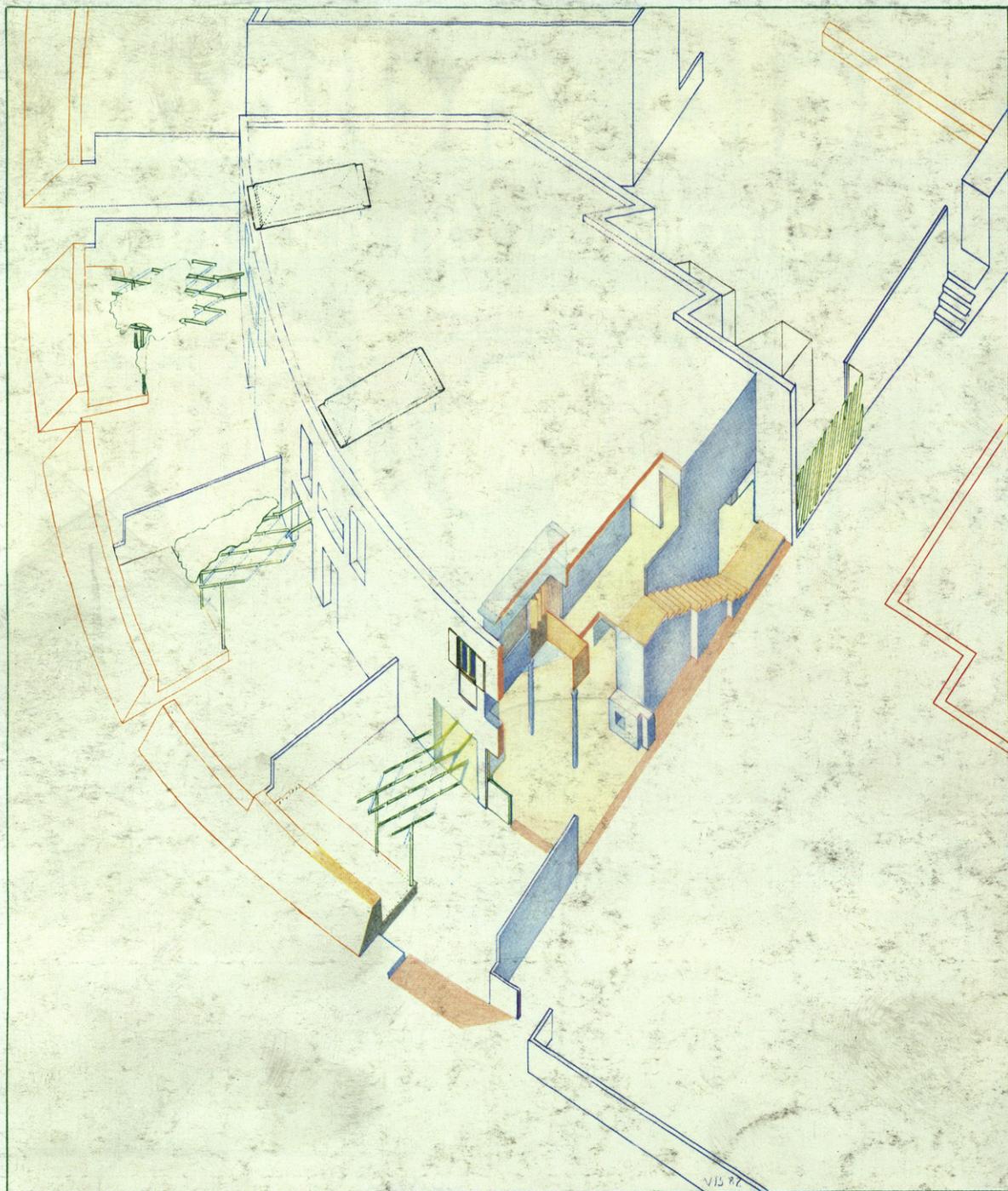


# ARQUITECTURA



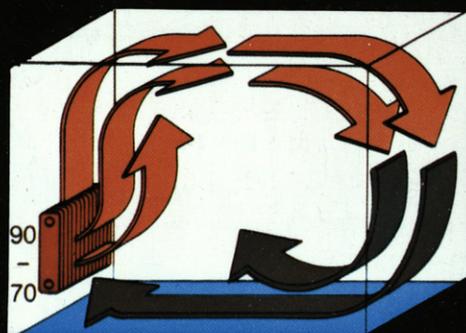
Juan Navarro Baldeweg: El Arte ante  
la Arquitectura, el Arte de  
la Arquitectura, por Javier Frechilla.  
Casa para Schinkel.  
Movimiento ante el ojo,  
movimiento del ojo.  
Doce viviendas en Calpe.  
El Canal de Castilla.

Un perfil con historia,  
por J. A. Cortés y M. T. Muñoz.  
Granja Residencia en Villatobas,  
por A. Riviere.  
Proyectos fin de Carrera: A. Soto y  
M. Corrales.  
Apuntes para una biografía urbana de  
Sevilla en el siglo XVI,  
por L. Marín de Terán.  
Rigorismo crítico, por I. Solá-Morales.

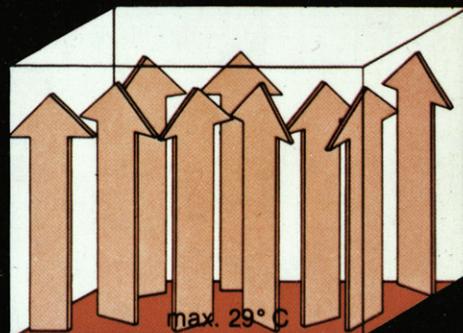
# terratherm

## suelo radiante

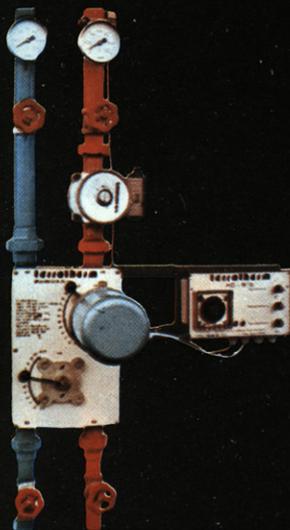
...la calefacción racional



Temperaturas demasiado altas. Circulación de aire demasiado importante. Reparto irregular de temperatura



Bajas temperaturas de radiación ascensión simétrica del calor



### Economías de energía

Un suelo radiante, correctamente calculado e instalado según reglas del arte, funciona en una gama de bajas temperaturas (máxima 55°C) y transmite calor con un coeficiente de radiación elevada. Esto permite y para una misma sensación de calor, mantener una temperatura ambiente 2 ó 3° C inferior a la de una calefacción por radiadores. En locales de gran altura de techo, el perfil de las temperaturas demuestra claramente las economías realizadas por un suelo radiante. Nuestro sistema de regulación PID-M-78 adaptada a nuestro suelo radiante "terratherm-proof" permite realizar economías aún más importantes

### Porque usted piensa en el mañana

Frente a los combustibles tradicionales, cuya disponibilidad es cada vez más incierta y cuya evolución de precios constituye un serio motivo de preocupación, surgen «para no pasar frío el día de mañana» las inagotables energías alternativas procedentes de nuestro entorno, el sol, el agua, el viento y el calor que la tierra contiene. Estas energías se pueden obtener a costos mucho más reducidos e incluso, en cierta medida, completamente gratis. Las energías futuras tienen en común que sólo pueden ser utilizadas para uso de calefacción mediante sistemas a baja temperatura, «que como la calefacción por suelo radiante» funcionan con temperaturas máximas de 55° C. Si usted opta hoy por la calefacción por suelo, no arriesga comprometer más tarde la reconversión de su instalación a las energías del mañana.



### APLICACION DIRECTA DE LA ENERGIA SOLAR



Los materiales Terratherm están **garantizados** durante **treinta años**.

Cobertura por daños: hasta **15.000.000 de D. M.**

## terratherm

Gesellschaft für Wärmetechnik mbH

## optimer, s.a.

OPTIMIZACION ENERGETICA



Distribución exclusiva para España de Terratherm

Viriato 55, Madrid 10. Tlfs. 4 48 72 03 - 4 48 74 58

AÑO 63 - N.º 234  
ENERO-FEBRERO 1982

# ARQUITECTURA

## SUMARIO

### Directores

Antón Capitel  
Javier Frechilla  
Gabriel Ruiz Cabrero

### Consejo de Redacción

Antón Capitel  
Juan Antonio Cortés  
Javier Frechilla  
María Teresa Muñoz  
Gabriel Ruiz Cabrero  
Carlos Sambricio  
Alfonso Valdés

### Arquitectos

#### Corresponsales

Alicante: Carmen Rivera  
Barcelona: Carlos Martí y  
Luis Burillo  
Bilbao: Javier Salazar  
Islas Canarias: Javier Mena  
Galicia: Andrés Reboredo  
Oviedo: Fernando Nanclares  
Pamplona: Alberto Ustárriz  
San Sebastián: José Ignacio

Linazasoro  
Sevilla: Gonzalo Díaz Recasens  
Valencia: Manuel Portaceli  
Valladolid: Leopoldo Uría

### Diseño y Producción

Juan Paz

### Publicidad

Santiago del Valle  
(Jefe de Publicidad)  
Mercedes Medina  
Barquillo, 12.  
Teléfs. 232 54 99 y 221 28 00.  
Madrid-4

### Secretaría y

Administración  
Lurdes Arrillaga  
Carmen Sansierra  
Joaquín Mazarrasa

### Distribución

Barquillo, 12.  
Teléfs. 232 54 99 y 221 82 00.  
Madrid-4

### Imprime

Técnicas Gráficas FORMA, S.A.

### Fotomecánica

Alfa, S. A.

### Fotocomposición

Técnicas Gráficas FORMA, S.A.

Dpto. Legal: M-617-1958.

Precio del ejemplar: 400 ptas.

Suscripción anual 1982:

2.400 ptas. España

4.250 ptas. extranjero.

Ejemplares atrasados 50 ptas. más del precio de cubierta.

Tirada de este número:

7.500 ejemplares.

Difusión media de 1981, con tiradas

de 7.250 ejemplares.

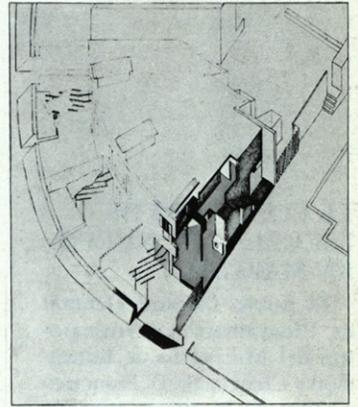
7.112. Control



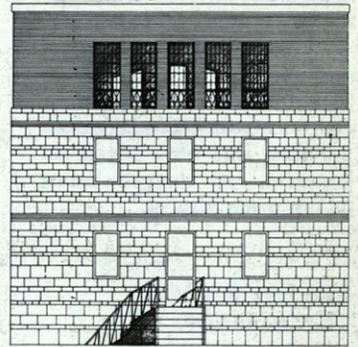
- 4 Noticias, Obras y Proyectos.  
13 Editorial. Arquitectura en Proyecto.  
15 Juan Navarro Baldeweg. El Arte ante la Arquitectura, el Arte de la Arquitectura, por Javier Frechilla.  
18 Una casa para Karl Friedrich Schinkel.  
22 Movimiento ante el ojo, movimiento del ojo.  
28 Doce viviendas en Calpe.  
31 Una mesa.  
32 El Canal de Castilla.  
39 Un perfil con historia, por Juan Antonio Cortés y María Teresa Muñoz.  
47 Granja Residencia en Villatobas para Autistas, por Antonio Riviere Gómez.  
53 Villa Señorial por Alvaro Soto.  
58 Museo Juan de Villanueva por Mateo Corrales.  
60 Apuntes para una biografía urbana de Sevilla en el siglo XVI, por Luis Marín de Terán.  
69 Rigorismo crítico, un libro de G. Grassi, por Ignacio Solá-Morales.  
74 Libros.  
82 English Summary.

**NOTA:** Por exceso de originales, el Índice de Artículos y Proyectos publicados durante el pasado año, aparecerá en el siguiente número de la Revista.

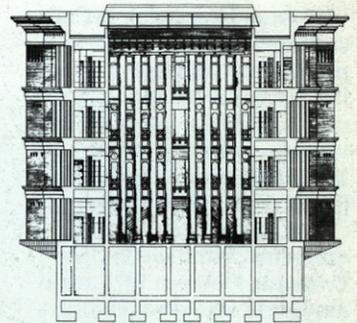
Los criterios expuestos en los artículos firmados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no representan necesariamente la opinión del equipo director de esta revista. *Arquitectura* tiene por norma no devolver aquellos originales no solicitados por la redacción. Se autoriza la reproducción total o parcial de los artículos contenidos en el presente número siempre que se cite su procedencia.



Portada: Apartamentos en Calpe.  
Dibujo de Juan N. Baldeweg.



47



58



60

## Noticias, Obras y Proyectos.

### EL CONCURSO DE ESCUELAS DE NUEVO EN MARCHA

El nuevo Director General de Programación e Inversiones del Ministerio de Educación y Ciencia, Sr. D. Francisco Avance, es la misma persona que ya había desempeñado el cargo con anterioridad y que, desde su puesto, promovió el Concurso Nacional de proyectos de Escuelas en el año 1979.

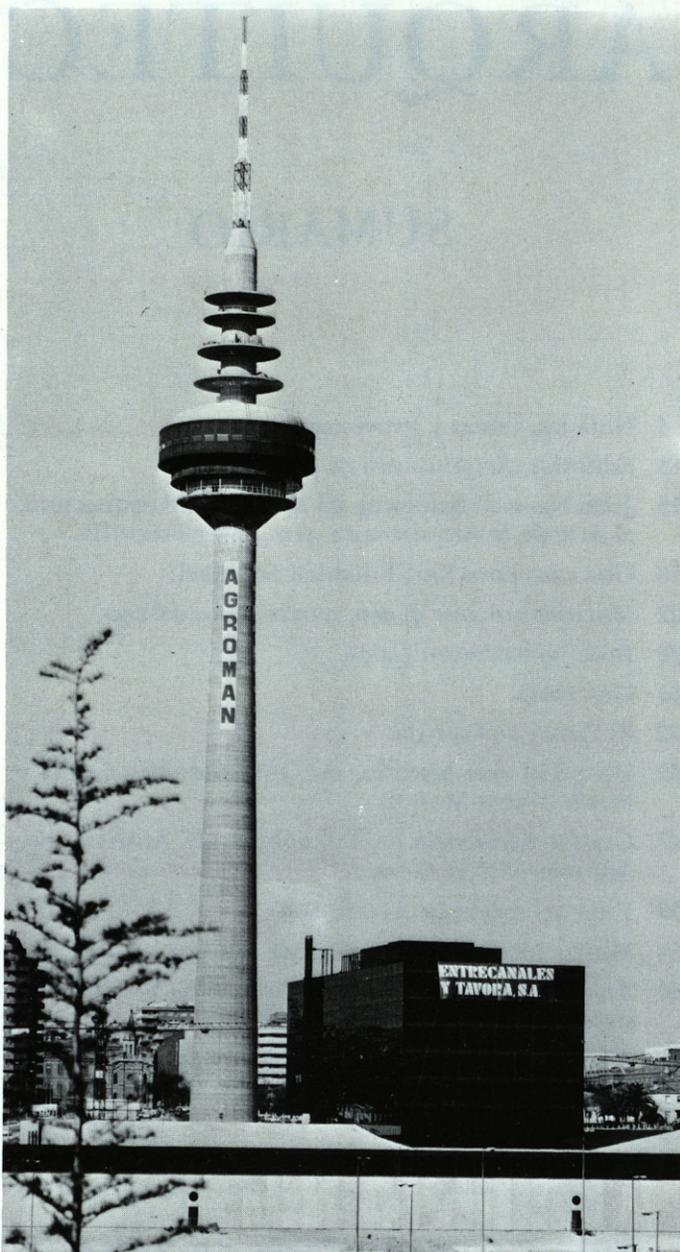
Al volver ahora al cargo, quiere dar nuevo impulso a las soluciones entonces premiadas, encargando a cada equipo ganador una obra según su proyecto. Nos congratulamos de tan grata noticia.

### RESTAURADO Y REFORMADO EL GRAN HOSPITAL GENERAL DE LA BENEFICENCIA, EN MADRID.

El Gran Hospital de la Calle de Diego de León, construido por Manuel Martínez Chumillas al final de los años cuarenta, y uno de los interesantes y logrados edificios grandes de la ciudad, está en obras de reforma desde hace tiempo.

Las han proyectado los arquitectos Alfonso Casares y Fernando Flores en 1977, realizándose la obra desde entonces y estando prevista su finalización para este año. Realiza la empresa LAING, S. A.

Se trata de una remodelación absoluta del interior del Hospital, además de una restauración exterior con algunas modificaciones. En lo que son visibles éstas, como es la transformación de las terrazas al sur en la calle de Maldonado, que habían perdido sentido, la obra parece bastante afortunada.



Nuevo centro de R.T.V.E.

Gran Hospital.



