

Gallego
Cohn
Sejima & Asociados
Espuelas
Rojo & Fernández-Shaw
Pérez Romero
Arroyo & Guidotti
Franco
Alonso
Núñez y Ribot
Estudio G+W
Diego LLaca
Vigil de la Villa
Fonseca
de Seta
de Frutos
Fernández del Castillo
Aníbarro
Lizasoáin
Colmenares Vilata
Hurtado y Gámez
Fisac
Sánchez Lampreave
Moya
Moneo
Turuzeta

La oficina móvil del arquitecto

¿Puede prescindir del teléfono móvil en su trabajo?... ¿Y puede prescindir de su ordenador?
¿Y si pudiese llevarlo como un cuaderno, y dibujar en él como con un lápiz sobre un papel?

Al igual que sucedió con el teléfono hace pocos años, ahora puede llevar en la mano el ordenador con el que trabaja, con sus proyectos dentro, y con posibilidades tan innovadoras y revolucionarias para su trabajo, como lo ha sido el teléfono móvil en su comunicación con clientes, colaboradores o con su propia oficina.

Nemetschek ha desarrollado toda una gama de nuevas soluciones de movilidad para arquitectura, que simplifican el uso de la informática, hacen mucho más natural el

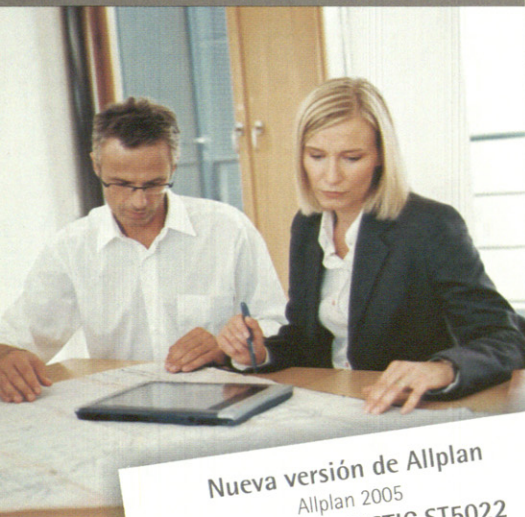
diseño, facilitan el levantamiento de planos, el desarrollo de los proyectos, la presentación a los clientes, la ejecución en obra, y la gestión de la oficina.

La nueva tecnología móvil de Nemetschek, combina lo mejor de la forma tradicional de trabajar, con lápiz y papel, con todas las ventajas del mundo digital, y, junto a los nuevos Tablet PC y sistemas de comunicación, supone una nueva generación de informática para arquitectura, y un salto muy importante hacia el futuro.

Para facilitar el acceso a esta nueva movilidad, con las mejores prestaciones, Nemetschek ha acordado con Fujitsu Siemens Computers, líder en tecnología Tablet PC, y Amena Empresas, el operador más avanzado e innovador en sistemas de transmisión de datos, una oferta conjunta a un precio muy especial (Más del 40 % dto.).

Entre en el futuro. Haga su trabajo más cómodo y sencillo, facilite la comunicación en la obra y con sus clientes, y mejore la **competitividad de su estudio**.

PROYECTO



Nueva versión de Allplan
Allplan 2005
Tablet PC STYLISTIC ST5022
Con más memoria, más disco, indoor/outdoor
Tarjeta Amena ADD 3G incluida
Con 100 MB gratis de transmisión de datos

CONSTRUCCION



GESTION



Para adquirir La oficina móvil del arquitecto:
Llame ahora al 902 367 196

La solución completa de movilidad, para arquitectos,
de Nemetschek, Fujitsu Siemens Computers
y Amena Empresas

Por sólo:

148,50 € + IVA al mes*

* Financiación a 36 meses sujeta a aprobación crediticia
Precio de oferta, 4.500 € + IVA. Precio de lista, 7.730 € + IVA
Incluye: SW/ Allplan Sketch, Allplan Mobile, Allplan Metric y NOS
HW/ Tablet PC STYLISTIC ST5022 + Opciones adicionales
+ Tarjeta Amena Empresas ADD 3G (Con 100 MB)

Con la garantía de Nemetschek,
Fujitsu Siemens Computers
y Amena Empresas, líderes en software
para arquitectura, tecnología Tablet PC
y transmisión de datos

FUJITSU COMPUTERS
SIEMENS

amena
empresas

NEMETSCHKEK
BUILDING THE FUTURE

www.nemetschek.es
902 367 196

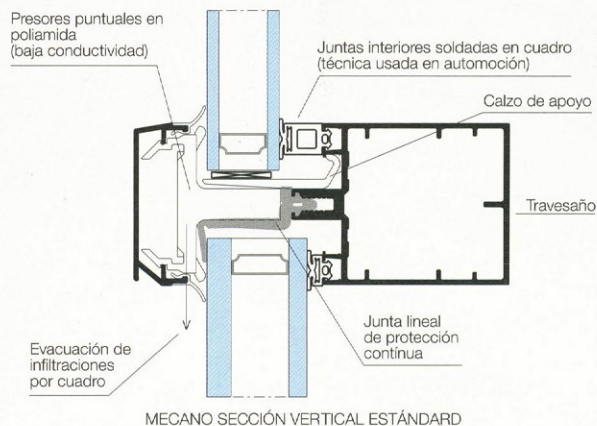
www.nemetschek.es/mobility



Technal con Rafael de La-Hoz

La nueva Sede del Consejo Superior de las Cámaras de Comercio de Madrid, con 8.700 m² de superficie, está ubicada en el recinto ferial Juan Carlos I.

La distribución geométrica del edificio, un cubo dentro de otro, así como los materiales empleados permiten conectar el interior con el entorno del edificio. Las fachadas combinan cristal, hormigón blanco y carpintería de aluminio, creando así un juego de materiales y volúmenes. Para las fachadas sur, este y oeste se ha utilizado perfilería de la serie FX de Technal, mientras que el cubo de alabastro que preside el atrio de la entrada se ha resuelto mediante la serie Mecano.



Obra: Sede del Consejo Superior de las cámaras de comercio de Madrid

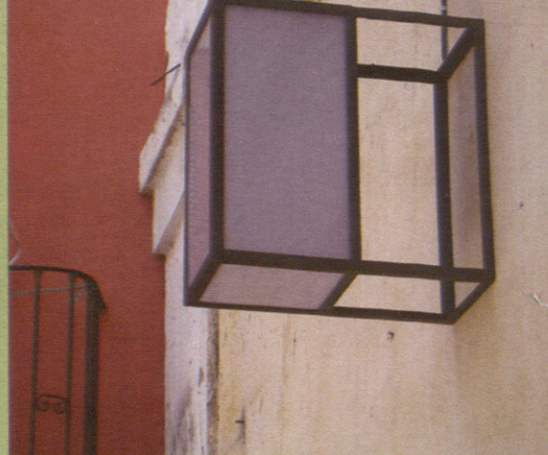
Arquitecto: Rafael de La-Hoz

Promotor: Consejo Superior de las Cámaras de Comercio

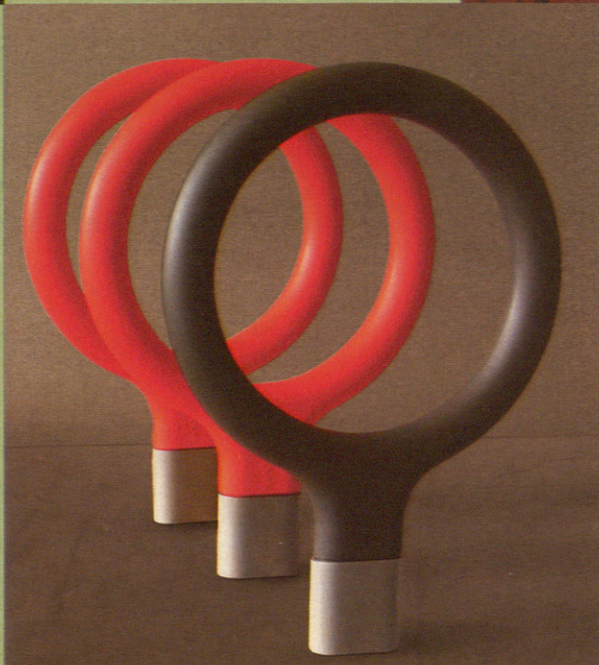
Carpintería de aluminio: Technal
Tel. 902 22 23 23 www.technal.es
hbs.spain@hydro.com

Industrial: Getyssa Tel. 954 28 06 03

Soluciones utilizadas: Perfilería Technal FX acabado INOX-20, Perfilería Technal Mecano Plata Mate




SANTA & COLE



novedades 2006



www.santacole.com

Expertos en materiales de construcción

El blanco de todas las miradas



Ignacio Vicens. Casa Puerta de Hierro. Madrid

Hormigón Blanco. Otra solución innovadora CEMEX

Una vez más, CEMEX pone a tu disposición toda su experiencia y capacidad de innovación para ofrecerte el producto que mejor se adecua a tus necesidades constructivas. Sea cual sea la magnitud de tu proyecto, tenemos el material necesario para convertirlo en realidad. Con CEMEX, tu imaginación no tiene límites...

Click-and-Stone®

Una alfombra de piedra natural para tus proyectos.



COMPONENTES: Lámina de espuma, perfiles de unión en PVC y piedras perfectamente calibradas y ranuradas.



FONOABSORBENCIA: La lámina de espuma aislante reduce 20 decibelios a la pisada o al impacto.



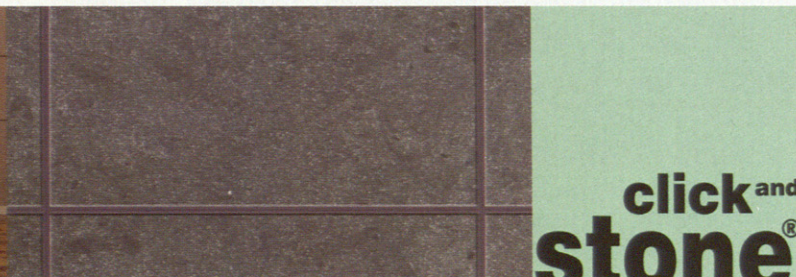
INSTALACIÓN RÁPIDA: Rapidez y facilidad son dos características fundamentales. ¡Y se puede pisar inmediatamente!



EN SECO: Para disfrutar de un elegante suelo de piedra natural ya no hace falta agua o adhesivo.



CASA DECOR MADRID 06: Recientemente hemos presentado el sistema junto a Bulthaup con un acabado exclusivo que te interesará.



ACABADO IMPECABLE: A partir de Junio podrás comprobarlo en nuestra tienda de la C/ Sta. Engracia, 109.



VERSATILIDAD: Casi cualquier mármol o granito en las dimensiones que necesites, incluso para paredes.



Y LO MEJOR: Si tienes que reemplazar una pieza, solo tienes que cambiarla,....



... así de fácil.

ARQUITECTURA COAM 344

2T 2006

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

Dirección

Antón Capitel
Juan García Millán

Consejero de Dirección

Ricardo Sánchez Lampreave

Redacción

Celia Armenteras Buaes
Inmaculada Esteban Maluenda
Ana Varela Fernández

Diseño Gráfico y Maquetación

ArquitecturaCOAM

Consejo Editor

Ricardo Aroca
Bernardo Ynzenga
José María Lapuerta
Cayetana de la Quadra-Salcedo
Alfonso Muñoz Cosme
Ricardo Sánchez Lampreave
Juan García Millán
Antón Capitel

Redacción

Piamonte 23
28004 Madrid
Tfno: 91 319 16 83
Fax: 91 319 88 90
revistaarquitectura@coam.org

Traductores

Noemí García Millán
Mike Lumber

Ilustración de portada

Onishi Hall de Kazuyo Sejima & Asociados
Fotografía de Sawa Kato

Distribución y Suscripciones

PUBLICACIONES DE ARQUITECTURA Y ARTE, SL
Calle General Rodrigo, 1, 28003 Madrid
Tfno: 34 91 554 61 06 - 34 91 554 88 96
Fax: 34 91 553 24 44
publiarq@publiarq.com
www.publiarq.com

Publicidad

ExProfeso S.L. Exclusivas de Publicidad
Eloy Chaves, Oscar Ortiz, Pablo Lovelle
Hermanos Bécquer, 4-8º
28006 Madrid
Tfno: 91 563 61 38
oscar.ortiz@exprofeso.net

Impresión

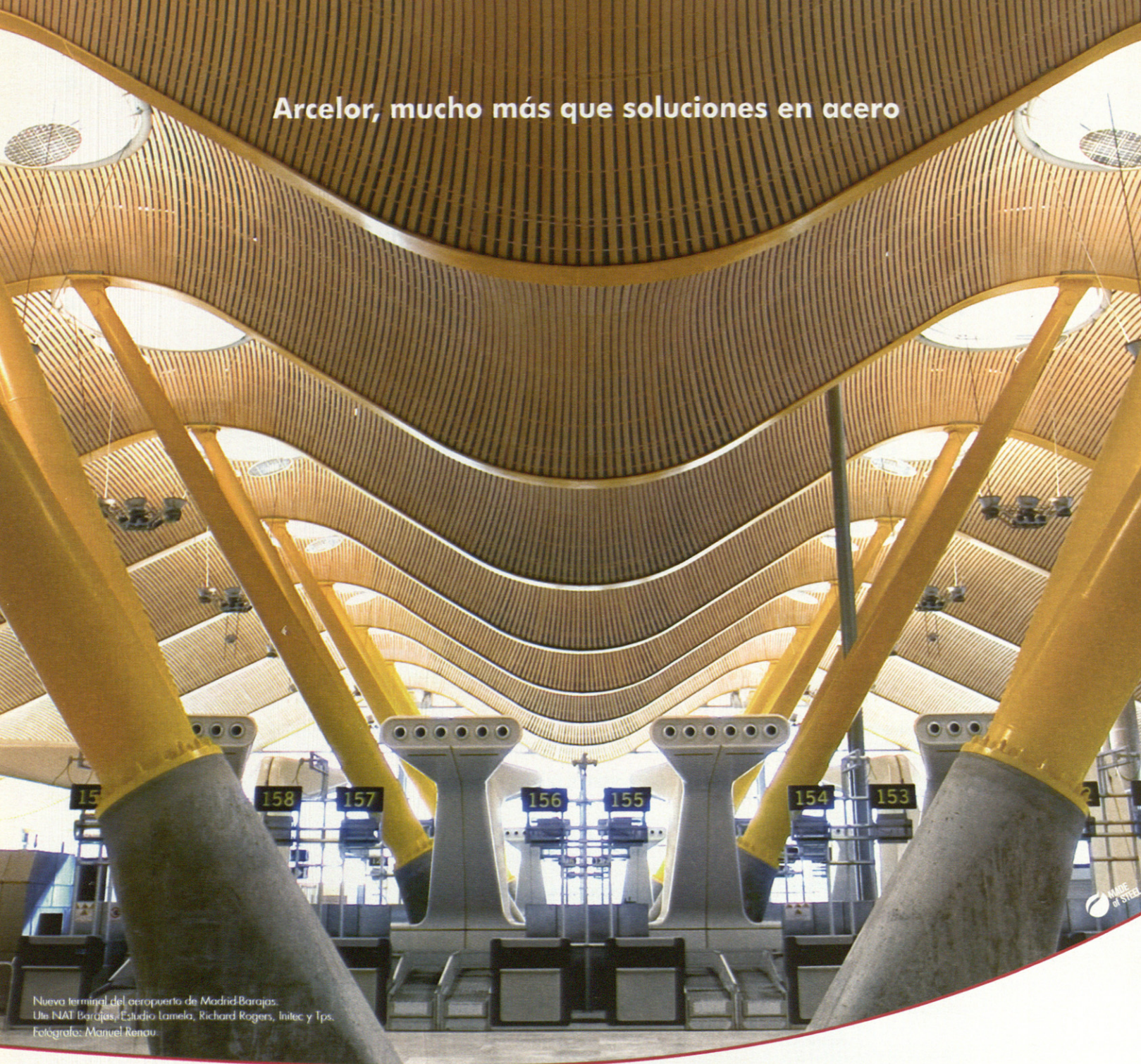
Técnicas Gráficas Forma S.A.

Depósito Legal: M-617-1958
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: 18 EUROS
PVP Europa: 22 EUROS
PVP América y África: 25 EUROS
PVP Asia: 33 EUROS

01. Editorial	07
02. MANUEL GALLEGO <i>PAISAJES DEL INTERIOR</i> David Cohn Complejo cultural Álvaro Cunqueiro. Mondoñedo, Lugo Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de La Coruña Presidencia de la Xunta de Galicia en Santiago de Compostela Piscina cubierta en Chantada, Lugo Museo del papel en Carballiño, Orense	08 10 17 22 28 30
03. KAZUYO SEJIMA & ASOCIADOS <i>ELOGIO DEL CONTRARIO. HIALINO HONOR</i> Fernando Espuelas Onishi Hall	32 34
04. LUIS ROJO Y BEGOÑA FERNÁNDEZ-SHAW Casa H. Vivienda en la Moraleja, Madrid Pasarela peatonal en Guadalajara, junto al teatro Buero Vallejo Centro Tecnológico del calzado en Arnedo. Concurso Universidad de Valladolid en Segovia. Concurso Polideportivo municipal en Alcázar de San Juan. Concurso	42 46 48 50 52
05. NODO 17 Estudio M. Tacoronte, Tenerife Instituto de la Mujer y Archivo municipal en Móstoles. Concurso Casa Seedorf. La Moraleja, Madrid	54 56 58
06. <i>CONVERSACIÓN CON PACO ALONSO</i> Arturo Franco	62
07. TEODORO NÚÑEZ Y ALMUDENA RIBOT Escuela infantil "El Tossalet". Alicante	68
08. ESTUDIO G+W Escuela infantil "La Corita". Valdemoro, Madrid Escuela infantil "El Caracol". Valdemoro, Madrid	72 76
09. ANDRÉS DIEGO LLACA Edificio de Servicios para la Autoridad Portuaria de Gijón	78
10. ALEJANDRO GONZÁLEZ VIGIL DE LA VILLA Pabellón para el Complejo Deportivo de Las Mestas. Gijón	82
11. MANUEL FONSECA GALLEGO Centro de Visitantes "El Valle". La Alberca, Murcia	86
12. <i>MÁRMOLES Y TURBINAS</i> Daria de Seta	88
13. ANTONIO JIMÉNEZ TORRECILLAS Rehabilitación de la muralla de San Miguel Alto. Granada	94
14. BAT ARQUITECTOS Ampliación del cementerio de La Hiruela. Madrid	98
15. HORACIO FERNÁNDEZ DEL CASTILLO Accesos peatonales al barrio de Tetuán. Madrid	100
16. <i>TRAVESÍAS DEL PASADO</i> Miguel Ángel Aníbarro	102
17. Concursos Remodelación de la antigua Nave Torroja. Villaverde, Madrid Viviendas en el centro de Madrid. Viviendas en Vallecas, ensanche nº 49. Madrid	110
18. In Memoriam. Miguel Fisac: lo repetido, lo diferente. Por Ricardo S. Lampreave	114
19. Libros	116
20. Exposiciones y Noticias	118



Arcelor, mucho más que soluciones en acero

Nueva terminal del aeropuerto de Madrid-Barajas.
Uta NAT Barajas, Estudio Lamela, Richard Rogers, Initec y Tps.
Fotógrafo: Manuel Renu.

Soluciones que son mucho más que acero

Resistente y duradero, el acero se asocia a todos los proyectos. El acero apoya la renovación arquitectónica, permite estructuras ligeras y diáfanas. Respeta el entorno con el que se integra perfectamente.

100% reciclable, 80% reciclado, el acero es promotor del desarrollo sostenible.

Su imagen es actual, dinámica y duradera.

El grupo Arcelor, líder mundial en Siderurgia, ofrece una gama completa de productos, soluciones en acero y servicios para el sector de la Construcción.

Arcelor - Building & Construction Support Spain C/Albacete nº3, E-28027 Madrid
Tfo: 902 100 785 / 91 596 93 42 (9394)

www.constructalia.com - www.arcelor.com - apoyo@constructalia.com

 arcelor

balance madrileño

¿Va Madrid viento en popa? Si lo midiéramos por el número de obras, así deberíamos reconocerlo sin ninguna duda. Examinémoslo recordando y poniendo en la balanza las obras de prestigio que se han acabado o que se están realizando.

Todo el mundo conoce ya la ampliación del Museo Nacional Reina Sofía, de Jean Nouvel, a quien esta revista dedicó su atención ya desde el concurso, y que, como todas las actuaciones, ha tenido opiniones encontradas, algunas de ellas también vertidas aquí. Puede señalarse que Nouvel debe el triunfo en dicho concurso a la presentación de una maqueta que prometía una arquitectura parecida a la de su Fundación Cartier, en París, habiendo hecho después una producción mucho menos refinada y más semejante a otras obras suyas de muy distinto carácter de la citada.

La ampliación del aeropuerto de Barajas, del estudio de Antonio Lamela y del de Richards Rogers, se ha finalizado e inaugurado, esta vez con pocas opiniones y pocas polémicas, pero el asunto es ya un hecho consumado. La polémica ha sido esta vez oficial y se ha mantenido en torno a la prolongación o no del metro a la nueva Terminal. En cuanto a la arquitectura es de destacar su espectacularidad, ya conocida por todos, pero no tan celebrada como sus autores hubieran deseado.

También se ha acabado el edificio de viviendas hecho por la Empresa Municipal en Sanchinarro, del equipo de arquitectos holandeses MVRDV en colaboración con Blanca Lleó, y cuyo proyecto y finalización ha apare-

cido en estas páginas. La fama del grupo holandés provoca visitas sin cuento de estudiantes y de profesionales, tanto de extranjeros como de nacionales y de personas de Madrid, con gran asombro y bastante molestia de los vecinos. En cuanto a las opiniones, casi siempre privadas, ha habido una cierta división, como en los toros. ¿Es bello el edificio? ¿Es lógico y adecuado? ¿Tiene sentido en su entorno y colocación? El entorno es, por cierto, uno de estos ensanches de grandes manzanas y grandes bulevares de dudosa naturaleza y que en la periferia madrileña han tomado una presencia abrumadora. Una de las cosas interesantes del edificio es que se ha concebido como una de estas manzanas, pero puesta en pie. Se anuncia otra colaboración de MVRDV y Lleó, con un edificio llamado "La celosía" y también en Sanchinarro.

En este mismo número se recoge la finalización de la ampliación del Banco de España por parte de Rafael Moneo, polémica desde el principio (desde final de los años 70) por exigir el derribo de un edificio protegido, y finalmente realizada ahora. La humilde actitud del proyectista es digna de elogio, pero ¿continuará la polémica en torno a ella? Quizá ésta, y en cuanto al resultado, se produzca ahora en forma de comentarios privados, más que públicos.

En marcha continúan algunas otras obras muy señaladas. Muy avanzada se encuentra la reforma del Museo del Prado, también de Rafael Moneo, la actuación más polémica de las que se han hecho en Madrid en muchos años, pues fue atacada por los vecinos, por la prensa, por ciertos arquitectos, por la

Academia de Bellas Artes,... Realmente ha sido muy intensa la contestación que se produjo y, todavía sin finalizar, las opiniones no han podido ser comprobadas *in situ*, aunque el famoso cubo de Moneo —no es tal cubo— puede verse ya desde hace tiempo, presentando una notable dignidad compositiva y, en cualquier caso, una inocencia que no merecía los crueles e intensos ataques recogidos. No obstante, las espadas continúan en alto con toda probabilidad.

También en marcha está el Teatro del Canal, para la Comunidad de Madrid, de Juan Navarro Baldeweg, a cuyo proyecto esta revista ha dedicado mucha atención por creer en su alta calidad. La obra puede verse ya con gran impacto en el magnífico lugar en que se enclava y al que sin duda valorará por su presencia.

Menos avanzado se encuentra el edificio Caixa Forum, de Herzog y de Meuron, que ha abierto una nueva plaza al suprimir la gasolinera del paseo del Prado, pero al precio de plantear la elevación del cerramiento de la antigua central, de varios pies de ladrillo, y dejarla como si estuviera en vilo. ¿Va a ser esto un chiste malo, el segundo, después de las torres Kio, de Burgee y Johnson, en la plaza de Castilla, o va a ser algo que merezca la pena? Interesará ver el resultado.

Muchas otras cosas quedan, algunas empezadas, otras en proyecto. Varias estarán en la mente de todos. Pero el balance es tan discutido que ha de ser ahora cosa de cada uno.

paisajes del interior

DAVID COHN

La obra de Manuel Gallego se desarrolla alrededor de dos preocupaciones principales: la integración del edificio en su entorno, llegando incluso a un estado de fusión con el territorio; y la dimensión social de su desarrollo interior. Tomando en cuenta la ubicación de sus proyectos en los diversos contextos de Galicia, las dos son preocupaciones parecidas. Por un lado, el paisaje gallego –urbano, costero o rural– es un espacio intensamente habitado y social donde encontramos, dentro de la arquitectura popular, muchos elementos especializados que lo colonizan –la parra, el muelle de granito o la lavandería al aire libre– y que vemos reflejados en su obra, como ocurre en los distintos tipos de espacios exteriores de la Presidencia en Santiago de Compostela y su parque colindante, que abarcan patios en forma de habitaciones sin techo, o escaleras y plataformas de granito ubicados entre los desniveles del parque como muebles.

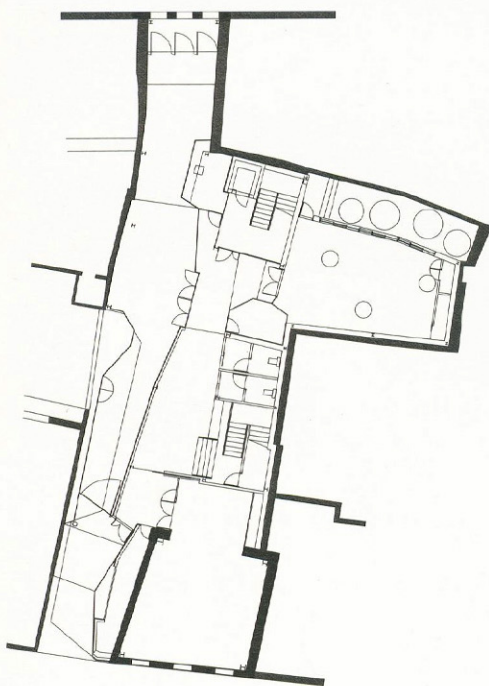
Por otra parte, lo que podemos llamar unos "paisajes interiores", inspirados quizás también en los intensamente habitados campos de la región o en las calles porticadas de sus pueblos, es una idea desarrollada particularmente en la obra de Gallego. Los juegos en sección de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de La Coruña son un ejemplo. Según revela el "ágora" o espacio central, con sus miradores, luz cenital y sólidas masas de escaleras en cascada, el edificio parece haber sido excavado en su emplazamiento en la forma de una serie de terrazas y desniveles. Destacan también las terrazas elevadas que transcurren paralelas a los pasillos, con un perfil topográficamente irregular, destinadas a los momentos de estudio o encuentro de los alumnos. Se forma así una estructura social para las actividades de la facultad utilizando técnicas casi paisajísticas.

Sin embargo, sería un error ver la obra de Gallego exclusivamente en términos regionales. Su lenguaje formal pertenece a la tradición española de un racionalismo disciplinar, o lo que él define como una arquitectura concebida "*desde el sentido común*", para "*resolver una necesidad, sin artefactos de imagen o espectáculo*". Gallego concibe sus proyectos con una intuición poética que ha descrito como "*entender las cosas desde dentro*", y de allí vienen sus vínculos con sus distintos emplazamientos. Pero los medios que emplea para materializar sus intuiciones, y esas mismas intuiciones, han pasado por la disciplina de una razón que él entiende en términos tanto éticos como lógicos –la ética de la arquitectura como servicio, eficaz y funcional–. Citando a Alejandro de la Sota, comenta que la arquitectura "*es como una herramienta de la agricultura*" en el sentido de que su belleza es el resultado de su funcionalidad, de la adopción y manipulación de una materia para un uso, y de su papel como instrumento para la domesticación del paisaje.

La Presidencia de Galicia en Santiago de Compostela ocupa parte de una colina situada enfrente del Obradoiro y a su misma altura. Compuesta por estructuras de escala doméstica, con múltiples focos y recorridos –recordemos la Alhambra o la Villa de Adriano en Tívoli–, mantiene la cima de la colina como zona verde, un elemento existente que Gallego ve como fundamental en la fisonomía general de la ciudad. Comenta "*todo es pensar cómo se construye en esa colina para hacerla habitable. Entonces es construir haciendo surcos, haciendo pequeños espacios donde se pueda estar. Es decir, buscando la línea horizontal*".

El proyecto está dividido en dos partes, pública y privada, unidas por una espina de comunicaciones: la pública organizada alrededor de una serie de grandes patios amurallados, y la privada en forma de una residencia con zonas de distintos grados de intimidad. Combina materiales nobles –granito, cubiertas de zinc, carpintería de cedro– con formas racionales y sin adorno, con los huecos alargados o en voladizo permitidos por la construcción contemporánea. Gallego relaciona el papel representativo del conjunto con su semejanza a un pueblo integrado en el paisaje. "*Yo lo miraba no como una representación de un poder distante, sino que la gente que se iba allí se sentía representada. Era la forma en que la representación tenía sentido, dándole la vuelta*".

Gallego ha basado su proyecto para la Facultad de Ciencias Sociales en una reflexión sobre la naturaleza de la experiencia educativa, destacando la importancia de los contactos entre alumnos en el proceso de aprender –de allí ha incorporado las zonas apartadas de estudio colectivo en los pasillos–, y la importancia de lo que él llama "*un espacio memorable de encuentro*" como referencia para la experiencia educativa, una reflexión que ha resultado en el espacio central del ágora. Dados los reglamentos urbanos vigentes, su gran tamaño –reúne dos facultades



CENTRO SOCIAL Y CÍVICO EN ORENSE
ARRIBA, PLANTA BAJA
PÁG. DERECHA, MAQUETA Y SECCIÓN LONGITUDINAL

y 6.000 alumnos— y su cercanía al Castro de Elviña, Gallego decidió hundir el edificio en el terreno para minimizar su impacto, abriendo las plantas más bajas a la luz cenital. Los huecos de la fachada sur, de paneles de zinc y cristal en una retícula de hormigón, buscan fragmentar la geometría regular para integrar las zonas de estudio, los pasillos y la biblioteca con las luces y sombras del arbolado paisaje exterior.

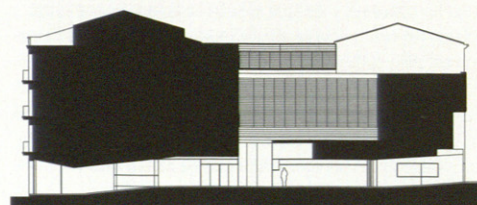
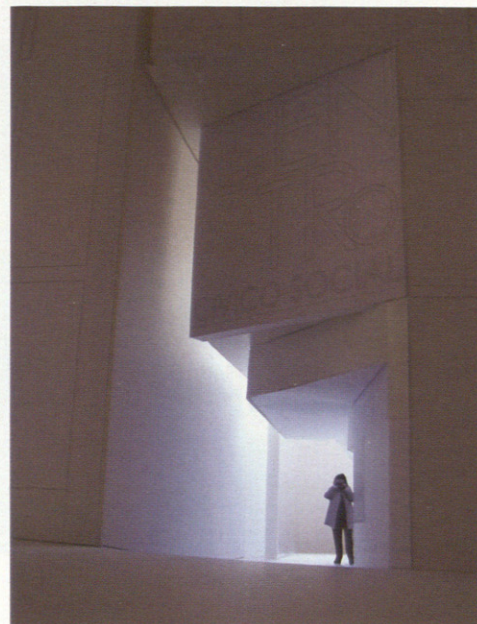
De una manera parecida a la Presidencia, el proyecto para el Museo del Papel en Carballiño es el resultado de un estudio de la totalidad de su entorno, que en este caso se trata de la vega del río Arenteiro en su curso por el pueblo, y donde, como Gallego comenta, los usos agrícolas han sido sustituidos por usos industriales, y últimamente por un parque recreativo. Concebida para "ordenar el río", parte de la nueva intervención se extiende directamente desde la terraza natural que bordea la vega como un balcón alargado. Define a la vez un recorrido, un mirador, un pórtico protector, y el borde o límite del terreno que supone el museo en su conjunto, incluyendo varios elementos de la antigua fábrica de papel allí situados. Destaca la libertad de sus formas, desde la plataforma artificial levantada sobre el suelo hasta la cubierta, pasando por el forjado de la primera planta, los *brise-soleil* horizontales, las barandillas, los grandes paños de cristal y el mismo muro natural de la terraza, en las que cada elemento sigue su propio trazo irregular produciendo una forma fluida, de múltiples láminas que discurren como una corriente.

Una experiencia similar, pero invertida "*como un calcetín*", se desarrolla en el pasaje cubierto que ha proyectado para el Centro Social y Cívico que enlaza dos plazuelas en la parte antigua de Orense. Gallego lo imagina lleno de colores y luces "*como una feria*", con sus pliegues espaciales en tres dimensiones que transforman su recorrido en una pequeña aventura lúdica.

En la piscina de Chantada, la gran nave que cubre el vaso de agua está envuelta y protegida en sus dos lados más públicos por los cuerpos secundarios del vestíbulo, los vestuarios y otras dependencias. Un gran ventanal con vistas sobre una pradera y el cercano río, abierto debajo de una gran viga prefabricada de 32 metros de luz, da una identidad unitaria y muscular al edificio de cara al paisaje. En contraste, la zona norte de la entrada, más pública y urbana, es un ejercicio de cambios pequeños y progresivos, que tiene el efecto acumulativo de difuminar el edificio con su entorno. Desde el cuerpo sólido de la piscina, el edificio empieza a desvanecerse en la zona del café y el vestíbulo, con su cortina de ventanas sobre la piscina; en el porche exterior, cubierto sólo en parte; y en las esbeltas vigas y columnas de la parra, que extienden la rítmica retícula estructural del vestíbulo y la funden con la plantación ordenada de abedules en la plaza de entrada.

El proyecto para el Centro Cultural Cunqueiro en Mondoñedo, dedicado al poeta Álvaro Cunqueiro, nativo del lugar, ha sido fragmentado para integrarse en un emplazamiento complicado, alrededor de una iglesia y los restos de un claustro conventual, y para segregar los diversos elementos de un programa conflictivo. En un extremo del solar, al lado de la vía pública, Gallego ha situado la Escuela Municipal de Música, especializada en la gaita, y lo ha organizado en un grupo de pequeñas torres aisladas acústicamente entre sí. El otro extremo del solar, más interior y tranquilo, está reservado para una futura Fundación Cunqueiro cuya biblioteca se proyectará como un balcón acristalado con vistas sobre el bosque de la Silva, que aparece en las obras del poeta. Situado entre ambos extremos, un pequeño auditorio para 250 personas está semienterrado para no competir con la iglesia. Destaca la manera en que el pequeño huerto detrás de la iglesia, que Gallego imagina poblado por frutales y pájaros, parece entrar en el amplio vestíbulo del auditorio a través de una serie de terrazas o desniveles descendentes. Con su chimenea de luz cenital por otro lado, es uno de esos espacios extraordinarios que se encuentran de vez en cuando en Galicia, escondidos en el corazón de un solar, como si la paz y el abrigo del antiguo claustro hubieran sido resucitados.

Vemos en estos proyectos muchos de los temas que han preocupado a Gallego en sus obras anteriores, pero desarrollados aquí con más libertad en el empleo de recursos formales, con menos reserva, pero también con una gran serenidad. La seguridad y profundidad de sus investigaciones formales son quizás el resultado paradójico de lo que él llama "*el poder de dudar de uno mismo. De repasar lo que uno ha hecho, y repasarlo dos o tres veces más. Cada vez sale otra cosa, pero más sensible*".



02 MANUEL GALLEGO

mondoñedo
lugo

complejo cultural álvaro cunqueiro

[2005]



Mondoñedo es una de las pocas ciudades gallegas que conserva aún toda su calidad urbana y arquitectónica. En el borde de su casco urbano, en un altozano donde estuvo ubicado un convento y del que sólo se conserva alguna ruina, y colindante con la iglesia de Alcántara, se proyectó el llamado complejo cultural Álvaro Cunqueiro, como centro de actividades culturales diversas que se aglutinan alrededor del espacio de la Fundación Cunqueiro, centro y razón de ser del proyecto. Pensar en un espacio para el escritor y poeta Álvaro Cunqueiro, en un espléndido paisaje tantas veces comentado en su obra, fue una experiencia importante.

El proyecto plantea la ordenación de la zona, la urbanización de los pequeños espacios y plazas entre edificios y la rehabi-

litación de la iglesia de San Pedro de Alcántara para usos culturales. La primera fase del proyecto consistió en una pequeña Escuela municipal de música y un pequeño auditorio para 250 personas con los correspondientes espacios de enlace con la iglesia. El proyecto de la Escuela de música y auditorio, hay que entenderlo en el conjunto del Complejo; sólo así se explica su ubicación y sus accesos.

Con la idea de conseguir un Centro lleno de vida, el Ayuntamiento aglutina diversas actividades, algunas de las cuales no son totalmente compatibles desde el punto de vista funcional. Se trató de conseguir un conjunto interrelacionado, pero conservando las diversas funciones su independencia. Con este fin el espacio de la Fundación se aleja

de los accesos rodados situándose en la zona más tranquila, y asomándose a la balconada fotográfica para mirar el paisaje. Es un espacio de trabajo y de silencio.

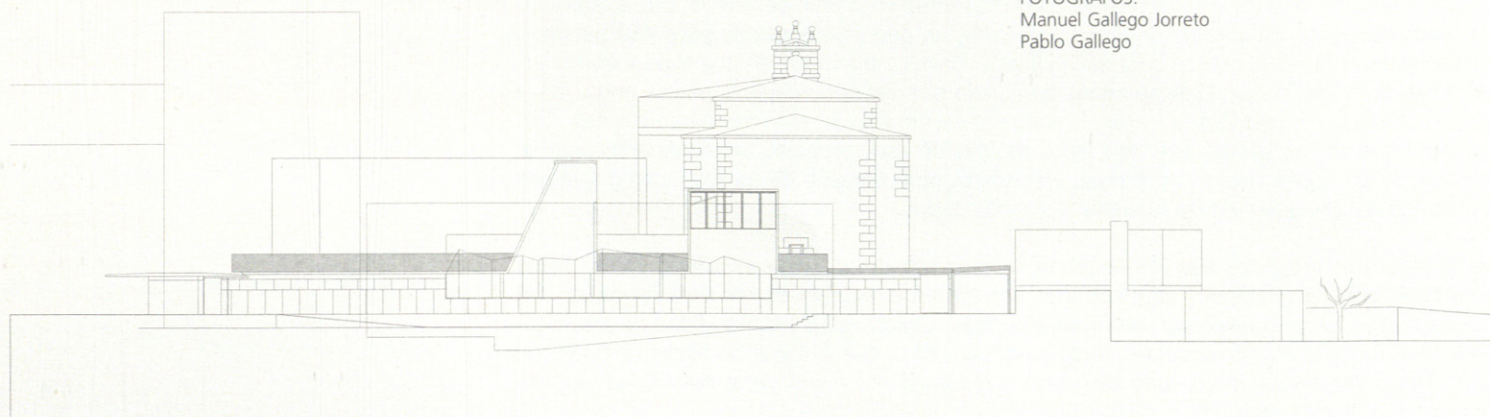
El pequeño auditorio se aísla enterrándose, así pretende no rivalizar con la potente fábrica de la Iglesia, conformándose como un zócalo del conjunto. Se sitúa en la zona central accesible a todo el conjunto.

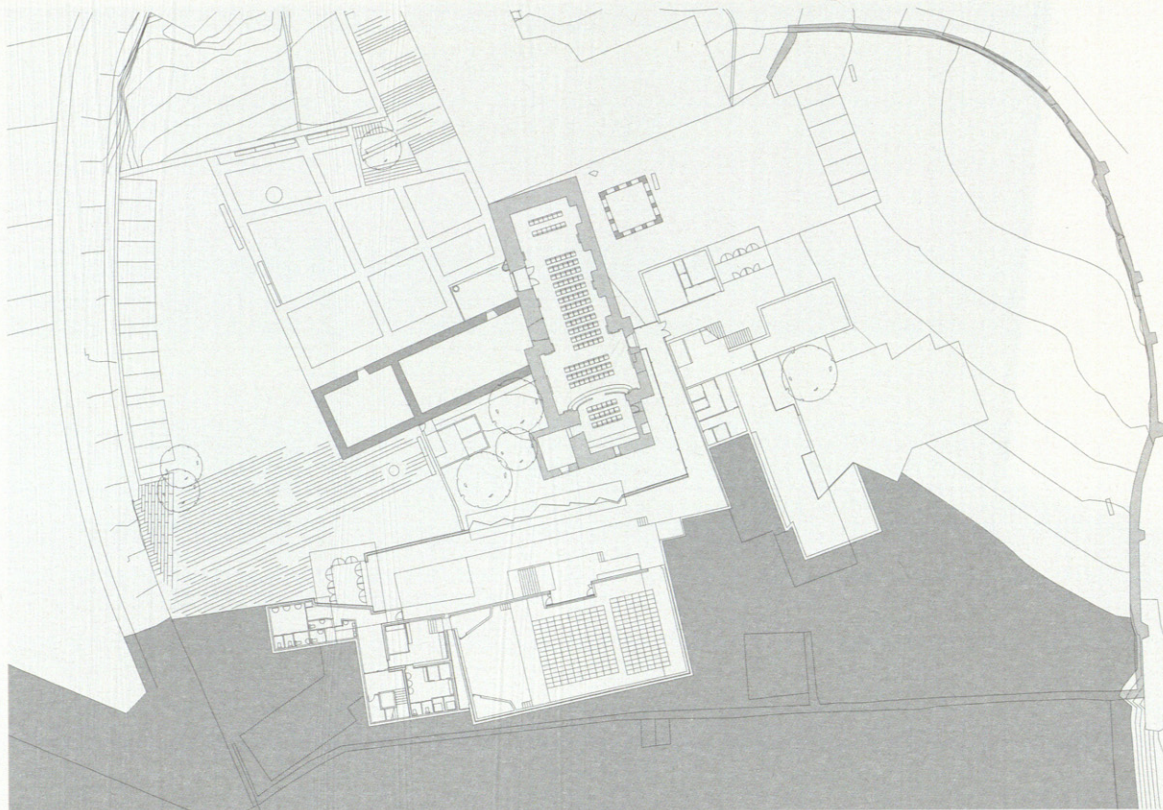
La Escuela de Música municipal en el extremo más alejado, se ordena en altura formando un conjunto de pequeñas torres de hormigón, aisladas unas de otras. Se ha ejecutado sólo ésta primera fase quedando solo el recuerdo de lo que quiso ser.

ARQUITECTO:
Manuel Gallego Jorreto

COLABORADORES:
Elisa Gallego, arquitecta
Jorge González, aparejador
Cálculo estructuras: José Andujar, ingeniero
Cálculo instalaciones: Quicler & López,
ingenieros consultores
Empresa constructora : O.R.E.G.A.

FOTÓGRAFOS:
Manuel Gallego Jorreto
Pablo Gallego



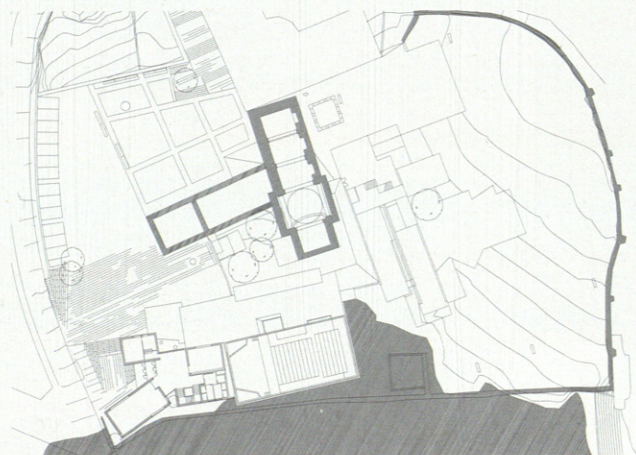
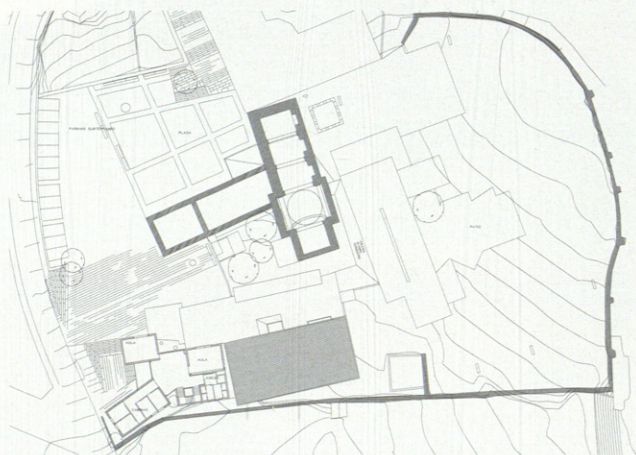


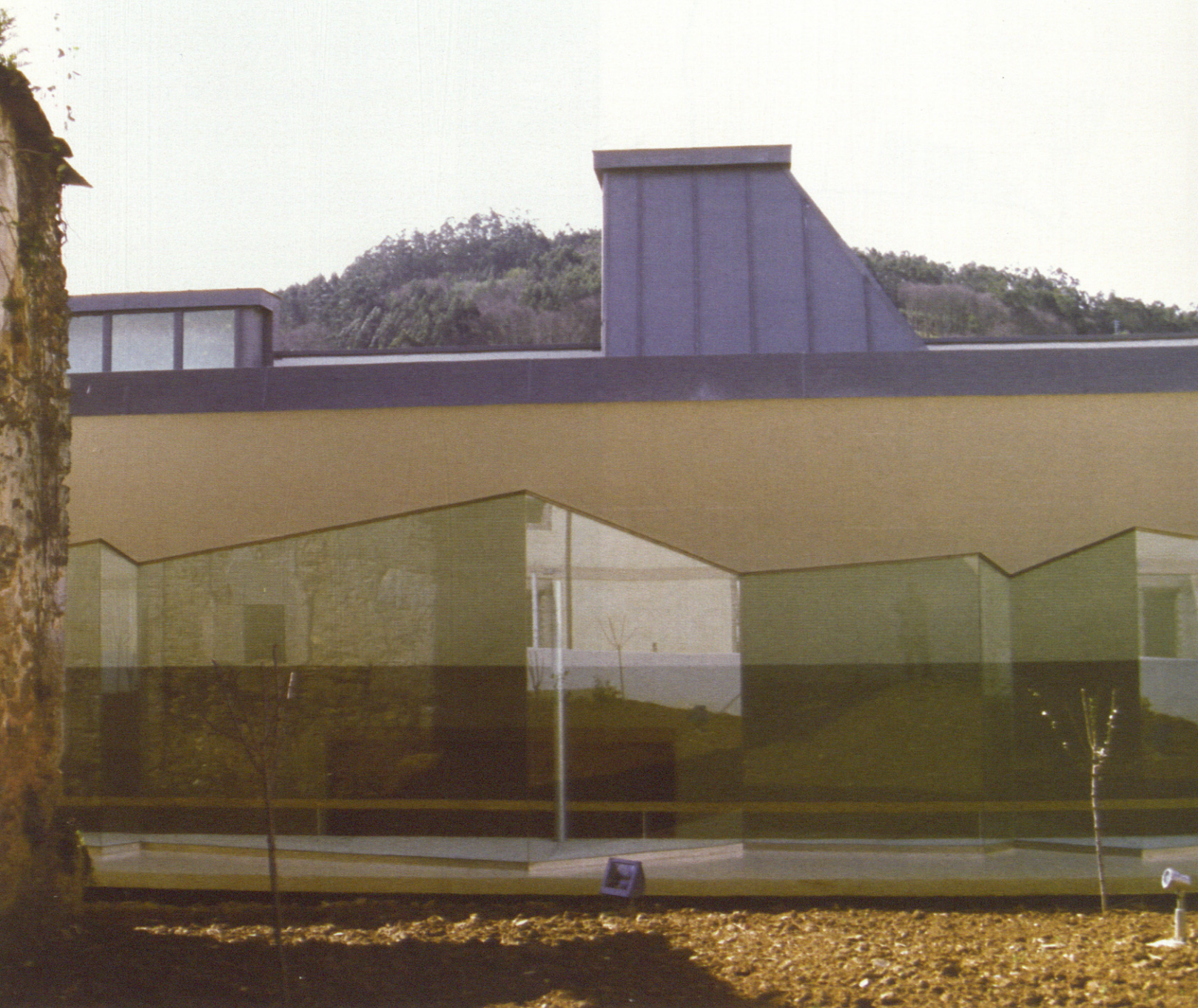
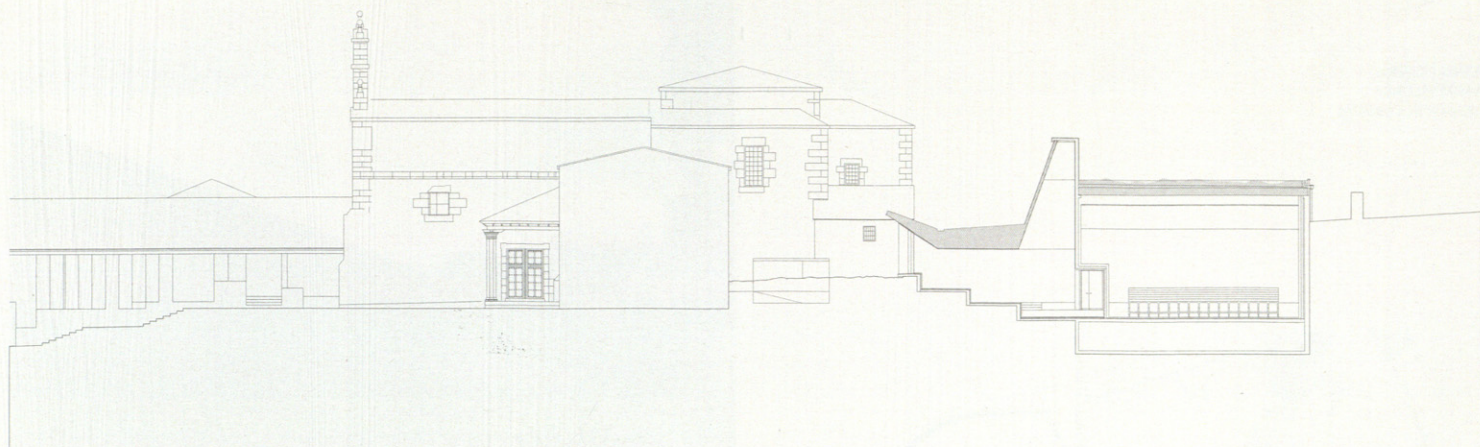
PLANTA BAJA
EN LA PÁGINA ANTERIOR,
SECCIÓN LONGITUDINAL

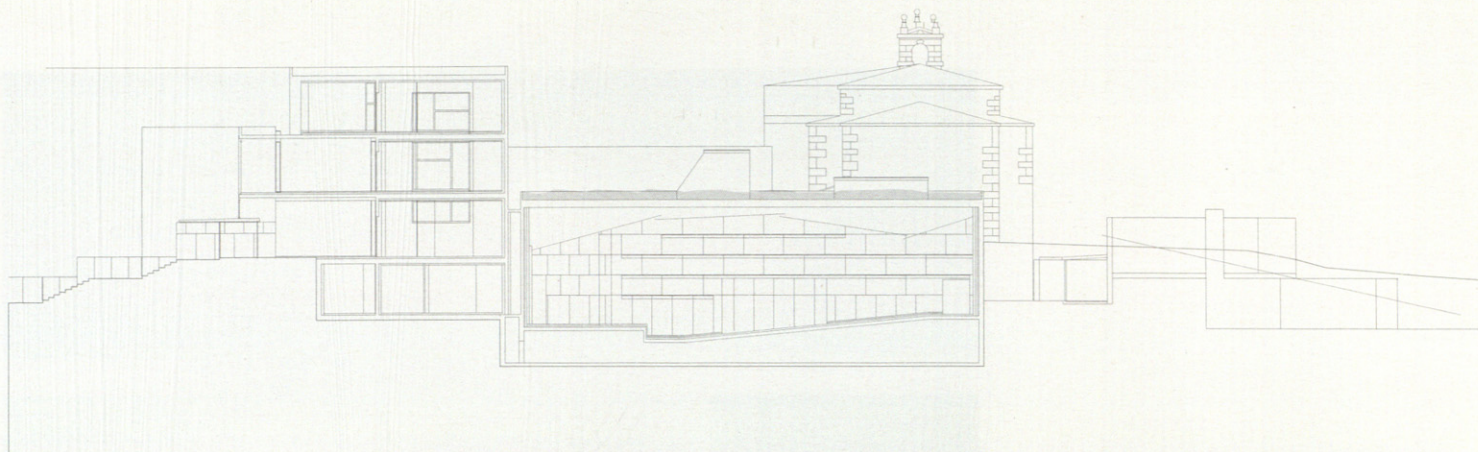




PLANTA PRIMERA,
PLANTA SEGUNDA
Y PLANTA DE CUBIERTAS







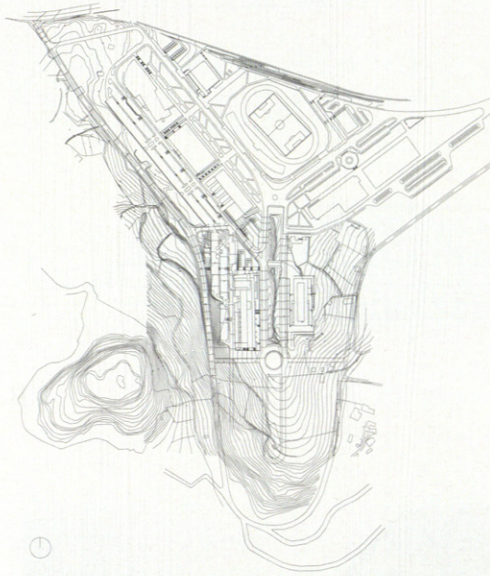
SECCIONES DEL CONJUNTO POR EL SALÓN DE ACTOS,
EN ESTA PÁGINA, SECCIÓN LONGITUDINAL
EN LA PÁGINA DE LA IZQUIERDA, SECCIÓN TRANSVERSAL





facultad de ciencias sociales
de la universidad de la coruña

[2002]

elviña
la coruña

El proyecto se redacta por encargo de la Universidad como consecuencia de un concurso público. La escasez del espacio de la parcela en relación con la superficie necesaria ha sido un condicionante importante. Por otra parte, la acertada normativa que exigía limitar las alturas por la proximidad al Castro de Elviña, obligó a hacer una importante excavación, con el consiguiente problema de resolver gran parte de un edificio docente en semisótano.

Las necesidades constructivas que esto provoca sugirieron utilizar un sistema de muros de contención y contrafuertes que van permitiendo crear patios para iluminar y ventilar los espacios inferiores.

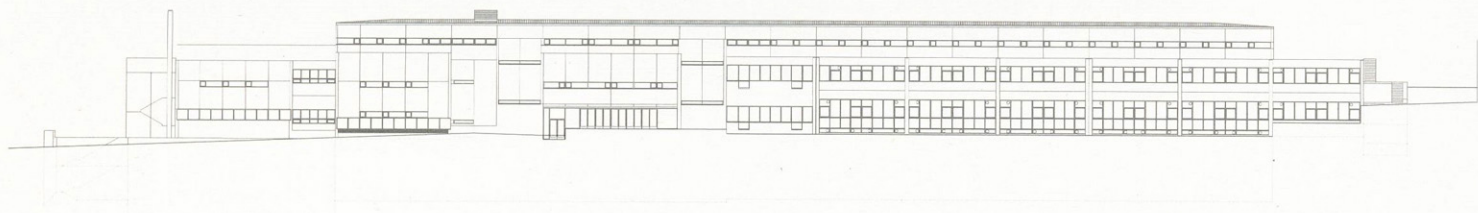
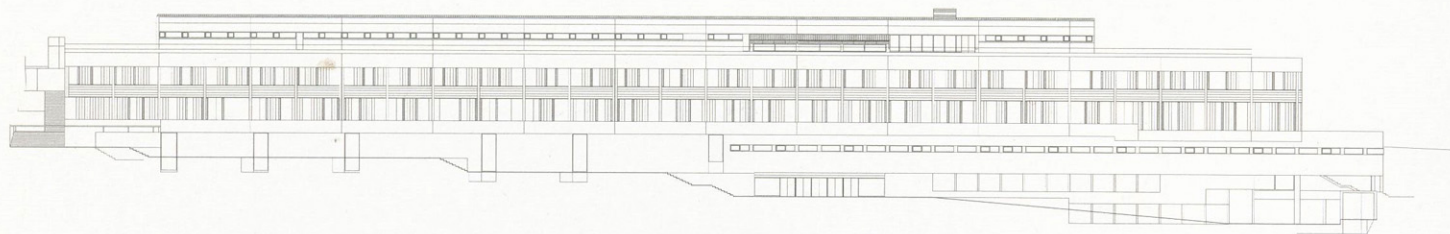
Así mismo las dificultades creadas por la falta de espacio, obligaron a una construcción compacta de actividades y funciones superpuestas. Grandes vigas de hormigón de canto van configurando los espacios al ir superponiéndose y salvando grandes luces con gran expresividad.

Fue deseo de la Universidad el crear un edificio flexible, que fuera capaz de poder utilizarse con programas distintos. Esta idea se ha puesto a prueba ya con su utilización real como dos centros docentes: Facultad de Económicas y Escuela de Empresariales.

Se ha pensado en un Centro Universitario como algo más que un centro de Información, lo que tiene que ver con crear espacios complejos que enriquezcan la experiencia de su uso, espacios reconocibles e identificables en el recuerdo.

Se han propuesto espacios específicos para esas funciones de estudio, charla e intercambio de datos, que normalmente se realizan en la cafetería y en la biblioteca. Para ello se proponen espacios luminosos y alegres como lugares de encuentro y estudio. Espacios comprendidos en ese gran contenedor que forma la fachada y donde las ventanas no crean focos direccionales, pero sí relaciones de continuidad con el exterior, con los árboles de enfrente.



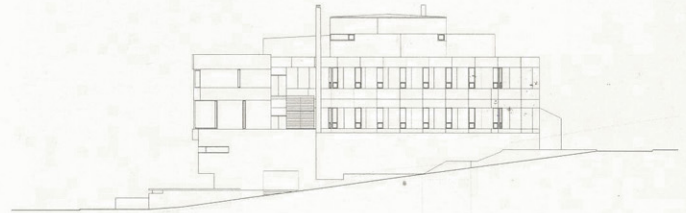
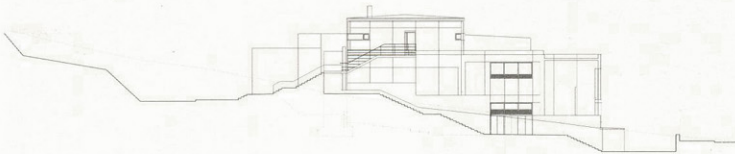
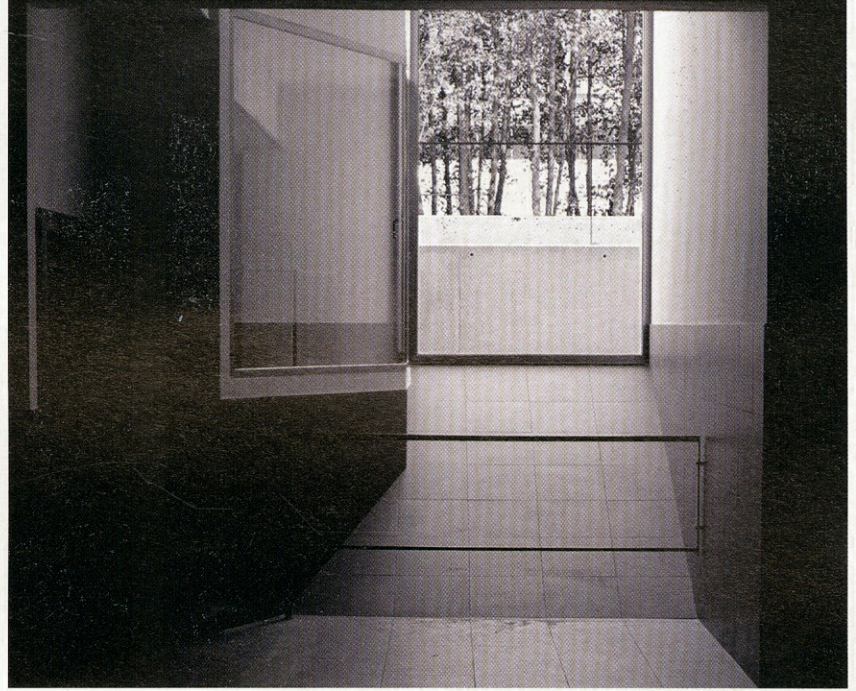


ARQUITECTO:
Manuel Gallego Jorreto

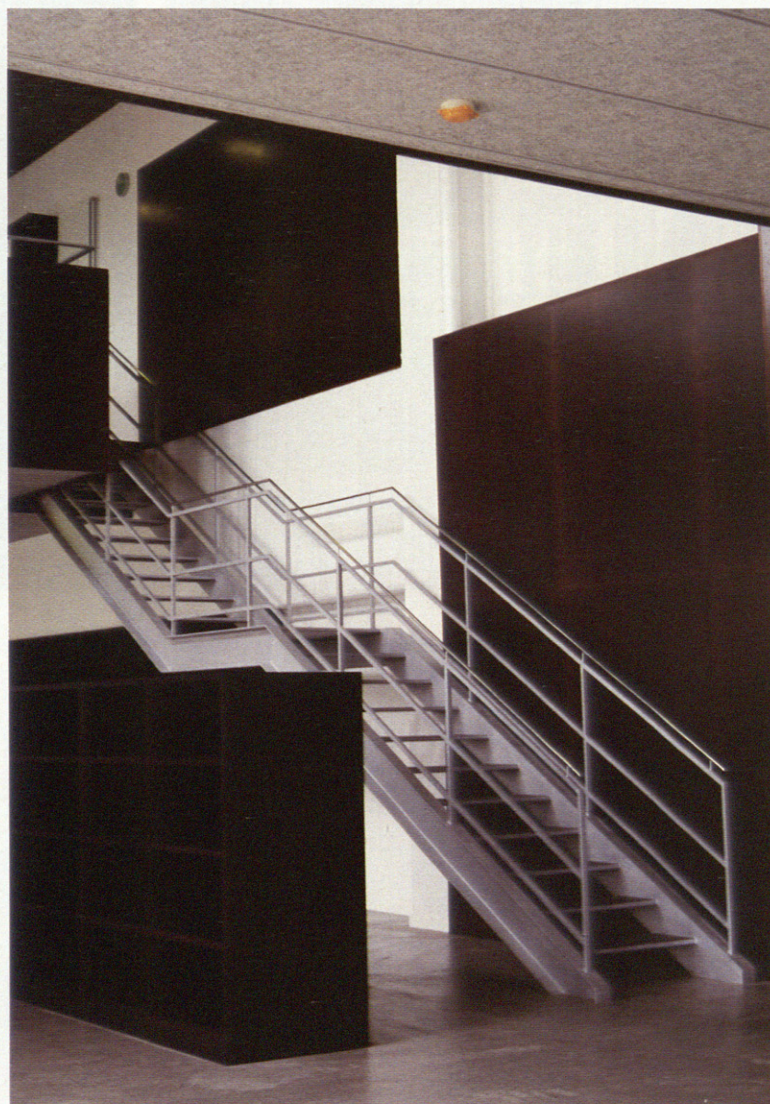
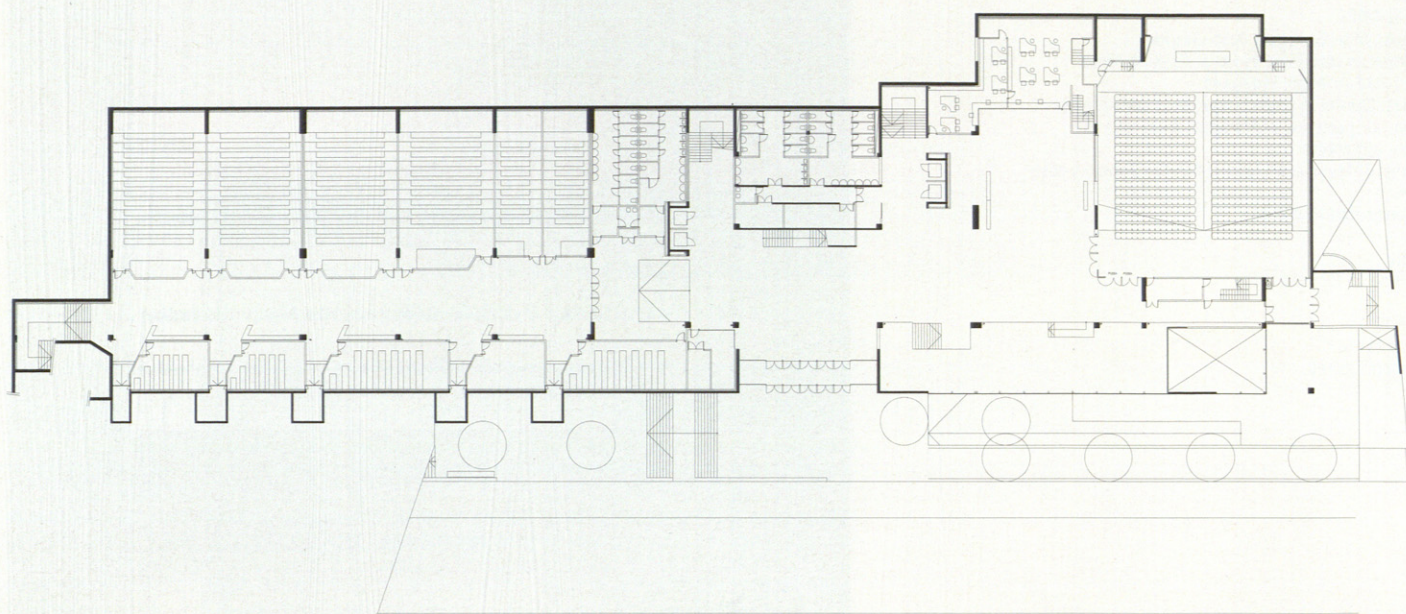
COLABORADORES:
Cristina Nieto, Elisa Gallego y Julio Grande
Colaboradores en dirección de obra: Cristina Nieto
Estructuras: José Andujar, ingeniero
Instalaciones: Quicler & López, ingenieros consultores
Codirección por parte de la Administración: Fermín Corrochano, arquitecto.
Aparejadores: Rafael Castro Nores, Mónica Balado y José Luis Rodilla.
Empresa constructora: A.C.S.

