

ARQUITECTURACOAM 350

Vicens
Ramos
Mangado
Moneo
Armenteras
Bayón
Ynzenga
Amman
Cánovas
Maruri
Casariego
Notari
Ferrán
Quero
Kuraja
González García
Sosa
Base Ingeniería y
Arquitectura
Pardo
Parreño
Hadid
García Pino
García de Paredes
Maroto
Soto
Vela

20 euros

año 58



00350

2 466576 135413

PUERTAS QUE MARCAN LA DIFERENCIA



SERIE KUBIK

Luvipol presenta las últimas tendencias en puertas de alta calidad. Puertas únicas con todas las prestaciones de diseño y calidad que exigen sus proyectos, y con las garantías de capacidad y flexibilidad productiva que ofrece un líder como **Luvipol**.

GARANTÍA TOTAL
Luvipol[®]
TOTAL GARANTEE

Luvipol es la 1ª empresa fabricante de puertas certificada en FSC y protege activamente el medio ambiente, teniendo en cuenta las implicaciones ecológicas de sus productos y sistemas de fabricación.



puertas para toda la vida

Descubra la colección **Luvipol** al completo en:

www.luvipol.es



Solicite el nuevo catálogo "Quality door collection"
llamando al **965 406 464** o en info@luvipol.es

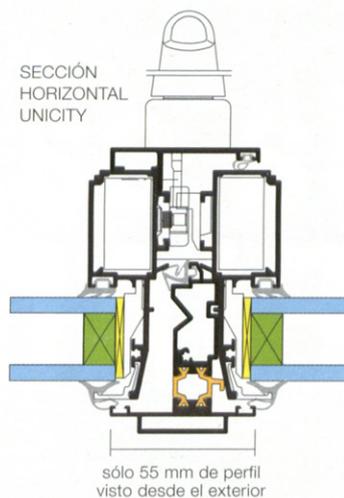




Technal con Lamela Arquitectos

El Centro de atención para enfermos de Alzheimer ubicado en Madrid nace como una obra de uso multidisciplinar con el objetivo de crear un modelo exportable

a otras comunidades. Proyectado en horizontal, el edificio consta de un gran número de volúmenes bajos unidos por un eje dorsal que hace de nexo entre la zona pública y la residencial. En estos módulos se han instalado ventanas Saphir FXi, adaptadas perfectamente al proyecto gracias a su gran versatilidad, y ventanas fijas y practicables de una hoja de la serie Unicity, con un perfil de aluminio visto de apenas 55 mm.



Obra: Centro nacional de Alzheimer

Arquitectos: Estudio Lamela Arquitectos

Promotor: Fundación Reina Sofía

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

Industriales: Ferrygás Tel. 925 77 11 77
y Cerrajería Teófilo Tel. 913 52 39 14

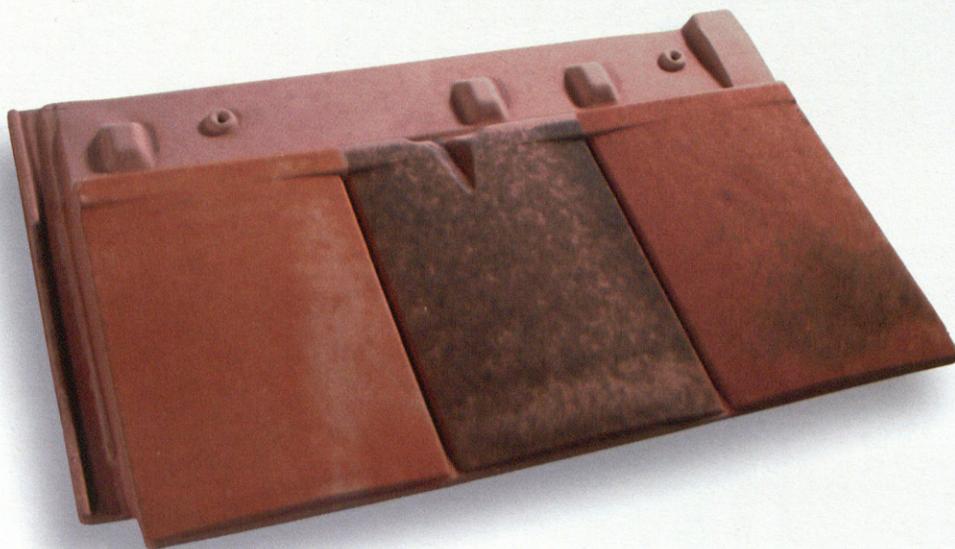
Soluciones utilizadas: ventanas practicables Saphir FXi y Unicity



**empiece la casa
por el TEJADO**

visum3

una novedad a nivel mundial



visum3 es una teja cerámica patentada a nivel mundial que gracias a su diseño crea con una sola pieza el efecto visual de tres

visum3 ofrece una gran variedad de tonos gracias a su triple decoración exclusiva, de manera que no hay dos tejas iguales

visum3 reduce los costes de instalación respecto a otros productos y todo ello con la calidad que ofrece el material cerámico La Escandella



Equipos solares térmicos VELUX

La integración.

Equipo solar VELUX



garantía VELUX
experiencia VELUX

Vega de Somosaguas en Pozuelo de Alarcón



79 viviendas
de 1,2,3 y 4 dormitorios

Av. De La Carrera nº 5-7
(Junto al hospital Quiron)

Tlf: 91 512 20 79

Residencial Mirabal en Boadilla del Monte



43 viviendas
de 2 y 3 dormitorios

(a 5 min. del Hospital
Puerta Hierro - Majadahonda)

Tlf: 91 512 20 79

viviendas exclusivas

 **Lualca**
www.lualca.es

**SUELOS
SCHOTTEN & HANSEN**
El lujo se debe sentir

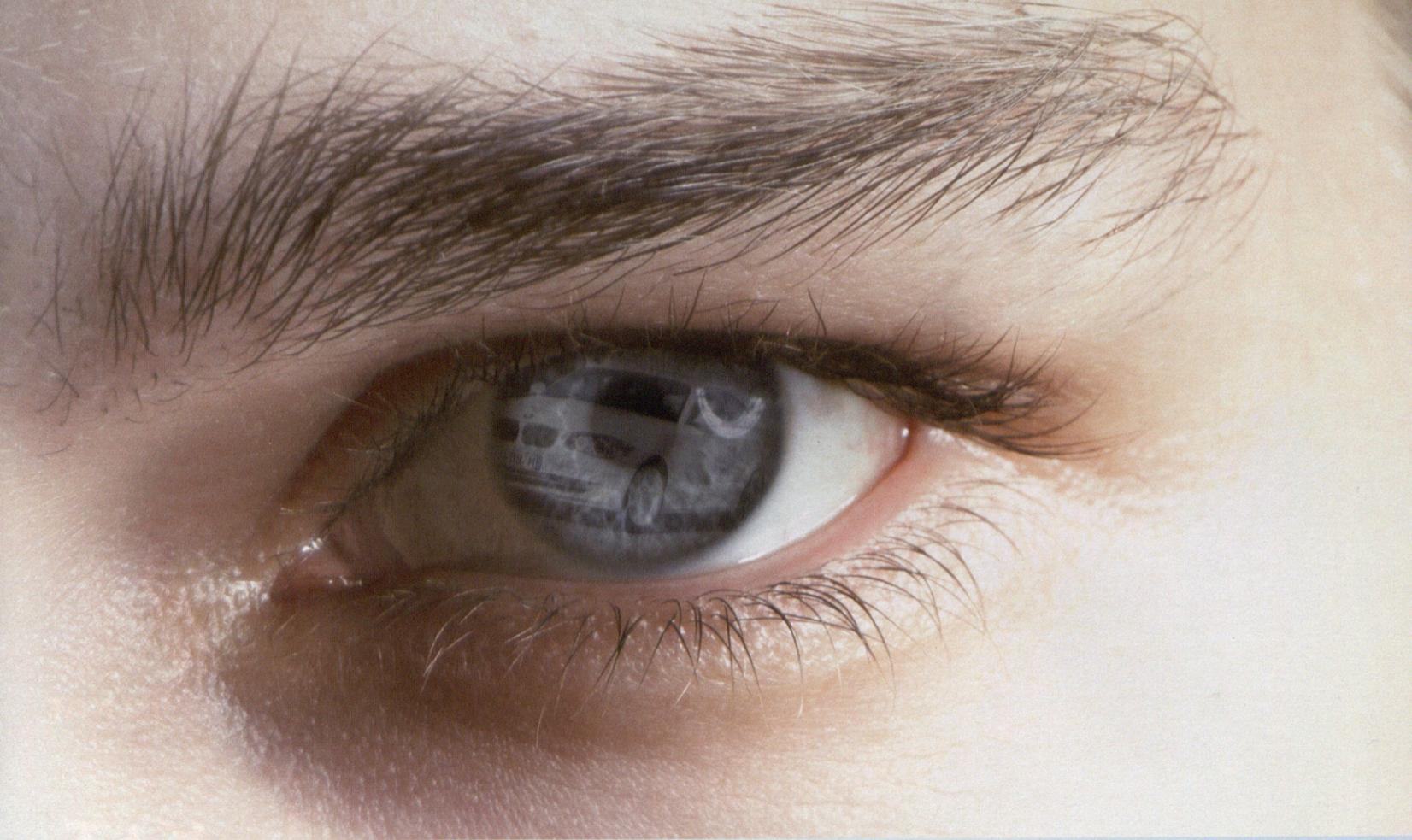
PALMA DE MALLORCA
Espartero, 8
T. 871 949 295

MADRID
General Pardiñas, 118
T. 914 119 321

BARCELONA
Muntaner, 140
T. 933 238 550

BILBAO
Alameda Rekalde, 25
T. 94 605 36 30

**SCHOTTEN
& HANSEN**
ESPAÑA



A veces la vista no es suficiente para sentirlo todo.

Tus manos acariciando el volante, el sonido del motor y el silbido del aire que vas dejando a tu espalda, el placer de ver cómo pasa el paisaje, el olor de la tapicería mezclado con el aroma de un campo de amapolas... sensaciones de las que nunca podrás disfrutar si sólo lo ves pasar.

BMW 118d con 143 CV desde 23.500 euros.



Moncloa Motor

San Francisco de Sales, 34-36
Tel.: 915 34 43 47
Madrid

www.bmw.es/moncloa

BMW Serie 1
118d (143 CV)



¿Te gusta conducir?

Foto mostrada con equipamiento opcional. P.V.P. recomendado impuestos incluidos para pedidos generados y matriculados hasta el 31 de diciembre de 2007. Emisiones de CO₂: 119 g/Km. Consumo promedio: 4,5 l/100 Km.



GRUPO KAT

KAT
MOBILIARIO

TAP
MAMPARAS

KAT
VIDRIO

C/ Francisco Abril, 13
28007 Madrid
T. 91 434 30 00 F. 91 552 00 59
www.grupokat.com



Dirección
Antón Capitel
Juan García Millán

Consejero de Dirección
Ricardo Sánchez Lampreave

Redacción
Celia Armenteras
Cristina Navas
Rafael Palomares
Vanessa León

Diseño Gráfico y Maquetación
Arquitectura COAM

Consejo Editor
Paloma Sobrini
Pedro Ortiz Castaño
Álvaro de Torres
Beatriz Matos
José Manuel Dávila
Antón Capitel
Juan García Millán
Ricardo Sánchez Lampreave

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
Interior de Iglesia en Rivas de Vicens y Ramos
Fotografía de Ricardo Santonja

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, Ana García
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

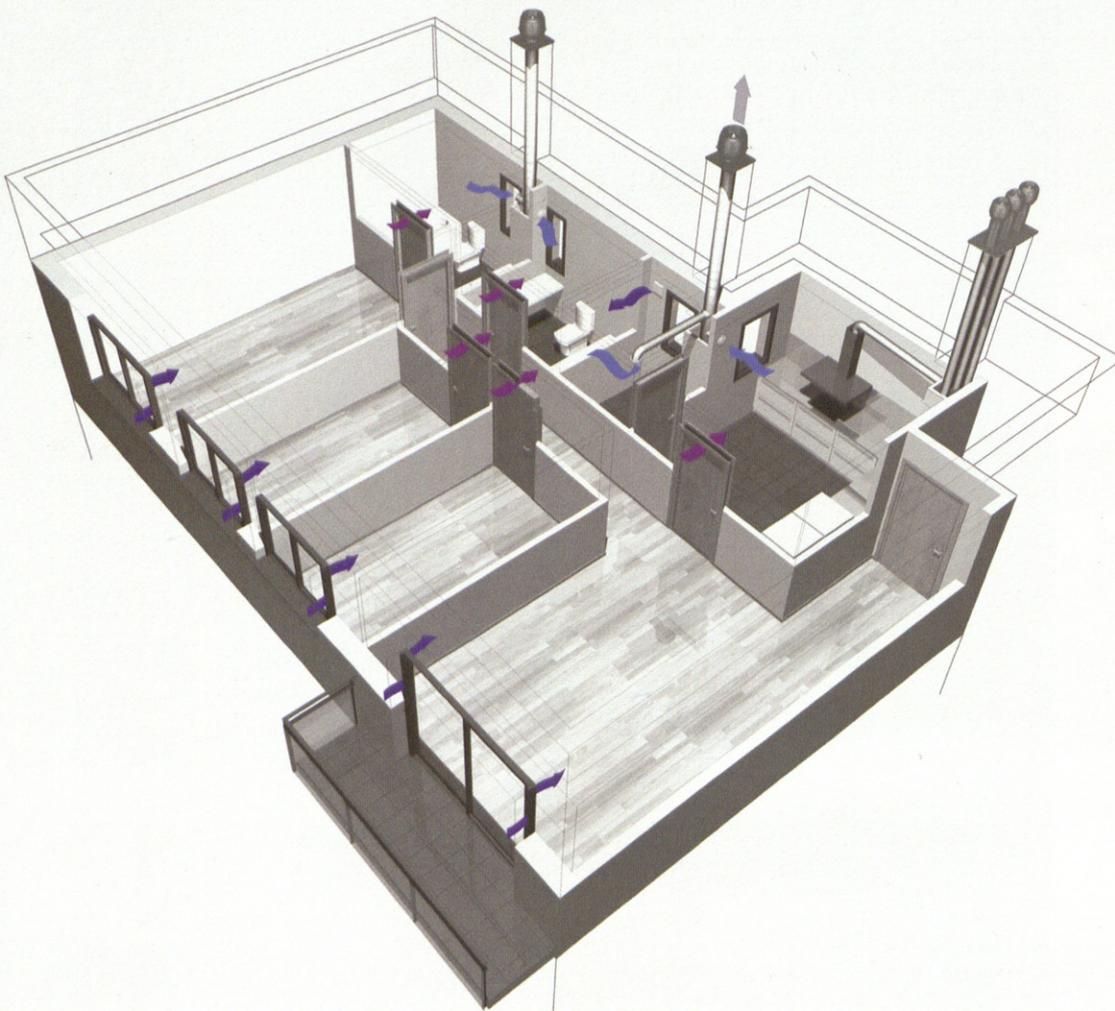
Los criterios expuestos en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan la opinión de la dirección de la revista. Los editores se reservan la decisión de publicar los originales recibidos y no solicitados. Queda prohibida la reproducción total o parcial del contenido de la revista, aún citando la procedencia, sin autorización expresa y por escrito de los editores

PVP España: 20 EUROS
PVP Europa: 25 EUROS
PVP América y África: 30 EUROS
PVP Asia: 40 EUROS

- 01. Editorial. MILAGROS URBANÍSTICOS DE LA COMUNIDAD DE MADRID: LAS CUATRO ALTURAS. DESTITUCION DE NAVARRO BALDEWEG** 03
- 02. IGNACIO VICENS Y JOSÉ ANTONIO RAMOS**
INTENSOS, FUERTES, NUNCA TIBIOS
Patxi Mangado
Iglesia en Rivas. Madrid 06
Parroquia en Ponferrada. León 12
Parroquia en Córdoba 14
Edificio de seguros Santa Lucía. Madrid 16
Ayuntamiento de Coslada. Madrid 21
- 03. ENTREVISTA CON RAFAEL MONEO**
Celia Armenteras 24
- 04. RAFAEL MONEO**
Ampliación del Museo del Prado. Madrid 32
- 05. MARIANO BAYÓN**
Circo estable Price. Madrid 42
- 06. PLANOS O MODELOS. A PROPOSITO DE UN MODO DE PROYECTAR EMERGENTE**
Bernardo Ynzenga 48
- 07. AMANN, CÁNOVAS Y MARURI**
Viviendas en Coslada. Madrid 56
Proyecto de viviendas en Coslada. Madrid 60
- 08. MARÍA CASARIEGO Y PABLO NOTARI**
Centro de Servicios Sociales en Las Rozas. Madrid 62
- 09. EL FERROCARRIL VUELVE AL CENTRO DE MADRID. ESTABLECIMIENTO DEL RECINTO IMPERIAL BUEN RETIRO, LA ESTACION DE ATOCHA Y EL AVE**
Carlos Ferrán Alfaro 66
- 10. DAMIÁN QUERO CASTANYS Y CECILIA PAULA KURAJA**
ENCRUCIJADAS, AGUJEROS Y NEXOS. EXPLORACIONES DE LA COMPLEJIDAD Y EL ORDEN
Damián Quero y Cecilia P. Kuraja
3 intervenciones en 3 lugares de la ciudad de Málaga 76
- 11. FRANCISCO MANGADO**
Estadio de Fútbol en Palencia 82
Proyecto del Pabellón de España para la Expo de Zaragoza 2008 86
- 12. MAGÜI GONZÁLEZ**
Casa Ruiz en Las Palmas 90
- 13. JOSÉ ANTONIO SOSA Y BASE INGENIERÍA Y ARQUITECTURA**
Edificio administrativo Fundación Loyola en Las Palmas 94
- 14. Concursos.**
Remodelación del Centro AZCA 98
Juzgados de lo Civil en la Ciudad de la Justicia de Madrid 99
- 15. In Memoriam**
Luis Pérez-Mínguez, Vicente Baztán, Rogelio Salmona y Kisho Kurokawa 102
- 16. LOS PERVERSOS SUPERPODERES DEL POP. EN RESPUESTA A ANDRÉS JAQUE**
José Vela 104
- 17. Noticias COAM, actividades culturales y exposiciones** 105
- 18. Libros** 108

air-in

Los mejores productos de ventilación
para el cumplimiento del CTE



Aireadores de admisión

air-inlateral

Aireador para cualquier tipo de carpintería metálica con persiana, colocado verticalmente entre el marco y el premarco.

air-inmuro

Aireador de muro, especial para ambientes muy ruidosos.

air-indintel

Aireador compatible con cualquier carpintería, colocado horizontalmente entre la caja de persiana y el premarco.

Aireadores de paso

air-inpaso

Aireador interior con aislamiento acústico, escondido en el premarco de la puerta.

Bocas de extracción

air-insalida

Boca de extracción circular de caudal regulable.

air-insilenciador

Elemento de insonorización acústica entre viviendas.

Extractores



Extractores colocados en cubierta, encima del conducto de extracción.

Según el Código Técnico de Edificación (HS Salubridad)

Las viviendas deben disponer de un sistema general de ventilación. El aire debe entrar desde el exterior por los comedores, dormitorios y salas de estar (locales secos) y circular a través de la vivienda hasta la cocina y baños (locales húmedos), con el objetivo de renovar el aire interior.

systemair PRODUCTS S.A.

MILAGROS URBANÍSTICOS DE LA COMUNIDAD DE MADRID: LAS CUATRO ALTURAS

Las vicisitudes del urbanismo madrileño se han animado con nuevas contradicciones. De todos es sabido que el gobierno de la Comunidad, con la oposición en contra, ha aprobado una ley por la que los edificios pueden tener sólo cuatro plantas incompletas, baja, dos más y ático, como si con ello se conjurara... ¿la especulación del suelo?

Resulta del todo extraordinario que un gobierno dictamine una ley muy simple y general para todo el territorio, como si éste pudiera considerarse homogéneo y como si los políticos, iluminados por algún dios de su especial devoción, hubieran logrado dar con una panacea universal, tanto tiempo buscada por toda la humanidad, y que en Madrid, corte de los milagros, se hubiera al fin encontrado.

Se trataría simplemente de una cuestión grotesca si no fuera una impertinencia política y una equivocación técnica especialmente imperdonable para quien ejerce la autoridad. Si se esperaba tranquilizar a los ciudadanos a los que se gobierna es que a éstos no se les considera gran cosa.

La medida supone extender aún más la superficie urbanizada, hacerlo con un tipo de edificio caro y especialmente ambiguo (malo sin ascensor, antieconómico con él), aumentar los transportes, tanto el colectivo como el privado, reducir el suelo disponible para equipamientos y zonas verdes,...

Ya nuestra Decano lo dijo en la prensa en su momento, por lo que no insistiremos demasiado, sobre todo pensando que hablamos con profesionales.

Naturalmente, la ley prevé excepciones cuya naturaleza no describe, reservándose la reacción ante el fracaso y como si quisiera salir al paso de su propia rigidez. La excepción habrá de convertirse en regla muchas veces, pero se establecerá un nuevo caos, reinarán la arbitrariedad y el azar.

Concebir una ley que no pueda cumplirse, o que traumatice el territorio y a los profesionales, no parece una política digna de la primera metrópoli de España. No hay fórmulas mágicas para el buen urbanismo. Es precisa una voluntad política del todo leal y exenta de compromisos espurios, pero también inteligente y culta, que confíe de verdad en los profesionales experimentados y en los estudiosos, en una

rigurosa disciplina y en una seriedad sin límites. Cosas probablemente no tan difíciles de encontrar y de lograr como de querer y de buscar realmente.

El caso es que hacer de España –y más concretamente de Madrid– un territorio no sólo confiado a un crecimiento urbano permanente, de muy escasas o nulas cualidades y casi desorbitado, continúa siendo el reto que tienen ante sí los políticos de todas las administraciones y de todas las ideologías.

DESTITUCION DE NAVARRO BALDEWEG AL FRENTE DE LAS OBRAS DEL TEATRO DEL CANAL

El pasado día 18 de octubre hemos conocido por la prensa diaria que el Canal de Isabel II había comunicado a Navarro Baldeweg la decisión de rescindirle el contrato de la dirección de la obra del Centro Teatral de la Comunidad de Madrid. La noticia ha sido extraordinariamente impactante por muchas razones.

La obra conocida como el "Teatro del Canal" es el edificio de nueva planta más importante que se está haciendo en Madrid, y ello tanto desde el punto de vista de su importancia institucional y de equipamiento, como desde la propia envergadura de la obra, y, sobre todo, desde la calidad arquitectónica que el proyecto tiene y el edificio promete conseguir. Incluso su colocación urbana, en el centro de la ciudad, es de alto valor. Juan Navarro Baldeweg, su autor, es uno de los arquitectos más reconocidos de la ciudad y del país.

Todo ello debería ser extraordinariamente atractivo y feliz para el Canal de Isabel II y para la Comunidad de Madrid, pero en absoluto parece que esto sea así. El teatro fue una herencia dejada por Ruiz Gallardón, y por su Consejera Alicia Moreno, y tanto el Canal –a juzgar por lo ocurrido ahora– como la Comunidad y su presidenta dan la sensación de odiar este legado. La presidenta ya lo demostró bien a las claras cuando anunció, nada más iniciar su primer mandato, que iba a parar la obra, lo que era una insensatez tal que no llegó a producirse.

Ahora, después de que la construcción haya estado languideciendo durante los últimos tiempos, se ha producido la decisión funcional de la rescisión de contrato, medida tan insultante desde el punto de vista personal, profesional, cultural y social, como imprudente desde el técnico y administrativo. Si el Teatro no se acaba, o se acaba sin la dignidad que merece ¿a quién se podrá pedir cuentas? ¿Quiénes son el político y el funcionario público que se han atrevido a tomar decisiones tales? ¿Cuáles son, realmente, sus verdaderas razones? ¿Y cómo se las piensan arreglar para resarcir a la sociedad –la que, en definitiva todo lo paga, y en nombre de la cual se supone que actúan– el daño que puedan hacer con su imprudente decisión? ¿Con la tradicional irresponsabilidad, simplemente?

Esperemos que para cuando este número haya salido todo se haya arreglado, aunque restituir el daño realizado a la figura profesional del arquitecto no será fácil. Y si no se arregla, para la arquitectura de Madrid será un hecho extremadamente luctuoso.



CARTEL DISEÑADO POR EL ARQUITECTO JUAN ROLDÁN

02 IGNACIO VICENS Y JOSÉ ANTONIO RAMOS INTENSOS, FUERTES, NUNCA TIBIOS

PATXI MANGADO

Hay arquitecturas que desde sus objetos transmiten rotundidad, claridad, una suerte de poder que hace innecesario cualquier esfuerzo para explicarlas, especialmente cuando este esfuerzo está cuajado de recursos que se utilizan a posteriori en un banal intento de dotar al producto de cierta "pátina" falsamente ideológica. Una arquitectura que por el hecho de ser, de estar, se convierte en exponente de aquellos contenidos que hacen de la misma una experiencia vital, una disciplina intelectual. Una arquitectura que, precisamente sin demostrarlo de una manera obvia y expresa, porque no lo necesita, resume con intensidad los contenidos que constituyen el trabajo que aprecio. Contenidos que, perteneciendo tanto al mundo del pensamiento como de lo concreto, lo espacial o lo formal, suelen estar presentes de manera recurrente y constante, en cada obra. Ésta es la arquitectura, creo yo, de Vicens y Ramos. Ellos, como su obra, resultan siempre intensos, fuertes, nunca tibios. Se aplican a un trabajo, a unos proyectos, que no entienden con voluntad política o extradisciplinar, sino como distintas oportunidades para hacer lo que mejor saben hacer y transmitir: la arquitectura. Y ello demostrando una solidez ideológica que, a la postre, fructifica en constantes bien reconocidas en toda su obra.

No son Vicens y Ramos, digámoslo claramente, unos arquitectos de identidad o que persigan la identidad. Sí lo son, sin embargo, de unidad. Las constantes a las que nos referiremos someramente, no se traducen sólo en códigos identificativos o repetitivos, sino que son más bien conceptos de trabajo los cuales, poco a poco, en cada resultado construido, se van elaborando y reelaborando en una actitud dialéctica con el anterior, dotando a todo el conjunto de un reconocimiento unitario que va mucho más allá de la inmediatez a la que nos tienen acostumbrados buena parte de los haceres actuales. Repasemos brevemente alguna de esas constantes.

Todas las obras aparecen resueltas con una suerte de contundencia volumétrica que nunca pasa desapercibida. Se trata de obras de "una pieza". No importa lo disperso que sea el plano, que por cierto no suele serlo. Una con-

tendencia volumétrica conseguida a partir del manejo sabio de conceptos como la compacidad, la excavación de los volúmenes, utilizada ésta como mecanismo compositivo, o la sutil elección de los materiales.

La compacidad se puede leer claramente en la organización de las plantas, sencillas pero densas, y ello se contempla también en el caso de los proyectos más recientes, como el "Coliseo de las Tres Culturas", donde esa compacidad llega a asumir geometrías más cristalográficas, más complejas que las iniciales basadas en el ángulo recto.

La excavación del volumen, o el añadido de piezas menores supeditadas al volumen principal, es el mecanismo compositivo básico de la mayor parte de sus proyectos. Ello les permite conseguir en cada conjunto construido un resultado extraordinariamente expresivo donde, entre sombras y contrastes producidos por la incidencia de la luz, podemos recrear el mundo de referencias corbuserianas o brasileñas, un tanto "brutalistas" que, seguramente, pertenecen al inconsciente de las referencias de los arquitectos. Las ventanas, en sus casas o en sus iglesias, cuando las hay, siempre están retranqueadas bajo un voladizo definiendo así la figura recortada del volumen. En otras ocasiones, como en el caso de la fachada norte del edificio de la facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Navarra, los huecos quedan ocultos tras una rejilla que, desposeída de la escala contenida en los perfiles metálicos de las carpinterías, toda continua y sin interrupciones, es capaz de establecer una relación más abstracta con los tensos muros de hormigón que constituyen uno de los elementos fundamentales del proyecto.

Los materiales y su uso, muy importantes para ellos en su trabajo, quedan no obstante supeditados a la lectura de la superficie como algo continuo, subrayando una vez más la importancia y contundencia de los volúmenes. De ahí que el hormigón o los muros continuos con los que construyen buena parte de sus casas, sean algunos de sus materiales favoritos. En los dos casos, no son muchas las juntas ni los despieces que se requieren, sólo los necesarios para subrayar la escala del edificio sin com-



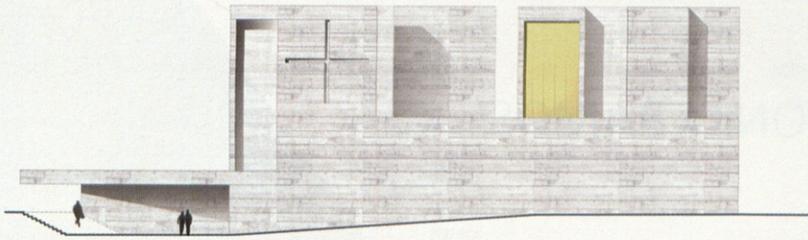
FACHADA DEL EDIFICIO SANTA LUCÍA A LA PLAZA DE ESPAÑA. FACHADA DE LA CASA MARGAZO. EN LA PÁGINA SIGUIENTE, DE IZQUIERDA A DERECHA Y DE ARRIBA A ABAJO, ALZADO DE LA PARROQUIA EN PONFERRADA, IMAGEN INTERIOR DE LA IGLESIA DE RIVAS, DETALLE EXTERIOR DE LA IGLESIA DE RIVAS, ALZADO DEL AYUNTAMIENTO DE COSLADA Y PLANTA DE CUBIERTAS DE LA CASA EN EL PANTANO DE SAN JUAN.



petir con la afirmación del volumen total de la pieza.

La segunda constante que me interesa de la arquitectura de Vicens y Ramos, tiene que ver con la primera: la riqueza espacial. En modo alguno la cuestión es paradójica, pues la contundencia y la compacidad volumétrica de su obra es la que precisamente posibilita esta riqueza. Para ello utilizan agudamente dos instrumentos que siempre han estado tras las arquitecturas "ricas". Por un lado el manejo elaborado de la sección como un mecanismo ideológico, sustancial, no sólo como recurso. Un manejo que es capaz de provocar el tránsito entre la aparente unicidad exterior y el mundo rico y sofisticado, cuajado de espacios que se suceden en secuencias casi sin fin, en el interior. El segundo instrumento, implícito en el anterior, pero que merece la pena destacar por encima de todo, es el manejo de la luz. Una luz que esculpe, que se desliza o incide directamente, según las pretensiones, sobre el espacio y las superficies de los materiales, pero que siempre, de una manera sistemática, se convierte en el argumento del interior de unas obras que por encima de todo son de espacio, intensas y no sólo caligráficas. Es difícil ver proyectos donde la atención a este material tan rico del hacer arquitectónico, como es la luz, haya sido tan sutil e intensamente tenido en cuenta. La Casa de las Matas, La Iglesia del Asilo de Alcázar, la propia facultad ya citada de la Universidad de Navarra o la Iglesia de Villalba con sus potentes y escultóricos lucernarios... son sólo algunos de los ejemplos donde el tránsito exterior-interior se ve cuajado y enriquecido por un mundo de sorpresas, de secuencias, que poco a poco van descubriendo la complejidad luminosa y espacial de sus creaciones arquitectónicas.

Llegamos a otra de las características que de manera sistemática se pueden reconocer como sujeto de trabajo en esta arquitectura: la sorpresa. Su búsqueda, simultáneamente, es un objetivo y un instrumento enriquecedor de su trabajo, pero también, una manera de que el usuario, el visitante, esté permanentemente atraído, en diálogos continuos y enriquecedores, siempre distintos en el tiempo, con lo construido. La arquitectura no puede, no debe,



ser obvia. Debe, en cada lectura, ser capaz de sorprendernos, de ofrecernos visiones inacabadas, interpretaciones contradictorias o que, simplemente, requieran un tiempo para ser apreciadas. Sólo así la obra puede tener valor propio.

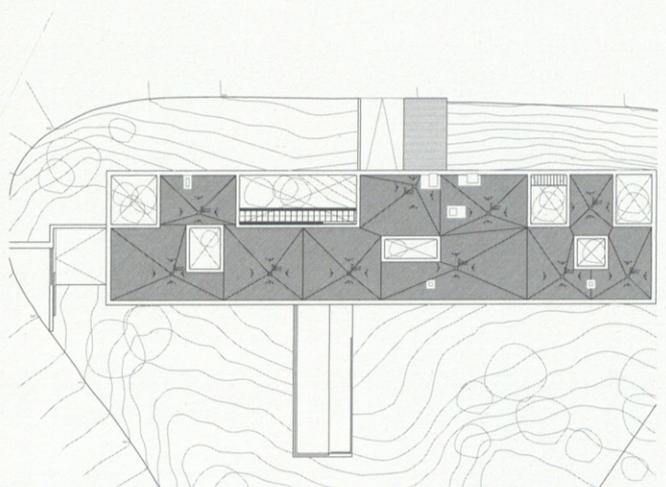
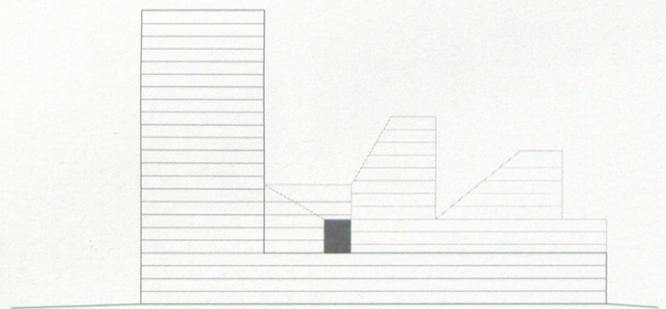
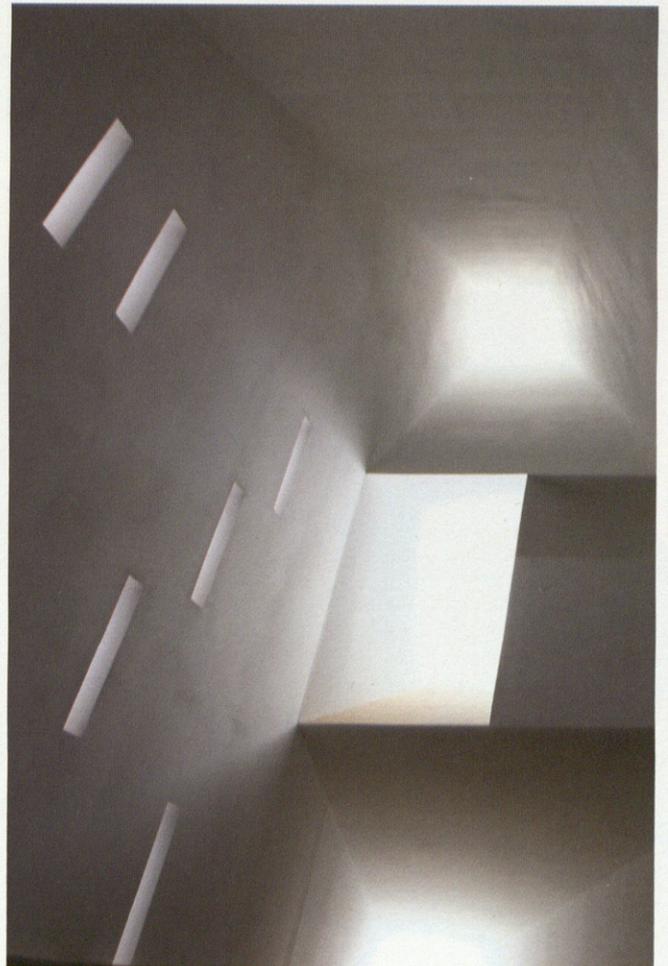
Otra constante: la continua referencia a una cultura arquitectónica que, lejos de mantenerse como algo ajeno, superpuesto a su trabajo como arquitectos, forma parte del hacer cotidiano. Junto a un vasto mundo de referencias que saben conjugar pertenencias tan dispares como Le Corbusier o Arne Jacobsen, en algunos casos identificables, sus obras denotan un profundo conocimiento de arquitecturas más anónimas, o, si no anónimas, que requieren al menos de una lectura más profunda, más sutil, más de estudioso, no superficial. Sin entrar en un análisis específico, la manera de llegar y acceder a sus edificios constituye, a buen seguro, un ejemplo de este interés.

Finalmente, y ello no agotaría en ningún modo los conceptos que son la base del trabajo progresivo e investigador de esta obra, me gustaría referirme al valor de la materialidad en el trabajo analizado. Es difícil no pensar en los siempre refinadísimos detalles y buenas ejecuciones que ilustran el trabajo en cuestión. Siempre sorprendentes cuando uno ha podido visitar, como es mi caso, el proceso de ejecución de los edificios. La expresión trabajada de los materiales, de las texturas, de los reflejos, pero también de las juntas que los unen... son de una sutileza y elegancia que en ocasiones incluso nos evocan una sensualidad, una sorpresa otra vez la sorpresa para los sentidos. Pero esta manera de trabajar los materiales pertenece más al mundo de la técnica que de la tecnología. Denota más un proceso de elaboración y transformación de los materiales de partida que la asunción de lo que, en ocasiones de manera simplista, ofrece el mercado. Se trata de una materialidad que en cierta manera es heredera de las últimas actitudes que creen en la artesanía, desde la arquitectura, como una actitud ideológica que busca en la construcción la oportunidad más rica, al menos tanto

como otras, para ofrecer algunos de los más intensos fragmentos de ésta. El detalle no es pues en la obra de Vicens y Ramos un elemento sofisticado que se añade a última hora, sino que viene a formar parte de la manera de hacer, de la manera de enfrentarse al problema.

Permítanme al final, una breve referencia hacia la persona de Nacho Vicens.

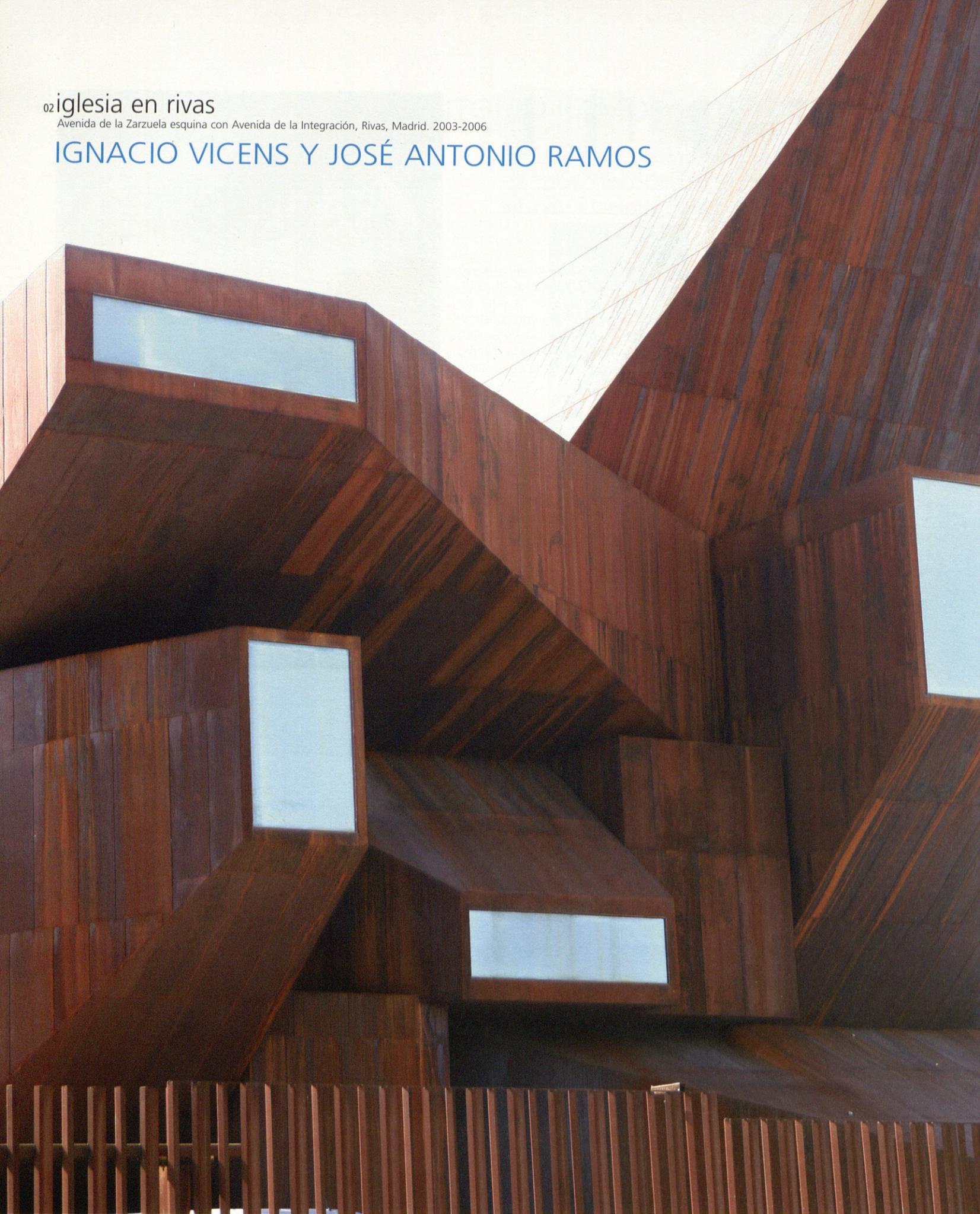
Podríamos, a buen seguro, seguir analizando de manera más extensa, también más cabal que lo expresado en estas líneas, su quehacer arquitectónico. Pero lo que sería extraordinariamente injusto es no hablar de la continuidad, de la coincidencia diría yo, entre su trabajo y su vocación docente. La dedicación extraordinaria a educar, a comunicar ilusión, es quizás, más incluso que su trabajo, aquello que inmediatamente nos viene a la mente cuando nos referimos a él. Una dedicación en extremo generosa, como es él. Una comunicación intensa en la que es capaz de combinar, como en su arquitectura, la fuerza más densa y telúrica, origen de enfados y regañinas, con las mayores sensibilidades que acaban en consejos siempre útiles. Fuerza y sutileza que utiliza para conducir y ayudar tanto a sus cientos de alumnos a los que ha enseñado en distintas instituciones académicas, como a alguno de sus amigos que agradecidos, siempre le admiramos como hacedor de arquitectura, pero sobre todo... como persona.



02 iglesia en rivas

Avenida de la Zarzuela esquina con Avenida de la Integración, Rivas, Madrid. 2003-2006

IGNACIO VICENS Y JOSÉ ANTONIO RAMOS



ARQUITECTOS [MADRID]:
Ignacio Vicens y Hualde
José Antonio Ramos

COLABORADORES:
Fernando Gil, Desirée González,
Pablo Gutiérrez, Joaquín Esperón,
Romina Barbieri, Tibor Martín,
Patricia de Elena, Agustín Toledano,
Jesus Gomez Ortuño, Roberto R. Paraja.
Aparejador: Ricardo Alberca
Empresa constructora: Constructora Ramirez

FOTÓGRAFO:
Ricardo Santonja

El solar destinado a la construcción de la nueva Parroquia de Santa Mónica en Rivas es una estrecha y larga franja de terreno, sensiblemente horizontal, medianera al futuro centro comercial y enfrentada a un conjunto de viviendas unifamiliares, en el punto de confluencia de la Avenida de la Zarzuela con la Avenida de la Integración.

La disposición longitudinal del conjunto viene, así, determinada por la forma del solar y las condiciones de edificabilidad. Dos prismas alargados, de hormigón, ocupan prácticamente la totalidad de la superficie disponible. El templo, de mayor altura, destaca sobre el elemento más bajo y largo que alberga el centro parroquial y la vivienda sacerdotal. El obligado retranqueo respecto a la medianera permite la creación de un patio ajardinado al que se abren todas las dependencias y con acceso desde la entrada principal del conjunto, ofreciendo a los fieles la posibilidad de usar este ámbito exterior pero protegido como lugar de encuentro y expansión.

Premisa fundamental del proyecto fué, desde el principio, el cumplimiento fidelísimo de todos los requerimientos funcionales y simbólicos que exigen las nuevas disposiciones emanadas de la reforma litúrgica. El templo, ahora, se concibe básicamente como el lugar de encuentro del pueblo de Dios para la celebración gozosa del Sacrificio. Así, la disposición arquitectónica debe enfatizar la dimensión comunitaria y el carácter festivo del ámbito de encuentro.

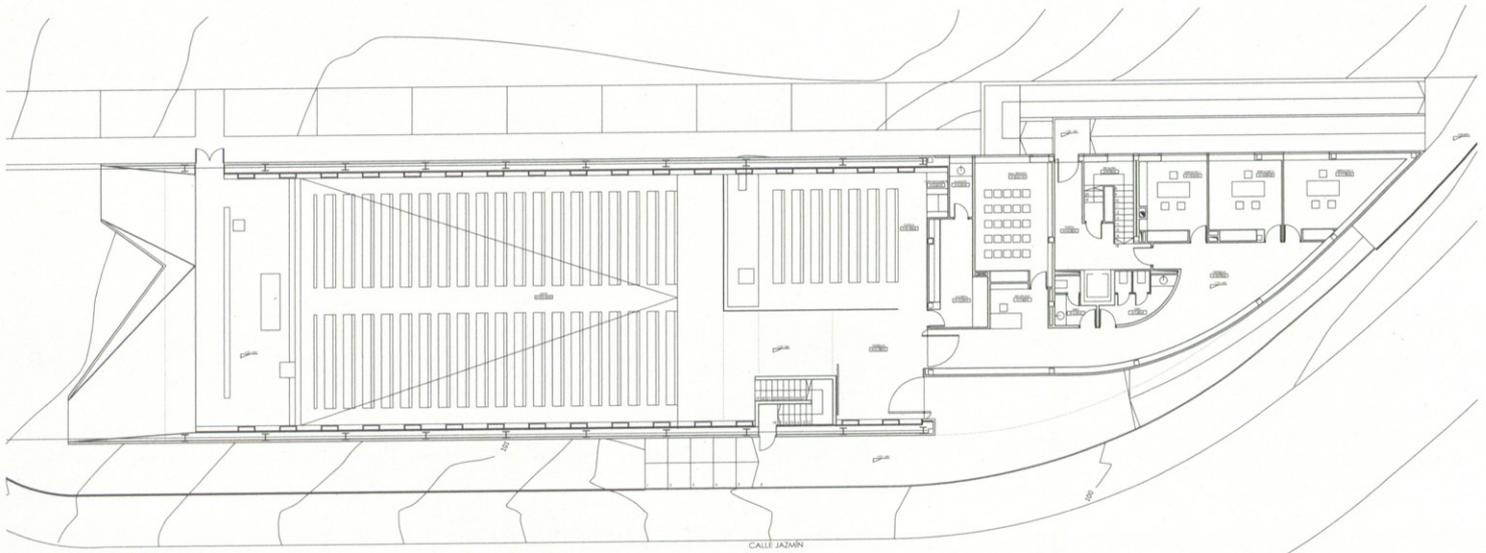
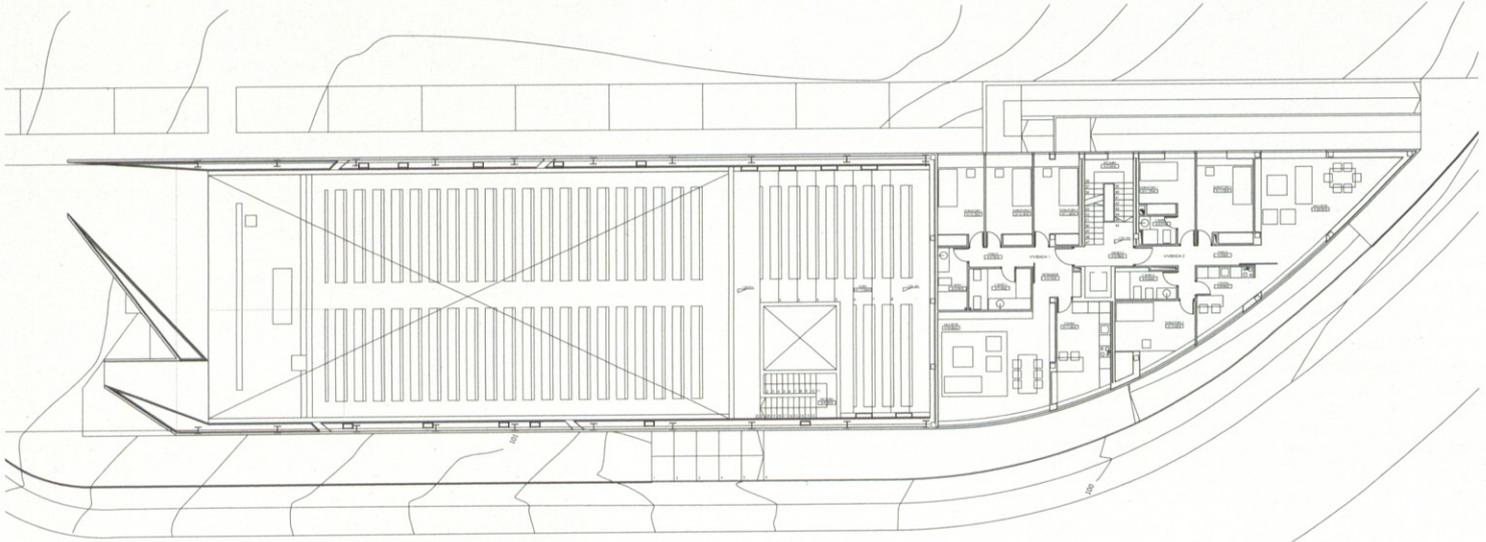
Para cumplir estos supuestos, la forma longitudinal del templo se altera interiormente mediante la disposición asimétricamente centrada del presbiterio. Esta solución se revela especialmente eficaz en dos aspectos: por un lado, permite que el pueblo rodee el lugar del Sacrificio; por otro, facilita una disposición diferenciada, aunque siempre centrada, del altar, sede y ambón, con perfecta visibilidad desde cualquier punto. El ámbito correspondiente al presbiterio queda enfatizado mediante la luz que le proporciona un lucernario oblicuo que rasga el muro.

Los cerramientos de los lados menores están constituidos por pantallas de vidrio traslúcido, protegidas exteriormente mediante paneles de chapa perforada, que expanden una luz homogénea y tamizada desde los extremos del templo. Todo el espacio queda bañado por una intensa luz natural, matizada por las celosías.

El acceso, tanto al templo como a los locales parroquiales, se produce a través de un porche, abierto al patio ajardinado. Un ámbito de transición, flanqueado por la sacristía, conduce al baptisterio, un espacio complejo, parcialmente en doble altura e iluminado cenitalmente, que permite el paso al templo o a la capilla del Sacramento, que puede utilizarse como capilla de diario. Esta se plantea asimismo en doble altura, iluminada cenitalmente por un lucernario sobre el presbiterio y mediante una estrecha y larga franja de vidrio que se abre al jardín.

El centro parroquial consta, en planta baja, de cinco despachos y una sala de juntas, más una zona de espera y aseos. La esca-





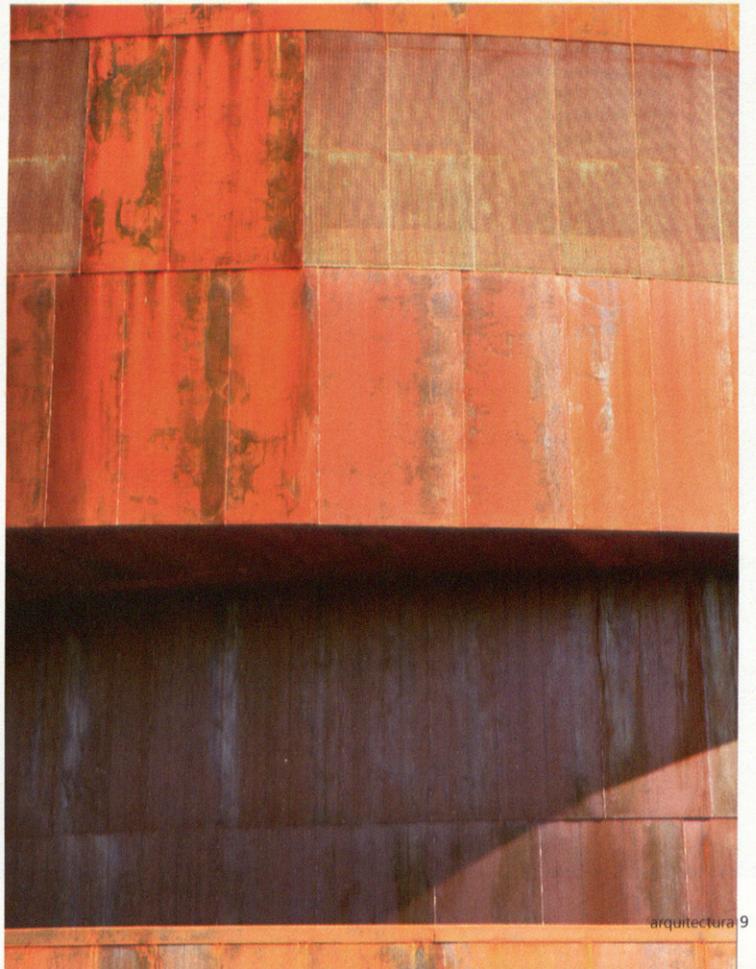
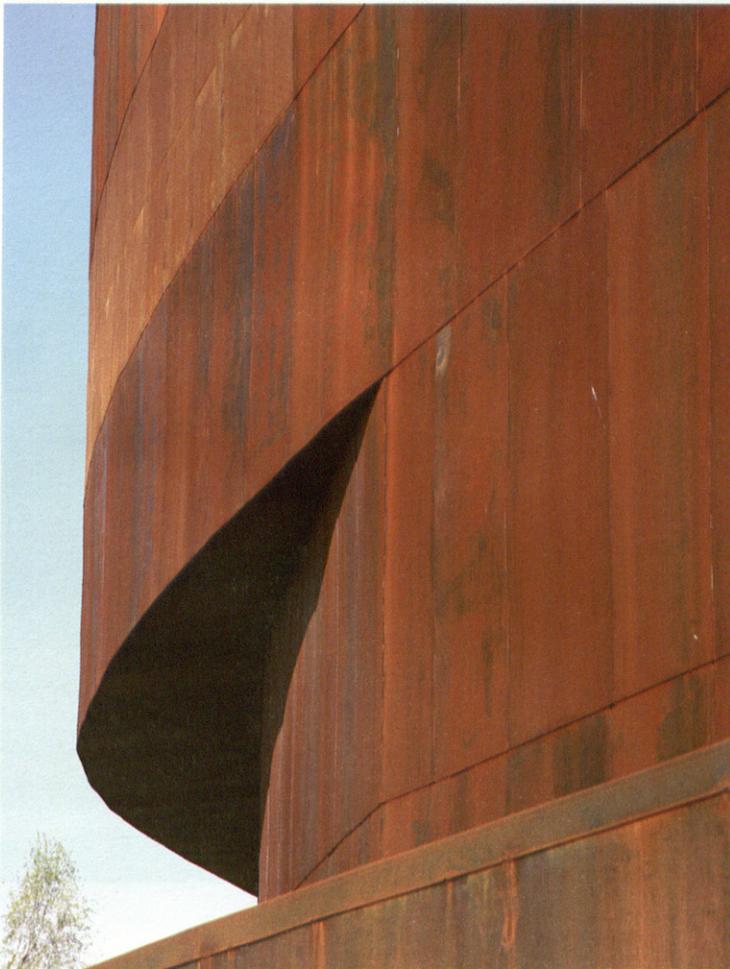
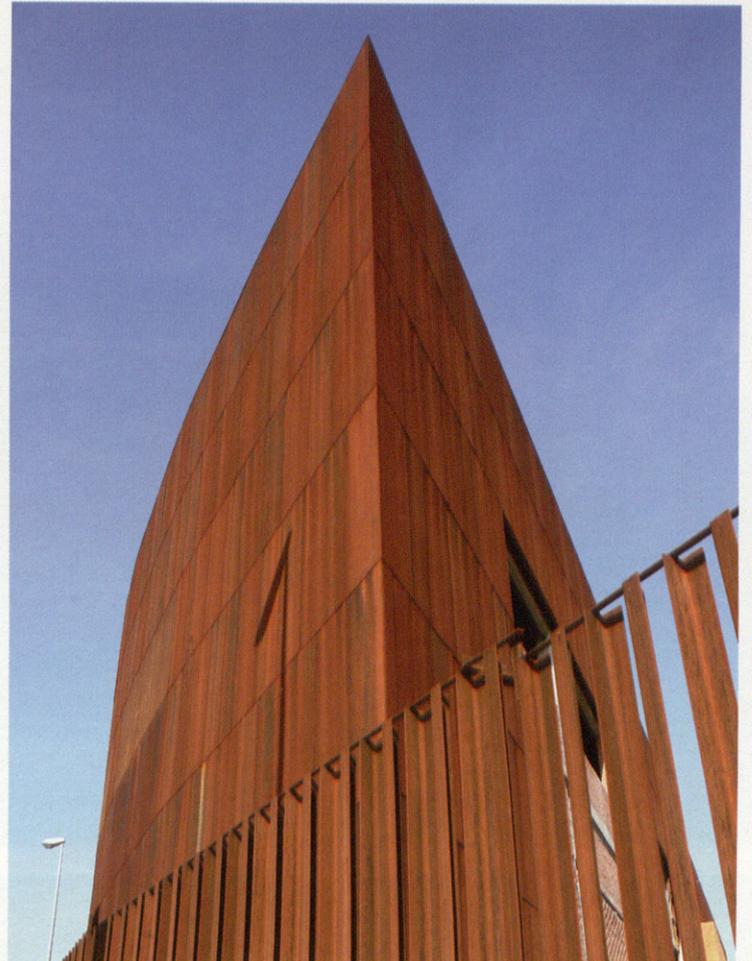
PLANTA PRIMERA Y PLANTA BAJA

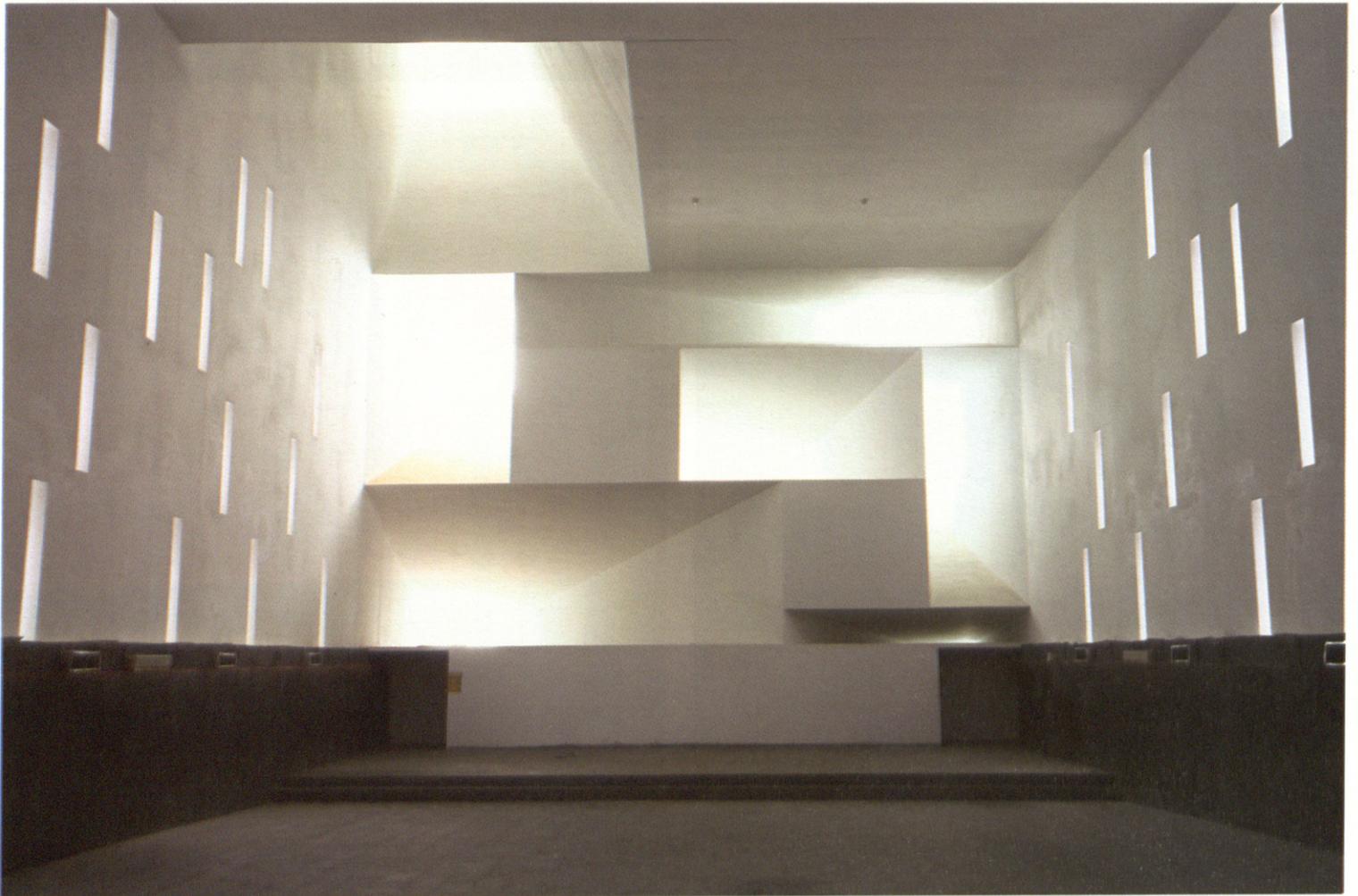
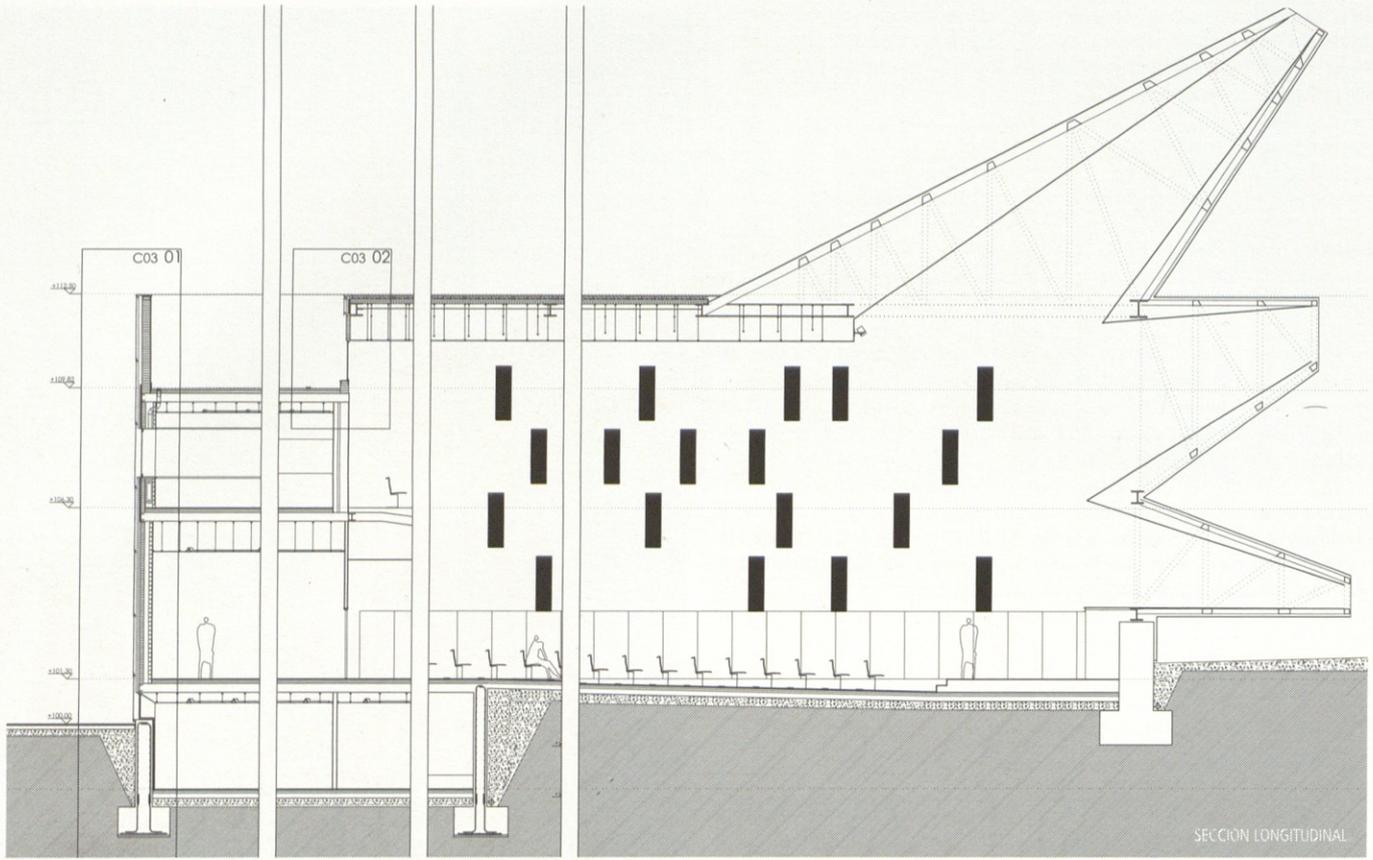
lera conecta con la sala multiusos de la planta alta. Una escalera independiente, con entrada desde la calle, permite el acceso separado a la vivienda del sacerdote, en la planta superior. Esta consta de estar-comedor, cocina, tres dormitorios y dos baños, todo ventilando hacia el patio y jardín, excepto la cocina que se abre a la calle.

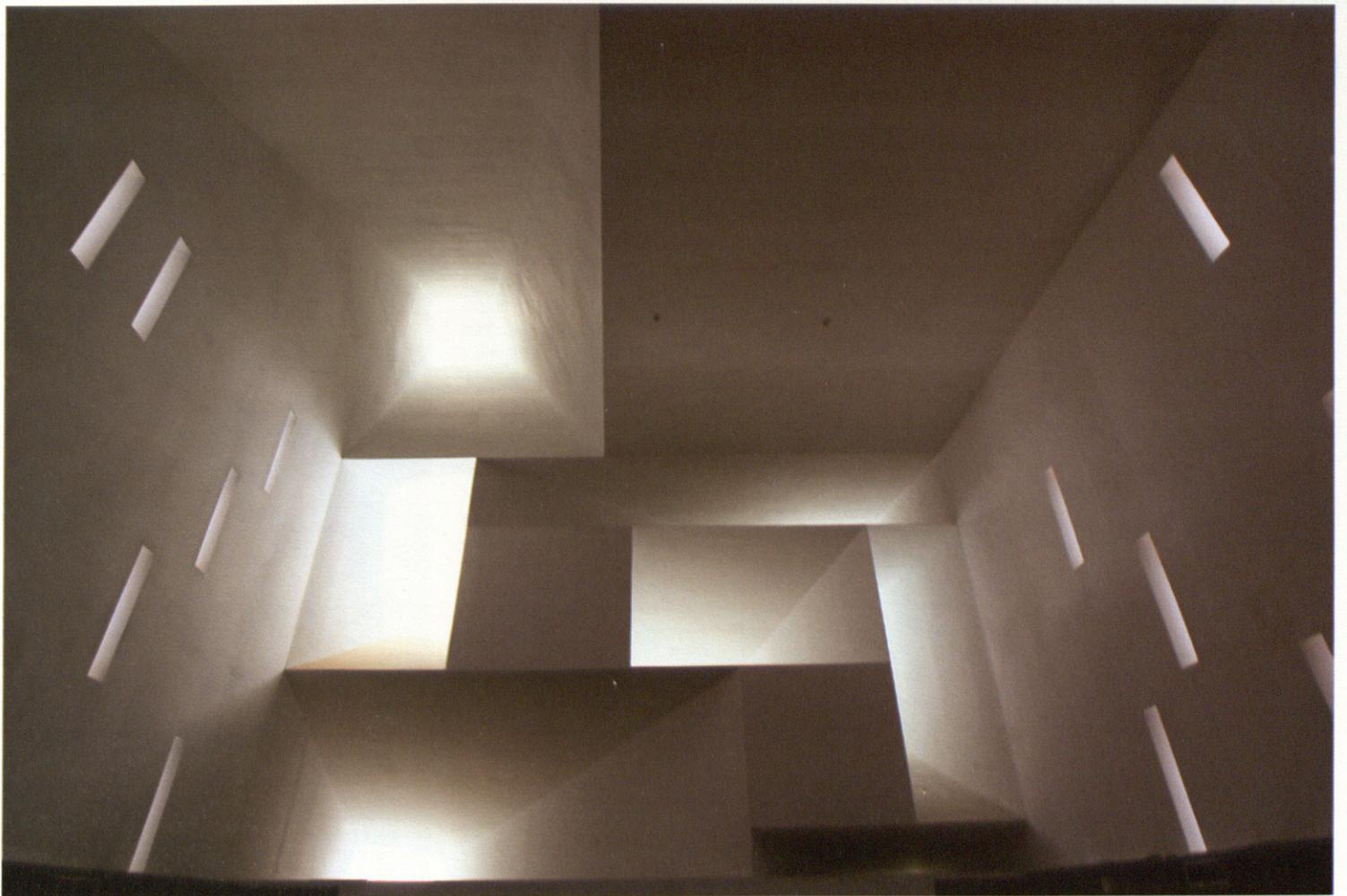
Junto a la vivienda, ocupa el resto de la planta la sala multiusos, antes citada y el coro abierto al espacio principal del templo. La conexión del coro con la sala multiusos, y de ésta con la vivienda, permite la utilización conjunta, en caso de emergencia, de las tres escaleras.

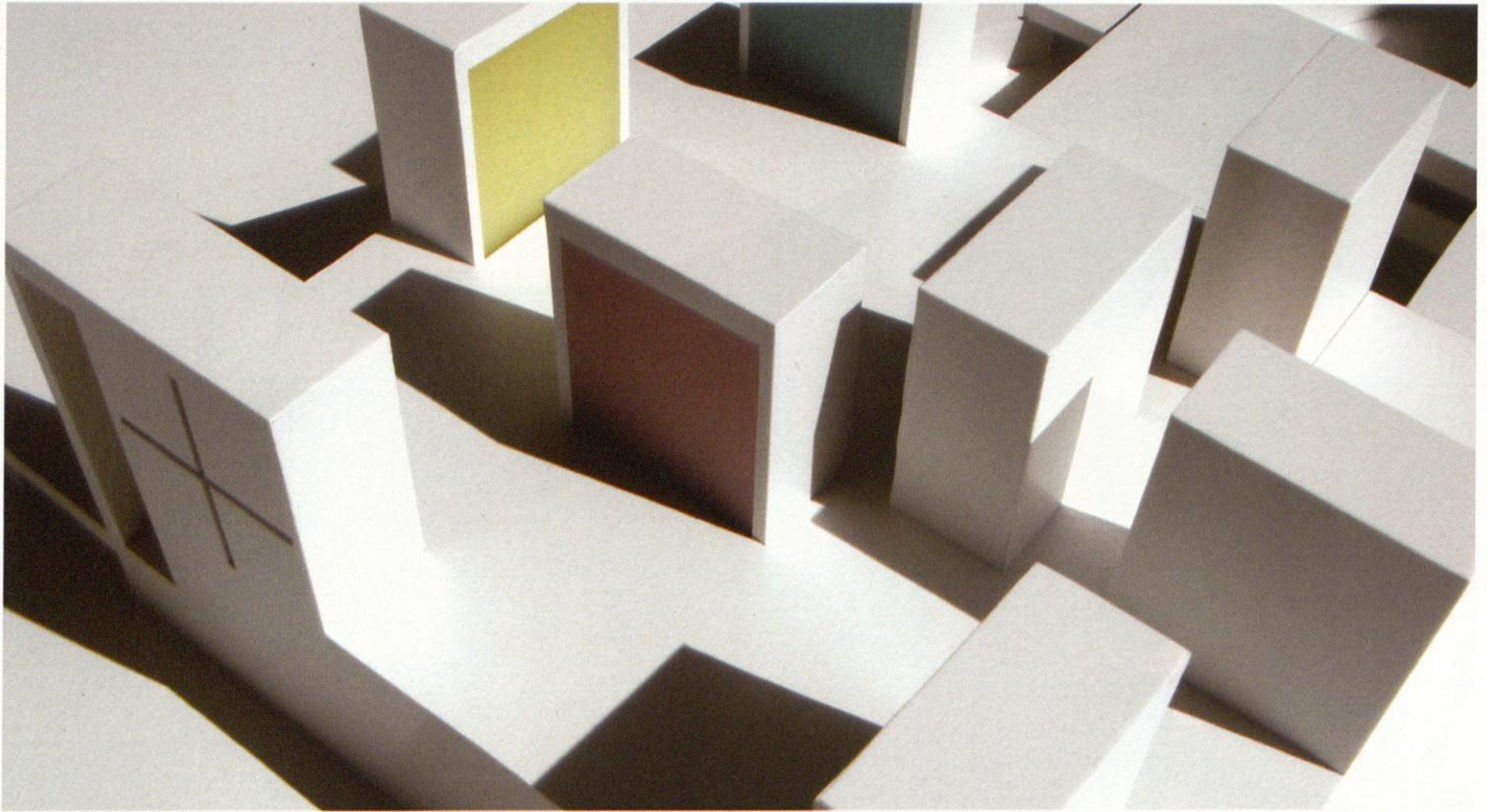
Todo el edificio se ha proyectado en hormigón blanco, visto exterior e interiormente. Los suelos serán de cemento bruñido e incorporan la calefacción radiante de agua. Los bancos, fijos, serán de hormigón y madera.