### NUEVO CENTRO DE RTVE

En el polígono 35 de la Avenida de la Paz se está finalizando la realización del nuevo centro RTVE que incluye la antena de 220 m. conocida ya como "El Pirulí". Ha sido proyectada y dirigida por el arquitecto Emilio F. Martínez de Velasco que recibió la colaboración del ingeniero José Horta en el proyecto de ejecución y en la dirección de la Torre-antena.

Construyeron la Torre las empresas Dragados y Agromán, asociadas para el caso, habiéndose realizado el edificio del Centro la empresa Entrecanales y Tavora, S. A. con fachada de carpintería de Folcrá, S. A.

Volveremos sobre estos edificios en un próximo número.

### AVANCE DEL PLAN GENERAL DE MADRID

A la hora de recibir este número, el lector habrá tenido la oportunidad de visitar la Exposición del Avance del Plan General de Madrid, abierta en el ala ya restaurada del Cuartel del Conde Duque (v. nota de la restauración del Conde Duque en el número anterior). La doble inauguración fue el pasado día 16 de Marzo, procediendo el alcalde Sr. Tierno a dar por abierto tanto el ala del edificio como la muestra del Plan.

La Exposición del Avance del Plan parece muy completa, pues el avance incluye también las diversas actuaciones municipales encargadas por la Gerencia de Urbanismo y Algunas otras secciones del Ayuntamiento, considerando a todos estos apartados como integrados en el propio Plan. Hay además una sala de información con video y venta de publicaciones, estando también próxima la sala en que se puede consultar el resto de la documentación oficial al efecto de una información más completa que permita la realización de alegaciones a lo propuesto. El Avance del Plan General de Madrid y las demás actuaciones llevadas a cabo por el municipio son de tal cantidad e importancia que llevarán a ARQUITECTURA a dedicar un número al tema.

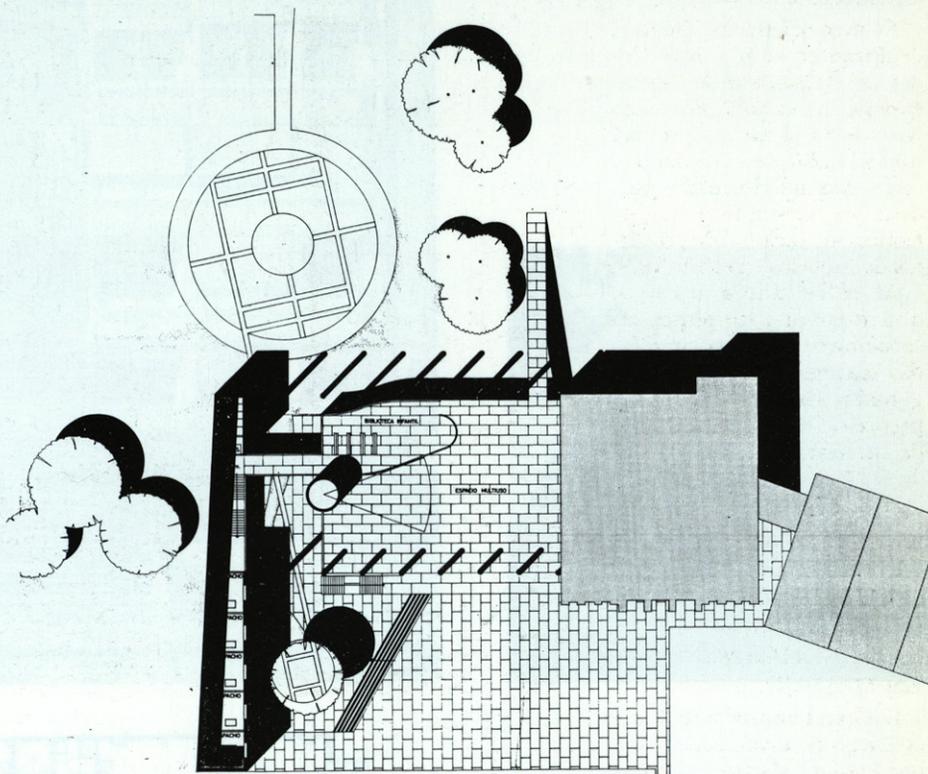
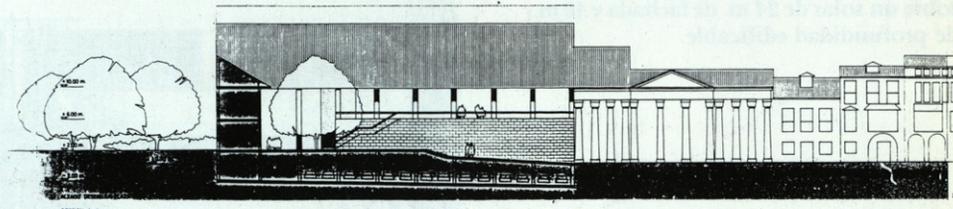
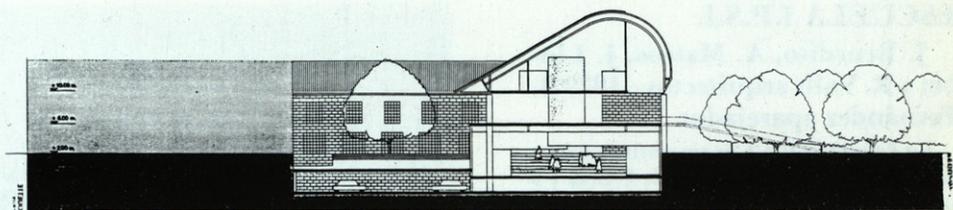
**CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA LA CASA DE LA CULTURA DE AVILÉS**

Ha sido fallado, el pasado mes de febrero, el Concurso de Anteproyectos para la Casa de la Cultura, que el Ayuntamiento de Avilés había convocado con ámbito nacional.

En un solar de singulares características, situado en el límite del casco antiguo, colindante con el edificio historicista de la Escuela de Artes y Oficios y en contacto por su alineación posterior con el amplio parque de la Ferrera, recientemente incorporado a la ciudad como espacio público, el jurado valoró especialmente los trabajos que, además de resolver el programa interno y la adecuación formal al entorno, propusieron una buena solución de acceso al parque a través del propio edificio.

Así lo hace el Anteproyecto premiado de José Luis Arana y María Aroca. El primer accesit fue para José Ramón Alonso Pereira, José Caicoya Rodríguez y Manuel García García, quedando desierto el segundo accesit.

Formaron parte del jurado los arquitectos Arturo Gutiérrez de Terán, Enrique Balbín Berhmann, Javier Calzadilla, Fernando Nanclares, Andrés Abásolo y Gaspar Ramos, asumiendo distintas representaciones.



CASA DE CULTURA . AVILÉS . ESCALA 1:200

**REMODELACION DE SAN FERMÍN**

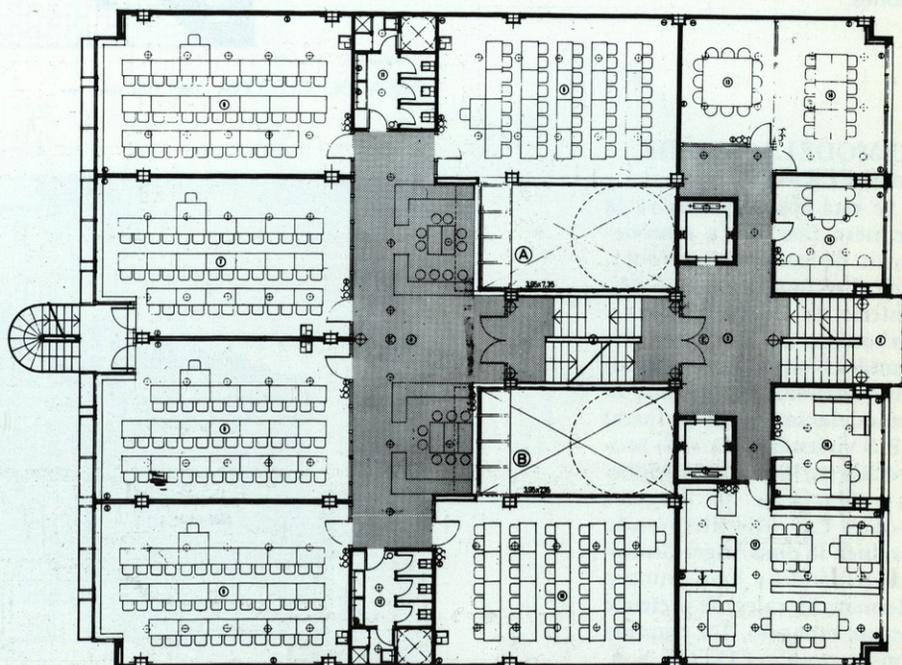
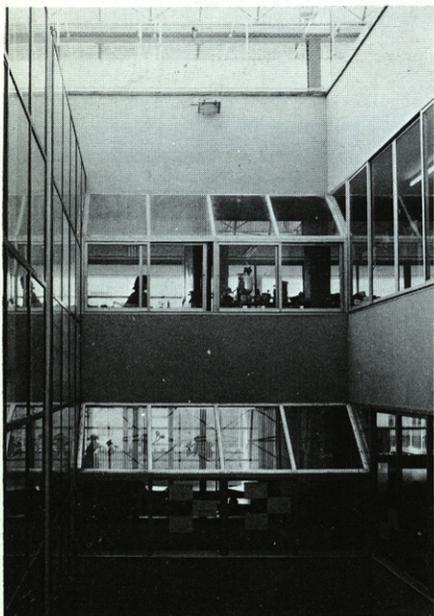
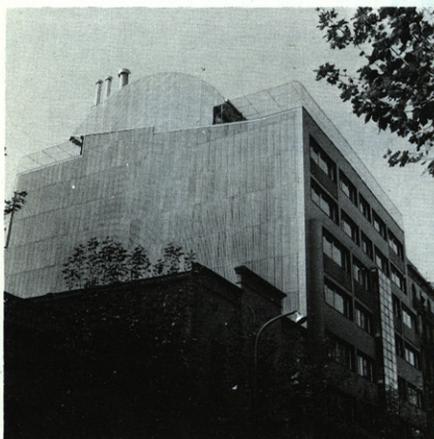
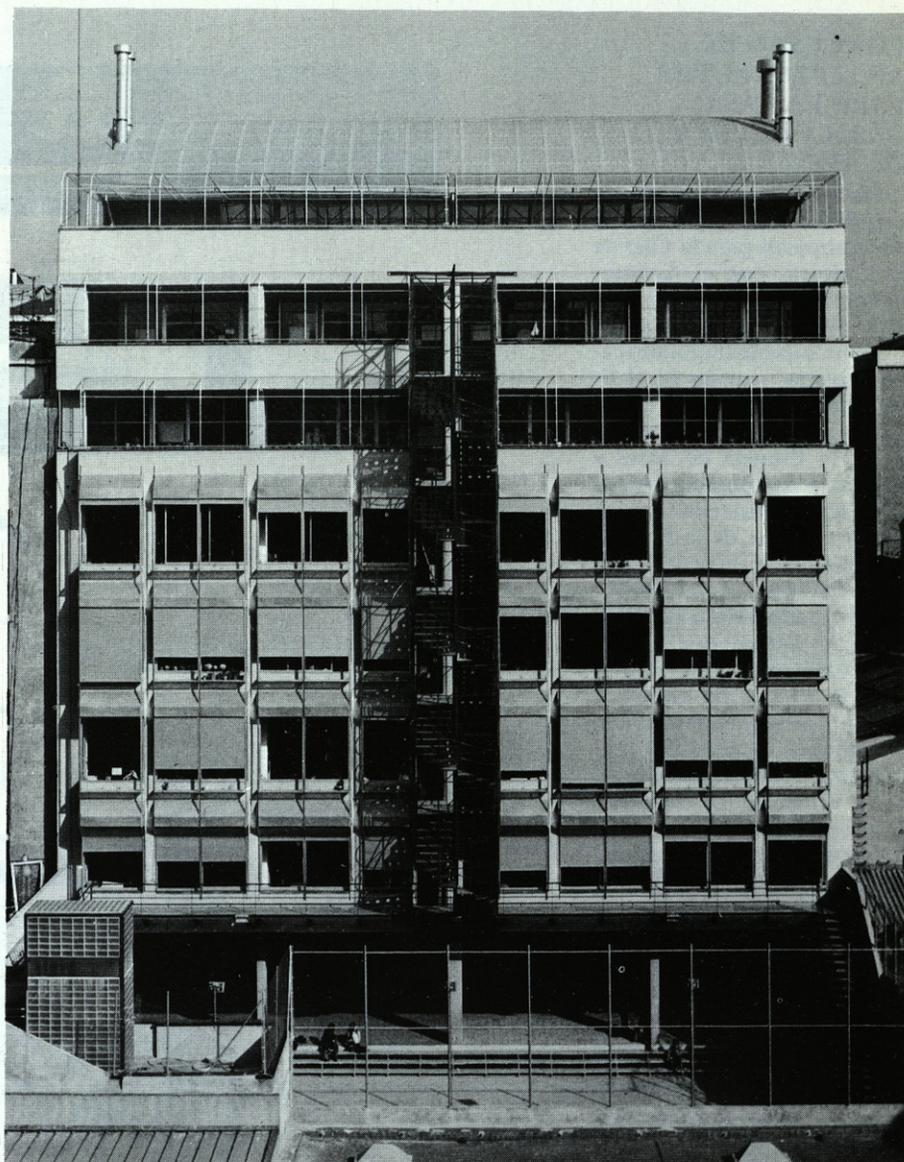
Se está construyendo ya la primera fase de la remodelación de San Fermín, promovida directamente por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo. Consta de dos grandes bloques que totalizan 334 viviendas, suponiendo la remodelación total (4 fases) 1.215 viviendas. Ha sido proyectada en 1980 por José Idoeta y María de los Angeles Gómez Carvallo dirigiendo también la obra Angel González Hernández y Juan Antonio Hernanz Morales. Se pretende acabar este año. La empresa constructora es COTOS, S. A.

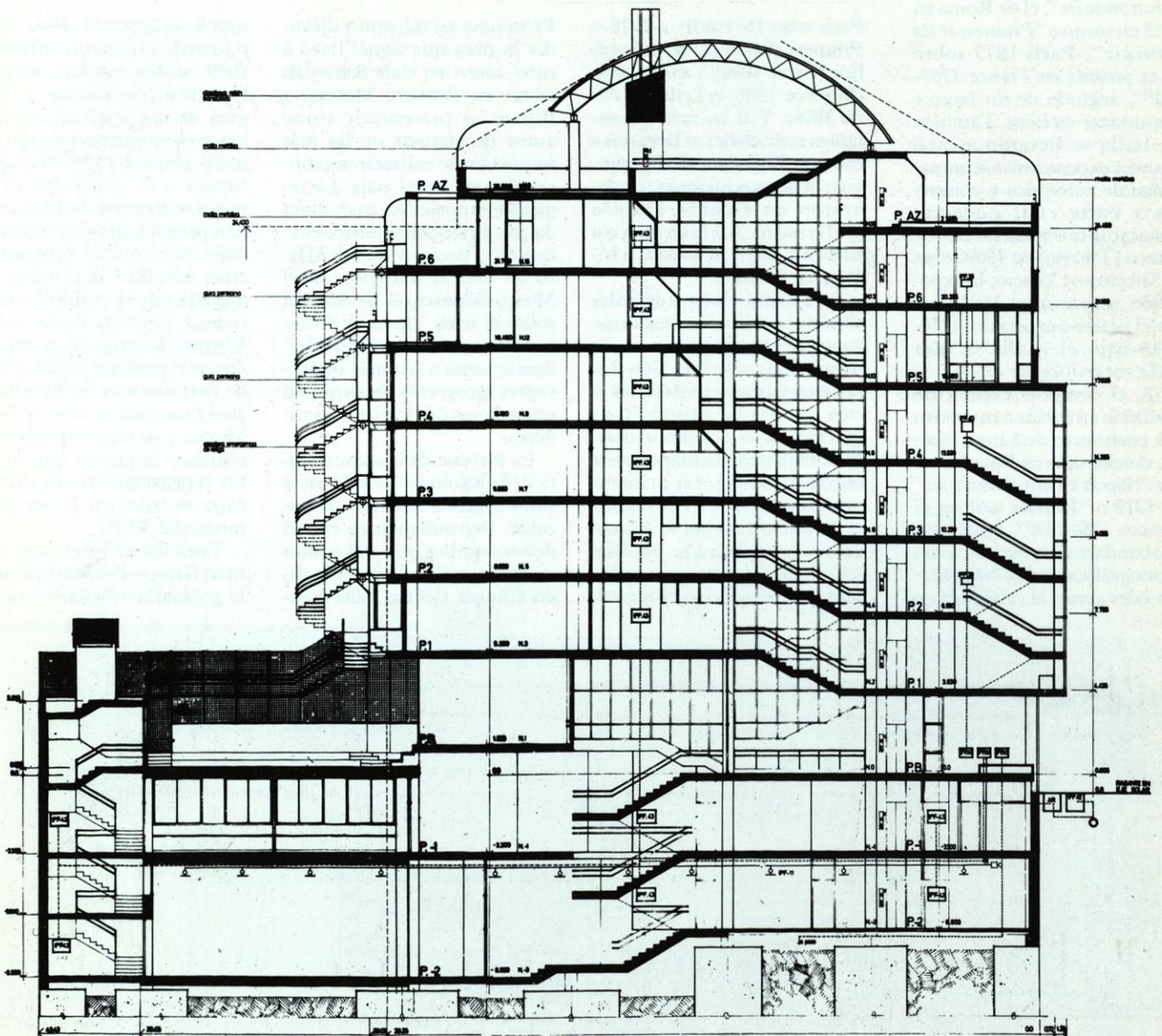
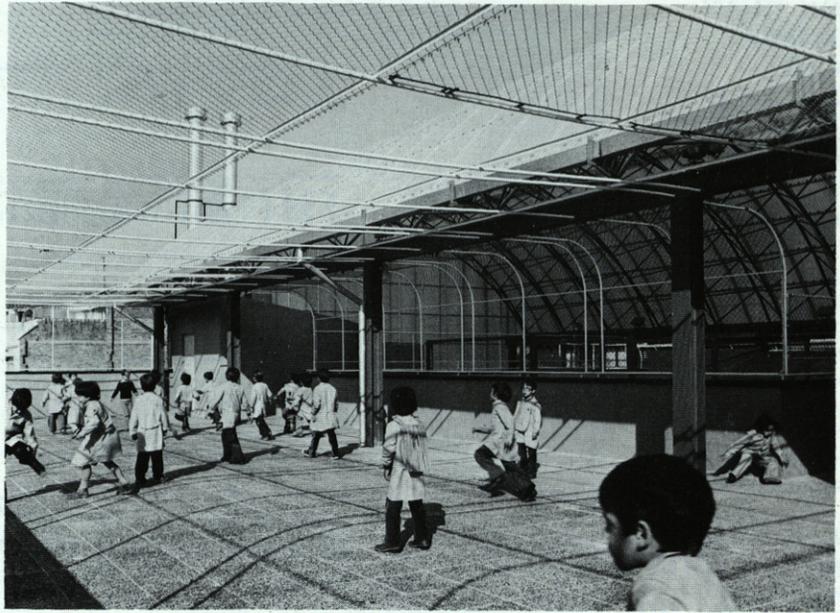


