



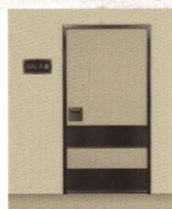
Ábalos
 Herreros
 Sentkiewicz
 Capitel
 Piñón
 Fernández Alba
 Del Pino
 Penelas
 Moneo
 Brock
 Nicolau
 Solá-Morales
 Armenteras
 Siza
 Casillas
 Sánchez Merchán
 Gómez
 López
 Toribio
 Pancorbo
 Martín
 De Villar
 Rincón
 Nieto
 Sobejano
 Churtichaga
 Pesquera
 Ulargui
 Ayala Hernández
 Ayala Calvo
 Ayala Calvo
 Aguinaga
 López Fernández
 Pardo
 Parreño
 Enguita
 Alemany
 Lamela
 Grupo Lar
 Longoria

22,50 euros año 5





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**

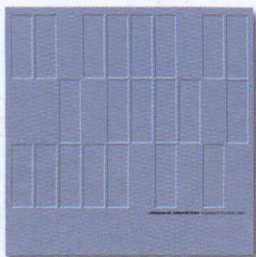
Tel.: 96 134 31 00
Fax: 96 134 08 59
andreu@andreu.es
www.andreu.es



Javier Arizcuren y Miguel Alonso obtienen el **Premio Aluminier-Technal 07**

La bodega Regalía de Ollauri –en La Rioja– tiene vocación de ver y ser vista. De ahí que los dos volúmenes, el de oficinas y barricas, se prolonguen hasta volar unos metros, potenciando su rotunda geometría prismática y convirtiéndose, a la vez, en miradores hacia un entorno privilegiado.

La carpintería de cerramiento requería ser visualmente ligera y que asegurase la estanqueidad, por tratarse de una zona muy expuesta al viento. Por ello se seleccionó el muro cortina Mecano de Technal. La obra consiguió el Premio Aluminier-Technal en su edición 2007 dentro de la categoría “obra institucional”.



La bodega Regalía aparece publicada en el libro “Premios de arquitectura Aluminier-Technal 2007”, donde se recogen las 16 obras finalistas de entre las más de 70 participantes. Se trata de una edición limitada, reservada a los profesionales de arquitectura, a quienes les será entregado con sólo solicitarlo a la dirección de correo electrónico hbs.spain@hydro.com

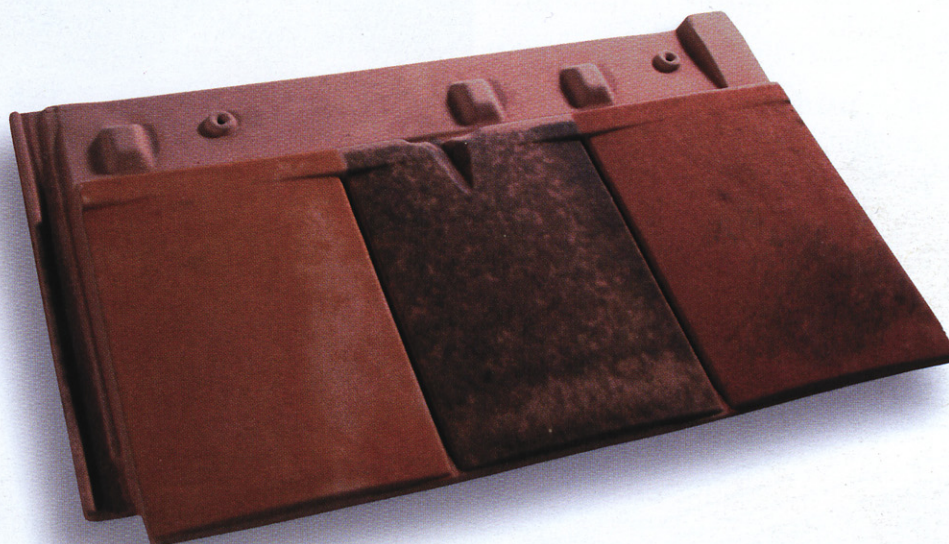




**empiece la casa
por el TEJADO**

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



La Escandella

Explar es una empresa con **15 años de antigüedad**, con una extensa gama de **maderas nobles** disponibles en nuestros más de 7.000m² de almacenes.

Disponemos de un **showroom** que ponemos a disposición de arquitectos y clientes, donde pueden ver todos nuestros productos.



Tarima Ecoflooring

PRODUCTOS

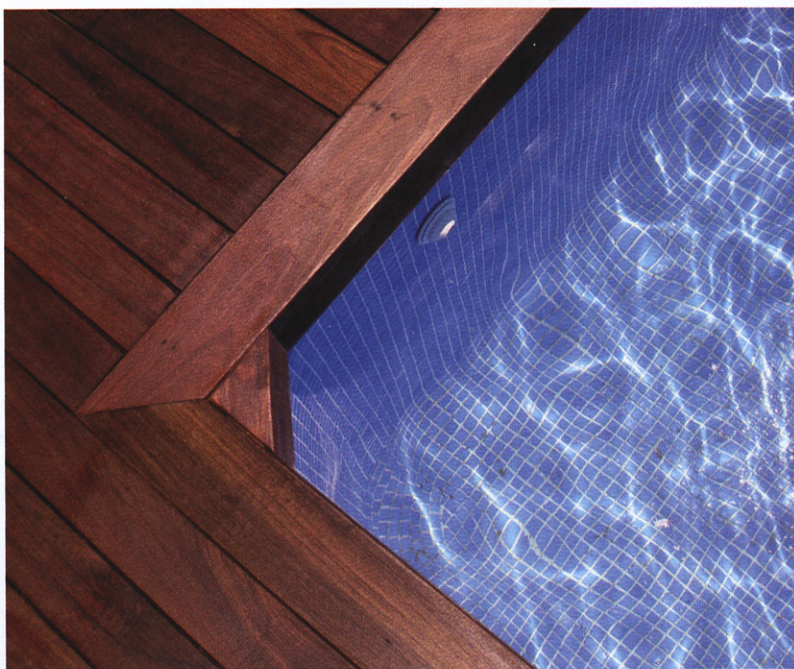
Tarimas macizas de interior y exterior.

Ecoflooring, tarima multicapa ecológica barnizada.

Tarima multicapa de gran formato.

Postes, vigas y listones de **madera maciza tropical** para ocultación y cerramientos de pérgolas, celosías, porches, etc.

Ofuro, bañera tradicional japonesa de madera maciza con equipo de hidromasaje y filtración.



TropicalExplar

Avenida de Manoteras, 10
Edificio B, Loft 409
28050 Madrid

Info: 902 104 136
Oficina: 91 383 1541

www.tropicalexplar.es
info@tropicalexplar.es

CORTIZO I+D+i invierte anualmente más de 3.500 horas en investigación en una media de 150 proyectos anuales de Innovación y Desarrollo. Hemos diseñado más de 35 sistemas exclusivos de ventanas, fachadas y cerramientos de última generación.

Esta apuesta nos permite ofrecer productos de alto valor añadido, maximizando el ahorro energético y el aislamiento térmico y acústico.

La Innovación es nuestra seña de identidad y alcanza a todos nuestros departamentos que implantan sistemas pioneros en el sector como la Facturación Electrónica, el Área de Mercado CE, la Red de Oficinas Técnicas de Proximidad (TSAC) o CORTIZO Recycling con más de 1.735 puntos de recogida que aseguran la recuperación integral del aluminio.

CORTIZO cerramientos contemporáneos

Espíritu de vanguardia



Visítenos en **VETECO**
Del 6 al 9 de mayo de 2008
Parque Ferial Juan Carlos I
IFEMA

PABELLÓN 12
STAND D02 y E02

www.cortizo.com
902 31 31 50



CHAMARTIN

COMPLEJO INMOBILIARIO PROFESIONAL

encuentra tu espacio,
encuentra **loft**.

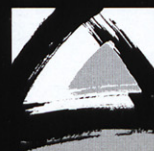


**Su despacho
profesional en
Madrid por sólo
198.000 €**



Despachos profesionales tipo **loft**
C/ Belfast (esq C/ Nanclares de la Oca). Junto a Plenilunio Park.

91 515 92 74 / 75
663 906 890
www.chamartin.eu



Chamartín
INMOBILIARIA



KAYSUN
SOLAR ENERGY

ENERGÍA POSITIVA

Con la garantía

frigicoll

Blasco de Garay, 4-6
08960 Sant Just Desvern
Barcelona - España
Tel. 93 480 33 22
Fax: 93 480 33 23
www.frigicoll.com

KAYSUN
SOLAR ENERGY

GRUPO KAT



KAT VIDRIO



KAT MOBILIARIO



KAT MAMPARAS

ARQUITECTURA COAM 351

1T 2008

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

Dirección

Antón Capitel
Juan García Millán

Consejero de Dirección

Ricardo Sánchez Lampreave

Redacción

Celia Armenteras
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

Torre en Porte de la Chapelle, París.
De Ábalos y Herreros. Infografía de Neograma

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: 22,50 EUROS
PVP Europa: 27,50 EUROS
PVP América: 33,75 EUROS
PVP África y Asia: 45 EUROS

01. Editorial. <i>HACIA UN PRADO FELIZ</i>	03
02. ÁBALOS & HERREROS Y SENTKIEWICZ <i>UNA REFUNDACIÓN MODERNA</i> Antón Capitel Cuatro torres en Salburúa. Vitoria Cinco torres en San Sebastián Una torre en porte de la Chapelle. París Vivienda unifamiliar en las Rozas. Madrid Nuevo Museo de Arte Contemporáneo en Nueva York Galería de Arte Moderno en Miami. Florida Museo de Arte Orange County. California Laboratorios de la Universidad en San Juan de Puerto Rico	04 06 14 18 20 24 26 28 30
03. <i>EL ESTILLO INTERNACIONAL</i> Helio Piñón	34
04. ÁNGEL FERNÁNDEZ ALBA Y SOLEDAD DEL PINO Conservatorio Profesional de Música en Ciudad Real	40
05. JOSÉ LUIS ESTEBAN PENELAS Nuevo Parque de Pradolongo. Madrid	46
06. MONEO BROCK Balneario en Panticosa. Huesca	52
07. ALBERTO NICOLAU Piscina en Valdesanchuela. Madrid	58
08. <i>ENTREVISTA CON MANUEL DE SOLÁ-MORALES</i> Celia Armenteras y Antón Capitel	62
09. ALVARO SIZA VIEIRA Casa Armanda Passos. Oporto	71
10. LOC ARQUITECTOS Casa Anka. Madrid Casa Zerulur. Madrid	76 80
11. ALEJANDRO GÓMEZ Y BEGOÑA LÓPEZ Vivienda unifamiliar en Brihuega.	84
12. ALFONSO TORIBIO Vivienda unifamiliar en Pola de Siero, Asturias.	88
13. PANCORBO, MARTÍN Y DE VILLAR Alojamientos temporales en Parla. Madrid	92
14. <i>DOS EDIFICIOS DE RUIZ DE LA PRADA</i> Daniel Rincón	96
15. Concursos. Mercado de Barceló Mercado de frutas y verduras Remodelación del Centro AZCA	102 105 108
16. Noticias COAM, actividades culturales y exposiciones	109
17. Libros	112

VELUX®

Equipos solares térmicos VELUX

La integración.

Equipo solar VELUX



Garantía VELUX
Experiencia VELUX

Atención al Cliente
902 400 484
www.velux.es

HACIA UN PRADO FELIZ

Hace mucho tiempo que no ocurría en Madrid una cosa tan buena como la promesa de la remodelación de los paseos del Prado y de Recoletos según el proyecto del equipo de Álvaro Siza Vieira. Es algo tan bueno que, al tratarse de esta ciudad tan desafortunada, se corre el grave peligro de que no se haga, o de que se realice en forma tergiversada e insatisfactoria. Pues es bien sabido cómo toda clase de fuerzas, la mayoría oscuras, están poniendo los medios para que así sea. Ecologistas unidimensionales, baronesas viudas de lengua desatada y objetivos poco confesables, urbanistas de criterio difícil de apreciar y ciudadanos escasamente responsables colaboran con la prensa, siempre ávida de convertir cualquier cosa importante en carroña, para abatir una de las oportunidades urbanas más afortunadas que la ciudad ha tenido desde hace mucho tiempo; una remodelación capaz, no sólo de cambiar positiva y cualificadamente la situación física de los paseos más importantes de la capital, dándoles la condición que merecen y deberían tener, sino también de dar a la ciudad otro sesgo, completamente necesario: de iniciar, de una vez para siempre, que sea el dominio del viandante y el disfrute del espacio urbano aquél que se vea favorecido de forma sistemática desde ahora y hacia el futuro.

Hacer un nuevo pacto entre viandantes y coches, favoreciendo a los primeros, pero sin olvidar la obligada y necesaria presencia de los segundos. Tal la premisa principal para una ordenación magnífica, basada en una idea tan simple como inteligente: llevar al lado del este —aquél que tiene las contigüidades más propias para hacerlo, la plaza de la Lealtad, el Museo del Prado, el Jardín Botánico— la gran explanada de peatones, y llevar al oeste a los coches. Ambas concentraciones son positivas, como en los planos puede apreciarse, eliminando el esquemático cliché de dos bulevares y tres vías, elementos demasiado abundantes y partidos, que convierten la calle en una auto-vía y desmenuzan indebidamente el gran terreno disponible.

Funcionalmente la ordenación no tiene problema alguno; los árboles se conservan y se aumentan —habrá paseos con sombra, con sol, o como que se desee—; la belleza del resultado es evidente para quien sepa imaginar sobre un plano, pues incluso la calle de los coches tendrá el atractivo que hoy ya tiene, y que puede verse, en el trayecto hacia Atocha, al lado del

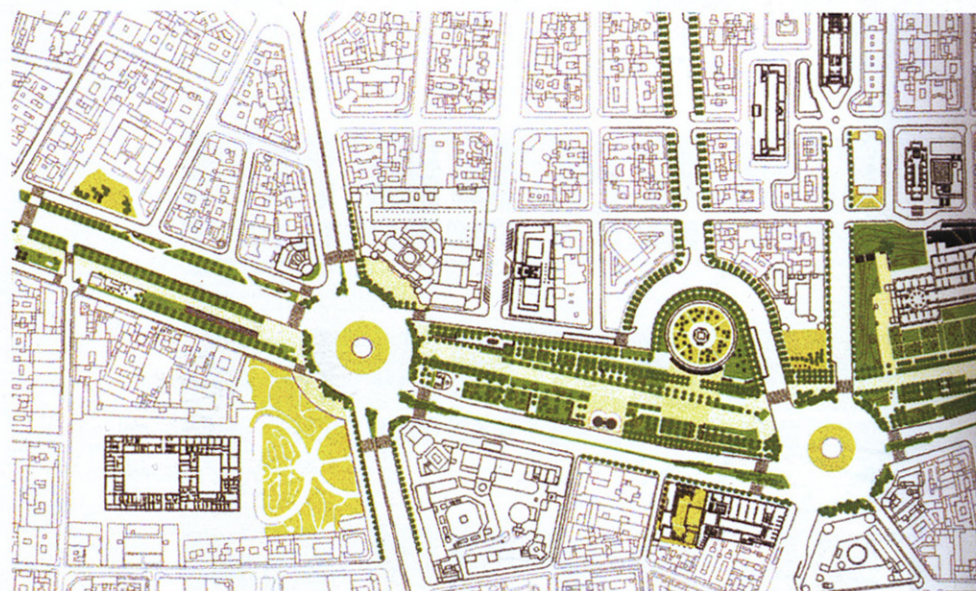
Banco de España, por donde discurrirá algo más ancha, desapareciendo la actual vulgaridad del paseo de coches central. La garantía de un paisajista tan cualificado como Siza se añade a la inteligencia de la ordenación al pensar en los detalles, los objetos y las soluciones formales concretas. La remodelación de la Cuesta de Moyano, sencilla y cualificada, algo silenciosa formalmente hablando, como esta ciudad tan abusiva necesita, ha dado ya una prueba bien positiva de lo más concreto.

Se dirá que queda afectado el tráfico, desde luego. Queda francamente disminuido, lo que supondrá, en un principio, congestiones del paseo y de la zona. Pero ¿acaso no es una espléndida oportunidad para que el Ayuntamiento acometa de una vez la reducción del tráfico del centro de la ciudad? Si la zona se congestiona, tenderá a usarse menos; es decir, en alguna medida, se autorregulará. Pero el municipio, no obstante, ha de resolverlo, lo que significa que deberá convencer a los automovilistas, con los medios que ya otras ciudades han empleado, para que utilicen menos el centro urbano. Tal el excelente reto que la reforma del paseo Prado pone en manos del Ayuntamiento.

Sólo nos queda desear que todo llegue a la realidad. Que esta ciudad, ¡al fin!, se vea tratada como merece, y que aquéllos que tanto parecen saber y que con sus voces aseguran defenderla, que den un paso al frente, y —como decía Loos— que se callen.



DE ARRIBA. ABAJO, IMÁGENES DEL CENTRO DE INFORMACIÓN TURÍSTICA DE COLÓN, PEATONALIZACIÓN DE LA CUESTA DE MOYANO Y DETALLE DE LA PROPUESTA DE REMODELACIÓN DE LOS PASEOS DEL PRADO Y RECOLETOS.



02 ÁBALOS, HERREROS & SENTKIEWICZ

UNA REFUNDACIÓN MODERNA

ANTÓN CAPITEL

El trabajo del estudio de Ábalos y Herreros (ahora convertido en una firma genérica que engloba las particulares de Iñaki Ábalos, Juan Herreros y Renata Sentkiewicz) es bastante conocido y apreciado. Algunas de sus producciones han ocupado ya estas páginas. Podría decirse que en el que hoy se presenta subyace un cierto eclecticismo, aquél que corresponde tanto a nuestra época como al sentido común que preside con lógica la obra de los buenos profesionales.

Pero este eclecticismo sustenta sus variaciones de identidad en un asentamiento bastante firme en lo que deberíamos llamar la *tradición racionalista*, lo que no es hoy ya demasiado corriente. Y, naturalmente, no me refiero a una tradición acrílica y más o menos diluida —aquella que corresponde al cultivo continuo del Estilo Internacional como una general e indudable línea moderna tan convencional como segura— si no, por el contrario, a la *refundación* que de esa tradición se hizo en los años noventa, cuando, liquidadas cualesquiera que fuesen las secuelas del posmoderno, se reinició el racionalismo con una fuerza que permitía emular, casi, los auténticos inicios de la ya vieja revolución.

Así las cosas, podemos ver cómo en la colección de trabajos que la revista presenta algunos de ellos siguen esta *neo-tradición* con una fidelidad absoluta. Tales —es evidente— la casa Collazo en las Rozas, las torres de usos mixtos en Vitoria, el proyecto de laboratorios en San Juan de Puerto Rico, el del Museo de Arte de Orange County y el del

Museo de Miami. Con ellos se exploran versiones diversas de un racionalismo siempre muy intenso, y con mayores o menores permisividades figurativas, y con ellos, también, se fija un ancla que permite atar las experiencias más arriesgadas, esto es, las del proyecto de las 4 torres en San Sebastián o el de la *Tour de la Porte de la Chapelle*, quedando en una situación intermedia el proyecto del nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York.

Ahora bien, el sentido que cada una de estas operaciones alcanza es, a mi entender, de un orden bien diverso. Si nos fijamos en la casa Collazo podríamos decir que nos encontramos en presencia de un ejercicio *corbuseriano*, en el que el homenaje al maestro queda implícito incluso en el tributo concedido a la doble altura, y que es la construcción, sobre todo en lo que hace a la envoltura externa, la que se encarga de lo estrictamente contemporáneo.

Pero si en las fachadas de esta casa se paga también el debido tributo a la composición que el seguimiento del maestro igualmente significa, en las torres en Vitoria ésta se ha reducido a lo que supone la colocación oblicua entre ellas, pues las *fenêtres en longeur*, sin otro gesto que la ancha banda opaca que dibuja los zócalos, logra en su simple repetición una extrema radicalidad moderna muy atractiva y tan contemporánea como inactual.

Aquí se mezclan con rigor Le Corbusier y Mies, entre otras cosas, y el resultado es tan brillante como profesional.



JOSÉ HEVA



JOSÉ HEVA



JOSÉ HEVA

EN ESTA PÁGINA, ARRIBA, AZOTEA DE LA CASA COLLAZO EN LAS ROZAS, MADRID. ABAJO, ALZADO Y VISTA GENERAL DE LAS TORRES EN SALBURÚA. EN LA PÁGINA SIGUIENTE, INFOGRAFÍAS DEL INTERIOR DEL MUSEO DE NUEVA YORK, Y DE LAS TORRES DE LA CHAPELLE.

Algunas aventuras quizá más arriesgadas, de las que sólo la obra dará su verdadera medida, están sobre todo presentes en los proyectos de laboratorios en Puerto Rico, de la Galería en Miami y del Museo de Orange County. Los tres se plantean mediante una composición de volúmenes paralelepípicos y los tres explotan la capacidad de la fachada para convertirse en una sofisticada *piel*, muy distinta en cada uno de los casos, y alineándose así con uno de los cultivos más típicos de la arquitectura contemporánea.

Una sutil envuelta cristalina arropa y unifica el sistemático y complejo interior de los laboratorios de Puerto Rico. Un volumen cúbico, ya otras veces trabajado con fortuna por estos proyectistas, preside la masa, algo más compleja, de la Galería de Miami, afirmando su valor urbano. Torres que envuelven su diversidad interna mediante elaboradas fachadas de lamas cualifican la impronta del Museo de Orange.

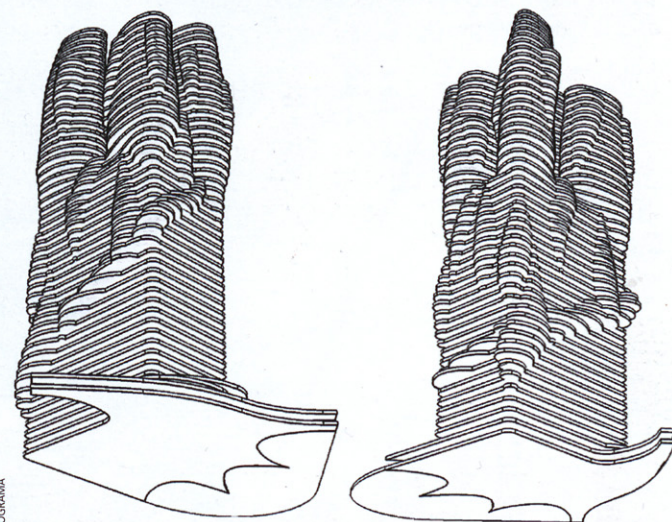
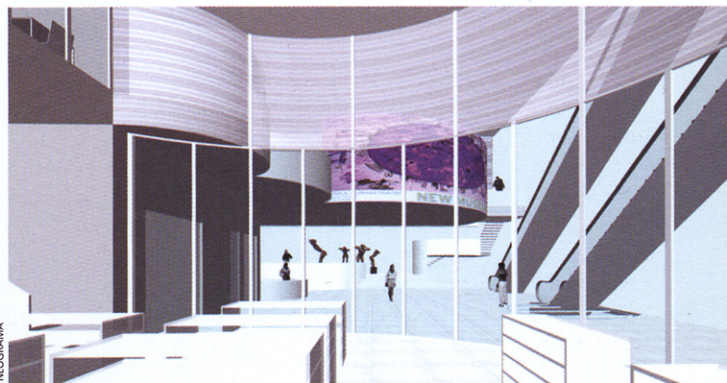
Las torres en San Sebastián siguen también la tradición racionalista, aunque algunas de ellas inclinan su cabeza, manifestándose así como verdaderos personajes y perdiendo con ello las cualidades de forma abstracta a las que su estilo tiende a conducirlos. Al tiempo, y como si sufrieran un ataque de una forma extraña que quisiera invadirlos, un tubo metálico lineal y ondulado las conecta y envuelve, mientras que las contamina con una idea figurativa contraria. Algunas de las torres, tranquilas, parecen mostrarse indiferentes ante la invasión. Otras, más temerosas, son las que, inquietas, han inclinado su cabeza. Pues todo tiene algo de narrativo. ¿Acaso se trata de una metáfora del racionalismo atacado por una artera serpiente, quizá la del formalismo?

Formalismo que ha vencido, con atractivos acentos plásticos, en la *Tour de la Porte de la Chapelle*, proyecto para París, que, en cierta forma, parece evocar Torres Blancas del mismo modo que la torre construida en Canarias por este mismo equipo evocaba el edificio del Banco de Bilbao en Madrid. Un homenaje a Sáenz de Oíza, probablemente el arquitecto más atractivo, por inque-

tante, de la generación heroica de los modernos madrileños. Pero, oiziano o no, el edificio muestra la habilidad con la que ha sido proyectado al ofrecer su poderosa plasticidad mediante un recurso muy sencillo: el recorte del perfil de sus forjados. No otro recurso se emplea para ofrecer una insólita forma que arranca de una firme base y se divide posteriormente en cuatro orgánicos brazos. Es una exhibición de la arbitrariedad de la arquitectura y de cuánto ésta puede ser utilizada para obtener intensos efectos plásticos sin complicar demasiado las cosas y prometiendo así una realización sin problemas. Es un magnífico ejemplo de una complejidad moderada, como la que Aalto practicaba frente a las complicaciones de los expresionistas o de los organicistas exacerbados.

El nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, propuesta de un concurso no ganado, también una torre, se proyecta siguiendo un mundo formal intermedio entre la exacerbación plástica de la *Tour de la Porte de la Chapelle* y la radicalidad racionalista de las Torres en Vitoria, aunque, obviamente, algo más cerca de éstas últimas. En una interpretación neoyorkina bastante ajustada, el edificio se adapta a los contiguos como una edificación entre medianerías, para retranquearse después e iniciar un segundo volumen que da al conjunto el aspecto de una torre. Cerrado con una sofisticada fachada de policarbonato y de vidrio, el edificio se remata con una coronación singular, formalmente moderada y plásticamente eficaz, que encierra un invernadero y que sigue con fortuna las tradiciones de la espléndida metrópoli norteamericana.

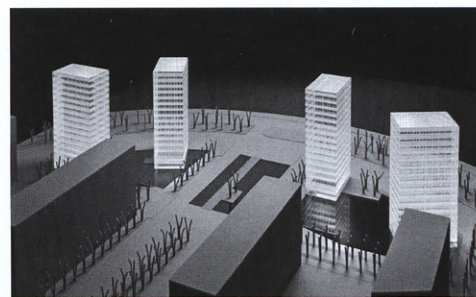
A la postre, el eclecticismo del estudio de Ábalos, Herreros y Sentkiewicz no es muy acusado, y se mantiene con lógica al servicio de las diferentes ocasiones. No ha sido muy contaminado por el exacerbado formalismo contemporáneo, pues cuando ha admitido su inevitable invasión lo ha hecho con calidad, economía de medios formales y un intenso sentido del humor. Es de esperar que sus proyectos se conviertan en realidad y que den así la verdadera medida que las propuestas merecen.



02 cuatro torres en salburúa
Parcelas M-23 y M-26, Sector 8, Ensanche de Salburúa, Vitoria-Gasteiz. 2001-2006.

ÁBALOS & HERREROS





ARQUITECTOS [MADRID]:
 Iñaki Ábalos
 Juan Herreros
 Renata Sentkiewicz

COLABORADORES:
 David Sobrino (proyecto ejecución, dirección de obra)
 Juanjo González Castellón (dirección de obra)
 Elena Cuerda, Víctor Garzón, Christian
 LeibengerAparejador: María Vallier
 Estructura: Obiol y Moya
 Instalaciones José Manuel Ábalos, Carlos y Ekain
 Estudio Económico: Atorrasagástegui, Beatriz Inglés
 Empresa Constructora:
 Jaureguizahar, Promoción y Gestión Inmobiliaria

PROMOTOR:
 Ensanche 21 / Jaureguizahar

MAQUETA:
 HCH Model

FOTÓGRAFOS:
 José Hevia, Paolo Roselli





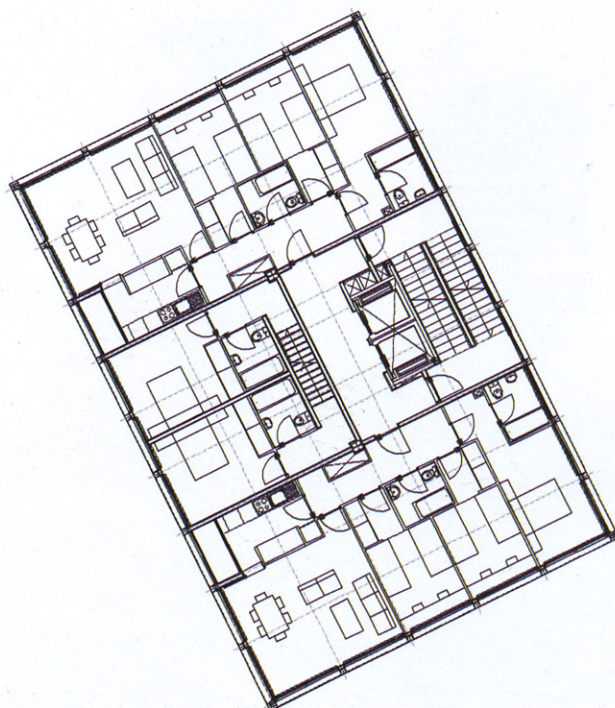
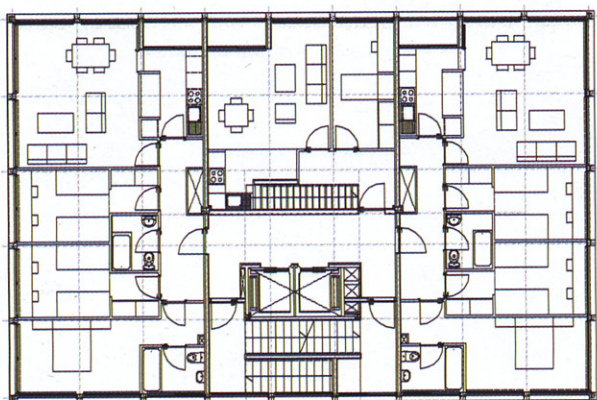
JOSE HEVA

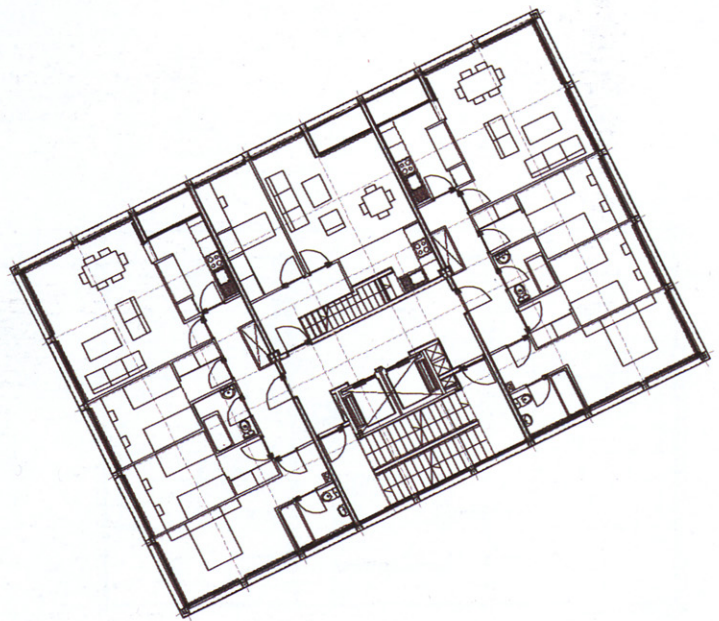
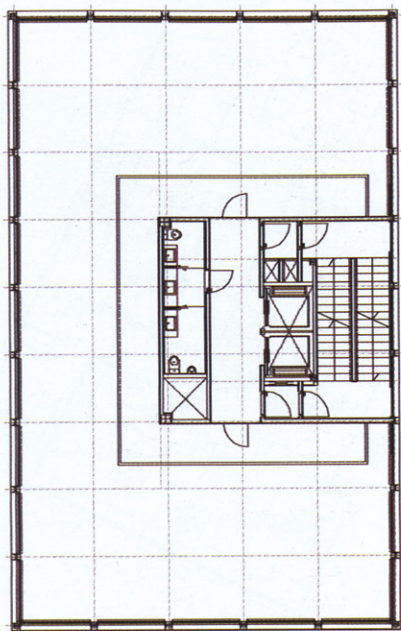
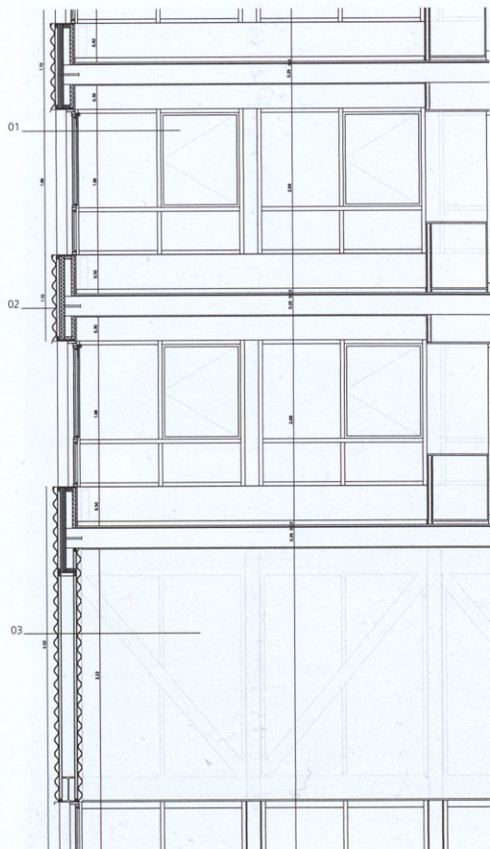


PACLO ROSELLI

DE IZQUIERDA A DERECHA:
 TORRE 1, PLANTA 14: 2 VIVIENDAS DE 3D
 1 VIVIENDA DE 2D (DÚPLEX)
 TORRE 2, PLANTA 10: 2 VIVIENDAS DE 3D
 1 VIVIENDA DE 2D (DÚPLEX)
 TORRE 3, PLANTA TIPO
 TORRE 4, PLANTA 12: 2 VIVIENDAS DE 3D
 1 VIVIENDA DE 2D (DÚPLEX)

EN LA PÁGINA SIGUIENTE:
 DETALLE SECCIÓN DE PANELES DE FACHADA
 1. CERRAMIENTO TRANSPARENTE. VIDRIO
 2. CERRAMIENTO OPACO. TABLERO DE FOAM + POLICARBONATO
 3. CERRAMIENTO TRANSLÚCIDO. POLICARBONATO + POLICARBONATO

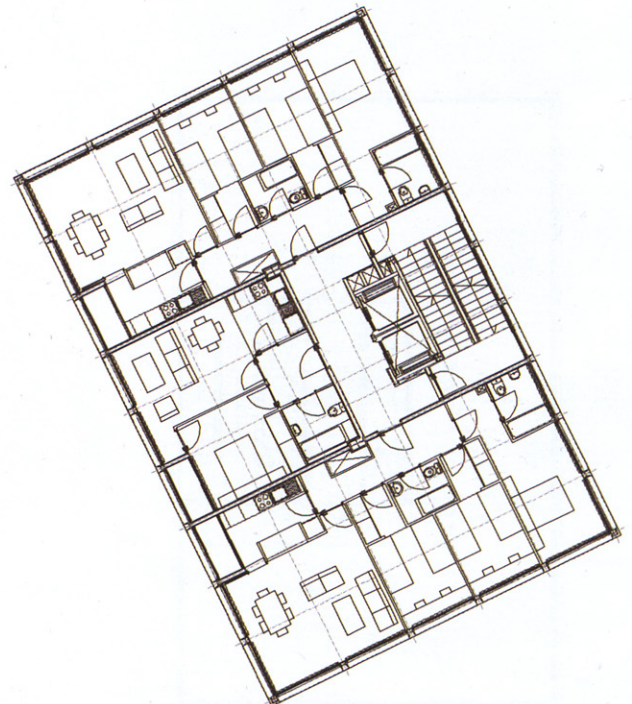
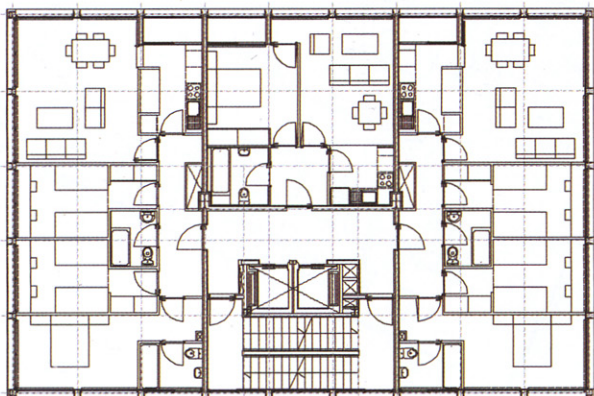






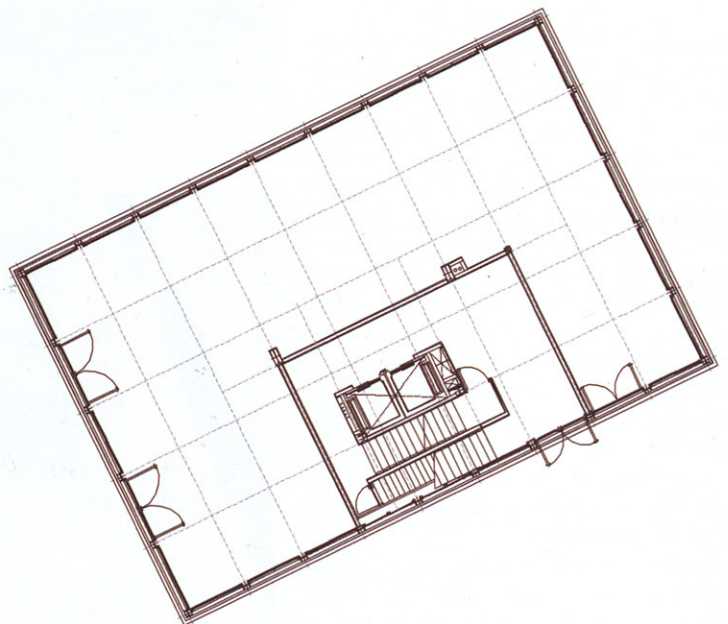
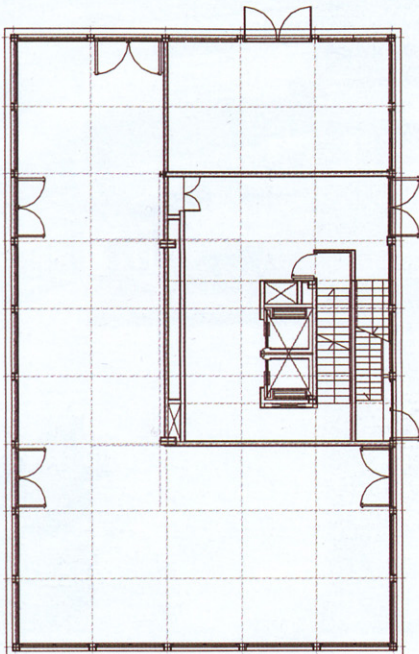
JOSÉ HEVA

DE IZQUIERDA A DERECHA:
 TORRE 1 PLANTA 4: 2 VIVIENDAS DE 3D + 1 VIVIENDA DE 1D
 TORRE 2 PLANTA 5: 2 VIVIENDAS DE 3D + 1 VIVIENDA DE 1D
 TORRE 3 PLANTA BAJA
 TORRE 4 PLANTA BAJA





JOSÉ HEVA



Si pensamos tanto en la verticalidad de la tipología en torre como en la posición del solar en la ciudad se hacen evidentes las dos solicitudes principales del proyecto: rematar el eje que articula el nuevo ensanche de Salburúa y dialogar con el gran humedal a sus pies.

La vía parque que lo rodea provoca una experiencia cinestésica de gran interés pintoresco debido a su traza sinusoidal, mientras la huella diagonal del antiguo aeropuerto coincide con la dirección desde la que se contemple el núcleo histórico de Vitoria, tan atractiva en altura como la que se despliega hacia el Norte y hacia el Este sobre el paisaje.

Por todo ello el proyecto propone desdoblar en dos cada torre prevista por el planeamiento y organizarlas haciéndolas pivotar en torno a los ejes presentes en el lugar.

El conjunto se despliega en torno a la vía parque proporcionando visiones dinámicas y sirviendo a una concepción bioclimática integral, en la que las torres captan energía de las tres orientaciones más favorables, garantizando con sus proporciones el máximo aprovechamiento de la radiación solar.

Con esta operación se logran diferentes efectos de interés: las torres ganan esbeltez sin aumentar la altura total; se libera una gran superficie de suelo público y se consiguen viviendas cuya intensa relación con el paisaje es la manifestación real de la sensibilidad bioclimática con la que se han concebido.

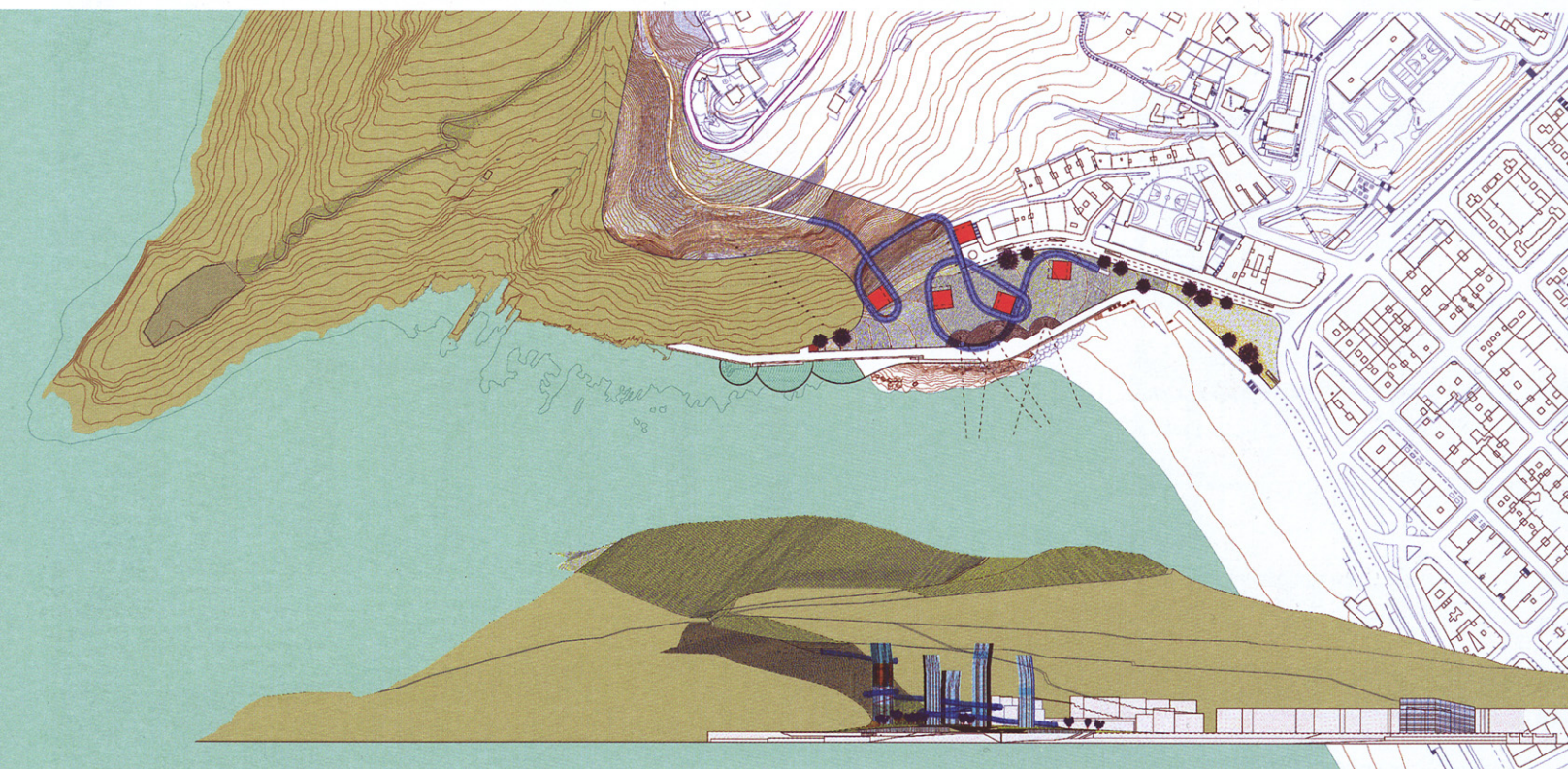
Todo el suelo liberado se transforma en una gran lámina de agua a los pies de las torres, un jardín líquido que remata el eje visual del ensanche e introduce los rasgos característicos del territorio en la ciudad. Estas, tienen así una presencia ambigua y cambiante en función de la luz y en sintonía con el marco natural del que toma prestado el color y luminosidad como réplica del humedal y soporte especular en el que se miran las torres duplicando su altura. El uso de paños generosos de vidrios de baja emisividad en las orientaciones adecuadas para el clima de Vitoria, completa las decisiones técnicas que han permitido comprobar la importancia real de las decisiones arquitectónicas y constructivas en el logro de la eficacia energética, frente a la multiplicación de inventos y prótesis pseudotécnicas que constituyen hoy la imagen pública de la sostenibilidad.

Durante el proceso de construcción del proyecto se han realizado dos cambios que consideramos de cierto interés técnico y arquitectónico. Dado que como tantas veces, las llamadas del concurso público para lograr edificios singulares desde el punto de vista formal y técnico—especialmente desde el punto de vista bioclimático—no conlleva el más mínimo soporte de inversión pública, para hacer viable su ejecución y obtener la máxima calificación medioambiental concedida por el Gobierno Vasco se reorganizó primero el programa funcional mixto de cada torre concentrando las oficinas en una de ellas, simplificando así la construcción, eliminando costes y favoreciendo el negocio inmobiliario de la empresa, adjudicataria así de una torre de oficinas en un entorno singular.

En segundo lugar se procedió a eliminar muchos de los gadgets bioclimáticos del concurso concentrando su eficacia energética ahora en los recursos arquitectónicos de forma y orientación, así como de aislamiento y respuesta energética del vidrio y de las superficies opacas.

Ello ha llevado a un método constructivo sintético, con una estructura singular como es el tubo reticulado de acero típico de las oficinas en altura de los setenta—seguramente empleado por primera vez para programas sociales—cuya ignifugación ha servido también de aislamiento técnico y trasdosado planchas de policarbonato translúcido formando directamente y sin puentes térmicos cámaras ventiladas.





02 cinco torres en san sebastián

Paseo de la Zurriola c/n Avda. de Navarra, Barrio del Sagües, San Sebastián, 2003.

ÁBALOS & HERREROS

ARQUITECTOS [MADRID]:

Iñaki Ábalos

Juan Herreros

Renata Sentkiewicz

COLABORADORES:

Juanjo González

Curadora: Alicia Chillida

Arquitecto y fotógrafo: Jaime Ábalos

Filósofo: José Luis Pardo

Biólogos: Reyes Monfort, Marga Imaz

Estructuras: Mike Schlaich

Consultor: Haginpe

PROMOTOR:

Ayuntamiento de Donostia-San Sebastián

INFOGRAFÍAS:

Neograma

Todo donostiarra ha aprendido a relacionar espacio y tiempo, naturaleza y memoria, subido de niño a la roca del ballenero del monte Ulía, perdida la mirada en el infinito.

Desde el primer momento supimos, al afrontar el proyecto de Sagües, que el problema no era acercarse a la parte del Mompás, cerrar el circuito peatonal desde "el peine del viento" con una imposible y errónea solución simétrica.

De hecho, no se trataba de "cerrar" sino de expandir, de abrir la ciudad al infinito, a la memoria, a la profundidad del Cantábrico, hacia el cielo, al interior de la montaña, al aire salino, al monte Ulía, a Pasajes...

Abrirla en el espacio y en el tiempo, extender y proteger esa privilegiada relación que la ciudad ha establecido desde su fundación entre naturaleza y artificio haciéndola aún más intrincada y variada, haciendo accesibles las hortensias del monte Ulía como nunca se había sospechado, haciendo accesible el Cantábrico 365 días al año, completando esa magnífica construcción artificial que es Gros desde sus orígenes, apropiándonos del agua, del cielo y de la tierra para completar de forma memorable la trama de espacios públicos y naturales de San Sebastián.

Para ello se organizará un espectacular recorrido de ascensión al Ulía que vuela soportado en cinco barras o edificios-torre de gran esbeltez, unidos en su planta baja por un doble jardín, uno superior o "campa" sobre la playa y el mar, y uno inferior, un jardín líquido, una enorme playa de invierno con agua de mar.

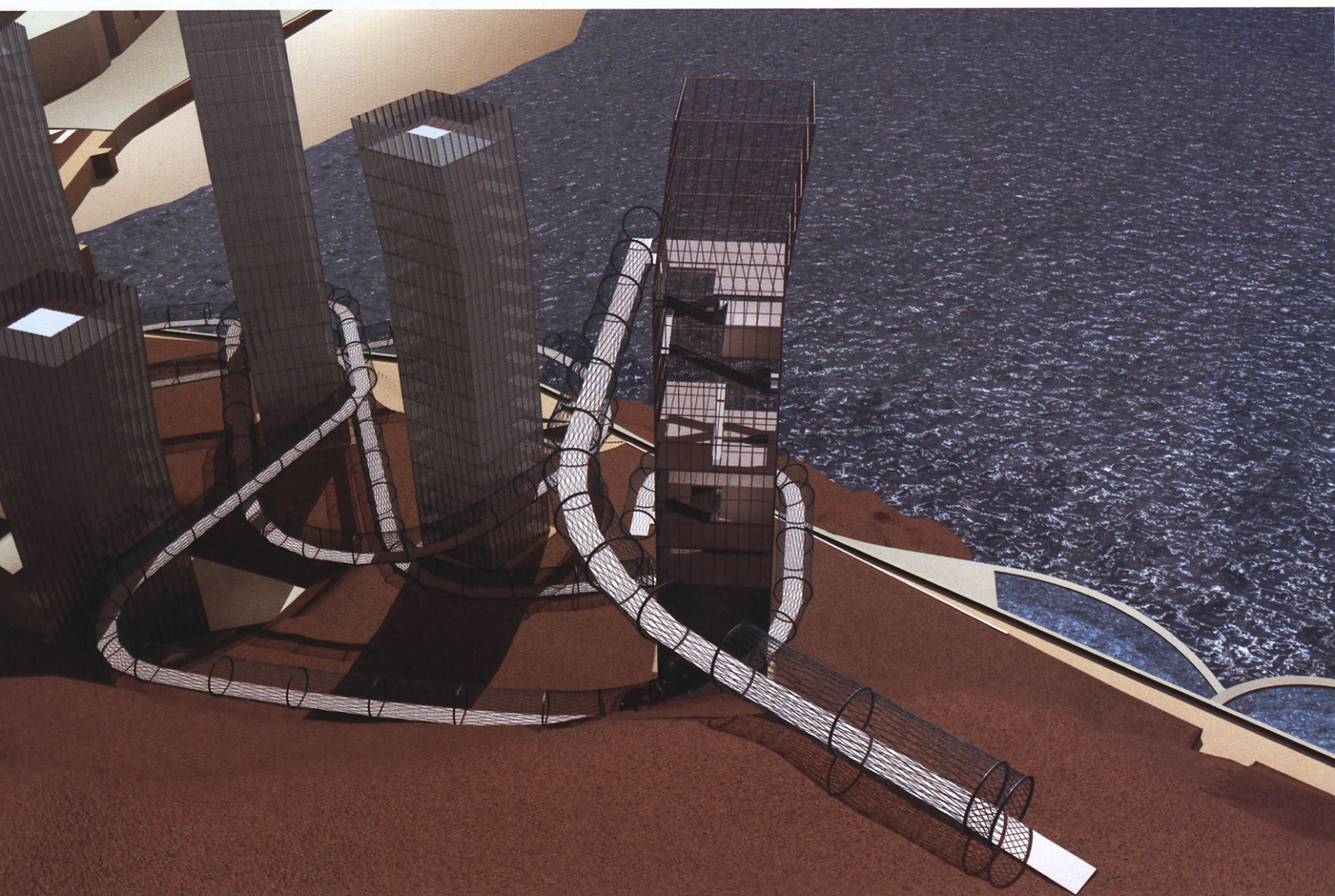
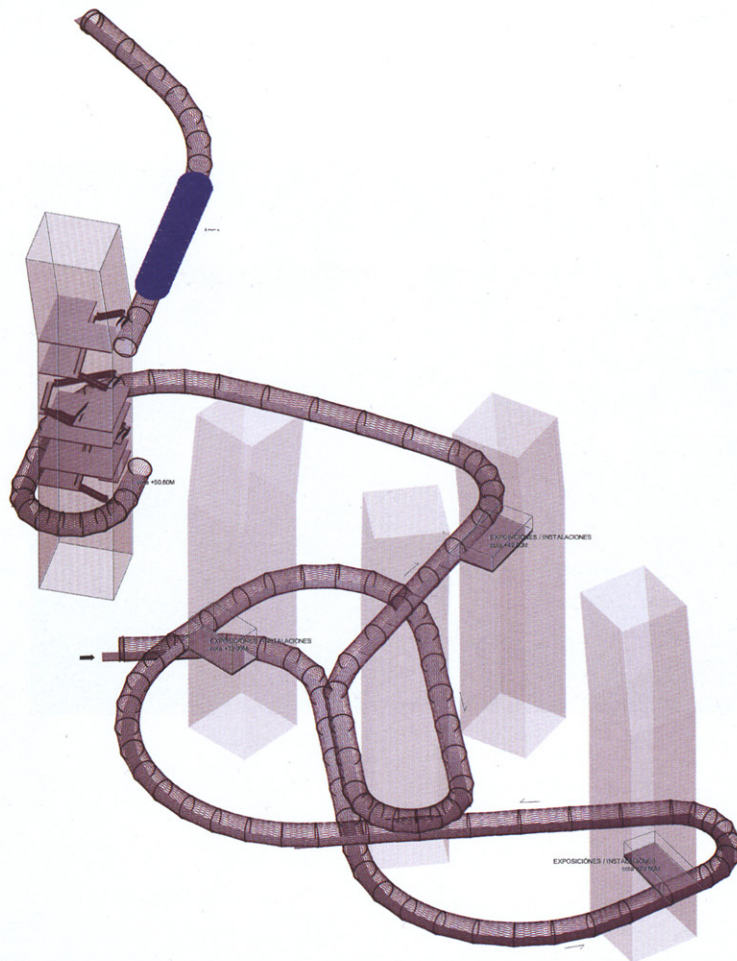
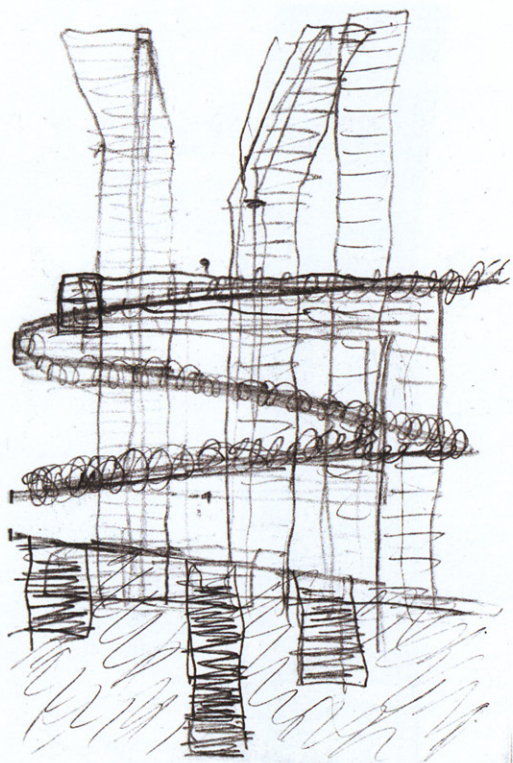
La construcción de cinco estructuras vítreas a modo de barras de hielo, inspiradas en el laboratorio de tizas de Oteiza, se ubican completando la difícil trama de Sagües con una clara ambición expresiva propia de su escala.

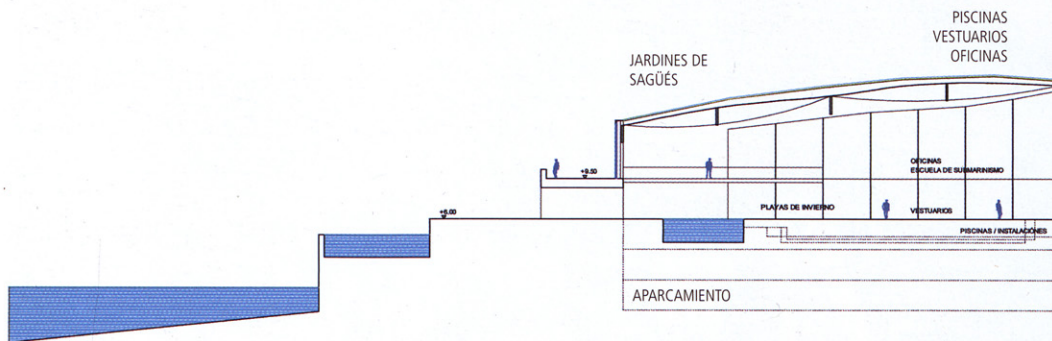
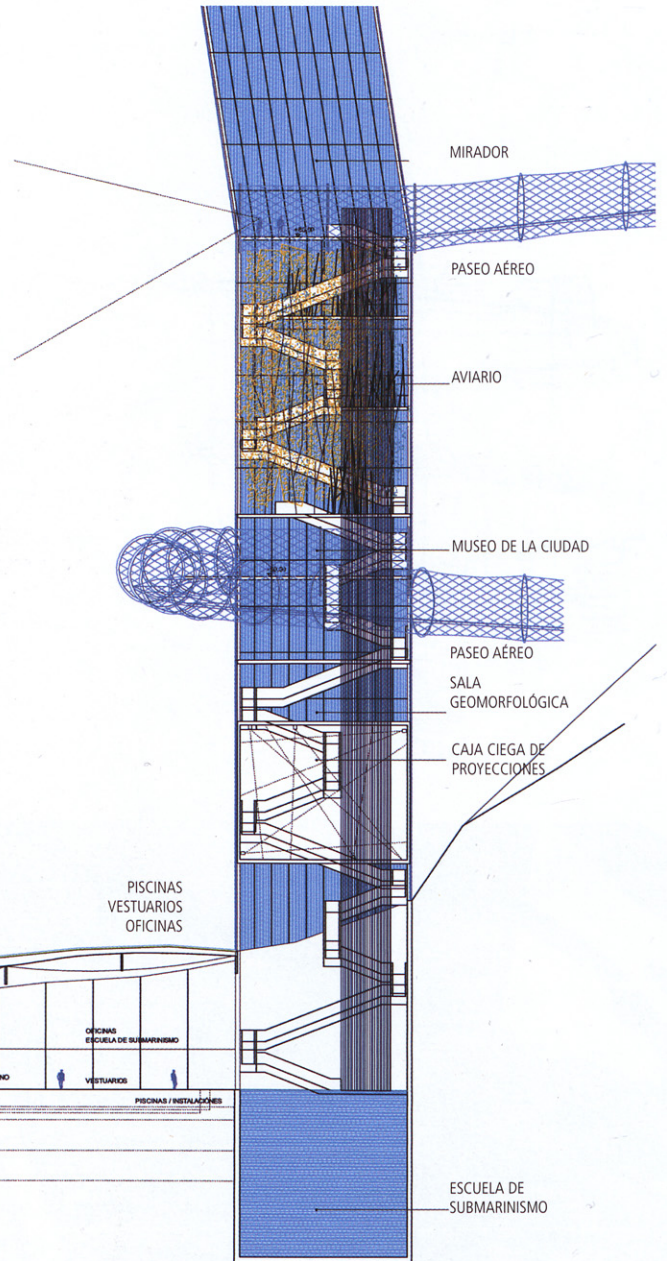
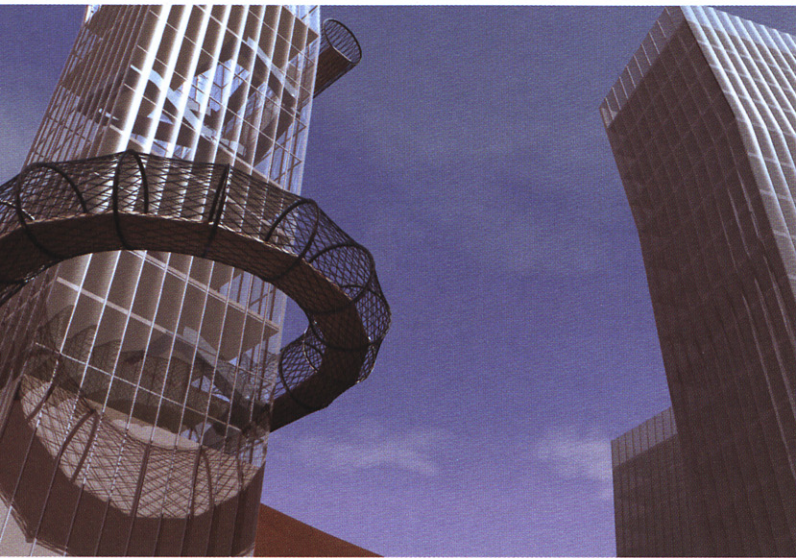
Sirven de soporte a los recorridos peatonales de ascensión, la cinta pintoresca que conecta una y otra cota. Y por último, construyen un contrapunto a las rocas vítreas del Kursaal materializando un triedro espacial que otros habían detectado ya hace años.

Las primeras barras o edificios-torre que se encuentra el viandante contienen los lofts, residenciales o no, y la estructura dual del hotel.