Se ha puesto especial énfasis en el diseño de los elementos iconográficos, que se quieren de especial relevancia y, al tiempo, representativos del arte de nuestra época. Así, sobre el presbiterio flotan, dinámicamente equilibradas en sorprendente suspensión, dos enormes imágenes de la Virgen y de San Gabriel, diseñadas por Javier Viver, un joven artista de extraordinario talento. El Cristo del altar se ha encargado a José Luis Sánchez, quizás el más famoso escultor de cuantos, desde los años cincuenta, han dedicado sus mejores esfuerzos a la dignificación del arte sacro. El sagrario, altar, ambón, sede, candeleros y viacrucis serán asimismo objeto de especial estudio, de modo que se cumplan los deseos de la Sacrosanctum Concilium de que "también la arquitectura y el arte de nuestro tiempo...pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados."









02 parroquia en ponferrada

Bulevar Juan Carlos I s/n, Ponferrada, Leon. 2006

IGNACIO VICENS Y JOSÉ ANTONIO RAMOS

Premisa fundamental del proyecto ha sido el cumplimiento fidelísimo de todos los requerimientos funcionales y simbólicos que exigen las nuevas disposiciones emanadas de la reforma litúrgica. El templo se presenta como protagonista del conjunto. Se ubica en el lugar de máxima visibilidad y mejor acceso, el frente ajardinado al paseo de la Rosaleda.

El espacio principal del templo se concibe básicamente como el lugar de encuentro del pueblo de Dios para la celebración gozosa del Sacrificio. Así, la disposición arquitectónica debe enfatizar la dimensión comunitaria y el carácter festivo del ámbito de encuentro, junto a las referencias simbólicas de una rica tradición.

Para cumplir estos supuestos, la forma central del templo, especialmente adecuada a los supuestos litúrgicos contemporáneos, se combina con la disposición en cruz tradicional, respetando siempre la posición centrada del presbiterio. Esta solución se revela especialmente eficaz en dos aspectos: por un lado, permite que el pueblo rodee el lugar del Sacrificio; por otro, facilita una disposición diferenciada, aunque siempre centrada, del altar, sede y ambón, con perfecta visibilidad desde cualquier punto.

Otro tema importante de estudio ha sido la pretensión de encontrar una disposición arquitectónica que combinara los requerimientos de la capilla del Santísimo, como lugar de reserva eucarística y de adoración particular, con una presencia perfectamente reconocible y protagonista en el templo.

También en este punto la recurrencia a tipos ensayados en la larga y rica tradición arquitectónica cristiana se ha revelado fructífera. La referencia ahora es a los retablos aragoneses del

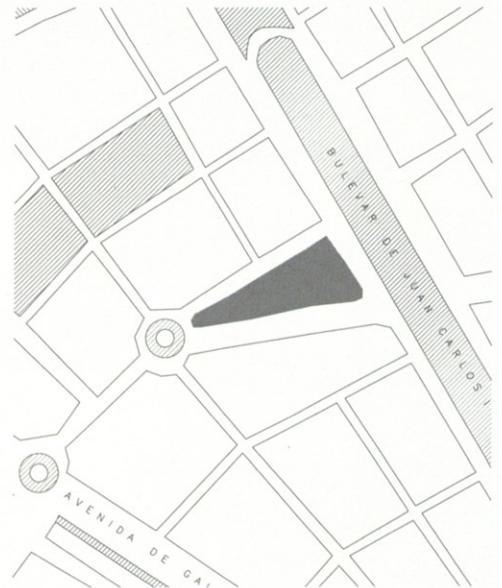
tardo-gótico y renacimiento -como el de la Basílica del Pilar, de Damían Forment, o los de la Seo, catedral de Teruel, catedral de Huesca, etc- o los retablos-custodia barrocos.

Así, la capilla del Santísimo, que se utiliza también como capilla de diario, se dispone lo suficientemente elevada sobre la cota del presbiterio como para permitir que el Sagrario que alberga sea visible desde todo el templo, presidiendo el conjunto sin interferir en las ceremonias litúrgicas. Bajo esta capilla se dispone la sacristía. El acceso directo se produce desde la calle norte, más elevada que la esquina de la entrada principal del templo.

Siete grandes lucernario esparcen una luz coloreada al interior del templo, cualificando espacialmente ámbitos diferenciados. Los lucernarios son imagen de los siete sacramentos mediante los que la Iglesia ilumina la vida de los fieles y administra la Gracia. A la entrada del templo, sobre el atrio, otro diferente, que combina el campanario con el signo de la Cruz, sirve de llamada y punto de referencia urbano.

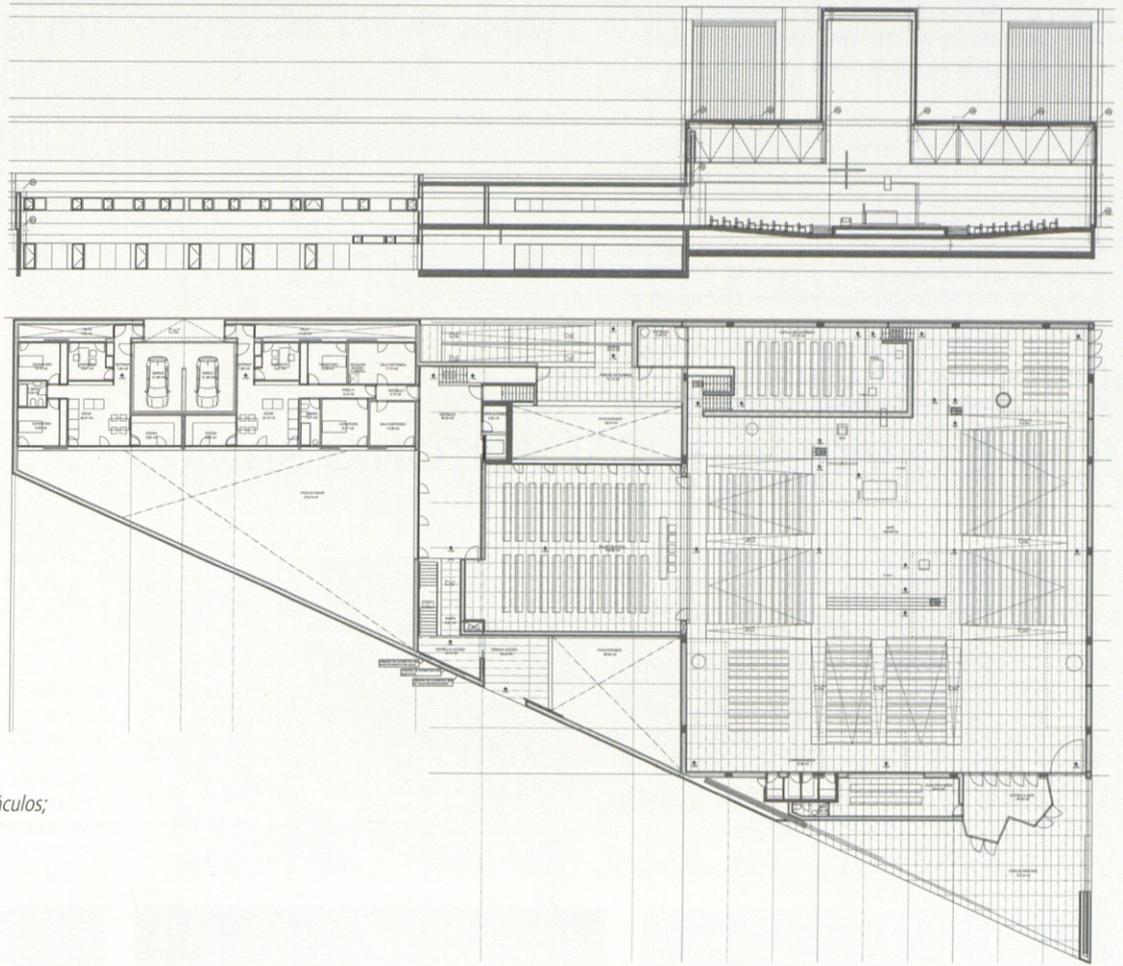
Aprovechando la morfología y configuración del terreno, antiguo depósito de carbonilla que exige ser excavado en su totalidad, el centro parroquial y las viviendas sacerdotales se disponen en dos plantas. Una, la de acceso, a la cota de la calle, y la baja al nivel de excavación. Unos jardines a esta cota la convierten en baja a todos los efectos, pues son accesibles desde los locales.

La estructura del centro parroquial es de hormigón armado con forjados cerámicos, mientras que el templo se resuelve con cerchas metálicas. Todo el conjunto se reviste con un aplacado de piezas prefabricadas de hormigón rugoso.



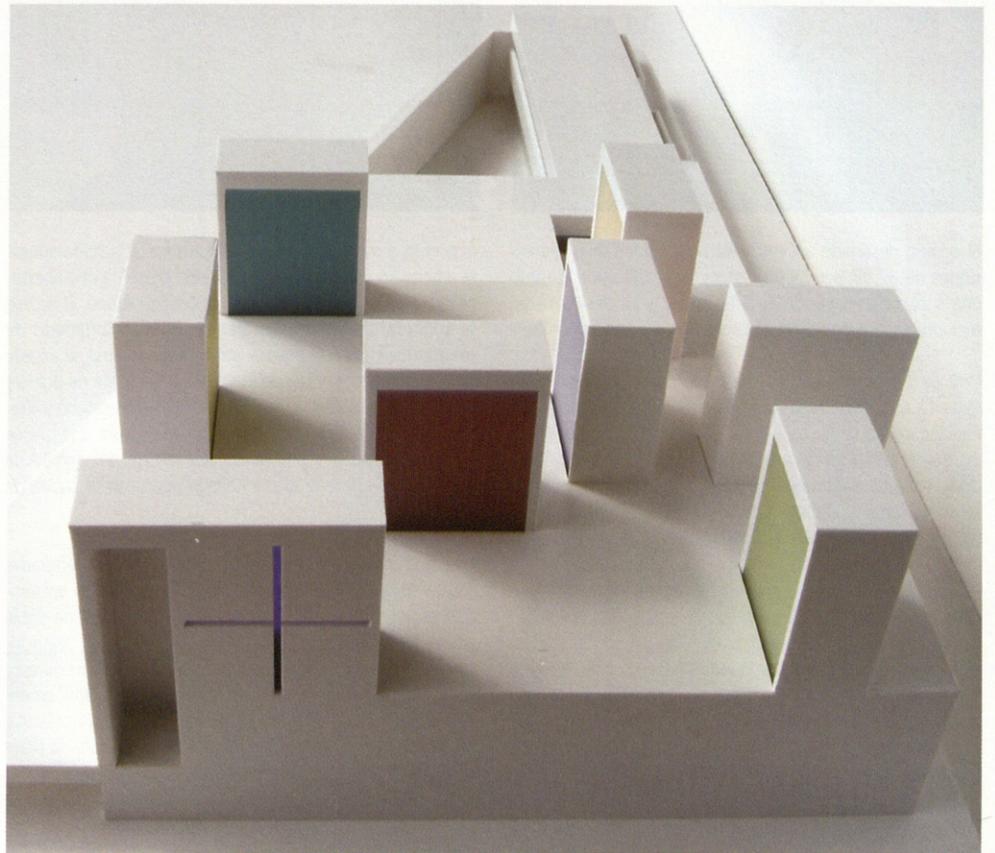
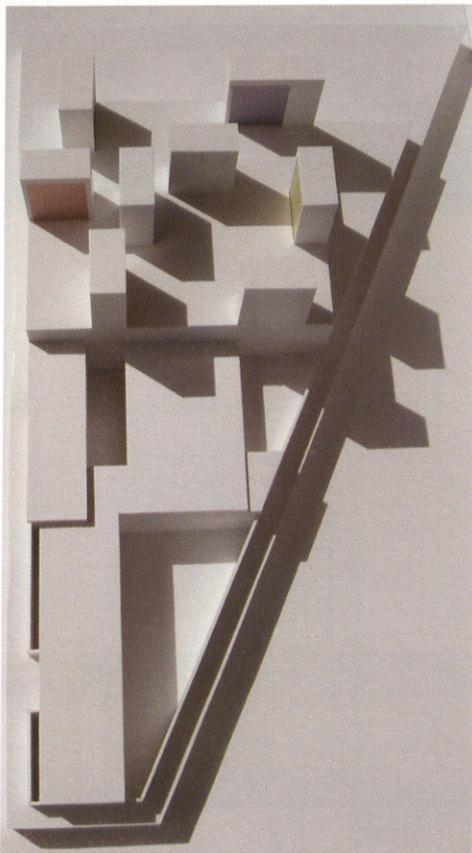
ARQUITECTOS [MADRID]:
Ignacio Vicens y Hualde
José Antonio Ramos Abengózar

COLABORADORES:
Fernando Gil, Desirée González,
Pablo Gutiérrez, Joaquín Esperón,
Romina Barbieri, Tibor Martín,
Patricia de Elena.



"Ahora veréis el Templo completado;
 al cabo de mucho esforzarse, de muchos obstáculos;
 pues la obra de creación nunca es sin fatiga;
 La piedra formada, el crucifijo visible.
 El altar revestido, la luz que eleva.
 Luz
 Luz
 El recordatorio visible de la Luz Invisible."
 T. S. Eliot. Coros de "La Piedra"

SECCION LONGITUDINAL Y PLANTA DE ACCESO.



02 parroquia en córdoba

c/ Francisco Azorín Izquierdo esquina con c/ Historiador Dozy, Córdoba. 2006

IGNACIO VICENS Y JOSÉ ANTONIO RAMOS



ARQUITECTOS [MADRID]:
Ignacio Vicens y Hualde
José Antonio Ramos Abengózar

COLABORADORES:
Fernando Gil, Pablo Gutiérrez,
Joaquín Esperón, Tibor Martín,
Desirée González, Romina Barbieri,
Patricia de Elena.



El edificio destinado a Centro Parroquial tiene unas dimensiones de 52,48 por 19,04 metros, ocupando por lo tanto una superficie en planta de 999,22 m² y se desarrolla en tres alturas, dos por encima de la rasante y una bajo ella.

Una de las fachadas, la sur, se alinea a la calle Historiador Dozy. La otra fachada al viario, la este, no presenta una alineación exacta con la calle Francisco Azorín Izquierdo ya que esta calle forma un ángulo de 85° con la calle Historiador Dozy, sino que es perpendicular a la fachada sur, separándose por lo tanto el vértice de la construcción 1,69 metros del vértice entre ambas alineaciones oficiales.

Al norte y al oeste de la parcela la construcción se retranquea cuatro metros de los linderos. Al norte, toda la superficie del retranqueo que coincide en longitud con la edificación está ocupada por un patio inglés a la altura de la planta sótano, para permitir la iluminación y la ventilación de esta planta y dotarla al mismo tiempo de un patio accesible por el público. En este patio, en el extremo situado más al este, se localiza una escalera de evacuación exterior.

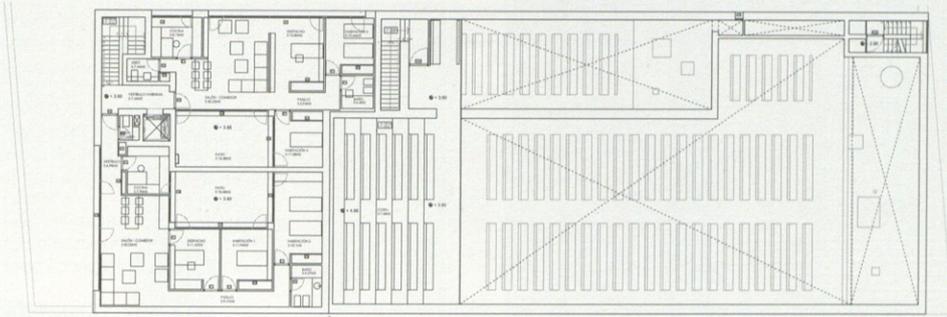
El acceso al centro parroquial se realiza por la planta baja, zona oeste de la parcela, desde la calle Francisco Azorín

Izquierdo, a través de un atrio cubierto. En la fachada opuesta a la de acceso desde la calle el atrio presenta una abertura hacia el patio inglés situado a nivel del sótano. El acceso se controla mediante unas grandes puertas correderas de celosía que cierran el paso al atrio. Desde el atrio se accede tanto a la nave principal de la iglesia, a la capilla de diario y a las comunicaciones verticales con las plantas sótano y alta. Una gran puerta pivotante da acceso a la iglesia, a la que se accede por los pies y pasando por debajo del coro. A la izquierda de esta entrada se halla la puerta de la capilla de diario.

Ambas, capilla de diario y nave principal, están separadas física y visualmente sólo en planta baja porque se encuentran encerradas en un único espacio, un volumen de doble altura, rematado en el ábside por un lucernario de veinticinco metros de altura que ocupa toda la planta del presbiterio. Todo este gran volumen prismático se cubre con una inmensa superficie curva que, partiendo de una fisura horizontal iluminada que se abre tras el coro, sobrevuela toda la planta y sube a buscar la luz del lucernario vertical.

La fachada sur de la nave de la iglesia, muy texturada en planta y acabado, se fisura verticalmente en una altura que



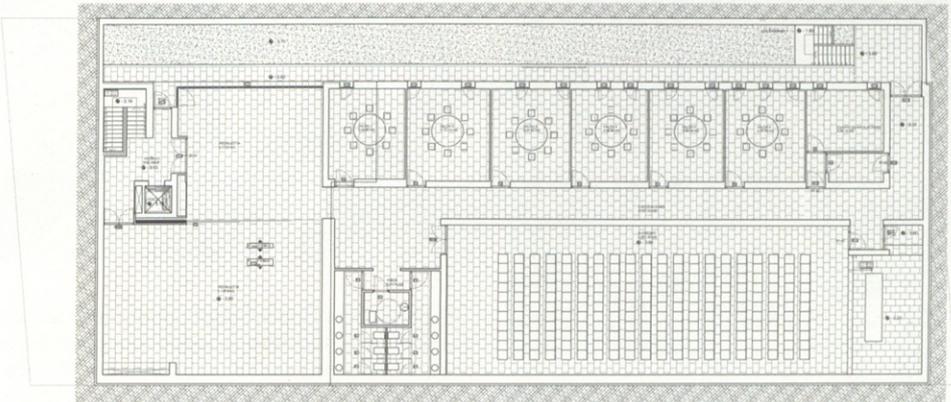
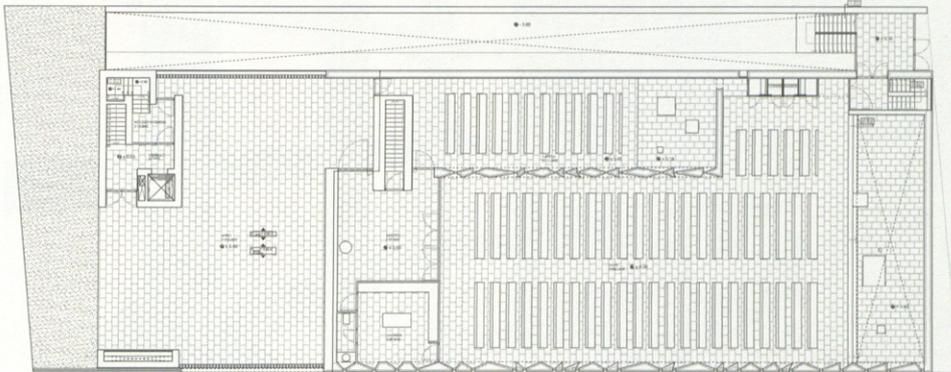


es de escala humana dejando pasar la luz. Desde el atrio se accede a las comunicaciones verticales que conectan las tres plantas entre sí y que se encuentran situadas en la esquina noroeste del conjunto.

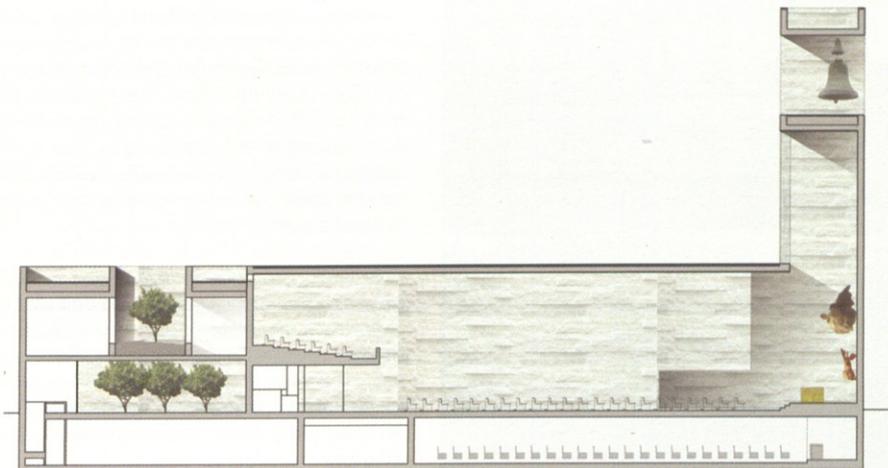
En planta alta (+3,60) se localizan dos viviendas que se asocian al uso y funcionamiento del centro parroquial. Las dos presentan un programa similar y cada una se desarrolla alrededor de su propio patio interior. La planta sótano (cota -3,60) presenta una disposición similar en parte a la planta superior, al menos en su zona de acceso, la más pública. Un gran vestíbulo multifuncional se clona del atrio de la planta superior. Incluso donde aquél tenía un balcón al patio éste presenta el acceso al mismo patio pero al mismo nivel.

Un pasillo de circulaciones en disposición central deja a un lado salas y locales de uso parroquial con ventilación y luz natural, y al otro un auditorio. Aseos generales, locales de instalaciones y espacios de evacuación completan el diseño de esta planta.

La estructura será mixta de hormigón y acero laminado. Pilares, vigas y forjados bidireccionales de hormigón armado en la zona del centro parroquial y viviendas y estructura metálica con vigas celosía para grandes luces en la nave de la iglesia y el lucernario. El revestimiento tanto exterior como interior de la nave se resuelve mediante paneles prefabricados de hormigón armado de textura rugosa.



PLANTA ALTA, PLANTA DE ACCESO Y PLANTA SÓTANO



EN LA PÁGINA ANTERIOR, SECCION TRANSVERSAL
EN ÉSTA, SECCION LONGITUDINAL Y ALZADO FRONTAL

edificio de seguros santa lucía 02
c/ Plaza de España, 16, Madrid, 2001-2007

IGNACIO VICENS Y
JOSÉ ANTONIO RAMOS

ARQUITECTOS [MADRID]:
Ignacio Vicens y Hualde
José Antonio Ramos Abengózar

COLABORADORES:
Fernando Gil, Agustín Toledano,
Jesús Gómez Ortuño, José Ángel Nieto,
Desirée González, Pablo Gutiérrez,
Romina Barbieri, Tibor Martín,
Patricia de Elena.
Aparejadores: Ricardo Alberca,
Pascual Úbeda, Fernando López.

FOTÓGRAFO:
Ricardo Santonja

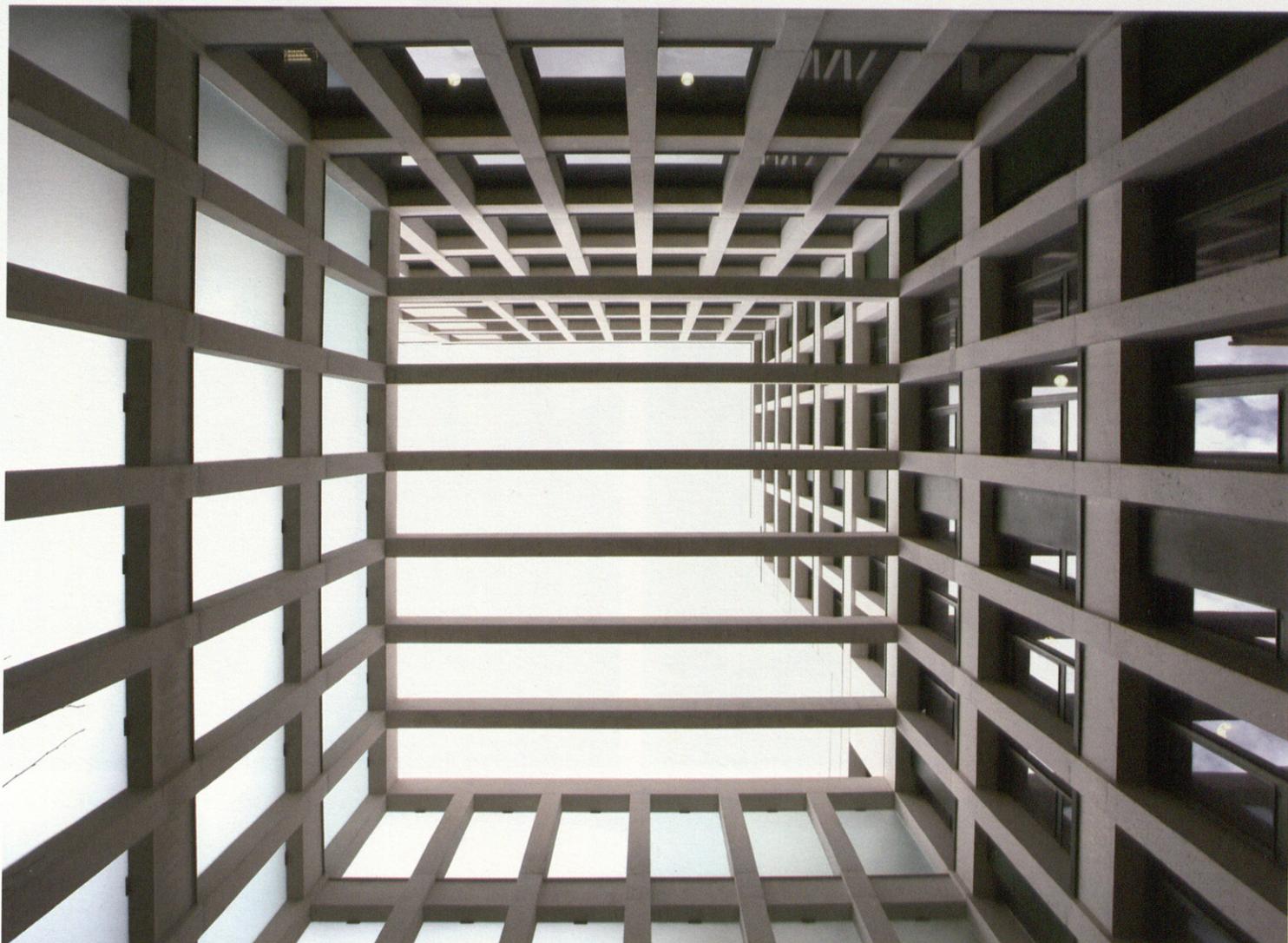


Si cualquier propuesta arquitectónica debe permitir una lectura ideológica en términos de cultura, la oportunidad de proyectar una ampliación de un edificio preexistente es, precisamente, ocasión privilegiada para reflexionar sobre el sentido de la disciplina.

Recurrir a la historia permite explicar, mediante ejemplos, las diversas opciones que distintas sensibilidades y diferentes modos de entender la arquitectura han ofrecido al debate sobre las ampliaciones.

Ciertamente, la proyectación de un edificio de oficinas debe atender, fundamentalmente, al establecimiento de unas correctas circulaciones verticales y horizontales y la definición de un sistema estructural que permita la máxima flexibilidad de uso. Pero en el caso que nos ocupa, la imagen consolidada en la ciudad del edificio de Santa Lucía exige, además, un tratamiento específico de las fachadas del edificio. Y este tratamiento puede afrontarse en términos de mimesis, de contraste o de acuerdo.

La hermosa solución de Rafael Moneo para el Banco de España, próxima conceptualmente a la del Palazzo Pitti, nos parece inaplicable en nuestro caso. La sede de Santa Lucía es un edificio completo, cerrado compositivamente, que no permite una ampliación longitudinal. Sus complejas articulaciones verticales y horizontales, en sistemas tripartitos, perderían su sentido y escala si se transformaran en una sola dirección.



Pero, sobre todo, descartamos esta solución por una consideración de proporcionalidad de actuaciones. Nos enfrentamos a un edificio ciertamente interesante, pero no fundamental en el patrimonio arquitectónico madrileño. Son consideraciones relativas (a la ciudad y a la empresa) más que objetivas (al edificio considerado en sí mismo) las que subrayan su valor. Así pues, las operaciones de transformación deben adecuarse fundamentalmente a las primeras consideraciones.

Esto nos llevó a descartar la posibilidad de una duplicación del conjunto, estableciendo un cuerpo intermedio de conexión. Esta operación no se justificaba desde la consideración de los valores propios del edificio, y constituía, además una alteración tan profunda del primero que prácticamente lo diluía en un todo banal.

Al tiempo, rechazamos por reductiva la aproximación que hemos denominado "fundamentalista", que exigiría, en aras de una determinada interpretación de la autenticidad, la utilización de un lenguaje contemporáneo independiente, pero en contraste con el edificio existente. Ciertamente, la arquitectura contemporánea puede dar soluciones a toda situación, incluso en contacto con preexistencias de fuerte carácter. Sin embargo, la invocación de un *zeitgeist*, de un espíritu de los tiempos que obligue a una toma de postura unidireccional es, hoy, sencillamente imposible. Precisamente el discurso de la postmodernidad ha introducido el parámetro de la diversidad de aproximaciones como definitorio de la nueva sensibilidad.

Nuestra propuesta, estructurada conceptualmente sobre los mismos presupuestos de la de Asplund en Göteborg, se configura en términos de homenaje al maestro escandinavo y como rotunda afirmación de confianza en los valores disciplinares, por encima de los puramente visuales o emotivos.

El nuevo edificio establece las circulaciones verticales en un núcleo que continúa el del edificio al que se adosa. De esta manera permite, si se deseara, la continuidad de los espacios de oficina mediante el derribo de la pared medianera que los separa.

Se considera importante la definición de un patio interior que permita un diseño controlado de las medianeras ahora a la vista. Para ello se proyecta una crujía estrecha en la medianera oeste y una pasarela abierta de salida de emergencia en la sur. La primera acoge espacios no directamente de oficinas, como áreas de descanso de empleados, archivos y reprografía, además de configurar, con la segunda, una circulación perimetral auxiliar.

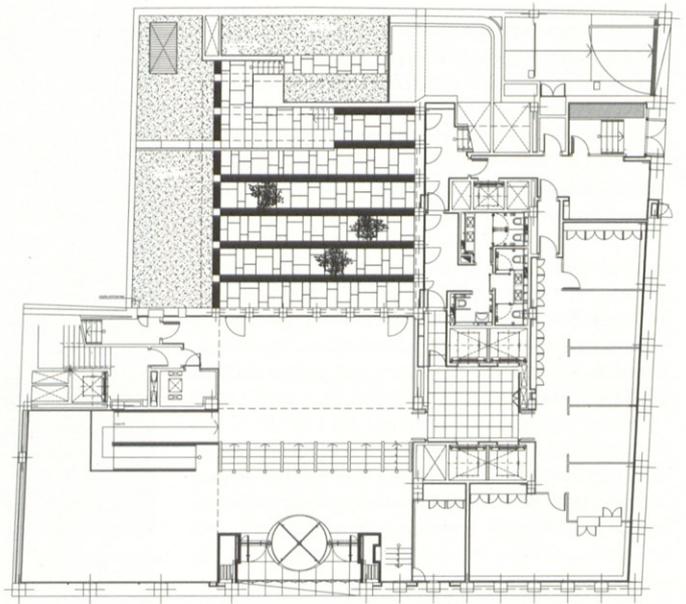
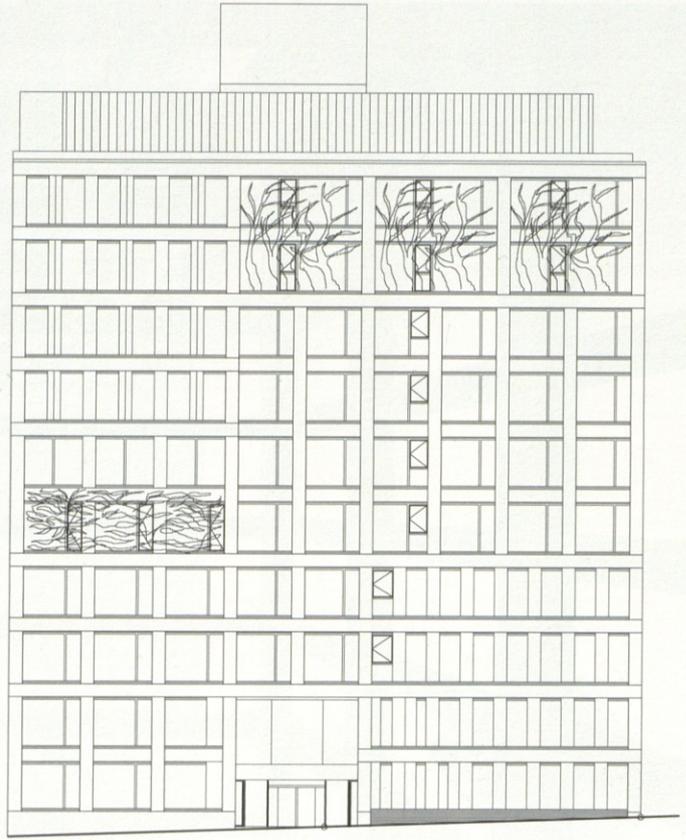
El patio interior, que por exigencias de normativa debe ser abierto, se cubre parcialmente, sin embargo, con un sistema de vigas cuyas sombras ayudan a cualificar el espacio. Será un patio abierto pero de límites definidos, y el diseño de sus fachadas reproduce los esquemas compositivos de las fachadas principales. No es, así, un espacio subordinado, sino coprotagonista.

La fachada propone un sistema estructural de hormigón blanco visto, de retícula irregular y, aunque abstracta, claramente basada en la composición del edificio al que se adosa. La malla resultante, de elementos verticales y horizontales, disuelve su dependencia según se aleja del modelo en que se basa.

El cerramiento se retranquea un metro de la línea de fachada, subrayando con las sombras producidas la retícula estructural y permitiendo su lectura como una plementería continua, aunque con un elaborado diseño de los diversos elementos. Todo este cerramiento, de bronce patinado en verde, incorpora barandillas y estructuras auxiliares que facilitan la limpieza de los vidrios y enriquecen con su juego de sombras el paño retranqueado.

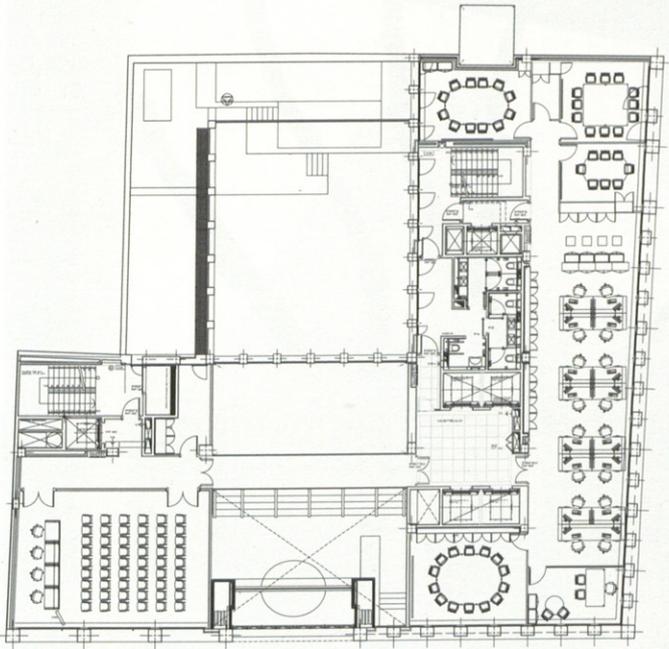
Una parte de los huecos se cubren mediante una escultura, asimismo en bronce, que resume el carácter representativo del nuevo edificio. Tratado como un relieve que se encargaría a un artista joven pero de reconocido prestigio, aportaría una iluminación sorprendente a la sala de juntas que cubre mediante perforaciones en su superficie.

Las plantas de oficinas resultantes, son espacios perfectamente flexibles y abiertos, —en base a un módulo de 0,7x0,7 m.— sin limitaciones estructurales, que agotan las superficies permitidas por la normativa. Al concentrar las zonas no específicamente de trabajo y de servicio en la crujía que cubre la medianera oeste, se acentúan las posibilidades de partición y la flexibilidad de la planta.



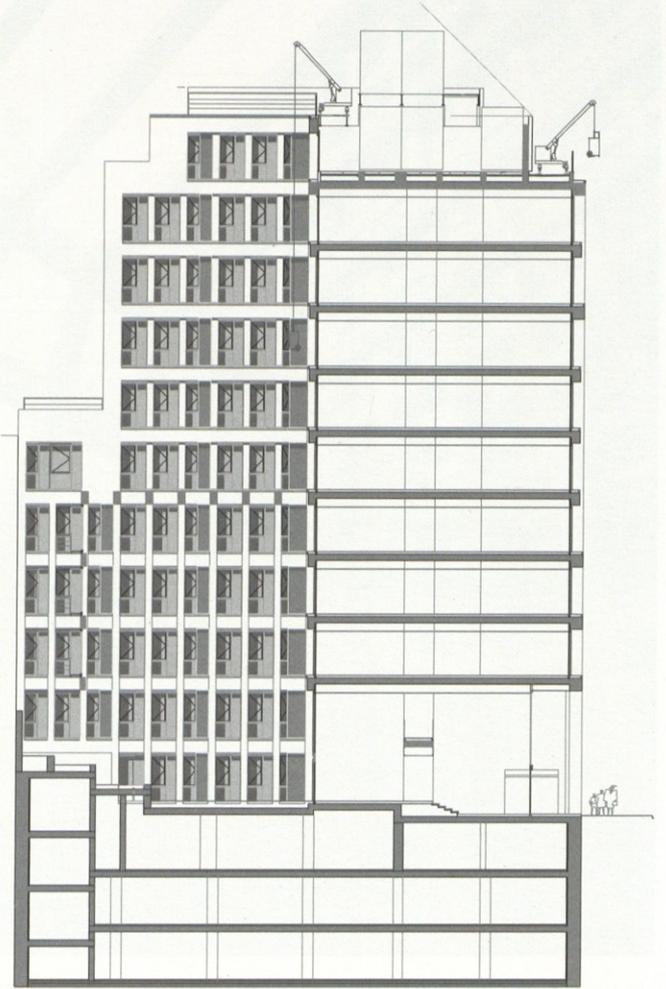


ALZADO A CALLE MARTÍN DE LOS HEROS, PLANTA BAJA Y PLANTA PRIMERA.





SECCIÓN TRANSVERSAL POR EL PATIO Y POR EL ACCESO



ayuntamiento de coslada⁰²

Plaza de la Hispanidad s/n. Coslada, Madrid. 2007

IGNACIO VICENS
JOSÉ ANTONIO RAMOS

El nuevo Ayuntamiento se sitúa en la cabecera de la bifurcación, en el eje de la Rambla, aislado de construcciones vecinas, hito y referencia. Imagen de la nueva ciudad.

La proyección de la torre genera una plaza rectangular ligeramente abocinada hacia la entrada, necesaria como silencio construido ante el edificio, que permita dilatar el acceso, al tiempo de servir de concentración para actos que así lo requieran.

Se realiza una planta de aparcamiento, instalaciones y archivo en sótano, con acceso mediante rampas independientes de salida y entrada.

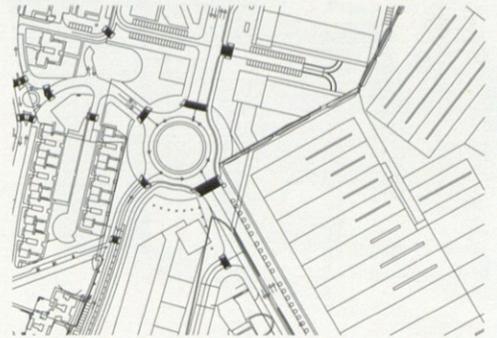
La geometría y definición del ayuntamiento marca perfectamente el solar de actuación, incorporando dos bandas vegetales de protección de sus paramentos laterales.

La plaza anterior, los accesos rodados y las dos bandas ajardinadas conforman la actuación de urbanización propia con el objeto de dilatar o crear un margen que lo aisle de otras resonancias del entorno.

La orientación este-oeste de la Rambla y a su vez de la pantalla de oficinas obliga a la consideración de una protección solar permanente y continua. Será esta condición la que materialice la forma última de la fachada. Su condición independiente y posibilidades plásticas permiten facetar la fachada en múltiples reflejos aunque unidos en un cometido común.

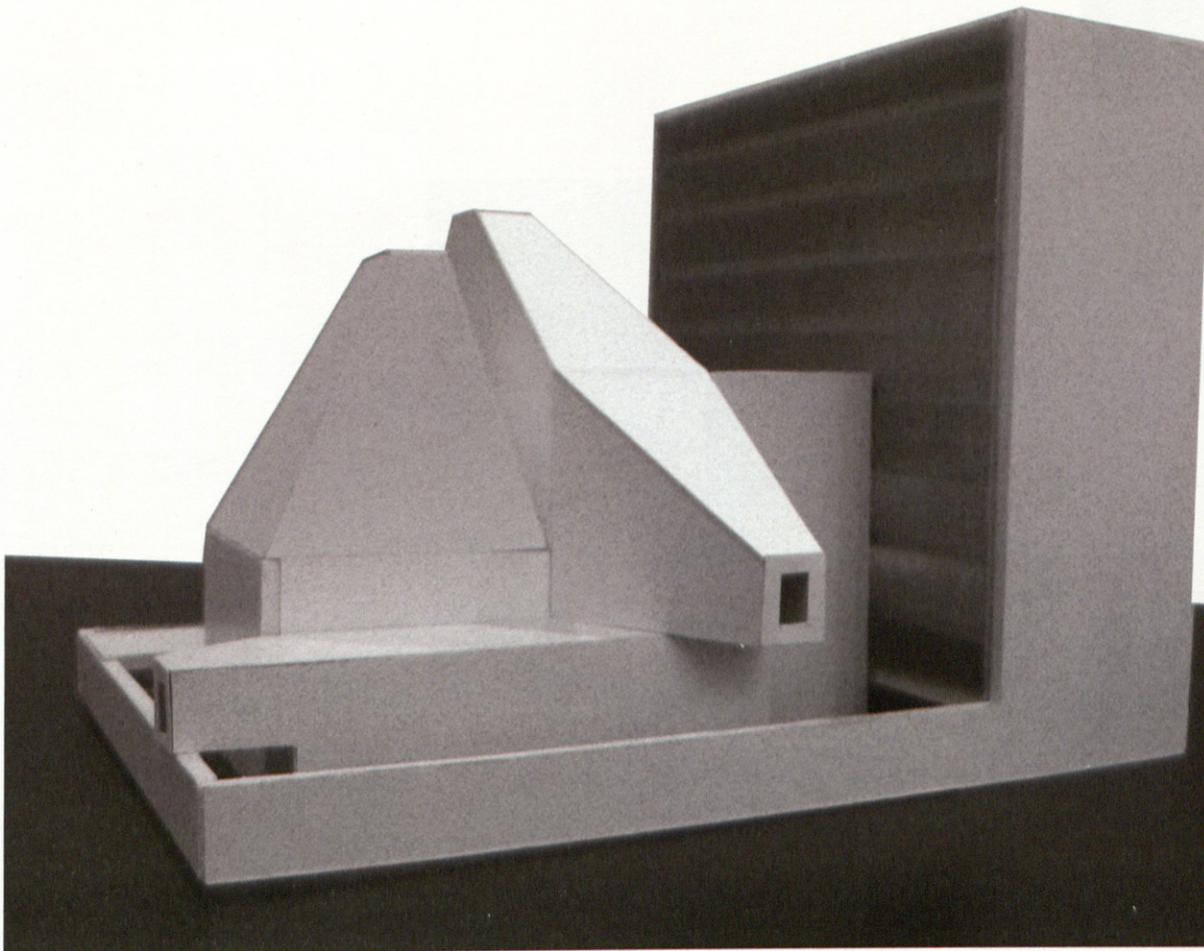
El edificio en sus partes ciegas se revestirá de Alucobond blanco, único color que junto con el de la protección metalizada de fachada compondrá la imagen del edificio.

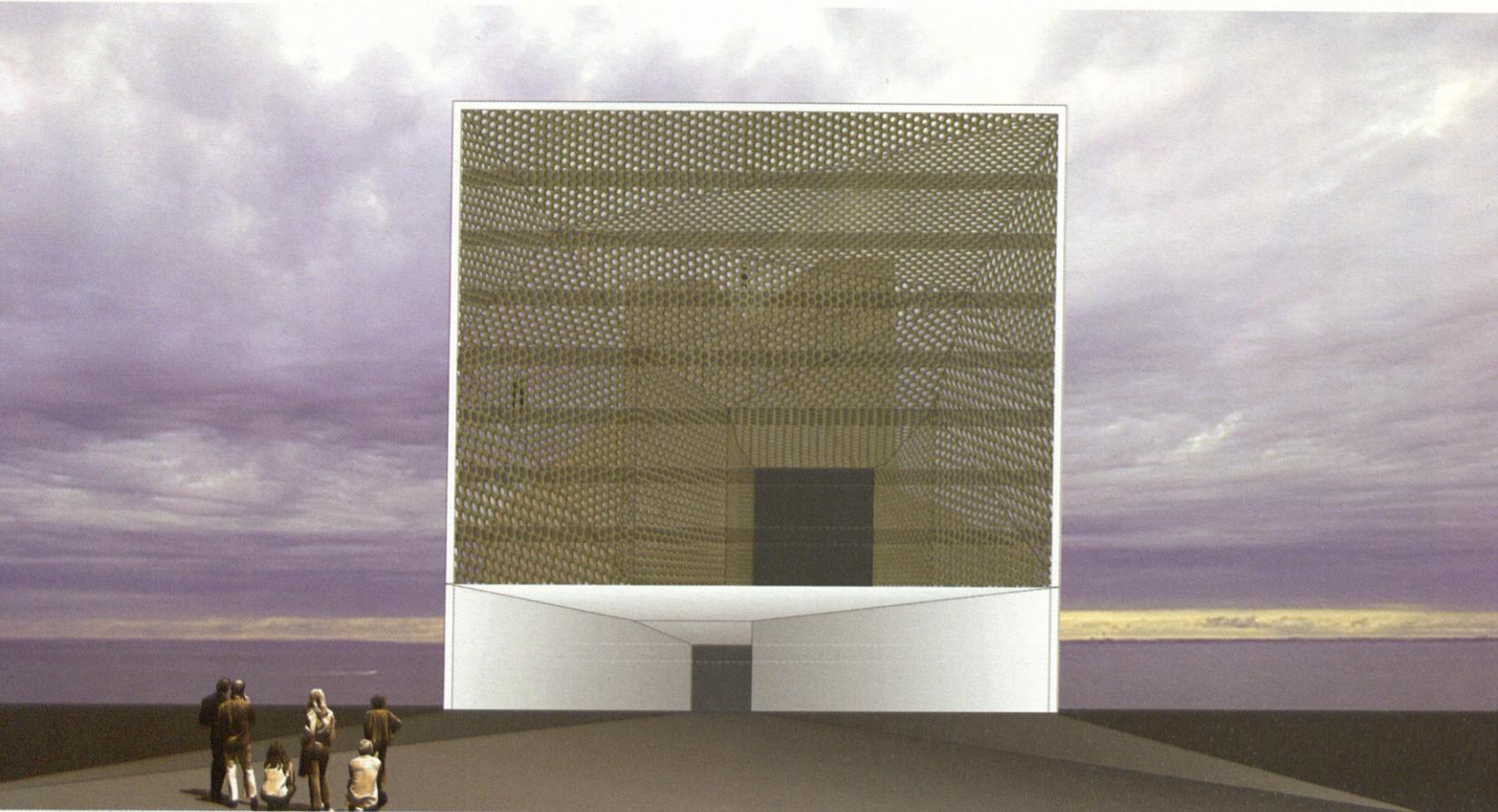
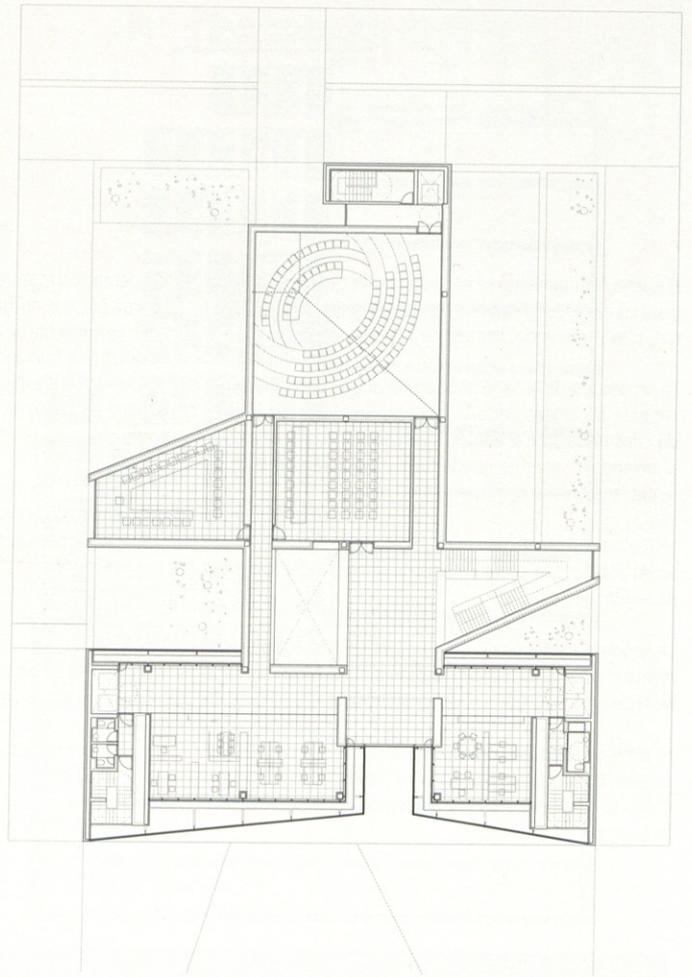
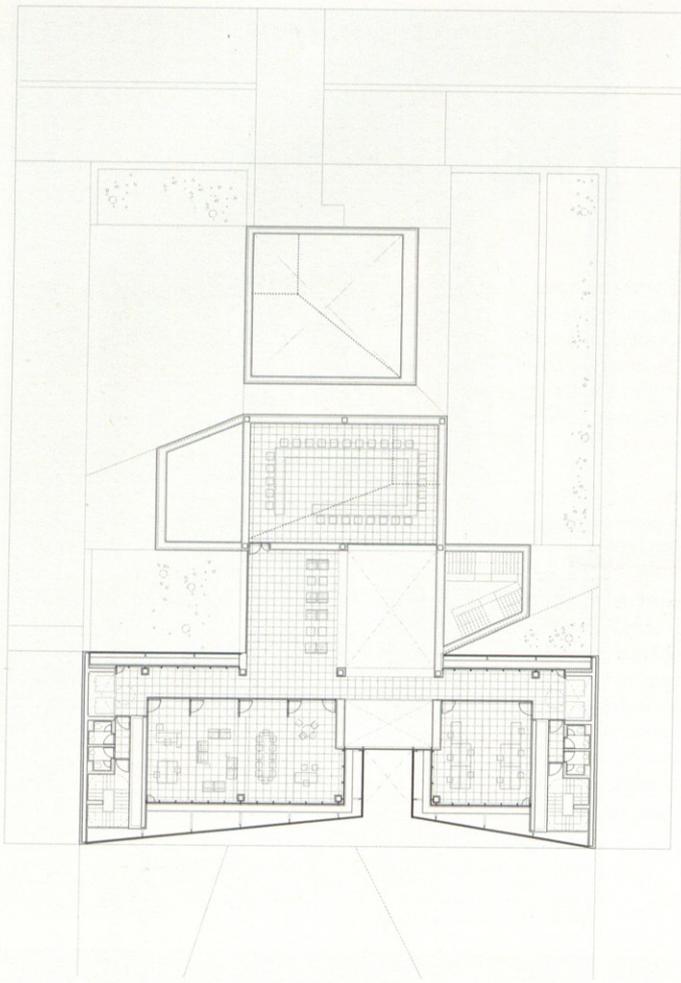
El ayuntamiento construye su mayor superficie en planta baja, destinada al servicio ciudadanos de mayor afluencia. Se realizarán dos entradas con la posibilidad de acceso directo al salón de planos de planta primera. La doble altura de la planta baja enlazará con los vestíbulos de doble altura de la planta primera de plenos y prensa, concatenando los espacios representativos del edificio. Plenos y sesiones dispondrán de un lucernario tronco piramidal que junto con elementos puntuales conformarán el paisaje volumétrico de la parte representativa.

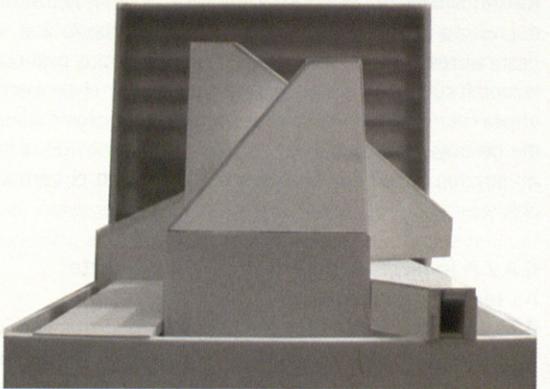
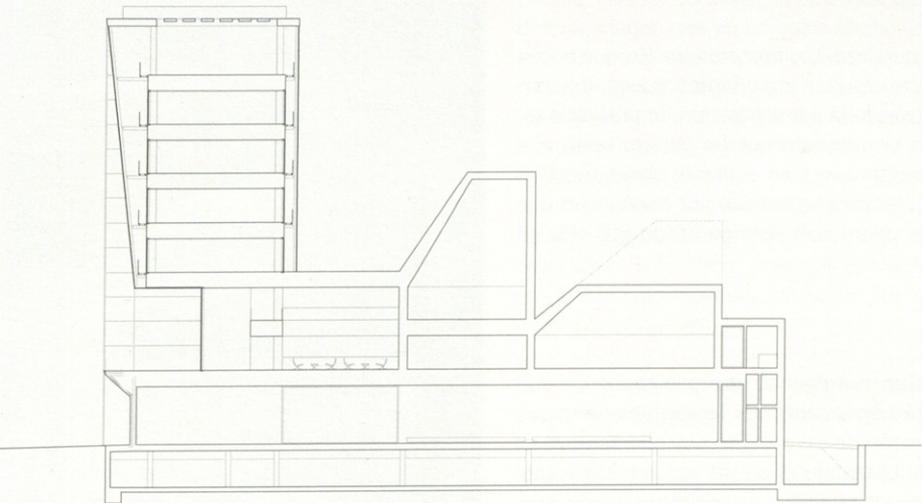
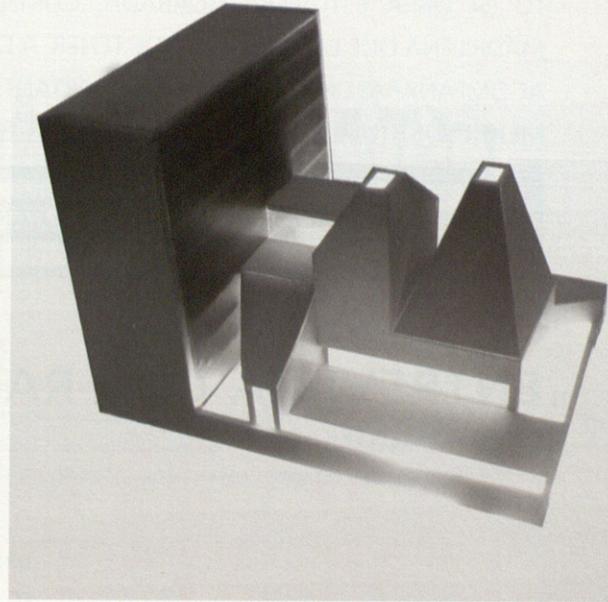
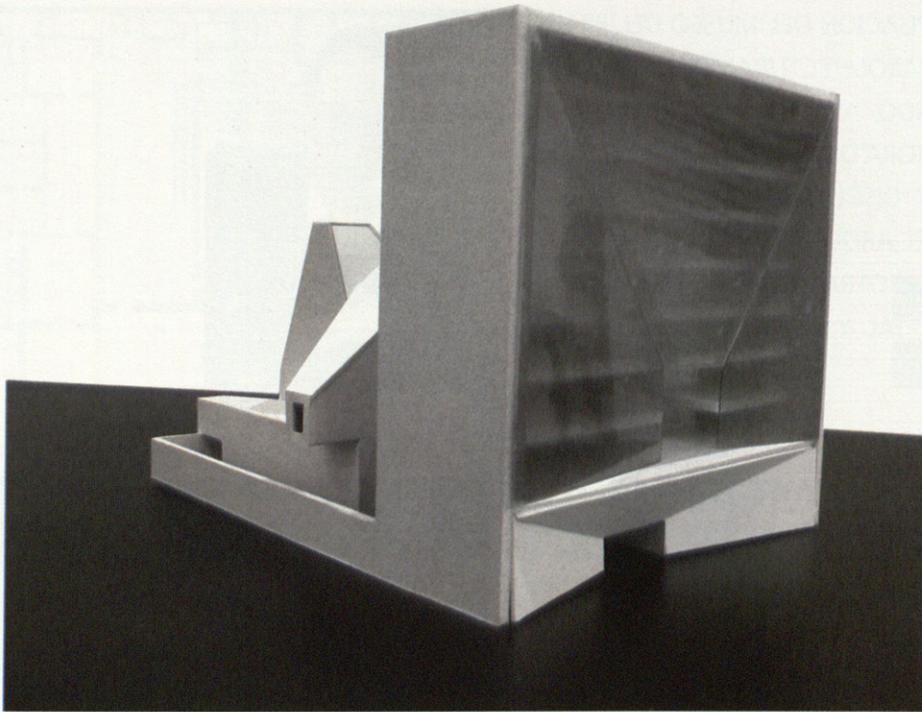


ARQUITECTOS [MADRID]:
Ignacio Vicens y Hualde
José Antonio Ramos Abengózar

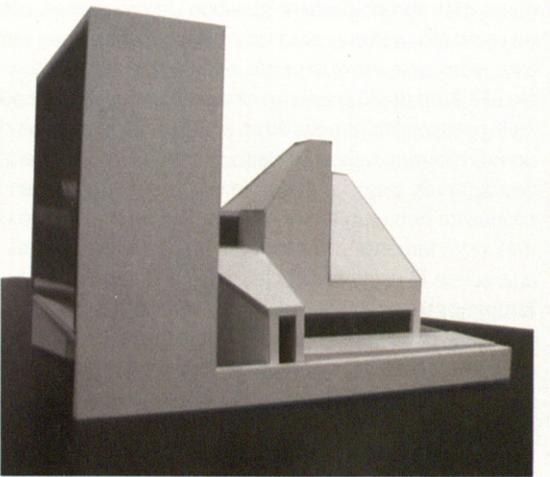
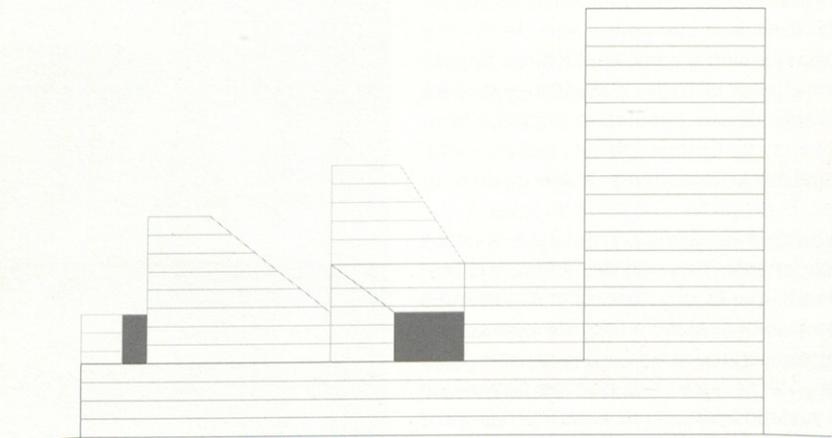
COLABORADORES:
Fernando Gil, Joaquín Esperón,
Desirée González, Pablo Gutiérrez,
Romina Barbieri, Tibor Martín,
Patricia de Elena.



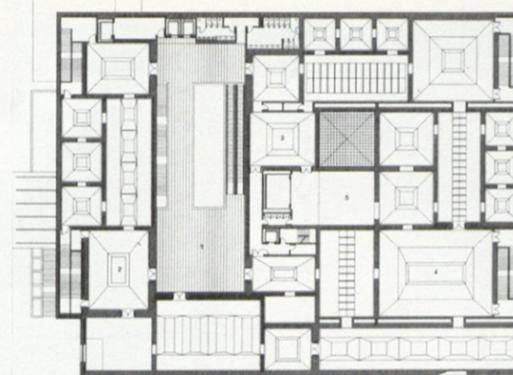




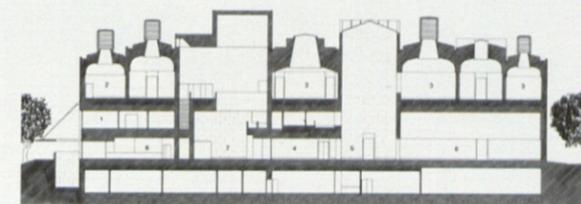
EN PÁGINA ANTERIOR: PLANTA PRIMERA Y PLANTA DE ACCESO.
EN ESTA PÁGINA: SECCION TRANSVERSAL Y ALZADO.



NOS HA PARECIDO IMPRESCINDIBLE QUE LA AMPLIACION DEL MUSEO DEL PRADO REALIZADA POR RAFAEL MONEO APARECIERA EN *ARQUITECTURA COAM* EN CUANTO LA OBRA ESTUVIERA ACABADA, CUMPLIENDO ASI EL PAPEL DE CRONICA MADRILEÑA QUE LA REVISTA HA DE TENER. A LA HORA DE PUBLICAR UN TEXTO QUE ACOMPAÑARA UNA OBRA TAN IMPORTANTE Y DISCUTIDA NOS HA PARECIDO MEJOR SUSTITUIRLO POR UNA ENTREVISTA CON EL ARQUITECTO, CAPAZ DE REFLEJAR CUESTIONES ACERCA DEL MUSEO Y TAMBIEN OTRAS MUCHAS QUE EN UNA LARGA CONVERSACION PUDIERAN SUSCITARSE, TAL Y COMO HA OCURRIDO Y COMO SE OFRECE A LOS LECTORES.



ARRIBA Y A LA DERECHA: SECCIÓN Y PLANTA DEL MUSEO DE HOUSTON, EEUU. ABAJO: MUSEO DEL PRADO



03 ENTREVISTA CON RAFAEL MONEO

CELIA ARMENTERAS

Celia Armenteras / Ante una obra de tanta envergadura como la del Museo del Prado, imagino que habrá tenido muchos condicionantes ¿cómo han influido en el proyecto?

Rafael Moneo / Los condicionantes son de muy distinta naturaleza. Los primeros son los que nacen del mismo edificio y de sus circunstancias urbanísticas, en este caso tan importantes. Luego, los condicionantes son otros: lo que implica una obra gestionada desde la administración, la presencia de la opinión, tantos medios gravitando sobre el proyecto. Es un proyecto que ha durado tanto que ahora me resulta difícil pensar en los momentos iniciales; veo todo casi en el primer plano, desde el día de hoy, e incluso las cosas que a dos meses de la inauguración aún quedan por resolver, así que no soy tan capaz de establecer los planos en el tiempo que permitirían distinguir todo este tipo de cosas...

C.A / A lo largo de tantos años ¿el proyecto ha tenido que cambiar?

R.M / En el proyecto han cambiado poco lo que son los criterios primeros. La organización del edificio tiene que ver incluso con lo que fue mi propuesta en el primer concurso. También es cierto que es un proyecto que ha sufrido enmiendas, sobre todo en razón de los argumentos que algunas de las gentes que tuvieron una posición muy crítica esgrimían. La respuesta a esos argumentos ha llevado en algunos casos a mejorarlo mucho. Alguien que vea las plantas y las secciones puede pensar que apenas ha cambiado. La organización y la estructura, la secuencia espacial, siguen siendo los mismos. Sin embargo, algo tan importante como a mí me parece que es la plataforma ajardinada, hubo un momento que era un techo acristalado. Muchos de los críticos del proyecto lo entendían como más apropiado para otro tipo de programas, otro tipo de edificios públicos, una estación,... o un mercado, pero no para un museo. Yo hacía eso también tratando de evitar problemas de estructura, pero una vez que pensé que podían resolverse y cubrir el espacio intersticial entre el edificio y la calle Ruiz de Alarcón con una estructura más pesada, creo que una enmienda como esa ha sido muy positiva. Ha habido otras en la solución externa del edificio que envuelve el claustro, y que era un edificio más radical. Todavía puedo sentir una cierta nostalgia de eso. La solución se ha dulcificado, digamos, pero ha dado pie a que se incorporasen las puertas de Cristina Iglesias, que en la otra propuesta hubieran tenido menos cabida, u ocupado un papel menos importante. Hubiera sido todo más estrictamente arquitectónico, sin dar pie a otras cosas. El proyecto final ha dado lugar a que apareciera la esquina del claustro y a que se produzca un juego a tres bandas entre ésta, la de los Jerónimos y la del nuevo edificio. Estas cosas más que condicionantes han sido demandas, y el proyecto era susceptible de ese ajuste sin perder lo más sustancial, que es otra cosa. Lo más sustancial del proyecto es seguramente el hacer convivir la estructura longitudinal del edificio de Villanueva y de sus ampliaciones con un eje transversal que propicia el movimiento desde la puerta de Velázquez hasta el claustro. Esto es en realidad el proyecto, y lo que en él se hace. Y lo que me parece que tiene cierto interés es que no cabe entenderlo como una yuxtaposición, como pasa muchas veces



con las ampliaciones. En este proyecto, la idea de yuxtaposición (que está por ejemplo tan clara en el proyecto de Venturi para la National Gallery en Londres, que es quizá el que más se puede parecer en términos de programa) se resuelve mucho más simbióticamente. Hay un momento en que los edificios conviven más íntimamente y, desde la ampliación, uno se siente mucho todavía en el Prado, a pesar de estar fuera.

C.A / ¿Qué opina de tanta repercusión mediática a lo largo de todo el proceso?

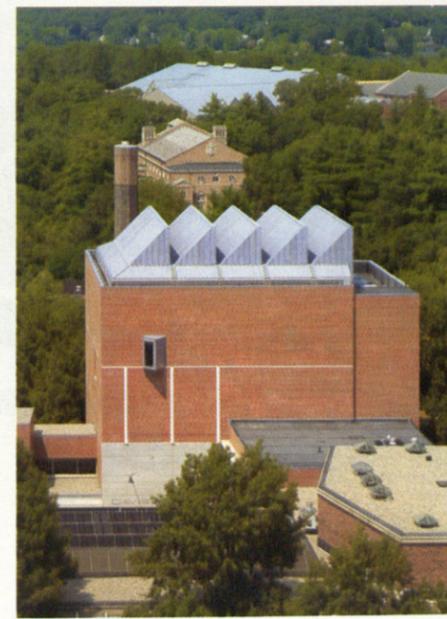
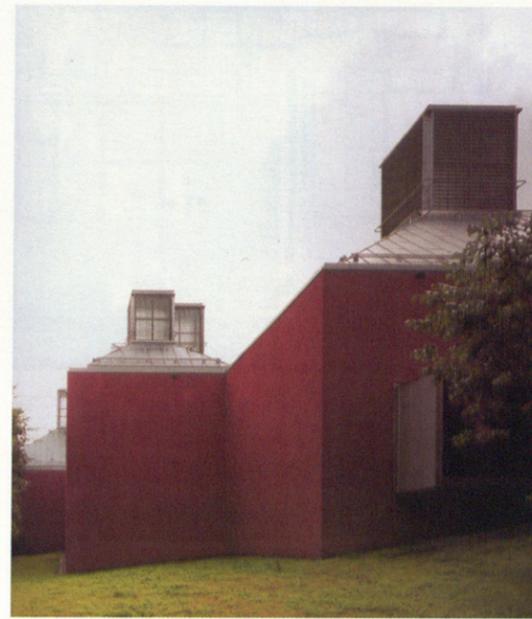
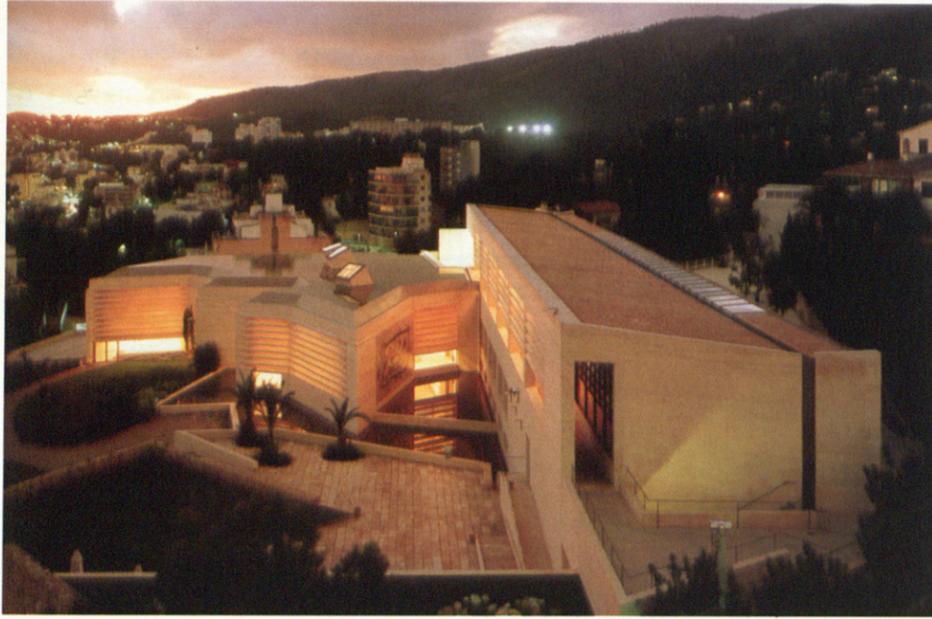
R.M / Me da susto pensar en el tiempo que he estado empeñado en un trabajo como éste, hace 8 ó 9 años. La verdad es que iba a ser un proyecto polémico y dificultoso, de eso siempre tuve conciencia. Pero es cierto que la polémica que se suscitó desde la publicación en un periódico de Madrid de una imagen que yo no había hecho, de lo que era la fachada del edificio, dio esa visión de otros, a la que hubo que responder. Eso fue cuando el proyecto estaba desarrollado y a punto de entregarse; entonces surgen esas dudas que pasan a la Academia, al Patronato, a los periódicos, a que todo el mundo opine, a que los medios lo entiendan como algo que por su condición polémica atrae a la gente y lo utilice muy pesadamente durante meses. Y entonces se va respondiendo a todas estas críticas muy localizadas. Yo, teniendo confianza como tenía en el proyecto, voy respondiendo, y tengo la sensación de que un proyecto muestra su bondad desde su capacidad de prescindir de aquello que puede ser superfluo, sin perder lo más sustantivo. Eso me parece que ha pasado con la ampliación de El Prado. Creo que es mucho más interesante ahora con la plataforma ajardinada, que en cierto modo recupera, sin haber sido el propósito, el edificio encastrado en la ladera que tenía el museo de Villanueva.

C.A / Entonces sí que la opinión pública, a veces, impide que se cambien, o que se planteen algunas cosas...

R.M / No creo que sea tanto un diseño por consenso. No quiero confundir a nadie, y no confundirme yo, al decir que el proyecto es muy exactamente el que ya era, incluso en el primer concurso, pero a veces a uno pueden escapársele matices que indudablemente un ojo crítico diverso descubre, y entonces a lo mejor la respuesta a lo que esa posición crítica demanda cabe que se produzca sin deterioro del proyecto. Esto me parece que ha pasado en este caso, pues en todo proyecto hay menos elementos imprescindibles de los que uno piensa. La idea de llegar a quedarse con sólo aquello que es absolutamente necesario y que no es prescindible. A veces son los demás los que te exigen en ese juicio crítico continuo. Ahora que me ha tocado trabajar en algunos proyectos en Estados Unidos, allí la presencia del cliente es más activa de lo que ocurre con los proyectos españoles, y uno está acostumbrado a seguir un programa totalmente fiel al edificio. Aquí eso pasa menos, no hay tanta cultura del compromiso por parte del cliente. Allí, la naturaleza de la obra de arquitectura no lleva a pensar que sea extraño que otros intervengan con su opinión y que demanden del arquitecto intervención en determinado momento.

C.A / Pero, ¿cómo ha vivido usted todo eso?

R.M / Hombre, vivido, dolorosamente, muy dolorosamente... A veces respetas las personas, o las opiniones, y te gustaría que alguna de esas críticas fueran ajenas a posiciones que cabe entender como personales. No entendido lo personal como algo que te atañe, como críticas que van dirigidas a personas, sino al revés. Muchas veces todas esas críticas nacían a veces de posiciones tan visceralmente personales que... La verdad es que en estos momentos no me gustaría sentirme en absoluto digno de compasión por esta historia.