**ESCUELA I.P.S.I.**

**J. Benedito, A. Mateos, J. Llobet y R. Valls arquitectos / 1979 B. Fernández aparejador.**

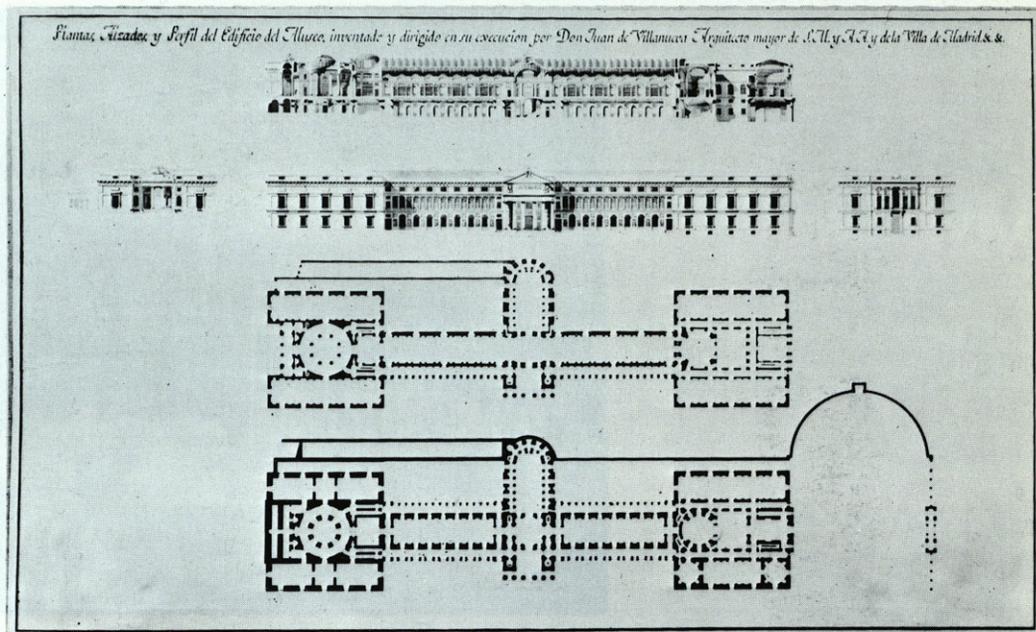
La Escuela I.P.S.I. es un centro escolar compuesto por 24 unidades de E.G.B. y 9 unidades de Parvulario, situado en la calle Borrell en el ensanche de Barcelona sobre un solar de 24 m. de fachada y 40 m. de profundidad edificable.





EXPOSICION "JUAN DE VILLANUEVA, ARQUITECTO MADRILEÑO" EN EL MUSEO MUNICIPAL DE MADRID

Desde que en 1972 se celebró en Londres la gran Exposición sobre el Arte Neoclásico con el título "The age of neoclassicism" en la que se consagraba ante el gran público el tema de la arquitectura de la Razón, en casi toda Europa se han venido celebrando hasta hoy coloquios, congresos y exposiciones sobre el tema. Así, en Francia se realizaba en 1973 el coloquio de Aix-en-Provence sobre "La ville au XVIII<sup>eme</sup> siecle" al que siguieron en 1974 el de Burdeos sobre la arquitectura en la región bordelosa y el de Clermont sobre "La fete revolutionnaire", el de Roma en 1975 en torno a "Piranesi et les francais", París 1977 sobre "Les jardins en France 1760-1820", seguido de un largo e importante etcétera. También en Italia se llevaron a cabo grandes exposiciones acompañadas de coloquios y congresos y entre ellas podemos destacar la celebrada en Castel-franco (Treviso) en 1969 sobre el Setecientos Véneto, la exposición realizada en Milán sobre el período neoclásico 1770-1848 bajo el título "L'idea della magnificenza civile" en 1978, el congreso exposición realizado en Padua con motivo del centenario de Luigi Jape-lli, el celebrado en Nápoles sobre "Napoli e Carlo di Borbone" en 1979 o "Venezia nell'eta di Canova 1780-1830". Igualmente abundaron las exposiciones monográficas sobre arquitectos tales como la celebrada en



París sobre De Wailly —1978— Piranesi (Venecia, 1979) Soufflot (Lyon 1980) Victor Louis (Burdeos 1980) o Ledoux (París 1979). Y si las más importantes actividades se llevaron a cabo en Francia e Italia, también otras exposiciones se celebraron en Estados Unidos (Jefferson) Alemania (von Klence, Gilly y Schinkel) o Inglaterra (Soane).

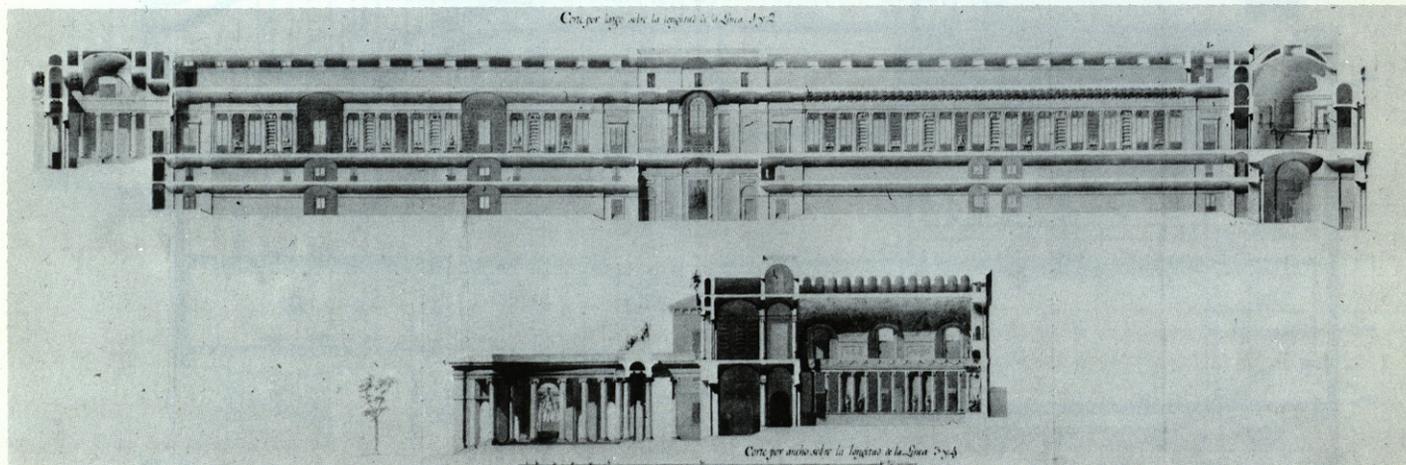
En España, en estos casi diez años de estudios internacionales sobre la arquitectura de la Ilustración, sólo han sido dos las exposiciones realizadas y creo que no ha existido ningún coloquio o congreso donde el tema pudiera plantearse a escala nacional. La primera exposición, en 1975, se realizó al decidir el Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro en San Sebastián plantear un estudio sobre el arquitecto Silvestre

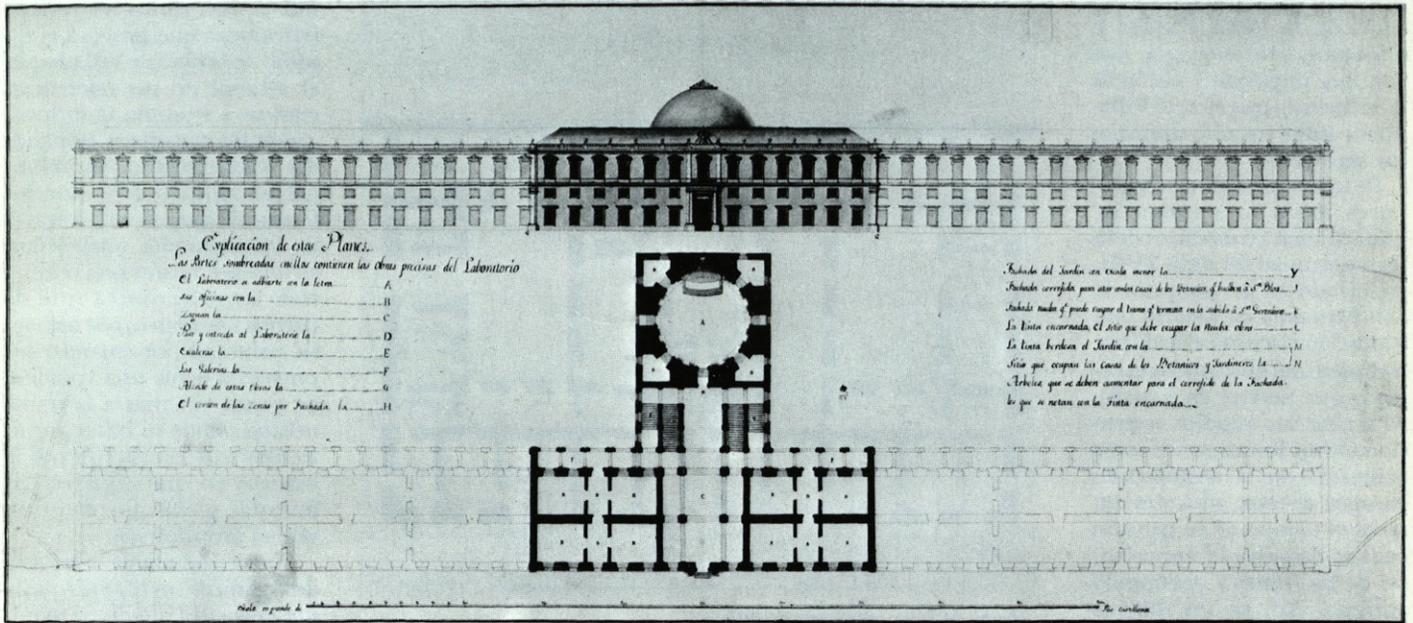
Pérez para así mostrar y difundir la obra que aquél llevó a cabo tanto en San Sebastián como en Bermeo, Motrico y Bilbao al presentarle como autor de algunas de las más importantes realizaciones concebidas en aquel país. La segunda exposición, que ahora da pie a este comentario, es la que en el presente mes de Marzo de 1982 se inaugura en el Museo Municipal de Madrid sobre el tema "Juan de Villanueva arquitecto madrileño" donde junto a sus más importantes proyectos se exponen otros de sus discípulos y seguidores.

La fortuna de la arquitectura de la Razón no ha sido, en la historiografía española, destacable. Dependiendo en exceso de los estudios que en los años cuarenta realizara D. Fernando Chueca Goitia sobre Ven-

tura Rodríguez (Madrid, 1936) y Juan de Villanueva (Madrid, 1949) ambos escritos en colaboración con Carlos de Miguel, sin que se haya publicado hasta el momento un gran estudio general sobre la arquitectura o el urbanismo de la época, sólo tres tesis doctorales han pretendido paliar el abandono en el que se encuentran estos estudios: la primera redactada por el estudioso americano Thomas Reese sobre Ventura Rodríguez, la segunda por el profesor de la Escuela de Arquitectura de Barcelona José Quetglás en torno a Sade, Mozart y su relación arquitectónica, y la última por mí sobre el pensamiento arquitectónico español en la segunda mitad del XVIII.

También el barcelonés Ramón Grau —desde la óptica de la geografía urbana— ha estu-





J. Villanueva: Planta y Alzado para el laboratorio del Jardín Botánico.

diado el tema de la ciudad en el momento y en los últimos años Pedro Navascués ha iniciado una importante aproximación al tema, centrándose sobre todo en los arquitectos neoclásicos madrileños de comienzos del XIX. Por todo ello, y ante la situación de casi abandono o, por lo menos, de

desigual tratamiento frente a los estudios realizados en el extranjero, la exposición del Museo Municipal no puede entenderse como una muestra más de dibujos de arquitectura sino que, por el contrario, es una valiosa reflexión sobre el sentido y el alcance de la arquitectura de la Razón en Es-

paña. Realizada de forma brillante por la directora del Museo Doña Mercedes Agulló, el que la exposición presente algunas pequeñas lagunas se ve solventado con creces ante el material expuesto del que es necesario destacar, entre otro, los planos y maqueta en madera del Museo del Prado en Ma-

drid, las Casas de Oficios de El Escorial, los dibujos para el Observatorio Astronómico o los planos de la Iglesia de Caballero de Gracia. Además, la exposición tiene el acierto de completar la obra de Villanueva con algunos proyectos de sus discípulos más próximos (Antonio López Aguado, Isi-

## SUSCRIPCIONES 1982

La Revista está obligada, por muchas razones, a ajustar su edición. Nos complace decir que tal ajuste ha sido casi absoluto en el año pasado, ya que se encuentran agotados en su totalidad los números anteriores.

Por esta razón es muy conveniente que nuestros abonados renueven a tiempo su suscripción, lo que nos permitiría fijar la tirada y dar servicio a todos.

Si desea suscribirse, recorte y envíe la tarjeta adjunta.

### BOLETIN DE SUSCRIPCION

#### NOMBRE

.....

#### APELLIDOS

.....

#### DIRECCION

.....

#### TELEFONO

.....

Deseo suscribirme a la REVISTA ARQUITECTURA para:

El año 1982. 2.400 ptas. para España.  
4.250 ptas. para el extranjero, incluido envío aéreo.

Desde el número ..... al 239 inclusive, último del año 1982.  
(400 ptas. por cada número suscrito)

Deseo los números atrasados siguientes.....  
(50 ptas. más del precio de portada)

Adjunto para el pago:

Talón nominal a nombre de la REVISTA ARQUITECTURA.

Resguardo de giro postal a:

REVISTA ARQUITECTURA

Barquillo, 12

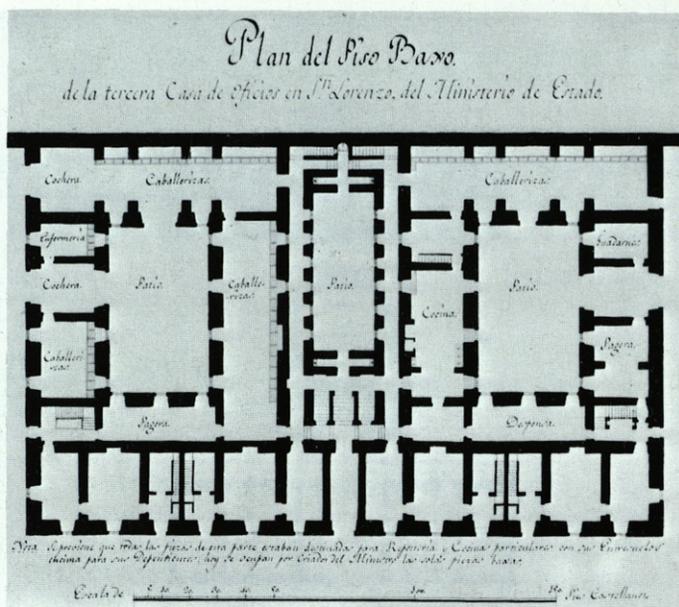
Madrid-4



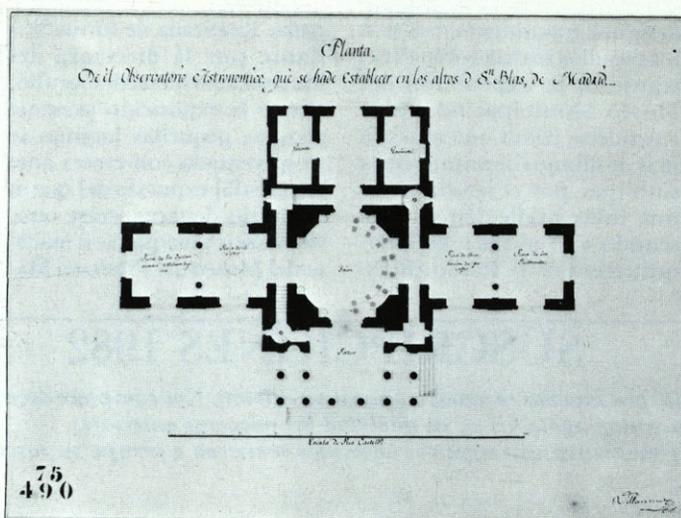
dro González Velázquez, Manuel de la Peña Padurá o Custodio Moreno) que nos dan una importante visión de la influencia que ejerció Villanueva sobre sus más inmediatos seguidores.