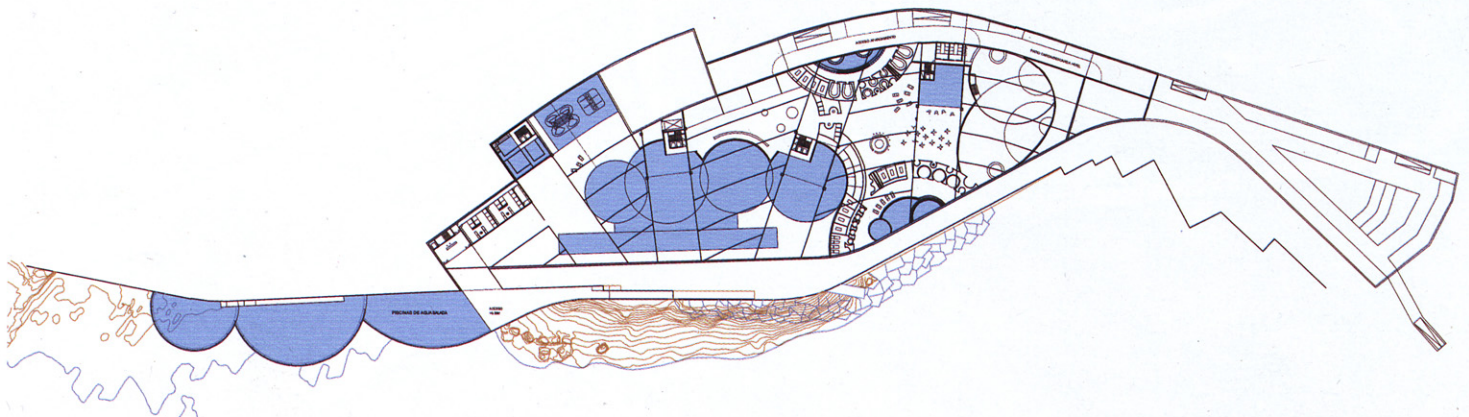
Completando la trama inconclusa de Sagües se ubica la destinada de vivienda social, y finalmente, un museo o estructura de usos públicos cuyo programa cultural





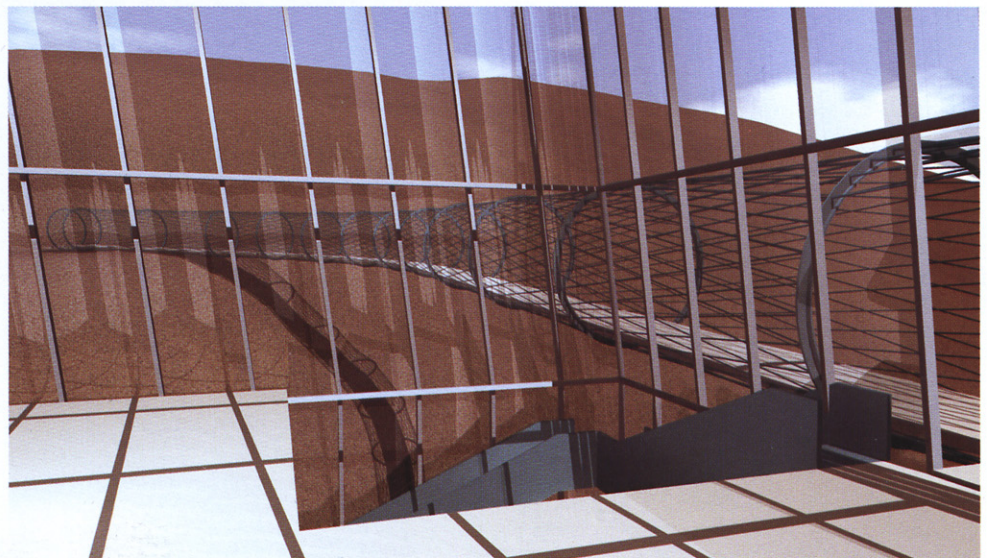
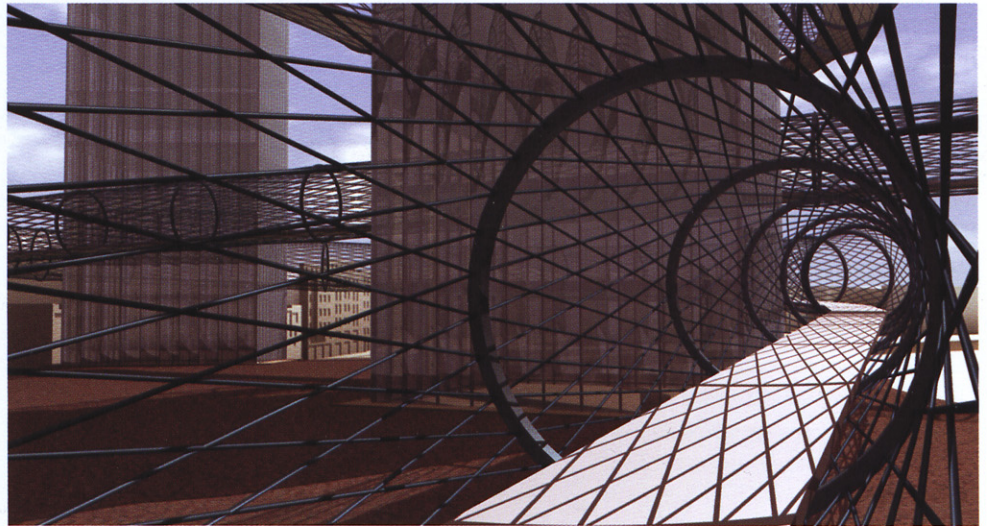
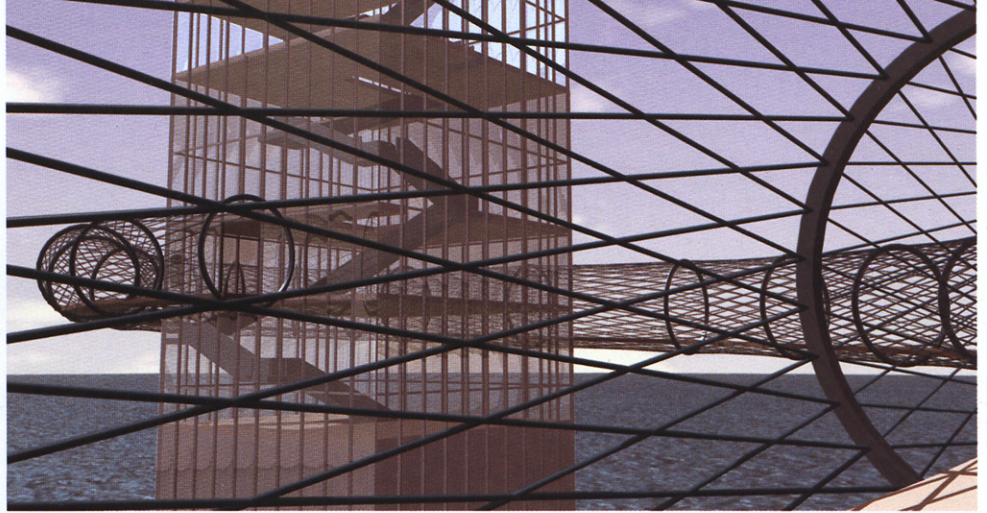


SECCIÓN DEL CONJUNTO Y PLANTA DEL ZÓCALO DE LA TORRES

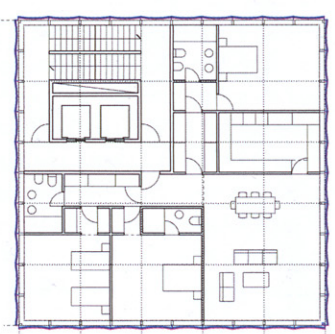
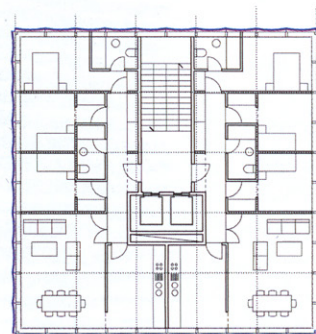
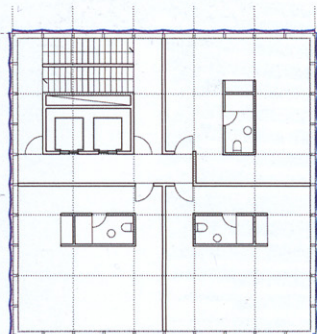
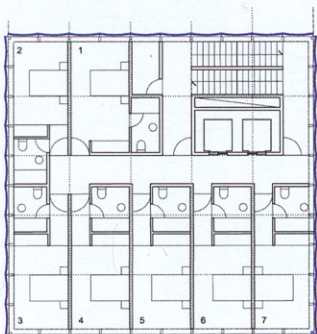


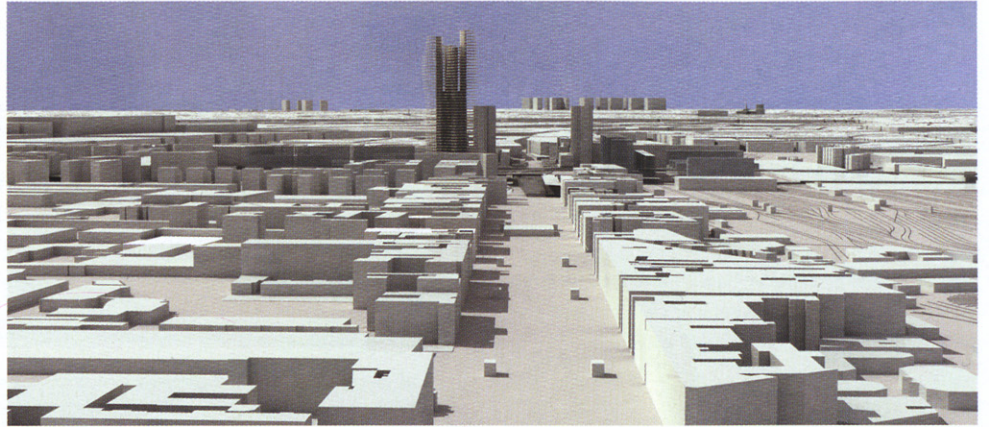
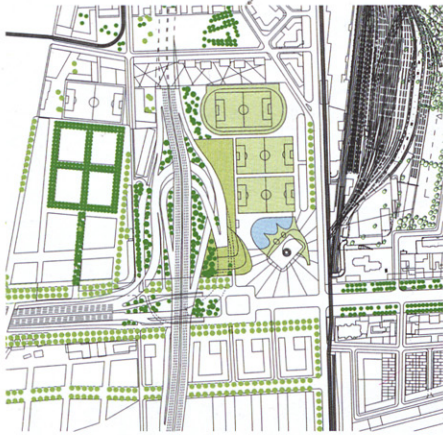
pretende aportar a los ciudadanos una comprensión mejor del medio físico que da soporte a la ciudad, explicando su formación geomorfológica, permitiéndole explorar sus aguas profundas o convivir con las especies de aves que habitan sus cielos, en un modelo insólito de espacio museístico vertical conectado a los espacios naturales de la ciudad, a modo de "galería de las maravillas" romántica.

Las barras son también en sus plantas bajas enormes lucernarios que permiten introducir luz natural de forma dramática sobre el mar artificial ubicado bajo las nuevas campos de Sagües en el interior de su planta baja.



PLANTAS DE CUATRO DE LAS TORRES.
DE IZQUIERDA A DERECHA, HOTEL, LOFTS, VIVIENDA SOCIAL Y LOFTS.





Construir en altura en Port La Chapelle permitirá transformar un territorio de gran complejidad, cruce entre trazados históricos e infraestructuras modernas de gran escala, en un paisaje urbano contemporáneo, atractivo, que da cuenta de la belleza dual de París —de su memoria y de su modernidad— y permite ensayar nuevas formas de vida.

Para lograr este cambio es necesario contar con la complejidad espacial de los denominados mix-use, auténticas ciudades verticales que condensan en puntos emblemáticos de la ciudad la densidad y actividad de los conglomerados urbanos tradicionales, transformando radicalmente el carácter de dichas áreas, la forma de ser usadas y percibidas.

Vivir en altura es así cumplir la fantasía de vivir otra vida, llena de luz y paisajes memorables, rodeado de belleza, con la mejor accesibilidad, junto a los mejores equipamientos, en las mejores condiciones medioambientales y contribuyendo a una distribución más equitativa de centralidad en el mapa de París. El uso de la tipología mix-use que proponemos en Port La Chapelle, de carácter público-privado, incluirá programas culturales —un Campus Universitario— comerciales, oficinas, aparthotel y vivienda, generando a su alrededor distintos espacios públicos, pavimentados y ajardinados, prolongándose hacia el área deportiva existente, que completa y mejora. Los usos, como es recurrente en esta tipología, se ordenan como un gradiente vertical de privacidad, de modo que la residencia se ubica en la coronación mientras las actividades comerciales y culturales lo hacen junto al nivel de calle, duplicado y triplicado por la forma expansiva y aterrizada en que la construcción contacta con el suelo.

¿Cómo pensar un mix-use en esta localización específica?, ¿cómo hacer que esta tipología se convierta en un fenómeno parisino, aceptado y deseado como una nueva forma de vida?

Es necesario sin duda estudiar la escala monumental de París (Montmatre, Tour Eiffel, Tour Montparnase) con la que se mide, así como las dos grandes catedrales que Port Le Chapelle une (Notre Dame, Sant Denis) para deducir tamaño, imagen y materialidad, y construir una pieza capaz de dialogar con las precedentes, respetar jerarquías y proponer nuevos vínculos. Pero también es necesario construir una pieza original, que hable de nuestro tiempo, de los valores medioambientales, de las mejores fantasías sobre nuestra forma de vida. La construcción en Port Le Chapelle de una

una torre en port de la chapelle 02

Rue de la Chapelle / Boulevard Périphérique, París, Francia. 2007

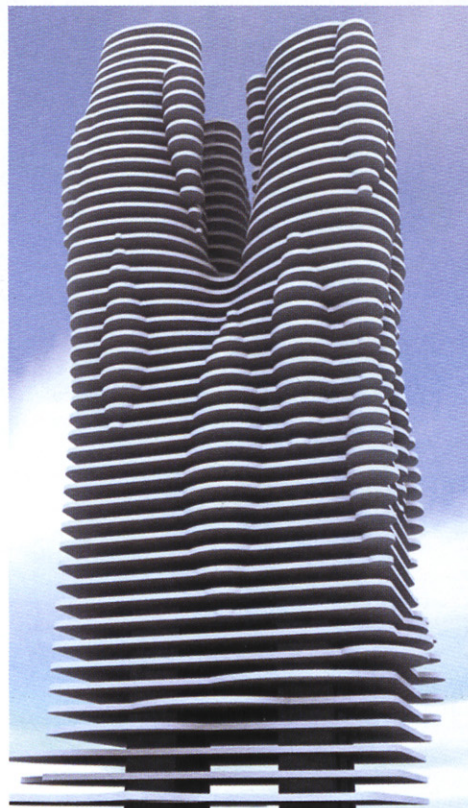
ÁBALOS & HERREROS

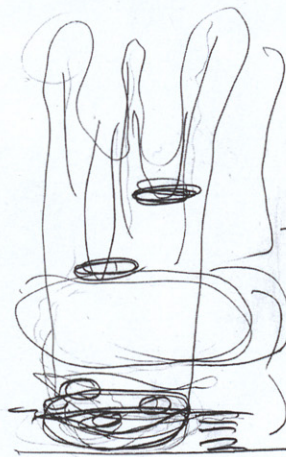
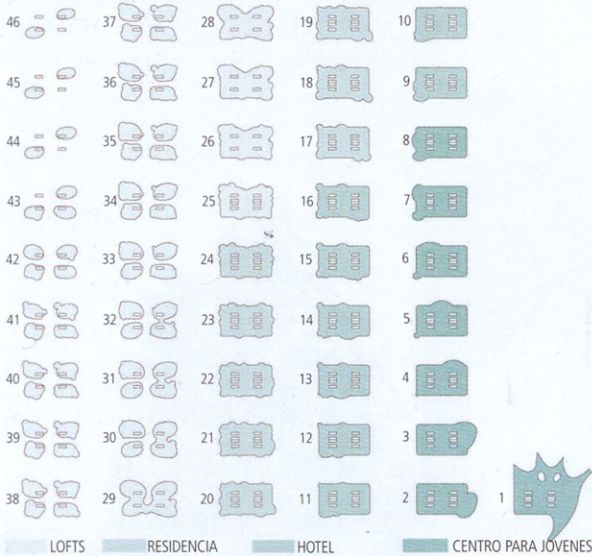
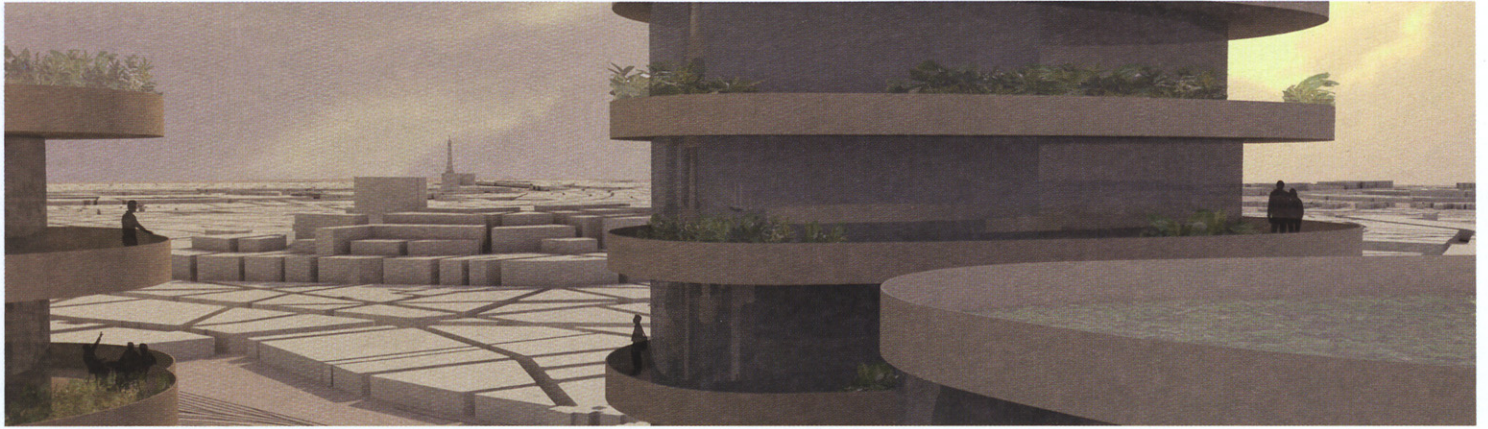
ARQUITECTOS [MADRID]:
Iñaki Abalos
Juan Herreros
Renata Sentkiewicz

COLABORADORES:
Margaux Eyssette
Arquitecto local: David Serero (Serero Architectes)
Energía y Sostenibilidad: Florencio Manteca (Cener)
Programador Social: José Miguel Iribas

PROMOTOR:
Ayuntamiento La Mairie de París

INFOGRAFÍAS:
Luis Cabrejas (Neograma)





ARRIBA, TIPOS DE PLANTAS Y CROQUIS.
ABAJO, SECCIÓN Y PLANTAS TIPO DE HOTEL,
RESIDENCIA DE ESTUDIANTES Y LOFTS.

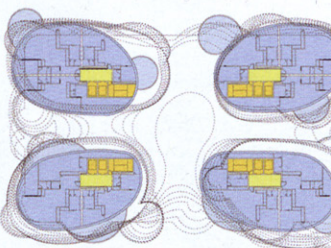
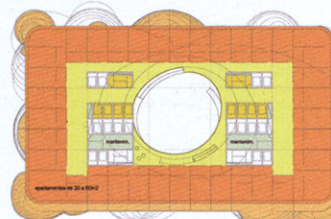
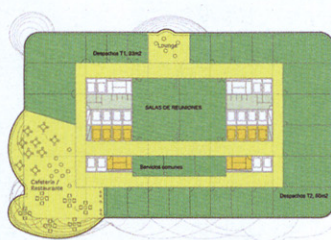
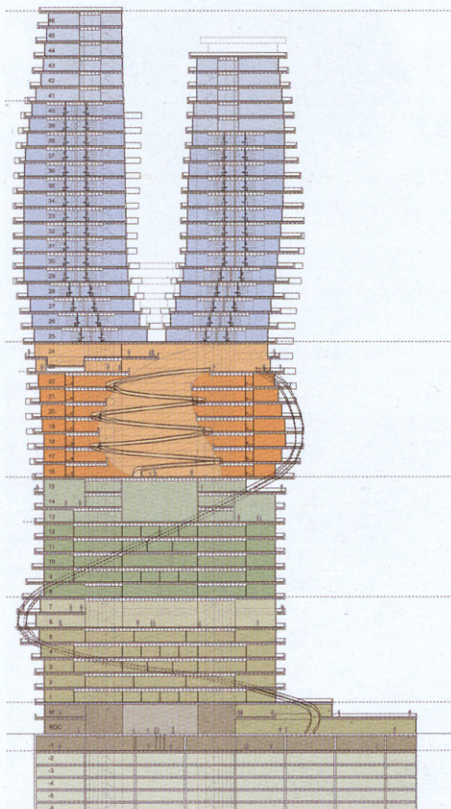
estructura de usos mixtos y densidad metropolitana debe también establecer diálogos con la ciudad y con la naturaleza, con el nuevo paisaje antropológico metropolitano y con el medioambiente.

Por ello proponemos levantar una gran masa vertical formada por blancas bandejas abiertas que abrazan la ciudad circundante en sus cuerpos bajos para ir aligerando su masa según asciende la sección hacia conformar una coronación en base a torreones curvos exentos de distintas alturas. Queremos con ello dotar a esta construcción de un carácter ambiguo entre estructura monumental arquitectónica y accidente geográfico natural, como un risco erosionado por el viento, un elemento natural compuesto precisamente por la acción del aire, el agua, la tierra y la energía solar, entendidos ahora como materiales de construcción de un nuevo modo de vivir...

La Tour Port La Chapelle (TPCH), así como permite la optimización espacial, técnica y financiera, favorece la sostenibilidad y el equilibrio energético del conjunto, mezclando usos generadores de calor con usos que demandan calor para aprovechar la energía de los primeros en distintos periodos del año. Igualmente los usos generadores de calor minimizan sus intercambios con el exterior maximizando su compacidad mientras los usos demandantes se abren al exterior en busca de luz, calor y ventilación naturales.

La construcción se orienta en la dirección de los vientos dominantes de París, tanto para optimizar sus comportamiento estructural (ofreciendo mínima resistencia a la presión del viento, también por la geometría circular, el baricentro bajo y los distintos periodos de oscilación conseguidos por las sección escalonada), como para aumentar la ventilación natural laminar de todas sus superficies. El sistema de bandejas diseñado permite abrir hacia las orientaciones meridionales terrazas jardín que además de extender el paisaje exterior en uno interior, son eficaces para equilibrar el confort y el consumo energético de las viviendas.

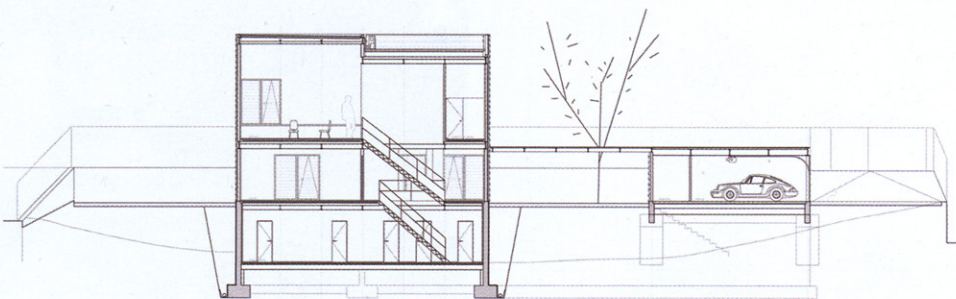
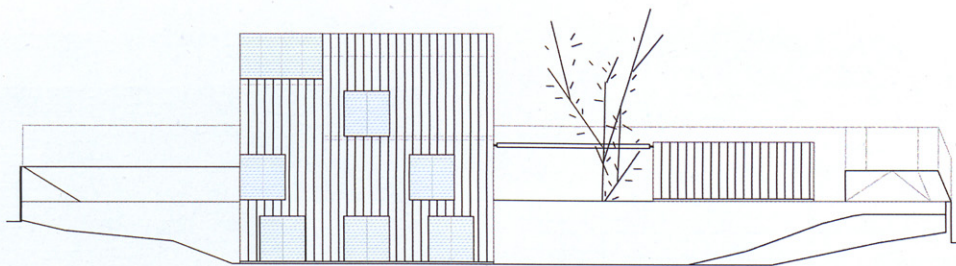
La creación de un entorno ajardinado interior y exterior, el aprovechamiento de aguas pluviales y grises (las primeras para crear una gran lámina de agua en el espacio público, las segundas para riego), la localización de placas fotovoltaicas en lugares estratégicos de la fachada y de la coronación, el hipotético uso también en coronación de generadores eólicos etc. permiten imaginar un desarrollo técnico ejemplar desde el punto de vista de la gestión de la energía.



02 vivienda unifamiliar en las rozas
c/ Valdemosa, Las Rozas, Madrid 2002-2004.

ÁBALOS & HERREROS





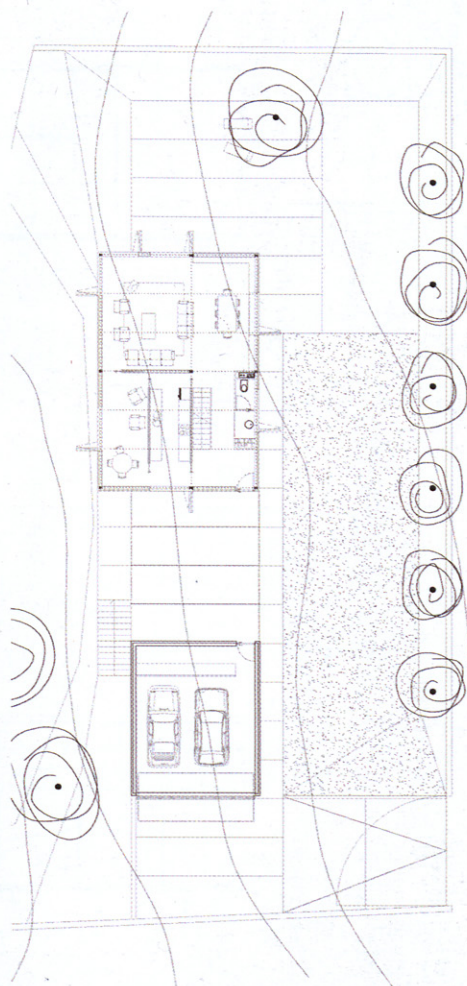
ALZADO Y SECCIÓN LONGITUDINAL

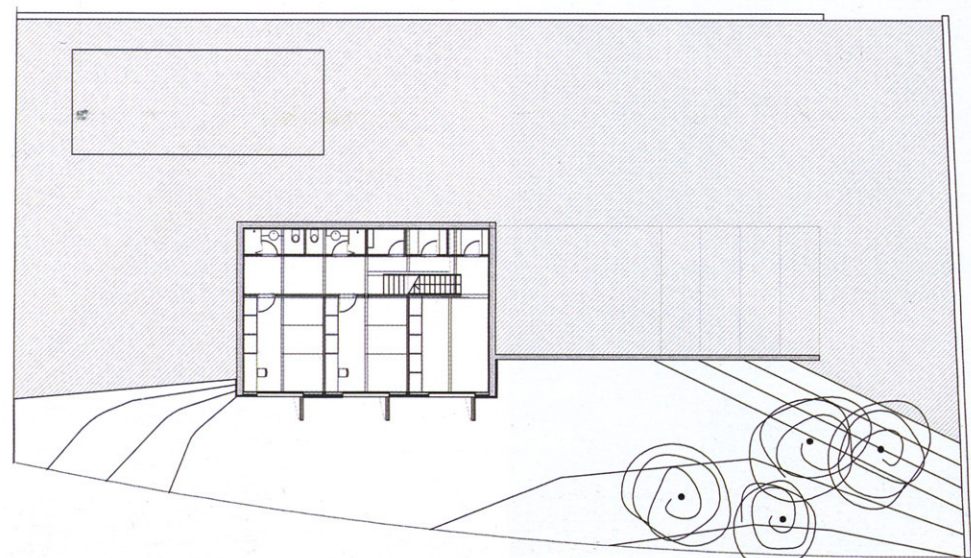
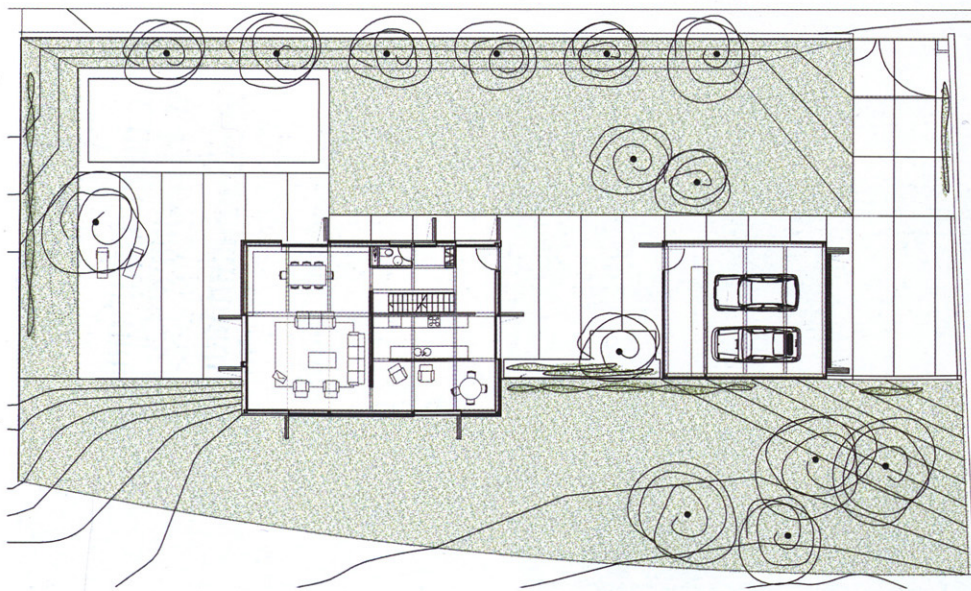
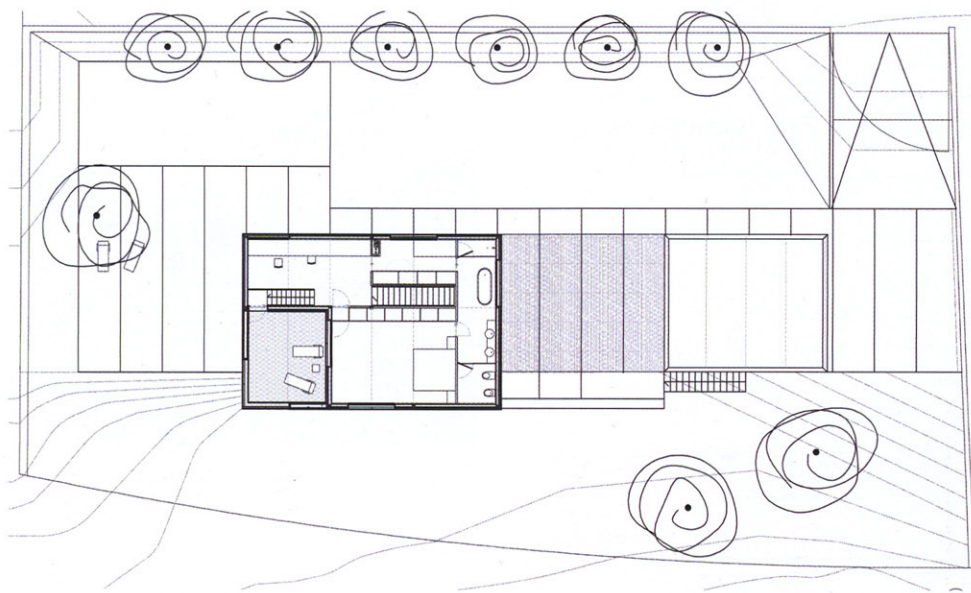


ARQUITECTOS [MADRID]:
Iñaki Ábalos
Juan Herreros
Angel Jaramillo

COLABORADORES:
Renata Sentkiewicz
Clara Murado, Alfredo Muñoz
Aparejador: José Torras
Empresa constructora: Sumarsan S.L.

FOTÓGRAFO:
José Hevia



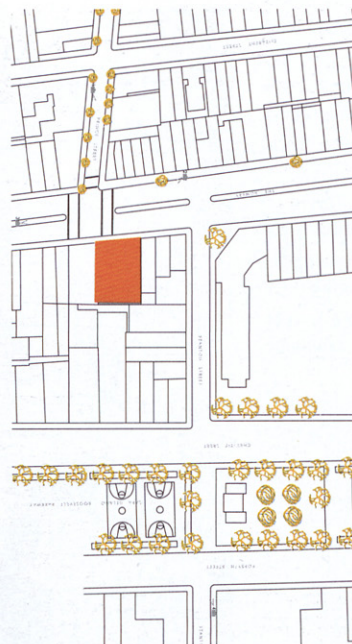


La última parcela de una urbanización en las afueras de Madrid, en una ladera junto a un encinar protegido del cauce del Guadarrama, permite ensayar una casa compacta como producto de ensamblar trece volúmenes de diferentes proporciones iluminados por un único hueco repetido.

Un sistema constructivo con estructura de acero y cerramiento invertido, eficaz desde el punto de vista energético, terminado en tableros de cemento-madera, dota a la casa de un carácter ambiguo, entre una construcción tectónica y una cabaña, en torno a la cual pivotan las distintas plataformas y jardines exteriores poniendo en relación casa y paisaje.

EN LA PÁGINA ANTERIOR, PLANTAS PRIMERA, BAJA Y SÓTANO





ARQUITECTOS [MADRID]:
Iñaki Abalos
Juan Herreros
Renata Sentkiewicz

COLABORADORES:
David Sobrino, Mireia Martínez
Consultores: ARUP Madrid

INFOGRAFÍAS:
Wouter Van Daele

MAQUETA:
Christof Brinkmann, Eva Ardid



El New Museum busca reforzar su identidad desplazándose a un solar propio, entre el Soho y el Lower East Side, lugar de residencia de la nueva generación de artistas neoyorquinos. Busca también acompañar su nueva identidad ampliando su espectro expositivo (muy centrado hasta ahora en media art) en base a la propia propuesta arquitectónica.

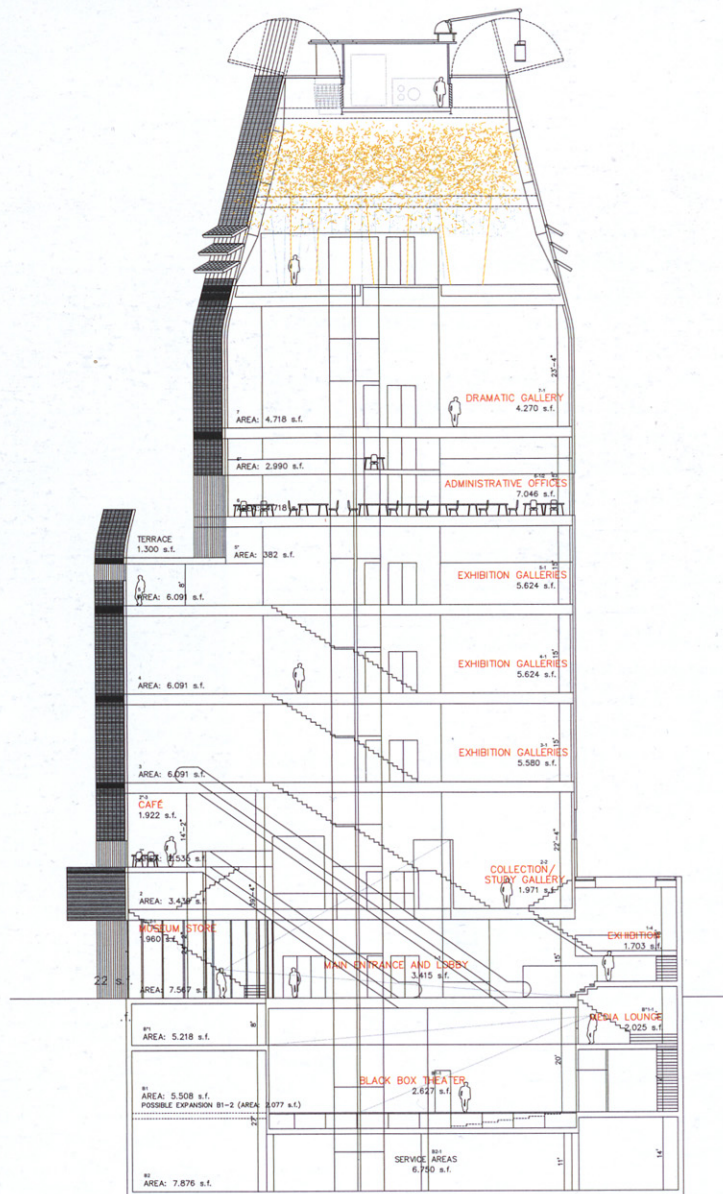
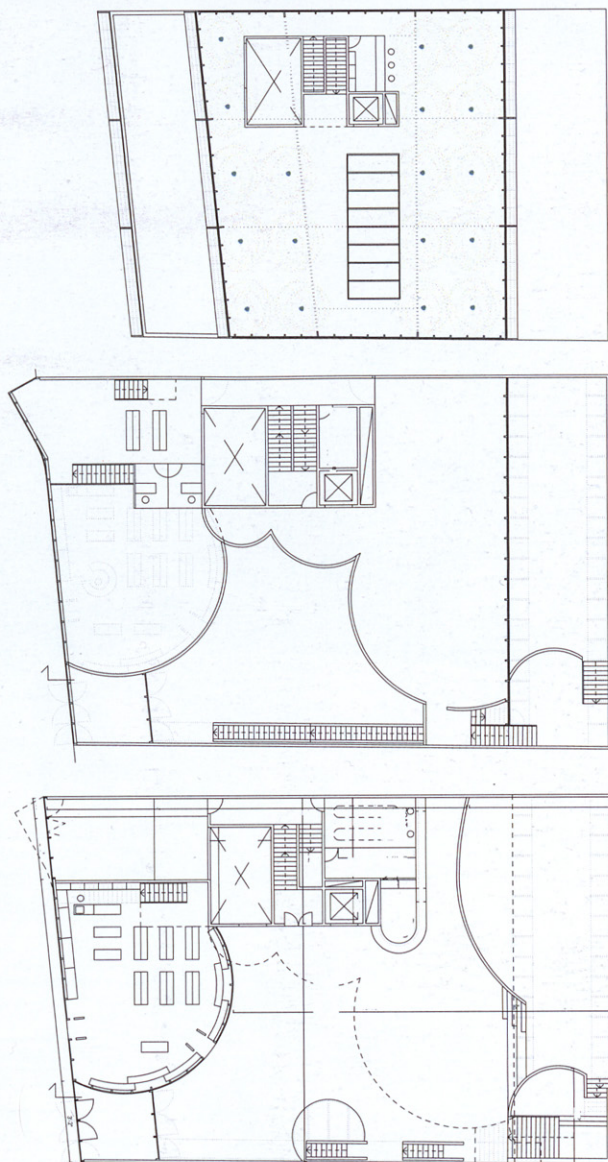
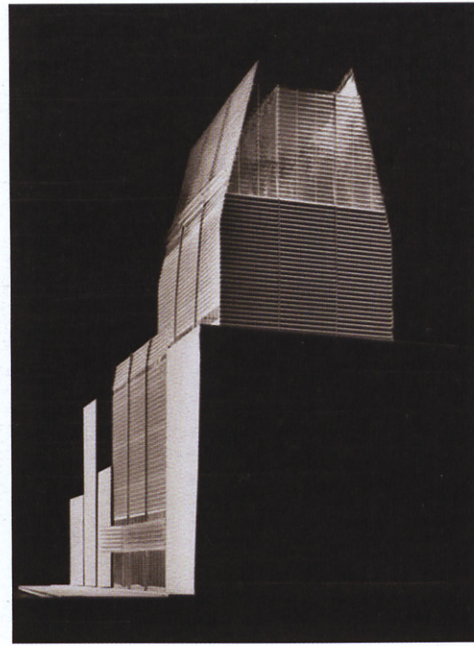
Nuestro proyecto da respuesta a estos datos proponiendo levantar una silueta singular en el skyline de Nueva York que refleja simultáneamente el equilibrio metafórico de los dos contextos urbanos entre los que se ubica y la creación de nuevos programas artísticos-paisajísticos, en base a la propuesta de coronar la construcción con un invernadero con arbolado permanente y jardinería formando parte estacional o anualmente del programa expositivo, constituyendo este conjunto

un observatorio público único sobre el área sur de Manhattan. Inmediatamente bajo él se propone la Dramatic Gallery, una versión *in-door* del invernadero, una de las salas de mayor altura de Nueva York.

El programa se organiza en tres paquetes: el superior, formado por el observatorio y la Dramatic Gallery; otro intermedio, de formato más convencional, y otro junto a la entrada, involucrando simultáneamente al nivel de calle, los superiores y los inferiores, donde se concentra la mayor actividad. Estas áreas pueden o no ser independientes entre sí, de forma que la continuidad y flexibilidad de los espacios favorece una experiencia del museo cambiante y en continua renovación, provocando un trabajo imaginativo de artistas y curadores.

Se propone un cerramiento híbrido, de policarbonato y vidrio,

donde el primero da la refracción de la luz natural y el segundo, el aislamiento acústico y la seguridad. Mientras el policarbonato se desliza hacia arriba para formar el invernadero, el vidrio lo hace hacia abajo para favorecer la transparencia del nivel de calle. Utilizando productos opacos de geometría similar en los muros medianeros, el edificio adquiere la imagen de una construcción exenta. El museo no tendrá acabados de lujo, irán dirigidos a un público que reclama una relación más estrecha entre arte y vida cotidiana. El New Museum que proponemos está hecho de luz, proporción y organización de la experiencia del espacio en movimiento, sin detalles y sin lujo, con cierto optimismo y alegría, realizado con naturalidad, hecho de aire, construido con el aire que respiramos, buscando la máxima simplicidad y la máxima intensidad.



PLANTA ALTA GLASS HOUSE, SEGUNDA, BAJA Y SECCIÓN TRANSVERSAL.

02 galería de arte moderno

NE 38th Street and NE 1st Street Court,
Design District, Miami, Florida, EEUU. 2004

ÁBALOS & HERREROS

ARQUITECTOS [MADRID]:

Iñaki Abalos
Juan Herreros
Renata Sentkiewicz

COLABORADORES:

David Huang, Rosalyne Shieh, Eva Gil
Arquitecto local: Insightdesign
Estructura: GFCE
Instalaciones: EMTec
Fachada: FRONT NY
Iluminación: Brandston Partnership

INFOGRAFÍAS:

David Huang, Juanjo González

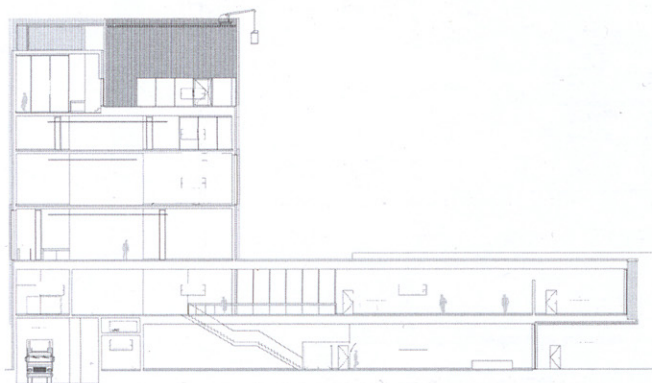
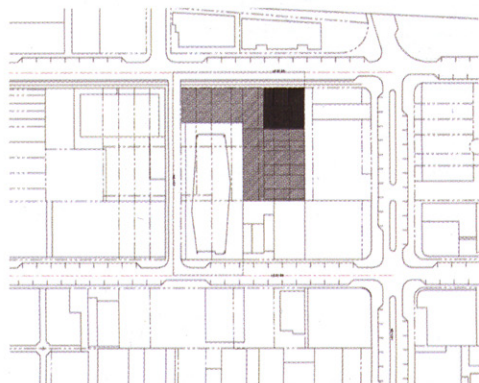
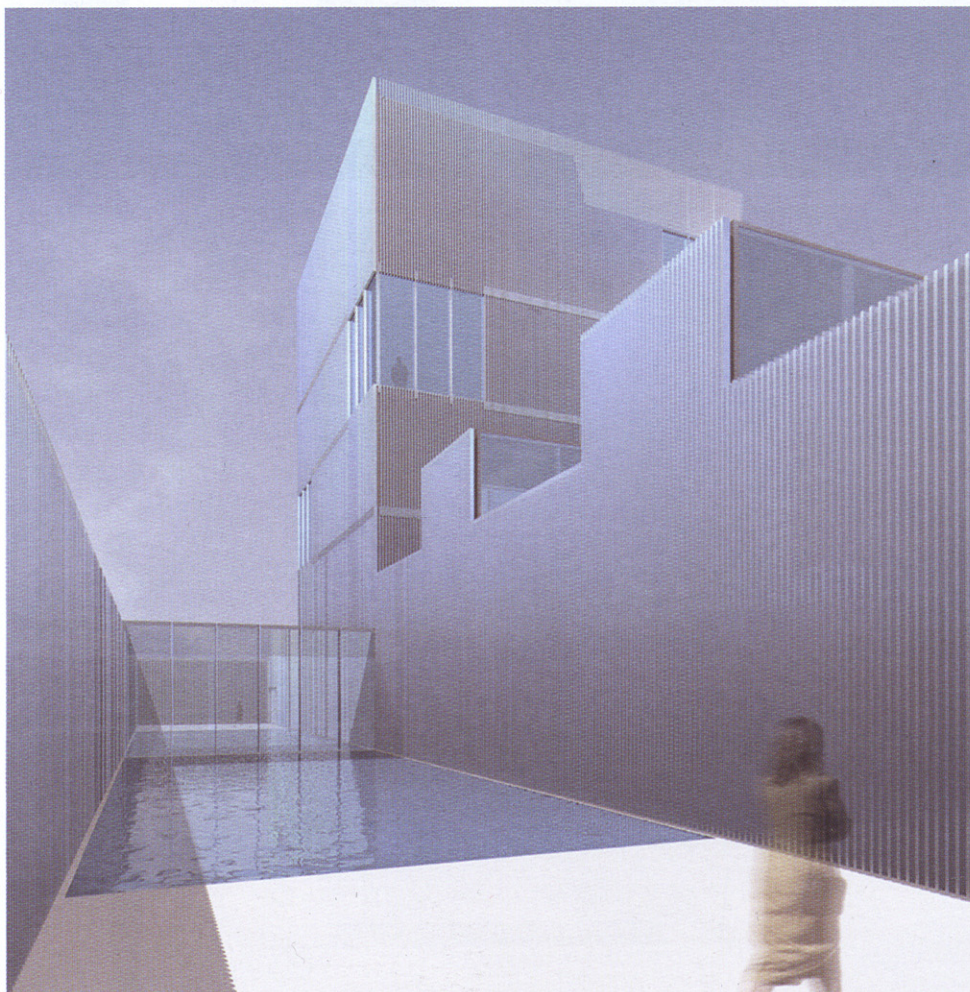
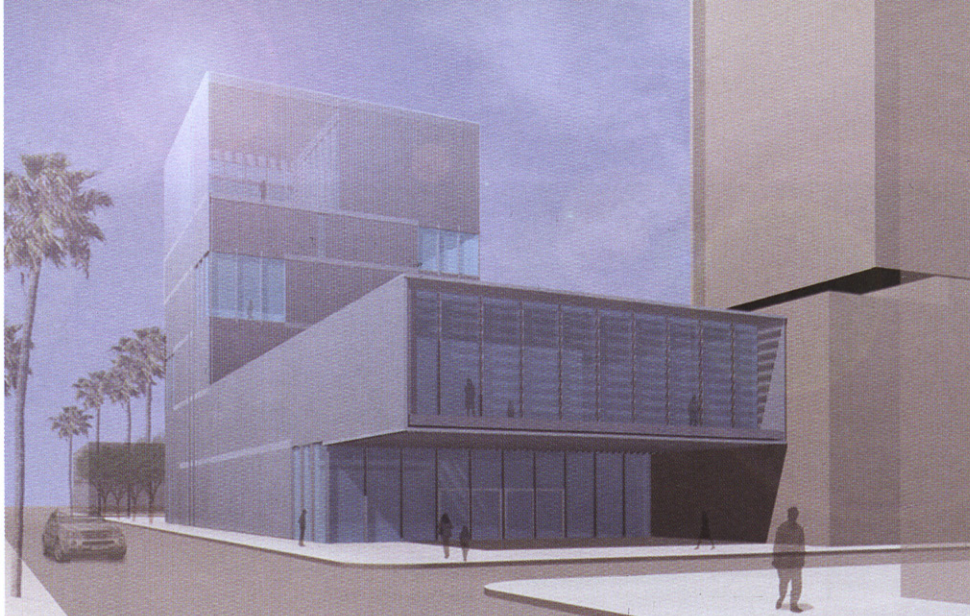
MAQUETA:

Aldo Trim

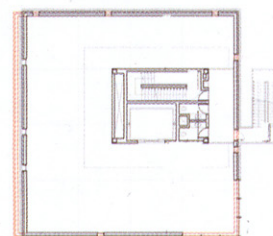
En el Barrio del Diseño de Miami, cerca a Interstate 195, en un complejo de nuevas intervenciones diseñadas para situar este lugar en el centro del mapa de la cultura internacional, The Collection Building será el hogar del arte contemporáneo de Craig Robins.

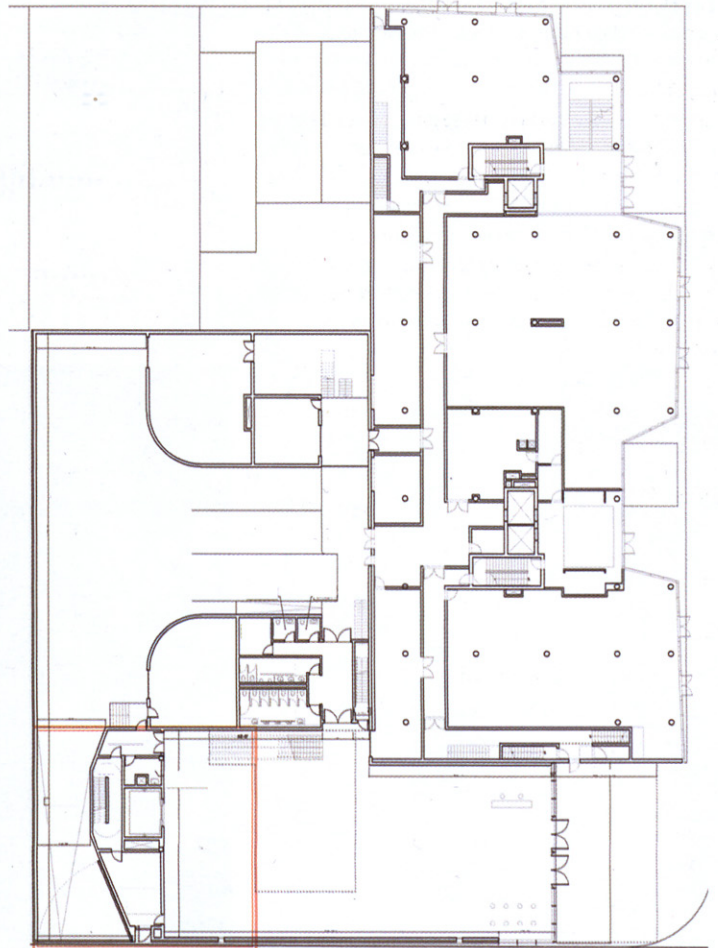
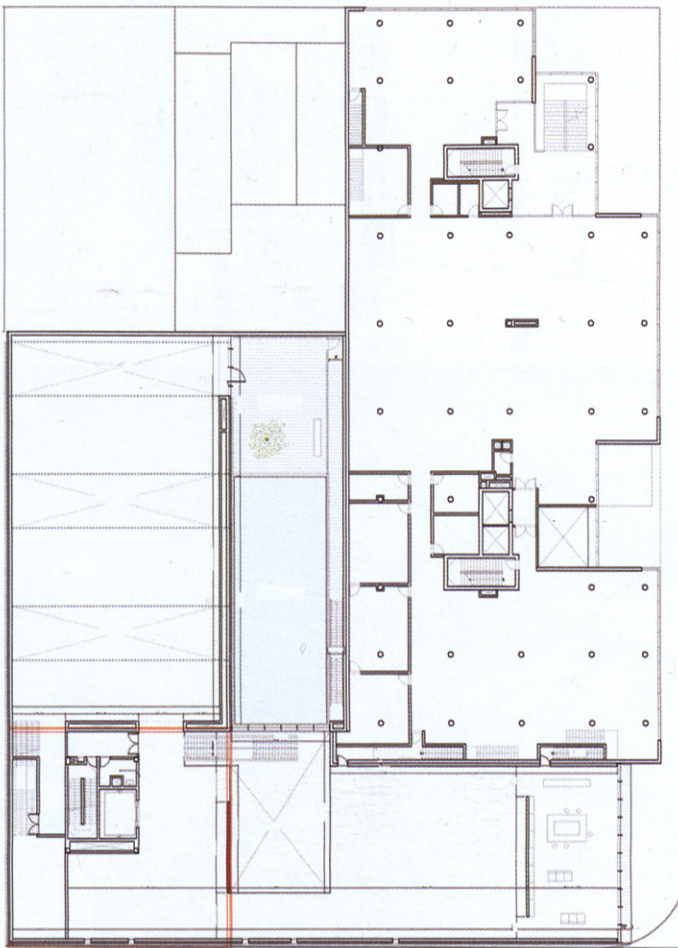
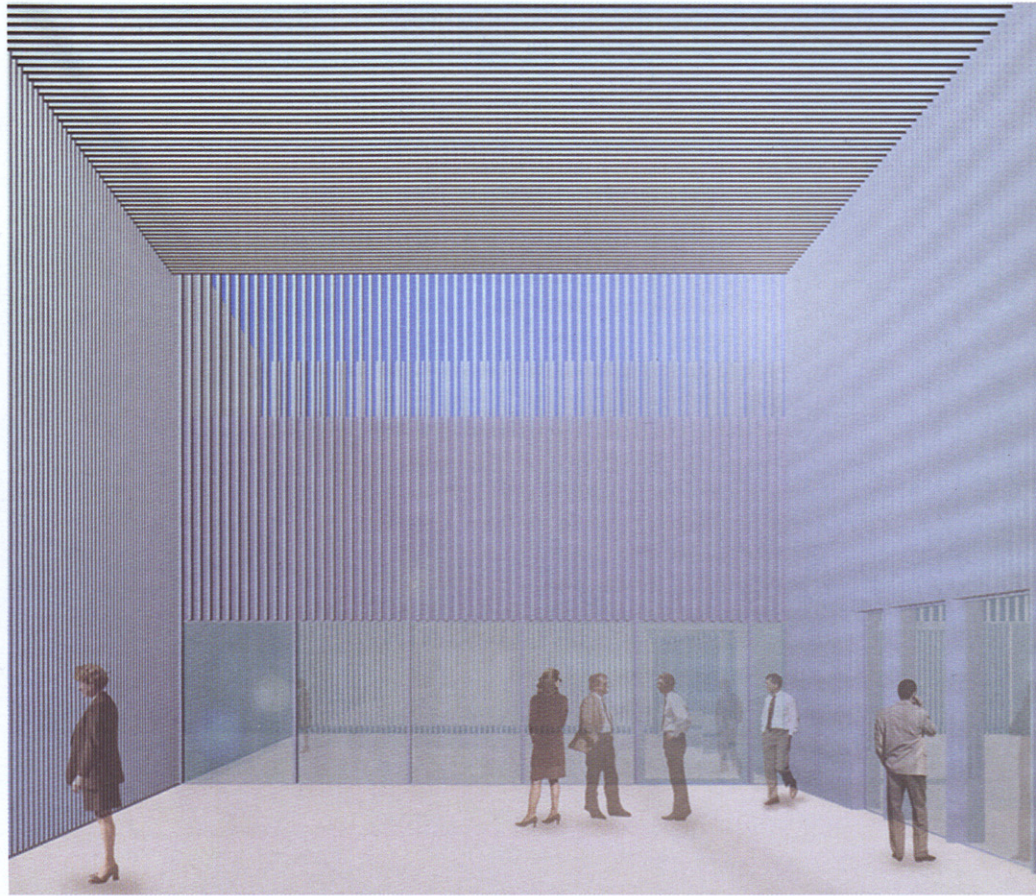
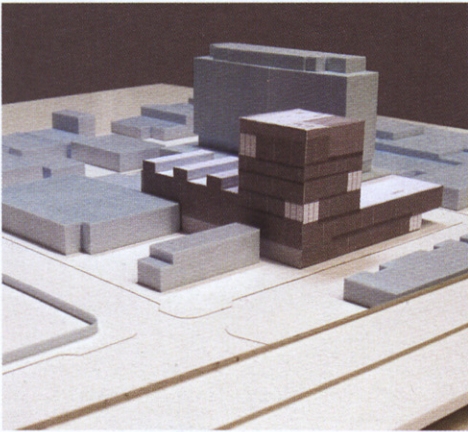
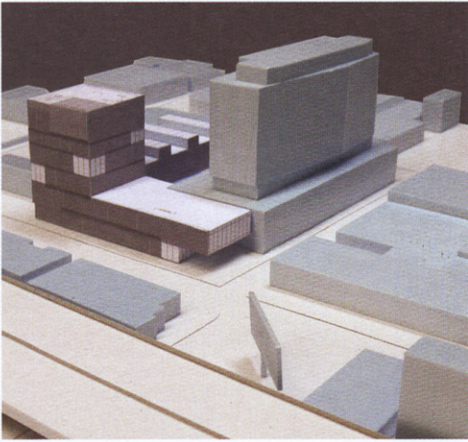
El proyecto contiene tres tipos de espacios: un área de acceso de dos plantas destinada a exposiciones temporales, un magnánimo espacio, de una máxima iluminación para las obras maestras de las colecciones y una pequeña torre para el resto de obras y oficinas. Estas tres piezas se ensamblan como un una cubierta de paseo arquitectónico que asciende a través del edificio conectando también con los espacios públicos del complejo: una explanada, un patio interior con un jardín y una azotea-mirador. La silueta del edificio enfatiza el carácter de cada elemento mientras que el tratamiento de la fachada, compuesto por lamas pintadas en azul cielo reflectante, busca disolver la presencia del material del edificio con un primer plano de luces y sombras.

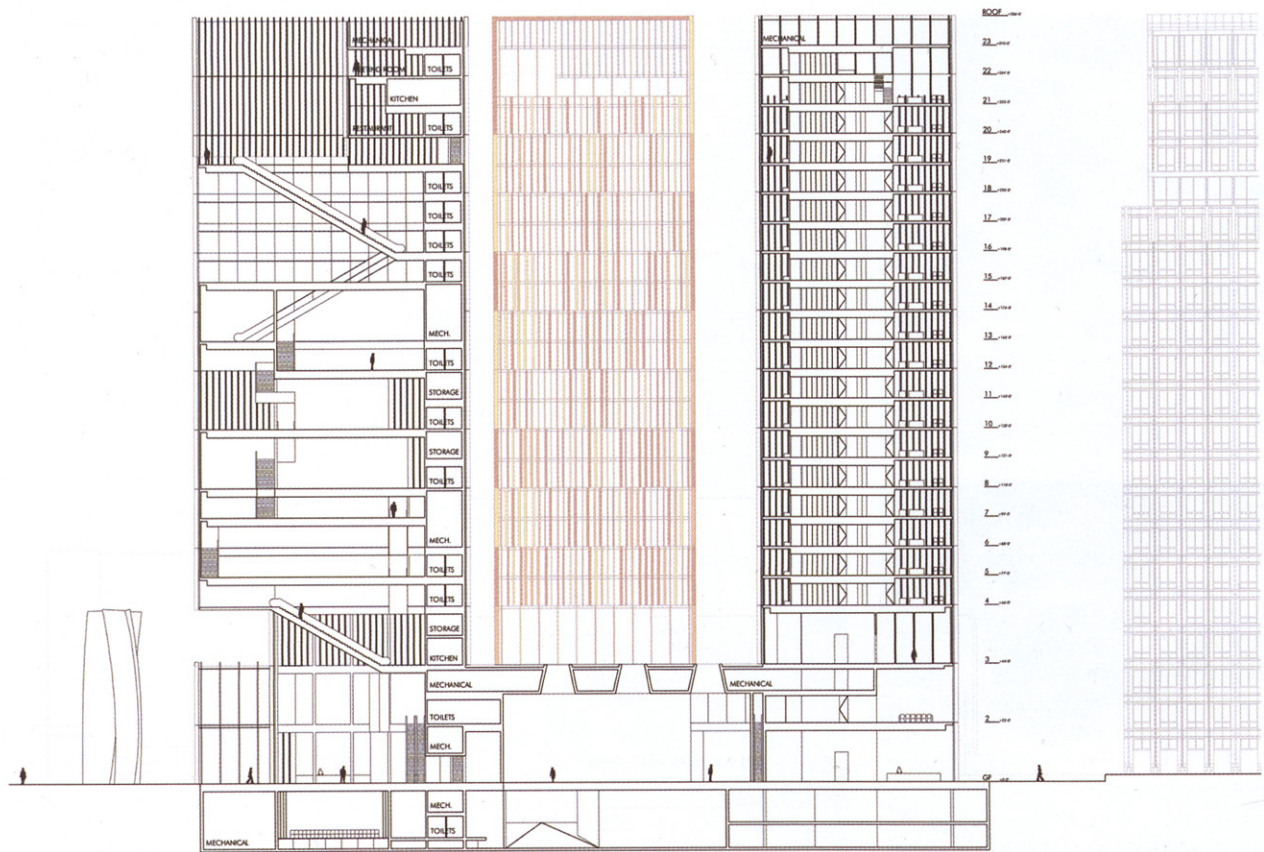
La torre surge de la autopista y corrige la posición de esta institución en la geografía imaginaria de Miami.



EN ESTA PÁGINA, SECCIÓN TRANSVERSAL Y
PLANTA QUINTA, EN LA PÁGINA SIGUIENTE,
PLANTA PRIMERA Y PLANTA DE ACCESO.

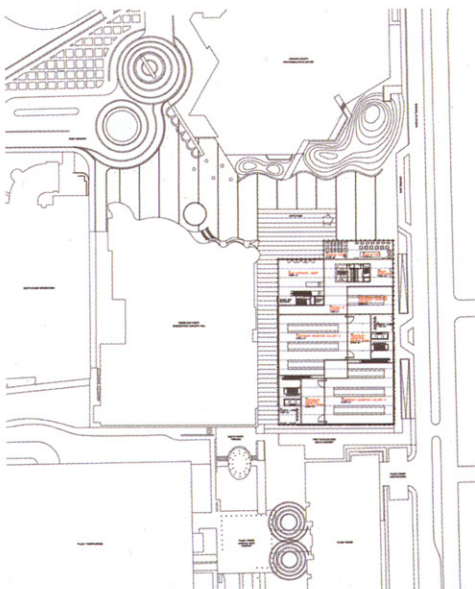
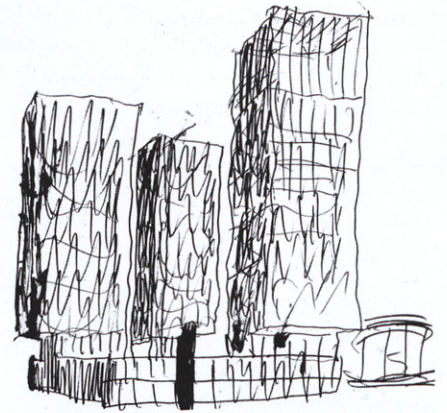






02 museo de arte de orange county
600 Town Center Drive, Costa Mesa, California, EE UU.

ÁBALOS & HERREROS



ARQUITECTO [MADRID]:
Inaki Abalos

COLABORADORES:

Alfonso de Miguel, Renata Sentkiewicz

Aldo Trim, Jens Richter, Bárbara Silva

Estructuras e instalaciones: ARUP L.A. / ARUP Madrid

Energía y Sostenibilidad: CENER (Florencio Manteca)

Diseño interior: Jasper Morrison

INFOGRAFÍAS:

Neograma

MAQUETA:

Jorge Queipo



El proyecto plantea dos grandes temas: cómo hacer compatible el volumen residencial a edificar en la parcela para pagar la inversión con el carácter institucional que necesariamente debe tener el conjunto, y que pueda ser una tipología museística del siglo XXI.

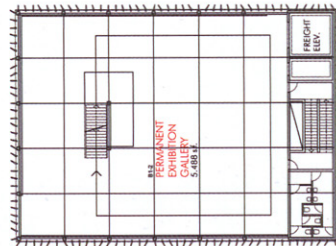
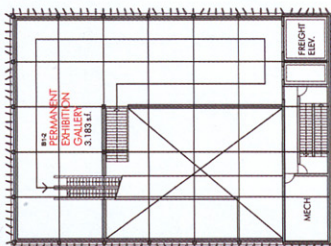
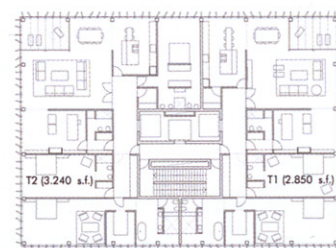
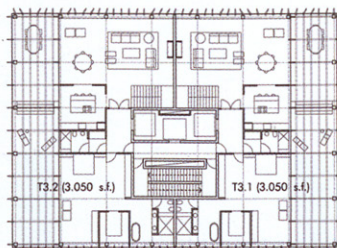
Las respuestas están implícitas en las propias condiciones de contorno del proyecto. Dicho de otra forma: si el OCMA quiere dar su imagen a la parcela solo puede lograrlo haciéndose él mismo vertical, integrando los distintos elementos residenciales y museísticos en una composición unitaria de impronta vertical a la que el museo da su cabecera, su torre más pública. Se obtiene así un museo vertical, un museo que emerge en la ciudad como un "Observatorio", como un lugar en el que cultura, técnica y naturaleza interactúan transformando la experiencia de la realidad en conocimiento.

Ésto es ya una idea nueva de Museo, atractiva y adaptada a la ciudad contemporánea, que da a la arquitectura todo su valor como *interface* entre estos tres aspectos de la realidad: cultura, técnica y naturaleza.