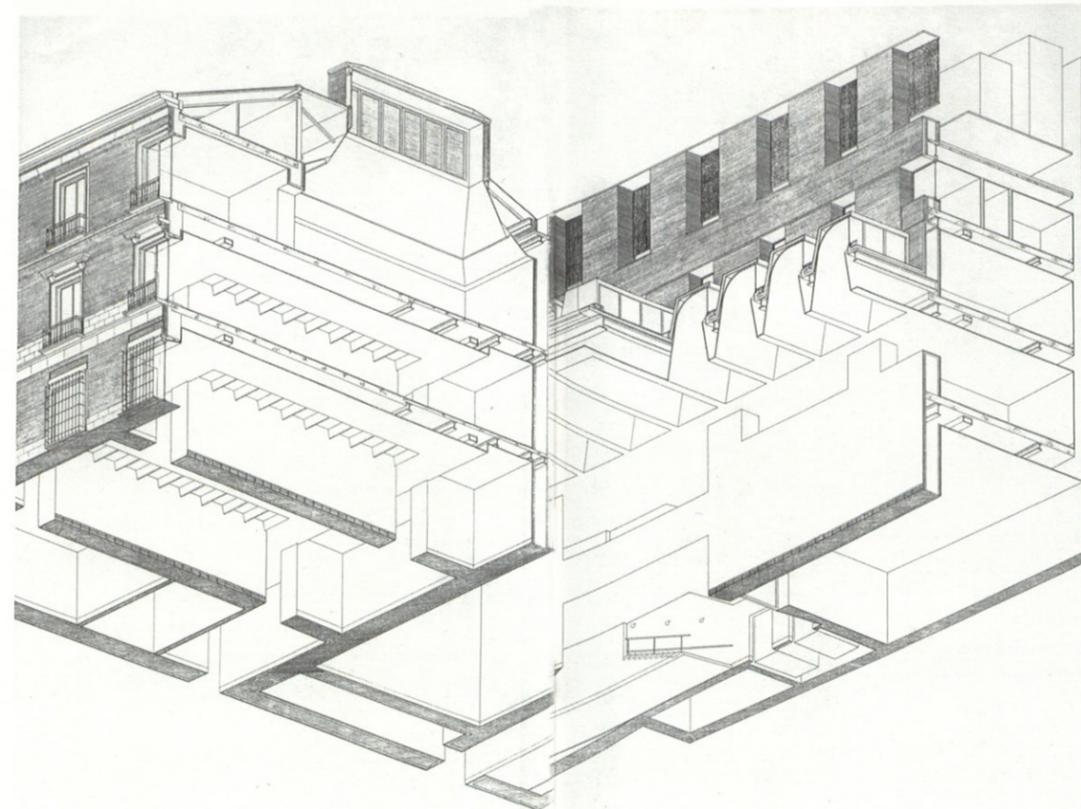
DE IZQUIERDA A DERECHA:
MUSEO DE LA FUNDACIÓN MIRÓ EN PALMA DE MALLORCA.
MUSEO DE ARTE Y ARQUITECTURA DE ESTOCOLMO.
MUSEO DAVIES EN WELLESLEY, EEUU.
GRAN KURSALL DE SAN SEBASTIÁN.
ABAJO: AXONOMETRÍA SECCIONADA DEL PROYECTO DEL
MUSEO THYSSEN EN MADRID.

C.A / Usted tiene mucha experiencia en museos y ampliaciones de museos, ha hecho muchísimos (Mérida, Estocolmo, Houston, Thyssen...) Algunos críticos opinan que Mérida es el mejor, pero, teniendo en cuenta el momento y ubicación de cada uno, ¿cuál le parece a usted mejor?

R.M / Bueno, creo que en general es muy difícil medir con el mismo rasero las obras de arquitectura. Mérida tiene el drama del descubrimiento de la ciudad enterrada; esa condición de yacimiento y museo que coinciden le da una autenticidad, en el mejor y en el peor sentido de la palabra, que nada tiene que ver con una colección que te remite a los intereses de quien la ha reunido. El museo de Estocolmo, por ejemplo, que tiene que ver tanto con las condiciones de no dañar, de no alterar mucho el carácter de una ciudad tan bien establecida. La verdad es que yo veo los museos tan distintos que no se me ocurre el establecer juicios de valor que den preferencia a unos sobre otros, pero entiendo también lo que la gente ve, lo que la gente quiere decir al hablar de Mérida. Pienso en Estocolmo, pienso en el museo Davis, en Wellesley y son trabajos que sigo viendo con mucho interés, los asocio con un momento en mi vida profesional y personal. Al final los museos no son tan solo máquinas expositoras, hay otra historia en cada uno de ellos. Un museo de una universidad americana, un museo como el de Houston, o... en cada uno de ellos hay una incidencia en el medio social en que se producen, o una historia personal detrás. La Fundación Miró, por ejemplo... No son ajenos a toda la respuesta, incluso no arquitectónica. A mí me gusta enfatizar y subrayar lo que la arquitectura hace para entrar en territorios que a veces no son suyos, sean sentimentales o sociales. Creo que cuesta desprenderse del punto de vista de asociar la arquitectura de forma inmediata con sus contenidos.

C.A / Suponiendo que pudiera escoger los cuadros que quisiera, clásicos, modernos, contemporáneos ¿qué obras le gustaría ver expuestas en la ampliación del museo del Prado?

R.M / La ampliación son salas de exposiciones temporales, en realidad, y de una manera discreta, va a albergar y atesorar una de las obras que más caracterizan al museo, que son los dibujos de Goya. Es verdad que no habrá un solo cuadro que pueda relacionar la ampliación con lo que es el contenido del Prado, pero el gabinete de dibujos va a estar en el edificio nuevo y esa colección de dibujos de Goya, que responden de una manera menos puntual a lo que tú me estás diciendo, hace que la ampliación comparta las obligaciones del Prado de conservar las pinturas con uno de los momentos de más valor de su colección, que son precisamente esos dibujos. Trescientos o cuatrocientos dibujos de Goya, preciosísimos.



C.A / Cambiando de tema: a Aalto, la inspiración le llegaba a través de dibujos que hacía mientras pensaba en otras cosas ¿Cuál es su modo de trabajar en cuanto a la inspiración?

R.M / Pues... es difícil de contestar. En el curso de este último año exploraba cuáles son los principios que inspiran o que pueden entenderse como intereses que están en la base de los proyectos. Si hablamos de los míos, por responder personalmente a la pregunta, a mí me interesa cada vez más el conocimiento; el estar impregnado de arquitectura es una condición necesaria para, cuando uno se plantea un proyecto arquitectónico, pueda decir algo con interés disciplinar. Pero después de eso, creo que hay un momento en el que realmente hay que dar carta de naturaleza a la presencia de un primer movimiento instintivo en el que no sé si hay que hablar de intuición o hay que hablar de instinto, pero que encuentra su terreno abonado en ese substrato de una educación arquitectónica que permita que esa respuesta instintiva aflore. Ésta nace de una reflexión sobre los datos de partida de los que yo no puedo desprenderme. En ese sentido, y por lo que sea, veo los problemas como una casuística que muy pocas veces hay ocasión de reducir a una simple investigación lingüística; no es éste mi caso. Hay otros arquitectos en los que la elaboración del lenguaje se convierte en sustancia de su propia carrera. Yo trato de entender cada proyecto en un marco más amplio. En el Kursaal de San Sebastián es muy claro que es un marco geográfico, en la Fundación Miró se trata de un marco casi biográfico; o Mérida, que tiene ese tema histórico... Hay pocos proyectos que no requieran (incluso aquellos que parece que no lo hacen) un primer momento en el que el ejercicio de la libertad en el uso de la intuición o del instinto haya que admitirlo como tal. Por ejemplo, el del museo Thyssen es un proyecto en el que sólo el conocimiento puede dar una respuesta, que creo que está bien. Es muy precisa esta respuesta, que yo me atrevería a decir que es casi canónica. Si uno sigue la historia de cómo fue la destrucción y la restauración del edificio, recuperarlo fue hacerlo desde el conocimiento. Pero así y todo, en un primer momento, hay que ponerse y decir "bueno, ahora empiezo el relato, lo voy a empezar desde esta última puerta de entrada que me han dejado..." Lo que ocurre es que, luego, después de estas primeras visiones instintivas, a mí me gustaría, en cierto modo, encontrarme con lo que hago, no tanto con el resultado de la propia elaboración, sino con algo cuya imagen está preanunciada en esa respuesta instintiva de la que estábamos hablando. Pero luego viene una época larga de elaboración, que es una elaboración extraordinariamente lenta y entretenida. El proyecto es muy satisfactorio, en general; es esa especie de desbrozar y de enfocar una primera idea y una visión borrosa de manera que, entonces sí, con la aplicación de ese conocimiento más continuo, entonces se llega a poder seguir el hilo de un argumento que va aclarándose.

C.A / Y ahora una pregunta que en cierto modo ya me ha contestado: ¿piensa que una cultura arquitectónica amplia es imprescindible para proyectar bien?

R.M / Yo creo que sí. Pero bueno, hablo desde mi educación, desde mi edad y desde mis intereses; puede que haya mucha gente que no sienta tanto esa necesidad de dar razón de lo que se hace en

una base más amplia. Aunque no deje de ser también una fantasía, la fantasía de pensar que lo que uno hace se produce sin todos esos lazos con el tiempo, con el pasado, con un porvenir que historiza inevitablemente y da entrada a la cultura para poder verdaderamente entender qué se hace. También me parece que una posición en la que la cultura cuente da más satisfacción que una actitud meramente profesional. Lo sabe bien un amplio segmento de la profesión dedicado a la enseñanza o que vive el oficio en esta autorreflexión crítica. Lo que le permite moverse sólo acontece desde estas cuestiones de cultura.

C.A / ¿Y sería lo mismo en cuanto a la cultura no arquitectónica? ¿Hay que saber tanto de arquitectura como de cultura en general?

R.M / Yo creo que sí. La posición que yo tengo difiere mucho de otros colegas de mi edad, o más o menos jóvenes. Hay mucha gente que piensa que la arquitectura tiene que dar entrada a muchos otros intereses y poco menos que utilizarlos como material para hacer la masa del pan que se mete al horno como arquitectura. Habiendo reflexionado sobre la arbitrariedad y siendo consciente de que los arquitectos se apoyan en lo arbitrario, o en formas que son ajenas, o que pueden entenderse como ajenas, a su disciplina, a pesar de ser muy consciente de eso, yo me resisto a transformar, por ejemplo, una curva que viene del mundo de la física. Creo que en eso los campos disciplinares tienen su valor. Yo creo que cuanto más sepas, todo lo que ocurre a tu alrededor y que esté gravitando sobre tu arquitectura, está bien, pero no creo que las traducciones directas desde otras disciplinas, o la entrada de otras disciplinas en la arquitectura, sea el modo de trabajar interdisciplinariamente. La interdisciplinariedad debe ser entendida de otro modo.

C.A / Tal parece que en su obra se muestran a veces ciertos recursos aaltianos. ¿Considera a Aalto como uno de sus principales maestros?

R.M / Yo creo que lo fue, más que lo es. Creo que Aalto fue importante en los primeros años de nuestra carrera. En el fondo la arquitectura actual está tan poco interesada en esas cosas que lo veo como algo perteneciente a la historia por completo. Seguramente Aalto fue el arquitecto que manejó de un modo sintético y menos radical, más flexible, los logros del lenguaje moderno, y llegó a obras extremadamente definitivas como Villa Mairea, la obra con la que me quedaría si tuviera que elegir una sola. Pero no creo que sólo Aalto alimente los intereses de los arquitectos de hoy. Esta condición no radical de la obra de Aalto hizo que en alguna de sus últimas obras viviera demasiado de sí mismo. Los ejemplos de hasta dónde puede llevar el mal aaltianismo nos lo mostró él mismo. Ahí hay algo de lo que me gustaría protegerme, que está en la obra de Aalto, y que tiene que ver con el acabar haciendo demasiado de uno mismo la referencia de tu futura obra. Pero sí es cierto que es un arquitecto por el que siento un gran respeto, admiración y cariño. Por otro lado, de los maestros es el único a quien he conocido personalmente. No he conocido a Le Corbusier por muy poco, no he conocido a Mies, pero sí he conocido a Aalto.

C.A / Y con esto llegamos a Sáenz de Oiza, que ha sido su maestro, su jefe y su amigo. ¿Ha tenido influencia sobre su obra?

R.M / Pues yo creo que sí, lo he dicho muchas veces, y al decirlo creo pagar con ello el reconocimiento... Yo he aprendido de Oiza sobre todo un modo de ser arquitecto, lo que un arquitecto podía ser. Debí estar dos años y medio o tres con él, siendo todavía estudiante, pero así y todo esa proximidad me dejó ver la grandeza de la profesión, la inquietud de conectarla con la cultura, como decíamos antes, y también esa exigencia que tenía Oiza, que realmente a mí me gustaría haber recogido de él. Luego, si fuéramos a los aspectos estilísticos (es más difícil hablar de un arquitecto que ha sido volátil, como ha sido Oiza) no era un arquitecto del que uno haya aprendido. Yo he tratado siempre de estar menos pendiente de la opinión de los demás que lo que estaba Oiza, y eso lo aprendí también de él.

C.A / ¿Recuerda de aquella época alguna anécdota divertida?

R.M / Yo estuve con él los tres últimos años de carrera; entonces dejé de atender mucho a lo que en la escuela se me pedía, pues entendía que tener la suerte de ver cómo trabajaba él era para mí la mejor de las escuelas. En aquellos momentos prácticamente Oiza no tenía otro ayudante que yo mismo y el tener esta sensación de que alguien a quien admiraba tanto diera pie a que estuviese tan próximo era ya una ocasión para mí casi epifánica, aunque sea una palabra demasiado fuerte. Pero sí, tuvimos una relación muy cercana y muy directa. No podía ser de otro modo, todavía la profesión vivía de una forma más ligada a la condición individual de cada arquitecto.



MONEO Y SÁENZ DE OIZA POR NOEMI SÁENZ GUERRA. ABAJO: VILLA MAIREA DE ALVAR Y AINO AALTO.



C.A / Era muy simpático y muy querido ¿no?

R.M / Era inteligente, sobre todo era inteligente e inquieto. Era consciente de su seriedad, lo cual quiere decir también que era capaz de entender lo que era el sentido del humor. Pero era más una figura ligada a la austeridad y a la inteligencia.

C.A / Hay arquitectos que creen que en los edificios históricos quedan lecciones de vigencia permanente. Hay otros que, por el contrario, consideran que las nuevas condiciones del mundo y los nuevos descubrimientos culturales y arquitectónicos anulan constantemente el pasado. ¿Puede describir su posición en relación a esta disyuntiva?

R.M / Yo no creo que se pueda prescindir del pasado. Me parece que ese es un terreno de partida tan consolidado, tan definitivo, que en el fondo no podemos prescindir del bien que son las ciudades, no podemos prescindir de todo lo que las vidas de los otros han marcado ya en nuestro planeta donde han dejado tanto esfuerzo. De hecho, una obra de arquitectura es un bien que trasciende, es un bien extraño, por eso es difícil que la arquitectura sea en un futuro próximo eso que en el lenguaje anglosajón se llama *commodity*, un bien de mercado sujeto a las normas del consumo. La arquitectura escapa de algún modo a las normas del consumo, de otro tipo de bienes que se consumen. La arquitectura no acaba de consumirse en la vida de quien la construye o la paga, queda para que otros la disfruten, o la manipulen... De hecho esto ya lo muestra la propia vida cotidiana. Uno vive en casas que uno no ha construido y no se encuentra extraño, y hay que entender que quienes vengan detrás de nosotros lo harán, o nos gustaría que lo hicieran, con las cosas que nosotros hemos hecho. En ese sentido una categoría a la que yo creo que hay que llamar algo parecido a *continuidad* es muy importante, es definitiva para entender la arquitectura. Lo cual no niega que pueda intervenir en lo existente o disfrutar en su conservación. Lo que es peor, me parece, es la imposición de las normas de conducta, es a lo que todos nos resistimos. Si tú entiendes que algo lo tienes que conservar lo conservas con gusto ¿no? No se me ha ocurrido prescindir de ese *bow-window* de esta casa de El Viso; al revés, al final ha pasado a estar ocupada por una mesa muy distinta al sofá que uno se imagina que a lo mejor tendría alguien en los años 30, pero todo eso ocurre. Establecer los criterios para definir cuándo algo puede desaparecer, cuándo una arquitectura llega a un nivel de obsolescencia que merece un derribo, eso es muy duro, muy duro. Pero seguro que hay momentos en que uno puede prescindir. Koolhaas lo ha dicho con mucha violencia y con mucha verdad; a veces hay momentos en que habrá que reconocer que la instrumentalización que se ha pedido a la arquitectura no se ha correspondido, o se ha agotado, y es preciso volver a valorar ese suelo que ocupa mal una casa.

C.A / Otra disyuntiva importante es la de la arquitectura entendida como un campo de conocimiento propio o como un campo vicario ¿cree usted que existe una disciplina, un contenido propio de la arquitectura, o piensa que el contenido de la arquitectura se alimenta de campos ajenos, lejanos o próximos?

R.M / Algo hemos dicho antes. Yo creo que sí. Ahora está muy puesto en duda. No está clara la utopía de creer que uno va a manipular un mundo que secreta, tal y como un gusano de seda es capaz de construir su propio caparazón. Nos gustaría pensar que, en el ejercicio extremo de la libertad que parece soñarse con las máquinas que lleguen a conectar el ordenador con la producción, podremos vivir en espacios que no comparten ese conocimiento disciplinar al que tú te estás refiriendo. Es cierto que conceptos propios como son la proporción, o el ritmo, o contrastes espaciales... creo que están también en otras disciplinas, de otro modo. Están en la música... Yo creo que, aunque hoy no es un concepto muy frecuentado, reconocer lo que es propio del conocimiento disciplinar ayuda. Digámoslo de otro modo que pueda parecer no impositivo: por lo menos ayuda a conocer toda la arquitectura que se ha hecho. En tanto uno tenga que dar razón de otras arquitecturas tendrá que seguir utilizando ese conocimiento, por lo menos para poder entender todo lo que recibe. Otra cosa es que todo eso sea o no susceptible de... hoy por ejemplo ¿quién razona según un sistema de silogismos tomista? Y sin embargo ha sido un mecanismo de producción de pensamiento. No es que le falte consistencia ni que una categoría como la belleza sea ajena a esa estructura bien fundada que es todo eso...

C.A / Cambiando de tercio –en términos taurinos que creo que son para usted especialmente gratos– ...

R.M / Me gustan mucho muchas cosas... En estos momentos, la verdad es que quien nos gusta es José Tomás.

C.A / Remontándonos sólo dos o tres décadas, ¿qué arquitectos del panorama internacional, más o menos de su generación, o más jóvenes, le interesan especialmente?

R.M / Es difícil encontrar arquitectos muy fielmente de una pieza, y que casi nunca defraudan, tales como Siza ¿no? Pero también es verdad que él es un arquitecto en estos momentos, y en cierto modo, muy predecible. Seguramente hemos aprendido ya de él lo que hay que aprender. Es demasiado dueño del lenguaje que domina. No sé, por ejemplo, hay algunos momentos de un arquitecto como Sejima que me interesan. Es curioso, porque me interesa más en los términos de creación atmosférica que otra cosa. A veces uno echa de menos arquitectos que tengan un interés poético, que se escapa o llega muy artificialmente. Estoy contestando muy sesgadamente a esta pregunta, pero es que tampoco es tan fácil. Tengo una posición crítica que no me ayuda. Admirando muchos aspectos concretos y específicos de cada uno se llega a no ser tan capaz de sentir la plenitud de una obra. Esto va a ser una respuesta un poco elusiva, pero la última vez que yo he visto una arquitectura que haya sentido como auténticamente contemporánea ha sido Ronchamp. La he visitado hace dos o tres meses y es la última vez que he visto esa capacidad de expresión desde lo que una obra pensada en términos artísticos puede dar. Me costaría ver una obra de Gehry de ese mismo modo.

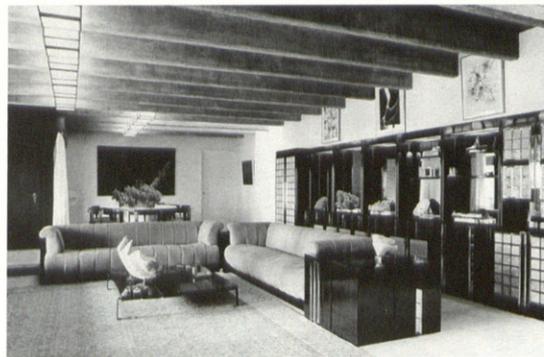
C.A / ¿Qué dirección está tomando la arquitectura de este nuevo siglo después de una centuria tan importante como ha sido el siglo XX?

R.M / Yo creo que la arquitectura está haciendo muchos esfuerzos por digerir todo lo que parece ser un mundo que dispone de una tecnología nueva y diversa. Creo que hay una cosa que alguna otra vez he dicho, y me gustaría decirlo bien ahora. La diferencia está en que, así como a principios del siglo XX la arquitectura se apoyó en lo que eran las técnicas constructivas avanzadas, hoy la arquitectura está más apoyada en lo que el mundo en torno le ayuda a cumplir con unos nuevos medios de representación capaces de hacer pensar en imágenes y en figuras y en formas ajenas, sin embargo, a las técnicas de la construcción. Es decir, los arquitectos más avanzados apenas hacen hincapié en las técnicas nuevas. Las técnicas nuevas han quedado oscurecidas, menos en avanzadilla de lo que eran antes. Las técnicas del XIX al alcance de los arquitectos eran la vanguardia del mundo de la ciencia. Esta posición de la ciencia está hoy más en campos como la biología, o la comunicación... Los arquitectos tienen esa sensación de manejar medios de representación y de comunicar y de disponer de un gran arsenal de materiales, que luego sin embargo están muy limitados a unos índices que proporciona la industria. Si tuvieras que hablar de un material nuevo a principios del siglo XX casi tendrías que decir que es el vidrio, que por otro lado es el material que más dificultades tendría para aceptar la sostenibilidad. Tienes que, laboriosamente, superponer una capa y otra y otra, crear una membrana; entonces está por ver cuánto en el futuro evoluciona de manera que los nuevos instrumentos de construcción tengan la misma flexibilidad, o no... En tanto los medios de construcción están en poder de la industria, y de una industria que es tanto más pesada, habrá siempre esta disonancia o esta disociación, casi esta paranoia entre lo que se puede hacer y luego de verdad la industria te permite hacer.

C.A / Y a propósito del futuro ¿Cómo ve la enseñanza? ¿Qué consejos daría a escuelas y a profesores?

R.M / En cierto modo, vamos a decirlo así, alguien que ama la arquitectura por venir seguro que comienza por amar la arquitectura del pasado. Creo que es este amor por la arquitectura del pasado el que puede introducirle en ese esforzado mundo de la enseñanza.

C.A / Tiene cinco obras en la calle principal de la capital, en la Castellana. El Bankinter fue la primera y la única de nueva planta, aunque la pensó con el palacete existente, por lo que se puso a sí mismo muchas condiciones. ¿Cómo lo ve ahora desde la distancia? ¿No hay en el Bankinter, por la rela-



ción con el viejo palacete, algo parecido como lo que ha hecho en el Prado con el edificio del claustro, proyectado en un principio con más contraste y luego buscando una mayor relación?

R.M / Sí, seguramente es así, pero esto nos lleva un poco a pensar que es muy difícil que no construyamos sobre lo construido. Casi cabe decir que siempre se construye sobre lo construido, y tanta arquitectura se hace desde la ciudad que no es por casualidad que, viviendo en Madrid, sea una suerte haber trabajado en la Castellana. Es verdad que he trabajado allí y no tanto en otros barrios. Habría que ir a la Maternidad de O' Donnell, a las viviendas del Paseo de la Habana para ver otras intervenciones en Madrid, no tantas cosas. Pero yo creo que eso tiene que ver con que nuestra actividad no se produce tanto sobre la *tabula rasa* de un vacío, sino sobre algo que está, y se producen esos sedimentos inamovibles de la ciudad. Ahora estamos empezando a hablar de la posible ampliación de Atocha para el AVE ¿Cuánto esta obra es nueva o vieja? ¿Qué es una obra de nueva planta? Hay circunstancias en que las obras se producen de absoluta nueva planta, pero las más de las veces las obras tienen que aprender a vivir con las demás.

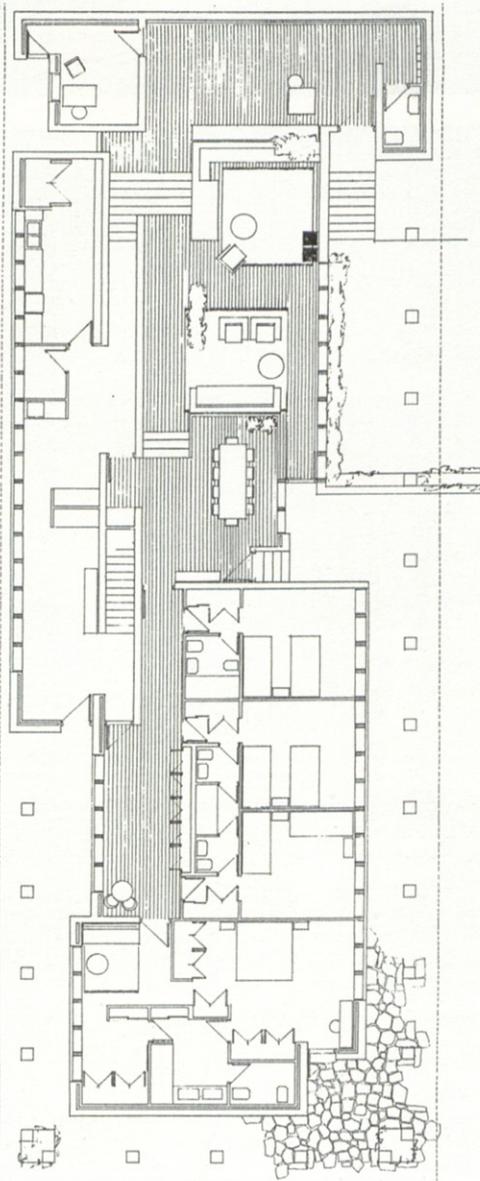
C.A / No ha hecho muchas viviendas unifamiliares, ha hecho algunas, y se ha arreglado para sí mismo más de una ¿No le gustaría hacerse una, para usted, de nueva planta?

R.M / La verdad es que me veo desgraciadamente consistente con todo lo que te he dicho de que todos podemos vivir en una casa que uno no ha hecho. Como la casa de El Viso en la que vivimos; no esta casa, este pobre estudio, que es el huérfano de la familia, que es la única casa en la que no he intervenido nada, que está en su desnudez, y como dijo una vez Manuel Vicent: "*una arquitectura fatigada*" en la que no cierran las ventanas. Sin embargo, en todas estas casas que yo no he hecho, me he sentido cómodo; son casas intervenidas hasta el punto de poderlas entender o ver como casas que son propias. Sea en la casa de Mallorca, sea en la casa de aquí de El Viso. Últimamente he hecho una casa unifamiliar en Estados Unidos, una ampliación de una casa de los años 50, pero que tiene la dimensión o la enjundia de una casa nueva. Es para un compañero profesor de la Escuela de Harvard y la hemos hecho durante cuatro o cinco años. Está ya terminada. Curiosamente la única casa unifamiliar que había construido aquí en Madrid, que era la casa de Gómez-Acebo, en La Moraleja, se ha derribado hace unos meses. La verdad es que lo he sentido mucho. Lo cierto es que no me veo capaz de vivir la vida del pionero que requiera una casa completamente nueva. Una casa en una esquina de la ciudad no me importaría hacérmela. Parece que siempre buscaría esa ayuda de la presencia de otros en el lugar, lo que tiene, por ejemplo, un campo cultivado, como es en el caso de la casa de Mallorca.

C.A / Ya para terminar: ¿en qué momento decidió estudiar arquitectura y por qué?

R.M / Es una pregunta que he contestado en muchas ocasiones. Puedo hacerlo una vez más. Yo había sido un estudiante de bachiller digamos que bueno, por no decir brillante e inquieto. Me gustaba la literatura, la filosofía, trabajaba en una revistilla, un periodiquillo que fundamos con otros inquietos de mi curso. Pintaba, desde los 11 ó 12 años. Recuerdo que fue un pintor local a hacerle un retrato a mis padres y entonces me sentí atraído un poquito por la pintura, empecé a pintar y pinté durante todo mi bachiller. Todavía hay cuadros de esos, un poco así a la manera de Benjamín Palencia, o de los pintores de la escuela de Vallecas. Trabajé un poco con Vázquez Díaz... Tuve la tentación de estudiar pintura o estudiar filosofía, pero la verdad es que me dejé llevar por mi padre que decía "*seguro que si haces arquitectura vas...*". Mi padre tenía la sensación de ser un arquitecto frustrado, había estudiado ingeniero industrial y decía "*yo creo que tienes que estudiar para arquitecto...*" Entonces vine a estudiar arquitectura a Madrid, y hacer arquitectura era estudiar ciencias exactas, los dibujos... y se tardaba varios años en hacer el ingreso en la Escuela. La verdad es que tuve suerte de hacer el ingreso muy rápidamente, por buena fortuna, a lo mejor. Siempre digo que si en el examen de análisis matemático no llegan a poner ese problema que resolví, que no era canónico, a lo mejor me hubiera atascado. Pero resultó que hice el ingreso muy rápidamente y empecé a encontrarme muy cómodo en la carrera y la verdad es que ahora no me veo ejerciendo otra profesión. He acabado pensando que sí, que es la profesión que me hubiera gustado ser. Admiro mucho a un músico, a un pintor, a un escritor, pero no me siento con el coraje para enfrentarme con el dolor, como un médico. Y recibir la respuesta de lo construido, algo que es consustancial con la profesión de arquitecto, me parece que es una gran cosa. También ver el mundo teniendo que dar razón de él desde tu obligación como arquitecto, de añadir cosas. No me lamento de haber gastado mi vida como arquitecto.

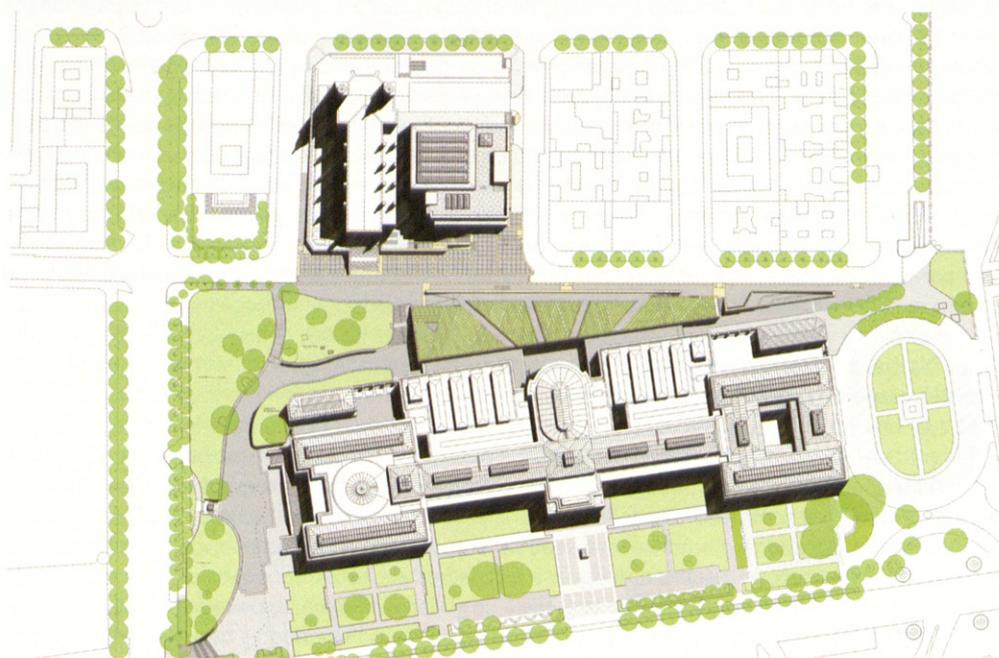
DE ARRIBA ABAJO: AMPLIACIÓN DE BANKINTER EN MADRID, DE RAMÓN BESCOS Y RAFAEL MONEO. CASA GÓMEZ-ACEBO EN LA MORALEJA RECIENTEMENTE DEMOLIDA, INTERIOR, EXTERIOR Y PLANTA DE LA CASA.



04 ampliación del museo del prado

Paseo del Prado, Madrid, 1998-2007.

RAFAEL MONEO



ARQUITECTO [MADRID]:
Rafael Moneo

COLABORADORES:

Proyecto:
Belén Hermida, Christoph Schmid, Carmen Díez,
Mariano Molina, Jacobo García Germán, Borja Peña
Proyecto de Ejecución:
Christoph Schmid, Belén Hermida, Eduardo Arilla
José M^o Hurtado de Mendoza, Oliver Bieniussa
Dirk Schlupp-kotten, Juan Manuel Nicás, Filippo Serra
Obra:
Pedro Elcuz, Miguel Ángel Santamaría, Filippo Serra
Francisco Blasco Esparza, David Campo, Belén Hermida
Isabel López Taberna, Scott Snyder, Fernando Iznola
Estructura:
Jesús Jiménez Cañas, (NB 35 Ingenieros)
Instalaciones:
Rafael Úrculo Aramburu, (Úrculo Ingenieros Consultores)
Aparejadores:
Santiago Hernán, Juan Carlos Corona
Maquetas:
Juan de Dios Hernández, Jesús Rey, Estudio Moneo

PROMOTOR:
Ministerio de Cultura

FOTÓGRAFOS:
Javier Azurmendi, Roland Halbe, Duccio Malagamba.

Hay que entender el Proyecto de Ampliación del Museo del Prado como un nuevo capítulo en su ya larga vida. Un capítulo que contempla la incidencia que en el Museo iba a tener la ocupación del nuevo suelo —aquél sobre el que se planteó el concurso— y que incluía el Claustro de los Jerónimos, el perímetro en torno a él y el área comprendida entre la espalda del Museo y la calle Ruiz de Alarcón. Lo que se pedía en el concurso a los arquitectos era definir cómo colonizar el nuevo suelo disponible.

El proyecto que resultó vencedor reclamaba la apertura de la ahora clausurada puerta de Velázquez en el pórtico sobre el Paseo del Prado, apertura que propiciaba y propugnaba el tránsito desde dicha puerta al Claustro. De ahí que el camino que lleva de la Puerta de Velázquez al Claustro de los

Jerónimos se haya convertido en hilo conductor de toda una serie de episodios arquitectónicos que darán pie a resolver los problemas específicos que el programa planteaba.

Así, el Museo del Prado da entrada, en este nuevo capítulo de su existencia, a un eje transversal que nos lleva y transporta del pórtico del Paseo del Prado al Claustro de los Jerónimos. En las galerías que para las Academias proyectó Villanueva se expondrán con carácter permanente las colecciones del Museo, una vez que, con la adición de las nuevas superficies, se libera al actual edificio de toda servidumbre ajena a la de ofrecer las obras a la contemplación del público.

Apoyándose en el eje transversal que arranca en el pórtico y que concluye en el Claustro, han quedado dispuestas todas aquellas actividades subsidiarias —y tan necesarias, sin embar-

go— para la vida cotidiana del Museo: los espacios de acogida con todos los servicios que implican las salas de exposiciones temporales, los gabinetes de dibujo y de restauración de las obras de arte, etc. La sala absidal de la planta baja —tratando de emular lo que Villanueva pretendía al proyectar la Basílica— sirve de intersección de ambos ejes y se convierte en la pieza a la que se confía el solape de actividades que se produce entre lo que hoy llamamos Museo del Prado y la Ampliación recientemente construida.

Prescindir del Salón de Actos y rescatar así para el visitante el suelo de la sala absidal no fue tarea fácil. Se mantuvo íntegramente el perímetro, y los tres huecos rasgados que caracterizan la sala estaban ya presentes como nichos en la obra de Villanueva. Desde esta sala, se tiene la sensación de dominar

el corazón del Museo: a través de los huecos abiertos en los muros de la Basílica se ven las galerías de la planta baja, y desde las ventanas se vislumbran lo que son las construcciones en torno a los Jerónimos. Estucada en rojo pompeyano y ornamentada por las musas procedentes de las excavaciones en Villa Adriana —que pertenecieron a la reina Cristina de Suecia y que adquirió más tarde Felipe IV— esta sala absidal se entiende como digna introducción a lo que será la visita del Museo.

Unas galerías acristaladas, que abrazan el patio abierto en torno al ábside, nos conducen a un espacio trapezoidal cuyos lados más largos coinciden con la espalda del Museo, por un lado, y con la alineación de la calle Ruiz de Alarcón, por otro, mientras que en los lados más cortos se producen los accesos desde los flancos norte y sur: el orientado a norte, próximo a la Puerta de Goya, y el orientado a sur, vecino a la Puerta de Murillo y al Botánico.

Se trata de un espacio oblicuo en el que se distorsiona la visión perspectiva y que refleja el encuentro de las alineaciones de los Jerónimos con las dictadas por el Paseo del Prado: el mencionado patio abierto en el que emerge el ábside que comenzó Villanueva, que consolidó Pascual y Colomer y que transformaron en su coronación Jareño y Saavedra, domina la escena y hace que el Museo del Prado esté muy presente en él. Este espacio oblicuo que se resiste a la convencional visión perspectiva y en el que prevalece la presencia del Museo del Prado, tiene una ligera pendiente, reconociéndose así su papel de mediador entre los distintos niveles en que se producen los accesos, en tanto que la citada inestabilidad visual acentúa su vocación de espacio de acogida y servicios.

En efecto, se pretende que el visitante quede en él liberado de todo aquello que es ajeno a la experiencia de la contemplación de las obras. Nos encontraremos, por tanto, en este generoso espacio abierto con las taquillas, los guardarropas, aseos, consignas, puntos de información, etc., y también con la cafetería/restaurante y con las tiendas/librerías: todo ello bajo el mismo techo y con la intención de que el visitante tome la iniciativa y se mueva con la mayor libertad. Desde este lugar, por otra parte, se accede al auditorio y a las salas de exposiciones temporales y en él se establece una fluida comunicación vertical —escaleras, escaleras mecánicas, ascensores— que nos lleva al edificio construido en torno al Claustro.

El nivel del Museo del Prado se extiende y se mantiene bajo la calle, y la geometría y el perímetro del Claustro establecen las directrices y trazas del nuevo edificio. Así, convendría hacer notar que las dimensiones de las dos salas de exposiciones temporales están dictadas por el Claustro, aunque ambas acusen sus distintas condiciones estructurales. En tanto que en una de ellas se agrupan las cuatro columnas que ayudan a resolver los forjados, en la otra se distancian, dando pie a un hueco/linterna que permite el paso de la luz que llega desde la cubierta del Claustro. De ahí que nos resistamos a ver la linterna como un artificio y, por el contrario, abogemos por entenderla como un elemento estructurante indispensable.

Pero continuemos el recorrido a lo largo de este eje transversal que, arrancando de la sala absidal de la planta baja, nos lleva hasta el Claustro. El primer tramo de las escaleras nos llevaría al nivel de la calle Ruiz de Alarcón, al nivel en que está la puerta de entrada al nuevo edificio. Aquí, de nuevo, la huella



JAVIER AZUENEGUI

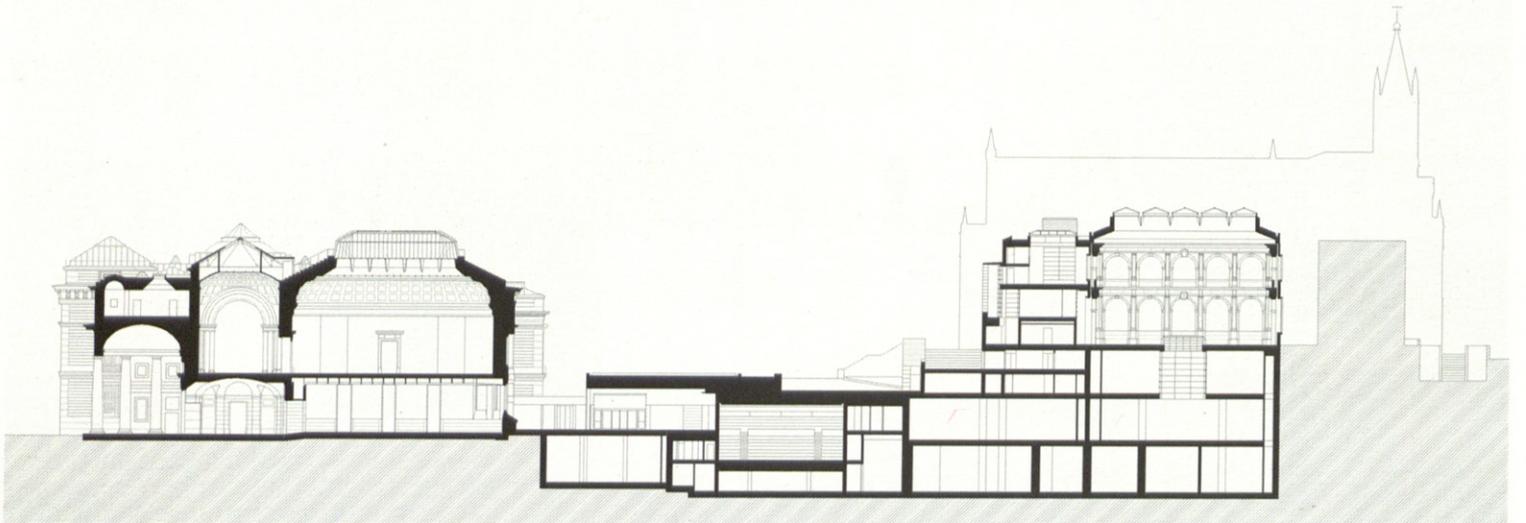
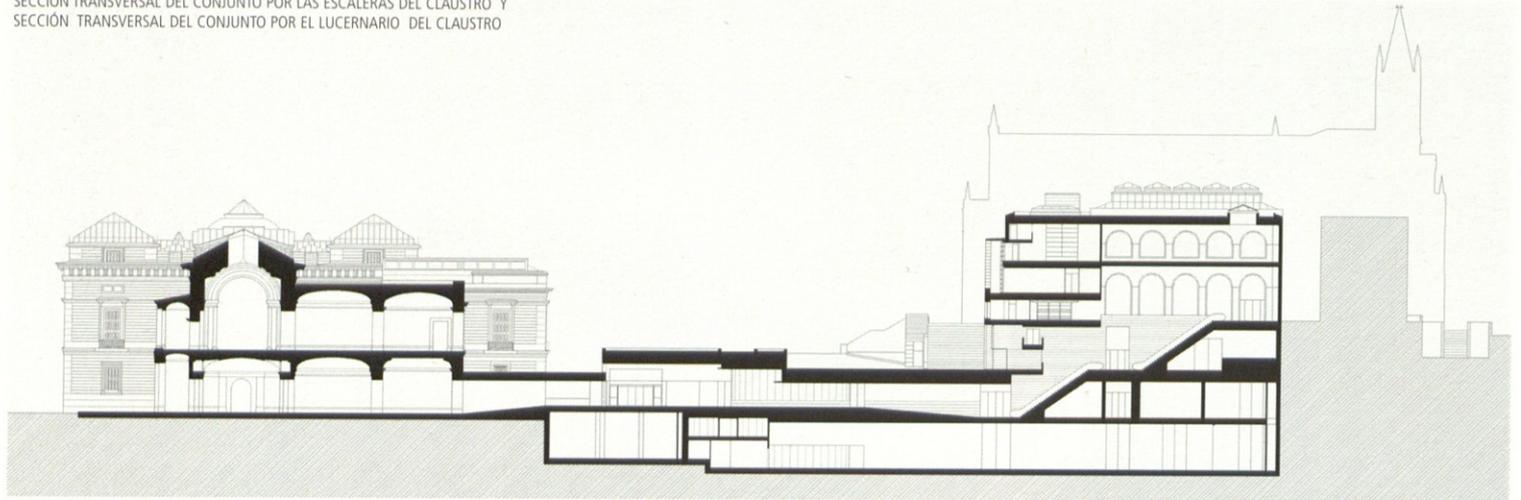


RODOLFO HERRERA



JAVIER AZURMEZQUER

SECCIÓN TRANSVERSAL DEL CONJUNTO POR LAS ESCALERAS DEL CLAUSTRO Y
SECCIÓN TRANSVERSAL DEL CONJUNTO POR EL LUCERNARIO DEL CLAUSTRO



del Claustro está presente en la nueva sala de exposiciones temporales en la que la linterna cobra mayor importancia al mantenerse el hueco inaccesible. Otra sala de exposiciones temporales bajo la plataforma que se produce en el nivel de los Jerónimos y un área para carga y descarga en la calle Casado del Alisal completan esta planta.

Continuando la ascensión, y tras superar un nivel intermedio que sirve al gabinete de dibujos, llegaríamos al fin de nuestro itinerario: la escalera mecánica nos lleva hasta una de las esquinas del Claustro en la que se produce el ingreso al mismo; hemos alcanzado la meta a la que nos proponíamos acceder, el Claustro. Pero el Claustro no ha sido tan sólo el punto de mira que ha dado origen a nuestros movimientos, sino que, en términos proyectuales, es también estructura, armazón, soporte del nuevo edificio.

El Claustro, por tanto, se entiende como lámpara que ilumina toda la nueva construcción; como obra de arte que se incorpora a las colecciones del Museo; como elemento arquitectónico que da razón de todo lo que se construye a su alrededor. El Claustro es todas esas cosas a un tiempo, pero es también —no hay que olvidarlo— referencia al pasado, testimonio de lo que suponía construir en tiempos de Felipe IV, patrono de Velázquez. La conciencia de que el rescate del Claustro era la ocasión para recordar la importancia que los Reyes de la Casa de Austria han tenido para la historia de España, ha llevado a que se proyecte instalar en él los retratos que los Leoni hicieron de Carlos V e Isabel de Portugal y de Felipe II y María de Austria.

Alrededor del Claustro —siempre presente en esta arquitectura— se han dispuesto toda una serie de espacios destinados a gabinetes de dibujos y restauración de obras de arte, actividades que incluyen los correspondientes laboratorios y servicios.

Hemos hablado hasta ahora de cómo el eje transversal que arrancaba del pórtico sobre el Paseo del Prado alcanzaba el Claustro y de cómo este tránsito permitía dar razón de la arquitectura del nuevo edificio. Pero, ¿cómo se traducía dicho tránsito en el entorno urbano? ¿Qué significación tenían las nuevas construcciones en un ámbito como el que nos ocupa? El que la Ampliación del Museo se produjese en el entorno de los Jerónimos permitía actuar en lo que cabe considerar como el flanco débil del Museo: la fachada posterior, resultado, como bien ha quedado manifiesto, de lo que han sido las sucesivas ampliaciones.

Digamos, pues, que la nueva ampliación ha transformado por completo este flanco a naciente, la espalda del Museo. El impreciso e inseguro encuentro que se producía entre el talud que generaba la calle Ruiz de Alarcón y los paramentos de los volúmenes añadidos al Museo a lo largo de los años, ha quedado transformado, al construirse donde antes se encontraba el citado talud una plataforma ajardinada que cubre el espacio de acogida, el espacio oblicuo mencionado anteriormente. El espacio oblicuo, tan importante para establecer la conexión entre el Museo del Prado y las nuevas construcciones, se traduce exteriormente en algo que no puede identificarse con un edificio y sí con un accidente urbano, con una plataforma/terrace elevada que da origen al proyecto de un jardín. El jardín

sobre dicha terraza se entiende como espacio que media entre la espalda del Museo del Prado y el edificio construido en torno al Claustro, lo que hace que el Museo vuelva otra vez a encontrarse con la ladera que va del Buen Retiro al Paseo del Prado de modo no muy diverso a como ocurría en el edificio de las Academias que construyó Villanueva. Y como contrapunto, como otra naturaleza, las puertas de Cristina Iglesias se integran en la escueta y tersa fachada de ladrillo prensado, en la que el pórtico con pilares estriados de doble altura —coronado por una losa de mármol de Macael— tal vez sea el episodio más destacable. Convendría subrayar ahora la precisión de una fábrica de ladrillo que enfatiza las aristas, como bien puede verse en la esquina próxima a la iglesia, en la que el volumen ha sufrido un cuidadoso proceso de erosión que deja asomar la estructura de hormigón y, por tanto, las arcadas del Claustro.

El nuevo edificio y la terraza ajardinada ayudan a consolidar el perfil urbano tanto de la calle Casado de Alisal como de Ruiz de Alarcón. Naturalmente, la terraza ajardinada que cubre el espacio oblicuo está abierta al público, quedando así todo el recinto del Museo del Prado envuelto en un manto verde, que puede considerarse como primer término desde el que contemplar el no lejano Jardín Botánico. La compleja geometría de la terraza ha quedado dividida en "parterres" encerrados en bancos de piedra, y su trazado nos lleva, ineludiblemente, al ábside de Villanueva, sin que, como es obvio, podamos alcanzarlo, pero poniendo de manifiesto cuál fue el quicio sobre el que giraron no tan sólo este proyecto, sino también la mayor parte de las intervenciones que se han llevado a cabo a lo largo de la historia del Museo.



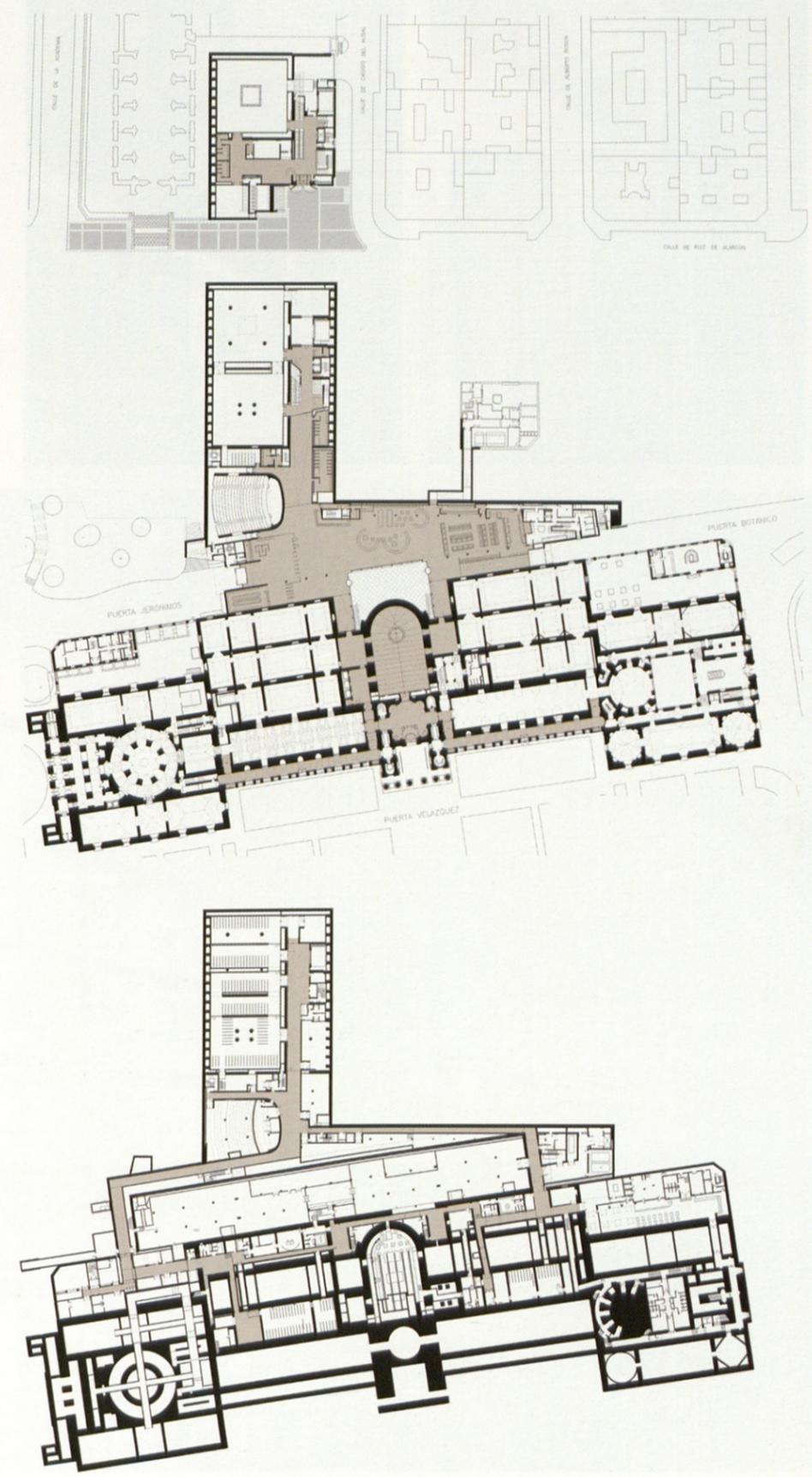


SONOWIZYNSKI/ESAVI



DUECO MALAGOLLA

DE ARRIBA A ABAJO, PLANTA DEL VESTÍBULO DE ACCESO A LOS JERÓNIMOS, PLANTA DEL VESTÍBULO DE ACCESO AL PRADO Y PLANTA SÓTANO



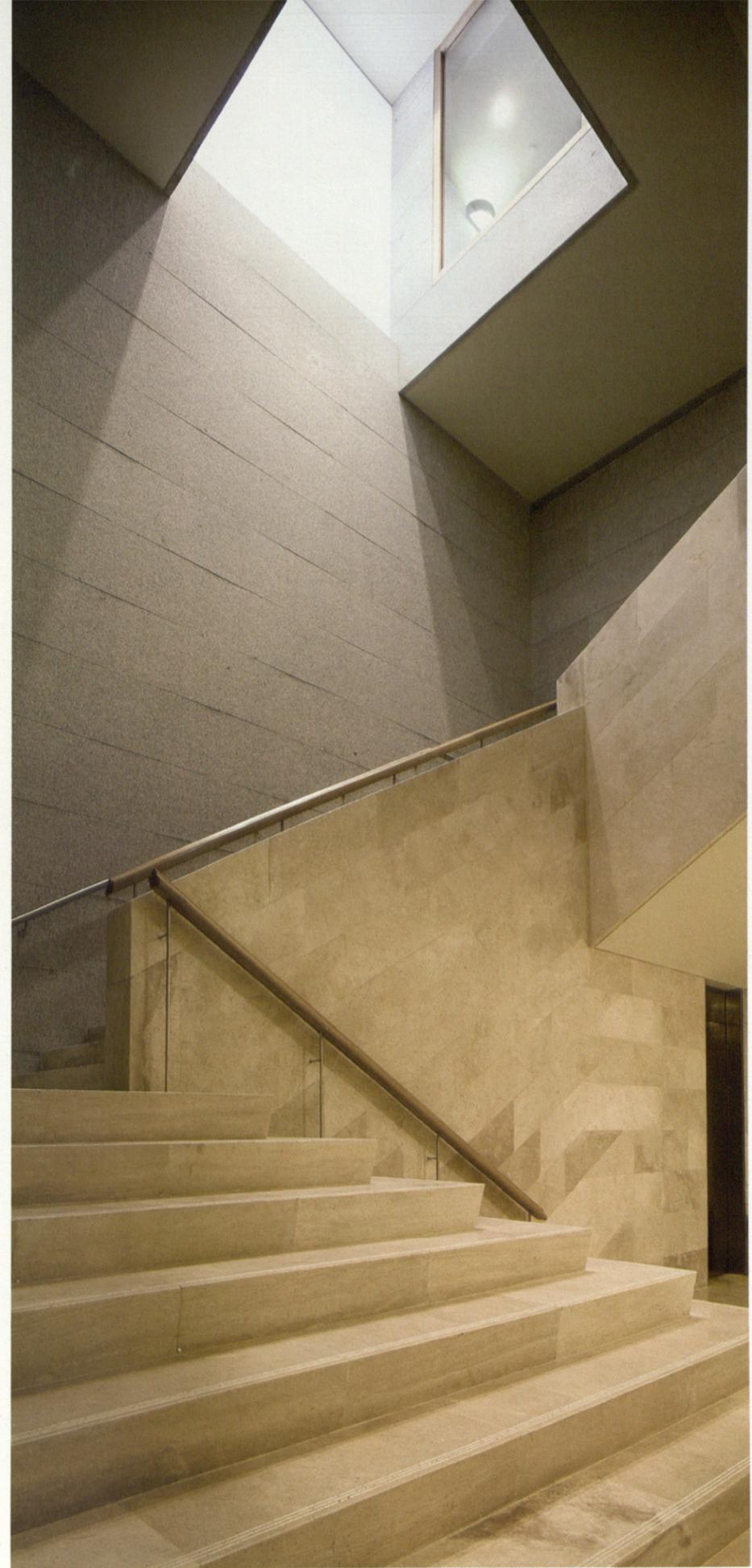


JAVIER AZURMENDI



DUCCO MALAGAMBA

DETALLES INTERIORES DEL EDIFICIO CONSTRUIDO EN TORNO AL CLAUSTRO DE SAN JERÓNIMO EL REAL.



JAVIER AZURMENDI



JAVIER AZURMENDI

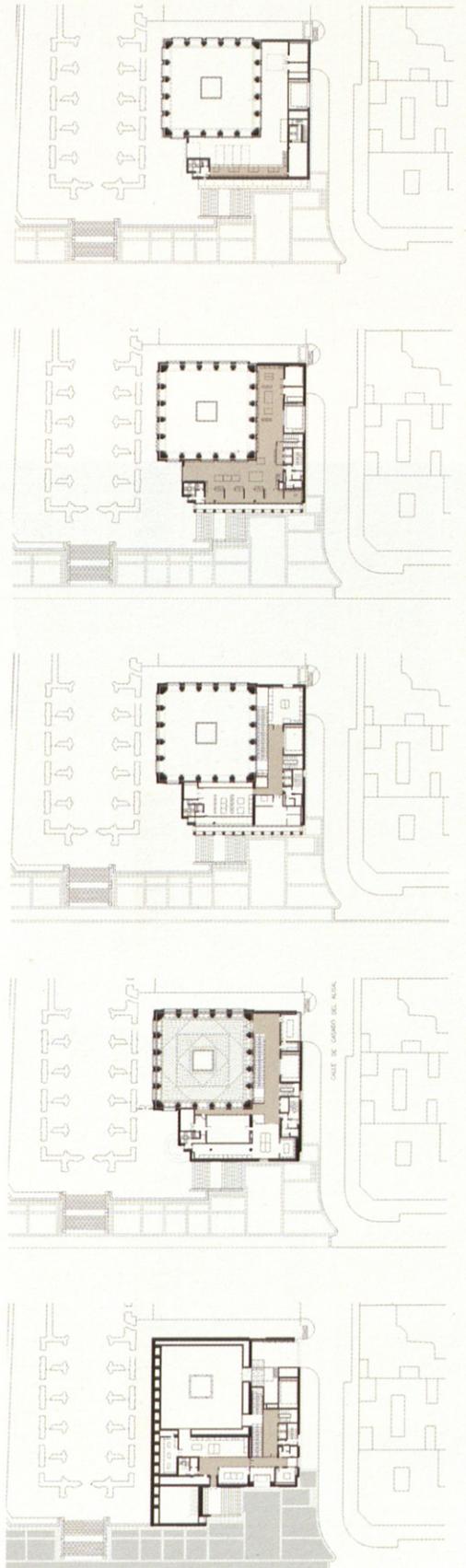


JAVIER ACQUERMANN



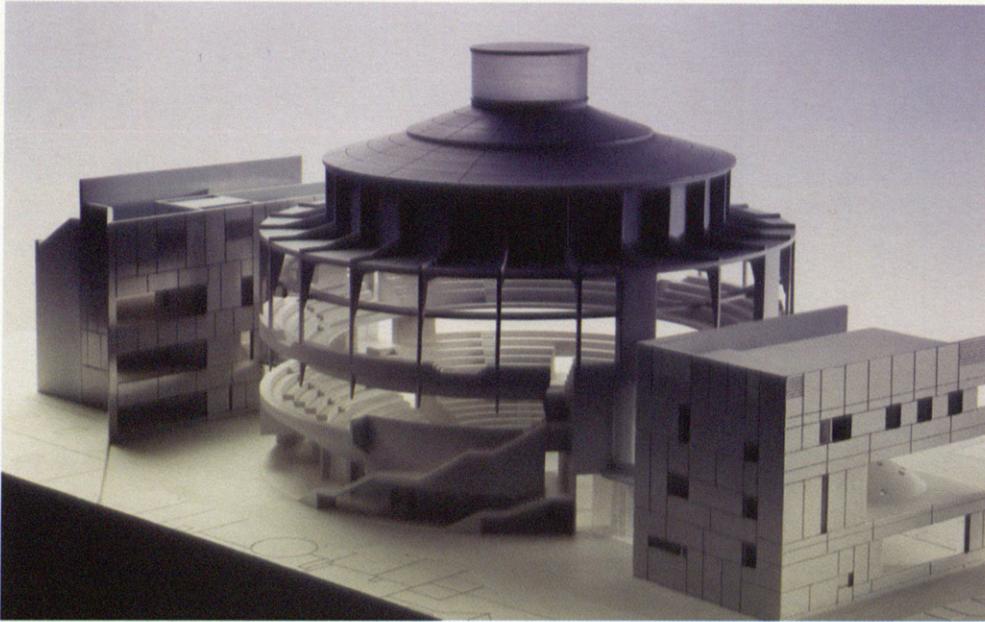
ROLAND HALLÉ

DE ARRIBA A ABAJO, ALTILLO DE RESTAURACIÓN, PLANTA DE RESTAURACIÓN, PLANTA DE DOCUMENTACIÓN, PLANTA DEL CLAUSTRO Y ENTREPLANTA DE ACCESO.





RODOLFO HERRERA



ALBERGOTO

ARQUITECTO [MADRID]:
Mariano Bayón

COLABORADORES:
Carmen Izquierdo Lázaro, Dominik Wach,
Paula Jaén Caparrós, Jaime Astor Varela,
Cristian Rubio Pinedo, Pablo Bayón Villamor,
Luis Estanislao Escudero.

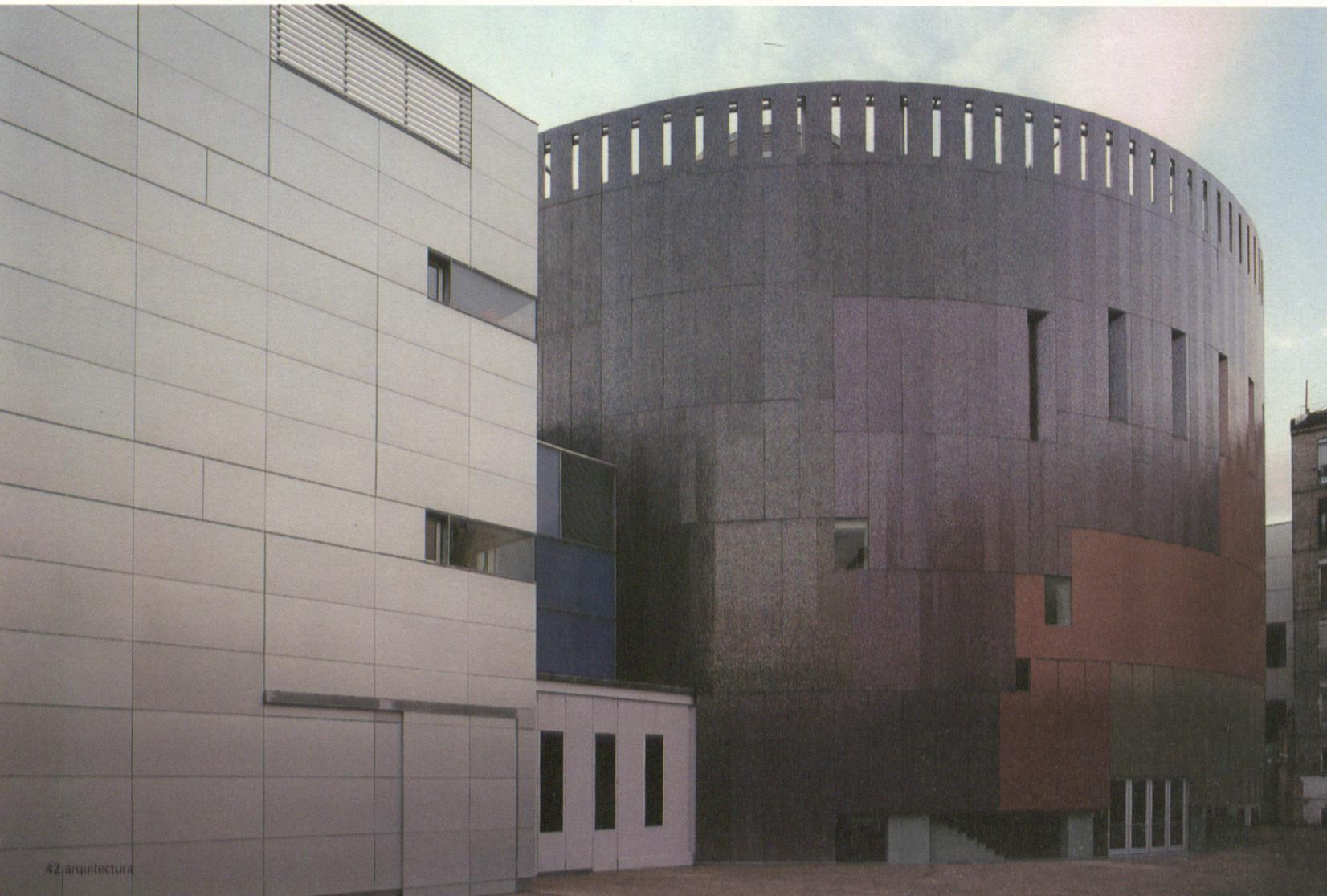
Técnicos municipales en dirección de obra:
Emilio Esteras, arquitecto
Ramón Suso, Antonio Hernán, aparejadores
Aparejador: José Ángel Azañedo
Estructuras: Luis Casas
Empresa Constructora: FCC construcción s.a.
Implementación Técnica para Espectáculos: Comsa
Elementos Móviles y Desmontables: Fernández Molina s.a.
Plataformas Elevables: Thyssen Krupp
Mobiliario Fijo: inde 4
Maquetas: Juan de Dios Hernández, Jesús Rey.

PROMOTOR:
Ayuntamiento de Madrid. Concejalía de las Artes.

FOTOGRAFOS:
Javier Azurmendi, Paco Manzano, Pablo Bayón
Aurofoto (maquetas)

05 circo estable price
Ronda de Atocha 35, Madrid. 2000-2007.

MARIANO BAYÓN

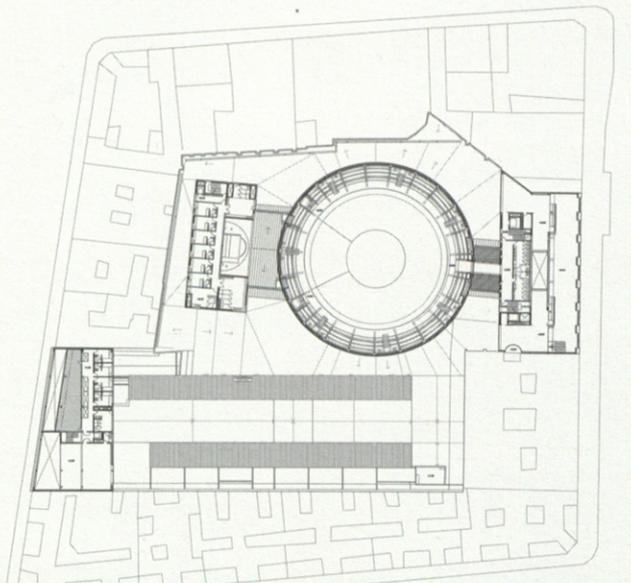
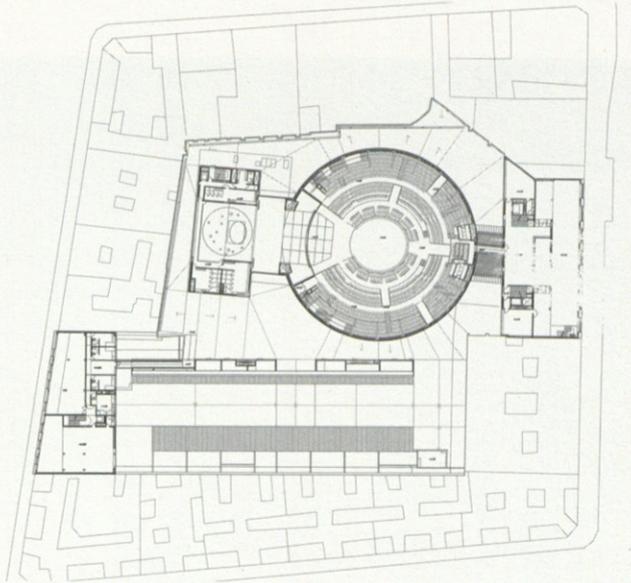
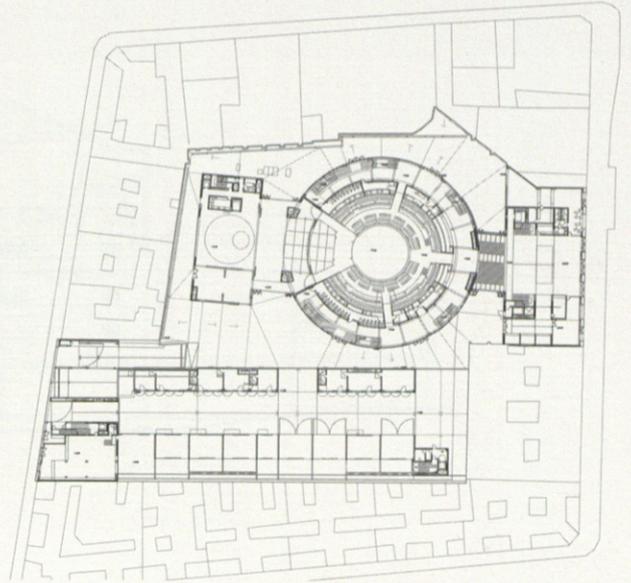




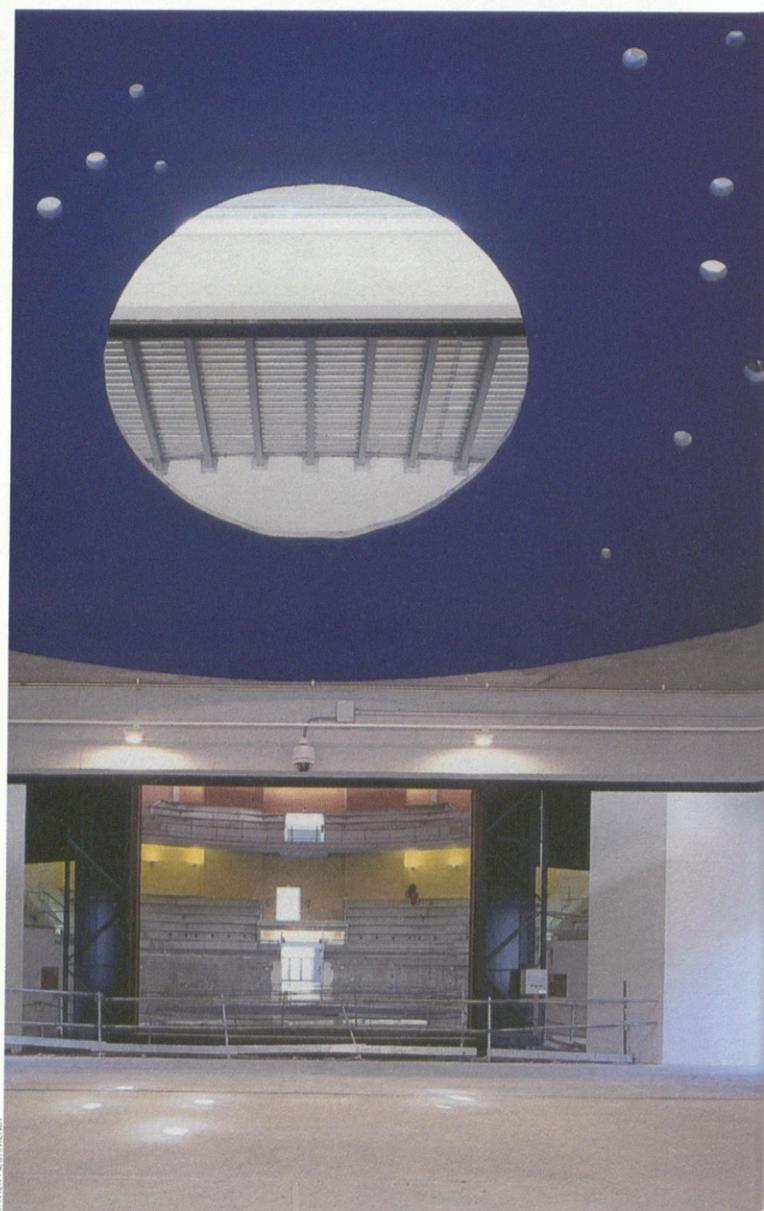
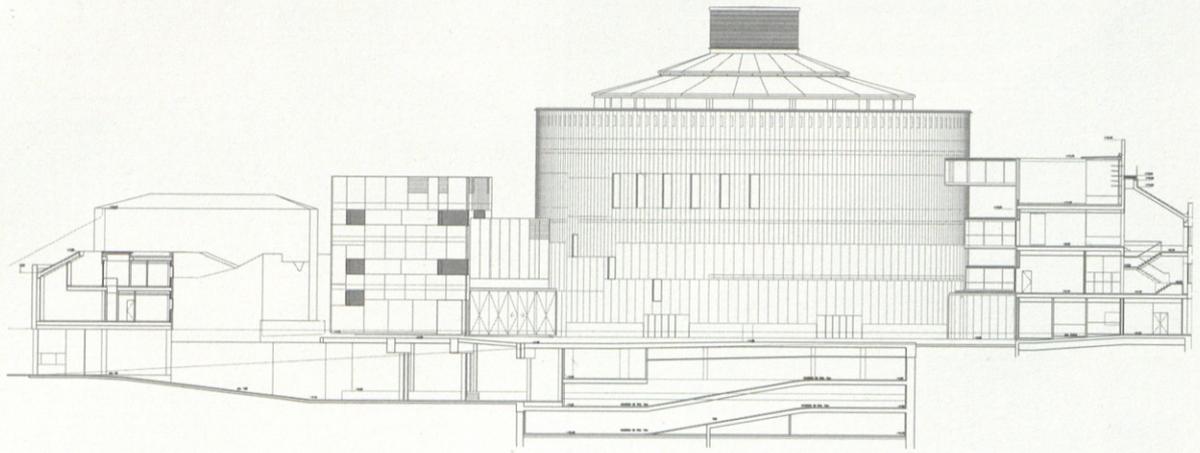
JAVIER AZUAGA

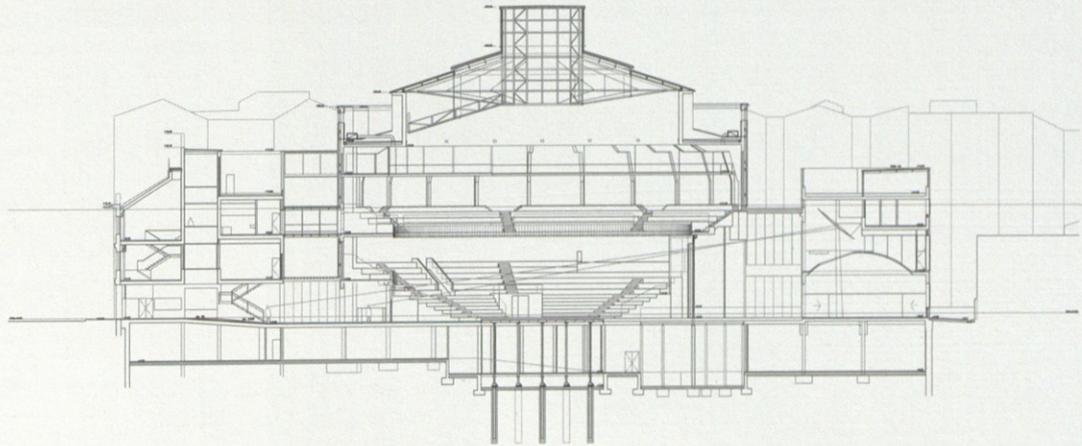


JAVIER AZUAGA



DE ARRIBA A ABAJO, PLANTA BAJA,
PLANTA PRIMERA Y PLANTA SEGUNDA





EN LA PÁGINA ANTERIOR, SECCIÓN POR EL ACCESO DE VEHÍCULOS Y EL EDIFICIO DE EXPOSICIÓN
EN ÉSTA PÁGINA, SECCIÓN LONGITUDINAL POR EL EJE DEL CONJUNTO.