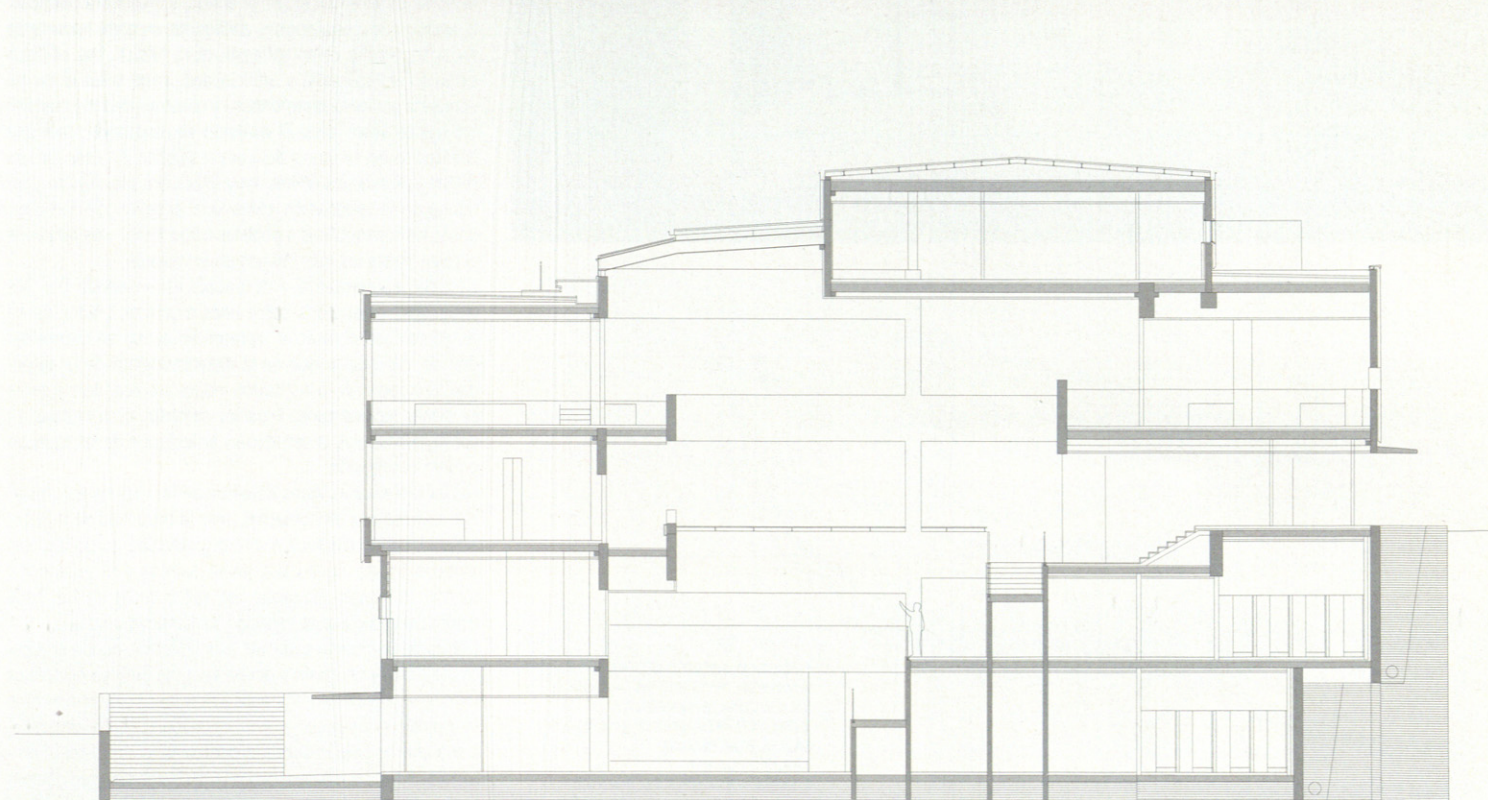
PROMOTOR:
Universidad de La Coruña

FOTÓGRAFOS:
Manuel G. Vicente
Manuel Gallego Jorreto



ALZADO SUR Y ALZADO NORTE
EN LA PÁGINA ANTERIOR,
ALZADO ESTE Y OESTE





SECCIÓN
EN LA PÁGINA ANTERIOR,
PLANTA BAJA

presidencia de la xunta de galicia

[2002]

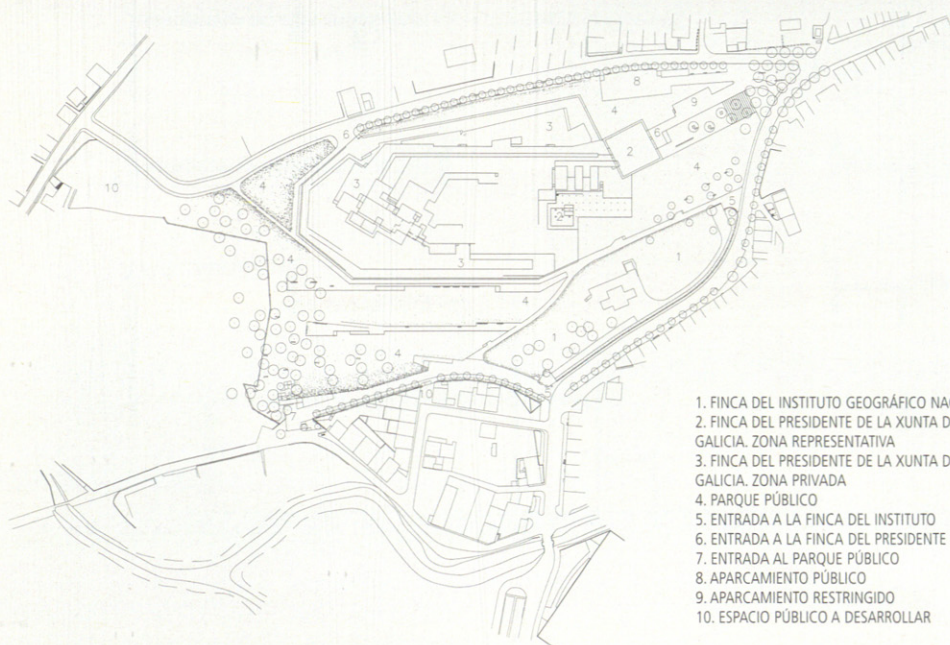
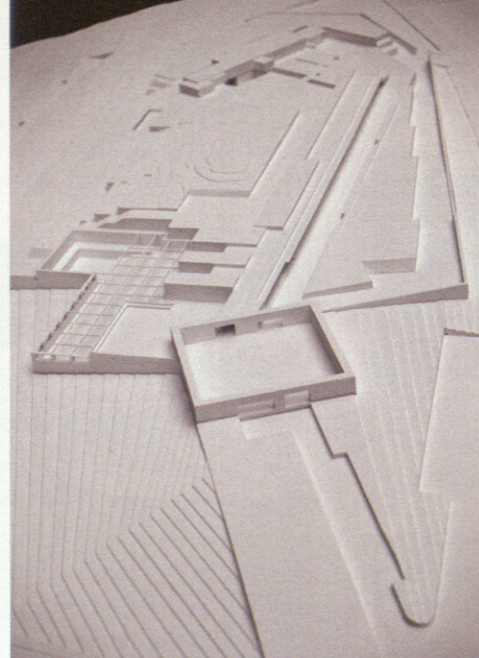


ARQUITECTO:
Manuel Gallego Jorreto

COLABORADORES:
Elisa Gallego, Julio Grande y Jorge Cao (arquitectos)
Dirección de obra : Miguel Gómez (arquitecto de la Administración)
Aparejadores : Roberto Medin y Rafael Castro
Estructuras: José Andujar (ingeniero)
Instalaciones: Quicler & López (ingenieros consultores)
Empresa constructora : San José

PROMOTOR:
Xunta de Galicia

FOTÓGRAFO:
Pablo Gallego Picard
Manuel Gallego Jorreto



1. FINCA DEL INSTITUTO GEOGRÁFICO NACIONAL
2. FINCA DEL PRESIDENTE DE LA XUNTA DE GALICIA. ZONA REPRESENTATIVA
3. FINCA DEL PRESIDENTE DE LA XUNTA DE GALICIA. ZONA PRIVADA
4. PARQUE PÚBLICO
5. ENTRADA A LA FINCA DEL INSTITUTO
6. ENTRADA A LA FINCA DEL PRESIDENTE
7. ENTRADA AL PARQUE PÚBLICO
8. APARCAMIENTO PÚBLICO
9. APARCAMIENTO RESTRINGIDO
10. ESPACIO PÚBLICO A DESARROLLAR

URBANIZAR UNA COLINA EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

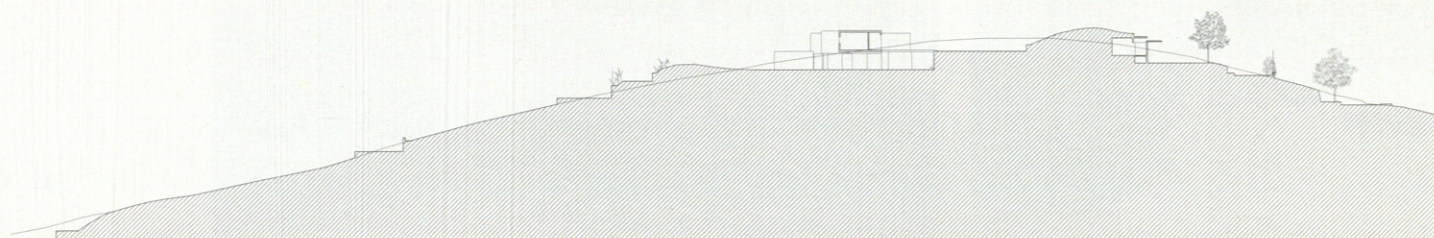
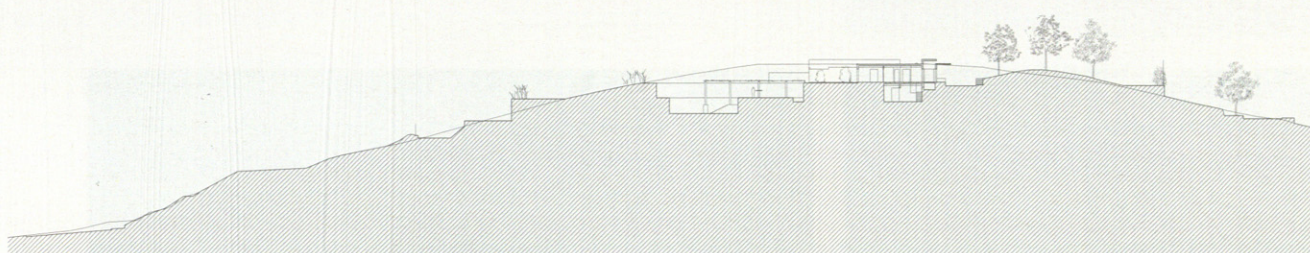
Santiago de Compostela es mucho más que su casco histórico. Sus colinas vacías de construcciones son producto del azar entendido a través de su historia que enriquecen el diálogo tenso entre lo construido-mineral y el vacío vegetal, como monumentos que dan un sentido singular a la ciudad. Sobre una de ellas se ubica la Finca Monte Pío, antigua sede del Instituto Geográfico Catastral, donde se proyecta la Residencia oficial del Presidente de la Xunta de Galicia, con un parque público. Un equipamiento institucional, referencia de la ciudad y de Galicia, obligaba a transformar el carácter del espacio circundante, articular los nuevos espacios libres y enlazarlos con la trama urbana. Construir la colina representaba su colonización, su conquista para un uso nuevo.

Los edificios se ubican separando la zona representativa de la residencia según los accesos, las orientaciones, las vistas y el clima. La vivienda, al sol, al abrigo, y mirando a Santiago. El acceso y las instalaciones configuran un corte importante en la topografía como infraestructura básica. Los edificios están entre topografía y artificialidad, entre talar el monte —creando canales y plataformas— y construir muros y elementos ligeros sobre ellos. El conjunto se constituye como una isla dentro del territorio del parque público. En este espacio se han matizado los límites entre lo público y lo privado, configurando la ordenación como una sucesión de reductos, desde los semipúblicos o públicos como filtros —las plazas de acceso— hasta los más íntimos de la vivienda.

La zona representativa y de trabajo está formada por tres pabellones construidos sobre unos muros de piedra. Se ha fundamentado el carácter representativo más en la proximidad de lo conocido que en el distanciamiento de la autoridad. El carácter de la institución induce a buscar que la gente se sienta representada. Espacios cercanos a su cultura. La escala, el material, la secuencia y articulación de los espacios podrán conseguirlo.

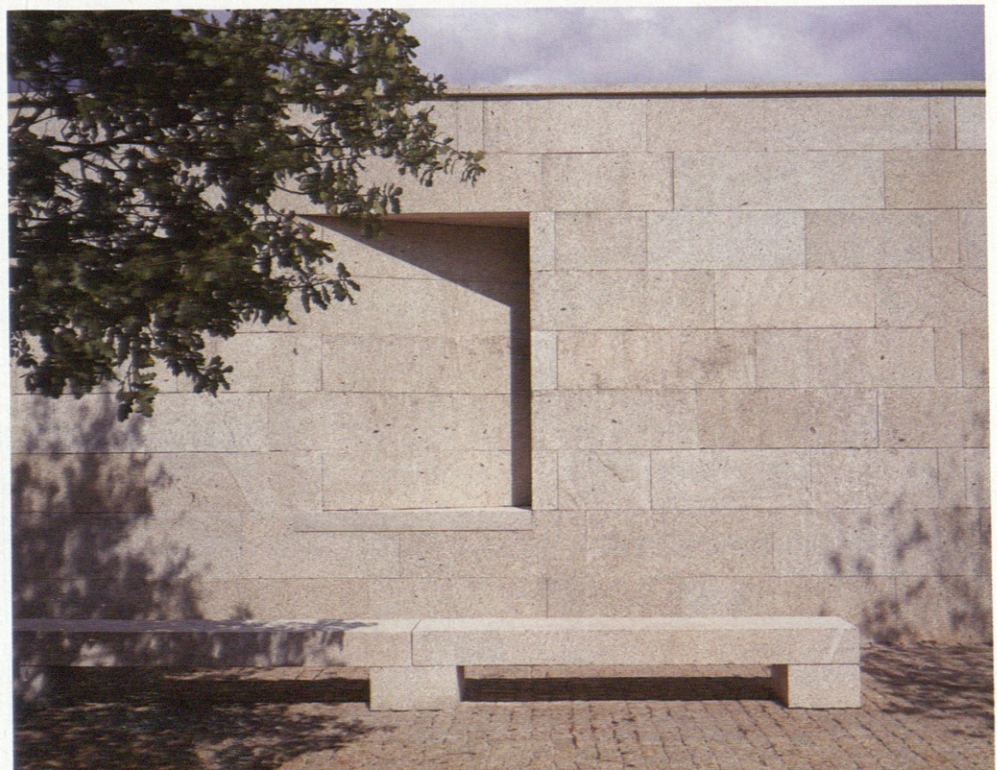
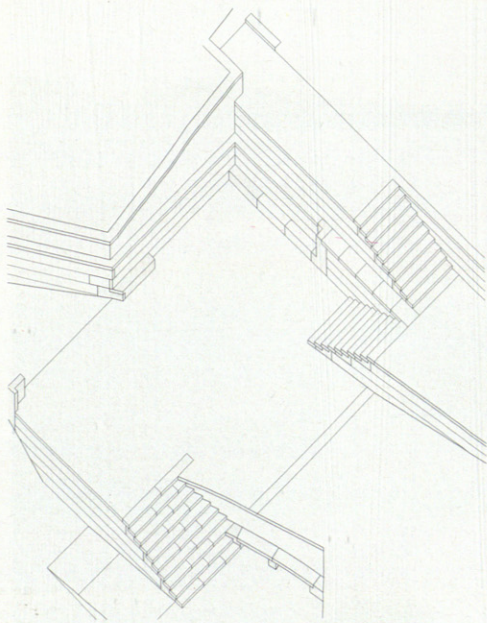
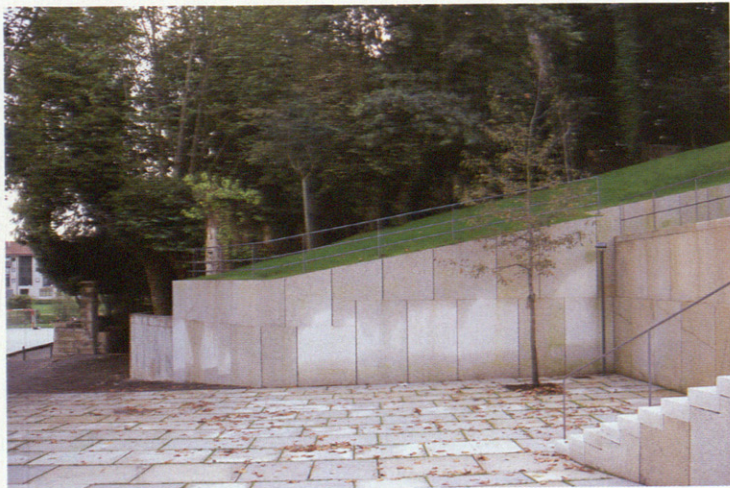
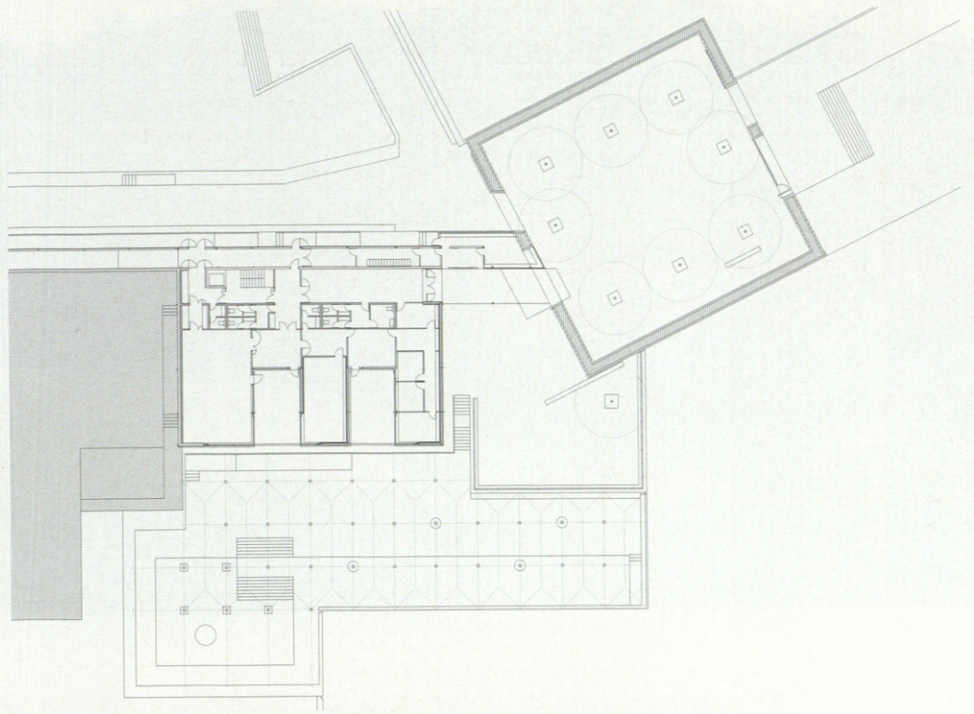
Las extraordinarias vistas transforman la vivienda en un balcón a la fachada monumental, pero la búsqueda de la necesaria intimidad conduce a una organización en patios que, unido a ligeras oquedades en el terreno y al tallado del monte, configuran estancias con varios focos de luz. Todo esto da profundidad al espacio y versatilidad a su uso.

Dentro de un mundo cada vez más uniforme, donde el espacio se dilata y se iguala y donde el dinamismo ya no sólo se percibe en el cambio constante, sino que se constituye como la expresión más genuina de nuestra época, el proyecto reflexiona con curiosidad sobre lo particular, lo concreto, la profundidad del instante estancado y percibido siempre diferente. La pequeña escala, las relaciones entre los espacios, la naturaleza que se configura arquitectura y que se diluye en el conjunto y en ella. Todo contemplado ya con otra mirada, la del presente.



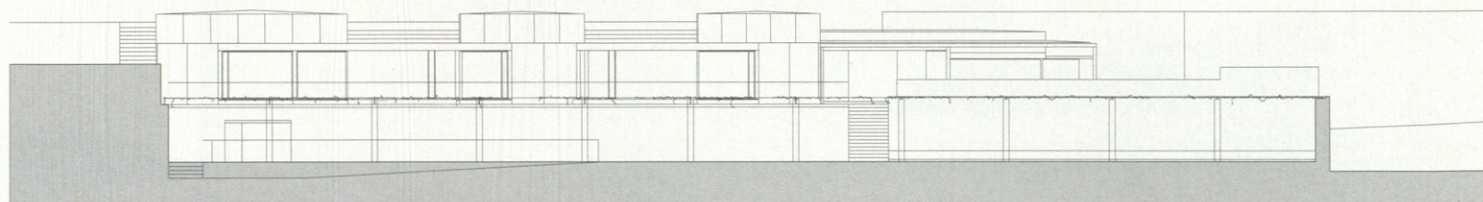
SECCIONES GENERALES

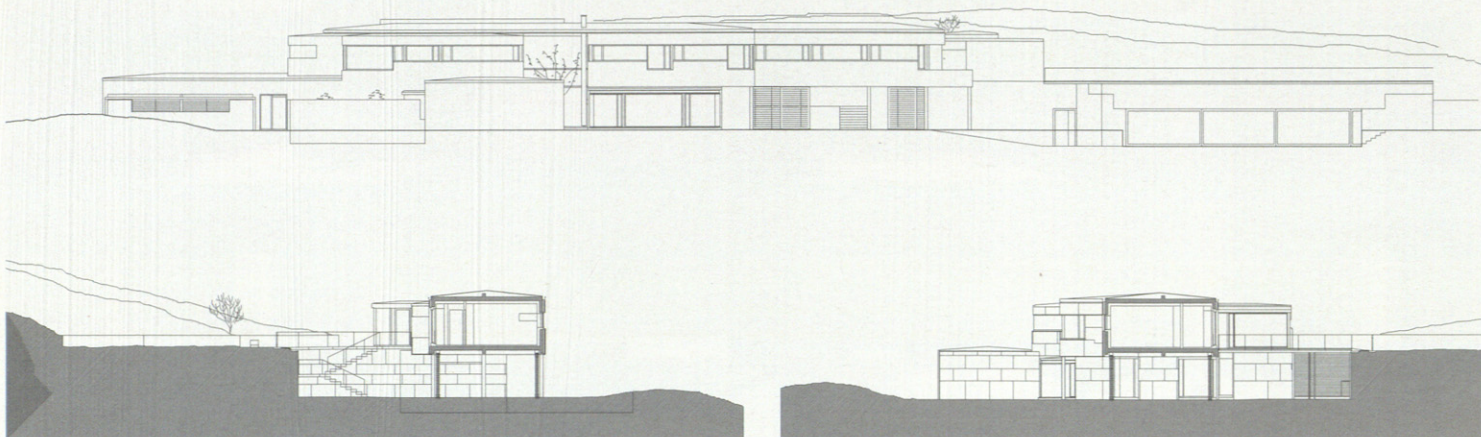






ALZADO ZONA REPRESENTATIVA
EN LA PÁGINA ANTERIOR,
PLANTA ZONA REPRESENTATIVA





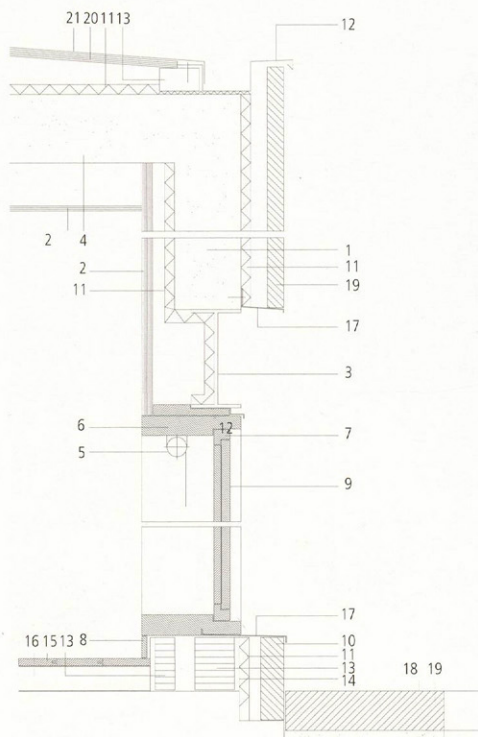
ALZADO Y SECCIONES DE LA ZONA PRIVADA





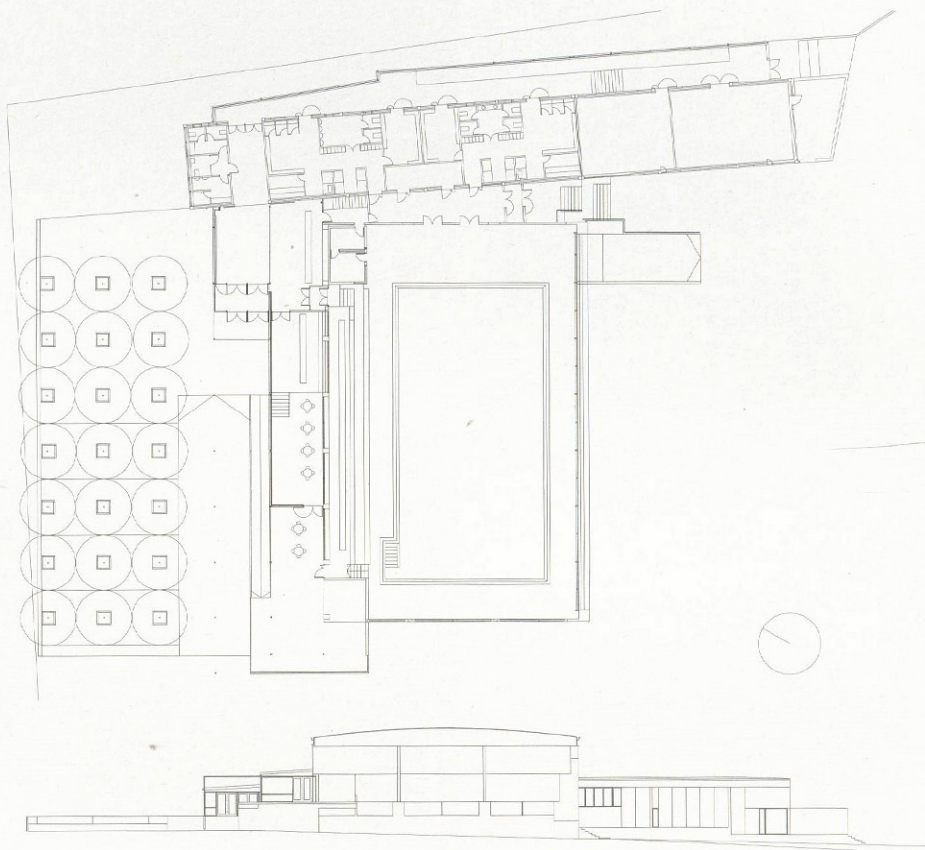
SECCIÓN VERTICAL POR VENTANA PRACTICABLE:

1. VIGA HORMIGÓN ARMADO
2. TABLERO PLADUR 2X15 MM
3. VIGA IPE-300 INOX
4. FORJADO HORMIGÓN ARMADO
5. ESTOR ENROLLABLE
6. MARCO DE CEDRO
7. JUNQUILLO DE CEDRO
8. RODAPIÉ DE CEDRO
9. VENTANA DE CEDRO
10. PIEDRA GRANITO 7/5 CM
11. AISLAMIENTO TÉRMICO
12. CANALÓN DE ZINC
13. LADRILLO HUECO DOBLE
14. ENFOSCADO
15. TARIMA DE WENGUE 22 MM
16. RASTREL DE MADERA
17. VIERTEAGUAS INOX.
18. ADOQUÍN DE GRANITO
19. LOSAS GRANITO 12 CM
20. TABLERO DMH 21 MM
21. CUBIERTA DE ZINC



piscina cubierta
en chantada

[2002]



PLANTA BAJA, ALZADO OESTE Y SECCIÓN





Una piscina cubierta climatizada con un programa tradicional que se complica ligeramente al deber ser usados sus vestuarios por las otras piscinas descubiertas existentes en la zona. Un proyecto casi estándar, construido industrialmente con prefabricados de hormigón.

Su situación fue objeto de un estudio previo. La pradera verde donde se ubican y su proximidad al centro urbano hacían de este lugar el óptimo.

Dos condiciones derivan de esta elección. Una, su proximidad al casco histórico, por lo que se cuidó el impacto de su tamaño en la escala menuda de las viviendas. Para ello, el volumen mayor del vaso cubierto se arropó con otro pabellón de escala pequeña, rodeando ambos con un corredor más bajo y ligero al que acompaña una hilera de árboles. Así se aproximaba a las casas y se incorporaba a la ciudad de manera natural.

Otra, la fuerte presencia del río con árboles, que sugirió incorporar esta imagen al interior de la piscina. Se pretendió conseguir que al bañarse se sintiese el bosque de ribera próximo a uno. Lo que fue durante algún tiempo, hasta que con una total falta de sensibilidad quisieron "arreglar el río". Hoy da pena. Así se organizó su construcción y su forma.

En una construcción donde lo tectónico se entiende como una organización de la materia, aquí la naturalidad del proyecto se radicaliza queriendo cuestionar las repetidas imágenes donde la piel es la única referencia arquitectónica a su materialidad.

ARQUITECTOS:
Manuel Gallego Jorreto

COLABORADORES:
Cristina Nieto, arquitecta
Estructuras: José Andujar, dto. ingeniero
Instalaciones: Carlos R., ingeniero técnico
Aparejador: Carlos Jorreto Veiga
Empresa constructora: Ramírez

PROMOTOR:
Dirección Xeral de Deportes, Xunta de Galicia

FOTÓGRAFO:
Manuel Gallego Jorreto

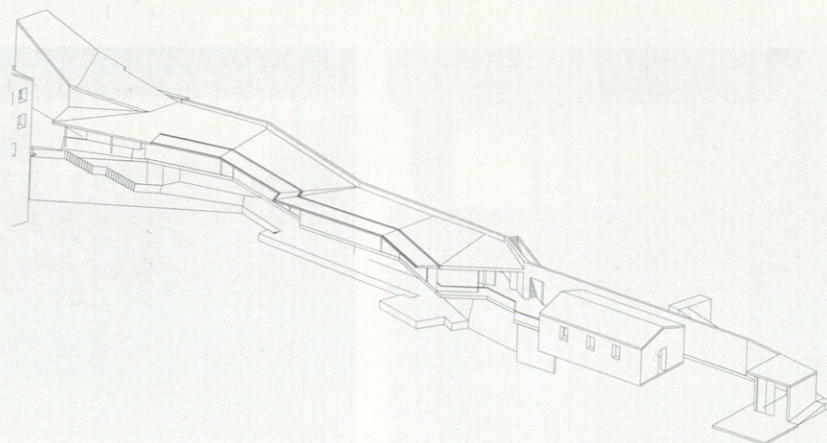


02 MANUEL GALLEGO

carballiño
ourense

museo del papel en carballiño

[2004]



El Ayuntamiento de Carballiño encarga el proyecto de Rehabilitación de la antigua Fábrica de Papel para Museo del papel.

La fábrica está ubicada en una orilla del río Arenteiro, en un lugar de gran calidad ambiental y enfrente del hermoso parque municipal que a lo largo de 3 Km. sigue los márgenes del río a su paso por la villa de Carballiño.

El proyecto se refiere al río como elemento estructurador de su paisaje y a su transformación hoy como infraestructura lúdica y de ocio, debiendo ser el nuevo Museo del papel su impulsor.

Las necesidades de un Museo exigen ciertos espacios sin los cuales no podría funcionar y que no se pueden ubicar en las construcciones existentes, lo que obligó a construir nuevos edificios. La presencia del río y las rocas sobre las que se han tallado pilas, lavaderos, canales y escaleras, el musgo, el agua y la vegetación tienen una presencia tan fuerte que se aconseja no construir sobre ellas.

Todo ello sugirió llevar las nuevas construcciones que completan el programa al fuerte talud existente. El edificio sería entonces como un balcón colgado del muro que se prolonga hasta formalizar el acceso con un espacio de control y almacén de llegada.

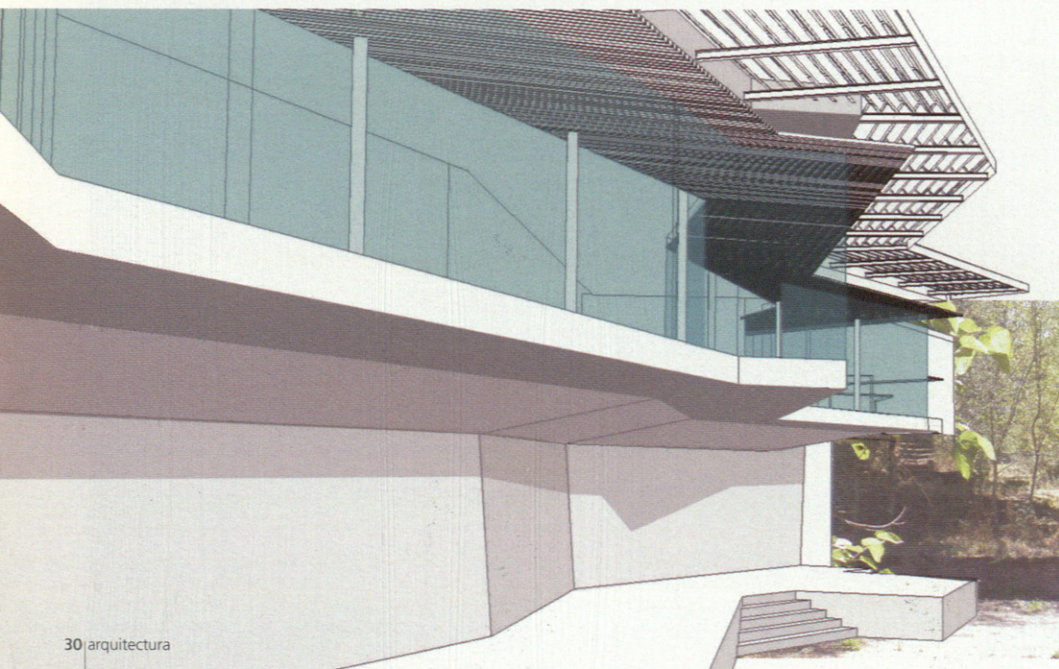
Esta idea de linealidad que surge representa el itinerario, enlace de recorridos y mirador a lo largo del proceso de fabricación y se completa con un espacio expositivo lineal que acompaña esta visión. El resto de las construcciones existentes se rehabilitarán de acuerdo al proyecto museológico.

El edificio no tiene forma de geometría reconocible. Sería una arquitectura de espacios que discurren entre láminas que se desdobl原因, formando espacios fluidos con pequeños remansos para pararse y mirar atrás. A lo largo del río, en el parque, pequeños artefactos aparecerán relacionados con el Museo, pequeños bancos miradores ayudarán en esa nueva mirada sobre él.

ARQUITECTOS:
Manuel Gallego Jorreto

COLABORADORES:
Elias Cueto y Lino Doporto, arquitectos
Estructuras: Javier Estévez, arquitecto
Instalaciones: ALTAIR

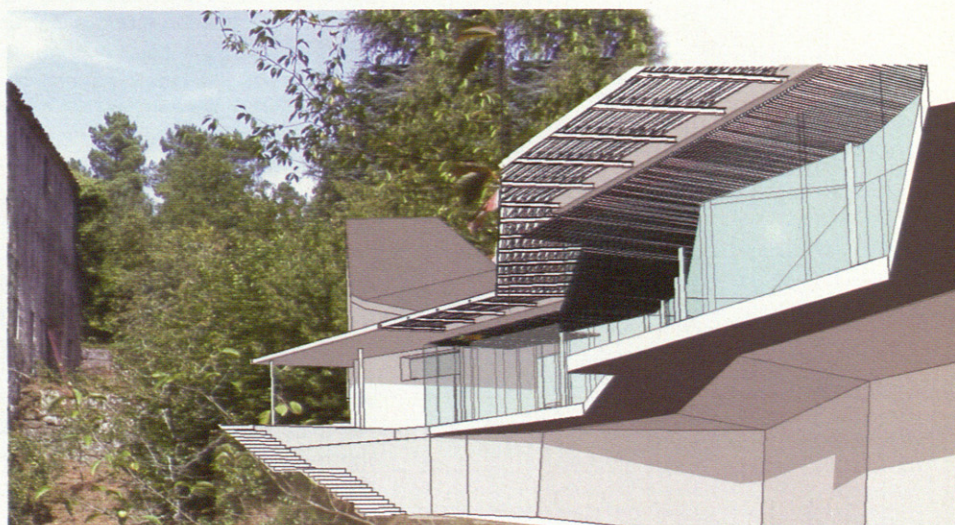
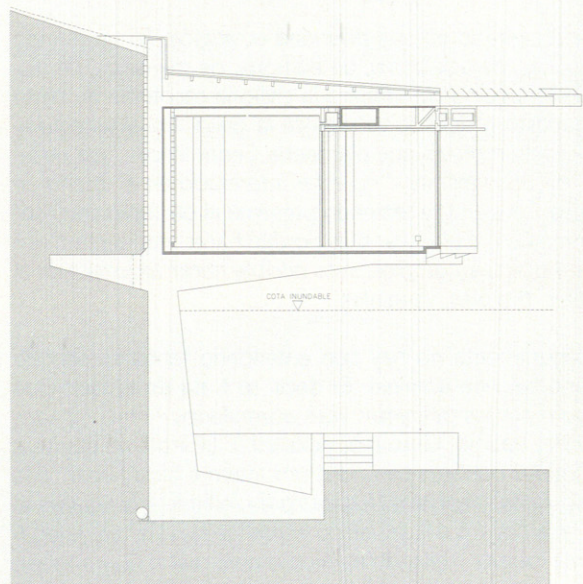
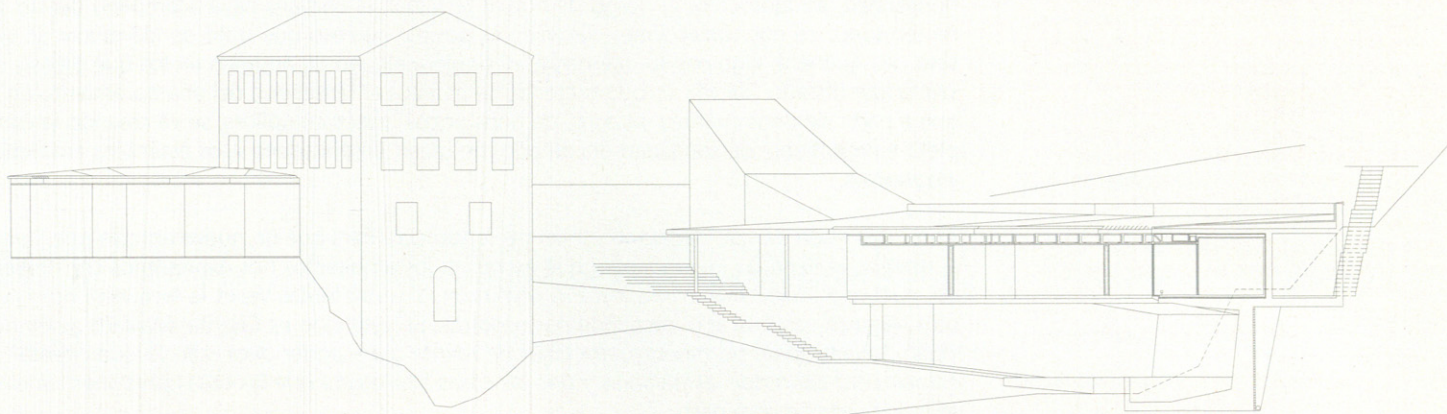
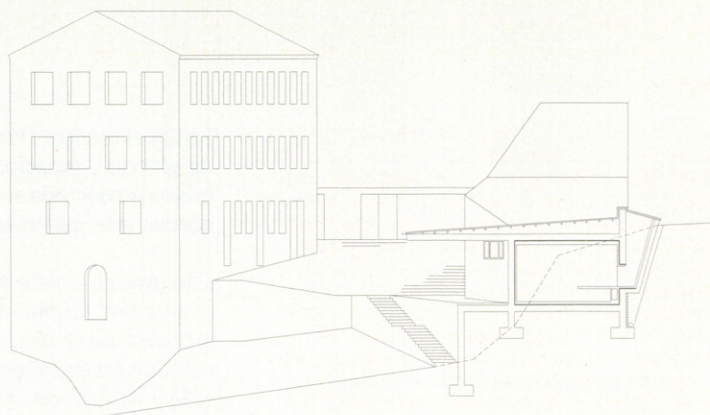
PROMOTOR:
Ayuntamiento de Carballiño





CHURCH OF THE HOLY TRINITY
 SAN JUAN DE LOS RIOS

SECCIONES TRANSVERSALES Y DETALLE
 EN LA PÁGINA ANTERIOR,
 PLANTA DEL CONJUNTO



Elogio del contrario

FERNANDO ESPUELAS

In praise of the opposite

According to the writer Hans Magnus Enzensberger, the greatest demands for the twenty first century will be silence and space. What a clear and rotund statement. I feel so in agreement with it that I want to project it over architecture to check whether there is something in gestation that can answer adequately to these demands. This article aims to be a simple working hypothesis without going into a supposed debate about the architecture that is to come. Certainly, we perceive indications that a different architecture is starting to materialize, an architecture that, on the other hand, is not mine. Getting over the first reaction of surprise, of rejection, I am going to be a sophist or a transvestite and I am going to attempt to define it and defend it. That is where the origin of the title lies: in praise of the opposite. To start with, it is difficult to annotate what is the other, what does not concern us, what faces us. In any case, I will do it with honesty, despite taking the risk that at the end, the barbarian has camped in my territory, -in my convictions. It is also possible that what I am trying to identify is nothing but a chimera, something with which nobody -not even some of those I am thinking about- feels identifiable. Perhaps, what I am attempting is similar to the phenomenon of infatuation which by a few shared glances and conspiratorial gestures, manages to create an image in the mind of the complete but improbable personality of the loved one.

First of all, it has been necessary to overcome the reluctances. A new article to add to the mass that fills the magazines? Why write if we architects express ourselves by building, why add more confusion to confusion? As usual, it is somebody else who gives us the answer. Someone, without trying, answers for others. In this case it is Chantal Maillard who dictates: writing to not tell lies / to stop telling lies, to be able to say only what counts /.../ writing to confuse words and that things make out / that things create pressure so, that a new world starts on its way.

Returning to the beginning, silence has become an ecological priority. In a world overwhelmed by overpopulation (of people, artefacts, buildings, messages, history...) it is peremptory to give space to silence, so as not to contribute to the loud cacophony of so many solipsist discourses. To lower the tone, this modest purpose is already worth it. In architecture, starting with the lucid question, with the previous question set out by Cedric Price: is a building really necessary? Or with another of his maxims: not being interested in the design of a bridge but rather in how to get to the other side. Always remembering Smith's principle: without rhetoric. This leads us immediately to consider whether it is possible to make architecture by other means, from other territories that are not its own, whether it is possible to make architecture beyond the visible, tangible, real, sellable results.

In relation to the demand for space, surely it has to be understood in a quantitative sense as well, but also as a synonym of dominion. That is, it is space that is susceptible to being appropriated by the I or the different accumulated 'Is' and emancipated from the entities of collective nature (family, work, consumption, leisure, etc.) it is about considering alternatives to the accelerated inflation of public places exclusively designed to make the process of attraction-consumption-expulsion even quicker, places which can be done without and are forgettable in a moment. But it is also about giving alternatives to the current situation of housing, relegated to a terminal situation, like a dead line, stripped of any value that are not the location and the price.

Let's start by negating; disposing what is not, from which one must become detached to orientate one's view. Forget the game of volumes under the sun, the constructive expressivity, the semiology and

Según el escritor Hans Magnus Enzensberger, las mayores demandas para el siglo XXI serán las de silencio y espacio. Qué clara y rotunda la afirmación. Me siento tan de acuerdo con ella que quiero proyectarla sobre la arquitectura para comprobar si se está gestando algo que pueda responder adecuadamente a esas demandas.

Este artículo quiere ser una simple hipótesis de trabajo sin entrar en un supuesto debate sobre la arquitectura por venir. Ciertamente se perciben indicios de que empieza a condensarse una arquitectura distinta, una arquitectura que, por otra parte, no es la mía. Venciendo la primera reacción de extrañeza, de rechazo, voy a ejercer de sofista o de travestido y voy a intentar definirla y defenderla. Ahí está el origen del título: elogio del contrario. De entrada, es difícil acotar qué es lo otro, lo que no nos atañe, lo que está enfrente. En cualquier caso, lo haré con honestidad, aunque corra el riesgo de que al terminar, el bárbaro haya acampado dentro de mi territorio, de mis convicciones. También es posible que eso que trato de identificar no sea sino una quimera, algo con lo que nadie, ni siquiera alguno de aquellos en los que pienso, se sienta identificado. Tal vez, lo que pretendo se parezca al fenómeno del enamoramiento en el que a partir de unas cuantas miradas, de unos pocos gestos cómplices, se va creando la completa e improbable personalidad del amado, de quien desencadena esos estímulos amorosos y posesivos.

Antes que nada ha sido necesario vencer las reticencias. Para qué un nuevo artículo que sumar al tropel que llena las revistas, para qué escribir si los arquitectos nos expresamos construyendo, para qué añadir más confusión a la confusión. Y como tantas veces la respuesta nos la da otro. Alguien, sin buscarlo, responde por nosotros. En este caso es Chantal Maillard quien nos dicta: *"escribir para no mentir/ para dejar de mentir, para poder decir sólo lo que cuenta.../ escribir para confundir las palabras y que las cosas aparezcan/ que las cosas presionen, que un mundo nuevo se abra paso."*

Volviendo al comienzo, el silencio se ha convertido en una prioridad ecológica. En un mundo agobiado por la superpoblación (de personas, de artefactos, de edificios, de mensajes, de historia...) se hace perentorio hacer sitio al silencio, no contribuir a la chillona cacofonía de tanto discurso solipsista. Bajar el tono, ese modesto propósito ya merece la pena. En arquitectura, empezar con la lúcida pregunta, con la cuestión previa que planteaba Cedric Price: *"¿se necesita realmente un edificio?"* O con otra de sus máximas: *"no estar interesado en el diseño de puentes sino en cómo llegar a la otra orilla."* Y siempre teniendo presente el principio smithsoniano de *sin retórica*. Esto nos lleva de inmediato a plantear si es posible hacer arquitectura por otros medios, desde otros territorios que no le sean propios, si es posible hacer arquitectura al margen de los resultados visibles, tangibles, pisables, vendibles.

En cuanto a la demanda de espacio, seguramente no hay que entenderlo tanto en sentido cuantitativo, que también, sino como sinónimo de dominio. Es decir, se trata de espacio que sea susceptible de ser apropiado por el yo o por los diferentes yoes acumulados y emancipados de los entes de naturaleza colectiva (familia, trabajo, consumo, ocio, etc.) Se trata de plantear alternativas a la acelerada inflación de lugares públicos pensados únicamente para hacer cada vez más rápido el proceso de atracción-consumo-expulsión, lugares prescindibles y olvidables al momento. Pero se trata también de dar alternativas a la situación actual de la vivienda, relegada a una situación terminal, como una vía muerta, desposeída de cualquier valor que no sean la ubicación y el precio.

typology, forget contortionism (Arup willing), models and diagrams, the molls and the pixels, the gestalt and the zeitgeist, Benjamin and Deleuze. Do not misunderstand me; I am only talking of forgetting and not going against something. Opposing something means tacitly sharing a field of play or a field of battle with the enemy one hopes to beat. The architecture that is coming acts, or should do so, by starting from visionary oblivion, from creative amnesia.

Once we have renounced ourselves to these certainties, half close your eyes, observe with a short-sighted vision, blurring the lines, diluting colours, enjoying the atmosphere. The music of Durutti Column or Brian Eno can help us.

Let's do an exercise of precision. Here there is the relation of some of its defining features without any pretension of the similarity that there is between an identikit picture and the original face.

- **Transitivity:** not an architecture for itself, but architecture that generates places that are only activated with human presence. Places for the I or for the sum of I, not for blurred multitudes.

- **Ambiguity:** first, ambiguous is not synonym of indecisive or without character. Ambiguous is what is in two spheres at the same time, the stereoscopic, the stereophonic. Ambiguous is the negation

of the unitary and the hierarchical.

- **Dispersion:** attending to a sort of accepted big-bang, architecture must experiment with centrifugal processes. Discomposing the unity of the piece in nuclei, sometimes united by an excipient space⁶; in other cases dispersed by the city, without any perceptive unity.

- **Synaesthesia:** once the visualist monopoly is finished, let's make cocktails of sensations as the best formulae to neutralize noise.

- **Symbiosis:** the egomaniacal discourses and the autistic position must be quietened. The exchange of interests in economy is called commerce, in society mutual help, in biology symbiosis. The new proposal is closer to the latter.

- **Activism:** faced by the grey professionalism, the curiosity without limits, the will to meddle in other fields forbidden by the distribution of roles.

- **Self-generation:** our buildings should have the evolution of their materiality programmed into them and the architects should be genetic engineers of their material condition. If anyone suspects that I include the self-generating material per excellence, live matter, I am not going to deny it.

- **Transience:** like food or Shinto temples, buildings must bring with

them an expiry date, even though they are used and lived in without being aware of it, like animals are not aware of death.

- **Post-comfort:** overcoming the axioms of technical lineage, the possibilities multiply. Without dogmas: what I get in exchange for something.

- **Ease:** what is easy or economic or fluid brings with it an additional guarantee, which is not incompatible with complexity, which in this way is channelled avoiding the emphasis.

Someone who has just read the previous list will probably be tempted to object that these concepts are only isolated flashes without connection or unity. To which it can be answered that it is an architecture that does not need to be legitimized through the adherence to a system, linguistic, genetic or of any other kind. It is an architecture that to avoid social questioning, does not resort to the denial of the authorship but which further extends the usual roles; an architecture that does not use the tranquillizing tautological value of the label, of fortunate denomination; an architecture that will not acknowledge until much later that it has participated in the battle in which the future is being fought out.

I am thinking of some known names, but above all, in some others

Comencemos negando, descartando lo que no es, todo aquello de lo que hay que desprenderse para orientar la mirada. Olvidemos el juego de volúmenes bajo el sol, la expresividad constructiva, la semiología y la tipología, olvidemos el contorsionismo (Arup mediante), los modelos y los diagramas, los *malls* y los *pixels*, la *gestalt* y el *zeitgeist*, olvidemos a Benjamin y a Deleuze. Entiéndaseme bien, sólo hablo de olvidar y no de ir en contra. Oponerse a algo supone compartir tácitamente un campo de juego o un campo de batalla con el enemigo a batir. La arquitectura que viene lo hace, o lo debería hacer, a partir del olvido visionario, desde la amnesia creativa.

Una vez que hemos renunciado a las certezas, entornemos los ojos, observemos con mirada miope, desdibujando las líneas, diluyendo los colores, disfrutando del ambiente. La música de Durutti Column o Brian Eno nos puede ayudar.

Hagamos un ejercicio de concreción. He aquí la relación de unos cuantos de sus rasgos definitorios sin más pretensión de parecido que el que hay entre un retrato robot de alguien entrevisto un instante y el rostro originario.

Transitividad: No una arquitectura para sí misma, sino la que genera lugares que sólo se activan con la presencia humana. Lugares para el yo o para la suma de yoes, no para las multitudes borrosas.

Ambigüedad: Partamos de que lo ambiguo no es sinónimo de indeciso o sin carácter. Ambiguo es lo que está en dos ámbitos a la vez, lo estereoscópico, lo estereofónico. Ambiguo es la negación de lo unitario y lo jerárquico.

Dispersión: Atendiendo a una especie de aceptado big-bang, la arquitectura debe experimentar con procesos centrífugos. Descomponer la unidad de la pieza en núcleos, a veces unidos por un espacio excipiente, otras dispersos por la ciudad, sin unidad perceptiva.

Sinestesia: Una vez agotado el monopolio visualista, elaboremos cócteles de sensaciones como la mejor fórmula para neutralizar el ruido.

Simbiosis: Deben acallarse los discursos ególatras y las posiciones autistas. El intercambio de intereses en economía se llama comercio, en sociedad, ayuda mutua, en biología, simbiosis. La nueva propuesta se parece más a esta última.

Activismo: Frente a la gris profesionalidad, la curiosidad sin límite, la voluntad de inmiscuirse en otros campos vedados por el reparto de roles.

Autogeneración: Nuestros edificios deberían tener programada la evolución de su materialidad y los arquitectos deberían ser los ingenieros genéticos de su condición material. Si alguien sospecha que incluyo la materia autogenerativa (viva) por excelencia, no lo voy a desmentir.

Caducidad: Como los alimentos o los templos sintoístas, los edificios deben llevar consigo la fecha de caducidad, aunque se usen y se vivan sin consciencia de ella, como los animales no la tienen de la muerte.

KAZUYO SEJIMA & ASOCIADOS

onishi hall

[2006]

Posconfort: Al superar los axiomas de estirpe técnica se multiplican las posibilidades. Sin dogmas: qué consigo a cambio de qué.

Facilidad: Lo que resulta fácil o económico o fluido lleva consigo una garantía adicional, lo cual no es incompatible con la complejidad, que de esta manera se canaliza evitando el énfasis.

Es probable que quien acabe de leer el listado anterior esté tentado de objetar que estos conceptos no son sino flashes aislados sin conexión ni unidad. A lo que se puede responder que se trata de una arquitectura que no precisa legitimarse mediante la adscripción a un sistema, ya sea lingüístico, genético o de otro orden. Se trata una arquitectura que para evitar el cuestionamiento social, no recurra a la negación de la autoría sino que la amplíe más allá de los roles habituales; una arquitectura que no utilice el tranquilizante valor tautológico de la etiqueta, de la afortunada denominación; una arquitectura que no sabrá hasta mucho después que ha participado en la batalla en la que se libra el futuro.

Pienso en unos cuantos nombres conocidos pero sobre todo en tantos otros que aún no conozco también están preparando respuestas coherentes a la banalidad procaz de la producción masiva, a la cínica desfachatez de las coartadas, a la retórica del star-system y a la gravidez de la nostalgia.

Así que parece que nos estamos acercando a esa arquitectura, a una arquitectura que, en un ejercicio de lucidez, ponga en duda la propia necesidad que la genera. A una arquitectura que renuncie a convencer, sin golpes de efecto sin eslóganes simplificadores. Una arquitectura destinada a no reproducirse. Una arquitectura sin sombra, no en el sentido físico, sino en el metafórico que usó Hofmannsthal en el argumento de la ópera de Richard Strauss La mujer sin sombra. Es decir, una arquitectura estéril, sin doctrina ni epígonos. Una arquitectura para la caducidad, donde el arquitecto no sea un proveedor de figura sino un estratega del deterioro. Llego al final de este ejercicio poseído por un feliz desconcierto. No sé si lo que he intentado vislumbrar con un (no pretendido, qué horror) tono oracular no es más que un disimulado escape de deseos no confesados y fantasmas escondidos. No sé siquiera si esto es lo que se entiende por un artículo de arquitectura. Así que les propongo volver atrás, borrar el mensaje y dejar solamente el sonido de fondo: los murmullos expectantes, los gestos impacientes, algún carraspeo, el crujir de las butacas. Es decir, la música que John Cage nos descubre en su 4'33".

hialino honor

Han pasado varios meses desde que escribí la primera parte de este artículo. Irremediablemente, nuestros hechos generan nuevos hechos, nuestras palabras nuevas palabras. Todo lo que se hace demanda justificación o desarrollo, o ambas cosas a la vez. De igual manera, aquel escrito me requería una comprobación, un contraste de veracidad. La apelación al útero optimista del futuro no parecía ser suficiente legitimación, era preciso señalar y nombrar. De ahí nace este nuevo texto.

No encuentro a nadie mejor que Sejima (abrevio en ella al conglomerado Sejima /Nishizawa/SANAA) para encarnar una buena parte de esos indicios de una "nueva" manera de hacer arquitectura.

Al hablar de Sejima es inevitable comenzar tratando de la sencillez, a sabiendas de que empezamos por el final o, mejor dicho, por un extremo que es comienzo en cuanto a la actitud, y final en cuanto al resultado físico. Ambas acepciones de lo sencillo excluyen la confusión con lo que canónicamente se entiende como minimal, pero también con el reduccionismo del menos utilizado por Mies van der Rohe. Sencillo no es para Sejima sinónimo de inmediato, sino que es el resul-

Il Hialino honor

Several months have passed since I wrote the last article. Inevitably, our facts generate new facts, our words new words. Everything one does demands justification or development, or both at the same time. In the same way, that article required verification, a contrast of veracity. The appeal to the optimist uterus of the future did not seem legitimating enough, it was necessary to indicate and name. This text is born from it.

I can not think of anyone better than Sejima (I abridge in her the conglomerate Sejima/Nishizawa/SANAA) to incarnate a great part of those signs of a 'new' way of doing architecture.

Talking about Sejima it is inevitable to start with simplicity, knowing that we begin at the end or, better said, at an ending that is the beginning in relation to the attitude, and an ending in relation to

that I still do not know yet who are also preparing coherent answers to the indecent banality of mass production, to the cynical audacity of the excuses, to the rhetoric of the star-system and the heaviness of nostalgia.

So it seems that we are coming closer to this architecture, an architecture that, in an exercise of lucidity, doubts the very necessity which generates it. To an architecture that does not try to convince, that is without dramatic effects or simplifying slogans. An architecture destined not to reproduce itself. An architecture without shadow, not in the physical sense, but in the metaphorical sense used by Hofmannsthal in the opera by Richard Strauss Die Frau ohne Schatten. That is, a sterile architecture, without doctrine or followers. An architecture with expiry date, where the architect is not a supplier of reputation but a strategist of deterioration.

I come to the end of this exercise filled with a happy uncertainty. I do not know whether what I have tried to discern with the toe of an oracle (not intended, what a horror!) is just a disguised escape of unconfessed desires and hidden ghosts. I do not even know if this is what an article about architecture is supposed to be. So I suggest you go back, wipe out the message and leave only the sounds of the background: the expectant murmurs, the impatient gestures, some coughing, the creaking of the seats. That is, the music that John Cage reveals to us in his 4'33".



the physical result. Both meanings of simple exclude the confusion with what is canonically understood as minimal, but also with the reductionism of less used by Mies van der Rohe. For Sejima, simple is not synonymous of immediate, but the (paradoxical) result of a complex process. The simple formula is what adjusts with more precision to the variables of the system, what expresses it with more economy, what emerges with more fluidity.

Their work process starts with a meticulous reading and later re-elaboration of the program. This first step of reformulation of the requirements does not translate into a simple diagrammatic transposition, which every practicing architect knows is insufficient to generate space of quality. The Sejima method goes through the incorporation to this reading of the selection of much latent infor-

tado (paradójico) de un complejo proceso. La fórmula sencilla es la que ajusta con más precisión las variables del sistema, la que lo expresa con más economía y surge con más fluidez.

Su labor procesual arranca con una minuciosa lectura y la posterior reelaboración del programa. Este primer paso de reformulación de los requerimientos no se traduce en una simple transposición diagramática, que todo arquitecto practicante sabe que es insuficiente para generar espacio de calidad. El método Sejima pasa por incorporar a esa lectura, la selección de numerosos datos latentes obtenidos a partir de una relación muy intensa con el cliente. Esto sí permite que en el replanteamiento del programa se vayan deslizando los gérmenes de las decisiones espaciales, primero, y de las tecnológicas, después.

Sea cual sea el carácter de las variables que entran en juego, desde, por ejemplo, las relaciones familiares en una casa a los paquetes funcionales de un museo, siempre se actúa con un mecanismo de ordenación que es de naturaleza topológica. En una evidente voluntad de evitar las relaciones de jerarquía y subordinación, se recurre al empleo de las de contigüidad y proximidad. En paralelo, el cruce entre la sistemática apertura al campo de las

posibilidades espaciales y al de las posibilidades de uso se corresponde con una organización matricial del espacio.

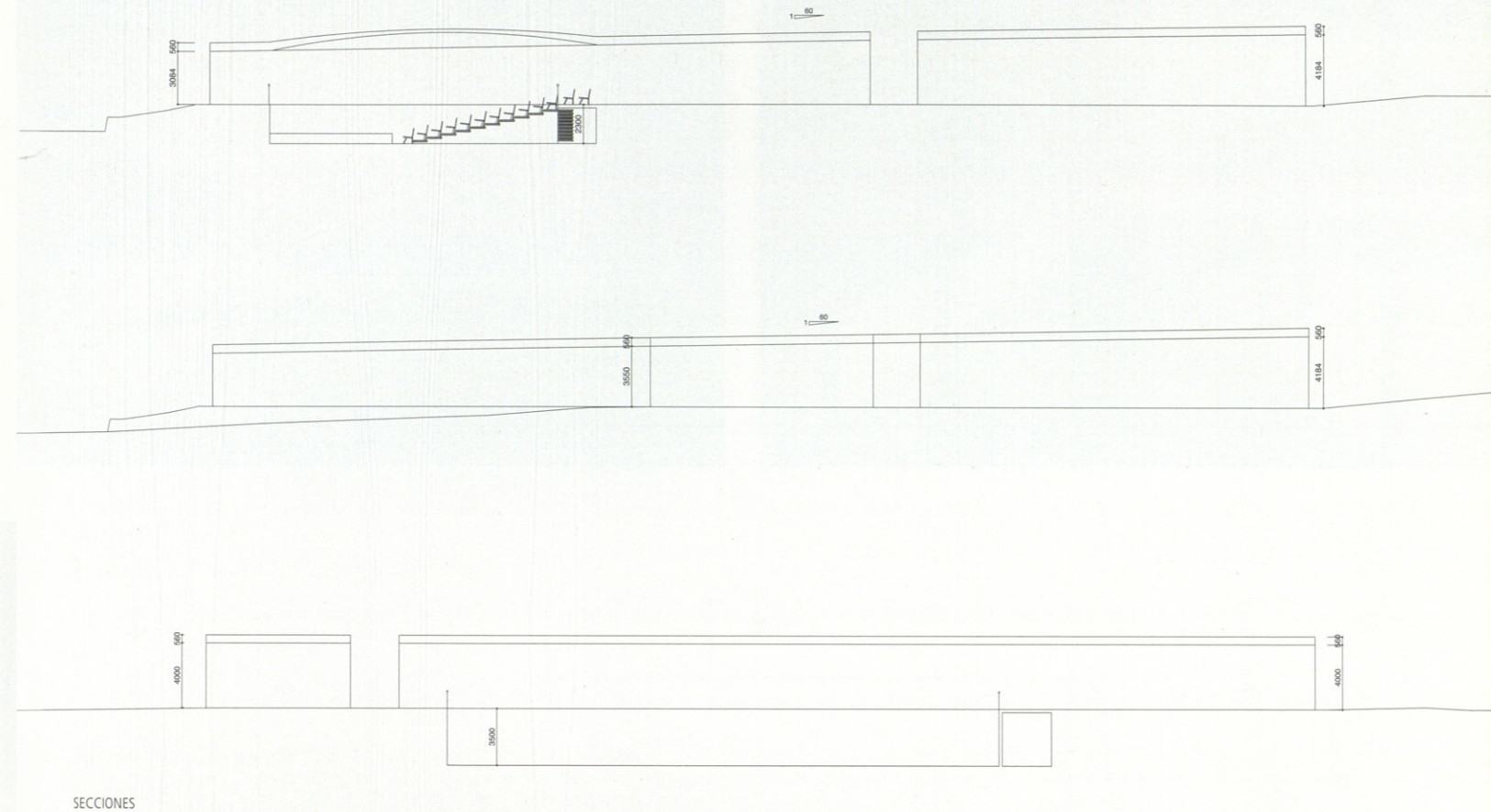
Así, es interesante comprobar como el concepto de privacidad manejado por Sejima es mucho más sutil que el habitual. Normalmente entendemos la dualidad privado-público como un sistema binario. Sejima hace que la privacidad sea una opción múltiple que sucede al margen de la opacidad de un tabique o del gesto de echar un pestillo. De manera recurrente habla, en la explicación de sus proyectos, de la arquitectura como un parque, utilizando esa metáfora para poner de manifiesto el deseo de dotar a sus edificios de la máxima libertad para deambular por ellos, de la capacidad de generar posibilidades para personas muy dispares en edad y condición. El parque, paradigma de la libre simultaneidad.

La combinatoria se emplea, en el método Sejima, en varias fases. En la fase dimensional, de manera que se pueda obtener una serie de espacios cuyas diversas medidas de longitud, anchura y altura responden a los usos o destinos prefijados. Y también la combinatoria en cuanto a los materiales que, en número limitado pero bien elegidos en cuanto a cualidad y prestaciones, da lugar a un alto número de

resultados. El uso extendido de la combinatoria lleva consigo la permutabilidad o, al menos, la apariencia de permutabilidad.

Es inevitable la tentación de aplicar a la obra de Sejima la categoría que, desde las vanguardias de principios del siglo XX, denominamos abstracción. Pero frente al inevitable ascendente compositivo de ésta, su arquitectura se mueve en el campo en el que el resultado no está prefigurado, sino que parece más bien la imagen detenida de un movimiento de transformación que, siguiendo sus propias leyes, podría evolucionar indefinidamente.

Hablar de lo importante que es la materialización de la arquitectura tan sutil como la de Sejima puede parecer paradójico. Efectivamente, se huye de la expresividad constructiva, se evita la cruda inmediatez de los materiales, pero eso no significa el menor grado de dejadez hacia como se materializa el edificio. Ambiente es el concepto que explica mejor la voluntad de diluir la fisicidad de la arquitectura para dejar únicamente sus efectos. En esa voluntad decidida que antes mencionábamos de dar protagonismo a los usuarios, a las personas, a sus vivencias, a sus movimientos, el edificio tiende a difuminarse hasta no ser sino un fondo neutro.



mation gained from a very intense relationship with the client. Indeed this allows the seeds of spatial decisions, first, and technological later, start slipping in the program re-approach.

Whatever the character of the variables that come into play, for example the family relationships in a household or the functional packages of a museum, they always act with an ordination mechanism which is of a topological nature. In an evident will to avoid hierarchical and subordination relations, they turn to the use of relations of contiguity and proximity. In parallel, the cross between the systematic opening to the field of spatial possibilities and to the possibilities of use corresponds with a dot-matrix organization of space.