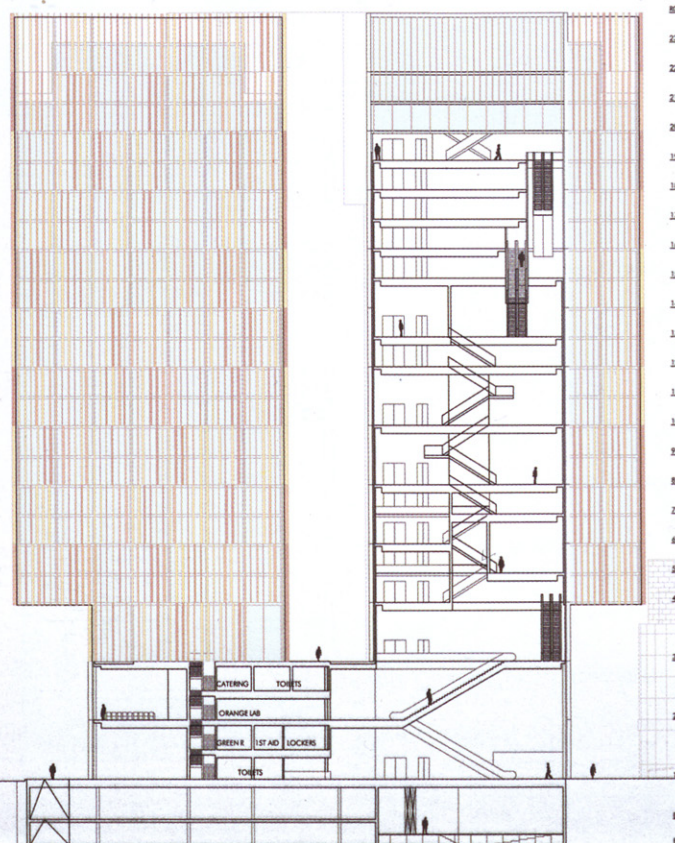
En vez de una, dos torres con dos viviendas por planta; cada vivienda adquiere así tres fachadas y se consiguen torres esbeltas y panorámicas que permiten igualar el volumen de las residenciales y la museística en un conjunto de tres construcciones verticales sobre un plintón unitario. Esto es ya una idea arquitectónica completa con una figura atractiva, tres torres atentas a tres direcciones diferentes, avanzando en voladizo, absorbiendo la ciudad y captando la intensidad alrededor para crear un gran centro de la cultura plástica en Orange County (un "museo-moai"), visible desde todos los ejes importantes que circundan a la parcela y dominando el centro cívico y cultural gracias a su impronta.

El museo deja de ser un conjunto típico de salas concatenadas en horizontal y en varios pisos —el modelo clásico museístico, hoy repetido rutinariamente, disfrazando (a veces con éxito) lo tradicional del modelo— para adoptar dos formatos diferenciados: por una parte la gran sala diáfana al nivel de la calle, sin columnas, inundada de luz natural, un espacio que recicla los espacios industriales modernos adaptándolos a los contenidos culturales de un museo del XXI que quiere acercar sus espacios más públicos a la ciudad.

Por otra parte las salas más estables, las de la colección, organizadas en una tipología nueva, una Wunderkamera vertical, un conjunto de espacios concatenados en hélice que nos sorprende enroscándose sobre sí mismo y componiendo un recorrido que desde el atrio culmina en una gran terraza abierta sobre la ciudad y la sierra al norte, ligando el OCMA a Orange County de una forma literal. El museo es así, también, una torre que conecta la visión panorámica de la región con la contemplación ensimismada e interior de sus obras maestras.



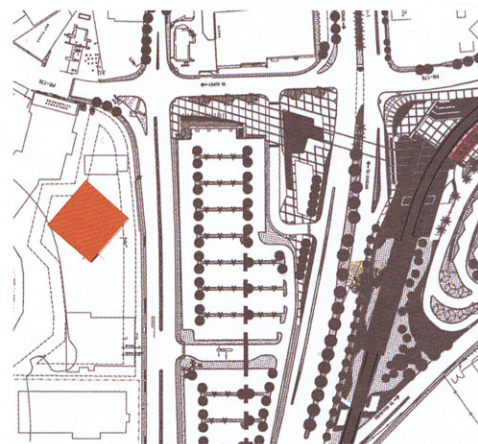
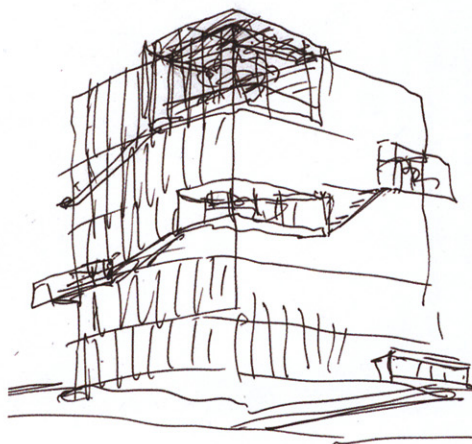
EN ESTA PÁGINA, DE ARRIBA ABAJO, PLANTAS TIPO DE LA TORRE DE VIVIENDAS, PLANTAS DEL EDIFICIO DE EXPOSICIÓN Y SECCIÓN ESTE-OESTE DEL CONJUNTO.
EN LA PÁGINA ANTERIOR SECCIÓN NORTE-SUR DEL CONJUNTO.



ARQUITECTOS [MADRID]:
 Iñaki Ábalos
 Juan Herreros
 Renata Sentkiewicz

COLABORADORES:
 David Sobrino, Luis Matanzo, Leonardo Militello
 Estructuras: GPI
 Instalaciones: BR+A
 Paisajismo: Jim Corner (Field Operations)
 Master Plan: Stan Allen (SAA)

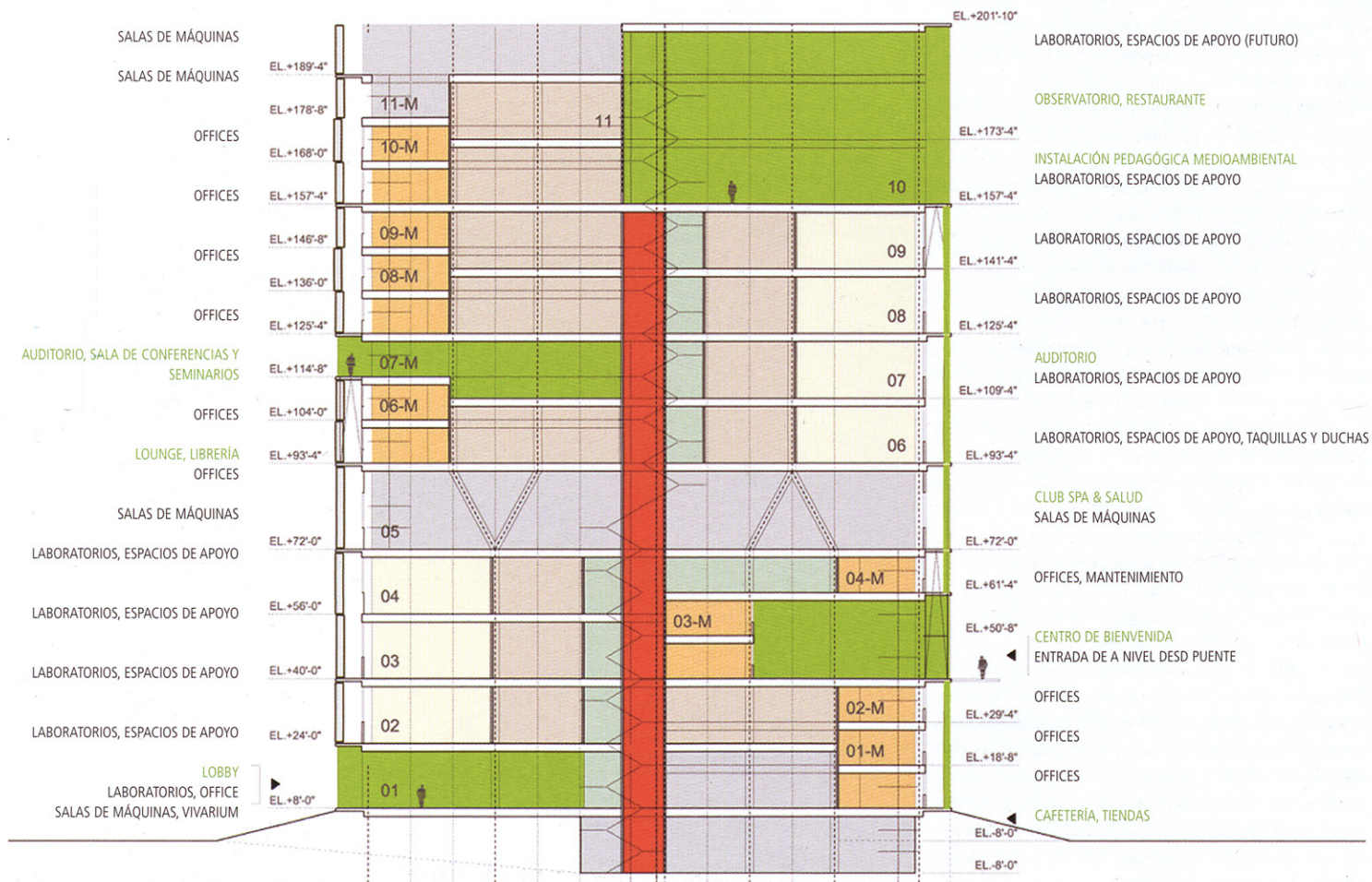
PROMOTOR:
 Universidad de Puerto Rico, Hillier Group

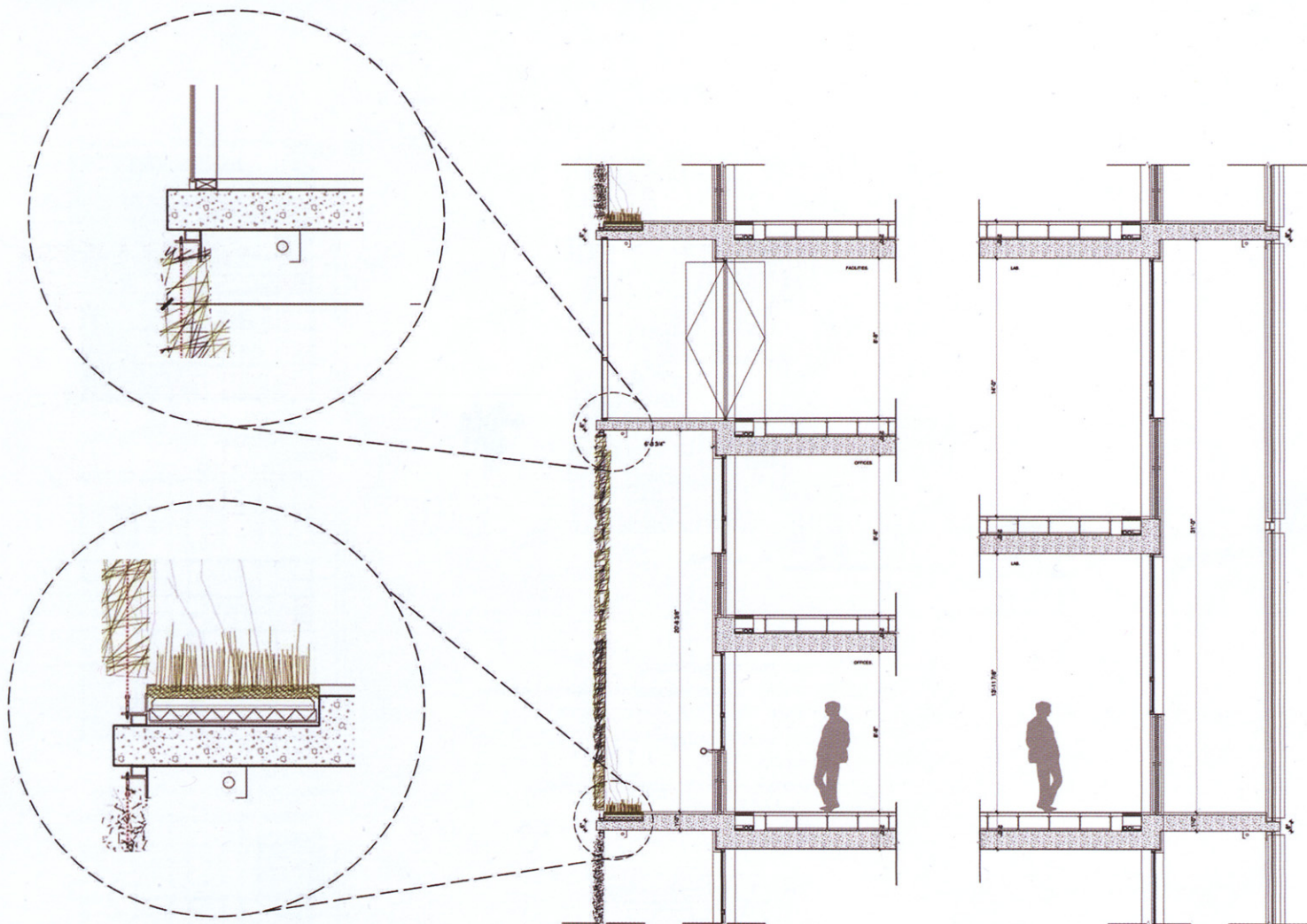


02 edificio de laboratorios de ciencias para la universidad de san juan de puerto rico

Jardín Botánico, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, San Juan. Puerto Rico. 2004

ÁBALOS & HERREROS



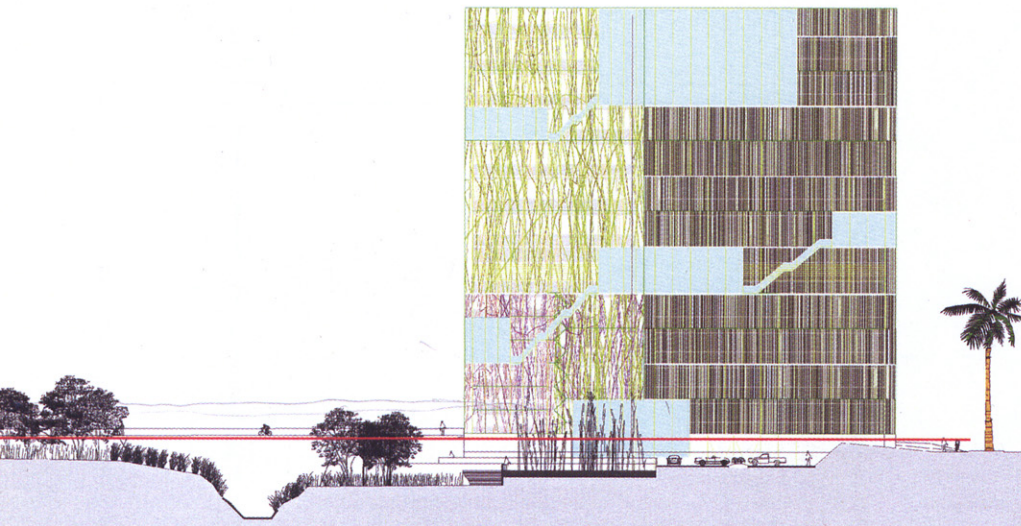


Al quedar la Universidad de Puerto Rico integrada en el área metropolitana de la capital gracias al nuevo Tren Urbano, se plantea un ambicioso proyecto: ampliar notablemente su Jardín Botánico hasta convertirlo en el gran elemento paisajístico capaz de estructurar un campus atomizado y albergar como pieza singular un complejo de Laboratorios de Ciencias Moleculares que constituya el emblema visible de la Universidad y del papel que esta institución quiere jugar en el conjunto de la isla (cuya economía tiene en la Industria farmacéutica uno de sus pilares más consistentes).

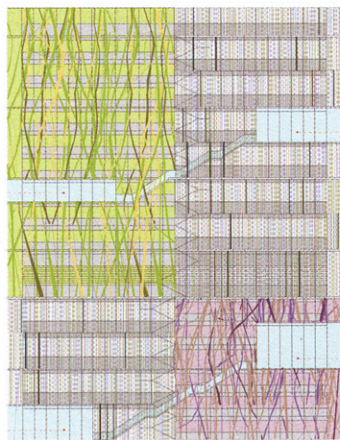
El edificio de Laboratorios es a un tiempo una estructura económica, eficiente; un hito urbano capaz de poner en relación el lugar y la ciudad, y la imagen de los Jardines Botánicos (desarrollados por Jim Corner). Para ello se propone un nuevo tipo de laboratorio en torre, capaz de disminuir al máximo su huella sobre el corredor verde del Río Piedras y, gracias a su extrema compacidad, reducir a mínimos los intercambios energéticos con el exterior.

La ubicación elegida, junto a la Estación, generará un nuevo acceso público al Jardín Botánico. Este factor y la organización perimetral en hélice de una "promenade" pública permitirá generar un jardín tridimensional que culmina en la cubierta del edificio en el "Observatorio" de los Jardines Botánicos, del viejo San Juan y del mar Caribe, permitiendo abrir al público la actividad científica sin interferirla. Para mantener constantes las condiciones artificiales ambientales interiores se estudian dos tipos de cerramientos: con escudo térmico de vidrio serigrafado formando pared fría, o con malla metálica reduciendo la radiación directa y rellena en el tiempo por parterres verticales de trepadoras de coloración azulada (glicineas y otras especies) a modo de *ars topiaria* tropical.

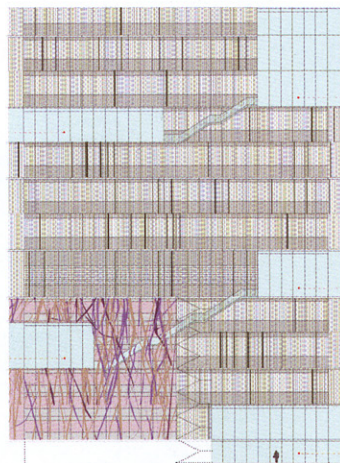




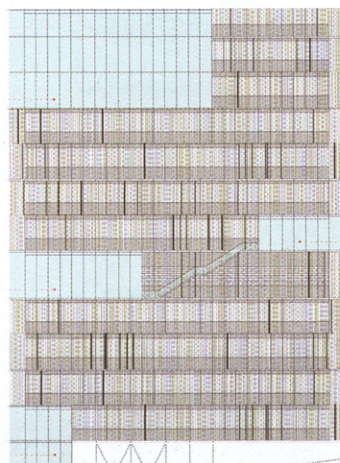
- INVESTIGACIÓN, LABORATORIOS
- INVESTIGACIÓN, LABORATORIOS, ÁREAS DE APOYO Y TIENDAS
- OFFICE
- CIRCULACIONES Y ASEOS
- NÚCLEOS
- SISTEMAS DEL EDIFICIO, CUARTOS DE MÁQUINAS
- ESPACIOS PÚBLICOS



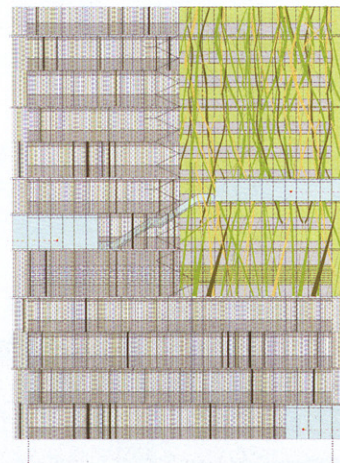
ALZADO SUR



ALZADO ESTE



ALZADO NORTE



ALZADO OESTE



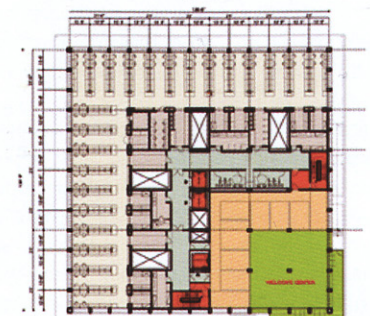
PLANTA DÉCIMA: OBSERVATORIO, RESTAURANTE OFFICES



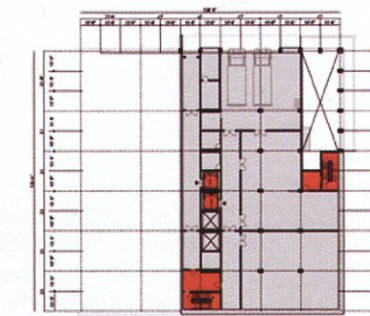
PLANTA OCTAVA: LABORATORIOS, ESPACIOS DE APOYO, OFFICES



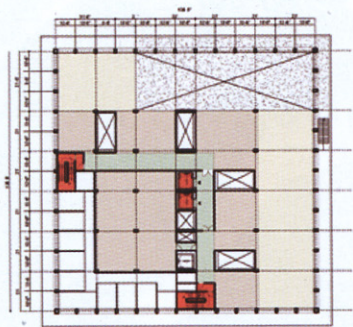
PLANTA SEXTA: LOUNGE, LIBRERÍA LABORATORIOS, OFFICES, TAQUILLAS Y DUCHAS



PLANTA TERCERA: CENTRO DE BIENVENIDA LABORATORIOS, ESPACIOS DE APOYO, OFFICES



PLANTA BAJA: SALAS DE MÁQUINAS, MUELLE DE CARGA



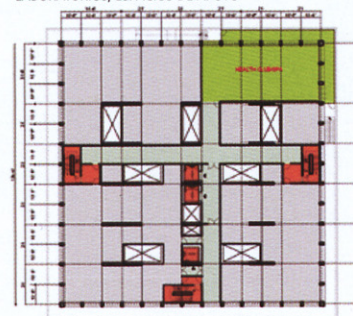
PLANTA UNDÉCIMA:
LABORATORIOS, ESPACIOS DE APOYO (FUTURO)



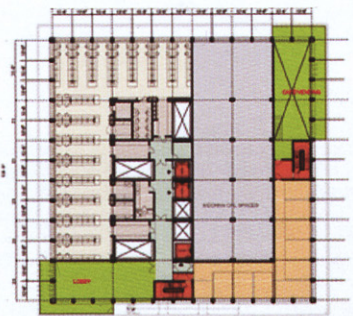
PLANTA NOVENA: INSTALACIONES MEDIOAMBIENTALES
LABORATORIOS, ESPACIOS DE APOYO



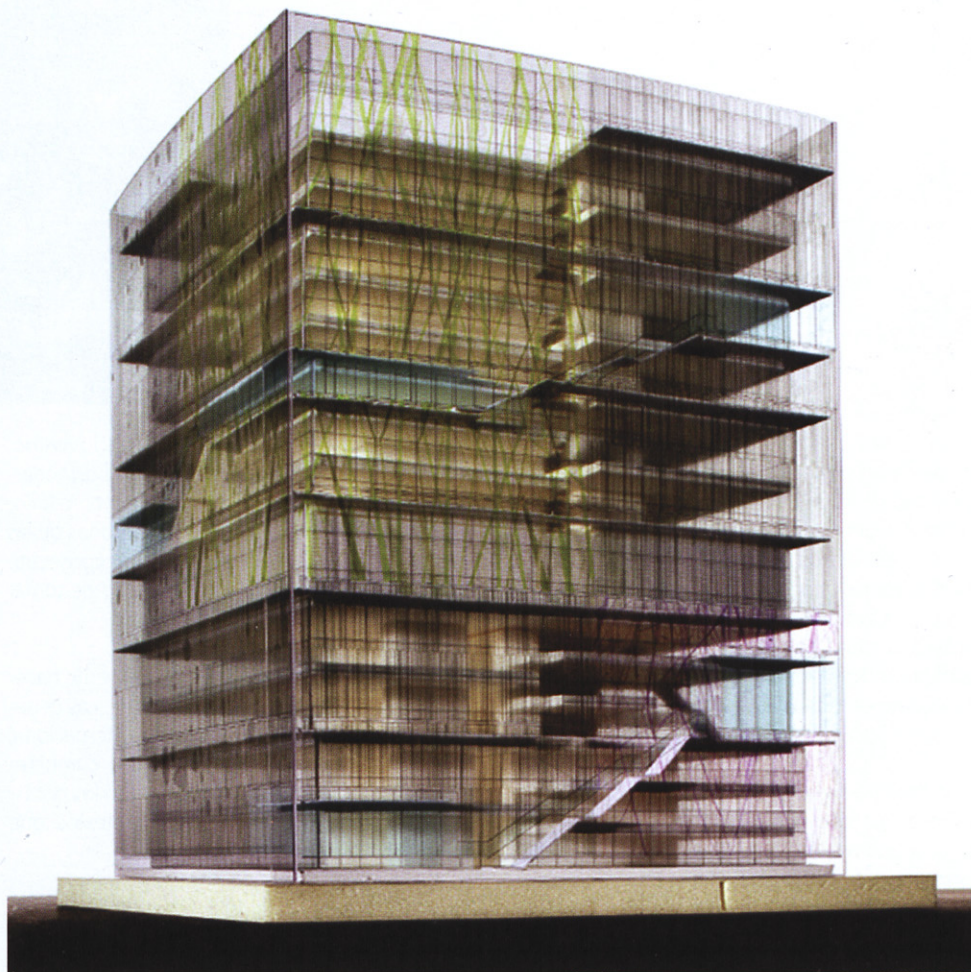
PLANTA SÉPTIMA: AUDITORIO
LABORATORIOS, ESPACIOS DE APOYO



PLANTA QUINTA: CLUB SPA & SALUD
SALAS DE MÁQUINAS



PLANTA PRIMERA: LOBBY, CAFETERIA, TIENDAS
LABORATORIOS, ESPACIOS DE APOYO, OFFICES, VIVARIUM



03 EL ESTILLO INTERNACIONAL

HELIO PIÑÓN

Helio Piñón es arquitecto y catedrático de proyectos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Cataluña.

El argumento básico de las enmiendas a la modernidad que se sucedieron durante la segunda mitad de los años cincuenta del siglo xx fue la crítica a la perversión de sus principios, que supuso –a juicio de los objetores– la aparición de un estilo internacional como culminación de su proceso. Una arquitectura cuyo fundamento se asociaba a la crítica de los estilos tradicionales acabó configurándose –para escándalo de los objetores– como un estilo más, que –para colmo, en su opinión– “no respeta lugares ni culturas”.

La generalización de unos criterios visuales vinculados a una nueva idea de forma habían dado lugar a una arquitectura *abstracta* que subvertía –siempre, a juicio de los enmendantes– los propios fundamentos de una modernidad que, a la sazón, se entendía como la institución del cambio perpetuo, sin otra disciplina que las buenas intenciones de quien proyecta. La magnitud del cambio que provocó la idea nueva de forma, inspirada por las aportaciones de las vanguardias constructivas –en especial, por el neoplasticismo, el suprematismo y el purismo–, debió sugerir a los críticos que lo característico de la modernidad era más el hecho de cambiar, que la naturaleza del cambio. En realidad, pocos advirtieron que la innovación se apoyaba en un modo de concebir sólido, alternativo del clasicista, que tenía un sentido preciso: dar entrada a la subjetividad de la concepción –libre de la coacción del tipo–, sin renunciar a la consistencia del orden, característico de la arquitectura de siempre.

Pues bien, la identificación banal entre la modernidad y la *innovación constante*, provocó en la segunda mitad de los años cincuenta una serie de propuestas de rectificación de la arquitectura moderna, con el propósito común de reconducirla al camino que –a juicio de los objetores– la llevaría a concebir edificios cuya *originalidad* estaría vinculada a la renuncia a cualquier estilo.

No me resisto a repetir la retahíla de doctrinas y conjeturas que se ofrecieron para evitar la esclerosis de la arquitectura moderna: organicismo,

RAUL SICHERO.
EDIFICIO PANAMERICANO,
MONTEVIDEO. 1958
EN LA PÁGINA SIGUIENTE,
RAMÓN TORRES,
CASA EN PEDREGAL DE SAN ÁNGEL,
MEXICO. 1961-1963



brutalismo, realismo, *neo-Liberty*, inclusivismo, *architettura razionale*, sintacticismo, posmodernismo, contextualismo, regionalismo crítico, deconstrucción y minimalismo son algunas de las escuelas que –en ocasiones, de modo consecutivo y, en otras, simultáneo– han tratado de tomar el testigo de la arquitectura moderna.

Mi propósito en estas notas es simplemente hacer un balance provisional de las características generales y el sentido de la arquitectura internacional del presente, cuando está próximo a cumplirse medio siglo desde que se abandonaron los principios de la modernidad, con los pretextos que acabo de esbozar.

Por una parte, durante estos años se ha consolidado una práctica inmobiliaria próxima a la arquitectura –aunque con propósitos y criterios muy distintos– que ha llegado a adquirir una notoriedad desconocida hasta ahora por los productos del arte: me refiero a la *arquitectura emblemática* –*arquitectura del espectáculo*, según otros–, aquella que es capaz de “poner a las ciudades en el mapa”. Se trata de una arquitectura hecha a medida de alcaldes y turistas: es decir, dirigida a ciudadanos que –por razones distintas– no están en condiciones de matizar. Esta arquitectura ocupa, a lo sumo, a una docena y media de *estrellas*, si bien constituye el referente de varios cientos de aspirantes que hacen cuanto está en su mano para acceder a la gloria mediática y municipal.

Pero no es la glosa de este fenómeno lo que ahora me interesa, sino el estatuto de la arquitectura *profesional* –aquella que busca criterios con los que abordar el proyecto–, tras cincuenta años de titubeo doctrinal y jolgorio místico, con la regresión visual que el fenómeno ha comportado.

De todos modos, cabría hacer una distinción entre –como mínimo– dos tipos de arquitecto: por una parte, el profesional puro, que sigue experimentando en su propia carne la esquizofrenia de admirar una arquitectura *emblemática* que

THE INTERNATIONAL ‘STYLISH’

The basic argument of the amendments to modernity that presented themselves during the second half of the Nineteen Fifties, was the criticism of the perversion of its principles, which meant –in the objectors’ judgement– the appearance of an international style as the culmination of this process. An architecture whose foundation was associated with the critique of traditional styles ended up being –to the outrage of objectors– like another style, which –to top it all, in their opinion– ‘neither respects places nor cultures’.

The generalization of visual criteria related to a new idea of form had given rise to an ‘abstract’ architecture that always subverted, in the eyes of the objectors, the very foundations of a modernity which, at that time, was understood as the establishment of perpetual change, with no other discipline beyond the good intentions of the architect doing the projecting. The scale of the change that this new idea of form provoked, inspired by the contributions of the constructive vanguards, in particular neoplasticism, suprematism, and purism, should have suggested to the critics that the characteristic of modernism was more the fact of changing rather than the nature of change. In reality, few noticed that the innovation was based on a solid method of conception, an alternative to the classical, which had a specific sense: to make room for the subjectivity of conception, free from the coercion of ‘type’, without relinquishing the consistency of order, a permanent characteristic of architecture.

Actually, in the second half of the fifties, the banal identification between modernity and ‘constant innovation’ provoked a series of proposals for the rectification of modern architecture, with the common aim of redirecting it onto the path which, in the judgement of the critics would lead it to conceiving buildings the ‘originality’ of which would be bound to the relinquishing of any kind of style. I can not help but repeat that the string of doctrines and conjectures which were being offered to avoid the sclerosis of modern architecture: organicism, brutalism, realism, neo-Liberty, inclusivism, *architettura razionale*, syntacticism, post-modernism, contextualism, critical regionalism, deconstruction and minimalism are some of the schools which some times in a consecutive way and at others simultaneously have attempted to continue the spirit of modern architecture.

My intention in these notes is simply to make a provisional assessment of the general characteristics and the meaning of modern day international architecture at a time when almost half a century has passed since the principles of modernity were abandoned, following the pretexts that I have just outlined. On the one hand, a real estate practice close to architecture was consolidated during those years, although with very different intentions and criteria, it managed to acquire a notoriety until then unknown for works of art; I am referring to the ‘emblematic architecture’ –‘show architecture’ amongst others, the architecture which is capable of ‘putting cities on the map’. We are talking about architecture which is done for mayors and tourists, –that is to say directed at citizens who for different reasons are unable to qualify their opinions. This type of architecture concerns at most about twenty ‘stars’, even if it is the point of reference for a couple of hundred aspirants who are doing whatever they can to gain access to municipal and media glory. However, it is not the gloss of this phenomenon that interests us here, but rather the ‘statutes’ of ‘professional’ architecture, that which searches for criteria with which to tackle the project, after fifty years of doctrinal hesitation and mystical revelry, with the visual regression that this phenomenon has involved. In any case, it is possible to make a distinction between at least two, if not more, types of architect: there is the pure professional, who continues to feel in his very flesh the schizophrenia of admiring ‘emblematic’ architecture which allows him to keep up to date, and the reality of his everyday existence –which is not enhanced by these objects of admiration, and consequently limits him to

le permite estar al día, y la realidad de su tarea cotidiana, a la que aquella no le aporta un ápice de luz, de modo que se ve abocado a proyectar sin criterio, en espera de tiempos mejores; por otra parte, el arquitecto que, cansado de esperar que se aclare el panorama, ha decidido sentar las bases de una práctica sin sobresaltos, lo que le ha llevado a asumir un *estilillo genérico*, que responde de manera similar a condiciones muy diversas, no tanto por su capacidad para responder a las circunstancias de cada caso, cuanto por la facilidad con que se aprende y reproduce. Un estilillo que confía su valor a la concentración de tópicos, manejados con desenvoltura desigual –en ocasiones, con elegancia; es justo reconocerlo–, pero que, a fuerza de insistir en el efecto, consigue resultados inverosímiles, dotados, en el mejor de los casos, de una falsa identidad.

Se trata de una arquitectura esencialmente figurativa que ha escogido como fuente de inspiración de sus imágenes el universo iconográfico de una arquitectura –la moderna– que es intrínsecamente formal. En esa arquitectura, la noción de estilo ya no constituye un *modo de concebir* –como en el Estilo Internacional– sino que, sobre todo, ofrece un *modo de figurar*, lo que desplaza la noción de estilo a su acepción más banal.

Unas líneas, cuando menos, para argumentar mi juicio. Con el término "Estilo Internacional" se denominó una arquitectura que, aunque se practicaba en ámbitos geográficos y culturales diversos, se apoya en principios –y actúa con criterios– similares. Si bien el término se debe probablemente a Henry-Russell Hitchcock y a Philip Johnson, quienes lo utilizaron ya en 1932 para denominar la arquitectura de la última década, la noción de Estilo Internacional se generalizó a finales de los años cincuenta, para referirse a la arquitectura que asume su modernidad como asunción de unos criterios visuales, relacionados directamente con la idea de forma como relación y el uso de los sistemas constructivos como marco de referencia de la concepción. Así, la arquitectura del Estilo Internacional estaría, en realidad, en el extremo opuesto a la de aquellos que consideraban que la modernidad se traicionaba a sí misma, al adoptar un academicismo estilístico.

En efecto, "académico" y "estilístico" eran los dos atributos sobre los que se apoyaron las críticas más duras a la arquitectura moderna. La Torre Velasca (1958), de BBPR, y el Seagram Building (1958), de Mies van der Rohe, son dos edificios prácticamente contemporáneos, que representan, en cambio, actitudes muy distintas para la crítica de esos años: mientras que la Torre Velasca trataba de demostrar como "*la expresión directa de la técnica no impide la atención a la historia*", el Seagram encarnaría la arquitectura internacional más anónima y disponible, prueba evidente del callejón sin salida en el que –a juicio de los objetores– la arquitectura moderna se había metido.

Pero la aversión que la figuratividad moderna provocó en quienes no veían en ella más que un cliché obsoleto por el abuso se apoyaba, precisamente, en su conciencia de que la modernidad madura se había reducido a un estilo, en el sentido normativo de los estilos históricos: es decir, un sistema operativo, dotado de unas reglas rígidas que controlan un repertorio de elementos limitado. Jamás advirtieron que la arquitectura moderna constituyó un estilo sólo en tanto que modo de concebir orientado a la identidad del edificio que, en adelante, ya no queda garantizada por el tipo arquitectónico –como en el clasicismo–, sino que deriva del conjunto de cualidades que confieren consistencia formal al artefacto. De ese modo, la modernidad introduce una noción de identidad que es irreducible a la apariencia, porque reside en la forma: manifestación sensitiva de la configuración del edificio, ya no el mero aspecto de las cosas.

Se puede comprobar lo que digo, a pocas calles de distancia, en Park Avenue de Nueva York: el Seagram Building (1958), ya citado, y la Lever House (1952), de Gordon Bunshaft (SOM), dos edificios ejemplares del Estilo Internacional, responden a sus condiciones con una atención y una sutileza desconocidas en la arquitectura que medró apoyándose en la crítica sistemática a su indiferencia. Si al lector le queda alguna duda –y se encuentra en Nueva York, o tiene a mano un buen libro de arquitectura–, puede acercarse, con tan sólo subir unas calles por la misma Park Avenue, al edificio de la Pepsi-Cola (1960) –en la actualidad, sede de Dreyfus–, otro hito del Estilo Internacional, para ver de qué modo el propio Gordon Bunshaft supo captar –como pocos lo han hecho– la condición del edificio y convertirlo en un desmentido –en acero y vidrio– de la creencia tópica y falsa, según la cual "*la arquitectura moderna acaso produjo algún edificio interesante, pero jamás pudo superar su intrínseca insensibilidad urbana*".

Cuando la arquitectura *emblemática*, en una desesperada huida hacia delante, se separó definitivamente de la arquitectura profesional, se dieron las condiciones para que los arquitectos volvieran a interesarse por la arquitectura moderna, es decir, por el Estilo Internacional. No era difícil prever que los profesionales –o, cuando menos, aquellos que asumen la práctica con dignidad– retomarían ciertos modos modernos en el proyecto, aunque sólo fuera por sentido práctico: es decir, porque tales configuraciones les sirven para ordenar los programas con los que habitualmente se enfrentan.

En efecto, cuando se aproximan las bodas de oro de su *jubilación forzosa* por decisión unánime de la crítica –con la connivencia entusiasta de algunos arquitectos–, se pone en evidencia, por una parte, un interés generalizado por sus productos –lo que ha generado la exhumación editorial de

projecting without criteria, awaiting better times. On the other hand there is the architect who is tired of waiting for the final outcome, and has decided to lay the foundations of a procedure without thrills, which leads to adopting a 'generic style', which reacts in the same way to differing conditions, not so much for its ability to react to the circumstances in each case, but more for the ease with which they are learnt and reproduced. A style which places its worth in the concentration of clichés, managed with different degrees of self-assurance, sometimes with elegance; it must be recognised that it achieves unlikely results, equipped in most cases with a false identity.

We are dealing with an essentially figurative architecture which has chosen as the source of inspiration for its images the iconographic universe of one type of architecture, –modern, which is intrinsically formal. In this type, the notion of style no longer constitutes a *method of conceiving*, as with the International Style, but instead offers a *method of appearing*, which relegates the notion of style to its most banal sense.

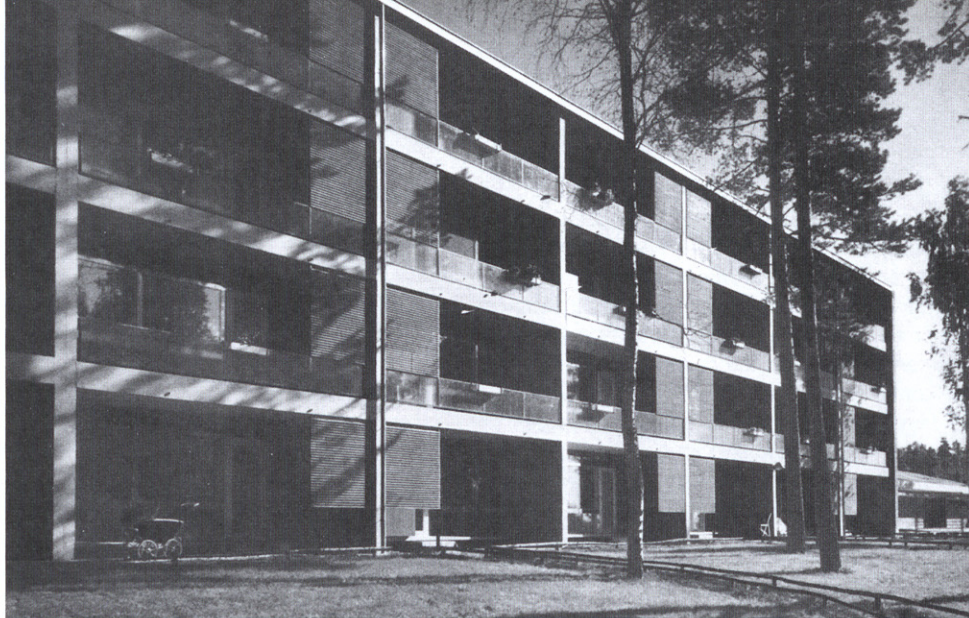
At least a few lines to support my judgement. By the term *International Style* we mean a style of architecture which although it was practised in different geographical and cultural situations, is supported on similar principles, and acts with similar criteria. The term probably originated with Henry Russell-Hitchcock and Philip Johnson, who used it in 1932 to denote the architecture of the previous decade. The notion of International Style was generalised at the end of the Fifties to refer to architecture which takes on its modernity as an acceptance of certain visual criteria, directly related with the idea of form as relation and the use of constructive systems as a frame of reference for conceiving. Therefore the architecture of the International Style would, in reality, be on the opposite extreme from those styles which believe that modernity betrayed itself by adopting a stylistic academicism.

In effect, 'academic' and 'stylistic' were two of the attributes on which the severest criticisms of modern architecture were based. The Torre Velasca (1958) by BBPR, and the Seagram Building (1958) by Mies van der Rohe, are two buildings which were virtually contemporary, and which in contrast display very differing attitudes according to the critics of that time; while the Torre Velasca would attempt to show how 'the direct expression of the technique did not prevent a consideration of history', the Seagram embodied the most anonymous and accessible international architecture, the obvious proof, according to its detractors, of the blind alleyway into which modern architecture had gone.

However, the aversion that the modern figurativeness caused in those who saw nothing more in it than an obsolete cliché for abuse was based, to be precise, on the awareness that mature modernity had been reduced to nothing more than a style in the normative sense of historic styles; that is to say, an operative system, equipped with rigid rules which controlled a limited range of elements. They never noticed that modern architecture constituted a style only to the extent that the method of conception was directed towards the identity of the building, which henceforth could not be guaranteed by the architectonic type, as with classicism, but rather would drift away from the group of qualities that conferred formal consistency on the object. In this way modernity introduced a notion of identity which can not be reduced merely to appearance, because it really lies in the form; a sentient expression of the configuration of the building, not just the mere appearance.

One can verify this assertion, just a few streets away, in Park Avenue in New York; the Seagram Building (1958) –which we have already mentioned– and the Lever House (1952) by Gordon Bunshaft (SOM), two buildings which exemplify the International Style, respond to their conditions by displaying an attention and subtlety which was unknown in the architecture which thrived by basing itself on the systematic criticism of its indifference. If the reader doubts this, and finds him or herself in New York –or even has to hand a good book on architecture, by going just a few streets up Park Avenue, they can observe the Pepsi-Cola building (1960), currently the Headquarters of Dreyfus, another success of the International Style, to see how Gordon Bunshaft managed to capture, like few others, the con-





VILJO REVELL. EDIFICIO DE VIVIENDAS EN TAPIOLA, FINLANDIA. 1952-1959.
EN LA PÁGINA SIGUIENTE, NIKOS VALSAMAKIS.
CASA LANARAS, ANAVYSOS. 1961

algunos de sus libros canónicos, agotados desde hace décadas— y, por otra parte, la aparición de una arquitectura que —por la homogeneidad de su apariencia y por la difusión que está alcanzando— puede considerarse la reverberación actual de aquel fenómeno en que culminó la primera fase de la arquitectura moderna.

A la hora de hacer el inventario, no se puede obviar la diferencia esencial de la asunción del cometido de la arquitectura por parte de los autores de ambos momentos. El posmodernismo —más allá de su gusto infantil por la composición neoclásica y por los colores pastel— ha calado en las conciencias y, sobre todo, en los modos de mirar: el viejo cometido moderno de *ordenar* se ha perdido, frente al propósito posmoderno de *parecer*: el empeño estructurante de aquél está ausente en gran parte de los productos de éste.

En un extremo de la arquitectura que comento está lo que definí hace tiempo como "posmodernismo ortogonal", es decir, la práctica del proyecto que recurre al uso sistemático de la ortogonalidad como criterio estilístico, vinculado a la apariencia, no como principio universal de orden, relacionado con un modo de entender la forma. Dentro de esa corriente, se incluyen edificios que presentan una estructura espacial desquiciada, tanto por el gravamen de la coyuntura como por el abandono del proyectista, pero que *luce como si fuera moderna*, es decir, responde a la idea de lo moderno que tiene un corredor de comercio: la ortogonalidad es una mera circunstancia aleatoria, determinada por *cuestiones prácticas*.

Tal situación adquiere una evidencia particular en la obra de arquitectos que, si bien en la mayor parte de sus obras asumen el ángulo recto como disciplina geométrica, en ocasiones especiales recurren a "picos y pliegues", "oblicuidades sin causa" y otras fantasías similares, por motivos que van desde el presunto carácter *libre* de los programas hasta la satisfacción de conocidas debilidades estilísticas de los jurados. Se trata de un eclecticismo —entre simbólico y pragmático—, que trata de aprovechar en su favor el relativismo del ambiente: rémora intelectual, moral y estético.

ca de nuestro tiempo a la que hasta el Papa dedicó unas palabritas, en su discurso de toma de posesión.

No puede obviarse que la arquitectura que comento se ha proyectado y construido habitualmente a través del concurso como procedimiento de encargo, circunstancia que suele pervertir el planteamiento del problema: en efecto, lo más sensato para quien concursa es tratar de seducir a un jurado que, la mayoría de las veces, no tiene otro criterio para acertar que distinguir el producto de un famoso o, en su defecto, de uno que se le parezca, hasta el extremo de llegar a confundirse con él.

Además, la situación contemporánea está determinada por un déficit en el manejo de los programas: por una parte, el programa se reduce a la relación de requisitos funcionales —fenómeno en el que las bases de los concursos han influido de manera decisiva— y, por otra parte, las doctrinas que han hegemonizado la arquitectura de las últimas décadas no han reservado a las condiciones un papel relevante en la configuración del edificio.

En cualquier caso, la falta de hábito de concebir a partir de las condiciones específicas del edificio ha generalizado el uso del contenedor atractivo, que —en el mejor de los casos, procediendo al relleno y, en el peor, al embutido— aloja las dependencias previstas en la nómina funcional. La identidad del edificio es, en efecto, lo primero que se resiente, de modo que esa arquitectura llega a ser genérica sin ser universal, es decir, homogeneiza las situaciones en que surge, debido a la falta de capacidad para asumir lo específico de cada una de ellas: la reducción de la noción de forma a la mera apariencia, sólo disciplinada por una noción operativa de estilo, hace que a menudo se identifique el valor de una obra de arquitectura con la simple corrección estilística, lo que equivaldría a valorar la obra de un escritor por lo esmerado de su caligrafía.

No; la arquitectura profesional contemporánea no busca la singularidad en cada caso —ni la marca de autor, como pretende la "emblemática"—, sino

dition of the building and convert it into a refutation—in steel and glass—of the trite and false belief according to which 'modern architecture perhaps managed to produce some interesting building or other, but it never managed to overcome its intrinsic lack of urban sensitivity'.

When 'emblematic' architecture, in a desperate *flight forward*, separated itself definitively from professional architecture, the conditions occurred for architects to interest themselves in modern architecture once again, in other words in the International Style. It was not difficult to predict that the professionals, or at least those who approached their work with dignity, would readopt certain 'modern' manners in their projects, even if only for practical reasons; that is to say, because such configurations help them to order the programmes they usually face.

In effect, as we approach the fiftieth anniversary of the 'enforced retirement' of the International Style by unanimous critical decision, with the enthusiastic connivance of certain architects, it is obvious that, on the one hand there is a generalised interest in its products—which has caused the disinterment of some of its sacred texts, out of print for decades—and on the other hand the appearance of architecture which, because of the homogeneity of its visual appearance and the diffusion which it is achieving, could be considered to be a current reverberation of the phenomenon in which the first phase of modern architecture culminated.

At the moment of taking stock, one can not miss the essential difference in the way the architects of both times took on the task of architecture. Post-modernism, beyond its infantile liking for neoclassical composition and pastel colours, caught on in the popular consciousness, and especially, in ways of looking at architecture; the old modernist task of *ordering* has been lost, to the post-modern intention of *appearing*; the structuring effort of the former is missing from the greater part of the products of the latter. At one extreme of the architecture I am referring to is that which I define as 'orthogonal post-modernism', that is to say, the use of a project that resorts to the systematic use of the orthogonality as a stylistic criteria, connected to appearance, rather than as a universal principle of order—relating to a way of understanding the form. Within this current are buildings which show a wild spatial structure, both for the burden of the situation, and for the abandonment of the person projecting, but which 'shine as if they were modern', that respond to the idea of modern that a salesman might have; the orthogonality is merely a random circumstance, determined by 'practical matters'.

This specific situation becomes particularly obvious in the work of architects who, even if in most of their works they assume the right angle to be a geometric discipline, on special occasions resort to 'peaks and folds', 'obliquities without reason' and other similar fantasies for reasons that range from the supposed 'free' nature of the programme to the satisfying of known stylistic weaknesses of members of a jury. We are dealing with an eclecticism, somewhere between symbolic and pragmatic, which attempts to make use of the relativism of the atmosphere; the intellectual, moral and aesthetic hindrances of our times to which even the Pope has dedicated a few words, in his inaugural speech.

One must not forget that the architecture commented upon herein has usually been projected and constructed as the result of a commission that arose from a competition, a circumstance which usually perverts the approach to the problem; in fact the most common sense approach for the competitor is to try to seduce the jury which, on most occasions has no criteria of success other than distinguishing the product of a famous architect, or lacking that, of one who appears similar, to the point of confusing the product with the producer.

In addition, the present situation has been caused by a deficit in the handling of programmes; on one hand, the programme is reduced to the relationship between functional requisites, a phenomenon in which the rules of competitions have had a decisive effect, and on the other hand the doctrines which have dominated architecture in the last few decades have not reserved a relevant role for the conditions in the configuration of the building. In any case, the absence of the habit of conceiving starting from the specific conditions of the building has generalised the use of the 'attractive container', which in the best cases, is filled in, and in the worst cases, is crammed in, to accommodate the expected number of rooms within the functional design.

The identity of the building is, effectively, the first thing that suffers, in the sense that it becomes generic without being universal, that is to say it homogenizes the situations in which it emerges, owing to its inability to accept the specific in each case; the reduction of the notion of form to mere appearance, only disciplined by an operational notion of style, often relegates the identification of the value of the architectural work to nothing more than its simple stylistic correctness, which is the same as valuing the work of a writer by the care taken in his hand-writing.

On the contrary, modern professional architecture does not look for singularity in every case, nor for the distinctive imprint of the architect—as emblematic architecture attempts to do, but rather it is integrated into a generic image, assumed with a certain mark of contemporaneity. In all probability, this appearance of architecture of its age, married to 'stylistic

que se integra en una imagen genérica, asumida como cierta impronta de contemporaneidad. Probablemente, esa apariencia de arquitectura del tiempo –unida a la “sensatez estilística” que habitualmente distingue a sus propuestas– es la razón por la que suele acumular éxitos en concursos para programas de vivienda pública y edificios institucionales de envergadura limitada.

El uso instrumental de la técnica determina que los elementos básicos de la arquitectura que comento se conviertan, a menudo, en obstáculos a evitar, por temor a que “ensucien” la idea: no hay que olvidar que las generaciones de arquitectos que más suelen recurrir a esta arquitectura se formaron en “el concepto” como estímulo y, a la vez, referente ideal del proyecto. El hecho de obviar la construcción en la concepción del edificio conduce muchas veces a una arquitectura visualmente invertebrada, sin la tensión ni los acentos que la estructura soportante suele provocar en la estructura espacial; con una idea de aseo limitada a la depilación, trata de borrar las huellas que un sistema constructivo solvente deja en el cuerpo de los edificios. Se trata de una arquitectura que –en muchos casos– parece surgida de un videojuego.

El Estilo Internacional, en cambio, utiliza el sistema constructivo como marco que estimula y, a la vez, disciplina la concepción: observando las imágenes de los distintos momentos históricos de la arquitectura, se aprecia cómo, en todos ellos, la representación de la estructura –no son otra cosa los órdenes clásicos– proporciona las pautas sistemáticas sobre las que se establece la estructura espacial.

No tiene sentido continuar discutiendo si los perfiles metálicos de las fachadas de Mies van der Rohe son resistentes o simples molduras: la representación de la construcción puede coincidir, en ocasiones, con la construcción real y, en otras, no. Conviene recordar, a este respecto, la observación de Fiedler, hace siglo y medio: “*la cuestión fundamental del arte es la verdad, no la sinceridad*”. Mientras la sinceridad se basa en la adecuación de la obra a una realidad ajena, la verdad se basa en la coherencia interior de la realidad artística que se considera.

No se trata de “expresar la construcción”, ni de exhibir las huellas de su proceso material –como

pidieron algunos de los objetores de la modernidad, en los años cincuenta–, sino de dotar a los artefactos de *la condición de lo construido*: de entender las obras de arquitectura como universos materiales estructurados con criterio de consistencia, de modo que el hecho de ser realidades vertebradas es una condición consustancial a su naturaleza. No creo que, a estas alturas, nadie se atreva a reprochar a Palladio el haber resuelto la fachada de la Iglesia del Redentor, en Venecia, con la superposición de dos frontones que reflejan la estructura del espacio interior sólo de manera figurada.

Por otra parte, la propia dificultad para juzgar –es decir, para reconocer los valores del objeto– que sobrevino al abandono de los criterios visuales modernos determinó que los arquitectos posmodernos renunciaran a cualquier valor del objeto que no fuera la fidelidad a una “idea” –o “concepto”– formulada previamente por el autor, sin otra consideración que los impulsos de su estado de ánimo, es decir, dando rienda suelta a sus obsesiones personales.

No debe extrañar, pues, que la reducción del valor de la obra a lo ingenioso de su apariencia, por una parte, y la institución de “la idea” como instancia relevante de la concepción, por otra, determinaran la irrelevancia de la mirada –entendida como instancia de intelección visual– y, en cambio, propiciaran la fortuna de una opticidad primitiva y banal, que desplaza el cometido del arquitecto al de un “creativo” publicitario. La escasa tectonicidad de gran parte de la arquitectura que comento es –como se ve– producto inmediato de la combinación de las dos características a las que me acabo de referir: en efecto, el énfasis en la apariencia –frente a la consistencia formal– y el uso de la técnica como solución particular –no como sistema de relaciones que disciplina la configuración– han convertido gran parte de la arquitectura contemporánea en un producto basado en la ficción constructiva, incluso –sobre todo– en los casos en que se aprecia un empeño “constructivista” en la actitud.

La desconsideración de la estructura se extiende al resto de elementos constructivos: la supresión de coronamientos y escupidores, la falta de atención a las discontinuidades materiales –la atención excesiva y tópica a encuentros irrelevantes ilustra un menosprecio similar a la mirada–, pro-

good sense’ which is usually noticeable in its proposals, is the reason why it tends to accumulate successes in competitions for public housing and institutional buildings of limited importance.

The instrumental use of technique makes the basic elements of architecture that have been mentioned often become objects to be avoided, out of fear of ‘contaminating’ the idea; one must not forget that the generations of architects who usually resort to this form of architecture were trained to see the ‘concept’ as the stimulus, and also the ideal reference for the project. The act of forgetting the construction in the conception of the building in many cases leads to a visually spineless architecture, without the tension and the emphasis that the supporting structure usually causes in the spatial structure: with a concept of ablation that goes no further than depilation, it tries to erase the marks left by a reliable constructive system on the body of the building. We are dealing with architecture which, in many cases, appears to have originated in a video game.

The International Style however, used the constructive system as a framework which stimulates, and at the same time disciplines, the conception; observing the images of different historical moments in architecture, in each of them it can be appreciated how the representation of the structure provides the systematic guidelines, –classical orders really are no more than this, upon which the spatial structure will be established.

There is no sense in continuing to dispute whether the metallic profiles of Mies van der Rohe are resistant or simply moulding: the appearance of the construction can sometimes coincide with the construction itself, and on other occasions it does not coincide. It’s worth remembering, in this respect, Fiedler’s observation made one hundred and fifty years ago. “The fundamental matter of art is truth, not sincerity. While sincerity is based on the adaptation of the work to an external reality, truth is based on the internal coherence of the artistic reality under consideration”.

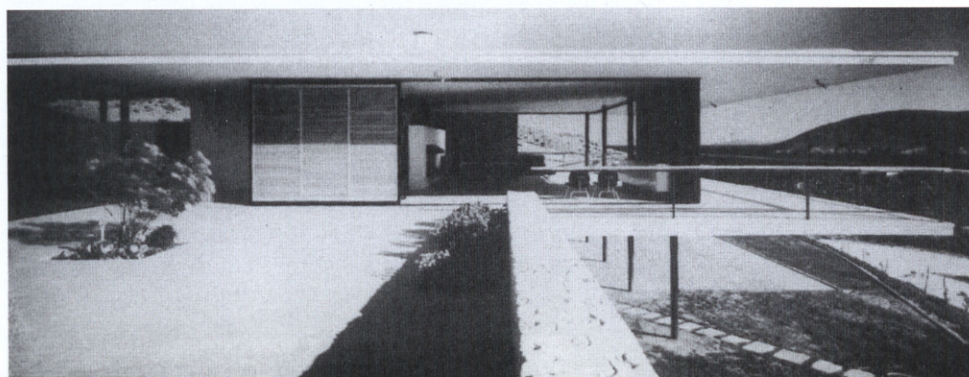
We are not attempting to ‘express the construction’, nor to exhibit the marks of the material process, as some objectors to modernity requested in the Fifties, but instead to equip the artefacts with the *built condition*: to understand architectural works as material universes structured with the criteria of consistency, in such a way that the fact that they are vertebrated realities is a condition that is integral to their nature. I do not believe that anyone, these days, would dare to criticise Palladio for having solved the façade of the church of the Saviour in Venice with the superimposing of two pediments which reflect the structure of the interior space solely in a figurative manner.

On the other hand, the inherent difficulty in judging –that is, recognising the values of the object– that overcame the abandonment of the modern visual criteria made the post-modern architects renounce any value of the object that was not faithful to an ‘idea’ –or ‘concept’– previously formulated by the author, without any other consideration than the impulses of his mood, that is, giving free rein to his personal obsessions.

Therefore, it is not surprising that the reduction of the value of the work to the ingenuity of its appearance, on one hand, and the institution of ‘the idea’ as the relevant example of conception, on the other hand, would determine the irrelevance of looking –understood as an instance of visual intellection– and, in contrast, would encourage the good fortune of a primitive and banal way of viewing, which turns the task of the architect into something like an advertising ‘designer’. The lack of tectonic quality of most of the architecture I am talking about is –as can be seen– an direct product of the combination of the two characteristics just mentioned. In effect, the emphasis on the appearance rather than the formal consistency, and the use of technique as a particular solution –not as a system of relationships which control the configuration, have turned a large part of contemporary architecture into a product that is based on constructive fiction, especially in the cases which appear to have a ‘constructivist’ undertaking in their attitude.

The lack of consideration of structure extends to the rest of the constructive elements; ignoring the use of capstones and drips, the lack of attention to material discontinuities –the excessive and clichéd attention to irrelevant features indicates a contempt similar to a glance– in many cases it creates architecture similar to the landscapes of video games, necessarily simplified, emphasising the use of banal features to provoke the ‘biggest impact’ with the minimum use of memory.

In the architecture of the International Style, the definition of detail is the task prior to the conception, given that, to the extent that it is an intensification of the construction, a synthesis of the constructive system, it establishes the range of possibilities of the form. The building of the Ayuntamiento (Council) of Rodovre (1956), by Arne Jacobsen, could not be conceived without taking into consideration the resolution of the carpentry of the plate glass facades; only someone with a careless glance would perceive this building to be an anonymous block, finished off with routine carpentry. The condition of the sashes needs to be totally practicable, and the need to brace the projections on which the glass covering is mounted forced the architect to come up with an exemplary solution: both the decision to use the stainless steel profile in T to house the steel frames and to tighten the concrete structure, as well as the bright finishing of the head which faces the exterior, resolve the needs of the structural approach and, paradoxically, provoke the greatest degree of visual lightness in certain elements the total width of which, counting the frames and the T profile, is around ten centimetres.



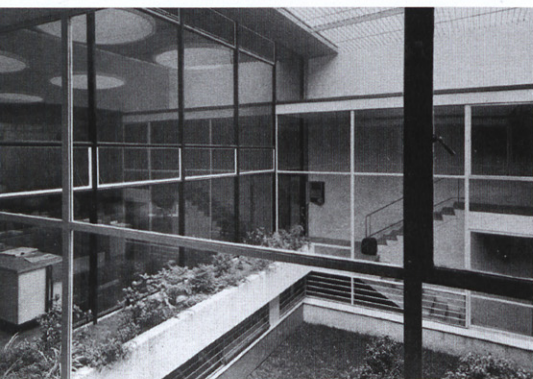
Directly related to this lack of consideration for the material construction, to which I have just referred, a clear tendency to 'snobbishness' can be seen in some of the sectors of architecture mentioned, that is to say 'a happy self-indulgence in its own essential banality'. In these cases, hedonistic taste for detail, as a cult object in itself, almost ephemeral to the work, is employed to try to make up for obvious error in other levels of perception of the building. The affectation, which in other cases, would convert the building into an empty gesture, here acquires a virtuosity capable of confusing the untrained eye.

It is interesting to see how, in the architecture affected by this diagnosis, the detail often has to confront an unrelated formal criteria, which is contradictory, that at times governs the complex of the building. Consequently, 'expressionist' buildings with obviously 'neo-plastic' specific solutions are commonplace. In relation to the aforementioned peculiarity this insistence on the *texture*, which is understood as a lifeless weft of an optical nature which in one way ends up getting round any problem of *formal structure*—in other words, the system of relationships which maintains the identity of the artefact—also homogenizes the variety of resources which flow together in the work.

The reduction of the values of architecture to the mere 'explainability' of its products,—the direct consequence of the process of typically post-modern conceptualization, determines the visual paucity of a great amount of contemporary architecture which is deemed to be modern; the lack of control of scales, the lack of attention to the relationship between the parts and the whole, the absence of subtleties in the juxtaposition of different materials, all this is relatively normal. It seems as if, on discovering the 'texture', they had found the solution to the problem of the whole.

In this respect I would like to point out the formal and visual subtlety which the International Style had reached precisely at the time it was accused of stylistic obsession and visual insensitivity. The term 'rationalist', making an unprecedented show of denying the evidence, served to cast a shadow over the values of architecture the precision and consistency of which has rarely been repeated throughout history, leading us to understand that it was a 'direct product of reason, in devilish connivance with the logic of machines'. I do not believe that it is necessary to insist on what is obvious; few would dispute, at present, that there is more sensitivity in the lobby of the Lever House (1952), to cite one example, than in half a dozen front pages of the biggest selling contemporary magazines.

In any case, if sensitivity is put in the right place and simulation too, it is



sufficient to have a look at any work projected in the Fifties or Sixties by Arne Jacobsen, Egon Eiermann, or Gordon Bunshaft,—to refer to just three architects of that generation, or also Alejandro de la Sota, Rafael de la Hoz or Francesc Mitjans—to refer to some of their Spanish contemporaries—to dispel any doubt over the visual richness of 'rationalist' architecture.

The architecture I am attempting to summarize supports itself more in *taste*—meaning loyalty to certain figurative preferences—than in the *sense of the form*, trusting more to its capacity to reproduce recognised clichés than to capturing the relationships which order the configuration of the appreciable reality and conceiving adequate and consistent formal structures. These previously mentioned circumstances at times transform into identifying *sensitivity* with *affectation*, in a similar way to how soap powder adverts usually emphasise fragrance as a metonymic evocation of cleanliness. It seems that an architecture that is *cleaner* rather than *more precise* is often what is aspired to, in which the particular photogenic quality associated with 'minimalism' favours a tendency towards *the scant*, which does not always coincide with *the appropriate*.