El proyecto del nuevo Teatro Circo Price de Madrid introduce la idea de la "aldea circense" dentro de la ciudad en el interior de una manzana de uso característico residencial en la tradición de los circos estables decimonónicos, dotándolo de nuevos incentivos y capacidades. El edificio se construye frente a la Casa Encendida y cercano a la ampliación del Centro de Arte Reina Sofía.

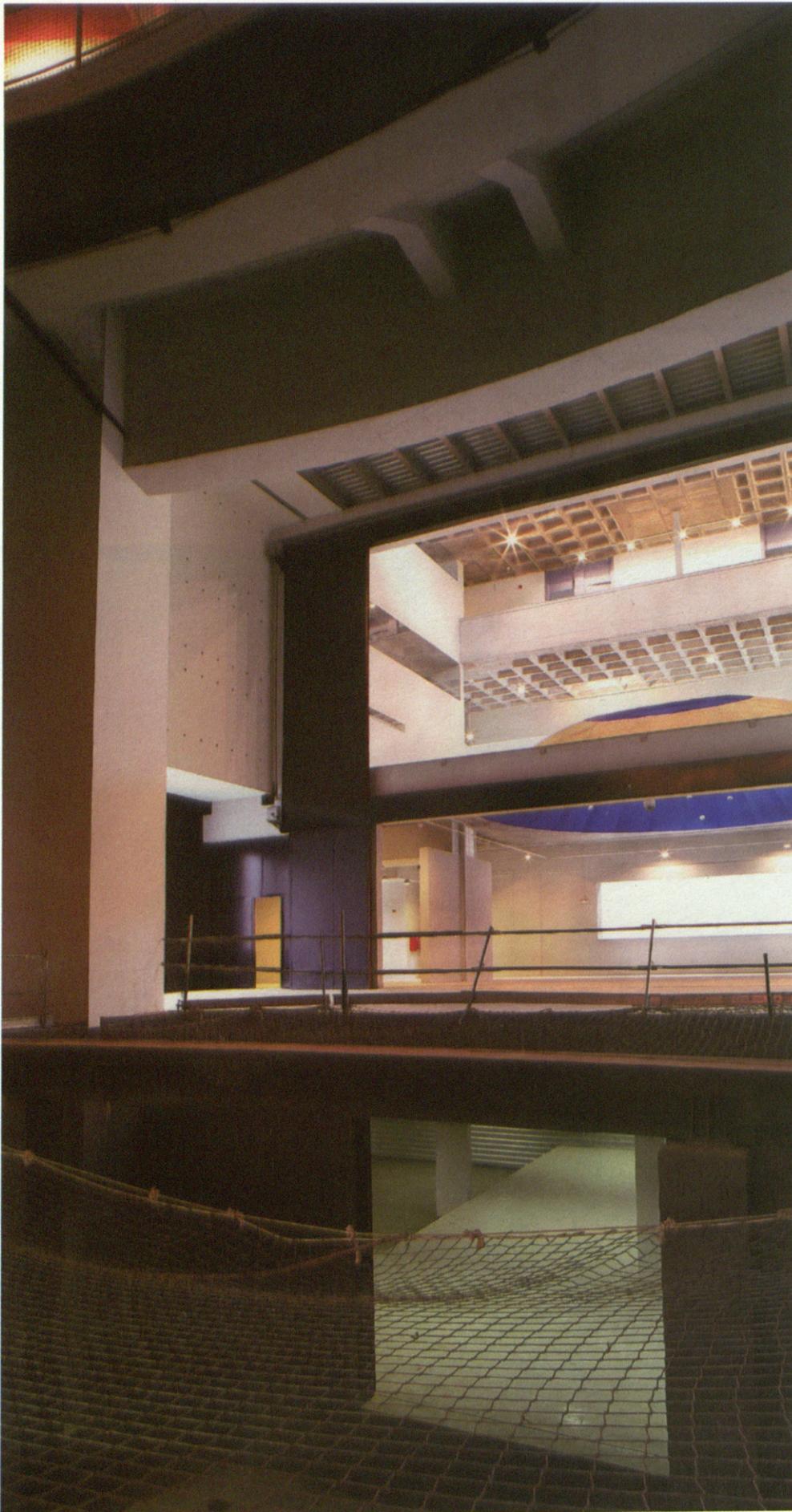
Tiene entrada por las calles Ronda de Atocha y Sebastián Elcano, viéndose conectadas ambas a través de las calles peatonales de nueva creación que rodean las instalaciones circenses, de modo que las visitas al circo se produzcan fuera de las sesiones propiamente dichas de actuación.

La intervención se compone de cinco edificios rodeados de calles y pasajes interiores a la manzana:

- Edificio con fachada a la Ronda de Atocha, la antigua fábrica de las galletas Pacisa, destinado a acceso principal de público al circo, taquillas, tienda, cafetería y futuro museo del circo en plantas superiores. Se conserva la fachada de ladrillo que fue de la fábrica Pacisa y está protegida como elemento singular por el Plan General de Madrid.
- Edificio del circo propiamente dicho, unido al anterior por pasos y puentes con escenario en continuación con la pista.
- Edificio de "trascena" unido al circo a través del fondo del escenario contiene la sala de ensayos y 15 camerinos.
- Edificio de administración con fachada a la calles Sebastián Elcano contiene además de las oficinas, los accesos al aparcamiento y a la gran dársena subterránea de carga y descarga del circo. En plantas superiores, reserva una dotación de nueve camerinos para residencias temporales de compañías visitantes. También se conserva su fachada protegida por el Plan General de Madrid.
- Edificios de oficios-talleres de zona de la actividad preparatoria del circo en régimen de exhibición al público, a lo largo de la calle peatonal que une la calle Juan Sebastián Elcano con el edificio de acceso y la Ronda de Atocha bajo todo el conjunto, zonas de almacenamiento, dársena de vehículos de carga, muelle, fosos... y un aparcamiento en dos niveles para 169 plazas.



JAVIER AZURMENDI

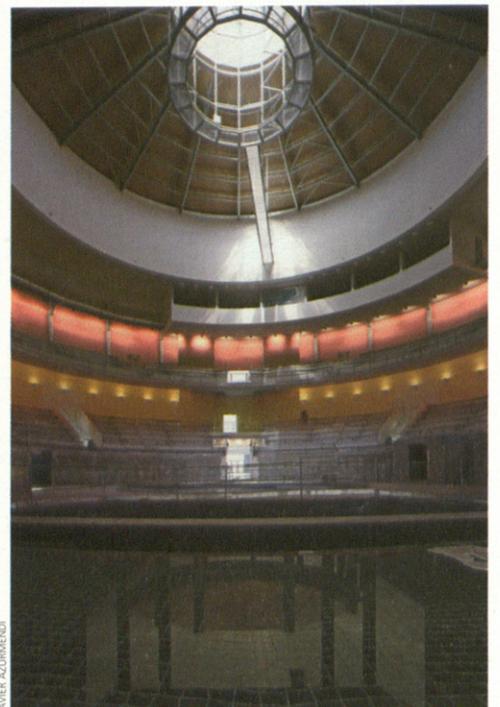


JAVIER AZURMENDI

El muro vítreo que cierra el cilindro de la sala se formuló desde el proyecto como un elemento sugerente cuya inquietante presencia suscitara la curiosidad, la sorpresa, la indefinición y la abstracción, con una potencia emanante como la que pudiera suscitar en un niño la inmensa presencia del cuerpo de un elefante o de una naturaleza soñada.

La abstracción del color se llevó a las teselas iridiscentes y metalizadas de los mosaicos vítreos de Murano, con sus diversas sombras cambiantes que, con el aleteo rugoso de la fachada, se ordenan según un ritmo matemático creciente, ritmo que a la leve luz de una atardecida o de una iluminación sesgada provocan sorpresas tan llamativas como las lentejuelas recordadas de un clown de cara blanca bajo los focos de la pista.

De esa manera el gran tambor del circo se convierte en un receptor y emisor cambiante y facetado de la luz que recibe y todo su color invita a girar en torno suyo y a descubrirlo con aspectos diferentes en cada momento de la luz artificial o natural. En el resto de las fachadas de los diversos edificios interiores adscritos al circo se ha ensayado una fachada transventilada de omegas verticales y horizontales sobre los que se "cuelgan" chapones de aluminio extrusionado en su color.



JAVIER AZURMENDI



a propósito de un modo de proyectar emergente

BERNARDO YNZENGA ACHA

Bernardo Ynzenga es arquitecto y profesor titular de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.

UN PRÓLOGO ANECDÓTICO

A la salida de una reciente exposición en la que dominaba la obra de arquitectos jóvenes, un colega, otro veterano, entre asombrado e irritado me dijo: "Bernardo, ... no tienen planos, no hay planos". Era verdad. La mayoría de los paneles contenían imágenes, esquemas, representaciones, ... pero no planos, o muy pocos... Su asombro, y más bien su irritación, sin duda compartidos por muchos de sus compañeros generacionales y por muchos más formados en los viejos modos, no era en realidad un comentario. Era una queja, una protesta, incluso una denuncia. La expresión de quien ve que se aprecian y premian unos modos de hacer muy distintos, incluso contrarios, a los que habían aprendido, respetado, teorizado, practicado y, los más fieles, sacralizado. Probablemente lo que en el fondo quería decir es que al no haber planos, no había proyecto. No es de extrañar.

PLANTA, SECCIÓN Y ALZADO

La representación del proyecto mediante el trío planta/sección/alzado es una convención, o un acuerdo, profundamente arraigada en la profesión. Un modo universalmente aceptado de representar la arquitectura, acriticamente asumido. Sin embargo, la inmensa mayoría de quienes lo utilizan probablemente no es consciente de que no siempre fue así, ni de las consecuencias que ese modo de representación tiene y ha tenido en el proyecto moderno.

Teóricamente y en sentido estricto, planta, sección y alzado no son más que ejercicios de geometría descriptiva: un modo convencional de representación basado en proyecciones ortogonales de cortes horizontales sobre un plano también horizontal (plantas); proyección del exterior del edificio sobre un plano vertical (alzado); y más adelante, cortes verticales proyectados sobre un plano vertical (secciones) **N1**. Ninguno de esos tres modos de representación expresa la totalidad del edificio ni aproxima su realidad. Cada uno describe

un aspecto parcial, o un limitado conjunto de aspectos. El edificio, su realidad virtual, se "construye" en la mente entrenada del observador integrando las informaciones que parcialmente le aporta cada documento formal.

Como ejercicios de geometría descriptiva, los planos serían la manera profesionalmente pactada de codificar en dos dimensiones la realidad imaginada y tridimensional del edificio proyectado, de tal modo que un observador entrenado pueda decodificarlos y proceder a la reconstrucción imaginaria o a la construcción material **N2**. Los planos serían o podrían ser a la vez descriptores *ex post* del proyecto o instrucciones *ex ante* para su construcción. La adopción generalizada de ese modo de representación de lo edificado (de lo edificable) llegó a ser un código formal y formidable de transmisión de conocimientos; de internacionalización de culturas, estilos y modelos. Los planos viajan más que las personas (e infinitamente más que los edificios) **N3**.

Entendidos como geometría descriptiva, la planta, la sección y el alzado ejercerían un papel neutro sobre el proyecto. Sin embargo, en la práctica, planta, sección y alzado pronto dejaron de ser descripciones para convertirse en instrumentos de proyecto; y debido a cómo se les usa, o mejor dicho al modo en que se les produce, dejaron de ser neutros. Nada hay peor para el pensamiento que los axiomas aceptados acriticamente o irreflexivamente.

¿DE QUE HABLA CADA UNO? **N4**

Ni la planta, ni la sección, ni el alzado expresan la totalidad del edificio o dan idea aproximada de su realidad. Cada uno —planta, sección, alzado— cuenta sólo parte de la realidad completa del edificio que describe: cada representación especializada habla de aspectos especializados:

La planta es depositaria del orden. Habla de posiciones, medidas, geometría básica, relaciones; de peso y de tamaño. Es lo que quedaría en el suelo si el edificio se va.

EN ESTA PÁGINA: SECCIÓN Y ALZADO DE LA VILLA CAPRA "LA ROTONDA" DE PALLADIO. EN LA PÁGINA SIGUIENTE: PLANTA Y ALZADO DE LA VILLA STEIN EN GARCHES DE LE CORBUSIER.

N1 La sección descriptiva es el modo de representación arquitectónica más tardío. Con el nombre de "Alzados Interiores", las primeras secciones formales se atribuyen a Rafael.

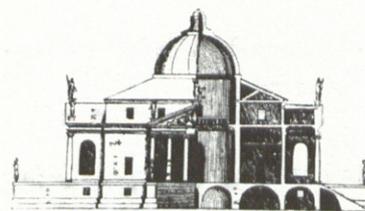
N2 E incluso así la representación es mucho más abstracta que la que aporta la percepción de la realidad. La imagen re-construida es holística, global, simultánea e inmaterial mientras que la percepción real es parcial, detallada, secuencial y táctil.

N3 Los Tratados eran en realidad libros de texto para aprender "cómo", colección de modelos homologados "hágalo usted mismo". Eran pocos quienes podían, como parte de su Grand Tour, viajar a Roma para conocer su arquitectura. Otros, la mayoría, adquirían o consultaban libros como el Letarouilly. (Paul Letarouilly: *Edifices de Rome Moderne*)

N4 Sin forzar demasiado las cosas podrían establecerse asociaciones con la trilogía a la que recurre Vitruvio cuando confrontado a la necesidad de definir la arquitectura por sí misma la reduce a su virtudes: Planta = *utilitas*; sección = *firmitas*; alzado = *venustas*.

Salvo en edificios sin partición alguna, es lo que no se ve. Opera en el plano intelectual del análisis, y la razón es su territorio. Instrumentalmente la planta es el origen de proceso de construcción, habla de cómo se comienza, no de cómo se llega a ser. Es también su huella: reflejo del modo en que el edificio deposita en el suelo el peso de la materia. Por sí misma, la planta no implica ni forma ni estilo. Una planta sólo implica forma cuando se sabe de antemano a qué modelo de edificio corresponde **N5**. La planta convencional es estática, habla de orden duradero, de permanencia y, por tanto, es buena amiga de los principios "clásicos".

La sección es depositaria de la secuencia con que gradualmente se yergue el edificio, de cómo se elevan y vacían sus fábricas y elementos. Constructivamente habla de organización y tipo estructural, de pesos, de modos de transmitir la fuerza de

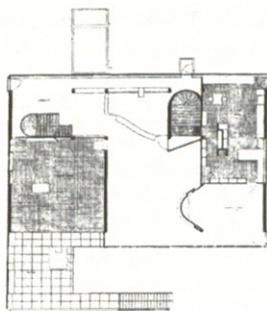
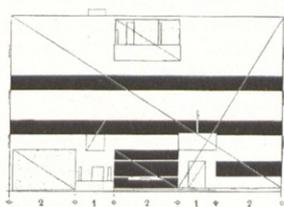


gravedad. Arquitectónicamente habla del mundo del interior, de su ocupación/apropiación por el hombre o el colectivo. Habla por tanto de escala, de espacios y de luz. Es territorio de la percepción y de la inteligencia poética, del sentimiento lúcido. Refleja lo interior en sí mismo, espacialmente, y en cómo será percibido por el observador. Alzados interiores, confort táctil, confort lumínico... La sección es potencialmente panóptica, lo que por su carácter tridimensional le está vedado al edificio como tal.

El alzado es depositario de la apariencia formal: epidermis última y estilo **N6**. Es el papel sobre el que escribe el tiempo y el que dice a la historia en qué momento

TRADICIONALMENTE EL PROYECTO SE HA DESCRITO MEDIANTE EJERCICIOS DE GEOMETRÍA DESCRIPTIVA QUE GENERAN SU REPRESENTACIÓN EN PLANTA SECCIÓN Y ALZADO. EL TIEMPO Y EL USO HAN IDO TRASTOCANDO SU SIGNIFICADO HASTA CONVERTIR LOS MODOS DE REPRESENTACIÓN EN MODOS DE PROYECTO, IRREFLEXIVAMENTE. ¿CÓMO EMPEZAMOS A CONCRETAR EN ATISBOS DE PROPUESTAS LAS IDEAS DEL PROYECTO? ¿QUÉ DIBUJA EL PRIMER LÁPIZ QUE DESCRIBE LO QUE EL PROYECTO QUIERE SER? ¿Y POR QUÉ 'EL LÁPIZ'? NUEVOS TIEMPOS, NUEVAS FORMAS, MÁS LIBRES E INTEGRADAS.

nació el edificio o querría haber nacido (al que emular, o del que querría apropiarse total o parcialmente). El alzado es lo más efímero, el territorio de lo epicúreo, del deleite y de la buena educación. Constructivamente habla de materiales, de oficios y de ornato. Arquitectónicamente habla de adscripción cultural, de simbolismo, de percepción. En él se escriben fisonomía y maquillaje, posición cultural o egos, adscripción colectiva o individualidad. Ejemplos, miles: desde las iglesias italianas cuyas fachadas pre-renacentistas quedaron sin rostro a la espera del nuevo orden simbólico hasta los abigarrados repintados de las "guaguas" y "colectivos" del trópico o el oriente. Pero esto, que importa poco cuando se trata de representaciones de lo ya conocido o concebido, entraña riesgo cuando el modo de describir comienza a convertirse en modo de pensar o de proyectar.



MODERNIDAD INCOMPLETA

Si la descripción de un edificio hermoso genera plantas, alzados y secciones hermosas e interrelacionadas, es fácil caer en la tentación de recorrer el camino inverso

y adoptar los modos de representación como modos de proyecto, elaborar el proyecto desde su planta y sección (la práctica más frecuente) y envolverlo con el diseño de su alzado (también práctica frecuente). Actuar así equivale a elaborar o "componer" el proyecto como unión de elementos de pensamiento conceptualmente diferenciados. En esto radicó, como luego veremos, una de las claves del éxito de los modos neoclásico/académicos de proyectación.

La Modernidad no supo ver o superar ese riesgo. Su revolución frente a la academia quedó incompleta. No se dieron cuenta de que no bastaba con rechazar su lenguaje, su lógica de muros y dinteles y las rígidas normas con que pautaban la trama compositiva. Limitarse, como hizo la Modernidad, a soliviantar los fundamentos retórico/formales del neoclásico, pero manteniendo su lógica de presentación/formulación, no impedía que el proyecto siguiese siendo el resultado interactivo (y muchas veces secuencial) de pensamiento/planta, pensamiento/sección, pensamiento/alzado. Pensamiento proyectual fragmentado y demediado que construye el proyecto sobre mecanismos de representación/control en lugar de apoyarlo en la integridad del objeto arquitectónico. Esto se daba incluso en los más lúcidos.

Los cinco principios de Le Corbusier (1925) son postulados parciales e independientes sobre los que planea el modelo convencional de representación/proyecto **N7**: uno es sobre la planta, planta libre; dos sobre la sección, pilotis y cubierta jardín; y otros dos sobre alzado, fachadas independientes de la estructura y *fenêtre a longeur*. Ninguno habla de la globalidad del objeto. Su conocida afirmación sobre el todo, "arquitectura es el juego sabio, correcto, magnífico de los volúmenes bajo la luz", tiene más que ver con la pulsión purista heredada de Amédée Ozenfant que con lo enunciado en los cinco principios. No es arquitectónica **N8** y aporta poco a la lógica del objeto resultante,

N5 La planta de un templo dórico tardío permite saber todo lo que —salvo sorpresas y ornato singular— hay que saber de él, al igual que a partir de una huella de dinosaurio el paleontólogo bien entrenado puede deducir peso, edad, forma, tamaño y demás rasgos del animal que la dejó.

N6 En símil afortunado de Roberto Fernández, (*Pieles*, 2006, Universidad de Mar de Plata, Primeros Foros de Montevideo).

N7 En 1925 expuso sus cinco puntos para una nueva arquitectura: 1. Construcción sobre pilotis; 2. Terrazas-jardín (cubiertas planas ajardinadas); 3. Planta libre; 4. Fachada libre independiente de la estructura; 5. Ventanas longitudinales que cubren la fachada.

N8 La arquitectura no es cosa de volúmenes; los volúmenes eran cosa de escultura.

PLANS OR MODELS ON THE SUBJECT OF AN EMERGENT METHOD FOR PROJECTS

AN ANECDOTIC PROLOGUE

Recently, as we were leaving an exhibition in which the work of young architects was predominant, a colleague, another veteran, half astonished and half irritated said to me: "Bernardo..., they have no plans, there are no plans". It was true. Most of the panels had images, sketches, representations, but no plans, or very few...

His astonishment, or rather his irritation, no doubt shared by many of his generational colleagues and by many more educated in the old ways, was not just a comment. It was a complaint, a protest, even a reproach. The expression of someone who sees appreciation and awards being given to very different, even opposite, ways of working to those he had learnt, respected, theorized, practiced and, in the case of the most loyal —made sacred. What he probably meant really was that if there were no plans, there was no project. It is not surprising.

PLAN, SECTION AND ELEVATION

The representation of the project through the trio plan-section-elevation is a convention, or an agreement, deeply rooted in the profession. A universally accepted way of representing architecture, accepted uncritically. But the vast majority of those who use it are probably not aware that it has not always been like this, nor are they aware of the consequences that this way of representation has and has had in the modern project.

Theoretically and in a strict way, plan, section and elevation are nothing more than exercises of descriptive geometry, a conventional method of representation based on: orthogonal projections of horizontal cuts on an also horizontal surface (plans); projection of the building on a vertical surface (elevation); and then, vertical cuts projected on a vertical surface (sections) **N1**. None of these three methods of representation express the totality of the building or brings its reality closer. Each one describes a partial aspect, or a limited set of aspects. The building, its virtual reality, is 'built' in the trained mind of the observer integrating the information given by each formal document.

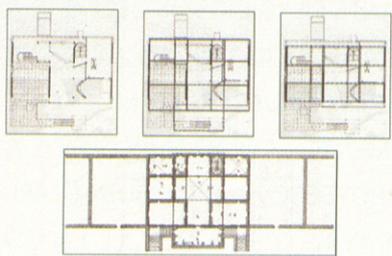
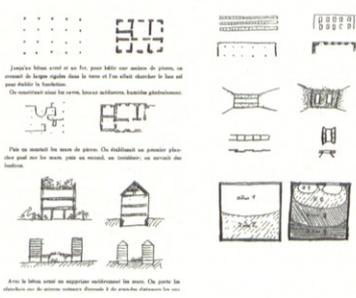
As exercises of descriptive geometry, plans would be the professionally agreed method of codifying in two dimensions the imagined reality and the three dimensions of the building, in such a way that a skilled observer can decode them and then continue with an imaginary reconstruction or to actually materialize it **N2**. The plans would be, or could be, at one and the same time after the fact descriptions of the project, or before the fact instructions for its construction. The generalized adoption of this method of representation of what is built (what can be built) became a formal, and formidable, code for transmitting knowledge; of internationalization of cultures, styles and models. Plans travel more than people (and infinitely more than the buildings) **N3**.

Understood as descriptive geometry, the plan, section and elevation, play a neutral role in the project. However, in practice plan, section, and elevation soon stop being descriptions to become tolls of the project; and due to how they are used, or to put it a better way, the method

salvo para reducirlo a un juego sencillo de reducción y yuxtaposición de envolventes elementales.

En ese contexto de no superación del *précis* metodológico, no es de extrañar que críticos como Rudolph Wittkower y Colin Rowe hayan publicado análisis como el que confrontaba similitudes en los ritmos compositivos y el esquema de orden de las plantas de dos edificios residenciales exentos tan dispares e históricamente separados como la Villa Garches de Le Corbusier y la Malcontenta de Andrea Palladio. Siendo la planta sólo parte, y parte independiente, de la composición global del edificio, la identidad conceptual de ambos proyectos afecta sólo en parte al resultado final, que puede discrepar y de hecho discrepa en tantas otras cosas que las similitudes se disuelven hasta ser prácticamente irreconocibles.

Puede sorprender que en un edificio con la indiscutible calidad de Villa Garches los mecanismos explícitos (en la ordenación de la planta y el trazado del alzado) y los implícitos o resultantes (en la descripción de la sección) obedezcan a reglas y claves de orden tan dispares N9. Aunque tal vez lo novedoso y sorprendente del resultado radique en que Villa Garches no obedezca a un orden único; más bien parece querer mostrar la coexistencia de una familia interrelacionada de órdenes relativamente afines, cuyo valor se refuerza y pone de relieve por vecindad y contraste.



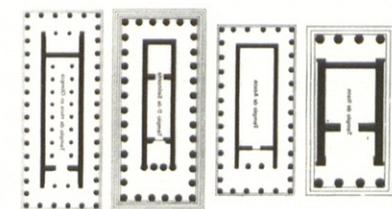
el carácter de un manual o guía mínima orientada a la construcción del edificio; no incluía lo que se confiaba al buen saber de los oficios o a lo que se especificaba y detallaba en obra N10. La variante más extrema de este método consistiría (consistió) en expresar la planta (el nacimiento del edificio) y formalizar una generosa maqueta a escala, a copiar. Todo lo demás, detalles constructivos, sólo cuando fuesen necesarios.

En el repertorio de las instrucciones bastaba con la planta, a veces incluso con menos, y con la escala o el tamaño. El resto estaba en el "modelo", en el conocimiento completo, previo, heredado y gradual, lentamente perfeccionado en repetidos experimentos construidos. Puede parecer una exageración, y casi seguro lo es, pero para definir plenamente un templo dórico bastaría con decir su orden, "dórico", su tamaño total y el número de columnas al frente: "templo dórico exástilo de 20 x 90 varas" y salvo por cuestiones de ornato sabríamos casi

EN ESTA PÁGINA ARRIBA: PAUTADOS DE LA VILLA GARCHES Y MALCONTENTA DE LE CORBUSIER, ABAJO: DIBUJO PARA ESCULTURA. IZQUIERDA, PUNTOS PARA UNA NUEVA ARQUITECTURA, LE CORBUSIER Y PLANTAS DE TEMPLOS GRIEGOS DÓRICOS EXÁSTILOS. EN LA PÁGINA SIGUIENTE ARRIBA: DURAND, EL METODO, ALTERNATIVA DE SAN PEDRO DE ROMAY ORDENES CLÁSICOS ABAJO: CROQUIS DE IGLESIAS DE PLANTA CENTRAL, CODICE ATLANTICO DE LEONARDO DA VINCI,

N9 En Villa Garches. Planta: métrica y órdenes repetitivos basados en secuencias enteras armónicas. Alzados: trazados reguladores de series áureas o de raíces cuadradas. Secciones: ejercicios de geometría descriptiva que narran las conexiones generadas por los vacíos interiores y las apropiaciones de espacios exteriores (definidos ambos por su tratamiento en planta).

N10 Por ejemplo, el aparejo de sillerías se dibujaba a escala natural en pisos de yeso como guía exacta para los canteros.



UN NO TAN PEQUEÑO PASO ATRÁS

Cuando los edificios se construían despacio, casi no hacían falta planos: el maestro de obras estaba allí para impartir instrucciones precisas. Si llevamos las cosas al límite, podríamos pensar que lo más que necesitaba eran: sus propias notas de tanteo y verificación; un dibujo o planta para poder realizar el replanteo de la obra; e instrucciones o modelos a escala natural o conocida para instruir a los operarios o guiar a los artesanos que habrían de realizar las fábricas, piezas o detalles especializados. Podría entenderse que toda su documentación —la poca que había— tenía

todo sobre el edificio resultante. Esta cuestión del "modelo" es esencial. Volveremos sobre ella. La Arquitectura tal como hoy la entendemos, o mejor dicho el proyecto, nació desde el dibujo. La conquista gradual del dibujo permitió que el oficio de arquitecto se fuese separando del de Maestro de Obra o del Constructor de Edificios. El Arquitecto era quien concebía y podía concebir y representar los edificios, y no ya quien los hacía, El dibujo era el instrumento con que transmitir instrucciones a quien había de construir. Sus dibujos

en which they are produced, they are no longer neutral. Nothing is worse for thought than axioms which are accepted uncritically or without thought.

WHAT IS EACH ONE TELLING US? N4

Neither the plan, nor the section, nor the elevation completely describe the whole building or give an approximate idea of what it is really like. Each one of them tells only part of the whole reality of the building being described; each specialized representation tells us about specialized aspects:

The plan is the depository of order. It comments on positions, measurements, basic geometry, and relationships of weight and size. It is what would remain on the ground if the building was taken away. Except in buildings without any partition, it is what is not visible. It functions on the intellectual plan of analysis, reason is its territory. Instrumentally the plan is the origin of the construction process; it tells us how it begins rather than how it will come about. It is also its footprint: a reflection of the way the building will deposit the weight of the material on the ground. By itself, the plan does not imply form or style. A plan only implies form when one knows before hand to which model of building it corresponds N5. The conventional plan is static; it tells us about durable order, permanence and, therefore, is a good friend of the 'classic' principles.

The section is depository of the sequence with which the building gradually rises, of how its fabrics and elements rise and create space. Constructively it tells us about organization and structural type, about weights, of ways to transmit the gravity force. Architecturally, it tells us about the world of the interior, about its occupation/appropriation by man or by the collective. It tells us, therefore, about scale, about spaces and about light. It is the territory of perception and poetic intelligence, of lucid feeling. It reflects the interior in itself, spatially, and in how it will be perceived by the observer. Interior elevations, tactile comfort, light comfort... The section is potentially panoptic, so that its three dimensional character is inaccessible to the building as such.

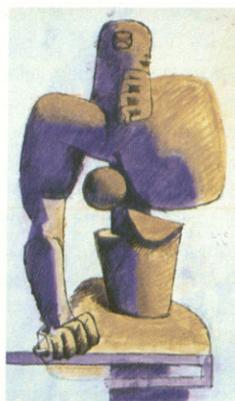
The elevation is the depository of formal appearance: final epidermis and style N6. It is the paper on which time leaves its mark and which tells the history of the moment the building was born (or wanted to be born, or to emulate, or of which it wished to appropriate totally or partially). The elevation is the most ephemeral, it is epicurean territory, that of delights and good manners. In terms of construction it speaks of materials, of trades and adornments. Architecturally it tells us about cultural attachment, symbolism, perception. Physiognomy and make up, cultural position and egos, collective and individual attachments are written in it. Examples, there are thousands: from Italian churches whose pre-Renaissance facades remain featureless awaiting the new symbolic order to the rainbow-coloured paint jobs of the 'guaguas' and 'colectivo' vehicles of the tropics and the far-east.

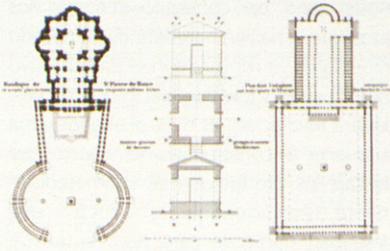
But this, which is not very relevant when dealing with representations of the previously known or conceived, entails a risk when the way of describing begins to become the way of thinking or projecting.

INCOMPLETE MODERNITY

If the description of a beautiful building generates beautiful and inter-related plans, sections and elevations, it is easy to fall into the temptation of going down the reverse path and adopting the methods of representation as project methods, to develop the project from its plan and section (the most common practice) and to wrap it up with the design of its elevation (also a common practice). To work this way is the same as producing or 'composing' the project as a combination of conceptually differentiated elements of thought. As we shall later see, in this lies one of the keys of the success of the neo-classical/academic methods of projecting.

Modernity was unable to see or to get over this risk. Its revolution against academia was never finished. They didn't realise that it was not enough just to reject the language, its logic of walls and trabecates and the rigid norms with which they provided guidelines for the compositional phase. To limit oneself, as Modernity did, to stirring up the rhetorical/formal fundamentals of neo-



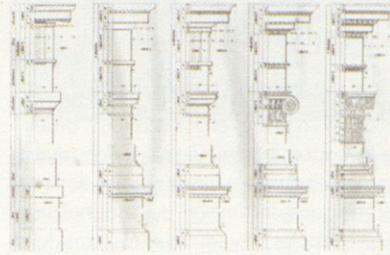


representaban descripciones inteligibles del “modelo” deseado, susceptibles de ser “leídos” e interpretados como instrucciones de obra por el Maestro Constructor **N11**. Permitían probar, investigar, avanzar en la experimentación de proyectos no construidos; y verificar y controlar anticipadamente los resultados. Pero no operaban en un vacío. Se daban por conocidas muchas de las características del modelo, o mejor dicho, de sub-modelos parciales que no necesitaban ser descritos como parte intrínseca del proyecto; elementos formalmente independientes, sabidos y codificados.

Las primeras descripciones eran gráficamente torpes, contenían tan sólo lo imprescindible para actuar. Más adelante su papel cambió, dejaron de estar motivadas sólo o principalmente por la construcción para convertirse además, a través de los tratados, en objeto de enseñanza y propaganda. Los tratados, descripciones cuidadosas de objetos arquitectónicos, se convirtieron en norma, fueron material codificado por arquitectos y gobernantes, y se emplearon como poderosos instrumentos de investigación/verificación formal para la elaboración del proyecto.

EL MÉTODO: CONSAGRACIÓN DE LOS PLANOS COMO INSTRUMENTO DE PROYECTO

Al aceptar y generalizar una forma canónica y homologada de representar o describir el edificio, la arquitectura abrió una peligrosa caja de Pandora cargada de promesas y de riesgos. Del lado de las promesas, la posibilidad de anticiparse a la ejecución material, a la obra, y predefinir con exactitud el edificio deseado, convirtiendo a su vez la descripción en instrucciones para la ejecución de lo proyectado. Del lado de los riesgos, convertir la descripción en protagonista del proyecto de tal forma que el pensamiento sobre planta/sección/alzado secuestre y sustituya al pensamiento sobre el edificio: quien tuviese un método para resolver bien la trilogía de los planos tendría un método para resolver bien la arquitectura demandada. La tentación estaba ahí; para caer en ella bastaba con encontrar la conveniencia y la necesidad, y con tener



una coartada intelectual para achicar los objetivos de la arquitectura y satisfacerlos con poco. Estas circunstancias se dieron en la Francia de finales del XVIII e inicios del XIX **N12**.

La creación del estado moderno y las grandes transformaciones urbanas requerían la rápida y eficaz construcción de un gran número de edificios de nuevo cuño para albergar instituciones públicas y alojar a la nueva y emergente burguesía acomodada. Había que hacer mucho, deprisa y bien, bastante para justificar e implantar un método que diese garantías de seguridad y eficacia en la proyectación de lo nuevo (y que fuese coherente con las exigencias culturales de la razón ilustrada). Lo formalizó Jean-Nicolas-Louis Durand en sus *Précis des Leçons d'Architecture Données à L'École Polytechnique* (1809), más conocidos como “El Método” **N13**. Aunque no es éste el lugar ni el momento de extenderse, ni en su descripción crítica ni en su valoración teórica, conviene hacer algunos apuntes muy simplificados.

El Método, daba por hecho y aceptaba de pleno que la buena arquitectura podía y debía expresarse en el lenguaje de los órdenes clásicos, que además tenían la

N11 Es indudable que el dibujo, cierto tipo de dibujos o notas, era instrumental tanto para la transmisión de los conocimientos arquitectónicos como para la concepción del proyecto; pero esas “notas de trabajo”, esos “apuntes”, no tenían necesariamente las características de “planos” en sentido estricto.

N12 Si bien sus antecedentes inmediatos podrían adelantarse a mediados del XIX y a la Ilustración.

N13 Arquitectos como Jacques François Blondel, profesor en la École des Arts, en París desde 1740; Étienne-Louis Boullée, profesor en la École Nationale des Ponts et Chaussées entre 1778 y 1788, fueron sentando las bases, un tanto eclécticas pero revestidas de rigor, que más tarde recogería su discípulo Jean-Nicolas-Louis Durand como profesor en la Escuela Politécnica de París hasta establecer “El Método” que marcaría la pauta básica del neoclásico pre-moderno.

N14 En lo referido a los estilos, Durand nadaba a favor de corriente y barría para casa: antes de publicar la primera versión de sus lecciones publicó una colección de edificios “notables por su belleza”, todos ellos en lenguaje clásico.

Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle (1799-1800)

classicism, but to keep their logic of presentation/formulation, did not stop the project from continuing to be the interactive result (and often the sequential result) of thought/plan, thought/section, thought/elevation. Fragmented and unmeasured projectual thought which constructs the project on mechanisms of representation/control instead of supporting them on the integrity of the architectonic object. This was true even in the most lucid examples.

The five principles of Le Corbusier (1925) are partial and independent postulates upon which to plan the conventional model of representation/project **N7**: one is about the plan, free plan; two of them are about section, pilotis and covered gardens; the other two are about elevation, facades that are independent from the structure and ‘fenetre a longueur’. None of them speak of the totality of the object. His known affirmation about the whole, ‘architecture is a wise, correct, magnificent play of volumes under light’ has more to do with the purist drive inherited from Amédée Ozenfant than what is spelt out in the five principles. It is not architectonic **N8** and does not contribute much to the logic of the resulting objects, except to reduce it to a simple game of reduction and juxtaposition of elemental envelopments.

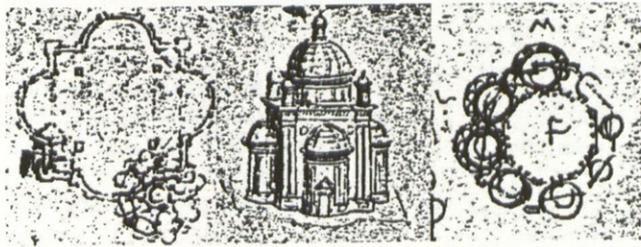
In this context of not overcoming the methodological précis, it is no surprise that the critics Wittkower and Collin Rowe should have published analyses like that which compared similarities in the compositional rhythms and the scheme of order of the plans of two detached residential buildings so different and historically separate as the Villa Garches by Le Corbusier and the Malcontenta by Andrea Palladio. The plan being only part, and an independent part at that, of the global composition of the building, the conceptual identity of both projects only partly affected the final result, which can and does differ in so many other facets that the similarities dissolve until they become practically unrecognisable.

It may come as a surprise that in a building with the undeniable quality of Villa Garches the explicit mechanisms (in the ordering of the plan and the drawing of the elevation) and the implicit or resulting mechanisms (in the description of the section) follow the rules and keys of ordering so different **N9**. Although perhaps what is original and surprising in the result lies in that Villa Garches does not obey one single order; rather it appears to want to show the coexistence of an inter-related family of closely related orders, whose value is reinforced and highlighted by vicinity and contrast.

A NOT SO SMALL STEP BACKWARDS

When buildings are built slowly, plans are almost unnecessary: the master of works was there on site to give precise instructions. If we take things to the limit, we could believe that the most he would need would be: his own notes of trials and results; a sketch or plan to be able to redefine the work; and instructions and models that are life-size or to a known scale to instruct the operatives or to guide the craftsmen who would have to produce the stonework, the blocks and the specialized details. We would see that all of his papers, what few there were, had the nature of a manual or a minimal guide directed at organising the building work necessary. It did not include what was entrusted to knowledge and experience of the trades, or to what was specified or detailed in the work. **N10** The most extreme variation of this method would consist (consisted) in expressing the plan (the birth of the building) and formalizing a generous model to scale, to copy. Everything else: constructive details, only when necessary.

The repertoire of instructions contained enough information with just the plan, at times with even less, and with the scale or the size. The rest was in the model, in the complete, previous, inherited and gradual knowledge, slowly perfected in repeated constructed experiments. It may seem to be an exaggeration, it almost certainly is, but to define a Doric temple it is enough to say its style, ‘Doric’, its total size, and the number of columns of the front: ‘Doric temple with six columns of 20 x 90 yard-sticks and except for matters of decoration we know almost everything about the resulting building. This matter of the model is essential. We shall return to it later.



ventaja de estar perfectamente codificados en sus más mínimos detalles **N14**.

Daba por hecho que los buenos edificios, la buena arquitectura, resultaban de la correcta y armoniosa yuxtaposición/composición de partes o fragmentos coherentes y bien diseñados, específicamente concebidos para cada una de las distintas funciones o aspectos a atender por el edificio: una colección de objetos específicos, corpóreos, matéricos, reconocibles; modelos parciales tridimensionales manejables como las piezas de un Lego; un repertorio de Elementos de Composición.

Architecture as we understand it today, or more precisely its projects are born in the drawing. The gradual development of the ability to draw allowed the profession of architect to separate itself from that of Master of Works, or of Master Builder. The architect was the one who conceived and was capable of conceiving and representing the buildings, no longer the one who built them. The drawing was the instrument which transmitted the instructions to the person who would build it. The drawings represented intelligible descriptions of the model 'desired', capable of being 'read' and interpreted as work instructions for the Master Builder. **N11** They would make it possible to try out ideas, to research and to advance in the experimentation of unconstructed projects; to verify and control in advance the results. But they do not operate in a vacuum. Many of the characteristics of the model, or more to the point, many of the partial sub-models which did not need to be written down as an intrinsic part of the project were taken for granted; formally independent elements, which are known and codified.

The first descriptions were graphically awkward, they contained just the bare essentials to work on. Later, their role changed, they stopped being motivated only or mainly by construction to also become, through treaties, the object of learning and propaganda. The Treaties, careful descriptions of architectonic objects, became the norm, they contained material which was covered by architects and those in positions of power and they were used as powerful instruments for formal research/verification for the elaboration of the project.

THE METHOD: THE ESTABLISHMENT OF PLANS AS AN INSTRUMENT FOR PROJECTS

By accepting and generalizing a canonical and approved form of representing or describing a building, architecture opened a dangerous Pandora's box full of promises and risks. Among the promises: the possibility of anticipating the material execution, the works and predefining precisely the desired building, in turn converting the description into instructions for carrying out what has been projected. Among the risks, converting the description into the main participant of the project in such a way that the thinking about plan/section/elevation hijacks and substitutes the thinking about the building; anyone with a method for solving in a satisfactory way the trilogy of plans would have a way to satisfactorily produce the architecture demanded.

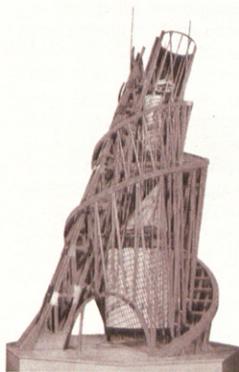
The temptation was there, it would only need the convenience and necessity, for one to fall into it, and also to have an intellectual excuse to lower the expectations and be satisfied with little. These circumstances occurred in France at the end of the Eighteenth century and the beginning of the Nineteenth century. **N12**

The creation of the modern state and the great urban transformations demanded rapid, efficient construction of a great number of buildings of a new stamp to accommodate public institutions and to house the new emerging, well-off middle class. It was necessary to do a lot, to do it quickly and well: which was sufficient pretext to justify and introduce a method which would give guarantees of safety and efficiency in planning what is new (and that would also be coherent with the cultural demands of erudite reason). Jean Nicolas Louis Durand formalized it in his '*Précis des Leçons D'Architecture Données à L'École Polytechnique*' (1809), better known as The Method. **N13**

Although this is not the place, nor the moment to go more deeply into either its critical description or its theoretical assessment, it would be useful to make some very simple notes. The Method:

It takes for granted, and fully accepts that good architecture can and should express itself in the language of classical orders, which also have the advantage of being perfectly codified in their smallest details. **N14**

It takes for granted that good buildings, good architecture, is the result of the correct and harmonious juxtaposition/composition of coherent, and well-designed parts or fragments, specifically conceived for each of the distinct functions or aspects requesting attention in the building: a collection of specific objects, physical, material, recognisable; partial three-dimensional models

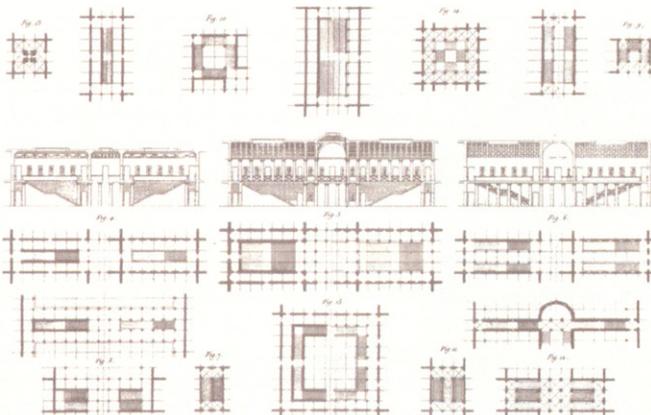


N15 En función del carácter del edificio, la elección tipológica llevaba asociada una elección de estilo: cuartel, dórico; edificio cultural, jónico; edificio público representativo, corintio simple o compuesto; etc.

N16 Algo similar ocurrió con la aplicación civil de lo gótico, concebido inicialmente para modelos espacio-funcionales de índole sacra.

N17 Maqueta de 1919-1920, en los Museos del Estado Ruso, San Petersburgo.

ARRIBA: VLADIMIR TATLIN, MONUMENTO A LA TERCERA INTERNACIONAL. ABAJO: DURAND, EL METODO, LAMINA 12, ESCALERAS.



Confiaba a la planta, pautada y estrictamente modulada, las decisiones de posición y dimensión de los distintos elementos: muros en las líneas de pautado, columnas o pilares en los vértices... orden. La invención arquitectónica se depositaba en el conocimiento y elaboración de tipos establecidos en función del uso: hospitales, cuarteles, ayuntamientos, residencias... función **N15**.

La aparente facilidad del trabajo en planta propugnada por Durand era engañosamente simple. Para Durand, la planta venía a ser una "planilla de montaje" sobre la que manejar elementos físico/espaciales conocidos, de un tamaño definido y con un lenguaje sabido. Con esos supuestos, la planta, unida al repertorio de elementos seleccionados, determinaba todos los aspectos arquitectónicamente relevantes del edificio. Las secciones y alzados quedaban implícita pero exactamente definidos puesto que el binomio planta/elementos implicaba la plena definición de lo formal (apariencia), lo constructivo (estructura) y lo espacial (vacíos interiores). La planta actuaba como instrucción básica que se complementaba con la selección e identificación de los sub-modelos aplicables. Con ello, desde la planta, todo quedaba completamente definido.

Mediante ese dispositivo, y pese a que hoy pueda aparecer como orden parcial, proyectar "en planta" era, casi, proyectar el todo. Formalmente parecía estar lejos de los antiguos modos de fidelidad al modelo, pero en la práctica mantenía intacta la añosa fidelidad al modelo especializado conocido, desplazándola hacia la investigación tipológica (imprescindible en aquel momento de invenciones sociales) **N16**.

PRIMERAS RECUPERACIONES DEL OBJETO ARQUITECTÓNICO COMO SUJETO DEL PROYECTO

Al no cuestionar el valor proyectual de "los planos" como soporte y razón del proceso de pensamiento, la primera

modernidad no consiguió cercenar los lazos que la hacían heredera de su pasado inmediato. Su ruptura con el pasado tuvo más de revolución de palacio que de verdadera revolución; es más, al abandonar a su suerte al constructivismo, abortó casi de raíz los productos más prometedoramente revolucionarios, productos que deseaban partir de cero para entroncar directamente con la verdad del objeto material, con el modelo inventado. ¿Cuál es la planta y cual la sección del Monumento a la Tercera Internacional de Vladimír Tatlin, que nunca las tuvo? **N17**.

Las primeras recuperaciones del modelo inventado como protagonista del proyecto sólo vinieron, de la mano de los maestros, después de décadas, de superar una guerra mundial y de un cambio más que significativo de las condiciones y prioridades sociales. La capilla de Ronchamp en Francia, la iglesia Crosses Vuoksenniska en Imatra, el tardíamente construido museo Guggenheim de Nueva York... serían algunos ejemplos notables, notables pero aislados incluso en la producción de sus autores. Concebidos para situaciones y programas singulares, conviven en el tiempo con otros proyectos, de los mismos arquitectos, desarrollados con la lógica de planta/sección/alzado o sus derivados.

La posible incongruencia de un pensamiento triple y el deseo de integridad conceptual del edificio generaron, desde el principio pero especialmente en la segunda modernidad, nuevos y singulares modos de proyección consistentes en depositar en una de las representaciones la casi totalidad del proyecto, especialmente en la planta o la sección puesto que en ellas conviven interior y exterior, forma y espacio.

Si el objeto arquitectónico es planta superpuesta como en los rascacielos de cristal de Mies, o, mejor aún, planta extruida, como en tantas obras de Aalto, la planta lo es todo: la planta es el modelo, o mejor dicho, el modelo está en la planta. Lo mismo ocurre si es sección extruida, como en algunas obras de Reidy, Aalto o MVRDV.

NUEVAS "PLANTAS" PARA EL EDIFICIO OBJETO

Al margen de ejemplos puntuales, Le Corbusier ya intuyó el carácter incompleto e insatisfactorio de la representación/proyección "convencional" de planta/sección/alzado; aunque no llegó a hacerlo explícito. Su *promenade architecturale* puede interpretarse como la necesidad de encontrar un esquema de orden que no radique en la planta: un nuevo tipo de "planta" más coherente con el modo,

manoevrable like pieces of Lego, a repertoire of Elements of Composition.

The ruled and strictly modulated plan was entrusted with decisions of position and dimension of the different elements: walls in the ruled lines, columns or pillars in the vertices...order.

Architectonic invention lay in the knowledge and production of established types dependent on their function: hospitals, barracks, town halls, residences,... function. **N15**

The apparent ease of working on plan advocated by Durand was deceptively simple. To Durand the plan became a 'chart for assembly' on which to manipulate the known physical/spatial conditions, of a defined size and with a known language. With these suppositions the plan, along with the repertoire of selected elements, would determine all of the architectonically relevant aspects of the building. The sections and the elevations remained implicit but precisely defined given that the binomial of plan/elements implied the full definition of the formal (appearance), the constructive (structure) and the spatial (interior spaces). The plan would act as basic instructions and was complemented by the selection and identification of the applicable 'sub-models'. Consequently, everything was completely defined from the plan.

By way of this device, and despite the fact that it may appear to be a partial order, to project 'on plan' was almost to project everything. Formally it appears to be a long way from the old methods of remaining faithful to the model, but in practice it keeps intact the aged faithfulness to the known specialized model, displacing it towards typological research (indispensable at that time of social inventions). **N16**

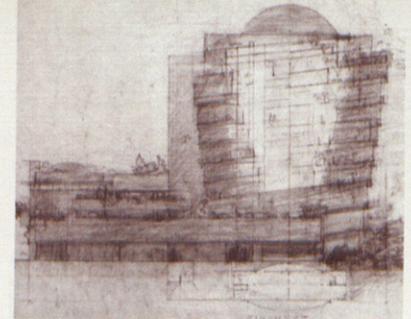
THE FIRST RESTORATIONS OF THE ARCHITECTONIC OBJECT AS THE SUBJECT

By not questioning the projectual value of 'the plans' as the medium and reason of the process of thought, the first modernity did not manage to sever the links which made it heir to its immediate past. The breach with the past was more of a palace coup than a real revolution; more than that by abandoning its luck to constructivism, it virtually cut off at the roots the most promisingly revolutionary products, products which aimed to start from the very beginning to connect directly with the reality of the material object, with the invented model. Which part is the plan and which the section of the Monument to the Third International by Blandir Tatlin, which never had either? **N17**

The first restorations of the invented model as main feature of the project only came, at the hands of masters, after decades, after getting over a world war and a more than significant change of social conditions and priorities. The chapel at Ronchamp in France, the church of Crosses Vuoksenniska in Imatra, the belatedly constructed Guggenheim Museum in New York, would be some notable examples, notable but isolated among their authors' production. Conceived for singular situations and programmes, they coexist in time with other projects, by the same architects, developed with the logic of plan/section/elevation or its derivations.

The possible incongruence of a triple thinking and the desire for conceptual integrity of the building generated from the beginning, but especially in the second modernity, new, singular methods of projecting consistent with placing almost the totality of the project in one of the representations, especially in the plan or the section, given that interior and exterior, and form and space, coexist within them.

If the architectonic object is superimposed on a plan as in the glass skyscrapers of Mies, or better still, on an extruded plan, like so many of Aalto's works, the plan is everything, or put differently, the model is in the plan. The same thing happens if the section is extruded, as in certain works by Reidy, Aalto, or MRDV.



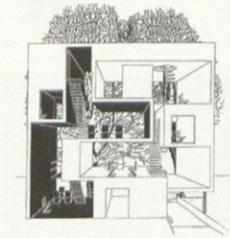
dinámico, de percepción real de lo edificado. Timidamente en Villa Saboya, más directamente en partes de la Maison La Roche, y más resueltamente en el Carpenter Center for the Visual Arts, experimenta con el concepto de un orden perceptivo pero, a la hora de organizar y/o describir el sistema de orden edificado, no llega a darle el grado potencial de protagonista, de asignarle el carácter de "planta". Otros sí lo han hecho, más tarde.

Reiteramos: la planta tradicional es, en palabras de Federico Soriano **N18**: "un sistema que ordena". En el camino hacia el proyecto es el instrumento del pensamiento-orden. Habla de un espacio estable, de un orden hecho de métrica, geometrías estáticas y posiciones (absolutas o relativas). Pero el concepto de orden puede ser muy otro; puede ser tan aparentemente dinámico e impredecible como el de la caída de una hoja y estar sin embargo sujeto, como ella, a las rigurosas leyes físicas de la gravedad y aerodinámica.

Cuando el concepto arquitectónico que gobierna el proyecto del edificio se apoya en órdenes no convencionales, dinámicos o no, la planta convencional colapsa tanto en su función descriptiva como en su papel como instrumento proyectual. ¿Cuál sería, en estos casos, la planta? ¿Cómo describir-pensar el orden rector, la lógica compositivo-constructiva del espacio/forma arquitectónico? Recurriendo a "algo" que permita entender la trabazón dinámica del conjunto.

La reciente y conocida Embajada de Holanda en Berlín (Rem Koolhaas, OMA) es casi un manifiesto del que ya había un anticipo en el proyecto ganador de las bibliotecas de la universidad de Jussieu (París). En ambos, especialmente en el primero, el edificio sólo se entiende desplegando la trayectoria que articula el conjunto.

Su aparentemente sinuoso volverse y revolverse en los confines del sólido capaz esconde un orden lineal más extenso, un eje virtual o conceptual tan exigente como un eje geométrico. La trayectoria **N19** explica y define el orden: la planta arquitectónica está en la trayectoria. La planta convencional deja de ser un esquema de orden para ser de nuevo sólo un ejercicio de geometría descriptiva: lo que se vería al hacer un "corte" horizontal en el edificio, al igual que la sección deja de ser un sistema de espacio/estruc-



DE IZQUIERDA A DERECHA: ALVAR AALTO, IGLESIA CROSSES VUOKSENNISKA EN IMATRA. MIES VAN DE ROHE, RASCACIELOS DE CRISTAL. MUSEO GUGENHEIM DE NUEVA YORK. CROQUIS DE LA CAPILLA DE RONCHAMP EN FRANCIA DE LE CORBUSIER. CROQUIS DEL TEATRO ESSEN DE ALVAR AALTO Y PERSPECTIVA DOUBLE HOUSE EN UTRECHT DE MRDV. ABAJO: INTERIOR LA BIBLIOTECA DE VIIPURI DE ALVAR AALTO.

N18 Federico Soriano, *sin_tesis*; Ed. Gustavo Gili S.A.; Barcelona 2004.

N19 Federico Soriano, *ibid.* F.S los denomina Espacio esgrima "... elementos generadores de construcciones diagonales y las plantas pierden su nombre o continuidad para referenciarse como cualquier otra sección vertical o transversal".

N20 La homologación formal de la producción del Movimiento Moderno no estaba tanto en la predefinición de un modelo resultante cuanto en la capacidad de reconocer la adscripción proyectual/formal de lo edificado a una determinada praxis programática homologada.

tura y se limita a describir lo que se ve al hacer un "corte" vertical.

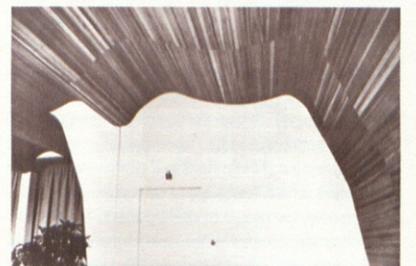
La narración, el hilo argumental, puede proceder de otros elementos, como en el caso de la ampliación del museo Victoria and Albert (Libeskind, Londres) cuyo orden nace del contrapunto entre su fachada enroscada y los elementos verticales de transmisión de fuerzas, instalaciones y personas. Si se utiliza como si fuera un recortable, el plano desplegado de sus fachadas, ampliamente publicado, sirve para construir una maqueta autoportante del edificio.

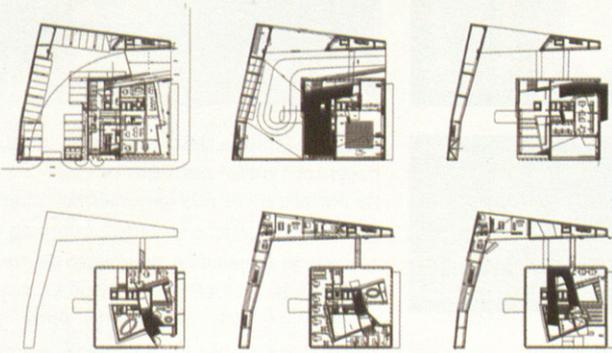
De manera sutil, estos ejemplos (y muchos otros de índole similar) hablan de la definición de un "modelo" previo a la representación en el que los planos de planta/sección/alzado pueden llegar a adquirir casi un carácter geométrico y cartográfico.

¡Ojo! No es un camino único. La superación de la planta como depositaria fundamental del orden se está produciendo en muchos frentes y con distintos tipos de mecanismos y esquemas conceptuales: convivencias de ordenes superpuestos (Eisenman...), multiplicidad de lecturas y presencia de las distintas lógicas del objeto (Chinchilla...), neo-constructivismo de catálogo (Lacaton & Vassal...), etc. Pero no es ahí donde hoy queremos adentrarnos.

EL MODELO COMO SOPORTE DIRECTO DEL PROYECTO

Llegados a este punto, los planos, y especialmente las plantas, como sistemas de orden o como elementos clave del proceso proyectual pueden ser prescindibles. No pierden su utilidad, pero se colocan en un nivel subsidiario del proceso central: verificación, dimensionado, revisión, análisis, perfeccionamiento o concreción de un modelo que les antecede. Lo que surge es un nuevo/viejo modo de proyecto en que el modelo es, vuelve a ser, concepción previa. Con una diferencia: la ausencia de modelos universalmente homologados, la aper-





NEW 'PLANS' FOR THE OBJECT BUILDING

Apart from a few specific examples, Le Corbusier had already sensed the incomplete and unsatisfactory nature of the 'conventional' representation/projection of plan/section/elevation, although he never managed to make it explicit. His 'architectural promenade' could be interpreted as the need to find some scheme of order which does not stem from the plan: a new type of more coherent 'plan' with the dynamic method of the real perception of what is built. Timidly in Villa Saboya, and more directly in certain parts of the Maison La Roche, and with more determination in the Carpenter Center for the Visual Arts he experimented with the concept of a perceptive order, but at the moment of organizing and/or describing the ordering system of what is built, he did not proportion it with sufficient potential to become the main feature, to give it the character of 'plan'. Others did manage to do this later.

To reiterate, the traditional plan is, in the words of Federico Soriano; **N18** 'a system which orders'. On the route towards the project it is the tool for thinking and ordering. It tells us about a stable space, an order created by measurement, static geometry and positions (absolute or relative). But the concept of order could be very different, it could be so apparently dynamic and unpredictable as a leaf falling and on the contrary it could also be subject, like the leaf, to the rigorous physical laws of gravity and aerodynamics.

When the architectonic concept that controls the project for the building is based on orders that are not conventional, whether they are dynamic or not, the conventional plan falls apart both in its descriptive function and in its role as a tool of projection. What would the plan be in this case? How can we describe/conceive the governing order, the compositional-constructive logic of the architectonic space/form? By turning to 'something' which allows the understanding of the dynamic connection of the complex.

The well-known, recent Dutch Embassy in Berlin (Rem Koolhaas, OMA) is almost a manifesto of what had been anticipated in the winning project for the libraries at the university at Jussieux (Paris). In both cases, but especially in the former, the building can only be understood by unfolding the trajectory which articulates the complex. It apparently turns back and forth sinuously within the confines of what is solid, which is capable of hiding a more extensive linear order, a virtual or conceptual axis, which is as demanding as any geometrical axis. The trajectory defines or explains the order: the architectonic plan is in the trajectory. **N19** The conventional plan stops being a scheme of order to once again become an exercise in descriptive geometry: what one would see if one sliced horizontally through the building; in the same way that the section changes from being a system of space/structure and limits itself to describing what could be seen if a vertical 'cut' were to be made.

The narrative, the thread of the argument, can proceed from other elements, as in the case of the extension to the Victoria and Albert Museum (Libeskind, London)

whose order is born from the counterpoint between its 'coiled' façade and the vertical elements that transmit forces, services and people. If it is used as if it were a cut-out, the much published unfolded plan of its façades serves as a freestanding model of the building.

In a subtle way these examples (and many others of a similar nature) tell us of the definition of a 'model' prior to the representation in which the plans of plan/section/elevation can acquire an almost geometrical/cartographical character.

But Beware! It is not the only path. The superseding of the plan as the fundamental depository of order is happening on many fronts and with distinct mechanisms and conceptual schemes: the coexistence of superimposed orders (Eisenman...), the multiplicity of readings and the presence of different logics of the object (Chinchilla...), neo-constructivisms from the catalogue (Lacaton & Vassal...). But day to day that is not the route by which we wish to investigate more deeply.

THE MODEL AS DIRECT SUPPORT FOR THE PROJECT

Having reached this point, the plans, especially plan, as a system of ordering and as key elements in the projectural process could be dispensed with. The plan does not lose its usefulness, but the plans are relegated to a secondary level in the central process: checking, measuring, revision, analysis..., the perfecting or realising of a model that precedes them. What emerges is a new/old method of projecting in which the model is, once again, a previous conception.

With one difference: the absence of models that are universally endorsed, the opening of the narrow circle of references. **N20**

The autonomy of the model and the absence of one single reference is opening up new paths of projectural freedom and allowing the birth of proposals which would have been inconceivable within the framework of the conventional method of projecting. Compared to the traditional method the new emerging method gives the full capacity of prior manipulation back to the project. Information technology and 3D scanning have allowed these to be produced as they are, by making it possible to make exact representations of complex objects.

It had been in gestation, the hatching occurred with a building that was an instant success in professional, media, social and economic terms, the Guggenheim in Bilbao. It was the heir to the previous experiments in which the choice of model was as uninhibited as it was literal; the fish as the form of reference for a fish restaurant. The means of the project were not the plans; they were the manipulation of the model, changing its scale, breaking it up and reading the fragments in architectural key (form/space), putting them back together, subordinating the structure to the modelled result. This gave birth to the formidable decomposing beached whale into whose white belly, like Jonas, we are entering. Who can easily read its plans and sections? Can anyone affirm that

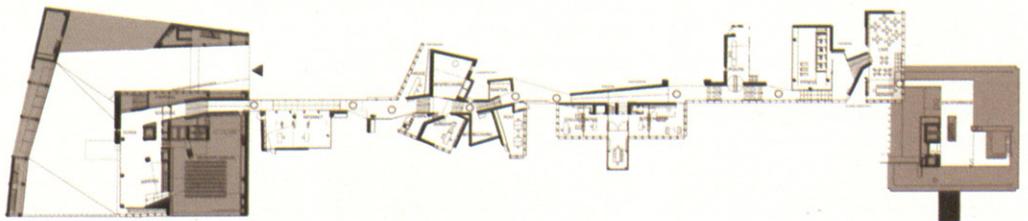
tura del apretado círculo de referentes **N20**. La autonomía del modelo y la ausencia de un referente único estaban abriendo caminos inéditos de libertad proyectual y hacen posible el nacimiento de propuestas que hubiesen sido inconcebibles en el marco del modo convencional de proyectar. Frente al modo tradicional un nuevo modo emergente devuelve al proyecto la capacidad plena de manipulación previa. La informática y el escaneado 3D lo han hecho posible al permitir representaciones exactas de objetos complejos, se producen éstos como se produzcan.

Venía gestándose, pero la explosión se produjo con un edificio de instantáneo éxito profesional, mediático, social y económico: el Guggenheim de Bilbao. Era heredero de ensayos anteriores, en los que la elección del modelo fue tan desenfadada como literal: el pez como forma referente de un restaurante de pescado. Los instrumentos del proyecto no fueron los planos: Estuvieron en manipular el modelo, cambiarlo de escala, fragmentarlo, leer los fragmentos en clave de arquitectura (forma/espacio), reagruparlos, supeditar la estructura al resultado modelado... De ello nació la formidable ballena varada en descomposición en cuyo blanco vientre, al igual que Jonás, nos adentramos. ¿Quién puede leer con facilidad sus plantas o secciones? ¿Alguien puede afirmar que el proyecto nació de ellas? ¿No parece más fácil admitir que son resultado y no causa?

Los ejemplos proliferan, los ejemplos relevantes serían cientos. De cada uno de ellos, y aún más desde la suma de todos, se puede extraer una conclusión: con la exclamación "¡no tienen planos!" no se está, como mi colega quiso expresar y muchos querían creer, frente a una pérdida o un retroceso del rigor proyectual; se está frente a un modo de proyecto, más libre y más rico, que recupera la condición integral del objeto arquitectónico, del modelo, como verdadero protagonis-



ARRIBA: REM KOOLHAAS, OMA, EMBAJADA DE HOLANDA EN BERLIN, PLANTAS Y VISTA DE RECORRIDO INTERIOR. ABAJO: PLANTA DE RECORRIDO DE LA EMBAJADA DE HOLANDA EN BERLIN. DERECHA: LIBESKIND, AMPLIACION DEL MUSEO VICTORIA AND ALBERT EN LONDRES.



ta del pensamiento arquitectónico. El edificio no necesita "explicarse" o narrar su lógica desde los planos. Sus proyectos se pueden presentar desnudos, sus presentaciones no tienen planos. En su lugar, narraciones, imágenes y, sólo cuando conviene, geometrías descriptivas.

PREGUNTA AÚN SIN RESPUESTA SOBRE EL OBJETO CIUDAD N21

Lo que se acaba de decir puede ser más o menos cierto en función de la escala de lo edificado. Cuando ésta crece, la duda aumenta. Llevada al límite la pregunta es obligada. ¿Qué ocurre cuándo el objeto se hace ciudad, o fragmento grande de ciudad, cuando dominan las dos dimensiones del plano horizontal y por comparación la vertical es diminuta? Ocurren varias cosas.

Si el ámbito es extenso, muy grande, en la práctica sólo se puede dibujar en planta, por lo menos en lo que se refiere a la totalidad. A esa escala la sección sería tan sólo vibraciones respecto de una horizontal o una oblicua N22. Recordemos: planta igual a orden, traza, medida, relaciones, función... ¿A qué suena?. A lo que se comentó al principio, a un proyecto huérfano de los demás aspectos que integran la arquitectura. Se estará trabajando a la antigua, con proyectos demediados en los que la planta y sus contenidos específicos de orden, trazado, topología, etc... tendrán carácter protagonista excluyente. Se estará trabajando sobre la *utilitas*, sobre lo que no se ve, sobre lo mental; no sobre el todo de la realidad edificada. Cuando crece la escala, en los mejores casos, la planta adquiere la tímida condición de bajorrelieve, de trabajo arquitectónico casi bidimensional; el volumen se hace en realidad tejido; y la forma se hace en realidad caligrafía.

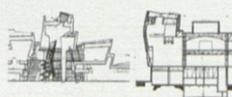
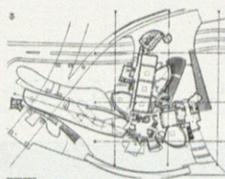
La tercera dimensión, y con ella la sección y el alzado, comienzan a aparecer a medida que la escala se hace menor, en la esfera del diseño o el proyecto urbano



más que en la de la planificación. Los mejores lo supieron, y es por ello que para describir lo que la planta no podía, para narrar más plenamente el objeto que deseaban, recurrieron a representar fragmentos, porciones, ejemplos: lo que se vería haciendo un zoom sobre pequeñas partes del todo.

No es casualidad que la etiqueta de "ordenación urbana" sea la que se aplica a los grandes esfuerzos de proyectar la ciudad. Tampoco es casualidad que las propuestas de mayor interés se produzcan al trabajar sobre fragmentos menores. Y tampoco es casualidad que de esos fragmentos no haya surgido aún, y probablemente no pueda surgir, un modo adecuado de objetivar la ciudad y trabajar desde su modelo. La modernidad intentó superar este problema, con un reduccionismo optimista. Planteó el diseño de edificios tipo y de reglas de agregación para ir juntándolos hasta construir un todo (¿de nuevo los ecos del *précis* de El Método?). Ver por ejemplo los croquis y diseños de Le Corbusier para Marsella; o de Mies y Hilberseimer para Lafayette Park. Pero la respuesta no estaba ahí.

La respuesta probablemente no es fácil y está por escribir. Yo no la sé. Pero sí sé que en tanto el objeto ciudad no recupere su condición de objeto arquitectónico no será posible desplegar sobre él toda la potencia del proyecto. El trabajo está aún por hacer. Hasta que no se haga, hasta que no sepamos recuperar el carácter matérico del inmenso objeto ciudad, habremos de seguir intentándolo.



N21 El presente artículo podría haber terminado con las últimas líneas del epígrafe anterior, pero se escribió con motivo de la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, Montevideo 2006. Intentar extraer algunas conclusiones relativas al proyecto de lo urbano, de la ciudad, parecía conveniente y, en todo caso, cortesía obligada.

N22 Siempre hay excepciones. Da la casualidad de que algunas de las ciudades más bellas o emocionantes del mundo —San Francisco, Rio de Janeiro, Hong Kong...— tienen alzado y sección; se los da la topografía. Y da la casualidad de que las ciudades más fotografiadas del mundo —New York, Chicago, algunos pasajes de Londres...— tienen alzado; se los da el poder ser vistas "desde fuera" o desde el mar. Todas ellas son ciudades que, más allá de la planta, tienen un marcado carácter de objeto tridimensional.

ARRIBA: VISTA DESDE EL RIO, PLANTA Y SECCION DEL MUSEO GUGENHEIM DE BILBAO DE FRANK GEHRY. ALZADO Y MAQUETA DE COOP HIMELBLAU, CONFLUENCES. CIUDAD DE LA CULTURA EN SANTIAGO DE COMPOSTELA DE PETER EISENMAN. ABAJO: LAFAYETTE PARK DE MIES Y HILBERSEIMER.

the project was born from them? Would it not seem easier to admit that they are the result not the cause?