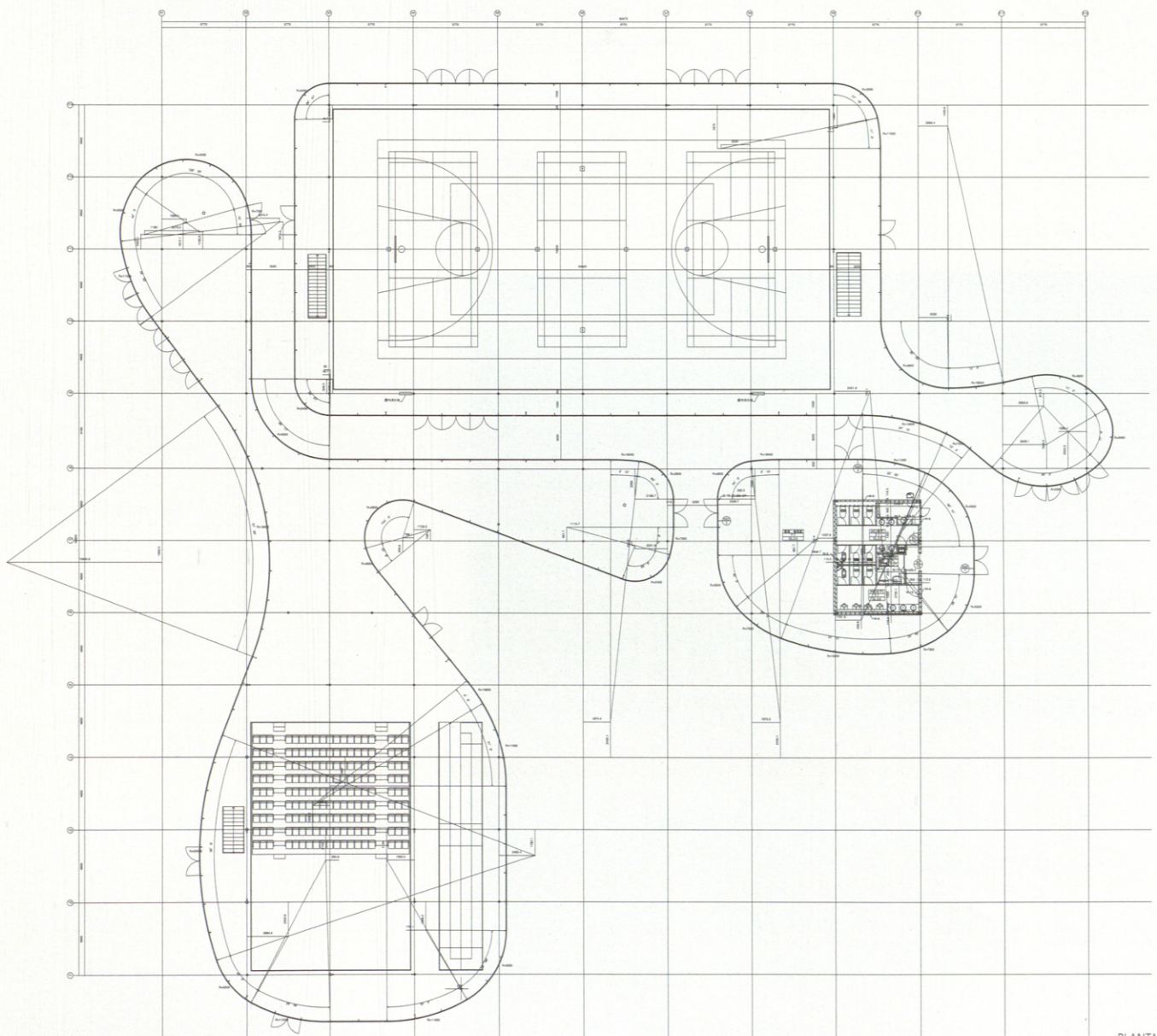
Thus, it is interesting to see how the concept of privacy managed by Sejima is much more subtle than the usual. Normally we understand the duality private-public as a binary system. Sejima makes privacy into a multiple option, which happens apart from the opaqueness of a wall or the gesture of bolting a door.

In a recurrent way they talk, in the explanation of their projects, of architecture as a park, using this metaphor to make evident the desire to bestow on their buildings the maximum freedom to walk around them, with the capacity to generate possibilities for people of a very different age and condition. The park, paradigm of free simultaneity.

The combinatorial analysis is used, in the Sejima method, in several phases. In the dimensional phase, so that they can obtain a series of spaces whose measurements of length, width, and height respond to the predetermined uses or destinies. It also used in relation to materials which limited in number, but well chosen in relation to quality and features, creates a high number of results. The extended use of combinatorial analysis brings exchangeability with it or, at least, the appearance of exchangeability.

One cannot avoid the temptation to apply to the works of Sejima the category that, since the vanguards of the beginning of the twentieth century, we call abstraction. But in contrast with its inevitable compositional influence, their architecture moves in the field in which the result is not prefigured, but what rather seems the halted image of a movement of transformation that, following its own laws, could evolve indefinitely.

To talk about how important is the materialization of an architecture as subtle as Sejima's might seem paradoxical. Actually, it escapes



PLANTA

constructive expressivity, avoids the crude immediacy of materials, but this does not mean the least degree of slackness towards how the building materializes.

Atmosphere is the concept that best explains the will to dilute the physicalness of architecture to only leave its effects. In this previously mentioned determined will to give the main role to the users, to people, to their experiences, to their movements, the building tends to fade until it is only a neutral background.

Accepting this premise, it seems sudden that the materials and the finishing that accept light are what fulfil best the requirement of neutrality. The diverse variants of opal glass, its endless possibilities of translucency, the incorporation of serigraphy, textures and thicknesses, remind us about the multiple forms of blindness. Sejima does not demand the aseptic transparency of Mies from glass, for example. For her, the vision through it must be marked, even very slightly, by its materiality.

Sometimes, in a subtle exercise, the sum of transparent length, accumulating reflections and shadows, impedes the promised clear view of the background that, despite the apparent transparency, is concealed. When working with opaque materials, brightness and reflection are used with the same intention. Light, great accomplice of dematerialization.

Aceptando esta premisa, parece inmediato que son los materiales y los acabados que aceptan la luz, los que cumplen mejor el requisito de neutralidad. Las diversas variantes del vidrio opal, sus inagotables posibilidades de trasluz, de incorporación de serigrafías, texturas y grosores, nos recuerdan las múltiples formas de la ceguera. Sejima no le pide al vidrio la aséptica transparencia de, por ejemplo, Mies. Para ella, la visión a su través debe quedar marcada, aunque sea muy levemente, por la materialidad de aquél. A veces, en un sutil ejercicio, la suma de paños transparentes, acumulando reflejos y sombras, impiden la prometida visión diáfana del fondo que, a pesar de la aparente transparencia, se escamotea. Cuando se trabaja con materiales opa-

cos, el brillo, el reflejo, se utiliza con esa misma intención. La luz, gran cómplice de la desmaterialización.

Sin embargo, desmaterializar la arquitectura no se puede sin correr riesgos, como los de la inconsistencia y la fragilidad. Esta cuestión lleva a Sejima (recordemos, S+N+S) a una doble línea de actuación. Por una parte, recurriendo a la dispersión de la estructura. Como por ejemplo mediante la multiplicación isótropa de delgadísimos soportes, cuyo pautado hace que, paradójicamente, casi desaparezcan en la percepción. O también mediante la opción, aparecida en obras más recientes, de llevar al cerramiento y a las particiones la responsabilidad portante. En ambos casos se



trata de mecanismos de difusión estructural de gran eficacia para los objetivos buscados.

Por otra parte, está la línea de densificación, que no es más que recurrir a las cualidades del primario principio de masa y su condición resistente. Ahí tenemos tabiques de 2 cm. de espesor que son portantes pero que también aíslan del ruido. Con ellos se consigue borrar el umbral, hacer que el paso de una habitación a otra sea una simple yuxtaposición de sensaciones y no un proceso paulatino. Esto es sino una nueva manera de conseguir lo mismo que se pretendía en la arquitectura tradicional japonesa con aquellas cortinas altas, como banderolas, que obligaban a bajar la cabeza al entrar en un interior.

Ese original trabajo con la materia requiere una continua colaboración con los ingenieros en todas las fases del proyecto para no dejar escapar ninguna de las prestaciones que se confían a la ideación constructiva. De manera que lo que es un requisito imprescindible en cualquier proyecto, en su caso se convierte de un medio primordial para obtener ese objetivo último de lo más sencillo, lo más fácil, lo más eficiente.

En este recorrido apresurado por la arquitectura de Sejima, se nos ha deslizado una referencia a la arquitectura tradicional de Japón, pero he omitido otras varias que apuntarían al uso del espacio intermedio interior-exterior, el hisashi, o al tratamiento del terreno como protagonista arquitectónico, o a la propia vocación de construcción ligera a base de entramados de madera y paneles de papel de

arroz, o al filtrado de imagen y luz a través de ellos. Ese sería otro artículo, el de la lectura de su obra en clave de interpretación de las características básicas de su tradición arquitectónica. Sin embargo, a pesar de esos ecos, no hay arquitectura más alejada de lo pintoresco que la de Sejima. Incluso de esas nuevas formas de lo pintoresco que son la distorsión formal o el exhibicionismo tecnológico.

Se trata, en resumen, de una arquitectura que busca el misterio de lo evidente; una muestra de que lo que trae el futuro no hay que buscarlo mirando por los telescopios sino extendiendo el brazo hasta tantear con la mano lo inmediato, oír, oler, palpar al otro. La arquitectura, en silencio, detrás.

"Siempre partimos de cero en cada proyecto" dice Sejima. Nos encontramos, por tanto, ante la condición necesaria para aplicar su método de trabajo. Pero hay además, en este planteamiento de amnesia buscada, el aroma que acompaña a un recto proceder que se parece más al honor que a la honestidad.

A contracorriente, como lo haría un alquimista paciente o un artesano ensimismado, así trabaja Sejima. Tal vez, esa discreción eficiente sea lo que más nos atrae del atelier Sejima. Me atrevo a decir que es la limpieza del método. Sí, de alguna manera, hablo de moralidad, como un Ruskin redivivo.

No sé si todas estas explicaciones alcanzan para dar razón suficiente de por qué nos gusta tanto Kazuyo Sejima, el imán de su voz, su cansada sonrisa incansable.

However, dematerializing architecture cannot be done without taking risks, like inconsistency and fragility. This question takes Sejima (remember, S+N+S) to a double line of actuation. On the one hand, appealing to the dispersion of the structure. For example through the isotropic multiplication of very thin supports, whose guideline makes them, paradoxically, almost disappear from perception. Additionally through the option, developed in the most recent works, of taking the support responsibility to the finishing and partitions. In both cases they are mechanisms of structural diffusion of great efficacy for the desired objectives.

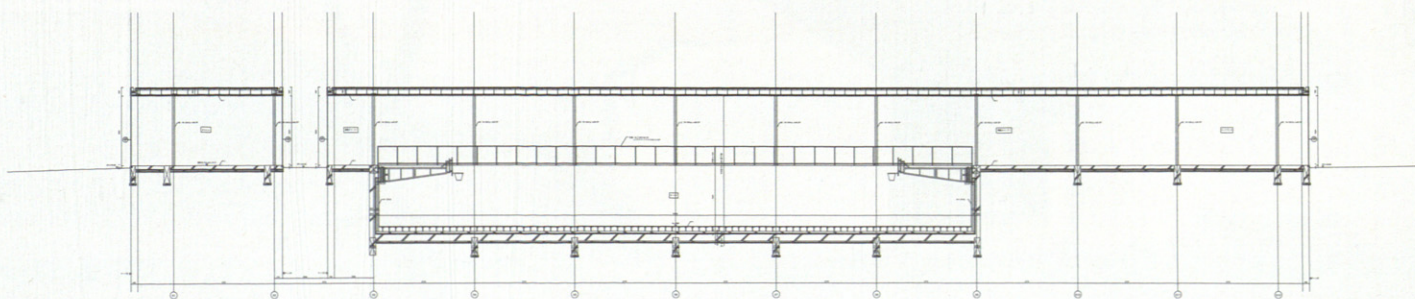
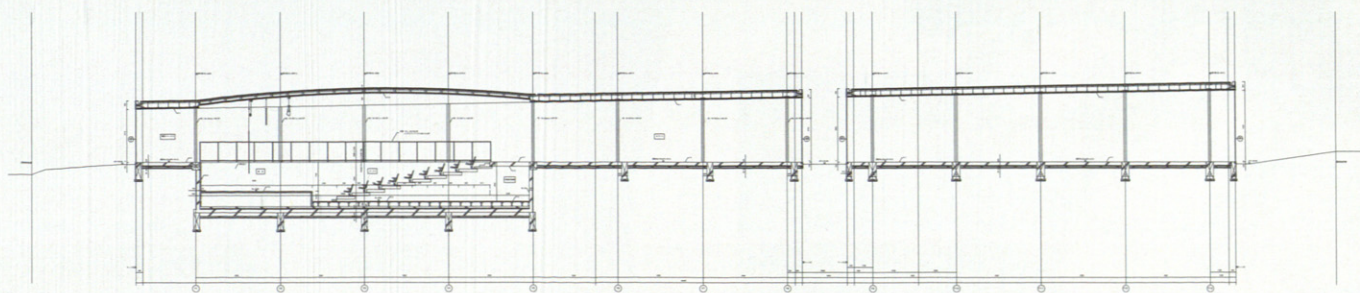
On the other hand, it is the line of densification, which is nothing more than appealing to the qualities of the primary principle of mass and its resistant condition. We have there non-bearing partitions with a thickness of 2 cm which are bearing walls but also isolate from noise. Removing the threshold is achieved with these, making the passing from one room to the next to be a simple juxtaposition of sensations and not a gradual process. This is the same as achieving, although in a new way, what was intended in the traditional Japanese architecture with those high curtains, like banners, which made it necessary to lower one's head as one went in. This original work with matter requires a continuous collaboration with the engineers in all the phases of the project so as not to let any of the features that are trusted to constructive ideation escape. So that what is an indispensable requirement in any project, in their case it becomes a primordial means to achieve this last objective of the simplest, the easiest, the most efficient.

In this quick tour through the architecture of Sejima, we have slipped in a reference about the traditional architecture of Japan, but I have omitted some others that would point to the use of intermediate interior-exterior space, the hisashi, or treating the terrain as an architectural protagonist, or their own vocation of light construction based on wooden structures and rice paper panels, or filtrating image and light through them. That would need another article, understanding their work through the interpretation of the basic characteristics of their architectural tradition. Yet, despite these echoes, there is no architecture further away from the picturesque than Sejima's, even those new forms of the picturesque which are formal distortion or technological exhibitionism. In short, it is an architecture that seeks the mystery of the evident; a sample of what the future is bringing must not be sought looking through telescopes but by extending your arm until you feel the immediate with your hand, hearing, smelling, touching this other. The architecture, in silence, is behind.

"We always start from zero in each project", said Sejima. We are, therefore, facing the necessary condition to apply their method of work. But there is also in this approach of seeking amnesia, the aroma that comes with an honest behaviour which is more similar to honour than to honesty. Swimming against the tide, like a patient alchemist or an engrossed craftsman, is how Sejima works. Perhaps this efficient discretion is what we find more attractive of the atelier Sejima. I would dare to say that it is the cleanness of the method. Yes, in a way I am talking about morality, like a revived Ruskin.

I do not know whether these explanations are sufficient to give enough reasons why we like Kazuyo Sejima so much, the charisma of her voice, her tireless tired smile.





04 ROJO Y FERNÁNDEZ-SHAW

camino de la huerta
alcobendas (madrid)

casa H vivienda en la moraleja

[2005]

Por razones de aprovechamiento y de las limitaciones normativas, la renovación de la construcción existente fue integral, pero superpuesta sobre la estructura portante existente. Como consecuencia, el problema tomó un sesgo particular, y una condición de partida más debía añadirse a las convencionales: solar, programa, cliente, etc. Una condición de partida cuya mayor dificultad es que preconditionaba la huella y su ubicación.

Por otro lado, y como programa disciplinar de trabajo, nos propusimos tres problemas: fomentar el asentamiento de la construcción en el terreno con naturalidad; proponer un espacio interior abierto y continuo; y sustituir la iconografía por la figuración. En este sentido, la integración de la construcción en el terreno se aborda por medio de técnicas directas, como son los movimientos de tierra, y con simulaciones, como son los forjados ajardinados o la elevación visual y aparente de la rasante del terreno.

La continuidad espacial se alcanza por medio de la transparencia material y virtual en diversos grados, así como dando movilidad a diversas particiones, las cuales introducen una cierta flexibilidad en el uso y percepción de la casa.

En cuanto a su imagen, la manipulación del perfil para fomentar la percepción preferente de la superficie continua y abstracta de la piedra que, como un manto, cubre la casa sin distinguir cubiertas o fachadas, revelando la figura de un cuerpo que se aloja debajo: el perfil de las habitaciones y sus diversas necesidades, los lucernarios, etc.

En cuanto a la transformación de la estructura existente, se acomete por medio de dos operaciones: primero, desplazando la entrada y la escalera al vertice de la "L"; segundo, elevando la cota del terreno en el acceso mediante un movimiento de tierra continuado posteriormente en una rampa en la fachada este.

Al entrar en "el centro" de la figura desaparecen las servidumbres de unas estancias respecto a otras, y se exagera la percepción global del espacio. Así, desde el vestíbulo se "ve" toda la casa, percibiendo sus límites y comprendiendo su forma. La transparencia es, a un tiempo, material y conceptual, ayudada por el hueco diagonal de la escalera, el cual se reproduce a lo largo, abriendo el espacio y fomentando la visión a través y mas allá de las estancias que uno ocupa en cada instante.

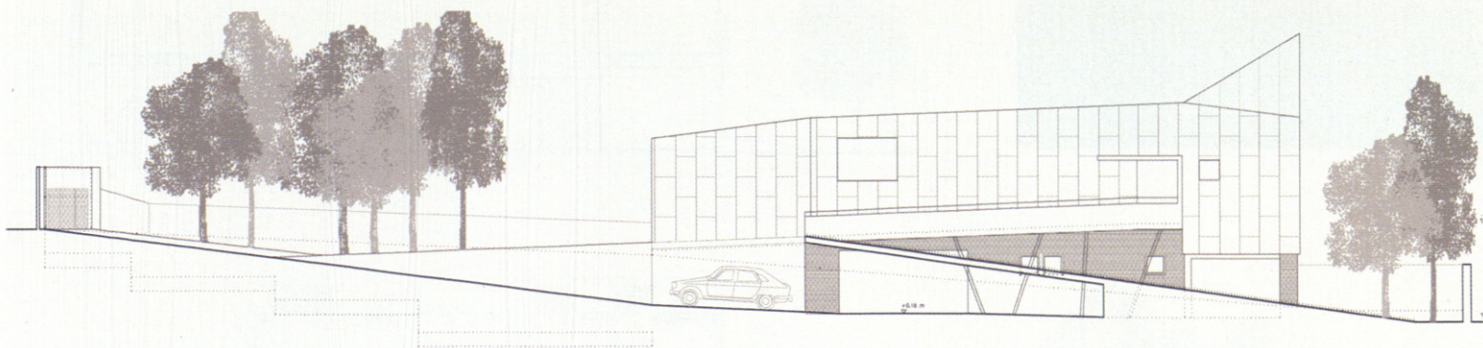
Al elevar aparentemente la cota del terreno devolvemos la parcela a su estado original, antes de ser excavada para ubicar la construcción original. Y, de este modo, la nueva organización de la vivienda se invierte, ubicando las estancias principales en la planta superior y descendiendo a la planta baja las estancias secundarias, los dormitorios y la sala familiar, que se abren y extienden hacia el jardín exterior que circunda la vivienda.



MIGUEL DE GUZMÁN



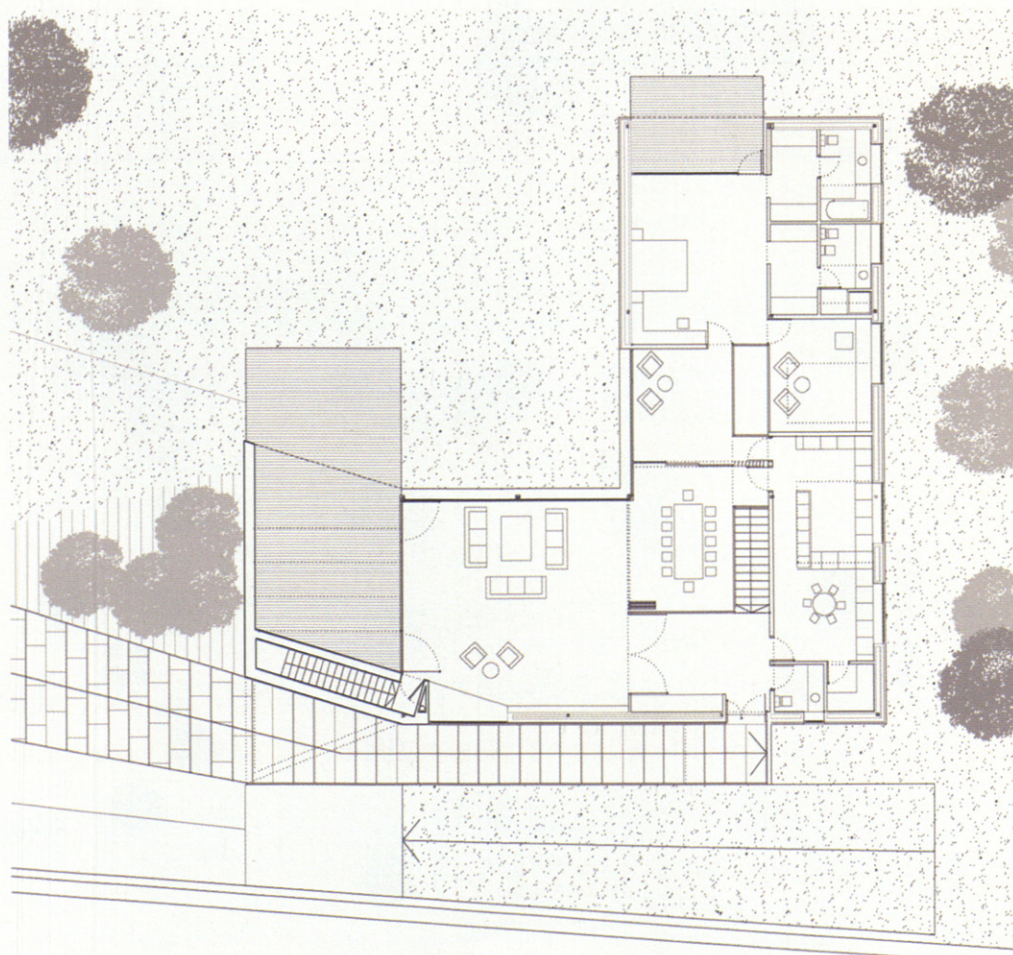
MIGUEL DE GUZMÁN



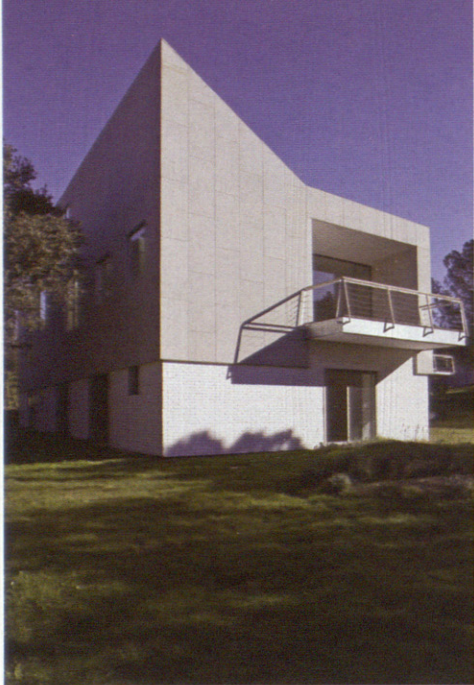
ARQUITECTOS [MADRID]:
Luis Rojo de Castro
Begoña Fernández-Shaw

COLABORADORES:
Ignacio Gómez Galán, Javier García Contreras

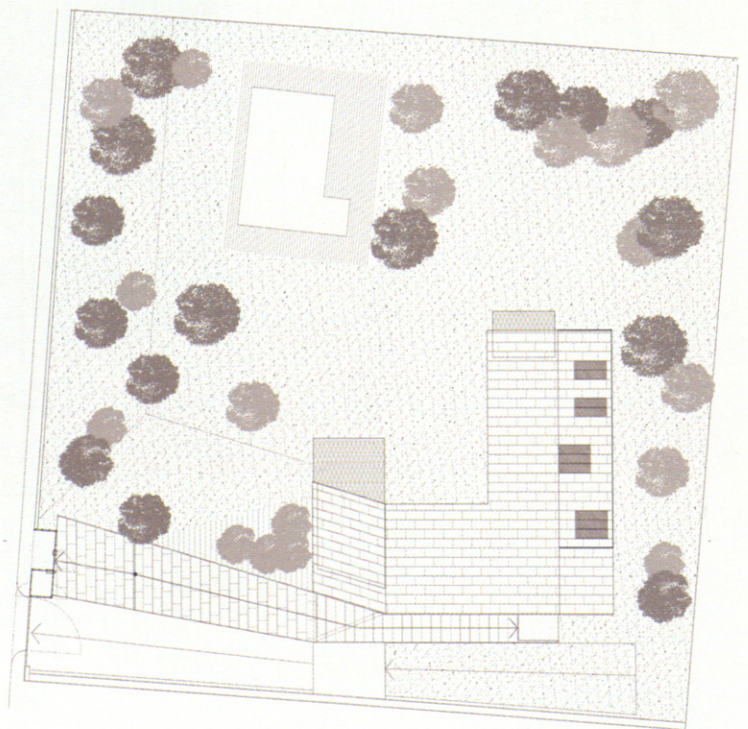
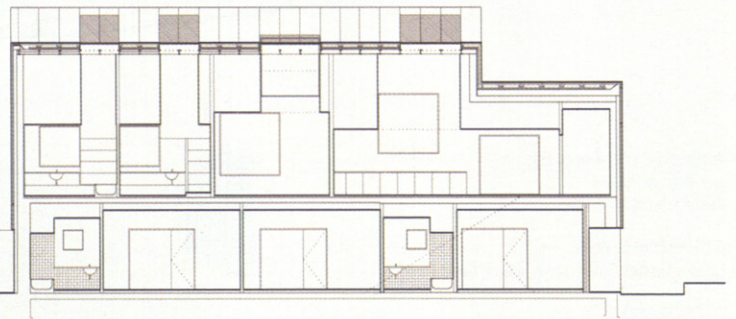
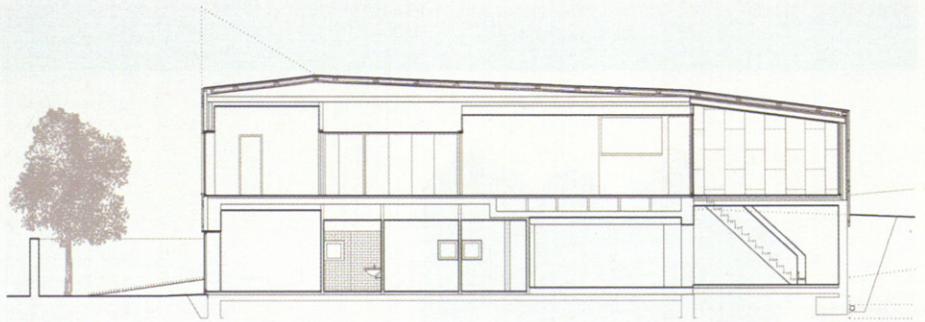
FOTÓGRAFOS:
Miguel de Guzmán
Santiago Buraglia

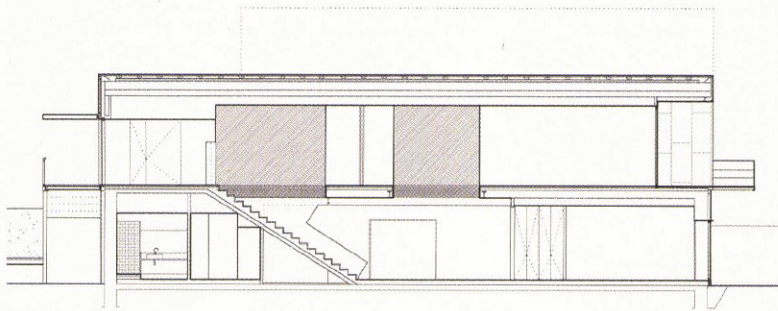


ALZADO Y PLANTA DE ACCESO



MIGUEL DE GUZMÁN





SECCIÓN LONGITUDINAL.
EN LA PÁGINA ANTERIOR,
SECCIONES LONGITUDINAL Y TRANSVERSAL,
Y PLANTA PRIMERA.

SANTIAGO BURAGUÍA



MIGUEL DE GUZMÁN



SANTIAGO BURAGUÍA

04 ROJO Y FERNÁNDEZ-SHAW

calle luis ibarra landete
guadalajara

pasarela peatonal en guadalajara, junto al teatro buero vallejo

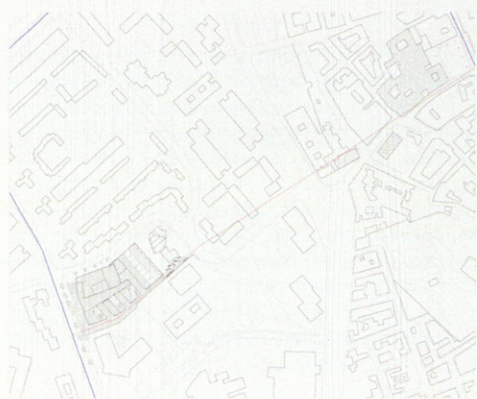
[2005]



El encargo de esta pasarela da por finalizado un conjunto de actuaciones entorno al Teatro Municipal Buero Vallejo, encaminadas a integrar el nuevo edificio en su entorno próximo y a consolidar la estructura urbana existente. En particular, la pasarela completa el paseo peatonal que bordea la cara sur del Teatro, uniendo las calles Luis Ibarra y Cifuentes. Junto con la Universidad, la Parroquia de San Pascual y el Instituto de Enseñanza Media, el teatro forma un recinto público y cívico aún por consolidar. Y así el paseo se convierte en parte integrante de la propuesta del teatro-auditorio Buero Vallejo, recorriendo de este a oeste el interior de la manzana para trasladar el énfasis al interior, y desde las calles circundantes al espacio casual inscrito entre las construcciones.

Bajo estos planteamientos, por su condición cívica e institucional los programas del teatro, la universidad, el instituto y la parroquia potencian una relación en el interior de la manzana para formar un espacio público, compartido con la ciudad. Un espacio intersticial y residual cuya figura imprecisa se adapta a lo existente para unir imperceptiblemente lo que ya existe: un conjunto de espacios interiores, cuyo carácter ajardinado y su ambiente relajado se potencia cuando se hace visible, cuando se percibe como si fuera intencionado, cuando se recorre y se ocupa. Y así, la pasarela peatonal constituye un tramo de dicho paseo, y sobrevuela la parcela ajardinada de la parroquia, descendiendo en pendiente hacia la calle Luis Ibarra Landete en una franja cedida por el ayuntamiento. La Pasarela, sin embargo, se propone un objetivo doble: proporcionar un recorrido de unión entre el paseo peatonal y la calle Luis Ibarra, pero sin comprometer o alterar más allá de lo necesario un consolidado jardín de frutales y pinos, cuya valor ambiental debía aprovecharse y respetarse. Por ello, se propuso una estructura metálica despegada del terreno y superpuesta sobre el jardín, que permite la convivencia entre ambos: por debajo, el terreno plantado; y por encima, en dirección perpendicular, la estructura elevada de la pasarela.

Tanto el cerramiento lateral de la pasarela como su planta aprovechan las formas naturales del jardín para proponer soluciones a los problemas concretos de uso y de materialidad. Por un lado, la pasarela se configura como repetición de tres tramos iguales en longitud y en sección, agregados con el carácter casual y ajeno a la geometría regular propia de lo natural —lo que permite cumplir las longitudes máximas permitidas y la ubicación de los rellanos. Por otro, el parapeto norte, que separa de la propiedad de la parroquia, se construye con una chapa de acero inoxidable en módulos de 1,90 metros de alto por 1 metro de ancho. El material se queda recortado mediante un chorro de agua a presión para provocar, por medio de un dibujo irregular, la transparencia necesaria para hacer visualmente presente el carácter paisajístico del jardín sin comprometer su seguridad ni su privacidad. Finalmente, el resultado es un camino ligero y quebrado que atraviesa el espacio del jardín sin tocarlo (sin comprometerlo), pero que pone en valor sus cualidades ambientales y su belleza. Luego el propósito final será mostrar la producción de la ciudad —y de la arquitectura— como aprovechamiento de oportunidades, y el espacio público como aquel donde se hace visible lo que nos rodea.

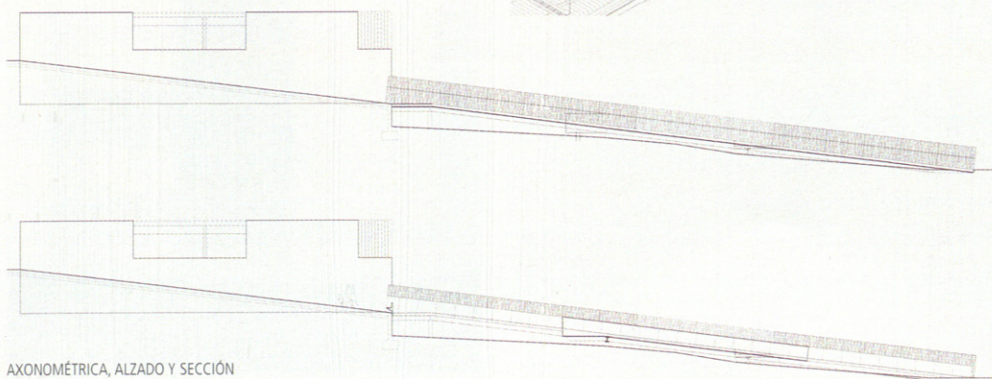
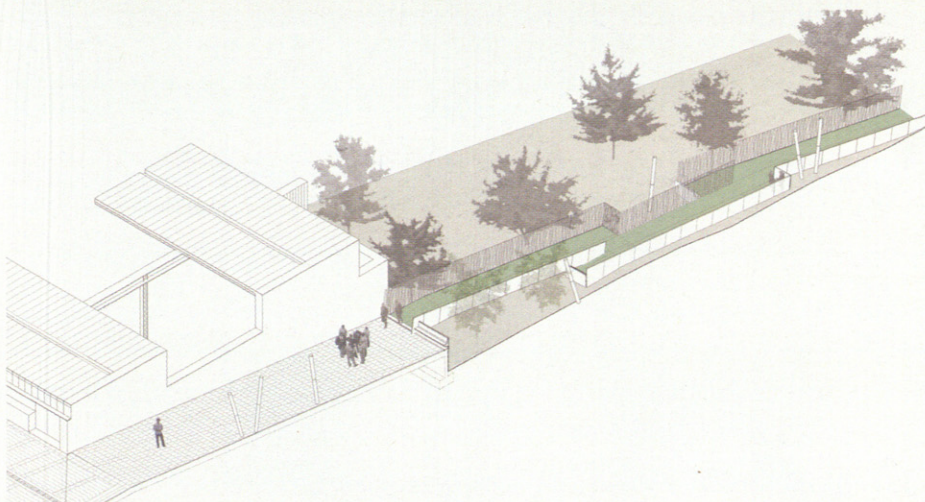


ARQUITECTOS [MADRID]:
Luis Rojo de Castro
Begoña Fernández-Shaw

COLABORADORES:
Marta Sicilia, Irene Hwang

PROMOTOR:
Ayuntamiento de Guadalajara

FOTÓGRAFO:
Miguel de Guzmán



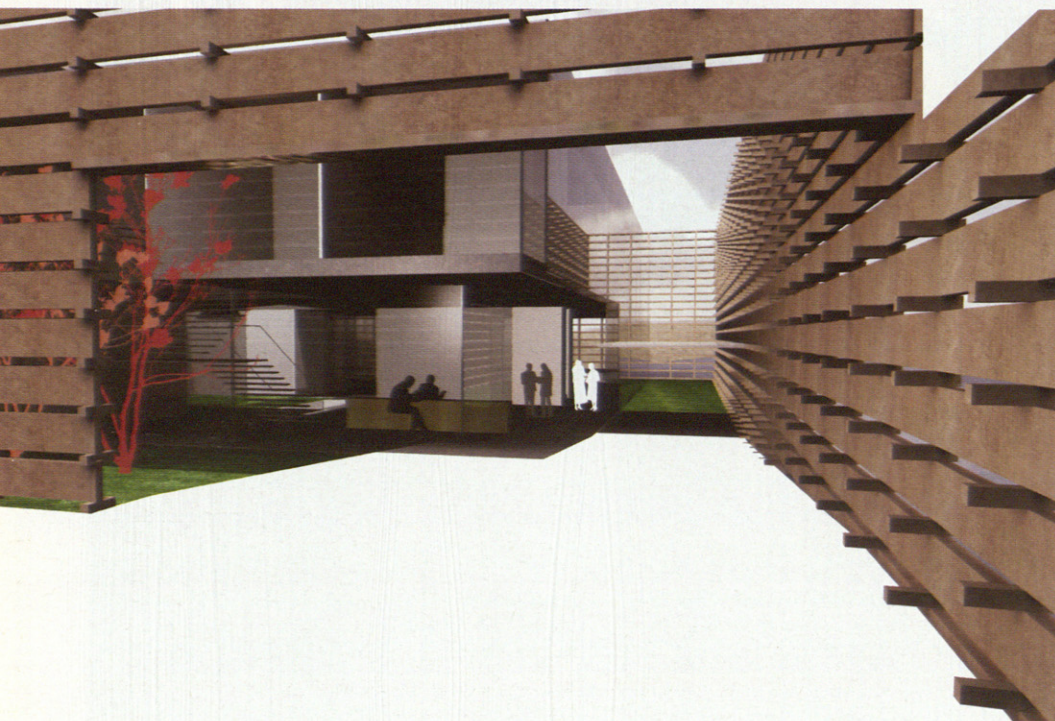
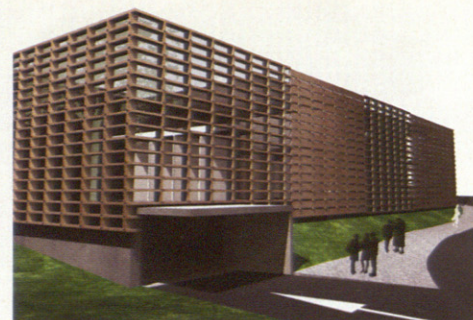
AXONÓMETRICA, ALZADO Y SECCIÓN

04 ROJO Y FERNÁNDEZ-SHAW

avenida del raposal
arnedo (la rioja)

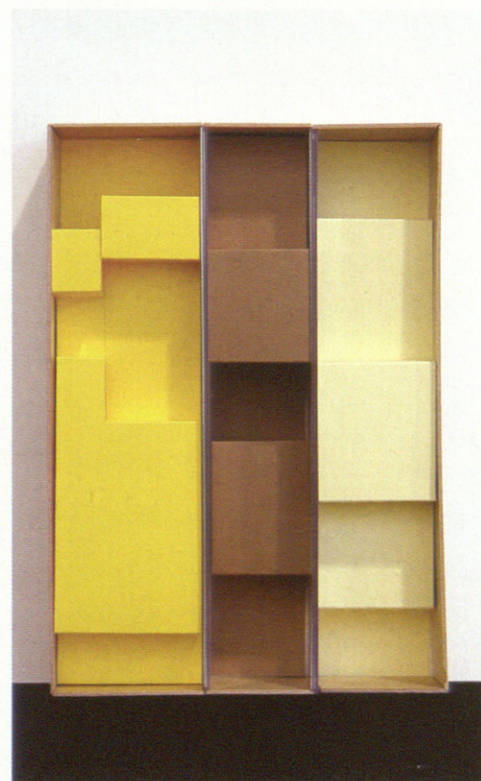
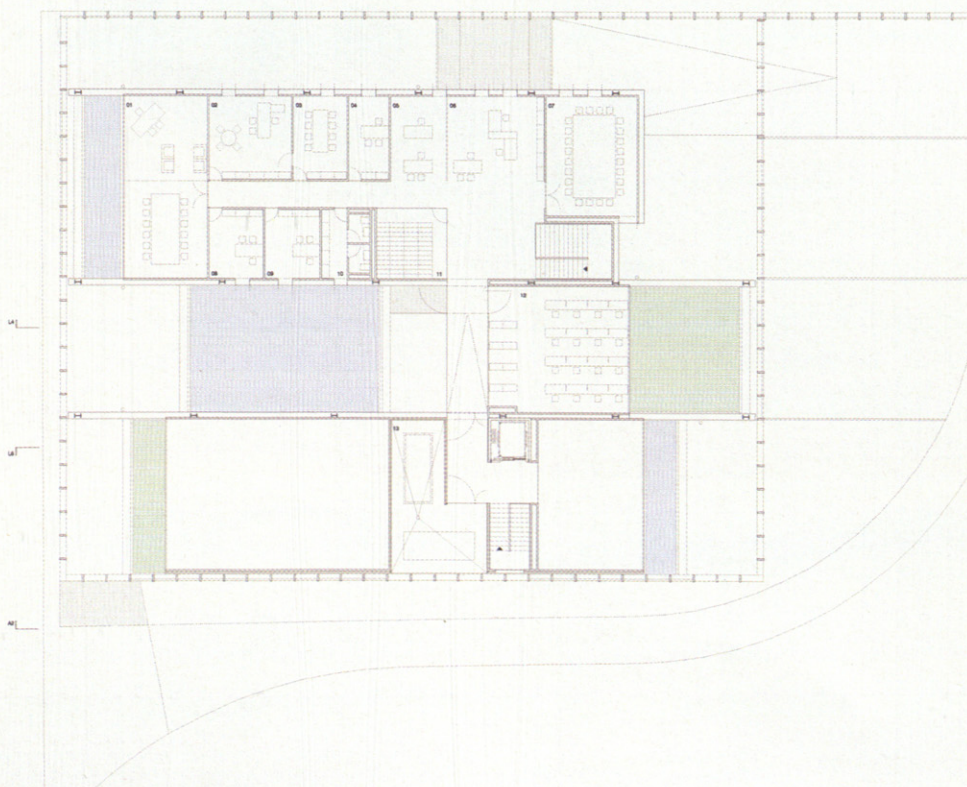
concurso para el centro tecnológico del calzado en arnedo

PRIMER PREMIO [2005]

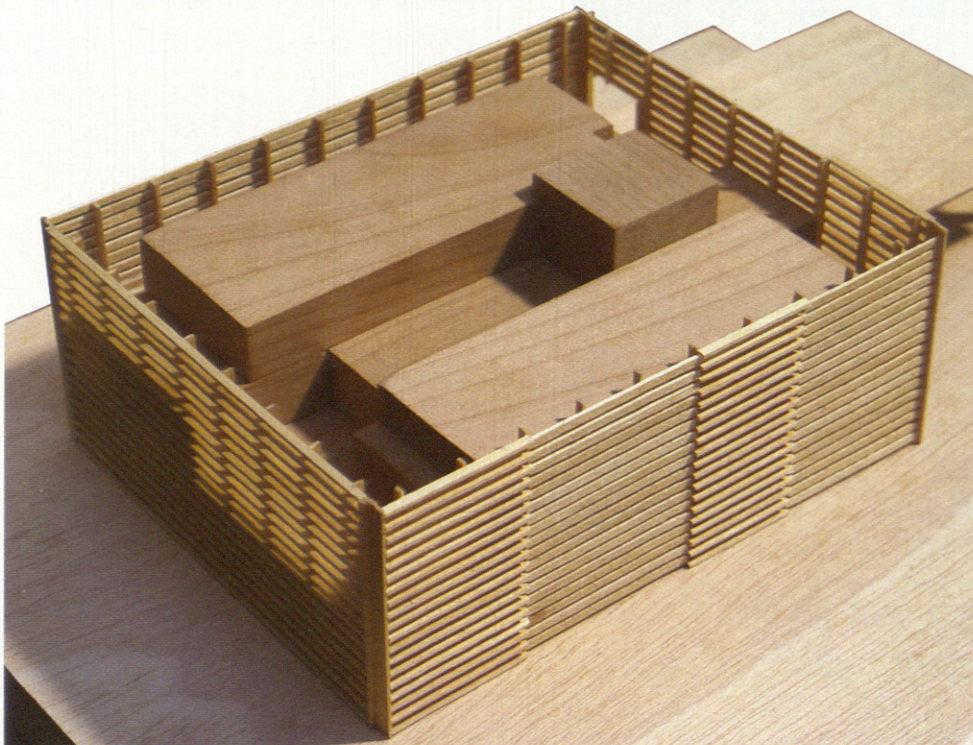
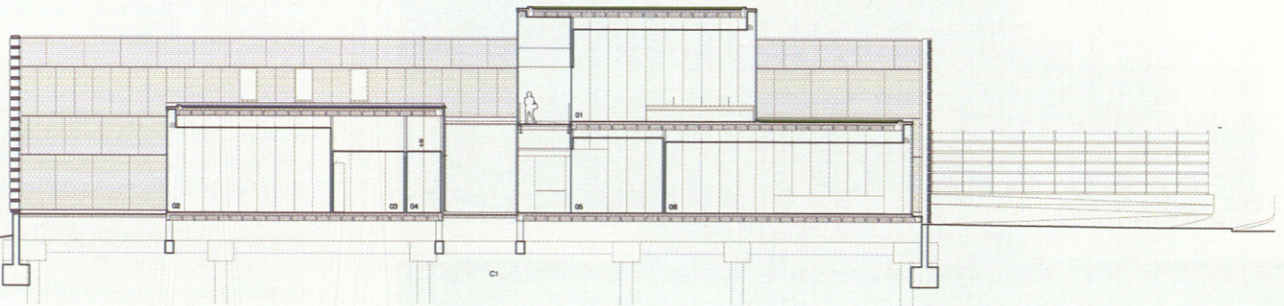
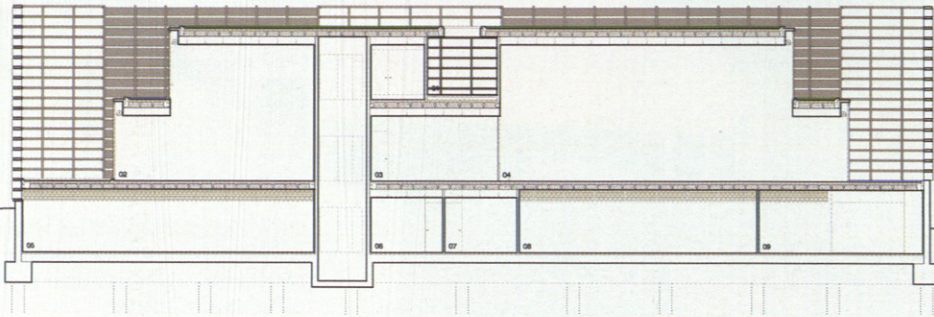
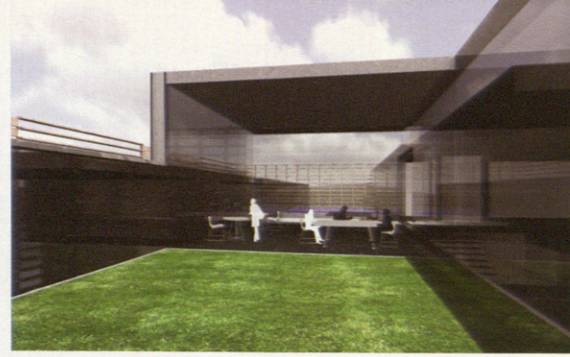


Integrado en una trama de naves industriales –volúmenes únicos de cerramientos opacos y cubiertas inclinadas– el Centro Tecnológico del Calzado enfatiza su condición como centro neurálgico del polígono, manteniendo el volumen y la geometría de las naves, pero invirtiendo sus características tipológicas y espaciales. Así, el edificio se entiende como un elemento más de la trama, pero con un significado distinto. Su definición como recinto, claro y geométrico como el de una nave, se enriquece como consecuencia de la apropiación de la superficie máxima permitida para, después, formar un sistema de vacíos o patios interiores que dignifican los espacios públicos y de trabajo, multiplican las relaciones visuales y permiten combinar tecnología y paisaje.

La fachada que lo envuelve, de permeabilidad variable, permite vislumbrar los espacios verdes y las actividades que se desarrollan en el interior, confiriéndole así el carácter público que requiere, como referente arquitectónico. En definitiva, una forma con la rotundidad de una nave pero con la textura de un tejido... Las diferentes áreas del programa se alojan en sucesivas crujiás que, con una anchura flexible, se adaptan a las necesidades requeridas, reforzando así la configuración espacial y planimétrica. La organización funcional propuesta conduce al visitante desde las zonas más públicas –acceso y vestíbulo principal– hasta las más privadas y técnicas –laboratorios y despachos– a lo largo de un recorrido transversal, abierto y transparente, que enlaza las bandas longitudinales, la arquitectura del Centro.



SECCIONES
EN LA PÁGINA ANTERIOR,
PLANTA BAJA



ARQUITECTOS [MADRID]:
Luis Rojo de Castro
Begoña Fernández-Shaw

COLABORADORES:
Santiago Buraglia,
Irene Hwang,
Christian Alba,
Cristina García-Ochoa
Aparejador: Fernando Vasco
Estructuras: Alfonso Gomez-Gaite
Acondicionamiento Ambiental: Úrculo Ingenieros

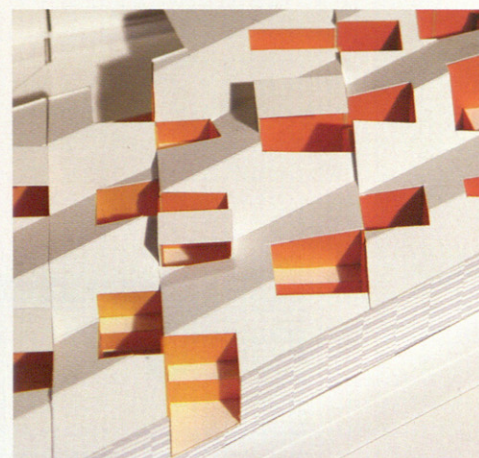
PROMOTOR:
Agencia de Desarrollo Económico de La Rioja

FOTÓGRAFO:
Luis Rojo de Castro

04 ROJO Y FERNÁNDEZ-SHAW

segovia concurso para la universidad de valladolid en segovia

MENCIÓN [2005]



Como reflejo de la sociedad que la habita, la ciudad contemporánea se resiste a la uniformidad y a la homogeneidad, beneficiándose de la sustitución de los proyectos cerrados por los sistemas abiertos.

La arquitectura puede y debe considerar la flexibilidad, la variedad y la adaptabilidad como recursos positivos que permiten negociar la producción del espacio y de su ocupación, facilitando la combinatoria de unidades diversas en estructuras abiertas y complejas.

Por ello esta propuesta tiene el carácter de una reflexión sobre el potencial de la superposición de este solar y este programa, identificando posibilidades espaciales y variaciones morfológicas que, combinadas de modos diversos e intercambiables, ofrezcan un sistema arquitectónico coherente y real, pero también abierto y negociable dentro de sus propios parámetros y de las limitaciones normativas.

Un sistema capaz de generar múltiples ambientes contenidos en una estructura unitaria, una relación morfológica con la ciudad concebida como tejido; un sistema que valora la interacción entre interior y exterior, entre arquitectura y programa, y entre los recintos privados y los lugares comunitarios.

ARQUITECTOS:
Luis Rojo de Castro
Begoña Fernández-Shaw

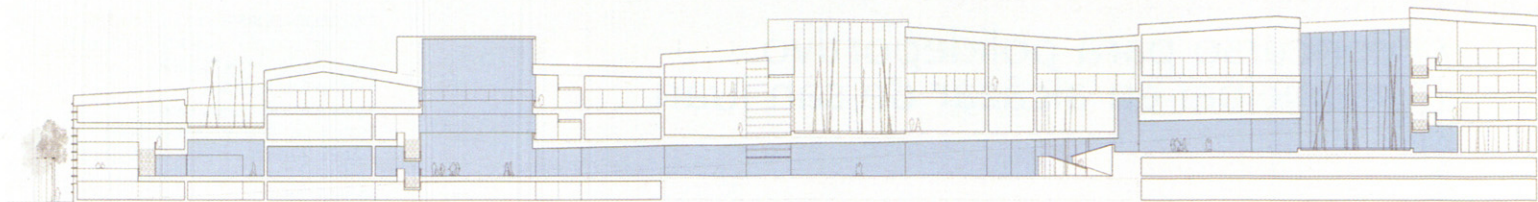
COLABORADORES:
Santiago Buraglia,
Christian Alba,
José Manuel Garrido

PROMOTOR:
Universidad de Valladolid

FOTÓGRAFO:
Luis Rojo de Castro

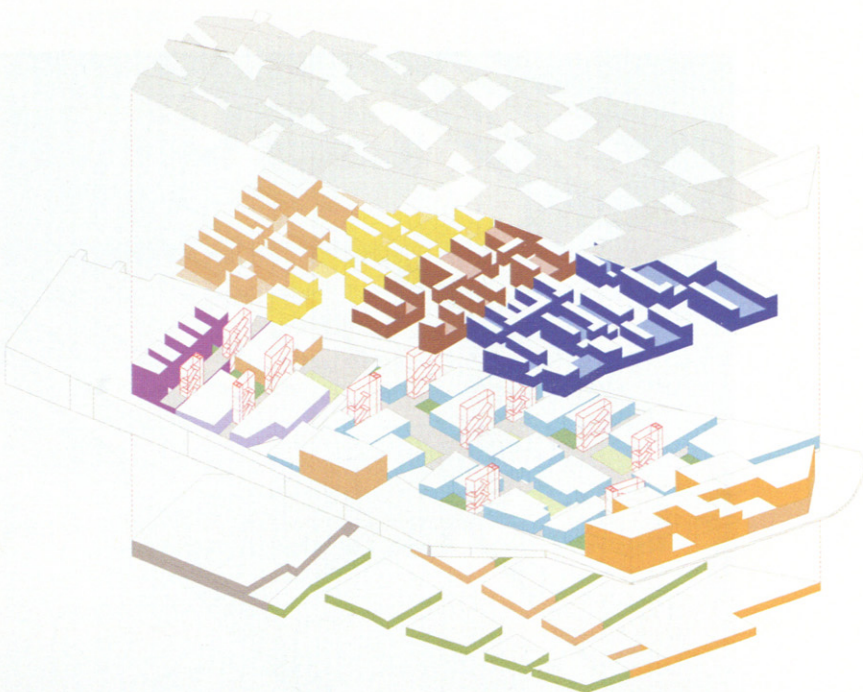
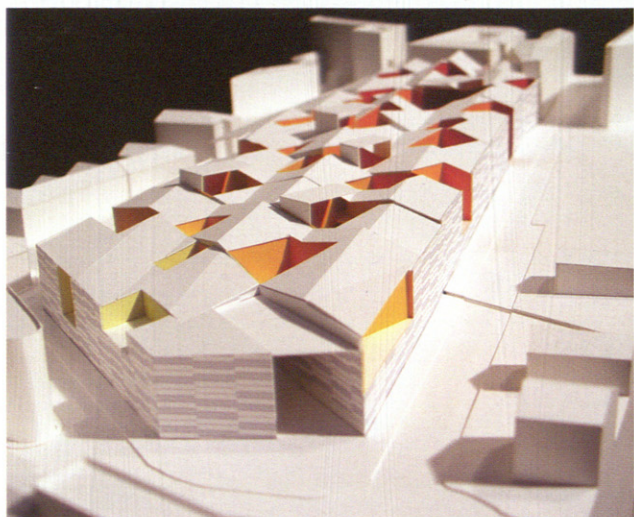


PLANTA
EN LA PÁGINA SIGUIENTE,
SECCIÓN



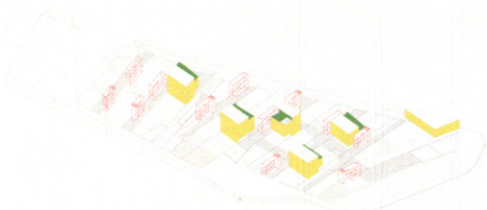
[01] CONTEXTUALIZACIÓN URBANA: DENSIDAD Y PERMEABILIDAD

LA PRESENTE PROPUESTA OPTA POR MANTENER LOS VALORES AMBIENTALES Y LA ESCALA QUE CARACTERIZAN LA IMPLANTACIÓN HISTÓRICA DE LA MANZANA DEL REGIMIENTO DE ARTILLERÍA Y LA ANTIGUA FÁBRICA DE PAÑOS DE DON LAUREANO ORTIZ DE PAZ. SIN EMBARGO, DEBIDO A SU DETERIORADO ESTADO MATERIAL, Y SU FALTA DE ADECUACIÓN ESTRUCTURAL A LAS NUEVAS NECESIDADES PROGRAMÁTICAS, PROPONEMOS SUSTITUIR LA EDIFICACIÓN EXISTENTE POR UNA NUEVA, PRESERVANDO Y RESTAURANDO INTEGRALMENTE EL EDIFICIO A-7 E INTEGRÁNDOLO EN LA NUEVA EDIFICACIÓN COMO ELEMENTO SINGULAR.



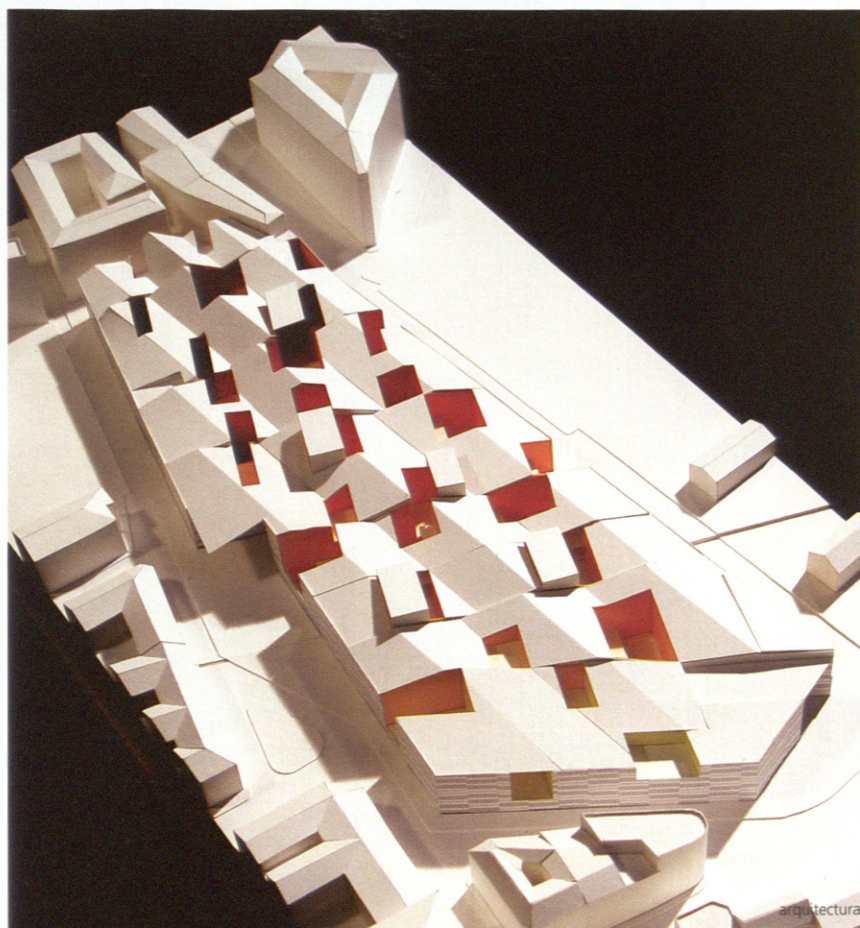
[02] CONTEXTUALIZACIÓN AMBIENTAL: ESPACIO PÚBLICO Y TRANSPARENCIA

UN ESPACIO DENSO PERO POROSO -COMO LA CIUDAD-, CUYA ACUMULACIÓN DE AULAS Y SEMINARIOS SE ABRE E ILUMINA POR MEDIO DE UN SISTEMA DE PATIOS ABIERTOS Y CERRADOS QUE, ESTRATÉGICAMENTE DISTRIBUIDOS Y COMBINADOS EN PLANTA Y SECCIÓN, NATURALIZAN EL ESPACIO INTERIOR, PROPICIANDO LA APARICIÓN DE RECINTOS DE INTERCAMBIO Y REUNIÓN.



[03] CONTEXTUALIZACIÓN PROGRAMÁTICA: FLEXIBILIDAD+FUNCIONALIDAD

EL SISTEMA COMBINA CRUJÍAS DE DIVERSOS ANCHOS, CUYAS LUCES SE AJUSTAN EN CADA CASO A LOS REQUERIMIENTOS PROGRAMÁTICOS Y FUNCIONALES ESPECÍFICOS, EN UNA DISPOSICIÓN ALTERNADA PARA DIMENSIONAR CADA ÁREA.



04 ROJO Y FERNÁNDEZ-SHAW

alcázar de san juan
ciudad real

concurso para polideportivo municipal en alcázar de san juan

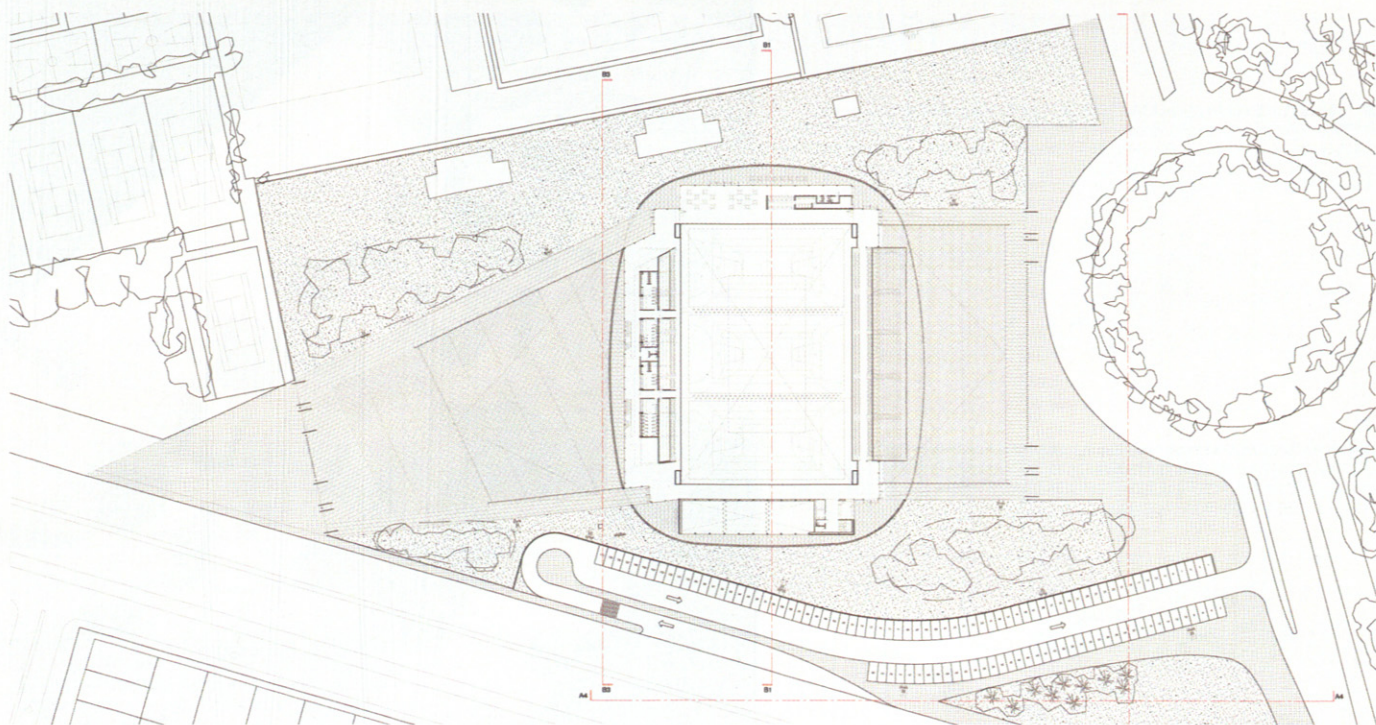
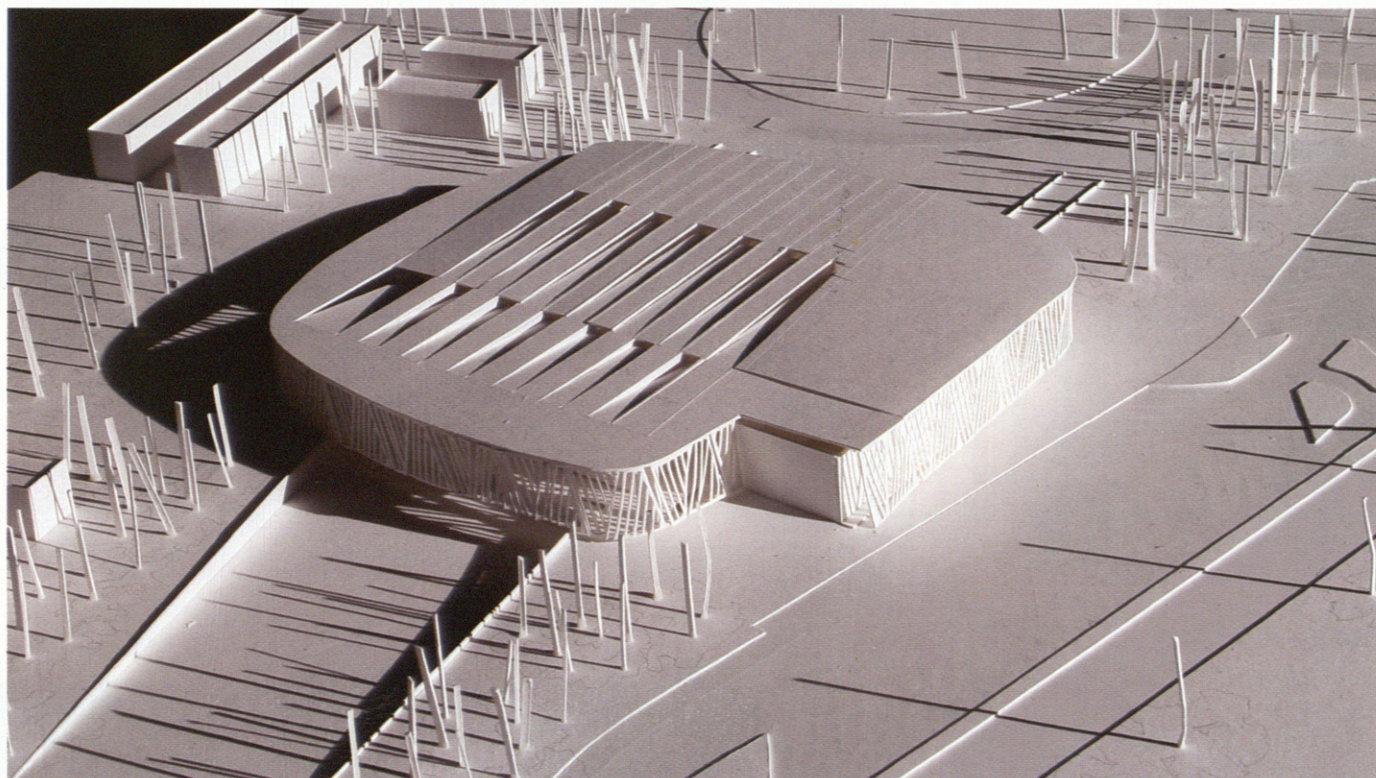
PRIMER PREMIO EN CONCURSO [2005]

ARQUITECTOS [MADRID]:
Luis Rojo de Castro
Begoña Fernández-Shaw

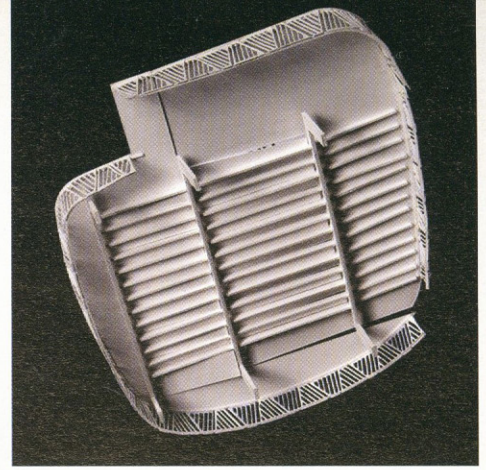
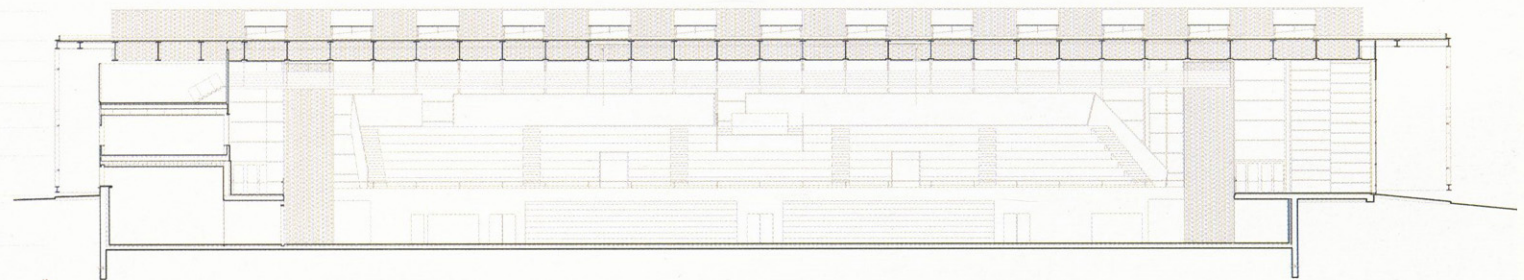
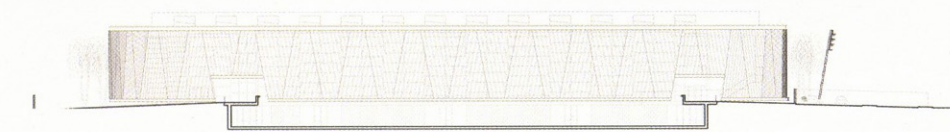
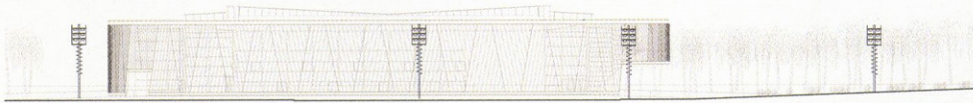
COLABORADORES:
Santiago Buraglá, José Manuel Garrido,
Marta Sicilia, Antje Stuchlik,
Cristina García Ochoa.
Aparejador: Fernando Vasco
Estructuras: Alfonso Gómez-Gaite,
Acond. Ambiental: Úrculo Ingenieros.