De todos es sabido que Villanueva inicia su aventura arquitectónica a comienzos de la segunda mitad del siglo XVIII, recibiendo en la Academia de San Fernando en Madrid una educación clacisista alejada por completo del gusto todavía barroco que pervive en España. Al acabar sus estudios es pensionado en Roma donde toma contacto con la arquitectura europea de estos años y es durante el tiempo de su pensión cuando descubre la importancia de las ruinas y del mundo antiguo. Así, en los dibujos que remite a la Academia de San Fernando (y que desgraciadamente no han podido ser expuestos en la exposición a causa de las obras en que se encuentra actualmente la Academia de Madrid) demuestra un interés por el mundo clásico nuevo en el ambiente cultural español que le sirve para iniciar, a su llegada a España en 1763, una colaboración con dos de los más importantes personajes del momento: el uno, José de Hermosilla, formado en Roma con Ferdinando Fuga y el otro, un joven alumno de la Academia, arquitecto formado en Francia bajo la influencia de Blondell y que se llama Pedro Arnal. Con ellos Villanueva parte a Córdoba y Granada para iniciar el primer levantamiento arquitectónico de las ruinas españolas, tal y como en estos momentos lo plantean los franceses e italianos residentes en Roma.

El final del estudio de las antigüedades árabes abre para Villanueva puertas a una carrera distinta a la de Arnal o Hermosilla —centrados en la docencia impartida por la Academia de San Fernando— y le convierten en un arquitecto de Corte con posibilidad de realizar un importante número de proyectos. De esta forma, mientras Arnal pasa su vida divulgando las tipologías concebidas por los franceses en estos momentos, Villanueva por el contrario plantea en un pequeño conjunto de obras el tema clacisista de una forma



Planta de la tercera Casa de Oficios.



Planta del Observatorio Astronómico.

Perspectiva del Panteón Francés de De Wailly.



nueva. Son varios los temas y reflexiones que provoca el estudio de la obra de Villanueva: el alcance de sus referencias clásicas y eruditas, la influencia de los tratadistas italianos del Renacimiento, su voluntad por ajustarse a los modelos franceses que conoce a través de los ilustrados madrileños, su idea por buscar una normativa arquitectónica que dé cuerpo a su obra o, por último, su voluntad por entender los proyectos desde una vocación de piezas externas a la trama urbana donde su hacer arquitectónico se caracteriza por la manera en que organiza las distintas piezas que constituyen su arquitectura.

Parece indudable a la vista de alguna de sus plantas que la presencia de Palladio se manifiesta con una fuerza y un sentido poco frecuente en la arquitectura madrileña. Villanueva demuestra así conocer lo que significan, en las plantas de luz establecidos así como el alcance que tiene la distribución de los elementos secundarios, la ordenación del todo entorno a un elemento central —concebido como gran salón o elemento organizador— que se manifiesta tanto en las casitas de El Escorial como en el Pardo o en el Museo del Prado. Pero si Palladio y los tratadistas de la antigüedad están presentes en la obra de Villanueva igualmente los arquitectos franceses de estos años influyen en los proyectos madrileños de éste como lo demuestra el que concibe Charles De Wailly y que se precia en el proyecto para el Observatorio Astronómico.

Hay, por último, una importante lección en la obra de Villanueva que le diferencia del resto de sus contemporáneos y que reside en el saber componer las distintas partes del edificio, proyectadas de forma casi aislada, reuniéndolas de forma singular en un todo donde las proporciones y la composición de los cuerpos proponen un nuevo ideal arquitectónico. Por la importancia del tema, y en homenaje a la decisión del Museo Municipal al organizar esta exposición, la revista plantea volver, en un futuro inmediato, sobre el tema de Villanueva. C.S.

# LAINC



## LAINC

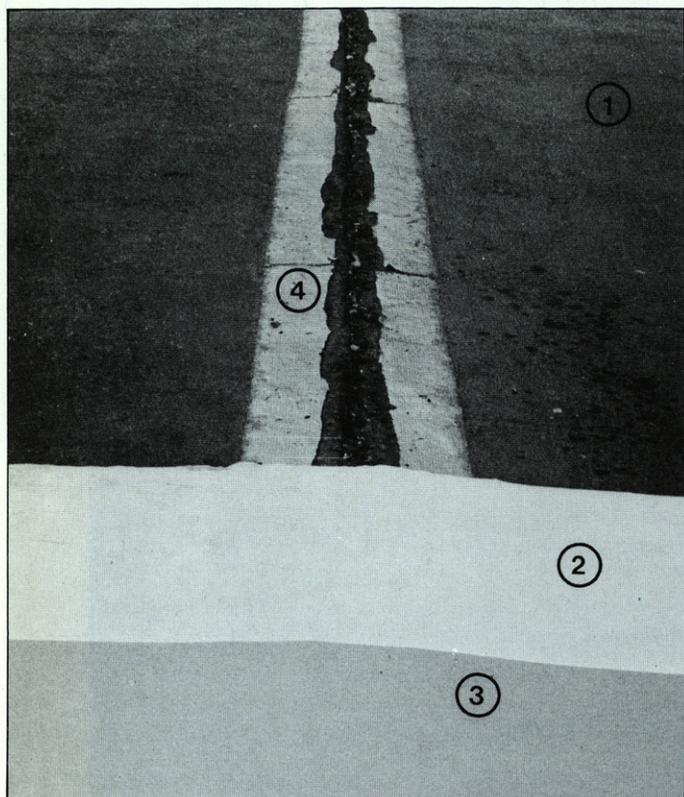
CONSTRUYE EN TODO EL MUNDO  
130 AÑOS DE EXPERIENCIA EN OBRAS

## LAINC

EMPRESA CONSTRUCTORA, S.A. - CAPITAN HAYA, 1 - MADRID - 20 - TELFS. 455 61 00 - 455 67 00

Estudios y Proyectos de Obras ● Edificación en General ● Obras Publicas ● Centrales Nucleares ● Oleoductos y Gaseoductos  
● Offshore ● Promociones Inmobiliarias ● Materiales, Procedimientos y Sistema de Construcción patentados.

# PALACIO DE CONGRESOS Y EXPOSICIONES



La renovación de la cubierta principal de 3.500 m<sup>2</sup> de superficie, se ha realizado con láminas termoplásticas Rhenofol C.

El proceso seguido fue el siguiente:

Sobre la vieja impermeabilización (1) se colocó una capa separadora de fieltro sintético (2) y a continuación la lámina Rhenofol C (3). En la fotografía de detalle, se aprecia que, aprovechando una de las más importantes propiedades de estas láminas, su alargamiento a la rotura, superior al 300%, se pasa sobre la junta de dilatación (4) sin realizar tratamiento alguno.



**intemper**  
española, s.a.

ALCALA, 117, MADRID-9  
TELEFONO 276 06 51

# Editorial

## Arquitectura en Proyecto

**D**urante todo el año pasado, y fiel a un compromiso y a una tradición profesionales, ARQUITECTURA ha hecho un esfuerzo por publicar, sobre todo, obras realizadas, de distintas importancias, temas y tamaños.

Sin embargo, no es poco el interés que tiene la arquitectura que permanece todavía en el estadio del proyecto —aún cuando en los últimos tiempos las publicaciones hayan abusado de esta posibilidad— sobre todo, desde luego, de aquella que, desafortunadamente, malogra su llegada a la realidad o, incluso, de aquella que ha sido ya proyectada para no salir del papel y sólo en él puede adquirir vida propia.

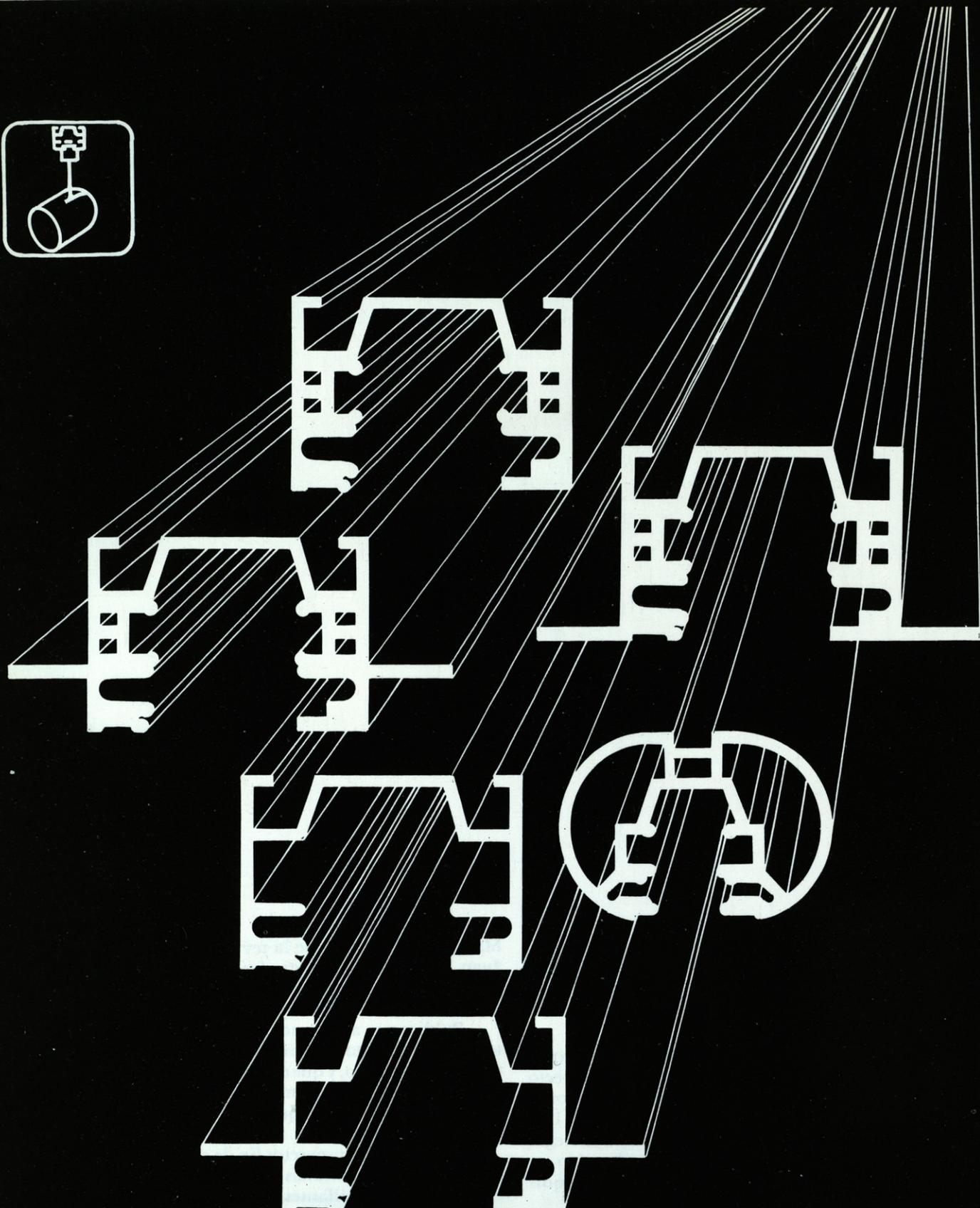
En orden a estas consideraciones, ARQUITECTURA quiere basar este primer número del año 1982 en la publicación de proyectos no realizados, aglutinándolos en torno a la obra de Juan Navarro Baldeweg, arquitecto y profesor español, conocido tanto por la práctica de la arquitectura como en cuanto que pintor, instalador de ambientes y exposiciones, ensayista, diseñador de objetos, etc. Publicamos en torno a su figura cosas bien diversas: el proyecto de “Casa para Schinkel” del concurso de 1979 de Japan Architect, juzgado por Stirling y que tuvo un primer premio; un proyecto de apartamentos en Calpe —destinado en este caso a ser construido en un próximo futuro—; un artículo sobre la simetría; un diseño —y, en este caso, realización— de mesa; y un estudio reportaje sobre los “Canales de Castilla” que dirige como trabajo de investigación en la Escuela de

Madrid. Es intención de la revista documentar la obra de Juan Navarro con algunas facetas distintas que den una idea bastante completa de su actividad en trabajos de arquitectura. Presenta su obra Javier Frechilla.

Publicamos asimismo un proyecto del joven arquitecto madrileño Antonio Rivieré, también para construir en un próximo futuro, y que es un singular poblado rural para residencia, trabajo y tratamiento de adolescentes “autistas”, enfermedad psicológica que exige rehabilitación en un lugar especial.

Se añaden dos proyectos fin de carrera recientes, dando idea de cuanto las últimas generaciones, en algunas de sus expresiones más brillantes, ensayan arquitecturas que rompen con el modo de hacer de sus mayores inmediatos. Uno es el de Mateo Corrales que proyecta un Museo para Juan de Villanueva en clave post-moderna, o neo-académica. Otro es el de Alvaro Soto, actual pensionado de Arquitectura de la Academia de Bellas Artes en Roma, que proyecta una ambiciosa y estilísticamente compleja “Casa señorial”.

Los artículos que se acompañan inciden también en los temas del proyecto aún no realizado o de la arquitectura dibujada. Uno de ellos es el estudio del proyecto del rascacielos AT&T de Philip Johnson por Juan Antonio Cortés y María Teresa Muñoz. Otro, el comentario del libro de Giorgio Grassi, publicado hace tiempo por Gustavo Gilí, del profesor arquitecto Ignacio Solá-Morales. Igualmente se incluye un ensayo del arquitecto sevillano Luis Marín de Terán, que consiste en la interpretación de dos grabados que representan la ciudad de Sevilla en el siglo XVI.