The examples proliferate, there would be hundreds of relevant examples, and even more so from the sheer total of them, a conclusion can be drawn; with the exclamation 'they don't have plans!' we are not facing, as my colleague wished to express and many would like to believe, a loss or a regression in projectural rigour. We are facing a method of projecting that is freer and richer, which recovers the integral condition of the architectonic object, of the model, as the real main participant of architectonic thought. The building does not have to 'explain itself' or to narrate its logic from the plans. Its projects can be presented bare, its presentations don't have plans. In its place are, narratives, images and, only when advisable descriptive geometries.

A QUESTION STILL WITH NO ANSWER ON THE OBJECT CITY N21

What we have just said could be true to a greater or lesser extent of the scale of what is built. As this increases the doubt grows. When taken to its limit the question becomes obligatory. What happens when the object is made into the city, or a part of a big city, when the two dimensions of the horizontal plan dominate and in comparison the vertical is minute? A number of things happen.

If the site is extensive, very big, then in practice only the plan can be drawn, at least as far as the whole is referred to. At that scale the section would only be vibrations in respect to a horizontal or an oblique. N22 We must remember, plan equals order, appearance, measure, relations, function... What does that remind you of? Of what we commented at the beginning, a project orphaned of the other aspects which make up architecture. It would be carried out in the old manner, with projects that are split up in which the plan and its specific contents of order, layout, topology and so on would have the exclusive principle character. They work on the *utilitas*, on what is not visible, on the mental aspect, not on the whole of the constructed reality. As the scale increases, in the best cases, the plan acquires the timid condition of a bas-relief, of an architectonic work that is almost two-dimensional, the volume in reality is woven, and the form becomes calligraphy.

The third dimension, and along with it the section and the elevation, begin to appear as the scale gets bigger, in the design sphere or in the urban project more than in the sphere of planning. The best architects knew this, and that is why in order to describe what the plan was incapable of, to narrate more completely the object they desired, they resorted to representing fragments, portions, examples; what one sees when one zooms in on the small parts that make up the whole.

It is not by chance that the label 'urban organization' is the one that is applied to extensive attempts to project the city. Neither is it chance that the most interesting proposals are produced by working on smaller fragments. Nor that from these fragments, so far, no method of adequately objectifying the city and working from that model has emerged, and neither will it do so in all probability. Modernity tries to overcome this problem, with an optimistic reductionism. It sets out the design for buildings of various types and the rules for combination to put parts together until the whole has been created (once again echoes of the summary of the Method?). See for example the sketch and designs by Le Corbusier for Marseille, or those of Mies — Hilberseimer, for Lafayette Park. But the answer wasn't there.

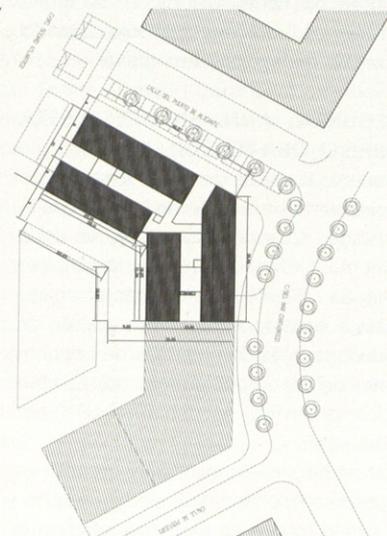
The answer probably isn't easy and still has to be written. I don't know. But I do know that as long as the object city does not recover its condition of architectonic object, it will not be possible to extend over it the full potential of the project. The work still has to be done. Until it is, while we do not how to get back the material character of the immense object city, we shall have to keep trying.



07 viviendas en coslada

C/Mar Cantábrico nº3, Coslada, Madrid. 2004-2006.

AMANN CÁNOVAS Y MARURI



ARQUITECTOS [MADRID]:
Atxu Amann
Andrés Cánovas
Nicolás Maruri

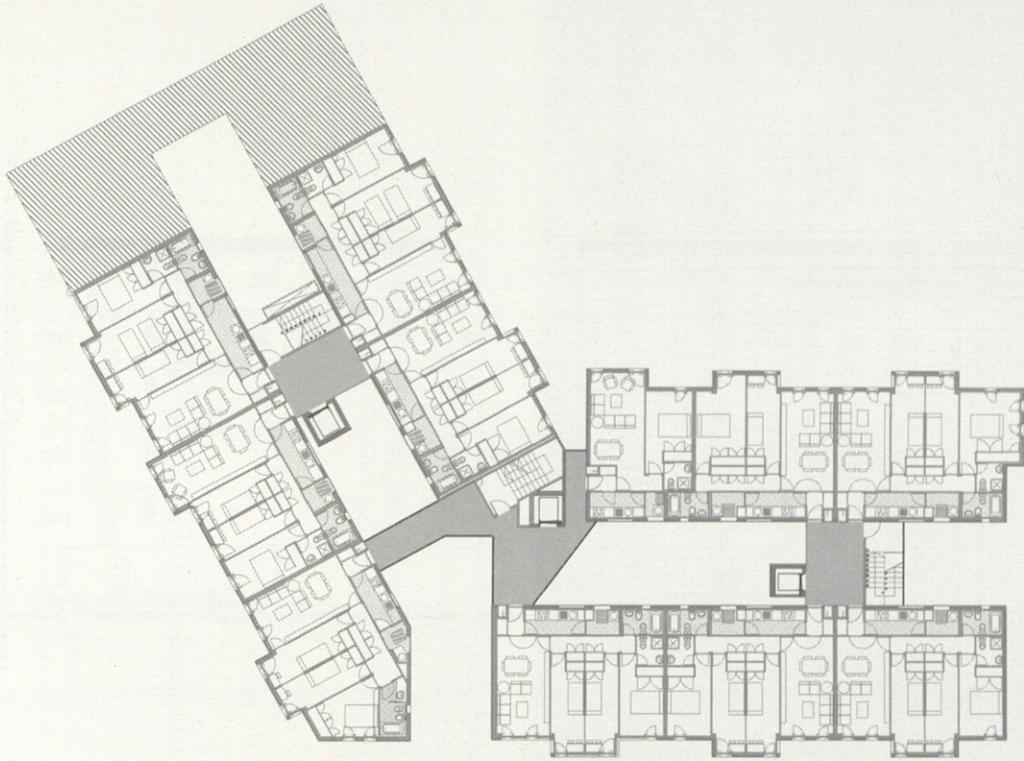
COLABORADORES:
Beatriz Amann, Ana Arriero
Mauro Bravo, Ana López
Patricia Lucas, Carlos Ríos
Aparejadores:
Juan José García Luna
Jose Manuel Van den Brule

PROMOTOR:
Empresa Municipal de la Vivienda de Coslada

FOTÓGRAFO:
Ángel Baltanás

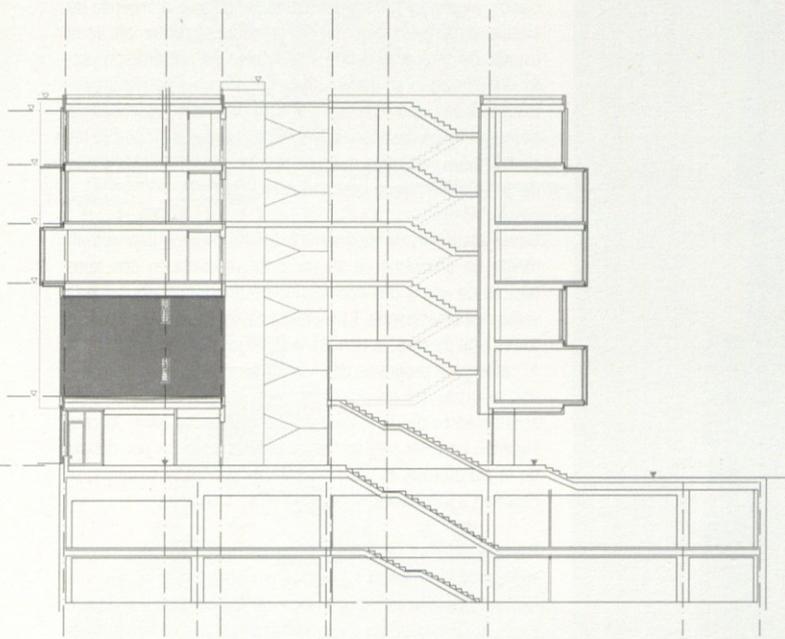
El programa se compone de 61 viviendas de Protección Oficial se organizan en un solar con forma de L abierta de 21m de ancho y 70m de largo en su cara más larga. Uno de los extremos de la "ele" es una pared medianera, en la que se mancomuna un patio, siendo el otro de caras libres. La normativa urbana es muy estricta y deja poco espacio de movimiento.

La distribución interior de las viviendas se define mediante dos bandas paralelas a patio de espacio servidores (vestíbulo, cocina, baños, pasillo y armarios) y una banda paralela a fachada de espacios servidos. Los espacios servidores se encuentran conectados mediante una circulación en anillo que permite máxima ventilación en la casa. También se propone la existencia de un balcón "comodín" que incorporado a las habitaciones pequeñas las flexibilice o incorporado al salón aumente su tamaño. La disposición aleatoria de este espacio permite la existencia de distintos tipos de vivienda sobre una base común.



PLANTA TIPO



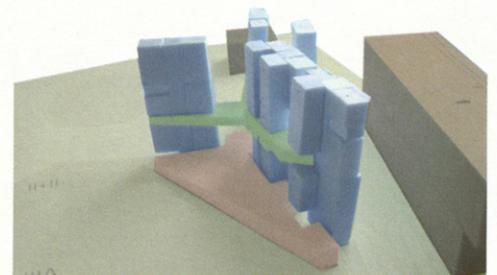




El proyecto se propone como respuesta a las necesidades de vivienda de alquiler dentro del nuevo ámbito de planeamiento, se ubica en una zona prevista para el crecimiento urbano del municipio de Coslada. Tal como explica el estudio de detalle redactado con anterioridad para el citado ámbito, la edificabilidad prevista para la parcela contempla dos usos diferenciados, vivienda y dotacional. Entendiendo que la vivienda de alquiler pública es una dotación, tal como se contempla en el estudio de detalle, se define el programa del presente proyecto, diferenciando en dos los tipos básicos de vivienda previstos en el proyecto. Por una parte se proyectan viviendas de dos dormitorios destinadas a la venta y ubicadas en una de las cuatro torres; mientras que por otra se prevén apartamentos de un solo dormitorio destinados al alquiler.

Como acabamos de exponer el proyecto contempla principalmente un programa de vivienda, diferenciada en dos tipos básicos de uno y dos dormitorios destinados al alquiler o la venta respectivamente. Este programa se distribuye en cuatro torres, una de ellas, la denominada en los planos como "torre 1", alberga el programa de vivienda en venta de dos dormitorios, mientras que las otras tres torres acogen el programa de apartamentos desde la altura de la plataforma hasta la cota superior. En estas tres torres las plantas situadas por debajo de la plataforma, es decir las plantas primera y segunda, se destinan a uso terciario, especialmente a oficinas.

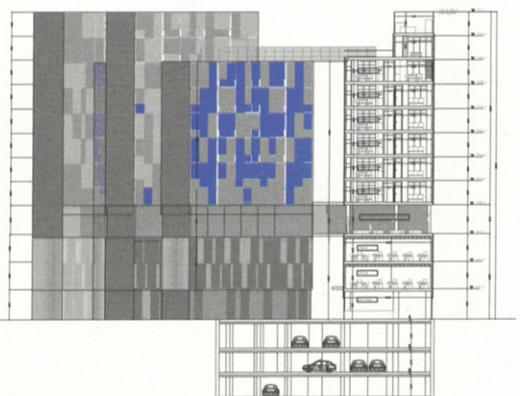
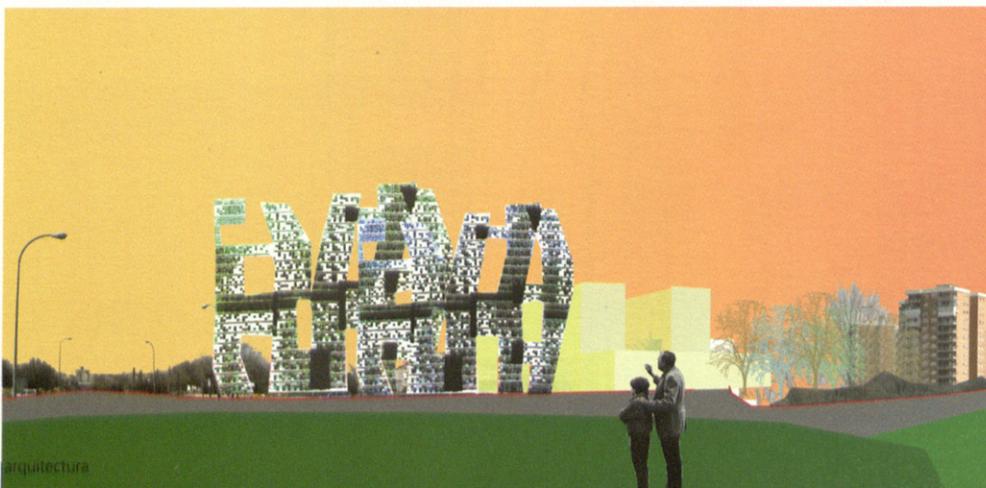
Por otra parte en las plantas bajas de todas las torres se prevén espacios destinados a uso comercial, así como se reservan los espacios necesarios para localizar los portales y el acceso a garaje. Con respecto a las plantas de sótano se han proyectado tres plantas de aparcamiento subterráneo, donde se da cabida a toda la demanda de plazas que previsiblemente generarán las viviendas proyectadas. A su vez, en la primera planta de sótano se da cabida a una serie de trasteros de modo que cada una de las viviendas o apartamentos puedan contar con uno de ellos. En relación con la consideración de dotacional que adquiere la vivienda pública de alquiler, y teniendo en cuenta que la plataforma se concibe como un espacio o plaza pública elevada; se han proyectado una serie de espacios comunitarios ubicados en la citada plataforma, pensados para destinarse a sala de reuniones o local social de conexión a internet.

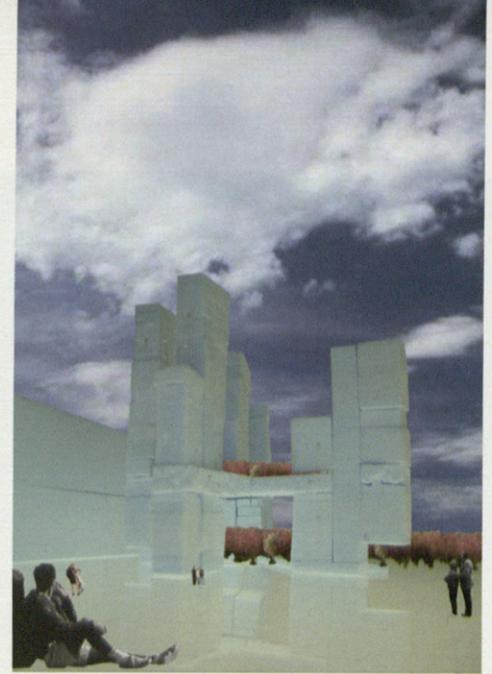
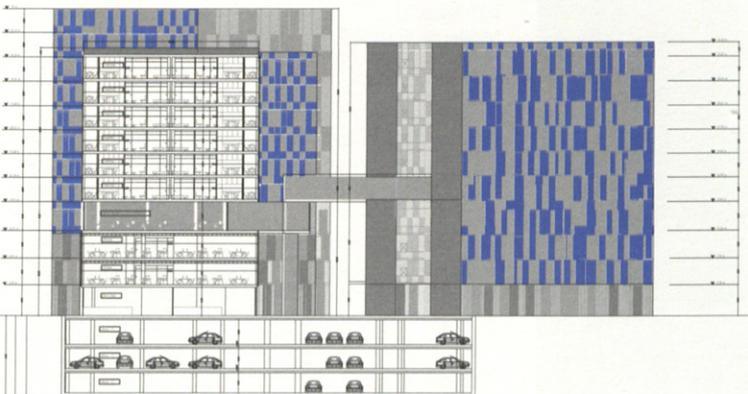
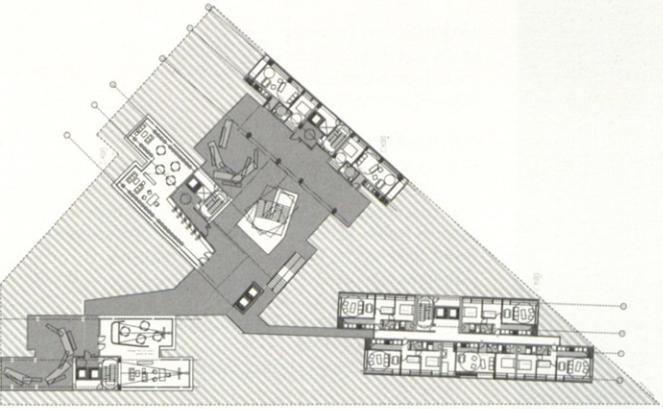
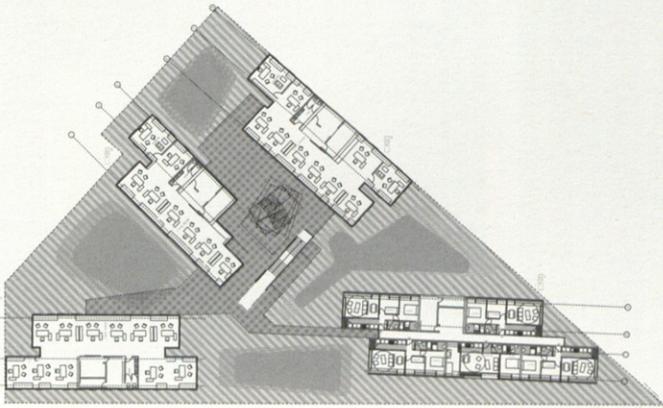
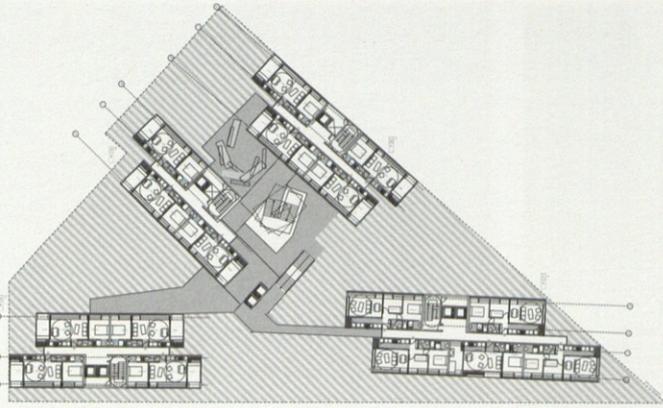


07 proyecto de viviendas en coslada

Plaza de la Hispanidad, Coslada, Madrid. 2005-2006.

AMANN, CÁNOVAS Y MARURI

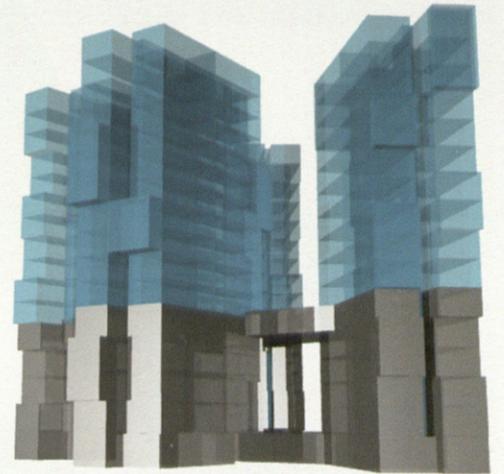




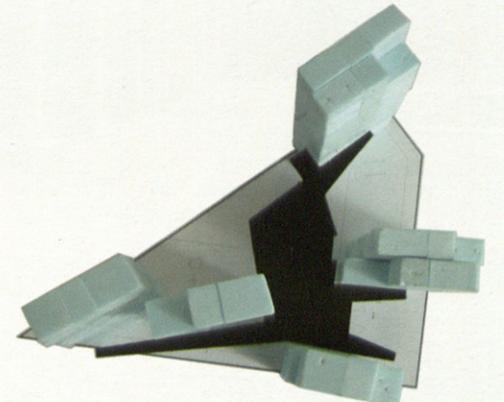
ARQUITECTOS [MADRID]:
Atxu Amann
Andrés Cánovas
Nicolás Maruri

COLABORADORES:
Ana López, Patricia Lucas
Beatriz Amann, Carlos Ríos, Mauro Bravo
Arquitecto técnico: Enrique Medina
Instalaciones: Condiciones Internas S.L.

PROMOTOR:
Empresa Municipal de la Vivienda de Coslada



DE ARRIBA A ABAJO, PLANTA TIPO, PLANTA DE OFICINAS, PLANTA DE LA PLATAFORMA Y SECCIÓN LONGITUDINAL. EN LA PÁGINA ANTERIOR, SECCIÓN TRANSVERSAL.



08 centro de servicios sociales

C/ Kalamos nº 32, Las Rozas. Madrid. 2004-2007.

MARÍA CASARIEGO
Y PABLO NOTARI

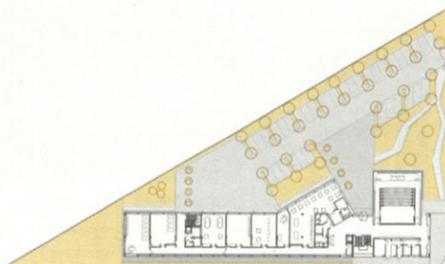


ARQUITECTOS [MADRID]:
María Casariego Córdoba
Pablo Notari Oviedo
SUMAR arquitectura

COLABORADORES:
Begoña Vives Vinent, Isabel Brayer Sánchez
Zuriñe Elorduy, arquitectos
José Luis Paredes Conde, delineante proyectista
Manuel Sevilla Seoane, Begoña Barrios, aparejadores
David Torremocha Mesto, ingeniero industrial
Conurma Ingenieros Consultores
Raúl Ortega Carballo, Gestión
Estructura: InfoTaller de Estructuras S.L.
Empresa Constructora:
IMAGA Proyectos y Construcciones, S.A.

PROMOTOR:
Ayuntamiento de las Rozas de Madrid

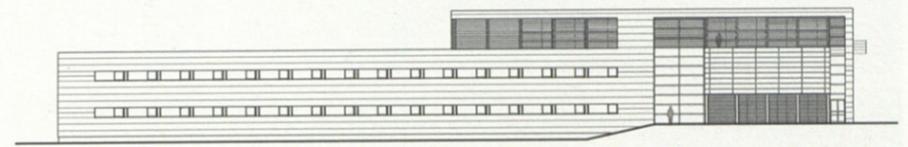
FOTÓGRAFO:
Miguel de Guzmán



ALZADO FRONTAL



ALZADO TRASERO



El edificio se sitúa en el borde de un barrio residencial que tuvo su origen en una urbanización periférica del municipio de Las Rozas llamada El Cantizal. El nuevo Centro dará servicio a una población creciente.

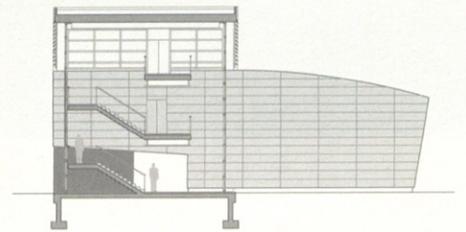
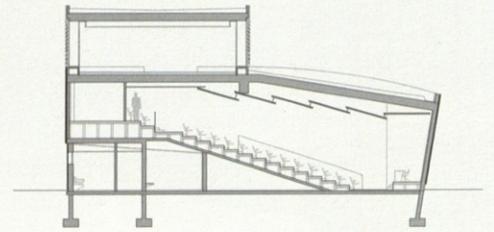
El programa que solicitó el Ayuntamiento incluye despachos para la Concejalía de Asuntos Sociales, un salón de actos para 280 personas y locales para atención a discapacitados, mayores, mujeres, infancia y familia: biblioteca, salas de lectura de prensa y de juegos de mesa, aulas taller de pintura y manualidades, salas para bailes de salón, para relajación, despachos...

La parcela es un cartabón, con el cateto menor dando a la calle. El edificio se aleja lo más posible de la hipotenusa para distanciarse de la línea de alta tensión que discurre a su lado y conseguir una zona libre amplia, en parte ocupada por el aparcamiento en superficie. Su volumen está compuesto por una nave alargada de piedra y vidrio en la que se inserta la pieza de madera del salón de actos. La nave alberga salas y aulas en las plantas baja y primera, y las oficinas de la Concejalía en la segunda. Para contener los locales más amplios, se ensancha junto a su encuentro con el salón de actos y allí se produce la entrada principal. El vestíbulo es hueco en sus tres alturas y está cerrado con muros cortina.

Aulas, talleres y el vestíbulo secundario asoman a la fachada que da al jardín, orientada al Este. En planta baja se cierran con ventanales cuajados de vidrio y madera en su color o pintada. En la planta primera las ventanas se protegen con celosías de lamas verticales; el antepecho es de u-glass. La fachada trasera es más sencilla, con ventanas seriadas en los pasillos de aulas, y el volumen de madera del salón de actos que sobresale ligeramente entre los muros cortina del vestíbulo. La planta tercera está envuelta por celosías horizontales de madera, que matizan la luz en los ventanales de las oficinas y en la parte alta del muro cortina del vestíbulo, y ocultan la maquinaria de climatización.



EN ÉSTA PÁGINA SECCIONES TRANSVERSALES
EN LA PÁGINA SIGUIENTE, PLANTA PRIMERA Y PLANTA BAJA

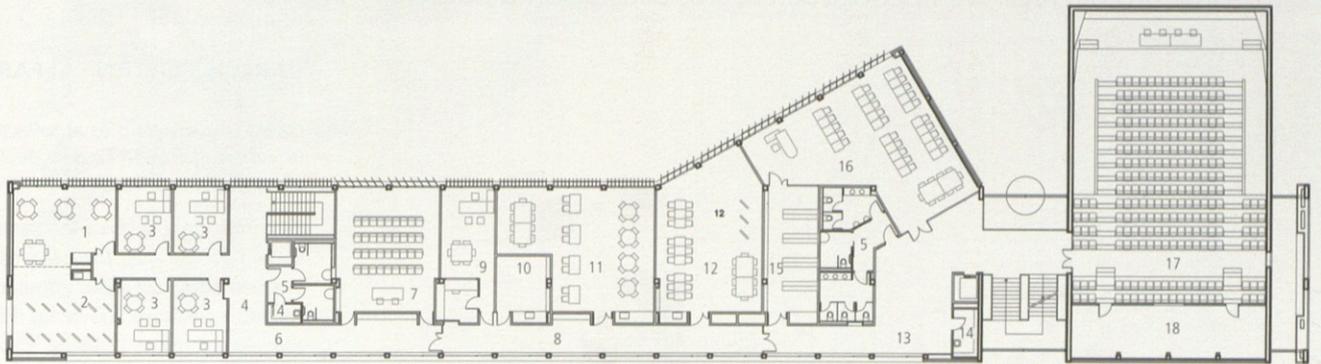


Entre pasillos y aulas hay una banda formada por nichos, que alojan bancos a un lado, o estanterías, armarios y fre-gaderos sobre encimera al otro, y ocultan el paso vertical de instalaciones.

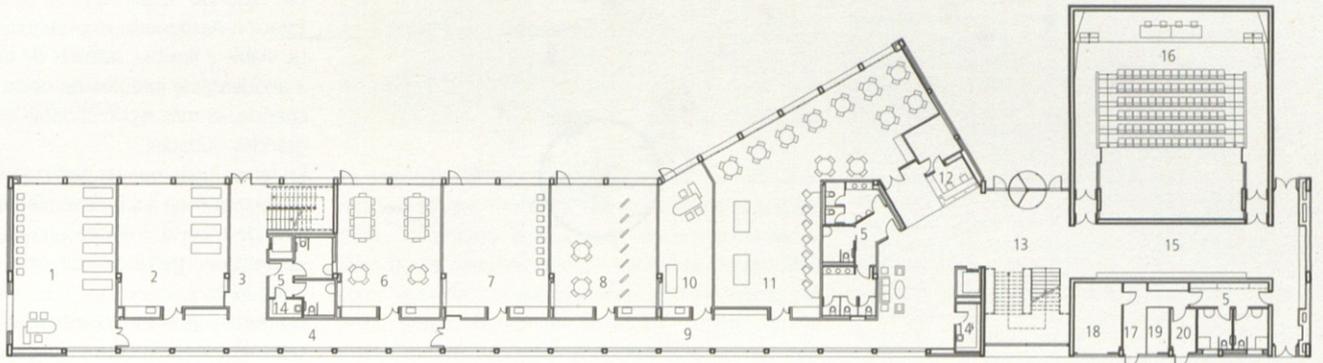
Acabado el edificio, el Ayuntamiento duda ahora de a qué destinará el Centro. Quizá cuando se publiquen estas líneas algún ocupante se pregunte por qué su sala tiene una pared cubierta por espejos. Está en la sala de bailes de salón.



PLANTA PRIMERA



PLANTA BAJA



PLANTA PRIMERA

1. SALA DE JUEGOS DE MESA
2. SALA DE PINTURA AL OLEO
3. DESPACHOS
4. VESTIBULO SECUNDARIO
5. ASEOS
6. PASILLO PROGRAMA MUJER
7. SALA FORO MUJER
8. PASILLO PROGRAMA INFANTIL
9. SALA DE MEDIACION FAMILIAR

10. FOTOGRAFIA
11. SALA DE APOYO ESCOLAR
12. TALLERES
13. PROGRAMA FAMILIAR
14. LIMPIEZA
15. ARCHIVO
16. BIBLIOTECA
17. ACCESO SUPERIOR S. DE ACTOS
18. CONTROL DEL SALÓN DE ACTOS

PLANTA BAJA

1. SALA DE RELAJACION
2. SALA DE ANIMACION
3. VESTIBULO SECUNDARIO
4. PASILLO PROG. DE DISCAPACITADOS
5. ASEOS
6. SALA MENDRES
7. SALA BAILES DE SALÓN
8. TERAPIA OCUPACIONAL
9. PASILLO PROG. DE MAYORES

10. ENFERMERIA
11. SALA DE LECTURA
12. CONTROL
13. VESTIBULO PRINCIPAL
14. LIMPIEZA
15. FOYER
16. SALÓN DE ACTOS
17. INSTALACIONES
18. AIRE PRIMARIO S. DE ACTOS
19. BOMBAS DE INCENDIOS
20. CUARTO DE BASURAS



09 EL FERROCARRIL VUELVE AL CENTRO DE MADRID

establecimiento del recinto imperial buen retiro, la estación de atocha y el AVE



TAPIZ, FRANJA O PARQUE CENTRAL

LA RENOVACIÓN DE ATOCHA, CUESTIÓN FERROVIARIA Y URBANA.

La renovación de la Estación de Atocha sometida a debate público vuelve a plantear hoy en amplios sectores y niveles de la sociedad dudas concretas sobre la idoneidad de su ubicación dentro de la ciudad de Madrid y también, una vez más, generales sobre la cuestión ferroviaria. Pero curiosamente, sin que apenas se haya hecho mención a la integración funcional en la estructura metropolitana, así como tampoco a la integración arquitectónica del edificio en su entorno urbano.

Ildefonso Cerdá apuntaba agudamente en 1861 - como parte de aquella mutua y nunca-finita referencia a Madrid desde Barcelona y viceversa- cuando la Estación de Atocha cumplía 10 años y su plan para el gran ensanche moderno de Barcelona empezaba a ser realidad:

"la posición elevada de Madrid no ha permitido que las estaciones se establecieran en sus mismas puertas, quedándose a una regular distancia. Es de presumir, sin embargo, que dentro de poco tiempo, ya que los ferrocarriles no han venido a encontrar a Madrid, Madrid vaya a ..."

Por una parte, la cuestión ferroviaria en lo que afecta a la integración de la nueva estación en la estructura ferroviaria y territorial de Madrid, y por otra, la cuestión urbana en lo que afecta a la arquitectura misma de la estación y a su integración en el entorno urbano de Atocha, son los dos motivos principa-

les del conjunto de razonamientos que se ofrece a continuación. Dos cuestiones que dan pie a la división del razonamiento en dos partes. La primera parte contiene, además de estas consideraciones previas, el encuadre urbano y condicionantes arquitectónicos de la nueva estación. La segunda incluye el correspondiente encuadre ferroviario y además las conclusiones finales para la arquitectura de la nueva estación una vez tratadas ambas cuestiones.

La cuestión urbana, la primera en tratarse, parte del supuesto de que Atocha seguirá siendo la ubicación de la futura estación y que su arquitectura estará fuertemente determinada por la morfología actual, el proceso histórico y las intervenciones arquitectónicas recientes que ha experimentado su entorno urbano y muy especialmente el ámbito del Paseo del Prado.

La cuestión ferroviaria incide por una parte sobre los actuales sistemas y redes de transporte a sus distintos niveles territoriales e interconexión en Madrid, y por otra en las nuevas necesidades funcionales y arquitectónicas de los nodos de transporte y su aplicación en la nueva Estación de Atocha.

LA UBICACIÓN DE LA NUEVA ESTACIÓN AVE

Aunque, por rigor disciplinar, no es motivo principal de este discurso la valoración de otras alternativas ferroviarias, como la del trazado de las redes y la ubicación de la nueva estación, la aceptación de la solución central propuesta oficialmente, merece una explicación previa.

CARLOS FERRÁN ALFARO

Carlos Ferrán Alfaro es arquitecto y fue profesor de urbanismo de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.

En primer lugar, la ubicación central y subterránea de la red nacional AVE, travesía y estaciones de Atocha y Chamartín, solución adoptada en el caso de Madrid, constituye uno de los dos extremos del abanico de soluciones posibles. El otro extremo consistiría en una ubicación periférica similar o coincidente con la terminal del Aeropuerto. La primera favorece la integración en la ciudad y la segunda huye de las dificultades físicas que la ciudad consolidada presenta a la primera alternativa.

En segundo lugar, que la integración periférica Estación-Aeropuerto es probablemente la más barata, viable y flexible, además de la más segura frente a accidentes e intentos de obstrucción, y en consecuencia, la más recomendable en la mayoría de las grandes ciudades.

En tercer lugar, que las particulares circunstancias de la ubicación en las que se plantea la solución en el caso de Madrid, compensan una buena parte de las desventajas genéricas de una ubicación central. Entre ellas:

Coincidencia entre las estructuras ferroviarias y las urbanas especialmente en el eje Atocha-Chamartín. Infraestructuras existentes o en vías de ejecución.

Proyectos redactados o en vías de redacción / tramitación, y otras.

Finalmente, que el tipo de solución central propuesta hasta el momento para Madrid, admite dentro de ella, variaciones importantes: tanto en la inversión fija (túneles, estaciones de paso y conexión con el futuro Aeropuerto y red de mercancías) como en el programa funcional, la arquitectura e incluso la ubicación precisa de la nueva estación de Atocha; sin olvidar el margen de maniobra que permite la explotación. Lo que nos permite continuar el debate sobre el proyecto de renovación propuesto para la actual Estación de Atocha, renunciando por el momento a otras alternativas.

La propuesta de renovación expuesta al público por el Ministerio de Fomento refuerza la ubicación central tanto de la estación como las correspondientes conexiones ferroviarias, en perjuicio de una alternativa periférica, lo que podría interpretarse en lenguaje de Cerdá como que finalmente "los ferrocarriles... vienen al encuentro de Madrid".

LAS CLAVES DE LA ARQUITECTURA DE LA NUEVA ESTACIÓN DE ATOCHA

No cabe la menor duda de que la arquitectura del nuevo edificio de la estación estará en gran parte determinada por el programa funcional, como nodo de intercambio de transporte fundamentalmente ferroviario y también, pero en menor grado, por los condicionantes internos del terreno disponible y porque la disponibilidad de terreno debería ser objeto



GRANDES ESPACIOS

-  REMOTOS FORESTALES Y NATURALES
VEGAS Y COSTAS
-  CENTROS URBANOS E INFLUENCIAS
URBANAS DIARIAS

 RED DE ALTA VELOCIDAD 2020

 MEGALÓPOLIS R=350 km, 1 hora
INFLUENCIAS URBANAS DIARIAS

AVE Y MEGALÓPOLIS, 2020

del ámbito ferroviario. Pero la arquitectura de la nueva Estación debe estar influida también por la arquitectura de su entorno, lo que rara vez se ha suscitado en el pasado y menos en el reciente debate sobre la propuesta oficial. Es indudable que los ámbitos profesionales más competentes, siendo en parte responsables de ello, deben ser los primeros en asumir que las influencias arquitectónicas entre la estación y su entorno, especialmente en este momento, son recíprocas. Porque si, para la nueva estación, la arquitectura de su entorno es hoy referente esencial, para el Paseo del Prado (incluso para la franja de centro histórico de recinto real de la que el Paseo forma parte) la prolongación de su arquitectura en la de la Plaza y Estación de Atocha es una deuda antigua pendiente de saldarse, sin miedo a repetir lo que tanto se ha sucrito en los últimos años: "La solución del Paseo del Prado está en su prolongación en la Plaza de Atocha... y no tanto en el mismo Paseo, que sólo necesita reducción de vía rodada y reorganización de la superficie peatonal resultante".

La arquitectura del entorno de la Estación incluye la morfología del medio natural que, en parte importante, determinó la fundación de la ciudad en el Siglo IX, así como su elección como capital del reino en el Siglo XIX, sus ensanches modernos (Palacio del Buen Retiro, Barrio de Salamanca, Paseo de la Castellana en los Siglos XVII, XIX y XX respectivamente) y finalmente su desarrollo metropolitano de los últimos 50 años. Morfología territorial que determinará también la organización en torno a Madrid de la megalópolis que el desarrollo socioeconómico y de las infraestructuras de transporte llevan ya tiempo propiciando. El protagonismo que la Estación de Atocha ha tenido en la configuración urbana del centro histórico de Madrid nos ofrece más que una oportunidad, un regalo para volver a contemplar, pero ahora desde la perspectiva de su futura renovación, el tránsito de la arquitectura de la antigua ciudad hacia la innovación que hoy se perfila, pasando por tres períodos de intervención arquitectónica fundamentales: primero, a partir de 1630, el que acom-



FERROCARRIL Y AREA METROPOLITANA, 2000



CENTRO, EJES Y CERCO NATURAL

THE RAILWAY RETURNS TO THE CENTER OF MADRID

THE RENOVATION OF ATOCHA, A RAILWAY AND URBAN MATTER

The subject to public debate of the renovation of the Atocha Railway station has aroused specific doubts among wide sections at all levels; on the suitability of its location within the city of Madrid and also, once again, general doubts on the whole question of railways. But, curiously, without making any mention of its functional integration within the urban structure, or of the architectonic integration of the building in its urban setting.

In 1861, when the station celebrated its tenth anniversary and his plan for the widening of Barcelona to its modern extension was starting to become a reality, Idefonso Cerda acutely observed, as part of that mutual and never-ending scrutiny that Madrid and Barcelona subject each other to, that:

"The raised position of Madrid has prevented the stations being constructed on its very doors, and has meant they have remained at some distance from the city. We can envisage, however, that in a short time as the railways have not been able to go to Madrid, that Madrid will go to..."

There is the matter of the railway to the extent that it affects the integration of the new station into both the railway structure and the territorial structure of Madrid, and there is also the urban situation, in as far as it affects the very architecture of the station and its integration into the urban surroundings of Atocha. These are the two main concerns of the series of thoughts that will be offered in this article. Two questions which give rise to the division of this reasoning into two parts. The first part contains, along with the previous thoughts, the urban fit and the architectonic factors affecting the new station. The second part includes the way it fits into the railway network and after that the final conclusions relating to the architecture of the new station.

First we will deal with the urban situation, starting with the assumption that Atocha will continue to be the site for the future station, and that its architecture will be strongly determined by the present morphology, the historic process, and the most recent architectonic interventions that have taken place in its urban surroundings and especially in the area of the Paseo del Prado.

The railway issue relates in one sense to the present systems and transport networks at the various different regional and national levels and their interconnection in Madrid, and also to the new functional and architectonic necessities of the transport nodes, and their application to the new Atocha station.

THE LOCATION OF THE NEW AVE STATION

Although, for the purposes of disciplinary rigour, the assessment of other proposals for the railway issue, such as the route of the tracks and the location of the station is not the main reason for this article, the acceptance of the officially proposed main solution deserves a previous explanation.

Firstly, the central, underground location of the national AVE network, and the cross-town connection between the stations at Atocha and Chamartin, -the solution chosen for Madrid, is one of the two extremes of the range of possible solutions. The other extreme would be a location on the periphery similar to, or coincidental with the Barajas Airport Terminal. The first involves the integration of the station in the city, and the second escapes the physical difficulties which the existing form of the city presents to the first alternative.

Secondly, integrating the station into the periphery near the airport is probably the cheapest, most viable and flexible option, as well as the safest in relation to accidents and any attempt at obstruction, and consequently, would be the most recommendable for the majority of big cities.

Thirdly, the particular circumstances of the location that has been chosen for Madrid, make up to a great extent for the generic disadvantages of a central location. Among them are:

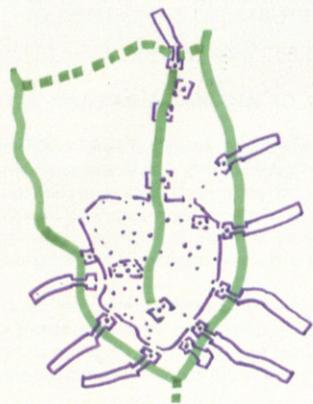
The co-existence between the railway structure and the urban structure, especially in the axis between Atocha and Chamartin.

The existing infrastructure, and that presently being constructed.

Projects drawn up, or in the process of being drawn up, or subject to approval, and others.

Finally, the type of central solution proposed for Madrid up to the present moment allows important variations, both in the fixed investment (tunnels, intermediate stations, and future connections with the airport and the freight network) and in the functional programme, the architecture and even the precise location of the new Atocha station, without forgetting the room for manoeuvre allowed by the arrangement, which allows us to continue the debate on the project for the proposed renovation of the present Atocha station, forgetting the other alternatives for the moment.

The renovation proposal shown to the public by the Ministerio de



CENTRO ENTRE/SOBRE CAUCES Y PROLONGACIÓN



CENTRO Y CRECIMIENTO HISTÓRICO Y MODERNO



EJES Y POLOS DE LA ARQUITECTURA

pañó al establecimiento, apogeo, destrucción y olvido del Palacio y Jardines del Buen Retiro; inmediatamente a continuación, a partir de 1830, el período marcado por el establecimiento de la Estación de Atocha y del desarrollo, ejecución y consolidación del Plan de Ensanche Castro en el Barrio de Salamanca. Y, finalmente, y a partir de 1930, un largo período en el que las intervenciones menores de tipología residencial y repetida tienden a dominar sobre las intervenciones singulares de ampliación, restauración y rehabilitación de arquitectura monumental y de nuevos edificios.

Las arquitecturas menores o mayores responden en la escala de parcelario urbano, y a la lógica fragmentación de las iniciativas de intervención. Lo que finalmente lleva a perder con facilidad la visión y planteamientos de conjunto de las grandes intervenciones que en su día las originaron.

EL MARCO GEOGRÁFICO Y TERRITORIAL

El centro de Madrid está en uno de los espolones naturales de la región. La almendra central de la ciudad se extiende por el espolón natural formado por confluencia y depresión de dos cauces fluviales, Manzanares y Abroñigal. Una amplia meseta, alargada en forma de punta de lanza en el sentido Norte-Sur, queda así elevada y asomada sobre los cauces, a lo largo de la línea de cornisa que llega a alcanzar una altura de 80 metros sobre el lecho del Manzanares.

La ciudad se fundó en el Siglo IX como asentamiento alto prácticamente encaramado sobre dicha cornisa. A partir de entonces creció hacia el Este en busca, primero, del cauce intermedio del Arroyo de Valdenegro o Castellano, y posteriormente, hacia la cornisa Este del Abroñigal.

La arquitectura natural del espolón, que dominó sobre la arquitectura de la ciudad primitiva, comparte hoy con ella un papel importante en la imagen del Centro Histórico y del conjunto de la ciudad.

Dentro del territorio de la Comunidad Autónoma de Madrid (CAM), el espolón y la confluencia de los cauces del Abroñigal y Manzanares, se sitúan en el tramo medio del largo cauce (Manzanares y Jarama) que nace en el alto de la Sierra Norte de Guadarrama, y desciende por la vertiente Sur, perdiendo pendiente, hasta llegar a la plataforma de la meseta en la que sus aguas se encuentran con las del río Tajo antes de llegar a Aranjuez. Un sistema rami-

ficado de cauces paralelos sobre la vertiente Sur de la Sierra forma una cuenca hidrográfica que, junto con la Sierra, la vertiente aterrazada y el río Tajo, constituye la región natural de Madrid, ámbito que coincide aproximadamente con la CAM.

El Municipio de Madrid contiene el desarrollo continuo de la ciudad -centro metropolitano- y el conjunto de espacios verdes que marcan aproximadamente la periferia urbana y el inicio de los desarrollos metropolitanos discontinuos.

El ámbito de la Comunidad es asimilable al área metropolitana actual que contiene prácticamente la totalidad de los desarrollos y núcleos periféricos, además del municipal de Madrid, así como las redes de transporte ferroviario -metro, cercanías y enlaces de mercancías- como las autovías de peaje paralelas a los accesos nacionales.

La vocación del territorio, remoto y forestal en el Norte, alto agrícola en el Sur en la gran vega del Tajo-Tajuña, y urbano en el Centro, ha marcado una pauta importante para el desarrollo urbano que se centra en la franja media, cuyo eje lleva a Guadalajara, Alcalá, Madrid, Navalcarnero y Talavera.

El ámbito de España sirve de encuadre al modelo de transporte general y, concretamente, ferroviario. Esencial para entender los 150 años que, a partir de la histórica Red de Caminos, han visto la transformación de las redes de comunicación y transporte, así como de la economía y de las relaciones interregionales de España. Pero además, para extrapolar a partir de los cambios y tendencias actuales el modelo ferroviario peninsular y sus características, integración con otros modos, conexión internacionales, impacto sobre los espacios naturales e integración con el sistema de ciudades. Se contempla la España peninsular con las referencias mínimas para establecer la continuidad con los países vecinos. Este modelo territorial incorpora dos aspectos, físico natural y de desarrollo agrícola / urbano, como caras de una misma moneda que se resumen en un mismo gráfico.

Por una parte, se delimitan gráficamente las áreas despobladas o con vocación de preservación de su carácter natural.

Por otra parte, queda delimitada residualmente el resto de la Península que con sus características y vocación clasificamos apto para la producción económica en cualquiera de sus sectores y para el asentamiento de población rural y urbana.

Fomento refuerza el central location of the station as well as the corresponding railway connections, in detriment of an alternative on the periphery, which could be interpreted, in Cerdá's words, as if finally 'the railways... come to meet Madrid'.

ARCHITECTONIC KEYS OF THE NEW ATOCHA STATION

There is no doubt that the architecture of the new building for the station will be mainly determined by its functional program, as interchange node of railway transport basically and also, but to a lesser degree, by the internal conditions of the available land and because the availability of land should part of the railway area. But the architecture of the new Station must also be influenced by the architecture in its surroundings, which has hardly ever happened in the past and even less in the recent debate about the official proposal. There is no doubt that the most competent professional spheres, being in part responsible for it, must be the first in presuming that the architectonic influences between the station and its surroundings, specially at this moment, are reciprocal. Because if for the new station the architecture in its surroundings is nowadays an essential reference, for the Paseo del Prado (even for the historical centre area of the royal premises of which the Paseo is part) the prolongation of its architecture in the architecture of the Plaza and Atocha Station is an old debt pending to be paid, without fear of repeating what has been subscribed in the last few years: "The solution of the Paseo del Prado is its extension into the Plaza de Atocha... and not so much in the Paseo itself, which only needs a reduction of roads and reorganization of the resulting pedestrian surface".

The architecture surrounding the Station includes the morphology of natural environment which, mainly, determined the foundation of the city in the Eleventh century, as well as its choice as capital of the kingdom in the Nineteenth century, its modern expansions (Palacio del Buen Retiro, Barrio de Salamanca, Paseo de la Castellana in the Seventeenth, Nineteenth and Twentieth centuries respectively) and finally, its metropolitan development in the last fifty years. The territorial morphology will also determine the organization of the megalopolis which the social and economic development and transport infrastructures have been bringing about around Madrid for some time.

The leading role that the Atocha Station has had in the urban configuration of the historical centre of Madrid offers us more than an opportunity, a gift to contemplate again, but now from the perspective of its future renovation, the transit of the architecture of the old city towards the innovation outline in the present, going through three basic periods of architectonic intervention: first, from 1630, which came with the construction, height, destruction and oblivion of the Palace and Gardens of Buen Retiro; immediately after, from 1830, the period marked by the construction of the Atocha Station and the development, execution and consolidation of the Castro Extension Plan in the Barrio de Salamanca; and, finally, and from 1930, a long period in which minor interventions of residential and repeated typology tend to dominate over singular interventions of expansion, restoration and rehabilitation of monumental architecture and of new buildings.

Minor and major architectures respond to the scale of urban plots, and to the logical fragmentation of intervention initiatives, which in the end leads to easily losing the vision and integral approaches of the great interventions that in their time originated them.

GEOGRAPHICAL AND TERRITORIAL FRAME

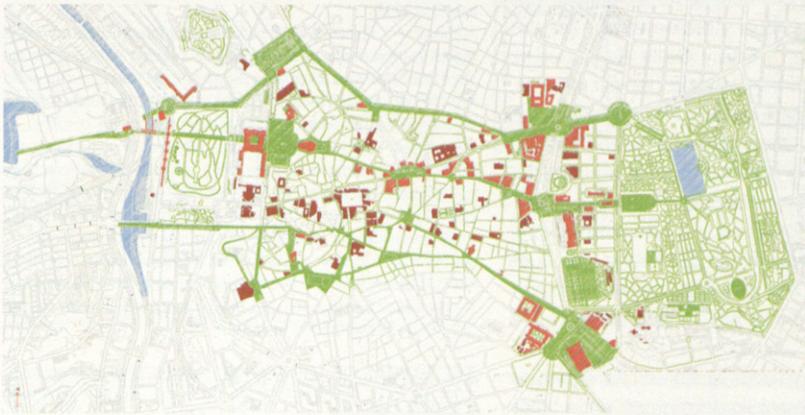
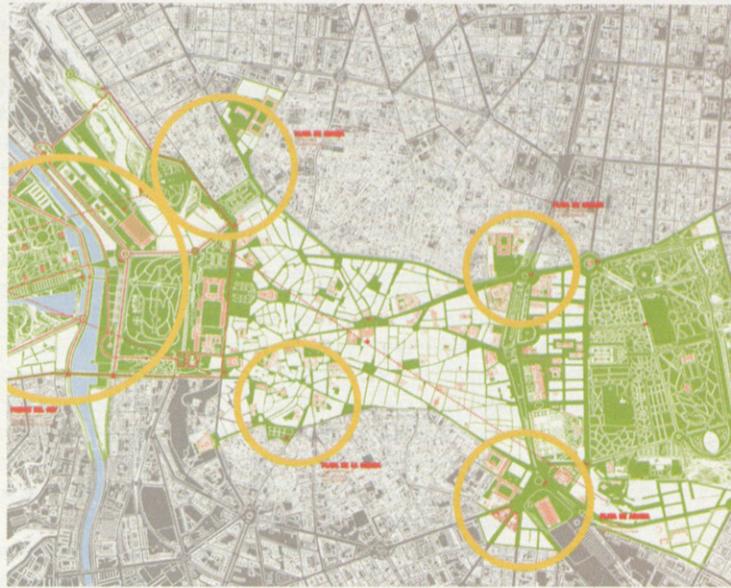
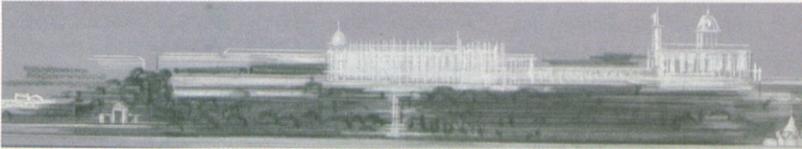
The centre of Madrid is in one of the natural spurs in the region. The central almond of the city expands on the natural spur formed by the confluence and depression of two river beds, Manzanares and Abroñigal. An ample plateau, elongated in the shape of an arrow head in the north-south direction, is thus elevated and bordering on the river beds, along the cornice line that reaches a height of 80 metres above the river Manzanares.

The city was founded in the Ninth century as high settlement virtually hanging on this cornice. From then on it grew towards the east, first in the direction of the middle/intermediate river bed of the Arroyo de Valdenegro or Castellano, and later on towards the east cornice of river Abroñigal.

The natural architecture of the spur, which dominated over the architecture of the primitive city, nowadays shares with it an important role in the image of Historical Centre and the whole of the city.

Within the territory of the Comunidad Autónoma de Madrid (CAM), the spur and the confluence of the rivers Abroñigal and Manzanares are located in the middle stretch of the long river (Manzanares and Jarama) which source is on the top of the Sierra Norte de Guadarrama, and descends on the south side, losing gradient, until it reaches the platform of the plateau in which its waters meet the river Tajo before it gets/arrives in Aranjuez. A ramified system of parallel rivers on the south side of the Sierra forms a hydrographical basin which, along with the Sierra, the terrace river bed and the river Tajo, constitute the natural region of Madrid, area that approximately coincides with the CAM.

The municipality of Madrid contains the constant development of the city -metropolitan centre- and the set of green areas that approximate-



TRAZADO POPULAR ENTRE RECINTOS REALES

LA PUERTA DEL SOL ENTRE RECINTOS Y VÉRTICES DE DIFUSIÓN

LA EVOLUCIÓN HISTÓRICA Y LOS REFERENTES ARQUITECTÓNICOS DEL ENTORNO DE LA ESTACIÓN.

La evolución histórica ha dejado referentes importantes para la arquitectura de la nueva Estación de Atocha, y no sólo arquitectónicos, sino también funcionales. La franja de trazado urbano que se extiende desde el frente del Palacio y la Plaza de Oriente hasta el extremo opuesto, Paseo del Prado y frente de edificación en el que se suman el Botánico, el Museo del Prado, otros, y finalmente el Palacio de Comunicaciones, ya en Cibeles, constituye la primera referencia de arquitectura urbana.

Las plazas de Atocha, Cibeles, España y de la Cebada, configuran los cuatro vértices del tapiz rectangular en el que la Puerta del Sol es el Centro de la urdimbre. Calles y plazas, que soporta su tejido urbano y social. Permanente el uno y cambiante el otro.

La explanada, glorieta y plaza han servido para denominar una de las encrucijadas más importantes de la ciudad, lugar de encuentro de calles y paseos fundamentales, polo de referencia del desarrollo Sur de Madrid y extremo opuesto pero complementario, en el eje de la Castellana al de la estación de Chamartín. En el momento actual disfruta de una oportunidad más, para convertirse, junto con el proyecto de la nueva estación, en un hito de la arquitectura del centro de Madrid.

Ni la morfología natural del lugar, ni la construcción del Palacio del Buen Retiro y la ordenación simultánea del "Salón del Prado", ni el establecimiento de la primera línea y terminal de ferrocarril en 1851, ni la reconstrucción de la Estación de Atocha (1890), ni la ordenación y consolidación de su entorno urbano, ni la demolición ejemplar del *excalestric* en 1985, ni finalmente la renovación de la estación para dar cabida a la terminal del AVE en 1992, han sido aprovechadas para integrar plenamente la estación en la plaza y ésta en su entorno

En el momento actual todavía es posible plantear: ¿Ubicación de la nueva Estación? ¿Estación y Plaza al

mismo tiempo? ¿Integración de la Estación y la Plaza en la ciudad y en el Paseo del Prado? Cuestiones hoy pendientes de formular, que exigen respuestas todavía posibles.

Las edificaciones singulares -Ministerio de Agricultura, Museos Antropológico, Reina Sofía y a su ampliación- constituyen referencias geométricas, tipológicas, históricas y otras diversas, pero surgidas de su aparente caos, que sugieren soluciones no fácilmente previsibles pero propias de un lugar de múltiples encuentros.

Los edificios de tipología residencial que forman la cabecera del tridente barroco, se han ganado ya la jubilación y retiro, dejando lugar a nuevos espacios, edificios y usos, en consonancia con las nuevas necesidades que indudablemente padece el lugar.

LA CAPITALIDAD DEL IMPERIO, IMPULSO DETERMINANTE DEL CRECIMIENTO SOCIOECONÓMICO Y ARQUITECTÓNICO DE LA CIUDAD.

A mediados del Siglo XVIII, Madrid era la gran capital del poder político y de las instituciones y funciones administrativas de un vasto Imperio equivalente a las actuales ciudades mundiales, bien sedes de instituciones de ámbito "mundial", como Nueva York, Naciones Unidas, Ginebra o Bru orks, bien sedes de las grandes empresas multinacionales, banca y bolsas, y las correspondientes actividades productivas.

El potencial de desarrollo global de la ciudad estaba íntimamente relacionado con la de dependencia e intercambio con los centros de actividades productivas, materias primas y manufacturadas, y otras riquezas patrimoniales y naturales, así como con las correspondientes organizaciones militares y de descubrimiento, y por tanto con centros de comunicación y transporte marítimo.

El atractivo de Madrid, indudablemente estaba basado en su emplazamiento geográfico en el centro del perímetro litoral de la Península equidistante de las ciudades y puertos de comunicación marítima con las distintas partes y puertos del Imperio.

Sin embargo, las condiciones geográficas, además

ly mark the urban periphery and the beginning of discontinuous metropolitan developments.

The area of the Comunidad can be assimilated to the present metropolitan area which virtually contains the totality of peripheral developments and nuclei, besides the municipality of Madrid, as well as the railway networks—underground railway, suburban trains and freight connections- and toll motorways parallel to national access roads.

The vocation of the territory, remote and woodlands in the North, agricultural in the South in the great meadow of the Tajo-Tajuña, and urban in the Centre, has marked/meant an important guideline for the urban development which is in the middle stretch, whose axis takes to Guadalajara, Alcalá, Madrid, Navalcarnero and Talavera.

The area of Spain is the frame for the model of general transport and, more specifically, the railway. It is essential to understand the 150 years that, from the time of the Red de Caminos (Network of Routes), have seen the transformation of the communication and transport networks, as well as the economy and interregional relationships in Spain. But also, to extrapolate from the present changes and tendencies the peninsular railway model and its characteristics, integration with other models, international connections, impact on natural areas and integration with the system of cities. Peninsular Spain is contemplated with the minimum references to establish continuity with neighbouring countries.

This territorial model includes two aspects, physical-natural and agricultural development / urban, like two sides of the same coin that are summarised in a single graph.

On one hand, the areas that are uninhabited or with a vocation to preserve its natural character are graphically delimited.

On the other, the rest of the Peninsula is residually delimited, which with its characteristics and vocation we classify as apt for economic production in any of its sectors and for the settlement of rural and urban population.

THE HISTORIC EVOLUTION AND ARCHITECTONIC REFERENCES OF THE STATION'S SURROUNDINGS

Historic evolution has left important referents for the architecture of the new Atocha Station, and not only architectonic, but also functional. The border of the urban layout that extends from the front of the Palace and the Plaza de Oriente to the opposite side, Paseo del Prado and building front in which are included the Botanical garden, the Prado Museum and others, and finally the Palacio de Comunicaciones, in Plaza de Cibeles, constitute the first reference to urban architecture.

The squares of Atocha, Cibeles, España and La Cebada configure the four vertices of the rectangular layout in which the Puerta del Sol is the centre of the network. Streets and squares that support the urban and social fabric. The former permanent, the latter changing.

The esplanade, roundabout and square have given their name to one of the most important crossroads in the city, fundamental meeting point of streets and Paseos, point of reference for the development of the South of Madrid and the opposite but complementary side of the axis of the Castellana to Chamartín Station. At present it has another opportunity, along with the project for the new station, to become a landmark of the architecture in the centre of Madrid.

Various developments have through the years failed to fully integrate the station into the plaza, or the plaza into its surroundings; the natural

de la distancia y la topografía, y la falta de desarrollo de la red de transporte interno, reducían las ventajas de la centralidad de Madrid.

Por otra parte, el entorno inmediato de Madrid, no ofrecía las condiciones de suelo y otros recursos primarios suficientes para el desarrollo de la población. La relación, que hoy llamaríamos metropolitana, quedaba reducida a la red de ciudades reales - Toledo, Aranjuez, El Escorial, La Granja, El Pardo, Segovia además de Alcalá de Henares-. La rotación que acostumbraban los reyes a hacer por estaciones del año y por sedes reales, extendía el efecto de difusión del desarrollo político, socioeconómico, cultural y finalmente urbano de la corte de Madrid.

Sobre dicho entorno "metropolitano" la población de estos núcleos tendía a aumentar con las abundantes comitivas de personal administrativo y doméstico que acompañaban a la Corte itinerante y la población, estacionaria o permanente, que ello generaba.

EL PALACIO DEL BUEN RETIRO, MOTOR DE LA PRIMERA AMPLIACIÓN Y MODERNIZACIÓN DE LA CIUDAD ANTIGUA

El impacto de la actividad política, administrativa y cultural de la Corte, tuvo sobre Madrid dos manifestaciones, la primera una aceleración del crecimiento global, y en segundo lugar, el inicio del primer ensanche moderno como consecuencia del establecimiento de extra muros del nuevo Palacio del Buen Retiro.

El ensanche constituyó un salto hacia el Este, siguiendo pero adelantándose, a la tendencia histórica de crecimiento de la ciudad primitiva: pasando por encima del límite del concejo de la Cerca y del Arroyo Valdenegral o Castellano, tiempo antes convertido en Paseo del Prado como lugar de recreo de la Ciudad. La falta de espacio dentro del perímetro de la ciudad y el carácter libre de los terrenos de dominio público como cauce inundable y cañada de ganado, además del microclima favorable creado por la humedad y consecuente vegetación del Paseo,

habían atraído hacia la ciudad no solo a paseantes, sino también a residentes, ocupando para ello las huertas que allí existían.

La abundancia de la vida palaciega, como escenario de sus diversas manifestaciones, institucionales, ceremoniales, culturales o simplemente recreativas, con un marcado carácter ritual y oscilante entre los dos recintos de la Corte, a Este y Oeste de la ciudad, dejaron gravada sobre el trazado popular de ésta, una pauta de espacios ilustrados, en prolongación de las arquitecturas de uno y otro palacio que llegaron a formar un conjunto urbano funcional y arquitectónico de extraordinaria calidad, que todavía hoy permanece vigente: a pesar de la destrucción temprana e inoportuna del edificio del Palacio del Buen Retiro, y del olvido, casi desprecio, con el que posteriormente, hasta el día de hoy, ha sido tratado aquel proyecto.

La construcción del palacio, se realizó bajo la presión y oportunidad de desarrollo del momento. Su arquitectura, basada en la organización de dos tipos de edificios, pabellones y galerías, cerrando espacios libres cuadrados, plazas y patios, fue indudablemente adecuada para la construcción urgente y abierta a continuos cambios y ampliaciones, probablemente derivadas de las circunstancias generales y personales de los responsables de la ejecución. Los materiales y soluciones de construcción, especialmente el uso extensivo de muros y cerramientos de ladrillo, permitieron construir deprisa y con posibilidad de modificaciones sobre la marcha.

Edificios y jardines llegaron a formar un conjunto regulado por ejes comunes, capaz de incorporar diversidad de escalas de edificación y espacios no edificados, singularidad y repetición, así como de crecer abiertamente. En su tiempo llegó a ser muy apreciado por usuarios y visitantes, pero una vez destruido quedó sumido en el olvido, incluso en el desprecio, por comparación con el nuevo Palacio de Oriente y otros de arquitectura monumental y de mayor calidad en su construcción exterior, en defini-

morphology of the site was ignored, so were the opportunities presented by the construction of the Palacio del Buen Retiro and the simultaneous arrangement of the Salon del Prado, by the construction of the first railway line and terminus in 1851, and later the reconstruction of Atocha station (1890), the arranging and consolidation of its urban surroundings, the exemplary demolition of the Scalextric (a road overpass*) in 1985, and finally the renovation of the station for the AVE (high speed train*) in 1992.

At the present moment it is still possible to put forward ideas on; where should the new station be sited? Will it be a station and a plaza at the same time? And what about the integration of the station and the plaza into the city and the Paseo del Prado? Questions that today are still waiting to be asked, which demand answers that are still possible.

The singular buildings such as the Ministry of Agriculture, the Anthropological Museum, and the Reina Sofia and its extension make up geometric, typological, historic references among others, but they emerge from the apparent chaos and suggest solutions which were not easily foreseeable but appropriate to a place of multiple encounters.

The buildings of an older residential type which make up the head of the baroque trident, have now earned their retirement, and have given way to new spaces, buildings and uses, in accordance with the new necessities that undoubtedly affect the area.

THE CAPITAL OF THE EMPIRE, THE DETERMINING FACTOR IN THE SOCIO-ECONOMIC AND ARCHITECTONIC GROWTH OF THE CITY

In the middle of the 18th century Madrid was the grand capital of political power and home of the institutions and administrative functions of a vast Empire, equivalent to the present world cities -the homes of world institutions, like New York, the United Nations, Geneva, or Brussels, or of great multinational companies, banks, stock exchanges, and their related activities.

The potential for global development of a city is closely connected with its dependence and exchange with centres of productive activities, raw and manufactured materials, and other natural and hereditary wealth, along with the corresponding military and exploratory forces, and consequently with the centres of communication and maritime transport.

The lure of Madrid, was obviously based on its geographical position right in the middle of the peninsular, equidistant from the cities and maritime ports for communicating with the different parts, and ports, of the empire.

However, the geographical conditions, as well as the distance and the topography, and the lack of a developed internal transport system, reduced the advantages of Madrid's central location.

On the other hand, the immediate surroundings of Madrid did not offer the right conditions of land and other primary resources for the population to grow. The network, which today we would call metropolitan, was limited to connections between royal cities; Toledo, Aranjuez, El Escorial, La Granja, El Pardo, Segovia and also Alcalá de Henares. The moving around that the Royal family usually did from one royal residence to another depending on the season extended the effect of diffusion of the political, socio-economic, cultural and also urban development of the court of Madrid.

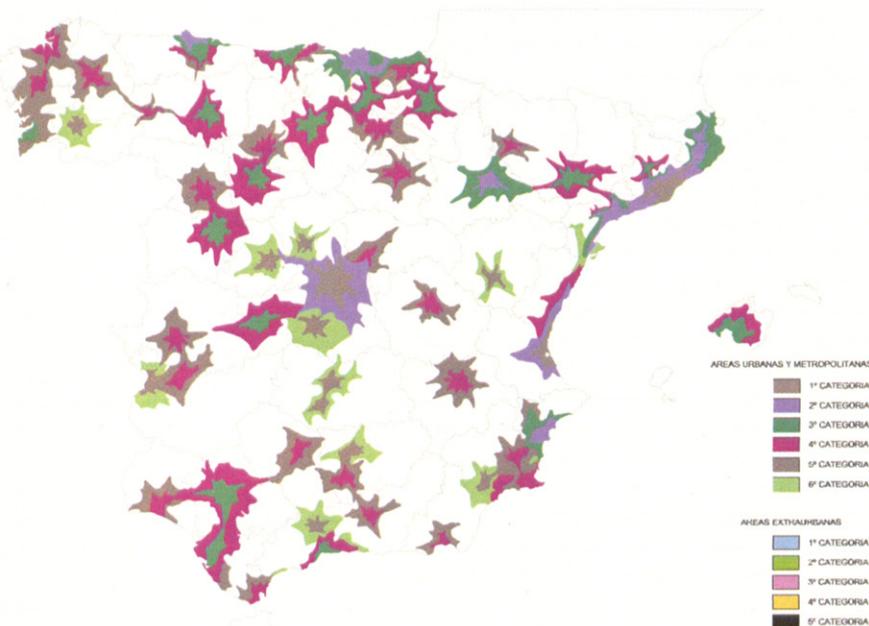
In this 'metropolitan' setting, the population of these nuclei tended to grow with the numerous administrative and domestic personnel who accompanied the itinerant court, and the stationary or permanent population which this generated.

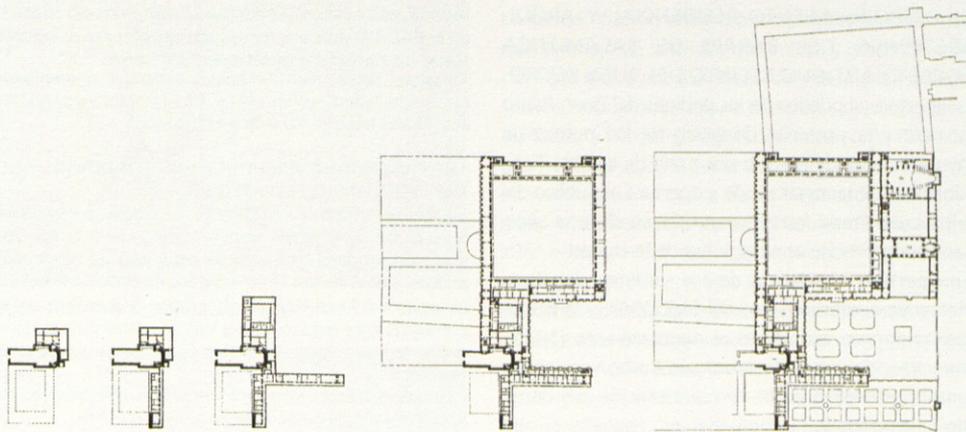
THE PALACE OF BUEN RETIRO, MOTOR OF THE FIRST EXPANSION AND MODERNIZATION OF THE OLD CITY

The impact of the political, administrative and cultural activity of the Court, had two manifestations in Madrid. Firstly, an acceleration of overall development and secondly, the beginning of the first modern extension as a consequence of the construction of the new Palace of Buen Retiro outside the city walls.

The expansion constituted a jump towards the East, following but also over taking the historic tendency of growth of the primitive city: going over the limit of the Concejo de la Cerca and the river Valdenegral or Castellano, which had become Paseo del Prado at an earlier stage as a leisure place for the City. The lack of space within the perimeter of the city and the free character of the public domain, of land areas such as flood river beds and cattle tracks, as well as the favourable microclimate created by the humidity and consequent vegetation of the Paseo, had attracted towards the city not only people who went for walks but also residents, who occupied the vegetable gardens that existed there.

The abundance of court life, as stage of its diverse manifestations, institutional, ceremonial, cultural or simply recreational, with a strong ritual character and also alternating between two Court premises, to the East and West of the city, left a mark on the popular layout of the city, a guideline of illustrated spaces, in a prolongation of architectures of both palaces, which came to be a functional and architecton





CRECIMIENTO Y FORMA ABIERTA DEL PALACIO DEL BUEN RETIRO

tiva permanente frente al carácter orgánico y eventual del Buen Retiro. Hoy, una vez recuperados documentos, noticias y explicaciones de la época, vistas las consecuencias de la pérdida material y de la memoria de las trazas y lógicas de su arquitectura que perduraron tiempo después de su destrucción, desata un gran interés por el valor de su funcionalidad, rechazo de la acostumbrada monumentalidad, y sobre todo por la afortunada e indeleble integración de su huella en la arquitectura y escala del centro de la ciudad.

LA CONSTRUCCIÓN DEL EDIFICIO DEL MUSEO DEL PRADO

Si la parte antigua de la Iglesia de los Jerónimos fue incorporada con naturalidad hasta quedar integrada como un pabellón más en la arquitectura del Palacio Real, el edificio del Museo fue proyectado por Villanueva como parte añadida de ella, a pesar de que no se ha hecho evidente hasta recuperar los trazados del antiguo Palacio del Buen Retiro y a pesar también de las diferencias entre una y otra arquitectura.

La regulación del trazado del edificio del Museo

mediante un eje compartido con el trazado de los Jardines del Botánico, establece una relación de simpatía difícilmente casual con el eje del parterre del Retiro y del edificio o pabellón del Casón, que fue parte del trazado del Palacio.

Esta coincidencia se proyectó posteriormente hasta la Fuente de Neptuno cuando se rectificó el trazado de los accesos al nuevo barrio residencial.

La utilización en el Museo de una arquitectura compuesta de tres pabellones y una galería abunda sobre la relación de simpatía del Museo con el Palacio a pesar de las diferencias entre una y otra arquitectura. Además del Museo del Prado, Villanueva proyectó en el ámbito del Buen Retiro, el Observatorio Astronómico y el Jardín Botánico, ambos iniciando la solución del frente de la ladera del parque sobre la explanada de Atocha.

Más tarde, cuando se sustituyó en la Estación de Atocha el edificio del embarcadero por el edificio proyectado por Alberto de Palacio, se construyeron el Museo Nacional de Etnología y el entonces Ministerio de Fomento marcando definitivamente el trazado del frente del Retiro sobre la explanada de Atocha, en el tramo en que precisamente se superponen el Camino de la Virgen de Atocha y la amplia explanada de desembocadura del Arroyo Castellano sobre el Abroñigal.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA PRIMERA ESTACIÓN EN LA EXPLANADA DE ATOCHA, EN LA PROLONGACIÓN DEL PRADO-RETIRO.

En 1851 se inaugura la primera estación o embarcadero de Atocha y la línea Madrid-Aranjuez que posteriormente se prolongó hasta Almansa y Alicante, y se construyó la línea Madrid-Zaragoza.