PROMOTOR:
Ayuntamiento de Alcázar de San Juan

FOTÓGRAFO:
Luis Rojo de Castro



SECCIONES Y ALZADOS
EN LA PÁGINA ANTERIOR,
PLANTA BAJA



Como reflejo de la sociedad que la habita, la ciudad contemporánea se resiste a la uniformidad y a la homogeneidad, beneficiándose de la sustitución de los proyectos cerrados por los sistemas abiertos.

La arquitectura puede y debe considerar la flexibilidad, la variedad y la adaptabilidad como recursos positivos que permiten negociar la producción del espacio y de su ocupación, facilitando la combinatoria de unidades diversas en estructuras abiertas y complejas.

Por ello, esta propuesta es también una reflexión sobre el potencial de la superposición de este solar y de este programa, identificando posibilidades espaciales y variaciones morfológicas que, combinadas de modos diversos e intercambiables, ofrezcan un sistema arquitectónico coherente y real, pero también abierto y negociable dentro de sus propios parámetros y de las limitaciones normativas.

Un sistema capaz de generar múltiples ambientes contenidos en una estructura unitaria, en una relación morfológica con la ciudad concebida como tejido; un sistema que valora la interacción entre espacio interior y exterior, entre arquitectura y programa, y entre los recintos privados y los lugares comunitarios.

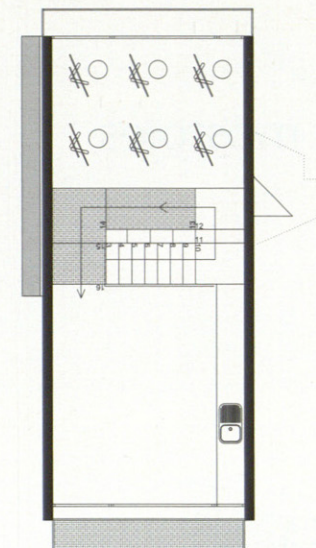
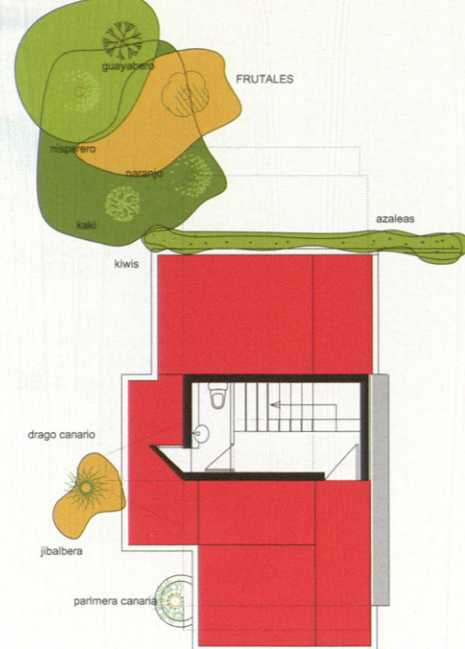
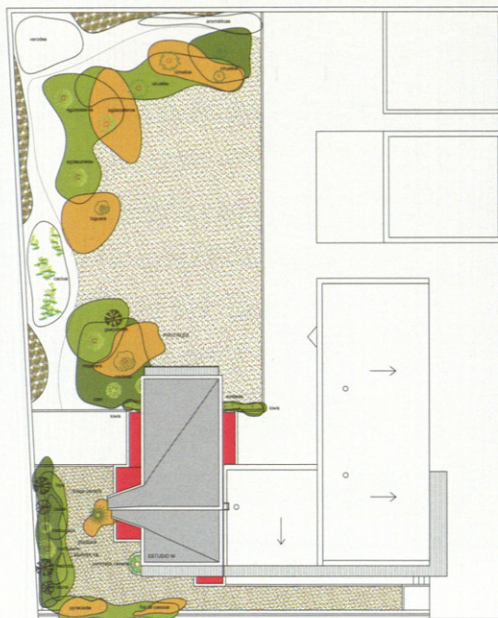


05 NODO 17

estudio m

[2005]

tacoronte
tenerife (islas canarias)

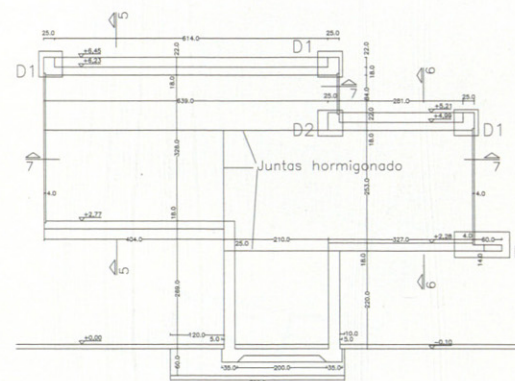
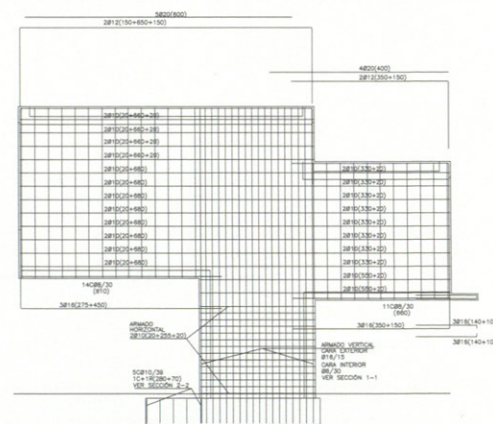
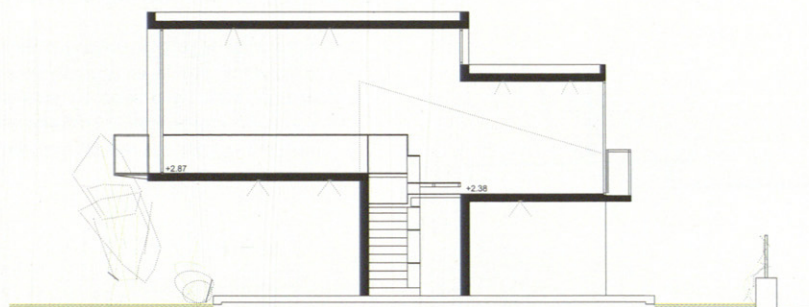


ARQUITECTOS [MADRID]:
Manuel Pérez Romero

COLABORADORES:
Michael Moradiellos
Dirección de obra: Juan de la Cruz
Estructuras: Joaquín Antuña
Constructora: Construforma
Arquitecto técnico: Víctor Manuel Hernández

PROMOTOR:
María del Carmen García Camacho

FOTÓGRAFO:
Amparo Garrido



Una vivienda existente con un fabuloso jardín.
No hay sitio para crecer.

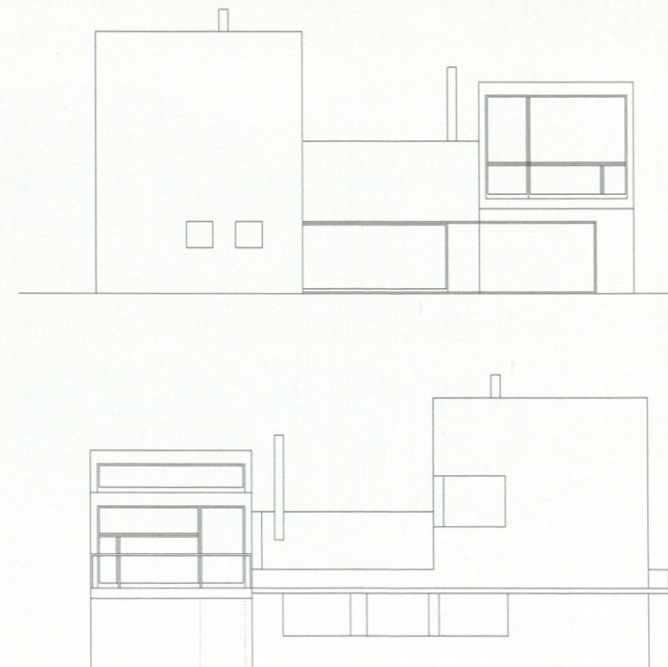
Todo es cuestión de cómo nos apoyamos en el suelo.
Sólo con una pata, haciendo equilibrio: pasar por encima de una palmera canaria, asomarse a una guayabera, regar un drago canario, oler unas azaleas,...

Una única sección, con dos grandes cabezas.
Una pata-escalera-almacén-estantería-aseo, y cuatro espacios a sus lados:

Dos interiores: el estudio y las clases
Dos exteriores: el umbral de acceso y el porche de lectura.

Un espacio neutro, gris, que busca la luz de la mañana y la tarde. El resto lo hará la pintura: los cuadros colgados, el olor a aguarrás, los colores del óleo,...

Un estudio con una pata.



PLANTAS, SECCIÓN Y
ALZADOS DE LA AMPLIACIÓN.
EN LA PÁGINA ANTERIOR,
SECCIÓN Y ALZADO.

instituto de la mujer y archivo municipal en móstoles

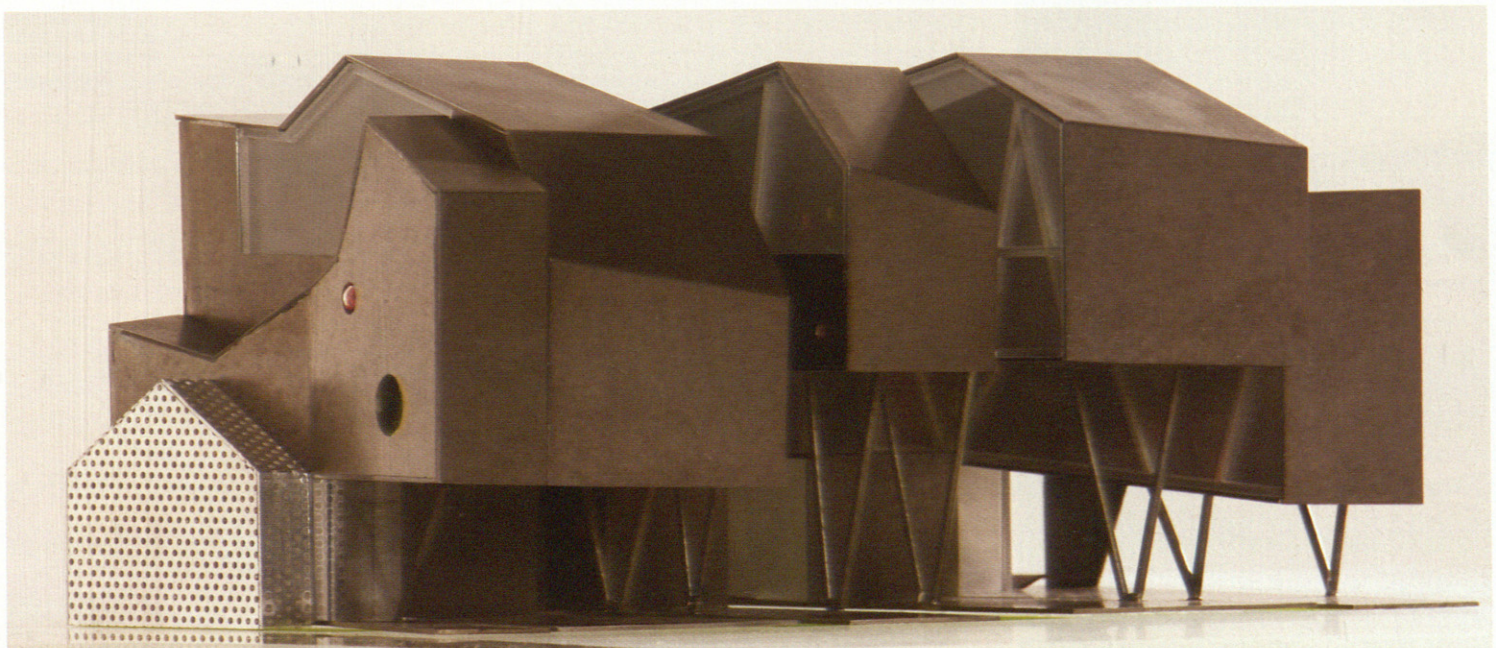
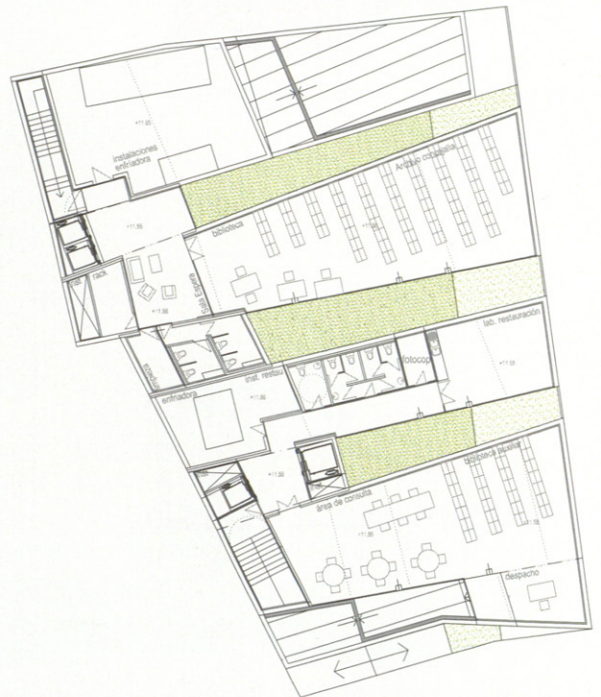
PRIMER PREMIO EN CONCURSO [2005]

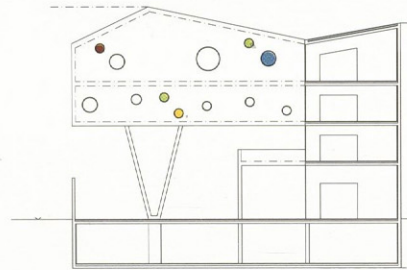
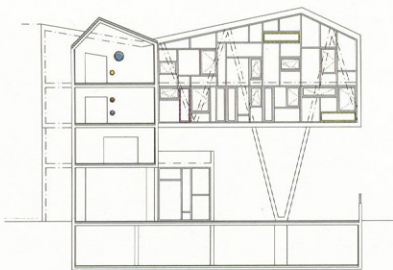
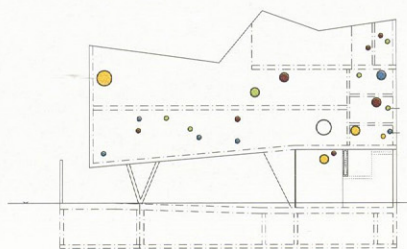
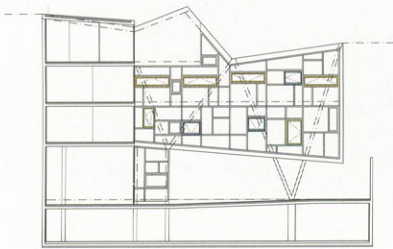
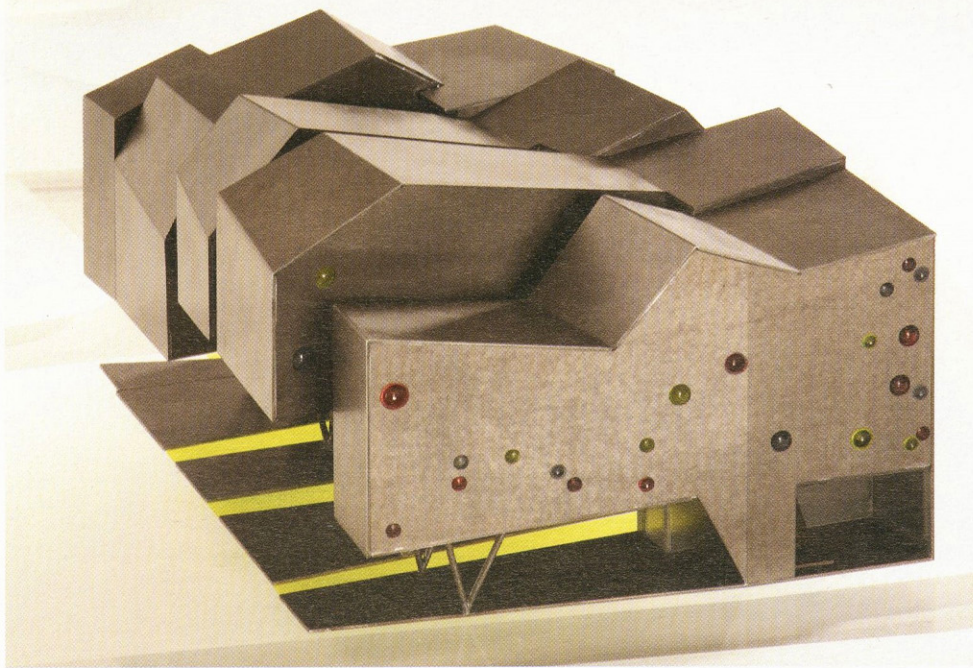
ARQUITECTO [MADRID]:
Manuel Pérez Romero

COLABORADORES:
Michael Moradiellos
Birga Wingendorf
Felix Lerín
Mercedes Peña
Estructuras: Joaquín Antuña
Instalaciones: A.C.H.
Maqueta: Gilberto Ruiz Lopes

PROMOTOR:
Ayuntamiento de Móstoles

FOTÓGRAFO:
Amparo Garrido



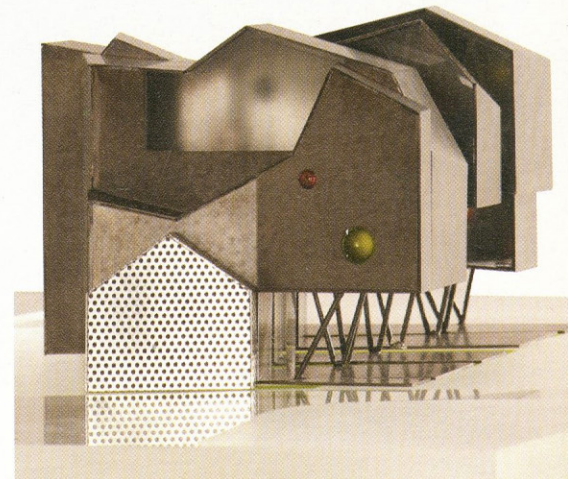


SECCIONES, ALZADOS Y SECCIÓN LONGITUDINAL
EN LA PÁGINA ANTERIOR,
PLANTA BAJA Y PLANTA TERCERA

El proyecto, situado entre medianeras, propone no sólo un nuevo paso entre las calles Colón y Ricardo Medem, sino un nuevo espacio público semi-cubierto. Aunque son dos edificios con usos diferenciados, el Instituto de La Mujer y el Archivo Municipal, la edificación se configura formando un único conjunto, perforado por patios longitudinales. Estos patios que atraviesan la edificación, en su proyección en la plaza, se convierten en grandes jardineras con distintos tipos de trepadoras aromáticas, salvia, lavanda y bambú.

La fachada del antiguo Casino, según requerimientos del concurso, se reconstruye, pero con un nuevo sistema de chapas perforadas de acero galvanizado, que configuran el acceso al Archivo Municipal, y a su vez un invernadero entre esta fachada y la nueva edificación.

Cada patio genera dos sistemas de fachadas: las fachadas a norte, formadas por grandes muros de hormigón lavados con desactivante superficial, y burbujas de metacrilato en color; y las fachadas a sur, formadas por grandes paños de distintos tipos de vidrio según la inclinación del sol. Ambas fachadas estructurales se apoyan a su vez en pilares en V, que liberan el espacio de la planta baja.



casa seedorf en la moraleja

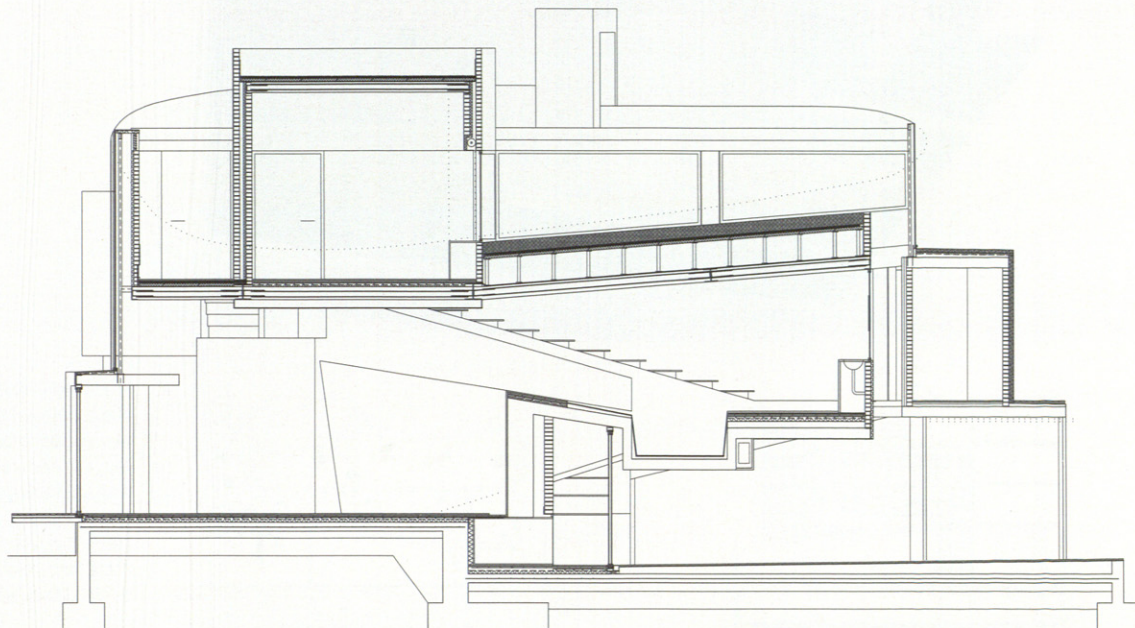
[2004]

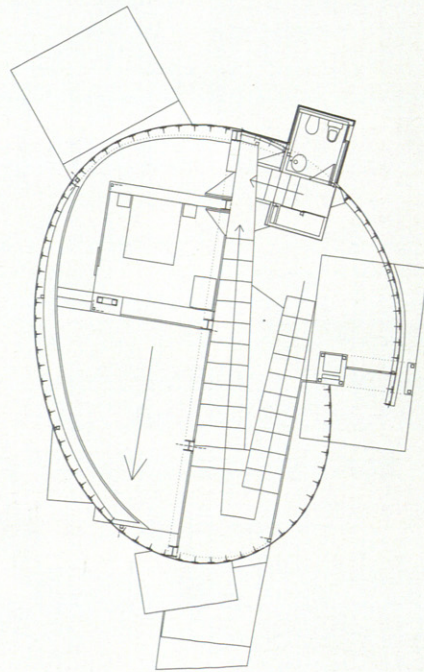
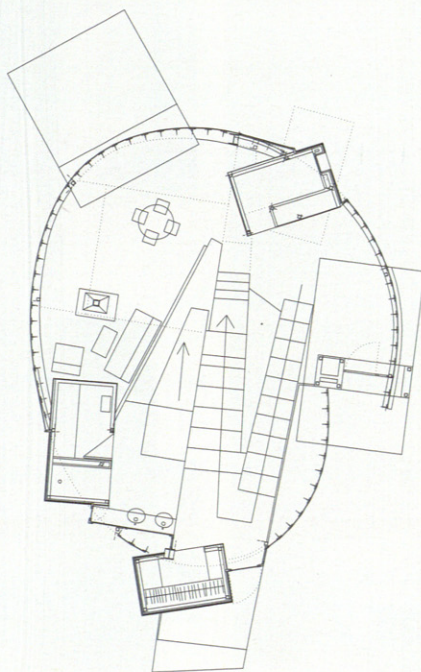
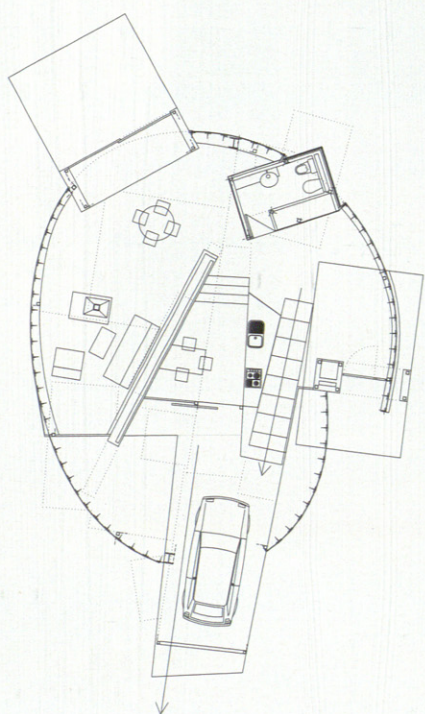
ARQUITECTOS [MADRID]:
Manuel Pérez Romero
Carlos Arroyo
Eleonora Guidotti

COLABORADORES:
Michael Moradiellos, Paula Cortés
Dirección de obra: Manuel Pérez Romero
Estructuras: Joaquín Antuña
Constructora: Empty S.L.

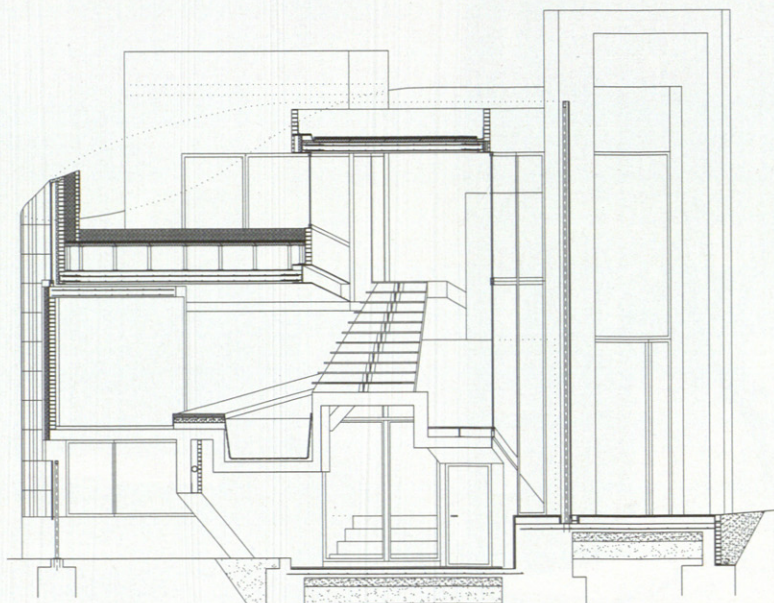
PROMOTOR:
Clarence Clyde Seedorf

FOTÓGRAFO:
Amparo Garrido





PLANTA BAJA, PLANTA INTERMEDIA Y PLANTA PRIMERA.
EN LA PÁGINA ANTERIOR Y EN LA SIGUIENTE, SECCIONES



Nos encargaron un regalo de bodas. Pero no un objeto, sino un lugar. Un lugar sólo para ellos dos: una casa del amor. Escondida en un bosque, conservado milagrosamente en el corazón de La Moraleja, en Madrid. Al fondo, en un claro, simplemente con una cortina creamos el lugar.

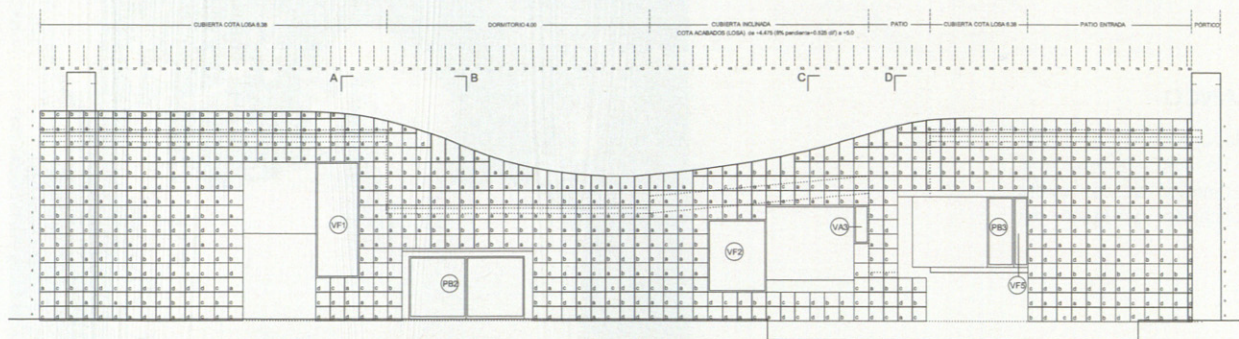
Una cortina translúcida que se mezcla con el fondo, que recoge un mundo de reflejos y sombras. La casa se disuelve en su entorno, se multiplica con él. Propone una lectura en constante mutación con las encinas, los abetos, las jaras...

La cortina, a su vez, envuelve el espacio íntimo de los dos; casi como una niebla baja que insinúa los movimientos continuos del interior: la llegada, el agua, el reflejo, el desnudarse, el jacuzzi, el dormitorio, y las copas de los árboles... Pero no todo es continuo.

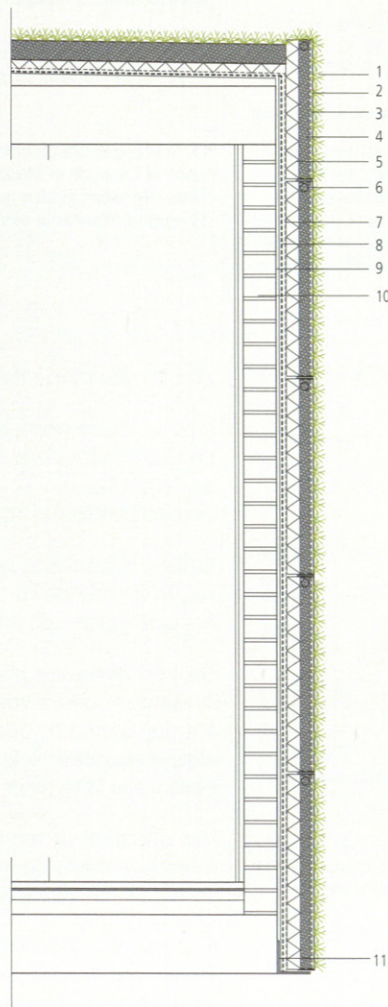
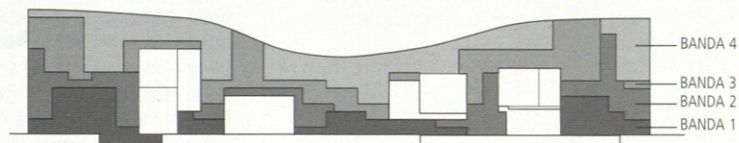
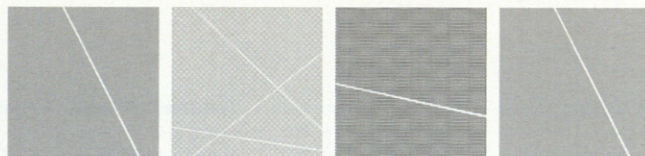
Unas cajas de moqueta peluda cierran lo más íntimo de cada uno. Se asoman a la fachada pudriéndose con vegetación e insertando un trozo de bosque dentro de la casa.

Y todo en constante mutación. Las transparencias, el sol, el reflejo, la cortina, los colores de los *sedum*,...





ALZADO DESPLEGADO DE LA FACHADA-BIOMBO



BANDA 1 - TOTAL PIEZAS: 156
PIEZA A 10%
PIEZA B 15%
PIEZA C 25%
PIEZA D 50%

BANDA 2 - TOTAL PIEZAS: 168
PIEZA A 12,5%
PIEZA B 12,5%
PIEZA C 50%
PIEZA D 25%

BANDA 3 - TOTAL PIEZAS: 216
PIEZA A 25%
PIEZA B 50%
PIEZA C 15%
PIEZA D 10%

BANDA 4 - TOTAL PIEZAS: 284
PIEZA A 50%
PIEZA B 25%
PIEZA C 15%
PIEZA D 10%

DETALLE DE LAS CAJAS VEGETALES:

1. VEGETACIÓN (SEDUM ALBUM, SEDUM SEXANGULARUM)
2. CHAPA METÁLICA PERFORADA A TRESBOLILLO DE ACERO GALVANIZADO
3. FIELTRO GEOTEXTIL NEGRO
4. TIERRA VEGETAL
5. POLIESTIRENO EXTRUIDO
6. TUBERÍA DE RIEGO DE POLIBUTILENO
7. FIELTRO GEOTEXTIL FELTEMPER-500
8. LÁMINA IMPERMEABILIZANTE DE PVC-RHENOFL GC-1,5
9. PREPARACIÓN SOPORTE, ENFOSCADO FRATASADO
10. LADRILLO CERÁMICO 1/2 PIE
11. ANGULAR DE SUJECCIÓN DE PANELES 100x100mm

ARTURO FRANCO

Arquitecto. Colaborador en el suplemento cultural de ABC. Pertenece al nuevo equipo director de la revista Obradoiro, publicación periódica del COA de Galicia



FRANCISCO ALONSO, 2000.

Friday 03/10/06: I received a telephone call from Arturo asking me to write an introduction for the interview that Paco Alonso did for the radio program of the Círculo de Bellas Artes. An interview in Nabokov's style in Apostrophe.

Monday 03/13/06: I have been scribbling on paper since Friday. Constant rereading of the interview. Intense, necessary, exciting effortlessly, one can feel the breath of a dazzlingly lucid and live man who look at us straight, who enlightened us. The meanings and etymologies of enlightening, lighting, giving birth, building...

The last time I paid Paco a visit, with the purpose of trying to convince him to publish a small book with this interview among other materials; I got lost trying to find his office. It was one of those wintry afternoons in Madrid in which, without one noticing, darkness falls upon you. In Galicia there is a term that describes exactly this fleeting moment of the day, when streetlights are turned on: 'lusco e fusco'. In a lighted window, a small paper model of the tower of San Isidro was my lighthouse.

That is how I understand the figure of Paco, of Francisco Alonso. A lighthouse, one of those that is difficult to make out in the middle of a storm in the sea, and when one sees them flashing, they give you 'solás' N1, as we say in Galicia, but also demand of you.

Carlos A. Pita Abad

N1 Solás: a difficult word to translate. It means peace, quietness, harmony, wellbeing, shelter... a short way back, coming into the English Channel, at night time with a sea like a thousand devils we could not line up on the right lighthouse. You do not know how good one feels when you find it. It seems that everything falls into place, but at the same time you get tense, it demands permanent alertness to fix and keep the course that will take you, safely, to the harbour.

Conversation with Paco Alonso

Where does Paco Alonso come from? How has he built his own figure?

Someone exists because there is "experience", a kind of **experience** that transcends the person. In the truly individual something universal will have reached the distinctive and maximum expression of his development. A life starts long before its individual beginning.

To choose masters is essential because the historical experience of Architecture is our material, the history of its culture.

At the most advanced levels of art in my experience, some men...; there is a kind of intuition: Sota, Oiza, Arup, Bill.

New facts modify our perception of the past.

Tracing our voice in our ancestors, we perceive the relation that unifies them. I realize that what I sought in those masters was a continuity which would allow me sometime to reassume the wisdom and mastery of a trade, because I had understood that for to be an architect it was necessary to have sensibility towards the world and to have sensibility towards his mean of expression.

I can see I tried to reproduce in this experience what had been the strongest sensation in my childhood, through my own family tradition, which formed by artisans and traders, even trades with the dignity of science, and desired to perpetuate forms and customs of balance.

If everything I wanted to do were examined, one would see that I have never sought anything but to give back to architecture this density, this material stillness, this emotion of the real coming into our lives, which comes from those older origins.

Viernes 10/03/06: Llamada de Arturo: me pide para el lunes una introducción a la entrevista que realizó a Paco Alonso para la radio del Círculo de Bellas Artes (02/12/04). Entrevista a lo Nabokov en Apostrophe.

Lunes 13/03/06: llevo emborronando papeles desde el viernes. Relectura constante de la entrevista. Intensa, necesaria, emocionante sin pretenderlo, se siente el aliento de un hombre arrebatadoramente lúcido, vivo, que nos mira de frente, que nos ilumina. Tienen peso los significados y las etimologías de iluminar, alumbrar, dar a luz, construir...

En la última visita que realicé a Paco, con la intención de lograr convencerlo para publicar un librito con esta entrevista entre otros materiales, me perdí tratando de encontrar su taller. Era una de esas tardes madrileñas de invierno en que sin darte cuenta se te echa la oscuridad encima. En gallego hay un término que describe exactamente ese momento fugaz del día, aquel en que se encienden las farolas de la calle, "lusco e fusco". En una ventana iluminada, un pequeño modelo de papel de la torre de San Isidro me hizo de faro. Así entiendo la figura y el magisterio de Paco, de Francisco Alonso. Un faro, de esos que cuesta divisar en medio de la mar en plena borrasca, y que cuando los ves parpadear te dan "solás" N1, que decimos en gallego, pero te exigen.

Carlos A. Pita Abad. [Arquitecto. Profesor de la ETSA de A Coruña. Coeditor de la revista de Arquitectura del COA de Galicia y editor de la biblioteca Obradoiro-Arquitectura.]

N1. Solás:- palabra de difícil traducción. Significa sosiego, tranquilidad, armonía, bienestar, cobijo... hace poco, emborronando el Canal de la Mancha, con una mar y una noche de mil pares de diablos no acabábamos de enfilar el faro adecuado. No sabes lo bien que te sientes cuando lo ubicas. Parece que todo entra en orden, pero al mismo tiempo te tensas, exige permanente alerta para fijar y mantener el rumbo que te lleve, con bien, a puerto.

¿De dónde viene Paco Alonso, cómo se ha ido construyendo tu figura?

Alguien existe porque hay "experiencia", una clase de **experiencia** que le trasciende.

En lo verdaderamente individual algo universal habrá alcanzado la expresión límite y distintiva de su desarrollo.

Una vida comienza mucho antes de su comienzo individual.

Escoger maestros es imprescindible porque la experiencia histórica de la Arquitectura es nuestro material, la historia de su cultura. En el medio más avanzado del arte a mi alcance, algunos nombres...; hay una especie de intuición, Sota, Oiza, Arup, Bill.

Los hechos nuevos modifican nuestra percepción del pasado.

Al rastrear nuestra voz en nuestros antecesores percibimos la relación que les unifica.

Me doy cuenta de que lo que buscaba en aquellos maestros era una continuidad que me permitiese alguna vez reasumir la sabiduría y la maestría de un oficio, porque había entendido que para ser arquitecto hacía falta tener sensibilidad hacia el mundo y tener sensibilidad hacia su medio de expresión.

Veo que traté de reproducir en esa experiencia lo que había sido la impregnación más fuerte de mi infancia, a través de mi propia tradición familiar, que formada por artesanos y hombres de oficio, aún de oficios con dignidad de ciencia, deseaban perpetuar formas y costumbres de equilibrio.

Si se examina todo lo que he querido hacer, se verá que nunca he buscado sino volver a dar a la arquitectura esa densidad, ese estatismo material, esa emoción de lo real entrando en nuestra vida, que viene de esos orígenes más antiguos.

¿Por qué se ha generado una imagen tan esquivada e inaccesible de Paco Alonso?

No soy complaciente ni con el talento propio ni con el de los demás.

En corresponder a las interpelaciones y a la crisis del propio tiempo sin pertenecer a él, sin entregarse a él, sin ser poseído por él, habrá de encontrarse la diferencia explícita que ensancha tanto como es posible el foso que me separa de los arquitectos en general.

¿Hasta dónde está permitido apartarse?. Lo voy sabiendo..., pero ese es el único criterio con sentido.

Pareces haber buscado obstinadamente la dificultad, en tu vida, en su trabajo...

Para mí la Arquitectura nunca fue teoría alguna, sino práctica, actividad, asunto de carácter, de temperamento, modo de vida, de honestidad, vida teórica, práctica vital modelica.

La oposición que hoy se mantiene entre vida y arte proporciona un modo de eximir a las artes de su tarea moral.

Ser arquitecto es un oficio que no se hereda, ni se aprende, sino que se reinventa, llevarse uno mismo a esa vivencia.

El arquitecto debe ser, en primer lugar, **Baumeister**, aquel que es verdaderamente experto en su propia **techné**, aquel que puede usar su propio material lingüístico con la mayor libertad.

Esa cultura no tiene nada de **vanguardista**, sino certeza de que cada pensamiento nuevo crece en el lenguaje vivido íntimamente relacionado con él, no idolatrando la **novedad**, sino como desarrollo de las posibilidades que germinan en ese lenguaje, en un transformarse interminable.

El único código posible es la obediencia a un canon imperecedero e inmortal.

Hoy todo el mundo se ha convertido en su propio jefe, fijando sus propios códigos morales, sus propias razones, constituyendo esa legión de vainas, bufones, fulanos del arte, estilizados epígonos o impostores que configuran la obstrucción que viene a añadirse a un lastre histórico.

Estoy hablando de que la expresión **arquitectura española** es, de algún modo, una contradicción en sí misma. Son nuestros límites seculares, por la imposibilidad de recuperar lo nunca sabido, por ausencia de un cauce establecido para que, con un caudal suficiente, fluya sin extinciones ni extravíos una cultura tecno-científica, por la oposición a la existencia de una épica didáctica de la confianza en la razón, por los momentos de esperanza malogrados o desmantelados: la Ilustración, la Institución Libre de Enseñanza, la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, el Instituto Escuela..., y aún así, estos momentos e instituciones son el origen de nuestra exigua tradición científica.

La dificultad que enuncia tu pregunta no se busca, se da uno de brues con ella, porque esa entrada a remolque de España en el mundo contemporáneo ha variado en bien poco los actores nuevos de las antiguas banderías.

Desde un punto de vista general, dejando a un lado vehementes vértices individuales, España no es un país de arquitectos.

Nadie pensaría que eres uno de esos arquitectos sujetos a un lugar determinado.

Un individuo existe porque hay un **lugar**, aquello que lo envuelve, el lugar en que se encuentra. Pero ese concepto de lugar desborda la sola referencia física de lugar, incluso el de la realidad humana más profunda del egocentrismo.

Para el mundo del intelecto ese lugar del sujeto individual es la posibilidad de auto-conciencia, determinada por la visión de la verdad, el bien y la belleza.

La verdad en el lugar del conocimiento. / El bien en el lugar de la voluntad. / La belleza en el lugar del sentimiento.

El atenerse al lugar quiere decir que mi búsqueda está guiada por una especie de patriotismo o expresión nacional, que ve con extrema incomodidad la infiltración de estilos, las concesiones a los cambios de gusto, que siempre han resultado falsificaciones.

No es el eclecticismo, esa mezcolanza fortuita de imitación y repetición infecunda, lo que abre el camino a lo universal.

La Arquitectura es el **lugar** donde el arte y la moral encuentran un fundamento común.

Why has such an elusive and inaccessible image of Paco Alonso been generated?

I am not complacent with my own talent or with others.

In corresponding to the questions and the crisis of time itself without belonging to it, without devoting oneself to it, without being possessed by it, one will have to find the explicit difference that widens as much as possible the gulf that separates me from architects in general. How much is it allowed to stand apart? I am learning it..., but this is the only criteria with sense.

It seems that you have obstinately sought difficulty and accepted its challenges without considerations.

For me architecture was never some theory, but practice, activity, a matter of character, of temperament, a way of life, of honesty, theoretical life, and vital model practice.

The opposition that is maintained nowadays between life and art provides a way of exempting arts of their moral task.

Being an architect is a trade that is not inherited, is not learnt, but reinvented; to take oneself into this experience.

The architect must be, in the first place, "**Baumeister**", someone who is really an expert in his own **techné**, someone who can use his own linguistic material with greater freedom.

This culture has nothing of **vanguard**, but a certainty that each new thought grows in the language which is intimately related to it, no worshipping **novelty**, but as a development of the possibilities that germinate in this language, in an interminable transformation.

The only possible code is the obedience to an everlasting and immortal canon.

Today everyone has become his own boss, fixing his own moral codes, his own reasons, constituting a legion of idiots, buffoons, Fred Bloggs of the art, stylized epigones or impostors that configure the obstruction which comes to add to a historical burden.

I am saying that the expression **spanish architecture** is, somehow, a contradiction in itself. They are our secular limits, because of the absence of an established course so that, with enough volume, a technical-scientific culture flows without extinctions or losses, because of the wasted or dismantled moments of hope: the Enlightenment, the Institución Libre de Enseñanza, the Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas, the Instituto Escuela..., and even then, these moments and institutions are the origin of our exiguous scientific tradition.

The difficulty voiced by your question is not sought; it hits you straight in the face, because this reluctant entry of Spain in/into the contemporary world has changed little the new actors of the old teams.

From the general point of view, leaving aside vehement individual vertices, Spain is not a country of architects.

It is strange that you would be an architect attached/subjected to a determined place.

An individual exists because there is a **place**, something that envelopes him, the place where he is.

But this concept of place goes beyond the physical reference of the place itself, even the concept of the deepest human reality of egocentrism.

For the world of intellect the place of this individual subject is the possibility of self-conscience, determined by his vision of truth, goodness and beauty. Truth in the place of knowledge. Goodness in the place of will. Beauty in the place of feeling.

Being aware of the place means that my search is guided by a kind of patriotism or national expression, which views the infiltration of styles as extremely uncomfortable, the concessions to the changes of taste, which have always been falsifications.

It is not the eclecticism, this fortuitous mixing of imitation and infertile repetition, that opens the way to the universal.

Architecture is the **place** where art and moral find a shared fundamental.

I notice that you talk assuming that others already know what you know...

There is no systematic theory of architectonic truth. It is not possible to establish once and for all what is architectonically true and what is not. The strictly necessary is an **architectonic conception of the truth**, more than a conception of the **architectonic truth**.

Architecture is a tectonic conception of the world, of uses and habits, it is "science" with a **just** conception of the purposes of life. This is something that science in itself does not provide.

I am not saying that Architecture is like this, but it can be considered so.

Architecture, without losing the material world, solidifies a language that aims to provide logic and sense to something that does not have it: life. To translate life as it is does not produce credibility.

How do you transfer this way of thought to teaching? Is there a method?

Hölderlin said it: "A sign is enough for anyone who yearns".

The essential in education is not the doctrinal thought, it is the awakening.

The dedicatory that Schöenberg in his *Harmonielehre* wrote for Gustav Mahler would be enough, for the profound emotion that transmits. But I consider it appropriate to remember what he maintained as a pedagogical principle afterwards, resumed more or less as "the first task of the teacher is to shake the student from top to bottom. When this tumult calms down, everything will probably be in the right place".

In short it means that during the learning period only two things are important: facilitating **introspection** and to transmitting the **profession**.

Our teaching institutions have stopped preserving **high culture**.

An upstart and opportunist power has stained the adventure of learning, collaborating from this epicentre to the deliberate degeneration of public life.

The superior world demands a **sentimental path**.

This culture has to keep a critical position that shows with examples the way to reject common culture and the practice of imposture.

Teaching Architecture occurs as an impossibility of orientation in the world of its knowledge, asphyxiated by this imitative history of attempts always renovated but never lasting, and intoxicated by the teaching of these recurrent stories of its doxographers in which they did not have experience, nor participation, nor responsibility. Knowledge can not be metaphoric; adulation of art is not art, as the adulation of science is not science.

Teaching needs to defend an empire where architectonic culture is exempted from the modalities of value, of beliefs or of market.

For you what role does the process of construction, thinking, designing occupy in architecture?

The architect **is** the subject of the verb to build.

To build, although grammar says the opposite, is an intransitive verb, it does not need an object to contemplate its meaning.

Architecture is born when construction is conceived in everything and for all, not as meaning but as being.

That is, **not** as an element, a force or a procedure, but an **ontological substance** which implies a normative and presents its specific consequence as necessary content.

The **constructive process** towards **the truth** is **the truth**, not the expression of a truth known before hand, but of a truth that arises from construction.

Architecture must turn, even more so than the "vanguard" did, towards its own history, towards its own formal laws, it's own means of representation, **it's logos: construction**.

Thus, what construction is for Architecture can be compared with logic; which does not say anything about reality, but nothing about reality can be said without it.

It is the constructively thought world what invents the real.

Reality is construction, is working, is work. Work and reality are equivalent. Man is also work. He comes from work.

Language is equally work, and culture and intelligence too.

There is no reality previous to the constructive thought. Because if we accept the hypothesis of something that is not work, but elemental and original, this hypothesis is also work, but not verifiable work.

Da la sensación de que hablas suponiendo que los demás ya saben lo que tú sabes...

No existe una teoría sistemática de la verdad arquitectónica, no se puede establecer de una vez por todas lo que es arquitectónicamente cierto y lo que no lo es.

Lo estrictamente necesario es una **concepción arquitectónica** de la **verdad**, más que una concepción de la **verdad arquitectónica**.

La Arquitectura es una concepción tectónica del mundo, de los usos y de los hábitos, es "ciencia" más una concepción **justa** de los fines de la vida. Esto es algo que la ciencia por sí misma no proporciona.

No digo que la Arquitectura sea así, sino que así puede pensarse.

La Arquitectura, sin perder el mundo material, solidifica un lenguaje que quiere dotar de lógica y sentido a algo que no lo tiene: la vida.

Transcribir la vida, tal cual es, no produce credibilidad.

¿Cómo se traslada ese pensamiento a la docencia?, ¿existe algún método?

Hölderlin lo dice: "*Es suficiente un signo para el que anhela*".

Lo esencial en la educación no es la doctrina enseñada, es el despertar.

Sería ya suficiente, por la profunda emoción que transmite, con la dedicatoria que hace Schöenberg a Gustav Mahler en su *Harmonielehre*, pero considero apropiado recordar lo que más adelante mantiene como principio pedagógico, lo reduce más o menos a que "*la primera tarea del profesor, es sacudir de arriba abajo al alumno. Cuando el tumulto originado se calma, probablemente todo habrá quedado en su justo lugar*".

En resumidas cuentas viene a decir que durante el aprendizaje importan sólo dos cosas: ayudar a la **introspección** y transmitir el **oficio**.

Nuestras instituciones docentes han dejado de preservar la **alta cultura**.

Un poder advenedizo y oportunista ha ensuciado la aventura de aprender, colaborando desde ese epicentro a la degeneración deliberada de la vida pública.

El mundo superior exige un **camino sentimental**.

Esa cultura ha de conservar una posición crítica que muestre con el ejemplo el modo de desechar la cultura común y la práctica de la impostura.

La enseñanza de la Arquitectura acontece como una imposibilidad de orientarse en el mundo de su conocimiento, asfixiado por esa historia imitativa de intentos siempre renovados pero nunca duraderos, e intoxicado por la catequesis de esos recurrentes relatos de sus doxógrafos en los que no han tenido experiencia, ni participación, ni autoría.

El conocimiento no puede ser metafórico, la adulación del arte no es arte, ni la de la ciencia, ciencia.

La enseñanza de la Arquitectura necesita defender un imperio donde la cultura arquitectónica esté exenta de las modalidades de valor, de creencia o de mercado.

¿Qué papel ocupa para ti la construcción en el pensamiento arquitectónico?

Arquitecto es el sujeto del verbo construir.

Construir, aunque la gramática diga lo contrario, **es** verbo intransitivo, no precisa un objeto para completar su significado.

La Arquitectura nace cuando la construcción se concibe en todo y para todo, no como medio sino como ser.

Es decir, **no** a manera de un elemento, una fuerza o un procedimiento, sino como **substancia ontológica** que implica una normatividad y presenta su específica consecuencia como contenido necesario.

El **proceso constructivo** hacia **la verdad** es **la verdad**, no la expresión de una verdad ya conocida de antemano, sino de una verdad que brota de la construcción.

La Arquitectura deberá volverse, más aún que lo que la "vanguardia" hizo, hacia su propia historia, hacia sus propias leyes formales, sus propios medios de representación, **su logos: la construcción**. Así, lo que la **construcción** es para la Arquitectura puede compararse con la **lógica**; que nada dice sobre la realidad, pero nada acerca de la realidad puede decirse sin ella.

Es el mundo pensado constructivamente el que inventa lo real.
La realidad es construcción, es trabajo, es obra. Trabajo y realidad son equivalentes.
El hombre es también obra. Surge del trabajo.
El lenguaje es igualmente obra y la cultura y la inteligencia también.
No hay realidad anterior al pensamiento constructivo. Porque si aceptamos la hipótesis de que algo no es obra, sino elemental o primigenio, esta hipótesis también es obra, pero obra no verificable.

Bien mirado, la Arquitectura no existe, sólo hay **culturas constructivas y problemas**.
La Arquitectura viene a ser solamente una **metáfora de verticalidad** como lo más elevado o lo más profundo.

A su vez el desciframiento de los problemas, como un fin deliberado, lleva a una secularización de los mismos, a la desaparición de toda obediencia a una autoridad previamente establecida, a la negación de un lenguaje tradicionalmente legado cuyos valores se rehúsa asumir sin antes haberlos reconstruido, porque se convertirán sino en una incomodidad interna que conducirá sin remedio a renunciar a la porción de conocimiento que corresponde conquistar.

La Arquitectura tiene una relación más fuerte con el hacer, con la ejecución, que con la obra, con lo acabado, que suele considerarse como rendimiento o producto, y siempre intentará no dejar intervalo entre el documento que la explora y la obra que se ejecuta.

La obra camina hacia el proyecto y no al contrario, como puede pensarse.
El proyecto no se materializa en lo nuevo como un programa de la forma que se impone en el tiempo. Proyectar, tal como yo lo entiendo, es un "género" de indagación que no se supone en el pasado de la obra, sino que ha de mantenerse a toda costa en presente, siempre en presente.

Es discrepante esta concepción con la idea convencional de proyecto que siempre representa pasado, pues es en él donde se cree aislar la fijeza de la obra mediante instrucciones que delimitan un resultado.

El proyecto necesario, por el contrario, es un modelo de articulación formal del trabajo, que documenta sus estados sucesivos, que aspira a permanecer como "forma", forma abierta, cuyo "cierre" fuerza por el contrario la "obra definitiva", la perfección de una sellada maquinaria formal en la que se advertirá siempre un vigor y una evocación de vida procedente de la violencia de esa interrupción.

Recuerdo haberte oído decir: "la arquitectura no es una construcción vestida de domingo". ¿A qué te referías?

Si anteriormente establecía la **construcción** como la **lógica** de la Arquitectura debo inmediatamente añadir que es en esa lógica donde se expresa el orden endógeno moral de la arquitectura misma, su propio fundamento moral, por encima de las morales que tienden a ser refuerzos o consagraciones del orden establecido.

Es inmoral utilizar la lógica contra la lógica, el pensar contra el pensamiento.
La imagen constructiva no acude a vestir una imagen desnuda, no viene a dar la palabra a una imagen muda.

Se está habituado a considerar la construcción como útil al servicio de una razón consciente de sí misma, poseedora de ideas autónomas, dotadas de una claridad preconstructiva, pero es el esfuerzo constructivo el que forma el eje de la invención y la expresión constructiva la única que permite expresar los fenómenos.

Las cosas desafían cualquier lenguaje de representación.
No se pueden componer las cosas.
Las cosas y la expresión arquitectónica son inconciliables.
No se han de sacrificar las cosas para poner de relieve algún hallazgo formal, que es el mal del diseño.
Se trata de saber si se quiere dar cuenta apropiada de una cosa o hacer simplemente **arquitectura arquitectónica**, arquitectura condenada a vivir sólo de sí misma, para la que ya existen renombrados arquitectos anaeróbicos.

Ha de pensarse lo que se construye, pero no construir lo que se piensa.
"Hablar de las cosas que existen, Dios me libre de inventar cosas cuando estoy cantando", dice Neruda.
Es decir, no inspirarse en la fantasía sino en la exactitud.
Hacer la arquitectura difícil.
Porque esa dificultad es una de las mejores vías de escape de ese ruido banal y farragoso que algunos llaman "arquitectura", cuando realmente es repetición persuasiva o simplemente espectáculo.

La "modernidad" no era un ataque a la tradición artística sino un intento de rescatarla, tanto de la falsificación de la afectación académica como de la trivialización popular, haciéndose difícil.
Los que por temperamento se sintieron excluidos de la modernidad la veían por el contrario como una traición al pasado, alistándose primero con convicción al estilo postmoderno, más tarde al estilo neomoderno, ahora creo que van por el estilo topológico, biomórfico o quizás mestizo...

In a way, Architecture does not exist; there are only **constructive cultures and problems**.

Architecture ends up as only a metaphor of **verticality** as the most elevated or the most profound.

At the same time the deciphering of problems, as a deliberated end, leads to a secularization of them, to the disappearance of all obedience to a previously established authority, to the negating of a traditionally legated language whose values refuse to assume without having reconstructed them before, because they will become an internal nuisance that would lead without remedy to renouncing the portion of knowledge that corresponds to conquer.

Architecture has a stronger relation with making, with carrying out, than with the work, with what is finished, which is normally considered as performance or product, and will always try not to leave interval between the document that explores it and the work that is carried out.

The work walks towards the project and not the opposite, as may be believed. The project is not materialized in the new as a program of the form that is imposed with time.

Designing, as I understand it, is a "type" of enquiring that is not associated with the past of the work, but which has to be kept at any cost in the present, always in present.

This conception dissents from the conventional idea of a project that always represents the past; because it is in this that one believes one can isolate the fixation of the work through instructions that delimit a result.

The necessary project, on the contrary, is a model of formal articulation of work, which documents its successive states, which aspire to remain as "form", open form, whose "closing" forces the "definite work", the perfection of sealed formal machinery in which a vigour and an evocation of life coming from the violence of this interruption it will always be noticeable.

I remember hearing you say that: "architecture is not a construction with Sunday clothes". What does it mean?

If I established **construction** as the **logic** of Architecture before, now I must immediately add that it is in this logic where the endogenous moral order of architecture itself is expressed, its own moral fundament, above the morals that tend to be reinforcements or consecrations of the established order.

It is immoral to use logic against logic, thinking against thought.

The constructive image does not come to dress a nude image, it does not come to give words to a mute image.

We usually consider construction as a tool at the service of a reason that is aware of itself, the possessor of autonomous ideas, gifted with a pre-constructive clarity, but is the constructive effort that forms the axis of invention and the constructive expression is the only thing that allows one to express phenomenon.

Things challenge any language of representation.

Things can not be composed.

Things and architectonic expression can not be reconciled.

Things do not have to be sacrificed to give prominence to some formal finding, which is the wickedness of design.

It is about knowing whether to give proper account of one thing or simply to create **architectonic architecture**, architecture condemned to live only in itself, for which famous anaerobic architects exist.

What is constructed has to be thought, but don't construct what is thought.

"Talk about things that exist, God frees me from inventing things when I am singing" said Neruda.

That is, don't be inspired in fantasy but in exactitude.

Making architecture difficult.

Because this difficulty is one of the best ways of escaping from this banal and cumbersome noise that some called "architecture", when it is really a persuasive repetition or simply a show.

"Modernity" was not an attack on the artistic tradition but an attempt to rescue it, academic falsification as well as popular trivialization, making it difficult. Those who, for their temperament, felt excluded from modernity saw it, on the contrary, as treason to the past, by conviction joining first to the postmodernist style, and later to the neo-modern style, now I believe that they go for the topological style, biomorphic or perhaps mixed..., becoming a replicating legion like Borge's Funes "the good memory", whose memory was like a dumping ground.

The linguistic nature of architecture reveals the common ground from which positivism derives, in a discipline of "formal rationality", as well as the phenomenology in a discipline of "conscience".

So it is timely and urgent to make the **art of building** belong to the **history of ethics**.

The architecture that has to be done is the one that allows us to make something that without it could not be done.
Everything else is unnecessary.

And about matter...

The true matter of Architecture is human acts. The body as spontaneity.

Architecture uses the world to fecundate the work, but not like science does, which claims a priori radical exteriority, that is, the dissolution of all individuality.

The method of knowing in architecture is not scientific, is not a method that has acquired total autonomy in relation to its object.

The architect needs to **set in stone** the innumerable significant individualities which he finds around, burying everything that lives, man above all, in the matter shroud. He wants, in a word, the world to pass to the eternal as it is.

Architecture is **Reality** conformed as **Art**, without transposing such reality in time, in place and in the materiality that constitutes it.

It is materialist conception of language, of the world and its forms of existence, going against the idealism that reduces the world to its representations.

In the tradition which I have mentioned, architecture does not preach the subordination of some realities to others when asserting substances, principles or unyielding realities between them, but constantly tends to the identification of the opposites through the sub-assumption of those in a superior order or principle.

In order to have architecture there has to be immobilization, fixation. It is the form "desired" by matter that each thing is determined.

From it the circumspection and silence that arises from the true work of Architecture to which corresponds the solidity of mineral matter itself, which is indifferent to its appearance, showing a lack of concern and insularity in relation to the rest of the world, which it seems to ignore.

To make possible the presence of things, the mystery of reality and the possibility of intuitive knowledge of it have to be admitted. As Santa Teresa said, well remembered by Claudio Rodríguez: "I spend a long, long time contemplating what the water is like".

Nowadays, on the contrary, the rationality of the technical processes of work is only apparent, as this rationality is put at the service of the exhaustive exploitation and the **destruction of substance**. The object of this exhaustive exploitation is not just matter, but also man. It is a feeling of unlimited voracity, which becomes intolerable, annihilating matter itself. What is called production is really consumption. The Technique penetrates in the landscape polluting the air, infecting waters, destroying woods and animals. It leads to a state in which matter, additionally through the perverse and executed use that Architecture makes of it today, is **sick matter**.

In relation to time, I want to mention an old phrase of yours: "A candle shines and illuminates us at the same time that it is being consumed."

Time is also construction, as is evident in the unity and variety of the day, each part of the day is animated by a spirit that is particular to it: dawn, morning, midday, afternoon, sunset and night.

Architecture, art of time, should be emancipated from expressing progress, it is rather past, today as reminiscence of yesterday.
The past is a habit of the eternal present.

It is not measurable time in its condition as it is to be used and consumed, of this imposed time, shredded and without form and of its repercussions on man who devastates and eliminates it, is what I am talking about.

The Greek concept of time corresponds to Architecture, Mediterranean intuition/ of the passing world/ stops the chimera", wrote Gottfried Benn. And its reflection in popular wisdom: "To each day its eagerness". "Everything in its own time". "Getting up early, will not make the sun rise any earlier". "Dress me slowly as/because I am in a hurry". And even Samuel Beckett in "Watt" wrote: "The truth needs time to get older..." "The truth takes time being true".

Architecture is carved in the marble block of time.
The architect who deserves the name wants to make the experience of work execution last, he gives value to what is being done and not so much to what it has to be done in the end, which is implied and internal to the procedure and not its simulation.

convirtiéndose en legión replicante de aquel Funes "el memorioso" de Borges, cuya memoria era como un vertedero de basuras.

La naturaleza lingüística de la arquitectura revela el fondo común del que derivan tanto el positivismo, en una disciplina de la "racionalidad formal", como la fenomenología en una disciplina de la "conciencia".

Por lo que es oportuno y urgente hacer pertenecer el **arte de construir** a la **historia de la ética**.

La arquitectura que hay que hacer es aquella que nos permite hacer aquello que sin ella no se podría hacer. Todo lo demás sobra.

Y sobre la materia...

La verdadera materia de la Arquitectura son los actos humanos. El cuerpo como espontaneidad.

La Arquitectura se sirve del mundo para fecundar la obra, pero no como la ciencia hace, que reclama *a priori* la exterioridad radical, es decir, la disolución de toda individualidad.