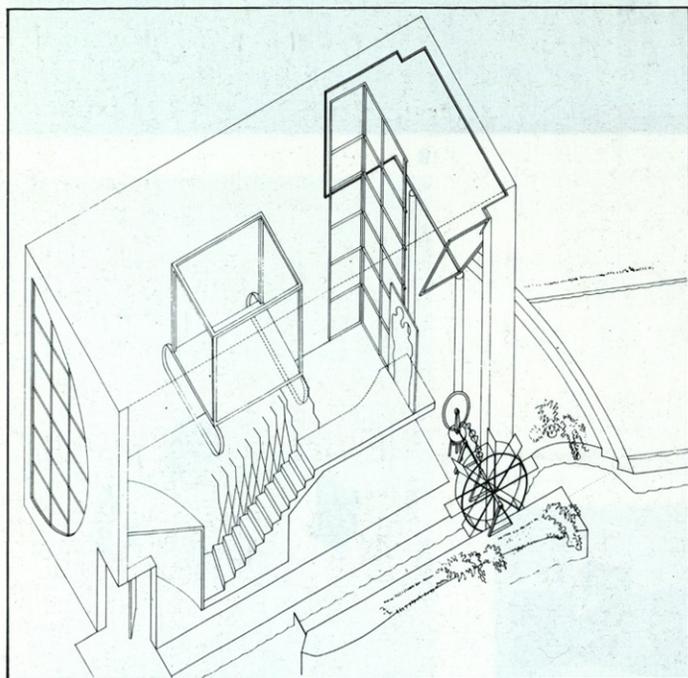


*Ledó* iluminación

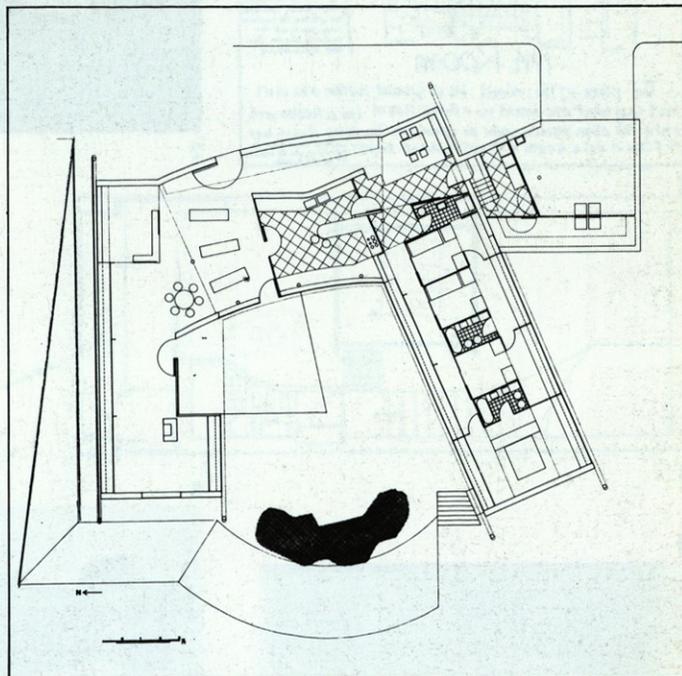
# Juan Navarro Baldeweg

## El Arte ante la Arquitectura, el Arte de la Arquitectura

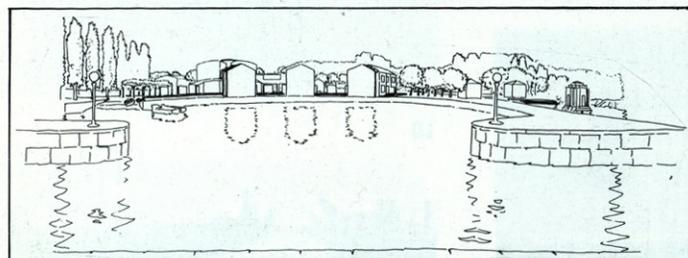
Javier Frechilla



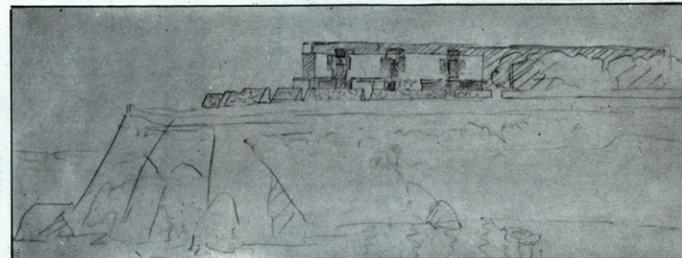
*Casa para una intersección, 1976.*



*Casa del Alto de la Hermosa, 1976-79.*



*Casa para Schinkel, 1979.*



*Apartamentos en Calpe, 1980.*

El argumento que une estos proyectos es una reflexión constante y única que fluye, por encima de las diferencias contingentes de programa y oportunidad, exponiéndonos el mundo personal de intereses de su autor.

Esta única reflexión adquirirá valores distintos en cada una de las obras, matices en cada instalación, cuadro o proyecto, pero sólo se explicarán integralmente cuando contemplamos su obra en totalidad.

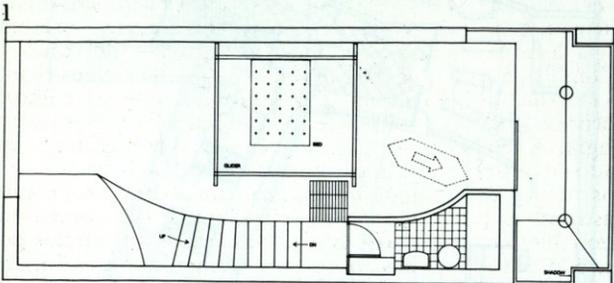
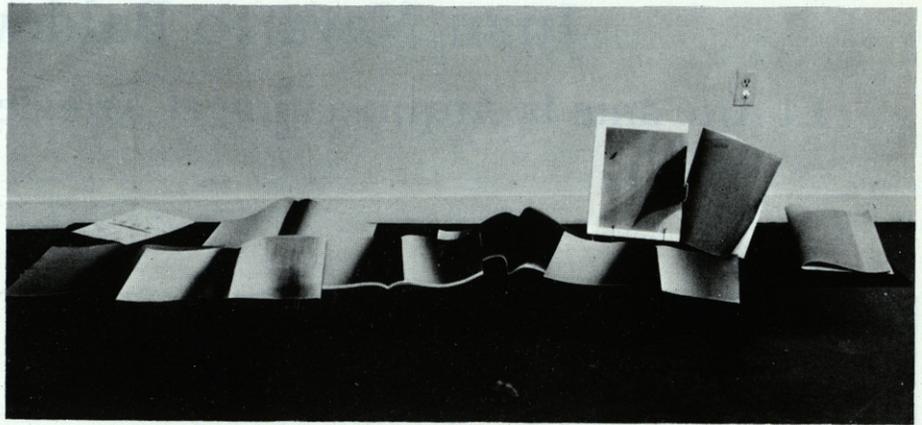
Tratándose, como se trata, de un universo íntimo creo necesario recurrir a algunas notas biográficas para adentrarnos en él. Titulado en 1965 por la Escuela de Madrid, después de pasar su infancia y juventud en Santander (no lejos de la Escuela de Altamira) pronto será becado a Inglaterra y tras un tiempo de dedicación a la docencia en Madrid partirá nuevamente becado para Estados Unidos donde

trabaja con Gyorgy Kepes en el famoso Center for Advance Visual Studies.

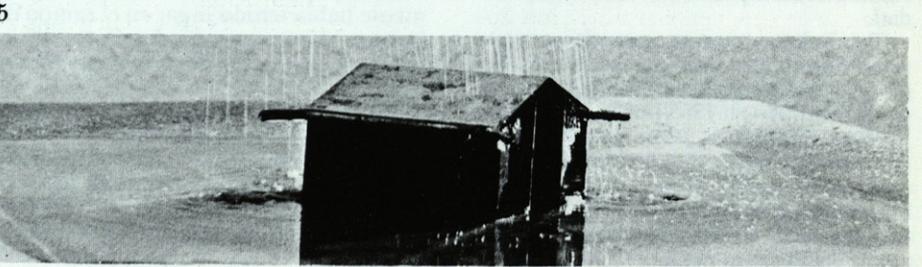
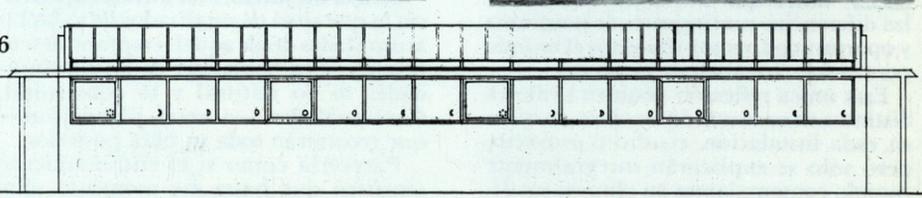
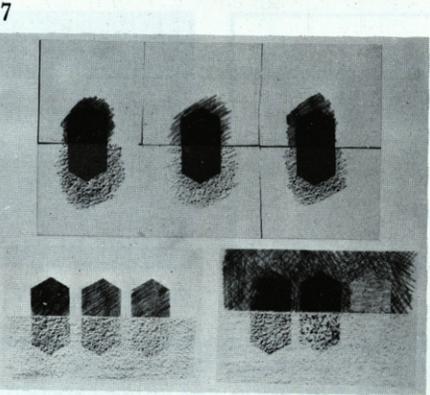
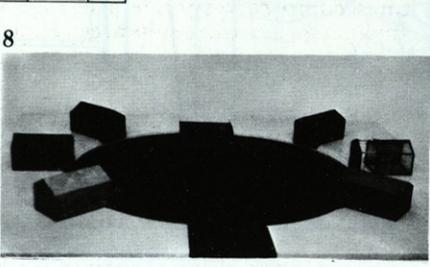
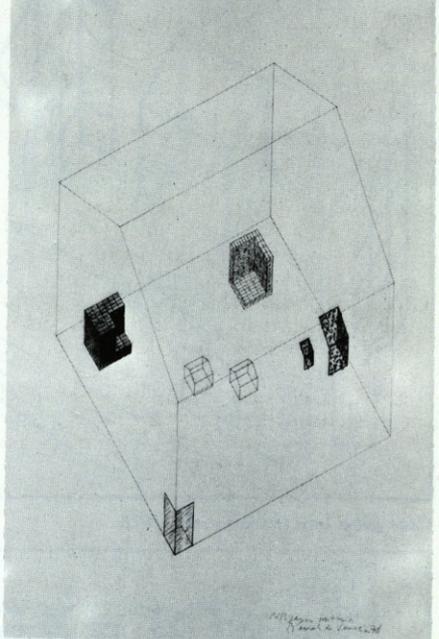
Será, a mi juicio, esta última experiencia la que sirva de catalizador de todas las acumuladas desde aquel temprano descubrimiento en Santander de las continuidades de lo natural y lo construido. Continuidades —a veces paradójicas— que recorrerán toda su obra posterior.

Parecería como si el entrenamiento sensitivo que hasta ese momento sólomente había tenido lugar en el campo de la artes plásticas —recordemos sus diversas instalaciones conceptuales en torno al minimal, el povera, el land art, etc., que fueron en parte recogidas en sus primeras exposiciones a su vuelta de E.E. U.U.— fuera a encontrar un móvil, un medium para llegar, a la que quizás sea su tarea más empeñada y sorprendente: relacionar su experiencia plástica con su práctica arquitectónica. Y entendamos bien

ésto. No se trata de ornamentar ni tan siquiera de buscar un fondo, un espacio coherente para su obra plástica, sino de hacer intervenir en la génesis del proyecto, en los materiales propios y disciplinares de la arquitectura, aquello que era lo nuclear de su reflexión en el campo conceptual del arte. Establecer la soldadura entre Arte y Arquitectura sin confundirlos. Este medium fue, desde mi punto de vista, la habitación, la estancia, proponiendo con Kahn que "la Arquitectura viene de construir la Habitación". Centrará sus esfuerzos, allá por el 73, en estudiar la habitación —imaginaria debemos añadir— buscando en sus estructuras más profundas la expresión física de las mismas. Sus instalaciones vinculadas a los fenómenos de la luz, la gravedad, el magnetismo buscan la activación de la estancia, otra lectura de la misma donde "la mirada se conduce así desde los elementos



2 9



de composición arquitectónicas a un punto originario inestable, un núcleo de pensamiento móvil y abierto, a un lugar evanescente donde se definen las formas de *ser* y de *estar* del hombre en el mundo".

La "Habitación vacante" los "Útiles próximos" y las "Habitaciones" que centran sus exposiciones de 1976 a la vuelta de América nos dan muchas de las claves para sus obras de arquitectura.

Son, en cierta medida, la asimilación de un método de proyecto. Aquel que se basa en construir desde la memoria a modo de puentes metafóricos entre elementos y campos diversos de lo natural, lo artificial, lo social y lo construido, facilitándonos "aclaraciones" a los fenómenos cotidianos, enraizándose en estos últimos, excitando aquello que siempre estuvo allí, evidenciando lo obvio, que por tal nos parecía oculto o nos pasaba desapercibido.

En alguna de estas instalaciones como "Pieza de Sombra en forma de libro, fuente y fuga" (1973), Navarro nos dice que la "página se convierte en extensión que recoge la imagen resultante de la intersección del azar en que los fascículos se han abierto y las circunstancias en las que se encuentra el libro en el transcurso de las horas, en diferentes momentos de luz: la habitación inserta en el movimiento solar", significa esto que es ésta la que mediará como explicación del fenómeno, la que activará y hará evidente el vínculo de la habitación al universo. Podríamos decir que el libro, inseparable ya de la arquitectura que lo imprimió, es el que confiere el carácter de la estancia, de esa renovada habitación.

Sin embargo ya con su primer proyecto "Casa para una intersección" (Arquitectura N° 204-205) las cosas han cambiado radicalmente. Será la habitación, la arquitectura en sentido estricto la que tomará la responsabilidad de la excitación. Así, la flecha de luz que recorre los paramentos proporcionada por el lucernario nos trae a la cabeza las preguntas y afirmaciones de Kahn: "¿qué gajo del sol posee tu edificio? ¿qué luz entra a tu habitación?... El sol nunca supo cuan grande es hasta que chocó con un edificio... La luz natural nos da la hora del día y el acontecer de las estaciones".

La Habitación, la casa, pasará a ser ahora la protagonista de la reflexión invirtiendo el proceso del ready-made Duchampiano. Si en Duchamp encontramos el objeto utilitario descontextualizado, para ser convertido en obra de arte, en su casa, —casa de y para una intersección—, la obra de arte lo será por ser y ser usada como objeto utilitario como bien nos aclara el propio autor al hablar de la balaustrada cuando dice que "obviamente esta imagen se asocia al desnudo bajando la escalera, pero también en la expresión particular del diseño de las piezas metálicas de la balaustrada, se advierten concomitancias con similares sugerencias antropomórficas"; lo mismo ocurre cuando la noria se acomoda a su función de molino sirviendo de enlace entre la casa, el agua y la piscina.

Todo el programa del universo de J.N.B. se nos extiende en esta primera obra. Las continuidades entre lo natural

y lo artificial, el proceso de activación de signos en el espacio, la composición como collage de descubrimientos fortuitos e incluso la obviedad desconcertante: dado que el problema planteado es una casa para una intersección, que ésta sea no sólo física —cruce del agua y el camino— sino conceptual, un "reducto de intersecciones entre diversos reinos y dominios".

Sin embargo, el bello ejercicio, seis años después, se nos revela como tal, como un entrenamiento para tareas más afinadas y sutiles, menos artificiosas donde las alusiones sin perder intensidad sean utilizadas de manera menos forzada, más insertadas aún en las raíces del proyecto arquitectónico. Y esto ocurre, creo que con fortuna, en dos proyectos tan diversos como son la casa del Alto de Hermosa y en la de Schinkel (Arquitectura N° 219). Ambos, a diferencia del anterior, son comprensibles y valorables con el instrumental crítico al uso en la arquitectura. Fijándonos en la primera, por ejemplo, encontramos el programa convencional de un chalé saturado de recursos dispositivos modernos, de traza próxima a lo auliano, construido con una estructura metálica razonable, cubierta a dos aguas de pronunciados canales como corresponde a la región climatológica en que se ubica, etc. Para el observador poco atento la casa podría fruirse por esa vía y quedar agotada en ese punto. En términos parecidos podríamos leer la propuesta para Schinkel y el juicio sería igualmente positivo.

Sin embargo, mucho más es lo que nos ofrece la casa; el universo personal del autor —en arquitectura, la respuesta siempre es un dato, nos dirá— emerge suavemente por entre y el conjunto de la construcción. Otra vez la consideración de los elementos —tierra, aire, agua y fuego— vendrá a buscar la incorporación de la casa al mundo natural, esta vez de la mano de la simetría de la lluvia que peina con raya en medio a la edificación como en su "casa de la lluvia" o de la estratificación "natural" de sus bandas horizontales: lo pétreo, que nos ata a la tierra, las lunas —nuevamente lo obvio desde el juego semántico luna/luna— que nos vincula al acontecer del tiempo, o la pérgola arborescente definiendo el último plano de las bandejas. Junto esto la casa cotidiana, adánica, tessenoviana, confortable, evocada por las ropas, libros y vasijas colocados en las vitrinas y protectoramente mirándose un ala en la otra.

Y si contemplamos la casa de Schinkel otro tanto podríamos decir. De la mano ahora de los juegos narcisistas de la simetría y el eco que nos devuelve la casa a la casa, el proyecto cobra una nueva dimensión que nos retrotrae a toda la obra anterior: la disquisición de los materiales, el valor del agua y el virtual reflejo... aspectos también recogidos en la pieza "Casas en el canal" (1979).

En mi opinión un sutil cambio se ha producido. Si en sus primeras habitaciones eran las instalaciones las que marcaban el hilo conductor, las que calificaban el espacio y la arquitectura es ahora ésta la que marca los caminos para las piezas. "La casa de la lluvia", "Casas en el ca-

nal" e incluso el interior de la Bial de Venecia del 78 son hijas de los proyectos —ya maduros— de arquitectura de J.N.B.: del arte ante la Arquitectura, al arte de la Arquitectura. (¿No sería también verdad la frase aplicada a su pintura nuevamente pegada al lienzo?). En el proyecto de Calpe esta madurez es aún más clara produciéndose la paradoja de que siendo el proyecto en que menos se imponen a primera vista las características propias del autor —los ecos lejanos de un Sota y sobre todo de Alvaro Siza parecen estar muy presentes— podemos nuevamente encontrar los mismos temas que recorren toda su obra. Suele él afirmar, temeroso de fáciles confusiones, que la arquitectura es construcción. Y este aspecto se revela potentemente en este proyecto. Parece responder a las preguntas de cómo se construye con la tierra —se labra, se excava, se incisiona—, de cómo se construye con la luz —observemos el ambiguo dibujo de los huecos—, en cómo se construye con el agua... Para el arquitecto J.N.B. lo conceptual no supone en absoluto un desdén de la ficción sino todo lo contrario; un acentuar sus condiciones matéricas, transpasar contenidos de unos a otros campos sensoriales por medio de las asociaciones metafóricas pero recordando siempre cuales son los instrumentos de la disciplina arquitectónica y del arte utilitario.