Considering all we have mentioned, it would not seem strange to anybody that the architecture looked at here had been conceived and projected with little visual awareness of twentieth century architecture. The idea of modernity in contemporary architecture is scarce and defective, reduced to a few features more connected to appearance than to form, transmitted by schools and, above all, magazines, convinced that modernity in architecture was no more than a 'generational change in language', and has been received by young architects, who shaped their

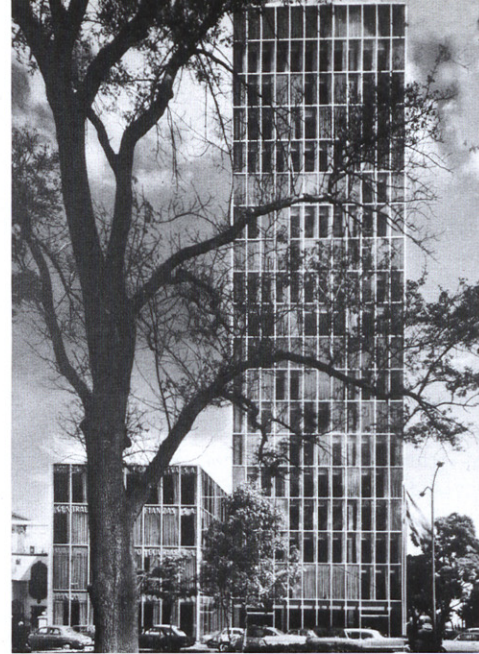
vocan muchas veces una arquitectura próxima a los escenarios de los videojuegos, necesariamente simplificados—acentuando sus rasgos más banales—para provocar el "mayor impacto" con el mínimo consumo de memoria.

En la arquitectura del Estilo Internacional, la definición del pormenor es tarea previa a la concepción, ya que—en la medida que es una intensificación de la construcción, una síntesis del sistema constructivo—establece el ámbito de posibilidad de la forma. El edificio del Ayuntamiento de Rodovre (1956), de Arne Jacobsen, no puede concebirse al margen de la solución de la carpintería de las fachadas acristaladas: sólo alguien con la mirada vaga verá en ese edificio un bloque anónimo, cerrado con una carpintería de catálogo. La condición de que las hojas sean todas practicables y la necesidad de arriostar los extremos de los voladizos sobre los que se monta el cerramiento vítreo obligó al arquitecto a proyectar una solución ejemplar: tanto la decisión de utilizar el perfil de acero inoxidable en T para alojar los marcos de acero y atirantar los forjados, como el acabado brillante de la testa que da al exterior, resuelven los requisitos del planteamiento estructural y provocan, paradójicamente, la máxima ligereza visual en unos elementos cuya anchura total—entre los marcos y el perfil en T—se aproxima a los diez centímetros.

Directamente relacionada con la desconsideración de la construcción material a que acabo de referirme, en ciertos sectores de la arquitectura que comento se aprecia una clara tendencia "a lo pijo", es decir, a una *"alegre autocomplacencia en su propia banalidad esencial"*: en estos casos, un gusto hedonista por el detalle, como objeto de culto en sí mismo, casi al margen de la obra, parece que trata de compensar el descuido manifiesto de otras escalas del edificio. La afectación—que, en otros casos, convierte la obra entera en una mueca constante—adquiere aquí un virtuosismo capaz de confundir a un inexperto.

Es interesante observar cómo, en las arquitecturas que incurren en tal patología, el pormenor se afronta a menudo con un criterio formal ajeno—contradictorio, en ocasiones—al que rige en el conjunto del edificio: así, es frecuente ver edificios "expresionistas" con soluciones particulares claramente "neoplásticas". Relacionada con la peculiaridad anterior está la insistencia en la *textura*—entendida como trama inerte de naturaleza óptica—, que acaba, por una parte, obviando cualquier problema de *estructura formal*—es decir, del sistema de relaciones que soporta la identidad del artefacto—y, por otra parte, homogeneizando la variedad de recursos que confluyen en la obra.

La reducción de los valores de la arquitectura a la simple "explicabilidad" de sus productos—consecuencia directa del proceso de conceptualización



típicamente posmoderno—determina la pobreza visual de gran parte de la arquitectura contemporánea que se considera moderna: es relativamente habitual el descuido de las escalas, el descuido de la relación entre las partes y el todo, la ausencia de matices en los encuentros entre materiales. Parece como si, al descubrir la "textura", se hubiera dado con la solución del problema de la unidad.

Quisiera señalar, a ese respecto, la sutileza formal y visual que había alcanzado el Estilo Internacional cuando era acusado precisamente de obcecación estilística e insensibilidad visual: el calificativo de "racionalista" sirvió para—haciendo un alarde sin precedentes de negación de la evidencia—ensombrecer los valores de una arquitectura cuya precisión y consistencia se han dado rara vez en la historia, dando a entender que eran "producto inmediato de la razón, en connivencia diabólica con la lógica de la máquina".

No creo que sea preciso insistir en lo que es una evidencia: pocos discutirán, en este momento, que hay más sensibilidad en el vestíbulo de la Lever House (1952)—por poner un caso—que en media docena de portadas de las revistas contemporáneas más vendidas.

De todos modos, si la sensibilidad se coloca en su sitio y la simulación, en el suyo, basta echar un vistazo a cualquier obra proyectada en los años cincuenta o sesenta por Arne Jacobsen, Egon Eiermann, Gordon Bunshaft—por referirme sólo a tres arquitectos de la misma generación—, pero también por Alejandro de la Sota, Rafael de la Hoz o Francesc Mitjans—por referirme a algunos españoles contemporáneos suyos—, para disipar cualquier duda acerca de la riqueza visual de la arquitectura "racionalista".

La arquitectura que trato de glosar se suele apoyar más en el *gusto*—entendido como fidelidad a ciertas preferencias figurativas—que en el *sentido de la forma*, es decir, confía más en la capacidad para reproducir clichés reconocidos que para captar las relaciones que ordenan la configuración de

la realidad sensible y concebir estructuras formales adecuadas y consistentes. La circunstancia anterior la aboca, en ocasiones, a identificar la *sensibilidad* con la *afectación*, de modo similar a como los anuncios de detergentes suelen insistir en la fragancia como evocación metonímica de la limpieza. Da la impresión de que muchas veces se aspira a una arquitectura más *aseada* que *precisa*, en la que determinada fotogenia asociada al "minimalismo" propicia una tendencia a *lo escaso*, que no siempre coincide con *lo justo*.

Tras lo visto, a nadie debe extrañar que la arquitectura que comento se haya concebido y proyectado con una escasa conciencia visual de la arquitectura del siglo xx. La idea de la modernidad de la arquitectura contemporánea es escasa y deficiente: reducida a unos cuantos rasgos más relacionados con la apariencia que con la forma, transmitidos por escuelas –y, sobre todo, por revistas–, convencidas de que la modernidad en arquitectura no fue más que un "*relevo en el lenguaje*", y recibidos por jóvenes arquitectos que formaron su sensibilidad en centros comerciales y parques temáticos, con el refuerzo diario de los escenarios de la televisión.

No se me escapa el peligro inherente a una caracterización tan genérica como la que ahora concluyo: la identificación de rasgos comunes provoca, a menudo, la pérdida del matiz. Entre la arquitectura que participa del fenómeno que he tratado de glosar, hay obras de calidad e interés desigual: de ningún modo debe verse en la consideración conjunta como un propósito de forzar la realidad para conferir verosimilitud al comentario, es decir, el abuso de una mirada injustamente homogeneizadora, poco atenta con los atributos específicos de obras concretas; tal simplificación sería contraria, precisamente, al espíritu que animan estas páginas.

En todo caso, visto el fenómeno desde la perspectiva que propicia el paso del tiempo, resulta paradójico que, cuando están próximos a cumplirse cincuenta años del abandono del Estilo Internacional, "*para liberar así la arquitectura de coacciones que pudieran comprometer su destino libre*", las actitudes que parecen más comprometidas con la misión ordenadora del proyecto convergen en un "estilillo" idéntico en las áreas geográficas y culturales más distantes, que confunde a menudo lo *sistemático* con lo meramente *regular*; lo *peculiar*, con lo *pintoresco*; la *sencillez*, con la *simplificación afectada*. Una arquitectura –en suma– que resulta *genérica*, sin ser *universal*.

A este respecto, resulta, cuando menos, revelador el constatar que, tras cincuenta años de desorientación artística y doctrinal, recorridos en una huida frenética hacia delante, los arquitectos tratan de salir de su desconcierto practicando una suerte de *estilillo* que incorpora la mayoría de los

vicios que, a mediados de los años cincuenta, se atribuyeron al Estilo Internacional. Vicios inexistentes en aquella arquitectura, denunciados por unos críticos y arquitectos, cuya inquietud, precipitación –y, ¿por qué no decirlo?–, insensibilidad impidió valorar la dimensión estética e histórica de la arquitectura que quisieron jubilar.

En realidad, el fenómeno, en su conjunto, se puede describir diciendo que el abandono de la modernidad trató de compensarse, interesándose en la *lógica conceptual de la apariencia de la obra*, en lugar de centrarse en la *lógica visual –formal– de su configuración*. Al abandonarse las formas de la modernidad, se renunció a la idea de arte constructivo –formal–, sobre la que se basa la arquitectura moderna, para adoptar una práctica orientada al espectáculo, ligera y hedonista, es decir, populista y banal; no ha de extrañar, pues, el desplazamiento de la actividad del proyecto desde la construcción de la identidad del objeto hasta la mera gestión de su imagen.

De todos modos, la levedad de los principios y la provisionalidad de los criterios visuales que se aprecian en grandes sectores de la arquitectura que comento –su dependencia de lo estilístico, en el sentido más banal del término– le provocan una indefensión clara ante los embates de la coyuntura: en cualquier momento, puede aparecer una nueva doctrina de urgencia, capaz de hacer tambalearse convicciones tan precarias y, de ese modo, recuperar el itinerario errático habitual en la arquitectura de los últimos cuarenta años.

En ese caso, cualquier hipótesis de una convención estilística –por mínima que fuera– sería sólo un espejismo provocado por las ganas de agradar –en una sociedad que no está adiestrada para apreciar, sino para consumir– de unos profesionales que no tienen otro horizonte estético que la tenue reverberación –desfigurada por el enrarecimiento de la cultura actual– del último gran episodio de la historia del arte: el Estilo Internacional.

sensibilidades through shopping centres and theme parks, with daily reinforcement from television images.

I am not unaware of the inherent danger in such a generic characterisation as that which I am about to conclude; the identification of common features often provokes the loss of nuances. Amongst the architecture which is characterised by the phenomenon I have tried to depict, there are works of differing quality and interest; in no sense should the overall consideration be seen as an attempt to force the reality to confer credibility to the comment, that is to say, the abuse of an unjustly homogenizing view, paying little attention to specific attributes of particular works. Precisely such a simplification would be against the spirit that inspires these pages.

In any case, when the phenomenon is seen from the benefit of hindsight, it seems paradoxical that, close the fiftieth anniversary of the abandoning of the International Style –to so liberate architecture from coercion that could compromise its free destiny–, the attitudes which show the greatest commitment to the ordering mission of the project have converged in an identical 'style' in very distant geographical areas and cultures, but they often confuse the *systematic* with the merely *regular*, the *peculiar* with the *picturesque*, *simplicity* with *affected simplification*. An architecture, in short, which appears *generic*, without being *universal*.

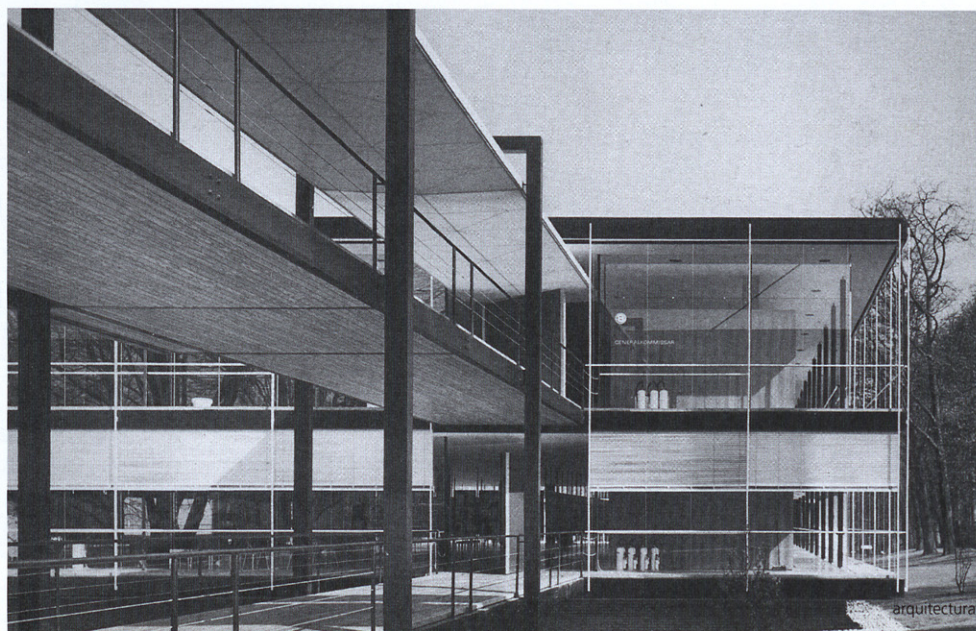
In this respect, it is at very least revealing to verify that, after fifty years of artistic and doctrinal disorientation, passed in frenetic flight to pastures new, architects are trying to find a way out of their confusion by practising a type of *style* which incorporates most of the vices that, half way through the Fifties, were attributed to the International Style. Vices that did not exist in that architecture, which had been denounced by certain critics and architects, whose anxiety and haste and –why shouldn't we say it, insensitivity prevented them from valuing the aesthetic and historic in the style of architecture they wished to put into retirement.

In reality this phenomenon in its totality can be described by indicating that the abandonment of modernity attempted to compensate by interesting itself in the *conceptual logic of the appearance of the work*, instead of focussing on the *visual-formal logic of its configuration*. On abandoning the forms of modernity, they renounced the idea of formal constructive art, on which modern architecture is based, to adopt a practice directed towards the spectacle, light and hedonistic, or in other words populist and banal; in this case, refocusing the activity of the project from the construction of the identity of the object onto the mere development of its image. In any case, the lightness of the principles and the provisional nature of the visual criteria can be noticed in a large proportion of the architecture referred to, its dependence on the stylistic, in the most banal sense of the word, provokes an obvious defencelessness against the difficulties of the situation; at any moment, a new doctrine of urgency may emerge, capable of shaking such precarious convictions to their foundations, thus regaining the normal erratic path of architecture in the last forty years.

In that case, whatever hypothesis of a stylistic convention, however slight it may be, would only be an illusion caused by a desire to please on the part of some professionals who, in a society that has not been trained to appreciate but rather to consume, has no other aesthetic horizon than the weak reverberation –itself disfigured by the rarefying of current culture, of the last great episode of the history of art: the International Style.

EGON EIERMANN. PABELLÓN ALEMÁN. EXPOSICIÓN UNIVERSAL, BRUSELAS. 1958.

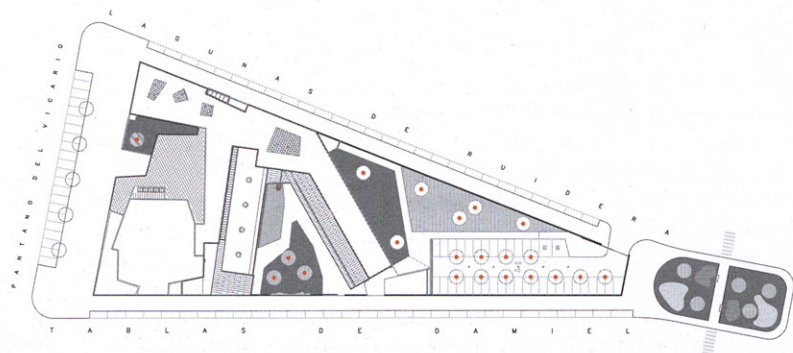
EN LA PÁGINA ANTERIOR DE IZQUIERDA A DERECHA, MARIO ROBERTO ÁLVAREZ. BANCO ITALIANO, SAN JUSTO, BUENOS AIRES. AUGUSTO H. ÁLVAREZ. INMOBILIARIA JAYSOUR, AV. DE LA REFORMA. MEXICO DF. 1961

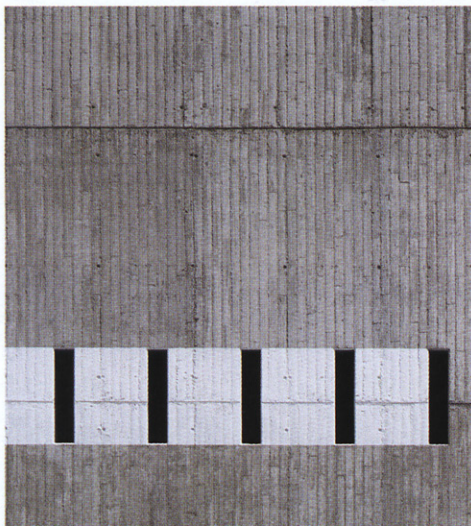


04 conservatorio profesional de música en ciudad real

Pantano del Vicario, 1. Ciudad Real. 2007

ÁNGEL FERNÁNDEZ ALBA
SOLEDAD DEL PINO





ARQUITECTOS [MADRID]:

Ángel Fernández Alba
Soledad del Pino

COLABORADORES:

Ana Fernández Ibarra, Ben Busche,
Severino Alfonso, Ricardo Rivera

Arquitectos municipales:

José María Romero, Alejandro Moyano

Aparejadores: José Luis Benavides, Jaime Santos

Estructuras: Alfonso Gómez Gaite

Instalaciones: Pablo Fernández Alba,
Manuel Fernández

Empresa Constructora:

Construcciones León Triviño S.A.

PROMOTOR:

Consejería de Educación y

Ciencia de Castilla-La Mancha.

Diputación Provincial de Ciudad Real

FOTÓGRAFO:

Åke Lindman



El edificio se proyecta como un tejido continuo entre lo natural de la vegetación y lo artificial de la pieza construida. La unión de las distintas partes del programa responde a un orden funcional y se organizan de manera libre y flexible.

El acceso principal se produce donde el edificio se retranquea de la alineación de parcela para crear un espacio urbano que permita situar la entrada con escala adecuada al edificio público del conservatorio.

La pieza se cierra al exterior con muros donde aparecen pocos huecos que permite juntamente con la vegetación de los patios, actuar de pantalla acústica frente a las vías de tráfico.

Los espacios de circulación aglutinan las distintas dependencias del programa y se entienden como una extensión del aula y un lugar de aprendizaje. En este sentido la rampa que se abre sobre el vestíbulo de doble altura, funciona como telón de fondo, donde se cuenta la historia de la música a través de sus autores o como lugar de encuentro esporádico de reuniones informales públicas propias del mundo académico.

Las zonas más abiertas al público, como la sala polivalente y cafetería, vierten directamente sobre el vestíbulo irregularmente distribuido por el edificio.

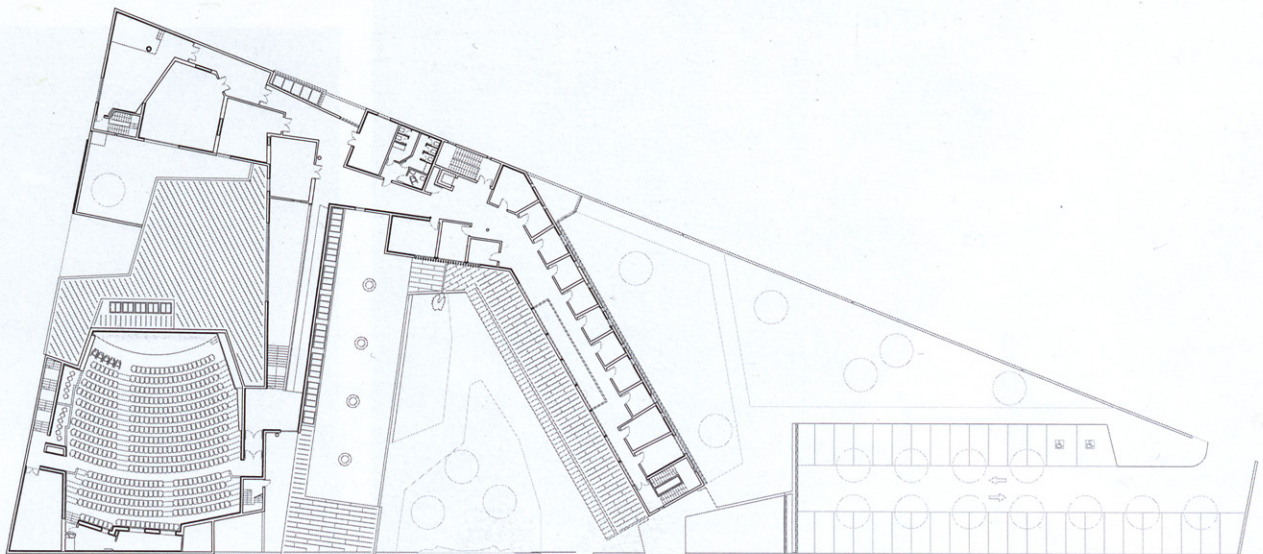
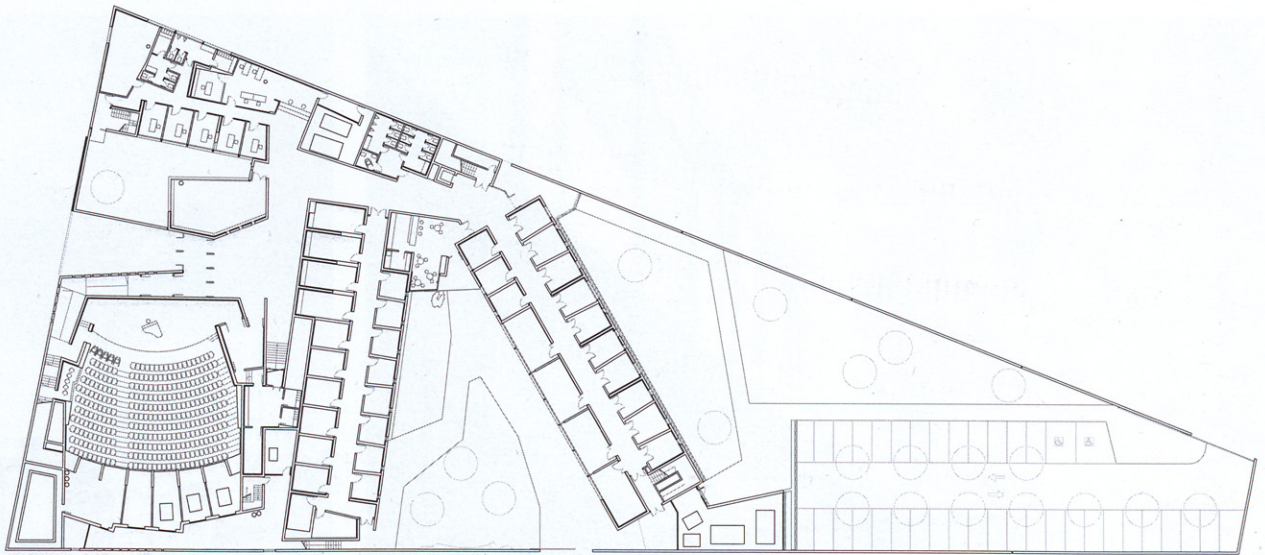
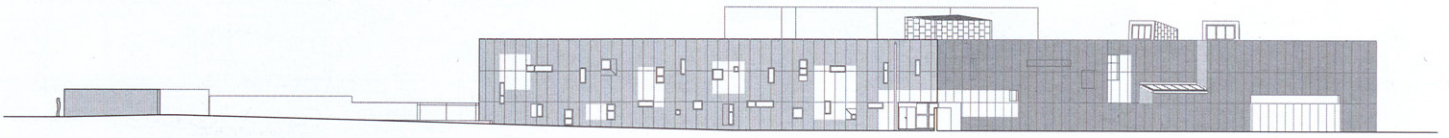
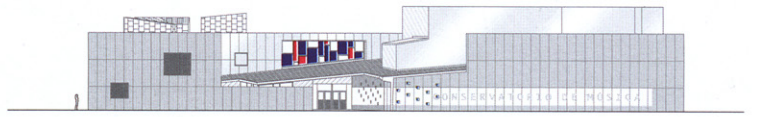


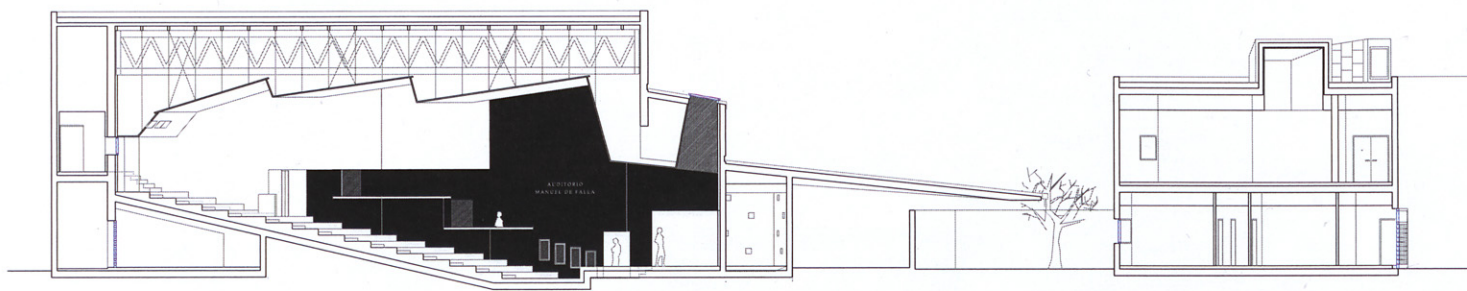
Los espacios docentes están visualmente conectados con los patios donde la vegetación adquiere un papel relevante como lugar donde ejercitar la música al aire libre. La zona de administración y orientación del centro está desligada del resto del edificio apoyando su carácter funcional independiente.

En el ala este se proyecta una galería en doble altura que conecta la actividad de las aulas y de las cabinas de estudio y que se entiende como un escenario donde los estudiantes caminan con sus instrumentos y donde ocasionalmente se puede escuchar como música de fondo el sonido de alguno de ellos.

La entrada de la luz natural juega un papel importante en el edificio, ya que refuerza esta idea de un paisaje sorpresa, tanto en el interior como en el exterior de la pieza arquitectónica.

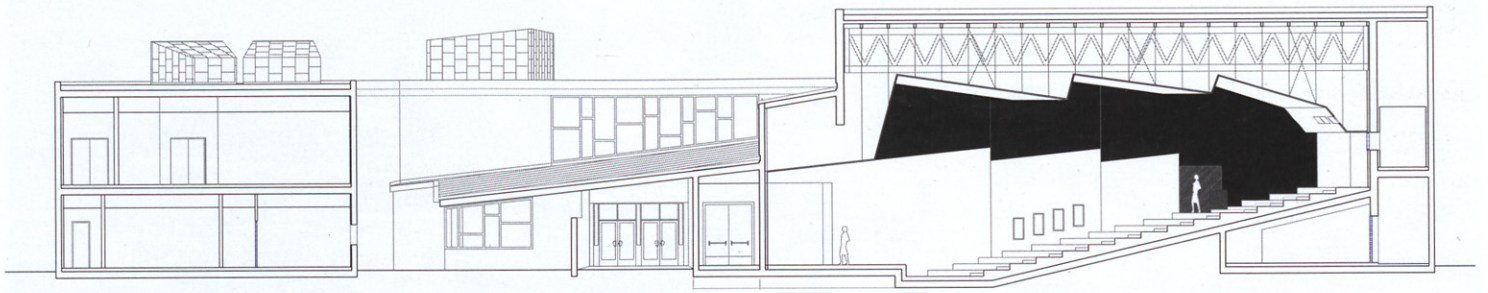






EN ESTA PÁGINA Y EN LA SIGUIENTE SECCIONES TRANSVERSALES POR AUDITORIO









nuevo parque de pradolongo⁰⁵

Av. de los Poblados c/v Doctor Tolosa Latour, Madrid. 2003-2006

JOSÉ LUIS ESTEBAN PENELAS

ARQUITECTO [MADRID]:
Jose Luis Esteban Penelas

COLABORADORES:

Gema Roa (Co-dirección de obra Ayto. de Madrid)
Chun Ling Yu, Alberto Galindo, Jorge Navarro (Arquitectos)
Esther Sánchez Mazariás, Jorge Álvarez-Builla,
Juan Manuel Sánchez Guitierrez.
Luis Benito Olmeda, Francisco Calderón Álvarez
(Ingenieros de Caminos, BCP INGENIEROS)
Luis Martínez López (Ingeniero de Caminos Ayto. de Madrid)
Esther Pizarro (Escultora)
Lidia García Matas (Ingeniero Téc. Iluminación Ayto. de Madrid)
Carlos Asenjo (Ingeniero Téc. Obras Públicas Ayto. de Madrid)
Philips Ibérica (Alumbrado e Iluminación)
Elena Casañas (Soporte Informático)
Arquitectos Técnicos: Antonio Herranz (Obra)
Antonio Atienza (Proyecto de Ejecución)
Empresa constructora: Ferrovial Agromán

PROMOTOR:

Ayuntamiento de Madrid
(Dirección de Servicios para el Desarrollo Urbano)

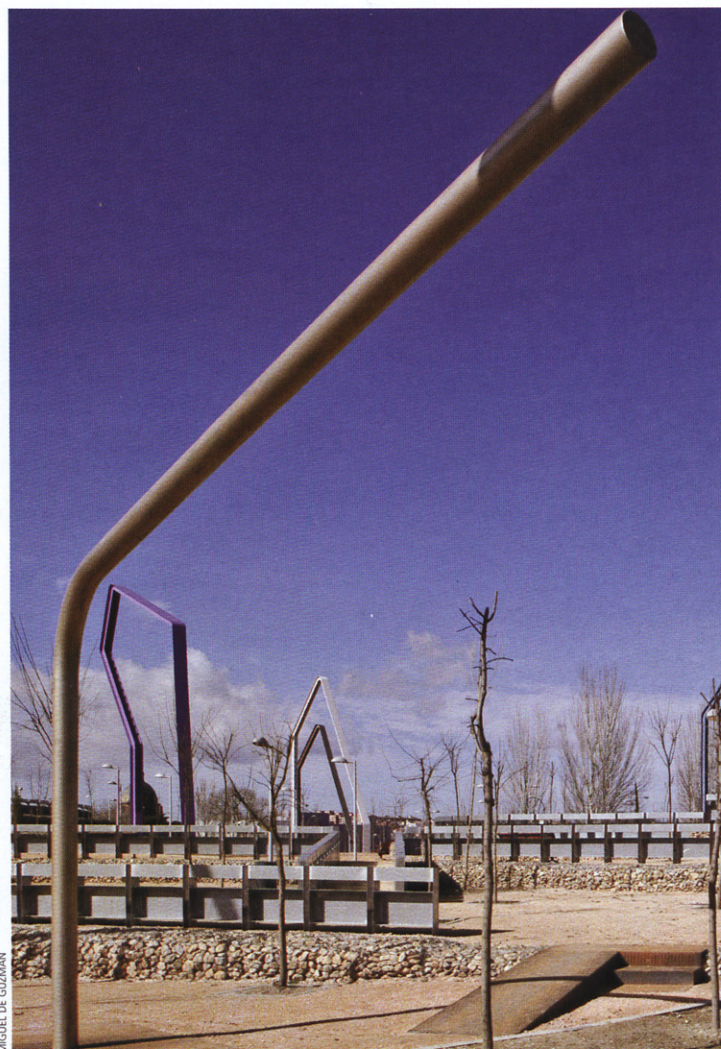
FOTÓGRAFOS:

Miguel de Guzmán
Ayuntamiento de Madrid



El proyecto del parque surge como movimiento, como concepto filosófico... Desde Heráclito a Deleuze... Como transformación, como proceso de evolución... Quiere representar los conceptos que configuran la situación fluctuante de hoy: espectáculo, movimiento, fragmentación, movimientos suspendidos, lo glo-cal, las transformaciones aceleradas del mundo contemporáneo, la emoción frente a la información. Compuesto de mesetas fluctuantes, sin límites precisos... Múltiples entradas y salidas... Un parque fluctuante, como el silencioso cambio de las ciudades de hoy... Espacios híbridos: plaza/calle; jardín/plaza, bosque/paseo... sistemas espaciales híbridos... Nos hemos fijado en las vistas microscópicas de los paisajes las células vegetales y en las fotografías macroscópicas de los paisajes del planeta hechas desde satélite: vistas que el ojo humano nunca puede observar directamente, sólo a través de medios tecnológicos interpuestos... Proponemos un *código de des-orientación* (un parque es un lugar para soñar y perderse...) basado en el código de las mesetas deleuzianas: M1: Meseta 1. , E 2: Estructura 2... código transcrito en acero corten, en letras y dígitos de 2x2 m insertadas sobre los pavimentos...

Las especies vegetales son las adaptadas a la zona climática de Madrid: álamo blanco, morus alba, sófora, liquidamabar, pauwlonia, catalpa, almendro, ginkgo, chopo, ciprés... La vegetación se propone planteando estrictos criterios de ahorro de agua, con praderas naturales, zahorras coloreadas y la ausencia de césped... Las estructuras-hito cromáticas de acero ondean como *cintas movidas por el movimiento de la ciudad*... Realizan la función de transición escalar entre la escala humana y la urbana... Son unas notas de color que quieren resaltar en el entorno neutro... Los jardines surgen como un organismo vivo... Conectable y alterable en su uso por los ciudadanos, sin principio ni fin... Suben y bajan... Se contraen y se expanden...



MIGUEL DE GUZMÁN



MIGUEL DE GUZMÁN



MIGUEL DE GUZMÁN



AYUNTAMIENTO DE MADRID

Es la emocionante relación entre lo inmutable a través del tiempo (lo construido) y lo constantemente mutable (la vegetación)... Imaginamos que los habitantes quieran sentir estos jardines como suyos...

El parque se plantea como la recuperación de una antigua escombrera, en un 80 por cien del ámbito, con una altura media de escombros de 8 metros... Un no lugar degradado y contaminado: una barrera sobre las calles circundantes que impedía la articulación urbana... En la zona oeste de la parcela, se encontraba una loma natural de 8 m de altura, única zona sin escombros, que se mantiene exactamente con la misma configuración, como mirador recuperando la visión de la fachada sur del perfil de Madrid... No existía arbolado ni vegetación... Articular y conectar la diversidad de ámbitos, facilitando las circulaciones peatonales, las interconexiones entre el Hospital 12 de Octubre, la Avenida de los Poblados, el antiguo parque de Pradolongo, las nuevas cuatrocientas viviendas y los colegios adyacentes... Así, el parque se plantea también como una zona de expansión y articulación de todos estos entornos... Los niños lo percibirán como una inmensa zona de juegos, un estallido de color que compense la monotonía gris del entorno...

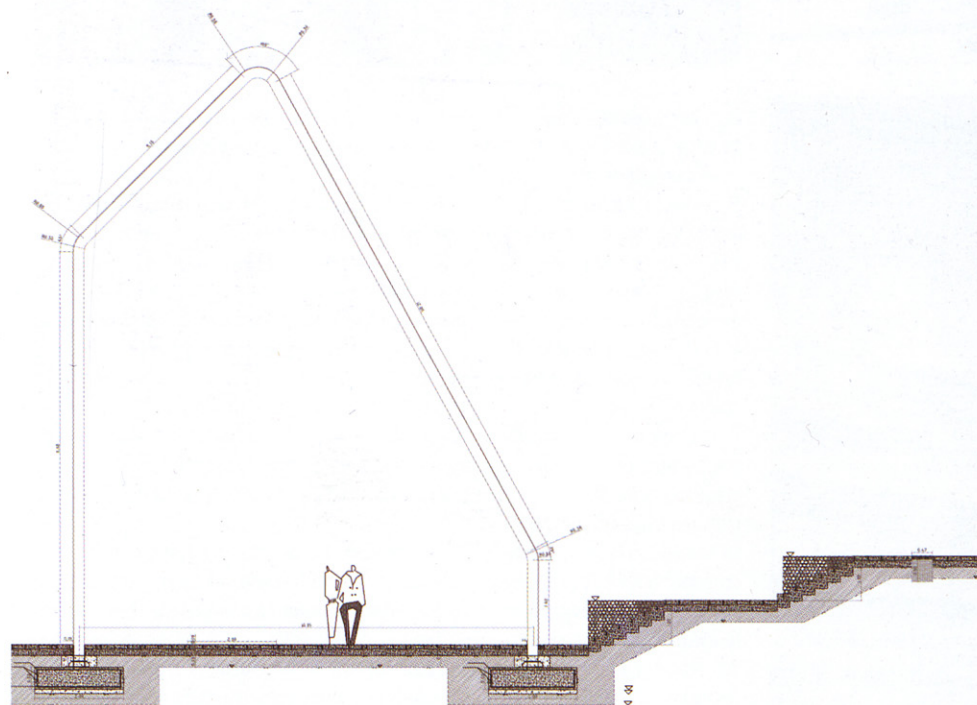
Se acomete un desmonte de tierras de una media de 4 m de altura, con lo que el ámbito queda conectado y abierto... Las características geotécnicas del terreno, así como la conformación y la construcción de las plataformas, conformadas con muros de gaviones, flexibles y fácilmente ejecutables, permiten un completo drenaje... Absorber los futuros asentamientos que puedan ocasionar las peñuelas que serán absorbidos por la flexibilidad de los gaviones...

Las plataformas conformadas por los gaviones adquieren una altura media de un metro, conectándose entre ellas con rampas, lo que permite la accesibilidad por las personas de movilidad reducida a todos los puntos del parque, incluso a la loma-mirador...

Proponemos unos jardines *fluidificados* en los que los sentidos, las sensaciones y los sentimientos, vayan guiando a sus visitantes en sus múltiples recorridos... unos jardines que vayan produciendo nuevos espacios, sensaciones, sentimientos y emociones con el paso de los años...



MIGUEL DE GUZMÁN



DETALLE DE ESCULTURA, ESCALERAS Y GAVIONES
EN LA PÁGINA SIGUIENTE, PLANTA Y DETALLES DE LOS PETOS GALVANIZADOS



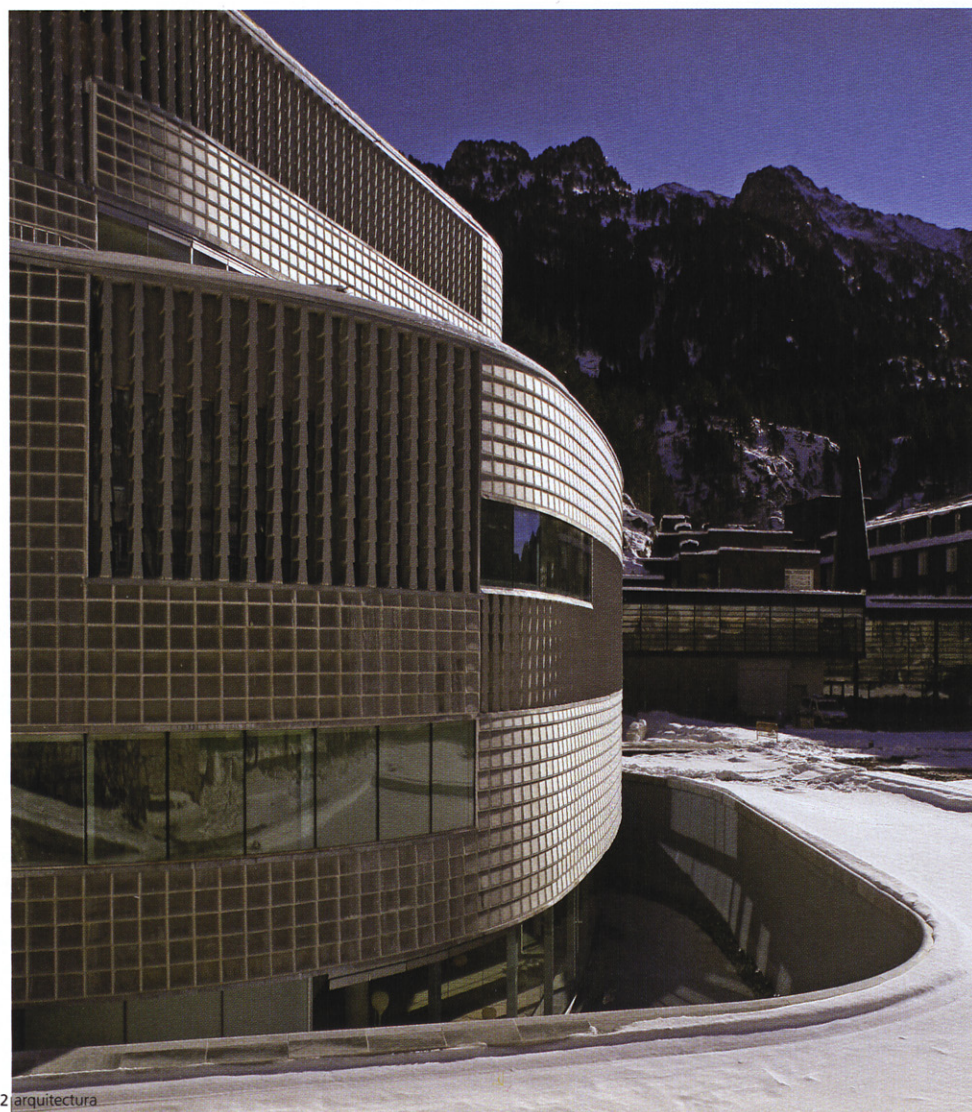
MIGUEL DE GUZMÁN



06 balneario de panticosa

Balneario de Panticosa, Huesca. 2002-2007

MONEO BROCK



Situado el Valle del Tena, en el Pirineo Aragonés, el Balneario de Panticosa consta de un paraje natural privilegiado. La condición cerrada del circo, en cuya base se encuentra el Balneario, delimita un espacio amplio y sobre todo vertical. Recogido, aislado y remoto, podría ser un sitio tranquilo si no fuese por la expectante naturaleza que le rodea. Las cumbres de las montañas, en las que permanece la nieve todo, el año anticipan otra característica del lugar, la presencia del agua. La nieve, el agua del deshielo torrencial de la primavera, quedan recogidas en el caudal del río Calderés que desemboca en el ibón de los Baños. Aun así la surgencia ubicua del agua nos sorprende, en forma de fuentes, arroyos y cascadas. Este manantial, un agua mineral, sulfurosa y por lo tanto medicinal, hacen de su presencia la protagonista del lugar.

El proyecto, arrimado a la ladera este del circo, siempre ha estado mas cerca de la montaña que de los edificios que le cercan. Situado detrás del eje creado por el Hotel Continental y su pasarela, y delimitado por la posición activa de la iglesia de la Virgen del Carmen y la ladera, el nuevo edificio tiene solo una fachada "libre", la del sureste; su posición ayuda a formar un espacio público abierto, pero recogido, en forma de plaza y desde donde se accede al mismo.

La primera dificultad del proyecto consistía en encontrar un equilibrio entre un volumen exterior respetuoso con su entorno construido y natural, y un extenso programa, parte del cual tuvimos que enterrar y en el que no queríamos que faltase la luz natural y el contacto con el exterior.

Buscamos proyectar en los espacios interiores una sensación de amplitud, abundancia de luz natural, y acceso a vistas del entorno natural, que liberasen al edificio de las condiciones semi-enterradas del solar en el que nos encontramos, acorralados entre la ladera de la montaña y la iglesia.



ARQUITECTOS [MADRID]:

Belén Moneo
Jeff Brock

COLABORADORES:

Arquitecto encargado: Iñigo Cobeta

Equipo de colaboradores:

Silvia Fernández, David Goss, Mathias Schütte,
Benjamín Llana, Clara Moneo, Carlos Revuelta,
María Pierres, Sandra Formigo, Andrea Caputo,
Spencer Leaf, Andrés Barrón, Brenda Moczygemba,
Eduardo Vivanco, Bárbara Silva, Andrés Durán
Jardinería y Paisaje: Belén Moneo, Jeff Brock,
Isaac Escalante (CES Arquitectura del Paisaje)

Interiores: Belén Moneo, Jeff Brock,

Silvia Fernández, María Pierres

Dirección de Obra: Belén Moneo, Jeff Brock, Iñigo Cobeta

Instalaciones: Klimakal, Emte, Swim and Dream, Imogep

Estructuras: INB35, Jesús Jiménez, Alejandro Bernabeu

Iluminación: Díaz y Osorio

Empresa constructora: Hinaco-Nozar

PROMOTOR:

Aguas De Panticosa

FOTÓGRAFO:

Luis Asín

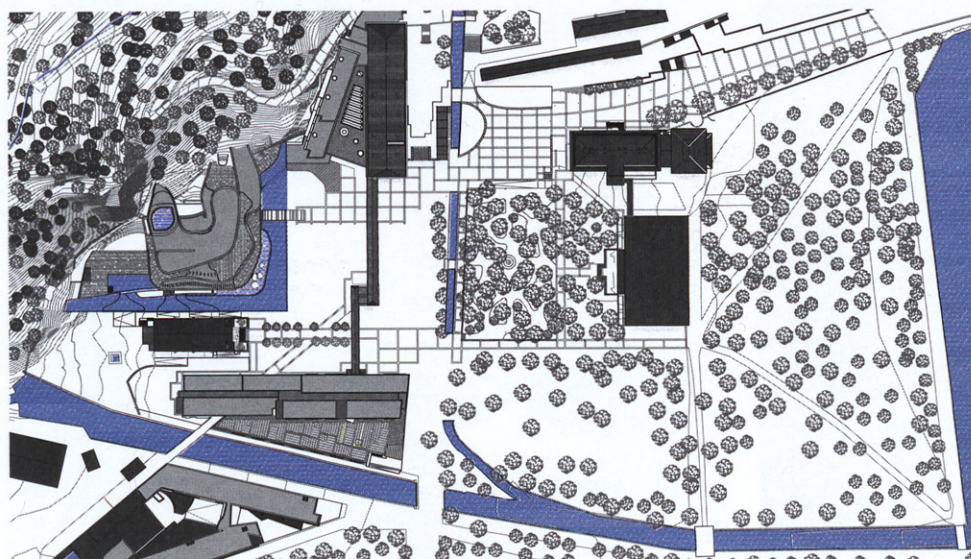
El volumen exterior del edificio está compuesto de una serie de muros curvilíneos que salen de la montaña y mueren en ella. Estos muros se van retranqueando en altura; como bancales, se aproximan a la montaña, pero también la contienen.

El proyecto propone que el contacto con la naturaleza prevalezca desde el interior del edificio y permite que los muros incluyan a la montaña en la composición volumétrica del conjunto. El interior de las Termas gira en torno a dos espacios, en los que la montaña se recorta y se funde con la arquitectura.

La geometría curvilínea recuerda quizás a las curvas de nivel recogidas en el plano topográfico, curvas abstractas; pero también, e incluso más aún, nos recuerdan a las ondas del agua, que despaño fluye. Nuestra intención es que la volumetría del edificio, realmente empotrada en la montaña, mimetice aquellas características encontradas en el paraje.

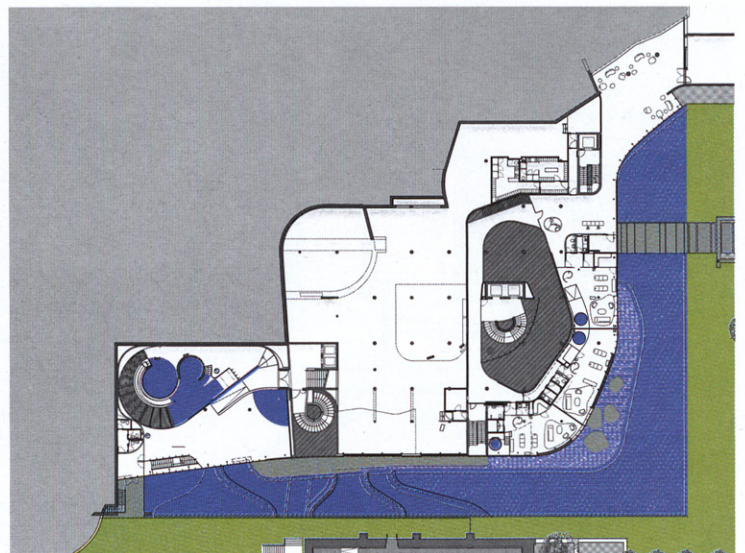
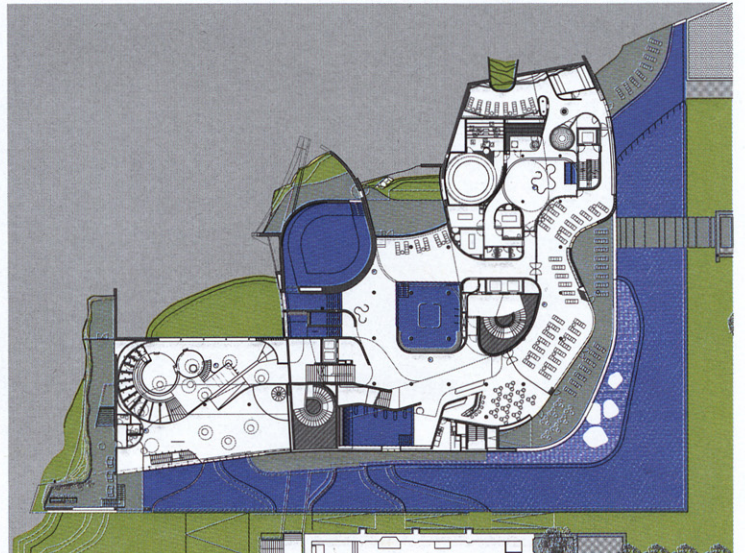
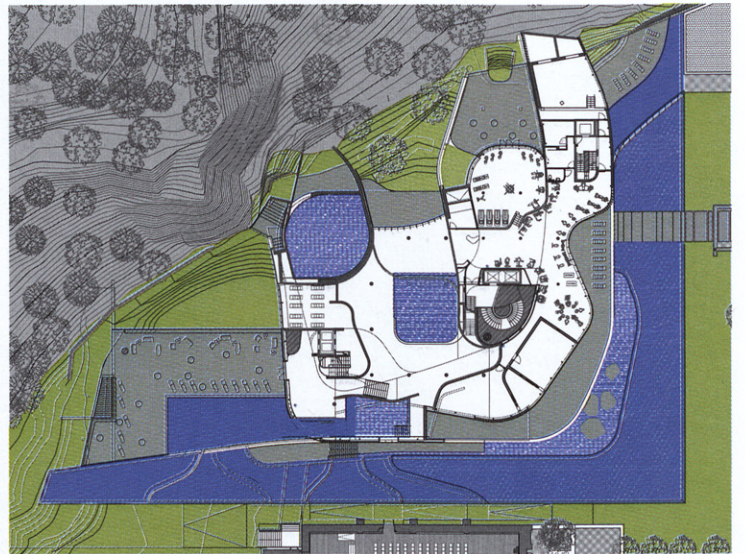
Las cubiertas están concebidas como una extensión de la ladera misma; son ajardinadas y practicables a la vez, y el movimiento de los visitantes actúa como el hilván que las une a la montaña. Hilván porque la pendiente de la montaña es tan pina y agreste que no permite que el visitante se adentre fácilmente en su interior. Por eso desarrollamos una aproximación a la naturaleza desde el resguardo del edificio; las vistas, las terrazas y las cubiertas nos permiten adentrarnos en la profundidad del monte.

Entre la iglesia y nuestro edificio introducimos una fuente, un plano de agua de nueve metros de ancho que rodea el edificio haciéndose mas amplio al llegar a la plaza y ofreciendo un puente de acceso por entrada. La fuente surge a partir de dos altas cascadas, una en cada extremo y una serie de cascadas menores que terminan al llegar al plano de la plaza donde la lamina de agua continua cayendo a un gran patio ingles, rodeando la "esquina" suroeste, aportando a la planta sótano el sonido, el movimiento del agua y la apreciada luz de día.





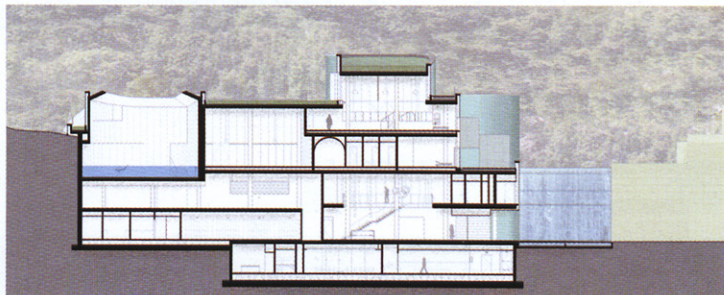
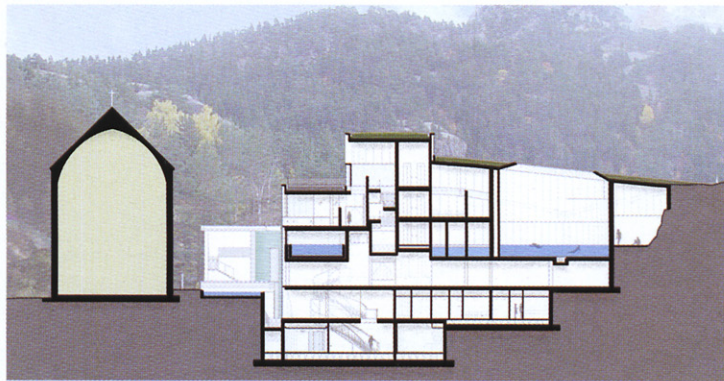
DE ARRIBA ABAJO, PLANTA DEL GIMNASIO,
PLANTA DE LAS PISCINAS Y PLANTA DE ACCESO.
EN LA PÁGINA SIGUIENTE, SECCIONES.

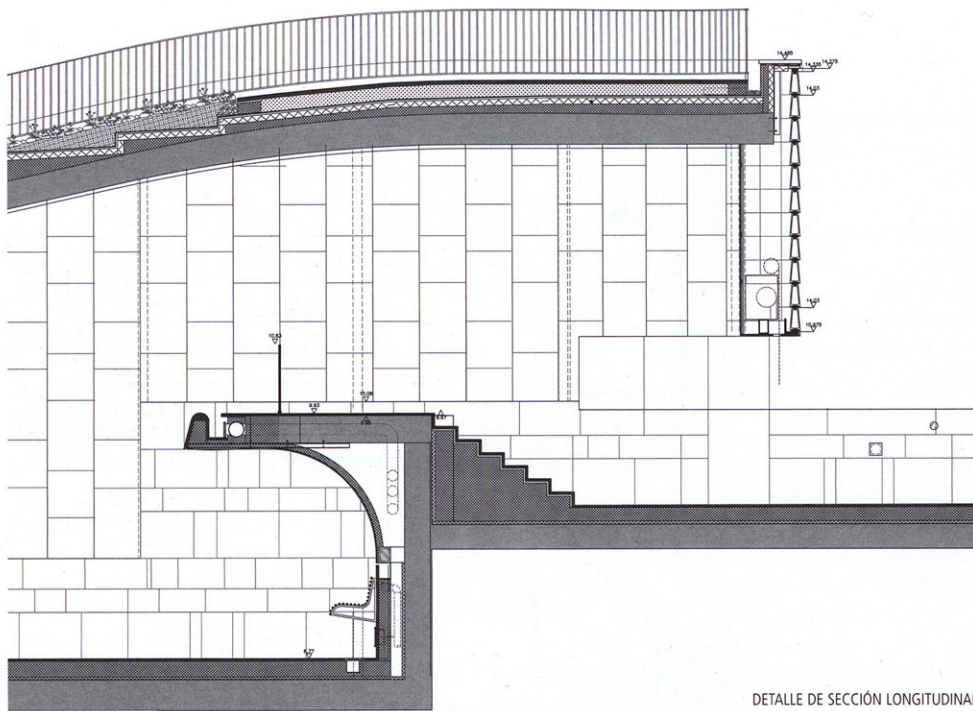


Este plano de agua orientado a suroeste proporciona a la fachada del edificio y a su interior el movimiento incesante de los reflejos del sol, que quedan plasmados en techos, paredes y fachadas.

Enfrentados con la condición semi-enterrada del edificio, optamos desde el principio por usar un material de fachada translúcido, un material no sólo capaz de admitir amplias cantidades de luz al interior, sino también de expresar un aspecto de luminosidad hacia el exterior. Con el pavés tradicional conseguíamos muchas de las necesidades identificadas. Pero pronto empezamos a pensar en el diseño de un bloque nuevo, especial para este proyecto. Buscábamos en primer lugar salir de la retícula cuadrada típica y a la vez acentuar el diseño curvilíneo de la fachada. Encontramos en la sección trapezoidal del bloque posibilidades interesantes; su diseño produce un aspecto de solape parecido a aquel de fachadas muy distintas, de otro tipo de construcción como las fachadas de madera solapadas, o la de las tejas, solución constructiva óptima para evacuar agua, ideal para un clima duro como es el del alto Pirineo. Además de funcional, este pequeño voladizo nos interesaba porque proyecta una sombra sobre la junta horizontal, la sombra que subraya las curvas dibujadas por cada una de las juntas horizontales. El bloque Pantícosa aporta al edificio cierta calidad líquida que coexiste con la cristalina, donde la dureza del material de la fachada coexiste con su aspecto suave.

Finalmente, ciertas partes de la fachada están compuestas por amplias superficies de lamas verticales de pavés rotado. Esta solución constructiva nos ayuda a controlar las vistas desde el interior y a dar a la fachada una nueva textura de sutiles sombras. La posición de ventanas con vistas, así como las muchas terrazas, ayudan a situar al visitante dentro de su contexto natural espectacular, diluyendo la separación entre el interior y el exterior.





DETALLE DE SECCIÓN LONGITUDINAL

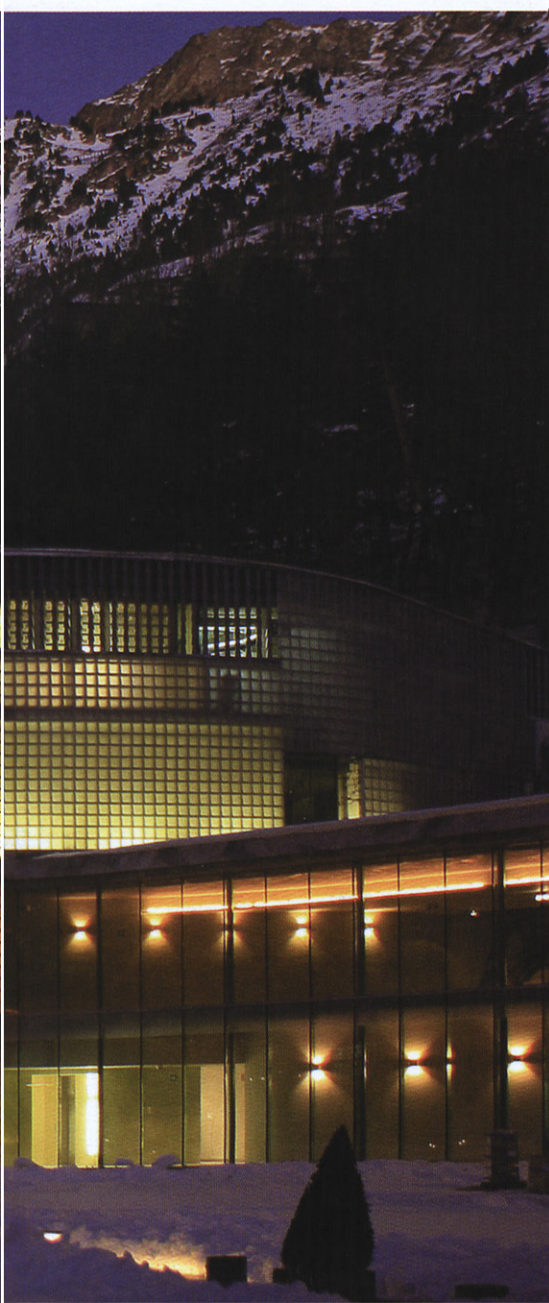
La condición casi laberíntica del interior se contrarresta con la condición luminosa de la fachada que ejerce un papel clave, ofreciéndose como referente imprescindible para la orientación del visitante. Los ventanales que dejamos estratégicamente ubicados para enmarcar vistas de los varios aspectos de la montaña y el circo, también marcan las orientaciones, desde los Picos del Infierno al oeste a la misma ladera frondosa en que nos encontramos empotrados.

La planta de acceso es un espacio de doble altura que pivota alrededor de una escalera circular en el centro del espacio y que es la espina vertical del proyecto, ya que conecta con todas las plantas y establece una conexión visual del espacio. La entrada y salida de los clientes, desde el vestíbulo, a las instalaciones se realiza en un único punto junto a la recepción. La planta de cabinas terapéuticas en el sótano consta de un patio inglés para la entrada de luz, donde rebosa el agua de la fuente. La entreplanta conecta con el Nuevo Hotel Mediodía y permite el acceso —a través de una galería abierta al espacio del hall principal— a las suites de VIPS.

La planta de las piscinas es quizás la más compleja y extensa. La piscina de hidroterapia domina el espacio central de doble altura, con un gran ventanal hacia el monte. Todos los demás espacios —bar, sala relax, saunas y hammam, piscina de ejercicio, piscina de tranquilidad, piscina exterior, piscina niños— son accesibles desde este gran distribuidor. La piscina de tranquilidad consta de una gran abertura al cielo, es así por lo tanto un espacio exterior. A través de la piscina se accede a un espacio entre la edificación y la roca, un *grotto*. Finalmente la planta segunda alberga el gimnasio. Consta de un espacio de doble altura que también tiene salida a una terraza hacia la montaña.

Nos gustaría mencionar y agradecer la dedicación de todo nuestro equipo y en particular la del arquitecto Iñigo Cobeta, quien trabajó con nosotros desde la fase de anteproyecto hasta la entrega de las llaves, atendiendo a miles de detalles complejos y numerosas dificultades durante su construcción.

Madrid, Febrero de 2008
Belén Moneo Feduchi y Jeff Brock





ARQUITECTO [MADRID]:
Alberto Nicolau

COLABORADORES:
Fernando Iznola
Manuel Polanco, Javier Gil, Cristina Mampaso,
Stephanie Casha, Jaime Martín, Víctor Cobos
Instalaciones: Grupo JG
Estructuras: IDEEE
Empresa constructora: CMS Construcciones SA
Jefe de obra: Roberto González

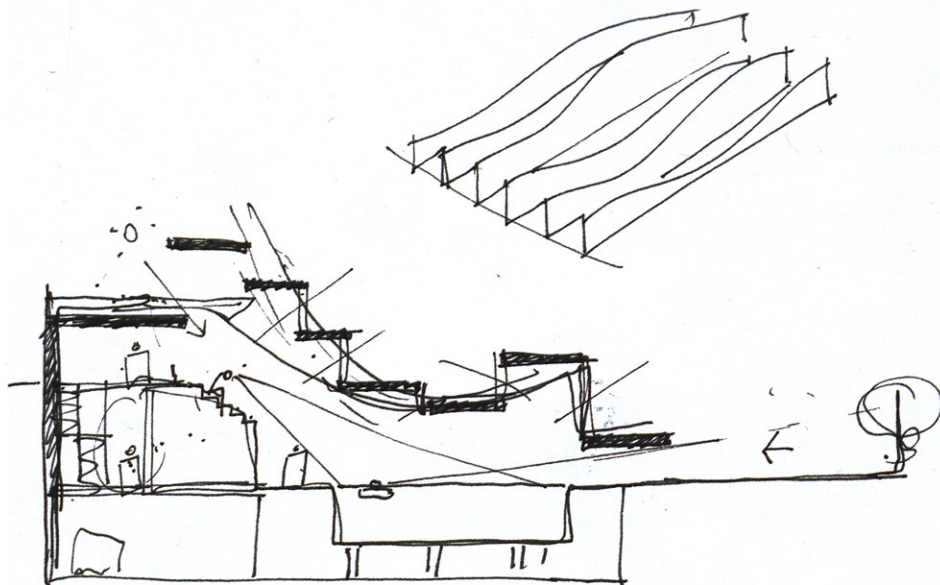
PROMOTOR:
Ayuntamiento de Valdemoro

FOTÓGRAFO:
Roland Halbe

07 piscina municipal de valdesanchuela

C/ Valdesanchuela s/n. Valdemoro. Madrid. 2006-2007.