El método de conocer en arquitectura no es científico, no es un método que haya adquirido total autonomía respecto a su objeto.

El arquitecto necesita **petrificar** las innumerables individualidades significantes que encuentra a su alrededor. Enterrar todo lo que vive, sobre todo el hombre, en el sudario de la materia. Quiere, en una palabra, que el mundo tal como es pase a lo eterno.

La Arquitectura es la **Realidad** conformada como **Arte**, sin trasponer dicha realidad ni en tiempo, ni en lugar, ni en la materialidad que la constituye.

Es una concepción materialista del lenguaje, del mundo y de todas sus formas de existencia, va contra el idealismo, que reduce el mundo a sus representaciones.

En la tradición desde la que hablo la arquitectura no predica la subordinación de unas realidades a otras al afirmar substancias, principios o realidades irreducibles entre sí, sino que tiende constantemente a la identificación de los opuestos subsumiéndolos en un orden o principio superior.

Para que haya arquitectura tiene que haber inmovilización, fijeza. Es de la forma "deseada" por la materia de donde cada cosa recibe determinación.

De ahí la circunspección y silencio que dimana de la verdadera obra de Arquitectura a la que corresponde la solidez propia de la materia mineral, que es indiferente a su apariencia, mostrando una despreocupación y ensimismamiento con respecto al resto del mundo, al cual parece ignorar.

Para hacer posible la presencia de las cosas ha de admitirse el misterio de la realidad y de la posibilidad de conocimiento intuitivo de ella. Tal como lo dice Santa Teresa, recordado muy bien por Claudio Rodríguez: "*Me paso mucho tiempo, mucho tiempo contemplando cómo es el agua*".

Muy al contrario hoy, la racionalidad de los procesos de los trabajos técnicos es sólo aparente, pues esa racionalidad está puesta al servicio de la explotación exhaustiva y de la **destrucción de la substancia**. El objeto de esta explotación exhaustiva no sólo es la materia, sino también el hombre. Es una sensación de voracidad ilimitada, que se vuelve intolerable, aniquiladora de la materia misma. Lo que se llama producción es en verdad consumo. La Técnica penetra en el paisaje contaminando el aire, infectando las aguas, destruyendo bosques y animales. Conduce a un estado en el cual, la materia, también a través del uso perverso y ajusticiado que de ella se hace hoy en la Arquitectura, es **materia enferma**.

Respecto al tiempo, quiero rescatar una antigua frase tuya: "Una vela brilla y nos ilumina en la medida en que se consume"

El tiempo es también construcción, como resulta evidente en la unidad y variedad del día, cada parte del día está animada por un espíritu que le es particular: la aurora, la mañana, el mediodía, la tarde, el crepúsculo, la noche.

La Arquitectura, arte del tiempo, deberá emanciparse de expresar el progreso, más bien es pasado, el hoy como reminiscencia del ayer.

El pasado es un hábito del presente eterno.

No es del tiempo mensurable en su condición de ser usado y consumido, de ese tiempo impuesto, desmenuzado y sin forma y de sus repercusiones en el hombre que lo devasta y elimina, del que yo hablo.

Corresponde a la Arquitectura el concepto griego del tiempo, *"intuición / mediterránea del discurrir del mundo / stop a la quimera"*, dice Gottfried Benn. Y su reflejo en la sabiduría popular: "A cada día su afán". "Cada cosa a su tiempo". "No por mucho madrugar amanece más temprano". "Vísteme despacio que tengo prisa". Y hasta Samuel Beckett en *Watt*: *"La verdad necesita tiempo para envejecer..."*. *"La verdad tarda en ser verdad"*.

La Arquitectura se talla en el bloque de mármol del tiempo.

El arquitecto que merece ese nombre quiere hacer durar la vivencia de la ejecución de la obra, da valor a lo que se va haciendo y no tanto a lo que necesariamente se ha de hacer como término, que lo da por sobreentendido e interno al procedimiento y no a su simulación.

La Arquitectura es el tiempo de construir.

Es hacer o el hacer absoluto. Es una grandiosa manera de hacer, irremediamente natural, y en este sentido es un "no hacer".

Asimismo, tiempo es esa belleza tan difícil de conseguir que una vez depositada sobre las cosas, los arquitectos restauradores, rehabilitadores o renovadores, en alianza con cualquier regidor intruso, destruyen impunemente.

Elogio la arquitectura cansada, las ciudades decadentes y gastadas, La Habana Vieja, las ciudades de Sicilia, Palermo, Selinonte, Siracusa, Taormina..., que son horizonte humano, perfección y belleza a la que toda arquitectura debiera aspirar.

Discutir esa ley de la vida que es el paso del tiempo, pretender engañar al destino, es no comprender. Por el contrario, consumir la ley eterna de la transformación por medio de la compenetración, siempre antigua y siempre nueva, con la vida superior manifestada en esa transformación, es poseer.

El sentido y la meta de la vida es la madurez, en su más profunda significación, como un estado "permanente" del hombre, en el que se da la experiencia y verificación de la unidad superior por encima de lo momentáneo y tornadizo.

Las personas ancianas ejercen sobre nosotros un efecto insondable, una extensa quietud, la presencia de una insustituible belleza en el carácter del cuerpo transformado y erosionado por el tiempo, que hoy se llama decadencia, pero es plenitud y conjunción: arquetipo.

La moralidad de la Arquitectura insiste en que lo que se debe afirmar es el sujeto. El individuo sólo, ante su propio destino, dotado de responsabilidad y capacidad de acción y arrojado a la incierta vida.

El poder "ocuparse de uno mismo", como responsabilidad propia y ante los demás, es la libertad que deben ofrecer las ciudades, es el fundamental principio cívico, una de las reglas más importantes para la conducta social y personal y para el arte de la vida. Universalidad del cuidado de sí mismo a lo largo de toda la vida como realización, que culmina como compromiso máximo en el momento anterior a la muerte: la senectud.

Siempre he admirado la obra tardía de aquellos grandes maestros que aún en la experiencia del aislamiento y la marginación se aventuraron en regiones enteramente nuevas, inaccesibles a sus contemporáneos: Rembrandt, Tiziano, Miguel Ángel, Goya, Beethoven...

Y es en esa dirección en la que podría proponer un posible juramento "hipocrático" de la Arquitectura:

El cuerpo humano no es algo subsistente por sí mismo, sino como parte y a su vez intérprete mudable de la Naturaleza.

La Naturaleza reina en todas partes, tanto en el cuerpo sano como en el enfermo, en la belleza y en la deformación.

Para el arquitecto la vida reviste un valor tan alto, y constituye un misterio tan grande, que no será capaz de la osadía de convertirse en juez sobre el valor o no valor de la vida individual. Su misión es la de hacer más sana, si es posible, toda vida, constituyendo un refugio para ella en el que se manifieste una inteligencia contempladora que se guarde de toda *hybris* y de la carencia de medida.

La Arquitectura habrá de preguntarse siempre a sí misma si puede asegurar los códigos morales, las prácticas formadoras del individuo en relación con una teoría de la república, de los objetos jurídicos o cívicos, es decir, con el saber, con la política y con el derecho.

Hable el arquitecto la lengua que Brunelleschi habló, / con el aliento de Corbu, / y en el silencio de Pikionis. / Ofrezca a la vida nueva esta continuidad.

Architecture is the time of building.

It is doing or absolute doing. It is a magnificent way of doing, inevitably natural, and in this sense is a "not doing".

Also, time is a beauty that is so hard to get that once deposited in things, the restoring, rehabilitating or renovating architects, in alliance with any intruder manager, destroy it with impunity.

I praise tired architecture, decadent and squandered cities: the Old Havana, the cities of Sicily, Palermo, Selinonte, Syracuse, Taormina... which have a human horizon, perfection and beauty to which any architecture should aspire.

Discussing this law of life that is the passing of time, trying to deceive destiny, is not to understand. On the contrary, consummating the eternal law of transformation through understanding, always old and always new, with the superior life manifested in this transformation is to possess.

The sense and the aim of life is maturity, in its most profound meaning, as a "permanent" state of man, in which the experience and verification of the superior unity happens above what is momentary and changing. Old people have an unfathomable effect on us, an extensive stillness, the presence of an irreplaceable beauty and character of the body transformed and eroded with time, which is nowadays called decadence, but is plenitude and conjunction: archetype.

The morality of Architecture insists that what has to be asserted is the subject. The individual alone, facing his own destiny, gifted with responsibility and capacity of action and thrown to uncertain life.

Being able to "look after oneself", as your own responsibility and before the others, is the freedom that cities must offer. It is the fundamental civic principle, one of the most important rules for social and personal behaviour and for the art of life. Universality of caring for yourself throughout life as realization, which culminates as maximum compromise in the moment previous to death: old age.

I have always admired the late work of those great masters who even in the experience of isolation and marginalization ventured into entirely new regions, inaccessible to their contemporaries: Rembrandt, Titian, Michelangelo, Goya, Beethoven...

And in this sense, I could propose a possible architecture "Hippocratic" oath:

Human body is not something subsistent in itself, but part and, at the same time, mutable interpreter of Nature.

Nature reigns everywhere, in the healthy body as well as the sick, in beauty and deformation.

For the architect, life has such a high value and constitutes such a great mystery that he will not be capable of daring to judge the value or non value of individual life. His mission is to make all life healthier, if possible, constituting a refuge for it in which a contemplating intelligence is manifested that is guarded from all *hybris* and lack of measurement.

Architecture will always have to ask itself whether it can assure moral codes, the formative practices of the individual in relation to a theory of the republic, of the legal or civic objects, that is, with knowledge, politics and law.

The architect talking the language that Brunelleschi talks, / with the breath of Corbu, / and in the silence of Pikionis. / Offers new life this continuity.



BIBLIOTECA

07 NUÑEZ RIBOT ARQUITECTOS

el tossalet
alicante escuela infantil
"el tossalet"

[2005]

Una escuela infantil en la disposición óptima, sin escaleras y sin rampas, todo en una planta. Una gran cubierta se coloca, algo indiferente y autónoma, sobre las distintas partes que van formando la escuela.

Un barrio muy conflictivo, el muro exterior, plegado y construido de hormigón, protege todas las partes del programa de esta escuela infantil que se abre hacia el sur.

Los espacios, los materiales y la construcción, en un lugar así, son heterogéneos... El suelo exterior está pintado con líneas y puntos, como en las carreteras.

Los aseos son, por dentro y por fuera, de gresite. Las cocinas están forradas de metal.

Algunos muros transversales son de hormigón, las separaciones de las aulas y el pasillo, de vidrio y madera, otros tabiques lisos y blancos, las puertas diferentes...

La cubierta, se forra al exterior con un caucho y por el interior es de virutas de madera, como si fuera un gorro de paja para estar en la playa.



ARQUITECTOS [MADRID]:

Teo Núñez
Almudena Ribot

COLABORADORES:

Carlota Tamames, Daniel Hollegha, Lina Toro
Aparejador: Pere Puigcerver
Estructuras: José Domingo Fabre

PROMOTOR:

Ayuntamiento de Alicante y Conselleria de Cultura,
Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.

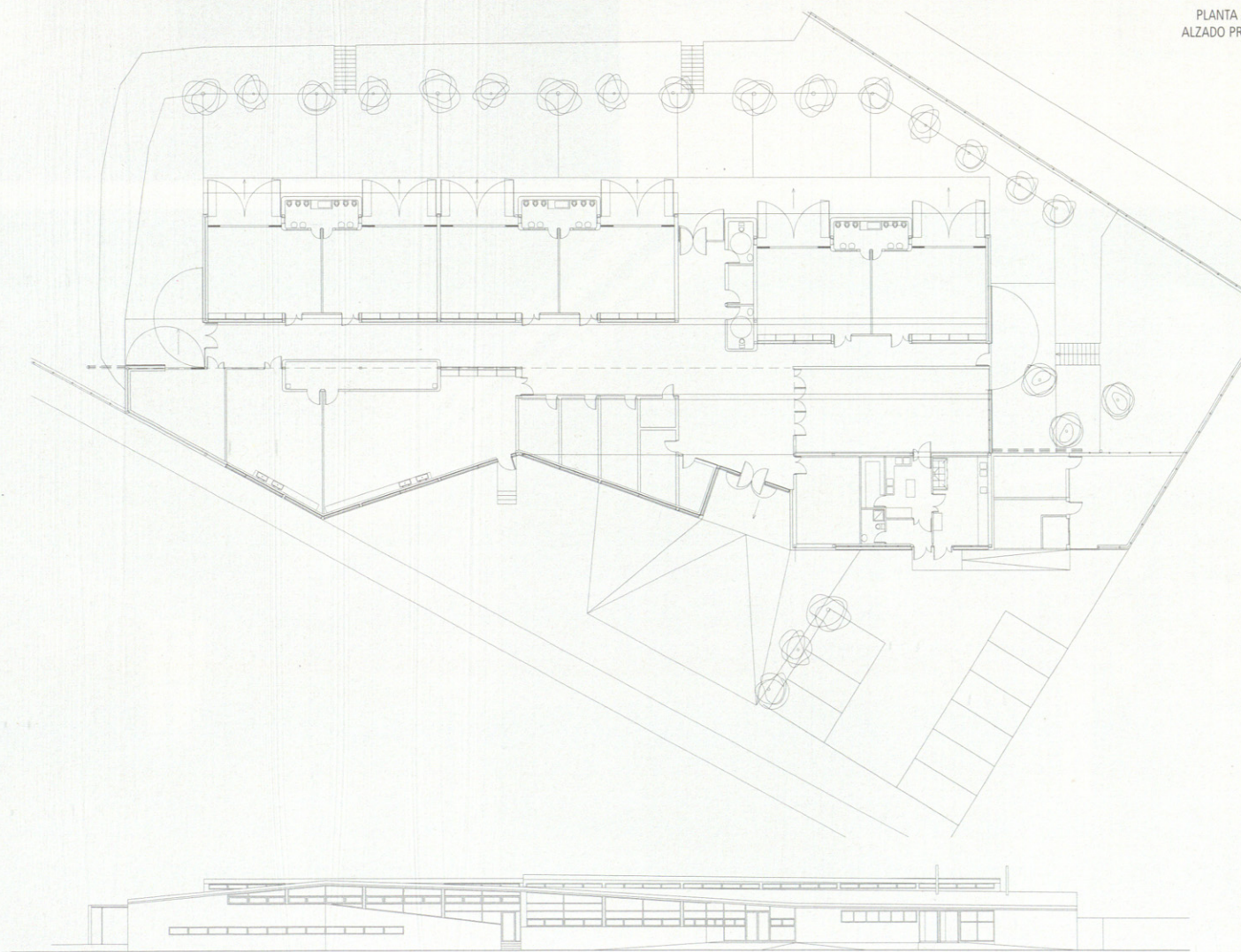
FOTÓGRAFO:

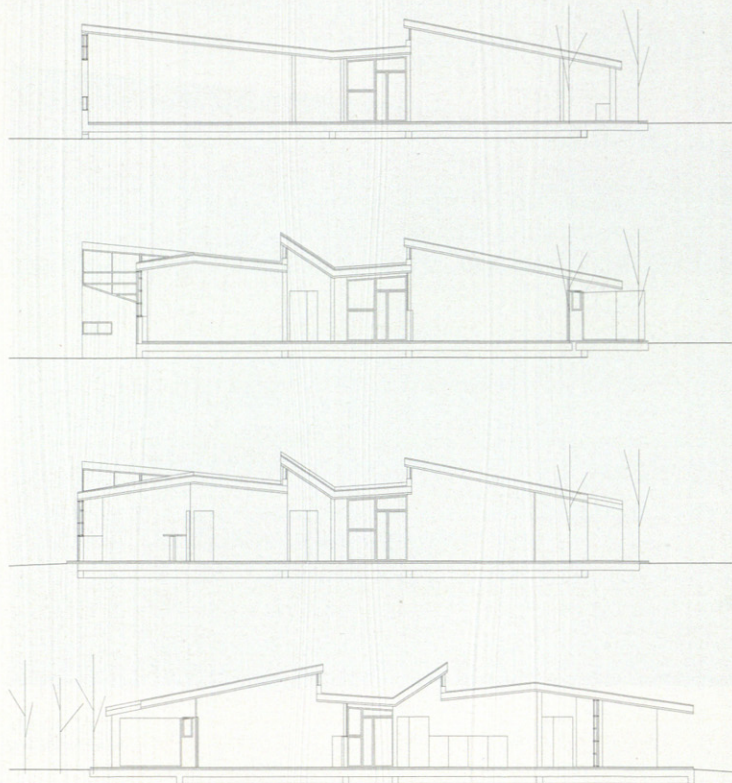
Miguel de Guzmán

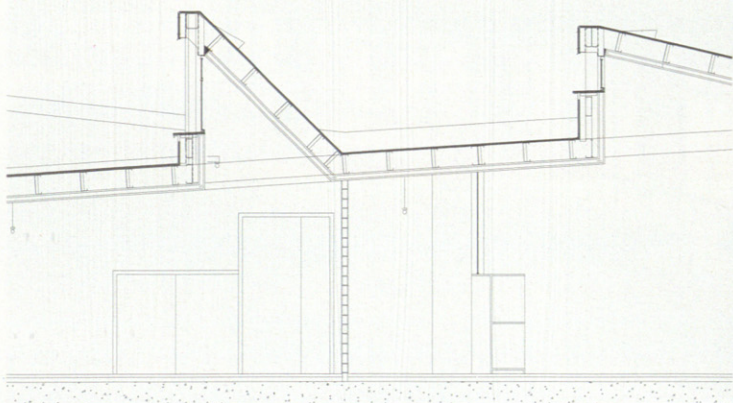




PLANTA ACCESO
ALZADO PRINCIPAL







SECCIÓN CONSTRUCTIVA
EN LA PÁGINA ANTERIOR,
SECCIONES TRANSVERSALES



escuela infantil "la corita"

[2005]

ARQUITECTOS [MADRID]:

M^a Auxiliadora Gálvez
Izabela Wiczorek

COLABORADORES:

M^a Luisa Reques, Julen García
Arquitecto técnico: Miguel Ángel Rica Cámara
Constructora: Atrium 97

PROMOTOR:

Ayuntamiento de Valdemoro

FOTÓGRAFO:

Miguel de Guzmán

La actuación consiste en la construcción de una Escuela de Educación Infantil y una Casa de niños, así como el tratamiento del espacio exterior que se usará como patio.

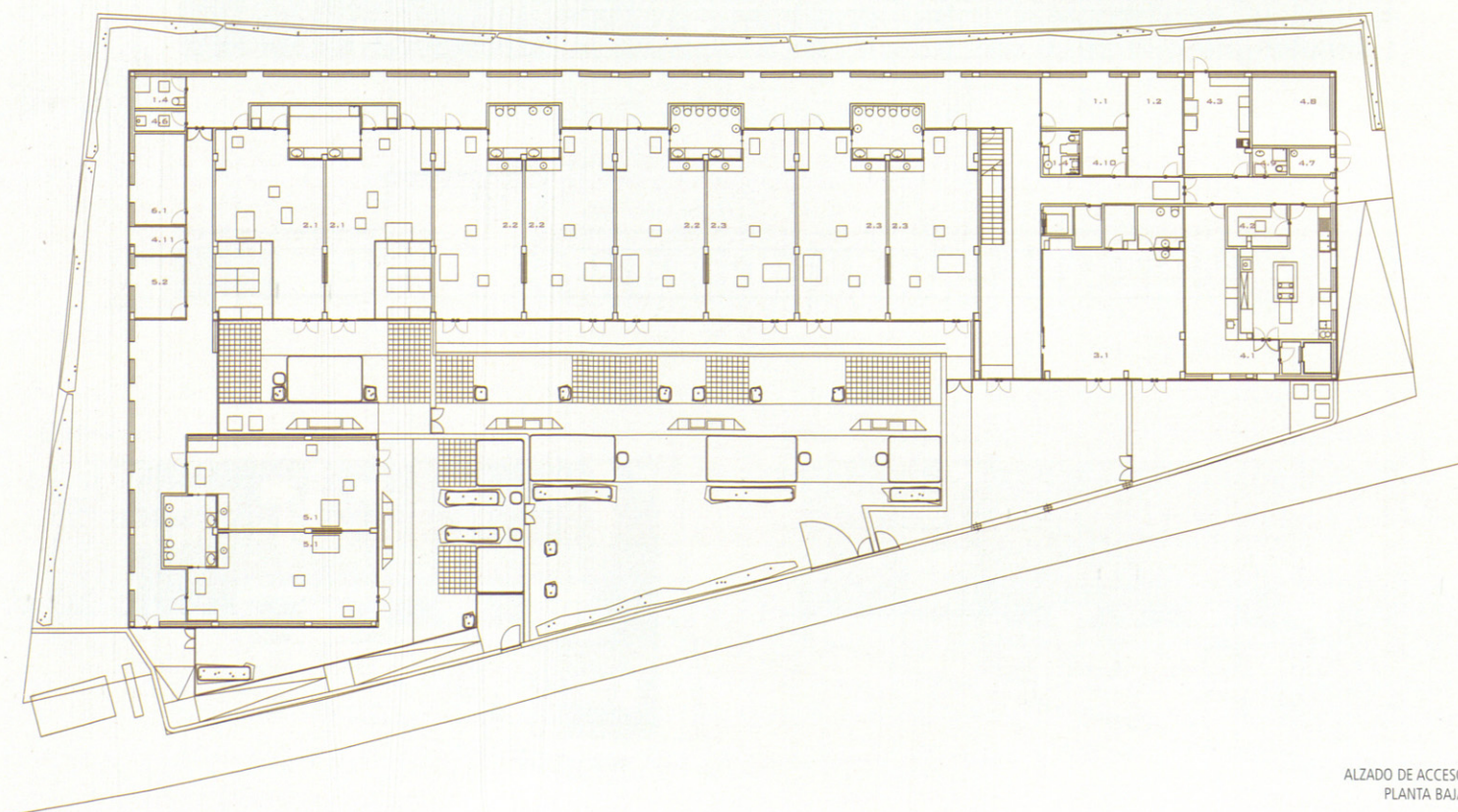
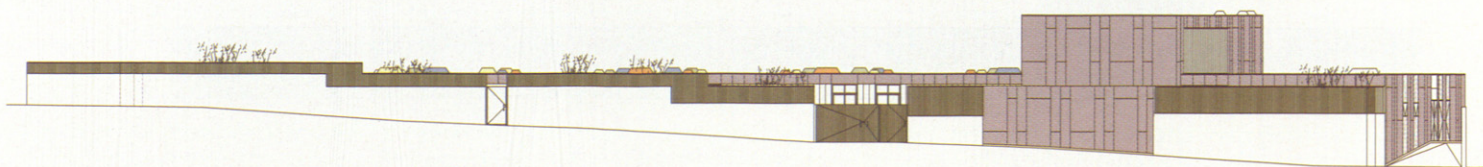
La Escuela infantil y Casa de niños, se sitúa en "La Corita", en un área de carácter principalmente residencial de Valdemoro, en Madrid. El edificio se cierra a las parcelas residenciales que la rodean y se abre al patio orientado al sur. Su organización es compacta, y su altura es de dos plantas, apareciendo tres áreas claramente diferenciadas en planta baja: Casa de niños, en el extremo oeste del edificio, las aulas de la Escuela en la parte central, y en su parte oriental aparecen los servicios de ambas. En la planta primera se dispone el área dedicada al profesorado (vestuarios, sala de profesores y de recursos).

El edificio se vuelca al patio y deja entrever, a través de él, el mundo de los niños. La fachada al patio aparece fragmentada con diversos tipos de huecos y es eminentemente traslúcida, contando con un cerramiento formado a partir de paneles de policarbonato celular, que permiten tamizar la luz. En los frentes norte, este y oeste el edificio se cierra siendo su revestimiento de paneles de Trespa, contando con huecos de menor entidad que los presentes en la fachada sur.

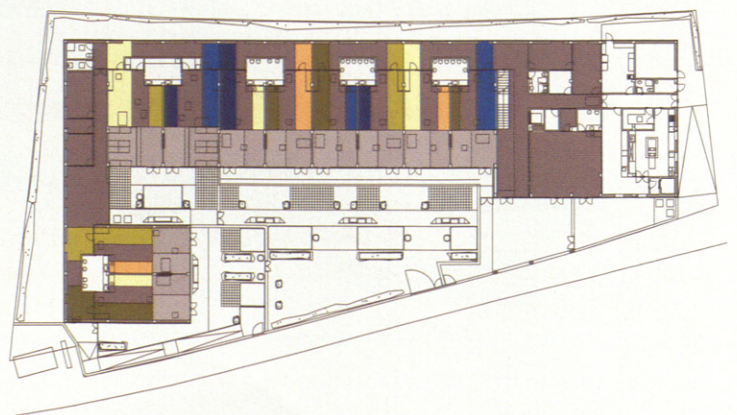
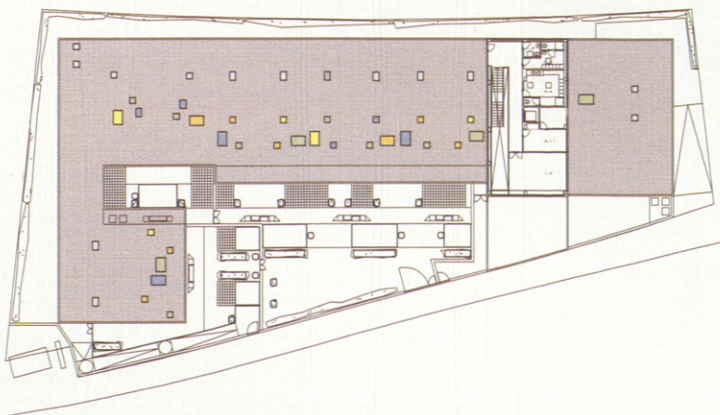
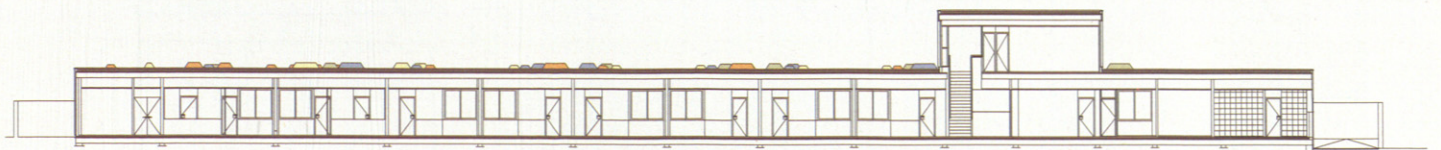
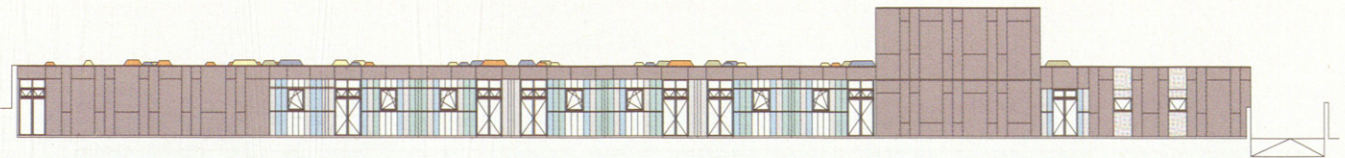
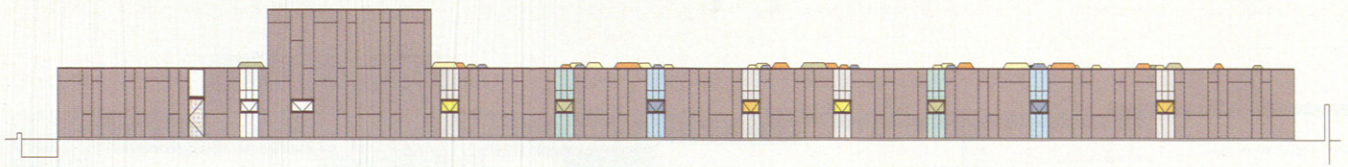
En cuanto al patio, se estructura en áreas de diferentes actividades para los niños, zonas de pavimento de caucho para los juegos, zonas de motricidad alta con pavimento de tierra apisonada, y áreas con vegetación y huerto.

La arquitectura propuesta nace de observar al niño en su día a día. Dado que el niño está principalmente en el suelo, tumbado o sentado, en contacto directo con él, este plano pasaba a tener una especial importancia. La diferenciación de diferentes áreas en el suelo, mediante el uso de diversos colores, favorece la comprensión del lugar por parte del niño, así como su tacto diferenciado. Por otro lado, el niño mira también continuamente al techo (mientras está acostado o tumbado jugando, cuando se cae...) luego estos dos planos paralelos conformaban de forma especial el mundo infantil. Por ello, el techo se encuentra horadado por diversos pozos de luz coloreada que además configuran importantes cambios temporales según las horas del día o las estaciones, ayudando también a acelerar el aprendizaje de la temporalidad. La superposición de tramas de luz coloreada sobre el suelo y las paredes, provenientes tanto de la fachada traslúcida, como del techo, hace que el suelo se vuelva un lugar idóneo para la aparición de percepciones mágicas e inesperadas.



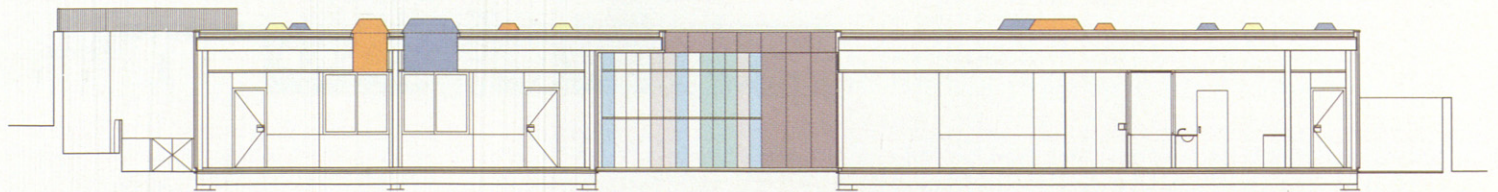


ALZADO DE ACCESO
PLANTA BAJA



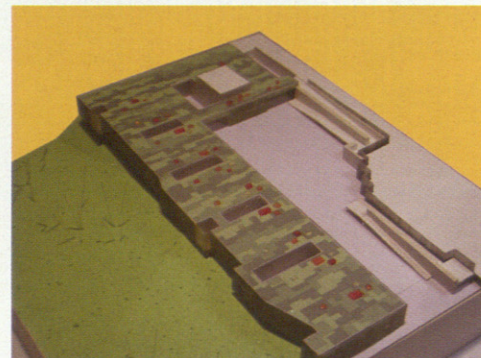
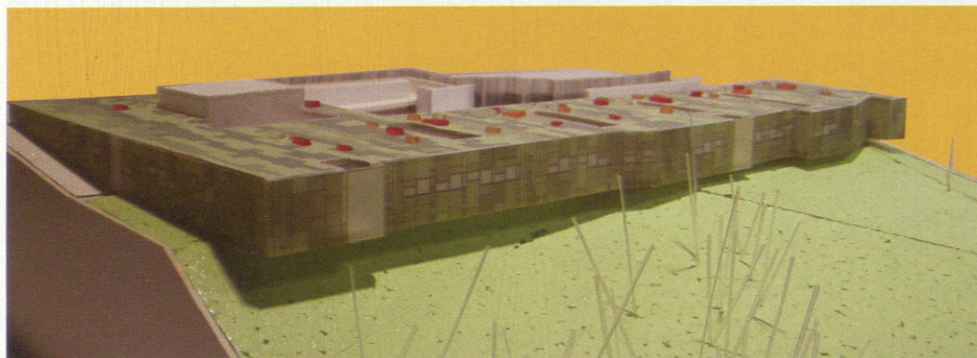
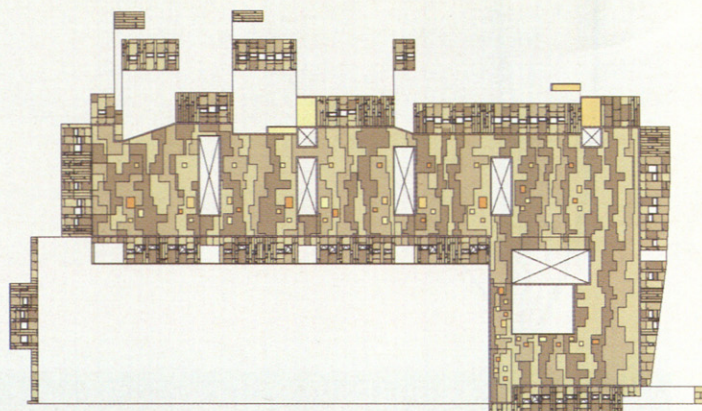


SECCIÓN TRANSVERSAL POR PATIO
EN LA PÁGINA ANTERIOR,
ALZADOS,
SECCIÓN LONGITUDINAL,
PLANTA PRIMERA Y
PLANTA DE SUELOS

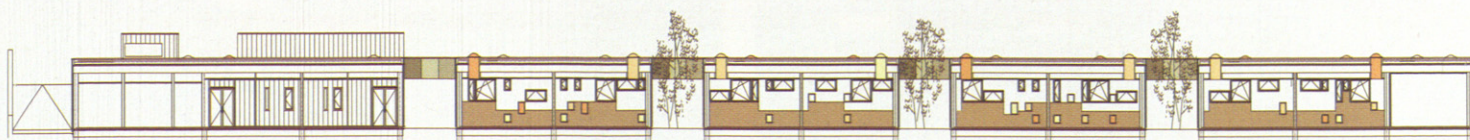
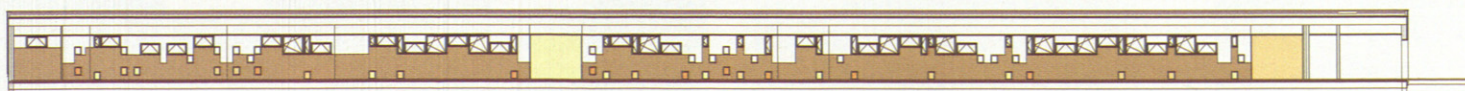
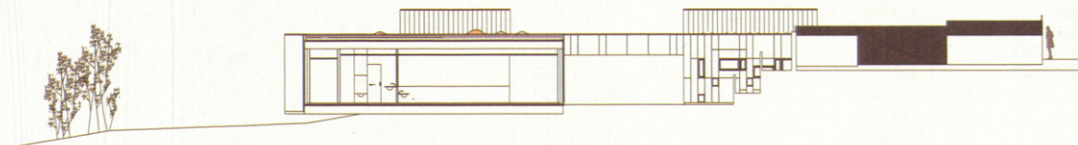


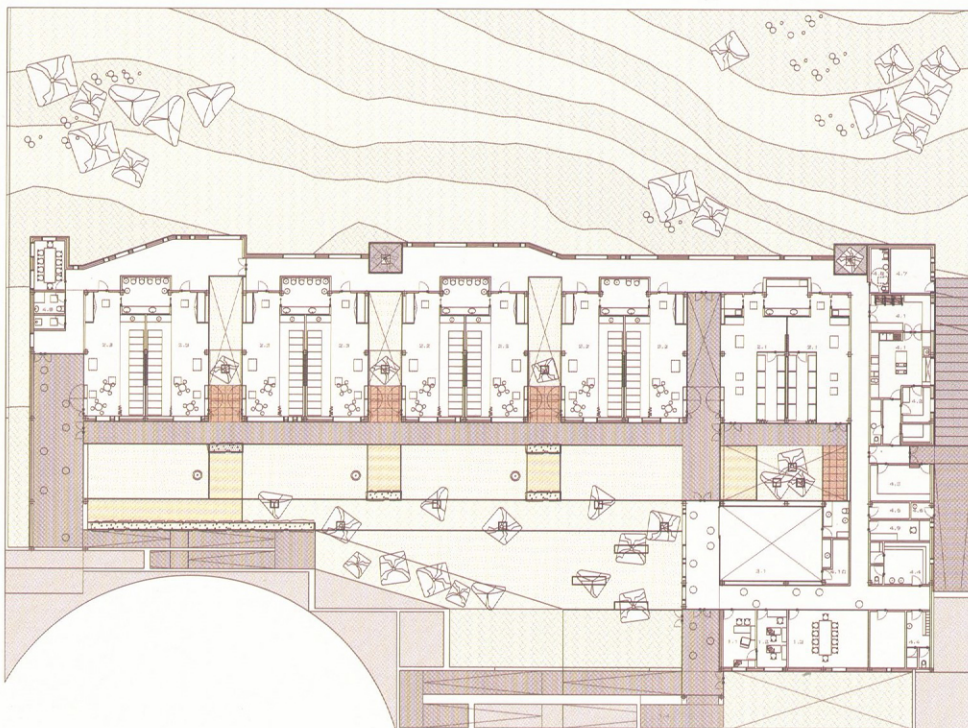
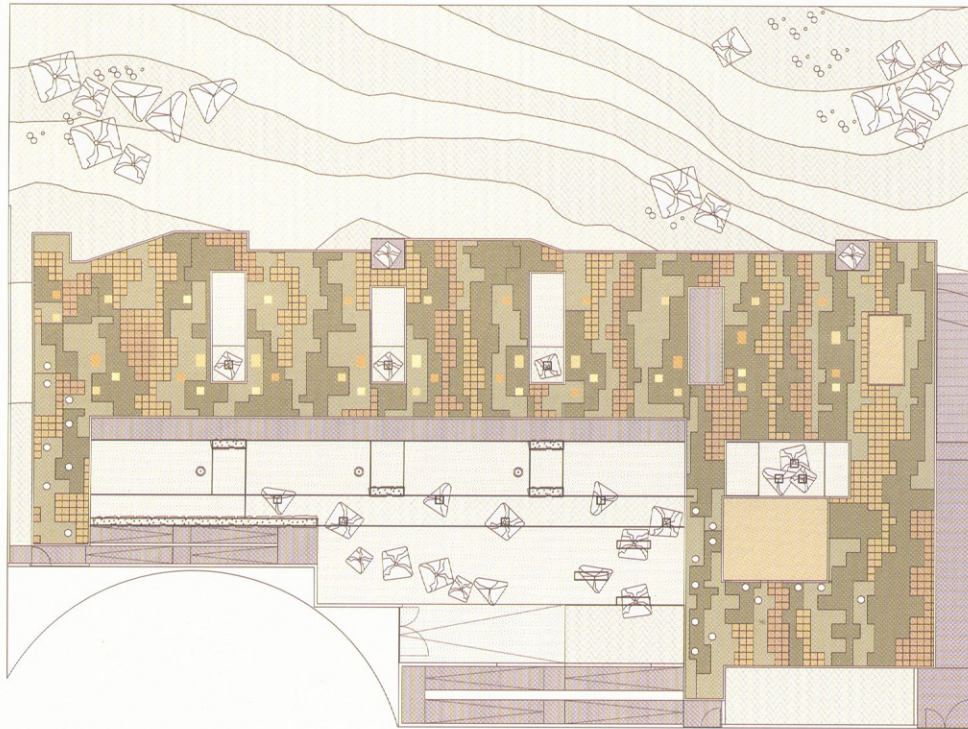
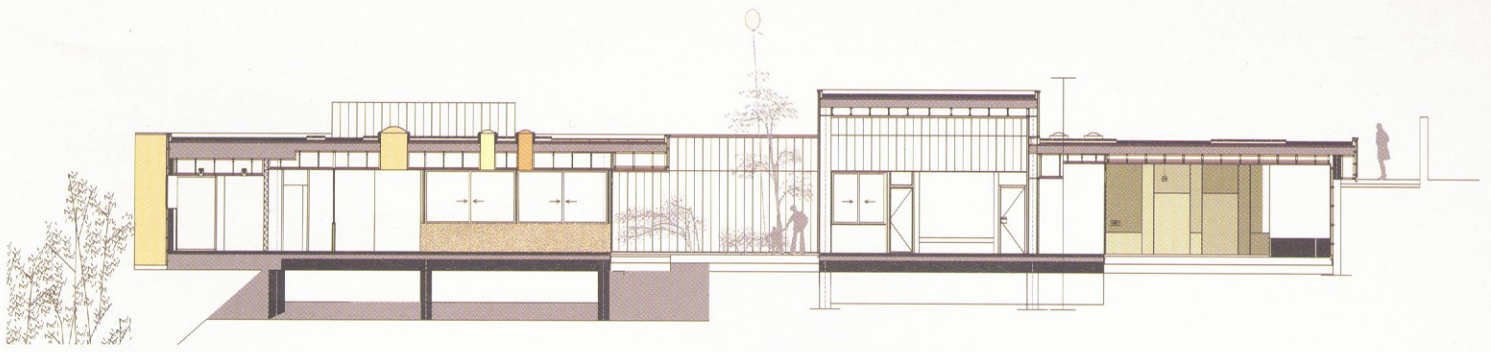
escuela infantil "el caracol"

[2006]



SECCIONES TRANSVERSALES,
SECCIONES LONGITUDINALES,
ALZADOS
EN LA PÁGINA SIGUIENTE,
SECCIÓN TRANSVERSAL,
PLANTA DE CUBIERTAS Y
PLANTA BAJA





ARQUITECTOS [MADRID]:

M^a Auxiliadora Gálvez,
Miguel Ángel García Grande (anteproyecto)
M^a Auxiliadora Gálvez, Izabela Wiczorek
(proyecto básico y de ejecución)

COLABORADORES:

Mónica García Fernández (anteproyecto)
Koldo Fernández (proyecto básico y de ejecución)

La actuación consiste en la construcción de una Escuela de Educación Infantil, así como el tratamiento del espacio exterior que se usará como patio. La Escuela infantil, se sitúa en "El Caracol", en un área de carácter principalmente residencial de Valdemoro, en Madrid. En realidad la parcela elegida para la Escuela, es la cornisa del parque Enrique Tierno Galván, situado junto al acceso desde la Autovía de Andalucía.

Como tal cornisa, el edificio va a presidir la vista desde el asentamiento, y a la vez va a contar con vistas excepcionales sobre el mismo. El edificio se asienta sobre la coronación de la ladera y sobrevuela sobre ella asomándose al parque. Su vocación es de continuidad con este equipamiento verde, por ello, desde la calle de acceso, arriba de la ladera, lo que se percibe del edificio es su cubierta ajardinada que da continuidad al resto de la ladera.

Por otro lado, en el interior, la principal cuestión es trabajar con la percepción del niño. Si en la escuela en La Corita, los planos de suelo y techo interactuaban especialmente con el niño, en ésta son todas las envolventes (suelo, techo y fachadas) las que se adecuan a la percepción del niño. La estrategia es un pixelado en todos los planos, con diferentes tamaños de huecos, a diversas alturas y diferentes texturas. Esta envolvente continua cuenta con "píxeles" para zonas de juego (más grandes y coloreados), para zonas de dormir (pequeños y numerosos) para aprender (los más grandes y transparentes)... etc. De esa forma, la piel del edificio suspendido en lo alto de la ladera se va adecuando a sus ocupantes. Igualmente la superposición de los reflejos que generan estas entradas de luz, y las visiones del parque a través de diversos filtros pixelados, crean un ambiente sensorialmente atractivo para los niños.

edificio de servicios para la autoridad portuaria de gijón

PRIMER PREMIO EN CONCURSO [2004]

ARQUITECTOS:
Andrés Diego Llaca

COLABORADORES:
Concurso y proyecto: Federico Álvarez Arrieta, arquitecto
Proyecto de ejecución: Roberto Espiño Martínez, arquitecto
Dirección de obra: Gracia Saldaña Alonso, aparejadora
Estructuras: Ignacio Vallado Alonso, ingeniero
Instalaciones: Juan Burgaleta Ordóñez, ingeniero
Constructora: Ascan

PROMOTOR:
Puerto de Gijón

FOTÓGRAFO:
Hisao Suzuki

El programa de necesidades se organizó de acuerdo con las premisas dadas por la Autoridad Portuaria de Gijón. Los espacios de tipo público y de representación se sitúan en planta baja, mientras que los servicios administrativos y locales, de uso más restringido, se distribuyen en planta primera.

Desde la planta sótano, destinada a aparcamiento, se accederá habitualmente al edificio, luego no se la relega a un papel secundario. Asimismo, la posición elevada del suelo de la planta baja respecto al terreno permite servir de iluminación natural al garaje, al tiempo que posibilita acortar el desarrollo longitudinal de la rampa de acceso.

En fachada, el portón del garaje compite por la situación de centralidad, y el revestimiento traslúcido de la caja que encierra la rampa contribuye a señalar el acceso de vehículos.

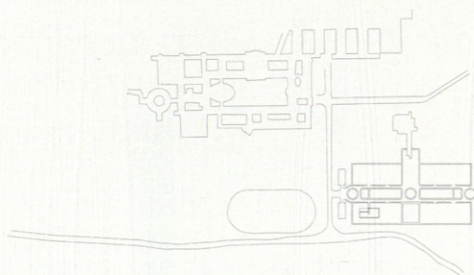
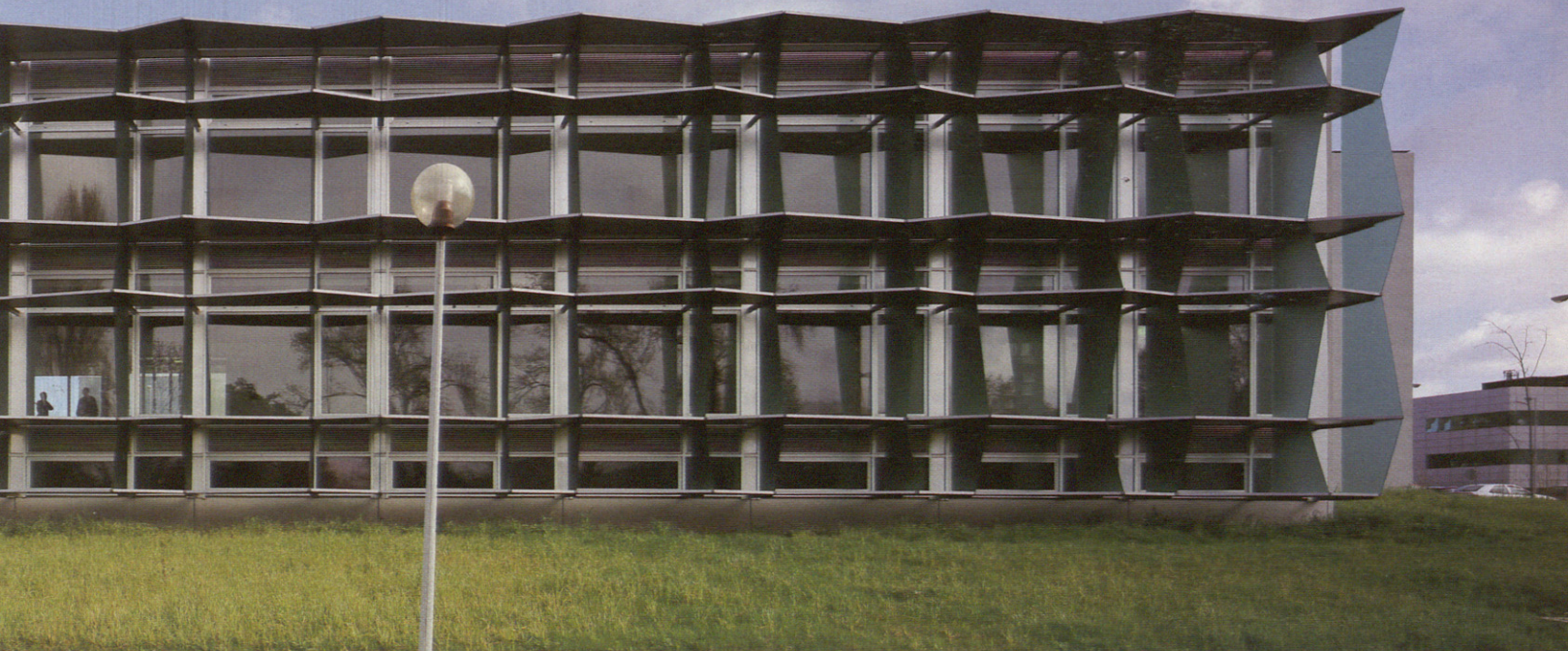
A la fachada sur, que queda dispuesta en el frente hacia la carretera de la costa, le corresponde la tarea de transmitir la imagen más pública del edificio.

El empleo del parasol, que permite el control de la insolación, aportar una visión cambiante del edificio desde la percepción en movimiento que se produce desde la carretera.

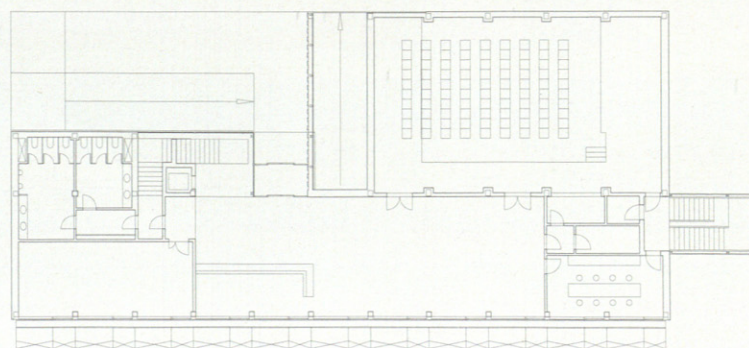
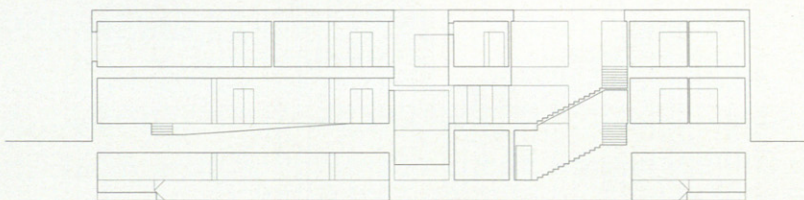
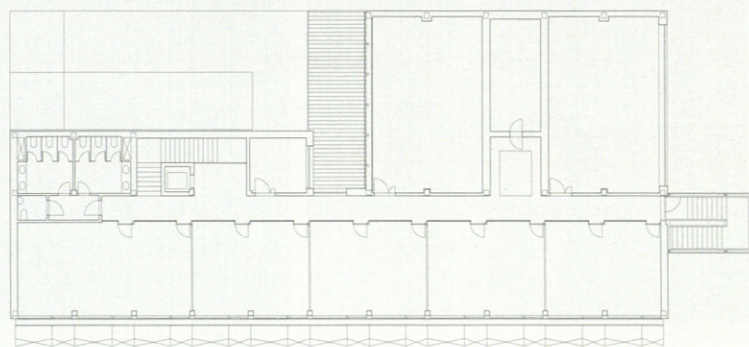
La configuración abstracta e indiferenciada de esta fachada, como un zócalo de almohadillado ciclópeo o una escollera de geometría oblicua, asume ese carácter de basamento, que por su posición a los pies de la Universidad Laboral parece corresponderle.

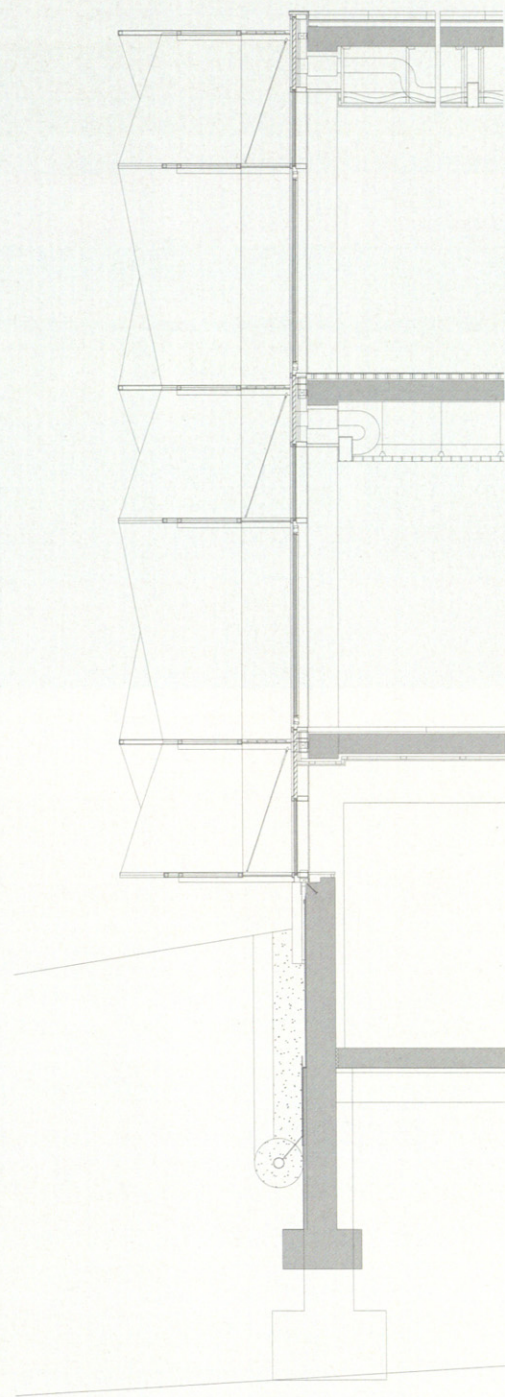
Finalmente, la rigurosa modulación facilita la solución estructural a base de pórticos y forjados de hormigón armado.



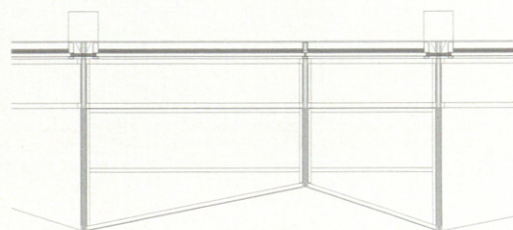


PLANTA BAJA Y SEGUNDA,
SECCIÓN LONGITUDINAL Y
SECCIONES TRANSVERSALES





DETALLE CONSTRUCTIVO, EN SECCIÓN Y PLANTA, DE LOS PARASOLES DE GEOMETRÍA OBLICUA QUE CONFIGURAN LA FACHADA SUR





10 ALEJANDRO GONZÁLEZ VIGIL

las mestas
gijón
pabellón para el complejo
deportivo de las mestas

PRIMER PREMIO EN CONCURSO [2005]

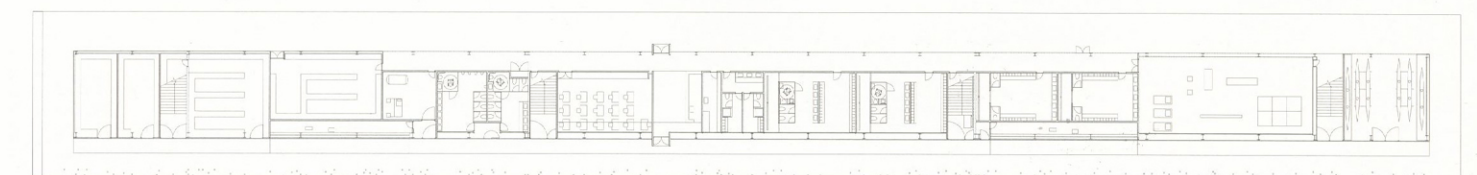
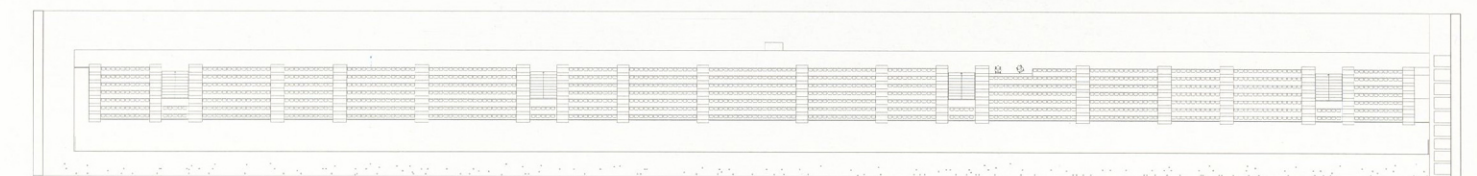
ARQUITECTO:
Alejandro González
Vigil de la Villa

COLABORADORES:
Patricio González Tous (aparejador,
estructura e instalaciones),
Iván Álvarez Viña (electricidad),
Alfonso Álvarez Fernández
(jefe de obra)
Constructora: Constructora
Hispanica S.A.

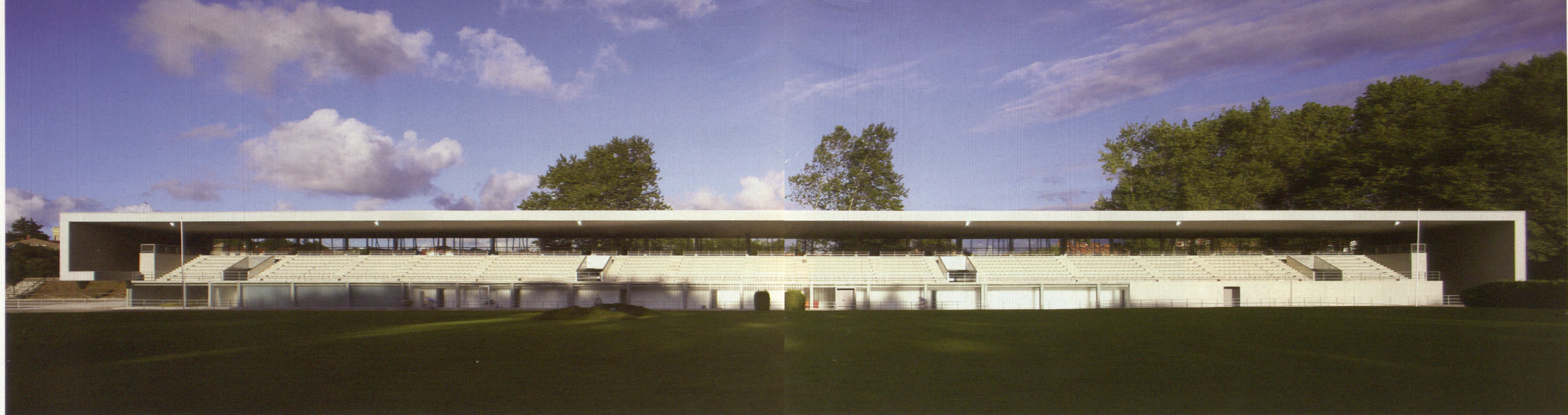
PROMOTOR:
Ayuntamiento de Gijón

FOTÓGRAFO:
Marcos Morilla





DE ARRIBA ABAJO, ALZADO ESTE, ALZADO OESTE,
PLANTA DE GRADAS Y PLANTA BAJO GRADAS



Para la concepción del proyecto se partió de la base de respetar al máximo la zona verde existente. La fachada este refleja la vegetación mediante un juego de pilares metálicos formando un tamiz de juncos y un cerramiento compuesto por chapas de acero galvanizado plegado en U que cambian de posición, creando así un filtro para la luz de la mañana.

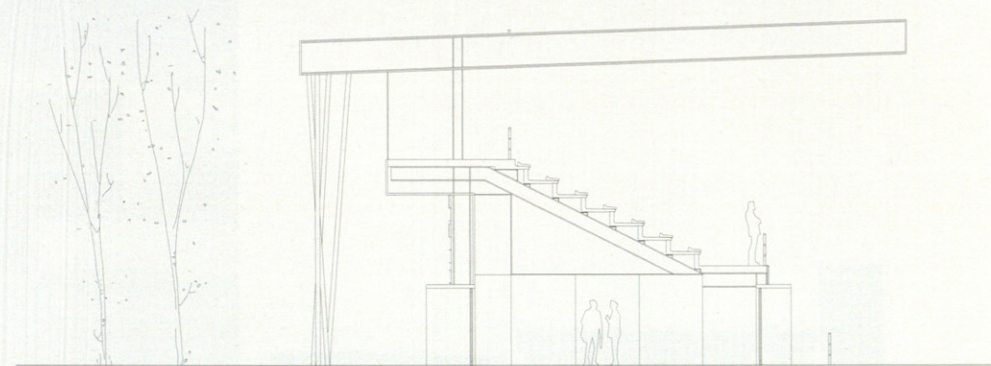
En contraposición con este movimiento vegetal, la fachada oeste es más reposada, con una zona de vidrio U-glas y otra de hormigón prefabricado.

La cubierta está concebida como una lámina que gravita abrazando la grada. En el lado sur llega hasta el suelo marcando un fondo de saco y en la fachada norte se pliega, para permitir el acceso desde el aparcamiento.

Estructuralmente funciona con vigas de alma llena de gran canto que vuelan doce metros desde el apoyo en los pilares, y con los tubos metálicos esbeltos trabajando a tracción para compensar el vuelo. Uno de estos tubos en cada módulo hace las funciones de bajante de aguas pluviales.

En la zona debajo de la grada se sitúan los vestuarios para equipos y árbitros, un gimnasio, un aula polivalente, taquillas de apuestas y almacenes.

Los accesos para el público se realizan desde el paseo de los juncos, en contacto con la zona verde, mediante cuatro vomitorios de acero galvanizado. El acceso para los deportistas se realiza mediante dos cajas, una en la fachada enfrente a la pista y otra al jardín.



SECCIÓN TRANSVERSAL POR ACCESO DE DEPORTISTAS



11 MANUEL FONSECA GALLEGO

centro de visitantes "el valle"

[2004]

parque regional "el valle y carrascoy"
la alberca, murcia

ARQUITECTO [MADRID]:
Manuel Fonseca Gallego

COLABORADORES:

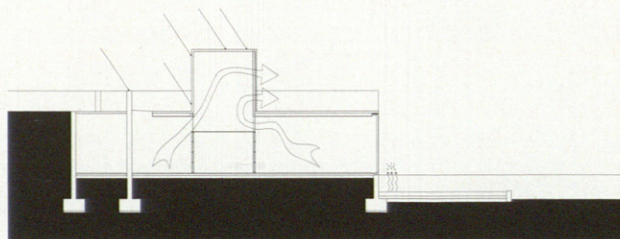
Lidia García Soro, Vicente J. Acosta, arquitectos
Manuel Ruiz Machuca, arquitecto técnico
Estructuras: José Ramón Negueruela, ing. agrónomo
Instalaciones: Juan Carlos Herranz, arquitecto
Constructora: Empresa de Transformación Agraria
Jefe de Obra: Diego Sánchez Pérez, ing. agrónomo
Dirección del proyecto por la Administración:
Miguel Ángel Martínez-Aedo Ollero, Jefe del Servicio
de Protección y Conservación de la Naturaleza
Manuel Páez Blázquez, técnico de apoyo

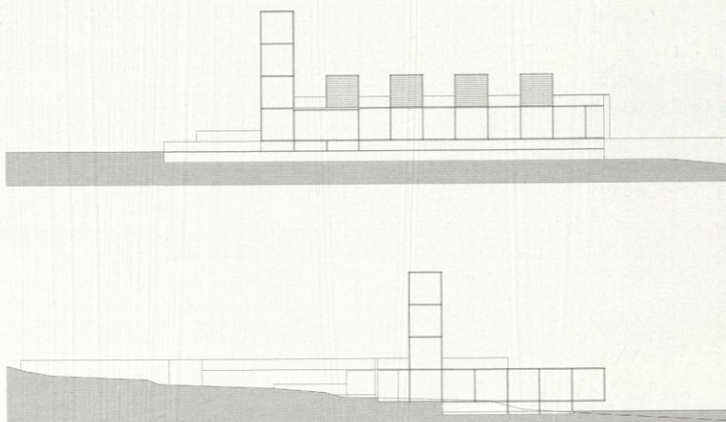
PROMOTOR:

Consejería de Agricultura, Agua
y Medio Ambiente de Murcia

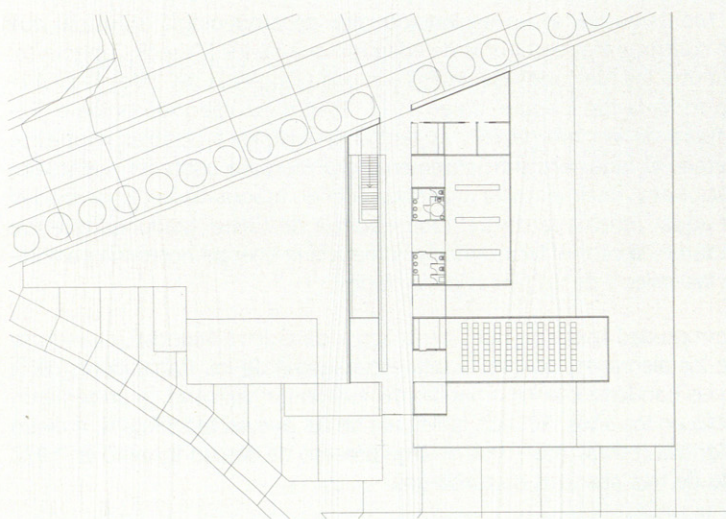
FOTÓGRAFO:

Miguel de Guzmán





EN ESTA PÁGINA, ALZADOS NORTE, ESTE Y PLANTA GENERAL.
EN LA PÁGINA DE LA IZQUIERDA, ESQUEMA BIOCLIMÁTICO.



El Centro de Visitantes "El Valle", situado entre la pedanía de La Alberca y el acceso principal del parque regional, ha sido creado para introducir al visitante interesado en el medio ambiente en los pormenores del parque, e incide en los más actuales planteamientos interpretativos que pretenden dar a conocer todas las bondades de un entorno natural tan frágil como susceptible de poderse incorporar cada vez con mayor fuerza a las demandas de la población hacia este nuevo tipo de turismo verde.

Se incorporan estrategias medioambientales pasivas, como la adaptación a la topografía existente sin generar grandes movimientos de tierras, la utilización de materiales procedentes del entorno próximo, la ausencia de materiales no reciclables, la optimización de la iluminación natural, el aprovechamiento pasivo de la energía solar y la refrigeración mediante ventilación natural por medio de chimeneas solares, así como el enfriamiento evaporativo a través de lámina de agua.

Los visitantes que acceden al centro por la parte superior disfrutan de unas magníficas vistas de todo el valle, al mismo tiempo que observan la zona interpretativa exterior, que incluye un *arboretum* complementado con los jardines colgantes especializados.

El tratamiento de borde y fachada principal a la carretera se resuelve con un muro de mampostería careada de piedra caliza de la comarca, que pretende ser un elemento puro, lineal y discreto, solamente interrumpido por la presencia del acceso principal.

La rotundidad horizontal del muro queda compensada por el elemento vertical interpuesto como recuerdo a las casas-torre existentes en la arquitectura popular doméstica murciana. El resto de la actuación aparece absolutamente pegado al terreno, al tratarse de un edificio de una sola planta y poca altura, como una línea horizontal y estrecha únicamente alterada por la propia torre y los pequeños cubos (chimeneas solares) para proporcionar iluminación y ventilación natural a todas las dependencias.



12 mármoles y turbinas

la central termoeléctrica montemartini de roma

DARIA DE SETA

Daria de Seta es profesora de Museografía en la Escuela de Arquitectura de Barcelona

Marbles and turbines.

Rome's Montemartini Central

The thermo-electrical power station Montemartini is a splendid case of industrial archaeology which since 1997 has housed more than four hundred sculptures from the Roman era belonging to the Capitoline Museum.