La estación situada sobre la amplia explanada "extra-muros" donde desembocaba el Arroyo Valdenebral o Castellano en el Abroñigal, tenía acceso desde la ciudad a través de la Puerta de Atocha y camino que llevaba a la Basílica del mismo nombre, y continuaba por Vallecas en dirección hacia Valencia y su puerto. En el mismo lugar "extra-muros" se habían emplazado la antigua Basílica de la Virgen de Atocha, referencia esencial en el trazado de itinerarios reales. Además, integrada en las murallas de la ciudad, se había construido el arruinado Hospital de San Carlos.

ic urban set of extraordinary quality that is still valid today, despite the early and inopportune destruction of the Palace of Buen Retiro and the oblivion, almost disdain, with which this project has been treated lately, even in the present.

The construction of the palace took place under the pressure and opportunity of the development at the time. Its architecture, based in the organization of two types of buildings, pavilions and galleries, enclosing square and round free spaces and courtyards, was no doubt adequate for the urgent construction and open to changes and extensions, probably derived from the general and personal circumstances of the people responsible for the construction. The materials and solutions of the construction, specially the extensive use of brick walls, allowed building quickly and with the possibility of being modified when desired.

Buildings and gardens became a set that was regulated by common axis, capable of incorporating a diversity of building scales and non built spaces, singularity and repetition, as well as to grow openly. In its time it was very appreciated by users and visitors, but once it was destroyed it was forgotten, even disdained, by comparison with the new Palacio de Oriente and others with monumental architecture and more quality in their exterior construction, more permanent compared to the organic and temporary character of the Buen Retiro. Nowadays, having recuperated documents, news and explanations of the time, having seen the consequences of the material and memory loss of the guidelines and logic of its architecture that remained long after its destruction, it has great interest for the value of its functionality, rejection of the assumed monumentality, and above all for the fortunate and indelible integration of its mark on the architecture and scale of the centre of the city.

THE CONSTRUCTION OF THE BUILDING FOR THE PRADO MUSEUM

If the old part of the Church of the Jeronimos was easily incorporated to be integrated as another pavilion in the architecture of the Royal Palace, the building for the Museum was designed by Villanueva as an added part to it, although this did not become apparent until they came down to the original layout of the Palacio del Buen Retiro, this despite the differences between one architectural form or another.

Regulating the layout of the Museum building by way of an axis that is shared with the layout of the Botanical Gardens, establishes a sympathetic relation that could hardly be casual with the axis of the parterre of the Retiro and with Cason's building or pavilion, which was part of the layout of the Palace.

This coincidence was later extended as far as the Fountain of Neptune at the time that they corrected the layout of the access routes for the new residential neighbourhood.

The architectural design of three pavilions and one gallery in the Museum enriches the sympathetic relationship between the Museum and the Palace despite the difference in architectural styles.

In addition to the Prado Museum, Villanueva was also responsible for the adjoining projects for the Botanical Garden and the Astronomical Observatory, both of which together initiated the solution to bottom of the slope of the park adjacent to the explanada of Atocha.

Later, when the original station building was replaced by the building projected by Alberto de Palacio, the National Ethnological Museum was then built, followed by the Ministerio de Fomento, definitively marking out the layout of the edge of the Retiro by the explanada of Atocha, precisely where the Camino de la Virgen de Atocha was superimposed along with the wide explanada of the mouth of the Castellano arroyo on the Abroñigal.

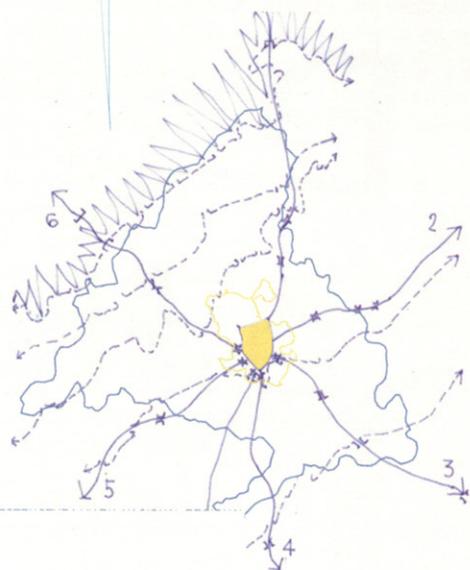
THE CONSTRUCTION OF THE ORIGINAL STATION ON THE ESPLANADA OF ATOCHA, IN THE EXTENSION FROM THE PRADO-RETIRO

The first station, or 'embarcadero', at Atocha was opened in 1851, along with the line from Madrid to Aranjuez -which was later extended to Almansa and Alicante. The line from Madrid to Zaragoza was also constructed.

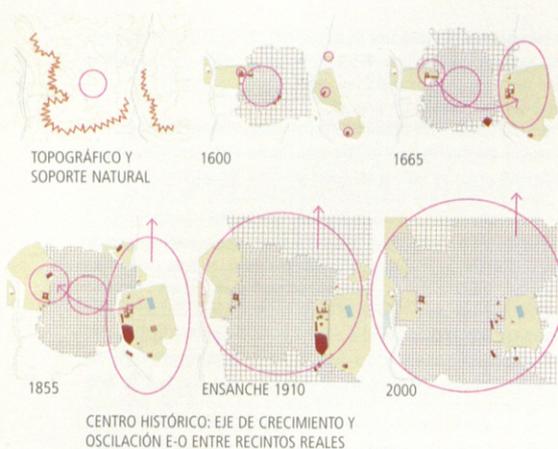
The station was located on the wide explanada 'outside of the walls', where the Valdenebral, or Castellano arroyo comes out, in the Abroñigal, and had access from the city from the Puerta de Atocha on the route that led to the basilica of the same name, and continued towards Vallecas, from where the line headed to Valencia and its port.

The old Basílica de la Virgen de Atocha, which was an essential point of reference on the routes of royal displacements, had been sited in the same place 'outside of the walls'. In addition, integrated into the walls, the ruined Hospital de San Carlos had been built. The Puerta de Atocha was on the south of the city, the link between the Paseo de las Delicias and the Paseo Santa María de la Cabeza, forming the baroque trident which for 150 years previously had provided the access to the Manzanares river and the area south of the city.

In 1892 the new station projected by Alberto del Palacio was opened, prior to this on the south side of the Retiro, the two buildings which mark the opposite side of the Camino de Atocha -the Ministerio de



ESTRUCTURA VIARIA NACIONAL-REGIONAL
RADIALES NACIONALES I-VI
CRUCES CON ELEMENTOS PAISAJISTICOS



La Puerta de Atocha rodeaba la ciudad por el Sur, la ronda que junto los Paseos de las Delicias y de Santa María de la Cabeza, formaban el tridente barroco que desde 150 años antes facilitaba el acceso al río Manzanares y al Sur de la ciudad.

En 1892 se inauguró una nueva estación proyectada por Alberto del Palacio, pero antes se habían construido, en el borde Sur del ámbito del Retiro, los dos edificios que marcan el frente del Camino de Atocha, el Ministerio de Fomento y el Museo Nacional de Etnología.

En 1988, 100 años después, se inauguró la nueva y actual Estación proyectada por Moneo, que integra la antigua estación.

La actual estación constituye ya, más que una terminal, un intercambiador entre la red nacional y las líneas AVE y la red de cercanías y metro de Madrid.

LAS PREEXISTENCIAS ARQUITECTÓNICAS Y LAS ESTRATEGIAS DE INTERVENCIÓN.

La Plaza de Atocha es el resultado marginal de una evaluación arquitectónica centrada sobre el eje de crecimiento que ha guiado durante un periodo de algo más de 250 años, el desarrollo de la ciudad hacia el Este, concretamente el ensanche producido en el ámbito del Retiro-Paseo del Prado como consecuencia del establecimiento del Palacio Real del Buen Retiro y su prolongación en el espacio y en el tiempo a partir del establecimiento de la Estación de Atocha y de la ejecución del Plan Castro en el Barrio de Salamanca.

Posteriormente se han realizado intervenciones puntuales que han incrementado la funcionalidad y calidad del entorno de Atocha.

La fragmentación de las intervenciones y el olvido de las lógicas arquitectónicas precedentes, han formado parte de estrategias de intervención equivocadas. Pero han sido compensadas por la calidad de los arquitectos y de los proyectos realizados.

El abandono y olvido de los restos del Palacio del Buen Retiro, el desbordamiento del Barrio de Salamanca sobre los antiguos terrenos del Buen Retiro, la ampliación del Museo del Prado y la remodelación del Paseo del Prado, ofrecen la oportunidad de valorar las citadas estrategias en vistas a la renovación de la Estación de Atocha propuesta en los últimos meses.

EL DESBORDAMIENTO RESIDENCIAL Y ARQUITECTÓNICO DEL BARRIO DE SALAMANCA SOBRE EL ANTIGUO RECINTO DEL BUEN RETIRO.

La apertura al público de los jardines del Buen Retiro primero y la posterior donación de los mismos al Ayuntamiento de Madrid por parte de la Casa Real, junto con la nacionalización y apertura al público del Museo del Prado, constituyeron en su día una aportación importante al patrimonio de la ciudad.

La apertura al público de los jardines del Buen Retiro en el último tercio del Siglo XVIII, y la posterior cesión en propiedad al Ayuntamiento (1875), coincidiendo con la Restauración Borbónica, ofrece una oportunidad junto con la ejecución del Barrio de Salamanca para completar el ensanche al otro lado del eje de la Castellana.

El Ayuntamiento propuso inmediatamente destinar una parte para la construcción de viviendas, probablemente para la nobleza y la burguesía. La propuesta se lleva a cabo mediante la prolongación del Barrio de Salamanca al otro lado de la Puerta de Alcalá y con ello el trazado y tipología edificatoria del ensanche. Las preexistencias arquitectónicas del Casón, del Salón de Reinos del antiguo Palacio y la Iglesia de los Jerónimos quedarán incorporadas al ensanche. Y la posterior urbanización mediante aceras, bordillos y calzadas propias del ensanche, consigueron borrar no solamente las ruinas sino también el carácter esencialmente abierto de la arquitectura y jardines del antiguo Palacio.

Estrategia municipal que se resume en la aceptación de una cesión de un recinto singular, para su inmediata conversión en una tipología de ensanche residencial destinada a promoción libre, desafectación del dominio y uso público y finalmente la correspondiente privatización de suelo y edificación. Finalmente, extensión de la tipología de ordenación residencial por manzanas a todo el resto de la edificación singular heredada, Casón, Salón de Reinos, Iglesia de los Jerónimos, ... y hasta el Museo del Prado.

El resultado de esta estrategia, como poco equivocada, hoy se acepta como excelente. Pero se había iniciado un estilo de intervención fragmentada, ajena a la grandeza y a las preexistencias arquitectónicas del lugar.

LAS AMPLIACIONES DEL MUSEO DEL PRADO

El Museo del Prado ha sido ampliado recientemente por Moneo. El resultado no ha podido tener más éxito en los ámbitos ciudadanos e institucionales, incluso entre los profesionales más reacios a aceptar los aciertos y la relativa superioridad de los de su misma especie.

Pero el éxito, ¿no podía haber sido mayor? Muy probablemente, si, siendo todas las condiciones iguales, no se hubiera limitado el ámbito de intervención a la envoltura de una solución predeterminada pero nunca explicitada por los redactores del pliego, y si además hubiera dado más información e importancia a las preexistencias arquitectónicas, así como más libertad a la interpretación personal de los arquitectos concursantes.

Estas bases sin duda aceptaban como buena la

Fomento and the National Ethnological Museum, had been constructed. In 1988, 100 years later, the new and present station projected by Moneo and incorporating the old station, was opened. The present station rather than being a terminus, is an interchange between the national network and the AVE (high speed train) lines, and also Madrid's suburban and underground networks.

THE PRE-EXISTING ARCHITECTONIC CONDITIONS AND THE INTERVENTION STRATEGIES.

The Plaza de Atocha is the marginal result of an architectonic evaluation based on the axis of growth which has gone on for more than 250 years, the development of the city to the east, in particular the extension produced around the area of the Retiro and the Paseo del Prado as a consequence of the establishment of the Palacio del Buen Retiro and its extension in space and through time from the establishment of Atocha station, and the carrying out of then Castro Plan in the Barrio de Salamanca.

Later various specific architectural interventions have increased the functionality and the quality of the surroundings of Atocha.

The fragmentation of these interventions and the ignoring of the preceding architectonic logic has been a part of these wrong intervention strategies. However, they have been compensated for by the quality of the architects and of the projects constructed.

The abandoning and neglect of the remains of the Palacio del Buen Retiro, the overflowing of Barrio de Salamanca onto the old lands of the Buen Retiro, the extension of the Prado Museum, and the remodelling of the Paseo del Prado, all offer the opportunity to evaluate those strategies in the light of the Atocha station renovation proposed in the last few months.

THE RESIDENTIAL AND ARCHITECTONIC OVERFLOWING OF THE BARRIO DE SALAMANCA ONTO THE ANCIENT PREMISES OF THE BUEN RETIRO.

The opening to the public of the gardens of the Buen Retiro firstly, and later their donation to the Madrid City Council by the Royal household, along with the nationalisation and opening to the public of the Prado Museum, signified in their day a very important contribution to the patrimony of the city.

The opening of the gardens to the public in the late 18th century, and their later request to the Council (1875), coinciding with the restoration of the Bourbons to the throne, presented the opportunity with the construction of Barrio de Salamanca to complete the extension on the other side of the axis of the Castellana.

The council immediately proposed that part of this construction should be destined for homes, probably for the aristocracy and the bourgeoisie. The proposal was carried out by extending Barrio de Salamanca to the other side of the Puerta de Alcalá with the layout and building type of the extension. The pre-existing architectonic forms of Casón, the Salon de Reinos of the original Palace and the Church of the Jeronimos were still incorporated into the extension. The later urban development putting in pavements, kerbs, and roads appropriate to such an extension, managed not only to erase the ruins but also the essentially open character of the architecture and gardens of the old Palace.

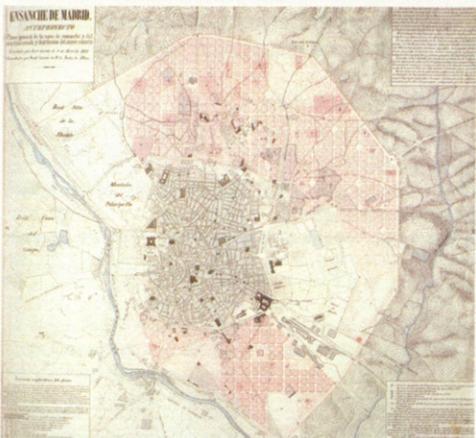
A municipal policy which can be summarised as accepting the bequest



DESTRUCCIÓN, DESPRECIO Y OLVIDO DE LAS PREEXISTENCIAS



ATOCHA A LA ESPERA DE SU IDENTIDAD URBANA



ENSANCHE, BARRIO DE SALAMANCA Y ESTACIÓN DE ATOCHA, 1850

estrategia de ampliación llevada a cabo, al menos los tres proyectos de intervenciones anteriores, totalmente consistentes entre sí, pero no por eso menos equivocados. Una de las primeras ampliaciones duplicó la galería principal con una nueva crujía de edificación. Las siguientes intervenciones repitieron las yuxtaposiciones sobre las "galerías añadidas". Las bases del concurso favorecen implícitamente la continuación de esta descabellada estrategia que arrastra hacia una transformación tipológica esencial. Un edificio compuesto por galería y pabellones se transforma, sin justificación, en un edificio de naves y crujías yuxtapuestas, como si se tratara de convertirlo finalmente en una mezquita. Todo ello en presencia próxima de la Iglesia de los Jerónimos y de las trazas del antiguo Palacio, que abundan en la composición arquitectónica de pabellones y galerías y, como se ha dicho, sin análisis ni justificación válidas.

Afortunadamente, una vez más, y como en el caso de la transformación del Palacio y Retiro en Barrio de Salamanca, los buenos oficios del arquitecto encargado han hecho del vicio, virtud.

LA REMODELACIÓN DEL PASEO DEL PRADO

La propuesta de intervención en el Paseo del Prado, actualmente en vías de desarrollo en proyecto de diseño y ordenación del trazado (Plan Especial), es un caso más de estrategia equivocada que muy probablemente se ejecutará con éxito gracias al oficio del equipo de arquitectos encargados.

A pesar de tratarse de un proyecto de ámbito extenso, sufre las consecuencias de la fragmentación, esta vez entre dos proyectos paralelos, la remodelación del Prado y la renovación de la Estación de Atocha.

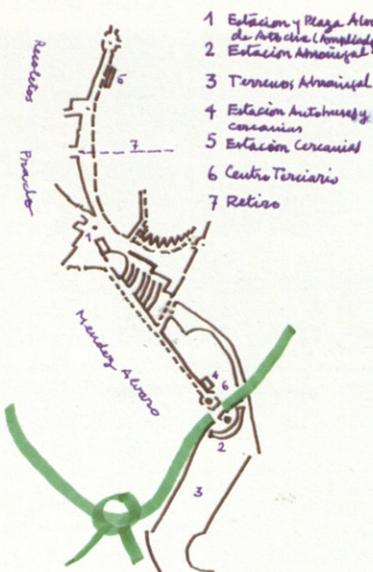
La íntima relación entre ambos proyectos no es más que el reflejo de la similar naturaleza y grado de relación que existe entre el Paseo del Prado y la Plaza de Atocha, incluidos en ella, la estación, la prolongación del Paseo y la configuración definitiva como Plaza, lo que no ha dejado de ser en términos físicos más que una explanada en busca de su identidad arquitectónica. Ni las instituciones responsables de una y otra intervención, ni los técnicos encargados de los proyectos, incluido el que esto escribe, han sido capaces de identificar esta falta de esencial cooperación.

La propuesta del Paseo del Prado por otra parte, no sirve para insistir sobre la falta de atención a las preexistencias en este caso. El trazado del Paseo que, excepto la vía "recientemente" habilitada para ampliar la capacidad de tráfico y las deformaciones que han sufrido las Plazas de Neptuno y Cibeles, no ofrece mayores problemas, y el arbolado que, por estar enfermo, ha podido ser trasladado sin prever su sustitución. Pero traslado y sustitución, en este caso, son caras opuestas de la moneda, porque si los árboles están enfermos pueden sustituirse uno a uno cuando le toque, sin necesidad de modificar la posición y trazado históricos preexistentes.

LA INTEGRACIÓN DE LA NUEVA ESTACIÓN EN SU ENTORNO URBANO.

La consideración de las distintas intervenciones arquitectónicas en el ámbito del Paseo del Prado y del Retiro nos plantean cuestiones que son de aplicación al proyecto de nueva estación: ¿Arquitectura fragmentada otra vez? ¿Remate o prolongación del Paseo del Prado? ¿Abroñigal, alternativa o complemento? Aspectos negativos VS positivos.

Pero la cuestión urbana no es la única ni la principal, aunque sea muy importante. La cuestión ferroviaria, que será tratada en una segunda parte, permitirá junto con lo expuesto en esta primera concluir el análisis crítico de la Estación de Atocha y desarrollar el tema central de la ubicación, ámbito e interpretación de la nueva estación.



DESEMBOCADURA DEL PRADO EN EL ABRONIGAL A TRAVÉS DE ATOCHA Y MÉNDEZ ÁLVARO

of this special premises only to immediately convert it into a type of free for all residential extension, displaying hostility towards its public use, and finally the converting of the land and buildings to private property. Eventually came the extension of this residential arrangement in blocks to the whole of the special area inherited, Cason, Salon de Reinos, the Church of the Jeronimos, right up to the Prado Museum. The result of this policy, which was at the very least mistaken, is today accepted as excellent. But a fragmented style of intervention had been initiated, far from the grandeur and the pre-existent architectonic conditions of the area.

THE EXTENSION TO THE PRADO MUSEUM

The Prado Museum has recently been extended by Moneo. The new extension could not have been better received by the public and institutions, including the professionals who are most reactionary towards accepting the wise decisions and relative superiority of those of the same species.

But the success, could it not have been greater? Very probably, all things being equal, if the extent of the intervention had not been limited to the enveloping of a predetermined solution that was never explained by the writers of the document, and if they had given more information and importance to the pre-existing architectonic conditions, and also more freedom for personal interpretation to the competing architects.

These rules without doubt accepted the extension carried out as good, or at least the three previous projects, which were all totally consistent, but not for this were they any less mistaken. One of the first extensions doubled the size of the main gallery with a new built space. The following interventions repeated the juxtaposition of "added galleries". The rules of the competition implicitly favoured the continuation of this ridiculous policy which brings with it an essential typological transformation. A building composed of galleries and pavilions is transformed, without any justification into a building of warehouses and juxtaposed spaces, as if we were attempting to eventually convert it into a mosque. All of this right beside the Church of the Jeronimos and the site of the ancient Palace, which display an extensive architectonic composition of pavilions and galleries, and as has been said, without analysis or any valid justification.

Fortunately, once again, and as in the case of the transformation of the Palace and Retiro in Barrio de Salamanca, the good skills of the architect in charge have made a virtue of a vice.

THE REORGANIZATION OF THE PRADO MUSEUM

The proposal to intervene in the Paseo del Prado, currently being developed in the design project and ordination of the layout (Special Plan), is another case of wrong strategy that will very probably be successfully executed thanks to the skills of the team of architects commissioned.

Despite being a project for an extensive area, it is suffering the consequences of fragmentation, this time between two parallel projects: the reorganization of the Prado Museum and the renovation of Atocha Station.

The close relation between both projects is just the reflection of their similar nature and the extent of relation that exists between the Paseo del Prado and Atocha Square, including the station, the extension of the Paseo and its definitive configuration as a Square, which has always been, in physical terms, only an explanade seeking an architectonic identity. The institutions responsible for either intervention or the specialists in charge of the project, including myself, have not been able to identify this lack of essential cooperation.

On the other hand, the proposal for the Paseo del Prado supports our argument over the lack of attention to the pre-existing surroundings in this case. The layout of the Paseo which, with the exception of the "recently" opened road to increase the traffic capacity and the deformations suffered by the Neptuno and Cibeles Squares, has no major problems, and the trees which, being sick, have been removed without planning any substitution. But removal and substitution, in this case, are opposite sides of the coin, because if the trees are sick they can be changed one by one when the time comes, without the need to modify the pre-existing historical position and layout.

THE INTEGRATION OF THE NEW STATION IN ITS URBAN SURROUNDINGS

Considering the different architectonic interventions in the area of the Paseo del Prado and the Retiro raises some questions that are applicable to the project for the new station: Fragmented architecture again? Finishing or prolongation of the Paseo del Prado? Abroñigal, is it an alternative or complement? Negative versus positive aspects.

But the urban question is not the only one or the main one, although it is very important. The railway question, which will be approached in a second stage, will allow, along with what has been exposed in the first one, the conclusion of the critical analysis of Atocha Station and to develop the central issue of the location, surroundings and interpretation of the new station.

10 DAMIÁN QUERO CASTANYS CECILIA PAULA KURAJA

ENCRUCIJADAS, AGUJEROS Y NEXOS

Exploraciones de la complejidad y el orden

UNA IMPACIENCIA ESTÉRIL

Hay prisa ahora por encontrar un nombre y un concepto con los que referirse a la ciudad actual diferenciándola de la ciudad moderna, después de haber ya descubierto nociones alternativas a la de urbanismo, y celebrado su éxito: paisajismo sobre todo, sostenibilidad y alguna otra.

Sin duda la idea de ciudad que perdura en la gente no es adecuada, fuera del uso coloquial, para referirse a la constelación de estructuras, situaciones y acontecimientos que forman en su conjunto una ciudad grande actual. Aunque convendría saber si la vieja noción de ciudad que la gente sigue acariciando expresa mejor que cualquier otra sus fantasías y anhelos, y es la figura de un hábitat humano más deseable que estas estructuras de simbolización abstracta con las que van creciendo ahora las ciudades. Pero tienen razón también quienes opinan que la noción común de ciudad no puede seguir manteniéndose como concepto de la ciudad actual, entre otros motivos porque la idea de ciudad al uso sigue vinculada a la de modelo ideal, es decir, a la suposición absolutista de que hay códigos de orden compartidos y aceptados por todos.

La ciudad contemporánea, como lo explica Bernardo Secchi, no es una forma evolucionada ni degradada de la ciudad moderna, sino un nuevo objeto de estudio y proyecto, una forma diferente. La ciudad no es ajena a la fragmentación que se origina en la heterogeneidad de intereses, grupos y opciones que forman la sociedad. Así que la ciudad actual no puede ser descrita ni comprendida sin atender a la multiplicidad de estructuras que la componen, y a la ausencia de equilibrio inherente a su gran complejidad.

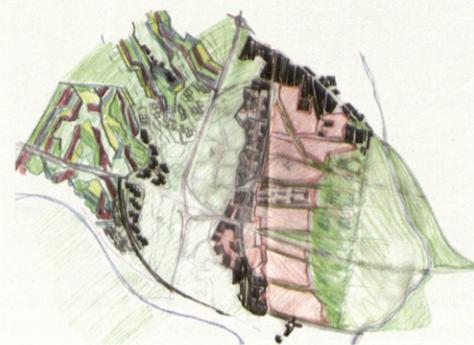
El concepto original de ciudad estuvo vinculado a la diferenciación del territorio, consiguiente a la constitución de lo urbano en contraposición de lo rural. Pero el espacio geográfico no puede ya describirse con este esquema fácil y dual. Una sola descarga de Google Earth enseña que no se puede mantener la visión de lo urbano como ámbito de la cultura y espacio social en oposición a la naturaleza; la geografía no puede explicar lo ocupado desvinculado de lo vacío, lo racional separado de lo contingente. La diferenciación del espacio geográfico adquiere la forma de un trenzado de elementos, estructuras y vacíos, donde éstos, los

“agujeros”, tienen precisamente capacidad estructurante.

Y digamos, por último, que “ciudad” no puede ser un concepto solo descriptivo, ni se puede quedar en lo analítico. En el devenir de la sociedad, “ciudad” es además un concepto propositivo, que encierra necesariamente una pulsión de proyecto.

Así que, como se ve, sobran argumentos para la impaciencia epistemológica, y los vendedores de nuevos paradigmas académicos a precio razonable en el mercado están asistidos de buenas razones para perseverar en su tarea. Aunque no olvidemos que, tras algunas décadas de fragmentos, fractales y agujeros, no parece que se haya llegado todavía a una síntesis interpretativa ni propositiva. Y sin embargo sería recomendable no inquietarse en exceso buscando la nueva denominación y el concepto de lo que tengamos en adelante que describir y sentir como ciudad. Estas prisas académicas y mercantiles parecen más propias de la búsqueda del éxito (sin duda estimulada por los aciertos publicitarios del paisajismo, de la sostenibilidad y del *photoshop*) que de la preocupación por entender. Para empezar, sería ya de gran provecho ir aprendiendo a reconocer y describir los temas que el territorio mismo propone ahora, antes de enunciar la teoría universal que los haya de englobar.

A mitad de los años ochenta Jürgen Habermas advertía que la noción y la figura de la ciudad había sido reemplazada por sistemas abstractos, que trataban de expresar relaciones de poder o de dominación, imposibles de plasmar estéticamente en una presencia arquitectónica inteligible. Esto hace tan inapropiado el viejo concepto de ciudad, como difícil para los arquitectos enunciar la coherencia general de la ciudad actual e imaginar su figuración en el espacio. Pero para recomponer la posibilidad de entenderse sin aplazar la comunicación *ad calendas graecas*, Habermas recuperó de inmediato, aunque fuese provisionalmente, la noción clásica y casi ecológica de *hábitat*, que él actualizaba determinándola, según la intención y el sentido de cada pasaje, con los adjetivos “humano”, “urbano” o “comprensible”: un sosegado modo de trabajo epistemológico recomendable para los impacientes que no aceptan más procedimiento creativo que el pensar atropellado de los publicistas.



CROSSROADS, HOLES AND NEXUSES EXPLORATIONS OF COMPLEXITY AND ORDER

A STERILE IMPATIENCE

There is a rush now to find a name and a concept with which to refer to the present-day city making it different from the modern city, after having already discovered alternative notions to urban planning, and having celebrated their success: landscaping above all, sustainability and various others.

Without a doubt the idea of the city that lingers in people is not adequate, beyond a colloquial use, to refer to the constellation of structures, situations and events that form as a whole a big city in the present day. Although it would be convenient to know if the old notion of city that people are still caressing expresses better than any other their fantasies and desires, and it is a more desirable figure of a human habitat than these structures of abstract symbolization with which cities grow nowadays. But those who think that the common notion of city can not be kept as the concept of the city in the present are also right, among other motives because the current idea of city is still connected to the ideal mode, that is, to the absolutist supposition that there are shared codes accepted by all.

The contemporary city, as Bernardo Secchi explains, is not an evolved or degraded form of the modern city, but a new subject of study and project, a different form. The city is not stranger to the fragmentation that originates in the heterogeneity of interests, groups and options that form society. Thus the modern city can not be described or understood without taking in the multiplicity of structures that compose it, and the absence of balance inherent to its great complexity.

The original concept of city was related to the differentiation of the territory, subsequent to the constitution of the urban in contrast to the rural. But geographical space can not be described with this simple and dual outline. Downloading Google Earth immediately shows that the vision of urban as the sphere of culture and social space in opposition to nature can not be maintained; geography can not explain the occupied when disconnected from emptiness, the rational separated from the contingent. The differentiation of geographical space acquires the form of a weave of elements, structures and gaps, where they, the “holes”, actually have structuring capacity.

And finally, let's say that ‘city’ cannot only be a descriptive concept, or remain in the analytic. In the development of society, ‘city’ is also a proposing concept, which necessarily includes a project drive.

Thus, as can be seen, there are multiple arguments for epistemological impatience, and those selling new academic paradigms at a reasonable price in the market are assisted by good reasons to persevere in their task. Although we shall not forget that, after some decades of fragments, fractals and holes, it seems that we have still not come to an interpretative and proposing synthesis. However, it would be recommendable not to worry too much about looking for a new denomination and the concept of what we have to describe and feel as city from now on. This academic and mercantile haste seems to be more fitting to the search for success (without a doubt encouraged by the advertising success of landscaping, sustainability and *Photoshop*) than to the concern of understanding. To start with, it would be very useful to begin to learn to recognize and describe the issues that the territory itself proposes now, before enunciating the universal theory that will enclose them.

In the mid 80s, Jürgen Habermas forewarned that the notion and figure of the city had been replaced by abstract systems, which tried to express relations of power or domination, impossible to be aesthetically depicted in an intelligible architectural presence. This makes the old concept of city as inappropriate as it makes it difficult for architects to enunciate the general coherence of the present city and to imagine its configuration in its space. But to recompose the possibility of understanding each other without delaying the *ad calendas graecas* communication, Habermas immediately recaptured, although provisionally, the classical and almost ecological notion of

LA NARRACIÓN ES CREACIÓN

Las ciudades grandes actuales, extremadamente complejas, son el reino de lo no lineal, de la multiplicidad de situaciones, fragmentos y episodios en el tiempo: materia historizada en procesos heterogéneos de reestructuración y simbolización. No puede haber una estructura con un significado central que unifique la complejidad. Sin embargo, como hábitat de los humanos, es necesario que las ciudades puedan ser leídas y comprendidas; deben relacionarse con la conciencia de las gentes y ser mentalmente representadas; esto es, requieren alguna forma de coherencia general.

La coherencia general de un territorio no es una estructura que tenga existencia previa a los elementos que la forman. Solo puede ser el resultado de la interacción, de la activación mutua entre las estructuras locales, entre los episodios, fragmentos, lugares y sistemas de lugares que integran el territorio.

En su desarrollo reciente la termodinámica se ha orientado al conocimiento de los procesos muy complejos que están lejos del equilibrio, a los que denomina *estructuras disipativas*. Para la descripción de estos procesos alejados del equilibrio no puede aplicarse una lógica de equilibrio, sino una lógica narrativa. En el conocimiento del territorio y en la intervención en él es necesario sustituir *equilibrio por narración*. Los territorios y las ciudades son procesos muy complejos y por tanto necesariamente lejos del equilibrio, y en ellos la coherencia general solo puede resultar de la interacción entre estructuras locales, que no pueden ser fundidas ni unificadas, sino que, al contrario, deberán evolucionar en el sentido de su diferenciación y aumento de complejidad. La urbanística debería aprender, como lo hace la ciencia actual, a trabajar con estas estructuras no deterministas, abiertas, narrativas, irreversibles, que no pueden ser expresadas en cifras ni conducidas al equilibrio.

Desde Riemann, Einstein, o más actualmente por René Thom, Ilya Prigogine y otros, sabemos que las conexiones entre materia, energía, espacio y tiempo se estructuran con otras claves, que no son las lineales con que en nuestra disciplina se ha seguido elaborando la idea instrumental de territorio. Son estructuras no-lineales y de no-equilibrio, donde el tiempo forma parte de la materia.

El territorio es de condición topológica. Recordando a Lacan en cita de Ricardo Saiegh a propósito de la correspondencia entre topología y estructura, hay una correspondencia entre la topología y la práctica, que consiste en el tiempo.

Si estamos de acuerdo hasta aquí, deberemos aceptar que la categoría básica de la urbanística no puede ser la del equilibrio; ha de ser la *narración*, que es una acción creativa que tiene en cuenta el tiempo: las interacciones debidas a la acción urbanística dan lugar a nuevos acontecimientos, de lo que resultan nuevas estructuras. Y la evolución de los territorios irá en el sentido del aumento de su complejidad. Por esto, a la coherencia general de cada territorio la podemos denominar también *estructura abierta*, estructura que no obedece a un significado central, ni puede ser predeterminada, y cuya evolución es impredecible, pero donde las soluciones son múltiples y el método para conocerlas no es la prognosis determinista, sino la *creación*, que es fusión de análisis y acción.

La urbanística debe redimirse de la estéril retórica en que se ha convertido cuando se han agotado las fuentes de anhelos y deseos en la esfera política, y también en la disciplina universitaria. La resignación, la inhibición de la práctica y la simplificación del pensamiento se disfrazan ahora de vitalismo festivo -con *photoshop* y proclamas ambientales- para ocultar su renuncia a la acción creativa, es decir, a la ética.

habitat, which he actualized, according to the intention and the meaning of each passage, describing it with adjectives as 'human', 'urban' or 'comprehensible'. A quiet method of epistemological work recommendable for the impatient who do not accept any other creative procedure than the swift thinking of advertisers.

NARRATION IS CREATION

The extremely complex present day big cities, are the kingdom of the non linear, of the multiplicity of situations, fragments and episodes through time: matter made history in the heterogeneous processes of restructuring and symbolization. There can not be a structure with a central meaning which unifies complexity. However, as human habitat, it is necessary that cities can be interpreted and understood; they must relate to people's consciousness and be mentally represented; that is, they require some kind of general coherence.

The general coherence of a territory is not a structure that has an existence previous to the elements that form it. It can only be the result of interaction, of the mutual activation of local structures, between the episodes, fragments and systems of places that integrate the territory.

Thermodynamics, in its recent development, has been orientated towards the knowledge of very complex processes that are far from equilibrium, which are called *dissipative structures*. To describe these processes that are far from equilibrium the logic of equilibrium can not be applied, it needs a narrative logic. In the knowledge of the territory and the interventions in it, it is necessary to substitute *equilibrium with narration*. Territories and cities are very complex processes and therefore necessarily far from equilibrium, and in them, general coherence can only be the result of the interaction between local structures, which cannot be merged or unified, but on the contrary, they should develop in the sense of their differentiation and increase of complexity. Urban planning should learn, as science does in the present, to work with these non-determinist, open, narrative, irreversible structures, which can not be expressed in numbers or driven to equilibrium.

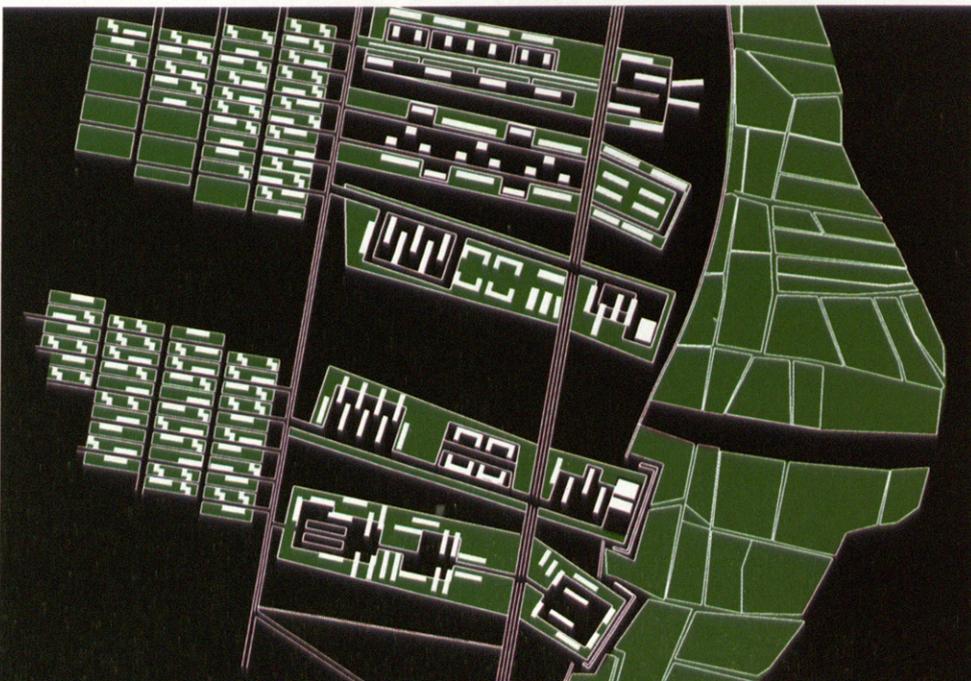
Since Riemann, Einstein, or more recently René Thom, Ilya Prigogine and others, we know that the connections between matter, energy, space and time are structured with other keys, which are not the linear ones with which the instrumental idea of territory has been elaborated in our discipline. They are non-linear and non-equilibrium structures, where time is part of the matter. The territory has a topological condition.

Remembering Lacan in the words of Ricardo Saiegh about the correspondence between topology and structure, there is a correspondence between topology and practice, which is time.

If we agree up to this point, we should accept that the basic category of urban planning can not be that of equilibrium; it has to be *narration*, which is a creative action that takes time into account: interactions due to urban planning action give way to new events, from which new structures come. And the evolution of territories will take the route of increasing complexity. Because of this, the general coherence of each territory can also be called an *open structure*, a structure that does not obey a central meaning, that can not be predetermined, and the evolution of which is unpredictable, but where solutions are multiple and the method of knowing them is not the determinist prognosis, but *creation*, which is fusion of analysis and action.

Urban planning must be redeemed from the sterile rhetoric it has become when all the sources of wishes and desires in the political sphere have run out, and also those of the university subject. Resignation, the inhibition of practice, and the simplification of thinking are now disguised as festive vitality -with *Photoshop* and ecological announcements -to hide their renunciation of creative action, that is, of ethics.

In this context of discussion about the present approach to urban planning, here we present three interventions in the city of Málaga. The three of them have been conceived as instruments of an urban planning strategy whose objective is the structural reinforcement of the city, which will be added to its growing complexity. The three answers, like their locations and situations, are different from each other, and also alter the present destiny of each of their locations, and also that assigned by the previous urban planning. This makes the options more risky, and therefore more appropriate for discussion. The three locations were chosen in a general analysis of the development of the city commissioned by the Ayuntamiento de Málaga. They share in common their condition of geographical crossroads, where the city is staking its structural reinforcement and other important questions. The three projected interventions have been taken on by the Ayuntamiento and, in collaboration with the Gerencia Municipal de Urbanismo, have been incorporated to the General Plan of the city.



10 3 intervenciones en 3 lugares de la ciudad de Málaga

La Cañada, Torrejón de Ardoz, Madrid. 2003-2006.

DAMIÁN QUERO CASTANYS Y CECILIA PAULA KURAJA

ARQUITECTOS [MADRID]:
Damián Quero Castanys
Cecilia Paula Kuraja

COLABORADORES:
Juan Lavalle
Karin Andres

En este contexto de discusión sobre el enfoque actual de la urbanística presentamos aquí tres intervenciones en tres lugares de la ciudad de Málaga. Las tres han sido concebidas como instrumentos de una estrategia urbanística cuyo objetivo es el refuerzo estructural de la ciudad, con el que se quiere acompañar su creciente complejidad. Las tres respuestas, como sus sitios y sus situaciones, son diferentes entre sí; y además alteran el destino actual de cada uno de los lugares, y también el que les asignaban los planes urbanísticos anteriores.

Esto hace las opciones más arriesgadas, y por tanto más apropiadas para la discusión.

Los tres lugares fueron elegidos en un análisis general sobre el desarrollo de la ciudad encargado por el Ayuntamiento de Málaga. Tienen en común su condición de encrucijadas geográficas, donde la ciudad se juega su rearme estructural y otras cuestiones importantes.

Las tres actuaciones proyectadas han sido asumidas por el Ayuntamiento y, en colaboración con la Gerencia Municipal de Urbanismo, se han incorporado al Plan General de la ciudad.





zona 1: la ciudad en la vega

En nuestros trabajos desde los finales años noventa para la concepción de nuevas áreas urbanas, sean de crecimiento en las periferias de las ciudades o aisladas en territorios turísticos, hemos tratado de encontrar el sentido de las formas urbanas incluyendo las edificaciones en la naturaleza con la menor cantidad posible de urbanización. Y ello no por haber profesado el credo minimalista ni por evadirnos ahora del urbanismo denostado; tampoco porque, en el trato con la naturaleza, creamos en la inocencia de lo prerracional. Buscando una analogía apropiada a nuestro enfoque, diríamos que hemos tratado de reconstruir la noción de fundación como concepto y práctica propios de la historia de la urbanización. A éste concepto de la fundación precede necesariamente el de sitio, al que también hemos llamado desde hace tiempo paisaje oculto. A diferencia de la noción perceptiva y aparente de "paisaje", hemos descrito el "paisaje oculto" como la gramática del sitio, la estructura de las relaciones, la dispositura, como era denominada la estructura por los presocráticos.

La noción de fundación se refiere a la capacidad y a la práctica de la arquitectura para concebir y construir sus proyectos mediante la transformación topológica del sitio, sin sustituirlo y aún contribuyendo a su mejor narración y comprensión. La fundación es conocimiento, creación y proyecto; no queda detenida en la identidad de lo que es: en su objetivo de crear un hábitat para los humanos, ni destruye la memoria del sitio ni se limita a su topografía; es topología. La fundación recrea el sitio porque desvela las relaciones entre sus elementos y las explica con la mediación de lo construido. Lo razonado y lo contingente se trenzan y se prestan apoyo mutuo en la búsqueda de significado. La permanente preocupación de la arquitectura por el sentido de las formas es una manifestación del afán de los humanos por conciliar lo razonado y lo sensible; el sentido de las formas es, en definitiva, la relación de lo construido con la conciencia.

La ciudad, producto de la razón, no alcanza su condición humana ni expresa su dimensión de lugar civilizado si no convive con lo sensible: la urbanización, que es la naturaleza historizada, estuvo originalmente entrelazada con los elementos geográficos arquetípicos: ríos, litorales, lagos, vaguadas, colinas... La percepción sensible es lo que orientó la fundación de



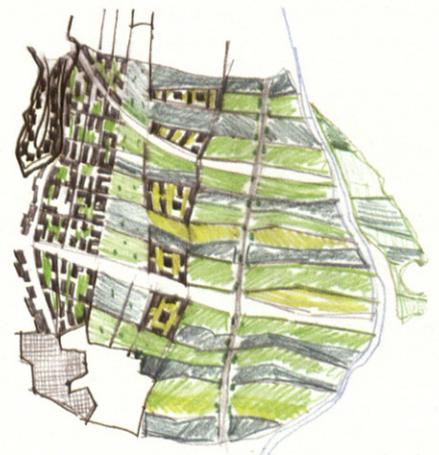
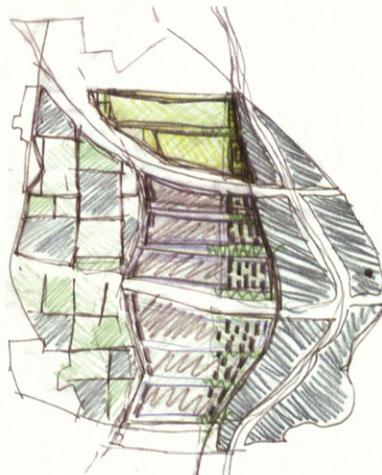


lugares urbanos trezando lo razonado y lo contingente. Nuestra conjetura es que la presencia simultánea de lo razonado y lo sensible, sin fusión y sin dominación de lo uno sobre lo otro, es la figura urbana de los tiempos actuales. Ni la simbolización geométrica de las leyes naturales, como proponía la arquitectura moderna, ni el montaje escenográfico de la naturaleza que nos propone el celebrado paisajismo, son figuras apropiadas a estos tiempos. Ahora la gente percibe el riesgo de extinción de las condiciones de vida en el planeta, y las conciencias están impregnadas de angustia. Así que la experiencia estética de la naturaleza que nos puede convocar al nexo con la existencia y aliviar las conciencias del desamparo, de la ansiedad producida por la pérdida de las condiciones de existencia, es la sensación directa de la naturaleza, no su abstracción simbólica.

La vega del río Campanillas es un paisaje de gran fuerza en la imagen de la ciudad: figura de la más amable relación de Málaga con su sitio. Y por su posición en un lugar central del territorio, es también el espacio abierto a través del que se establecen las más significativas relaciones, visuales, funcionales y simbólicas, entre los elementos geográficos típicos de este territorio: río, montes, costa, aeropuerto, sistema ferroviario, núcleos de expansión metropolitana...

Las tensiones de localización de usos residencial y productivo en este lugar, unidas al estado avanzado de abandono de los cultivos, han impulsado la transformación de la vega con dos tipos de ocupaciones: extensiones mediante planes de ensanche de los núcleos tradicionales, e implantaciones de actividad industrial. Mostramos aquí un modo de incorporar la vega al espacio y al funcionamiento de la ciudad de Málaga, que se opone al modelo tendencial aplicando dos criterios: conservar la capacidad de este territorio para relacionar visual y funcionalmente otros espacios y elementos geográficos; y recrear la figura de la vega como trezado de piezas urbanas y espacios rurales. El resultado es necesariamente un espacio de no-equilibrio, que expresa la tensión y el juego recíproco de la urbanización con el sitio.

En la forma del territorio permanecerán los elementos arquetípicos al lado de las construcciones, y el paisaje transformado se percibirá como un episodio de la evolución del sitio. Por decirlo con palabras de Walter Benjamin, "articular históricamente lo pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relampaguea en el instante de un peligro."





El ámbito de la actuación está surcado en dirección este-oeste por la autovía del Guadalhorce, corredor de movilidad metropolitana. La superficie de la intervención que se muestra aquí es de 238 ha.

Las siete piezas rectangulares, con tamaño medio de 8 ha., suman una superficie de 55 ha. y alojan en su conjunto 2.800 viviendas y 20.000 m²t comercial.

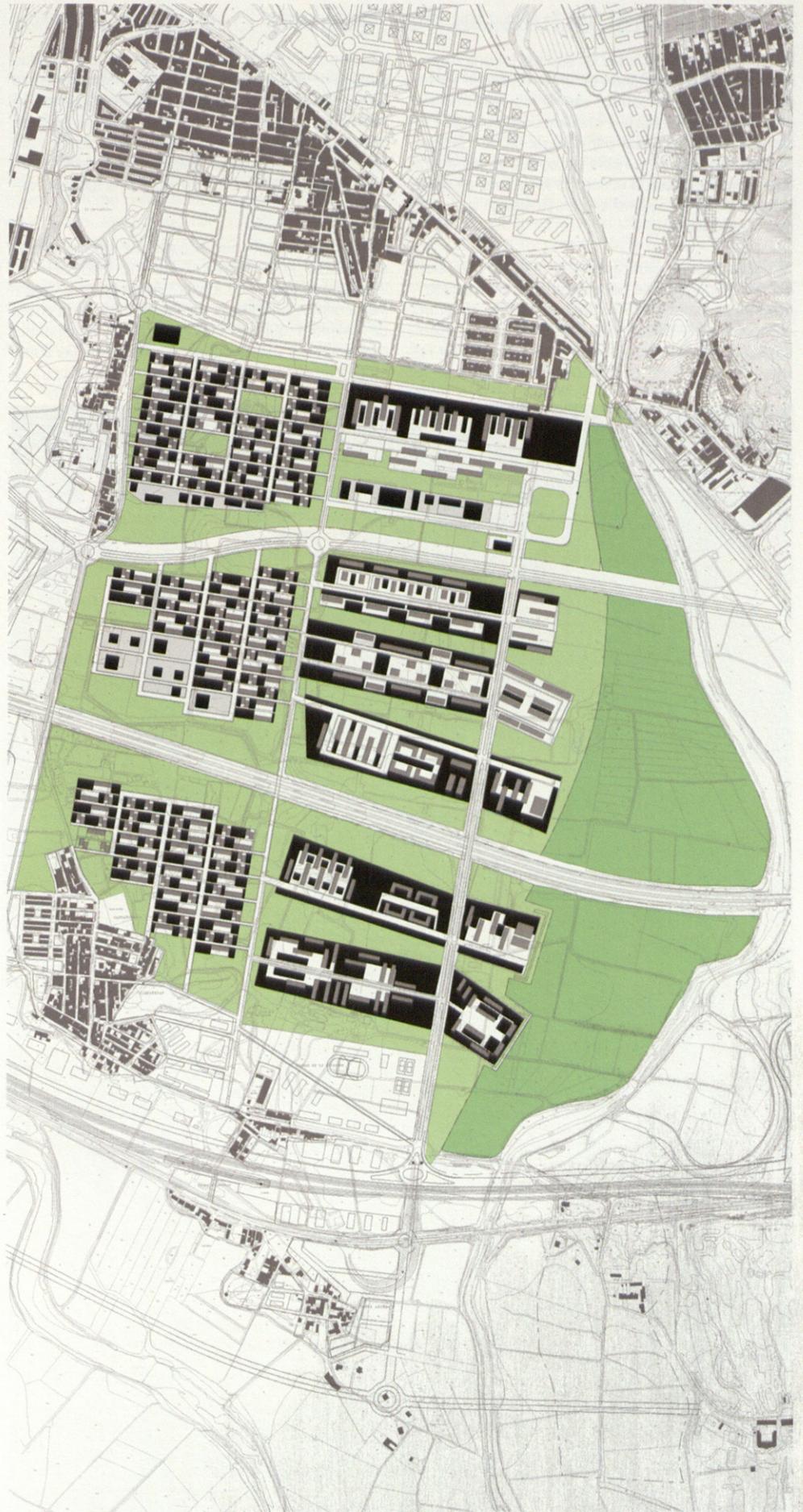
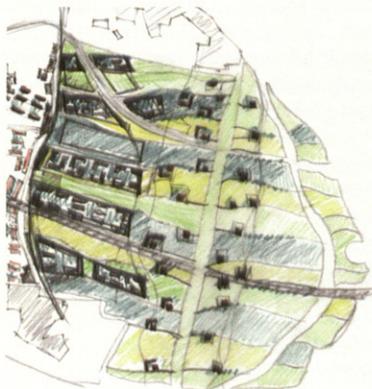
Los tres asentamientos cuadrados de casas ocupan 40 ha., con un total de 1.600 viviendas.

La superficie total del suelo ordenado es de 168 ha.

La edificabilidad bruta del territorio de actuación, sin incluir el parque fluvial, es de 500.000 m²t, con un coeficiente bruto de 0,30 m²/m².

El parque fluvial es un sistema general de 70 ha.

En la dirección este-oeste (horizontal en la imagen) se establecen las relaciones de movilidad metropolitana, y en dirección norte-sur las conexiones locales urbanas que relacionan las piezas entre sí y con el conjunto de asentamientos en la vega.



zona 2: la estructura del no-equilibrio

La parte oeste de la ciudad de Málaga en una extensión de unas mil hectáreas es un territorio de forma no reconocible, con escasos elementos de estructura y de muy difícil lectura y orientación para quien lo transita. Se ha formado por agregación de "polígonos industriales", la mayoría de los cuales son ahora imprescindibles para la economía local pero de difícil adaptación a los requerimientos actuales de las actividades que albergan.

Todas estas características y la desmedida extensión del territorio industrial ponen en riesgo de bloqueo - funcional y paisajístico- la transición entre el centro metropolitano y los valles fluviales en los que se asientan las ciudades del área de influencia. Regenerar un lugar como éste no es sustituirlo: en el proceso de

transformación hay que asegurar la continuidad topológica. Es necesario reconocer la heterogeneidad de las áreas que componen el territorio donde se interviene, sus historias y configuraciones singulares, identificar y concebir los destinos apropiados para cada área. Solo de la reactivación mutua entre acontecimientos locales puede emerger una lógica general coherente.

Para construir una nueva parte de ciudad donde ahora solo encontramos la uniformidad del uso industrial, extenso y continuo, hemos aplicado cuatro instrumentos principales: incorporar una masa crítica de viviendas que dé entidad urbana al conjunto; diversificar los usos y definir el carácter de las áreas; atribuir a cada área el papel que va a jugar en la trans-

formación deseada de este territorio; y, sobre todo, asegurar que el resultado haga legibles las relaciones entre las partes.

Esta periferia proyectada de nuevo será necesariamente la figura del no-equilibrio. Su espacio expresará la tensión entre códigos opuestos: lo arcaico y lo cosmopolita; lo racional y lo inaprensible; certezas e incertidumbres; lo arquetípico y lo ambiguo de cada lugar. En estos trenzados se forjan los atributos humanos de las ciudades. Los procesos de los que se ocupa la urbanística están lejos del equilibrio, y la única lógica general que puede describirlos es la que integra y reactiva la multiplicidad de estructuras locales. La riqueza de soluciones que ofrecen estos territorios es la consecuencia de su complejidad.



Una nueva parte de la ciudad atravesando el espacio industrial, desde el aeropuerto a la universidad. La intervención transforma las siguientes áreas: industria "Cross-Amoniaco", desmantelada (24 ha); textil Intelhorce, sin actividad (32 ha); Buenavista, suelo vacante con anterior previsión de destino industrial (85 ha); La Corchera, desmantelada (19 ha); y El Tarajal, desafectada de destino ferroviario (43 ha).

La concepción de cada pieza y sus destinos:

En rojo: la vivienda (307.000 m² t)
 En amarillo: los equipamientos (100.000 m² s)
 En azul oscuro: los usos terciarios (411.000 m² t)
 En azul claro: los usos logístico y productivo (305.000 m² t)
 En gris: la industria activa que se mantiene
 Edificabilidad total: 1.023.000 m² t
 Superficie total de la intervención: 203 ha.

zona 3: cosmopolita en el margen, la narración de una frontera



La reconstrucción de la fachada marítima de poniente en Málaga, lugar de la primera implantación industrial en el siglo XIX, se inició con el Plan General de 1983 tras el prolongado declive industrial de la ciudad. En los últimos veinte años se han renovado cinco kilómetros de litoral urbano con proyectos tópicos: un paseo marítimo como línea de frontera entre la ciudad y el mar, una sucesión de consabidos planes parciales con pautado homogéneo de bloques lineales transversales al mar, algunos parques también transversales a la costa... El enclave final de este itinerario costero, que discurre desde el centro al límite de la ciudad en la desembocadura del río Guadalhorce, está todavía vacante.

La regeneración de este frente marítimo requiere romper la anomia: el tejido y el paisaje construidos deben ser deliberadamente transgredidos. Pero producir discontinuidad, que ha de ser el objeto del proyecto, no es cuestión de capricho: el espacio resultante debe ser leído como nueva narración del sitio y de los acontecimientos que lo explican. En la noción urbanística de litoral hay que tener cuidado para no radicalizar la abstracción de frontera, que es diferente a la idea de línea que separa: frontera es un lugar donde la vida se desarrolla mucho.

Aquí proyectamos un lugar de paso, que se abre. La intersección de tres itinerarios, marítimo, terrestre y

fluvial, orienta en este sitio el modo peculiar de ruptura del tejido urbano y la forma de un nuevo lugar central. La simplificación con la que generalmente se trata de resolver los problemas de simbolización de la arquitectura ha desembocado, principalmente en el proyecto de las áreas de centralidad, en la ideología de lo no complicado, del monumentalismo banal, del paisajismo escenográfico: el urbanismo con photoshop y matrices de parámetros ecológicos. Pero disolver las ataduras del lenguaje formal no es cuestión de diseño. Los elementos de la ciudad solo adquieren sentido en su relación con la conciencia de las gentes. Hay proyecto urbano cuando los elementos traducen arquitectónicamente funciones y propósitos. Las funciones y la narración del espacio han de quedar atrapadas en la disposición, en la constelación de cuerpos que se relacionan.



Total de la actuación:

Ámbito: 31 ha

Edificabilidad total: 256.903 m²t

viviendas: 144.002 m²t

comercial: 33.641 m²t

oficinas: 36.100 m²t

hotelero: 22.160 m²t

institucional: 21.000 m²t

El enclave de la Central Térmica ya desmantelada, en el encuentro de las fronteras marítima y fluvial de Málaga, es un lugar de relaciones urbanas, metropolitanas y geográficas. Son suelos en transformación originados en el declive del territorio industrial, de 25 ha. de superficie, situados a 5 km. del centro histórico.

El proyecto de intervención, enmarcado por su entorno residencial, sobre el paseo marítimo ya construido. En sentido transversal a la costa, el eje esviado de conexión entre el litoral y el territorio interior irrumpe en el orden ortogonal de la trama residencial edificada.

El edificio cúbico central está situado en el lugar de encuentro de los itinerarios costero e interior. La disposición de los demás edificios -viviendas, terciario y equipamiento- responde a criterios múltiples, y permite reconocer los temas que definen el pasaje entre la ciudad, el mar y el río.

En la zona residencial doméstica, a la derecha de la imagen, se mezclan los bloques lineales con torres en el frente marítimo. La alineación de la edificación se desvía del paseo marítimo rodado; el espacio marítimo avanza y el itinerario se orienta a la encrucijada.

El paseo marítimo se transforma en plaza y se confunde con los espacios circundantes e interiores del edificio cúbico.

El parque local es interior al área residencial; no es un lugar marítimo sino doméstico, y no se abre al mar. Conecta el centro cívico, a levante, con el centro de actividad a poniente.

El cubo está formado por cuatro edificios de esquina. Mezcla comercio, oficinas, hotel y apartamentos. Los edificios en torno al central son para viviendas, actividades terciarias y equipamiento, y forman los espacios abiertos de agitación y actividades centrales.

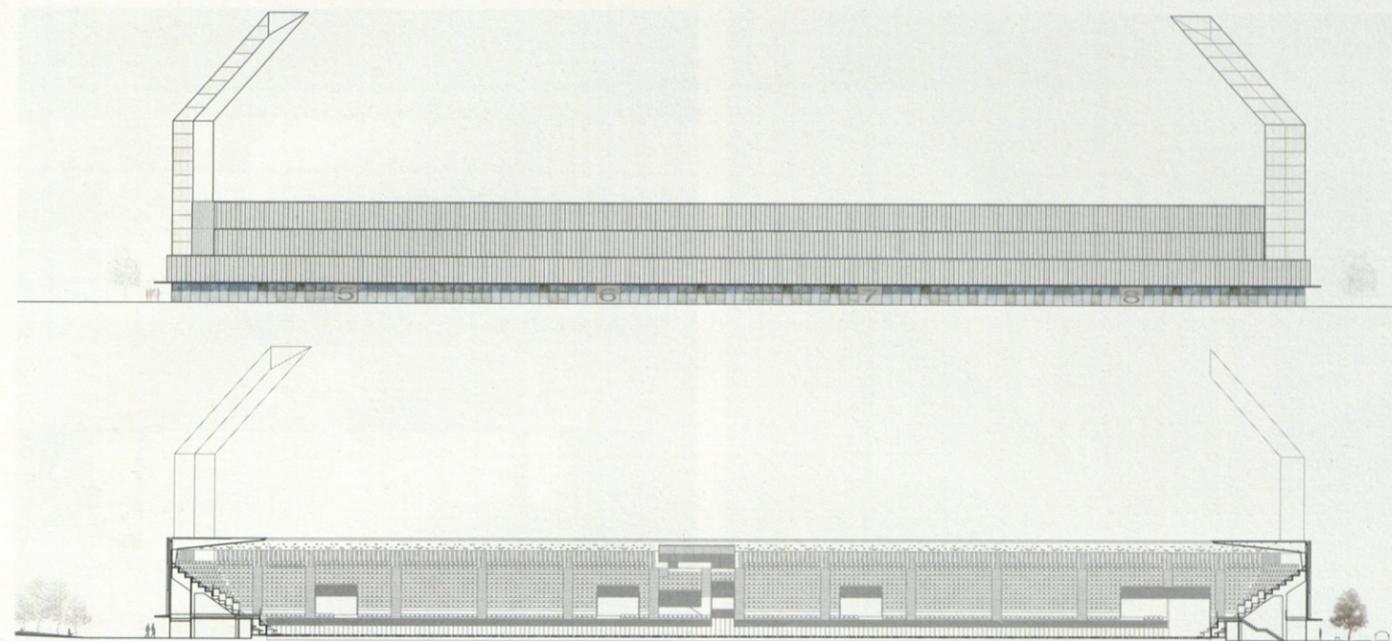
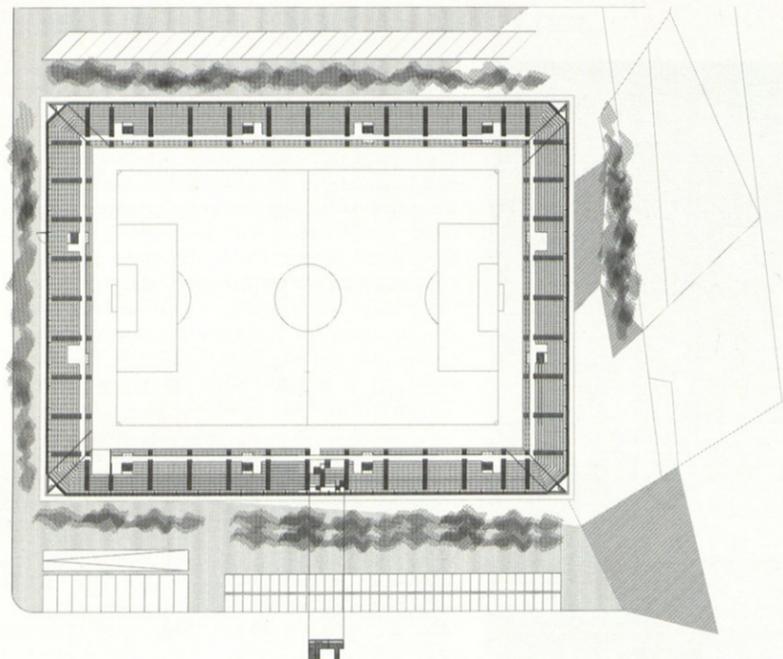


ARQUITECTO:
Francisco José Mangado Beloqui

COLABORADORES:
José M. Gastaldo, Koldo Fernández,
Francesca Fiorelli, Enrique Jerez,
Hugo Mónica, Ibon Vicinay.
Dirección de obra:
Jose Manuel Méndez,
Leandro Sacristán, Jose Miguel Martín.
Coordinador de Seguridad y Salud:
Luis Ángel Pérez Peraita
Jefes de Obra:
Cristina Vadillo Rodrigo,
Luis Ángel Pérez Peraita.
Jefe de grupo en obra:
Alberto Julián Gutiérrez
Estructura: NB 35
Instalaciones: TEICON
Iluminación: Antón Amann (ALS)
Empresa Constructora:
UTE Nueva Balastera
(Grupo Inmobiliaria Rio Vena,
Construcciones Arranz Acinas,
Hormigones Sierra)

PROMOTOR:
Ayuntamiento de Palencia

FOTÓGRAFO:
Roland Halbe



ALZADO OESTE Y SECCIÓN LONGITUDINAL

estadio de fútbol en palencia

Av. Brasilia s/n. Palencia 2005-2006.

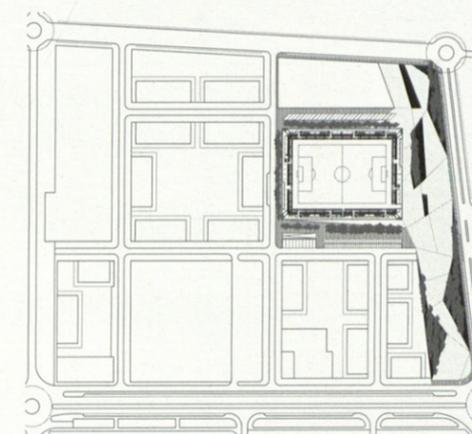
FRANCISCO MANGADO



Un campo de fútbol tiene una función fundamental y evidente: jugar al fútbol. Pero también tiene dos objetivos no tan obvios y no por ello menos importantes. El primero tiene que ver con el hecho de la representación. Un campo de fútbol se ha convertido en una pieza con ciertos valores icónicos para la ciudad. Se trata en cierta manera de un edificio que se ve no sólo por sus dimensiones cuantitativas, sino también por las cualitativas, por lo que encierra de "sueños ciudadanos". El segundo es consecuencia de una pregunta clara. Una superficie de las dimensiones de un campo de fútbol, que sólo se ocupa de una manera puntual ¿no resulta un desperdicio de espacio? La respuesta a esta pregunta es evidentemente afirmativa.

La idea básica que ilustra esta propuesta lleva hasta las últimas consecuencias el hecho de considerar un estadio más un edificio que una infraestructura. Un edificio que puede ser aprovechado para albergar otros usos, pero que, sobre todo, puede y debe intentar recuperar una vocación ciudadana. El proyecto propone un perímetro de oficinas u otros usos públicos diarios en planta baja, todos tratados como un gran "escaparate" urbano con acceso directo e inmediato desde la calle. Interiormente el estadio resulta ser un vacío sorpresa donde, además de jugar al fútbol, se podrán ver espectáculos públicos de índole diversa y variada.

El contexto en que se localiza la construcción, rodeado de viviendas, obliga, en coherencia con lo indicado, a apostar por estas condiciones (de edificio y de ciudad) de la propuesta. Lo estructural, la gran escala derivada del lenguaje estructural, pretende quedar oculta por el perímetro, por la fachada de aluminio perforado, que además de crear un diálogo rico en visiones entre el interior al exterior, recrea la apuesta por convertir el estadio en un edificio más de la ciudad, ciertamente grande, pero con voluntad de integración.

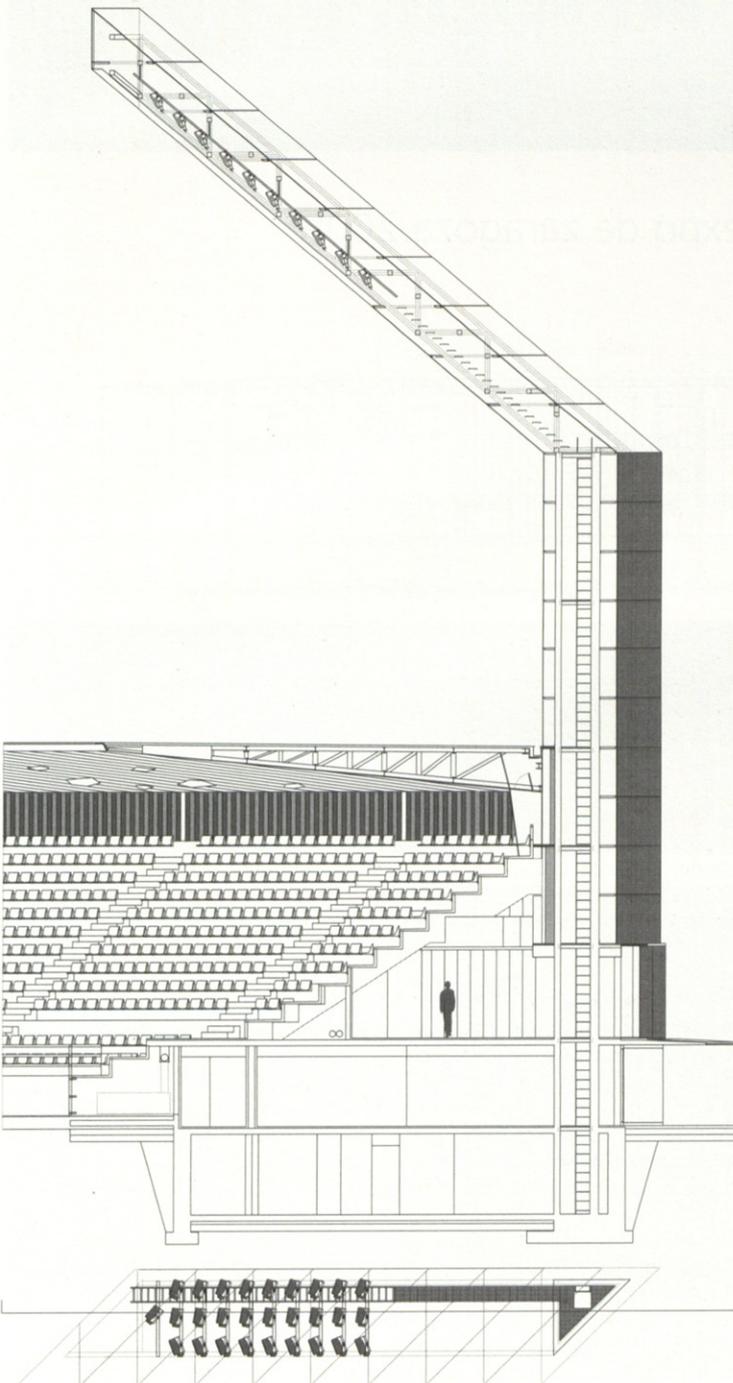




Las torres, necesarias para iluminar el campo, resumen el papel más simbólico. Iluminadas ellas mismas, como grandes minerales cristalinos con voluntad escultórica, son vistas desde varios kilómetros de distancia, estableciendo un diálogo en la lejanía, en el paisaje, con la catedral de Palencia. Adoptamos pues la apuesta por un estadio con voluntad urbana, sin abandonar su carácter festivo.

El estadio como no podía ser menos, es claro en su concepción y funcionamiento. Los accesos públicos son directos desde la calle. Las grandes rampas de muy escasa pendiente, colocadas en las esquinas, se transforman en los accesos principales. El resto se distribuye en todo el perímetro de acuerdo a las exigencias de rápida evacuación. Un sistema de circulaciones paralelas y superpuestas según los diferentes niveles, permite resolver de manera independiente el uso del estadio: las funciones deportivas y las de oficinas.

SECCIÓN DE LA TORRE DE ILUMINACIÓN

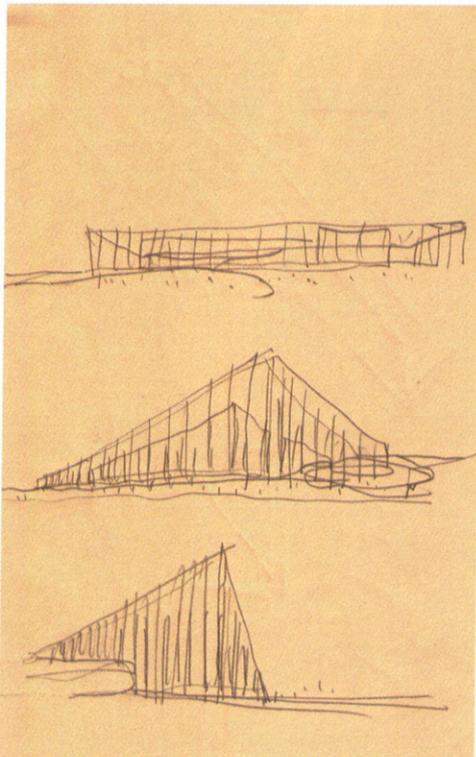
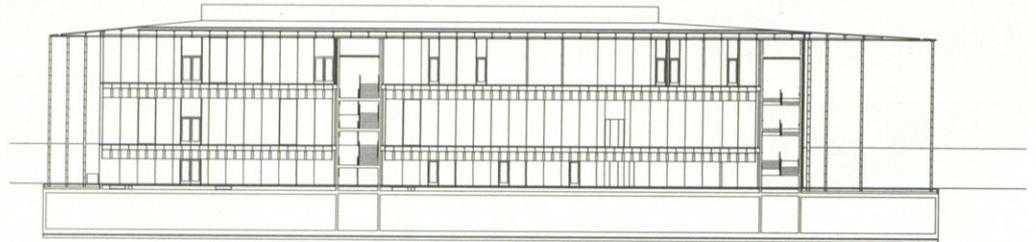




11 proyecto del pabellón de españa para la expo de zaragoza 2008

Recinto ferial de la Expo Zaragoza 2007.

FRANCISCO MANGADO



Reproducir el espacio de una chopera, o de un conjunto de bambúes sobre una superficie de agua, ha sido el objetivo básico. Por un lado se crea un edificio mecanismo capaz de generar increíbles posibilidades desde el punto de vista de la lógica energética y del compromiso medioambiental, cuestión ésta básica pero en todo caso fundamental y emblemática para el futuro Pabellón de España en la Exposición Internacional de Zaragoza, pero por otro se traslada a la arquitectura uno de los espacios más atractivos, física y lumínicamente hablando, al que podemos enfrentarnos. Espacios cambiantes, llenos de sugerencias y matices, donde conceptos como la verticalidad y la profundidad juegan un papel fundamental.

¿Es posible la reproducción artificial de un hecho natural? Vieja aspiración frustrada de la arquitectura. Sin embargo en este caso sí es posible la aproximación dado que la fuerza geométrica de la metáfora está a nuestro favor. Por otra parte la imagen propuesta dota de un simbolismo necesario a lo que debe ser una actuación de Pabellón en este caso el de España en una exposición universal. La referencia metafórica donde el agua está presente a través del paisaje referenciado es fuerte y evidente.