ALBERTO NICOLAU





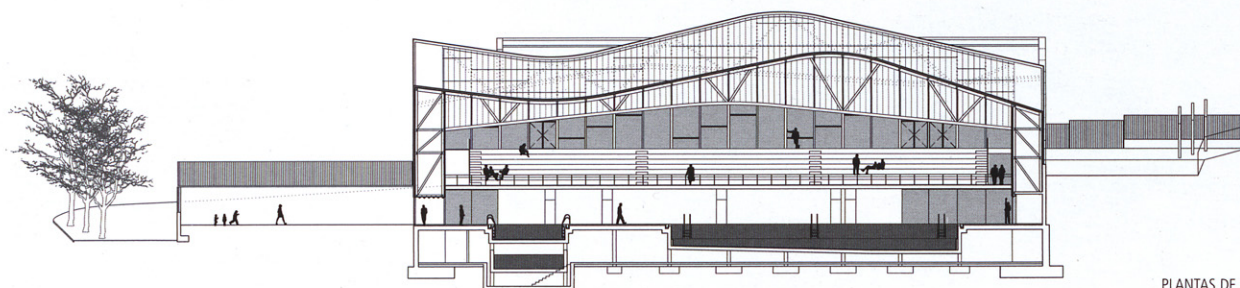
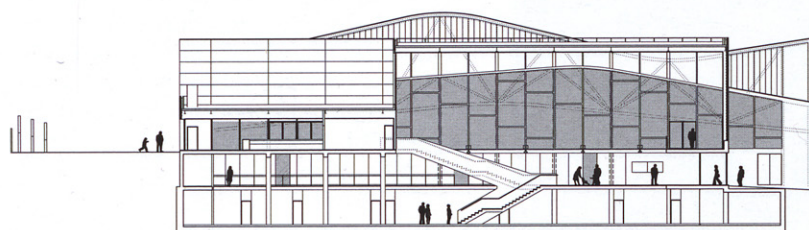
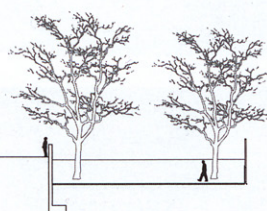
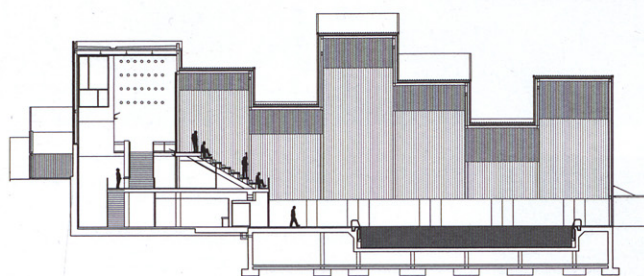
Siempre me ha divertido estar bajo el agua, mirando hacia arriba, viendo los reflejos de la luz al atravesarla. La superficie ondulada del agua genera un crisol de azules y brillos que nunca ha dejado de fascinarme.

También recuerdo lo grato que es recibir el tacto del sol mientras se nada haciendo ejercicio como en los entrenamientos del colegio. La natación en piscina puede resultar aburrida con tanto ir y venir por la misma calle y los reflejos del sol en el agua, los rayos de luz iluminando el fondo, resultan un paisaje inesperado que estimula la imaginación del nadador en su rutina diaria.

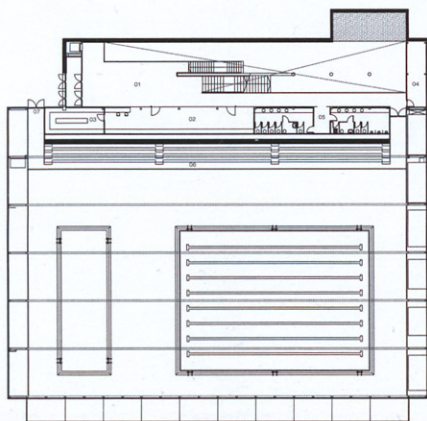
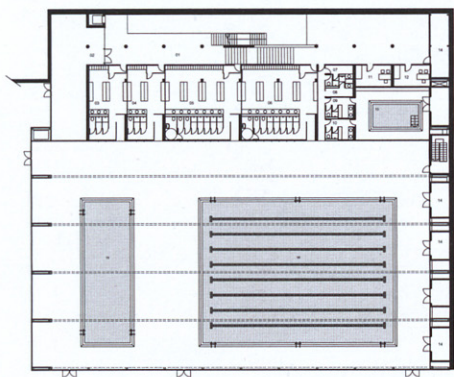
Estas experiencias, del verano y del equipo de natación del colegio, nos dieron la clave para plantear el edificio de las piscinas de Valdesanchuela como si fuese un oleaje bajo el cual poder ver filtrarse la luz tamizada por el agua.

La nave principal de la piscina está formada por una serie de cintas curvas paralelas que dan la impresión de casi flotar en el aire. Entre ellas unos planos de policarbonato con formas que recuerdan a peces brillan al atrapar la luz del sol y le confieren al espacio una atmósfera acuosa.

El frente sur se planteó sin embargo con vidrio transparente para poder recibir la luz del sol directamente y disfrutar del paisaje arbolado circundante. El sol que atraviesa esta fachada se refleja en el agua provocando interesantes dibujos tanto en la superficie de las piscinas como en los techos.



EN ESTA PÁGINA, SECCIONES.
EN LA PÁGINA SIGUIENTE,
PLANTAS DE LAS PISCINAS Y DEL NIVEL DE ACCESO



Desde fuera el edificio, en su movimiento de volúmenes, adquiere una imagen icónica que refuerza su representatividad como edificio público. Los edificios de la comunidad, del deporte, del ocio en definitiva, deben tener una imagen reconocible que los diferencie del resto y permita a los ciudadanos identificarlos como suyos.

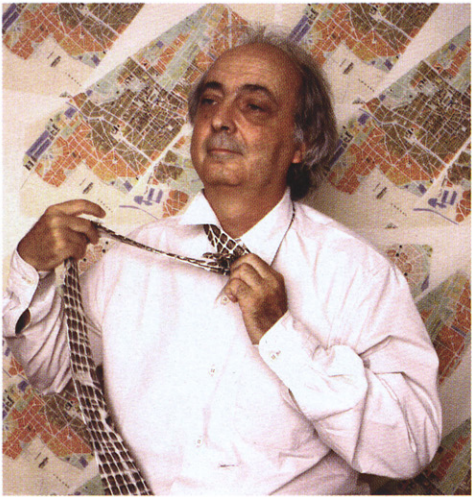
Por la noche el edificio iluminado desde dentro funciona como una lámpara gigante que puede verse en la distancia incluso desde la autopista vecina.

El edificio se coloca al noreste de la parcela de manera que el jardín quede situado al sur y al oeste. Más al sur se coloca un plano inclinado que sirve de aparcamiento. En éste se plantan unos arces de manera que las copas de los árboles quedan a la altura del jardín. Una franja del solar paralela a la calle Valdesanchuela se cede al dominio público de manera que la acera se ensancha progresivamente hasta formar una plazuela de entrada al edificio. Una fila de arces da sombra a la acera mientras que cuatro ginkgo bilobas cierran uno de los lados de la plaza de acceso.

Al entrar en el edificio uno se encuentra en un vestíbulo grande, con forma rectangular, que es el opuesto espacial a la nave de las piscinas. Una raja abierta en el contacto con la nave permite que un plano de luz parta diagonalmente el espacio del vestíbulo iluminándolo por completo en todos sus niveles.

La zona de administración impide a propósito la visión hacia la derecha de manera que uno al entrar en el vestíbulo no puede ver inmediatamente las piscinas. En cambio, mirando hacia arriba llaman la atención las curvas de la cubierta y la luz filtrándose a través del policarbonato, lo que invita al visitante a subir para descubrir las piscinas desde la parte superior de las gradas.





SIGUIENDO CON LA SECCIÓN INICIADA CON LA ENTREVISTA A RAFAEL MONEO, PUBLICAMOS HOY LA REALIZADA AL PRESTIGIOSO ARQUITECTO, CATEDRÁTICO Y URBANISTA BARCELONÉS MANUEL DE SOLÁ-MORALES RUBIÓ, LO QUE HACEMOS CONVENCIDOS DE SU INTERÉS TANTO POR SU IMPORTANTE PERSONALIDAD COMO POR DEDICAR EN SU MAYORÍA EL ESPACIO A HABLAR SOBRE LOS PROBLEMAS DEL URBANISMO, DE LA CIUDAD Y DE LAS RELACIONES ENTRE ÉSTA Y LA ARQUITECTURA, ASÍ COMO A RECUPERAR, EN ALGUNA MEDIDA, LA DIALÉCTICA DE LAS DIVERSAS VISIONES ACERCA DE LAS CIUDADES DE BARCELONA Y DE MADRID

03 ENTREVISTA CON MANUEL DE SOLÁ-MORALES

CELIA ARMENTERAS
ANTÓN CAPITEL

REVISTA ARQUITECTURA / Dados los tiempos que corren y su personalidad, resulta inevitable hablar de urbanismo, una disciplina que ¿está tan en crisis como se dice?

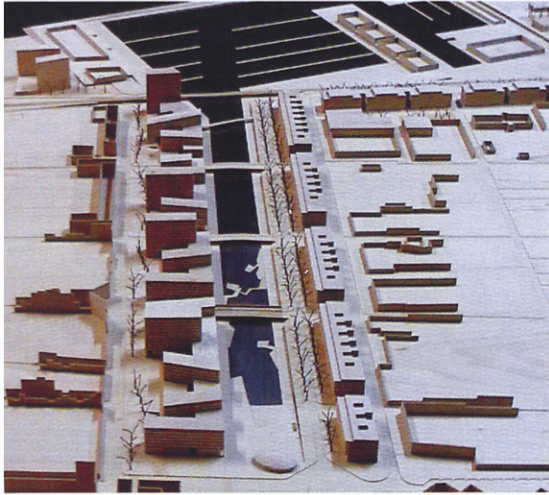
MANUEL DE SOLÁ-MORALES / Hombre, yo creo que lo que está en crisis es eso que tiene un nombre tan feo, el planeamiento, porque eso es la traslación jurídica de unas intenciones sobre la ciudad, el orden que debiera imponerse a la ciudad, y tanto el orden como la imposición son cosas que se han demostrado poco eficaces, y que son menos interesantes actualmente. Por otra parte, en cambio, el urbanismo como atención a la ciudad, o como importancia que la escala urbana tiene en muchísimas actividades, sobre todo en la arquitectura, esto no está en crisis, sino que está en aumento, casi está en una exageración de confianza. Por tanto, cuando se habla de la crisis del planeamiento se está hablando de un sistema administrativo y jurídico que se asocia al urbanismo, porque se asocia a las concejalías de urbanismo y a los planes, se asocia a las secciones de los periódicos llamadas de urbanismo, que hablan de conflictos de intereses...

R. A / ¿Cómo considera entonces este urbanismo a gran escala, el planeamiento? ¿Puede tener sentido como diseño cualificado del territorio, o inevitablemente cae en un instrumento de política y de gestión?

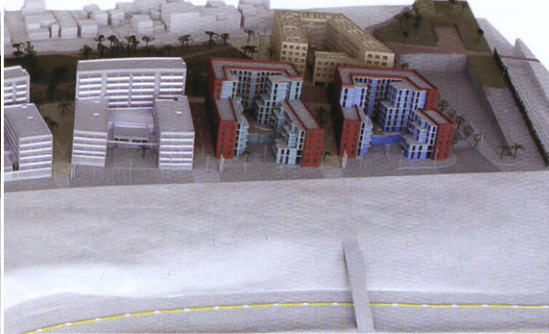
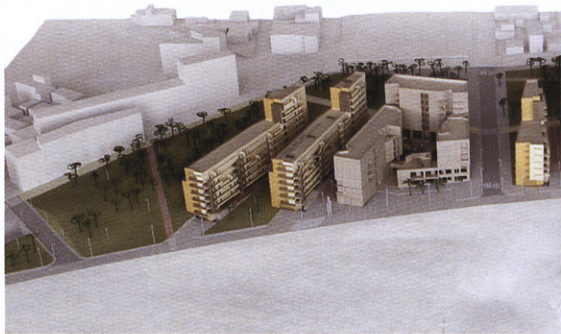
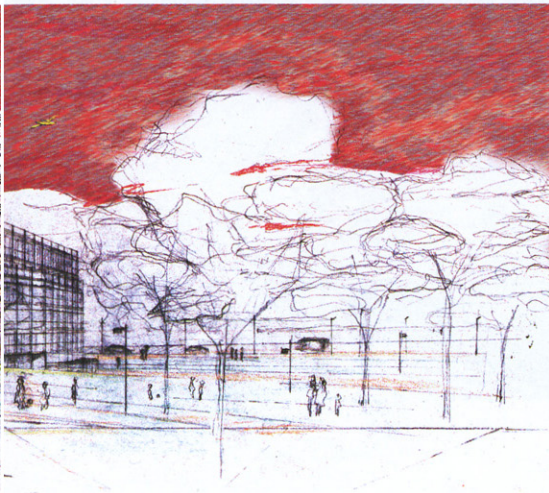
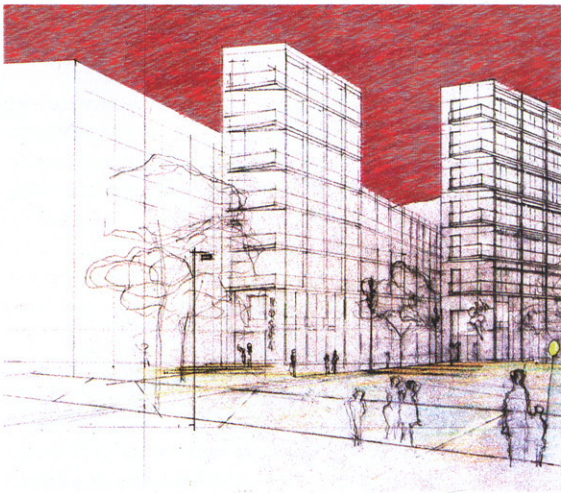
S-M / El planeamiento, tal y como sigue funcionando en España, es muy difícil que incluya la capacidad de diseño cualificado. Hay una expresión aquí que me parece grave: el urbanismo a escala grande.

R. A / Entonces, el planeamiento no sería urbanismo a gran escala

S-M / No necesariamente. Yo creí que se estaba refiriendo al planeamiento más en general. El planeamiento grande, que es urbanismo grande, si es el planeamiento de la ley del suelo, es muy difícil que esto sea bueno. Hombre hay casos en los que se ha conseguido algo, pero es muy difícil, porque en realidad, el planeamiento administrativo, que podríamos llamar, es sobre todo un ejercicio de administración de derechos sobre el suelo y que tiene otros objetivos. En cambio, puede haber un urbanismo a gran escala, que es lo que llamamos paisajismo, o lo que llamamos ordenaciones territoriales, que no tiene la escala del diseño, pero sí tiene la escala de la forma grande. Creo que eso vuelve a tener bastante importancia, precisamente, y bastante actualidad. El estudio de un valle fluvial, o el estudio de una costa vista en su conjunto, o el estudio de los márgenes de un canal, o el estudio de un sistema de parques, esto sí es de gran escala, lo que pasa es que es más concreto en sus contenidos. Esto no es planeamiento; vamos, por planeamiento entiendo yo los planes de las leyes de los municipios... El planeamiento ha agotado ya, hace mucho tiempo, su interés en este sentido. Si existiera debiera ser reducido a un esquema simple, muy simple, prácticamente de situación de derechos legales, casi sin intervención de arquitectos.



DE ARRIBA ABAJO, MAQUETA DEL PROYECTO DE PUERTO URBANO DE BADALONA, PROYECTO TORRESANA DE TERRASSA (CROQUIS Y MAQUETA)



R. A / Hay quien piensa que todo tiempo trazado fue mejor. Tal vez la forma de la ciudad ha escapado de la posibilidad de trazado por parte de arquitectos y urbanistas. ¿La forma de la ciudad, los trazados, son cosa del pasado, han perdido sentido?

S-M / No, o sea, yo creo que lo del trazado está muy bien, y lo hemos defendido mucho, pero desde luego no es la panacea. Yo creo que hoy el buen urbanismo, entiendo yo, el proyecto de la ciudad, sobre todo; no digo ya de los territorios, sino de la ciudad, es más tridimensional, o debe serlo. No se puede entender que primero hay unos trazados y luego unos volúmenes. Es todo a la vez, y el concepto debe de ser ya tridimensional. El trazado es muy útil para ciertas cosas, yo lo he defendido muchas veces y lo sigo defendiendo en según qué casos, según qué temas, qué problemas, pero no es que cualquier tiempo trazado fue mejor.

Luego, la mayor parte de los temas que hoy presentan las ciudades, sobre todo las grandes ciudades, no se resuelven con trazados, es un mecanismo demasiado pobre en su contenido, en su intención. Ojalá fuera así y en la tradición ha sido así muchas veces, vemos tantos ejemplos fantásticos: esto con cuatro líneas se resolvió, y fíjate lo bien que ha ido funcionando. Totalmente de acuerdo, no sé, yo he dado muchos años un curso en la Escuela que sólo hablaba de trazados, pero en la Escuela, aquí, nunca hablamos de planes en las asignaturas de urbanismo, que son muchas, hablamos siempre del proyecto de la ciudad. El trazado, claro, es muy importante.

Aunque es verdad que el trazado tiene ciertas notas de modernidad en lo que supone de simplicidad de concepto, de intentar resumir un concepto en pocas cosas; esto es un deseo muy contemporáneo, también. Ahora, llegar a decir que debemos volver a los trazados me parece escaso. Yo he estudiado y explicado y escrito mucho sobre los ensanches, pero no creo que se deban hacer ensanches hoy. Por ejemplo aquí en Cataluña se hablaba de hacer ensanches, y en Madrid se hicieron esos nuevos ensanches, pero yo no soy un gran defensor; me parece un poco simplista, porque creo que hay también una condición de continuidad en los trazados que no es propia de la ciudad actual. Me refiero, claro, al ensanche cuando se trata de una cuadrícula repetitiva al estilo de los ensanches del siglo XIX. En este sentido, el trazado, como se están haciendo estas políticas de ensanches, aquí, y en Madrid, creo que se queda un poco corto respecto a la situación actual de las ciudades. No me parece a mí esto muy acertado, me parece un recurso un poco retro, posmoderno, de decir: "y si volviéramos a aquello que funcionó tan bien". Si todo fuese así... He escrito libros y cosas sobre los ensanches y claro que funcionó, y las lecciones que podemos aprender, sacarle lo que tuvo de inteligente...

R. A / La arquitectura moderna experimentó un extraordinario desarrollo en el s. XX pero, a juzgar por los resultados, no parece que sus ideas de ciudad fueran tan eficaces.

S-M / No; yo creo que la arquitectura moderna tuvo aportaciones fantásticas, que todavía hoy las podemos considerar así, pero los crecimientos urbanos de Holanda, de Italia, de Alemania, son también casos preclaros. Es verdad que luego dio muy mal ejemplo, por decirlo así, y se han hecho muchas pésimas versiones de lo que se supone que fue el urbanismo racionalista, el urbanismo funcional, y ha dado lugar a tantas cosas que no nos gustan por esquematismo y por su falta de atención al espacio público, por su falta de variedad en la ordenación tipológica de los edificios, o por su inadaptación a singularidades topográficas, a singularidad ambiental; todo esto son críticas que podemos hacer a lo que ha sido el crecimiento de las ciudades europeas en los últimos cincuenta años. Pero tampoco estoy de acuerdo que esto debamos atribuirlo al urbanismo moderno, porque tampoco decimos que los bloques convencionales son arquitectura moderna. Decimos que es arquitectura moderna cuando realmente es capaz de expresar los ideales y las intenciones sustanciales de lo que llamamos arquitectura moderna entre comillas o con mayúsculas, pero no simplemente la que está hecha en el siglo XX.

Y con el urbanismo yo no lo veo muy distinto, sinceramente. Los principios del urbanismo de los modernos, la Carta de Atenas, han sido luego también muy criticados por su esquematismo; si lo tomas al pie de la letra, como lo único verdadero, te resultará que hacer ciudades con aquello puede quedarse muy corto. Pero no cabe duda de que introdujeron una cantidad de criterios sobre la racionalidad del funcionamiento de la ciudad, sobre la escala de la construcción, sobre el sentido social de la construcción, sobre la higiene, sobre la búsqueda de espacios libres, sobre ciertas cosas, que son adquisiciones de la cultura urbana que ya son para siempre.

Si visitas sitios, por ejemplo Brasilia –por empezar por el más polémico–, es casi como una maqueta de ciudad moderna. Está muy, muy bien. Muchas veces tenemos la imagen de Brasilia de los grandes ministerios de Niemeyer, la plaza Central de escala tan monumental. Si uno visita Brasilia se da cuenta de que esto no es, y no sólo esto, sino que los barrios residenciales propiamente son barrios que vistos en un plano son dibujos, unos bloques que no tienen el mayor interés. Cuando ves las condiciones de escala, las relaciones con la vegetación, la manera en que la gente lo vive, es un ejemplo

fantástico, y este es un caso extremo ¿eh? Porque en el urbanismo moderno no necesariamente hay que hablar de Brasilia. Si hablamos, no sé, de barrios italianos de la posguerra, los de Quaroni o los del INA Casa, del crecimiento de Amsterdam; o hablamos de lo que hizo el London Council, lo que hicieron Leslie Martin o los Smithson, son ejemplos que no puedes decir si esto es urbanismo moderno y que no ha funcionado. Sí que han funcionado, lo que pasa es que han funcionado poco. Cuando hablamos del urbanismo, decimos que hablamos de la ciudad y entonces miramos la ciudad como es y no nos gusta. Cuando hablamos de arquitectura, no se nos ocurre mirar la edificación, miramos los buenos ejemplos. Esto también es porque, a pesar de que algunos nos esforcemos por conseguirlo, no se consigue poner la atención, los buenos ojos, en el buen urbanismo, porque hay poco y escondido, y, digamos, que dentro de la cantidad de desastres que la gente vive como condición urbana; la gente vive esto. Claro la gente vive en una casa fea, pero luego va a no sé qué museo y dice. “hombre, qué bonita es la arquitectura moderna”, y no se da cuenta de lo mala que es su casa.

R.A / Hoy en día la arquitectura contemporánea atraviesa una etapa de excesiva diversidad, de perplejidad, casi, y parece que el formalismo más exacerbado es la tendencia más importante. ¿Cómo relaciona con el urbanismo, o con la falta de él, esta situación de la arquitectura contemporánea?

S-M / A los arquitectos, incluso a los buenos arquitectos, cuando proyectan, les cuesta entender la ciudad. Porque la ciudad hoy es más difícil de entender de lo que lo era cuando los trazados. El trazado del ensanche de Castro, en el barrio de Salamanca, lo entiendo, ya sé lo que voy a hacer, sé dónde me muevo... Hoy día no es fácil entender la ciudad y muchos de lo emplazamientos o de los programas que se dan a los arquitectos, sobre todo a los buenos arquitectos, están en situaciones de difícil comprensión, que tienden a servirse de la ciudad, pero no a servirla. ¿Esto es que son malos arquitectos?: No. Es verdad que hay una dificultad intelectual, en la arquitectura actual, para entender la ciudad. Y eso lleva en algunos casos a esta evasión. Al excepcionalismo, al formalismo exagerado, también a dar más importancia a la sorpresa que a la emoción. De la arquitectura contemporánea son muy pocos los edificios que me emocionan, pero es que no se ha buscado siquiera esa emoción. Cuando la realidad es que por lo que hemos estudiado arquitectura es por esa especial emoción que produce, que es capaz de expresar tantas cosas en piedras y cristales... Y eso hoy es muy difícil conseguirlo, sinceramente, porque de los edificios dices: “sí, es interesante, éste lo ha sabido hacer, qué listo”, pero muchos buscan más sorprender y conseguir su valor por este efecto de innovación que por un efecto realmente emocionante. Y para mí esto tiene muchísimo que ver con esta dificultad de entender genéricamente el sitio en que actúan en su sentido más amplio, de entender la ciudad en la que actúan. Hay como una conciencia de que la ciudad es tan complicada que da igual, y por lo tanto, miro los metros cuadrados y allá busco esta expresión. Ésta es una gran dificultad histórica de la arquitectura en estos años, que se notará sobre todo dentro de unos cuantos, cuando se vea que ha sido incapaz de dejar huella, ni reflejará la ciudad existente porque ha decidido pasar de ella, ni dejará otra condición nueva, como lo hizo en otras épocas la arquitectura. Cuando vas a ver edificios nuevos unos te gustarán más y otros te gustarán menos, pero pocas veces dices: “hombre, esto sí que es un edificio”. Nada hace tanta ciudad como un buen edificio.

R. A / Esto es una generalidad demasiado simplificada, pero ¿podría usted decirnos algo sobre las relaciones entre arquitectura y ciudad? ¿Cree que estas relaciones se han modificado en modo completo con respecto a las que tuvieron en una historia no todavía tan lejana?

S-M / Ellas, las relaciones, no creo que hayan cambiado. Yo creo que las ciudades se hacen de arquitectura, y la propia ciudad es una arquitectura en el sentido de expresarse a través de unas relaciones espaciales, dimensionales y materiales propios de la arquitectura. Ahora, en las condiciones actuales, cómo se dan esas relaciones sí que es distinto. La ciudad es más complicada y se usa más como una excusa de servirse de ella, que realmente de entenderla y construir la arquitectura como componente de ella sin una relación de jerarquía... No, no es que haya que entender la ciudad para que la arquitectura se adapte a ella. No es esto, no es un contextualismo, es entender que la arquitectura es sustancia urbana, y por lo tanto cuando se proyecta bien se proyecta entendiéndolo de nuevo. Siempre es muy difícil disciplinarmente, intelectualmente, separar la arquitectura del urbanismo. Hay prácticas profesionales distintas y hay temas que por su condición atienden más a los componentes de construcción, de funcionamiento, de espacio interior, y otros que tienen más que ver con las relaciones entre las cosas. Pero intelectualmente, epistemológicamente, si vale la pretenciosa palabra; así lo he visto siempre en la Escuela, suelo empezar discursos siempre con una lección que se llama “el tama-



DE ARRIBA ABAJO, ESTACIÓN INTERNODAL Y NUEVA PLAZA DE LA ESTACIÓN DE LOVAINA Y PROYECTO EN EL BARRIO DE LA SANG, ALCOY

"Hoy día no es fácil entender la ciudad. Muchos de los emplazamientos o de los programas que se dan a los arquitectos, sobre todo a los buenos arquitectos, están en situaciones de difícil comprensión, que tienden a servirse de la ciudad pero no a servirla. Es verdad que hay una dificultad intelectual, en la arquitectura contemporánea, para entender la ciudad. Y eso lleva en algunos casos a la evasión."

ño no es la escala", porque parece que si es grande es urbanismo, si es pequeño, es arquitectura y esto es una burrada, porque muchas veces el tamaño pequeño tiene una grandísima escala. La escala es un concepto relativo que se relaciona con muchísimas cosas, y esta es la buena arquitectura. En cambio hay tantos proyectos grandiosos que no tienen nada y son absolutamente insignificantes en sus referencias; son autoconsumidos y muchas veces ni siquiera.

Son extensiones, urbanizaciones y edificios grandes que no tienen ninguna escala urbana. Cuando Juan de Herrera cambia la fachada de la catedral de Valladolid en realidad está reordenando toda la ciudad con ese gesto, o, no sé, hay cantidad de ejemplos en este sentido en la historia, también en la arquitectura moderna, de la fuerza de cosas de escala pequeña que son enormes proyectos urbanos, y al revés, los proyectos de extensión si no contienen sus hipótesis de arquitectura, de forma, de cantidad de materia... Lo que decíamos del planeamiento, cosas para tramitar y... a lo mejor es necesario hacerlo, no me interesa ni discutirlo, pero es otra cuestión. Desde el punto de vista de la gestión municipal o de los derechos, a lo mejor hay que hacerlo, no sé, a lo mejor otros países lo han sabido montar más sencillamente.

Yo definiendo mucho lo que llamo la *Urbanidad Material*, a mí me interesa la urbanidad, pero la urbanidad no es ser bien educado, no es tampoco "es que esto es muy urbano", dicen muchos arquitectos "hay mucho ambiente", muy urbano, vas a tomar copas... Yo definiendo, y es una cosa no fácil de explicar, que la urbanidad está en la materia, no está ni en la sociología, no está en los estilos, sino está en esa urbanidad de las piedras, de las esquinas, de los árboles, de los materiales, una cosa casi táctil que define la condición urbana de los sitios, de los proyectos, de las obras, y que es en atención a esto; lo que decían estos geógrafos ingleses, que la ciudad es ladrillo y mortero, es una definición fisiocrática, aparentemente muy elemental, pero se entiende que nadie lo toma al pie de la letra. Pero quiere decir que en el fondo hay algo en la materia que es sustancial a la ciudad e inseparable del urbanismo como yo lo entiendo, y de la arquitectura porque está no sólo en los conceptos, sino en las cosas, en las cosas urbanas; no me interesan tanto los esquemas como las cosas, los lugares, los objetos; me interesan las escaleras, las rampas, las esquinas; me interesan los vacíos, me interesa la superposición, una serie de hechos, pero como hechos materiales, y eso me da igual que sea en la ciudad más histórica o en la ciudad más moderna, que sea en el centro de Roma o en la periferia de Filadelfia; me da igual que sea en la ciudad compacta o en la ciudad dispersa, o que sea en el despojado de no sé donde o que sea en la ciudad más ordenada del centro de París.

Para mí la urbanidad es una condición de las cosas, de la materia, de los muros; los muros son importantísimos; da igual que sean muros de casas o muros de vallas, o muros de solares, o muros de desniveles. Los muros configuran el espacio en que vivimos, el espacio que tocamos, y esta es la condición de urbanidad, lo que nos hace un sitio más. Detrás de esto hay un trabajo, intenciones e ideas, no simplemente casuales. Es un espacio cultural, un espacio donde ha habido opciones y está en esta urbanidad de la materia, que yo creo que es el quid de la cuestión. La verdad es que llegamos a esto como podemos y este es otro asunto, pero el urbanismo se hace de buenos edificios, eso quiere decir que la relación entre las partes es, en definitiva, lo sustancial; la atención a lo urbano es la atención a las relaciones entre las cosas, a los edificios y los objetos, pero en definitiva estas relaciones se expresan en hechos materiales, físicos, o sea, tan simple y tan elemental como esto. En ese sentido, claro, hay toda una reflexión a hacer sobre el planeamiento y su incapacidad de ser sensible a estas cosas y sobre la arquitectura y su capacidad de alienarse de estas cosas y convertirse en un objeto cerrado, que busca una totalidad. La urbanidad tiene que ser un sistema abierto de relaciones.

R. A / Entonces el urbanismo con más sentido es el que está más próximo a la arquitectura, aquel que, en definitiva, se puede dibujar

S-M / La pregunta es un poco redundante. Hay maneras y maneras de dibujar, o de pensar lo que es el dibujo. Esto de dibujar parece un poco como lo de los trazados, esta cuestión de que se llega al detalle. Pero no siempre los temas se presentan de manera tan consabida, que dibujando llegas a su forma. En el simple crecimiento de un pueblo hago un trazado, seguir la calle mayor, y ya está, pero hay otros temas que no se pueden resolver con el dibujo, entendido como manera de representar el resultado final de lo que pretendes en el proyecto y además detalladamente. O sea, el dibujo va asociado, normalmente, a que lo definimos mucho, lo definimos en detalle. Y yo no creo que siempre, el proyecto de la ciudad, el proyecto urbano, necesite de detalle, ni pueda pretender esa precisión. Otra cosa es que nos expresemos a través del dibujo sustancialmente, eso sí, porque el dibujo es capaz de contener la forma de lo que aparentemente representa, pero también muchas veces estas otras condiciones de materialidad, que yo decía, y de emoción, de intención... Y eso no hay otra manera de hacerlo más que con dibujos; claro, el urbanismo, si no es dibujado, ¿cómo es?: ¿escrito?, ¿cantado? Esto es una cosa clásica entre los profesores de urbanismo de Madrid... Si no, es el dibujo del planeamiento, el *zoning*, los colores, las infraestructuras, etc., también son dibujos, pero yo no me refiero al dibujo de trazo gordo, sino al dibujo de 3H. Esta distinción, pues sí, me la quedo. Sí, estoy por la precisión, por el dibujo, más que por aquel otro que también es dibujo, pero malo. Yo estaría por decir que el dibujo, hasta llegar al detalle de los tornillos como dibujaríamos una silla,

como el diseño del objeto, pues no; pero bueno, a lo mejor tampoco está mal. Porque hay que entender que depende mucho de los casos, que no es lo mismo diseñar un barrio de viviendas, cuyo contenido es consabido, como decíamos, y que por lo tanto el proyecto no está ahí... Si estás dibujando un paseo marítimo, ni el programa, ni los elementos, ni los componentes del proyecto están definidos; si estás dibujando un intercambiador de transportes, lo primero que has de inventarte es el programa, el contenido, los elementos de que se compone, y cuando te lo inventas no son conocidos. En mi trabajo profesional, los alumnos de la Escuela no me sirven para eso, porque los temas que yo trato son siempre tan distintos que no tienen ninguna experiencia para hacer aquello. Ni yo mismo, tampoco. O sea, que por fuerza lo voy inventando cada vez, porque son temas que no se repiten. Cada vez hay que inventarse el método de aproximación.

R. A / Ha ejercido la arquitectura, el urbanismo, la enseñanza y la investigación. ¿Se ha sentido satisfecho en estos ejercicios, por otra parte tan relacionados? ¿Cuáles ha preferido, o cuáles le han dado más satisfacciones?

S-M / Difícil de separar. Los trabajos que he hecho están muy a caballo; quizá haya hecho cosas más específicamente de arquitectura o urbanismo, pero los que más me han interesado, por principio y por experiencia, son estos que están un poco a caballo. Urbanismo sin arquitectura, ni creo en él ni me interesa como trabajo. He hecho algún edificio, pero no es muy representativo. He disfrutado mucho con estos trabajos híbridos. A la enseñanza le he dedicado y dedico todavía mucho tiempo, casi diría que mi actividad profesional es una forma de investigación, más que al revés. Los trabajos que acepto son aquellos que me provocan cierto desafío metodológico, o intelectual, es decir, ver el "cómo resolveríamos esto". Sí es verdad que muchos trabajos he procurado llevarlos a la Escuela para ser discutidos por los profesores, hacer cosas que tengan ese sentido un poco de discusión. Desde luego, todo esto está muy relacionado, y el trabajo en el estudio, o el trabajo en el laboratorio de urbanismo, que ya es como un núcleo de investigación, ése propiamente en la universidad, va a cumplir cuarenta años. En la enseñanza, a la que siempre he dado mucha atención –siempre enseñanza de grado, en la carrera, no en el doctorado ni otras cosas– porque es lo que me parece que está en el núcleo de la formación de los arquitectos, y no tanto porque la Escuela o los arquitectos sean urbanistas, en el sentido convencional del término, sino para que sean arquitectos con visión urbana de las cosas, y por eso me gusta estar en los cursos más comunes, troncales, o como se llame. Como cabeza de los demás profesores, darles esta idea que hemos llamado, y que ha sido criticada, urbanismo para arquitectos, y que es esto: la relación entre la arquitectura y el urbanismo, hacer bien de arquitecto, pero con conciencia y responsabilidad urbanas, que las cuestiones como el emplazamiento se conviertan en cuestiones centrales, la relación entre las escalas, los espacios exteriores, y estas cosas...

R. A / Profesor desde siempre, ahora es catedrático y fue director de la Escuela de Barcelona. Cómo ve la situación de la enseñanza? ¿Qué consejos daría a los profesores jóvenes?

S-M / La universidad, al menos la que conozco de cerca, está mal, muy desmotivada, yo diría, tanto en los profesores como en los estudiantes. No sé quién es culpable, supongo que nadie, pero por qué pasa esto, no lo sé. La interpretación que siempre doy es que esto viene de la desorientación sobre la profesión, o sea, sobre la evolución y los valores que ha tomado la profesión en los últimos años; la imagen externa que se tiene de ella, la arquitectura ésta espectacular. Por lo tanto, la renuncia a una cierta ética profesional y a la profesión más vinculada a los proyectos comunes. La falta de valor dada a los proyectos comunes hace que la mayoría de la arquitectura a la cual se sentirían llamados los estudiantes no tiene sentido, no tiene imagen, no tiene mercado, por tanto, los estudiantes ¿para qué estudian para arquitecto? Si no estudian para ser Jean Nouvel, ¿para qué estudian?, ¿para estar de *guripas* en otro estudio? Tampoco es una cosa estimulante, y esto se traduce en los profesores, porque van cambiando sus programas para adaptarse. Yo creo que la transformación de la profesión, o de la imagen pública de la profesión, es la que desorienta a profesores y estudiantes sobre cuál es el contenido de lo que hay que aprender. Esto es muy profundo y muy grave. A los profesores qué les recomendaría, eso sí lo tengo muy claro: que hablen entre ellos, que es algo que no pasa; que hablen, que hablen. Antes todo el mundo hablaba más, ahora no hablan ni los estudiantes. Es una cosa seria. El aprendizaje mayor en la Escuela se hace de tus compañeros; no del profesor sino de los comentarios a propósito de lo que diga el profesor. Ahora los alumnos no hablan y los profesores tampoco. Por lo tanto, y eso lo tengo muy claro desde siempre, en mi cátedra me preocupaba más del caldo de cultivo que de ninguna otra cosa, porque es en esta cosa informal, de ir comentando, donde se crea la conciencia de en qué consiste lo que interesa. En nuestras escuelas yo creo que la gente vamos muy disparados, entramos y salimos, intentamos adquirir roles individuales, y yo estoy a favor siempre que haya un tiempo y un espacio que fomente



PASEO ATLÁNTICO DE PORTO

"A la enseñanza le he dedicado y le dedico todavía mucho tiempo, casi diría que mi actividad profesional es una forma de investigación, más que al revés. Los trabajos que acepto son aquellos que me provocan cierto desafío metodológico, o intelectual. Muchos trabajos he procurado llevarlos a la Escuela para ser discutidos por los profesores, hacer cosas que tengan ese sentido un poco de discusión."



el comentario. Esto no se soluciona con actos culturales, esto se hace en los pasillos, genéricamente en los pasillos, pero claro los pasillos ahora lo que veo es que están vacíos, llenos de maquetas viejas, un espectáculo deprimente. La universidad tendría que ser un poco más caldo de cultivo de relaciones personales.

R. A / En vista de lo que pasa con la arquitectura contemporánea, y de las imágenes que se cultivan en las escuelas, los profesores, en realidad, deberían volver a enseñar el oficio.

S-M / Sí, pero... a ver, en toda la entrevista me estáis metiendo en una trampa, esto es como lo del trazado y los del urbanismo dibujado. Hombre, yo creo que desde luego que sí, pero ¿cuál es el oficio? El urbanismo dibujado, sí ¿pero qué es lo que hay que dibujar? Porque en el fondo dibujar qué, ¿los ensanches o plazas barrocas? No es nada fácil de contestar, porque el oficio no es emprender una carrera competitiva, de marketing; muchos espabilados salen de la Escuela con las ideas bastante claras a este respecto, y se organizan y se autopromocionan; pero también hay equipos de arquitectos, pequeños estudios, que empiezan, que están haciendo cosas... y estos son los del oficio. A mí también me costaría decir cuál es el oficio hoy. Sin que se confunda esto con decir que quiero volver a una estructura más subjetiva, artesanal, personal, del arquitecto. Es la que yo tengo, no voy a engañar a nadie, pero no creo que esa sea la que se deba enseñar. O sea, yo tengo las mesas y si no paso a corregir, el despacho se para y todo lo llevo yo... También, pienso, porque me he dedicado a un tipo de trabajos que si no los hago yo nadie lo sabría hacer, aún a pesar del aspecto petulante que pueda tener esta afirmación: quiero decir que son de tal naturaleza que me invento yo el proyecto. Pero éste no es el camino, en términos organizativos, en términos financieros –los contratos, las empresas, los impuestos, los seguros...– para modernizar el oficio, que es lo que habría que hacer, lo que habría que explicar. Pero, bueno, ya me gustaría a mí asistir a clases que enseñaran eso.

R. A / En tiempo pasados todavía recientes, las relaciones y las polémicas entre la arquitectura de Barcelona y la de Madrid eran muy intensas, y desde luego enriquecedoras. Ahora parece que apenas existen.

S-M / Seguramente tiene que ver con lo que hablábamos, esto es, la globalización, y de que las atribuciones en su sentido más general hacen que todo el mundo, incluso las personas que estarían más preocupadas por un enriquecimiento cultural, por un debate cruzado, pues tiene sus atenciones mucho más dispersas y sus relaciones mucho más dispersas. Se suele decir que Madrid mira más a América y que Barcelona mira más a Europa. No sé, puede que haya algo de esto, pero tampoco sé si es tan exactamente así. Las conductas de los profesionales son cada vez más autistas. Se dice que Barcelona se relaciona menos con Madrid, pero se relaciona con Milán, aunque ahora muchísimo menos que hace veinte años. Hay menos relación y la relación se produce de otra manera menos directa, menos personal. En general, los arquitectos se mueven más, pero se mueven más en todas direcciones y se mueven más como estudios o como individuos, pero menos como arquitectos de Madrid o de Barcelona. Luego está la atomización, que domina las relaciones de información actuales, eso que se llama globalización. Pero cuando decíamos que se relacionaban más Barcelona y Madrid, era que se relacionaban algunos grupos de arquitectos, las escuelas, las revistas, los congresos, alguna ocasión particular. Todo esto ha ido a menos. Vosotros sabréis lo que os cuesta la revista como concepto. Que se publiquen las cosas lo hacen los colegios como un acto de voluntarismo, y yo creo que menos mal, ¿cómo sería relacionarse ahora, Barcelona y Madrid...?

R. A / ¿Ahora ya no se hacen tantas críticas como antes entre Madrid y Barcelona?

S-M / Ahora aquí hay una moda de elogiar la arquitectura de Madrid. Es una cosa generacional: "Vosotros sois unos burros, no los de Madrid. En Madrid se espabilan, hacen cosas, hay gente que promete". Hay cierta generación aquí que mira mucho a Madrid; no sé si hay relaciones, a lo mejor también. Es verdad que esto no tiene la fuerza que tenía, en todo caso, y es una lástima. También, por deformación profesional, cada vez influye más la ciudad como factor latente, pero en todo el mundo, nuestras cabezas, las condiciones urbanas, parece que funcionan más las cosas. Las ciudades de Madrid y de Barcelona son tan diferentes... En Madrid, en los últimos años, se ha hecho mucho más presente esta condición de gran capital. Una ciudad central, en todos los sentidos, y muy grande, extensa, que ha saltado un escalón, también en todo: los servicios, el ritmo de crecimiento, la población, las referencias internacionales, las alturas... En Barcelona cada vez más se impone esta condición de que vivimos en una red de ciudades, hasta Tarragona y hasta Gerona, que es un sistema de ciudades pequeñas o medianas. Y esto marca, porque la propia condición, incluso topográfica de la fragmentación, de esta metrópolis de Barcelona o catalana, como queramos llamar esta zona que va de Tarragona a Gerona, hasta Vic y hasta Tarrassa, también genera un cierto tipo de

encargos o de preocupaciones profesionales que son distintos de los temas de arquitectura más importantes en Madrid y en Barcelona.

Yo creo que esto puede estar influyendo en que algunos de los temas candentes o polémicos en Madrid no son directamente interesantes para los arquitectos de aquí y viceversa. Otra cosa es que interese conocerlos y juzgarlos, pero no hay una unidad de campo que provoque un interés hasta práctico, de decir a ver cómo es aquello, si me sirve... Claro, problemas como las torres de Madrid, estas cosas, aquí no entran. Muchos de los temas que a veces yo veo de Madrid, si lo pienso... aquí todo es, no sé, como más de "pase corto". Podríamos incluso hacer la analogía de los estilos de juego del Madrid y del Barcelona, el "taca-taca" que llaman aquí, y el otro, que sale bien o sale mal, pero que es más amplio, más de grandes éxitos y grandes fracasos. Esto es un exceso de psicología deportiva, pero...

R. A / Como barcelonés de siempre, y más allá del cierto narcisismo del que la ciudad siempre ha hecho gala, hablemos de Barcelona.

S-M / Barcelona está ahora un poco desanimada, porque no acaba de encontrar esta nueva dimensión de la que hablaba, metropolitana, grande, pero que no es central o unitaria a la manera de Madrid. Barcelona se ha centrado durante muchos años en Barcelona ciudad y todas estas obras, y reformas, y proyectos, y todo eso, no da más de sí. Bueno, no conviene que dé más de sí; todo el mundo lo ve. Y, en cambio, la escala un poco mayor, esta formación de una red urbana un poco más complicada, donde también la imagen y los elementos cualitativos trasciendan el ámbito del ensanche y entren en el ámbito de la Barcelona central, e incorpore la riqueza que podría deducirse, y hacer de la necesidad virtud, y de esa pluralidad de elementos o de ciudades como Tarrasa y como Mataró... Pero no determinadas ciudades, si no todo el sistema, una forma de ciudad más interesante que permita pensar el tipo de proyectos y el tipo de encargos, incluso emblemáticos, luminosos, que pudiesen existir en el tejido de la Barcelona central.

Yo creo que ni en los parques, ni en las infraestructuras, ni en los centros terciarios, ni incluso en la organización de las playas (que aquí es una cosa que funciona bien y es importantísima), se ha encontrado todavía la escala que en términos arquitectónicos permitiría una modernización verdadera de la ciudad ahora, en el siglo XXI. Ésta es una discusión atrasada, y por lo que digo no la necesita tanto Madrid, porque lo tiene ya más directamente, y aquí creo que lleva a un cierto desánimo, no podemos seguir así siempre.

Pero ¿entonces que es lo que hay que hacer? Los problemas sociales que aparecen, sea el problema de la vivienda, sea el problema del transporte, o el problema del medio ambiente, se convierten en problemas en sí mismos, pero sin una contrapartida arquitectónica y urbanística que los acompañe. Y no hay una respuesta, y esto es el desánimo de este momento, un poco indeciso en dónde, en estas cosas como la vivienda o el medio ambiente, podría o tendría la ciudad, o la metrópoli, encontrar su nueva dimensión de actuación, de autorrepresentación.

R. A / ¿Y acerca de Madrid?

S-M / No lo conozco tan bien. La imagen que yo tengo es, seguramente, escasa.

R. A / ¿Están más animados?

S-M / Sí, están más animados; no digo los arquitectos, pero en la ciudad tengo la impresión de que hay una apuesta del crecimiento por el crecimiento que me parece que es exagerado, y que puede volverse en contra porque va a producir luego unos vacíos de intensidad, de calidad, es muy difícil llenar esto de ciudad. Se puede llenar ahora de trazados y de infraestructuras, de casas y de zonas verdes, y centros comerciales y de estaciones de metro, pero asusta un poco cuando te paseas por los móstoles y los alcorcones y eso... Yo creo que es una apuesta por una gran estructura. Las obras son grandes, son a gran escala, las que se están haciendo. Poca broma ¿eh?

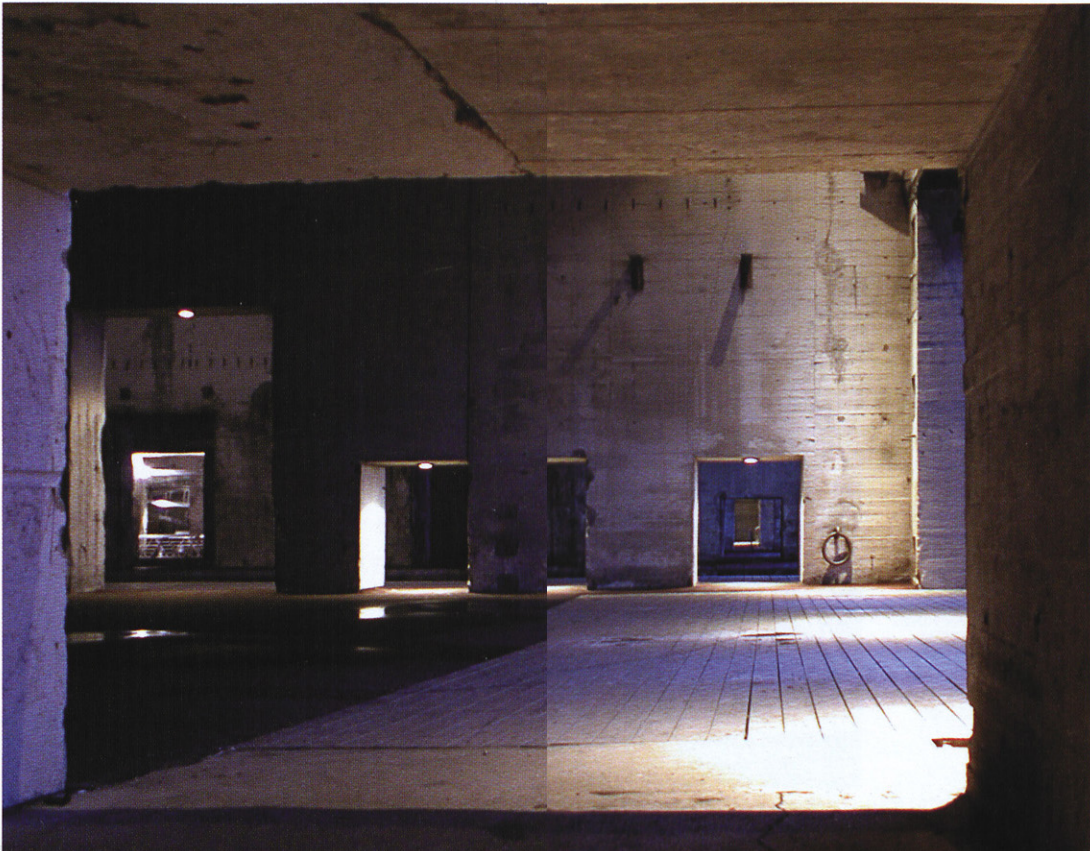
En cambio, algunos elementos de Madrid de los 80 y de los 90 me parecen muy interesantes, y no se les ha dado el valor que tienen, un poco por desdén, por la crítica política, o por lo que sea. Había escrito un artículo que nunca publiqué y que ahora no tendría sentido, que se llamaba "Elogio de la M-30"; la M-30, en su tramo primero, que es el vertical, digamos, creo que era un trasto muy interesante. Era generoso, pero era concreto, daba una lectura de la ciudad, servía estupendamente; era una estructura, estas cosas que a veces las ciudades consiguen, que entran a formar parte de su identidad. Luego ha venido una época más de reformas internas, que me parecen menos interesantes, pero hubo un momento allá de algunos de los movimientos de la ciudad en aquellos años, de un primer salto hacia fuera que sobre todo ahora, con los saltos recientes, los veo más cualitativos, "más mejores", como decían.

Creo que estaría bien reconocer un Madrid moderno, digamos, con el cambio de chip que esto supone, que ya no sería buscar las cualidades de Caño Roto y las obras egregias, ni buscar la estructura de la ciudad con sus avenidas y sus rondas, sino buscar un primer salto incluso de promotores de Madrid sobre el cual yo creo que se apoyaron muchas cosas: los feriales, el estadio de atletismo... Y



VILLE-PORT SAINT NAZAIRE, NANTES

"Es muy importante en Madrid esta cuestión de la identidad; es importante en todas las ciudades. En este sentido creo que al enorme salto de escala, de tamaño mejor dicho, que está teniendo Madrid, le vendría muy bien un esfuerzo de reconocer, o de buscar, algunas identidades que lo configuren con un carácter propio. Algunas ciudades lo consiguen y otras no."



otras cosas mucho peores en su desarrollo, pero que habían tenido una estructura... Tú miras Roma, que es una ciudad comparable, o París, aunque es más complicado, y no tienen algunos gestos que tuvo Madrid en estos años.

Es muy importante en Madrid esta cuestión de la identidad; es importante en todas las ciudades. Ahora publico este libro que se llama "Diez lecciones sobre Barcelona" donde trato de buscar qué piezas definen Barcelona con la pretensión de definirla desde el punto de vista urbanístico; esto es importante siempre en una ciudad y la calidad del proyecto urbano lo mínimo es que sea consecuente con esta identidad para mejorarla, para transformarla. En este sentido creo que al enorme salto de escala, de tamaño mejor dicho, que está teniendo Madrid, le vendría muy bien un esfuerzo de reconocer, o de buscar, algunas identidades que lo configuren con un carácter propio. Algunas ciudades lo consiguen y otras no. El otro día Bernardo Ynzenga, en una charla, decía una cosa que me gustó mucho: "Si yo miro un plano de Madrid veo la calle Hortaleza y la de Curtidores, la calle Jorge Juan; todos los nombres de las calles están hablando de cosas concretas, o de trabajos, o de personas. Y con lo nuevo, decidme ¿qué nombres pondremos a todas estas cosas?". Muy bonito.

R. A / Perteneció al consejo de redacción de Arquitecturas BIS. ¿Cuál es el balance que hace de aquella aventura?

S-M / Un buen balance, todos estamos contentos de aquella experiencia. Empezó un poco así a lo tonto, pero luego a todos nos gustó y nos enseñó, lo pasamos bien y, bueno, representó lo que decíamos antes, un esfuerzo de hablar entre nosotros, y de hablar también con mucha más gente, de los distintos temas o textos de la revista, en un momento un poco indeciso respecto a las orientaciones que la arquitectura iba tomando. Fue muy enriquecedor, seguramente no fue tan leído al principio como al final y posteriormente ha sido más leído, con otra lectura, con una lectura más de documento. Veo aquella experiencia muy positiva; el esfuerzo por textos, más que otra cosa, por textos cortos o no muy largos, pero bastante comprometidos.

Claro, es bastante envidiable una revista así, no por sus autores sino porque llegue a producir una discusión, o una reflexión, a un nivel que permita ser formalizado en argumentos y palabras. Esto ahora sería más difícil. Bueno, porque había muchos puentes entre algo que hubiese podido resultar académico si no hubiera sido hecho por gente que tenía un componente de provisionalidad muy alta, y que hablaba sobre todo de cuestiones de la arquitectura profesional, y ese puente llegaba a la reflexión general. Y lo que entonces se decía –no sé si sigue siendo cierto–, es que la arquitectura es un campo donde los mejores críticos son los propios arquitectos si no los mejores, incluso los únicos –cosa que no pasa en el campo de la pintura, o en el campo de la música– por las condiciones de la actividad del arquitecto, en el fondo bastante reflexiva, y que por lo tanto la reflexión sobre el propio trabajo o sobre el trabajo de sus iguales tiene sustancia y se puede materializar. Esta es, yo creo, la hipótesis de aquella revista. Hoy es más difícil que las revistas de arquitectura consigan esas contribuciones. No es que no lo quieran, seguramente lo quieren, pero no sé si hay esta capacidad de discurso, de mini-discurso. Yo creo que sí, que estamos todos muy satisfechos con esta experiencia.

R. A / Arquitecturas BIS se publicó a final del franquismo y al principio de la transición. ¿Los tiempos difíciles son más interesantes, intelectual y vitalmente, que éstos más convencionales y serenos que ahora vivimos?

S-M / No, porque me agarro a la última palabra: no, no veo serenidad. Veo despiste pero mayor intensidad o mayor vitalidad. Sí, ahora hay bastante vitalidad en las cosas, y despiste, pero lo que no veo es serenidad. Seguramente aquello provocaba más esfuerzos de complicidad; ahora se huye bastante de la complicidad, huimos porque creemos que podemos ir solos, y, si no podemos, preferimos... Pero esto no es una cosa de la arquitectura, es algo general, del sistema de información y del sistema de referencias. Hombre, si comparamos los periódicos de hoy con los de entonces veremos el marco de noticias tanto más ampliado actualmente. Ahora el mundo es mucho más ancho y las conductas tienden a... Con eso no quiero decir que lo prefiera así.

La transición provocó unos esfuerzos de complicidad muy positivos. La transformación de los primeros años de Barcelona, haciendo tantas cosas, fue posible porque había una grandísima complicidad entre los arquitectos, los políticos y la opinión pública, y todo el mundo estaba por la labor; si a mí me han dado un proyecto más pequeño que al otro, no digo nada, porque la cuestión es que la cosa vaya para adelante... Esto ya no existe, ahora todo el mundo se ha hecho mayor, vamos a decirlo así, y va a lo suyo, lo cual también tiene, creo yo, su lado bueno. Pero este sentido de la formación de una cultura específica, que es lo que hay latente en todo esto, implica una cultura específica geográficamente, pero sobre todo disciplinariamente, eso no es bueno, si el futuro de nuestra disciplina es su disolución en el mercado, que es lo que está ocurriendo.

No hay criterio; antes, cuando estudiábamos, los arquitectos comerciales eran malos por definición y los arquitectos buenos tenían pocos encargos pero seleccionados. Esto ahora se ha arrastrado y

ya no sólo son los grandes nombres sino también los medianos y los pequeños, ya no hay límite entre lo comercial y lo cualitativo. Y yo creo que hemos de vivir en esta nueva situación, y aprender a encontrar la calidad en este nuevo medio.

R. A / ¿Cuáles son sus preferencias en arquitectura o en urbanismo, en la situación contemporánea? ¿Qué personajes o grupos, nacionales o internacionales, le interesan?

S-M / No sé qué quieres que te diga. Me gustaría salirme por la tangente pero no la veo. ¿Cómo responder a esto?

R. A / Alguien que haga, como usted ha dicho antes, unos edificios que emocionen...

S-M / ¡Uf! Pocos, pocos. Es un poco reiterativo, pero me fijo más en las ciudades que en los edificios, y más en las ciudades que en los urbanismos. Por ejemplo, me interesa mucho la transformación actual de Rotterdam. Es una ciudad que siempre ha tenido una actitud muy moderna, en el sentido en que hablábamos antes, que tiene una actitud mucho más directa y franca que Ámsterdam. Ahora están haciendo grandes transformaciones al lado del río y al lado del puerto, muy interesantes. ¿Los edificios son todos igualmente interesantes? No, hay grandes firmas pero no... Por ejemplo, hay un edificio de Piano totalmente incomprensible, y eso que es un arquitecto que me interesa mucho. Porque la transformación de Rotterdam es una dinámica que incluye arquitectura e ideas de ciudad, y es donde me interesa juzgarlas, en un hecho así, más de escala urbana.

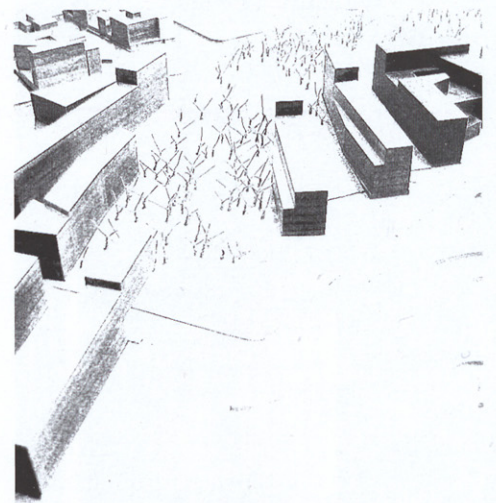
Arquitectos que me interesan claro que hay, pero no sé si quisiera darles el carnet. Si yo te digo, por ejemplo, los consabidos, como Zumthor o este tipo de arquitectos cuidadosos como Yves Lyon, o alguno de estos... pero para mí que no estoy respondiendo a lo que me preguntáis. Un arquitecto que yo respeto mucho, a pesar de los pesares, es Foster. Pero al decir Foster, es muy distinto si estoy pensando en el Foster de Londres que si estoy pensando en el Foster de Barcelona, o en el de Valencia... Por lo tanto no me vale decir Foster, y por eso me gustan y tiendo a juzgar las arquitecturas como hechos urbanos. Y al revés. De Piano, en general, me gustan sus proyectos, pero en esta transformación de Róterdam el edificio hace su papel, aunque como edificio lo encuentro muy malo. Y éste es el asunto ¿no?, desde mi punto de vista. Koolhaas me interesa muchísimo, seguramente es la persona que más respeto, sobre todo en sus escritos, me parece que es el pensador sobre la ciudad, o uno de los más potentes de los tiempos corrientes. Sus proyectos, o la mayoría de ellos, no me interesan nada; algunos me interesan muchísimo, pero la mayoría no. En cambio sus textos son casi siempre buenos, muy buenos, entiende muy bien la ciudad. Lo que pasa es que es un único y luego hace lo que hace.

R. A / ¿Cuál es la ciudad española que más le gusta? ¿En cuál se siente más a gusto?

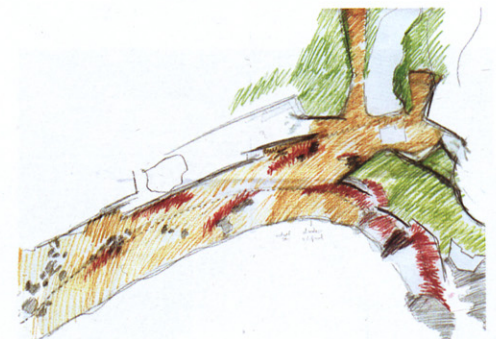
S-M / Cádiz. Por la ciudad, por el urbanismo, por todo. Es la ciudad más bonita de España. Y he dicho Cádiz en un sentido totalmente pasional, emocional, por gusto, porque se está muy a gusto. Ahora ¿me gusta como ejemplo de lo que hay que hacer? No. Es que la pregunta tiene ese doble sentido: que te gusta en el sentido de que te gusta verla, disfrutarla, vivirla, y otro porque es la línea que te gusta, o el modelo a seguir... Ciudades como Vitoria, o como Logroño, muy ordenaditas, son "nada entre dos panes". Están bien, son el ejemplo del buen planeamiento, y no quiero hacer una crítica fácil de ellas. Han evitado especulación, han dado vivienda correctamente, la gente tiene autobuses y todo lo que tiene que tener... Lo respeto muchísimo y es muy difícil conseguir lo que han conseguido, pero no lo admiro. Es difícil contestar en superlativo. Me gusta Cádiz y me gusta Sydney. Sydney es Cádiz en moderno.

R. A / Su padre fue también arquitecto y catedrático ¿su influencia le llevó a seguir sus pasos, o hubo en ello algo más personal?

S-M / Hombre, supongo que algo influyó. Mi padre y mi abuelo materno, Rubió, siempre he tenido estas referencias, por lo que supongo que algo influyó. De todas maneras yo entré ya en la carrera bastante con esta idea, que entonces era muy poco común, de que me interesaban las ciudades. Porque a mí lo que siempre me ha fascinado son las ciudades. ¿El urbanismo? Sí, claro, pero a mí lo que me gusta es la ciudad, las ciudades, miraras, pasearlas, conocerlas, estudiarlas. Y todo esto, es verdad que podría haber tenido una derivación hacia la geografía, pero entonces ni se me ocurrió. Ahora lo veo, pero... Yo ya entré en arquitectura con esta idea, que entonces me llevó automáticamente a interesarme mucho más por los temas de urbanismo... Y veo el urbanismo y veo la arquitectura desde la mirada de la ciudad, como la máquina más perfecta de la invención humana. Esta cosa tan complicada, y tan fácil, al mismo tiempo, de usar. Y yo creo que ese fue un componente importante de mi decisión. Pero, efectivamente, yo ya tenía un conocimiento previo de lo que era la profesión de arquitecto, qué cosas hacía, qué cosas pensaba, y qué actitud tenía hacia todas esas cosas, porque es mucho un problema de actitud y de este esfuerzo tan... que luego reconoces *a posteriori*, ahora hablando con vosotros, pero de la importancia de lo material, de la importancia de lo constructivo, de la importancia de lo propositivo, de lo proyectual, de la intervención, de la idea de intervenir, de actuar... como hecho muy concreto, y yo creo que todo esto, seguramente, estar en esta aproximación, en esta actitud, como digo, que debía influirme. Porque muchas veces es al revés, el hecho de que tu padre sea arquitecto supone un freno, pero bueno..., desarrollé mi carrera de una forma muy independiente.



"Me interesa mucho la transformación actual de Rotterdam. Es una ciudad que siempre ha tenido una actitud muy moderna, en el sentido en que hablábamos antes, una actitud mucho más directa y franca que Ámsterdam. Ahora están haciendo grandes transformaciones al lado del río y al lado del puerto, muy interesantes. ¿Los edificios son igualmente interesantes?"