Located in via Ostiense, between the General markets and the left bank of the Tiber, the first public electric power station was inaugurated in 1912. The chosen place responded to precise requirements: being out of the 'cinta daziale', the power station avoided possible taxes on fuel, besides the place was big enough to contain the possible future extensions of the premises and, finally, the proximity of the river guaranteed the continuous and abundant availability of water. Along with the hydro-electrical power station in Castel Madama, which was built some years later, the Centrale Montemartini produced the necessary energy to illuminate half of the streets and piazzas of the city.

Its activity carried on continuously until after the Second World War, when it was saved from the German destruction thanks to a trick of the company employees, who exhibited the white and yellow flags of

La central termoeléctrica Montemartini es un espléndido caso de arqueología industrial que desde 1997 acoge más de cuatrocientas esculturas de edad romana de los Museos Capitolinos. Situada en la vía Ostiense entre los Mercados Generales y la orilla izquierda del Tíber, la primera central eléctrica pública romana fue inaugurada en 1912. El sitio escogido respondía a precisos requisitos: estando fuera de la *cinta daziale*, la central se sustraía a posibles impuestos sobre el combustible, además el lugar era suficientemente grande para contener eventuales ampliaciones de las instalaciones y, finalmente, la proximidad del río aseguraba la disponibilidad continua y abundante de agua. Junto a la central hidroeléctrica de Castel Madama, que fue construida unos años más tarde, la central Montemartini producía la energía necesaria para iluminar más de la mitad de las calles y de las plazas de la ciudad.

Su actividad siguió con continuidad hasta después de la Segunda Guerra Mundial, cuando se salvó de la destrucción de los alemanes, gracias a una estratagema de los trabajadores de la empresa que, exponiendo las banderas blanco-amarillas del estado del Vaticano, la protegieron de los bombardeos. Fue sólo en los años '50, con la llegada de las nuevas tecnologías, cuando empezó el declive de la gloriosa central, hasta que el largo proceso de desuso terminó en 1972 con la instalación a su lado de tres aparatos de turbo-gas.

Entre el 1989 y el 1990 fue objeto de una cuidadosa operación de restauración, que la convirtió primero en un centro multimedial, capaz de albergar congresos, espectáculos y exposiciones, luego en *Art Centre*, y, desde que en 1997 empezaron los trabajos de rehabilitación del complejo capitolino, en sede provisional de una de las colecciones más ricas e importantes de escultura antigua.

El proyecto de rehabilitación llevado a cabo por ACEA juntamente con los técnicos del Ayuntamiento, se ha centrado principalmente en intervenciones de recalificación de las estructuras del centro multimedial utilizando siempre materiales parecidos a los preexistentes para no alterar la imagen arquitectónica del complejo. El amplio espacio interior de esta construcción proto-racionalista ha sido así repartido en tres salas, donde se conservan y exponen las maquinarias desactivadas al lado de obras maestras de la escultura antigua y preciosas piezas encontradas en las excavaciones de finales del siglo XIX y en los años treinta del XX, las dos épocas más fecundas de la arqueología romana.

La exposición, que ilustra el desarrollo de la ciudad antigua por medio de una sugestiva documentación que desde la época de Servio Tulio llega hasta la edad imperial tardía, fue pensada para reconstruir los complejos perdidos y volver a dar unidad al múltiple y fragmentario panorama arqueológico sobre la base de todos los datos disponibles. De hecho hoy en este singular montaje se ofrece una visión de la realidad histórica antigua mucho más amplia y articulada de la que ofrecían las salas de la sede institucional antes de su restauración y, al mismo tiempo, ha sido reconstruida la estrecha relación entre el Museo y el tejido urbano antiguo.

Punto de partida de la nueva interpretación del material de las colecciones fueron las obras para Roma Capital, las que construyeron los nuevos barrios residenciales reservados a la clase ministerial, que tenían que llegar de todas partes para dirigir la máquina estatal mussoliniana. Los





imponentes cambios que transformaron radicalmente el paisaje urbano decretaron la pérdida de la corona de villas y jardines que rodeaba la ciudad y, con ella, la de las emergencias arqueológicas, que fueron en gran parte destruidas durante las excavaciones para las nuevas construcciones.

La añoranza de la ciudad antigua, que iba desapareciendo con sus memorias de indescribible encanto, se diluía en la complacencia científica de poseer la enorme cantidad de material arqueológico que las mismas destrucciones sacaban a la luz. Las obras fueron depositadas en almacenes provisionalmente equipados y de ahí tomaron distintas vías introduciendo un problema de dispersión y descontextualización que solo hoy y con muchas dificultades puede ser superado. Cuando fueron expuestas en el Campidoglio y en el Museo del Antiquarium de 1929, las obras fueron divididas entre "obras de escultura antigua" y "objetos menores", sin relacionar entre ellos los elementos que permitían reconstruir la estructura antigua. El conjunto de estatuas se alineaba en secuencia cronológica y con una disposición que llevaba a agrupar las figuras parecidas en impostaciones y dimensiones. Las esculturas no hablaban la misma lengua: realizadas en épocas distintas, destinadas a decorar varios monumentos, eran agrupadas entre ellas según el modelo griego del que habían sido inspiradas. Los originales de los grandes escultores griegos como Fidias, Policleto y Praxíteles eran, al fin y al cabo, los protagonistas ausentes de la particular historia del arte que se ilustraba en aquel museo. Los objetos de tal reconstrucción histórica eran, sin embargo, esculturas que, en realidad, se configuraban más bien como creaciones autónomas, fruto de la sensibilidad y del original toque de los maestros romanos y sobre todo como testimonios de las facetas históricas, políticas y sociales de la Roma antigua.

La exposición temporal de las obras en la central Montemartini, gracias a la recomposición de importantes complejos monumentales, hasta ahora nunca expuestos o vistos sólo en ocasión de exposiciones temporales, ha sido una importante ocasión para reflejar con inmediatez la realidad artística e histórica de la Roma antigua. Por primera vez han sido experimentadas nuevas soluciones para la lectura de las obras; estudiando los acercamientos entre esculturas provenientes de los mismos monumentos, han sido reconstruidos por completo unos cuantos aparatos decorativos de importantes complejos arqueológicos en su originaria concepción. Así esta exposición, ilustrando el desarrollo monumental de la Roma antigua que a través de episodios singulares ha constituido el banco de prueba de la nueva exposición prevista en Campidoglio;

the Vatican State, protecting it from the bombings. It was only in the fifties, with the arrival of new technologies, that the decline of the glorious power station started, the long process of disuse finished in 1972 with the installation of three turbo-gas machines beside it.

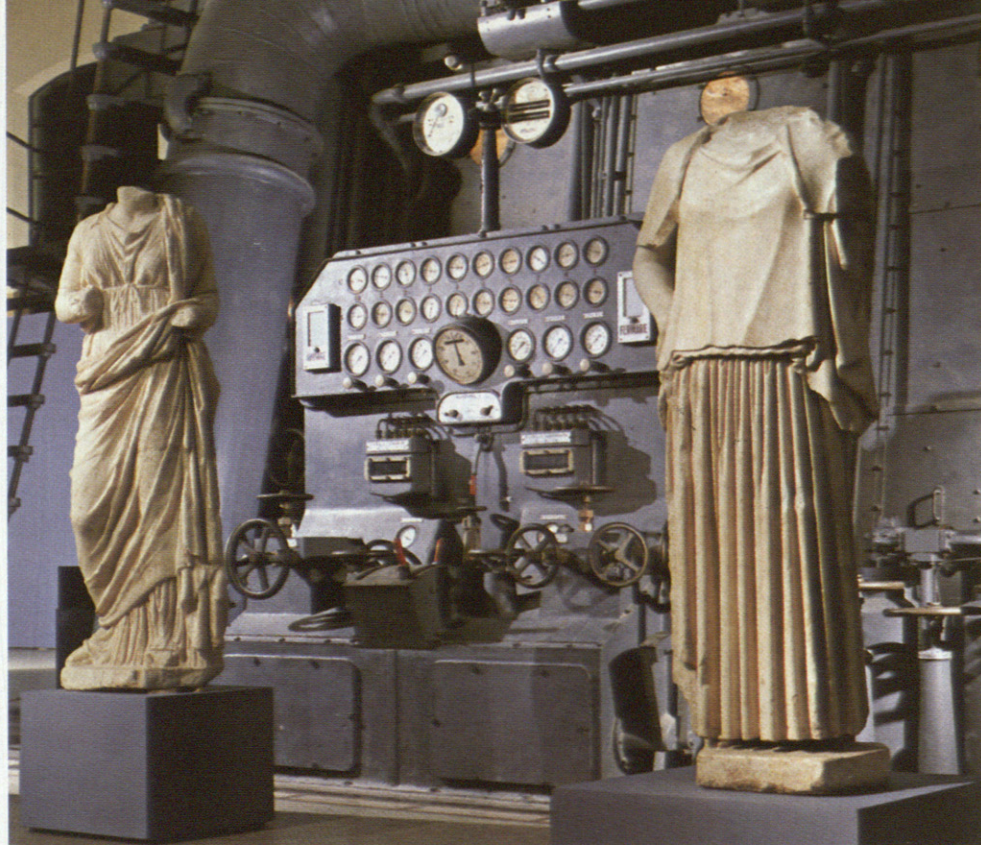
Between 1989 and 1990 it was the object of a careful operation of restoration, which made it first into a multimedia centre, capable of holding congresses, performances and exhibitions, later an Art Centre, and since the rehabilitation works of the Capitoline complex started in 1997, as provisional headquarters for one of the richest and more important collections of ancient sculpture.

The rehabilitation project done by ACEA along with experts of the city council, has mainly centred on interventions of re-interpretation of the structures of the multimedia centre always using similar materials to the existing ones so as not to alter the architectonic image of the complex. The ample interior space of this proto-rationalist construction has been thus divided into three halls, where the deactivated machinery is conserved and exhibited besides master works of ancient sculpture and precious pieces found in the excavations at the end of the nineteenth century and the nineteen thirties, the two most productive periods of Roman archaeology.

The exhibition, which illustrates the development of the old city through a suggestive documentation that runs from the times of Servius Tullius to the late imperial age, was designed to rebuild the lost complexes and restore unity to the multiple and fragmentary archaeological panorama on the basis of all the data available. In fact nowadays, in this singular arrangement, it presents a much wider and articulated vision of ancient history reality than that offered by the halls of the institutional headquarters before its restoration and, at the same time, the tight relation between the Museum and the old urban fabric has been reconstructed.

The starting point of the new interpretation of the materials of the collections has been the works for Capital Rome, in which the new residential areas built were reserved for 'ministerial' classes, who had to reach everywhere to direct Mussolini's state machine. The impressive changes that radically transformed the urban landscape meant the loss of the surrounding belt of villas and gardens that encircled the city and, with them, the emergent archaeological sites, which were mainly destroyed during the excavations for the new constructions.

The yearning for the ancient city, which was disappearing with its



memories of indescribable charm, was dissolved in the scientific complacency of possessing the enormous amount of archaeological material that the destructions brought to light. The works were deposited in provisionally equipped storehouses and from there they took different paths bringing about a problem of dispersion and de-contextualization that only nowadays and with much difficulty has been overcome. When they were exhibited in the Campidoglio and the Museum of the Antiquarium Comunale in 1929, the works were divided between 'works of ancient sculpture' and 'minor objects', without relating the elements that allowed the reconstruction of the old structure. The village of statues was lined up in chronological sequence and with a disposition that placed the figures similar in projection and dimensions together. The sculptures did not talk the same language: made in different times, destined to decorate various monuments, they were put together according to the Greek model by which they were inspired. The originals of the great Greek sculptors like Phidias, Polyclitus and Praxiteles were, after all, the absent protagonists of the particular history of art that was illustrated in this museum. The objects of such historical reconstruction were sculptures that were, in reality, rather configured as autonomous creations, the result of sensibility and the original touch of the Roman masters and, above all, as testimony of the historical, political and social facets of ancient Rome.

The temporary exhibitions of the works in the Centrale Montemartini, thanks to the new composition of important monumental complexes never previously exhibited, or seen only in temporary exhibitions, has been an important chance to reflect with immediateness the artistic and historic reality of ancient Rome. New solutions for the reading of the works have been experimented for the first time; studying the rapprochement between sculptures that come from the same monuments, some decorative objects of important archaeological complexes have been completely reconstructed in their original arrangement. Thus this exhibition, illustrating the monumental development in ancient Rome through sample episodes, has become the test bank of the new exhibition planned in Campidoglio; a moment for reflection and confrontation with the public for an operation that has experimented and been measured for a period of ten years before reaching the definitive exhibit disposition.

Through a wrought-iron gate, placed under the double staircase that unfolds in the façade, is the access to the atrium and, from this, to the next spaces where in alignment with the compressed air tanks used for starting the diesel engines of the engine room above, two exhibitions tell the histories of the two realities that compose the museum: the electrical power station and the sculptures of the Capitoline Museums. At the same level, to the right-hand side of the atrium, opens up the 'Sala Colonne' which was originally used to collect, through the 'tramogge' placed under the floor, the residues of the coal combustion. A series of pillars with notable and diverse

un momento de reflexión y de confrontación con el público para una operación que ha sido experimentada y calibrada en un lazo de tiempo de diez años, antes de llegar a la definitiva disposición expositiva.

A través de una verja, puesta bajo la escalera de que se despliega en fachada, se accede al atrio y de éste a los espacios contiguos donde, alineadas con las altas bombonas de aire comprimido utilizadas para el arranque de los motores diesel de la sala de máquinas superior, dos exposiciones narran las historias de las dos realidades que componen el museo: la central eléctrica y las esculturas de los museos capitolinos. Al mismo nivel, a la derecha del atrio, se abre la *Sala Colonne* que originariamente servía para recoger, a través de *tramogge* puestas bajo el forjado, los residuos de la combustión del carbón. Una serie de pilares de notables y varias dimensiones servían para sostener las calderas puestas en el piso superior. Bastidores continuos, que engloban estos pilares, crean un recorrido legible donde los hallazgos, recogidos según su proveniencia, destacan sobre un fondo de un amarillo dorado que da una agradable luminosidad al espacio totalmente privado de luz natural.

Desde la planta baja una escalera conduce a la *Sala Macchine*, la más bella de la central Montemartini, caracterizada por un refinado estudio de los detalles: la pavimentación de mosaico policromo de mármol que dibuja el perímetro de las máquinas, las lámparas azules y de fundición en las paredes, el basamento alto de mármol y las amplias vidrieras que enmarcan un panorama externo en que destacan el gasómetro y otros restos de arqueología industrial. Las dos grandes máquinas, verdaderos colosos del "arte industrial", ocupan con su imponente presencia el amplio ambiente de la sala: en el medio corre paralela a las máquinas una larga nave donde divinidades de épocas imperiales se perfilan alineadas contra el oscuro metal. En los lados cortos que cierran la perspectiva, la gran estatua de Minerva se enfrenta a los restos de decoración frontal del templo de Apolo Sosiano montados sobre la reconstrucción estilizada del tímpano. El montaje de esta segunda sala, jugando con diferentes tonos de azul, consigue delimitar el espacio con un plano cromático que delinea y al mismo tiempo funde los confines entre lo que se expone y el ambiente.

En el espacio de la tercera sala una caldera de aproximadamente quince metros de altura impone vistosamente su presencia. Única superviviente de las tres originariamente instaladas, sube desde el suelo hasta el techo en un complejo enredo de tubos, ladrillos y pasarelas metálicas. Este espacio más libre de máquinas y estructuras ha hecho posible la realización de un montaje más articulado, que se ha organizado en torno al enorme mosaico de los *Horti Linciani*, los grandes complejos residenciales inmersos en el verde, nacidos en la tardía edad republicana como viviendas patricias, y que pasaron a ser parte de las propiedades imperiales o privadas. Una escalera puesta contra la pared ciega lleva a una galería que permite mirar el mosaico desde arriba en toda su extensión.

Dos mundos diametralmente opuestos como el de la arqueología clásica y el de la arqueología industrial viajan sobre planos paralelos sin que una desnaturalice a la otra, capturando la atención del visitante ora sobre la máquina ora sobre la majestuosidad o el delicado moldeado de los mármoles antiguos.

Las dos dimensiones de esta singular propuesta museográfica son tan lejanas que representan de la manera más concreta y visible el mito de los opuestos. El ser y el devenir, la inmovilidad y el movimiento, Parménides y Heráclito, lo antiguo y lo moderno, lo blanco y lo negro andan sobre líneas paralelas sin encontrarse nunca. El recorrido expositivo consigue respetar los opuestos, organizando el espacio de manera que los objetos preexistentes y todo lo que se quiere enseñar queden íntegros y no se desnaturalicen recíprocamente. De hecho el cuidadoso montaje, en su mesurada mediación, no afecta a la organización de los espacios de la sede original ni a su estructura, mientras evidencia los mármoles antiguos remarcando, con tonos claros y pastosos, inspirados en los interiores del siglo XVIII, el límite que los separa de la esfera de las máquinas.

Por un curioso efecto óptico el binomio figura-fondo parece intercambiarse continuamente. Bien son las máquinas que emergen con su enorme mole, mientras que la multitud de los dioses silenciosos parece asistir a su triunfo, o bien, en cambio, las máquinas sólo son el fondo, mudas carcasas, sobre las que los dioses casi animados celebran sus fiestas, sus batallas, sus victorias.

De un lado, los mármoles blancos aprovechan el contraste visual en proximidad con las oscuras superficies metálicas de la maquinaria para exaltar la armonía y delicadeza de sus formas, mientras que, del otro, las estatuas de las divinidades paganas entran en un original diálogo con otra época de nuestra historia. Como los fragmentos benjaminianos, que vuelven a la vida cada vez que son reinterpretados, en esta exposición, las máquinas y las esculturas están en el mismo plano, son objetos que en sí mismos no tienen significado, son materialización de tiempo y espacio, cristalización de la historia. Como mónadas, no se relacionan en continuidad con el resto, pierden sus nexos casuales y niegan la idea de la historia lineal. Una idea en la que se basan la mayoría de las tradicionales producciones museísticas, fruto de la cultura positivista.

La obra de arte está fuera de la historia, es simplemente un objeto material concentrado de significados que se encienden y se apagan en relación con el contexto. Así, en el contraste, los dos mundos de esta original exposición parecen redimensionar y volver a modular su monumentalidad, su excepcionalidad histórica: las máquinas dejan de ser diosas del progreso, mientras que las figuras romanas vuelven a habitar su ciudad, a relacionarse con sus espacios, a cobrar vida. Como en una crítica inmanente nos olvidamos del genio, del espíritu encarnado, y miramos el objeto para descubrir su significado contemporáneo, tan lejano del presunto significado trascendental.



dimensions served to support the boilers located on the floor above. Continuous frameworks, which embrace these pillars, create a readable route, in which the discoveries, grouped according to their origin, stand out over a golden yellow background which bestows a pleasant luminosity on a space totally deprived of natural light.

From the ground floor a staircase leads to the 'Sala Macchine', the most beautiful of the Centrale Montemartini, characterized by a refined study of the details: the marble polychrome mosaic paving which marks the perimeter of the machines, the blue cast iron lamps on the walls, the high marble basement and the ample glazed windows that frame an external panorama in which are the gas metre and other remains of industrial archaeology. The two big machines, true colossus of 'industrial art', occupy the ample space of the hall with their imposing presence: in the middle, running parallel to the machines, a long nave in which divinities of imperial times are outlined positioned against the dark metal. In the short sides which cut the perspective, the huge statue of Minerva faces the remains of frontal decoration of the temple of Apollo Sosiano placed on the stylized reconstruction of the diaphragm. The assemblage of this second hall, playing with different tones of blue, manages to delimit the space with a chromatic plane that delineates and at the same time blurs the borders between what is exhibited and the space.

In the space of the third hall, a boiler of approximately fifteen metres of height imposes its presence spectacularly. The sole survivor of the three initially installed, it reaches from the floor to the ceiling in a complex mess of tubes, bricks and metallic catwalks. This space which contains much less machinery and structures has made it possible to position a more articulated assemblage, which has been organized around the huge mosaic of the 'Horti Linciani', the great residential complexes immersed in the green, born in the late republican age as patrician houses and later as part of the

Parecen presentarse conjuntamente las antitéticas descripciones de Baudelaire y de Benjamin. El primero nos explicaba cómo los productos industriales iban cogiendo el lugar de las obras de arte en las exposiciones universales, mientras que el segundo nos decía que el arte habría ocupado el sitio de los productos industriales. Ya no admiramos, decía, la técnica como obra de arte (verdadera machine à admirer!), mientras que la obra de arte quiere ser objeto industrial, mercancía.

Los espacios museísticos salen así de su papel de encarnación permanente de una memoria continua de la historia y parecen devenir ocasiones temporales de interpretaciones parciales de nuestro arte. La central Montemartini fue escogida como almacén expositivo provisional para las esculturas de los Museos Capitolinos durante las obras de restauración de los espacios de los mismos. La exposición, del todo singular, tuvo un éxito excepcional que hizo decidir a los administradores del patrimonio artístico municipal su continuación durante casi una década. Desde hace pocos meses muchas esculturas han vuelto a las sedes restauradas de los Museos Capitolinos y la central es objeto de una nueva ordenación museográfica.

imperial properties, or private rooms. A staircase placed against the blank wall leads to a gallery that makes it possible to see the mosaic from above in all its extension.

Two worlds so diametrically opposed as classical archaeology and industrial archaeology travel on parallel planes without one denaturalizing the other, focusing the attention of the visitor at one moment on the machine, at another on the majesty or the delicate forms of ancient marbles.

The two dimensions of this particular museographic proposal are so far away that they represent in the most specific and visible way the myth of the opposite: being and becoming, immobility and movement, Parmenides and Heraclites, ancient and modern, white and black walk on parallel lines without ever meeting. The exhibitive route manages to respect the opposites, organizing space in a way that the pre-existing objects and everything being exhibited is whole and does not denaturalize reciprocally. In fact, the careful display in its measured mediation does not affect the organization of the spaces of the original premises or its structure, whereas it does make evident the ancient marbles highlighting, with bright and pastel colours inspired in the interior of the eighteenth century, the limit that separates them from the sphere of machines.

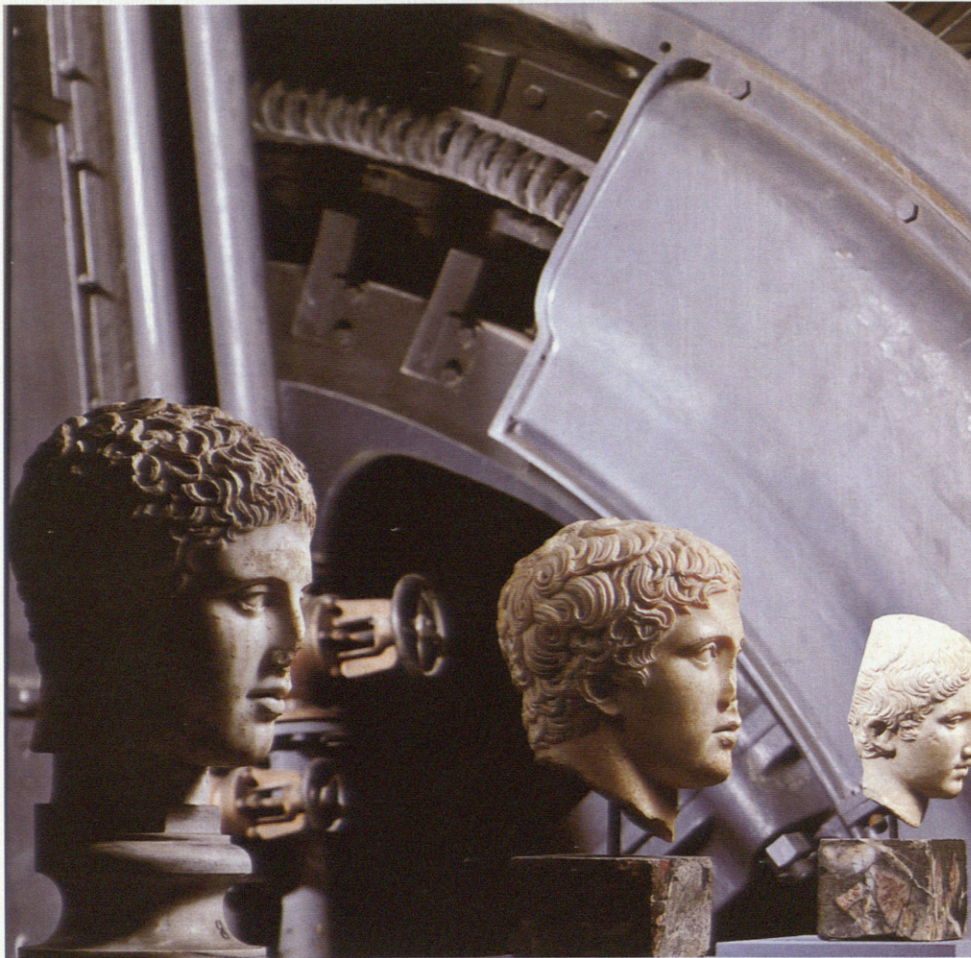
By a curious optical effect, the binomial figure-background seems to be interchanging continuously. Now the machine that emerges with the enormous mass, while the multitude of silent gods seem to attend to their triumph, now, however, the machines are only the background, mute carcasses, on which the almost animated gods celebrate their festivities, battles and victories.

On one hand, the white marbles take advantage of the visual contrast in their proximity to the dark metallic surfaces of the machinery to exalt the harmony and gentleness of their forms, while on the other hand, the statues of the pagan divinities come into an original dialogue with another age of our history. Like Benjamin's fragments, which come to life again every time they are reinterpreted, in this exhibition, the machines and the sculptures are on the same plane, they are objects that have no meaning in themselves, a materialization of time and space, a crystallization of history. Like nomads, they do not relate in continuity with the rest, they lose their casual nexus and deny the idea of lineal history. An idea on which the majority of the traditional museum productions are based, a result of the positive culture.

The work of art is outside of history. It is, simply, a concentrated material object of meanings that are turned on or off in relation to the context. Thus, in the contrast, the two worlds of this original exhibition seem to re-dimension and modulate again its monumentality, its historic exceptionality: the machines are no longer goddesses of progress, while the Roman figures inhabit their city once more, relate to their spaces, become alive. As in an immanent critic we forget the genius, the incarnated spirit, and we look to the object to discover its contemporary meaning, so far away from the alleged transcendental meaning.

It seems that the antithetical descriptions of Baudelaire and Benjamin come together; the former explained to us how industrial products were taking the place of works of art in the world exhibitions, while the latter told us that art had taken the place of industrial products. We no longer admired, he said, the technique as a work of art (true machine à admirer!), while the work of art wants to be industrial object, merchandise.





La central Montemartini representa un caso significativo para una posible alternativa respecto a la tendencia general de la museografía contemporánea que está reduciendo el papel de las estructuras culturales a meros objetos para el consumo de masas, para la industria global del turismo cultural. Los programas, siempre más concentrados en la divulgación por medio de la poética de la sorpresa, de la emoción inmediata, hacen de las lógicas del reclamo publicitario la estructura lingüística sobre la que se fundan sus identidades. Edificios y montajes totalmente desatados de las siempre más débiles propuestas museológicas que, jugando sobre el efecto sorpresa más que sobre la comprensión, se vuelven ocasiones para dotar a las ciudades de nuevas piezas extrañas a la cultura local; elementos aislados de aquel lenguaje global de las arquitecturas de autor, producto de la arbitrariedad de las modas y del autismo autoreferencial. Manifiestos de un consumo cultural, que hace de las ciudades unos parques temáticos en los que la esquizofrénica colección de elementos aislados, desvirtúa la identidad de los lugares y de la gente que los habita.

Respecto a este panorama, casos como el de la central Montemartini, o como muchas operaciones de recuperación del patrimonio industrial llevadas a cabo en las últimas décadas (me refiero por ejemplo a las complejas operaciones que han acometido el área del Ruhr en Alemania, los *musées sites* o en general los museos de la cultura politécnica) constituyen la otra cara de la moneda: ocasiones para la radicación, la diferenciación, la expresión de una identidad específica; organizados como ramificaciones o nudos de redes territoriales, contribuyen, en su parcial valorización de algunos caracteres locales, al conocimiento de una cultura, a la escritura alternativa de la historia.

Casos como éste enseñan que probablemente es la temporalidad el carácter más idóneo, sea para la utilización del patrimonio industrial como sede para centros de arte, o para la formulación de nuevos programas museológicos. Lejos de transformarse en momificados contenedores, mercancías muertas de la industria del turismo de masas, las piezas de nuestro paisaje real y de nuestra memoria pueden volver a cobrar vida en una momentánea confrontación con el arte, con las otras piezas de nuestra memoria, respetando estos viejos jubilados de nuestra historia más reciente y al mismo tiempo dando sentido a su recuperación y rehabilitación.

Museum spaces thus come out of their role as the permanent incarnation of a continuous memory of history and seem to become temporal instances of partial interpretations of our art. The Centrale Montemartini was chosen as provisional exhibition premises for the sculptures of the Capitoline Museums during their restoration works. The totally unique exhibition was so exceptionally successful that the municipal administrators of artistic heritage decided to prolong it for almost a decade. In recent months, many of the sculptures have gone back to the restored premises of the Musei Capitolini and the Centrale is undergoing a new museographic planning.

The Centrale Montemartini represents a significant case for a possible alternative in relation to the general tendency of contemporary museography which is reducing the role of cultural structures to mere objects for mass consumption, for the global industry of cultural tourism. The programs, always more concentrated in spreading through the poetic of surprise, of immediate emotion, make the logics of advertising lure the linguistic structure on which their identities are based. Buildings and assemblages totally untied to the ever weaker museological proposals that, playing on the surprise effect more than comprehension, become occasions to provide the city with new pieces alien to the local culture; isolated elements of the global language of the architectures of celebrated architects, product of the arbitrariness of fashions and self-referential autism. Manifestos of a cultural consumption, which make cities into theme parks in which the schizophrenic collection of isolated elements, pervert the identity of places and people who inhabit them.

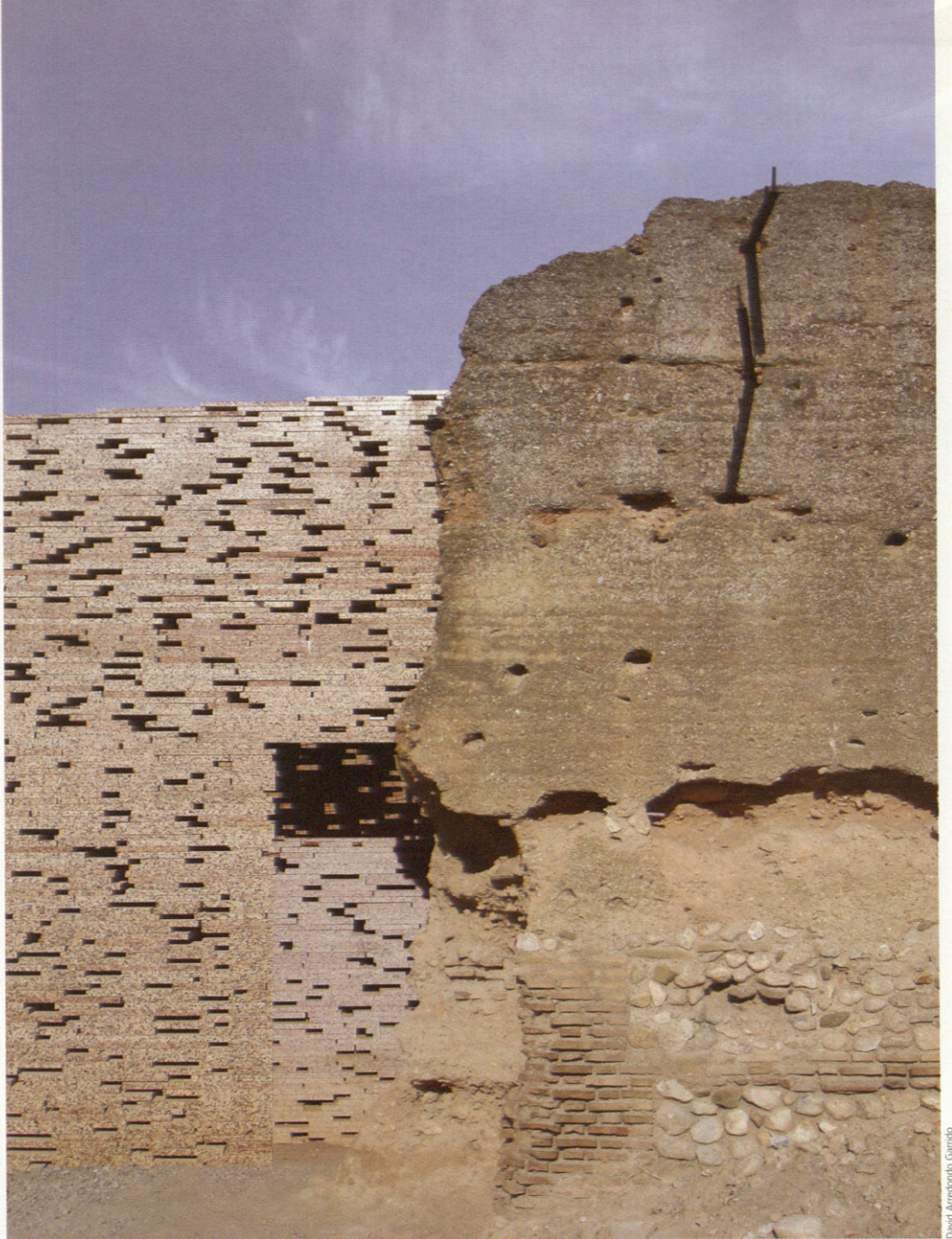
In relation to this panorama, cases like the Centrale Montemartini, or like many operations of industrial heritage recuperation undertaken in recent decades constitute the other side of the coin (I mean, for example, the complex operations that have characterized the area of the Ruhr in Germany, the *musées sites* or, in general, the museum of polytechnic culture): they are occasions for rooting, differentiation, expression of a specific identity; organized as ramifications or junctions of territorial networks, they contribute, in their partial valorisation of some local characters, to the knowledge of a culture, to the alternative writing of history.

Cases like this one show that temporality is probably the most ideal character, for the use of industrial heritage as premises for art centres as well as for the formulation of new museological programs. Far from being transformed in mummified containers, dead merchandizing of the industry of mass tourism, the pieces of our real landscape and of our memory can come back to life in a momentary confrontation with art, with the other pieces of our memory, respecting these venerable old relics or our more recent history and at the same time giving sense to their recuperation and rehabilitation.

13 JIMÉNEZ TORRECILLAS

granada
rehabilitación
de la muralla de
san miguel alto

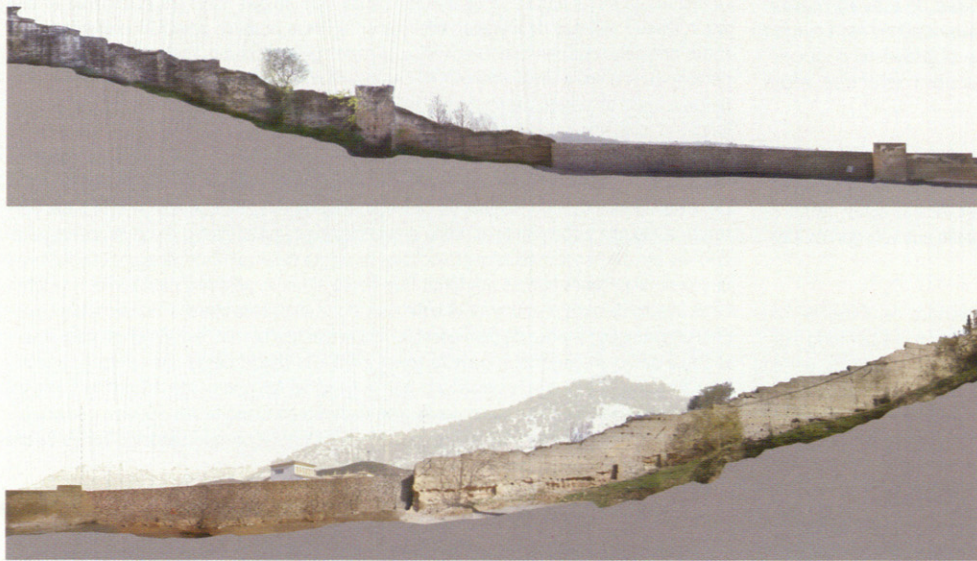
[2006]



David Arredondo Garrido



Antonio Jiménez Torrecillas



ARQUITECTOS:

Antonio Jiménez Torrecillas

COLABORADORES:

Michele Panella, arquitecto
Maylis Vignau, arquitecta
Miguel Dumont Mingorance, arquitecto
Manuel Guzmán Castaños, ingeniero
Miguel Ángel Ramos Puertollano, arquitecto técnico
María Jesús Conde Sánchez, arquitecta técnica
Alberto García Moreno, arquitecto
David Arredondo Garrido, arquitecto
Constructora: Entorno y Vegetación S.A.
Consultores: Emilia García Martínez, geógrafa. Nicolás Torices Abarca, historiador del arte. Carlos Misó Esclapés, escultor

PROMOTOR:

Fundación Alcaicín Granada.
Programa Operativo Local 2000-2006.
Fondo Europeo de Desarrollo Regional.
Ayuntamiento de Granada

FOTÓGRAFOS:

Vicente Del Amo Hernández
David Arredondo Garrido
Antonio Jiménez Torrecillas

Frente a la colina de la Alhambra y del Generalife, los cerros de San Miguel y del Sacromonte enmarcan los últimos tramos del valle del Darro y de su Vega, milagrosamente intacta. Ha sido precisamente la fragilidad de este singular paisaje, su aparentemente insignificante escala y la pequeña dimensión de su vega, las causas que han propiciado su preservación. Un paisaje, a la vez que natural y salvaje, absolutamente próximo y vinculado a la ciudad.

El vacío del Cerro de San Miguel actúa como una articulación, una rótula entre los territorios habitados y el entorno natural. Una loma desnuda que, cargada de tiempo y de historia, vincula la ciudad a su geografía. Su emplazamiento le otorga una relevancia excepcional: sus campos de pitas y de chumberas se convierten en jardines lejanos del Generalife y en fondos naturales desde el interior de los palacios nazaríes de la Alhambra. También, cómo no, constituyen un final de perspectiva desde el mismo corazón de la ciudad.

El objetivo de esta intervención se fundamenta en la adecuación paisajística del entorno que bajo la ermita de San Miguel Alto queda definido entre los brazos de la muralla de época nazarí. La superficie del ámbito es de 49.358 m². Este proyecto incluye también el acondicionamiento del entorno extramuros junto al conjunto residencial Cármenes de San Miguel, con una superficie de 17.180 m². La restauración de la muralla en sí es objeto de un proyecto posterior e independiente a éste.

El objetivo primordial de la intervención se marcó desde el inicio: preservar este paisaje para evitar que pueda ser urbanizado, entendiéndolo como un paisaje vegetal humanizado, punto de comprensión de la ciudad en la estructura montañosa que la determina. Así pues, en esta primera actuación se han acometido, entre otros aspectos, la limpieza general del conjunto. Toneladas de basura, la mayoría alojada en las cuevas y en las inmediaciones de la muralla, han sido sustituidas por plantaciones de pitas y chumberas. Se ha intervenido también en la ermita de San Miguel Alto, restaurando sus fachadas, y se han mejorado las comunicaciones que la conectan con la ciudad: en aquellos tramos donde existía el empedrado granadino, éste ha sido restaurado, y donde no existía pavimentación alguna se ha empleado un pavimento blando de tierra apisonada. Los tramos de mayor desnivel se han resuelto mediante escalinatas de piedra.

Perfectamente visible desde la Alhambra, el brazo norte de la muralla nazarí ofrecía una rotura de unos cuarenta metros, iniciada a raíz del terremoto que azotó la ciudad a mediados del siglo XIX. Con objeto de restablecer la continuidad lineal de la muralla y restaurar la primitiva protección de su interior, se levanta, en el tramo desaparecido, un nuevo lienzo. Adosado al elemento histórico, se distancia de él lo preciso para evitar el contacto con el Monumento, y garantizar así la conservación de los paños y de sus cimientos originarios. Un nuevo muro que, a modo de "apósito", se adosa a la herida abierta. El granito común, muy utilizado en nuestra tradición urbana, es el material empleado para su construcción. Este material se encarga de aportar la granulometría y los tonos que armonizan con los ocre, rojizos y pardos del tapial empleado en la construcción de la muralla.

Se apilan, pues, 112 metros cúbicos de granito como si de un gran almacenaje se tratara: grandes lajas sin tratar, de sección y longitud normalizadas, las más económicas, dispuestas sobre un lecho inmerso bajo la tierra. Un milímetro de espesor aporta el mortero de alta resistencia que traba las lajas. Se elimina así la presencia de la llaga y la apariencia de construcción consolidada, de fábrica. Se trata de dar la sensación de material apilado, acopiado, con el objetivo de subrayar, aún más si cabe, el carácter permanente e histórico del Monumento.

El concepto del "sólido capaz" ha sido principio rector de esta intervención. Recogido en las teorías sobre restauración e intervención de monumentos, este principio fue utilizado magistralmente por D. Leopoldo Torres Balbás en la Alhambra de Granada, en concreto en el pórtico norte de los jardines del Partal, allá por los años veinte, y viene a resumir que cuando en un Bien de Interés Cultural falta una parte, ésta se rehace de modo que quede confinada a una intervención volumétrica o geométrica que recupere la imagen de continuidad originaria, pero desprovista de cualquier elemento que entre dentro de la categoría de falso histórico (reconstrucción). La reconstrucción por anastilosis en el proyecto que nos ocupa es imposible por la naturaleza constructiva de la fábrica, puesto que ya se ha desintegrado la fábrica de la muralla de tapial calicastro, formada por arena, mortero y cal.



Vicente Del Amo



Vicente Del Amo

El último acuerdo del pleno del Ayuntamiento de Granada aprobó la demolición de la intervención en la Muralla Nazarí de Antonio Jiménez Torrecillas, cuyo principal argumento acaba siendo la inviolabilidad de un patrimonio contra el que parece atentar el presente proyecto. La irresponsabilidad de esta afirmación vuelve a arremeter contra cualquier atisbo de contemporaneidad en esta ciudad sin ahondar en un verdadero análisis de los valores que el proyecto propone. Paradójicamente el propio Ayuntamiento, promotor de la obra, es el que ahora propone su demolición.

Si atendemos a la polémica levantada en la ciudad de Granada por el proyecto de intervención en la Muralla Nazarí de San Miguel, hemos de volver la vista sobre un digno precedente: el Auditorio Manuel de Falla, de José María García de Paredes. Ambas obras tienen en común su calidad y la airada oposición de un ruidoso grupo ciudadano que vela por los ideales inexistentes de una tradición inalterable.

La intervención en la muralla comienza con la recuperación paisajística del Cerro de San Miguel, un vacío que permite observar el límite entre la ciudad intramuros y el territorio exterior. La zona, sumida en un estado de total dejadez, presenta rasgos muy complejos: por un lado, ciudad sin colmar, espacio libre pero a la vez residual y casi marginal; por otro, la ciudad nueva, hecha de adosados con un importante impacto visual y ambiental. Y en medio del desorden, la muralla incompleta, fracturada.

La estrategia de actuación limpia (física y conceptualmente) el lugar, recuperando el empujado allí donde existe, respetando la tierra allí donde aparece y, cuando los caminos se desvanecen, trazando de nuevo su dibujo con unas elegantes losas de piedra que sobre el terreno salvan la pendiente. Una vez esencializado el entorno de San Miguel, el proyecto comienza a indagar acerca del significado histórico de la muralla y su sentido actual. El límite defensivo y organizativo de un ámbito que podía llegar a ser ciudad ha cambiado por completo y, sin embargo, sigue sirviendo como guía de lectura de un modelo urbano, resultando un elemento clave a la hora de aprehender el territorio y adecuar el paisaje. Por tanto, ¿cómo aco-

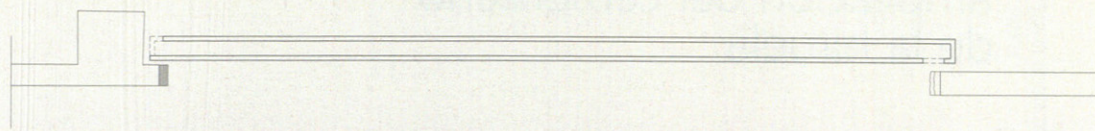
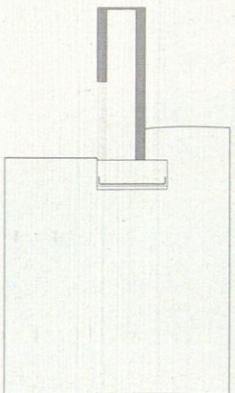
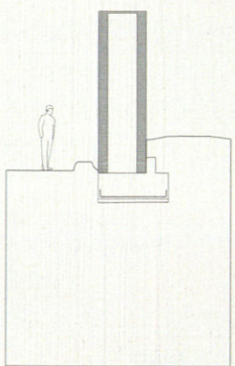
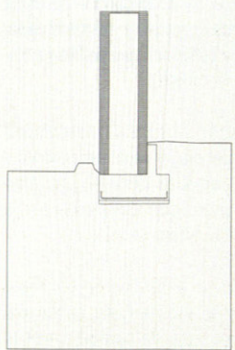
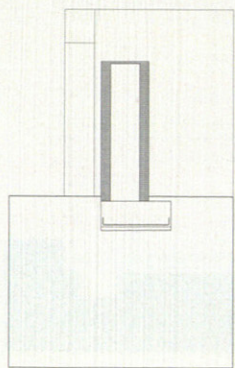
meter la rehabilitación de un pequeño paño de muralla (derribado por un movimiento sísmico en el siglo XIX) desde una óptica contemporánea?

La restitución mural propuesta tiene como fin dar continuidad visual (especialmente en una visión lejana) al lienzo de muralla, redefiniendo el límite histórico perdido y protegiendo los restos originales que perviven. Desde lejos, la parte nueva entona su aspecto con el resto, respetando su secuencia lineal, mientras en una mirada corta, se evidencia a la perfección la diferencia entre la actuación y el muro original. La intervención cierra la brecha que hiere la muralla nazarí mediante un apósito exterior que se adapta estrictamente a su grosor sin tocar los restos históricos, garantizando así su óptima conservación. Estructuralmente la presencia masiva y maciza se hace innecesaria, por lo que la restitución alberga en su interior un espacio vacío, auténtico punto singular del proyecto: un pasaje calado que nos permite pasar dentro de la muralla y que remite al sueño arquetípico de caminar dentro de un muro, del pasadizo secreto. Un sencillo apilamiento de las de piedra dejan, al disponerse unas sobre otras, una serie de mínimos huecos aleatorios que, frente al tapial, pesado y patrimonial, y la fábrica de ladrillo de otras restauraciones anteriores, pone en valor la muralla nazarí contraponiendo a una imagen histórica de permanencia, otra actual mucho más leve. En el interior, un sensacional paseo arquitectónico permite volver a mirar la ciudad desde una óptica fragmentada y abstracta que se revela similar a la que se tiene del Albaicín desde la Torre de Comares. A la vez se recrea un juego luminoso de gran tradición en Granada, las celosías, y se actualizan, casi un siglo después, las avanzadas tesis de restauración que Leopoldo Torres Balbás aplicara, por ejemplo, en los jardines del Partal.

Sin embargo, las intervenciones contemporáneas siguen suscitando violentas críticas, al margen de su interés y adecuación. Mientras tanto, se hace cada vez más palpable que la presencia de la nueva arquitectura colocada de manera natural y respetuosa junto a la antigua garantiza que las ciudades sigan enriqueciendo y construyendo activamente su tradición arquitectónica. La intervención en la Muralla Nazarí y su entorno materializa perfectamente esta irrenunciable oportunidad.

José Miguel Gómez Acosta





Vicente Del Amo

14 BAT ARQUITECTOS

las heras de la hiruela
madrid

ampliación del cementerio de la hiruela

[2003]

ARQUITECTOS [MADRID]:

Juan Carlos de Frutos Sanz
Marta López Mozo

COLABORADORES:

Alberto de Frutos Sanz, arquitecto
Alfonso Fernández Sotillo, arquitecto calculista
Constructora: E. Carretero Martín,
Memorial Parks & Fecoma S.L.A.

PROMOTOR:

Cementerio de La Hiruela

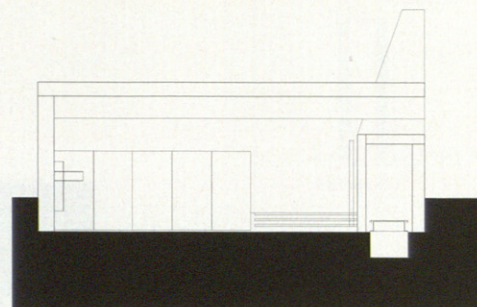
FOTÓGRAFO:

K. Almidas Bellmer

En el antiguo cementerio, emplazado en una ladera de fuerte pendiente, el enterramiento se realizaba directamente en tierra, incumpliendo así las exigencias de la Consejería de Sanidad. Se buscó una solución globalizadora para integrar el recinto existente con el nuevo cementerio, cumpliendo los nuevos requerimientos en base al reglamento de sanidad mortuoria: enterramientos en fosas prefabricadas, osario, aseo público y sala de espera cubierta, donde oficiar una misa de réquiem.

Se planteó un cerramiento perimetral opaco de lascas de pizarra con óxido de hierro que los habitantes del pueblo habían recogido en el monte tiempo atrás. Este muro se abre sólo por su cota inferior mediante un corte en L invertida que deja entrever un doble fondo, un plano profundo tras una cruz de luz.

Se entra entonces en una caja oscura dividida en dos espacios mediante una pesada puerta, a través de los que se llega

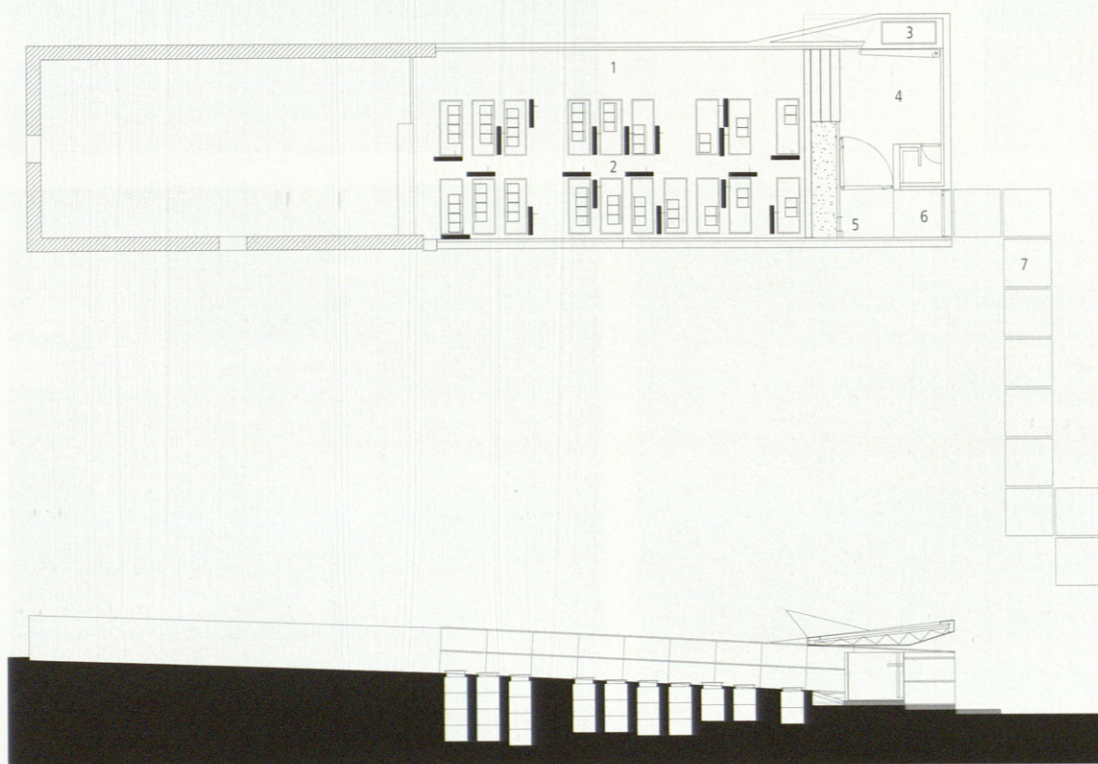


al espacio abierto de enterramientos. Al abrigo de esta caja semiabierta de color oscuro y homogéneo —construida en acero cortén y que, con el tiempo, se va oxidando— se oficia la misa de réquiem. Al fondo, tras una puerta desmembrada, el osario resplandece al captar la cálida luz que se filtra a través del pliegue del extremo de la cubierta.

Al salir de este espacio semioscuro se sube a la plataforma de enterramientos. A plena luz del día, el deslumbramiento y el vacío colaboran al silencio que se traduce en una gran calma. Se crea un espacio de protección delimitado por la línea del muro, no más alto que la altura de los ojos.

Desde esta rampa, que reconstruye el terreno en hormigón blanco, se puede ver el entorno de alta montaña, el horizonte, y se percibe una sensación de viaje, de partida, envuelto en esa gran paz que invade el edificio. La plataforma está salpicada aquí y allá por unas tapas de acero, como puertas abiertas al cielo, que delatan la ubicación de las tumbas.





EN LA PÁGINA ANTERIOR, SECCIÓN TRANSVERSAL POR EL ESPACIO CUBIERTO.

EN ESTA PÁGINA, PLANTA Y SECCIÓN LONGITUDINAL.

1. CORREDOR, *LACRIMOSA DIES ILLA*
2. ENTERRAMIENTOS, *REQUIEM AETERNAM*
3. OSARIO, *LUX AETERNA*
4. ESPACIO CUBIERTO, *SANCTUS, BENEDICTUS, AGNUS DEI*
5. CRUZ DE LUZ, *DIES IRAE*
6. ATRIO, *KYRIE ELESION*
7. ASCENSIÓN, *REX TREMENDAE*

15 FERNÁNDEZ DEL CASTILLO

artistas
madrid

accesos peatonales
al barrio de tetuán

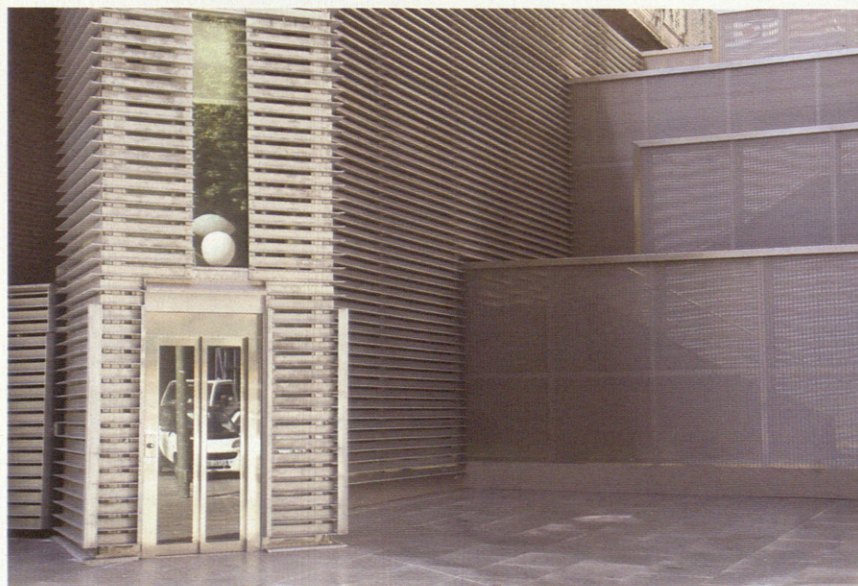
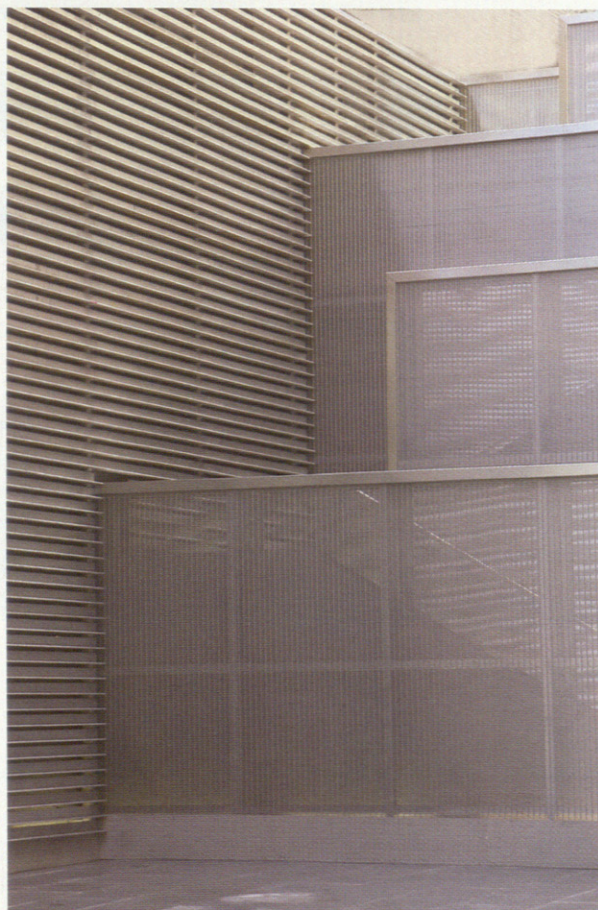
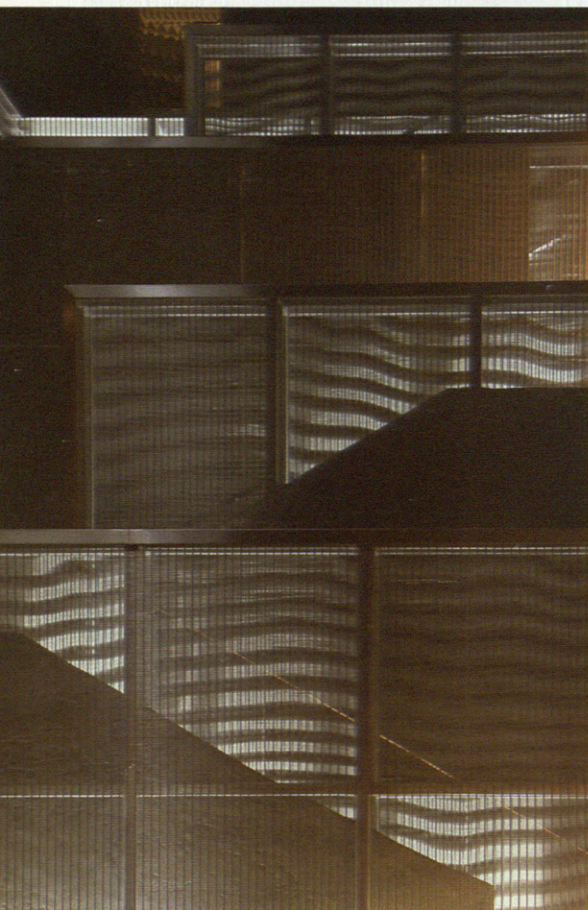
[2004]

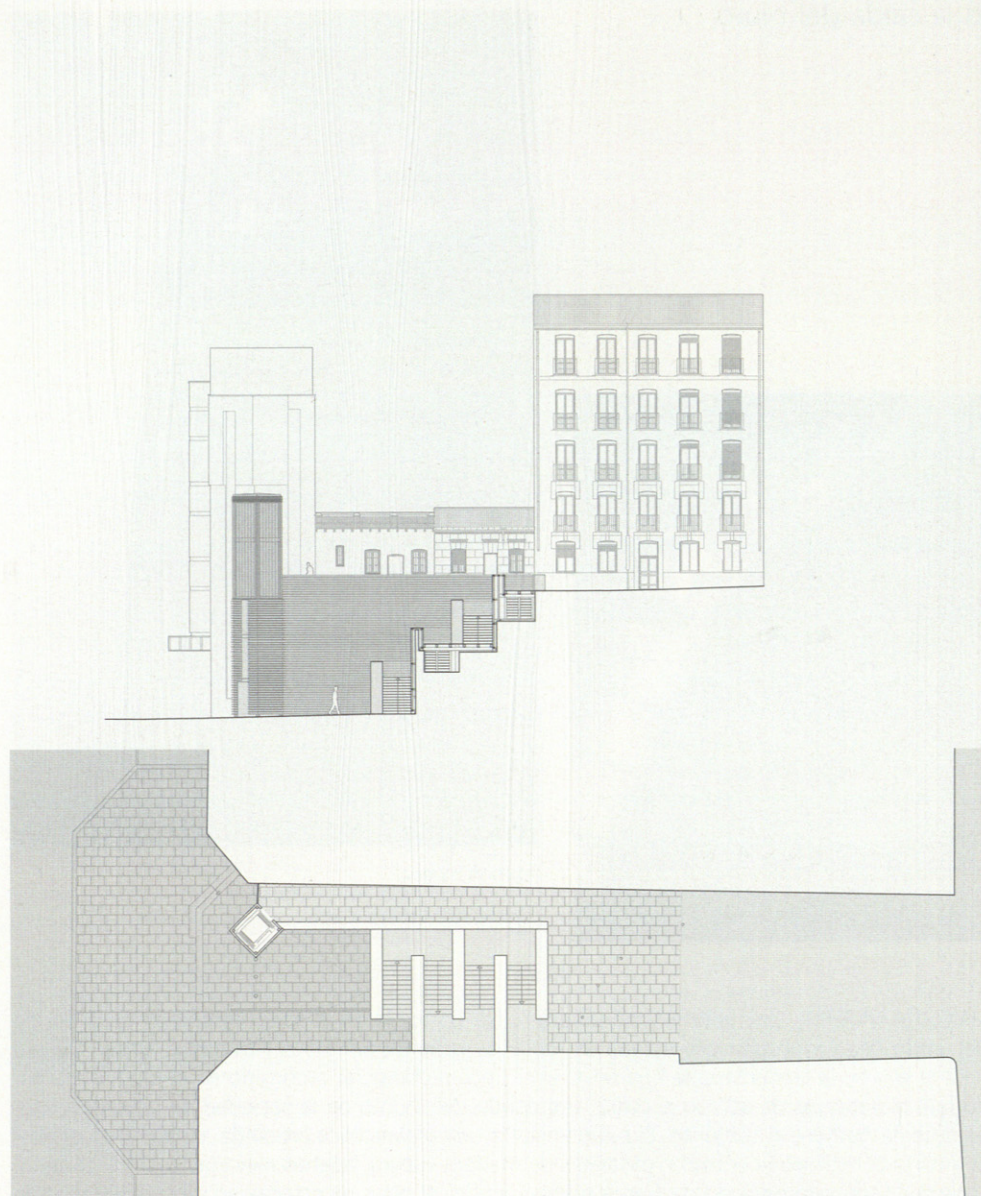
ARQUITECTO [MADRID]:
Horacio Fernández del Castillo Sainz

COLABORADORES:
Proyecto: David García-Asenjo Llana,
arquitecto
Dirección: Antonio Acosta Morales,
ingeniero técnico
Constructora: Licuas

PROMOTOR:
Empresa Municipal de la Vivienda y
Suelo de Madrid

FOTÓGRAFO:
Vimagen





SECCIÓN POR LA ESCALERA Y
PLANTA DE LA ACTUACIÓN

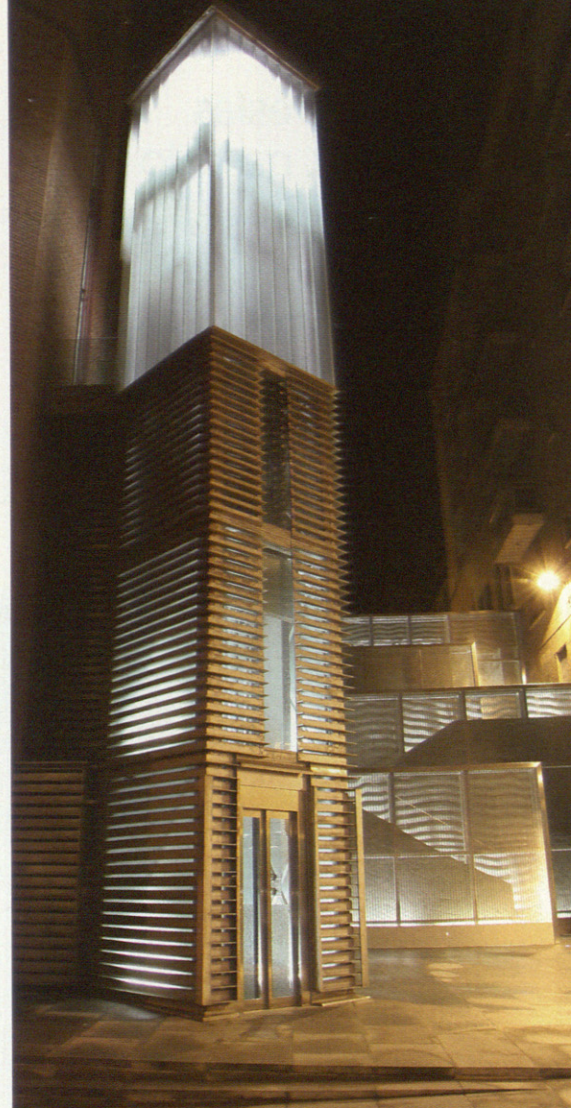
El proyecto de reforma de este acceso al barrio de Tetuán pretende diversos objetivos que se basan en la mejora de la accesibilidad y la iluminación de la calle, y manteniendo los mismos criterios de imagen actual que se integre en el entorno respetando las edificaciones colindantes, adopta soluciones distintas, en función de las características de la calle.

La primera cuestión relevante en cuanto accesibilidad, es que la diferencia de cota entre las calles Comandante Zorita y la calle Artistas. Esta diferencia nos permite demoler el último tramo de escalera y realizar dos tramos paralelos a los anteriores. Aprovechando este nuevo replanteo de la escalera, se reparte la diferencia de cota entre cuatro tramos.

La remodelación de este acceso salva la diferencia de rasante que existe entre la calle Comandante Zorita y la calle Artistas.

Esta diferencia de altura condiciona de forma importante la visión del acceso al barrio y se convierte en una barrera de accesibilidad muy importante para el mismo. En la actualidad grandes paredones de considerable altura afean el rincón creado en esta zona de la calle Comandante Zorita.

La propuesta del proyecto de accesibilidad propone una solución que permita una más sencilla accesibilidad por medio de un ascensor panorámico que se convierte en un hito urbano para el barrio, especialmente por la noche, y la drástica remodelación de la escalera de acceso dando lugar a una solución más abierta en la que no se creen barreras visuales en la misma. La actual solución de escalera en L se convierte en una propuesta en cascada, con varios tramos perpendiculares al eje de la calle que retrasan el lugar de conexión con la cota de la calle Artistas.