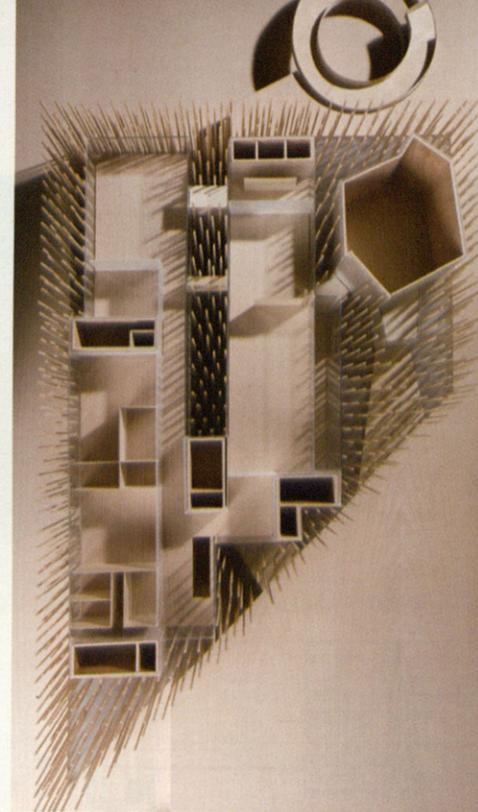
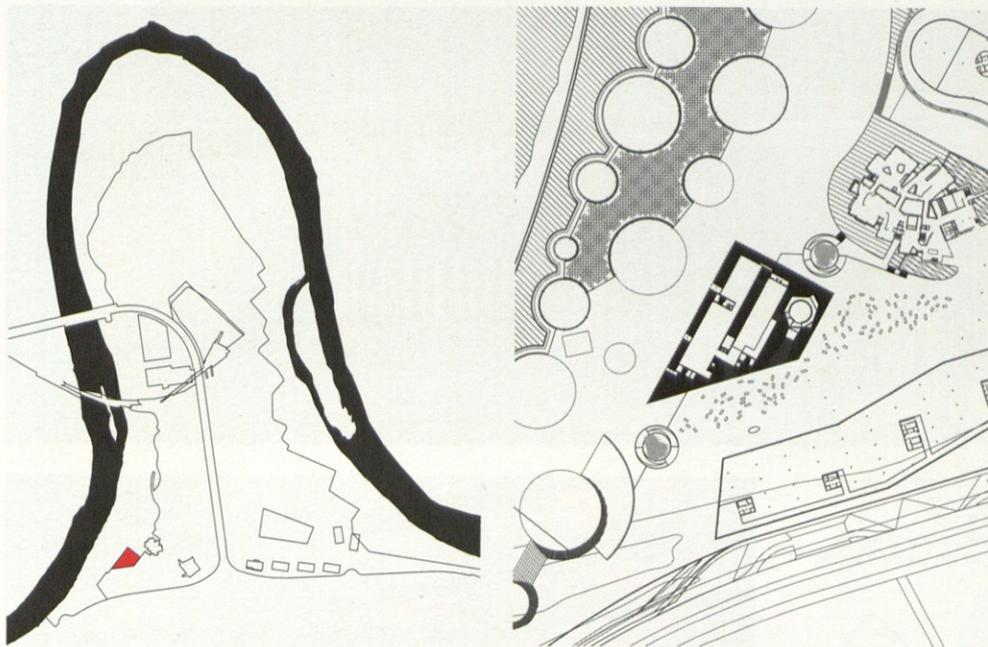
La ejecución es fácil y clara. Los elementos verticales se pueden fabricar en taller. Tienen un núcleo metálico forrado con piezas elaboradas como los botijos, piezas iguales que en contacto con el agua absorben ésta generando las corrientes de aire que actúan como microclimas.

Su arriostamiento al objeto de garantizar su unidad estructural es muy fácil y sencillo y se basa en el mismo esquema que encontramos en muchos viveros al objeto de mantener la verticalidad del tronco.

Una gran cubierta, apoyada en todos estos perfiles, cubre el pabellón. Una cubierta muy útil pues su grosor (3 m.) permite albergar sistemas de ahorro energético y, a su vez, graduar la luz mediante el recurso a la profundidad que hace que los rayos, muy controlados, se dibujen y reflejen sobre los pilares y la superficie de agua en la base. La cubierta queda recubierta con paneles de madera de viruta reciclada.

Los espacios expositivos son vacíos excavados. Sus forjados quedan colgados de la cubierta y sólo arriostados a los pilares.

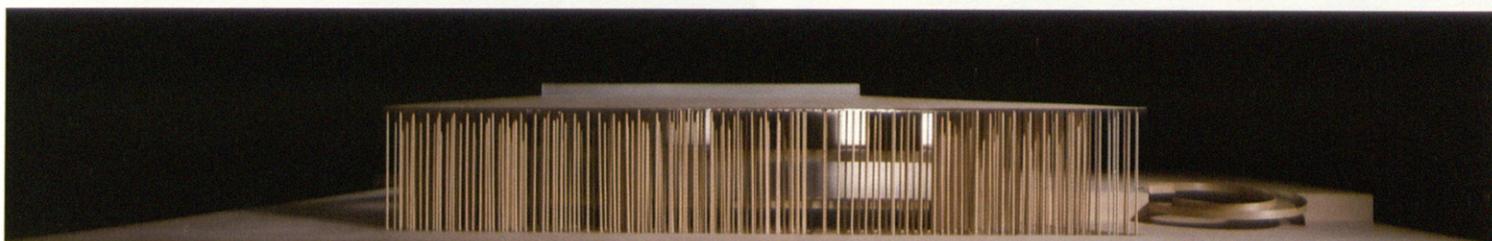
Se construyen con vigas de madera procedente también de viruta y resina reciclada. El cierre exterior es de vidrio si bien anclados a la estructura se prevén sistemas de tabique móviles, con aislamiento acústico, que permiten lograr la estanqueidad visual y acústica que es necesaria tanto para el desarrollo de algunas exposiciones como del uso futuro del centro de cine. El programa descrito, abre sus vistas hacia el parque, enmarcando su visión a través de los planos definidos por los cerramientos de vidrio, el plano de agua horizontal inferior del estanque y el superior del falso techo de lamas metálico.

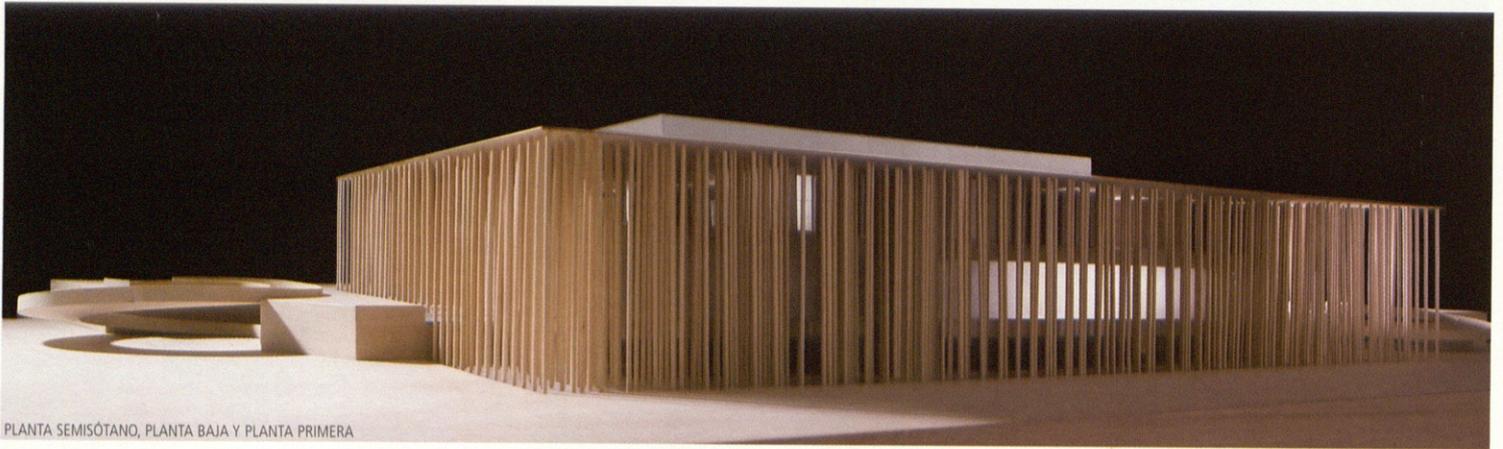


ARQUITECTO:
Francisco José Mangado Beloqui

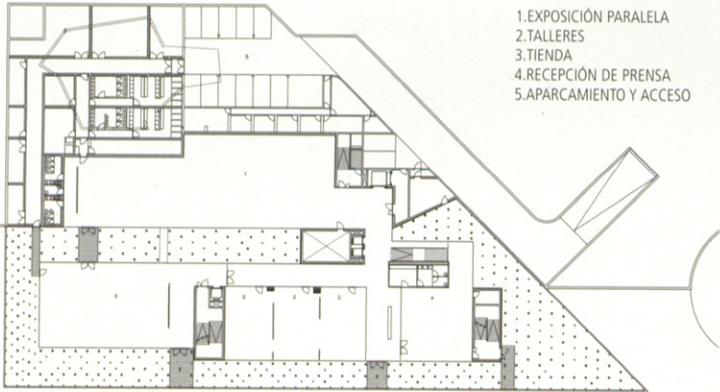
COLABORADORES:
Richard Kralovic, Hugo Mónica, José Mª Gastaldo
Dirección de obra: Cristina Chu
Aparejador: Fernando Oliván
Estructura: NB 35
Instalaciones: Iturralde y Sagüés
Fundación Cener-Ciemat (ahorro energético y sostenibilidad)
Empresa Constructora: San José

PROMOTOR:
SEI (Sociedad Estatal para la Exposición Internacional S.A.)

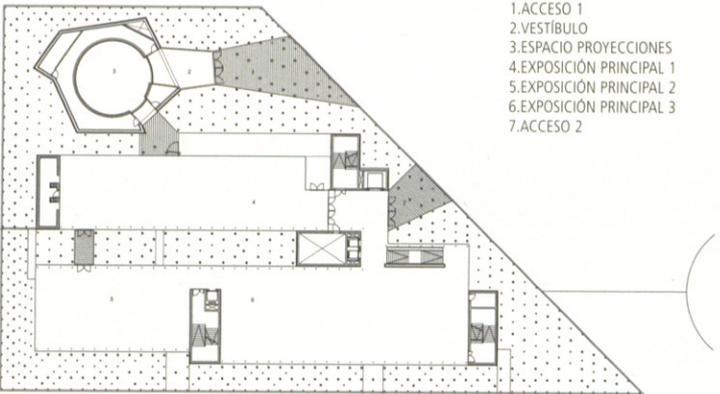




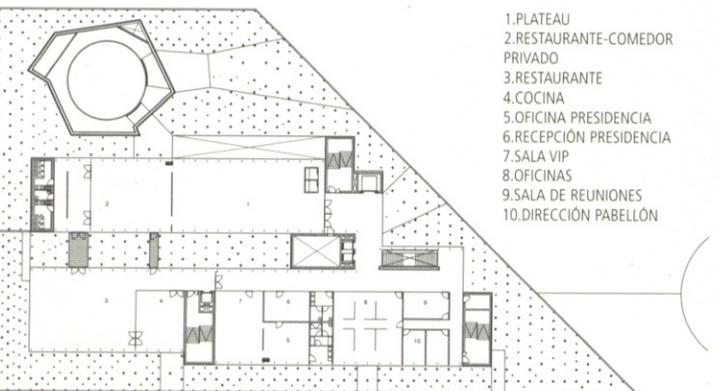
PLANTA SEMISÓTANO, PLANTA BAJA Y PLANTA PRIMERA



1. EXPOSICIÓN PARALELA
2. TALLERES
3. TIENDA
4. RECEPCIÓN DE PRENSA
5. APARCAMIENTO Y ACCESO

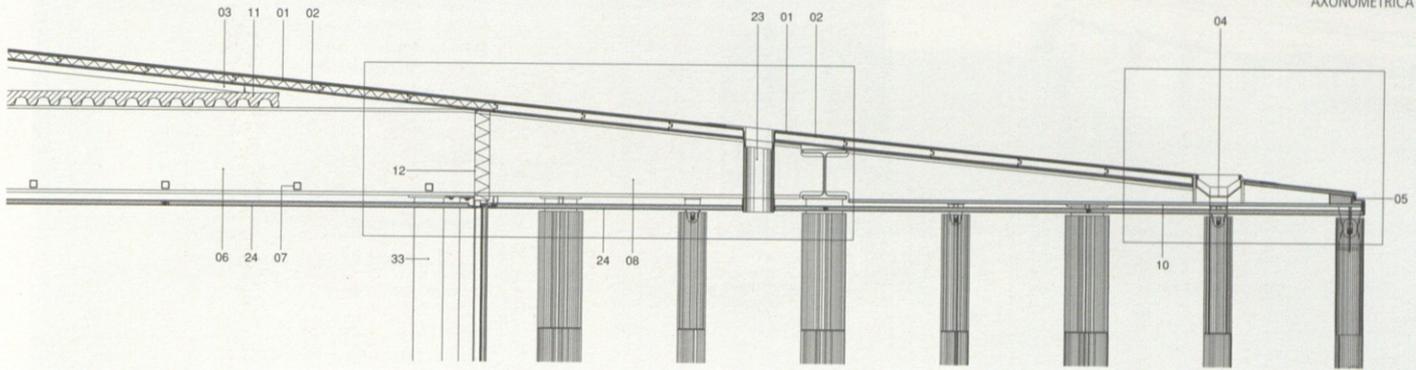


1. ACCESO 1
2. VESTÍBULO
3. ESPACIO PROYECCIONES
4. EXPOSICIÓN PRINCIPAL 1
5. EXPOSICIÓN PRINCIPAL 2
6. EXPOSICIÓN PRINCIPAL 3
7. ACCESO 2



1. PLATEAU
2. RESTAURANTE-COMEDOR PRIVADO
3. RESTAURANTE
4. COCINA
5. OFICINA PRESIDENCIA
6. RECEPCIÓN PRESIDENCIA
7. SALA VIP
8. OFICINAS
9. SALA DE REUNIONES
10. DIRECCIÓN PABELLÓN

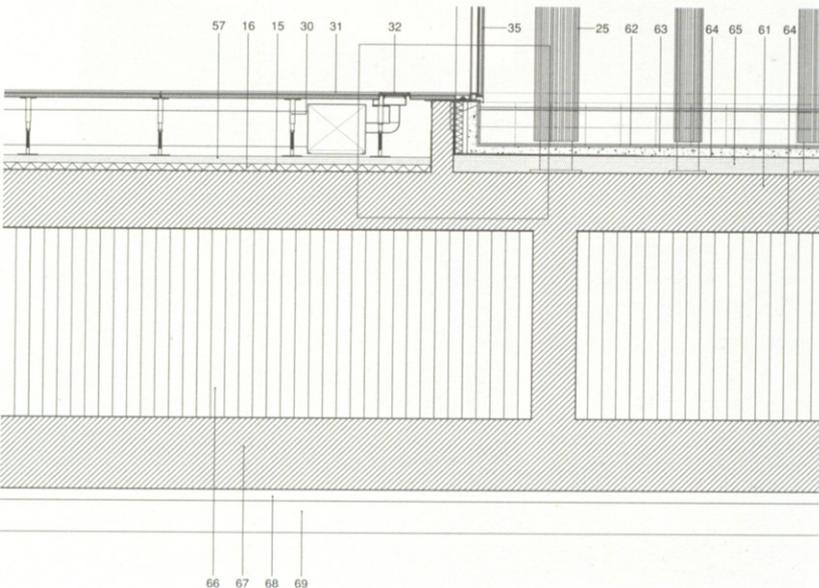
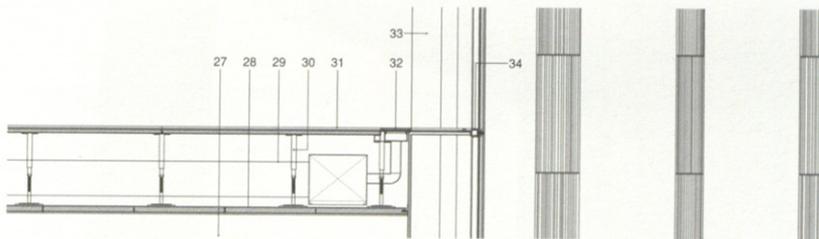
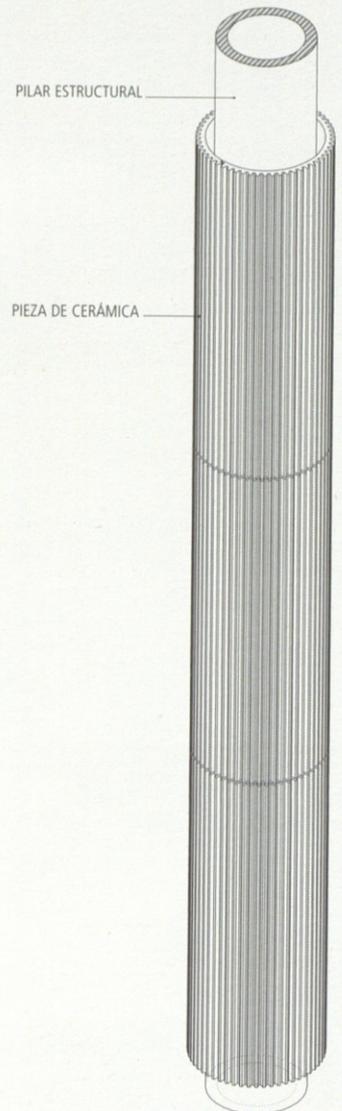
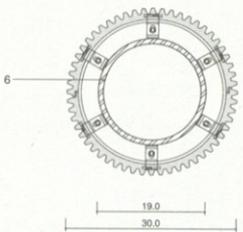
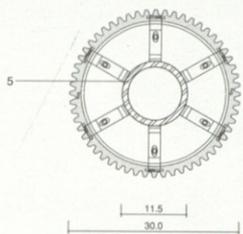
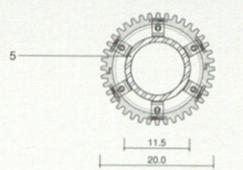
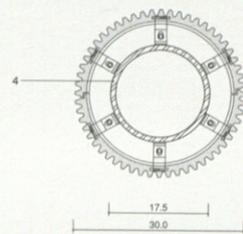
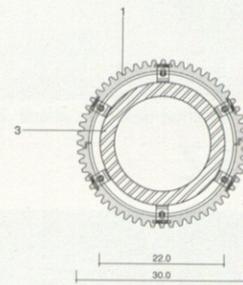
DE ARRIBA A ABAJO Y DE IZQUIERDA A DERECHA, DETALLE DE SECCIÓN TRANSVERSAL DE CUBIERTA, FORJADO Y SOLADO. SECCIÓN HORIZONTAL DE PILARES TIPO 1, 2,3, SGM Y TIPO CON BAJANTE DE PLUVIALES. AXONOMÉTRICA DE PILAR TIPO

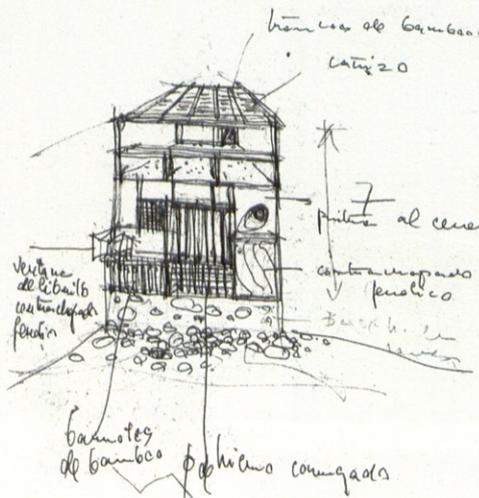
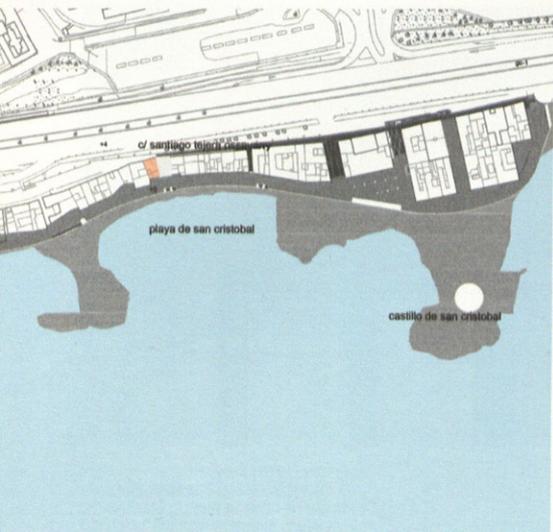


- 01. LÁMINA IMPERMEABILIZANTE DE CAUCHO SINTÉTICO EN FORMACIÓN DE CUBIERTA
- 02. PANEL SÁNDWICH CON CARA SUPERIOR DE TABLERO CONTRACHAPADO HIDRÓFUGO
- 03. ENTRAMADO ESTRUCTURAL PARA FORMACIÓN DE CUBIERTA INCLINADA
- 04. FORMACIÓN DE CANALÓN OCULTO DE CHAPA DE ACERO GALVANIZADA
- 05. FORRADO DE CHAPA DE ACERO GALVANIZADA PLEGADA.
- 06. VIGAS METÁLICAS DE CUBIERTA: HEB 600
- 07. CORREA DE PERFIL TUBULAR
- 08. ARMADO METÁLICO DE COSTILLA: PALASTRO DE ALTURA VARIABLE
- 10. CHAPA METÁLICA
- 11. FORJADO DE CHAPA COLABORANTE
- 12. AISLAMIENTO DE LANA DE ROCA MINERAL
- 15. MEMBRANA IMPERMEABILIZANTE
- 16. AISLAMIENTO TÉRMICO DE PLANCHA DE CORCHO AGLOMERADO
- 23. REVESTIMIENTO INTERIOR DE CHAPA GALVANIZADA EN FORMACIÓN DE HUECO
- 24. ENTABLONADO MACHIHEMRADO DE TABLAS DE TABLERO DE FIBRAS DE MADERA
- 25. TUBO DE HIERRO CON FORRADO EXTERIOR DE PIEZA DE CERÁMICA
- 26. ESTRUCTURA PERIMETRAL DE FORJADOS : PALASTROS DE HIERRO GALVANIZADO

- 27. VIGA DE MADERA DE PINO
- 28. TECHO DE TABLERO DE MADERA
- 29. ESPACIO TÉCNICO DE INSTALACIONES
- 30. PLOT METÁLICO PARA SUELO TÉCNICO COMPACTO
- 31. PAVIMENTO ELEVADO CON BASE DE TABLERO DE DM
- 32. REJA DE IMPULSIÓN DE AIRE ACONDICIONADO/CALEFACCIÓN
- 33. TIRANTE METÁLICO
- 34. CARPINTERÍA DE CIERRE PERIMETRAL DE ACERO GALVANIZADO
- 35. DOBLE ACRISTALAMIENTO TÉRMICO
- 57. SOLERA DE NIVELACIÓN
- 61. LOSA DE HORMIGÓN ARMADO
- 62. SOLADO-ALICATADO DE GRES, ESMALTADO ANTIDESLIZANTE
- 63. FORMACIÓN DE VASO DE PISCINA: CAPA DE HORMIGÓN
- 64. IMPERMEABILIZACIÓN CON LÁMINA IMPERMEABILIZANTE
- 65. FORMACIÓN DE PENDIENTE CON HORMIGÓN
- 66. RELLENO, EXTENDIDO Y COMPACTADO DE TIERRAS PROPIAS
- 67. LOSA DE CIMENTACIÓN DE HORMIGÓN ARMADO
- 68. CAPA DE HORMIGÓN EN MASA
- 69. ENCAJADO DE BASE
- 70. DRENAJE PERIMETRAL Y DE MUROS EN SÓTANOS CON TUBO DE PVC
- 71. IMPERMEABILIZACIÓN DE MUROS
- 79. LUMINARIA SUMERGIDA ESTANCA

- 01. PIEZA ESPECIAL DE CERÁMICA PARA FORRADO DE PILAR METÁLICO CON ACABADO EXTERIOR CRUDO DE 30CM DE DIÁMETRO
- 02. PIEZA ESPECIAL DE CERÁMICA PARA FORRADO DE PILAR METÁLICO CON ACABADO EXTERIOR CRUDO DE 20CM DE DIÁMETRO
- 03. PILAR METÁLICO 220.25MM
- 04. PILAR METÁLICO 175.9MM
- 05. PILAR METÁLICO DE 115MM.9MM
- 06. PILAR METÁLICO DE 190.9MM
- 07. PIEZA PARA ANCLAJE MECÁNICO SOLDADA A PILAR Y ANCLADA A PIEZA CERÁMICA





ARQUITECTO:
María Luisa González García

COLABORADORES:
Ernesto Sáenz de Galdeano,
Eva Llorca, Juan Jurado
Estructuras: Departamento de Estructuras COAC
Aparejador: Adolfo González

PROMOTOR:
José Ruiz

FOTOGRAFÍA:
Raquel Carmona

MAQUETA:
Teodoro del Pino

ARTISTA:
Kirsten Mosel. Serie Cut Out

12 casa ruiz en las palmas

c/ Santiago Tejera 19, Playa de San Cristóbal. Las Palmas de Gran Canaria. 2001-2005

MAGÜI GONZÁLEZ





Situada en un popular barrio de pescadores de la isla de Gran Canaria , en un paisaje dominado por la autoconstrucción y las chabolas, la casa se instala con apariencia de inacabada, a escasos metros de la orilla de callados y el mar. La casa se encuentra en el límite entre la autopista de acceso a la ciudad de Las Palmas y el mar.

Destinada a un artista, es un solo espacio intercomunicado en dos plantas y un sótano habitable, con gran altura y lo mas diáfano posible. Tres espacios equivalentes, el sótano, el nivel de playa, y el nivel alto ,un espacio para las video proyecciones del artista, otro para la vida social y otro para dormir.

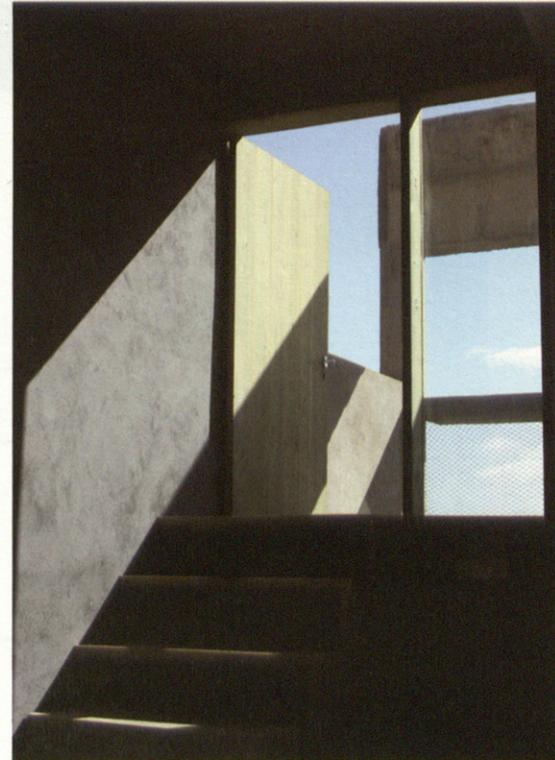
La cubierta, también habitable, como una habitación exterior, tiene un jardín y una piscina para nadar.

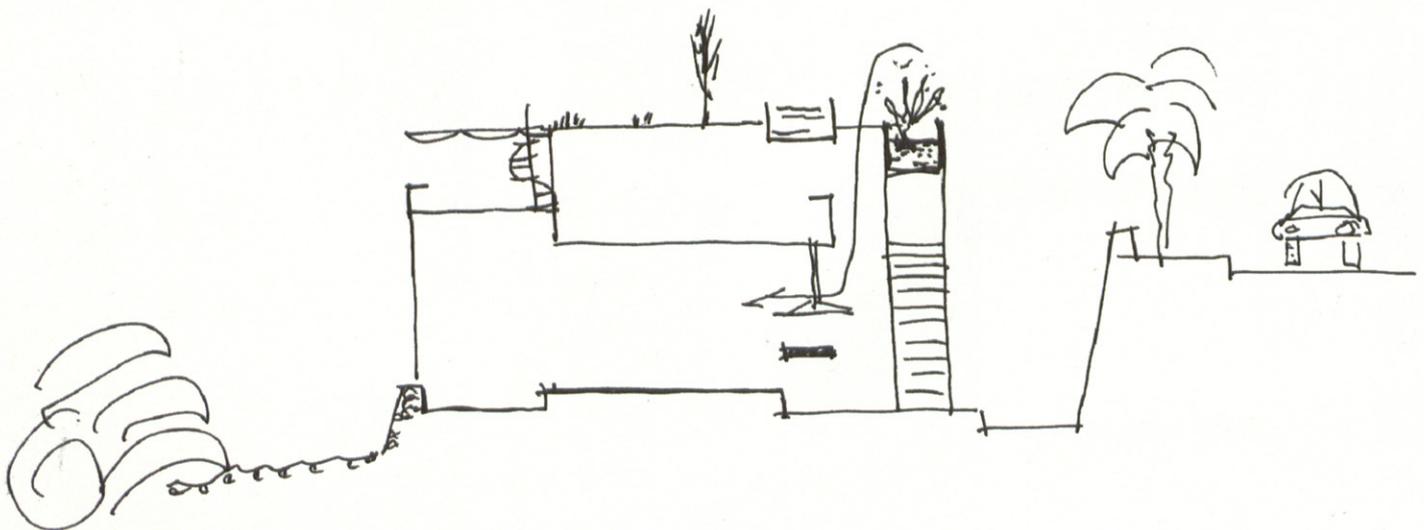
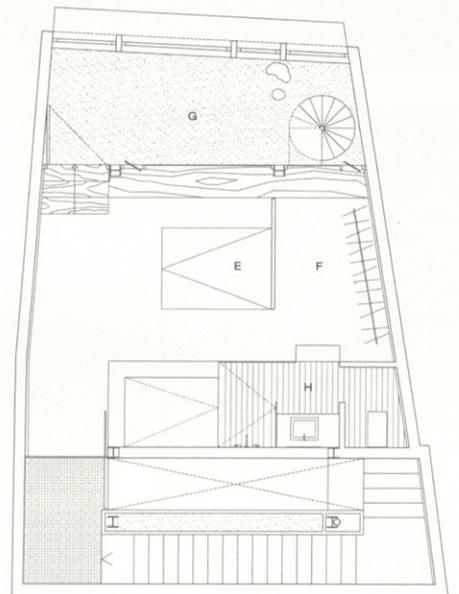
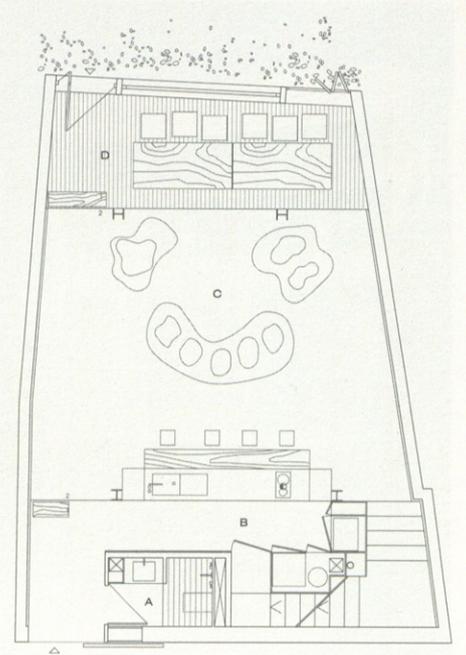
Los ambientes de la casa se van formando con pequeños cambios de nivel, que a su vez resuelven parten del amueblamiento, asientos, mesas, hendiduras de luz para el sótano etc.

La casa da su cara al mar formando como un patchwork de los elementos de la playa, base de piedras y hormigón, barandillas realizadas con redes de pesca, carpinterías en pino cuperizado y grandes cristaleras esmeriladas o transparentes. En una de ellas se recorta un "cut-out" de la artista Kirsten Mosel.

Sin embargo la fachada a la autopista, es todo lo contrario, ciega, tiene una textura estriada, en cemento, sobre la que el oxido de los vierteaguas, dejaría su huella con el tiempo en forma de surcos.

La estructura portante es de acero y se separa de los muros medianeros originales de piedras de la playa, único resto de una casa anterior. Los forjados de losas alveolares prefabricadas de hormigón, tienen un acabado superior en cemento pulido, dejando su cara inferior a la vista. Acabados "Póveras " para un artista digital póvera, tal y como se autodefine el habitante de la casa.

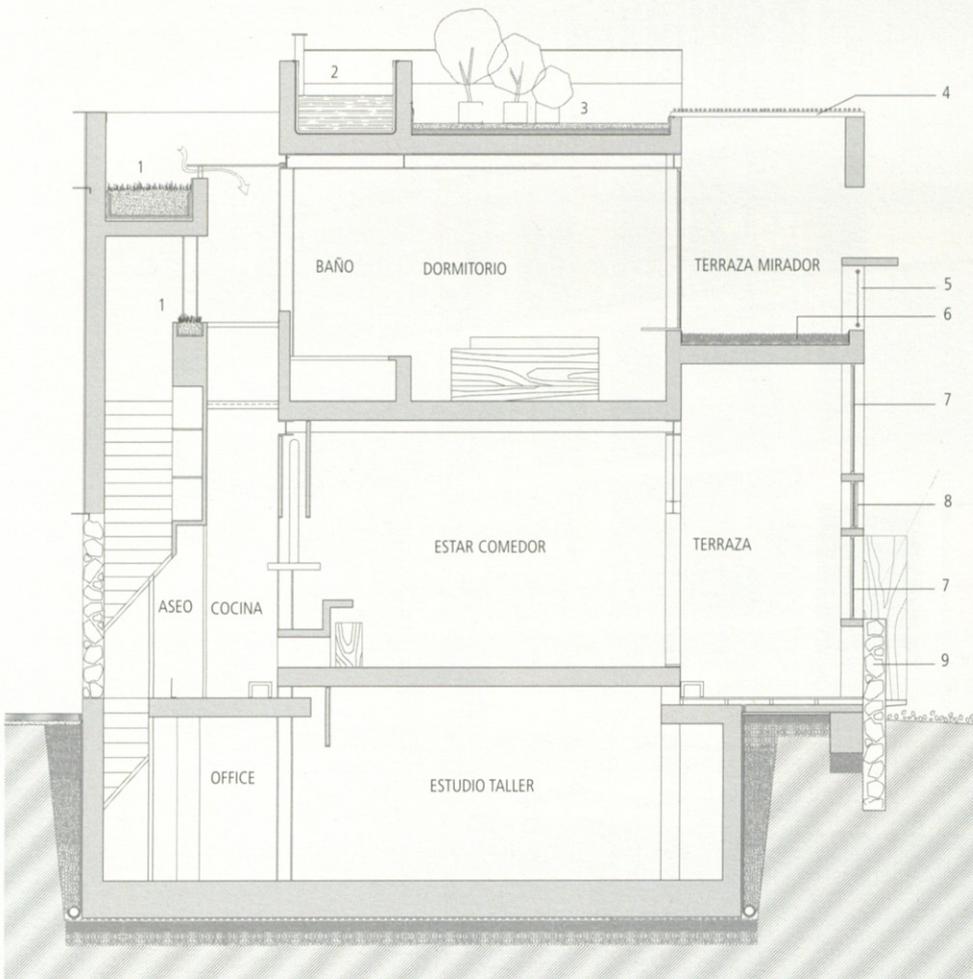






EN LA PÁGINA ANTERIOR, PLANTA BAJA Y PLANTA ALTA.

- A. ASEO
- B. COCINA
- C. ESTAR.
- D. TERRAZA COMEDOR
- E. DORMITORIO
- F. VESTIDOR
- G. TERRAZA MIRADOR
- H. BAÑO



- 1. JARDINERA
- 2. TANQUETA
- 3. AZOTEA ECOLÓGICA
- 4. TRONCOS DE BAMBÚ + CAÑIZO
- 5. MALLA DE PESCA
- 6. CALLADOS
- 7. VENTANA
- 8. CONTRAVENTANA BASCULANTE DE MADERA
- 9. MURO DE PIEDRA
- 10. LUCERNARIO



13 edificio administrativo fundación loyola
Avd. Alcalde Díaz-Saavedra Navarro, Las Palmas de Gran Canaria. 2003-2005

JOSE ANTONIO SOSA
BASE INGENIERÍA Y ARQUITECTURA

ARQUITECTOS:
Jose Antonio Sosa Díaz-Saavedra
Base Ingeniería y Arquitectura

COLABORADORES:
Aparejador: Adolfo González Martín
Estructuras: Carlos Castellano Bello, Carlos Espina Brito
Instalaciones: RG10 Ingenieros, Nicolás Díaz-Saavedra
Empresa constructora: Dragados y Construcciones

PROMOTOR:
Fundación Loyola

FOTÓGRAFO:
Raquel Carmona Duarte
Luis Asín



ALZADO ESTE Y ALZADO OESTE

Los espacios administrativos de este edificio se organizan como "cubículos" en el interior de un contenedor de piel metálica. Aislados del potente ruido exterior de sus dos fachadas (los niños del patio del colegio por un lado y el tráfico por el otro), pero a la vez abiertos a las vistas directas del mar de naciente.

En pleno centro histórico de la ciudad, junto al mar, se encuentra el Colegio San Ignacio de Loyola, que ocupa casi una manzana entera. El edificio existente, construido en hormigón visto a partir de 1973 por Salvador Fabregas, se asienta sobre las trazas del anterior colegio de los Jesuitas.

El nuevo edificio administrativo ocupa una pequeña parcela de esta manzana histórica. Una de sus fachadas se abre al Atlántico, ya desguarecido aquí, y a la principal arteria de trá-

fico de la ciudad, muy ruidosa y potente (Avenida Alcalde Díaz-Saavedra); pero, esta misma situación tan expuesta permite por otro lado vistas muy directas sobre el plateado y brillante mar de naciente. La otra fachada, la opuesta y a poniente, se vuelca directamente sobre el patio de juegos y deportes de los niños, quienes han de ser salvados de las vistas directas de los usuarios del nuevo edificio, circunstancia que obligó a la disposición de persianas (de colores intensos) y *brise-soleil* invertidos en su posición.

En principio, y por unos años, el edificio será usado por la Administración de Justicia del Gobierno de Canarias, y luego pasará a ser utilizado por la Compañía de Jesús.

Se desarrolla en cinco plantas, organizadas con el máximo de contingencia distributiva para permitir esos futuros cambios.

RAQUEL CARMONA

LUIS ASÍN



RAQUEL CARMONA

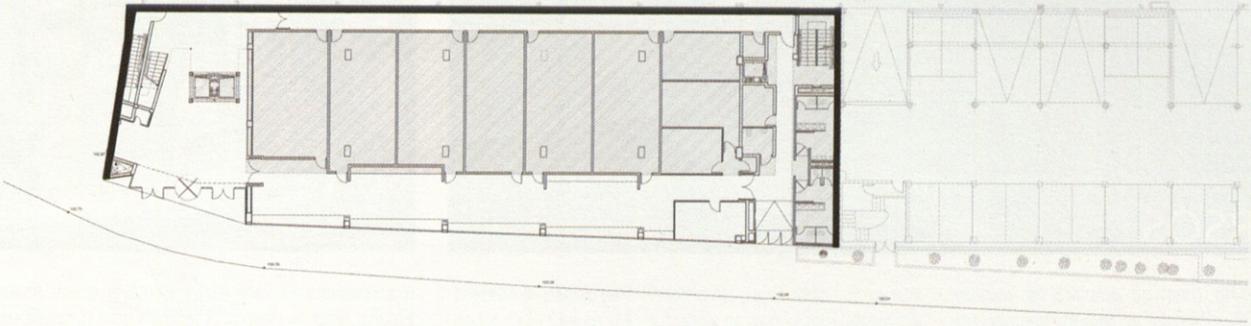
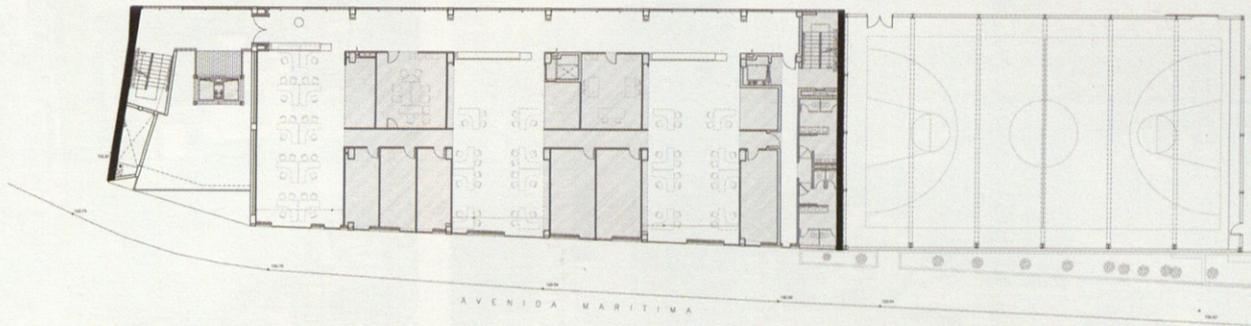
El pavimento es continuo, la estructura de grandes luces, y la tabiquería organizada como un conjunto de cajas o boxes frente al resto de los espacios continuos y abiertos.

En ambos extremos de la planta se sitúan los núcleos de comunicación. Al sur, el principal: un vacío de cuatro plantas que permite recorrer visualmente la altura total del edificio y la relación de esas distintas alturas con la profundidad del horizonte del mar mientras se asciende por la escalera o los ascensores.

Tanto la orientación solar (fachadas a naciente y poniente) como el ensordecedor ruido del tráfico son determinantes a la hora de resolver las fachadas. La modulación vertical de huecos y la elección de materiales naturales, como el zinc o la madera, tratan de establecer el dialogo con el entorno específico de Vegueta tanto como con el edificio de hormigón visto del Colegio de los Jesuitas. Las fachadas de aperturas controladas, trasventiladas y los *brise-soleil* tratan de lograr eficacia energética y sostenibilidad reduciendo el calentamiento directo de las fachadas orientadas directamente al sol de naciente y poniente.

EN LA PÁGINA SIGUIENTE, PLANTA BAJA Y PLANTA PRIMERA





LUIS ASSI



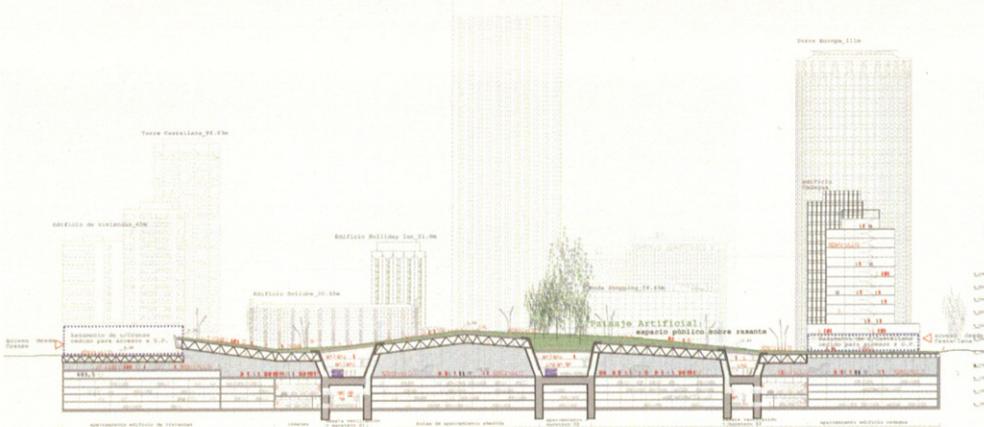
RAQUEL CARMONA



CONCURSOS



SECCIÓN TRANSVERSAL DEL CONJUNTO



Nos encontramos ante AZCA; el mayor centro financiero de España, lugar de elevado potencial y gran complejidad, y lugar también de importantes patologías espaciales, constructivas, ambientales, sociales y económicas que precisan ser abordadas desde una contundente operación de cirugía funcional. AZCA requiere ser intervenida, de manera radical pero viable, potente pero sensible, mediante una actuación estratégica, táctica, precisa, económica, sintética, diagramática, de extrema claridad, precisión y contundencia.

Este es un proyecto de asistencia y reactivación, de renovación y de re-información destinado a frenar procesos crecientes de desgaste e inadaptación, mediante una actuación global de reestructuración y redefinición (espacial, iconográfica y urbana) a fin de propiciar nuevas relaciones entre la construcción y un entorno cambiante. Nos apoyamos en el concepto reciclaje urbano, entendido como el "iniciar un nuevo ciclo cultural, físico, económico y social en una ciudad". No solo pretendemos regenerar, transformar, redefinir la realidad de AZCA, tratamos de "resonar" con ella para reformarla, para reestructurarla, para reactivarla, reconociendo, seleccionando y procesando aquellas informaciones más relevantes y significativas, pero también propiciando trayectorias capaces de transferirla a otras situaciones más complejas, por plurales, o no-unívocas.

REMODELACIÓN DEL CENTRO AZCA

primer premio

Centro Azca, Madrid. 2007.

PARDO Y PARREÑO

ARQUITECTOS [MADRID]:
Gonzalo Pardo
Cristina Parreño

COLABORADORES:
Joaquín Pardo, Mónica Bujalance
Jorge López, Fernando Pardo

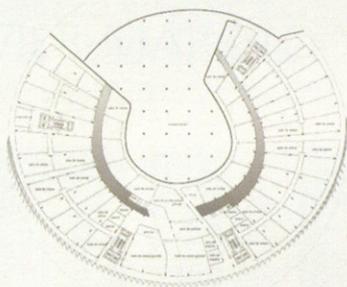
PROMOTOR:
Ayuntamiento de Madrid

Buscamos insertar en AZCA una arquitectura dinamizadora que no solo genere forma, sino sobre todo actividad. Una arquitectura, pues capaz de favorecer espacios más inquietos por ser, precisamente, activos y activados: producidos desde una voluntad reactivadora, flexible, plural y relacional, catalizadora de posibles interacciones entre lugares, culturas, informaciones y comportamientos.

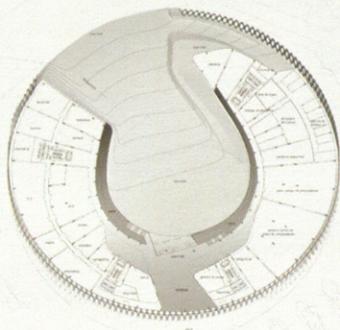
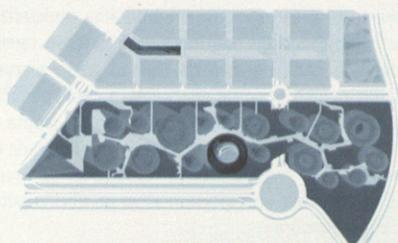


JUZGADOS DE LO CIVIL DEL CAMPUS DE JUSTICIA DE MADRID

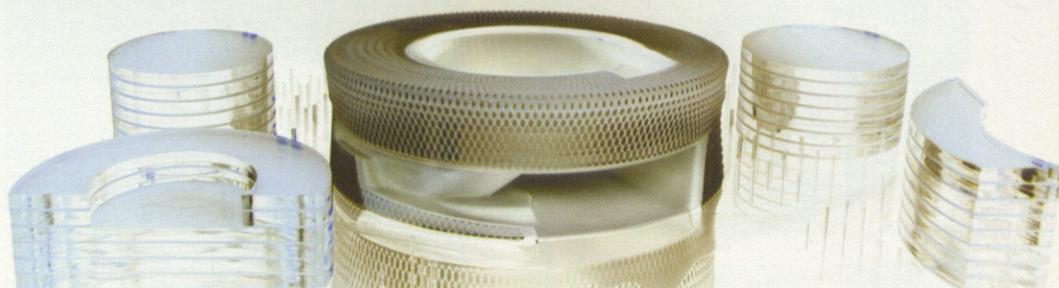
primer premio
Campus de la Justicia, Madrid. 2007.
ZAHA HADID



PLANTA SALAS DE VISTAS

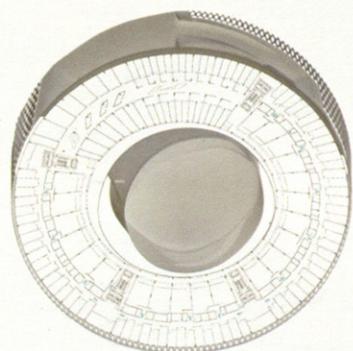


PLANTA NIVEL DE ACCESO



El punto de partida para el diseño del nuevo edificio de los Juzgados de lo Civil ha sido el análisis de su conjunto urbano. Su alta densidad ha enerado un espacio público disperso que necesita ser reenforcado para lograr mejorar la experiencia colectiva. De este modo, la propuesta aborda esta problemática insertando el espaci público en el corazón de su término, abriendo su interir e integrándolo al Campus. El edificio pasa de ser un componente más del sistema a convertirse en el eje que estructura el conjunto.

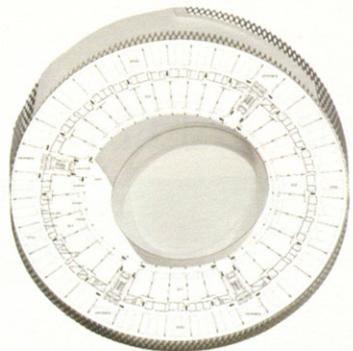
estática del conjunto. Su forma dinámica y fluidala hacen inmediatamente foco de referencia sin necesidad de acudir a la máxima altura. Su sobriedad y solemnidad, propias de su carácter, no son comprometidas.



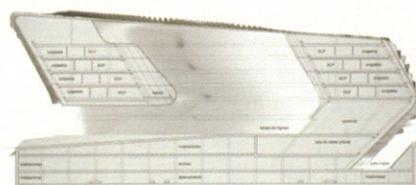
PLANTA DE EQUIPOS TÉCNICOS Y JUZGADOS

El lenguaje formal y la articulación arquitectónica de la propuesta demuestran su interés en romper con la condición

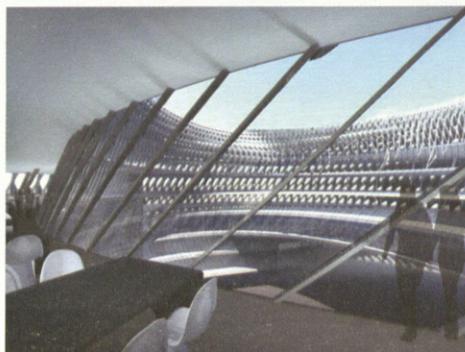
La envolvente consta de una fachada doble ventilada, diseñada para permitir la transparencia y el control solar. El grado de transparencia, manipulando la apertura de los paneles exteriores responde a condiciones climáticas y progamáticas. Zonas de gran transparencia, como vestíbulos y salas de vistas, contrastan con zonas de mayor opacidad, como las áreas de servicio y las fachadas de orientación este-oeste.



PLANTA JUZGADOS



SECCIÓN POR EL ACCESO



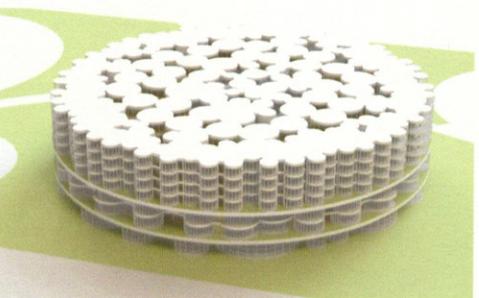
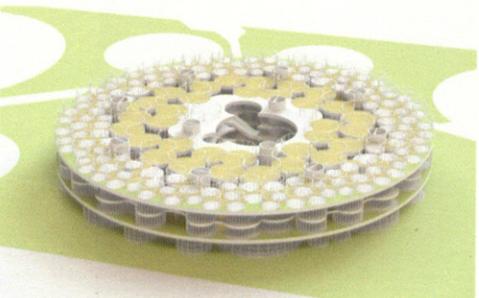
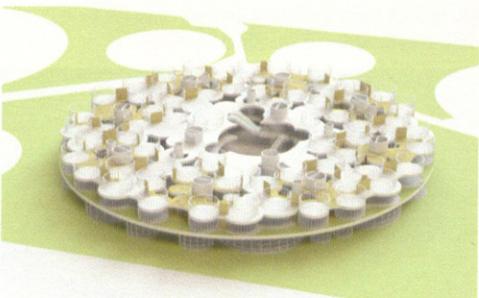
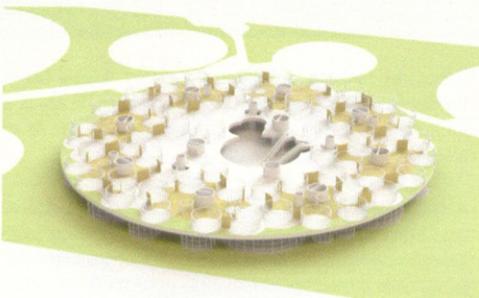
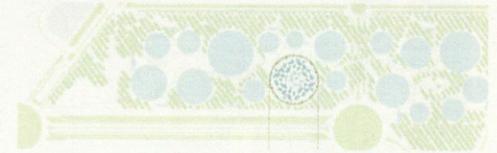
ARQUITECTOS [MADRID]:
 Fernando García Pino
 Manuel García de Paredes

COLABORADORES:
 David Perez Herranz, Quinita Cotorruelo Garbayo
 Pilar Martínez-Illescas Romero, Javier Reñones
 Estructuras: Robert Brufau, Xavier Arguió
 María José Camporro
 Instalaciones: Emilio González, Julián Mingo
 Maqueta: Taller Juan de Dios y Jesús Rey

El proyecto se desarrolla para un programa caracterizado por su complejidad de relaciones y su extenso tamaño, considerando cada parte a un tiempo como elemento autónomo y como nodo de relaciones, a veces públicas y en otras con accesos restringidos. Por ello se adopta una solución *ad hoc* sólo posible en un edificio que brinda esta oportunidad de investigación y desarrollo de nuevos modos de entender un espacio masivo de oficina pública de esta envergadura.

Con la propuesta adoptada se evita un espacio alienante de pasillos infinitos, pautado por la secuencia de despachos adosados como una colección en una estantería. Preferimos imaginar una especialidad específica, un modelo de arquitectura que se pueda basar en potenciar las relaciones entre las partes del programa y la forma en que los lugares de transición entre los cuerpos edificados toman el protagonismo del edificio.

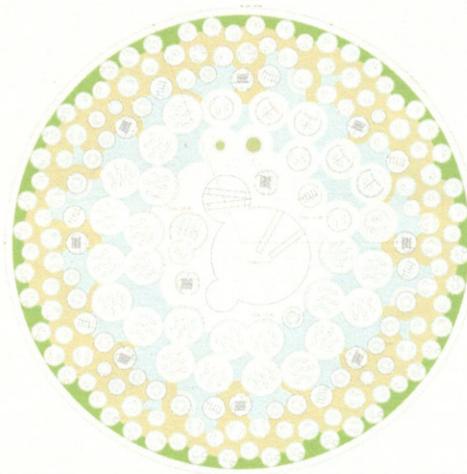
El sistema permite tener despachos, salas y estancias del mismo uso diseñadas como organismos igualitarios buscando el modo equilibrado de situarse dentro de un recinto protegido. Esta condición permite el ajuste del proyecto de un modo flexible hasta una fase de desarrollo muy avanzada.. La estrategia de colocación de las piezas carga de contenido todos los espacios contiguos a los elementos construidos, ya que materializa como espacio las relaciones de cada uno con las contiguas, con la luz, el exterior o los vacíos.



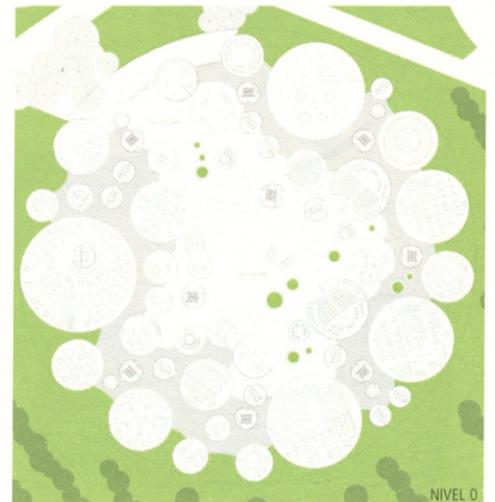
segundo premio

Campus de la Justicia, Madrid. 2007.

GARCIA PINO Y GARCIA DE PAREDES



NIVEL 3



NIVEL 0

tercer premio

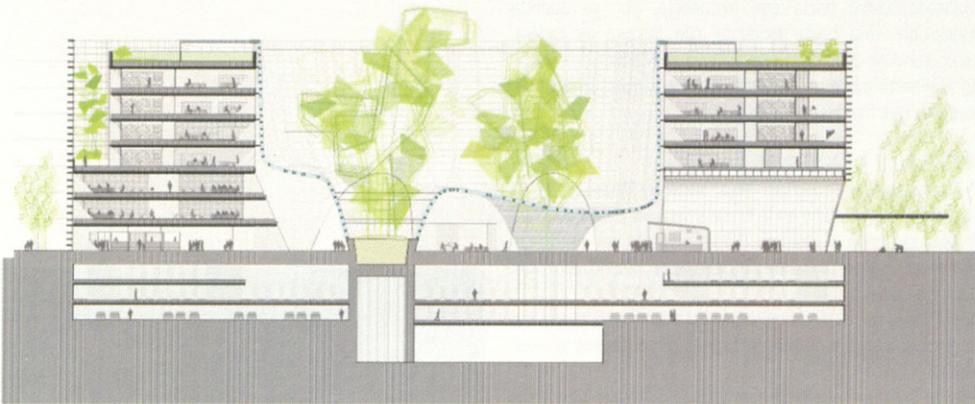
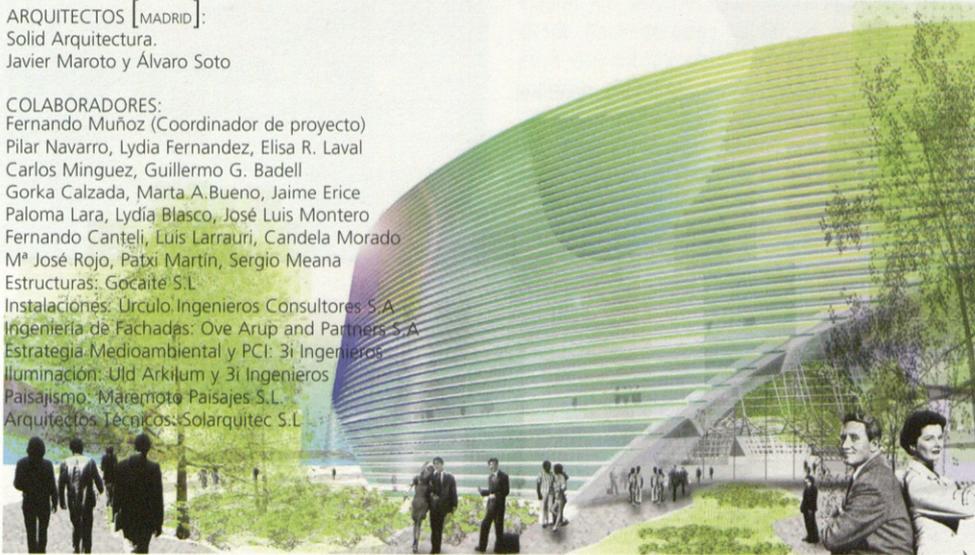
Campus de la Justicia, Madrid. 2007.

JAVIER MAROTO Y ALVARO SOTO



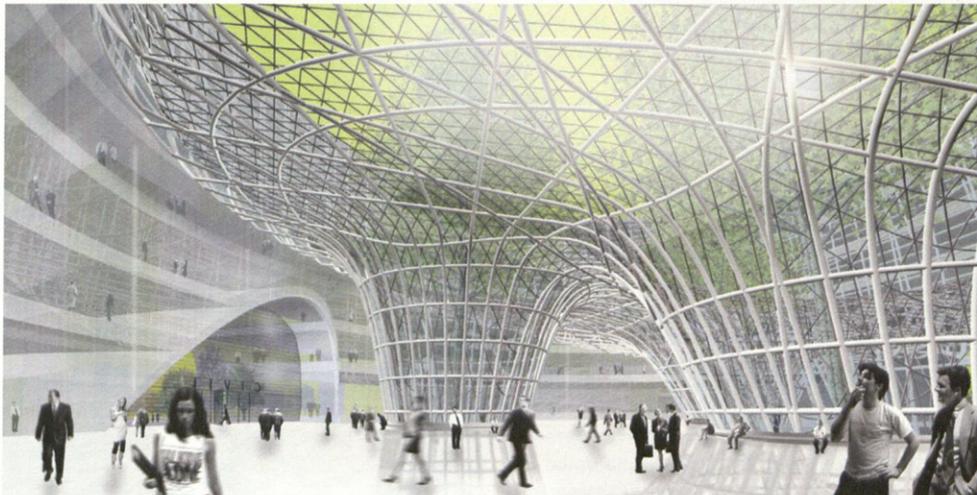
ARQUITECTOS [MADRID]:
Solid Arquitectura.
Javier Maroto y Álvaro Soto

COLABORADORES:
Fernando Muñoz (Coordinador de proyecto)
Pilar Navarro, Lydia Fernandez, Elisa R. Laval
Carlos Minguez, Guillermo G. Badell
Gorka Calzada, Marta A. Bueno, Jaime Erice
Paloma Lara, Lydia Blasco, José Luis Montero
Fernando Canteli, Luis Larrauri, Candela Morado
M^o José Rojo, Patxi Martín, Sergio Meana
Estructuras: Gocaité S.L.
Instalaciones: Urculo Ingenieros Consultores S.A.
Ingeniería de Fachadas: Ove Arup and Partners S.A.
Estrategia Medioambiental y PCI: 3i Ingenieros
Iluminación: Uld Arkilum y 3i Ingenieros
Paisajismo: Maramoto Paisajes S.L.
Arquitectos Técnicos: Solarquitect S.L.



La propuesta para el nuevo edificio de juzgados de lo civil es que sea funcional y representativo. Partiendo de la crujía resultante de la ordenación del programa de las plantas superiores el volumen construido disminuye progresivamente en las plantas inferiores, lo que lleva a sustraer partes de este anillo col-

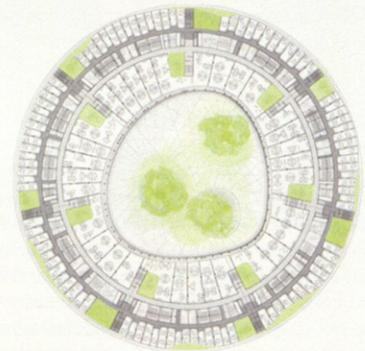
matado a medida que descendemos. La sustracción de materia progresiva en las plantas genera de manera natural grandes vacíos abovedados, entradas de luz y vegetación hasta el corazón central del edificio. Una volumetría singular fruto de un desarrollo estrictamente funcional.



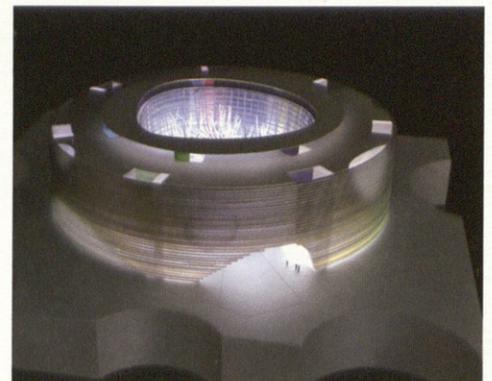
PLANTA BAJA



PLANTA 1ª Y 2ª



PLANTA 4ª A 7ª



15 IN MEMORIAM

En el fallecimiento de Luis Pérez-Minguez Villota y Vicente Baztán Pérez

El día 5 de septiembre pasado han fallecido los dos compañeros más veteranos del COAM. Los dos pasaban de los cien años, los dos fueron Arquitectos Municipales del Ayuntamiento de Madrid y, con ellos, se llevan un poco de la historia de todos. Dada esta triste coincidencia, la Junta de Gobierno ha enviado a la revista los textos de Juan López Jaén que se publican como un mínimo reconocimiento a ambos compañeros y a sus familiares, y, en particular, a Carlos Baztán Lacasa. Que la tierra les sea leve.

La Junta de Gobierno del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid

RECUERDO DE DOS ARQUITECTOS MUNICIPALES DE MADRID

El miércoles pasado, cinco de septiembre, fallecieron dos Arquitectos, que pertenecían al COAM desde hace más de setenta años, Luis Pérez-Minguez Villota y Vicente Baztán Pérez.

Los dos tenían más de cien años. Los dos murieron con la mente lúcida, en paz, sintiéndose queridos por su familia y sus amigos.

Coincidimos los tres, trabajando para Madrid en el Ayuntamiento, a finales de los años sesenta del siglo pasado. Para ellos era una última época como funcionarios y para mí el inicio ilusionado de un trabajo profesional nuevo. Luis Pérez-Minguez se dedicó prioritariamente al Urbanismo como ordenación del territorio y del espacio urbano y Vicente Baztán, a la Arquitectura como hecho constructivo del espacio arquitectónico.

Aprendí mucho de ambos; a veces sin palabras, sin tener que contarme casi nada, solamente observándolos. Aprendí

la responsabilidad que supone ser Arquitecto Municipal y el desafío social que conlleva.

Los dos actuaban con la mayor independencia posible del poder político autoritario de entonces, sin atisbo de sumisión. Se autoaplicaban un régimen de incompatibilidades con el ejercicio privado de la profesión, lo que reforzaba su insobornabilidad. La actitud personal de ambos, respecto a su formación, era de una permanente puesta al día.

En mi recuerdo son personas íntegras y honradas.

Cuando ingresé como Municipal, hace cuarenta años, recibí sendas felicitaciones que me emocionaron.

Hoy, noto una sensación de tristeza cuando veo que han desaparecido, y lamento que, colectivamente, desde el Colegio, no hayamos podido hacer algo en su recuerdo, cuando todavía estaban vivos. Tal vez la sociedad actual se ocupa poco de los mayores, quienes pueden todavía dar mucho, sin exigir nada.

RECUERDO DE LUIS PEREZ-MINGUEZ

El Arquitecto Luis Perez-Minguez, miembro número 334 del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, nació en esta capital en 1905. Estudió en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, donde se tituló en 1930. En 1932 figura ya como colegiado en el COAM.

Prosiguió su formación en Inglaterra y Alemania, países donde se practicaba habitualmente una disciplina nueva y poco conocida en España; el Urbanismo, ciencia y técnica, al que Perez-Minguez dedicó su vida

En Alemania trabajó en el estudio del Arquitecto Hermann Jansen. Un arquitecto de formación clásica, y gran experiencia que había ganado en 1910 el Concurso para el desarrollo urbano del Gran Berlín y que había participado con el arquitecto español Secundino Zuazo en el Concurso Internacional para la Ordenación Urbana de Madrid de 1929.

Colaboró en la Oficina Técnica del Plan General de Madrid 1941-46, junto al Arquitecto Pedro Bidagor.

Años más tarde, encontraremos su huella en aportaciones a la Ley del Suelo (1956), donde aparece la vertiente más anglosajona de su pensamiento urbanístico.

Fue uno de aquellos primeros arquitectos en introducir en el mundo académico español la disciplina del Urbanismo como integradora de arquitectura, ciudad, y territorio, en aquello que hoy denominamos medio ambiente. Y, también, capaz de integrar en la Escuela de Arquitectura de Madrid, a estudiantes y jóvenes arquitectos, que intercambiaban conocimientos y experiencias. Pensaban juntos en mejorar la sociedad española a través del urbanismo.

Con una visión culta de la ciudad, abrió la práctica del planeamiento urbano equipos multidisciplinarios de ciencia urbana, arquitectos, ingenieros, geógrafos, sociólogos, historiadores. Participó en la redacción del Plan General de Ordenación Urbana del Área Metropolitana de Madrid, de 1964.

En el Ayuntamiento de Madrid creó un equipo técnico encargado del estudio, planeamiento y control de los barrios históricos de la capital. Era un intento de proteger el patrimonio arquitectónico madrileño desde la vertiente urbanística; algo novedoso en la cultura urbana del momento, que daría sus frutos, años más tarde, extendiendo esta política de protección a otros centros históricos de muchas ciudades españolas. En su labor como Arquitecto Municipal del Ayuntamiento de Madrid, tanto en el planeamiento como en la gestión urbanística, ha dado pruebas de servicio a los ciudadanos con una honestidad intachable.

Este verano de 2007, salió a dar una vuelta en su vehículo adaptado, como hacía con frecuencia, por su querida Hondarribia. Una caída accidental con fractura de cadera. Recuperándose de la operación, falleció en Madrid.

Un arquitecto moderno en suma. Buen urbanista, amante del progreso, que ha muerto en paz.

RECUERDO DE VICENTE BAZTÁN

El Arquitecto Vicente Baztán Pérez, nació en Madrid el 27 de marzo de 1907. Estudió en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, donde se tituló en 1934. Colegiado, con el número 469 en el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, en 1936. Doctor Arquitecto, 1961.

Desde mayo de 1936 a noviembre del mismo año, presta sus servicios en el Ayuntamiento de Madrid como Arquitecto eventual.

Jefe del Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico hizo varias obras de restauración de monumentos y grupos escultóricos.

Arquitecto de la Dirección General de Regiones Devastadas, trabaja entre 1940 y 1942 en la reconstrucción de Belchite (Zaragoza), y de varias poblaciones de la provincia de Guadalajara como Hita Copernal, Valdeancheta, Montarrón o Yela.

Mediante Concurso celebrado al efecto, es nombrado Arquitecto de la Dirección General del Protectorado de España en Marruecos. Allí proyecta y construye, entre los años 1943 y 1944. Destacando la construcción del Parque Automovilístico de Tetuán.

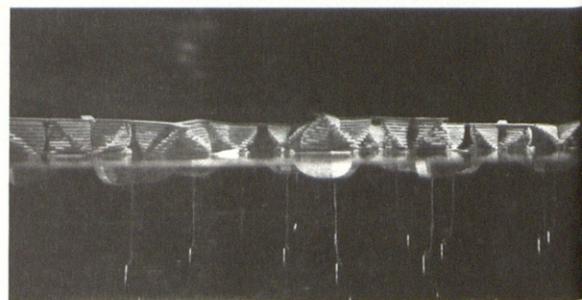
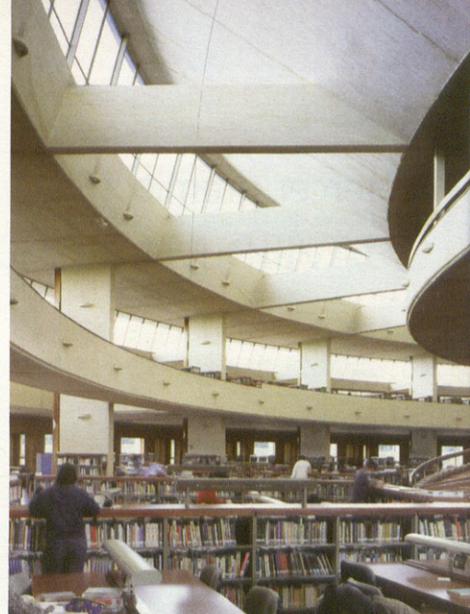
Arquitecto Municipal de Madrid, entre 1944 y 1977, se dedica fundamentalmente al proyecto, restauración, conservación y nueva edificación de edificios municipales, desempeñando los cargos de Arquitecto del Patrimonio Artístico de la Villa, Arquitecto de Protección Civil, Arquitecto de Cementerios y Arquitecto de Construcciones Escolares.

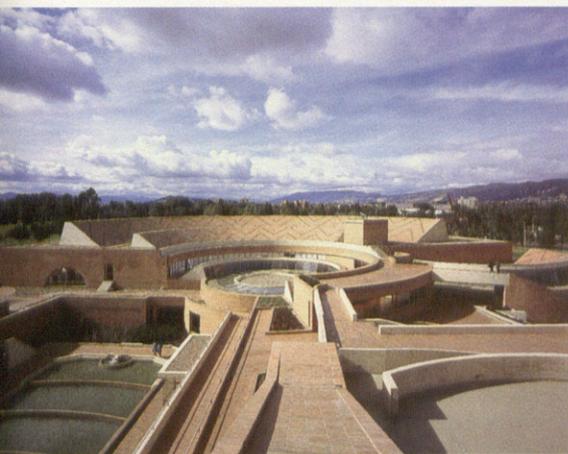
Entre otras muchas obras, se pueden citar:

La construcción del primer Centro de Prematuros de Madrid; el Ayuntamiento de Mombeltrán (Ávila); varios Colegios Nacionales como el de Carabanchel o el de Vallecas. Rehabilita el edificio del Equipo Quirúrgico de Montesa en 1977 y construye el de los Hermanos Álvarez Quintero.

Fallece en Madrid el 5 de septiembre de 2007.

Madrid, 23 de septiembre de 2007. Juan López Jaén .
Arquitecto Municipal de Madrid.





ROGELIO SALMONA

Se nos fue Rogelio Salmons (1929 - 2007), sin dudas una de las figuras señeras de la arquitectura universal y el mejor de quienes han sobrepasado el siglo de la modernidad y su decadencia posmoderna en nuestro continente.