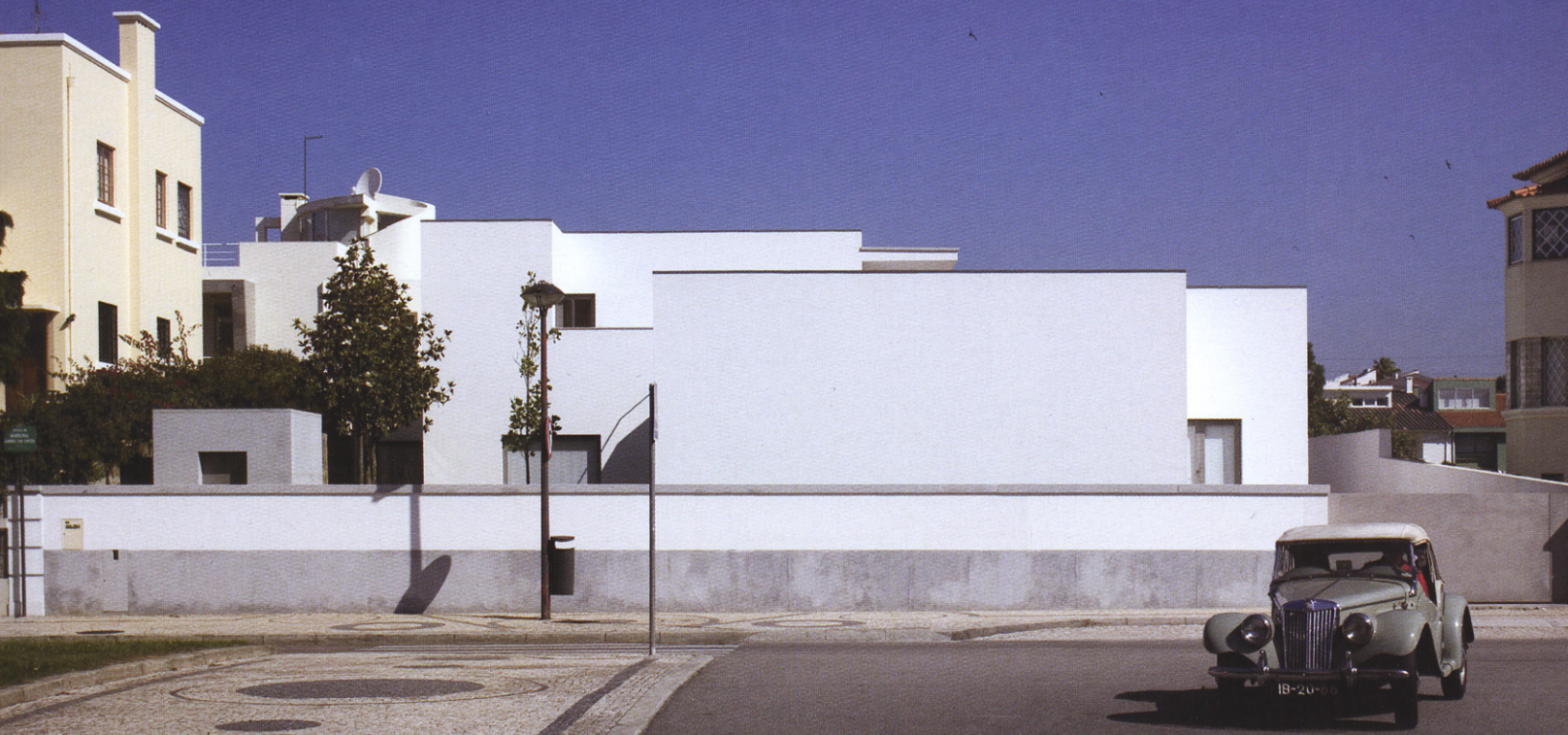


DE ARRIBA ABAJO, PROYECTO TORRESANA DE TERRASA, "10 LECCIONES SOBRE BARCELONA", COAC 2008, "A MATTER OF THINGS", NAI PUBLISHERS, ROTTERDAM, 2008 Y CROQUIS DEL PROYECTO PASEO ATLÁNTICO DE OPORTO



casa armanda passos en oporto⁰⁹
Avenida Gomes da Costa, Oporto. 2005

ÁLVARO SIZA



ARQUITECTO:
Álvaro Siza

COLABORADORES:
Álvaro Fonseca

Coordinador del proyecto: Simon Lanza Olmi

Estructuras: Jorge Silva (GOP)

Instalaciones: Raquel Fernandes (GOP)

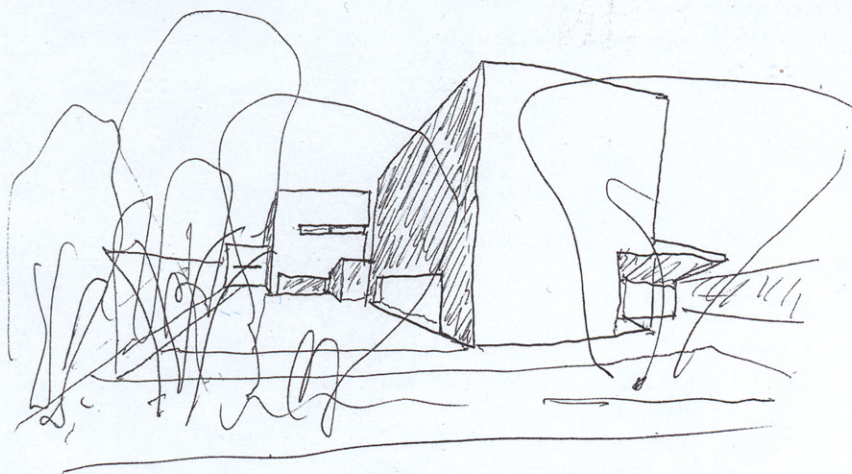
Alexandre Martins (ESPIC)

Raul Bessa (GET)

Empresa Constructora: Carlos Cardoso (NOVOPCA)

PROMOTOR:
Armanda Passos

FOTÓGRAFO:
Sergio Guerra y Fernando Guerra



Pretende a requerente construir uma habitação em lote situado na Av. Gomes da Costa, confinante com quatro lotes de que são proprietários: a sudoeste Jorge Manuel Ferraz de Freitas Neto, a noroeste Maria Carolina Ventura Manjerição Leite Gonçalves, a norte João Pereira Guimarães, a leste Dr. Rogério Tavares.

A requerente é pintora, assim como sua mãe, Armanda Passos, pelo que pretendem que o programa da habitação inclua áreas destinadas a essa actividade.

O projecto prevê a demolição da casa existente e a construção em três corpos interligados e articulados de forma a definir dois pátios ajardinados (integrando as árvores exis-

tentes) e um amplo jardim entre o muro limite do passeio da Avenida e a frente a construir. O programa distribui-se pelos três volumes referidos, designados por A, B e C:

Volume A (dois pisos) – átrio, sala comum, cozinha, arrumo e lavabo no 1º piso, dois quartos com banho e zona de vestir privativos no 2º piso.

Volume B (um piso de pé direito duplo) – átrio, sala-atelier, arrumo e lavabos.

Volume C (um piso de pé direito duplo) – átrio, atelier, arrumo e lavabos.

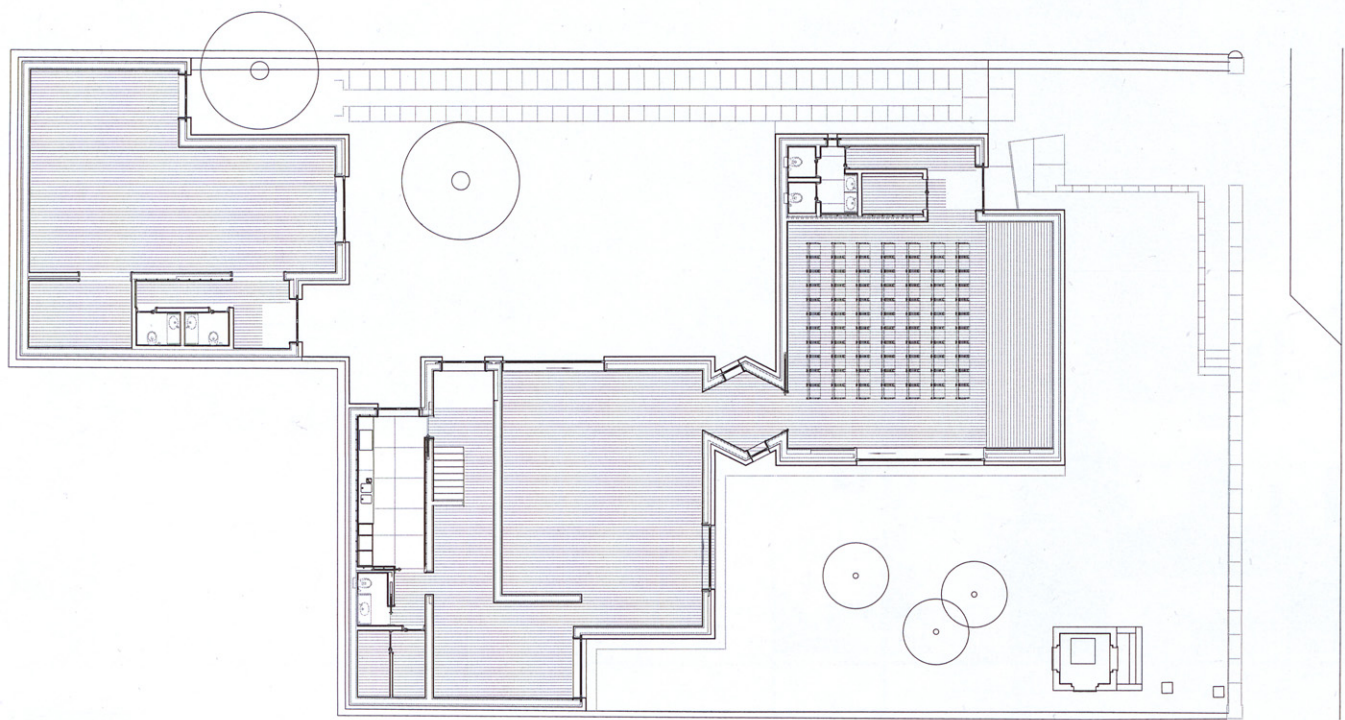
A construção será executada com paredes portantes e lajes em betão armado, prevendo-se parede dupla em tijolo

vazado, no exterior, com caixa de ar de isolamento térmico. As coberturas serão impermeabilizadas e isoladas térmicamente. As esquadrias interiores e exteriores serão em madeira esmaltada e os pavimentos em madeira e mármore (zonas de água).

Serão rebocadas e pintadas as paredes e tectos interiores e exteriores; prevê-se nestas últimas o revestimento em granito até 1,50 de altura.

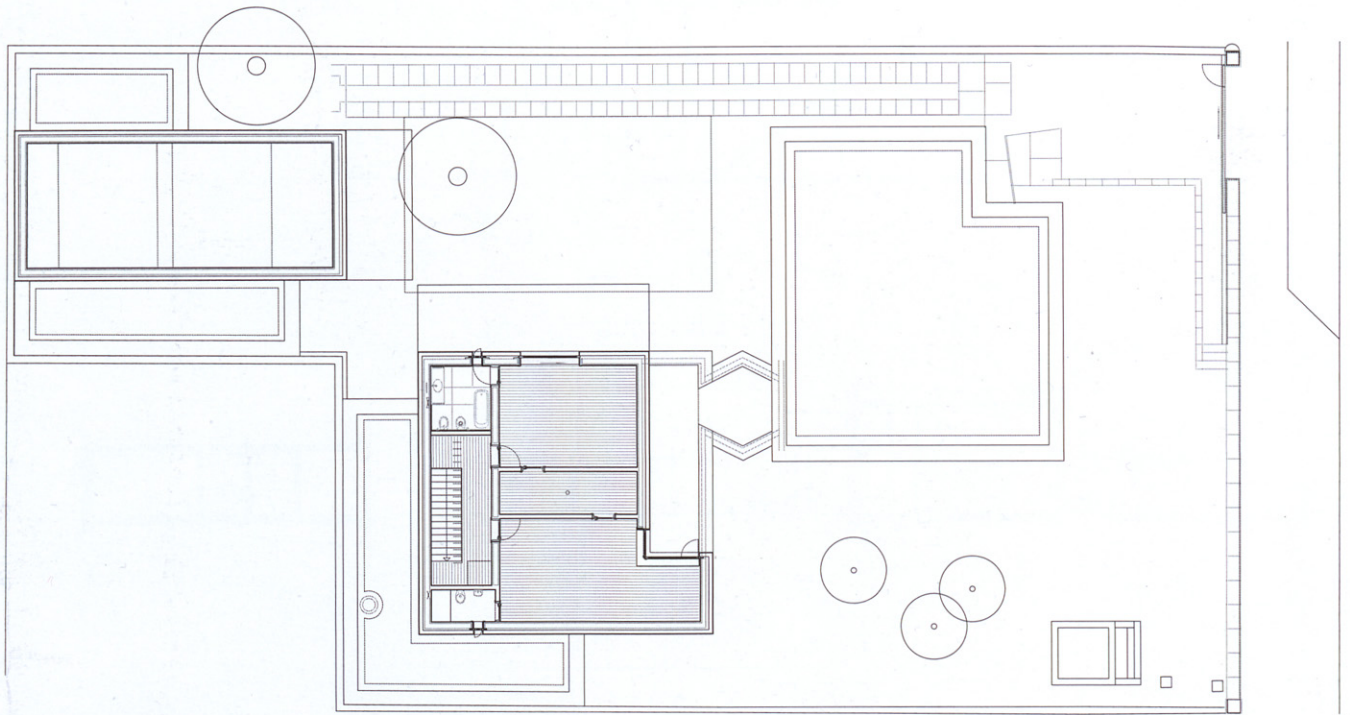
Serão respeitadas normas e Regulamentos em vigor. Porto, 30 de Dezembro de 2002

Álvaro Siza, Arquitecto.



PLANTA BAJA Y PRIMERA



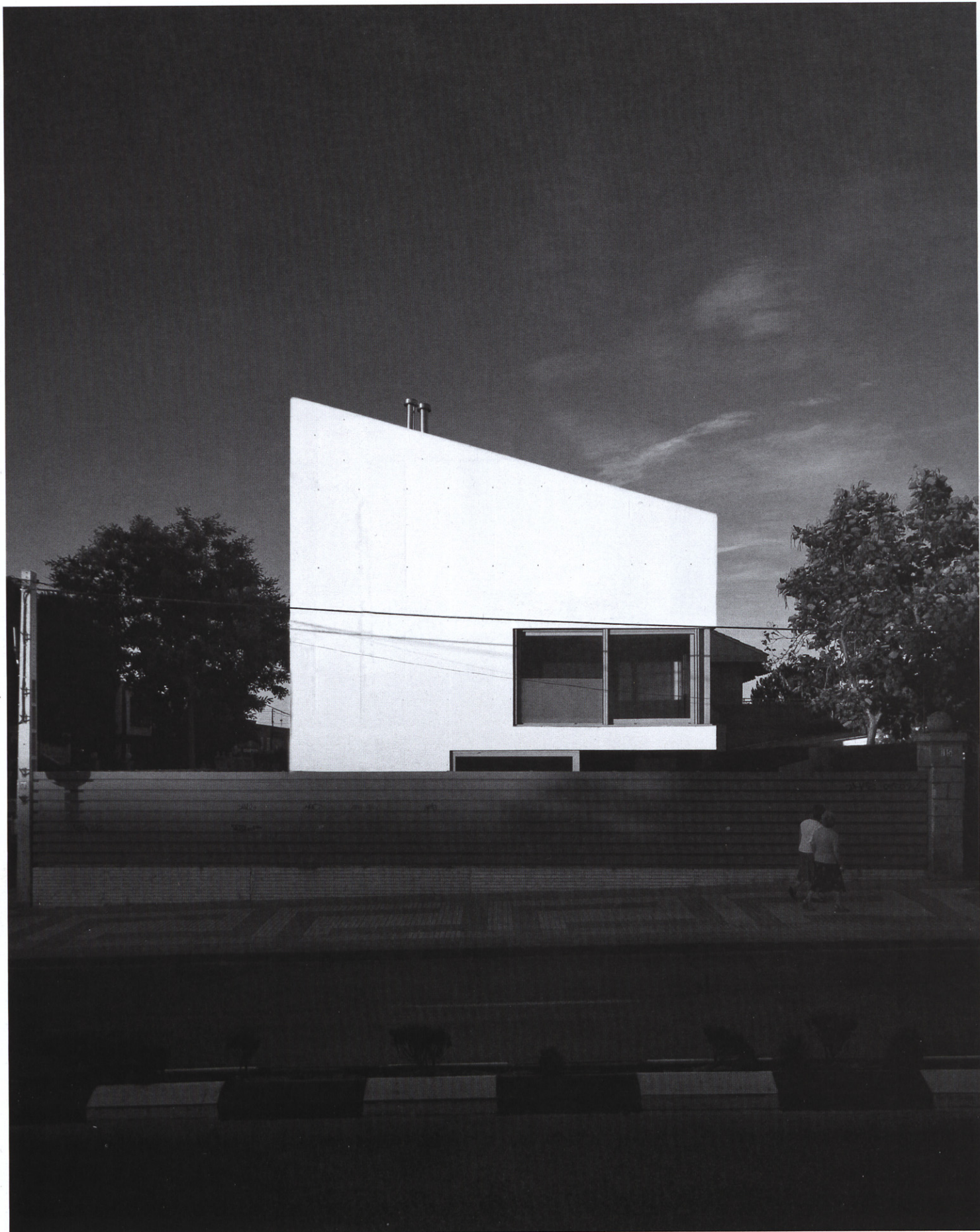


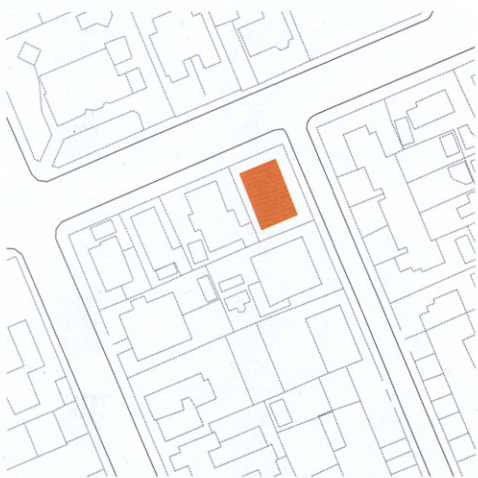


SECCION TRANSVERSAL Y SECCIONES LONGITUDINALES







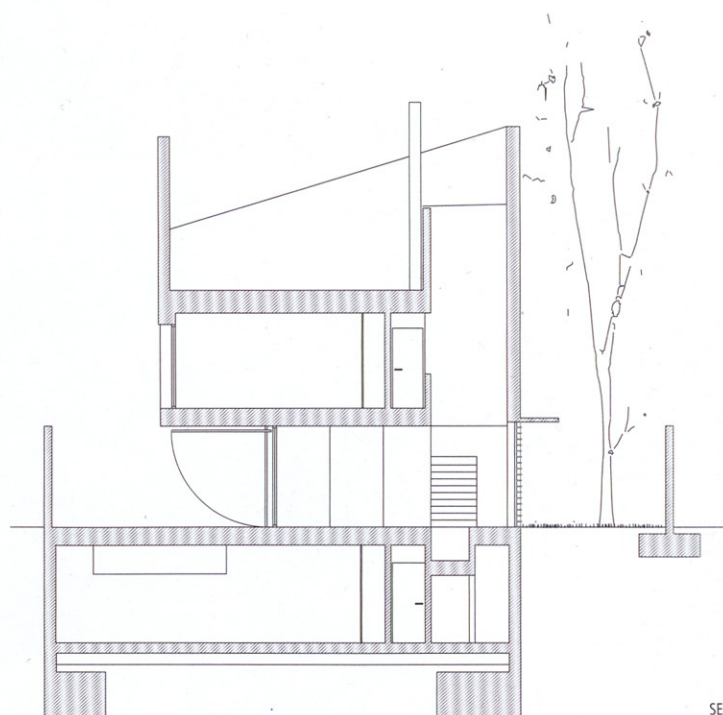


ARQUITECTOS [MADRID]:
Luis Casillas Gamboa
María Jesús Sánchez Merchán

COLABORADORES:
Licia De Angelis, Alicia Criado, Juan Cortés
Estructuras: Eufemiano Sánchez Amillátegui
Aparejador: María Vallier
Empresa Constructora: Grupo Anka Construcciones SA

PROMOTOR:
Daniel Anca Santos

FOTÓGRAFO:
Ignacio Bisbal



SECCIÓN TRANSVERSAL

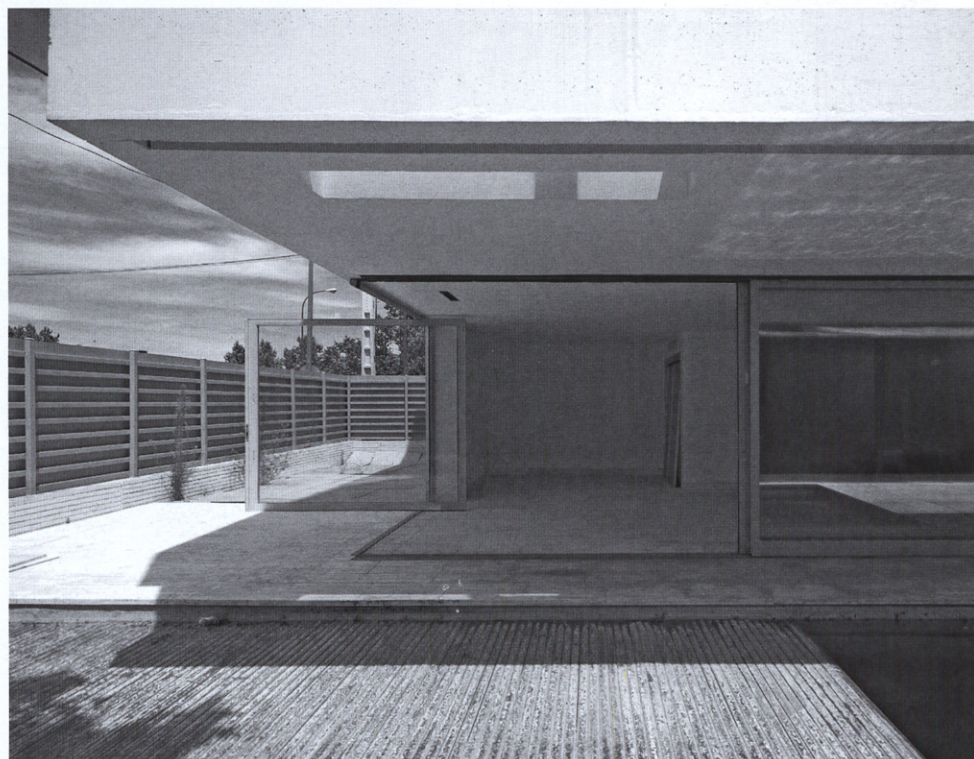
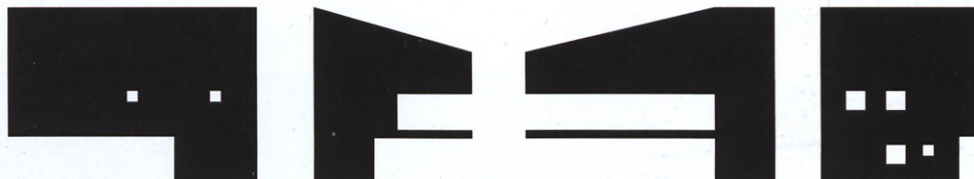
10 casa anka
C/ Discóbolo 2, Madrid. 2005-2006.

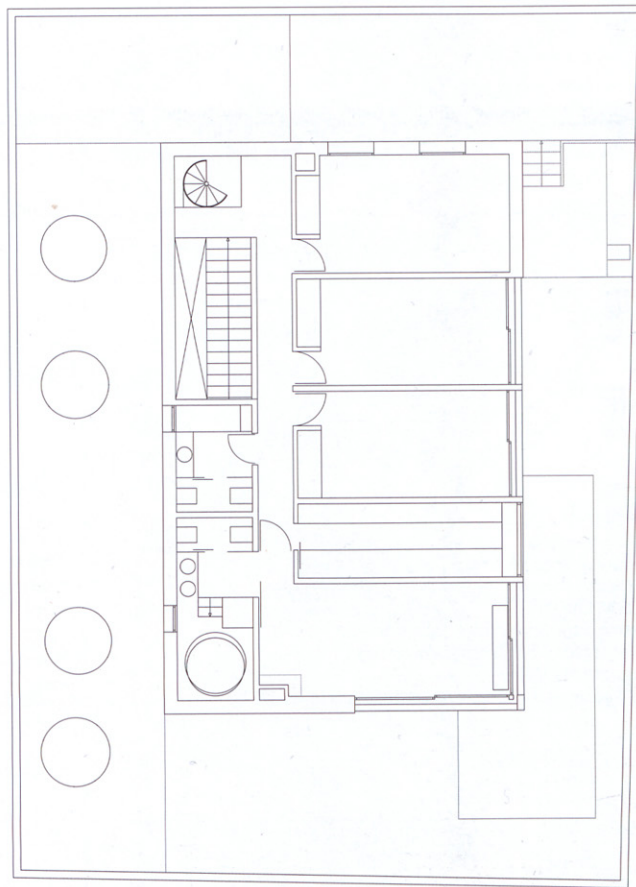
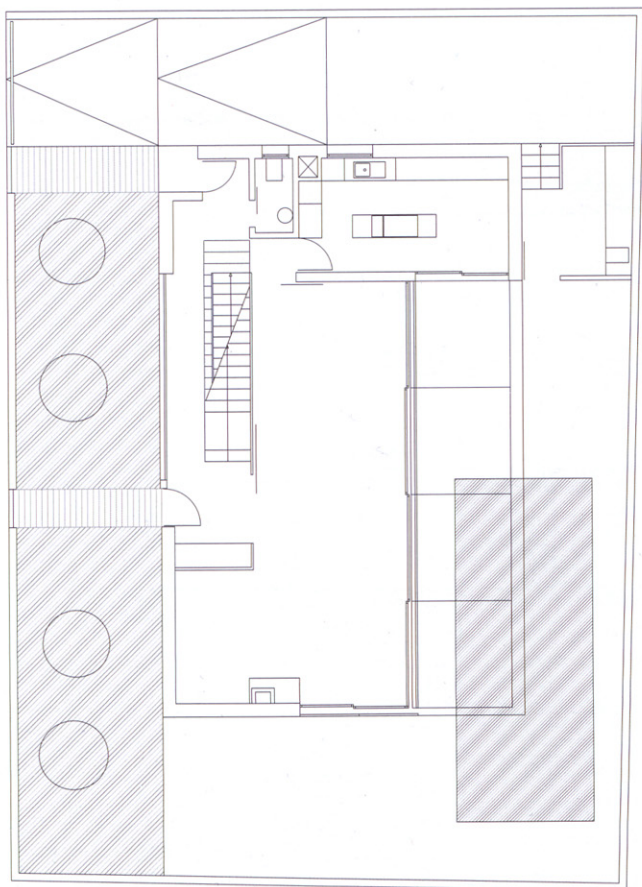
LOC ARQUITECTOS

Esta casa era para una pareja muy joven, con una niña. La familia nos solicitó un programa sencillo, con piscina y cancha de baloncesto. Otro condicionante fue que la casa no tuviera pilares. La parcela se sitúa en una zona residencial separada por una vía rápida, límite de una zona industrial. Se trata de un área de viviendas unifamiliares con parcelas de unos 350 metros cuadrados, la ocupación y altura permitidas producen que el aspecto general sea muy denso.

Aplicando los retranqueos obligatorios de la normativa obteníamos un sólido de trabajo de planta rectangular de 7,5 por 15 metros con una altura máxima de cornisa de 10,5 metros. El volumen construido resulta de la sustracción de los espacios definidos por dos elementos relevantes: la piscina y la cancha de baloncesto. Consiste en desocupar y conseguir un prisma abierto y dinámico.

En la casa, la piel es la estructura. Este cerramiento exterior portante y continuo resuelve estructuralmente los vacíos volumétricos del edificio, permite crear un gran vuelo que recoge la piscina, hacer muy segura la cancha de baloncesto por elevación de su perímetro, abrirse al exterior allí donde el programa lo necesita, conseguir espacios interiores diáfanos y luminosos y garantizar la privacidad de la casa. El muro estructural es de hormigón blanco y su cota de coronación es la máxima permitida.





PLANTA BAJA Y PLANTA PRIMERA







10 casa zerulur

Carril del Conde 29, Madrid. 2005-2006

LOC ARQUITECTOS



ARQUITECTOS [MADRID]:
Luis Casillas Gamboa
María Jesús Sánchez Merchán

COLABORADORES:
Licia De Angelis
Aparejador: Rafael Valín
Estructuras: Eufemiano Sánchez
Empresa Constructora: RTH SL

PROMOTOR:
Mercedes García Amaro

FOTÓGRAFO:
Ignacio Bisbal





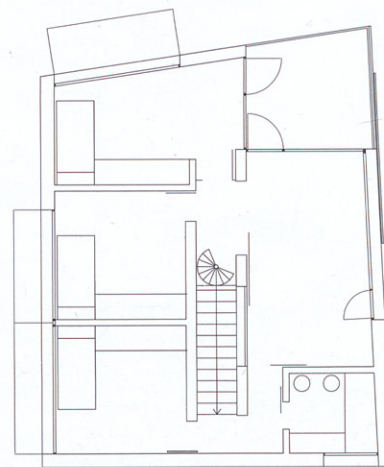
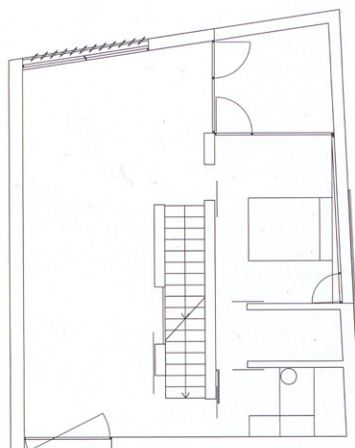
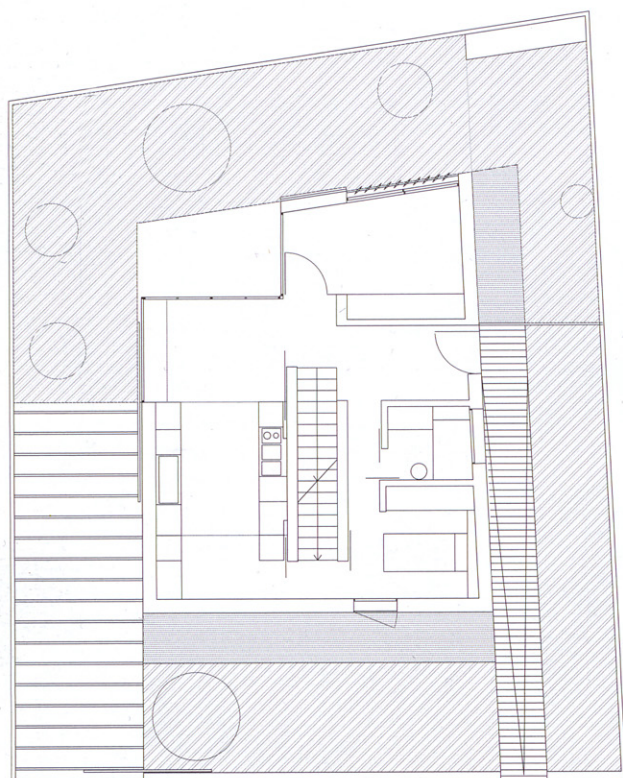


La casa está situada en una zona muy tranquila de viviendas unifamiliares al este de Madrid, en la Ciudad Lineal de Arturo Soria. El cliente, una pareja con tres hijos adolescentes y dos abuelas, quería una vivienda con tres programas de funcionamiento diferentes interrelacionados: uno para el matrimonio, otro para los jóvenes y un último para las octogenarias.

Atendiendo a las necesidades del programa, la vivienda queda dividida en tres espacios independientes que se corresponden con cada una de las tres plantas del edificio. Los retranqueos obligatorios con respecto a las parcelas colindantes definen una ocupación en planta de unos 8,5 x 8,5 metros. Aplicando la altura máxima permitida se obtiene un volumen cúbico. La solución adoptada consiste en un

vaciado selectivo del cubo, sustraer masa para aligerar la forma. Vencer a la gravedad.

Las circulaciones se centralizan en planta en torno a la escalera, enmarcada por una estructura anular de muros pantalla que facilitan los vuelos de los forjados y permiten plantear más libremente la sustracción volumétrica. Los recortes

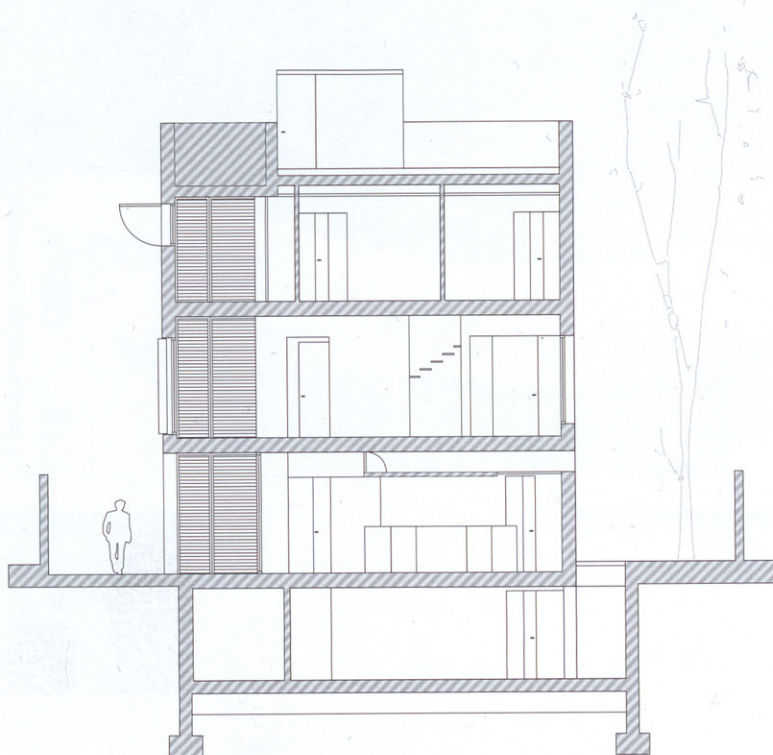




definen huecos interiores de lado a lado de las fachadas y posibilitan llevar la luz del sol hasta el centro de la casa.

La planta baja es para las abuelas y su funcionamiento se asocia con las distintas zonas del jardín. La primera planta es de la pareja y la segunda de los hijos. La azotea es transitable y en ella se ubica una piscina.

SECCIÓN TRANSVERSAL
EN LA PÁGINA ANTERIOR, PLANTA BAJA,
PLANTA PRIMERA Y PLANTA SEGUNDA



11 vivienda unifamiliar en brihuega

Polígono 3, Parcela 4, Brihuega, Guadalajara, 2005-2007

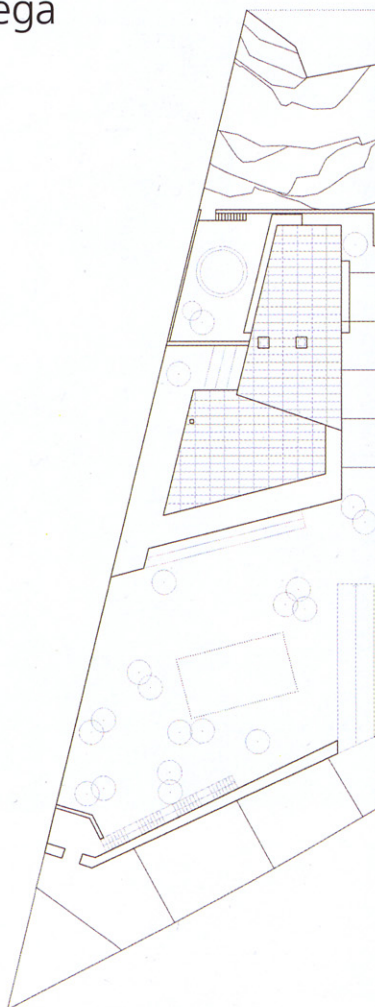
**ALEJANDRO GÓMEZ
Y BEGOÑA LÓPEZ**

ARQUITECTOS [MADRID]:
Alejandro Gómez
Begoña López

COLABORADORES:
Empresa Constructora:
Construcciones Frutos Cuevas SL

PROMOTOR:
Antonio Casado González

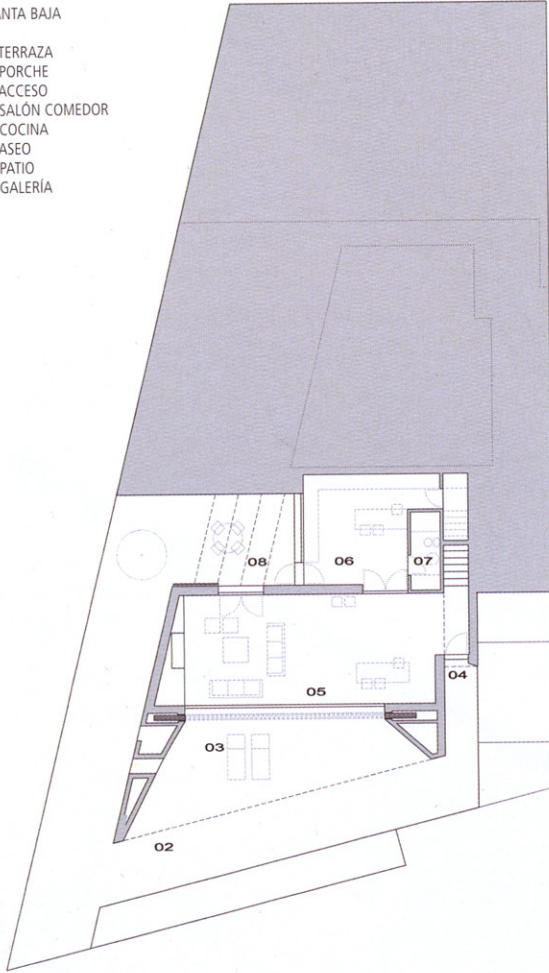
FOTÓGRAFO:
Miguel de Guzmán





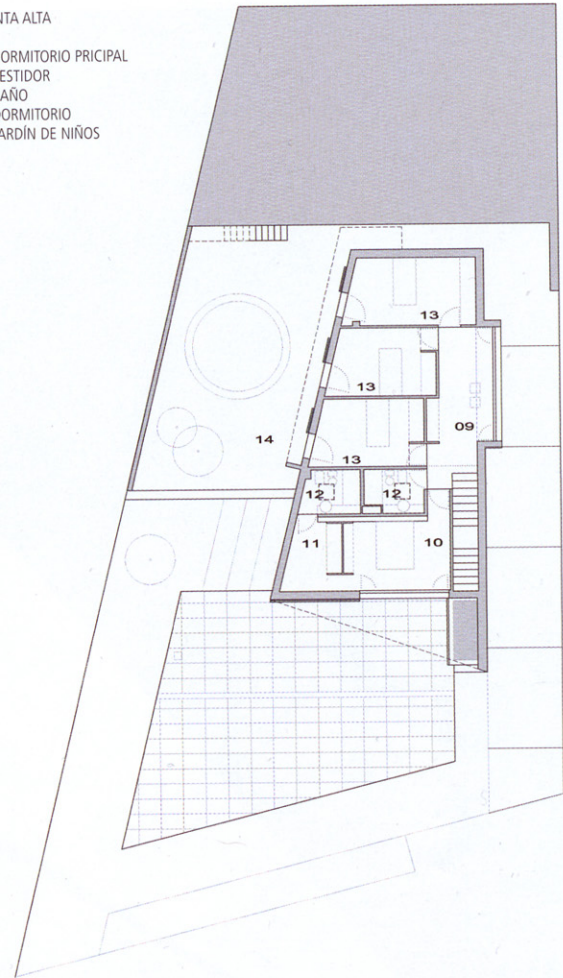
PLANTA BAJA

- 02 TERRAZA
- 03 PORCHE
- 04 ACCESO
- 05 SALÓN COMEDOR
- 06 COCINA
- 07 ASEO
- 08 PATIO
- 09 GALERÍA



PLANTA ALTA

- 10 DORMITORIO PRICIPAL
- 11 VESTIDOR
- 12 BAÑO
- 13 DORMITORIO
- 14 JARDÍN DE NIÑOS

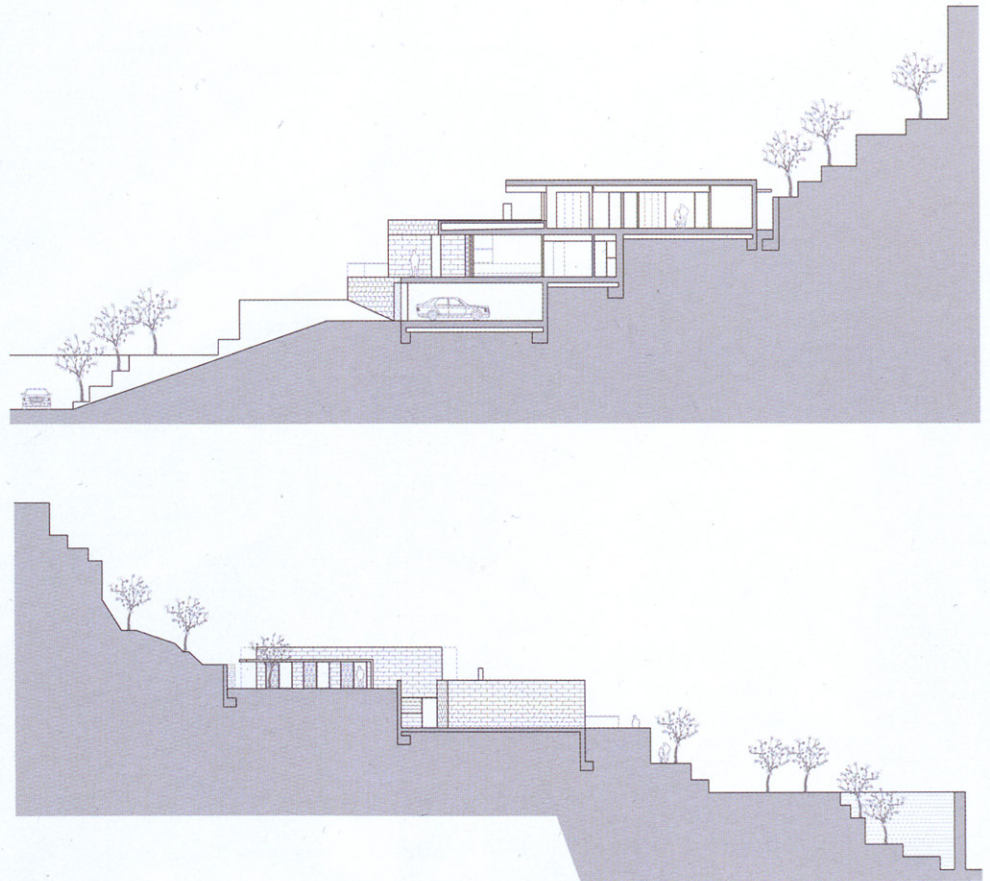


La parcela está situada entre el muro que limita los jardines de la Real Fábrica de Paños y Tapices de Brihuega y la calle del Camino Nuevo. Tiene 20 metros de desnivel y está ban- queada con muros de piedra caliza en pequeños huertos paralelos. La orientación sur y las extraordinarias vistas leja- nas invitaban a realizar una arquitectura extensiva y abierta, aunque por su condición de pie del mirador de la Real Fábrica de Paños y Tapices se hacía necesario también pres- tar un cuidado especial para proteger la intimidad de la vivienda frente a las vistas desde sus jardines públicos.

Así, la vivienda son dos cajas de piedra solapadas, de una altura cada una, y situadas dentro del área de movimiento de la edificación permitido, sobre una base regularizada. Se buscaba intencionadamente crear una arquitectura elemen- tal y poética basada en la utilización de muros pétreos, ver- ticales y horizontales, que se mimetizaran con el lugar.

La primera caja, empotrada en el terreno en sus lados norte y este, contiene las funciones de día del programa: salón, comedor y cocina, y se abre al hermoso paisaje lejano a tra- vés de un *gran ojo* que vigila el horizonte, a modo de boca de cueva. Por detrás, hacia un pequeño patio entendido como un lugar íntimo al aire libre, entre el terreno y la casa, abren tanto el salón como la cocina. La transparencia así creada se complementa con un techo de cristal, situado entre el acceso y la escalera, que crea un interesante contra- punto de luz en dirección vertical.

La segunda caja, que contiene el programa de noche, se monta sobre la primera, deslizada sobre la pendiente, miran- do esta vez en tres direcciones: hacia el horizonte sur desde el dormitorio principal, hacia el pequeño jardín alrededor de un antiguo pozo de piedra desde los dormitorios de hijos, y hacia el amanecer desde la galería de niños que hace las funciones de distribuidor.



SECCIÓN Y ALZADO SUR





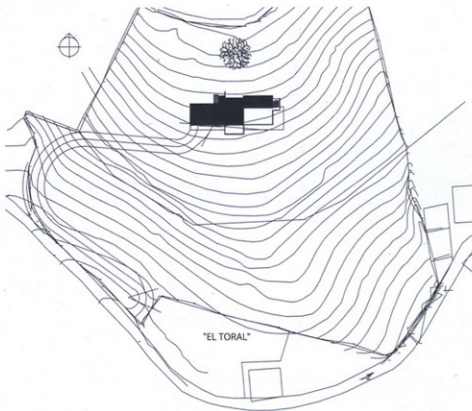
vivienda unifamiliar en pola de siero¹²
 Villanueva. Vega de Poja. Siero. Asturias. 2006.
ALFONSO TORIBIO

ARQUITECTO:
 Alfonso Toribio Gutiérrez

COLABORADORES:
 Mario Toribio Gutierrez, Alicia Acebo Gómez,
 Arquitecto técnico: Javier García Barrero.
 Estructura y construcción: Miguel Casariego Rozas.
 Electricidad y Seguridad: Adober S.L.
 Instalaciones: Ceca
 Empresa Constructora: Construcciones Tidea S.L.

PROMOTOR:
 La Pedrera S.L.

FOTÓGRAFO:
 Carlos Casariego Rozas



La parcela está situada en una ladera orientada al medio-
 día, con un gran tilo en la zona más alta, en posición
 dominante sobre el valle, con magníficas vistas. En este
 lugar, bajo el tilo, se asienta la casa.

Los distintos espacios se conectan al eje norte de circula-
 ción. En los primeros croquis siguiendo la curva de nivel,
 que generaba plantas en abanico; en la versión final se
 mantiene la voluntad de integración de manera mas sim-
 ple y controlada: proyectamos volúmenes escalonados en
 el sentido de la ladera y se ordena la planta sobre dos ejes
 El volumen central se proyecta hacia el sur con una axia-
 lidad contrapuesta a la anterior, formando una planta en
 T que genera amplias terrazas orientadas al sol de la
 mañana y de la tarde, y protegidas de los vientos del

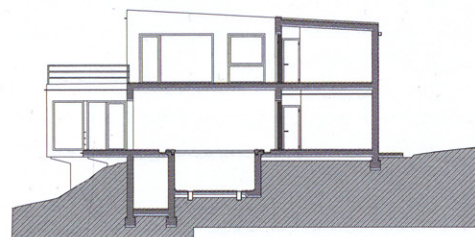
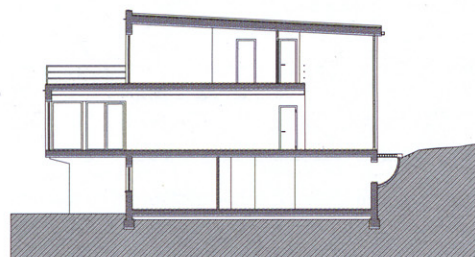
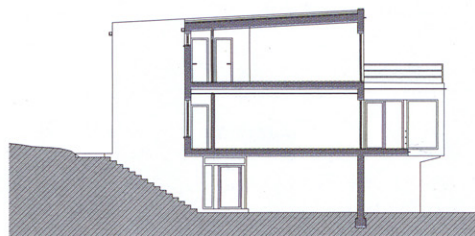
norte. Estas terrazas acentúan la horizontalidad, haciendo
 que el conjunto "flote", a lo que contribuye el acceso hun-
 dido que atraviesa la casa y propone dos entradas, la pri-
 vada por el vestíbulo del sótano, y la principal en la facha-
 da norte, a la que se llega siguiendo el eje transversal,
 ascendiendo hacia el árbol, para, finalmente, girar hacia
 la entrada a la manera clásica. La finca tiene acceso desde
 el sur. La vía hasta la casa sube por el lindero oeste, res-
 petando toda la ladera.

El programa de necesidades de la vivienda se distribuye en
 tres plantas. En la planta baja se encuentran el vestíbulo,
 un aseo, la sala principal y bar, una piscina, un despacho-
 biblioteca, el comedor y la cocina. En la planta alta se
 sitúan la alcoba principal con vestidor y cuarto de baño,

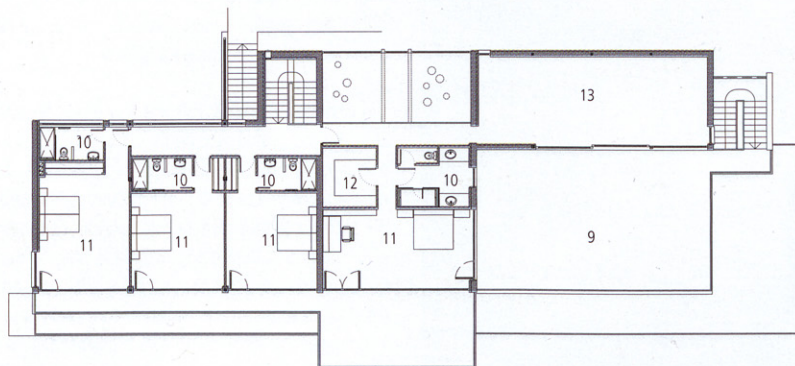
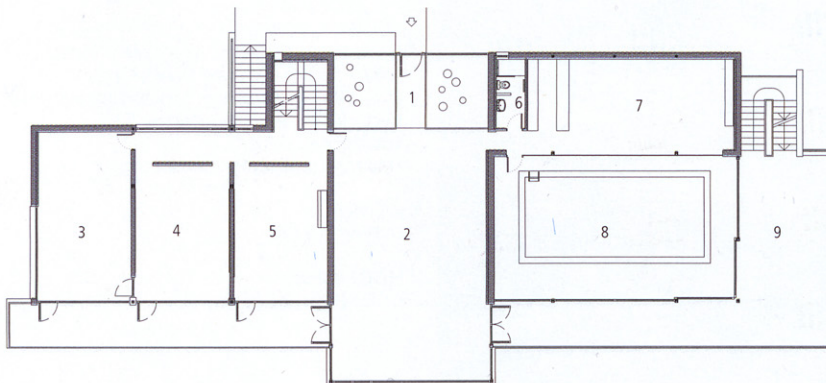
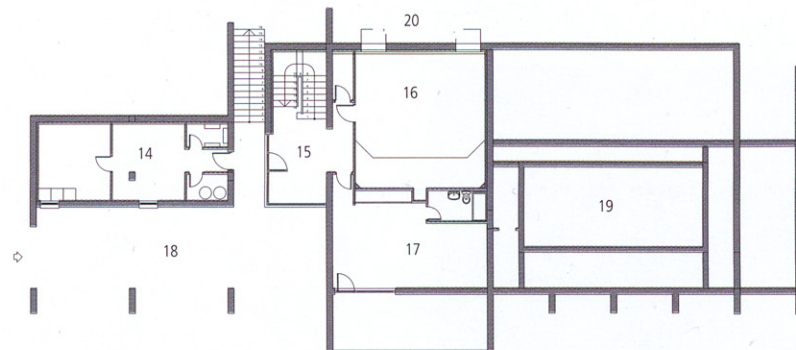


- 1 ACCESO NORTE
- 2 SALA
- 3 COCINA
- 4 COMEDOR
- 5 DESPACHO
- 6 ASEO
- 7 ESTUDIO
- 8 PISCINA
- 9 TERRAZA
- 10 BAÑO

- 11 DORMITORIO
- 12 VESTIDOR
- 13 GIMNASIO
- 14 INSTALACIONES Y BODEGA
- 15 HALL ACCESO SUR
- 16 SALA DE CINE
- 17 APARCAMIENTO DEL GUARDA
- 18 GARAJE
- 19 CIMENTACIÓN DE PISCINA
- 20 PATIO INGLÉS



SECCIONES TRANSVERSALES



PLANTA SEMISOTANO, PLANTA BAJA Y PLANTA PRIMERA





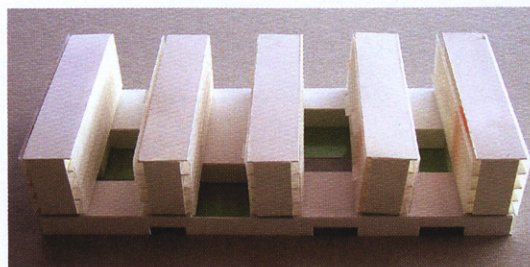
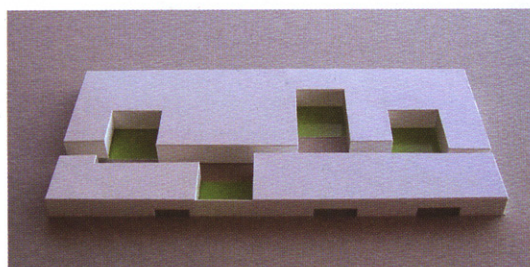
una sala privada y gimnasio con terraza y tres dormitorios dobles con baño. Finalmente, en la planta semisótano un vestíbulo, la sala de cine, una vivienda para el servicio, el porche de acceso y estacionamiento, el cuarto de instalaciones y la bodega.

La estructura vertical está formada por soportes de acero laminado y muros de hormigón armado en el cuerpo central que aportan la rigidez suficiente para asumir los esfuerzos debidos a las acciones horizontales.

El sistema estructural horizontal se compone de vigas de hormigón armado en el techo de la planta semisótano, jácenas de acero laminado en techo de las plantas baja y primera, vigas de madera laminada encolada en techos de piscina y sala aneja, forjados de placas alveolares pretensadas para la gran luz del cuerpo central, forjados unidireccionales de viguetas pretensadas semirresistentes, forjados de panel sandwich de tableros de madera sobre pontones de madera aserrada, losas macizas de hormigón armado en piscina, escaleras y terrazas.

Los acabados exteriores se componen de fábrica de bloques de hormigón celular curado en autoclave, chapado de piedra caliza en fachadas y carpintería exterior de aluminio lacado.





ARQUITECTOS [MADRID]:
Luis Pancorbo Crespo
Inés Martín Robles
José de Villar Martínez

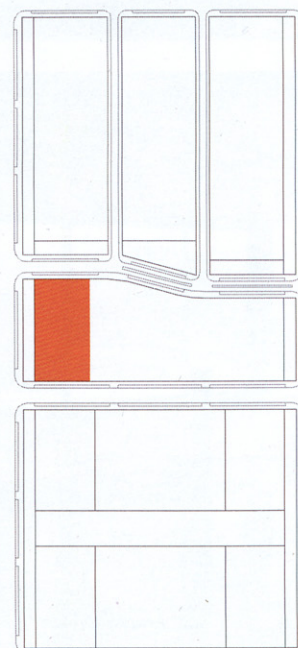
COLABORADORES:
Jefe de obra: José Manuel Marín Acha
Instalaciones: Acha y Blanco Ingenieros
Estructuras: Preinco
Telecomunicaciones: AC Telecom
Empresa constructora: Constructora de Pinto

PROMOTOR:
Inmuebles de Pinto

FOTÓGRAFO:
Ignacio Bisbal

13 alojamientos temporales en parla
Paseo de la República Dominicana 9, Parla Este, Madrid. 2005-2007.

PANCORBO, MARTÍN Y DE VILLAR



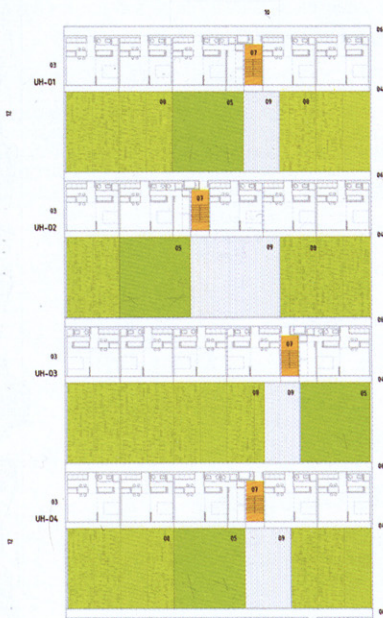
El concurso fue un intento de caracterizar la vivienda como dotación social, una propiedad de la administración puesta al servicio de los ciudadanos. Esto supone no sólo un replanteamiento de la vivienda en sí, sino también de sus relaciones con otros usos, dotacionales, comerciales y laborales. Se llega así a una inevitable búsqueda de la densidad, volviendo permeables los tres niveles de privacidad del espacio: privado, colectivo y público. La integración de estos tres niveles en el mismo lugar permite potenciar la identidad local, evitando el agrupamiento masivo de usos homogéneos en partes distintas de la ciudad y sus correspondientes problemas de movilidad y pérdida de eficiencia.

Este planteamiento inicial nos lleva al viejo concepto que enunció Le Corbusier en *Vers une architecture* de la casa-máquina de habitar, producida industrialmente como una instalación más de la ciudad, como las infraestructuras de transporte o las instalaciones sanitarias, a disposición de sus habitantes.

Se crea un basamento que colmata la superficie de ocupación máxima de la parcela, en el que se encontrarían los usos públicos; locales comerciales y de dotaciones. Un basamento tectónico en el que se excava un calle interior descubierta de uso colectivo y unos patios ajardinados de uso privado.

Este basamento con cubierta ajardinada funciona como un nuevo plano del suelo sobre el que se posa una estructura de porticos metálicos que funciona como bastidor de almacenaje para las unidades habitacionales.

Estos paquetes de unidades habitacionales funcionan como captadores de energía eficiente, sin alardes tecnológicos, solo con medios pasivos de acondicionamiento térmico; ventilación cruzada, orientación de las zonas vivideras al sur y protección del exceso de radiación solar con una fachada-filtro que permite regular la cantidad de energía que se quiera captar o disipar en cada momento del día. Esta fachada permite formar un colchón térmico y acústico con el interior de la vivienda y libera la fachada interior que es totalmente acristalada y practicable.





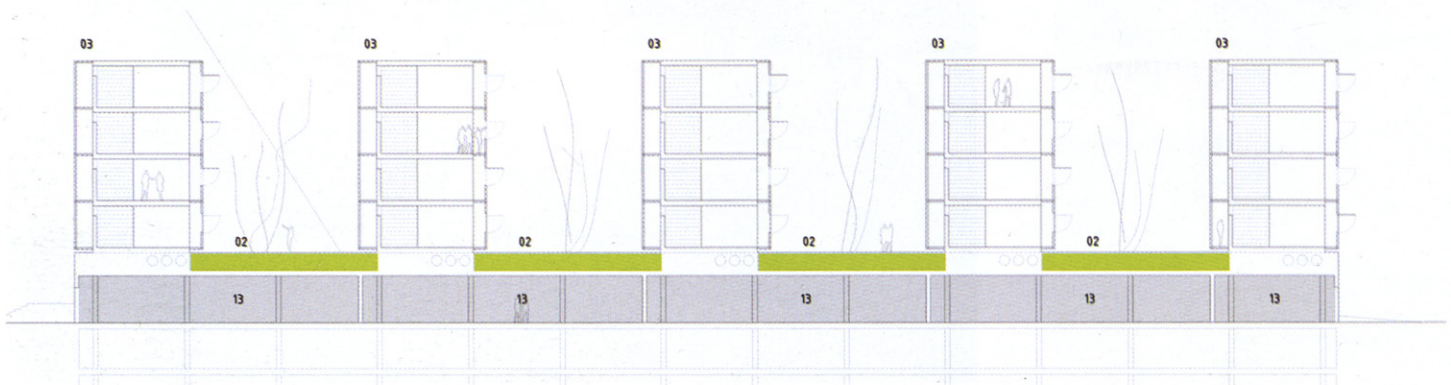
Producimos un imagen de edificio de caracter industrial con una bateria de unidades residenciales que potencia su identificacion como instalacion dotacional.

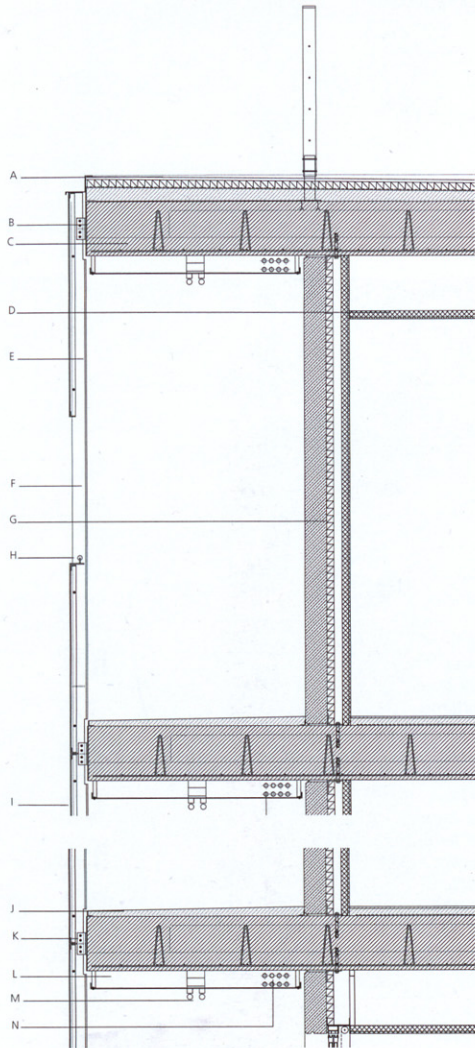
Las unidades residenciales se resuelven con un estricto control de las superficies utiles, una optimizacion del numero de nucleos de comunicacion vertical mediante el uso de galerias de acceso y una modulacion estructural que permite liberar el interior de la vivienda de soportes, lo que posibilita la modificacion de las viviendas si fuese necesario.

La construccion se realizara con el mayor numero de unidades estandarizadas posible, como modulos de aseo prefabricados, tabiques de carton yeso, fachada modular de montaje en seco y suelos de las galerias de religa metalica. Con esto se permite un notable acortamiento de los plazos y una reduccion de la mano de obra in situ, los dos factores que mas encarecen los costes de produccion de las viviendas.