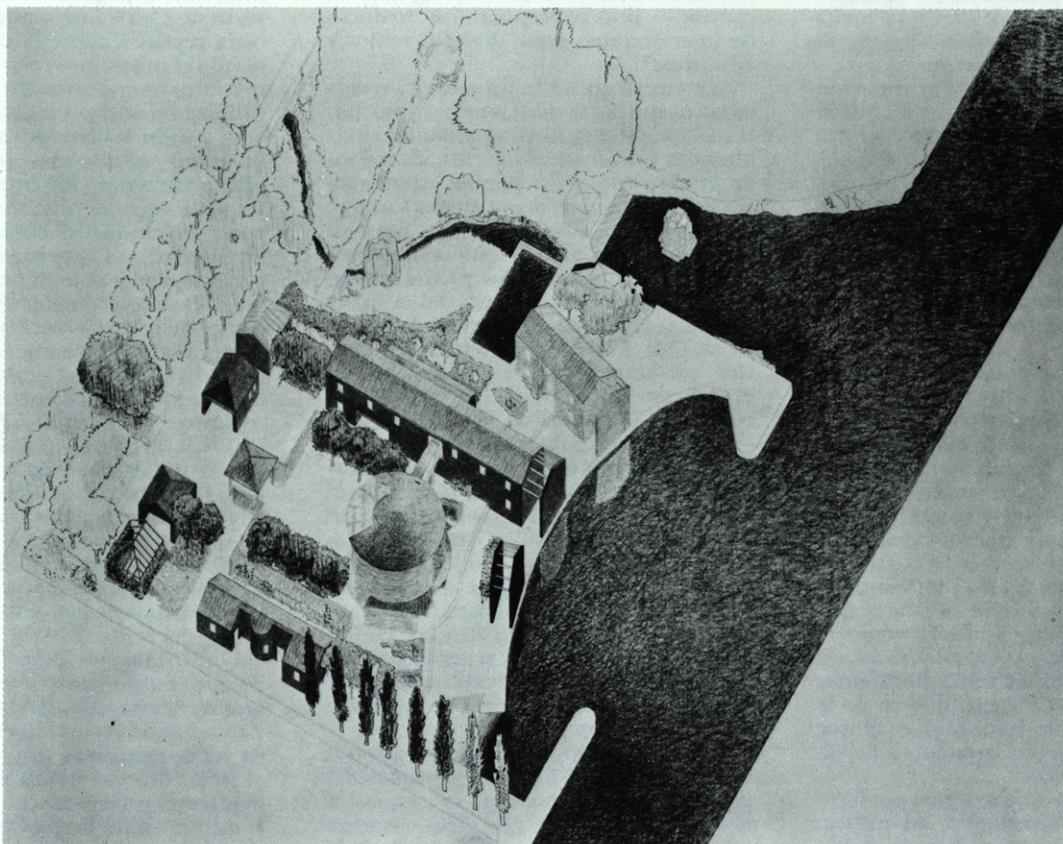
Comenzábamos estas notas advirtiendo que el argumento que unía estos proyectos era una reflexión constante y única y quizá deberíamos haber dicho trabajos en vez de proyectos, pues resultará obvio al lector que esa continuidad también se mantiene en sus escritos y en su docencia. Y esto no sólo en las posiciones que se mantienen, sino en las obsesiones propias, —el agua, la simetría...— en sus intereses, en lo circular de su trabajo, evidenciado sobre todo en su forma de dibujar, fiel reflejo de su forma de pensar, donde lo proyectado pasa casi desapercibido, confundido e igualado con lo puramente re-presentado; donde lo natural y lo artificial mantienen estrecha continuidad obedientes a un solo orden establecido desde la íntima lejanía con la que se observa, que tiene semejanzas con la cualidad del Rey Midas que parece iluminar todo con una única luz material, revelándonos lo obvio, suavemente, sin más que señalarlo con su lápiz o su següeta, obligando a que no sólo nos parezca coherente sino necesario, porque en definitiva, y parafraseando a M. Duchamp, la cuestión no es saber si las interpretaciones son verdaderas o falsas sino si resultan interesantes o no en función de quien las haga.

Javier Frechilla

1. Dibujo de L. Kahn.
2. Pieza de Sombra en forma de libro, fuente y fuga, 1973.
3. Casa para una intersección, 1976.
- 4 y 5. Casa de la lluvia, 1979.
6. Casa del Alto de la Hermosa, 1976-79.
7. Casas en reflejo, 1979.
8. Casas en el lago, 1979-80.
9. Sexto interior. Bial de Venecia, 1978.
10. Canal de Castilla.

## Una casa para Karl Friedrich Schinkel.

Colaboración María José Silvar



Commemorando el II Centenario de Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) que se produjo el pasado año, publicamos el proyecto presentado por Juan Navarro a la "Schinkenchiku Residential Design Competition 1979", certamen internacional de Arquitectura que es juzgado por una sola persona y que organiza la revista Japan Architect. Juan Navarro ya había competido en el concurso de 1976, que proponía el tema de "Una casa para una intersección" y que juzgó Richard Meier, obteniendo un tercer premio. En este caso se trata del tema "Una casa para Schinkel", propuesta imaginaria a suponer construida en algún lugar concreto fijado por cada autor, pero que respondiera a un terreno cuadrado de 100 x 100 m. apoyado en una carretera que le une con la ciudad. El jurado fue James Stirling y el proyecto que publicamos obtuvo un primer premio.

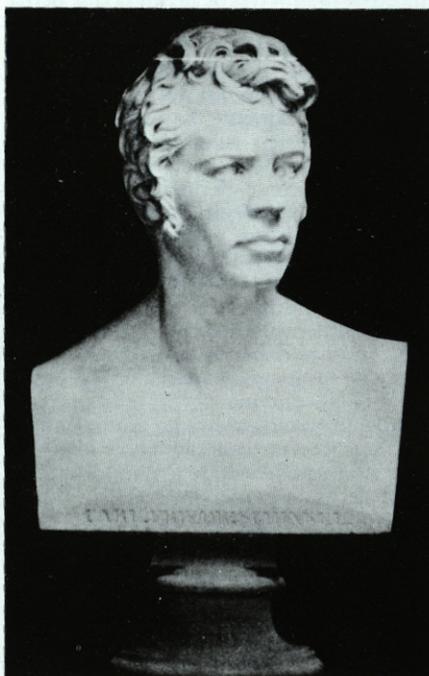
El programa para el concurso "Una casa para Karl Friedrich Schinkel" responde a una historia de ficción, es como un cuento. Se refiere a un discípulo, el concursante, encarado a la tarea de diseñar la vivienda familiar de su maestro.

Este discípulo ha de prever el desarrollo de la arquitectura hasta hoy, y ha de ser a la vez consistente con los gustos y

requerimientos de su cliente. Las capacidades de su maestro se orientaban en una dirección similar cuando creaba dioramas y escenarios urbanos suspensos en el tiempo histórico.

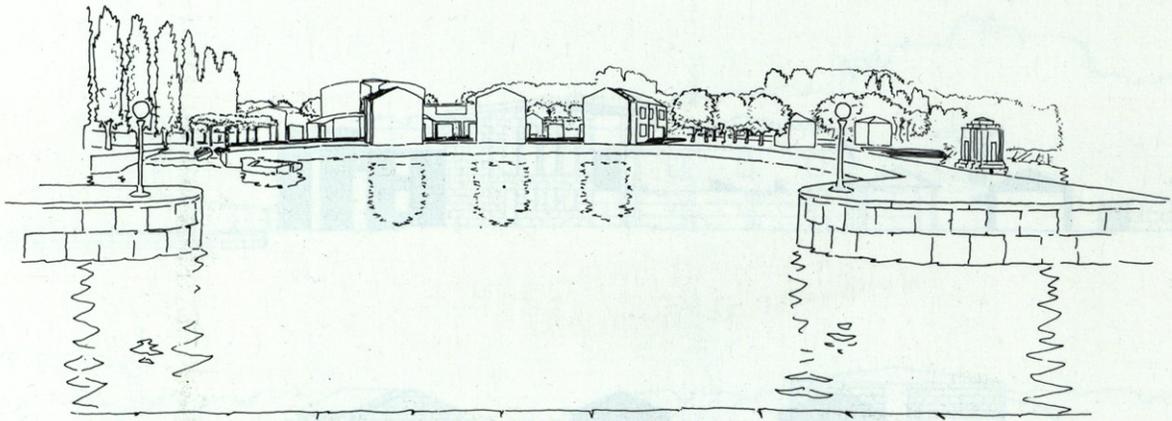
Esta propuesta fue concebida como una ilustración a este programa de ficción; y tiene, pienso, el aire, la ligereza de estilo, de una viñeta con elementos atemporales, resumiendo formas arquetípicas vagamente clásicas y vernáculas.

Un asentamiento muy definido se organiza a lo largo del borde de un canal, que se supone en Berlín. Los edificios se disponen como gestos envolventes, formando patios, y en torno al agua; el muelle fue diseñado como una expansión semicircular del canal en el cual las aguas reflejan los frentes coloreados de los edificios que se asoman a ellas. El esquema abstracto, las simetrías, dualidades y ordenaciones axiales, se mezclan y se confunden en las contingencias naturales. Como ocurre en esta modalidad de arte (escenarios, ilustraciones) la luz focaliza la escena siendo deliberadamente selectiva, dejando en la oscuridad, o sin definición, muchos aspectos que intervendrían en un proyecto real.



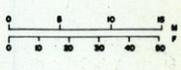
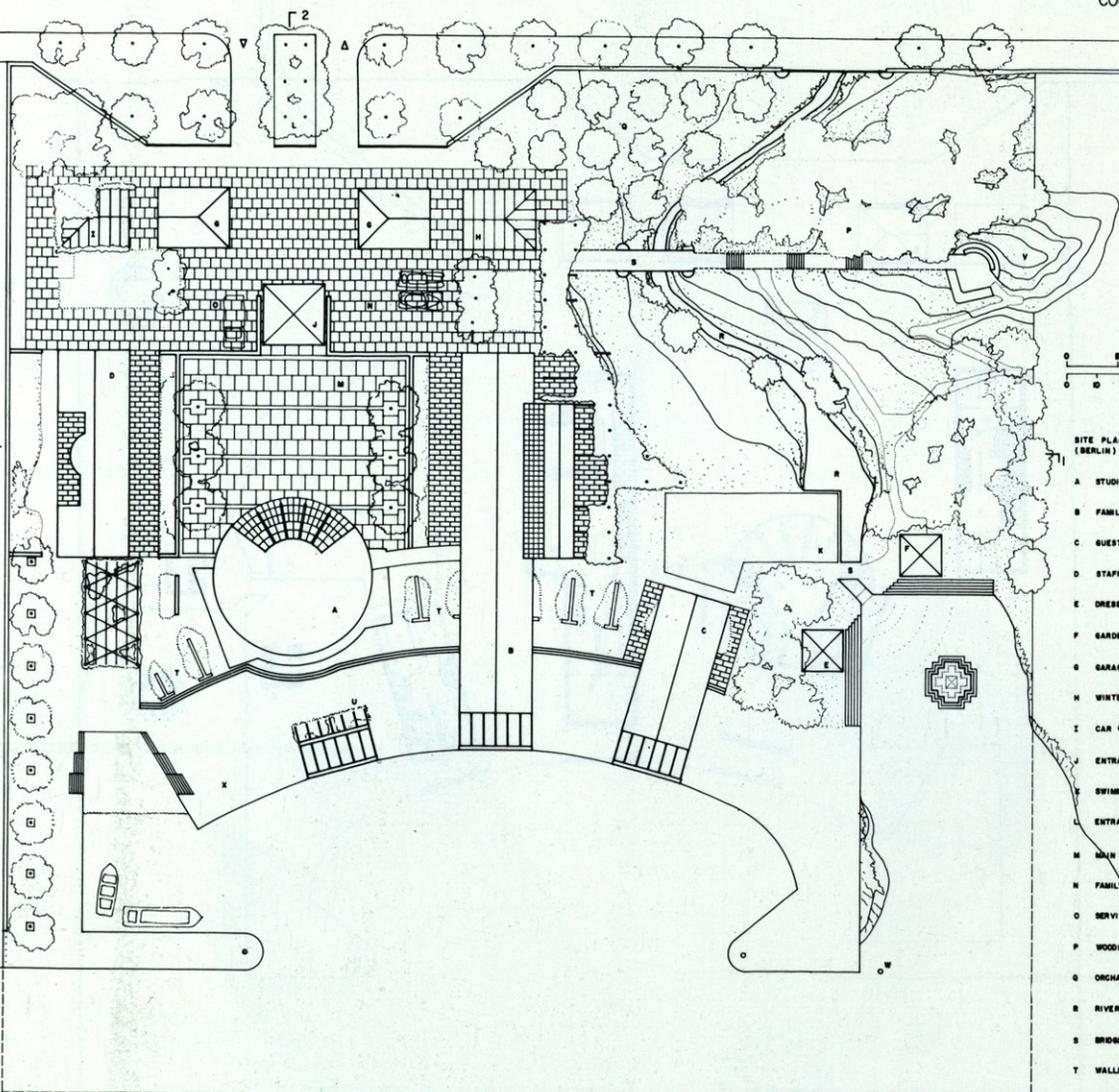
K. F. Schinkel por F. Tieck, 1819.

J. N. B.  
1979



TOWN

COUNTRY

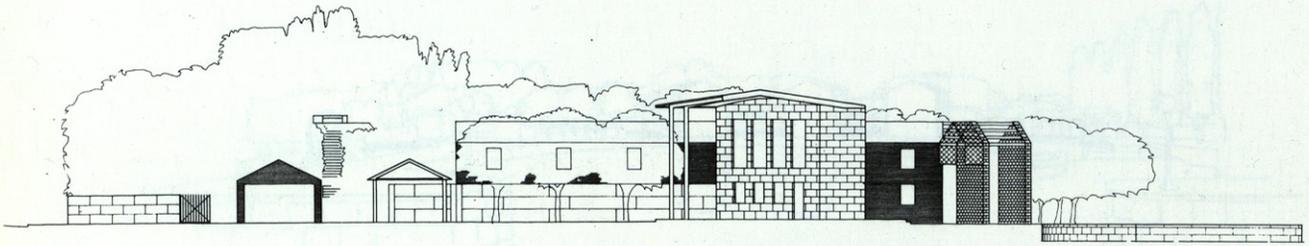


- SITE PLAN (BERLIN)
- A STUDIO, GALLERY AND LIBRARY
  - B FAMILY HOUSE
  - C GUEST'S HOUSE
  - D STAFF OF SERVANT'S HOUSE
  - E DRESSING AND SHOWERS
  - F GARDEN STORAGE AND PUMPIE
  - G GARAGE
  - H WINTER GARDEN, GREEN-HOUSE
  - I CAR CLEANING PORCH
  - J ENTRANCE TO MAIN COURT
  - K SWIMMING POOL
  - L ENTRANCE
  - M MAIN COURT
  - N FAMILY COURT
  - O SERVICE COURT
  - P WOODLAND
  - Q ORCHARD
  - R RIVER (STREAM)
  - S BRIDGE
  - T WALLED GARDEN
  - U GRAPE-VINE ROOF
  - V STEEP HILL
  - W BUOY
  - X PIER