16 travesías del pasado

jardines públicos de berlín tras la caída del muro

MIGUEL ÁNGEL ANÍBARRO

Miguel Ángel Aníbarro es arquitecto y profesor titular de Jardinería y Paisaje en la ETSA de Madrid.



crossings of the past
public gardens in berlin after the fall of the wall

BLOCK VIKTORIA. A voluminous reddish head left on the floor is at the bottom of the garden in the block designed in the eighties by Hans Kollhoff and Arthur Ovaska for the IBA in the Lindenstrasse in Berlin. A rectangular gap cut out of the elongated block that flanks it gives access to the courtyard, segregated from the premises of the insurance company Viktoria, which gives name to the complex. The courtyard encloses a melancholic grove. A narrow, short gallery constitutes the entrance; walkways of dark wood, raised just above the ground, constrain the routes to a perpendicular design, doors cut from boards mark crossings and turns. The ground is covered with dry leaves and untidy bushes; some half buried low walls, perhaps the remains of previous constructions, serve as supports for a slide or a swing. The head, with its lips opened and distressed eyes, the face framed by a wavy mane, is that of Alcioneo, the giant whose hair Antennae is grabbing to lift him from the ground on the frieze of the Gigantomaquia of the altar in Pergamo **N1**. It has the indelible gesture of one who has lived through horror.

This sudden presence gives a dramatic turn to the scene, a question arises about its sense: a shared patio full of children running and shouting, a jungle-like garden surrounded by languid late-modernist buildings, this place also contains an evocation of a Berlin that had still not vanished, the scene of successive ignominies that marked the central decades of the twentieth century with infernal signs. But no less premonitory than evoking, the garden of the Viktoria block announces the rosary of commemorative spaces that, with the conscientious desire not to allow forgetfulness to conjure barbarism, perhaps, have been built in the city since the fall of the Wall.

Vestiges of the Holocaust

GARDEN OF THE SYNAGOGUE IN LINDENSTRASSE. A few hundred metres further north, in the same Lindenstrasse that constitutes the right branch of the trident of the Friedrichstadt, and until 1956 there



MANZANA VIKTORIA
ARRIBA, ARBOLEDA CRUZADA POR PASARELAS
(HANS KOLLHOFF Y ARTHUR OVASKA)
IZQUIERDA, CABEZA DE ALCIONEIO

MANZANA VIKTORIA. Una voluminosa cabeza rojiza colocada en el suelo se encuentra al fondo del jardín de la manzana proyectada en los años ochenta por Hans Kollhoff y Arthur Ovaska para la IBA en la Lindenstrasse berlinesa. Un hueco rectangular recortado en el bloque alargado que la flanquea da acceso al patio, segregado del recinto de la sociedad de seguros Viktoria, que da nombre al conjunto. El patio encierra una melancólica arboleda. Una galería angosta y corta constituye la entrada; pasarelas de madera oscura, apenas elevadas sobre el terreno, constriñen los recorridos a una trama perpendicular; puertas recortadas en tablazones marcan los cruces y los giros. El suelo está cubierto de hojas secas y desordenados arbustos; algunos muros bajos semienterrados, residuo quizá de anteriores construcciones, sirven de apoyo a un tobogán o un columpio. La cabeza, de labios abiertos y ojos angustiados, enmarcada la cara por una ondulante cabellera, es la de Alcioneo, el gigante cuyos cabellos agarra la diosa Ate-neo para levantarlo del suelo en el friso de la Gigantomaquia del altar de Pérgamo **N1**. Tiene el gesto indeleble de quien ha vivido el horror.

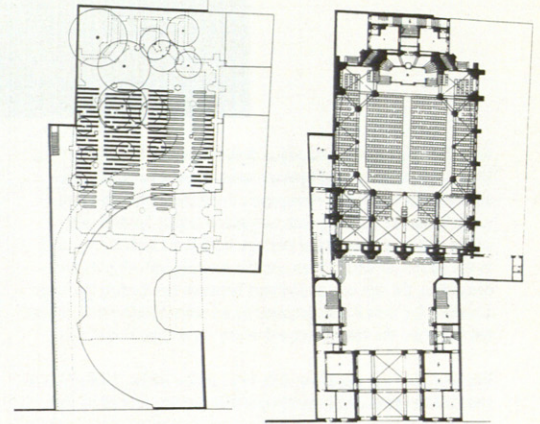
Esta súbita presencia da un giro dramático a la escena, abriendo un interrogante sobre su sentido: patio de vecindad cruzado por carreras apresuradas y voces infantiles, jardín de aspecto selvático cercado por lánguidos edificios tardomodernos, este sitio contiene también una apagada evocación de un Berlín que aún no se había desvanecido, escenario de sucesivas ignominias que marcaron con signos infernales los decenios centrales del siglo XX. Pero no menos premonitorio que evocador, el jardín de la manzana Viktoria anuncia el rosario de espacios conmemorativos que, con consciente voluntad de no admitir el olvido para conjurar, tal vez, la barbarie, se han ido construyendo en la ciudad desde su reunificación.

Vestigios del Holocausto

JARDÍN DE LA SINAGOGA DE LINDENSTRASSE. Unos cientos de metros más al norte, en la misma Lindenstrasse que constituye el brazo derecho del tridente de la Friedrichstadt, se encontraban hasta 1956 los restos de una sinagoga destruida en los últimos años del Tercer Reich. En el periodo de entreguerras el barrio acogía sedes bancarias y periódicos de prestigio. La sinagoga

era un edificio historicista, con dos cuerpos laterales rematados con hastiales y un paso central abovedado hacia un patio, al fondo del cual se encontraba la sala de reunión. Tras su demolición definitiva, el solar quedó abandonado entre el Muro divisorio y un aparcamiento, hasta que fue ocupado por un edificio de oficinas que, sin embargo, respetó el patio interior donde habían crecido algunos árboles.

Este patio fue transformado en 1997 por Zvi Hecker, Micha Ullman y Eyal Weizman en un jardín conmemorativo, formado por cuatro hileras de bancos blancos situados en la misma posición en que se encontraban los de la sala de la sinagoga desaparecida **N2**. El sitio donde estaba la plataforma desde la que el rabino dirigía las ceremonias permanece vacío, con unos cuantos abedules sobre el fondo de una tapia de mediana altura. Otros abedules interrumpen las alineaciones de bancos, de modo parecido –según quieren los autores– al de los signos de puntuación en un texto sagrado. Una parte de ese texto está borrada por el paso de una senda de adoquines que conduce desde la calle hasta el fondo del jardín; su trazado contornea el cuerpo curvo de la planta baja del edificio y su anchura corresponde a la de los coches de bomberos a los que facilita el acceso. Estos efectos pueden captarse en planta o en visión cenital. Vista pie a tierra, la disposición de los bancos rememora a las generaciones de individuos que atendieron desde ellos a las celebraciones religiosas, cuyas miradas se dirigirían hacia la cabecera ahora ausente, donde los árboles se elevan hacia el cielo como lo harían las plegarias. La tapia no oculta los almacenes adyacentes, provocando una descontextualización que acentúa la sensación de desamparo. La presencia del edificio tampoco permite reconstruir mentalmente el lugar sagrado. Lo que resta, por tanto, es rememorar su existencia, el indicio de una comunidad desaparecida.



JARDÍN DE LA SINAGOGA DE LINDENSTRASSE
 SOBRE ESTAS LÍNEAS,
 HILERAS DE BANCOS Y ABEDULES EN LA CABECERA
 A LA DERECHA, VISTA DESDE LA ENTRADA
 EN EL MARGEN DE PÁGINA, PLANTAS DEL RECINTO ACTUAL
 Y DEL ANTIGUO EDIFICIO, RESPECTIVAMENTE
 (ZVI HECKER, MICHA ULLMAN Y EYAL WEIZMAN).





were the remains of a synagogue destroyed in the last years of the Third Reich. In the period between wars, there were banks headquarters and prestigious newspapers in this area. The synagogue was a historicist building, with two lateral bodies finished with gables and a vaulted central passage leading towards a courtyard, at the bottom of which there was the meeting hall. After its final demolition, the site was abandoned between the dividing Wall and a parking lot, until it was occupied by an office building that, however, respected the inner courtyard where some trees had grown.

This courtyard was transformed in 1997 by Zvi Hecker, Micha Ullman and Eyal Weizman into a commemorative garden, formed by four lines of white benches placed in the same position as those in the hall of the original synagogue **N2**. The place where the platform was from which the rabbi directed the ceremonies is empty, with some birch trees against a background of a medium height fence. Other birches interrupt the alignment of the benches, in a similar way -according to the authors' wishes- to the punctuation signs of a sacred text. A part of this text is erased by the route of a cobbled trail that goes from the street to the bottom of the garden, it outlines the curved body of the building's ground floor and its width corresponds to that of the fire engines to provide easy access. These effects can be grasped on the plan or in zenith vision. Seen from the ground, the disposition of the benches reminds the generations of individuals who sat there for religious celebrations, whose eyes would look towards the front now missing, where the trees go up to the sky as prayers would do. The fence does not hide the adjacent warehouses, causing a de-contextualization that accentuates the impression of neglect. The presence of the building does not allow the mental reconstruction of the sacred place. What is left, therefore, is to provide a memory of its existence, the hint of a lost community.

GARDEN OF THE JUDISH MUSEUM. The serene contention of this sphere is in contrast with the violence of the Jewish Museum: the sharp gesturing of its volumes, the cuts that tear the metallic skin like scars, its lugubrious mono-chromatic and the final destruction of any condescending aspect of the form. They are the equivalent, in architectonic terms, to the scream painting of Picasso's *Guernica*. However, as a building, the museum is not assumable by the structure of the city. The Baroque trident was destined to be filled with frontal and hierarchic constructions, whose facades would define a space focalized on the Mehringplatz. An isolated volume on a lateral position, without façade and cut in a perpendicular direction, it breaks this configuration. Surely, this was Daniel Libeskind's purpose: the difficulty of assimilating the building for the capital of Germany should not be less extreme than that of the Holocaust for German history. The zigzagging block is similar, in plan, to an open crack in the ground of traditional Berlin.

The role of the garden -designed by Cornelia Müller and Jan Wehberg in 1999- is double in this case: being subordinated to the building, it has to retain the symbolic charge so intensely assumed by it in the treatment of its environment. On the other hand, as the urban surroundings of this environment -a result of its isolation-, this folded prism must fit in the Euclidean layout of the old city. The latter is at risk of being in the way of the full meaning of the museum because -the explicit symbolism of the Nazi violence being incorporated in its own volumetric shape- any attempt at urban assimilation through a garden can involve the absorption of its expressive power. But in the tradition of Berlin, the vegetation amalgamates



JARDÍN DEL MUSEO JUDÍO

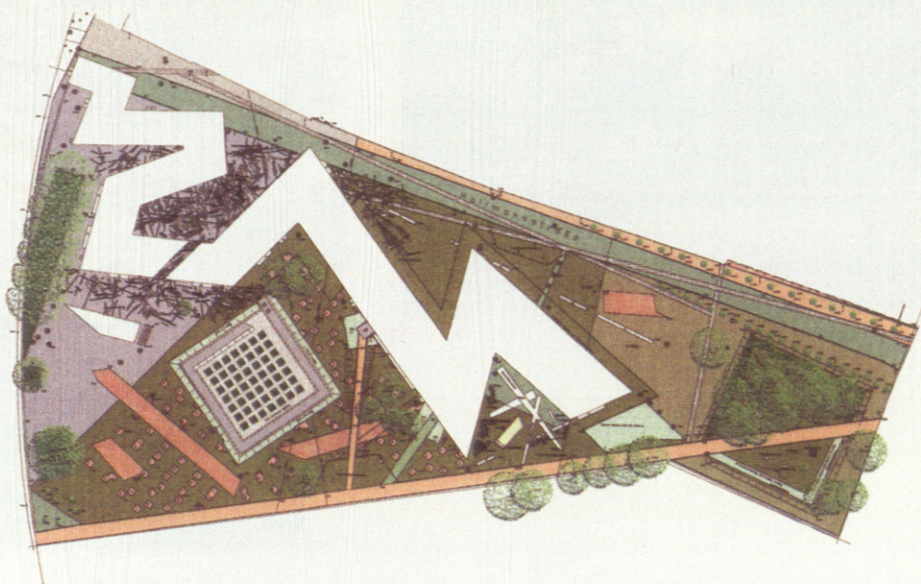
ARRIBA A LA IZQUIERDA, ACCESO ENTRE EL BLOQUE Y LA TORRE, SOBRE ESTAS LÍNEAS, EL JARDÍN DEL EXILIO
A LA DERECHA, ACCESO ENTRE EL BLOQUE Y LA TORRE
EN LA PÁGINA SIGUIENTE, CALZADAS CON ACEQUIAS SECAS ENTRECRUZADAS



JARDÍN DEL MUSEO JUDÍO. La serena contención de este ámbito contrasta con la violencia del Museo Judío: la punzante gestualidad de sus volúmenes, los cortes que desgarran como cicatrices la piel metálica, su lúgubre monocromatismo, la destrucción, en definitiva, de todo aspecto condescendiente de la forma, equivalen en términos arquitectónicos al grito pictórico del *Guernica* de Picasso. Ahora bien, como edificio, el museo es inasumible por la estructura de la ciudad federiciana. El tridente barroco estaba destinado a rellenarse con construcciones frontales y jerarquizadas, cuyas fachadas definieran un espacio focalizado en la Mehringplatz. Un volumen aislado en posición lateral, sin fachada y quebrado en dirección perpendicular, rompe esa configuración. Seguramente ése era el propósito de Daniel Libeskind: la dificultad de asimilación del edificio para la capital de Alemania no debía ser menos extrema que la del Holocausto para la historia alemana. El bloque zigzagante es similar, en planta, a una grieta abierta en el suelo del Berlín tradicional.

El papel del jardín -realizado por Cornelia Müller y Jan Wehberg en 1999- es doble en este caso: por una parte, subordinado al edificio, ha de mantener en el tratamiento de su entorno la carga simbólica tan intensamente asumida por él; por otra, como envolvente urbana del mismo -necesaria debido a su aislamiento-, debe encajar ese prisma plegado en el trazado euclidiano de la ciudad antigua. Esto último corre el riesgo de estorbar la plena significación del museo, puesto que, incorporado el simbolismo explícito de la violencia nazi en su propia forma volumétrica, cualquier intento de asimilación urbana por medio del jardín puede implicar un amortiguamiento de su potencia expresiva. Pero en la tradición berlinesa, la vegetación amalgama con gran eficacia los más diversos tejidos de la ciudad: trama compacta decimonónica, extensiones periféricas de villas suburbanas, agrupamientos pintorescos de los suburbios jardín, urbanismo de bloques abiertos en las *siedlungen* modernas o en la *Interbau* de 1957, resultan homogeneizados por una envolvente arbórea que ha evitado hasta ahora la fragmentación del espacio urbano.

Dispuesto en paralelo con la sede del antiguo Museo de Berlín, el Museo Judío presenta un frente ciego y estrecho a la Lindenstrasse. Una línea de árboles ligeramente oblicua lo acompaña, recogiendo el acceso al jardín entre el bloque metálico y la torre de hormigón. Sin embargo, como apenas tiene frente, el volumen debe verse en escorzo desde el camino recto que marca el límite sur del recinto. Pero ésta no es una visión comprensiva del edificio. Una observación



analítica obliga a recorrer ese camino para ir descubriendo los quiebros, cortes e incidentes oculares a la vista desde la calle. En cambio, una inmersión empática en su arrebatada expresividad requiere penetrar en el ámbito del jardín por el estrecho espacio que lo separa de la torre. Mientras los grupos de arbolado indican el primer recorrido, el suelo adoquinado en el que se encastrian oscuras lajas de basalto y líneas claras de granito de bordes irregulares, que se entrecruzan chocando entre sí como troncos en la corriente de un río, arrastra hacia el segundo. La fragmentación superficial del plano de suelo se extiende al ángulo agudo del quiebro frontal y al patio posterior y otras áreas del sector norte. Esa irresistible corriente pétreo desemboca en la pieza principal del jardín, que ocupa el área comprendida en el ángulo más abierto del edificio. Se trata de una pérgola rehundida de cuarenta y nueve gruesos pilares inclinados, dispuestos a intervalos iguales a la mitad de su anchura, que dejan un espacio intersticial reticulado, cubierto con un techo de acebuches nacidos de los propios pilares. Este Jardín del Exilio está concebido como el final del recorrido interior del museo, que sale a través de un paso subterráneo a cota inferior, desde donde una rampa de cuatro tramos permite ascender por el perímetro hasta el ámbito exterior. Contemplado desde fuera, el bosque de pilares define un blanco prisma hundido, oblicuo y coronado por la vegetación, en contraste con los volúmenes apaisados, pesados e irregularmente recortados del edificio. Las explicaciones simbólicas que ofrecen sus autores, apenas legibles en el propio objeto, importan menos que esta contraposición entre una forma de voluntad expresionista –oscura, cerrada y huraña– que pretende hacer sensible la presencia del mal, y esta sala hipóstila, reminiscente quizás del *telesterion* griego, que al culminar su recorrido sugiere –a pesar de su inestable posición– una esperanza de vida, rememorando con la luminosidad de sus superficies y su techo vegetal el Mediterráneo originario. Pero es posible que este final esperanzador reste energía a la conmovedora negación del edificio.

Alrededor, tendidos en la pradera, hay lechos de piedras revueltas como siniestros parterres; entre arbustos dispersos, algunas sendas se dirigen en línea recta al edificio. Al pie de éste, constreñidas en el último ángulo del bloque, unas calzadas que presentan líneas rehundidas y quebradas –al modo de las acequias secas de los antiguos jardines orientales– se cruzan con otras de piedra de azaroso trazado, remitiendo a los cortes y fisuras del edificio. A su término el camino secciona un cuadrado girado, ocupado en la parte norte por un denso bosquecillo; al sur, una estancia triangular contiene una fuente serpentiforme y un cubo reticulado metálicos de indescifrable sentido.

La ausencia del Muro

PARQUE INVALIDEN. Tras la caída del Muro en 1989, dio comienzo, como es sabido, la reconstrucción del tejido urbano preexistente, rellenando las áreas vacías que habían quedado a ambos lados desde la guerra o que fueron derruidas por el gobierno de Pankow para hacer sitio al sistema de barreras, alambradas, torres de vigilancia, franjas de seguridad, bunkers policiales y pasos vigilados que formaban aquél. Sin embargo, no todas las áreas se han construido con nuevos edificios; algunas se han mantenido como espacios libres en los que se ha conservado o incorporado de distintas maneras la memoria de los veintiocho años de división.

Uno de ellos es el parque Invaliden, que ocupa una manzana donde estuvieron hasta el final de la guerra la iglesia de la Misericordia y el hospital de Inválidos, cuyos restos –que quedaron en el sector soviético– fueron demolidos para dejar una explanada próxima al Muro, junto al paso

with great efficacy the most diverse city designs: the nineteenth century compact layout, the peripheral extensions of suburban villas, picturesque groupings of garden suburbia, an urban plan of open blocks in the modern *siedlungen* or in the *Interbau* in 1957. They are homogenized by an arboreal envelope that has until now prevented the fragmentation of the urban space.

Laid in parallel with the premises of the old Museum of Berlin, the Jewish Museum presents a blind and narrow front to the Lindenstrasse. A slightly oblique line of trees accompanies it, the access to the garden is between the metallic block and the concrete tower. However, as it hardly has a front, the volume must be seen in perspective from the straight path that marks the southern limit of the premises. But this is not a comprehensive vision of the building. An analytic observation makes one follow this path to discover its turnings, cuts and incidents hidden to view from the street. On the other hand, an empathic immersion in its enraptured expressivity requires its penetrating into the garden premises by the narrow space that separates it from the tower. While the groups of trees indicate the first route, the cobbles into which crisscrossing dark basalt slates and light granite lines are set, which collide as if tree trunks in the current of a river, lead to the second one. The superficial fragmentation of the floor plane extends to the acute angle of the frontal fraction and the posterior patio and other areas of the north sector. This irresistible stony current flows into the main part of the garden, which occupies the area formed within the most ample angle of the building. It is a sunken pergola with forty nine thick inclined pillars, disposed at intervals equal to half their width, which leaves a reticulated interstitial space, covered with a ceiling of wild olive born from the pillars. This Garden of Exile is conceived as the end of the interior route of the museum, which comes out through an underground path at a lower height from where a four flight ramp permits ascent by the perimeter to the exterior environment. Seen from the outside, the wood of pillars defines a sunken white prism, oblique and crowned by vegetation, in contrast with the horizontal, heavy and irregularly cut volumes of the building. The symbolic explanations that the authors offer, barely legible on the object itself, are less important than this contraposition between a way of expressionist will –dark, closed and timid– which aims to bring about the sensation of badness, and this hypostyle hall, reminiscent perhaps of the Greek *telesterion*, that at the end of the route suggests –despite its instable position– a hope of life, remembering with the luminosity of its surfaces and its roof of vegetation the originating Mediterranean. But it is possible that this final hope takes energy away from the moving negation of the building.

Around, lying on the meadow, there are stone beds mixed like sinister parterres; some paths go on a straight line between disperse bushes towards the building. At the foot of it, constrained in the last angle of the building, pavements which present sunken and broken lines –similar to the dry irrigation ditches of the Oriental old gardens– crisscross with other stone paving in a hazardous layout, remitting to the cuts and breaks of the building. At the end, the path cuts across a rotated square, occupied on the north side with a dense forest; on the south, triangular premises contain a metallic fountain of serpent form and a reticulated cube of undecipherable meaning.

The absence of the Wall

INVALIDEN PARK. After the fall of the Wall in 1989, as is well known the reconstruction of the existent urban fabric started, filling the empty areas that were left on both sides after the war or had been demolished by Pankow's government to make room for the system of barriers, wire fences, watch towers, security areas, police bunkers and guarded access ways that formed it. However, not all the areas were constructed with new buildings; some of them have been kept as free spaces in which the memory of twenty five years of division has been preserved or incorporated.

One of them is the park Invaliden, which occupies a block where until the end of the war the church of the Mercy and the Invalid Hospital were, their ruins –which were left in the Russian zone– were demolished to leave an esplanade next to the Wall, near the access on the Sandkrug bridge. In 1997 this gap was filled by what for its size and treatment is a garden square, designed by Christophe Girot, and flanked by two ministerial headquarters. From the edge of the Invalidenstrasse some steps go down to the sandy esplanade crossed by groups of three trees in parallel alignment. The steps are prolonged perpendicularly in two grass paths which delimit the rectangular premise on the sides. In the middle of this thin grove and rotated in relation to the limits of the enceinte, there is a rectangular



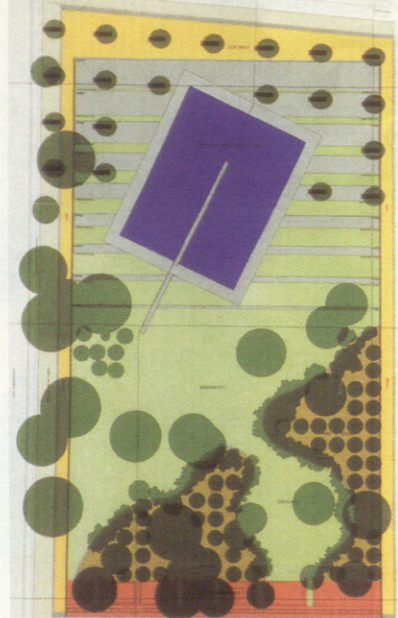
lar pond into which a thick inclined wall is sinking, forming a triangle on whose vertex rushes the water that falls on the narrow front. Around the pond, the esplanade is formed with paved strips that alternate with grass in a transversal direction. These are, at first, very narrow and they increase in size as the paved ones decrease -the module always maintaining the sum of both- until they disappear and become a meadow.

The tracing of the wall prolongs in a shallow ditch which reveals the rest of the old foundations. The meadow is framed by tall leafy trees left from the old premises, which are group more densely at the back, hiding the high blocks of flats that close the square on the north side. Under their canopy slight elevations of the terrain covered by creepers mark the undulated limit of the open space, enclosing an area in the shade with circular form that leads to a playground. Thus the square becomes a garden. But, if the author's intention is what it seems, the metaphor of the disappearing Wall and the resurgence of life -almost ridiculous as too evident- results divergent with the seriousness of the issue, and the ingenious geometric operations that go with it do not manage to capture the serious and energetic character of the city.

PARK OF THE WALL. Of a very different nature is the representation of this political and urban trauma of the Wall Park. At the end of Bernauer Street the Wall turns ninety degrees following Schwedter Street to the north, on the limit of Prenzlauer Berg, and separating sport facilities on the east side of a railway yard that come from Gesundbrunnen station. In 1996, Gustav Lange used this part of Schwedter Street as dorsal spine for a new park: a cobbled pavement flanked by low granite walls in stepped courses. On the right hand side, the terrain ascends among disperse trees. On the left hand side an area with trees in a staggered line opens up immediately, with isolated rocks, it is trapezoidal in shape and delimited by a low wall. A little further there is a curved stand on the slope with a circular stage near the path, some poplars grow between the grading. Then, a straight flight of steps, also of granite, climbs the slope. On the top there is a section of the Wall, covered with graffiti that extends to the tables, benches and swings with severe orthogonal shapes that form a picnic area at their foot.

From this height we can see onto the west of the path, the extension of the railways, now in disuse, up to the residential blocks on the Wedding district. It is waste land crossed by a path parallel to Schwedter Street and flanked by a line of trees near the buildings. Several oblique ramps between low walls descend from it, which point towards the accesses to the new sport facilities buried on the opposite slope. Beyond a small square a wall of vegetation closes the path on the left hand side, while on the right side lines of cut hedges converge in a fan shape on the north direction. Between them there is an irrigation ditch that zigzags across the terrain: the spring, the turns and falls, as well as the streambed itself, are pieces summarily carved in granite and incrustated on the ground. The water finally appears in a sunken pond, surrounded by stands, on the north end of the pavement, from which some rocks and unexpected sunflowers formed by solar panels emerge. A passage formed by separated slabs crosses it in the Falkplatz direction, through an existing grove, of medium size which is perpendicular to the route.

This stone garden manifests, with rough sobriety, the desolation caused by the partition of the city. There is no grass and barely any



del puente de Sandkrug. En ese vacío, flanqueado ahora por dos sedes ministeriales, se realizó en 1997 lo que por tamaño y tratamiento es una plaza jardín, obra de Christophe Giro. Desde el borde de la Invalidenstrasse unos escalones descienden hasta una explanada de arena cruzada por grupos de tres árboles en alineaciones paralelas. El escalonamiento se prolonga perpendicularmente en sendas calzadas de hierba que delimitan por los lados el recinto rectangular. En medio de esa leve arboleda y girado respecto a los límites del recinto, hay un estanque rectangular en el que se hunde un grueso muro inclinado, formando un triángulo de cuyo vértice surge el agua que cae por el estrecho frente. Alrededor del estanque, la explanada se resuelve con franjas enlosadas que alternan con otras de césped en dirección transversal. Éstas, primero muy estrechas, se van agrandando, al tiempo que disminuyen las de enlosado -conservando siempre el módulo suma de ambas- hasta desaparecer dejando paso a una pradera.

La traza del muro se prolonga en una zanja poco profunda que descubre un resto de vieja cimentación. La pradera está encuadrada por frondosos árboles de porte elevado, provenientes del antiguo recinto, que se agrupan más densamente al fondo, enmascarando los bloques de viviendas en altura que cierran la plaza por el lado norte. Bajo sus copas, ligeras elevaciones del terreno cubiertas con plantas rastreras señalan el límite ondulado del espacio abierto, encerrando una estancia a la sombra de contorno circular que da paso a una banda de juegos infantiles. De este modo la plaza se convierte en un jardín. Pero, si la intención del autor es la que parece, la metáfora de la desaparición del Muro y el resurgimiento de la vida -casi ridícula por demasiado evidente- resulta poco acorde con la gravedad del tema, y las ingeniosas operaciones geométricas que la acompañan no logran captar el carácter serio y enérgico de la ciudad.

PARQUE DEL MURO. De índole muy distinta es la representación de ese trauma político y urbano en el parque del Muro. Al final de la calle Bernauer el Muro giraba noventa grados siguiendo la calle Schwedter hacia el norte, en el límite de Prenzlauer Berg, y separando unas instalaciones deportivas al este de una playa de vías provenientes de la estación de Gesundbrunnen. En 1996 Gustav Lange utilizó ese tramo de la calle Schwedter como espina dorsal de un nuevo parque: una calzada de adoquines flanqueada por muretes de granito en hiladas escalonadas. A mano derecha, el terreno asciende entre árboles dispersos. A la izquierda se abre enseguida una estancia arbolada a tresbolillo, con rocas aisladas, de figura trapezoidal y delimitada por un murete corrido. Algo más allá hay un graderío curvo en la pendiente con una escena circular junto a la calzada, entre cuyas gradas crecen algunos álamos. Luego una escalera recta, también de granito, trepa por la ladera. Arriba está un tramo del Muro, cubierto de grafitis que se extienden a las mesas, bancos y columpios de severas formas ortogonales que organizan a su pie un área de picnic.

Desde esa altura se contempla al oeste de la calzada la extensión de la playa de vías, ahora desocupada, hasta los bloques residenciales del distrito de Wedding. Es un baldío cruzado por un camino paralelo a la calle Schwedter y flanqueado por una banda de árboles junto a los edificios. Desde él descienden varias rampas oblicuas entre muretes, que apuntan hacia los accesos a unas nuevas instalaciones deportivas soterradas en la vertiente opuesta. Más allá de una pequeña plaza, un muro vegetal en redientes cierra el camino en el lado izquierdo, mientras en el derecho líneas de setos recortados convergen en abanico en dirección norte. Entre medias de éstos hay una acequia seca que zigzaguea en el terreno: nacimiento, giros y caídas, así como el

propio cauce, son piezas someramente labradas en granito e incrustadas en el suelo. El agua aparece finalmente en un estanque rehundido, rodeado de gradas, en el extremo norte de la calzada, del que surgen rocas y unos inesperados girasoles compuestos por placas solares. Un paso formado por losas separadas lo cruza en dirección a la Falkplatz, una arboleda ya existente, de mediana extensión y perpendicular al recorrido.

Este jardín de piedra manifiesta con áspera sobriedad la desolación provocada por la partición de la ciudad. No hay césped ni apenas sombra donde buscar refugio, sólo sillares y adoquines. Ningún expediente alivia a las conciencias de su carga. Al refinado exhibicionismo de Invaliden, Lange ha preferido la constatación de una tragedia intolerable que ha dejado su huella en la piedra. Pero para ello acude a un registro arqueológico que parece aludir a las antiguas ciudades desaparecidas: la omnipresencia del granito en suelos y muros, la adusta elaboración de las formas que sugiere el estado de ruina, la simplicidad lineal de la calzada que evoca algunas calles romanas o el graderío troceado que recoge la memoria de los teatros griegos, tienen todos un aire arcaico que imprime una dolorida tristeza en el entorno, haciendo del lugar una meditación sobre la inutilidad del paso del tiempo y la permanencia de la aflicción. Como si la herida abierta por el Muro no pudiera cicatrizar jamás.

La reversión del pasado

PARQUE NATURAL DE SÜDGELÄNDE. Junto a la colonia de huertos de Südgelände, construida en Schöneberg por Leberecht Migge en 1920, se encuentra el parque natural del mismo nombre, realizado en 1998 por Ingo Kowarik y Andreas Langer. El límite oriental de la colonia es una línea de ferrocarril suburbano que la separa del distrito de Tempelhof. El nuevo parque ocupa la franja de respeto entre la colonia y el ferrocarril, así como una playa de vías e instalaciones ferroviarias situadas al este de la línea actual, en desuso desde hace años. El sector oeste comienza con una pequeña arboleda regular por la que se entra a un camino rectilíneo paralelo al suburbano. El recorrido de norte a sur, acompañado por algunas alineaciones, se interrumpe con cuatro plataformas transversales dispuestas a intervalos iguales. Cada una tiene un uso particular: deporte, solarium, picnic y juegos; las cuatro comprenden pequeñas arboledas que dejan un espacio descubierto donde aparece el mobiliario de figuras ortogonales. El terraplén se eleva sobre la colonia, desde la que se accede por los desniveles escalonados al pie de las plataformas. En las proximidades de la estación vieja, el camino está flanqueado por hileras de raíles clavados en vertical y de álamos en paralelo.

Un poco más allá está la estación actual de Priesterweg, un edificio puente cristalino. Por debajo se pasa al parque natural propiamente dicho. El abandono de los terrenos a lo largo de unos dos kilómetros favoreció su colonización por las especies vegetales y animales más frecuentes en la zona, de modo que aproximadamente un tercio de su longitud es un área protegida. El propósito del parque es integrar las instalaciones ferroviarias, el área protegida y los sectores abandonados adyacentes de manera que puedan ser disfrutados como un trozo de campo en el interior de la ciudad. Al fondo de una pequeña pradera están los edificios ferroviarios reutilizados, entre ellos un gran nave de talleres y un depósito de agua. Desde allí hacia el norte, la naturaleza parece haber recobrado sus dominios: lo que inicialmente sería un paisaje suburba-

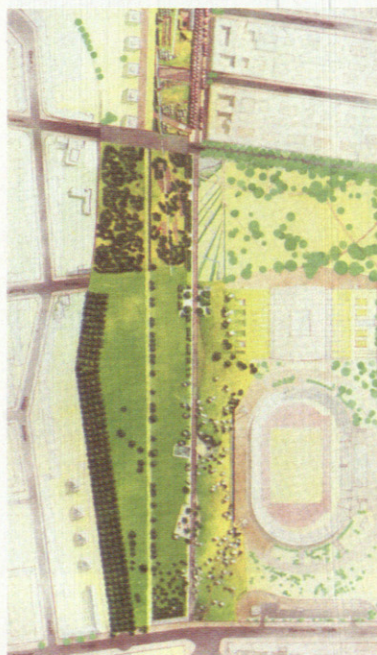
shade for refuge, only pillars and cobbles. No file alleviates the consciences of its load. Opposed to the refined exhibitionism of the Invaliden, Lange has preferred the verification of an intolerable tragedy that has left a mark on the stone. But for this he comes to an archaeological register that seems to allude to the lost old cities: the omnipresence of the granite on floors and walls, the austere elaboration of the forms that suggest the state of ruin, the linear simplicity of the pavement that evokes some Roman streets, the irregular ranks that recall the memory of Greek theatres, the irrigation ditch that is reminiscent of conductions of remote old times. They all have an archaic air that imprints a pained sadness on the environment, making the place into a meditation about the uselessness of the passing of time and the permanence of affliction. As if the open wound by the Wall could never heal.

The reversion of the past

SÜDGELÄNDE NATURAL PARK. Near a colony of vegetable gardens in Südgelände, built in Schöneberg by Leberecht Migge in 1920, there is a natural park with the same name, designed by Ingo Kowarik and Andreas Langer. The eastern limit of the colony is the underground railway line that separates Tempelhof district. The new park occupies the respect strip necessary between the colony and the railway, as well as the railway yard and premises situated on the east of the actual line, in disuse for years. The western section starts with a small regular grove that has access through a straight path parallel to the underground line. The north to south route, accompanied by some alignments, is interrupted with four transversal platforms placed at equal intervals. Each one has a particular use: sport, solarium, picnic and playground. The four of them include small wooded areas that leave an open space where the urban fittings with orthogonal shapes are. The terreplein elevates over the colony, from where there is access by the stepped rise at the foot of the platforms. In the proximities of the old station, the path is flanked by railways lines hammered vertically and poplars in parallel.

A bit beyond the present Priesterweg station, there is a glass bridge building. Under it there is access to the park as such. The neglect of the terrains for two kilometres favoured the colonization of the most frequent flora and animal species in the area, so approximately a third of its length is a protected area. The purpose of the park is to integrate the railways premises, the protected area and the adjacent neglected sectors so they can be enjoyed as a piece of countryside in the heart of the city. At the end of a small lawn are the railway buildings again in use, among them a huge building with workshops and a water deposit. From there towards the north, nature seems to have reclaimed its dominion: what initially was a suburban landscape and later transformed with the railways lines, has been invaded by vegetation. A dense and shady verdant grove of acacias, birches and poplars is trodden with paths in several directions, crisscrossed by the railway lines; other paths follow the railways lines themselves, once the interval between the railway lines was filled with sand. Among the bushes there are points, signal boxes and parallel tracks. Half hidden by the vegetation there is a steam engine; further on, a turntable.

In the protected area the vegetation is less dense. There are open



PARQUE DEL MURO.
DE IZQUIERDA A DERECHA
PLANTA GENERAL (GUSTAV
LANGE)
CALZADA, ARRIBA, Y
GRADERIO CURVO, ABAJO
CAÍDA DE AGUA EN LA
ACEQUIA SECA



PARQUE NATURAL DE SÜDGELÄNDE

A LA IZQUIERDA, ARRIBA, SECTOR ESTE: DEPÓSITO DE AGUA Y PALANCA DE CAMBIO EN LA FLORESTA; Y DEBAJO, SECTOR OESTE: CAMINO Y PLATAFORMA ARBOLADA (INGO KOWARIK Y ANDREAS LANGER). ABAJO, A LA IZQUIERDA, PASARELA Y HAZ DE POSTES QUE SEÑALA UN GIRO; Y A LA DERECHA, CRUCE DE VÍAS BAJO LOS ÁRBOLES



lawns between groups of disperse trees, which gives the appearance of wasteland. The route here is on a metallic footbridge elevated about fifty centimetres, which allows the continuation of plant and animal life above ground. Sometimes the walkway turns ninety degrees, punctuated by objects of vaguely architectonic nature: a cluster of pillars, a cylindrical tunnel, an elevated viewpoint. All of them made of corten steel, whose colour and texture associate them with the rusted railway components. Further on there is another stretch that gets narrower to form a wedge. The path retakes the railway line from the point marked by a piece similar to a pavilion. The railway lines crisscross and the birches have grown among them. Then one comes to the end of the premises, where a bridge goes over the underground lines near the first platform of the western sector. One can also return to the Priesterweg entrance by going down into the cutting used by the old trains, which goes through a tunnel before coming to the station. The result of these operations is not exactly a natural park, but an industrial landscape on which nature has acted spontaneously, carefully touched up to allow access to the public without disturbing the biological development. So, there are four strata present in the place, which follow the alternating of nature and culture.

LUSTGARTEN. This returning to the past influenced by the present, which happens in Südgelände by the action of nature, can also be produced as a result of a social agreement. It is the case of Lustgarten, the space created by Schinkel between the Royal Palace, the Altes Museum and the cathedral. This leisure garden was transformed during the Nazi period into a cobbled esplanade, a favourite place for parades, and was kept in this state during the period of the German Democratic Republic, with the Palace of the Republic built beside the gap left by the Royal Palace after the demolition of its ruins in 1951. After the reunification, two contests had opposite results. The 1994 contest was won by Gerhard Mertz with a project that did not contain any reference to previous events: an empty space in which a central avenue faced the Altes Museum with a very wide and short building with porticos, of Miesian appearance, in the place of the Royal Palace. In the contest in 1996, the chosen proposal was designed by Gustav Lange, a lot more complex, it kept the cobbled esplanade -recognizing it as part of the history of the place- delimited with double vegetation screens that frame the views of the Altes Museum, filtering the view of the cathedral and multiplying those onto the opposite side to the bank of the right arm of the Spree. The axis of the museum was marked by two fountains, the second one against the background of a curtain of trees that closed the gap of the palace; and on its sides the esplanade was occupied

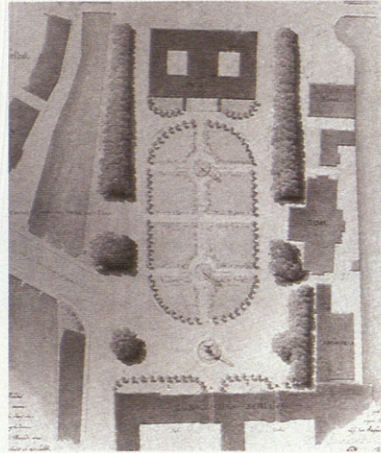
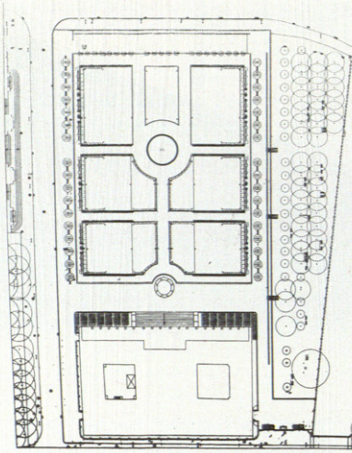
no y luego fue transformado con el tendido ferroviario, ha sido invadido por la vegetación. Una floresta tupida y umbrosa de robínias, abedules y álamos es hollada por sendas en varias direcciones, cruzadas por las vías del ferrocarril; otros caminos siguen las propias vías, una vez relleno con arena el intervalo entre raíles. Entre los matorrales aparecen cruces de vías, palancas de cambio y tramos en paralelo. Semioculta por la vegetación hay una locomotora de vapor; más allá, una plataforma de giro.

En el área protegida la vegetación es menos densa. Se trata de praderas abiertas entre grupos de arbolado dispersos, que le dan el aspecto de un erial. El recorrido se hace aquí sobre una pasarela metálica elevada unos cincuenta centímetros, lo que permite la continuidad de la vida vegetal y animal a ras de suelo. En ocasiones la pasarela gira noventa grados, puntuada por objetos de índole vagamente arquitectónica: un haz de postes, un pequeño puente, un túnel cilíndrico, un mirador elevado... Todos ellos de acero cortén, cuyo color y textura los asocia a los oxidados componentes ferroviarios. Más allá hay, todavía, un último tramo que se va estrechando en cuña. El camino retoma la línea del ferrocarril desde un punto marcado por una pieza similar a un pabellón. Las vías se entrecruzan y los abedules han crecido en medio de ellas. Así se llega al extremo del recinto, donde un puente pasa sobre el suburbano a la altura de la primera plataforma del sector oeste. Se puede también retornar a la entrada de Priesterweg descendiendo a la trinchera utilizada por los viejos trenes de paso, que atraviesa un túnel antes de llegar a la estación. El resultado de estas operaciones no es exactamente un parque natural, sino un paisaje industrial sobre el que ha actuado espontáneamente la naturaleza, cuidadosamente retocado para permitir el acceso del público sin perturbar el desarrollo biológico. Con lo que son cuatro los estratos presentes que prosiguen la alternancia de naturaleza y cultura.

LUSTGARTEN. Este regreso a un pasado mediatizado por el presente, ocurrido en Südgelände por la acción de la naturaleza, puede producirse también como resultado de un acuerdo social. Es el caso del Lustgarten, el espacio creado por Schinkel entre el Palacio Real, el Altes Museum y la catedral. Este antiguo jardín de recreo fue transformado durante el periodo nazi en una explanada adoquinada, escenario predilecto de desfiles, y se mantuvo en ese estado durante el periodo de la República Democrática Alemana, con el Palacio de la República construido a un lado del vacío dejado por el Palacio Real tras la demolición de sus restos en 1951. Después de la reunificación, dos concursos sucesivos obtuvieron resultados contrapuestos. El de 1994 fue ganado por Gerhard Mertz con un proyecto que prescindía de toda referencia a acontecimientos anteriores: un espacio vacío en el que una avenida central enfrentaba el Altes Museum con un edificio porticado muy ancho y bajo, de aspecto miesiano, en la posición del Palacio Real. En el de 1996 la propuesta escogida de Gustav Lange, mucho más compleja, mantenía la explanada adoquinada -reconociéndola como parte de la historia del lugar- delimitada con pantallas vegetales dobles que encuadraban la vista del Altes Museum, filtraban la de la catedral y se mul-



LUSTGARTEN, DE IZQUIERDA A DERECHA:
HANS LOIDL: PLANTA ACTUAL
KARL FRIEDRICH SCHINKEL, LUSTGARTEN: PLANTA DE 1828
VISTA HACIA EL ALTES MUSEUM



tipicaban en el lado opuesto hasta la orilla del brazo oeste del Spree. El eje del museo era señalado por dos fuentes, la segunda sobre el fondo de una cortina de árboles que cerraba el hueco del palacio; y a sus lados la explanada se ocupaba con alineaciones de grandes tiestos, retomando en relieve los cuadros vegetales del antiguo trazado –aunque no como superficies disponibles sino como espacios ocupados–, lo que quizá recordara a los berlineses las formaciones de tropas que desfilaron allí. De este modo, al trasluz de la intervención actual, se manifestaba el primer estado de la plaza sobre el plano del segundo.

Ni el vacío metafísico de la primera propuesta –intencionadamente antihistórica– ni la incómoda introducción del pasado en la segunda convencieron a la opinión pública, al parecer indignada ante ambas. En su lugar se realizó el proyecto de Hans Loidl (1999), que había obtenido el segundo premio en los dos concursos. Loidl retoma el trazado histórico del Lustgarten, entendido como un espacio abierto en toda la anchura del museo y distribuido en cuadros de césped por un eje señalado con una fuente y el gran vaso de granito delante de la fachada, y por dos calles transversales, la segunda de las cuales señala el eje de la catedral que se cruza en la fuente con el longitudinal. Ahora bien, esta distribución no es exactamente la ideada por Schinkel ^{N3}: la planta de 1828 muestra un trazado rematado con dos semicírculos, con el eje longitudinal señalado por dos fuentes y tres calles transversales; la central de ellas –que corresponde al eje de la catedral– carece de fuente en el cruce, pero corta las dos gruesas alineaciones laterales que resuelven la diferencia de anchura entre el Altes Museum y el Palacio Real y unifican los lados de la plaza. Probablemente la necesidad de dejar una explanada más amplia delante del palacio –destinada ya a paradas militares– y la de ubicar en el jardín el gran vaso previsto para la sala central del museo, obligaran a Schinkel y a Lenné, una vez acabado el edificio en 1830, a modificar el diseño dándole un contorno rectangular, con un módulo menos, sólo dos calles transversales, el vaso ubicado al pie de la escalinata y una fuente que bifurca el eje hacia el sur, tal como se aprecia ya en el plano de la ciudad de 1843.

Esta organización es la que reproduce Loidl. Una suave escalinata desciende hasta el plano del jardín; las calles de adoquines sustituyen a las de arena decimonónicas; los encintados de piedra, que bordean los cuadros de césped en vez de los vallados metálicos, se elevan regularmente para formar bancos corridos; arbustos en tiestos delimitan por tres lados el rectángulo, mientras plantaciones bajas flanquean la escalinata del museo. En el lado abierto al Spree, dos o tres alineaciones de tilos ocupan escalonadamente la explanada trapezoidal. La pieza de mayor fuerza plástica es la fuente central: un estanque a ras de suelo de quince metros de diámetro, con un surtidor de ocho metros de altura rodeado por un haz de tres y medio, de los que cae el agua sobre un apilamiento de lajas de piedra en dirección transversal, lisas o irregulares, que se van escalonando hacia el centro, entre las que escapan nubes de agua pulverizada. El conjunto es un espacio llano de estancia y paseo, que evoca discretamente la parte asumible de la historia alemana con un lenguaje contemporáneo –como probablemente deseaban los berlineses–, aunque las superficies adoquinadas sean una sutil reminiscencia de los sesenta años infames. La confortable operación de renovación moderna del pasado, será culminada con la reconstrucción prevista del Palacio Real y el consiguiente desmantelamiento del Palacio de la República, si la campaña a favor de la reutilización de éste no tiene éxito.

with alignments of huge flowerpots, retaking the squares of vegetation of the layout in relief –although not as available surfaces but as occupied spaces–, which would perhaps remind the people in Berlin of the troops that paraded there. In this way, against the light of the present intervention, the first state of the place manifests over the plane of the second one.

Neither the metaphysical emptiness of the first proposal –intentionally anti-historical– nor the uncomfortable introduction of the past in the second one convinced public opinion, apparently upset with both. Instead, the design by Hans Loidl (1999), which had been awarded the second prize on both contests, was built. Loidl retakes the historic layout of the Lustgarten, understood as an open space in the whole length of the museum and distributed in grass squares by an axis marked with the fountain and the great granite vase before the façade, and by two transversal streets, the second of which marks the axis of the cathedral that crosses the longitudinal near the fountain. However, this distribution was not exactly the one designed by Schinkel ^{N3}: the 1828 plan shows a layout finished with two semicircles, with the longitudinal axis marked by two fountains and three transversal streets. The central one –which corresponds to the axis of the cathedral– does not have a fountain on the crossing, but terminates the two thick lateral alignments that cover the difference in width between the Altes Museum and the Royal Palace and unify the sides of the square. Probably the need to leave a more ample esplanade before the palace –already destined for military parades– and to site in the garden the great vase meant for the central hall in the museum, led Schinkel and Lenné once the building was finished in 1830, to modify the design giving it a rectangular outline, with one less module, only three transversal streets, the vase located at the foot of the stairs and a fountain that bisects the axis towards the south, as can be seen on the map of the city in 1843.

This organization is what Loidl reproduced. Gentle steps descend to the garden plane; the cobbled streets substitute the sandy one from the nineteenth century; the stone lines that border the grass squares instead of the metallic fences, go regularly up to form long benches; bushes in flowerpots delimit the rectangle on three sides, while low vegetation flanks the museum steps. On the side open to the Spree, two or three lines of lime trees gradually occupy the trapezoidal esplanade. The piece with most artistic strength is the central fountain: a pond on the ground of fifteen metres in diameter, with a jet eight metres tall surrounded by a beam of three and a half metres, from which the water falls over a pile of smooth or rough stone slabs in transversal direction that go gradually towards the centre, between which clouds of pulverized water escape. The whole is a flat space for leisure and walking, which discreetly evokes the assumable part of German history with a contemporary language –as the people of Berlin probably desired–, although the cobbled surfaces are a subtle reminder of the despicable sixties. The comfortable modern renovating operation of the past will be culminated with the planned reconstruction of the Royal Palace and subsequent dismantling of the Palace of the Republic, if the campaign in favour of changing the use of this does not succeed.

^{N1} Conservado en el Pergamon Museum de Berlín.

^{N2} Este jardín y una buena selección de los realizados recientemente en la ciudad pueden verse en el libro de Philipp Meuser y Erik-Jan Ouwerkerk, con prólogo de Hans Stimmann: *Neue Gartenkunst in Berlin*, Nicolai, Berlín, 2001.

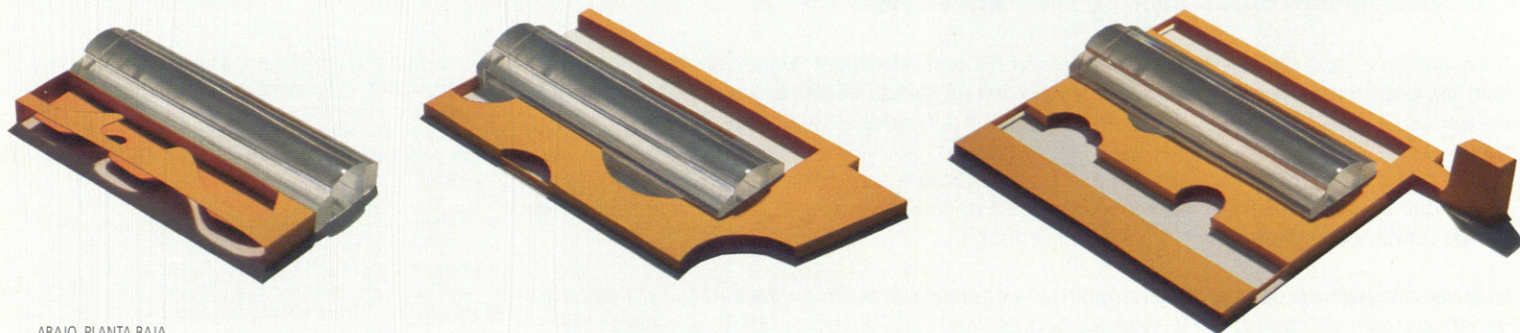
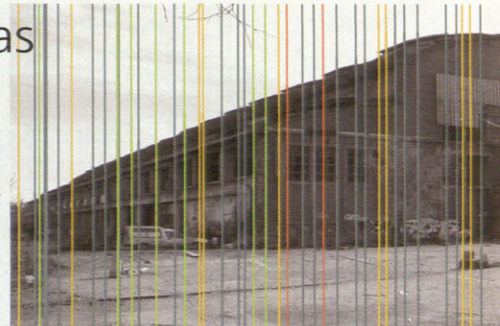
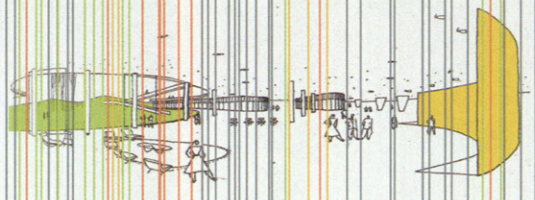
^{N3} Michael Snodin (ed.): *Karl Friedrich Schinkel. A Universal Man*, Yale, Univ. Press y Victoria & Albert Museum, New Haven-Londres 1991, pp. 124, ss.

villaverde
madridcentro de expresión de nuevas tecnologías
en la antigua nave torroja

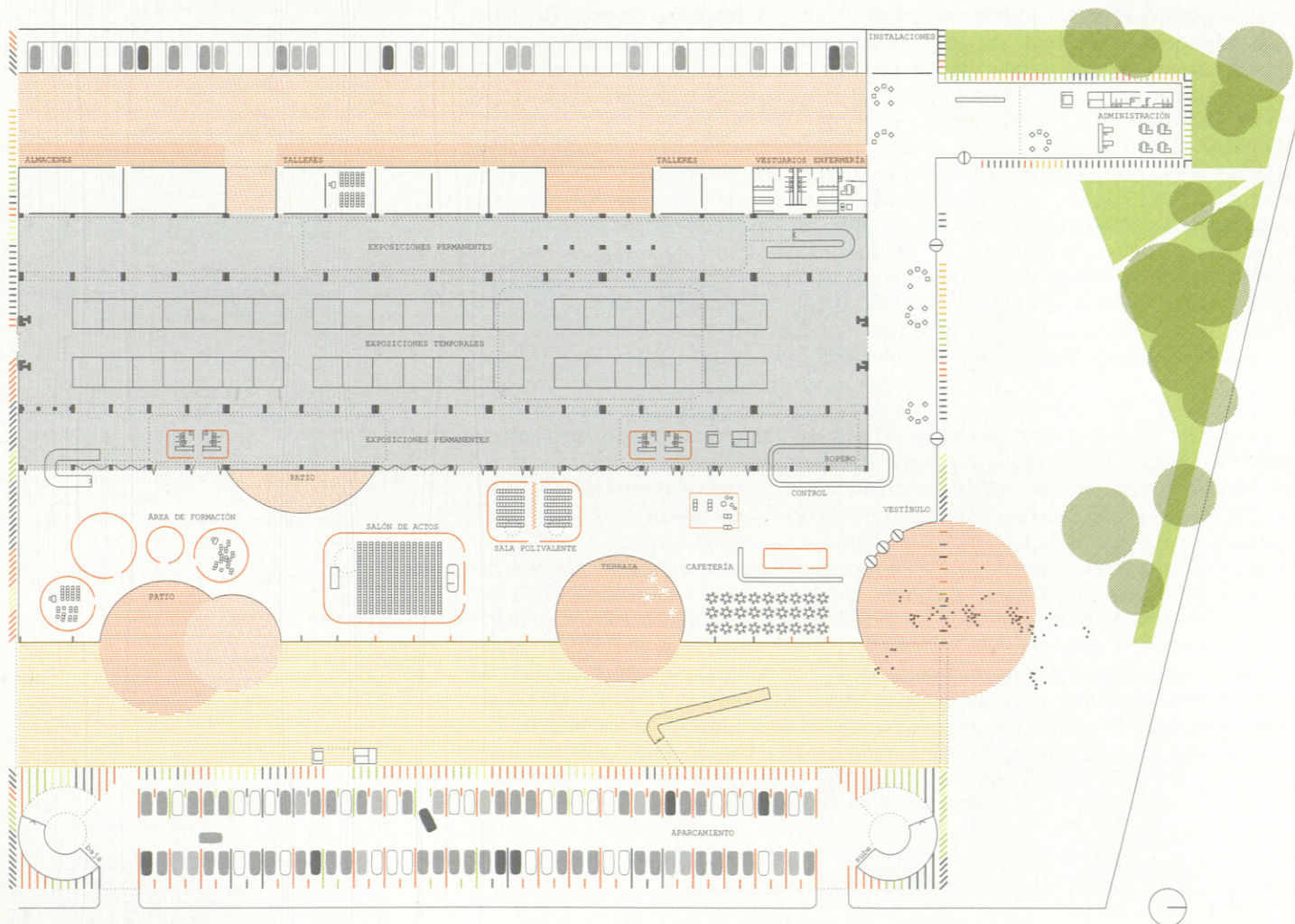
PRIMER PREMIO [2006]

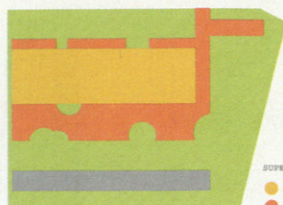
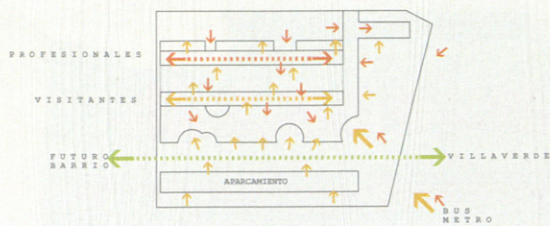
ARQUITECTOS [MADRID]:
José María Churtichaga
Joaquín Lizasoain
Rolf Brülisauer
Mauro Doncel

COLABORADORES:
Ophelia Mantz

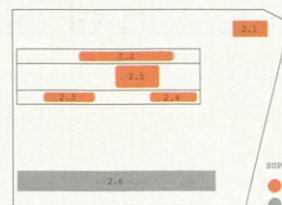


ABAJO, PLANTA BAJA
EN LA PÁGINA SIGUIENTE, ESQUEMA DE PLANTA ALTA Y SECCIÓN TRANSVERSAL

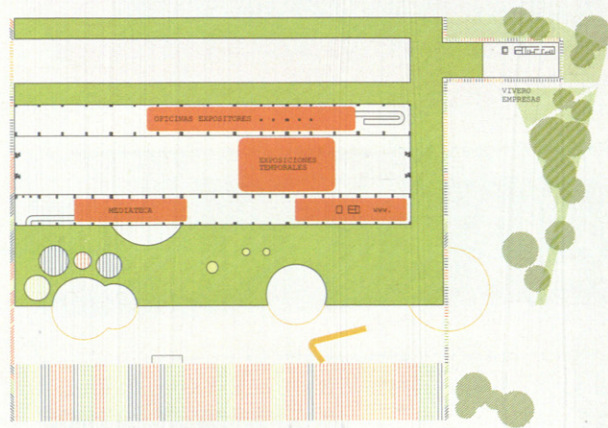
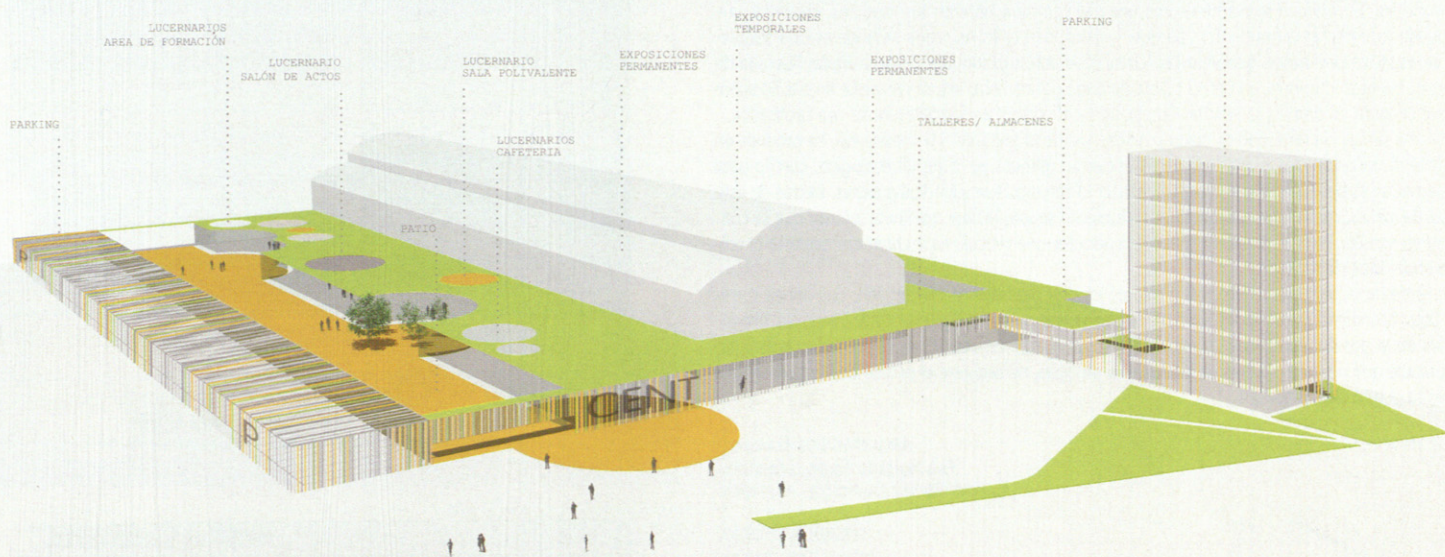




NAVE TORROJA	5.760 m²
EDIFICACION NUEVA	9.140 m²
APARCAMIENTO	2.310 m²
URBANIZACIÓN	15.070 m²



EDIFICACION NUEVA	3.640 m²
EDIFICACION NUEVA	2.310 m²



La propuesta quiere ser un esquema de aproximación al contexto urbano y arquitectónico de la Nave Torroja. El incipiente grado de gestación del proyecto hace necesaria una respuesta que se convierta en herramienta útil para tantear los posibles desarrollos urbanos, dirigir la estrategia de recuperación del patrimonio industrial y fomentar la creación de actividades contemporáneas, tan necesarias para revitalizar el barrio de Villaverde. Un instrumento que se concibe como sistema abierto, elástico y versátil, capaz de incorporar los futuros usos demandados, y que se entreteje a partir de los conceptos directores:

Contenedor. Las dimensiones de la nave resultan idóneas para usos expositivos, siendo un fantástico contenedor en el que proponemos una intervención respetuosa con su estructura original. Los nuevos elementos añadidos en su interior serán elementos "suspendidos" en el espacio sugerente de la nave.

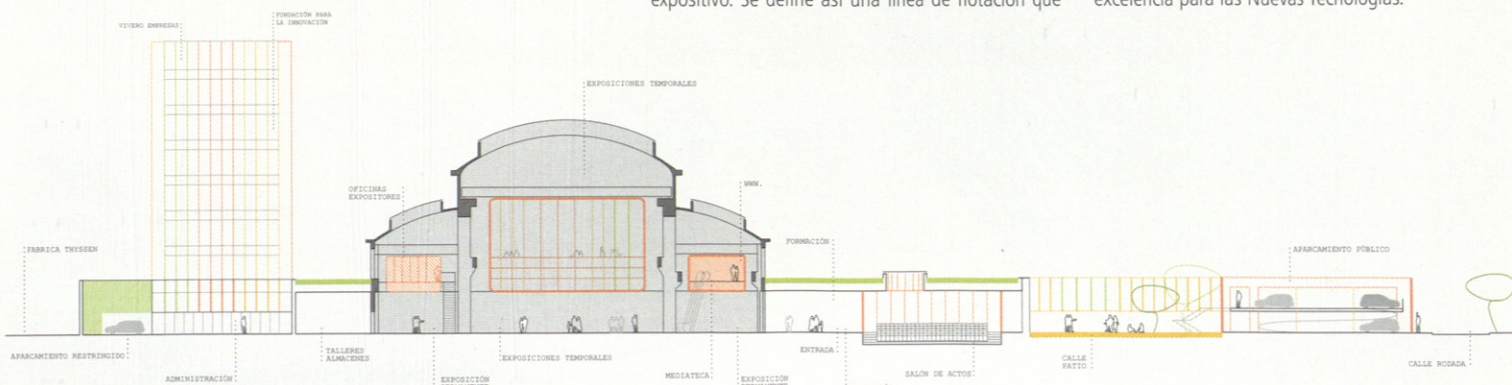
Estrato. Un plano horizontal establece el nivel bajo en el que se desarrollan los usos complementarios. Estos se configuran como espacios no cartesianos creando una atmósfera líquida y abierta en oposición a la altura y el orden geométrico del contenedor expositivo. Se define así una línea de flotación que

refiere dos realidades espaciales y funcionales distintas de acuerdo a los usos principales. Por un lado, el gran volumen destinado a la actividad ferial, como espacio central del conjunto, y por otro la plataforma de actividades asociadas.

Extensión. La amplia superficie disponible sugiere una ocupación por extensión que permite generar vacíos interiores a los que se abren las distintas actividades. Esta decisión logra un carácter introvertido para el futuro centro que resulta adecuado tanto para el entorno actual como para el crecimiento futuro del barrio.

Torre. Un prisma vertical sirve de balizamiento urbano de las nuevas actividades. Su altura garantiza su visión desde la distancia y desde los viales rápidos que circundan el Centro. Con él se ordena el espacio exterior, al definirse un diedro junto con el testero de la Nave que sirve de plaza de acceso, y al ocultar la fábrica situada al oeste de la nave.

La recuperación patrimonial de la Nave Torroja, aplicando los criterios expuestos, ofrecerá a Villaverde la oportunidad de situar en este barrio un foco de referencia a escala urbana y de territorio, un centro de excelencia para las Nuevas Tecnologías.



viviendas en el centro de madrid

PRIMER PREMIO [2006]

Eva Hurtado & Ramón Gámez

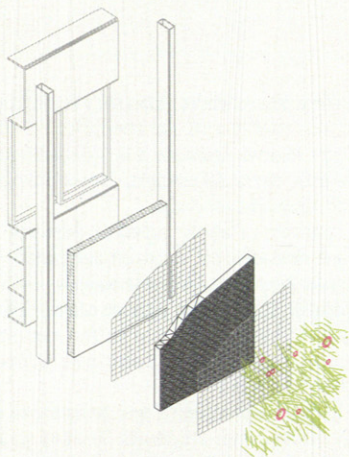
El edificio queda exento en el centro de una plaza cuya extensión son las calles, el solar y la medianera. Por ello, el tratamiento de estas superficies será el mismo que tendría un parque, elevando el manto vegetal por una estructura que envuelva el edificio en las medianeras, dando continuidad al suelo para que acabe floreciendo en el tejado, donde están los diez mejores trasteros de la ciudad. El volumen se plantea como una piel continua, libre en sus esquinas, desde las que se puede contemplar la fronda del "parque" vertical o la calle. Así, cada vivienda es una secuencia de espacios ordenados que permiten circular sin interrupción junto a la fachada, liberada de los cerramientos interiores, aún en el cuarto de baño donde la bañera se convierte en pasillo sobre el que se anda. Al tiempo, la ventilación cruzada y el control de temperatura se ven facilitados. La misma secuencia de espacios macroscópicos, desde la fachada a la medianera, se produce en el corte de fachada. Dos mallas metálicas encierran rellenos de material ecológico; corcho para mantener un hábitat lejano o vidrio para reciclar lo cercano, son ejemplos posibles. Detrás de este panel de mallas, como finos gaviones, un aislamiento separa la hoja resistente interior que se convierte en mueble. Todo el conjunto queda armado por una retícula estructural que soporta el edificio en la línea de fachada.