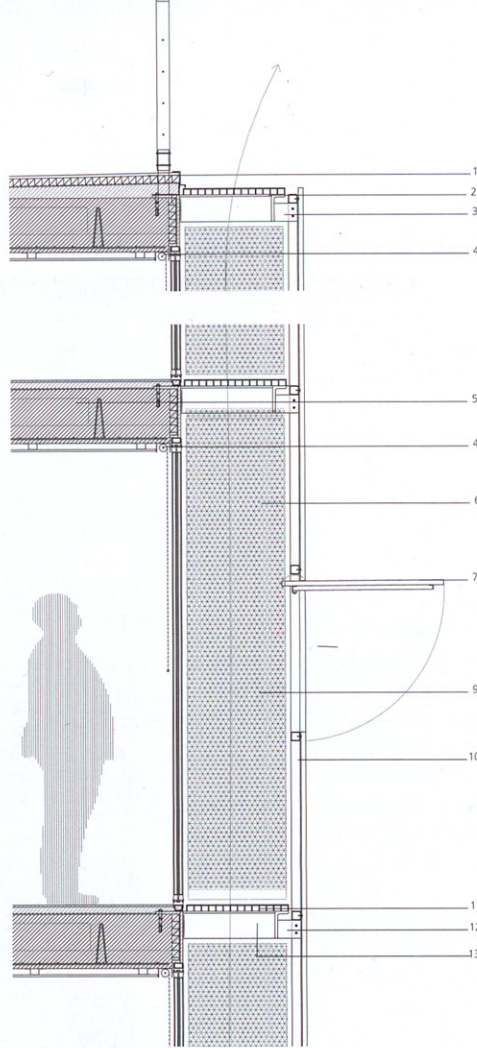
SECCIÓN LONGITUDINAL

01. ACCESOS A LOCALES DOTACIONALES Y COMERCIALES / 02. LOCALES INSTALACIONES / 03. UNIDADES HABITACIONALES / 04. FILTROS SOLARES DE POLICARBONATO / 05. PATIOS AJARDINADOS / 06. GALERIAS DE ACCESO A UNIDADES HABITACIONALES / 07. NÚCLEOS DE COMUNICACIÓN VERTICAL / 08. CUBIERTAS DE LOCALES AJARDINADOS / 09. CALLE INTERIOR DE ACCESO A UNIDADES HABITACIONALES CUBIERTA DE PÉRGOLA LIGERA / 10. ACCESOS A CALLE INTERIOR / 11. RAMPA DE ACCESO AL APARCAMIENTO / 12. ZONA VERDE / 13. LOCALES DE USO DOTACIONAL Y COMERCIAL





FACHADA NORTE. GALERÍA DE PANELES DE CHAPA DESPLEGADA



FACHADA SUR DE POLICARBONATO



FACHADA SUR DE POLICARBONATO

1. CUBIERTA INVERTIDA CON PROTECCIÓN DE LOS AISLANTE
2. PERFIL DE BORDE LD-750.150.15
3. DOBLE PLETINA DE ACERO GALVANIZADO PARA ANCLAJE DE BASTIDORES DE FACHADA
4. ESTOR DE OSCURECIMIENTO DE TEJIDO OPACO
5. PRELOSA DE HORMIGÓN ARMADO TIPO UNIFOR DE PREINCO
6. SEPARACIÓN ENTRE TERRAZAS DE CHAPA DESPLEGADA DE ACERO GALVANIZADO SOBRE BASTIDORES. PERFILES L 30.30.3 GALVANIZADOS
7. MÓDULOS PRACTICABLES DE POLICARBONATO ONDA TOG 177X51 CON PROTECCIÓN UV G DE 1MM DE ESPESOR, TRANSPARENTE DE RESOPAL, CON BASTIDORES DE PERFILES L NORMALIZADOS GALVANIZADOS
8. VENTANAS CORREDERAS. CARPINTERÍA DE ALUMINIO. VIDRIOS STADIP. CLIMALIT 3+3/6/5
9. BASTIDORES DE TUBO DE ACERO GALVANIZADO 50.50.4 PARA FIJACIÓN ATORNILLADA DE PLACAS DE POLICARBONATO.
10. FACHADA DE POLICARBONATO ONDA TOG 177X51 CON PROTECCIÓN UV DE 1MM DE ESPESOR, TRANSPARENTE DE RESOPAL
11. PAVIMENTO DE TERRAZAS DE REJILLA DE ACERO GALVANIZADO
12. DOBLE PLETINA DE ACERO GALVANIZADO 120.100.4 PARA ANCLAJE DE BASTIDORES DE FACHADA A ESTRUCTURA
13. MENSULAS DE MEDIOS PERFILES IPE-300

FACHADA NORTE. GALERÍA DE PANELES DE CHAPA DESPLEGADA

- A. CUBIERTA INVERTIDA CON PROTECCIÓN DE LOS AISLANTE
- B. DOBLE PERFIL L-50.5 DE ANCLAJE DE MONTANTES AL FORJADO
- C. PRELOSA DE HORMIGÓN ARMADO TIPO UNIFOR DE PREINCO
- D. FALSO TECHO DE COCINAS Y BAÑOS CON PANELES DE CARTÓN YESO TIPO PLADUR
- E. MONTANTES DE FACHADA. MEDIOS PERFILES IPE-160 GALVANIZADOS Y ATORNILLADOS
- F. ZONAS SIN CERRAMIENTO DE CHAPA
- G. FACHADA INTERIOR FORMADA POR PANELES PREFABRICADOS DE HORMIGÓN ARMADO DE 12 CM. DE ESPESOR DE PREINCO. JUNTAS SELLADAS Y AISLAMIENTO DE POLIURETANO PROYECTADO DE 40 MM. MINIMO TRASDOSADO AL INTERIOR CON PANELES DE CARTÓN YESO TIPO PLADUR
- H. PLETINAS DE 10 MM. REFUERZO DE ZONAS SIN CERRAMIENTO + PASAMANOS DE TUBO DE 25 MM. DE DIAMETRO
- I. CIERRE DE FACHADA DE CHAPA DESPLEGADA DE ACERO GALVANIZADO SOBRE BASTIDORES PERFILES L 30.30.3 GALVANIZADOS
- J. PAVIMENTO DE PORCELANATO EXTRUIDO TIPO KERATEC
- K. DOBLE PERFIL L-50.5 DE ANCLAJE DE MONTANTES AL FORJADO
- L. FALSO TECHO DE CHAPA IGUAL QUE FACHADA BASTIDORES 30.30.3 COLGADO CON PLETINAS QUE PERMITEN REGULACIÓN DE ALTURA
- M. ILUMINACIÓN DE GALERÍAS CON TUBO FLUORESCENTE. UNO PARA ILUMINACIÓN Y OTRO CONECTADO A CIRCUITO DE EMERGENCIA
- N. CONDUCTOS DE GAS, AGUA Y TELECOMUNICACIONES

14 DOS EDIFICIOS DE RUIZ DE LA PRADA

un modelo de transformación del ensanche madrileño

DANIEL RINCÓN

Daniel Rincón es arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla desde 2003.

Que el trayecto que discurre desde la elaboración de un proyecto hasta su construcción está plagado de avatares, cuya presencia normalmente no es visible en el resultado final, es algo de sobra conocido. Los ejemplos son numerosos, pero posiblemente pocos sean más apropiados que los muchos protagonizados por Frank Lloyd Wright. Cuando se produjo en 1923 el gran terremoto en Tokio, el Hotel Imperial se mantuvo en pie, dando lugar así a una especie de leyenda sobre su intuición estructural. Experto en magnificar su papel y reducir el de los demás, Wright no sólo pasó oportunamente por alto el papel de Schindler en la elección del sistema estructural del edificio, sino que no dudó en atribuirse todo el mérito, si atendemos a la correspondencia entre ambos **N1**. Contrasta con esto el hecho de que, a la hora de explicar la obra propia, los arquitectos tiendan a sintetizar la información de manera que las decisiones parezcan formar parte de un proceso lógico y continuo. Wright, uno de los arquitectos que mejor ha encarnado esta actitud, recordaba en su autobiografía las dificultades que le supuso proyectar el Unity Temple **N2**.

La obra de Juan Manuel Ruiz de la Prada Sanchíz (Madrid, 1927) no es una excepción. La influencia de su padre, notable arquitecto de la administración, tuvo mucho que ver en su carrera profesional, singular desde los comienzos. Su andadura comienza con un breve periodo en la Costa del Sol, en el que construye algunas viviendas unifamiliares en colaboración con Ricardo Álvarez de Toledo. Tras esto decide instalarse en Madrid formando despacho propio, donde le surge la posibilidad de realizar un par de edificios de viviendas de tamaño modesto. A éstos les sigue una residencia para religiosas, la Casa de Ejercicios Espirituales Belisana, en Arturo Soria. Ésta última trasluce alguna de sus inquietudes for-

males: la horizontalidad, acentuada mediante el vuelo de esbeltas cornisas de hormigón y con la presencia de las guías de las persianas correderas; el empleo de la textura, tanto en las fachadas como en los interiores, contruidos con gran economía de medios; un cuidado diseño de los detalles, donde destacan la escalera de zanca metálica y los elementos litúrgicos.

Inquietudes en las que se aprecia la influencia de Frank Lloyd Wright. Fascinado con su arquitectura, realiza un viaje a Estados Unidos **N3**, donde tiene la posibilidad de conocer la obra del norteamericano de forma privilegiada, pues quiso la casualidad que un pariente del maestro se encontrase en el mismo tren que él, camino a Chicago.

La influencia norteamericana, en cualquier caso, no termina en Wright ni se limita a los aspectos formales. En su ensayo sobre la obra de Louis Kahn, Juan Navarro Baldeweg expone que la arquitectura se hace en dos habitaciones. Una no tiene existencia propiamente dicha. En la otra se realizan los proyectos a partir de los condicionamientos materiales **N4**. Esta última tiene una importante presencia en la obra de Ruiz de la Prada, pues, desde el comienzo, trata de adoptar un enfoque profesionalista como complemento a las inquietudes estéticas. En contraposición a lo habitual, su estudio es una sociedad anónima, llamada Oficina Técnica de Arquitectura. La organización interna se asemeja a la de las grandes firmas norteamericanas. Aparecen, ligadas al nombre del estudio, una serie de empresas de diseño interior e instalaciones; incluso una constructora destinada a realizar el remate de las obras. La oficina está en contacto permanente con las últimas técnicas constructivas: sistemas de carpintería importados desde Alemania, estructuras metálicas, elementos prefabricados **N5**.

N1 Para poder ejercer como arquitecto en California, Schindler solicitó a Wright que confirmara que había realizado proyectos para él en Taliesin. Recibió una cortante negativa por parte del norteamericano, a quien respondió: "...tu permaneces impertinente cuando se te atribuye todo el mérito por la resistencia del Hotel Imperial al terremoto, sabiendo muy bien que los miembros estructurales que lo mantuvieron incólume sólo pudieron incorporarse tras vencer una ardua resistencia por tu parte". En la autobiografía de Wright, no hay mención alguna a los méritos que Schindler reclama, sino todo lo contrario. Valga el siguiente fragmento donde Wright describe los principios de la "nueva" arquitectura: "...El voladizo, así, se convirtió en un nuevo rasgo del proyecto de arquitectura. Utilizado en el Hotel Imperial, en Tokio, fue el aspecto más importante de la construcción, que aseguró la vida de aquel edificio en el terrorífico terremoto de 1923". Correspondencia entre Schindler y Wright, sin fecha, 1.929, GRIHAH Thomas S. Hines, "Discípulos y maestros: Rudolph M. Schindler, Richard Neutra y Frank Lloyd Wright", en "Las casas de Frank Lloyd Wright", Ed. GG, Mayo 2006.

TWO BUILDINGS OF RUIZ DE LA PRADA A TRANSFORMATION MODEL OF MADRID'S "ENSANCHE"

It is well known that the way that goes between the conception of a project and its construction is full of avatars, which presence is usually non visible in the final result of the building.

Although there are several examples, the ones starred by Frank Lloyd Wright are probably the most appropriate. In 1923, when Tokio's big earthquake devastated the city, the Imperial Hotel prevailed; a legend about Wright's structural intuition started and lasted throughout his career. Being an expert in magnifying his role and reducing the part played by his team, not only Wright minimized Schindler's assistance in the election of the structural system, but also reclaimed the whole merit for himself.

Ironically contrasting to this fact, when explaining their work the architects tend to synthesize the information so that the decisions appear to be part of a sequenced logic process.

The work of Juan Manuel Ruiz de la Prada Sanchíz -Madrid, 1927- is not an exception. His father was a remarkable architect that worked for the public service, whose influence was decisive in his son's professional career, notable since the beginnings.

The development starts with a short period in the Costa del Sol, in which he builds some single houses in partnership with Ricardo Álvarez de Toledo. After this, he decides to set up his own practice in Madrid, where he receives the opportunity of designing two small dwelling houses. After this, he projected a residence for religious sisters, the Belisana Spiritual Exercises House, in Arturo Soria, Madrid. This building shows some of his design fixations: horizontality, strengthened by slender concrete cornices and the presence of the guides for the sliding blinds. The texture, in facades and interiors, built in a considerable economical way. A careful design of the building details, where the steel staircase and the liturgical elements are to be highlighted.

Design fixations in which Frank Lloyd Wright's influence is clear. Fascinated with his buildings, Ruiz de la Prada travels to U.S.A., where he experiences Wright's architecture

EN ESTA PÁGINA, RESIDENCIA PARA RELIGIOSAS LA CASA DE EJERCICIOS ESPIRITUALES BELISANA EN ARTURO SORIA. EN LA PÁGINA SIGUIENTE, RELIEVE CON NOMBRE DE LA CALLE Y NÚMERO, E IMAGEN DE LA MISMA.





RUÍZ DE LA PRADA

En la década de los sesenta España comienza a recuperarse de la crisis de la posguerra. El negocio inmobiliario resurge en las grandes ciudades. La nueva burguesía, adinerada pero no tanto como para poder permitirse una casa aislada, demanda nuevas viviendas, y así encontramos Madrid sumida en pleno proceso de transformación de su ensanche, constituido por palacetes y villas. A esta carrera, liderada por Gutiérrez Soto, se han comenzado a sumar ya muchos de los mejores arquitectos: Carvajal, Cano Lasso, Corrales y Molezún, Sáenz de Oíza o Lamela, son sólo algunos de los nombres. Es éste el contexto en que Ruiz de la Prada se encuentra, cuando le surge la posibilidad, a través del padre de un amigo de su infancia, de hacerse con un palacete en el distrito de Chamberí. Contenido en una parcela de planta rectangular, con una superficie en torno a 3.000 metros cuadrados, está enclavado en la esquina de José Abascal con Zurbano. Tras superar dificultades económicas y competencia, pues no era el único interesado, adquiere la parcela en la que realizará el primero de sus edificios de viviendas de lujo.

Al margen de aspectos específicamente arquitectónicos, el hecho diferencial que caracteriza buena parte de la obra de Ruiz de la Prada respecto a otros proyectos de vivienda burguesa de la época es el planteamiento administrativo del proyecto, una versión mejorada del sistema "llave en mano" de nuestros días. Se constituye un régimen de comunidad de propietarios en el que el arquitecto, como representante de la misma, se encarga de todos los trámites: compra del solar, redacción del proyecto, supervisión de la obra y entrega de las viviendas a los propietarios. La aparente sencillez de la idea esconde un proceso muy complejo, del que cabría destacar varios puntos. En primer lugar, el hecho de que el precio de las viviendas se pactase antes de comenzar la obra, lo que deja-

ba muy poco margen a la improvisación. Por otro lado, el arquitecto definía la envolvente del edificio, pero interiormente debía desarrollar cada vivienda según las exigencias del propietario, quien podía decidir tanto distribución interior como acabados. En la memoria del proyecto se recoge: *"Se ha tenido en cuenta conseguir la máxima elasticidad en planta para poder acoplar las diversas soluciones exigidas por las necesidades de los propietarios"*. Esto suponía, en la práctica, realizar tantos proyectos de viviendas unifamiliares, dentro del edificio, como propietarios hubiese.

Una característica propia de la vivienda burguesa es que intenta reproducir las cualidades de un palacio. Esto se materializa fundamentalmente en dos planos: diseño, y elección de materiales y sistemas constructivos. Respecto al primero, el edificio plantea una organización en planta sencilla, siguiendo la línea de proyectos realizados por Gutiérrez Soto: los espacios representativos se sitúan dando a la calle, y la zona de servicio se vuelca a patios interiores; las circulaciones discurren por el centro, organizando la vivienda. Esta organización se aprecia con claridad, no tanto por la regularidad de la parcela, sino por no ser necesario un aprovechamiento inmobiliario exhaustivo.

Las singularidades aparecen en las zonas comunes. En ellas se incorporan espacios propios de la arquitectura histórica, adaptados en forma, escala y definición constructiva. Los portales constituyen el mejor ejemplo. Los accesos peatonal y rodado se ubican en la misma entrada, en una especie de patio de carruajes. Retranqueado respecto a la línea de fachada, provoca que el acceso al edificio se materialice como un vacío. Formalmente, el vacío enfatiza el contraste con el lleno que suponen los locales comerciales, originándose una entrada de la calle, del espacio público, en las



ELENA ALMAGRO

N2 En el capítulo, "Proyectando el Unity Temple", Wright expone: "Fueron necesarios treinta y cuatro estudios para conseguir esa armonía que ahora se puede ver. Desgraciadamente, estos diferentes estudios preliminares se perdieron junto a otros miles pertenecientes a distintos edificios: el fruto de tantas luchas similares para coordinarlos y perfeccionarlos como entidades orgánicas. Quisiera haberlos conservado. La 'Unity House' parece ahora bastante fácil, porque es bastante correcta. Pero no resultó tan fácil". Frank Lloyd Wright, "Autobiografía, 1867-[1944]", Ed. El Croquis, Madrid, 1998.

N3 Al igual que el viaje a Oriente para Le Corbusier, o Escandinavia para Fisac, el viaje a Estados Unidos define buena parte de la trayectoria profesional de Ruiz de la Prada.

N4 Juan Navarro Baldeweg, "Del silencio a la luz", A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda, N°44, Madrid, 1993.

in a very direct way: by chance, he met a Wright's relative in a train, going to Chicago.

North America's influence, however, does not finish with Wright and it is not limited by the design aspects. In his essay about Louis Kahn's architecture, "From silence to light", Juan Navarro Baldeweg expounds that architecture is conceived in two different rooms. While one does not exist properly, in the other the projects are done according to the material conditions. The latter has an important presence in Ruiz de la Prada's work; from the early beginning he tries to adopt a professionalist approach as a complement for the design fixations. By contrast to the Spanish situation in those years, his office is a private limited company, named Architecture Technical Office. The internal organization is similar to the one assumed by the big American practices. There are companies dedicated to interior design and fixtures that work in association with the office. There is even a building company whose task is to finish the works. The practice has direct line with the last building systems: carpentry systems brought from Germany, steel structures, prefabricated elements. In Juan Bravo's elevated bridge, Madrid, designed by the civil engineers Jose Antonio Fernandez Ordoñez, Alberto Corral López-Dóriga, Julio Martínez Calzón and the artist Eusebio Sempere, the Cor-Ten steel was used in Spain for the first time, and it came through Ruiz de la Prada's contacts.

A PREVIOUS EXAMPLE: HOUSES IN JOSÉ ABASCAL STREET, MADRID.

In the sixties decade Spain starts to recover from the post war crisis. The estate business rises, especially in the big cities. The new bourgeoisie, wealthy but not enough to acquire a single villa, demands new dwellings: Madrid, a city whose main avenues are full of palaces and villas, undergoes a process of deep transformation.

Although Luis Gutiérrez Soto is the leader in this run-up, many of the most prominent Spanish architects

viviendas. A efectos prácticos cumple importantes misiones: genera un espacio previo, un umbral, abierto pero cubierto. Es en este umbral donde se produce el desembarco desde el automóvil; el chófer se encargará de dejarlo en el aparcamiento. Permite asimismo la incorporación de elementos que absorban las diferencias de cota. Puede aparecer la naturaleza, en forma de un árbol o plantas. Aparece el arte, en forma de cuadros, relieves o esculturas, naturalmente de artistas representativos de la época. Todas estas operaciones están encaminadas a cualificar la llegada y reforzar el carácter escenográfico de la misma. Ya en el interior aparece la escalera, alejada del convencional modelo de ida y vuelta. Proyectada por Ruiz de la Prada con el asesoramiento de Fernández Ordoñez, se trata de una escalera helicoidal, un objeto exento apoyado sólo en dos puntos, destinado a provocar la admiración de quien la recorre. La elección de materiales destaca por su sencillez. Se apuesta por pocos pero todos nobles: granito, caliza, acero, vidrio, madera, lo que supone un ejercicio de abstracción constructiva. En el portal, por ejemplo, no existe una diferenciación entre el acceso rodado y el peatonal; sólo dos franjas estriadas en el pavimento y la presencia de una jardinera a nivel de suelo que trata de separar las zonas de paso. Este mismo granito reviste las paredes de la rampa. El cierre del portal se realiza con vidrios fijos de suelo a techo, que dejan ver con toda claridad el puesto del portero del edificio.

El revestimiento exterior de piedra caliza confiere al edificio un aspecto masivo, atenuado por el retranqueo de los balcones y la imposta definida, sólo en algunas zonas, por la prolongación de esa línea en la fachada. Todo ello consigue, en una operación similar a la utilizada en la planta de acceso, al tiempo que aligerar el edificio, otorgarle movimiento y profundidad. El conjunto se remata con un peto aplacado que corona la penúltima planta, donde se ubican los áticos retranqueados.

El interior de las viviendas incorpora *lo mejor del momento*. Pavimento de tarima de madera de roble, con la posibilidad de sustituirlo por linóleo en zonas de niños. Se prevén persianas "tipo Llambí" finalmente no colocadas. La climatización se realiza con aire acondicionado y radiadores. Dos cocinas de cuatro hornos por piso. Cuatro teléfonos por vivienda y uno interior con la portería.



Con estos antecedentes se enfrenta Ruiz de la Prada a una oportunidad similar en un solar cercano, ubicado en otra esquina, esta vez el cruce de General Martínez Campos con Zurbano. Cuenta con menos superficie, algo menos de mil metros cuadrados. Tanto el sistema administrativo como el programa son los mismos: viviendas de lujo, locales comerciales y aparcamientos, llave en mano. Se trata, simplificada, de un ejercicio de decantación de soluciones: repetir los aciertos y corregir los errores cometidos en el edificio de José Abascal.

Son muchas las similitudes: en el núcleo de comunicaciones se ubican dos ascensores, que sirven a la entrada principal, y un tercero y la escalera helicoidal, a la zona de servicio. En la mayoría de las plantas aparecen dos viviendas cuya distribución es similar a la empleada en el anterior proyecto: pasillo central que va organizando espacios jerárquicamente, zona de servicio al patio interior, zonas representativas dando a fachada.

Las novedades aparecen en la imagen exterior. Dos circunstancias casuales, casi ajenas a la arquitectura, son el origen de una nueva imagen cuyo excelente resultado a todos los niveles, no habría podido ser alcanzado de no haber sido por el buen criterio y arrojo del autor. Se trata de la elección de los revestimientos de fachada –ladrillo y madera– y los cambios que motivaron la composición de los alzados.

La piedra, por sus numerosas cualidades, ha sido considerada como el más noble de los materiales. En el siglo XX, con la aparición de la estructura porticada, sus características portantes han dejado de ser un valor para convertirse en un inconveniente, en una época en la que

NS En el puente de Serrano, realizado por José Antonio Fernández Ordóñez, Alberto Corral López-Dóriga y Julio Martínez Calzón como ingenieros, y Eusebio Sempere como artista, se importa de Estados Unidos por primera vez a España el acero Cortén, fruto en parte de la relación entre Fernández Ordóñez y Ruiz de la Prada.

have just started to join him. Antonio Lamela, Javier Carvajal, Julio Cano Lasso, Jose Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, Francisco Sáenz de Oiza, are only few of the names.

This is the context in which Ruiz de la Prada lays when, due to an old acquaintance, he receives the opportunity of buying a palace in Chamberí's district. Contained in a rectangular plot that measures around three thousand square metres, the palace is located in the junction of Jose Abascal and Zurbano. After some difficulties –both economic and the presence of competitors, also interested in the building–, he acquires the plot in which the first of his luxury housing buildings will be designed.

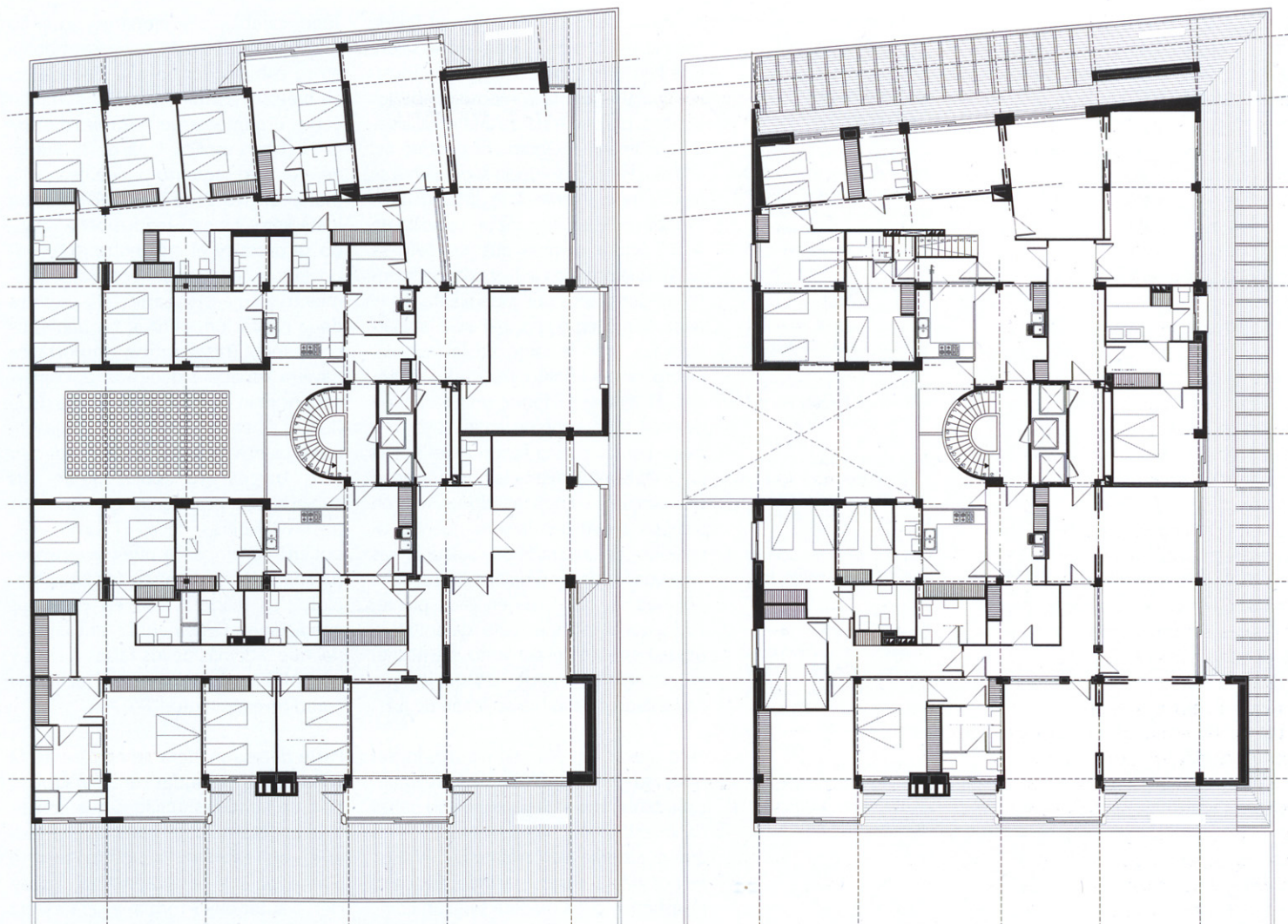
Apart from specific architectural aspects, the differential fact that defines Ruiz de la Prada's projects from other of the same type is the bureaucratic proceeding, an improved version of the current "key in hand" system. A community of owners' regime is set up. Being the representative of it, the architect assumes all the deeds: buying of the plot, preparation of the project, supervision of the works and delivery of the dwellings to the owners. Initially simple, underneath the idea lays a really complex process, from which some points should be highlighted. First of all, the price of the houses is decided before the start of the works: this leaves no place for improvisation. Otherwise, the architect defines the facades of the building, but the owner, should he desire it, could intervene in the interior design. The following sentence can be read in the memory of the project: "The maximum flexibility in the organisation of the houses was sought in order to accommodate the various solutions demanded by the owners". This meant actually that the architect was to do as many single houses projects as owners were in the building, instead of a single collective building project.

An inherent quality of the luxury houses is to try to reproduce attributes that historically belonged to the palaces. This is materialized in two levels: design; fixtures' choice and constructive systems. In reference to the first, the plan of the building is organised in a very simple way, following the schemes that Luis Gutierrez Soto popularised: the representative rooms are located in the exterior area; the service spaces in the inner courtyards. The common spaces, from corridors to halls, communicate and separate both areas, organising the house. The clarity of the plan's scheme does not lay in the plot's regularity but in the absence of an exhaustive estate exploitation.

The features appear in the common areas of the building, in which spaces proper of the historical architecture are incorporated, adapted in form, scale and constructive definition. The entrances are the best example by far. The pedestrian and car accesses share the same place; a kind of carriage court. Set back from the façade, the access appears as a void, emphasising the contrast between the entrance and the stores that occupy the rest of the ground floor.

From a practical point of view, this space accomplishes important missions: it generates a previous room, a threshold, open but at the same time covered. Here the owner of the house will step down from the car; the chauffeur will leave it in the parking. Nature –trees, plants– might be present in this place. The art is another protagonist, with sculptures or paintings done by important contemporary Spanish artists. All these operations share the same objective: qualify the arrival and heighten its scenic atmosphere.

The staircase that serves the service area is in the interior, but its design is far from conventional. Designed by Ruiz de la Prada and Jose Antonio Fernandez Ordoñez, the spiral staircase raises the admiration of the guest that uses it. Simplicity defines materials' election, because only a very few are chosen, of course all nobles: granite, wood, glass, steel. It is an exercise of constructive abstraction. There is no difference between the pedestrian and car accesses, with the exception of two stripes in the granite floor and the presence of a garden. The same granite used in the floor tiles the walls of the ramp. The entrance's enclosure is



su función ha quedado relegada a mera cosmética. Esto ha acentuado, aún más, su carácter de material de lujo. Con el tiempo, surge el ladrillo como una alternativa posible a la piedra. De orígenes no tan nobles, la mejora en los procesos de fabricación y en el aspecto final provocó que fuera el material clave de una serie de corrientes, como el regionalismo de los siglos XIX y XX. Son estos los materiales, junto a los estucos de cal, que se encuentran en la mayoría de los palacetes que ocupaban el ensanche madrileño. Desde la piedra del palacio del marqués de Linares, hasta el ladrillo rojo del palacio del marqués de Santa Cruz de Mudela, pasando por el ladrillo del regionalista palacete de la Trinidad.

La contaminación provocada por el aumento del número de automóviles comenzaba a hacer estragos en las fachadas de Madrid. La piedra caliza colocada en el edificio está padeciendo numerosos problemas de mantenimiento, que llevan a sugerir un cambio. Su forma de entender la arquitectura, como

no podía ser de otra manera dada su admiración por Wright, está muy alejada de la ortodoxia moderna. Por tanto, de acuerdo con la imagen mental que ha construido, tiene claro que debe tratarse de un material apropiado para este tipo de edificio —en cuanto a calidad, uso, escala y carácter—, y al mismo tiempo debe no sólo soportar mejor el ambiente urbano, sino mejorar con el paso del tiempo. Ese planteamiento y su experiencia con la piedra le llevan a elegir el ladrillo. Pero no se trata del ladrillo rojo o del regionalista, fácilmente asociables a otras épocas y estilos. Es de color marrón oscuro, lo que facilitará su conservación, y debe destacar por su textura. Tras desechar varias muestras, se fabrican las partidas de acuerdo al color de un cuadro propiedad del arquitecto, obra de César Manrique.

La libertad de los propietarios que decidieron participar en la organización interior de las viviendas tuvo repercusiones en el diseño de las fachadas, pues hubo quién demandó una altura libre de plan-

built with floor to ceiling glasses, allowing a strategic view from the doorman's seat. The exterior facades are tiled with marble pieces. As a result of this the building has a massive appearance, only softened by the presence of two slight different depths in the tiling. The set back of the balconies contributes both to lighten and to generate movement to the house's image. The composition is crowned by a tiled ledge placed in the last but one plan: the level of the penthouses.

The interiors of the houses incorporate the best fixtures and fittings that could be found in Spain in that period. Oak flooring for the representative areas. Linoleum for the kids' zones. High quality aluminium blinds. Air conditioning and heaters that guarantee well tempered rooms. Four telephones for each house...etc.

THE FIRST OF A SEQUENCE. HOUSES IN ZURBANO STREET, MADRID.

After this successful experience, Ruiz de la Prada prepares himself for another project. In this occasion, the plot has a bit less than nine hundred square metres, two blocks south of Jose Abascal's building, in the junction of General Martínez Campos and Zurbano. For the rest, the conditions are similar: luxury houses, commercial, parking, with the same bureaucratic proceedings. The approach is somehow a process of decanting: to repeat the right choices and to eliminate the mistakes made in the previous block.

Many are the similarities: while two elevators serve the main area, another one and the spiral staircase communicate the service entrance. The majority of the levels include two houses, which organisation resembles Ruiz de la Prada's previous project: central corridor, representative

EN LA PÁGINA ANTERIOR, DETALLE DE ÉPOCA DEL EDIFICIO DE VIVIENDAS DE LA CALLE ZURBANO 51. EN ESTA PÁGINA, PLANTA 2ª Y 8ª DEL EDIFICIO DE VIVIENDAS SITUADO EN ESQUINA ZURBANO CON GENERAL MARTÍNEZ CAMPOS.

rooms to the facades, service to the interior courtyard. Novelties appear in the exterior appearance. The origin of the changes lay in two circumstances that have few to do with architecture. These are the choice of the façade materials and the facts that forced a change in the composition of the elevations.

Stone is a material with unnumbered properties, traditionally considered as the noblest amongst the noblest. With the arrival of the steel and reinforced concrete structures, its quality as a supporting object not only became useless, it developed into an inconvenience, being released as a mere cosmetic element. This fact accentuated stone's character as a luxurious election. Brickwork became thus an alternative to stone. Not a so noble material, the improvements in the fabrication processes and in the final appearance granted it a better place in construction. It became the key choice of diverse architectural styles, like Spanish regionalism in the XIX century, a movement clearly influenced by the British Arts&Crafts. Along with the lime stucco, stone and brickwork are the fixtures that are present in the majority of palaces which used to occupy Madrid's expansion area in the early twentieth century.

In the sixties decade, the contamination caused by the increasing number of cars has started to rampage through Madrid's facades. The marble tiling placed in Jose Abascal's building is suffering from a large amount of maintenance pathologies, which make another choice unavoidable.

Given his admiration for Frank Lloyd Wright, Ruiz de la Prada's architectural approach is far from Modern orthodoxy. Therefore, according to the mental image that he has set up, he is assured that the election must be appropriate for this type of building, in terms of quality, scale, use and character, and, at the same time, it must be consistent: not only the choice must resist the contamination, but also it must improve its appearance as time passes by.

These ideas and his recent experience with stone show Ruiz de la Prada the way: brickwork. But it is not the red or the regionalist brick, which could be easily linked to another period and styles. The chosen brick is dark brown, something that will simplify its maintenance. Its main characteristic must be its texture. After several samples discarded, the choice is done. The bricks are manufactured according to the colour of a Cesar Manrique's painting, owned by the architect.

The freedom given to the owners that decided to intervene in the houses' organization had important consequences in the design of the elevations, since some of them demanded more free height in their dwelling –just in order to place a big painting in the living room!–. This fact conditions the composition of the facades; being an isolated event it cannot be integrated in the building's design. To solve the problem Ruiz de la Prada again appeals to Wright's authority. If Jose Abascal's building failed to appear as a superposition of trays, in this occasion the use of the projecting in the construction and the new tiling allows a ledge to define the elevations, dividing each level into two different plans. In the first the main body, with the presence of garden pots, incorporates nature to the houses. This first level is finished off with a steel banister and a glass piece, whose contrast with the dark background, as it reflects the light, subtly emphasizes the composition's horizontality.

The windows can be found in the background, in shadow. Its position, which will depend on the owner's necessities, does not have to be the same in each level. The ledge guarantees the aesthetic unity of the composition. At night the appearance inverts: the background that during the day was in shadow shimmers with light.

Carrying the initial approach to its end meant that the background, the drop ceilings and exterior carpentries should be different materials, in agreement with the new brick tiles. Wood, an ideal complement for the brick, would be the perfect choice, and thus Ruiz de la Prada proposes it to the master carpenter. Considering the quality required,

N6 El planteamiento de Ruiz de la Prada se inspira directamente en los principios de la arquitectura orgánica descritos por Wright:

"La piedra estratificada llegaba hasta las paredes inferiores de la casa y subía desde el suelo, formando las amplias chimeneas. Esta piedra abstracta preparaba el camino para la construcción de las ligeras paredes superiores, de madera y revoco. Taliesin tenía que ser una combinación abstracta de piedra y madera, tal como se encontraban en el aspecto de las colinas de los alrededores. (...) El acabado exterior de madera era del mismo tono mate que el de los troncos de los árboles bajo la luz violácea."

"Los volúmenes de las grandes chimeneas de piedra emergían vigorosamente, por todo el edificio, allí donde hubiera un lugar de reunión en el interior; y había bastantes. Por dentro, las chimeneas mostraban grandes superficies de roca en amplios y profundos huecos. Por fuera eran grandes masas rectangulares de piedra, fuertes y reposadas, que evidenciaban el vigor y la comodidad del interior." Frank Lloyd Wright, "Autobiografía, 1867-[1944]", Ed. El Croquis, Madrid, 1998.

EN ESTA PÁGINA, PORTAL DEL EDIFICIO DE VIVIENDAS DE LA CALLE ZURBANO 51.
EN LA PÁGINA SIGUIENTE, EDIFICIO DE VIVIENDAS SITUADO EN ESQUINA CALLE ZURBANO CON CALLE ABASCAL.

ta mayor de lo habitual, con el fin de colocar un enorme cuadro en el salón. Este hecho se convierte en un pie forzado que trastoca la composición de los alzados, pues se trata de un hecho aislado que impide integrarlo en el ritmo del edificio. Para dar solución al problema se recurre nuevamente a la autoridad de Wright **N6**. El empleo de un voladizo en la estructura permite que un peto se prolongue por toda la fachada, definiendo así dos planos por cada planta. En el primero el cuerpo principal aloja una jardinería a todo lo largo de la fachada, incorporando la naturaleza a las viviendas. El remate lo forma una barandilla de acero y un plano de vidrio, cuyo contraste con el oscuro fondo al reflejar la luz, enfatiza sutilmente la horizontalidad del conjunto. En segundo plano, en sombra, se encuentran los huecos. La posición de los mismos, sujeta a las necesidades de los propietarios, no tiene por que ser la misma en cada planta. Podrá variar pues el peto garantiza la unidad estética del conjunto. De noche, el resultado se invierte. Las franjas que han estado en sombra se llenan de luz.

Pero llevar el planteamiento inicial hasta sus últimas consecuencias implicaba tanto que el segundo plano debería revestirse con otro material, como que el sistema de carpinterías y falsos techos debía elegirse acorde al nuevo revestimiento. La madera sería un complemento perfecto para el ladrillo, y así lo propone Ruiz de la Prada. Naturalmente, la madera elegida debía ser de la mejor calidad, sobre todo considerando la experiencia con la piedra, por lo que, considerando el tamaño del edificio, no es de sorprender la respuesta que recibe del maestro carpintero: "¡Usted esta loco!, ¡si eso es carísimo!" Ante esto se convence de que debe buscar una alternativa.

Todo cambia, sin embargo, cuando unos meses después, mientras trabaja en su estudio, recibe una llamada. Es el maestro carpintero. Debe hablar con él urgentemente: "Son las diez de la noche" –replica Ruiz de la Prada. Pero el carpintero no puede esperar a mañana. Necesita ser recibido de inmediato. Es casi medianoche cuando se produce el encuentro. Intuyendo la trascendencia de su descubrimiento, el maestro carpintero es presa de la excitación, pero al fin habla. La compañía Trasatlántica, importante naviera española dedicada al comercio por mar, desguaza una parte de la flota. Deben ir a Bilbao sin dilación, pues piensa que es posible adquirir esos barcos. La tablazón de sus cubiertas esta fabricada con la mejor de las maderas, teca. El largo viaje obtiene recompensa pues la arriesgada operación resulta ser un éxito completo. La madera está en perfectas condiciones. Disponen de tanto material que, además de los falsos techos y carpinterías, solucionan las fachadas, como revestimiento.

Parte de esa madera se emplea en la zona de las viviendas, una superposición de bandejas apiladas que constituye el desarrollo del edificio. El arranque, en cambio, ocupado por la planta baja y la entreplanta, posee cierta autonomía formal y una escala adecuada al nivel del peatón. En él se sitúan los niveles más públicos: portal, portería, vivienda del portero y locales comerciales. En uno de éstos se ubicó durante muchos años la tienda de máquinas de escribir Olympia, diseñada por Rafael de la Joya. El conjunto se remata con una enorme pérgola metálica que señala el nivel de los áticos retranqueados, como si se tratase de un peto construido con aire. Dos chimeneas ponen el contrapunto al marcado carácter horizontal del edificio. Cada una agrupa en su interior las conducciones de humos de la mitad de las viviendas. Su aspecto y escala las relacionan con un orden superior al de las viviendas: el propio edificio. Se coronan en cubierta con elementos metálicos de enormes dimensiones –su tamaño dobla la proyección en planta de la chimenea–, a fin de que sean apreciables desde la calle. Esta solución, un tanto forzada, se irá depurando en edificios posteriores, como en el realizado pocos años después en la esquina de José Ortega y Gasset con Lagasca.



Las chimeneas cumplen otro importante papel. Su presencia en las fachadas viene a definir claramente el uso del edificio. No se trata de un edificio cualquiera de viviendas, ni mucho menos de una moderna construcción de acero y vidrio llena de apartamentos. Se trata de un edificio lleno de hogares, en el sentido original del término; las chimeneas contribuyen a construir la imagen mental del hogar soñado.

Ejemplos que ilustren un planteamiento opuesto al seguido por Ruiz de la Prada hay muchos, pero teniendo en cuenta que ambos sienten una común admiración por Wright, el caso de Sir Denys Lasdun merece especial mención. En el edificio de viviendas de lujo situado en el número 26 de St. James Place, la imagen exterior, caracterizada también por los antepechos corridos, se materializa de forma bien distinta.

La poderosa influencia de Wright finaliza, en cualquier caso, en el exterior, pues los interiores, como ya se ha comentado, van a ser definidos por los propietarios, si ése fuese su deseo. No veremos, por tanto, el ladrillo ni la madera de las fachadas en el interior. El papel del arquitecto no alcanza ese punto, pues él mismo renuncia a ello conscientemente.

Esta actitud, que le supuso duras críticas, también tuvo defensores. Al ser preguntado Julio Cano Lasso por la obra de Ruiz de la Prada, la comparó con las casas promovidas por el Marqués de Salamanca en Madrid. De ellas se decía irónicamente que sus fachadas eran vendidas como una pieza de tela, por metros. Sin pensar, según Cano Lasso, que de esta forma se resaltaba una de sus mejores virtudes, que no era sino formar conjuntos de gran dignidad urbana.

Hoy día, en una situación en que la normativa vigente obliga a los usuarios a mantener los edificios, las viviendas de Zurbano con General Martínez Campos, cuyas fachadas no han sido limpiadas nunca **N7**, presentan orgullosas los mismos revestimientos exteriores y carpinterías en mejores condiciones que el día que se colocaron. Es entonces cuando uno no puede sino reiterar su admiración por el acierto y el tesón de un arquitecto cuya obra, silenciosa y sin pretensiones, ha contribuido a cambiar la imagen de algunos de los mejores barrios madrileños.

N7 Es el único de los cinco edificios de la serie cuyas fachadas no han sido "limpiadas" hasta la fecha, no obstante conviene aclarar que la limpieza en los tres restantes se ha realizado recientemente.

the carpenter's answer is far from surprising. You must be out of your mind sir! It is terribly expensive!. He then convinces himself of the necessity of finding an alternative. Everything changes however, when a few months after, while working in his office, he receives a phone call. It is the master carpenter, who must see him urgently –It is ten o' clock at night– says Ruiz de la Prada. But the carpenter cannot wait until tomorrow. They must meet immediately.

It is near midnight when they gather. Intuiting the importance of his discovery, the carpenter is thrilled. Then he speaks. The transatlantic company, an important Spanish corporation dedicated to the sea, breaks up a part of its fleet. He thinks that it could be feasible to buy one of the vessels; they must go to Bilbao as soon as possible. The board is made of teca, one of the best woods in the World.

The long and risky journey brings success to the architect. He acquires two ships. The wood is in perfect conditions, and they have so much quantity that it can be placed in the facades and drop ceilings, and used for the exterior carpentries.

CONCLUSIONS.

The houses' part, a superposition of trays, is the main body of the building. The start, formed by the ground and first floors, holds some formal autonomy and a scale appropriate for Madrid's inhabitants. This is the level of the public: entrance, doorman house, commercial stores. One of these stores was occupied by the typewriter's store "Olympia", designed by Rafael de la Joya. An enormous pergola crowns the building in the level of the penthouses, as if it was built with air. Two colossal chimneys contrast with the stressed horizontal character of the building, crowned in the roof with steel elements. Its appearance and scale relate them with a superior level: the building itself. The chimneys play the most important role: easily associated with comfortable spaces, they will provide the building with a domestic and private appearance, the

aspect of a home in every sense of the word. Examples showing a different approach to a dwelling's building are many, but it is especially interesting to bring the comparison with another Wright's admirer, Sir Denys Lasdun. Although the urban position of 26th St. James Place is completely different –an urban environment in Ruiz de la Prada's case, the front of a park in Sir Denys Lasdun's house– the programme is very similar. In a building that also incorporates the terraces, the absence of the chimneys, along with the different choice of material, is signifying. Both buildings could not differ more.

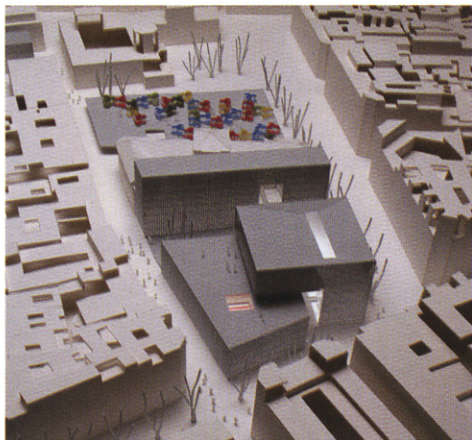
Frank Lloyd Wright's mighty influence finishes in the exterior, since the interior, as previously was said, will be defined by the owners should they desire it. In contrast with Wright's brutalism, we will not see, therefore, the façade's wood and brick in the interiors, whose main quality is comfort.

The architect's attitude and the use of the building, politically incorrect, meant an important criticism towards Ruiz de la Prada. But he also was defended. Asked about his friend's work, Julio Cano Lasso compared it with the developments made by Salamanca's Earl in Madrid in the nineteenth century. It was said that Salamanca's facades were sold as a piece of cloth, purchasing metres of it, without thinking that by doing this one of their best qualities was being highlighted: the facades formed high urban dignity groups.

Today, in a situation in which the current Spanish regulations oblige the users to maintain their buildings, Zurbano's houses, whose facades have not been cleaned ever since its construction, proudly display the very same tiling and exterior carpentries. Considering this, it is difficult not to exhibit one's admiration for the spirit and tenacity of an architect whose work, silent and humble, have contributed to change the aspect of some of Madrid's districts.



MERCADO DE BARCELÓ



primer premio

NIETO SOBEJANO ARQUITECTOS

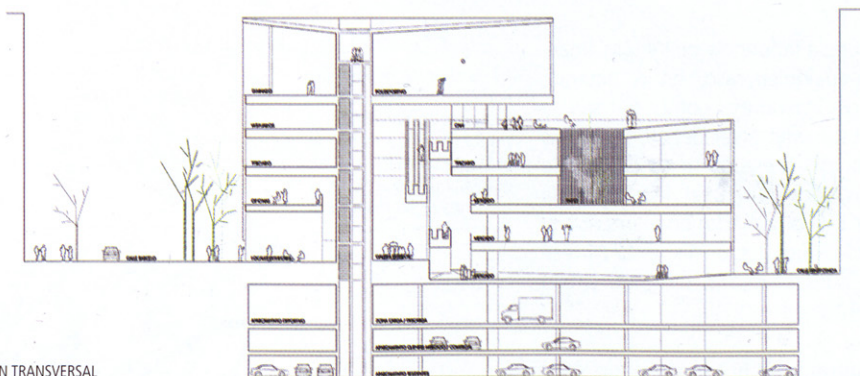
ARQUITECTOS [MADRID]:
Fuensanta Nieto
Enrique Sobejano

COLABORADORES:
Alfredo Baladrón, Patricia Grande,
Pedro Guedes, Miriam Aline Lange,
Sebastian Sasse, Juan Carlos Redondo.

PROMOTOR:
Ayuntamiento de Madrid.

MAQUETA:
Juan de Dios Hernández, Jesús Rey

FOTÓGRAFOS:
Aurofoto S.L.



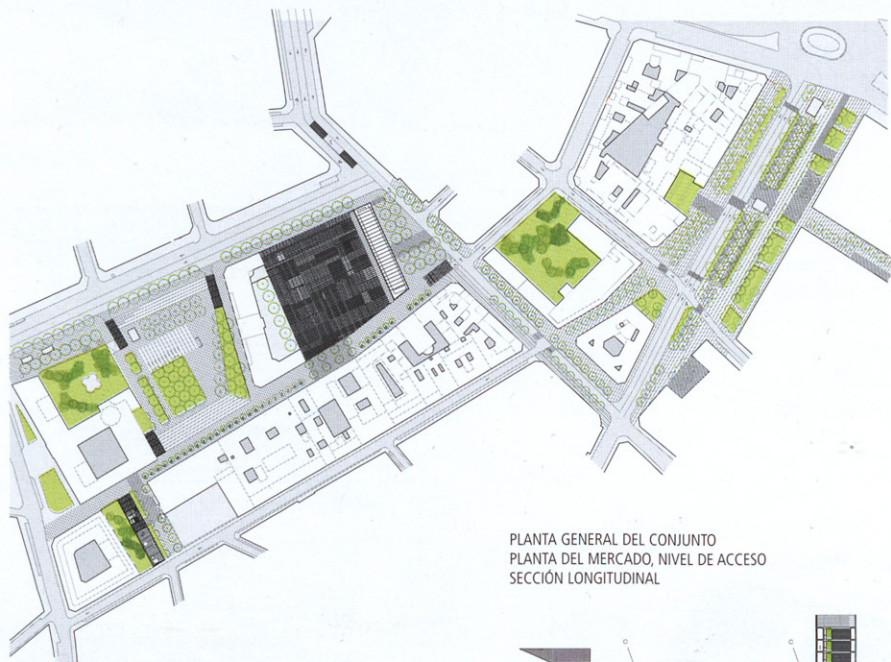
SECCIÓN TRANSVERSAL

El solar hasta ahora ocupado por el actual mercado se articula en tres volúmenes independientes y un vacío. Un amplio espacio verde longitudinal conecta la nueva edificación del mercado con un edificio de viviendas que conforma una manzana con el colegio Isabel La Católica. El Mercado de Barceló se expresa como volumen autónomo dentro del conjunto, teniendo como protagonista una calle-galería interior de acusada proporción vertical que evoca algunos grandes espacios comerciales urbanos del pasado y concentra las circulaciones verticales y horizontales del conjunto. El pabellón polideportivo se asoma en vuelo por encima del mercado, cuya cubierta es en realidad una gran plaza elevada desde la que se divisan los tejados de Madrid. Esta amplia plataforma sobre la calle refleja en su geometría la nueva configuración de la plaza de Barceló, sobre cuyo aparcamiento, como un tapiz plegado, se define un espacio abierto cuadrangular que actúa como soporte de los módulos del mercado temporal. La pequeña escuela, como una pieza desgajada de este inesperado *puzzle* urbano, comparte materiales y volumetría con las viviendas y mercado. El lejano parentesco geométrico y formal que poseen los distintos volúmenes y sus cerramientos anuncian veladamente que las nuevas edificaciones pertenecen a un mismo tiempo y lugar... Los casi imperceptibles planos plegados de las plazas y calles del entorno —desde Alonso Martínez hasta Barceló— su común pavimentación y mobiliario urbano, inducen al ciudadano a percibir la radical y a un tiempo sutil transformación que ha tenido lugar en su barrio.

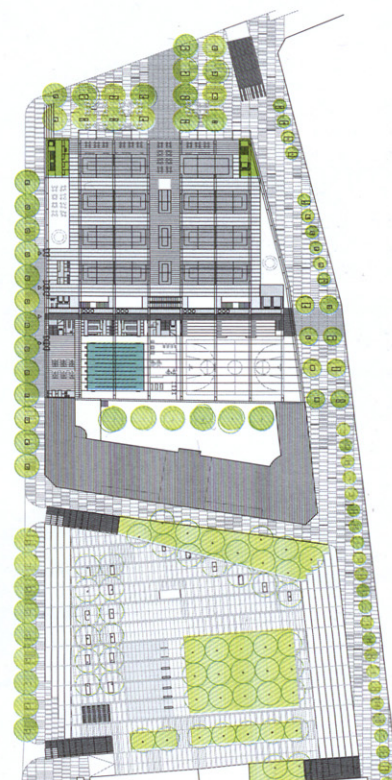


segundo premio

PANCORBO,
MARTÍN &
DE VILLAR



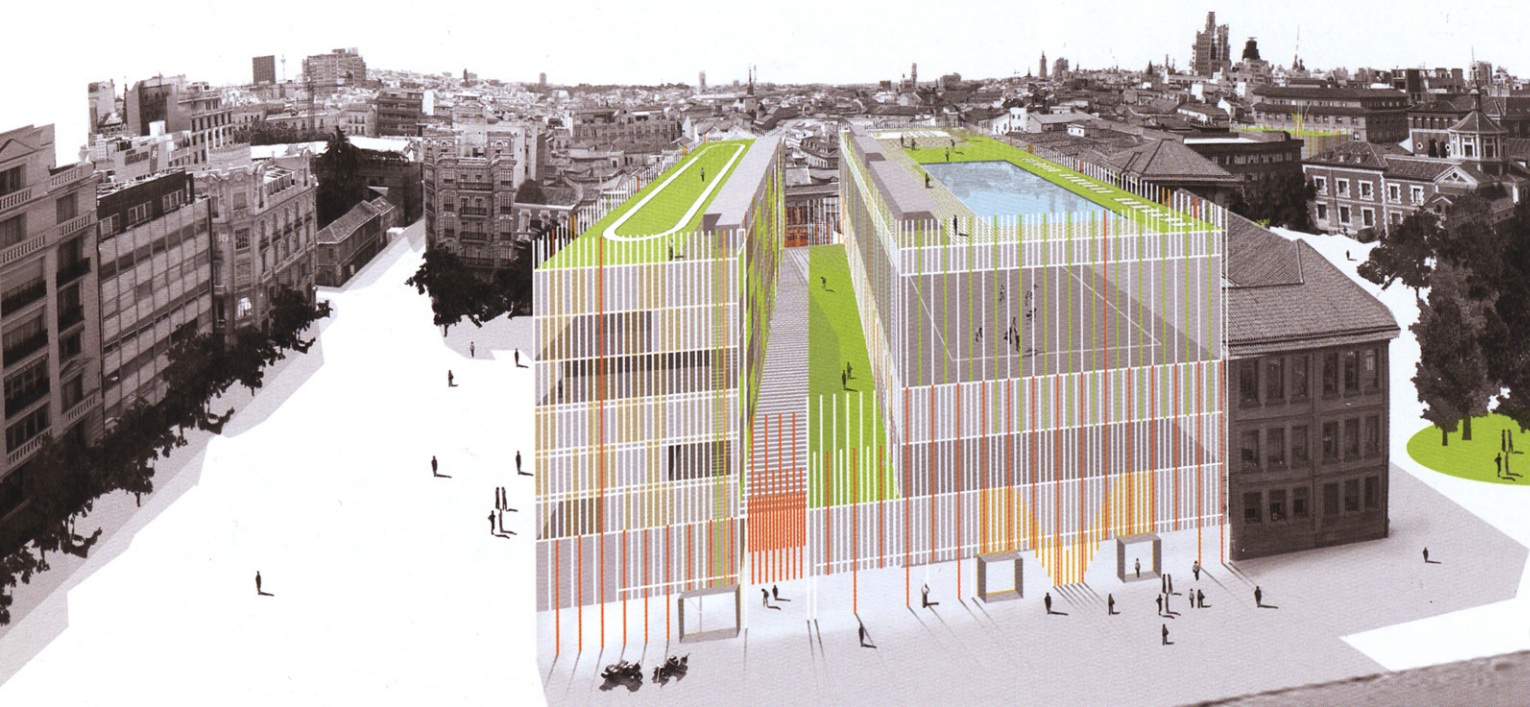
PLANTA GENERAL DEL CONJUNTO
PLANTA DEL MERCADO, NIVEL DE ACCESO
SECCIÓN LONGITUDINAL



ARQUITECTOS [MADRID]:
Luis Pancorbo Crespo
Inés Martín Robles
José de Villar Martínez

La propuesta se unifica con un "tema", en el sentido musical del término, que se repite en cada parte del ámbito, el cerramiento de todos los edificios, que se resuelve con una misma envolvente, un entramado de tablas de poliéster creado a partir de la referencia de los palés y cajas de frutas. Un cerramiento que resuelve en uno los requerimientos de seguridad, transparencia y ligereza de los edificios, la cubierta como fachada, la protección solar de los vidrios y el problema de las pintadas (especialmente grave en esta zona de Madrid). Este tema se repite, aunque de manera mas sutil en el pavimento propuesto para la plaza de Santa Bárbara, que reproduce de manera simplificada el despiece de las fachadas de poliéster en una trama de losas de granito, líneas de recogida de agua pluvial y luces lineales empotradas en suelo y colgadas de los árboles. Se han buscado los volúmenes netos y rotundos pero a la vez ligeros, translúcidos y permeables tanto a las vistas como a los flujos peatonales (en el caso del mercado).



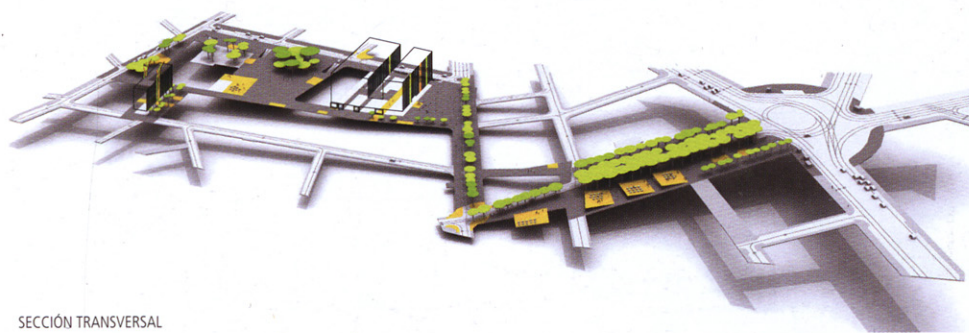


tercer premio CHURTICHAGA

ARQUITECTO [MADRID]:
José María de Churtichaga Gutiérrez

COLABORADORES:
Mauro Doncel Marchán
Nathanael López Pérez

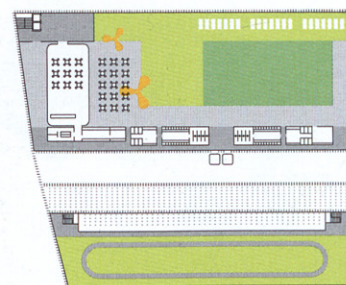
La linde entre el antiguo mercado y el solar contiguo, aparentemente irrelevante, es la palanca de proyecto, un corte que permite no sólo darle solución con una estrategia de dos fases que suprime la necesidad del mercado temporal, sino que además permite la división jurídica y registral del conjunto bajo un mismo perfil.



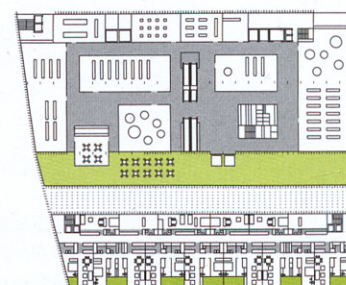
SECCIÓN TRANSVERSAL



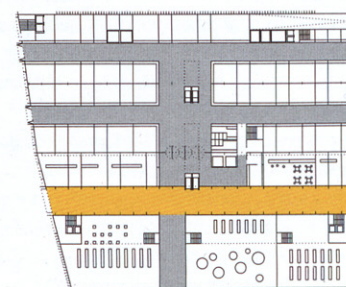
NIVEL +26.70



NIVEL +8.70



NIVEL 0.00



MERCADO DE FRUTAS Y VERDURAS DE LEGAZPI



ARQUITECTOS [MADRID]:
Jesús Ulargui Aguirruza
Eduardo Pesquera González

COLABORADORES:
Jorge Sánchez Limón, Natalia Domínguez Santana,
Alfonso Peralta Muñoz, Cristina Gómez Abecia,
Manuel Cifuentes Antonio, Javier Mosquera González,
José Antonio Vilches Menéndez.

PROMOTOR:
Ayuntamiento de Madrid

Madrid tiene una deuda pendiente con la Plaza de Legazpi. Entendida como espacio industrial primero y como intercambiador de transporte después, siempre quedó en el olvido su espacio urbano. La ciudad necesita completar su integración con el río. La hercúlea operación sobre el Manzanares debe acompañarse con incisiones en la estructura urbana existente que definitivamente transformen Madrid. Proponemos que toda la intervención se entienda como un episodio urbano: del Paseo del Prado a la Plaza de Legazpi, y de la Plaza y a través del edificio, ahora sí, hacia el río. Todo lo construido, tanto lo público como lo privado, se somete a esa línea de tensión y su traza se convierte así en expresión de recorrido, de movimiento, de actividad.

El edificio original se conserva sin alteraciones. De contenedor de alimentos a contenedor de trabajadores, sin añadidos ni cubriciones, y sin una organización determinada. El patio, desproporcionado, alberga un nuevo pabellón para el programa público alejado de los funcionarios, y se inserta en el entramado de hormigón por sus aristas que, como esclusas, nos hablan de un edificio en dos tiempos.

El edificio se transforma por el movimiento interior en una geometría compleja, tensionada en múltiples direcciones: del trazado triangular, herencia barroca, a una planta moderna, dinamizada por la oblicuidad. Las relaciones entre llenos y vacíos, entre tamaños y programas, son así capturadas por la simultaneidad visual de los planos oblicuos, por el dinamismo que se le confiere así a la actividad municipal.

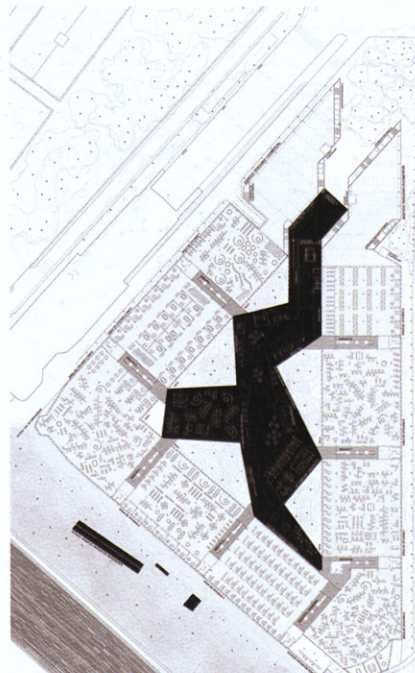
Se trata de recuperar la planta superior, dotar de un sentido a sus vuelos de hormigón y a su calle rodada. Entre el río y la ciudad aparece un jardín suspendido por donde discurre parte del programa cultural. La creación de un entorno sostenible se complementa con unos paneles termodinámicos y una cubierta ajardinada en un edificio que trata de ser ejemplar y autónomo en su consumo energético. El hormigón en grandes luces, tanto en los edificios terciarios como en el pabellón, homenajea su construcción pasada y una nueva plementería entre los pórticos, entendida como grandes ventanas transformables, convertirá el actual edificio en una construcción moderna, transparente y luminosa.