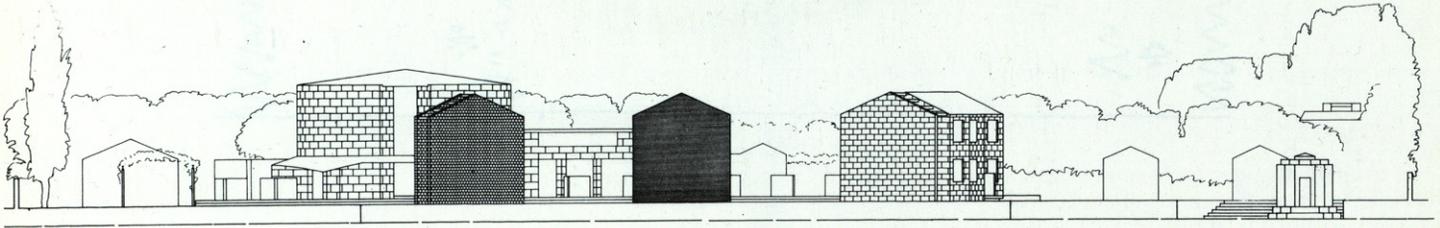
CANAL

L<sub>2</sub>

# ARQUITECTURA



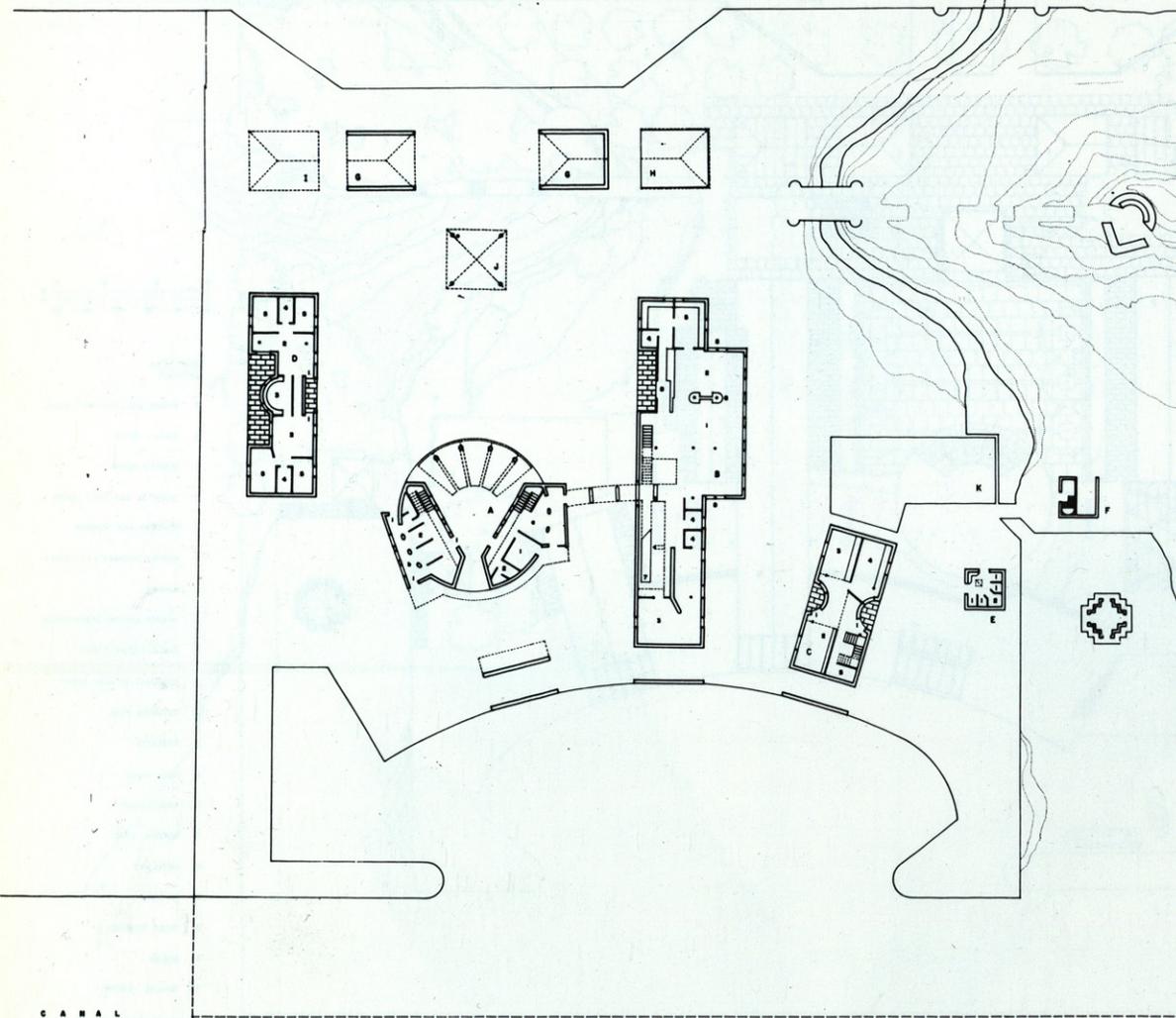
SECTION 2



ELEVATION FROM THE CANAL

TOWN

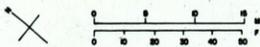
COUNTRY

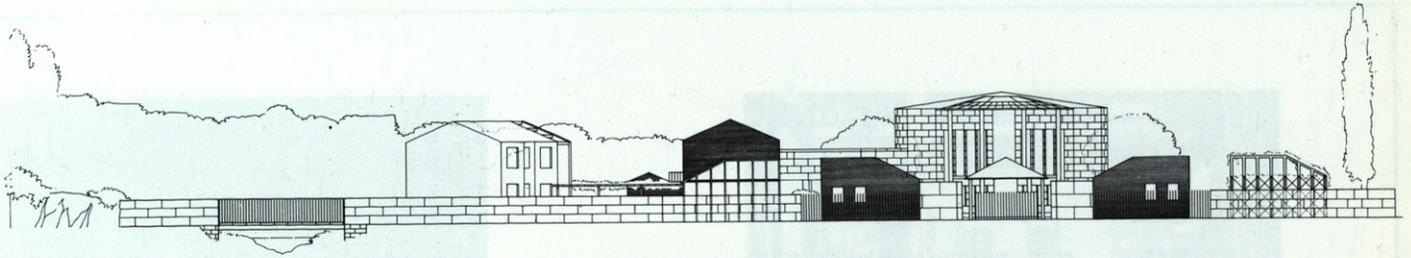


**FIRST FLOOR PLAN**

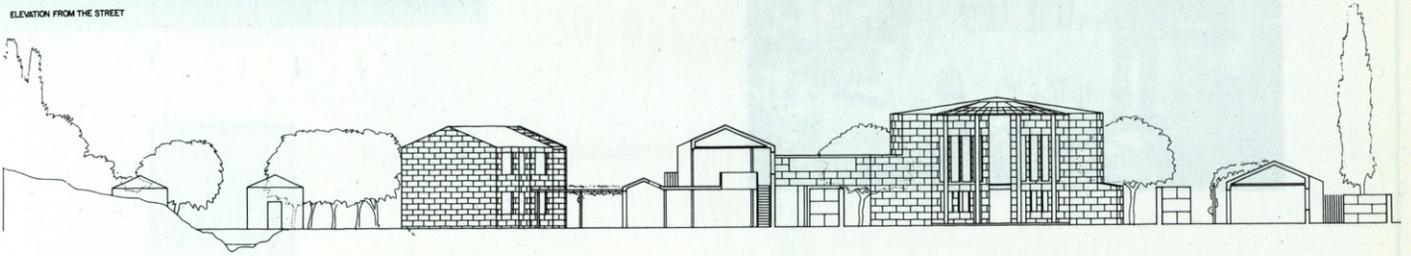
- A STUDIO, GALLERY AND LIBRARY**
  - 1 STUDIO
  - 2 OFFICE
  - 3 BATHROOM
  - 4 GALLERY
  - 5 ENTRANCE
  - 6 GALLERY AND LIBRARY
- B FAMILY HOUSE**
  - 1 LIVING ROOM
  - 2 DINING ROOM
  - 3 LIBRARY
  - 4 BATHROOM
  - 5 KITCHEN
  - 6 FIREPLACE
  - 7 RAMP
  - 8 ENTRANCE
- C GUEST'S HOUSE**
  - 1 ENTRANCE
  - 2 LIVING ROOM
  - 3 DINING ROOM
  - 4 KITCHEN
  - 5 BATHROOM
- D STAFF OF SERVANT'S HOUSE**
  - 1 ENTRANCE
  - 2 LIVING ROOM
  - 3 KITCHEN
  - 4 BATHROOM
  - 5 BEDROOM
- E DRESSING AND SHOWERS (SMALL HOUSE)**
  - 1 SHOWER
  - 2 BATHROOM
- F GARDEN STORAGE AND PURIFIER (SMALL HOUSE)**
- G GARAGE**
- H WINTER GARDEN, GREEN-HOUSE**
- I CAR CLEANING PORCH**
- J ENTRANCE TO MAIN COURTYARD**
- K SWIMMING POOL**

CANAL





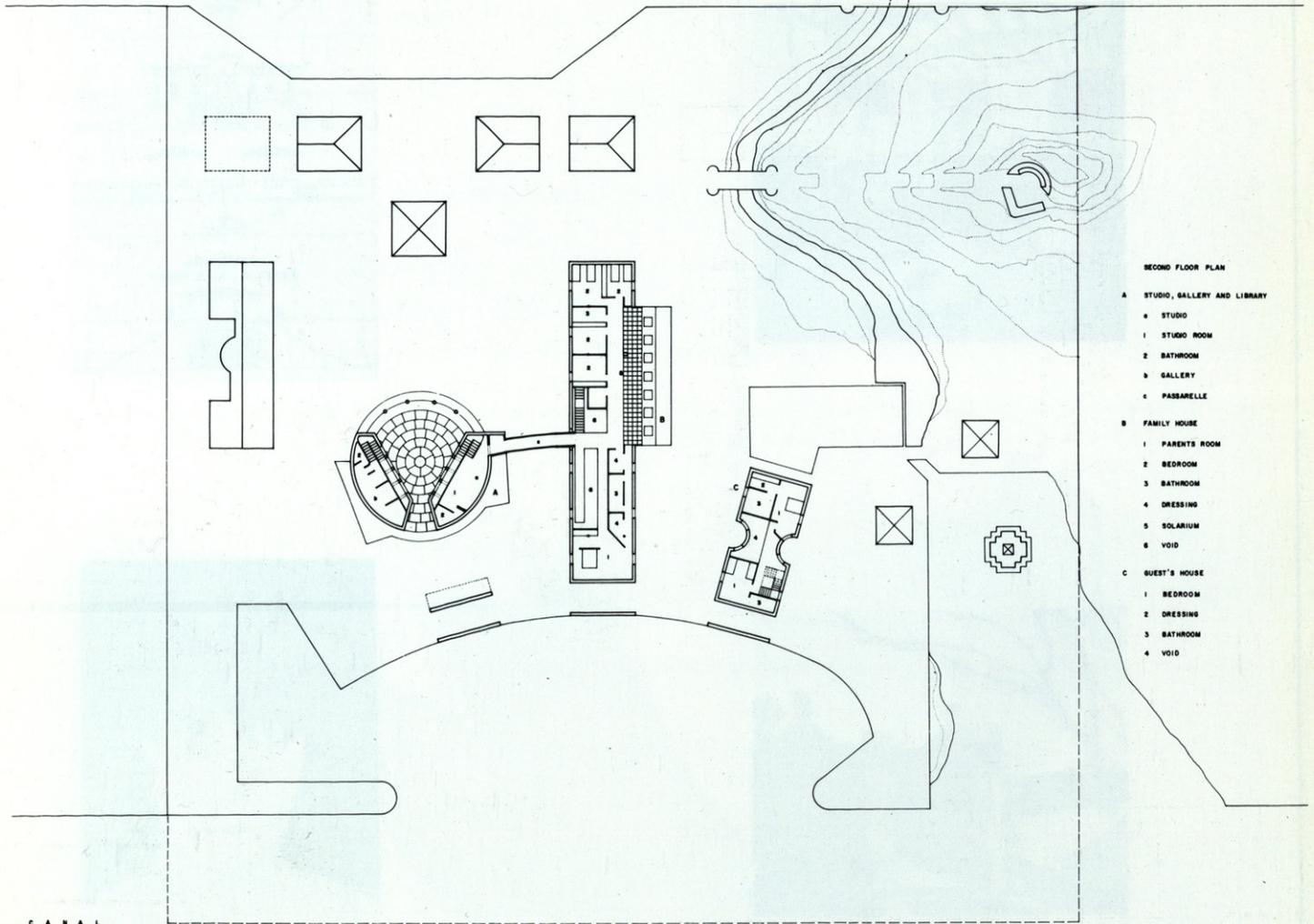
ELEVATION FROM THE STREET



SECTION I

TOWN

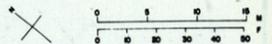
COUNTRY

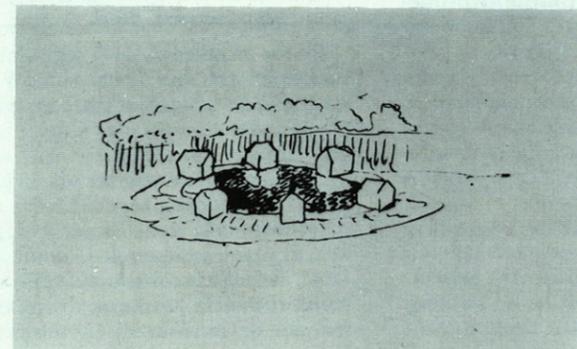
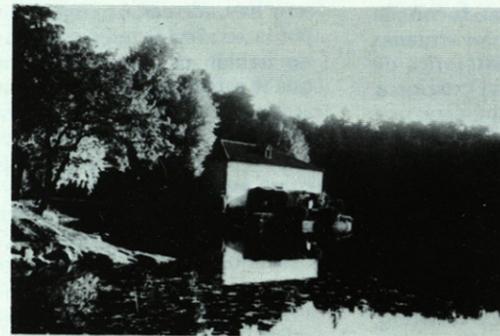
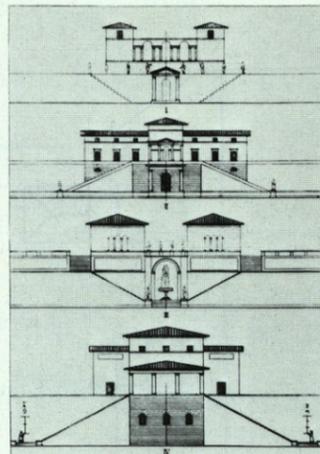
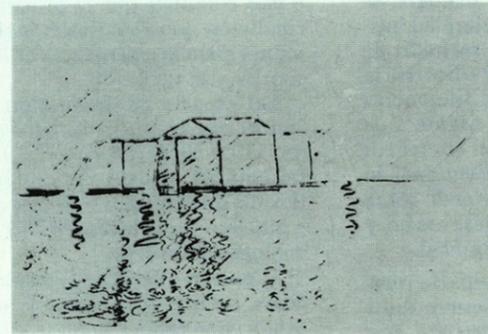
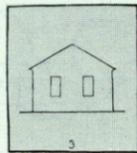
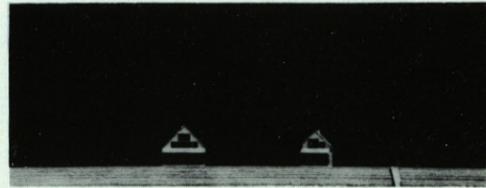
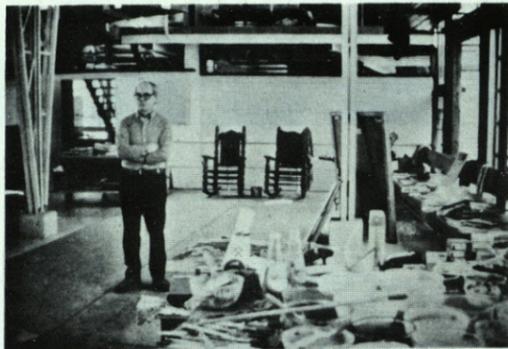


SECOND FLOOR PLAN

- A STUDIO, GALLERY AND LIBRARY
  - a STUDIO
  - 1 STUDIO ROOM
  - 2 BATHROOM
  - b GALLERY
  - c PASSARELLE
- B FAMILY HOUSE
  - 1 PARENTS ROOM
  - 2 BEDROOM
  - 3 BATHROOM
  - 4 DRESSING
  - 5 SOLARIUM
  - 6 VOID
- C GUEST'S HOUSE
  - 1 BEDROOM
  - 2 DRESSING
  - 3 BATHROOM
  - 4 VOID

CANAL





1. De Kooning en su estudio. Fotografía de Hans Namuth, 1972.
2. Interior, acuarela por Baillie Scott. (En Hauser und Garten, Wasmuth, Berlín 1912).
3. Entrada a la ampliación del castillo de Lambay por Lutyens.
4. Modelos de las casas Trubek y Wislocki, Venturi.
5. Dibujo, Tessenow. (En Osservazioni elementari sul Construire, Angelli, 1976).
6. Composiciones de fachadas con loggia y escaleras exteriores.
7. "Contessa Cassati", fotografía de Man Ray.
8. Máscara Zuñi, Indios Pueblo, Nueva México.
9. Casa en la lluvia, dibujo. J.N.B., 1979.
10. Casa en el estanque. La Granja, Segovia, España.
11. Casas en el estanque, dibujo. J.N.B., 1979.

1	4	8
2	5	9
3	6	10
	7	11

## MOVIMIENTO ANTE EL OJO, MOVIMIENTO DEL OJO

Notas acerca de las figuras de una lámina.

**E**l argumento que une estas imágenes es una forma que persiste en ellas. Cada imagen de la lámina muestra, despojada de su figuratividad,

una entidad puramente formal que referimos a la simetría. En ellas hay dualidad, oposición, reciprocidad, repetición y especularidad.

Las imágenes presentan en situaciones diversas el poder y el efecto de la simetría.

También son diversos estos poderes y efectos. En la duplicación, en la alusión mutua, o lo que es lo mismo, en el cierre referencial entre la cosa y su doble se acentúa la singularidad de la presencia del objeto. Parece liberarse éste de toda influencia, de todo contacto que no sea el ir y venir de él a su igual. En la autonomía así obtenida la figura del objeto se exalta frente a lo que la rodea. Por otro lado, la apariencia doble o múltiple introduce en la percepción espacial el movimiento, o la ilusión de movimiento. El espacio resbala y se desdobra. La distribución material, la disposición de los elementos queda sujeta a una ley que rige desde un principio genético, desde unos cauces de desenvolvimiento, su orden. Si en el primer caso la figura se integra a la simetría imponiéndose con una presencia acentuada, en el segundo, ésta, como el cuerpo de una legislación, pasa a ser la evidencia más fuerte: una cualidad abstracta y formal en el espacio que toma relieve sobre la apariencia singular figurativa.

Exaltación y represión de la figura se oponen; la simetría introduce esta oposición y en la convivencia de ambos efectos está el estímulo de su tensión.