La rasante de la calle Hortaleza es el punto de partida para plantear la sección, que alinea cornisas aquí, accediéndose al núcleo vertical desde las dos calles, a diferente cota. Como las dimensiones de la parcela impiden la organización de un garaje convencional, se propone un sistema robotizado que apila los coches en dos niveles de cajas, no requiere el acceso de las personas ni necesita el giro de los coches.

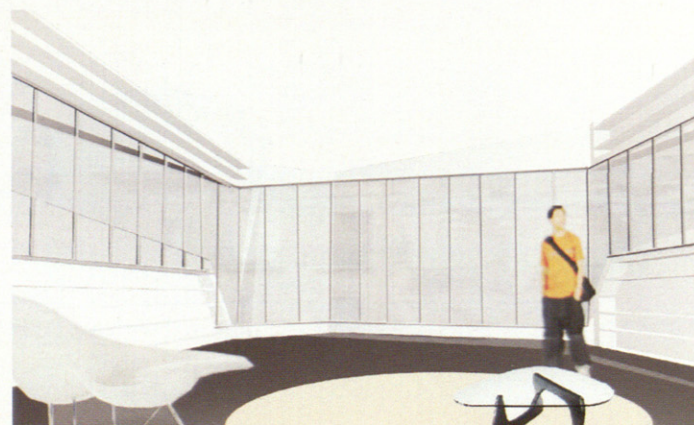
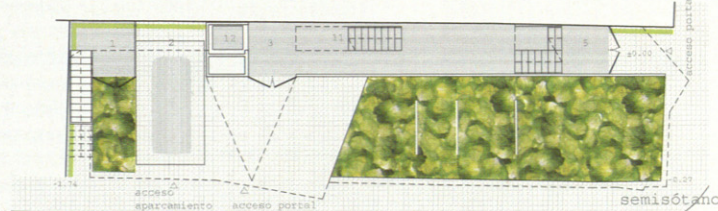
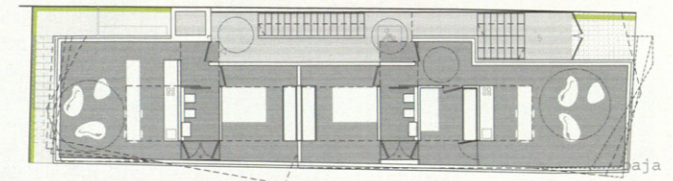
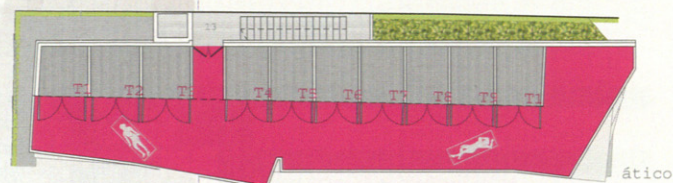
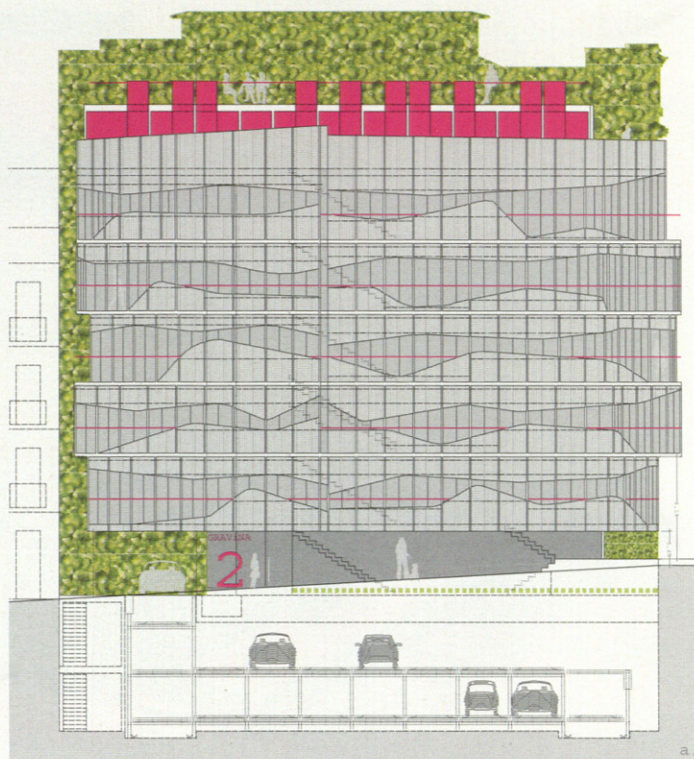
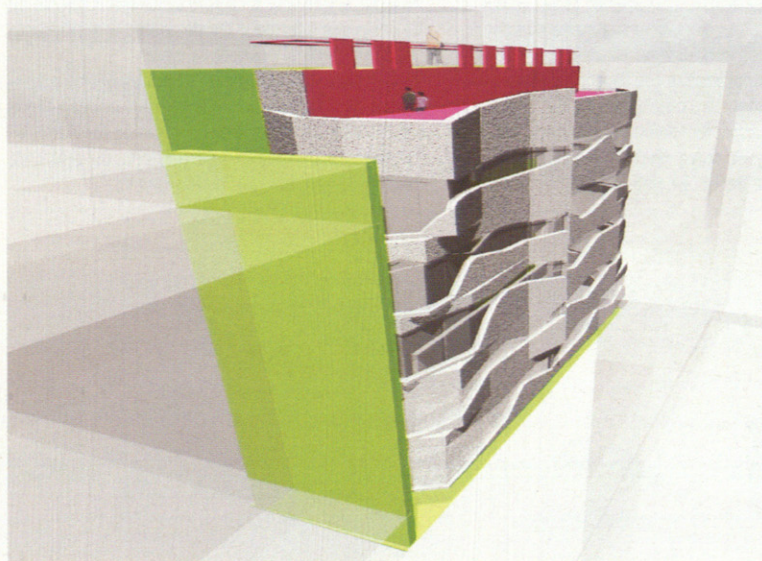
ARQUITECTOS [MADRID]:
Eva Hurtado Torán, arquitecta
Ramón Gámez Guardiola, arquitecto

COLABORADORES:
Jorge Chico Jiménez
Jesús Muñoz Gil
Santos Martínez Sáez

PROMOTOR:
Empresa Municipal de
Vivienda y Suelo de Madrid.



ARRIBA, ALZADO PRINCIPAL A LA CALLE GRAVINA
ABAJO, PLANTAS ÁTICO, BAJA Y SEMISÓTANO



madrid viviendas en vallecas, ensanche 49

PRIMER PREMIO [2006] Colmenares Vilata

La organización del conjunto de viviendas parte de una idea fundamental de orden, cuyo fin último no es otro que el de obtener la máxima flexibilidad, sobre todo al tratarse de viviendas pequeñas. Así el número de núcleos se ha reducido al mínimo, y la concentración de los servicios favorece una reducción de los costes de construcción al tiempo que minimiza la repercusión de los espacios comunes. En cuanto a la vivienda tipo se ha concebido como un espacio diáfano y flexible; el núcleo de servicios ocupa una posición central para ofrecer la posibilidad de situar las zonas de estancia a uno u otro lado indistintamente, mientras que en ambos casos las características de iluminación y dimensiones son idénticas.

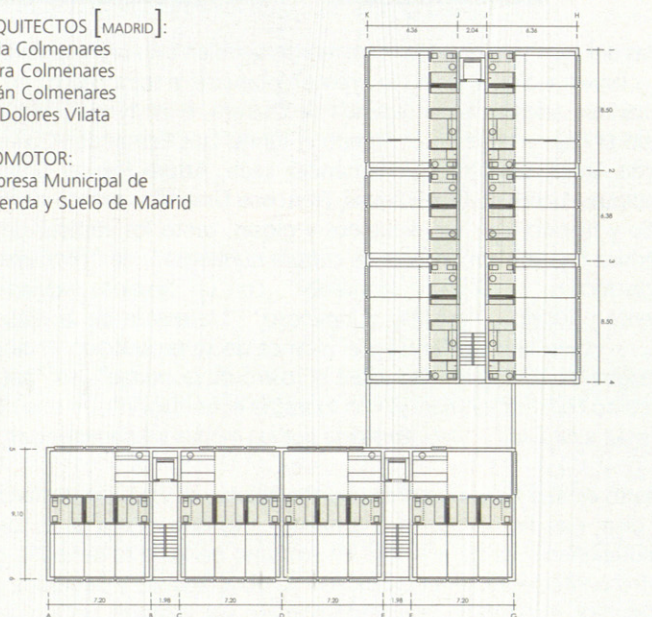
Se pretende así valorar al máximo el plano del suelo, cualificado únicamente por las infraestructuras que contiene, entendido como el elemento más preciado de toda vivienda. En este sentido, podríamos hablar de una vivienda "reversible", es decir, que permite cambiar de posición los distintos usos para dar respuesta a las necesidades cambiantes de los inquilinos. Además, ofrece la posibilidad de concebir nuevas formas de compartir el espacio doméstico, donde quedan diluidos los límites entre el ocio y el trabajo, el descanso o el estudio; una frontera que establecen únicamente las personas que las habitan.

ARQUITECTOS [MADRID]:

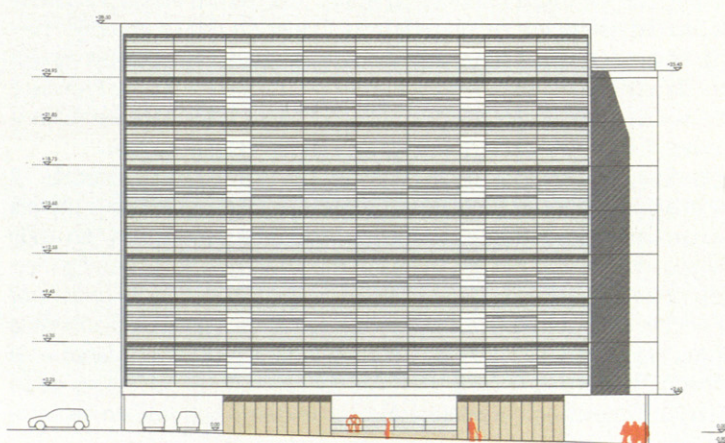
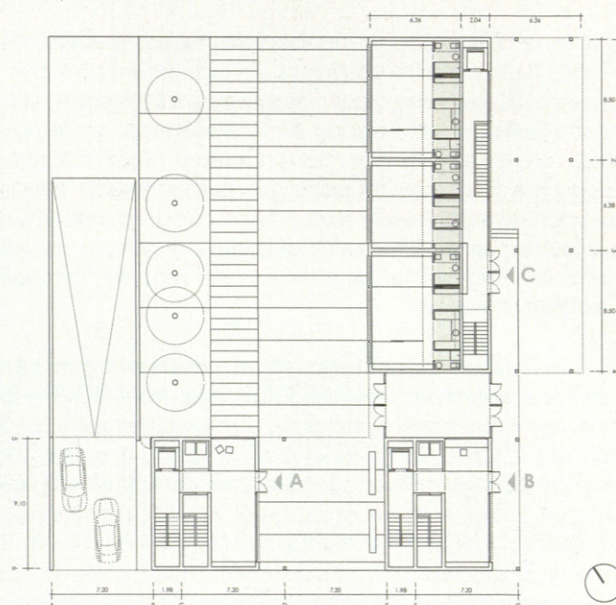
Silvia Colmenares
Laura Colmenares
Julián Colmenares
M^a Dolores Vilata

PROMOTOR:

Empresa Municipal de
Vivienda y Suelo de Madrid



DE IZQUIERDA A DERECHA,
PLANTAS TIPO Y BAJA.
ABAJO, ALZADO NOROESTE Y SURESTE



miguel fisac: lo repetido, lo diferente

RICARDO SÁNCHEZ LAMPREAVE



Inexorable, el tiempo de la desaparición de los grandes maestros madrileños de la modernidad avanza sin detenimiento posible. Desde hace unos años, bien pocos por más que parezcan muchos, la generación que asumió la recuperación de la modernidad en la posguerra española viene diezmándose. Sota, Molezún, Oíza, Cabrero,... La misma grande y honrosa orfandad que pudieron sentir ellos ante la desaparición de aquellos que reconocieron como sus maestros, la sentimos nosotros, agudizada cuando se suma la de otro, la del siguiente. Ahora ha sido Miguel Fisac, uno de sus más singulares componentes, para muchos el que más.

En sus últimas apariciones públicas, como si de nuestro particular Francisco Ayala se tratara, se presentó disfrutando una envidiable longevidad que sólo cabía suponer, viéndole, como imperecedera. En la conferencia que dictó el 13 de diciembre de 2004 en el teatro Infanta Isabel -en el ciclo de conferencias "Los lunes del teatro" que la Fundación COAM dedica a los maestros de la arquitectura (premios Pritzker,...), tuvieron que pasar cincuenta minutos, algo más de la mitad del tiempo que estuvo hablando ininterrumpidamente, antes de que dejara de acudir alguno de los nombres apelados por su asombrosa e infatigable memoria. Y aún en el último noviembre, hace sólo seis meses, durante los dos días que duró el Simposio que organizó el Colegio de Arquitectos de Ciudad Real en su honor, celebrando la adquisición de su archivo con intención de crear una fundación que lo gestione, permaneció en primera fila, agradeciendo y puntualizando las intervenciones de algunos de los estudiosos de su obra convocados por Francisco Arques: Luis Fernández-Galiano, Alberto Campo, José Manuel López-Peláez, Carlos Asensio-Wandosell, José María Fernández Isla...

Sólo durante el largo fin de semana que siguió en Madrid al viernes 12 de mayo, el día de su fallecimiento, pudimos ir cerciorándonos de que ya también faltará Fisac. Los medios, todos, sin excepción, en toda España, fueron recogiendo incesantemente la noticia. El mismo viernes, entre otros más de radio y televisión, lo hizo Iñaki Gabilondo, por la noche, anunciando de paso, con un extracto, la programación de la entrevista de la serie "Epílogo" para el lunes siguiente en *Canal +*. El sábado, igualmente lo hicieron *El País*, en portada, en los breves de su sumario, anunciando la primera página de *Cultura*, el *ABC* en las foto-

grafías del suyo, en segunda, para remitir también a su primera de *Cultura* y *Espectáculos*, y *El Mundo* con un obituario a toda página en las de Opinión, además de la segunda de *Cultura*. El domingo y el lunes insistió *El País*, y también *El Mundo* el lunes. Luis Fernández-Galiano, Ricardo Aroca, Juan Miguel Hernández León, Arturo Franco, Enrique Domínguez Uceta, Rafael Fraguas, Francisco Umbral... fueron desgranando y fijando, con sus recuerdos y glosas, tanto los vértices de su poliédrica figura – "un hombre de cultura numerosa", de "fértil imaginación técnica", "radical e innovador", con un "espíritu inquisitivo, exigente y lúcido", "austero y luminoso", "referente de la elegancia"... – como la importancia y el alcance de su producción – "dibujó los rasgos de la modernidad sobre el rostro de la ciudad", su "habilidad como constructor manejó con maestría el hormigón", en una obra "extensa y original", "desinteresada por las modas y las tendencias"...

Lo cierto es que Fisac describió una trayectoria, él y sus circunstancias más bien, paladín del aserto orteguiano, muy diferente a la de todos sus compañeros de generación. En ninguno de los tres periodos con que frecuentemente se ha clasificado su obra, ligados y pautados por los cambios que fueron marcando primero sus avatares personales y después los de la sociedad civil española, como si de un perfecto ciclo vital se tratara, presenta similitudes con ellos. Ni en la extrovertida eficacia lingüística de sus respuestas a los primeros encargos oficiales, matizada en unos años por la influencia del empirismo escandinavo y la latencia de las raíces populares; ni en la concentración y profundización de sus experimentos estructurales, iniciado ya un imparable y progresivo despojamiento; ni, por último, aislado en una soledad imperturbable, en su ánimo por insuflar vida a lo inerte, trabajando con el hormigón para que dejara de ser sólo lo que hasta entonces era. Fueron los suyos, por tanto, empeños y circunstancias que le permitieron detentar una posición bien singular, sin semejanza posible.

Respetado por todos, avanzó infatigable sin que nadie pudiera adoptar su exigente disposición – *Mi estética es mi ética*, tituló uno de sus libros más conocidos – ni sus personales investigaciones permitieran tejer a su alrededor una escuela de discípulos, como sí ocurrió por ejemplo con Sota y en menor medida con Oíza.



Sólo ahora, muchos años después, demasiados, advertimos la profundidad y alcance del magisterio que ofrecía, adentrándose siempre unos pasos más allá de los límites previsibles. Porque además de poder reparar –ahora que con tanta necesidad nos preocupamos por la vivienda– en cómo él, igual que otros muchos más de los mejores arquitectos madrileños, encadenaba las suyas hace medio siglo preocupado por su coste, ambicionando la máxima racionalidad constructiva, podemos advertir también cómo lo hacía procurando ajustarlas a un paisaje defendido y explicado por las que hoy son algunas de nuestras herramientas (lo incierto, lo casual, lo improvisado,...) apelando sin más a otros órdenes: *"Es una ligereza, unido a un desconocimiento profundo de los trazados urbanísticos, pontificar diciendo que el trazado urbanístico del barrio del Zofío 'no responde a ningún criterio de composición'. Si se dijera que no responde a ningún criterio de composición racional en planta nada tendríamos que objetar porque así es en realidad"*. Y porque, asimismo, además de apreciar su ambición investigadora, midiéndola por ejemplo con sus sucesivas e ininterrumpidas patentes –ahora que desde la administración educativa y académica tanto se nos invita a investigar–, también podemos hacerlo reconociendo cuánto de lo que admiramos en el denodado esfuerzo de la contemporaneidad por trabajar materiales e inventar materias, ya estaba iniciado por Fisac. No hay más que empezar a repasar las obras de su última etapa, la menos estimada, las oficinas de la Caja del Mediterráneo en San Juan o el centro de las Hermanas Hospitalarias en Ciempozuelos, para descubrir con qué evidencia preceden y adelantan propuestas tan admiradas como la de los suizos Herzog & De Meuron.

Si sus repetidos *"¿para qué?, ¿dónde?, ¿cómo?"* le sirvieron tantas veces para explicar y razonar su arquitectura desde la técnica, desde el compás, su coletilla final *"... y un no sé qué"* también le permitió invocar, como a pocos, lo que a la rosa se debe, lo que de creativo y artístico tuvo su trabajo. Lo repetido y lo diferente, como si de un brancusiano arquitecto se tratara, tan dotado de talento plástico como de inventiva mecánica, simultaneando pájaros en el espacio con columnas sin fin, jorbas y curvas con IBMs y huesos, han latido durante muchos años en el Cerro del Aire, desplegando toda variedad de suertes. Así, Fisac recorrió con su obra y sus escritos la larga distancia que media

entre lo que supone la continua reflexión sobre la ciudad y las imperfectas líneas, por ejemplo, que apenas surcan una alfombra. Desaparecen nuestros maestros, pues, sin que pueda ser de otra manera. Desaparecen ellos pero no lo hacen sus obras. La arquitectura establece para nosotros, para los arquitectos, un tiempo distinto, más plano y dilatado, menos efímero y vertiginoso –también para las ciudades y sus habitantes–, un tiempo por el que discurren, eternos a veces, asociados a sus obras, a sus historias. De ellas aprendemos y por ellas les reconocemos: mientras existan el gimnasio del Maravillas, o Torres Blancas, o el Centro de Estudios Hidrográficos, sus arquitectos permanecerán obstinadamente presentes, con la perseverancia que les distinguió.

Otro poeta, José Antonio Muñoz Rojas, casi centenario también, decía bien en "El corazón y el campo": *"Todo va quedando. Lo mismo que la hoja caduca sobre el sembrado añadirá lozanía al tallo, lustre a la hoja, cargazón a la espiga. El sol de esta tarde está creando dentro y fuera, en alma y tierra, calor, sin que nunca acabe enteramente de morir. ¿Qué muere? Todo esto sigue. Y el sonar del campo, del río, entre estas riberas de cielo hermosísimas, deja un largo eco, una llamada eterna a la belleza"*. Sabiendo que todo queda, que nada acaba nunca de morir, podemos seguir disfrutando, ahora más que nunca, de todo lo que Miguel Fisac ha dejado hecho, para protegerlo y cuidarlo, evitando que se repitan otra vez las desgraciadamente consuetudinarias modificaciones y demoliciones. Le toca a la incipiente Fundación Miguel Fisac responsabilizarse de su legado y su memoria para defenderlos y difundirlos, avivando, sin más, lo que será su inextinguible recuerdo.

MIGUEL FISAC EN LOS ANDAMIOS DE LA CAPILLA DEL ESPÍRITU SANTO EN MADRID. EN ESTA PÁGINA, DE IZQUIERDA A DERECHA Y DE ARRIBA A ABAJO, FISAC REPLANTEANDO LA ERMITA DE EL VENTORILLO EN GUADARRAMA, PONIENDO LA PRIMERA PIEDRA DEL COLEGIO DE LOS DOMINICOS EN VALLADOLID, SUPERVISANDO EL PROCESO DE FABRICACIÓN DE ALGUNO DE SUS HUESOS, VIGILANDO EL AISLAMIENTO DE UNA CUBIERTA DEL INSTITUTO DE ÓPTICA DE MADRID, RODEANDO LA RESIDENCIA DEL C.S.I.C. EN SANTIAGO DE COMPOSTELA, Y CONTEMPLANDO, FINALIZADA, LA PISCINA DE LOS HERMANOS LARRAGUETA EN ORTIGOSA DEL MONTE.

Fotografías cedidas por la Fundación Miguel Fisac



AC PUBLICATION DEL G.A.T.E.P.A.C.

Ed.: Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona
1250 páginas, 22 x 24 cm.
cubierta dura con sobrecubierta de doble solapa

Este facsímil de la revista A.C. del G.A.T.E.P.A.C., que se editó en Barcelona de 1931 a 1937, es la segunda edición de esta clase, pues hubo una primera en 1975, publicada por Gustavo Gili, con prólogo de Ignacio Solá-Morales. Es bien conocido cómo el mito más importante de otro mito —el de la modernidad española de la época— era éste del G.A.T.E.P.A.C., con sus grupos Este, Norte y Centro. Para muchos se trataba del movimiento clave de la arquitectura de la Segunda República. Así, el material de la revista puede ser visto como algo ideológico: una arquitectura apoyada por la izquierda frente a otras —las historicistas— apoyadas supuestamente en la opinión de derecha.

Pero esto no era más que un ingenuo espejismo. Hace mucho tiempo que sabemos que entre arquitectura e ideología no hay relación clara y que es vano el intento de establecerla con rigidez. Los miembros barceloneses del G.A.T.E.P.A.C., al fiar la progresividad arquitectónica a la política igualmente progresista, participaron de un equívoco que veía al constructivismo como algo necesariamente propio de la ideología soviética, así como contemplaba al nazismo como ideología enemiga de la arquitectura moderna y necesario destructor de la Bauhaus. Esta posición demostraba su sinsentido al comprobarse cómo el régimen estalinista había devenido académico o como el régimen de Mussolini había protegido en gran medida la modernidad arquitectónica italiana, muchos de cuyos protagonistas pertenecieron al partido fascista o se comprometieron con él. En España, Gutiérrez Soto, publicado por A.C., fue franquista y era de derechas ya antes de la guerra. El ejemplo más claro y más citado era el de José Manuel Aizpurúa, falangista y estrepitosamente moderno, tanto al menos como el burgués y progresista José Luis Sert, y simétrico de Torres Clavé, que murió también en la guerra, pero en el otro bando. La crítica durísima de la revista al tachar con aspas rojas las arquitecturas académicas no está haciendo una condena ideológica tan grande como los miembros barceloneses del grupo creían.

Éste es, con pocas dudas, el equívoco que el G.A.T.E.P.A.C. nos ofrece. Más elocuente e importante que otros, pero hay más: resulta extremadamente interesante, por ejemplo, el mito de la arquitectura popular —mito compartido, por cierto, por los académicos y por los modernos—, tenida hasta tal punto por verdadera por los que hacían la revista que las casas populares ibicencas les parecían la prueba de que la modernidad era una cuestión mediterránea. Y obras como las de Garraf, de los citados Sert y Torres Clavé, se exhiben en la revista como una demostración.

Tampoco parece que los interiores Art-Déco, peores, desde luego, que los de Gaudí o Le Corbusier, fueran tan deleznable como para merecer tachadura roja. Y hay que tener en cuenta que Gaudí era católico tradicional y que Le Corbusier era quien enunció la alternativa entre arquitectura y revolución.

No obstante lo dicho —o precisamente por ello— puede gozarse bastante con la revista. Y a quien piense que esta crítica es anti-catalana se le recomienda leer el viejo prólogo de Ignacio Solá-Morales. A.C.



ESCRITOS CIRCENSES
Luis M. Mansilla, Luis Rojo, Emilio Tuñón

Ed.: Gustavo Gili, Barcelona
187 páginas, 15,5 x 21,4 cm.
cubierta dura.

En 1993, Luis Moreno Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón fundaron la cooperativa de pensamiento Circo y, desde entonces, editan una publicación mensual bajo el mismo nombre. Con 12 años de andadura, *Circo* lleva ya más de 120 números publicados. Se han entresacado y recopilado aquí aquéllos que han sido escritos por sus fundadores, bien sea en solitario, en dúo o en trío.



RAFAEL DE LA-HOZ
Emilia Morales Cañada

Ed.: Fundación Arquitectura Contemporánea, Córdoba
151 páginas, 12,5 x 12,5 cm.
cubierta blanda en caja de cartón con DVD

Segundo número de la Colección "Itinerarios" de Arquitectura que dedica a Rafael de La-Hoz. La publicación contiene la información completa de ficha, plano de ubicación, dibujos e imágenes de 55 obras construidas. El DVD que acompaña el libro contiene más imágenes, bibliografía, la memoria original de las obras y un documento de debate televisivo del autor. Edición bilingüe español-inglés.



NUÑEZ RIBOT, ARQUITECTOS

Ed. Fundación COAM
64 páginas, 21 x 24 cm.
cubierta blanda

Catálogo de la novena exposición de la serie *Monoespacios* e instalada en la sala de la Fundación COAM. Con una introducción de Juan Miguel Hernández León, se presenta la investigación personal y "sin prejuicios" de Teo Núñez y de Almudena Ribot con sus proyectos más recientes: 2 casas en Aravaca, Parásito para Pablo Genovés, Escuela infantil El Tossalet, Casa AA, North Wind, Viviendas prefabricadas, Panoramax y La Visita.



ATLAS PINTOESCO.
VOL. 1: EL OBSERVATORIO
Iñaki Ábalos

Ed.: Gustavo Gili, Barcelona
151 páginas, 17 x 21 cm.
cubierta blanda

El autor analiza las relaciones entre paisaje y arquitectura en este *Atlas pintoresco* organizado en dos entregas, cerrando así un ciclo de revisión de la experiencia moderna en tres ámbitos —técnica, filosofía y naturaleza— que componen un único y extenso ensayo sobre las posibilidades de construir una teoría del proyecto de inspiración pragmatista para nuestro tiempo.



LA EMOCIÓN EN LA ARQUITECTURA
César Portela

Ed.: Círculo de Bellas Artes, Madrid
147 páginas, 24 x 17 cm.
cubierta blanda de doble solapa

El catálogo de la exposición recorre 14 obras seleccionadas entre las realizadas durante más de 30 años de trabajos, desde aquellos carromatos para gitanos de Campañó, proyectados en 1970 con Pascuala Campos, hasta la reciente Escuela de Minas en el campus de Vigo. Además, la segunda parte incorpora diversos textos, todos breves y aderezados por fotografías de sus viajes y contextos: "¿Qué es arquitectura?", "La arquitectura del territorio", "La escala de la ciudad", "La idea de vanguardia",...



ARQUITECTURA POPULAR MANCHEGA
Miguel Fisac

Ed.: Colegio de Arquitectos de Ciudad Real
78 páginas, 24 x 17,8 cm.
cubierta blanda de doble solapa

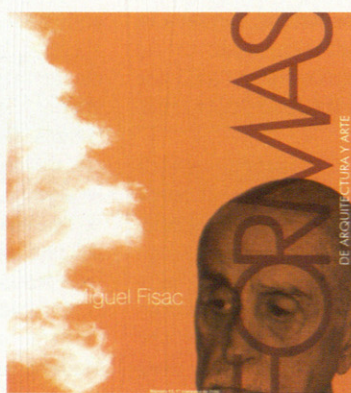
Miguel Fisac tituló "Arquitectura popular manchega" el texto que había preparado para su discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Manchegos el 9 de febrero de 1985. Se publicó entonces, hace veinte años, como separata del número 16 de *Cuadernos de Estudios Manchegos*, con la portada que aquí se reproduce en la página 9. Esta edición corrige aquella original y la amplía con ocho dibujos más, publicando los veintiuno que Miguel Fisac preparó para aquella ocasión.



ECHAR A PERDER.
UN ANÁLISIS DEL DETERIORO
Kevin Lynch

Ed.: Gustavo Gili "Mixta", Barcelona
255 páginas, 22,5 x 15 cm.
cubierta blanda

El libro póstumo de Kevin Lynch, tras sus reconocidos libros *La imagen de la ciudad* (1964) y *¿De qué tiempo es este lugar?* (1972),... Aun manteniéndose dentro de los contenidos del medioambientalismo, el libro aborda temas tan diversos como el urbanismo, la contaminación o la gestión de residuos.



FORMAS
DE ARQUITECTURA Y ARTE Nº 13

Ed.: Colegio de Arquitectos de Ciudad Real
áginas, 24 x 17,8 cm.
cubierta blanda de doble solapa

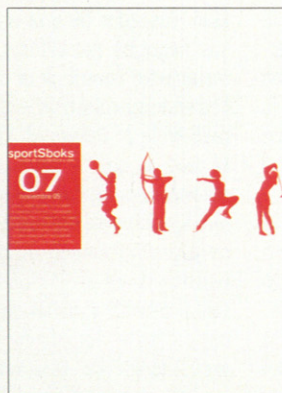
Con motivo de la presentación del recién adquirido Archivo Fisac, el Colegio de Arquitectos de Ciudad Real ha dedicado un número especial de la revista *Formas* a este arquitecto. Además de diversas colaboraciones se incluyen todas las ponencias presentadas al mencionado simposio: Francisco Arques, Carlos Asensio-Wandosell, José Manuel López-Peláez, José María Fernández Isla, Luis Fernández-Galiano y Alberto Campo.



LE CORBUSIER, PROMENADES
José Baltanás

Ed.: Ed.: Gustavo Gili, Barcelona
190 páginas, 28,5 x 23 cm.
cubierta dura con sobrecubierta.

El libro muestra un recorrido visual y narrativo por algunas de las obras más destacadas de Le Corbusier, mediante un encadenamiento de imágenes que describen sus diferentes espacios. El criterio descriptivo está estrechamente vinculado con la propia secuencia de la *promenade architecturale* que preside la obra del arquitecto. Ambos discursos, fotográfico y literario, son del autor.



SPORTSBOKS 07
Patricia Hernández, Miguel A. Sánchez,
Fernando Muñoz

Ed.: Postboks, Madrid
136 páginas, 21 x 16 cm.,
cubierta blanda

La séptima entrega de la revista *Postboks*, ya plenamente consolidada, dedica todos sus contenidos a la *arquitectura deportiva*: desde un estudio de César Palacios de la *arquitectura deportiva italiana entre 1928 y 1965*, hasta diversos proyectos de Solid, Cargol, Goran Rako, Fernández Abascal,... pasando por las trazas de los circuitos de Fórmula 1 o de los campos de minigolf, con la consabida atención a diversos proyectos de Fin de Carrera. Destacan las ilustraciones de Sean Mackaoui.



CONSTRUCCION DE BÓVEDAS TABICADAS
Ángel Truño

Ed.: Instituto Juan de Herrera. ETSAM
211 páginas, 16,5 x 23,8 cm.
cubierta blanda

Libro escrito en los años 50 por un arquitecto y profesor y que no llegó a publicar nunca, pues probablemente, en aquella época, las editoriales consideraban que era un libro demasiado especializado, sobre una técnica en vías de desaparición. Los editores esperan que su publicación contribuya a una mejor valoración de la técnica tabicada, a la conservación de las bóvedas existentes y, quizá, a su futura recuperación en proyectos modernos.



ZUMBA
Mario Pacheco, Carmen García Bermejo y
Paul Hurtado de Mendoza

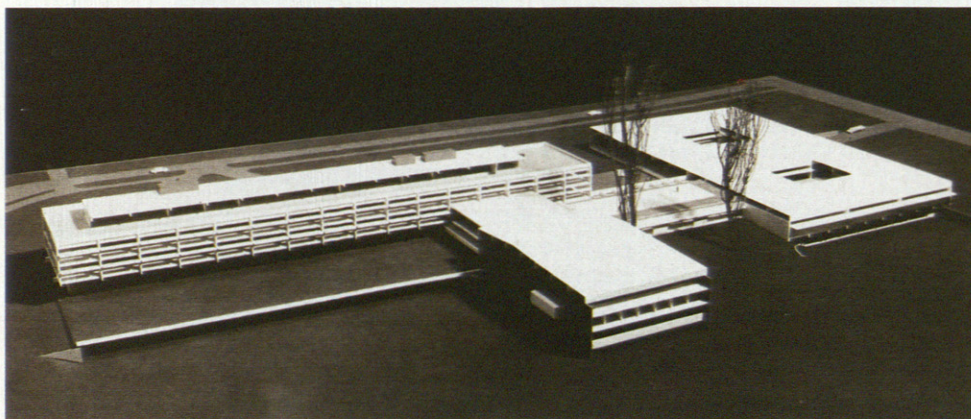
Ed.: Revista Zumba, Madrid
184 páginas, 24 x 17 cm.,
cubierta blanda con doble solapa

Nuevo semestral dedicado a la música y la literatura. Contiene trabajos de William Shaw, Martirio, Eduardo Berti, Juan Villoro, Diego A. Manrique, Carlos Monsiváis, Xavier Velasco, Jorge Hernández Luna,... abordando como tema *El sonido de las ciudades*, centrándose en las de Buenos Aires, Jerez de la Frontera y Ciudad de México. Por géneros, predominan tango, flamenco y jazz. La edición se completa con el disco titulado *Jerez, la ciudad que canta*.

cincuentenario del edificio de la fundación gulbenkian en lisboa

GRAZIELLA TROVATO Y LUIS MOYA

*Graziella Trovato es doctor arquitecto, profesora de la Universidad Camilo José Cela
Luis Moya es doctor arquitecto, catedrático de la E.T.S.A. Madrid*



1956. UN ROSTRO INTERNACIONAL EN UN LUGAR PRIVILEGIADO.

En Lisboa se está celebrando, con una gran exposición y una serie de actos culturales, el cincuentenario de la Sede de la Fundación Gulbenkian, que abrió sus puertas en 1969 después de un largo proceso de creación y gestión de 13 años. Esta celebración nos brinda la ocasión de reflexionar sobre un acontecimiento que tuvo, y tiene, una enorme trascendencia cultural y arquitectónica en Portugal.

La sede y el museo Gulbenkian se encuentran en lo que originalmente fue el jardín privado del banquero José Eugenio de Almeida quien construyó en el siglo XIX un parque de 7 has. en forma de sector circular con centro en su palacio, llamado de Sao Sebastiao da Pedreira, a la manera barroca. Con el transcurrir del tiempo se convirtió en Parque Zoológico antes, y Recinto Ferial de uso público después. Este Parque llamado de Santa Gertrudis, y ya independizado del Palacio, incluso por una calle, fue elegido en 1956 por la Fundación Gulbenkian entre otras posiciones privilegiadas de la ciudad de Lisboa. Este hermoso lugar arbolado se encontraba entre un tejido continuo de barrios bien ordenados y una periferia variada y dispersa en el camino que se dirigía al Aeropuerto, y que tendría un gran desarrollo posterior. Se buscaba pues un solar, no un edificio, para poder construir un conjunto con personalidad propia que simbolizara el "progreso", donde se pudiera unir arte con naturaleza. Para ello era absolutamente imprescindible un edificio de arquitectura moderna y un jardín que representara las últimas tendencias internacionales en su composición. Un rostro internacional, pues, para un

edificio que pretendía erigirse en un motor cultural importante, catalizador urbano, según la voluntad de su fundador, el anciano armenio, Calouste Gulbenkian. Poseedor de una enorme fortuna, generada en sus negocios petrolíferos, Gulbenkian quiso con su testamento contribuir al desarrollo cultural de Lisboa cediendo su colección a la ciudad que le había amparado en la 2ª Guerra Mundial.

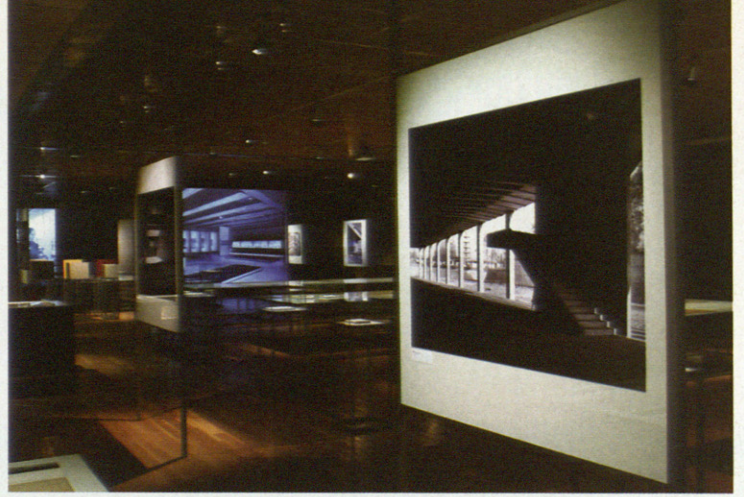
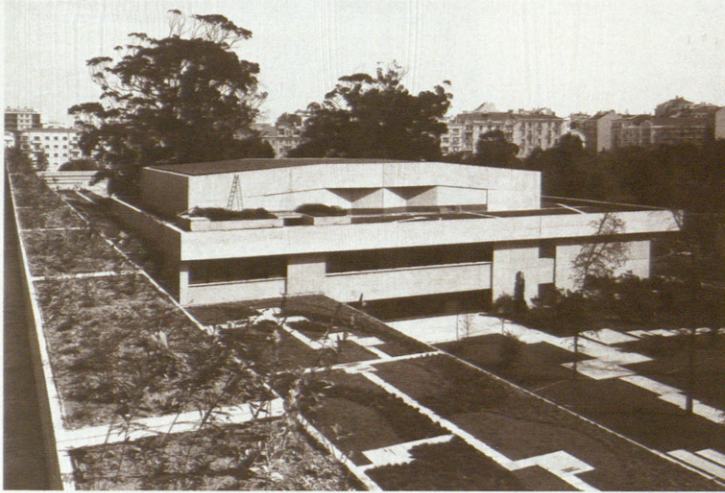
El caso es que, a través de su Fundación, presidida entonces por José de Azeredo, consiguió en su tiempo que funcionara como un Ministerio de Cultura a pesar de la gestión privada, estimulando las relaciones internacionales, en un Portugal aislado, mandando becarios al exterior e invitando a los mejores artistas internacionales a dar conciertos, conferencias y montar exposiciones. De esta manera contribuyó en cierta medida a la apertura cultural que se produjo con la Revolución de los Claveles de 1974.

1959. EL CONCURSO

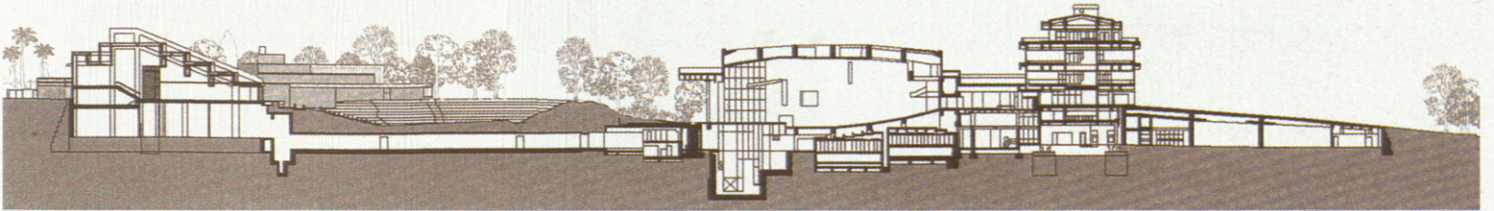
El jurado del Concurso que decidió en 1959 el equipo ganador expresa muy bien, a través de la voz de su Presidente, cómo el edificio debía en sus líneas generales manifestar los trazos fundamentales del carácter enérgico, la fuerza creadora y la sencillez de vida de su fundador. Traducido en términos arquitectónicos quiere decir prioridad a la funcionalidad para responder al objetivo cultural, sobriedad formal y la máxima calidad constructiva. En efecto nos encontramos ante una obra difícil de entender si no partimos de estas premisas, pues es un proyecto de equipo con una ejecución de equipo aún más acentuada si cabe. Un equipo en términos igualitarios constituido por: el grupo interna-

cional de asesores técnicos de la Fundación; el equipo de los arquitectos ganadores, Alberto Pessoa, Pedro Cid y Ruy D'Athougua, elegidos entre 20 arquitectos portugueses y reunidos por el Jurado para la ocasión; el equipo de los arquitectos paisajistas autores del jardín, terrazas y patios; un *designer* para el diseño del interior. Esta numerosa participación, extendida durante diez años de ejecución (1959-1969), hace que realmente se trate de una obra colectiva. Si bien en algunos aspectos podría decirse que es un sumatorio de elementos en paridad jerárquica, el conjunto se aglutina fuertemente con la voluntad única de su perfecta funcionalidad.

El enfoque funcionalista tiene sus bases en un momento arquitectónico en el que el Movimiento Moderno seguía muy vigente a pesar de la crisis de valores e identidades que la Guerra había provocado y que inducían a un debate sobre la nueva monumentalidad, los valores específicos del lugar y la conceptualización del organicismo de raíz wrightiana. Recordemos que de aquellos años son las revisiones efectuadas por el Team X, los *Nueve puntos sobre la monumentalidad* de Giedion, Sert y Léger y la "monumentalidad enigmática" de Louis Kahn. Influenciados por aquellas experimentaciones teóricas y arquitectónicas, que incluso se manifestaban en cierto modo en las últimas obras de maestros como Mies van der Rohe o Le Corbusier, los edificios diseñados para la nueva sede Gulbenkian participan de un cierto brutalismo y de una ascética monumentalidad pero, sobre todo, la forma sigue a la función y menos es más. Así el resultado del conjunto edificado es una consecuencia de lo dicho y se manifiesta a través de tres



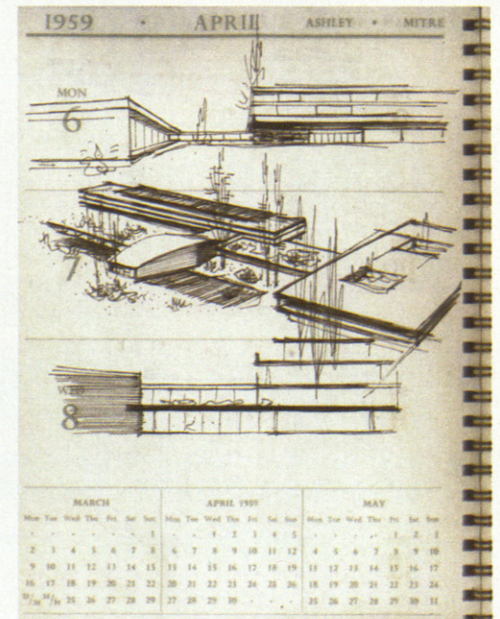
EN LA PÁGINA DE LA IZQUIERDA, MAQUETA DEL EDIFICIO, RETRATO DE CALOUSTE GULBENKIAN Y PLANO DE SITUACIÓN. EN ESTA PÁGINA, VISTA DEL AUDITORIO, VISTA DE LA EXPOSICIÓN Y DE LAS TERRAZAS AJARDINADAS, SECCIÓN Y CROQUIS DEL CONCURSO.



piezas diferentes, el museo y biblioteca, los auditorios, y el edificio de oficinas de la Fundación unidas por un soportal cerrado destinado a exposiciones temporales, símbolo y síntesis de la finalidad última: difundir la cultura de forma ágil y adaptada a las circunstancias cambiantes. Todo ello integrado en un bellissimo jardín de la mejor escuela portuguesa, la de Francisco Caldeira Cabral, mediante volúmenes bajos, juego de rasante entremezclando parterres con terrazas y con cubiertas, aperturas de paños enteros, como la del fondo del escenario del gran auditorio, enteramente realizada en vidrio estructural. En el Concurso se valora precisamente la solución edificada que deja libre el 87% de la superficie del terreno, y que además sus volúmenes no destacan en altura. Sólo se deja que aparezca en toda su extensión longitudinal el edificio de oficinas, en paralelo a la calle Berna, pero retranqueado con una alfombra verde que cubre un aparcamiento subterráneo de 7000m². Es intención de los proyectistas contrastar la horizontalidad de los nuevos edificios con la verticalidad de los árboles centenarios. El recinto del jardín no está cerrado aunque sutilmente se han diseñado los bordes para percibir que se entra en un ambiente diferente, donde se respira calma y buen olor, y todo invita a la concentración imprescindible para disfrutar de la cultura. La obra de Antonio Viana Barreto y Gonzalo Ribeiro Telles, arquitectos paisajistas, no sólo trata de integrar la naturaleza con la edificación sino también con el tejido urbano, pero sin disolverse en este último, y produciendo un efecto llamada hacia el corazón del conjunto a través del moldeado del terreno y la ingeniosa red de senderos, acontecimientos y plantas de los itinerarios.

2006. LA EXPOSICIÓN *SEDE E MUSEO GULBENKIAN. A ARQUITECTURA DOS ANOS 60*. Cualquier viajero y especialmente cualquier arquitecto que visite Lisboa encuentra una meta en las instalaciones de la Fundación, pero además, en este momento y hasta el 4 de junio, encontrará una magnífica exposición dedicada a la historia del edificio del Museo, con una voluntad evidente de enmarcarlo en el contexto internacional, subrayando así su papel específico de motor de los cambios y aperturas culturales a los que nos referíamos anteriormente. La historia del Museo Gulbenkian es un capítulo importante de la historia de Lisboa, y de Portugal en general, y así se evidencia en esta exposición que da fe de una larga investigación, recogida en el catálogo, encabezada y coordinada por la arquitecto Ana Tostões. La autora del diseño arquitectónico de la exposición, Teresa Nunes da Ponte, arquitecta conservadora de la entidad, ha realizado con gran sensibilidad una instalación contemporánea altamente tecnológica, inspirándose en el diseño original de los soportes de la enorme Sala de Exposiciones Temporales en el que el evento se ubica; consigue explicar el proceso de ideación pero también de construcción de un conjunto edificado de escala e intenciones sin precedentes en Lisboa, a través de planos y maquetas originales, documentos informatizados, vídeos, fotos e incluso testimonios vivos de los autores. La ubicación de los documentos responde a una estrategia de recorrido racional, con paradas de descanso ante pantallas sensibles que transmiten una información completa sobre el acontecimiento arquitectónico y social, entrada monumental desde el gran vestíbulo y continuas fugas

visuales a través de sus vidrieras hacia los patios y el jardín a mediodía. La integración con el espacio abierto una vez más se mantiene a través de una pieza cúbica de hormigón visto, dislocada en el verde, que actúa como sala de proyecciones al aire libre pero que sirve también, por su posición elevada, de observatorio del magnífico jardín al mismo tiempo.



20 AMPLIACIÓN DEL EDIFICIO CENTRAL DEL BANCO DE ESPAÑA EN MADRID DE RAFAEL MONEO



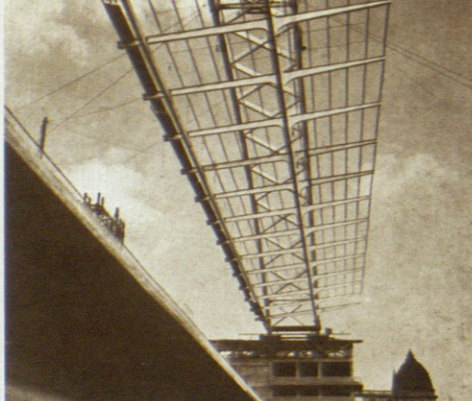
Como es bien sabido por muchos, se ha realizado recientemente la pequeña ampliación del Banco de España que Moneo ganó en un concurso restringido del año 1978, con una solución que tiene el mismo sentido que la planteada entonces, pero que es distinta de aquella. Habiendo sido ampliamente comentado el tema por nuestro compañero Luis Fernández-Galiano en el suplemento *Babelia*, del diario *El País* de 1 de abril de 2006, en *ARQUITECTURA* nos ha parecido oportuno reproducir lo que la revista decía en el número 228 (enero-febrero de 1981), a propósito de publicar el concurso y el anteproyecto desarrollado por Rafael Moneo:

"Como es conocido, el edificio del Banco de España, en la plaza de Cibeles (construido por Adaro y Sainz de la Lastra de 1882 a 1891, ampliado por Yarnoz Larrosa en 1927 y por Yarnoz Orcoven en 1969) ocupa ya casi una manzana, teniendo un enclave en la esquina de Alcalá-Marqués de Cubas constituido por el edificio que, para la Banca Calamarte, construyó el arquitecto Lorite entre 1919 y 1924. La institución bancaria nacional decidió, en 1978, eliminar el enclave, organizando un concurso de anteproyectos entre varios prestigiosos arquitectos españoles a los que se les cursó invitación para ello.

Publicado ya de modo muy completo por la Comisión de Cultura del Colegio en el catálogo de la exposición, habiendo dado la revista una larga nota en el número 226 y convertido en polémica pública en la prensa diaria durante el fin del pasado año, se ha creído que *Arquitectura* debía reflejar, de un modo más completo que en el número citado, tanto el concurso como el anteproyecto desarrollado por Rafael Moneo, arquitecto seleccionado por el Banco para realizar la obra.

[...] Entre los anteproyectos de los arquitectos invitados hay tres de ellos en los que se aceptó el reto de completar el gran edificio del Banco con respuestas arquitectónicas propias, independientes. Tal vez entendiendo que lo contemporáneo no puede, ni ética ni estéticamente, mimetizarse con una arquitectura que, a pesar de su escasa antigüedad, no debe de considerarse ya como propia de nuestro tiempo. Fueron éstas las dos variantes de los arquitectos Corrales y Molezún y el anteproyecto del arquitecto Población.

Los demás pensaron, por el contrario, y con posiciones a veces bien diversas todavía, que sólo una cierta continuidad con la obra edificada podría resolver el problema. En qué forma



AGUR AL ARCO DE SAN MAMÉS

JOSU TURUZETA

20

deba proyectarse una determinada continuidad es, pues, la base de partida del resto de los trabajos: Yarnoz Orcoyen, Moreno Barberá, Moneo, Cubillo y el equipo Martorell-Bohigas-Mackay. Sus anteproyectos van desde una mimesis por simplificación, prácticamente idéntica a la ampliación de la que se encargó en 1969, en el caso de Yarnoz, hasta la continuidad total que, con distintas soluciones, se plantearon Cubillo, Moreno Barberá y Moneo.

Pero lo que hace, creemos, bien interesante el concurso no es tanto la discusión sobre las distintas actitudes a tomar en la completación del edificio del Banco; ni siquiera la polémica, difícil y llena de complicaciones no arquitectónicas, de si tiene sentido o no demoler y sustituir el edificio de la Banca Calamarte del arquitecto Lorite. Parece que, dadas las respuestas de los arquitectos en liza, lo interesante es, sobre todo, la dificultad de llevar a cabo con éxito la ampliación en continuidad. Ya que tomar la decisión de continuar el Banco tal y como es no es aún decir nada, arquitectónicamente lo más interesante es con qué medios y con qué fortuna se puede lograr proyectar la ampliación.

Pues si como ciudadanos el problema de la ampliación es complejo, como arquitectos la actitud a tomar es difícil y arriesgada, dudosa. Sin entrar en una ni en otra polémica, la utilidad del proyecto elegido por el Banco —que, en su caso, centró el tema de la actitud entre Cubillo, Moneo y Moreno Barberá— puede ser la de ofrecernos una respuesta más desarrollada en la utilización de los medios analíticos y proyectuales de nuestra disciplina. Entendiendo como medios de ésta aquellos pensamientos, métodos e instrumentos que nos permiten acceder a la calidad de cada problema concreto de arquitectura".

Después de esta reproducción añadir algunas cosas. Que el Banco consiguió la autorización de derribo de la obra de Lorite y que por fin Moneo la realizó, para alojar la sede del Banco Europeo, estudiando todavía otra solución que le parece hoy más acertada. Que resulta estimulante —como ya dice Fernández-Galiano en su artículo— ver a un tan reconocido maestro como Moneo desaparecer tras la arquitectura del pasado, haciendo a la ciudad un servicio inestimable. Y que en la nueva solución Moneo ha tenido el prurito de fechar la ampliación en el día de hoy mediante el tratamiento de la decoración escultórica con ordenador y diferenciándola así de la antigua. ¿Queda polémica todavía?

En 1951 la Directiva del Athletic —entonces Atlético— de Bilbao convocó un concurso de ampliación y reforma del estadio de San Mamés, inaugurado en 1913. Los arquitectos Carlos de Miguel, José A. Domínguez Salazar, Ricardo Magdalena Gayán y el ingeniero Carlos Fernández Casado ganaron con un proyecto audaz que, además, contemplaba batir el récord en cubierta de hormigón armado, entonces establecido en 103 m. (hangares de Maine y Dakota del Sur).

De la reforma planteada sólo se ejecutó la tribuna principal, y con sustanciales modificaciones. Aunque las dificultades en el suministro de cemento ya se habían subsanado, persistían en la posguerra los problemas en el abastecimiento de material de hierro; de ahí que los autores desestimaran a priori la solución metálica. Por fortuna, como la obra era en Bilbao, las complicaciones pudieron solventarse. El proyecto inicial consistía en una superficie cilíndrica de losas curvas de hormigón armado apoyadas sobre arcos, asimismo de hormigón, estribados en los muros de los costados de la tribuna, y que luego se transformó en dos arcos atirantados apoyados en los mismos —mediante articulación fija en uno y libre deslizamiento en el otro—, desde los que cuelga un techo plano inclinado hacia fachada. Los arcos, de 115 m. de luz y distanciados 6,60 m., forman pareja arriostados por cruces de San Andrés; se fabricaron en la factoría Basconia de Basauri en secciones de seis metros y, para reducir el andamio, se montaron en dos mitades.

"La operación más emocionante —refiere don Carlos de Miguel— fue la del traslado de los arcos ya que, dados los pesos que se ponían en movimiento y la longitud total del conjunto, no se tenía idea de su comportamiento, especialmente en lo referente a vibraciones, fuerzas de inercia y posibilidad de acodamiento por avance desigual de las extremidades". Para un recorrido de 14 m. se emplearon cuatro horas y media de la tarde del martes 13 de marzo de 1953. Tenía razón Santiago Calatrava cuando aseguró, en 1995, que "el arco de San Mamés fue todo un logro arquitectónico en su día".

Las obras dieron comienzo el 23 de enero de 1952 y concluyeron en quince meses. Se realizaron con mano de obra local —la Sociedad Ibérica de Montajes Metálicos S.L., se responsabilizó del montaje, y lo restante corrió a cargo de la constructora Isidro Castellanos S. A.—, bajo unas condiciones meteorológicas extremas, pues las nevadas de ese invierno fueron las mayores del siglo y retardaron los trabajos al tratarse de una estructura totalmente soldada. Era la primera vez que se utilizaba la tipología de arco o bowstring en una estructura deportiva, entonces la mayor de Europa de esta característica. Pasados 53 años, y con un mantenimiento mínimo —Javier Manterola y Leonardo Fernández Troyano la adaptaron con acierto a la nueva estructura cuando se reformó el estadio para el Mundial del 82—, conserva la seguridad, belleza y audacia primigenias.

La tribuna del hipódromo de la Zarzuela, de Torroja, Arniches y Domínguez, y la tribuna principal de San Mamés son las dos mejores muestras españolas del género en la primera mitad del s. XX, y ejemplo de trabajo en equipo de arquitectos e ingenieros. Don Carlos Fernández Casado no creía en "una colaboración en la que el arquitecto hace las cosas y luego el ingeniero les pone los hierros dentro para que se sostengan, sino en la creación conjunta de formas nuevas, resistentes, bellas".

San Mamés, "la Catedral" del fútbol español, ha corrido peor suerte que Maracanã, "la Bombonera" de Boca Juniors, el estadio Olímpico de Helsinki, y otros recintos deportivos que por su valor arquitectónico, histórico o social han merecido de los Gobiernos respectivos la calificación de monumento nacional. El pasado 7 de abril, a un año vista de las elecciones locales, el diputado general de Vizcaya y el alcalde de Bilbao presentaron, en sendas ruedas de prensa, la reordenación urbanística del área de Basurto que —a instancia de la Directiva del Athletic— implica el derribo del estadio y la construcción del nuevo en el solar contiguo, antes parcialmente ocupado por la Feria de Muestras. La remodelación del actual campo, muy factible, ha sido descartada.



sikkens

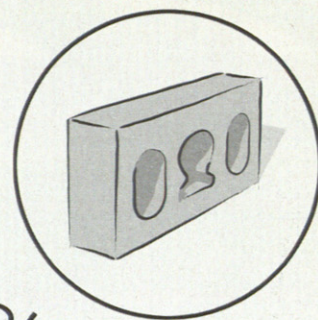
Un nuevo concepto de pinturas.
Una piel dinámica que se adapta
y se transforma a cada instante.

Una amplia gama de sistemas
de protección decorativa para
interior y exterior.

Nuevos productos y nuevas
soluciones que responden a las
nuevas necesidades.



www.sikkens.es



PalauGres Klinker
Caravista Cerámico Palau



PALAU CERAMICAS

Exija la mejor calidad
para sus proyectos

A-2 Km 43. Dirección Chiloeches. Tfno: 902 30 33 34. www.palautec.com



Somos distribuidores de las marcas
de mayor prestigio y calidad
del mercado

Azulejo y Pavimento



Visite nuestra exposición a tan sólo 20 min. de Madrid.



New Silestone with Microban



SILESTONE
by Cosentino



SILESTONE & NATURAL STONE

www.cosentino.es

www.silestone.com

Información Consumidor: 902 444 175



SCALEA
by COSENTINO





Creatividad al alcance de tu mano

Perfiles de acero y paneles aislantes

En Hiansa puedes encontrar la mayor gama de perfiles y paneles aislantes para crear posibilidades en tus proyectos. Nuestros productos ofrecen todo un mundo de soluciones constructivas, geometrías, texturas, recubrimientos, colores, efectos...

Los arquitectos más innovadores y creativos ya utilizan nuestros perfiles y paneles para dar forma a "la idea" del proyecto.

www.hiansa.com



Polígono Industrial Dehesa de las Cigüeñas · parcela A1
14420 VILLAFRANCA DE CORDOBA (CORDOBA)
Tel 957 198 900 · Fax Administración 957 198 911 · Fax Comercial 957 198 910
comercial@hiansa.com · www.hiansa.com



Polígono Industrial de Bayas · parcela 64-65 · c/ Bardauri
09200 MIRANDA DE EBRO (BURGOS)
Tel 947 313 011 · Fax 947 312 111
comercial@hiansa.com · www.hiansa.com



Polígono Industrial Zona Franca · sector M · calle Z
08040 BARCELONA
Tel 932 237 520 · Fax 932 234 757
comercial@hiansa.com · www.hiansa.com



BENIDORM

VISITE PISO PILOTO

Villa Capri

- Apartamentos de 1 dormitorio
- Terraza individual con vistas al Mediterráneo
- Garaje cubierto
- Minigolf, sauna y pista de pádel
- Instalación de aire acondicionado
- Urbanización cerrada con piscinas, gimnasio y lavandería
- Solárium en cubierta
- Salón social y TV
- Junto a la playa de Levante
- En el centro comercial y de ocio de Benidorm

VIVE LA VIDA
AL **95 %**

EL OTRO 5%
TE LO PUEDES
AHORRAR



METROVACESA TE DESCUENTA UN 5%
AL COMPRAR TU APARTAMENTO EN VILLA CAPRI
ANTES DEL 31 DE JULIO DE 2006

qué casa quieres?

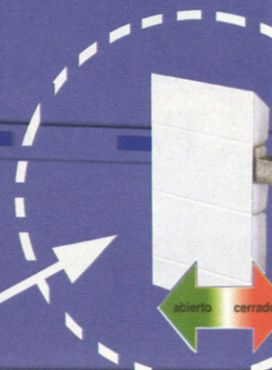
902 351 153
metrovacesa.com



METROVACESA

PERSIANAS DE SEGURIDAD JUNIOR Y EUROPA

- ALTA SEGURIDAD
- ALUMINIO EXTRUIDO
- ENROLLABLE AMBAS CARAS
- ANCHOS HASTA 6 METROS
- AMPLIA GAMA DE LACADOS



Pestillos de
seguridad
automático

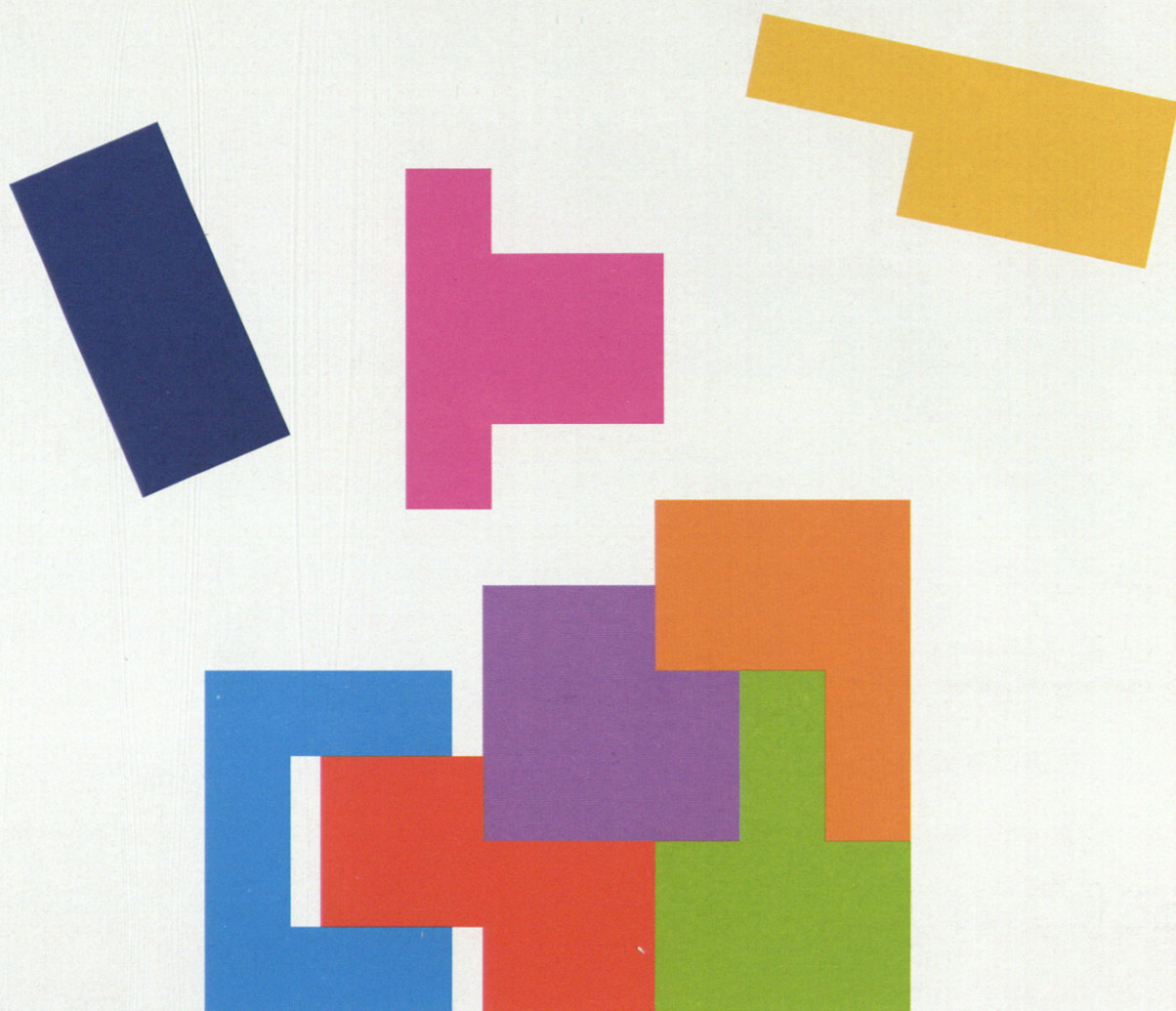


GUILLERMO *torres* S.A.

913 613 438
937 860 216

www.guillermotorres.com

correo@guillermotorres.com



A partir de Julio todas las piezas

encajarán





100 % Trabajo

Título Oficial de Arquitectura Técnica para Arquitectos

- Dirigido a: Arquitectos colegiados y alumnos de 5º de Arquitectura.
- Horario compatible con la actividad profesional: dos días a la semana en media jornada de tarde.
- Duración del programa: 2 años + PFC.
- Programa exclusivo para profesionales, tutorizado, con apoyo personal y on-line.
- Comienzo de las clases: septiembre.
- Descuento del 25% para colegiados.

Urb. Villafranca del Castillo, Villanueva de la Cañada
Madrid. www.ucjc.edu

Tel. 91 815 31 31



UNIVERSIDAD CAMILO JOSÉ CELA
La Universidad pequeña que te hace grande



www.info-breton.com

e-mail: breton@info-breton.com

Fábrica: c/San Sebastian, 72

Apdo. Postal 227

11600 UBRIQUE (Cádiz)

Telf. 956 46 42 72

Fax: 956 46 19 81

BRETON®

SALONI
cerámica

www.saloni.com

NUEVOS ESPACIOS: NUEVAS SOLUCIONES

DESCUBRE EFIR, LA NUEVA CERÁMICA TÉCNICA DISEÑADA POR FRANCESC RIFÉ.

- NUEVOS FORMATOS: 60X60 Y 45X90.
- NUEVOS USOS: REVESTIMIENTOS DE FACHADAS, INTERIORES Y PAVIMENTOS.
- NUEVOS COMPLEMENTOS DE ILUMINACIÓN Y BAÑO: DISEÑADOS EN CORIAN DE FORMA EXCLUSIVA PARA SER INTEGRADOS EN LA CERÁMICA EFIR.

DISSENY INTERIORS INDUSTRIAL
FRANCESC RIFÉ