Hablar de arquitectura latinoamericana ha sido desde hace décadas hablar de Rogelio Salmons cuya visión continental alentó de las más diversas maneras. Fue el dinámico motor de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL) imponiendo ese carácter ovimientista que, a soslayo de cualquier organización formal, nos ayudaba a encontrar siempre puntos de apoyo que nos permitieran reunirnos para reflexionar, discutir y aprender.

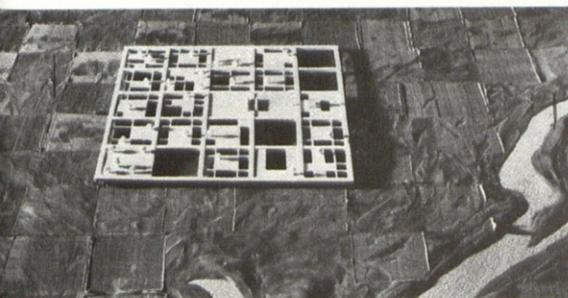
Hablar de la arquitectura de Salmons es recalcar en las búsquedas de un lenguaje propio, asentado en las potencialidades expresivas de los materiales tradicionales que manejaba con sofisticación artesanal.

Preocupado por los temas ambientales, por las demandas sociales y por los equipamientos urbanos, Rogelio dio su vida profesional a la causa de proponer caminos alternativos para nuestra arquitectura.

Formado en el Taller de Le Corbusier y en los cursos de Pierre Francastel, Rogelio asumió las contradicciones que la visión eurocéntrica le planteaba y buscó superarla en un conocimiento acucioso de su realidad colombiana y continental. Ayudó a los más jóvenes. Difundió ideas y dio testimonio de su pasión profesional y de su amor por la arquitectura trabajando infatigablemente hasta el último respiro, con las dificultades que su dura enfermedad le fue generando.

Pero sobre todo se nos fue el amigo solidario, el sabio que sabía por la experiencia y la reflexión, el compañero entusiasta y temperamental, el mentor de muchas de nuestras iniciativas colectivas. Rogelio fue mucho más que un notable arquitecto, fue un excepcional ser humano que valoramos y quisimos en la coincidencia y en la disidencia. Esa misma disidencia que me lleva hoy a rezar una oración a mi Dios (en el cual Rogelio no creía) porque sé que mirará todo el bien que Rogelio ha dado a tantas personas de este continente que disfrutan de su arquitectura y la inmensa cantidad de inolvidables momentos que nos fue deparando a quienes tuvimos la dicha de tratarlo. Insisto, era el Mejor de Todos. Lo extrañaremos hasta lo indecible.

Arq. Ramón Gutiérrez



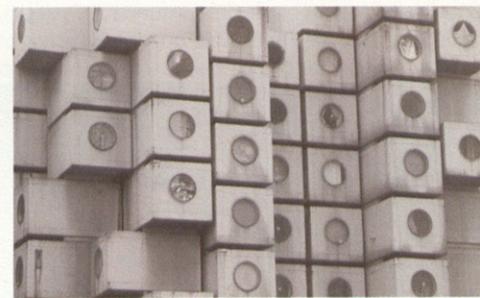
KISHO KUROKAWA

Nacido en Nagoya, Japón, en 1934, Kurokawa falleció el pasado 12 de octubre, a los 73 años de edad. Se había titulado en arquitectura en la Universidad de Kioto en 1959, y doctorado en 1964 por la de Tokio, donde fue discípulo de Kenzo Tange. Con éste su maestro y con otros compañeros fundó el movimiento del Metabolismo, dedicado en los años 60 a realizar utopías urbanas con las que se pretendía superar y sustituir el urbanismo de los CIAM. El metabolismo significaba entender la arquitectura como algo abierto a la sociedad, y en continuo cambio, como si se tratara de un ser vivo. Puede verse como una de las expresiones más radicales del organicismo. Kurokawa fue arquitecto, pero también teórico, filósofo y escritor. Como tal publicó el libro Filosofía de la simbiosis, por el que obtuvo el gran premio japonés de literatura. La tesis defendida como simbiosis consistía, en arquitectura, en conjugar las ideas glo-

bales con las sugerencias locales. Defendió y practicó, antes que nadie, el reciclaje, lo ecológico y lo sostenible.

En 1971 construyó la Torre Nagakin, también conocida como Capsule Tower, realizada en Tokio en el barrio de Ginza, una de las escasas realizaciones que pueden considerarse metabolistas, y la única obra construida de entre todos los movimientos neovanguardistas y utópicos de los años sesenta. Ahora va a ser demolida, derribo propuesto por los propios residentes porque partes del edificio están construidas con asbesto, para ser sustituida por una torre de 14 plantas.

Fue autor de la ampliación del Museo Van Gogh en Ámsterdam, del Museo Etnológico de Tokio y del todavía reciente Centro Nacional de Arte de Tokio en el barrio de Roppongi. En éste se ha introducido la excelente tecnología japonesa de filmación que, con-



juntamente con Internet y con la tecnología digital, permitirá al público ver obras de arte de todo el mundo mejor que si las contemplara en su propio museo. Otra obra de gran interés de Kurokawa fue el aeropuerto de Kuala Lumpur, en el que tecnologías punteras se aúnan con inspiraciones obtenidas de la arquitectura local y con el respeto por la identidad del sitio. En cuanto a planeamiento urbano, destaca el plan para Astana, la nueva capital de la República de Kazajistán.

Obtuvo numerosos galardones japoneses e internacionales, entre los que se cuentan la Medalla de Oro de la Academia de Arquitectura de Francia, el Perimio de Arquitectura Internacional del Museo Atheanaeum de Chicago, el título de "persona de mérito cultural" del gobierno japonés, el gran premio del concurso italiano Dédalo-Minosse y el nombramiento de miembro de honor del R.I.B.A.

16 LOS PERVERSOS SUPERPODERES DEL POP

en respuesta a andrés jaque

JOSÉ VELA

Me gustaría hacer algunas apreciaciones (forzosamente breves dado el limitado espacio disponible) al artículo de Andrés Jaque titulado "Nociones de calidad para una sociedad parlamento. *Wanna sleep with common people?*" aparecido en el número 348 de la revista *Arquitectura*, pues su lectura me produjo al inicio un cierto malestar, que no sabía a qué atribuir, y que se reveló finalmente como el de la irrupción de "lo perverso" en el aparentemente prestigioso mundo de "lo político", lo cual me produjo un desasosiego que en alguna medida paso a compartir.

No es que pretenda aquí proponer una revisión de lo político en términos de lo perverso, espacio para lo cual el presente escrito resulta claramente insuficiente, o que lo perverso tenga aquí una connotación únicamente negativa, sino más bien que surge un cierto extrañamiento respecto a los sentidos (y a sus definiciones) que términos como político, democrático o calidad presentan en el artículo de Andrés Jaque, que en última instancia creo que lo sustentan, y que, aparentemente pasando desapercibidos, no hacen sino cuestionar el fondo mismo de lo expuesto. Ahí aparece si quieren ustedes la perversión (entendida no tanto, decimos, como aquello que "causa daño intencionadamente" sino como aquello que "corrompe las costumbres o el orden y estado habitual de las cosas" según el Diccionario de la Real Academia, 21ed., es decir, como aquello que, trabajando por debajo, altera y de hecho subvierte lo aparentemente claro, es decir, el orden establecido). Y ahí aparece también la paradoja de que los ejemplos en que se basa la argumentación de todo el artículo, que parecen mostrar las bondades de los sistemas de trabajo del marketing empresarial como instrumentos tendentes al conocimiento y satisfacción de necesidades del integrante de esta nueva "sociedad parlamento" que propone el autor, lo único que en realidad hacen es anular y reapropiar para una lógica estrictamente económica las aparentes virtudes de la democracia del consumidor. Es decir, inducir una lógica perversa de la que, si bien es posible que no podamos escapar, al menos deberíamos ser conscientes de que existe, y desde luego conocer sus modos de operación.

Reflexionemos algo sobre uno de los ejemplos que introduce Andrés Jaque. Así el análisis de las acciones tomadas como contraofensiva de marketing de la cadena de supermercados Tesco ante la implantación de la estadounidense Wal-Mart en Reino Unido, a través de dos iniciativas, ambas destinadas aunque de distinta manera a un mismo fin: la monitorización, cuanto más instantánea mejor, de los hábitos de compra de los consumidores. En efecto, parece ser que el funcionamiento de estos mecanismos es impecable, pero lo es, y ahí el problema, desde una lógica únicamente de mercado. Pues, ¿podemos o estamos autorizados a extrapolar esta lógica de oferta y demanda que rige el juego comercial a quienes, a falta de un término mejor, podemos llamar ciudadanos (es decir, a los actores de un juego democrático)? Este es el punto que encuentro falsario, claro. Puesto que, en gran medida, de lo que se está hablando en estos ejemplos es por una parte del conocimiento de hábitos de compra y por otra de una creación de necesidades cuyo objetivo es, desde luego, el aumento de las ventas. Y ambas lógicas, la de lo democrático y la de lo económico, no concuerdan.

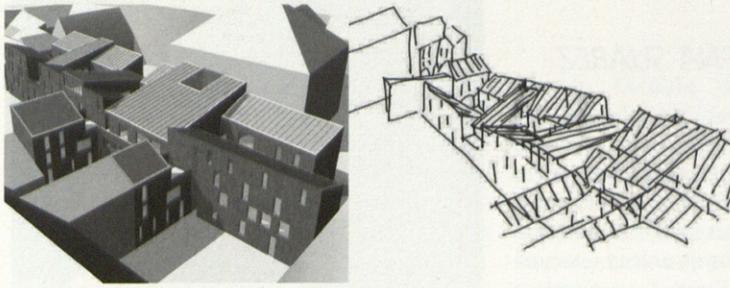
El que en un mundo cada vez más globalizado dispongamos en el supermercado, por ejemplo, de una cada vez más amplia abanico de productos, no habla en términos absolutos de una mayor diversidad o libertad (es decir, de valores democráticos), sino al revés, de una estandarización y una nivelación a la baja de los hábitos de compra. La llegada al mercado español, o europeo, de variedades de productos alimenticios de distintas partes del mundo, sean papayas, plátanos machos, arroz *basmati* o frutas procedentes de digamos China, es decir, su internacionalización y globalización, ha redundado, perversamente, en el descenso, de hecho alarmante, de la cantidad de *distin-*

José Vela Castillo es doctor arquitecto por la ETSA de Madrid. Es profesor de proyectos en la Universidad SEK-IE y ha impartido doctorado en la ETSA Madrid y ha sido profesor también en Arquitectura-CEU.

tas variedades vegetales que se cultivan en el mundo, y eso en el plazo de apenas dos décadas. Es más, sólo aquellos productos susceptibles de alcanzar los estándares fijados por occidente para su venta (durabilidad, aspecto, calibre etc.) podrán ser vendidos en sus mercados, lo que ya de por sí reduce drásticamente el abanico. Es por tanto una mera lógica económica que, si aparentemente incrementa nuestra libertad de elección y descubre y ofrece deseos o ambiciones antes no formuladas, lo hace desde la estricta lógica del mercado, es decir, mediante en último término la anulación de la diversidad y la homogeneización, a la baja, de estas mismas necesidades y deseos creados. Descubrir nuevas necesidades por tanto parece una tarea que se aplica a los consumidores, pero no es tan claro que se pueda o se deba hacer sobre los ciudadanos. Y en este sentido, y este es mi punto, las técnicas aplicadas al estudio de estos fenómenos, nunca son neutras, que es de lo que parece no darse cuenta Jaque. Es decir, que esta monitorización proveniente de las técnicas de marketing, en mi opinión antes que sobre lo político incide sobre una ficción de lo político, aquella en que se ha sustituido, de forma aparentemente imperceptible el hombre que vive por el hombre que consume, y lo hace en gran parte e ineludiblemente por la propia técnica empleada.

¿Qué es por tanto lo que estas aparentemente transparentes lógicas de la monitorización encubren? Si la lógica política de la democracia parte de la base del llamado imperio de la ley, es decir, de la igualdad de todos los ciudadanos al interior de este sistema a sus reglas, estas lógicas económicas se aplicarían entonces solo a aquellos que son o pueden ser consumidores, en función de la anulación precisamente de aquella distinción que hace de la ley social algo distinto de la ley económica. Si, como bien apunta Derrida, la implantación de la ley, la fuerza de la ley, proviene de una cierta ilegalidad, o toma su forma desde un estadio previo a lo legal y por tanto ilegal o alegal, es decir, desde un exterior a lo legal, la lógica de la ley del hogar, del *nomos* del *oikos*, es al contrario una lógica que no admite ninguna exterioridad en su funcionamiento. Su mecanismo es el de la anulación de lo exterior, el del reciclaje y la neutralización, de modo que el sistema quede siempre como único marco de operatividad. El lugar aquí de la igualdad de lo político que finamente se filtra de las posiciones expuestas en el artículo, no es el de la *polis*, sino el del mercado, el del círculo de reapropiación permanente de lo económico antes que el de la excepción de lo político. De ahí la paradoja (o perversión): el mejor conocimiento de los gustos del consumidor, para mejor satisfacerlos, redundan en por una parte la preconcepción de los mismos por parte del mercado (para ofrecerlos e imponerlos al revés como un descubrimiento de la voluntad) y por otra en un control, cada vez más férreo, de este ciudadano ahora consumidor. Es decir, en la implantación de unos métodos y técnicas de control aun más absolutos que los de cualquier régimen totalitario (y no olvidemos, tampoco, que la fundamentación del estado moderno, como apuntaba Foucault, pasa por el desarrollo de los sistemas de control de la población), pues la lógica de lo económico, ya lo hemos dicho, es inescapable. No hay un afuera.

Creo finalmente que la arquitectura debe definir un cierto pacto, evidentemente, entre productor y usuarios, también entre usuarios y usuarios (y ello entre las muchas negociaciones que siempre establece necesariamente, con un lugar, un tiempo, un porvenir, un *dar* lugar etc.), pero también creo que debe excluir estrictamente aquellos mecanismos que unilateralizan, bajo la contraria marca de la liberalización, nuestros comportamientos: aquellos sistemas de monitorización que no sean sino sistemas de control. La arquitectura, como una cierta manera de hacer visible lo invisible (o lo invisible como diría Jean-Luc Marión), como un dar lugar, ha de ser fundamentalmente una apertura a lo desconocido del porvenir (si esto es posible), pero ello no puede pasar única ni primordialmente por las técnicas de marketing experiencial o la llamada democracia de los objetos.



NOTICIAS COAM¹⁷ ACTIVIDADES CULTURALES Y EXPOSICIONES

intervención de **Jesús Escobar**, **Carmen Cayetano**, **Carmen Priego**, **Delfín Rodríguez** y **Antonio Fernández Alba**.

En la Fundación Cultural del COAM, el 4 de octubre **Iñaki Ábalos** habló sobre **"Cuevas, laberintos, hélices y garabatos"**, título bajo el que se cobija la última producción de su estudio.

En el edificio de la UNED, de las Escuelas Pías, se celebraron los diálogos abiertos alrededor de cuatro edificios del barrio: las Escuelas Pías, de **José Ignacio Linazasoro**; el teatro Olimpia, de **García de Paredes y García Pedrosa**; el Casino de la Reina, de **Alberto Martínez Castillo**; y el Circo Estable de **Mariano Bayón**.

Distintas proyecciones animaron la Semana. En la Fundación las de **"Sketches and Reality"**, proceso de trabajo de los arquitectos húngaros **Tamás Dévényi**, **Tamás Karácsony**, **Margit Pelényi**, **Gábor U. Nagy** y **László Vincze**, realizada por **Bálint Nagy**. Forma parte del intercambio cultural hispano-húngaro, cuya comisaria es **Erika Nyáry**.

En el cine Capitol, el día 7 de octubre se estrenó el documental **"Escenario Gran Vía"**, escrito y dirigido por **Rafael Zarza** para Telemadrid, dedicado a relatar la historia de la Gran Vía desde su nacimiento en 1907 hasta hoy.

En el Goethe Institut se han proyectado las películas **"Eternidad hecha piedra. Catedral de Colonia, obra de siglos"**, de **Christof Boy**; **"Luces de fondo"** (sobre Berlín tras la caída del muro), de **Helga Redemeister** y **"The making of Berlin"** (sobre la historia de la ciudad), de **Wieland Giebel**.

SEMANA DE LA ARQUITECTURA

EXPOSICIONES

Del 29 de septiembre al 7 de octubre se ha celebrado la Semana de la Arquitectura, con notable éxito de público. En cuanto a las exposiciones, se ha abierto el 3 de octubre hasta el 6 de enero, en el Museo de América, la denominada **"De Moncloa a Puerta de Hierro. Hacia una exposición permanente en la Ciudad Universitaria"** dedicada a esta última y a su significado en el ámbito histórico y social del panorama universitario español. La comisaria ha sido **Paloma del Hoyo Alonso-Martínez**.

En el Matadero de Madrid se pudo contemplar la exposición **"Dentro-Fuera. Arquitectos Sin Fronteras"**, con algunos proyectos de cooperación al desarrollo.

En la biblioteca del COAM **"Una exposición de exposiciones"** recoge piezas singulares de la biblioteca que han sido prestadas para ser exhibidas en otras instituciones.

En la Fundación COAM estuvo expuesta la muestra fotográfica **"Plomadas. Colección Primitivo González"** con fotografías de **Ricardo González**. Esta muestra es extensión de la que se celebra en el Museo Etnográfico de Zamora hasta el 30 de diciembre.

En la Galería COAM tuvo lugar la exposición **"Interferencias entre arquitectura y pintura"** cedida por la galería Marlborough y en esta última (c/ Orfila, 5), la de **Juan Navarro Baldeweg "Dibujos de Arquitectura"**

OTRAS ACTIVIDADES

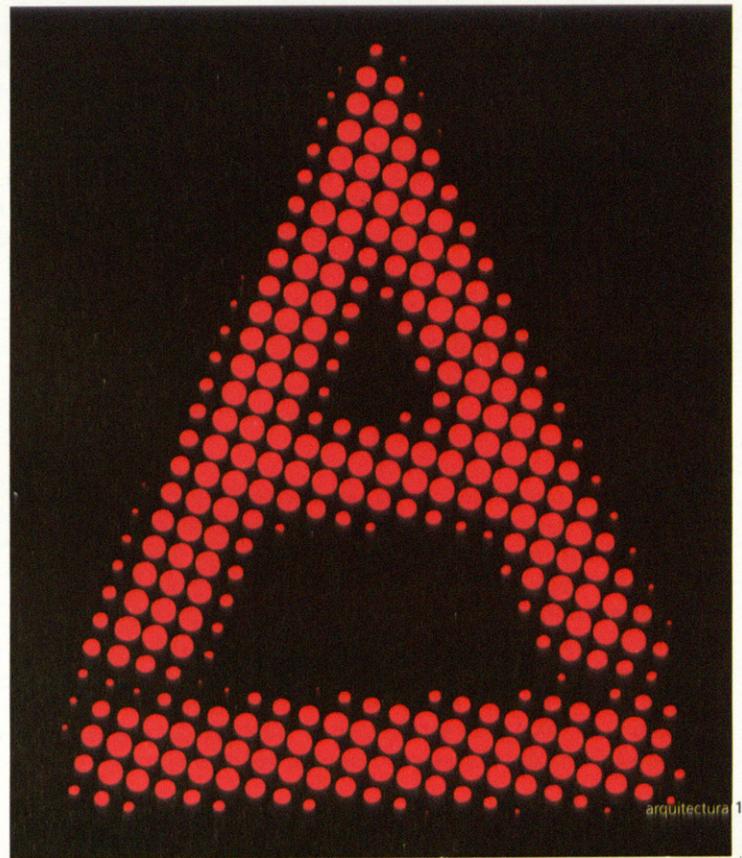
En el salón de actos del Área de las Artes del Ayuntamiento, en la calle Gran Vía nº 24, se celebró el ciclo de conferencias **"Arquitectura y espacio urbano de Madrid en los siglos XVII y XVIII"** con la



FE DE ERRATAS

CONCURSO CICCM

En el nº 349 se ha producido una errata en la relación nominal del Jurado del Concurso para el Centro Internacional de Convenciones de Madrid (pag 98); donde dice "Secretaria: Dª Mercedes Hernández Marrero", debería decir "Secretario: D. José Mª García del Monte".





MANUEL DE LA PEÑA SUÁREZ
estructuralismo y experimentación
en la arquitectura de los 60

Ed.: Centro Atlántico de Arte Moderno
 Las Palmas de Gran Canaria
 223 páginas, 28x24 cm. Cubierta blanda con solapas
 Edición bilingüe castellano e inglés

Inaugurada el 5 de noviembre en el Centro Atlántico de Arte Moderno, en Las Palmas de Gran Canaria, la exposición recoge la trayectoria profesional del arquitecto madrileño Manuel de la Peña Suárez. José Luis Gago Vaquero ha sido el comisario de la exposición, que ocupa dos plantas del CAAM y exhibe fotografías de gran formato del archivo del arquitecto, planos originales y muebles diseñados por Peña, para la que incluso se ha recuperado un mural de José Dámaso encargado para una de sus edificios y hoy desaparecido. En el catálogo, muy cuidado, Gago realiza un exhaustivo estudio de la figura, la obra y la trascendencia de Manuel de la Peña en Canarias. Hasta el 5 de enero de 2008.

EXPOSICIÓN
MANUEL DE LA PEÑA SUÁREZ

Manuel de la Peña es una de las figuras más importantes de la arquitectura canaria, al menos del siglo XX, lo que no es poco decir. Llegó a Las Palmas desde Madrid en 1956, y poco después ya estaba produciendo sus primeros edificios, ejercicios vigorosos y frescos de una arquitectura adscrita a la segunda modernidad y que están a la altura de lo que sus contemporáneos producían en la península cuando reintrodujeron la arquitectura española en las corrientes internacionales. En unas islas con tendencia al ensimismamiento, quizá por su lejanía, su aportación y ejemplo sirvieron de revulsivo en un momento en el que incluso Miguel Martín, un extraordinario arquitecto racionalista perteneciente a una generación anterior, estaba a punto de tirar la toalla y pasarse al "neocanario" imperante entonces.

Una plástica basada en la expresión estructural y en el rigor de la geometría (dominada siempre por una racionalidad antidogmática, matizada por el interés en el hombre) define sus obras, concebidas y ejecutadas desde la escasez de medios materiales de la España autárquica. El ámbito de las intervenciones en que trabajó De la Peña abarca una escala muy amplia: desde el planeamiento urbanístico del sur de Gran Canaria –del que fue primer impulsor– hasta el diseño de mobiliario para sus propias obras, pasando por la fructífera colaboración con artistas plásticos como Millares, Dámaso, Giraldo, Manrique o Chirino para integrar arte y arquitectura.

Su espíritu inquieto le animó a la creación de una editorial comprometida con el progreso y a poner en marcha una renovadora tienda de muebles en la que se encontraban en Las Palmas los nuevos diseños de la época. Todo ello marca la profunda huella que Manuel de la Peña dejó en Gran Canaria y el vigoroso y decidido impulso de modernización que transmitió su personalidad generosa y vitalista.



OTRO EDIFICIO DE MIGUEL FISAC
ALTERADO

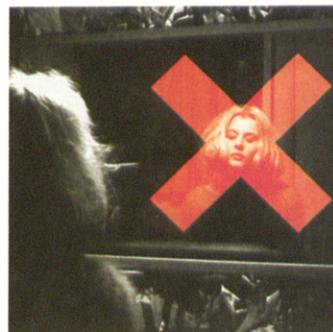
El edificio de Edafología, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, fue concebido por Fisac como ingreso al conjunto desde la calle de Serrano, por medio de un pórtico monumental, inspirado en buena medida en la entrada de la Universidad de Roma, del arquitecto Foschini. Pero no se utilizó realmente como entrada hasta fechas muy recientes, en las que ha aparecido una instalación metálica y con paneles semi-transparentes, con las siglas del Consejo y su símbolo. Recuperar de una vez la entrada es buena idea, pero ¿no habría sido mejor rotular bien el nombre del Consejo en el edificio sin necesidad de una cartelería tan torpemente integrada? Lo que se ha hecho es reversible, desde luego, pero no indica conocimiento del arquitecto ni afecto por la construcción, testimonio bastante cualificado y significativo de su época.

EXPOSICIÓN DEL CICLO EXCEPTO

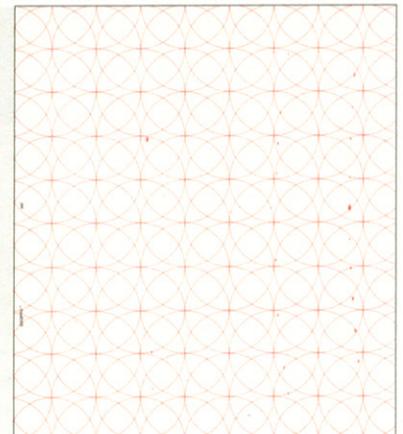
PICADO DE BLAS
GEOMETRÍA, ESCALA
Y COLOR

Ed.: ea! Madrid
 72 páginas, 24x21 cm.
 cubierta blanda

Con objetivos semejantes a las exposiciones que se llamaban *Monoespacios* y que constituyeron un ciclo, ocupando en la misma sala se ha inaugurado la primera de *EXCEPTO*, dedicada a la obra de **Rubén Picado** y **M^a José de Blas**. Los comisarios de todo el ciclo son **Inmaculada Esteban** y **Enrique Encabo**, también encargados de la exposición y de la edición del libro. La publicación conserva el mismo formato que las anteriores –con voluntaria vocación de continuidad–, con textos de los autores y de **Adela García-Herrera**. Colaborando con la Fundación, patrocinan estas exposiciones el grupo Lledó y la Escuela de Arte y Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid.



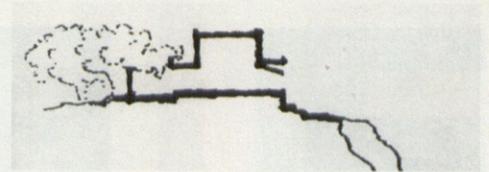
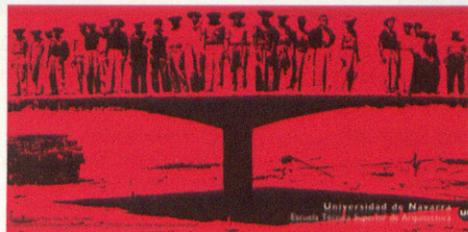
EXCEPTO
 publicaciones y exposiciones monográficas



FUTUROS CONGRESOS

Del 16 al 19 de enero de 2008, en la **Escuela de Arquitectura** de la **Universidad Politécnica de Madrid**, se celebrará el **IV Congreso Europeo sobre investigación arquitectónica y urbana** alrededor del tema **"Paisaje cultural"**. Contará con la participación de más de trescientos investigadores de 26 países, sobre todo europeos. Está programada la intervención de 42 conferenciantes y ponentes invitados, como Peter Eisenman, Kathryn Gustavson, Herzog y de Meuron, Peter Latz, Juan Navarro, Dominique Perrault, Peter Sloterdijk y Carl Steinitz. Se presentarán además, proyectos que se están llevando a cabo actualmente en Madrid, como el de la M-30, la Ciudad de la Justicia, la plaza de Agustín Lara, el parque de la Gavia, el Salón del Prado, etc.

En la **Escuela de Arquitectura** de la **Universidad de Navarra** se celebrará durante los días 13 y 14 de marzo de 2008 el **VI Congreso Internacional de Historia de la Arquitectura Moderna Española**. En esta edición el tema será el de los **"Intercambios entre Latinoamérica y España en la arquitectura española del siglo XX"**.



En Sevilla, en el **Monasterio de Santa María de las Cuevas** (isla de la Cartuja), Sede Central de la **Universidad Internacional de Andalucía** se celebrará, del 5 al 8 de febrero de 2008, el **Primer Congreso Internacional Maestros de la Arquitectura Contemporánea sobre "Jorn Utzon"**. Están previstos como ponentes Ricardo Alario, Adrian Carter, William Curtis, Jaime Ferrer, Kenneth Frampton, Antón Capitel, Alberto Grijalba, José Ignacio Linazasoro, Carles Muro, Juana Roca, Enrique Sobejano, Jan Utzon y Richard Weston.

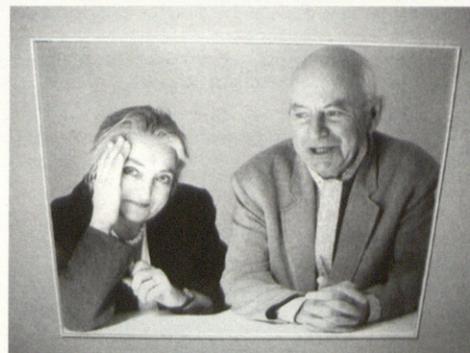
Perdidos



PERDIDOS

Es la exposición de la sala de la planta baja de la Fundación inaugurada el 4 de octubre, comisariada en esta ocasión por **Juan Roldán, Javier Guijarro y Elena Blanco** y dedicada a **S&A** arquitectos, **Nadal y Fernández** arquitectos, **LOOP** arquitectos, **Eva Iszoro** y **Rodríguez Orgaz, Sonrel y Duthilleul**.

EXPOSICIÓN ALISON & PETER SMITHSON



En la sala superior de la Fundación Cultural del COAM se instaló, del 4 de octubre al 16 de noviembre, la exposición itinerante **"House of the future to a house for today"**, del Design Museum de Londres, dedicada al conocido proyecto utópico que los Smithson realizaron en el año 1956 para el concurso que convocó el London Daily Mail.



fue una premisa del proyecto de los arquitectos Beguiristain y Bergera.

Las exposiciones itinerantes requieren (aparte, es obvio, de un contenido y un continente) de un tercer elemento: las cajas que transportan los objetos expuestos y los soportes expositivos. Para limitar el número de operaciones de montaje y desmontaje y simplificar su colocación en diferentes salas, el mismo contenedor de transporte sirva de soporte para la exposición. Así se favorece la contemplación de la obra en un entorno controlado.

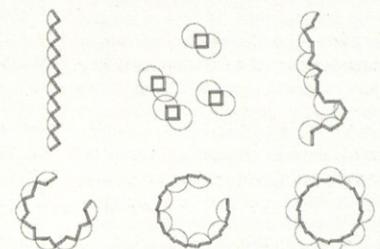
exposiciones y se muestra siempre limpio y luminoso, tapizado con una tela sobre la que se imprimen distintos fondos, leyendas, planos, etc.

Las cajas se distribuyen siguiendo alguna de las diversas posibilidades de agrupación que la versatilidad de la propuesta ofrece. Concluida la itinerancia de cada exposición, se retira el contenido y el tapizado interior de las cajas para que éstas puedan emplearse en nuevas muestras.

EXPOSICIONES ITINERANTES PARA LA FUNDACIÓN CAJA DE ARQUITECTOS

La Fundación Caja de Arquitectos desarrolla un programa de exposiciones relacionadas con los libros que edita en sus colecciones *Arquithesis* y *Arquithemas*. Las exposiciones se ofrecen gratuitamente a los Colegios de Arquitectos, Escuelas de Arquitectura y otras entidades culturales. El carácter itinerante de las muestras

La asociación semántica entre las cajas y el nombre de la Fundación resuelve los requerimientos de promoción y confiere un valor añadido a la propuesta. La robustez y dureza de las cajas se contrarrestan con el carácter delicado, misterioso y en ocasiones sofisticado del interior. Su piel exterior, de madera, soporta los elementos gráficos, la señalética y los localizadores y acabará registrando las cicatrices físicas y gráficas de su manipulación. En contraste, el interior alberga los contenidos de las diferentes





**PINTAR SIN TENER NI IDEA
Y OTROS ENSAYOS SOBRE ARTE**
Ángel González García

Ed.: Lampreave y Millán. Madrid
320 páginas, 25 x 20 cm.
cubierta tapa dura con sobrecubierta

Pintar sin tener ni idea reúne algunos de los ensayos que ha escrito últimamente Ángel González García sobre temas tan diferentes como la obsesión por el color violeta entre los pintores franceses del siglo XIX; la materia de la que estaría hecho un presunto "ideal clásico en el arte moderno": puro yeso; los encantos de los columpios y las casas de muñecas; la diferencia entre un estudio y un taller; la tenebrosa pedagogía de Joseph Beuys o las tremendas ganas de hacer arte de gente sin ninguna formación artística, como los prebendarios o los videntes.

El título del libro alude precisamente a eso de que haya gente que se pone a hacer arte sin tener idea de cómo se debe hacer, aunque en otro lugar del libro se insiste en que también los artistas doctos pueden pasarse muy bien sin ideas. Manet, por ejemplo, cuya pintura resulta tanto más complicada e intrigante cuanto más desbarazada de pretensiones intelectuales y dedicada a poner en juego todos nuestros sentidos. La falta de ideas se extiende, pues, en este libro de dos maneras distintas, aunque en ambos casos como condición para que el arte ejerza sus poderes, o su fuerza, como se decía hace siglos, que no podría ser otra que la de hacernos sentir físicamente las coordenadas físicas del mundo, incluso cuando el arte se adentra en lo invisible.

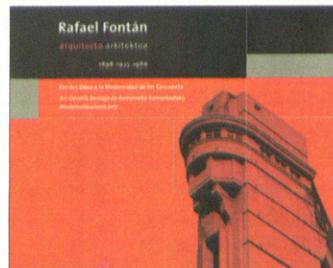
Pero la reivindicación de la naturaleza esencialmente carnal de la experiencia artística no es el único vínculo entre los ensayos de este libro. Escritos casi siempre bajo el efecto de las mismas sensaciones o al hilo de las mismas cavilaciones, por debajo de esos ensayos se ha ido organizando espontáneamente una especie de trama que lleva de unos a otros y aligera sus diferencias. Y en efecto, unas veces asoman en ellos las mismas imágenes, como las de una taza de café diseñadas por un discípulo de Malevich o un retrato del monje budista Sengai en forma de tentetieso, y otras los mismos lugares, como las casas de John Soane y André Breton o el estudio de Alberto Giacometti, aunque a su vez las mismas situaciones, como las sobremesas, los suelos encharcados o los ataques de fiebre, y así también las mismas definiciones o los mismos conceptos, como el oscurísimo de *Gestaltung* o el ya casi olvidado de *Entartung*: degeneración.



ESCRITOS 1923-1930
Moisei Ginzburg

Ed.: El Croquis editorial. Madrid 2007
445 páginas, 21,5 x 14,5 cm.
cubierta blanda con solapas

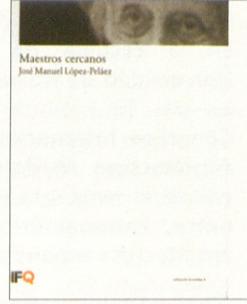
Edición al cargo de Ginés Garrido, del número 12 de la colección Biblioteca de Arquitectura sobre textos escritos por grandes arquitectos. En este caso se recogen en las publicaciones teóricas de Ginzburg en las que pretendió situar la arquitectura soviética en el contexto de la Modernidad, al tiempo que intentó construir una teoría crítica que le permitiera encontrar y entender las claves de la arquitectura moderna. Ginzburg creía que eran los procesos los que debían ser definidos y que, en gran medida, con su definición los objetos fruto de esos procesos quedarían también definidos.



**RAFAEL FONTÁN. ARQUITECTO.
1888-1925-1986**
Gorka Pérez de la Peña y José Fontán

Ed.: Colegios de Arquitectos Vasco Navarro y de La Rioja
351 páginas, 22,5 x 27,5 cm.
cubierta rígida y sobrecubierta

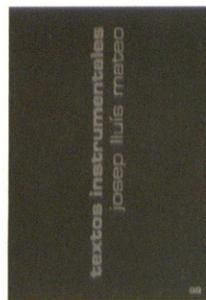
Monografía sobre el arquitecto bilbaíno Rafael Fontán, de la generación de Ispizua y Galindez que inició su obra al modo regionalista y que se fue introduciendo en una arquitectura más próxima al movimiento moderno, entre racionalista, expresionista y art decó. Pasó luego por la clásica etapa historicista de posguerra, para recuperar la modernidad en los cincuenta. Es, pues, una figura extraordinariamente representativa del arquitecto español del siglo XX. Edición bilingüe castellano vasco.



MAESTROS CERCANOS
José Manuel López-Peláez

Ed.: Fundación Caja de Arquitectos.
Col. La Cimbra. Barcelona 2007
215 páginas, 22 x 12 cm.
cubierta blanda con solapas

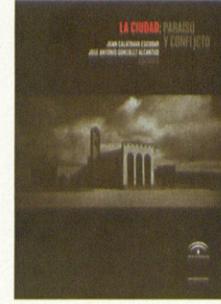
Cuarta publicación de la recopilación de artículos que esta colección edita. Se trata en este caso del arquitecto y profesor López-Peláez y de una serie de textos sobre Alejandro de la Sota (4), Miguel Fisac, Sáenz de Oiza (3), Gunnar Asplund (4), Corrales y Molezún, Coderc y Fernández Alba. Dice el autor que "el maestro es alguien que con su actitud impulsa la ley de la expansión y sirve como medio para incorporarnos a ella, abandonando la reducción propia de determinadas formas mentales". Los textos proceden de la revista ARQUITECTURA, del Croquis, de D'A, de Circo, Anales de Arquitectura, y de algunos libros y catálogos.



TEXTOS INSTRUMENTALES
Josep Lluís Mateo

Ed.: Gustavo Gili. Barcelona
108 páginas, 21,7 x 15,4 cm.
cubierta semi blanda

Nuevo libro de la colección "Arquitectura ConTextos". Escribe el autor: "El límite entendido como espacio de juntura entre diferentes realidades es realmente el espacio contemporáneo con el que nosotros —y, en concreto, mi generación de arquitectos— hemos tenido que trabajar en numerosas ocasiones: un espacio marcado por muchas realidades que actúan simultáneamente entre sí. Un espacio que puede ser a la vez rural y urbano, construido y no construido. En este caso, el límite es un punto de articulación, un punto tensado [...]".



LA CIUDAD: PARAISO Y CONFLICTO
Juan Calatrava y José Antonio González Alcantud (Editores)

Ed.: Abada Editores y Junta de Andalucía.
358 páginas, 23,5 x 16,5 cm.
cubierta blanda con solapas

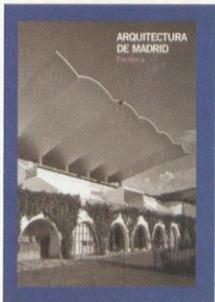
Un libro colectivo que responde a la idea de estudiar lo urbano desde distintos ángulos disciplinares, de la historia de la arquitectura a la antropología cultural. El punto de partida ha sido la diada paraíso y conflicto, la ciudad como lugar donde se cruzan horizontes y zonas para la armonía social e individual con espacios de confrontación y violencia más o menos abierta. Entre ambos, la ciudad se muestra irreductible, afirmándose como el cruce de caminos más importante de la cultura humana desde el Neolítico, con sus logros y con sus miserias.



**TRÁNSITOS DE LA FORMA.
PRESENCIA DE LE CORBUSIER EN LA
OBRA DE STIRLING Y SIZA.**
Enrique de Teresa

Ed.: Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona
223 páginas, 22 x 24 cm.
cubierta blanda con solapas

Enrique de Teresa publica su tesis en la conocida colección Arquia/Tesis. En ella se identifica a Le Corbusier como el maestro por antonomasia de la arquitectura moderna y, por lo tanto, como aquel que en gran medida sobrevuela por encima de aquellos dos arquitectos de la segunda mitad del siglo XX que el autor más admira: James Stirling y Álvaro Siza. De la seria y atractiva persecución que hace De Teresa de las huellas corbuserianas surge su elaborado e interesante análisis. Prólogo de Rafael Moneo, que fue el director de la tesis.



ARQUITECTURA DE MADRID
PERIFERIA
AA.VV

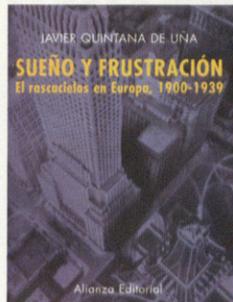
Ed.: Editorial Fundación COAM. Madrid
1.071 páginas, 24 x 17 cm.
cubierta blanda con solapas

Esta edición corresponde a la segunda parte de la guía de arquitectura de Madrid, dedicada a la periferia, esto es, a los barrios que con el centro completan el municipio y que son los sectores en que la guía se divide: El Pardo, Fuencarral, Ciudad Lineal, San Blas-Hortaleza, Barajas, Moratalaz-Vicálvaro, Vallecas, Villaverde-Usera, Carabanchel y Aravaca-Casa de Campo. Ha sido preparada por el Servicio Histórico (Miguel Lasso de la Vega, Pilar Rivas y Alberto Sanz) y realizada también por Félix Cabrero, Carlos Segovia, Eduardo Delgado, Javier Gutiérrez Marcos, Óscar da Rocha, Eva Hurtado, Silvia Canosa, Vicente Patón, Alberto Tellería, Paloma Barreiro, Cristina García Pérez y Mónica Fernández Ferreras, equipo que ha realizado un gran trabajo. Por parte de la Junta de Gobierno del COAM realizó la coordinación de contenidos Consuelo Martorell y la de la edición Cayetana de la Quadra-Salcedo. Con el COAM, han patrocinado la obra la Comunidad de Madrid, el Ayuntamiento y la Fundación Caja Madrid. Con este tomo se completa, pues, la guía de arquitectura más grande que tiene ningún municipio en el mundo, constituyendo así más un excelente instrumento para los investigadores, que un libro para viajeros o turistas.

Como es usual en las guías se discriminan las obras con un mayor o menor espacio en las páginas, cuestión que da lugar a una cierta subjetividad, si bien ésta las más de las veces se resuelve acudiendo a las valoraciones críticas convencionales. Es bastante notable el esfuerzo de documentación al incorporar no sólo fotografías –una o más, según los casos–, sino también plano o planos.

Cada sector de la ciudad tiene una introducción histórica, con las correspondientes planimetrías, así como un apéndice que incorpora otros edificios, que se reseñan tan sólo con los datos disponibles y fotografía.

Considerada en conjunto con la guía anterior, se trata de de una obra verdaderamente monumental, inapreciable para la investigación acerca de la arquitectura de la metrópoli y por la que cabe felicitar muy efusivamente al Colegio, así como al amplísimo conjunto de colaboradores que la han hecho posible, que es más amplio de lo que en esta nota ha podido citarse. Como en la primera parte, el libro se acompaña de un CD que lo reproduce. A.C.



SUEÑO Y FRUSTRACIÓN
EL RASCACIELOS EN EUROPA, 1900-1939
Javier Quintana de Uña

Ed.: Alianza Editorial. Madrid
526 páginas, 29,5 x 23 cm.
cubierta blanda con solapas

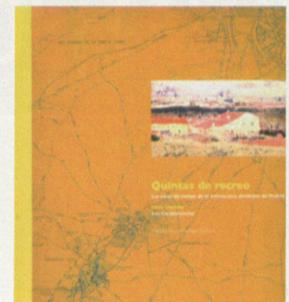
La contribución europea a la historia del rascacielos ha sido atribuida tradicionalmente a las experimentaciones de los líderes de las vanguardias y el movimiento moderno, y a las escasas pero emblemáticas realizaciones posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Se conocían aportaciones adicionales del lado más conservador, y de procedencias periféricas a los escenarios habituales, pero la conciencia colectiva les adjudicaba un papel mínimo en el desarrollo de la tipología. El libro presenta más de seiscientos proyectos de rascacielos procedentes de veintidós países europeos que demuestran que esta creencia minusvaloraba no sólo la aportación del sector conservador, sino la de los arquitectos europeos en general.



LA ARQUITECTURA DEL AULA
NUEVAS ESCUELAS MADRILEÑAS, 1868-1968
Francisco Burgos Ruiz

Ed.: Ayuntamiento de Madrid
252 páginas, 24,5 x 24,5 cm.
cubierta blanda

El libro aborda la evolución de la arquitectura escolar de Madrid a lo largo de cien años. En ese periodo se fijaron las bases de las condiciones y las características de estos edificios, pues ya en el s. XIX hubo hitos tan importantes como la ley Moyano (1857), el Decreto sobre construcciones escolares (1869), la creación de la Institución Libre de Enseñanza (1876) y la Oficina Técnica de Construcción Escolar (1923). Desde esta última fecha hasta 1936 transcurre un período especialmente interesante y activo, coincidente con la dirección de la Oficina por el arquitecto Antonio Flórez y después por Bernardo Giner de los Ríos. El autor se adentra en este recorrido con un análisis minucioso.



QUINTAS DE RECREO
LAS CASAS DE CAMPO DE LA ARISTOCRACIA ALREDEDOR DE MADRID. LIBRO SEGUNDO
Miguel Lasso de la Vega Zamora

Ed.: Ayuntamiento de Madrid
670 páginas, 24,5 x 24,5 cm.
cubierta blanda

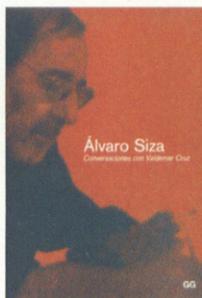
Éste es el segundo tomo del estudio que el autor, procedente de su tesis doctoral, le dedica a la zona de Los Carabancheles desde la perspectiva del forecimiento de las fincas aristocráticas. La realidad de los núcleos rurales anexionados a Madrid durante la postguerra continúa siendo en muchos de sus aspectos una página olvidada por desconocida. Esta publicación pretende desvelar lo que fue el fenómeno recreativo cortesano en los lugares de sus inmediaciones hasta el siglo XIX, una expansión aristocrática veraniega, transformando su actividad, su arquitectura y sus yermos predios en boscosas fondas y, por tanto, su fisonomía urbana, hoy casi totalmente desaparecida.



ANOTACIONES AL MARGEN
Manuel Gallego

Ed.: Gustavo Gili. Barcelona
79 páginas, 21,7 x 15,4 cm.
cubierta semi blanda

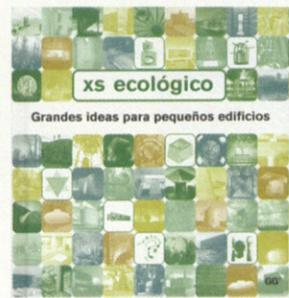
Otro de los títulos de la colección antes citada, en los que la editorial va vertiendo pequeñas antologías de textos de arquitectos conocidos. Del autor: "Se reúnen aquí una serie de textos breves. En todos ellos hay un denominador común: su concisión. El hermetismo que encierran a veces es debido, creo yo, a ese carácter que tienen de anotaciones de ideas personales. Su elaboración también tiene mucho que ver con ese acto de despojarse de convenciones y añadidos formales que parece consustancial al acto de hacerse preguntas".



ÁLVARO SIZA
CONVERSACIONES CON VALDEMAR CRUZ

Ed.: Gustavo Gili. Barcelona
120 páginas, 20 x 14 cm.
cubierta blanda sin solapas

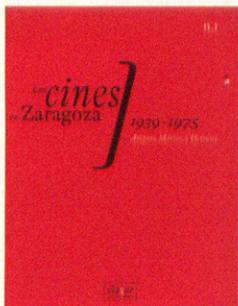
Continuando con la colección de Conversaciones con maestros de la arquitectura, este libro recoge varios encuentros que Álvaro Siza mantuvo con el periodista portugués Valdemar Cruz. Las palabras de Siza no sólo sirven para reflexionar sobre temas en torno a la arquitectura, la ciudad y el espacio, sino que nos ayudan a entender al hombre que hay detrás de sus obras. Las conversaciones vienen acompañadas con unos comentarios sobre la obra de Siza escritos por Frank. O. Gehry, Rafael Moneo y Eduardo Souto de Moura.



XS ECOLÓGICO
GRANDES IDEAS PARA PEQUEÑOS EDIFICIOS
Phyllis Richardson

Ed.: Gustavo Gili. Barcelona
223 páginas, 18,7 x 17,8 cm.
cubierta rústica

Tras el éxito del libro XS. *Grandes ideas para pequeños edificios*, XS Ecológico amplía el abanico de las pequeñas piezas de arquitectura a aquellas producidas recientemente, pero con un marcado carácter ecológico. Los cuarenta proyectos, procedentes de todas las partes del globo, repasan la idea de lo ecológico desde una perspectiva muy amplia: desde estructuras integradas en la naturaleza o la exploración de nuevos materiales sostenibles, hasta la fusión de las técnicas constructivas tradicionales con las necesidades contemporáneas.

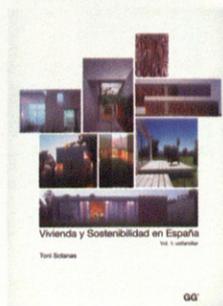


LOS CINES EN ZARAGOZA. 1939-1975

Amparo Martínez Herranz

Ed.: Elazar. Zaragoza
365 páginas, 22 x 17 cm.
cubierta blanda con solapas

El libro trata de ahondar en el papel desempeñado por los cines en la cultura y la vida zaragozana desde el final de la Guerra Civil hasta la Transición. En él podremos ver la evolución y el asentamiento de este tipo de edificios: algunas de las propuestas más vanguardistas del titubeante panorama de posguerra, así como el trabajo emblemático de José de Yarza. El libro continúa la línea de investigación iniciada por su autora con "Los cines en Zaragoza. 1896-1936" y termina su recorrido a mediados de los 70, un tiempo en que los cines debieron enfrentarse a una nueva coyuntura que dio lugar a la aparición de los complejos multisalas.



VIVIENDA Y SOSTENIBILIDAD EN ESPAÑA

Toni Solanas

Ed.: Gustavo Gili. Barcelona
215 páginas, 30 x 23 cm.
cubierta blanda con solapas

En el libro se recogen 44 ejemplos de viviendas unifamiliares españolas, junto con las opiniones de los arquitectos autores. Son propuestas diversas en sus requisitos y situación geográfica, que proporcionan una visión del quehacer de profesionales preocupados por hacer compatibles la sostenibilidad y la arquitectura de calidad. Nos ofrecen soluciones a los diferentes climas de la península; propuestas donde aparecen materiales naturales y también novedosos; construcción ligera y pesada, inercia térmica, invernaderos, etc. Algunas apuestan por las energías limpias y otras son viviendas industrializadas construidas in situ.

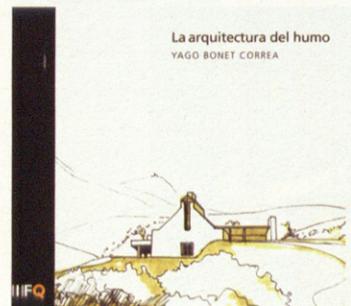


SITUACIONES URBANAS

Santiago Cirugeda

Ed.: Tenov. Barcelona
120 páginas, 21 x 16 cm.
cubierta blanda

El autor ha desarrollado un método de trabajo basado en la observación y análisis de la ciudad con el objeto de afrontar las carencias urbanísticas que en ella detecta. Su arquitectura, inmediata y portátil, es sobre todo un despliegue de ingenio que busca proponer nuevos modelos ajustados a presupuestos limitados. Entendiendo la arquitectura como una disciplina que debe velar por la mejora de las condiciones sociales, plantea un modelo de ciudad autogestionada donde los ciudadanos puedan decidir sobre su entorno inmediato. En el libro se detallan las estrategias que le han permitido reinventar la vivienda, los museos, la universidad, los centros sociales o el espacio público.



ARQUITECTURA DEL HUMO

Yago Bonet Correa

Ed.: Fund. Caja de Arquitectos. Barcelona
173 páginas, 22 x 24 cm.
cubierta blanda con solapas

El texto se despliega en paralelo a un discurso de imágenes que enlazan la letra minúscula de la memoria personal con el conocimiento histórico y que muestran desde las referencias autobiográficas en la Sierra de Ancares hasta la síntesis desarrollada en el proyecto para la casa azul en Guadarrama. La referencia a arquitectos como Wright, Le Corbusier, Baillie Scott y Loos, junto al interés por la tradición constructiva de las payozas y de las masías, vertebran una genealogía de la arquitectura doméstica que hace de la idea arquetípica de morada y de la experiencia de habitar su objetivo principal.

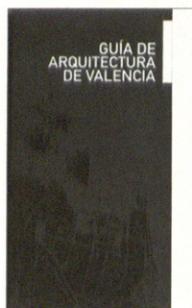


LA ENVOLVENTE FOTOVOLTAICA EN LA ARQUITECTURA

Nuria Martín Chivelet e Ignacio F. Solla

Ed.: Reverté. Barcelona
187 páginas, 24 x 16,5 cm.
cubierta blanda con solapas

Este libro está dirigido específicamente a los arquitectos, a los estudiantes y a los promotores, aunque puede ser de un gran interés para un amplio espectro de lectores interesados en las energías renovables. El Código Técnico de la Edificación obliga a la inclusión de sistemas fotovoltaicos en determinados tipos de inmuebles. Las oficinas y los usos comercial, administrativo, hotelero y hospitalario deben incorporar en su proyecto cierta cantidad de potencia fotovoltaica que estará en función de su superficie.

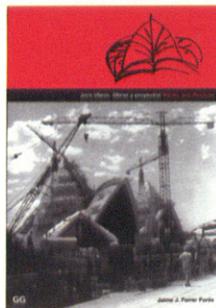


GUÍA DE ARQUITECTURA DE VALENCIA

AA.VV.

Ed.: Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia
286 páginas, 24,5 x 12,8 cm.
cubierta blanda

Guía de arquitectura de la ciudad de Valencia, que viene a unirse a la importante cantidad de ciudades que cuentan con una publicación de este tipo y que, como es bastante común, ha sido realizada y editada por el Colegio de Arquitectos mediante un amplio equipo de investigadores y de redactores de los textos. La guía abarca la historia completa de la ciudad y está precedida por el prólogo "La ciudad en su historia". Como es usual, los edificios ocupan un espacio mayor o menor según la importancia que se les conceda. Contiene plano.



JORN UTZON. OBRAS Y PROYECTOS

Jaime J. Ferrer Forés

Ed.: Gustavo Gili. Barcelona
306 páginas, 20 x 14 cm.
cubierta blanda

Edición de la obra de Utzon en libro de bolsillo según la colección de carácter internacional que publica en España la editorial catalana. Textos en castellano e inglés. El contenido es una recopilación muy completa de la obra del maestro danés, editada con los medios gráficos modestos que pertenecen a la colección pero con una gran cantidad de información literaria y, sobre todo, gráfica. Se divide en los capítulos *La esencia de la arquitectura*, *Plataformas y mesetas: ideas de un arquitecto danés* y *Arquitectura aditiva*.



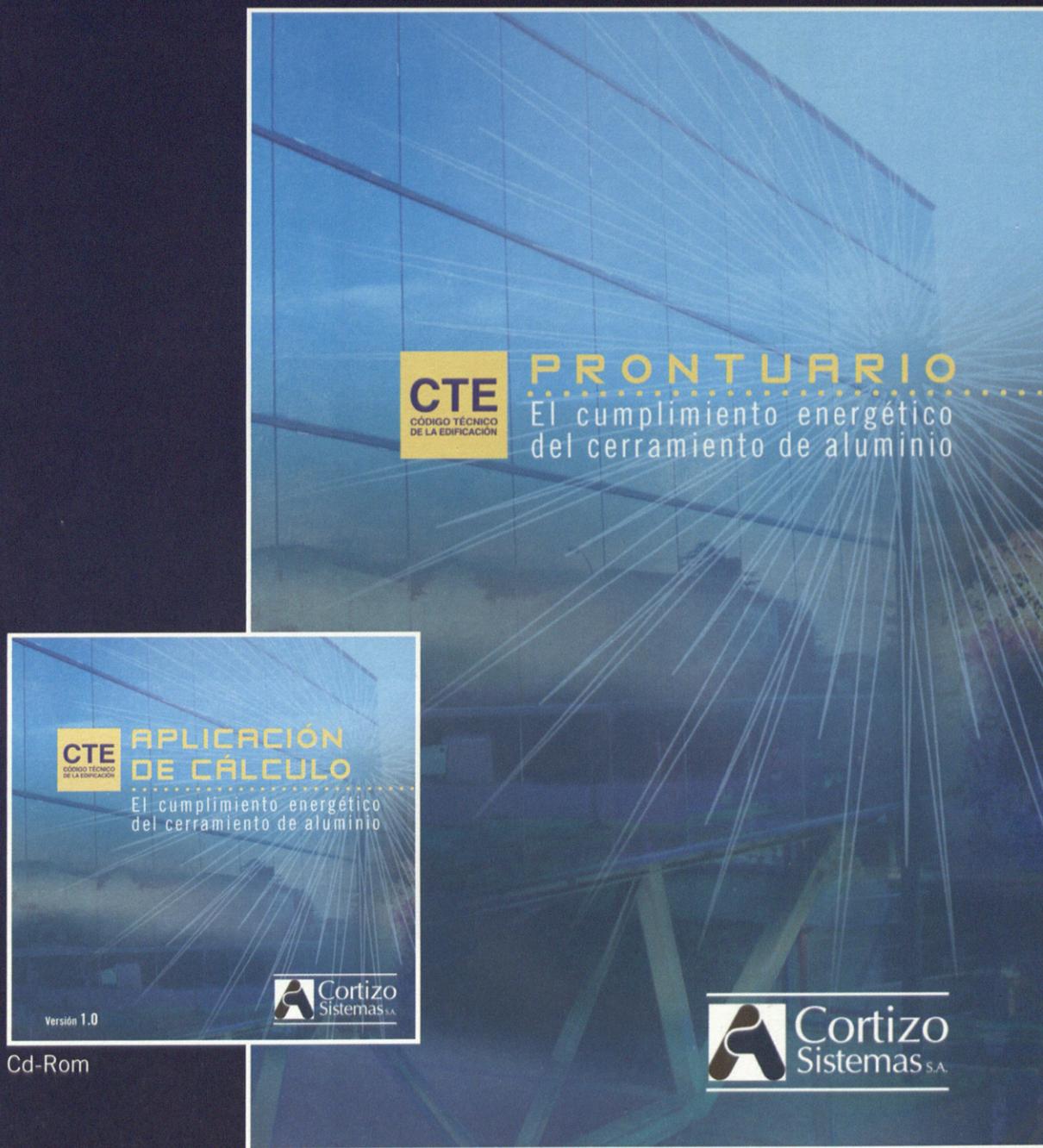
LA ESTRUCTURA COMO ARQUITECTURA

Andrew Charleston

Ed.: Editorial Reverté. Barcelona
258 páginas, 24 x 16,5 cm.
cubierta blanda con solapas

Este libro estudia las posibilidades que tiene la estructura resistente para enriquecer la arquitectura. Lo que se busca aquí es que se perciba la estructura como elemento integral de la arquitectura antes que como simple técnica aplicada. También se pretende iniciar a los proyectistas a que diseñen estructuras en colaboración con los calculistas, para poder hacer realidad sus ideas arquitectónicas. Se intenta así cambiar la visión de que la estructura es un componente puramente técnico, para entender que puede añadir valores.

CORTIZO SISTEMAS FACILITA SU TRABAJO CON DOS NUEVAS HERRAMIENTAS DE CÁLCULO



Cd-Rom

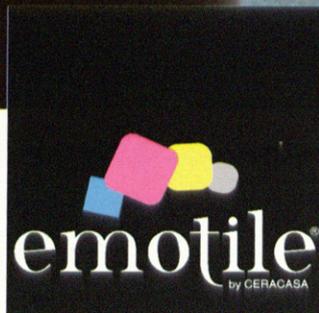
Prontuario

Solicítelos a través de nuestra web: www.cortizo.com

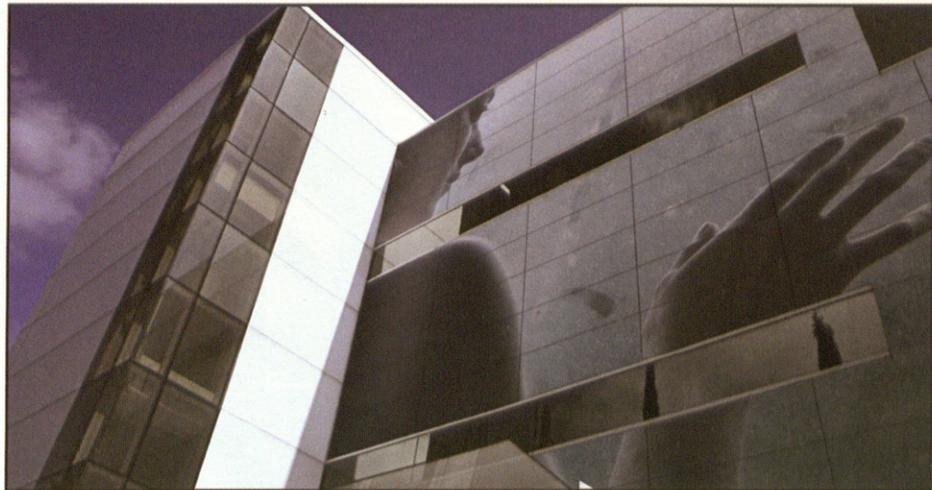


Extramundi s/n • 15901 Padrón – A Coruña
Tfno.: 981 804 213
cte@cortizo.com

Siempre has querido...
...poder tocar el futuro



Por fin eres libre



Siempre has querido anticiparte a las tendencias. Explorar nuevas vías de expresión. Descubrir qué será lo próximo.

Llega emotile by Ceracasa. Un nuevo sistema de personalización de la cerámica que no conoce límites. Que respeta el entorno y tu creatividad. Con emotile by Ceracasa, se acabó imaginar el futuro. Plasma tu foto, diseño o crea superficies nuevas en porcelánico.

Con emotile by CERACASA, por fin eres libre.

Más información en:
www.emotilebyceracasa.com



CERACASA
CERÁMICA

CERACASA, S.A.
Ctra. Castellón-Teruel, Km.19
12110 ALCORA - Castellón-España
Tel. 964 361 611 Fax 964 360 967
ceracasa@ceracasa.com
www.ceracasa.com





Resistente a las manchas desde 1917

353.056 cafés, 146.858 chocolates, 47.586 infusiones, 254.369 tostadas, 475.895 cañas (otras tantas tapas) y 47.581 raciones. No lo parece, pero este viejo velador de Mármol Macael los ha visto pasar, uno a uno, en sus más de noventa años de vida. Que cada día está más joven, es un secreto que sólo conoce el camarero.

MACAEL 
el mármol

6-9
mayo
may 2008

FERIA
DE
MADRID

VETECO

Salón Internacional de la Ventana y el Cerramiento Acristalado
International Window, Curtain Walls and Structural Glass Trade Show

LINEA IFEMA
IFEMA CALL CENTRE

LLAMADAS DESDE ESPAÑA
CALLS FROM SPAIN
INFOIFEMA 902 22 15 15
EXPOSITORES 902 22 16 16
EXHIBITORS

LLAMADAS INTERNACIONALES
INTERNATIONAL CALLS
(34) 91 722 30 00

FAX (34) 91 722 58 07

IFEMA Feria de Madrid
28042 Madrid
España, Spain

veteco@ifema.es



en coincidencia con
in coincidence with:

PIEDRA



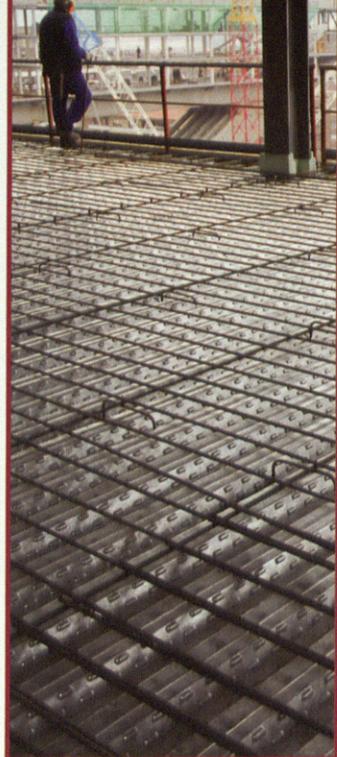
FERIA INTERNACIONAL DE LA PIEDRA NATURAL
INTERNATIONAL NATURAL STONE FAIR

7-10 mayo/may 2008



asefave
Asociación Española de Fabricantes de Fachadas Ligeros y Ventanas

www.veteco.ifema.es



La ventana a todo un mundo de posibilidades



 **Hiansa**
Grupo Hiemesa

Perfiles de acero para forjado colaborante

Nuevo programa de calculo segun EC3 y EC4



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, sombras, reflejos...

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 VILAFRANCA DE CORDOBA (CORDOBA)
Tel 957 198 900 · Fax Administración 957 198 911 · Fax Comercial 957 198 910
comercial@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

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

Espectaculares vistas al Monte del Pilar



Arquitecto: Rafael de la Hoz Castanys



PISO PILOTO



La Albaida del Monte del Pilar es, sin duda, el mejor proyecto inmobiliario de Majadahonda que garantiza diferenciación, exclusividad y revalorización futura.

A 15 minutos de Madrid en un entorno con un altísimo valor medioambiental y paisajístico, y de un nivel de dotaciones y comunicaciones privilegiado.

Viviendas de 2, 3 y 4 dormitorios con sistema domótico, extraordinarias calidades constructivas y un exclusivo diseño arquitectónico.

Una urbanización planteada en torno a un recinto cerrado con control de acceso, dotada de piscina, pádel, zona infantil y jardines.

El bienestar no se explica, se vive.

Descubra las ventajas de
NORIEGAplus

NORIEGA



Oficina central: Velázquez, 20. 7º. Madrid. T. 91 577 29 32. Oficina de ventas: Juan Carlos I. Majadahonda. Madrid. T. 91 679 60 60. madrid@noriega.es
www.noriega.es

A man is shown from the waist up, sitting in a meditative pose with his hands in a mudra. A bright, ethereal blue light flows from his hands, creating a large, glowing, translucent shape that resembles a light sculpture or a protective field. The background is dark, making the light effect stand out.

En una permanente trayectoria de innovación, tecnología, diseño y calidad certificada, presentamos nuestras diferentes gamas en **Iluminación de Emergencia y Permanente** de Orientación, e **Iluminación Personalizada** para Proyectos arquitectónicos

golight
freelight

Un nuevo Concept Light

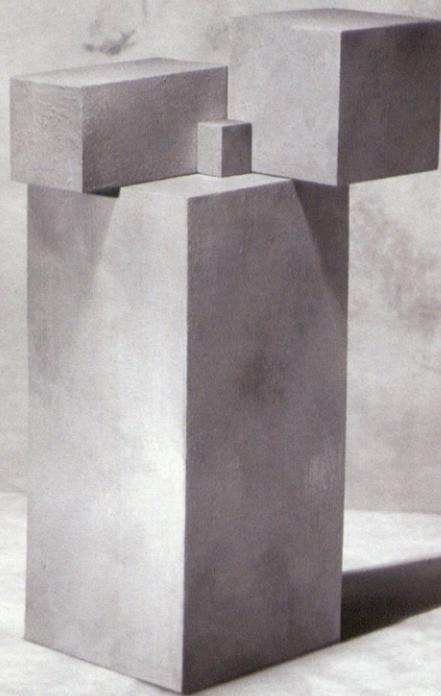


ZEMPER EN CONTINUA EVOLUCION

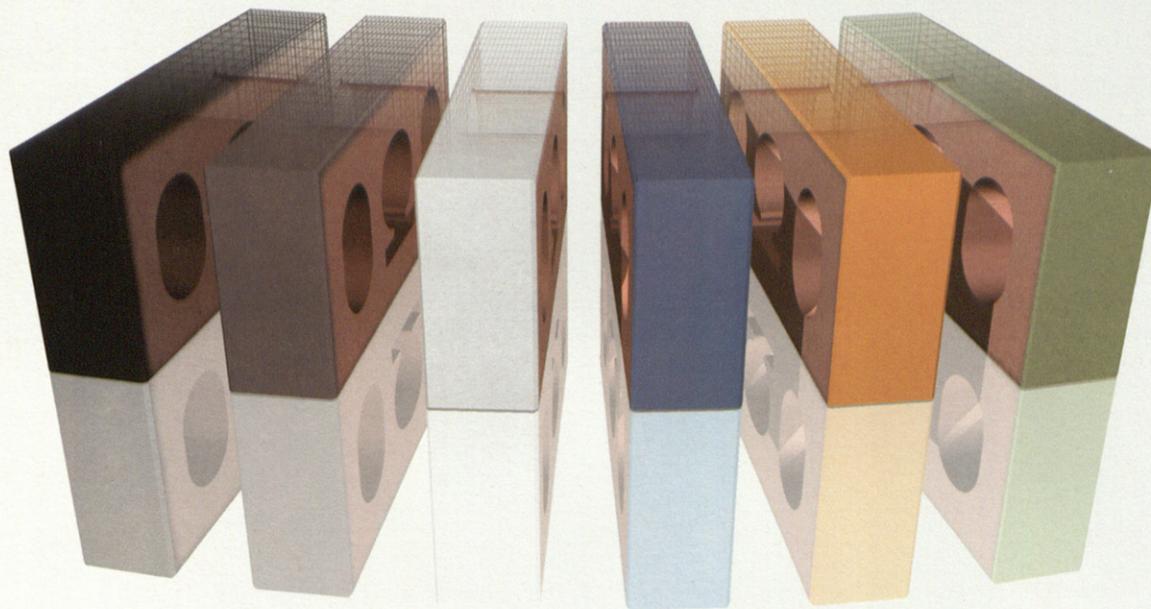
www.zemper.com

Electrozemper S.A. - Parque Industrial Avanzado Avda. de la Ciencia s/n - 13005 Ciudad Real, España
Tel. +34 902 11 11 97 - Fax +34 902 22 22 97 e-mail: info@zemper.com

Proyectas
encuentros



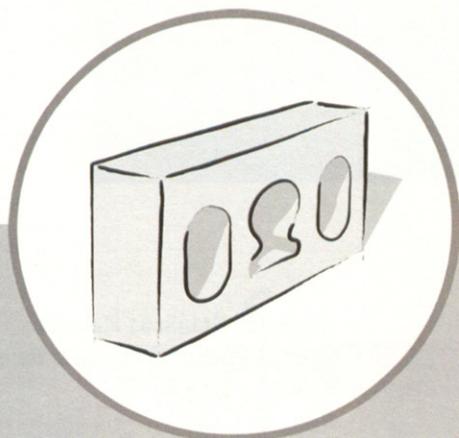
Para aquellos que buscan diferenciarse ...



Nueva

Gama Cromática

PalauGres Klinker





Seguridad | Innovación | Personalización



Las Puertas Andreu son fiables y seguras, estando homologadas de acuerdo al nuevo Código Técnico de la Edificación. Sus Puertas Corta-Fuegos están presentes en los proyectos más emblemáticos de este país, debido tanto a su calidad intrínseca como a los controles externos, ya que están sometidas a las pruebas más estrictas para garantizar el nivel de resistencia adecuado a cada espacio.

Andreu es una empresa puntera e innovadora tecnológicamente, con un sistema de producción avanzado (rigurosos controles de calidad, equipo de I+D+i, horno propio, etc.) que le permite prescribir sus Puertas para espacios como Vivienda Residencial, Hoteles, Centros Educativos, Centros Comerciales, Edificios de Oficinas de usos múltiples, ..., donde la fiabilidad y garantía de uso son condiciones indispensables.

Para algunos de estos proyectos existe la posibilidad de personalizar el acabado (diferentes diseños, inoxidable, manillar y accesorios especiales...) y adaptarse a determinados requerimientos de la Dirección Facultativa.



Hoteles, Centros Educativos,
Centros Comerciales, Oficinas y Hospitales



**Puertas Metálicas Multiuso,
Corta-Fuegos y Acceso a Vivienda**

Tel.: 96 134 31 00
Fax: 96 134 08 59
andreu@andreu.es
www.andreu.es

suscríbese a ARQUITECTURA COAM

Deseo suscribirme a la revista ARQUITECTURA COAM u obsequiar una suscripción a partir del número.....inclusive al precio de /

I would like to subscribe to ARQUITECTURA COAM or give a subscription from issue number.....at the price of:

España: 80 euros Europa: 100 euros América y África: 120 euros Asia: 160 euros

Formas de pago / Method of payment:

1. Domiciliación bancaria:

Banco.....

Domicilio Agencia.....

Población..... Provincia.....

Titular de la cuenta.....

Número de cuenta (20 dígitos).....

Sírvase tomar nota de atender, hasta nuevo aviso y con cargo a mi cuenta, los recibos que a mi nombre sean presentados por la empresa distribuidora Publicaciones de Arquitectura y Arte S.L.

Fecha y Firma.....

2. Adjunto mi cheque por.....euros a favor de Publicaciones de Arquitectura y Arte SL
I enclose my cheque for.....euros payable to Publicaciones de Arquitectura y Arte SL

3. Por favor cargue / Please charge.....euros en mi / to my Visa / American Express

Numero de tarjeta / Card number.....

Fecha de caducidad / Expiry date.....

Firma / Signature:

Fecha / Date

Nombre y apellidos / Name..... NIF / CIF

Prefesión / Job Title..... Dirección / Adress

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

País / Country.....

Enviar a / Send to:

Publicaciones de Arquitectura y Arte. S.L

General Rodrigo 1

28003 Madrid

Spain

Tel: 34.91.5548896 - 34.91.5546106

Fax: 34.91.5532444

www.publiarq.com

LEGNO&STILE

D I M A R C O B A S S O

TARIMAS DE MADERA DE GRAN FORMATO




TROPICAL TREES
C O M P A N Y

Antonio Rodriguez Villa,3 - bajo, 28002 Madrid

Tlf: 902 365033 Fax: 91 411 3700

mail: info@tropicaltreescompany.com

web: www.tropicaltreescompany.com

Tarimas macizas, flotantes, parquets industriales, tarimas de exterior, grandes formatos, paneles de pared, etc...



Arquitectura en venta



Barrio y Irujo Arquitectos