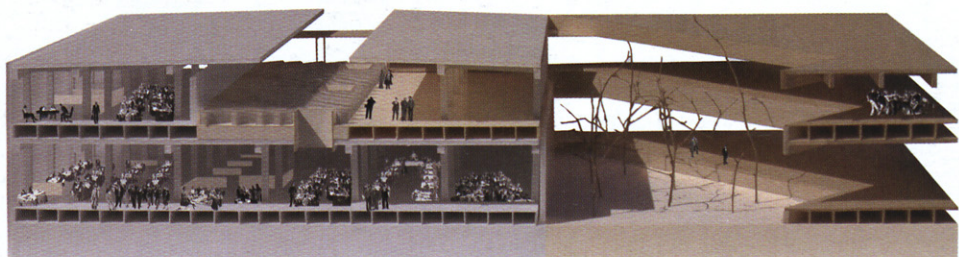
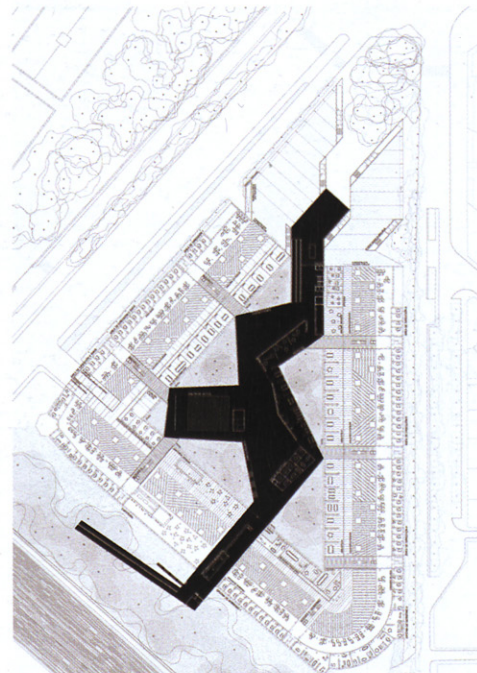
primer premio

PESQUERA ULARGUI ARQUITECTOS

PLANTA BAJA



PLANTA PRIMERA

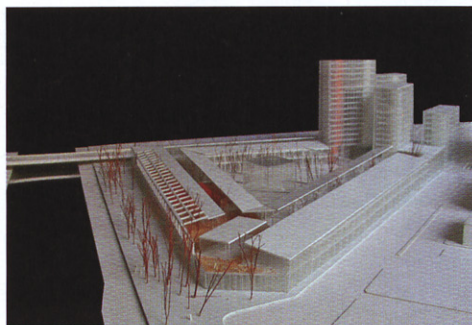
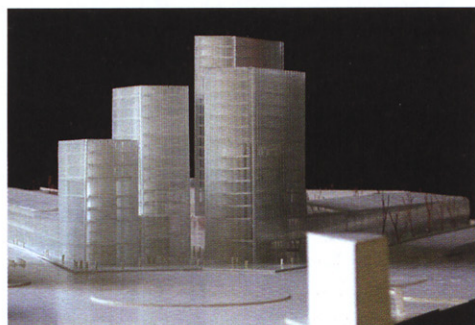




segundo premio AYALA ARQUITECTOS

ARQUITECTOS [MADRID]:
Gerardo Ayala Hernández
Mateo Ayala Calvo
Marcos Ayala Calvo

COLABORADORES:
Fabio Fuentes, Leticia Roqués,
Sergio Jiménez, Mamen Pozo,
Ricardo Santos, Javier Prats,
Aurora Zanoletty, Sergio Rufo.



SECCIÓN TRANSVERSAL, PLANTA
BAJA Y PLANTA PRIMERA

Lo que es preexistente en este lugar es un complejo de naves de principios del siglo XX que forman un particular vacío en su interior, permitiendo una emocionante libertad espacial que consideramos importante conservar.

Al mismo tiempo el cuerpo del edificio plantea por sí mismo un reto en su cambio de uso, que se resuelve mediante una arquitectura completamente nueva, cuya virtud principal es su vinculación indisoluble con la arquitectura existente. Esto significa que la presencia del viejo edificio ni se privilegia ni se borra. En términos concretos, pretendemos conservar la totalidad de la estructura existente y recuperar su configuración original ahora perdida.

Para enlazar ambas edificaciones se proponen 4 torres que responden a las limitaciones que por alineación tiene cada una de ellas y que enlazan con las 4 naves del antiguo mercado a través de grandes patios que articulan las entradas de público a las diferentes torres y usos. Que el edificio ahora unido a las cuatro torres se relacione con la ciudad se consigue dejando que el brazo paralelo al río sirva de terraza mirador, y albergue todo el programa lúdico-público del nuevo edificio. Se aligera la cubierta dejando exclusivamente la estructura portante a modo de celosía.

Fue una lástima no haber podido plantear la demolición de este brazo e integrar de forma aún más definitiva el patio del mercado en la nueva ribera del río. No obstante, la gran potencia de las vigas de la planta primera pensadas para el tráfico rodado permitirá alojar un jardín de gran porte sobre ellas, que cumplirá con esta buscada integración.

Las fachadas de vidrio tamizado por oscurecedores y persianas y cortinas según las zonas permitirán entrever la imagen original de la fachada del mercado, y servirán de imagen unificadora del conjunto. Los huecos originales en los forjados del mercado se recuperan como patios de luz y configuran módulos de oficinas que servirán para desarrollar sobre ellos todo el programa.

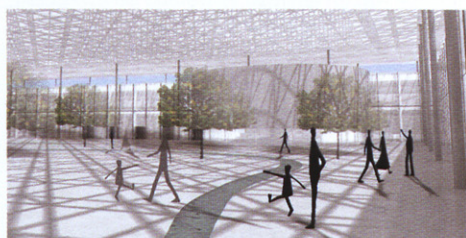
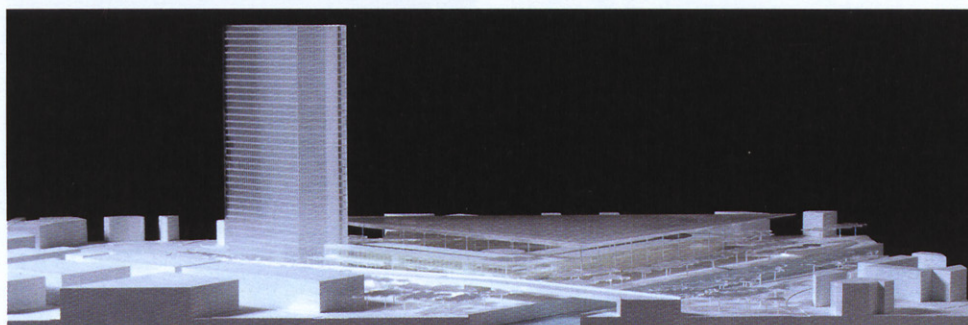
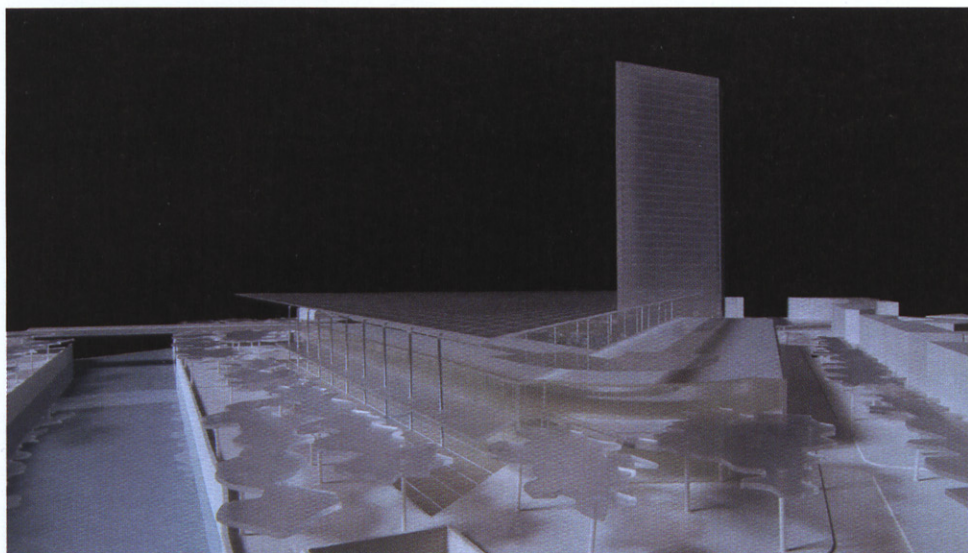
Los accesos se disponen desde la plaza de Legazpi para el público, que a través del patio ajardinado accederá al gran cubo de vidrio que distribuye los distintos flujos, y que podrá usarse fuera de los horarios de oficina. El resto de los accesos colocados sobre las calles circundantes. Funcionarios frente a los patios y autoridades bajo el área a ellos destinada, con acceso directo desde el automóvil. Otra relación con el jardín, sobre la M-30, se producirá al abrir sobre él el salón de actos.

tercer premio AGUINAGA Y ASOCIADOS ARQUITECTOS

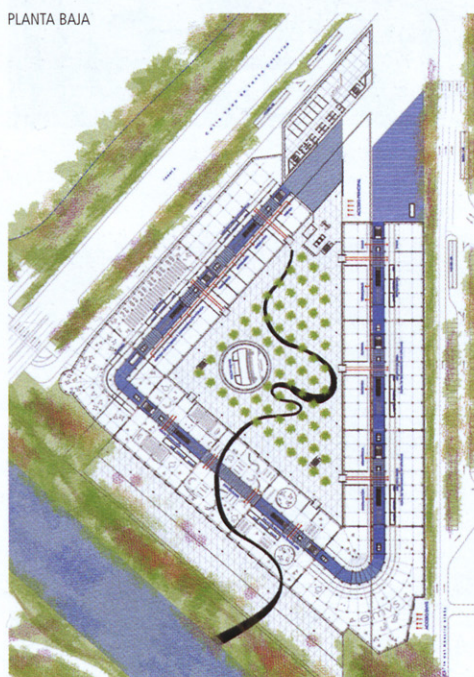
ARQUITECTOS [MADRID]:
Eugenio Aguinaga Churruga
Ignacio López Fernández

COLABORADORES:
Silvia López Estévez, Marko Ciric,
Manuel Iglesias, Ana de Castro Cristóbal.
Estructuras: Javier Valladares.
Instalaciones: Fernando Valladares.

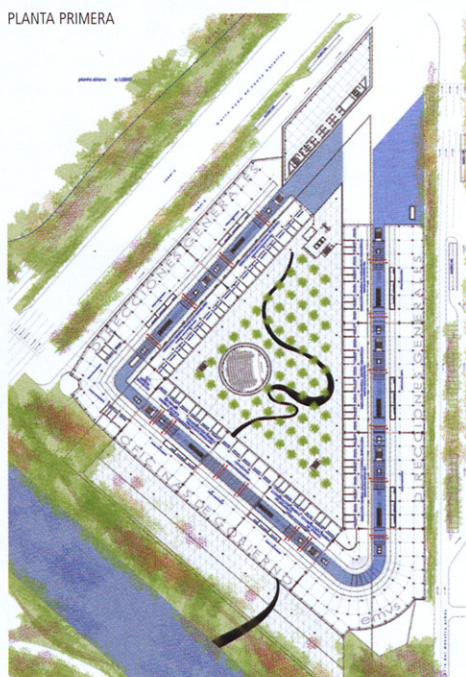
MAQUETA:
Jose Luis Alcoceba



PLANTA BAJA



PLANTA PRIMERA



El proyecto versa sobre el remate de la ciudad. Remate del eje de la Castellana en su encuentro con el Manzanares por el sur y remate también por el sur del Parque Lineal del Manzanares. Basta contemplar un plano de la ciudad para detectar la gran escala de la intervención por las grandes dimensiones de la planta triangular que nos ocupa y por la necesaria altura del edificio de oficinas que tiene que funcionar como hito urbano en consonancia con las grandes dimensiones del eje de la Castellana y del eje del Manzanares. Además con toda esta operación se esta recuperando la fachada de la ciudad y la ribera del Manzanares en una zona hasta ahora notablemente degradada.

De acuerdo con lo anterior proponemos también una respuesta a gran escala: volúmenes contundentes geométricamente muy claros. Una gran marquesina triangular y un gran prisma romboidal en vertical, la línea contra el plano. La torre, un faro iluminado en la noche desde la distancia. La marquesina una gran cubierta protectora que transforma una antipática e interminable planta lineal en una planta centrada en torno a un patio de clima controlado que funciona como distribuidor del tráfico peatonal en el interior del edificio.

Si el edificio tiene su acceso principal por la Plaza de Legazpi, traspasando el patio, se abre en forma de gran angular sobre el parque del Manzanares. De esta forma el patio además de ser distribuidor es lugar de encuentro, espacio para actividades públicas y eventos de todo tipo. Al mismo tiempo, el agua y el verde del Manzanares acceden al patio que se llena de arbolado en torno a una fisura curvilínea en el plano que sirve de cauce a un arroyo que evoca el río cercano. Al situar en este punto de encuentro el Auditorio, las Salas de Exposiciones, la Biblioteca, la Cafetería, etc... se consigue que la propuesta rebasa el ámbito de lo privado para convertirse en un espacio más de la ciudad con vitalidad propia, más allá de las horas de oficina de la Administración Municipal.

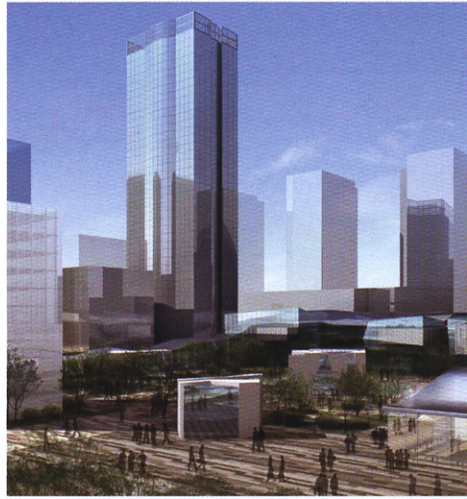
La torre es una gran estela que parece cortar como un cuchillo el tejido urbano a la altura de Legazpi: una crujía estrecha mirando hacia el sur alberga todo el tráfico vertical del edificio que abre sus vistas hacia el Norte, la Sierra, el Parque del Manzanares, la Casa de Campo y el núcleo histórico de Madrid proporcionando unos espacios de trabajo de una enorme calidad ambiental. Al ocupar solamente un 25% del suelo de la parcela se libera superficie para una gran plaza de acceso a la sede municipal y a la propia torre de 30 plantas y 136 metros de altura.

LUIS ALEMANY



REMDELACIÓN DEL CENTRO AZCA

LAMELA, GRUPO LAR & LONGORIA



En el último número de la revista se produjo una errata relativa al Concurso de remodelación del complejo AZCA (190.000 metros cuadrados), para su integración en un ámbito urbano mayor en el que se eliminaran las barreras arquitectónicas y predominaran los espacios verdes y de encuentro. Se publicó únicamente el proyecto de Parreño y Pardo, publicándolo como primer premio, cuando en realidad se trataba de un accésit, entre cuatro concedidos.

El jurado –formado por representantes del Ayuntamiento de Madrid, del Colegio de Ingenieros de Caminos y Ricardo Aroca, decano del Colegio de Arquitectos– decidió dejar desierto el concurso. Concedió cuatro accésit a las propuestas presentadas por los equipos de Cristina Parreño Alonso y Gonzalo Pardo Díaz; Abel Enguita Puebla; Estudio Lamela-Grupo LAR-Francisco Fernández Longoria, y finalmente Luis Alemany Indiarte. A los dos primeros equipos se les encargó redactar conjuntamente el proyecto de remodelación. Se acompaña esta rectificación con algunas imágenes de las cuatro propuestas.

PARREÑO & PARDO



ABEL ENGUITA



AMENAZA DE DEMOLICIÓN DE UN MURAL DE DIEGO MOYA

Diez años después del primero, se produce un nuevo intento de eliminación del **Mural de la Plaza Elíptica**. Esta instalación-mural fue creada por **Diego Moya** en 1993 como un elemento público que ayudara a dignificar el barrio de Usera, dotándole de un hito de carácter urbano, en el momento de su rehabilitación. La obra recibió, un año más tarde, el Primer premio en la sección de Componentes del Espacio Público, en los VIII Premios de Urbanismo Arquitectura y Obra Pública del Ayuntamiento de Madrid. En 1997 un problema de mantenimiento (de falta de mantenimiento, mejor dicho) por parte del **IVIMA**, propietario de la obra, hace dictar a un



juez una orden de demolición, situación que se solventó gracias a un acuerdo entre las partes. Sin embargo, debido al abandono de las obligaciones de conservación por parte del IVIMA, que aduce que son los vecinos del edificio los que deben correr con los gastos de mantenimiento de

lo que es en realidad un elemento urbano, parece que el asunto está peor ya que hay una autorización de demolición. ¿Cómo es posible que cosas así sigan sucediendo en la capital, con una obra premiada y que, por si fuera poco, está seleccionada por la Dirección de Urbanismo para entrar en el Catálogo de Obras protegibles de Madrid?

Es urgente que los organismos oficiales pertinentes, IVIMA, Consejería de Cultura de la CAM y Ayuntamiento tomen cartas en el asunto y acuerden un sistema de mantenimiento, cuyo coste, paradójicamente, será mucho más bajo que el de su demolición.



EXPOSICIONES DE LOS CICLOS PERDIDOS Y ¿CÓMO?

Comisariada por **Juan Roldán, Javier Guijarro** y **Elena Blanco** se ha celebrado una vez más la exposición del ciclo **PERDIDOS**, dedicada en esta ocasión a los originales objetos de diseño de **Kawamura-Ganjavian**, varios trabajos internacionales de **FÜNDC**, un edificio universitario prácticamente desconocido de **Antonio Miranda** en Las Palmas, la interesante iglesia de sección triangular de **Luis Cubillo** en Canillas y varias obras y proyectos de los navarros **Lorr**.

Previamente se había celebrado la exposición del ciclo **¿CÓMO?**, dedicada a la planta de tratamiento de residuos urbanos de Valdemingómez de **Ábalos y Herreros**, la piscina cubierta de Villanueva de la Cañada de **CH+QS** y la ampliación de la facultad de Farmacia de **MTM**. Los comisarios de este ciclo son **Roberto González García** y el casi omnipresente **Manuel Ocaña**.

XII CONGRESO INTERNACIONAL DE EXPRESIÓN GRÁFICA ARQUITECTÓNICA EN LA ETSAM

Del **29 al 31 de Mayo de 2008** se celebrará en la Escuela T.S. de Arquitectura de Madrid el XII Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica, bajo el epígrafe "**El dibujo y la realidad arquitectónica: de cara a la nueva formación de los arquitectos**". Con ocasión de la implantación del espacio europeo y los nuevos planes de estudio, se propone reflexionar sobre los siguientes temas:

- La definición de los propósitos del dibujo del arquitecto y la arquitectura,
- El papel y la responsabilidad del dibujo en la arquitectura que busca el éxito mediático y en la arquitectura que realmente se construye en nuestras ciudades,
- Las condiciones para la constitución del área que llamamos EGA en un conjunto organizado de conocimientos e investigaciones que sirva a la evaluación de actividades y trabajos.

EXPOSICIÓN DEL CICLO EXCEPTO

El ciclo de libro-exposición **EXCEPTO**, cuyos editores-comisarios son **Inmaculada Esteban** y **Enrique Encabo**, ha inaugurado ya su tercer evento, y cuando salga este número quedará poco para el cuarto. El segundo está dedicado a la obra del estudio **Burgos-Garrido**, prologado por Picado-De Blas (los protagonistas del primer libro-exposición) y el tercero a la de **Manuel Ocaña**, prologado a su vez por Burgos-Garrido. Cada uno de ellos tiene textos de los autores y de **Adela García-Herrera**. Colaboran con la Fundación en el patrocinio el Grupo Lledó Iluminación y la UEM.

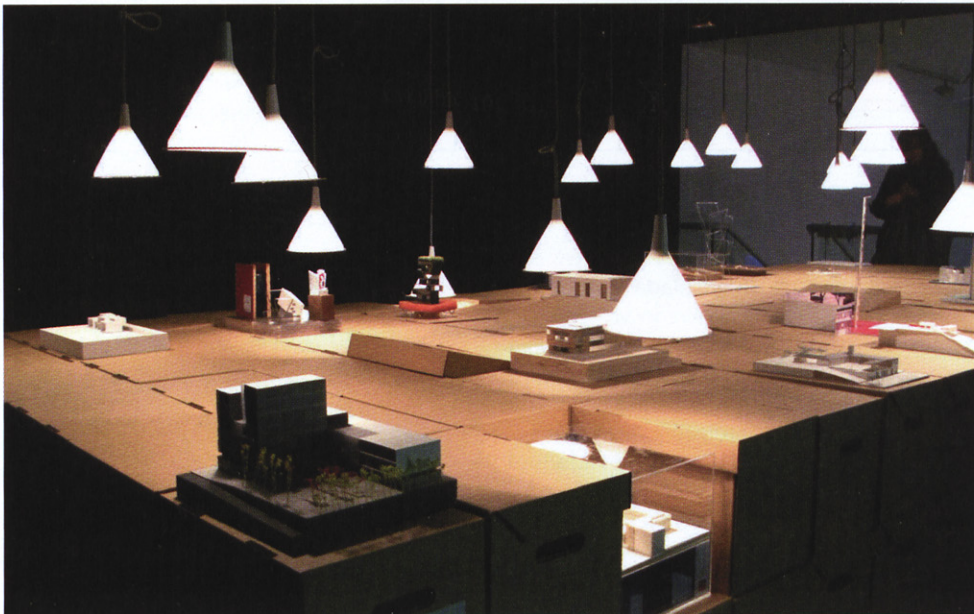
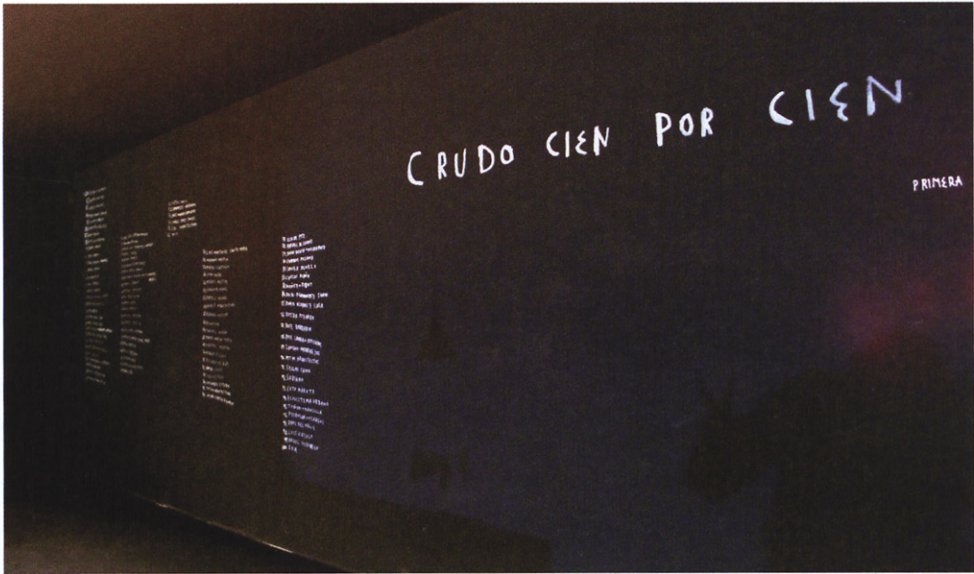
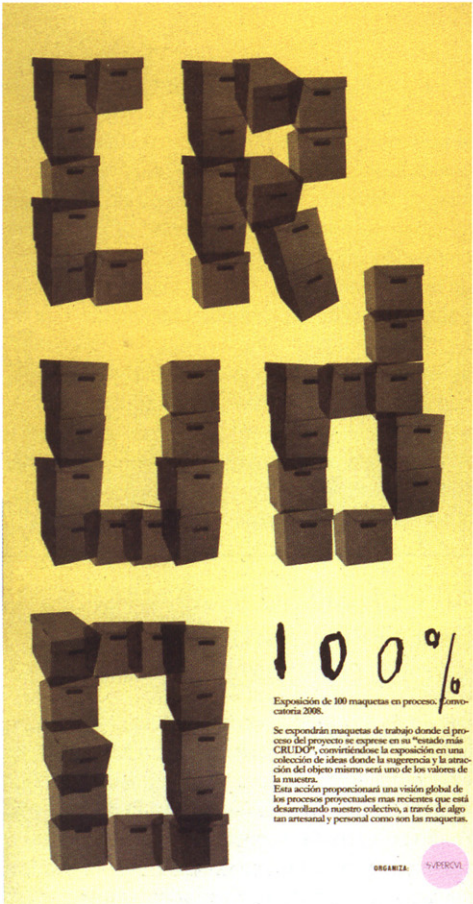


MANUEL OCAÑA
RISKY BUSINESS
Ed.: ea! Madrid
74 páginas, 24x21 cm.
cubierta blanda

BURGOS-GARRIDO
MECÁNICA DOMÉSTICA
Ed.: ea! Madrid
72 páginas, 24x21 cm.
cubierta blanda



EXPOSICIÓN CRUDO 100%
CONVOCATORIA 2008



La Comisión de Cultura del Colegio, que preside Beatriz Matos, ha preparado esta atractiva exposición, que consta de 100 maquetas en proceso, es decir, de maquetas de trabajo de 100 proyectos diferentes. Promete ser una convocatoria que se repita cada año, y está pensada como itinerante, para lo que se han preparado unas cajas de cartón, que sirven de soporte en la muestra y de instrumento de traslado. En la organización han intervenido los miembros de la Comisión de Cultura, esto es, Rubén Picado, M^a José de Blas, Carmen Reques, María Cortina, Néstor Montenegro y Luis Úrculo, actuando como coordinadora Carmen García Jalón, Gerente de la Fundación COAM.

Está expuesta en las salas grandes de la Fundación y resulta de gran atractivo y de notable entretenimiento. Las 100 maquetas expuestas responden a los arquitectos o equipos siguientes:

ACEBO X ALONSO
HELENA AGUILAR – ANTONIO VIEJO – DAVID ARES
ALLENDE ARQUITECTOS
AMANN – MARURI – CÁNOVAS
JESÚS APARICIO GUIADO
ARANGUREN & GALLEGOS
HUGO ARAUJO BRIEVA
ARCHILLA + PEÑALVER ARQUITECTOS
CARLOS ARROYO
CARLOS ASENSIO WANDOSELL-NIEVES CABAÑAS
MARIANO BAYÓN
BmasC ARQUITECTOS (BLANCO y COLÓN)
DOSMASUNO ARQUITECTOS / BORREGO MONTENEGRO TORO
FRANCISCO BURGOS & GINÉS GARRIDO / BGAA
ALBERTO PIETAIN, JUSTO FERNÁNDEZ TRAPA
BURRIEL – TALLÓN – F. LEWICKY
LUIS FIDEL CÁMARA MAMOLAR, MIGUEL ÁNGEL CÁMARA MAMOLAR / ARBAU 17
ALBERTO CAMPO BAEZA
ESTUDIO CANO LASSO
M. CASAS, J. CASAS, S. CASAS J. MCNICHOLL, P. GARCÍA
ZIGZAG STUDIO / DAVID CASINO Y BERNARDO ANGELINI
M^a ROSA CERVERA Y JAVIER PIOZ
CHURTICHAGA + QUADRA-SALCEDO
LUIS CUBILLO + JESÚS PEÑALBA
ALBEROLA – MORTORELL Y DÍAZ MAURIÑO
BEGOÑA DÍAZ URGORRI
ESPEGEL – FISAC
JOSÉ LUIS ESTEBAN PENELAS
ESTUDIO FAM
ÁNGEL LUIS FERNÁNDEZ + CARLOS GALLEGU
URIEL FOGUÉ Y CARLOS PALACIOS
ARTURO FRANCO
PILAR GARCÍA ARRANZ
JOSÉ MARÍA GARCÍA DEL MONTE, ANA MARÍA MONTIEL
JIMÉNEZ, FERNANDO GARCÍA COLORADO / Ataria
FARINI + BRESNIK
ICA ARQUITECTURA
ANDRÉS JAQUE
JERÓNIMO JUNQUERA
ESTUDIO LAMELA
MARIA LANGARITA + VÍCTOR NAVARRO

JAVIER DE ANTÓN – MIGUEL MESAS
c+a NEREA CALVILLO
DANIEL GARCÍA, FRANCISCO GARCÍA, PABLO GARCÍA NIETO – SOBEJANO
ARITZ GONZÁLEZ PRIETO
BLANCA LLEÓ
VICENS + RAMOS
C. LAPAYESE / D. GAZAPO / V. GÓMEZ
DE LAPUERTA + ASENSIO
LOC ARQUITECTOS
LUIS CASILLAS + CHUS SÁNCHEZ
“MIS ARQUITECTOS” MANUEL COLLADO – NACHO MARTÍN
LUIS MARTÍNEZ SANTAMARÍA Y MIGUEL CARRILLO (Col)
MARIANO MARTÍN
MATOS – CASTILLO ARQUITECTOS
JUAN MERA
NIEVES MESTRE MARTÍNEZ, MANUEL LEIRA CARMENA
IGNACIO GONZÁLEZ GALÁN
RAFAEL MONEO
ENVÉS ARQUITECTURA / MIGUEL ÁNGEL NAVAS VINAGRE
ALBERTO VELARDE DEL BARRIO, MIGUEL ÁNGEL VELARDE DEL BARRIO
MARÍA CAFFARENA + ALBERTO NICOLAU NOV07
NOLASTER
MANUEL OCAÑA
PARDO – GARCÍA TAPIA – PÉREZ MORA
PAREDES PEDROSA
PO2 MARCOS PARGA – IDOIA OTEGUI
PICADO – DE BLAS
ENSAMBLE STUDIO / ANTÓN GARCÍA-ABRIL
TOTEM ARQUITECTURA / JAVIER GARCÍA GERMÁN
JACOBO GARCÍA-GERMÁN
OJO DE PEZ. OFICINA DE ARQUITECTURA
SANDRA MARTÍN SIMÓN Y CAROLINA G. VIVES
RAFAEL DE LA HOZ
JUAN HEVIA – NURIA RUIZ
CARLOS RIAÑO
NÚÑEZ + RIBOT
RUBIO – ÁLVAREZ-SALA
RUEDA – PIZARRO
RUIZ BARBARÍN
RUIZ-LARREA & ASOCIADOS
SANCHO + MADRIDEJOS
MTM ARQUITECTOS / JAVIER FRESNEDA Y
JAVIER SANJUAN
SELGAS – CANO
FEDERICO SORIANO
SOTO – MAROTO / SOLID ARQUITECTURA S.L.
[ECOSISTEMA URBANO]
MANSILLA + TUÑÓN
PESQUERA + ULARGUI
RAÚL DEL VALLE
LUIS ÚRCULO
ÁNGEL VERDASCO
ESTUDIO ENTRESITIO / MARIA HURTADO DE MENDOZA
CÉSAR JIMÉNEZ DE TEJADA, JOSÉ MARÍA HURTADO DE MENDOZA
ARQUITECTOS CALIENTES
LUIS DÍAZ-MAURIÑO
JORGE LÓPEZ CONDE
JAVIER DE MATEO
LUIS ÚRCULO CÁMARA
ANGEL BORREGO / OSS

EN LA MUERTE DE FERNANDO HIGUERAS

Debo quiero admiro demasiado a Fernando Higuera como para dejar pasar su muerte sí sí he dicho muerte no pérdida ni fallecimiento ni despedida ni nada parecido los que amaron la vida y vivieron tan agotadoramente sólo mueren los vencedores mueren los seres extraordinarios los genios de genio infinito mueren desde una vida desde varias vidas incluso algunas desvividas pues fueron varias las suyas varios viajes vitales siempre desbordantes de talento de caminos posibles de puertas a todos los lenguajes pues en casi todos anduvo de manera siempre creadora como escritor chispeante guitarrista exuberante pintor sensual y arquitecto gigante poderoso y apabullante en su talento inacabable su arquitectura precisa fluida y fácil sus viviendas locuaces y frescas tan humanas tan felices tan perfectas era su obra tan enorme que ha resultado insoportable para muchos pero daba tanto me regaló tantas horas tantas risas gritos encuentros cartas llamadas cañas mensajes tantos concursos empezados tanta suerte de haber estado con él incluso en los enfados ya le conocí siendo arquitecto pero soy arquitecto por él pues viví de niño los hormigones amables de su Colegio Estudio donde deseo que crezcan y habiten ahora mis hijas espacios generosos de crudeza austera poderosa y humana a la vez como era él una persona generosa y entrañable aunque no lo entienda quien no quiso conocerle quien rondó malvado su periferia espinosa asustado o humillado de tanto genio genial e ingenioso que era Fernando él ha sido un titán un gigante un derroche un desborde un exceso un regalo una suerte un fabulador fabuloso un hombre inacabable que ha muerto desde lo gigantesco vivido un genio y figura hasta la sepultura.

Josemaría de Churtichaga

Fernando Higuera Díaz (Madrid, 1931, titulado por la ETSAM en 1959) ha fallecido el pasado día 30 de Enero.

De una generación que recibió ya la enseñanza renovada, era el más conspicuo representante de un fuerte rechazo por el Estilo Internacional para caminar por la práctica del más encendido organicismo.





UTZON
Richard Weston

Ed.: Edition Blondal. Hellerup, Dinamarca. 2008.
432 páginas, 33,5 x 29,5 cm.
Cubierta de tapa dura en tela

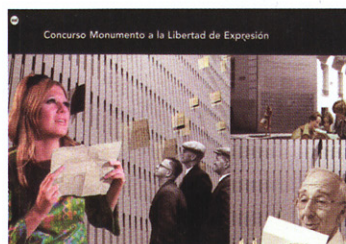
Es ésta la segunda edición del monumental libro de Richard Weston sobre Jorn Utzon, que tiene algunos cambios físicos mejorando las cubiertas y que, a pesar de ello, es más barata. Weston acomete el estudio de la obra del danés en capítulos sistemáticos y cronológicos y hace un libro personal de ensayo que desmiente el aspecto de publicación de "obras completas" que el libro tiene, aunque también lo sea en buena medida. Con una muy completa documentación planimétrica y fotográfica, el libro muestra la tremenda diversidad de la obra utzoniana, de un lado, y la condición algo escasa de su producción, de otro. Así, aparece en un primer lugar el atractivo concurso para el langleline Pavilion (1952) que abre prematuramente una obra de exacerbación orgánica que sólo se confirmaría mediante la famosa ópera de Sydney y tendría una continuidad, más dudosa, en el proyecto para el Silkeborg Museum y e la asamblea nacional de Kuwait (1968). Las casas Helleback, Middelboe (1953), Bauch y Herneryd, las Torres en Elineberg (1954), y el concurso para Skane (1954) y sus atractivos derivados (las casas Kingo en Helsingør -1957- y las casas Fredensborg, 1965) forman otra línea completamente distinta, contrapuesta del anterior que le hizo famoso, y que podemos considerar continuada en la iglesia de Bagsvaerd (1967), e incluso en la casa en Porto Petro en Mallorca (1971). Ésta, a pesar de su moderación, es una línea, a mi entender, más cualificada que la orgánica, y, en todo caso, menos frustrada y errática. Y casi podría decirse que hay una tercera línea, esta vez sin ninguna realización, formada por concursos de teatros: el proyectado para Zurich (1963), el de la Ópera de Madrid (1964) y el de Wolfsburg (1964). Son proyectos, como se ve, muy próximos en el tiempo, y que no caminan ni por la línea casi tradicionalista de las casas, ni por la exacerbación, a veces tan problemática, de la otra tendencia. A la postre, Utzon aparece como un arquitecto ciertamente fascinante en algunas ocasiones, pero cuya obra completa, que este libro expone, nunca acaba de justificar completamente la enorme admiración que se le suele tener. Hay en él un encanto algo superior a su real importancia y calidad, al menos si se le compara con otras figuras, y acaso las contradicciones y dificultades de la arquitectura moderna y de sus tan diversos y erráticos caminos sea en realidad lo más intenso que su obra en conjunto transmite. A.C



JUAN DANIEL FULLAONDO. ESCRITOS CRÍTICOS
Mª Teresa Muñoz: selección y comentarios

Ed.: Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro. Vizcaya. Maira Libros. Madrid. 2007
280 páginas, 27 x 21,5 cm.
Cubierta tela y sobrecubierta

Selección de 14 textos dentro de la inmensurable obra crítica de Juan Daniel Fullaondo, seleccionados por María Teresa Muñoz, que introduce cada uno de ellos. La mayoría pertenecen al grupo de los publicados en la revista Nueva Forma, de la que fue director y cuya andadura fue tan famosa y tan importante para estudiantes y profesionales de lo que hoy son ya las generaciones maduras. Dentro de ellos se publica el largo ensayo "Agonía, Utopía, Renacimiento", que ocupó un número completo de la revista en 1968 y que está dedicado a analizar la gran cantidad de manifestaciones arquitectónicas vanguardistas que se daban en aquel momento, coincidente con la famosa revolución del mayo francés.



CONCURSO MONUMENTO A LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN

Ed.: ea! Fundación COAM. Madrid
96 páginas, 10,5 x 15 cm.
Cubierta blanda

El 10 de noviembre de 2010 se cumplirá el segundo centenario del Decreto IX de las Cortes Generales y Extraordinarias en la isla de León, Cádiz sobre "Libertad Política de la Imprenta". Con motivo de tal efemérides y como parte de las celebraciones previstas, la Asociación de la Prensa de Madrid consideró oportuno promover la construcción de un monumento a la libertad de expresión en el chaflán de su sede, situada en la calle Juan Bravo de Madrid. Realizado el concurso por medio de la OCAM, este es el pequeño catálogo que se ha editado sobre el mismo.



LOS ESPACIOS DE LA MIRADA. HISTORIA DE LA ARQUITECTURA DE MUSEOS

Alfonso Muñoz Cosme
Ed.: Ediciones Trea. Gijón
406 páginas, 22 x 16 cm.
Cubierta blanda con solapas

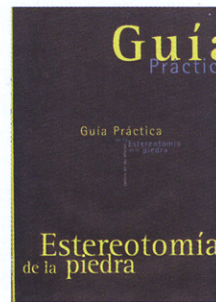
El libro trata de desvelar el halo de misterio que envuelve a los edificios de museos. El estudio de los espacios del coleccionismo desde la antigüedad hasta nuestros días nos ilustra sobre la forma de contemplar el mundo de cada época. El museo no es sólo un lugar para la conservación, la educación, la investigación y el esparcimiento, sino también el exponente de cómo una sociedad se contempla a sí misma, cómo comprende su origen y su historia y cómo entiende el universo. Los numerosos ejemplos de arquitecturas proyectadas y construidas para conservar y exponer objetos conforman a lo largo de las páginas del libro una suerte de museo de museos, que en realidad sería el universo que los contiene.



CONCURSO CENTRO INTERNACIONAL DE CONVENCIONES DE LA CIUDAD DE MADRID

Ed.: ea! Fundación COAM. Madrid
112 páginas, 10,5 x 15 cm.
Cubierta blanda

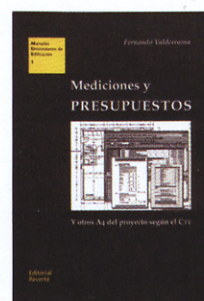
El Ayuntamiento de Madrid quiere construir un Centro Internacional de Convenciones en el Paseo de la Castellana, eje central de la ciudad moderna con objeto de completar la oferta en el ámbito de estas actividades, y así reforzar la posición estratégica de Madrid como espacio de negocio. Dicho centro se ubicará en la "Ciudad Deportiva", enlazando y equilibrando las propuestas del eje cultural Recoletos-Prado con una actuación mixta. Este catálogo completa la información sobre los primeros premios dada en el número 349 de ARQUITECTURA.



GUÍA PRÁCTICA DE ESTEOROTOMÍA DE LA PIEDRA
Enrique Rabasa Díaz

Ed.: Centro de los Oficios. Leon, España. 2007.
250 páginas, 31 x 22 cm.
Cubierta entelada y sobrecubierta

En este libro se muestra detalladamente la ejecución real de aparejos en piedra labrada, arcos, bóvedas, escaleras, etc, gracias al trabajo desarrollado durante varios años por alumnos del Centro de Los Oficios. En la selección de ejemplos se ha querido buscar casos representativos de las diversas maneras de abordar los despieces y los procesos de talla. El resultado es un reportaje sobre una serie de experiencias constructivas, casi todas sin precedentes documentados. La actividad manual de la labra de la piedra, el oficio de cantería ha experimentado en los últimos veinte años una cierta recuperación; sin embargo, no se ha prestado mucha atención a la aplicación del trabajo de talla a la ejecución de despieces de esteorotomía.



MEDICIONES Y PRESUPUESTOS
Fernando Valderrama

Ed.: Reverté. Barcelona, España. 2007.
297 páginas, 24 x 17 cm.
Cubierta de tapa blanda con doble solapa

Este libro tiene como objetivo fundamental enseñar a realizar mediciones y presupuestos tanto a los alumnos de arquitectura, arquitectura técnica e ingeniería como a los profesionales con poca experiencia. Pero para alcanzar ese objetivo es imprescindible describir los restantes documentos descritos, variantes y complementos requeridos actualmente por un proyecto, es decir, todo aquello que se entrega habitualmente en formato DIN A-4, como la memoria y el pliego de condiciones. Se centra en el aprendizaje de los procesos y no en los contenidos concretos; se ciñe a la normativa vigente y se pregunta sobre el objetivo de cada tarea.



JOSÉ IGNACIO LINAZASORO. PROGETTARE E COSTRUIRE
Stefano Presi (editor)

Ed.: Casa dell'architettura. Latina, Italia
271 páginas, 23 x 25 cm.
cubierta rígida con sobrecubierta

Monografía sobre la obra de Linazasoro, excelentemente editada que incluye realizaciones y proyectos desde el convento de Santa Teresa en San Sebastián (1984) hasta la biblioteca y aulario en las ruinas de las Escuelas Pías de Lavapiés en Madrid (2004). Incluye también una entrevista con el autor y una antología de textos del mismo. Asimismo incluye una antología de la crítica, con textos de Adriano Cornoldi, Ignacio de Solá Morales, Victoriano Sainz, Tomás Carranza, Francesco Venezia y Stefano Presi. Completado con una cronología de obras y una bibliografía, el libro permite un excelente conocimiento del trabajo de este prestigiado autor en el período señalado.



CONSTRUCCIÓN CON MADERA
Theodor Hugues, Ludwig Steiger y Johann Weber.

Ed.: Gustavo Gili. Barcelona
110 páginas, 30 x 21 cm.
cubierta blanda con solapas

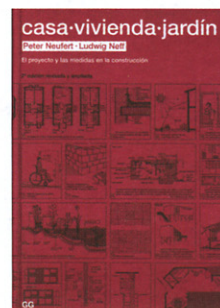
La construcción con madera tiene una larga tradición en países septentrionales y ha experimentado un importante resurgimiento, a tenor de consideraciones de índole medioambiental. Conforme crece la conciencia ecológica entre todos los agentes implicados en la construcción, la madera se está consolidando como un material respetuoso y eficaz. El libro, de orientación práctica, ofrece una visión general de la construcción con madera. Proporciona un gran número de detalles constructivos y un listado exhaustivo de los productos que se emplean en el sistema. Asimismo, analiza nueve proyectos realizados en madera, con el objetivo de mostrar la relación entre proyecto, detalles y edificio final.



HORMIGÓN
Martin Peck (editor)

Ed.: Gustavo Gili. Barcelona
110 páginas, 30 x 21 cm.
cubierta blanda con solapas

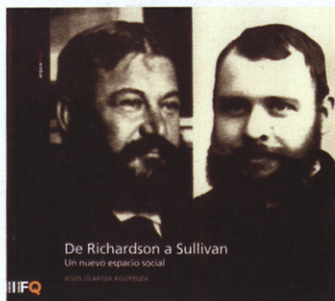
Por su plasticidad casi limitada, su versatilidad constructiva y su sencilla tecnología, el hormigón es, en la actualidad, el material de construcción por antonomasia. Las investigaciones en curso sobre el hormigón proporcionan nuevas aplicaciones y ponen de manifiesto, una vez más, la flexibilidad del material. Este libro constituye una guía para arquitectos e ingenieros, ya que presenta los principios básicos para el uso de este material, especialmente en lo que respecta al papel del arquitecto. Incluye también las tendencias actuales en la tecnología de los materiales constructivos y el desarrollo de tipos de hormigón innovadores, con artículos escritos por arquitectos que ofrecen información de gran utilidad.



CASA. VIVIENDA. JARDÍN
Peter Neufert y Ludwig Neff

Ed.: Gustavo Gili. Barcelona
255 páginas, 31 x 22 cm.
cubierta rústica

Los autores establecen los parámetros básicos a tener en cuenta en el proyecto de viviendas y jardines, todo ello de una forma fundamentalmente gráfica, que cuenta con 3.184 ilustraciones y 123 tablas. Se trata de un manual complementario al de "Arte de proyectar en arquitectura", destinada a compartir con este título indispensable un mismo lugar en el despacho del arquitecto. El planteamiento y la estructura de los dos manuales es el mismo: condensar en fichas esquemáticas, claramente ordenadas y de fácil consulta, una información precisa acerca de las tipologías, soluciones técnicas, medidas y otros aspectos de la arquitectura.



DE RICHARDSON A SULLIVAN. UN NUEVO ESPACIO SOCIAL

Jesús Ulargui Agurruza

Ed.: Caja de Arquitectos. Barcelona
173 páginas, 22 x 24 cm. Cubierta blanda

El objetivo de este libro es revisar el interés hacia las figuras de Richardson y Sullivan y, de manera más precisa, sobre un conjunto de obras consideradas como menores dentro del conjunto de su obra: las pequeñas bibliotecas de Richardson y las oficinas que construye Sullivan. En ellas se encuentra la inventiva y la creatividad de sus autores, pero también están presentes y casi en un mismo orden de importancia, el romanticismo, el clasicismo, la industria y la sociedad. Sobre estos ejercicios de arquitectura y bajo su ornamento aparecen las ideas y los métodos, agolpados unos a otros en un pequeño espacio físico y sin la renuncia a ninguno de ellos.

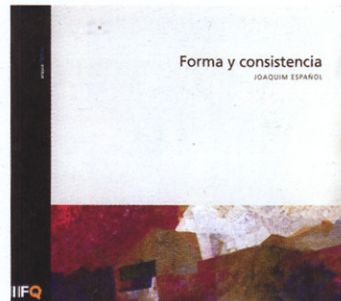


LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ESPAÑOL DURANTE LA II REPÚBLICA (1931-1939)

Julián Esteban Chaparria

Ed.: Caja de Arquitectos. Barcelona
259 páginas, 22 x 24 cm. Cubierta blanda

La conservación del patrimonio arquitectónico en España, durante los cortos años, que van de 1931 a 1939 adquirió una intensidad sin precedentes, sobre unas bases y unos protagonistas que habían quedado definidos en la década anterior. Se llevó a cabo una práctica sistemática de conservación acorde con la realidad del país, un control de las intervenciones con estructuras consultivas del mayor calado científico, una atención a la escena internacional, un perfeccionamiento de la legislación y un salto cualitativo en la tutela monumental con la declaración masiva de 1931.



FORMA Y CONSISTENCIA.

Joaquim Español

Ed.: Caja de Arquitectos. Barcelona
117 páginas, 202 x 24 cm. Cubierta blanda

En la mejor arquitectura contemporánea late una idea con filo: los arquitectos debemos olvidarnos de la forma. La vieja frase de Mies, "rechazamos reconocer problemas de forma", ha vuelto a la actualidad, impulsada por la asociación de la palabra con el exceso fácil de muchos arquitectos estelares, un fenómeno que ha provocado la aversión de los profesionales más sensibles. Estos hablan, con razón, de materia y de memoria, de luces y de sombras, de sosiego y de atmósferas. Pero otros, siguiendo la inercia del nuevo movimiento pendular, magnifican las arquitecturas informes, las intervenciones no construidas o los artefactos pasajeros.



DETALLES CONSTRUCTIVOS DE LA ARQUITECTURA DOMÉSTICA CONTEMPORÁNEA

Virginia McLeod

Ed.: Gustavo Gili. Barcelona
239 páginas, 29 x 25 cm. Cubierta blanda con

El libro ofrece un análisis técnico y teórico del papel del detalle en la arquitectura contemporánea. Los cincuenta ejemplos de proyectos residenciales recientes se ordenan en seis capítulos definidos por los materiales constructivos fundamentales: hormigón, vidrio, obra de fábrica, acero, madera y materiales alternativos (plásticos, paja, papel, aluminio, etc.). Cada uno de los ejemplos viene explicado mediante fotografías en color, plantas, alzados y secciones, y numerosos detalles constructivos, que, junto a un texto descriptivo, permite una comprensión en profundidad de cada obra.



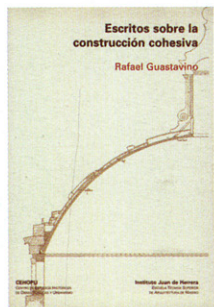
ARQUITECTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

LA OTRA MODERNIDAD

Juan Miguel Hernández León
Marc Llimargas i Casas

Ed.: Alianza Editorial. Madrid
526 páginas, 29,5 x 23 cm.
Cubierta blanda con solapas

Hernández León, con Marc Llimargas como fotógrafo, han hecho un libro que supone una escogida antología de la arquitectura española. Su elección ha sido trabajos de Ábalos y Herreros, Miralles, Ferrater, Moneo, García de Paredes y García Pedrosa, Mangado, Mansilla y Tuñón, Campo, Arroyo, Zaera y Nieto y Sobejano. Han sido elegidos no sólo por su calidad específica, sino por su dimensión representativa de tendencias y temas arquitectónicos que constituyen el mosaico expresivo de la complejidad española. La confrontación entre tradición y modernidad resuena en los momentos más creativos de la última década que la antología representa. La edición es extremadamente cuidada y la fotografía de Llimargas especialmente intencionada.

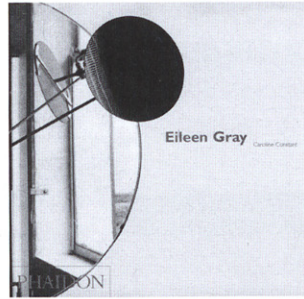


ESCRITOS SOBRE LA CONSTRUCCIÓN COHESIVA

Rafael Guastavino

Ed.: I. Juan de Herrera. CEHOPU y CEDEX. Madrid
175 páginas, 24,5 x 17 cm.
Cubierta en tela y ccon sobrecubierta

Con prólogo e introducción de Santiago Huerta, se publica el volumen que recoge los dos libros que publicó Rafael Guastavino Moreno (Valencia 1842-1908), esto es *El ensayo sobre la construcción cohesiva* -así llamaba a la construcción tabicada-, publicado en 1892 y *Función de la fábrica en la construcción Moderna*, publicado en dos partes en 1896 y 1904. Guastavino fue maestro de obras y arquitecto por Barcelona y en 1880 emigró a EE UU donde desarrolló la técnica tabicada fundando una empresa de construcción y participando en la realización de importantes edificios, como fueron algunos del estudio McKim, Mead & White.

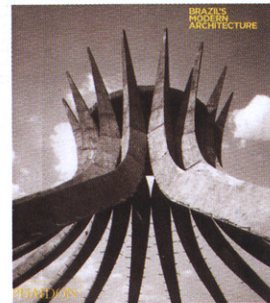


EILEEN GRAY

Caroline Constant

Ed.: Phaidon. Londres
256 páginas, 21 x 21 cm.
Cubierta blanda y sobrecubierta

Monografía sobre la obra arquitectónica de Eileen Gray (1878-1976), autora mucho más conocida y divulgada como diseñadora de muebles que como proyectista de edificios, realizada por Caroline Constant. Publicada originalmente en 2000 es esta una reimpresión de 2007. El libro recorre su vida y su obra desde sus actividades de decoración pasando por la realización de proyectos en la etapa heroica de la modernidad hasta la etapa de los años 50 y primeros 60 en que siguió ejerciendo. Libro equilibrado, presenta un largo texto sobre la autora al tiempo que una documentación fotográfica y gráfica bastante abundante y muy expresiva de su originalidad y de su capacidad y talento. Versión inglesa.

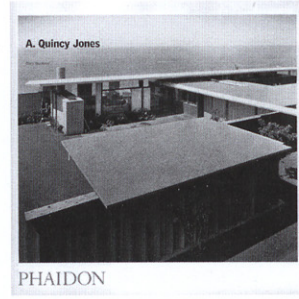


BRAZIL'S MODERN ARCHITECTURE

Elisabetta Andreoli y Adrian Forty

Ed.: Phaidon. Londres
240 páginas, 29,1 x 25,4 cm.
Cubierta blanda y sobrecubierta

Libro antológico sobre la arquitectura moderna de Brasil desde los tiempos heroicos de Costa y Niemeyer hasta el año 2002, editado por los autores señalados y escrito también por Guilherme Wisnik, Roberto Conduru, Luiz Recaman, Joao Masao Kamita y Pedro Fiori Arantes. El libro recorre el inicio de la modernidad, la arquitectura tropical, la urbanización veloz, la moderna crasa brasileña y la reinención de los lugares edificados acabando con algunos casos de la arquitectura reciente. Es una antología que pasa por casos conocidos y desconocidos, atractivamente documentada y editada. Versión inglesa.

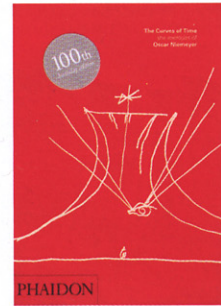


A. QUINCY JONES

Cory Buckner

Ed.: Phaidon. Londres
272 páginas, 21 x 21,2 cm.
Cubierta blanda y sobrecubierta

El arquitecto Archibald Quincy Jones (1913-1979), nacido en Kansas fue un profesional activo en California y, aunque poco conocido, tuvo una obra abundante, variada y de muy atractiva calidad. Podría encuadrarse en la escuela californiana relacionada con la obra de Wright, aunque promediada por la del austríaco Schindler también activo en dicha región. Destaca en ella la realización de gran cantidad de casas unifamiliares, aunque haya tocado también temas muy diversos, como iglesias, dentro comerciales, bibliotecas y algunos edificios en altura. Para el profesional español es prácticamente un desconocido, cuestión que puede corregirse acudiendo a este libro realizado por Cory Buckner y magníficamente ilustrado. Versión inglesa.

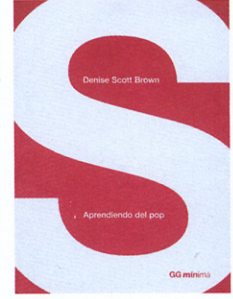


THE CURVES OF TIME

THE MEMORIES OF OSCAR NIEMEYER

Ed.: Phaidon. Londres
192 páginas, 24,6 x 17,5 cm.
Cubierta blanda y sobrecubierta

Autobiografía de Oscar Niemeyer (1907), publicada en 2000 y reeditada en 2007, que trasmite su filosofía, su pensamiento político y sus muchas pasiones, que forman las llaves que abren su arquitectura y su vibrante vida. El libro incluye las notas que identifican las personas y los sitios citados en la narración, así como una cronología de la carrera del autor, una selección de su archivo fotográfico y una importante colección de dibujos realizados por Niemeyer especialmente para este libro. Aunque incluye una cierta cantidad de fotografías de su obra, no puede entenderse como una monografía. Versión inglesa.



APRENDIENDO DEL POP. DENISE SCOTT BROWN



¿QUÉ ES UNA CASA, QUÉ ES EL DISEÑO? CHARLES EAMES



ESPACIO BASURA. REM KOOLHAAS



MANIFIESTO DEL TERCER PAISAJE. GILLES CLÉMENT

Ed.: Gustavo Gili. Barcelona. Colección Mínima.
31, 32, 63, 62 páginas, 16,5 x 12 cm.
Cubierta blanda con solapas

Cuatro de los pequeños libros de ensayo publicados en la Colección Mínima de Gustavo Gili que se unen a los ya editados de Toyo Ito (Arquitectura de límites difusos), Robert Smithson (un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey), Urbanismo Situacionista, Jeff Wall (Fotografía e inteligencia líquida), Rem Koolhaas (La ciudad genérica) y John Berger (Sobre las propiedades del retrato fotográfico).

“¿Cuánto consume mi casa al mes?”

“La apuesta por el diseño y los nuevos materiales”

“Una casa donde poder vivir y trabajar”

“Elige energías baratas y limpias en el hogar”

SIMA FUTURA08

TECNOLOGÍA, DISEÑO & EQUIPAMIENTO PARA LA EDIFICACIÓN SOSTENIBLE

www.simaexpo.com/simafutura

Todo lo relacionado con el mercado inmobiliario se reunirá en Madrid bajo un mismo techo:

- Domótica
- Seguridad
- Telecomunicaciones
- Energía
- Renovables
- Materiales
- Accesibilidad
- Arquitectura

SI QUIERE CONOCER LAS ÚLTIMAS NOVEDADES PARA EL HOGAR VENGA A SIMA, LA FERIA INMOBILIARIA MÁS GRANDE DEL MUNDO

SIMA08

MADRID International Real Estate Exhibition

10 AÑOS • DEL 8-12 DE ABRIL
FERIA DE MADRID

Regístrese gratis como visitante profesional en www.simaexpo.com/registro

DATOS SIMA 07 MÁS DE 56.000 M² NETOS DE EXPOSICIÓN • 160.000 VISITANTES • 800 EXPOSITORES • 53 PAÍSES

Con el patrocinio de:



Portal colaborador:

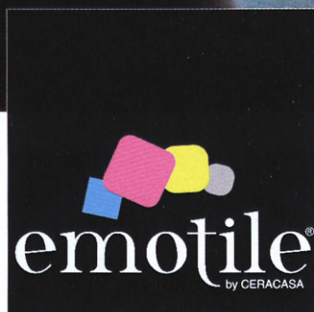


Colaboran:



Promueve y organiza: **Planner** **Reed** Plaza del Marqués de Salamanca 9. 28006 Madrid // Tel.: 915774797 // www.simaexpo.com/simafutura

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

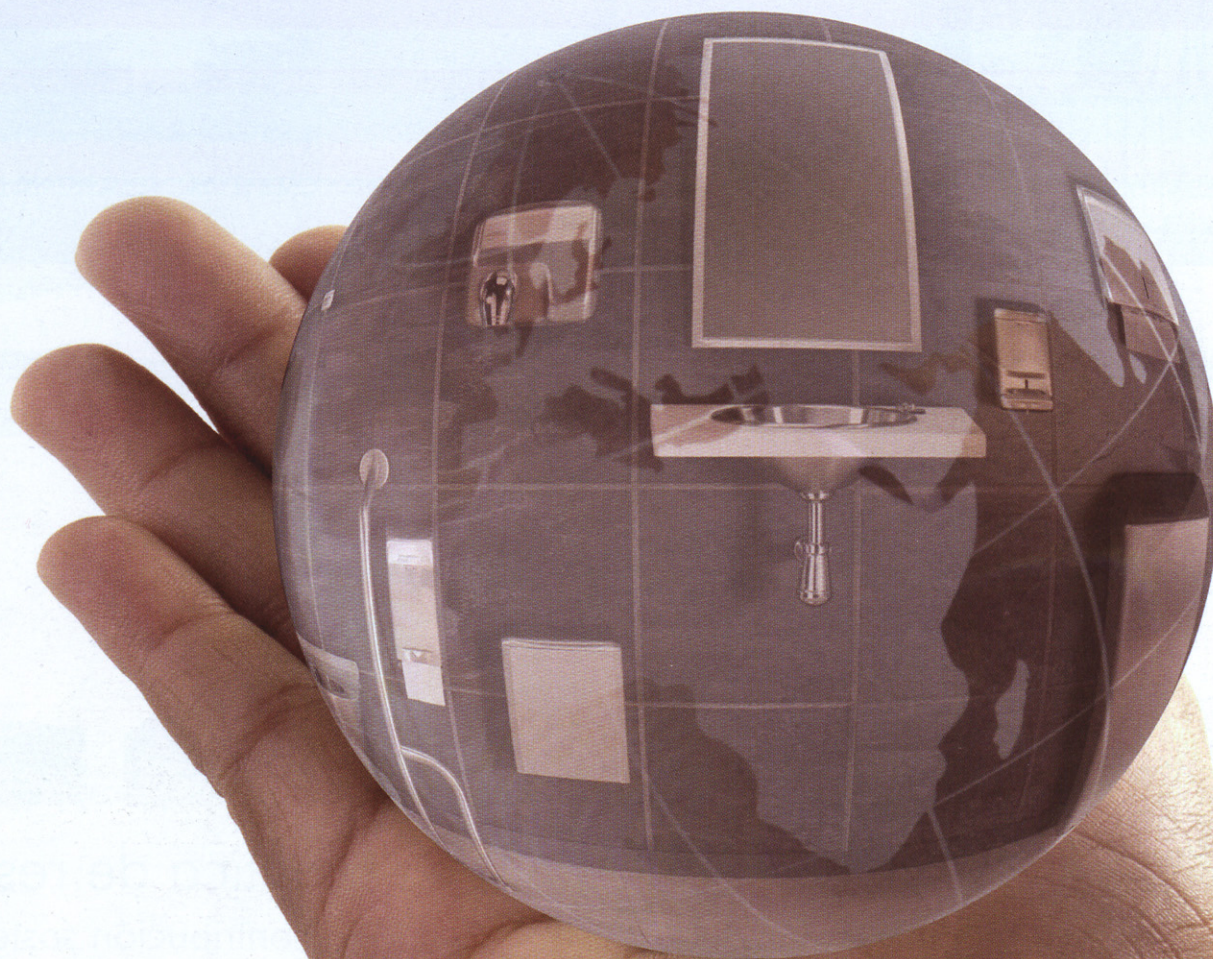


CERACASA
C E R A M I C A

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



"Un Mundo de Accesorios de Baño"



Equipos y accesorios de baño para colectividades

Los productos Mediclinics están diseñados, fabricados y comercializados bajo la norma ISO 9001:2000, y dispone de las homologaciones y certificaciones de producto: CE, AENOR, VDE entre otras.



La Experiencia en Equipos y Accesorios de Baño. Más de 35 años Aportando Soluciones

Mediclinics distribuye
productos de:



C/ Industria.54 08025 Barcelona
Tel. Centralita: 934 464 700
Fax: 933 481 039
E-mail: info@mediclinics.com
www.mediclinics.com

mediclinics

Turning **Adapta** 2 Into reality

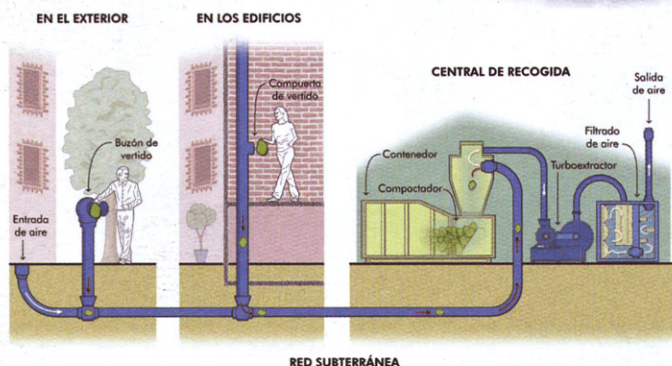
OFFICE FURNITURE · MOBILIARIO DE OFICINA · MOBILIER DE BUREAU

J.G. GROUP
Ctra. Sabadell-Mollet, Km.5
Apdo. Correos 88
08130 Sta Perpetua de Mogoda
Barcelona, España
Tel. +34 93 544 35 85
Fax +34 93 544 36 43
jggroup@jggroup.com
www.jggroup.com



recogida automática de residuos
una contribución sostenible al
medioambiente urbano

debajo del Mercado de Santa Caterina,
en Barcelona,
se encuentra instalada una
central de recogida automática de residuos
que da servicio al mercado y las viviendas
de todo el área de Ciutat Vella



Madrid, Barcelona, Sevilla, Bilbao, Valencia, Vitoria,
Estocolmo, Londres, Copenhagen, Lisboa, Dubai,
Seúl, Hong Kong, Taipei, Shanghai...
ciudades a la vanguardia de la gestión de sus residuos

 **envac**
AUTOMATED WASTE COLLECTION

Envac Iberia, S.A
Parque empresarial El Carralero, parcela nº3
28220 Majadahonda - Madrid (España)

Tel 91 457 06 11
Fax 91 457 03 16

envac@envac.es
www.envac.es

www.infoenvac.com



Arquitectura en aluminio



GRUPO ALUGOM EN VETECO'08

**Visite nuestro Stand y conozca en persona
nuestro catálogo de sistemas de carpintería
de aluminio, adaptados al CTE; así como el
resto de productos diseñados por el Grupo ALUGOM
para adaptarse a las nuevas tendencias arquitectónicas**



CONFORME A LA NORMA UNE-EN ISO 9001:2008
CON SISTEMA DE GESTIÓN DE CALIDAD CERTIFICADO



www.alugom.com

C/ Puerto de Navacerrada, 27 - Pol. Ind. LAS NIEVES

28935 MOSTOLES - Madrid Telf.: 91 6164727 Fax.: 91 6165750

6-9
mayo
may 2008

FERIA
DE
MADRID

VETECO

Salón Internacional de la Ventana y el Cerramiento Acrilado
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

suscríbase a ARQUITECTURACOAM

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: 90 euros Europa: 110 euros América: 135 euros África y Asia: 180 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...

SALONI
cerámica

www.saloni.com

TIEMPO DE ↗
ARQUITECTURA