La voz que nos llega duplicada o multiplicada por el eco tiene un atributo adherido: viene el sonido aislado en un vacío, un lugar de no resistencia donde todo es posibilidad. Un fondo que cualifica la presencia, la densidad y la singularidad del sonido emitido. Si la voz es un nombre, nuestro nombre, se advierte su significado como una instantánea de nuestra vida. En ese punto de recogimiento la vista vuelve atrás y aparece la sucesión de momentos que hacen esa vida hasta el extremo de la actualidad como una particularidad enigmática que se ha abierto paso, de pronto, en un vacío sin condiciones. En la duplicación, en ese circuito entre la cosa y su igual, entre el nombre y el que devuelve el eco, se revela una naturaleza más nítida y más única. La silla, la casa, duplicadas, definen sus figuras en la habitación o en el paisaje, liberadas de otras continuidades a excepción de la que establece su reciprocidad. Su apariencia es indiferente a lo casual, a lo fortuito. Se despeja una figura engrandecida y excitada por la autonomía ganada, por el desvanecimiento del entorno, por el negro sobre el que se recorta.

Pero también el objeto queda envuelto en un movimiento virtual. La simetría crea la ilusión de una vibración en el espacio. Y al hacerlo reprime la figura, la supedita al encarnar su poder más abstracto. Los objetos pierden inercia,

pierden peso y cuerpo, se ven arrastrados por las aplicaciones congruentes del espacio sobre el espacio. Los elementos físicos aparecen duplicados, reflejándose, multiplicándose, en estados correlativos o traslaciones, vaivenes, rotaciones, giros, hélices. La vista sigue esos movimientos, encontrándose y reencontrándose con lo que ya conoce y espera. Es el momento de la comprobación y de la conjetura, de la esperanza y de la satisfacción de la esperanza. En la recurrencia y en los cambios graduales en esa recurrencia hay una base inagotable para la analogía. Se produce la ilusión de la similaridad infinita. Al igual que en un recitado de letanía, la repetición absorbe y disuelve la heterogeneidad, diluye las diferencias asimilando disparidades de sonido y de significado en las frases. Si el eco parece exaltar la unicidad de la identidad, la letanía, por el contrario, fluyendo sobre la singularidad de las frases, asalta y vence toda resistencia a la equidad.

En un solo espacio, en el espacio imaginario de la lámina, se muestran unos escenarios y un actor —la simetría—, que sin necesidad de argumento añadido a la escena, autorreferencialmente, transforma y domina la situación. Un teatro en el que se estructuran en forma y contenido un par de sillas, la decoración del friso de un interior doméstico, la entrada a una casa, un par de casas, dos ventanas en el muro, unas composiciones de fachadas con loggia y escaleras exteriores, una mirada oscilante, una máscara, una casa en la lluvia, una casa reflejándose al borde del agua, un anillo de construcciones alrededor del estanque. Esta serie de escenarios se ha integrado por la acción de una abstracción que se ha apropiado distintos papeles y los ha representado sin esfuerzo.

La fotografía del pintor De Kooning, por Hans Namuth, en su estudio de The Spring, Long Island, de 1972, muestra al fondo de la estancia un par de mecedoras idénticas, (fig. 1). Tal disposición es coherente con la obra del pintor: la tensión de una duplicación recurre desde el comienzo de su actividad. Uno de los primeros ejemplos es el "retrato con hermano imaginario" de 1938. Figuras dobles, masculinas y femeninas, aparecen reiteradamente en telas y dibujos a lo largo de los años. La duplicación de las mecedoras parece una extensión vivencial de los cuadros con imágenes dobles. Esta condición de simetría se puede ampliar al espacio más dilatado de la producción. Lo que se manifiesta como doble en la tela tiene su paralelo en la serie al transcurrir el tiempo. A partir del año cincuenta, De Kooning, desligándose del entusiasmo no figurativo de la pintura abstracta americana, consolida como tema para sus cuadros —temas que nunca llegarán a agotarse— la mujer o el paisaje. La mujer y el paisaje, en ocasiones identificándose

en una única apariencia, bastan para satisfacer al pintor. Por tal reiteración en el contenido figurativo, el conjunto de su producción puede entenderse como serie. El pintor actúa sobre ese territorio, mujer o paisaje, activando la tela con signos que hacen referencia a un foco de deseo y a un contenido emocional. En el proceso de cada pintura se rehace un ritual, una descarga física, que repite análogos gestos y expresa lo mismo. Si la pintura es acción, como diría Rosemberg, toda pintura puede continuarse en otra que no será mejor o más completa que la primera (1). Esta condición no valorativa es la plataforma idónea para la emergencia de lo igual, lo similar y la variación.

Tal espacio de producción es acorde con lo que insinúan las mecedoras. Las dos sillas aparecen con igual grado de frontalidad, paralelismo y carencia de inflexión que las figuras dobles en dibujos y pinturas y que la recurrencia de figuras análogas en la serie.

El pasillo que va de la tela a las mecedoras, sobre el que avanza y retrocede el pintor, una estados dobles. Acto y potencia son las dos prolongaciones del pasillo: en un extremo, el zambullirse en el blanco de la tela, en el otro, la espera a la renovación de la energía. El doble supone un espacio de desenvolvimiento. En la serie hay, además, un ritmo vital pautado por la acción y la intención. Las mecedoras hablan de esa existencia recurrente que se satisface en el pintar. Pintar como acción fundamental, identificada a un ritmo de vida y libre de otras distracciones. El acto creativo se vierte impulsado en un espacio de variaciones en el cual se han movilizad análogos ingredientes. El cuerpo, la sensualidad, "la carne" del cuadro o "la carne" en el cuadro, se conjugan y se integran en la fuerza de un acto acosado por un deseo renovado.

Las sillas de la estancia de De Kooning son espejo de los dobles en las pinturas, son significativas de la repetición en la serie y además indican el arraigo mutuo de la acción y de la simetría. Más particularmente, de lo corporal exaltado en lo doble, en lo múltiple, en lo repetitivo, como algo esencial, aquí, al pintar.

En los arquitectos de la segunda generación del *Arts and Crafts*, como Voysey, Baillie Scott o Mackintosh, conviven dos evoluciones contrastadas a nivel ideológico: una, el funcionalismo, que atiende a las demandas de carácter práctico y utilitario, ciñéndose a la necesidad, y que se manifiesta en la atención particular prestada al planteamiento de lo doméstico; y otra, referida a la constitución del espacio como sustancia abstracta, universal y al margen de intrusiones circunstanciales físicas. Este compromiso entre el funcionalismo y espacialismo crea una emoción evidente en la obra de Mackintosh. Pero tal vez, los dos términos más irreconciliables y expresivos en su especificidad se

encuentren conviniendo en la obra de los dos primeros arquitectos. Es en la ornamentación, precisamente, donde se adelanta una elaboración espacial más libre. Son motivos ornamentales frecuentes y característicos en Voysey y Baillie Scott, el pájaro en vuelo, el pavo real, el girasol. Motivos desplegándose en serie, multiplicando sus figuras de carácter emblemático y simbólico en el espacio de los frisos, en los paneles de los muebles o en las ventanas emplomadas.

El pájaro en vuelo destacándose sobre un cielo claro o sobre las aguas — sugeridas por trazos de onda — nos introduce en una simetría dinámica, en un despliegue por traslación de la figura del ave. Desde los frisos, desde las ventanas emplomadas, su apariencia múltiple nos anuncia el acontecer de su paso sobre un espacio virtual unitario y homogéneo que se hace sitio en el espacio real de la habitación. Nos encontramos ante la sujeción intensa de lo más contingente y efímero a la condición más abstracta de espacio. La sustancia visual tratada hace prevalecer la ley geométrica del despliegue. Las figuras se someten y ordenan según una emergencia formal y la estancia cobra la evidencia de un espacio sugerido y animado por un tránsito silencioso. Hay una concepción nueva de espacio y también las consecuencias que ello supone en el diseño, en la intervención en él. El paso de un único pájaro descompuesto en momentos sucesivos supone una síntesis dimensional de espacio y tiempo que es consistente con el desarrollo de otras exploraciones plásticas contemporáneas. Es consistente con la cronofotografía de Marey o de Muybridge y con ulteriores concepciones de artistas adscritos al cubismo y futurismo. La dinámica del pájaro en vuelo se transforma en Mackintosh en la aparición de destellos de luz y brillo que el arquitecto introduce, por ornamentación abstracta, en las pequeñas formas cuadradas de color que puntean el espacio. A través de ese punteado, rosa, malva, oliva o plata se infiltra en el interior un espacio continuo y activo a cuyas leyes constitutivas se someterán las apariencias del diseño. Un espacio que anuncia la idea que de él tendría el movimiento De Stijl.

La segunda imagen de la lámina, (fig. 2), muestra el fondo de una habitación proyectada por Baillie Scott, cuyo motivo ornamental es un par de pavos reales y que, después de obsesionarnos por las mecedoras de De Kooning, nos parecen transfiguraciones de éstas.

Pero hay en los pavos una doble inflexión. Por un lado, en el volverse el uno hacia el otro se insinúa la medida del espacio, se hace notar la interdistancia y un eje de simetría. Al recrearse un eje, la doble figura se reinterpreta por especularidad. Por otro lado, como veremos, hay otro tipo de inflexión que se integra en su

significado figurativo. Ambos motivos ornamentales, el pavo real y el girasol, son símbolos de vida y luz y son imágenes puente entre la figuración y la abstracción. En un solo gesto congregan valores esenciales por su significación legendaria, recorriendo, además, el camino difícil entre lo orgánico y lo geométrico: Pero su presencia matiza el espacio de forma bien distinta. La cola desplegada del pavo real muestra su fuerza como foco hipnótico y la mirada se siente absorbida por esos ojos que se identifican con el adorno en sus plumas y por los azules, que se retraen, que se alejan de nosotros. En cambio el girasol es un centro generativo, es un pequeño astro que hace avanzar hacia nosotros su luz, es imagen de sol. Su flor abierta actúa como un foco de regeneración luminosa. Los efectos de ambos motivos son antagónicos al considerarlos, ahora, responsables de un movimiento animado por una fuerza interna en el espacio. Las valencias asociadas a estas imágenes, el girasol, el pavo real, tienen signos opuestos: despliegue y repliegue, fuente y fuga, manantial y sumidero. Una dimensión vertical, diríamos, al plano de la figura se encarna en el propio motivo ornamental e insinúa la segunda inflexión. El espacio queda caracterizado por puntos que generan o engullen, por vórtices de signos opuestos y se produce en él un sentido de transformación que habla de un proceso. Se añade a la simetría un valor que no se explica solamente por reflexiones o traslaciones, como era el caso del pájaro en vuelo. Entre esos puntos de generación y desvanecimiento cabe la experiencia, o la insinuación, de una metamorfosis resumida, de un atajo en el que se visualiza un proceso vital.

Aquí la simetría se integra a las sugerencias figurativas para dotar a la animación espacial de una cualidad nueva: a los estados de la reflexión o traslación se yuxtaponen, puntualmente, un sentido de focalización en el que se puede distinguir un origen o un destino.

Los objetos en el espacio y el espacio entre ellos, los llenos y las porciones de vacío se mantienen unidos. Flotan los objetos, los elementos, sujetos en órbitas invisibles como en un sistema planetario. Los pavos reales flotaban fijos alrededor de su eje de simetría. La inflexión, arrancando desde una gesticulación parcial, nos habla del modo en que se establecen sus vínculos; es el matiz que nos señala el todo al cual pertenece la parte; es la huella de la imantación que tiene el poder de dar consistencia y cuerpo a un agregado de elementos. En tal sistema ocurrirán desestabilizaciones y cataclismos por pequeños desplazamientos, por cambios ligeros o por nuevas polarizaciones. Surgen otros centros y otras gravitaciones. Es fácil comprender la estrategia compositiva de organizar la forma de una

totalidad a partir de desplazamientos parciales actuando como poderosas palancas. Tal posibilidad instrumental tiene un uso muy especial en la remodelación de edificios, en los casos de ampliación, al soldar añadidos, y, en general, en los procesos acumulativos al adherirse pieza a pieza, construcción a construcción, en el crecimiento urbano. Difícilmente esta acumulación es neutral. Se establecen continuidades por contagio figurativo, o por complementariedad de programas y funciones, y, según lo que nos interesa ahora por la forma pura al redefinir pesos y equilibrios en la totalidad. En esta redistribución de elementos en el espacio las distintas formas de simetría entre ellos y las inflexiones juegan un papel decisivo.

En la (fig. 3) de la lámina se muestra la entrada al castillo de Lambay después de la ampliación y rehabilitación realizada por Lutyens de un fuerte abandonado del siglo dieciséis. Como se vería en planta, al hacer la ampliación, el arquitecto ha removido el centro alrededor del cual se organizaba el cuerpo originario (2). Un nuevo punto central acogerá simultáneamente la antigua construcción y las nuevas dependencias así como toda la organización en el paisaje. Esta dislocación del centro puede interpretarse como un impulso dado a un cuerpo volcándose hacia una nueva estabilidad. Al recobrar una nueva posición de descanso adquiere otra red de relaciones especiales pero conserva su antigua apariencia e integridad.

Lutyens ha ampliado un patio de entrada adaptándose a las direcciones de los antiguos muros. Se refuerza con ello uno de los ejes de la antigua planta, ligeramente estrellada, en la que al principio se podía señalar un cruce de ejes. Con la predominancia de este eje mayor la planta se comprende exclusivamente de forma binuclear. El refuerzo de un plano que escinde la antigua estructura se acusa aún más por la curvatura convergente en la abertura del muro que cierra el patio ampliado y que muestra la figura. El nuevo conjunto tiene un centro en ese plano axial subrayado, pero la ampliación nos obliga a buscar ese punto de equilibrio más atrás. Veríamos en la nueva planta que ese punto se encuentra al inicio del patio opuesto, el que se ha dispuesto en el lado sureste. Alrededor este centro adquirirá coherencia todo el conjunto y a él quedarán referidas las nuevas dependencias de servicios. Es además, éste, el centro del gran anillo amurallado que limita la propiedad sobre la isla.

La redistribución de un conjunto de cuerpos se ha logrado desestabilizando un primer grupo, asentándose después según nuevos ejes. Se ha activado el poder instrumental de la simetría, ejerciendo ese juego de palancas que con esfuerzos medios sirve para redefinir el conjunto y darle una nueva coherencia. La totalidad

ha asumido con neutralidad y consistencia el agregado de los añadidos.

La simetría reflexiva se explica también por rotación: sus configuraciones quedan sujetas a leyes rotatorias. En ese movimiento cabe también el signo de despliegue o el del repliegue, el giro como vórtice. La expresividad de una tendencia de este tipo se explica cuando al giro se le condiciona con un parámetro de crecimiento o decrecimiento, es decir, cuando la rotación que establece las congruencias deviene en un movimiento helicoidal. Entonces la forma, como estado paralizado en ese movimiento, refleja una aspiración de conquista o de retirada, afirmando un avance en el que queda involucrado el entorno, o bien, por el contrario, una concentración sobre sí misma.

La composición adopta el carácter de un proceso y el eje (o centro) será el lugar al que se refiere el destino o el origen de un empuje en el despliegue o el repliegue de las partes. Hay en la composición una imantación, o inclinación general, que gobierna la disposición de las partes. Tal característica queda a menudo en suspenso o sin refuerzo suficiente en alguna de las tendencias opuestas. Esta observación puede asociarse a la dialéctica entre el centro y la periferia de muchas composiciones, concurriendo simultáneamente un empuje centrípeto y otro centrífugo.

En la (figura 6) de la lámina se ven composiciones de fachadas en las que se aprecia la doble ordenación —convergente/divergente o contractiva/expansiva de las partes en su manera de insertarse en el todo. En el conjunto se advierte una palpación. Se experimenta un impulso que une o separa, integra o desintegra. Las partes se comunican, se establece un juego de alusiones recíprocas; se enlazan en mensajes autorreferenciales, se estrechan unas sobre otras o se distancian, como en los gestos de un diálogo. Lo importante aquí no es el mensaje, no es el contenido sino el contexto: el contexto como contenido. Vicent Scully señala en la disposición de las casas Trubek y Wisloki, de Venturi, (fig. 4), la plataforma esencial de la condición semiológica: las dos piezas erigiéndose como personas, se vuelven o se alejan, ambiguamente en el ritual de la charla, y quedan ceñidas en la relación mutua, acompañándose en la soledad del promontorio de Nantucket (3).

Ese juego de referencias, un vaivén de alusiones y la viveza de una pulsación, puede instalarse en una disposición tan simple como un par de ventanas. Puede aparecer así una figura perimetralmente bien definida que, en contraste, encierra una vibración ambigua de sus componentes internos. Esta vibración en suspenso vendrá reforzada al no hacerse explícito un centro o un eje que focalice o fije la atención. Tessenow, tan preciso en la definición de lo doméstico, en la silue-

ta de la casa, conocía bien el valor de esa alternancia, de esa ambigüedad compositiva de los elementos internos de la fachada, (fig. 5). Parece decirnos: precisa y fija el perfil y suspende en un juego de conjeturas perceptuales el interior, o bien, delimita la periferia y libera el foco. A ello alude en la frase: "tanto mejor será la simetría cuanto más difícil sea el alcanzar a distinguir el eje" (4).

He aquí un ejercicio de sometimiento de la mirada. Quizás una inversión de la tendencia natural de la mirada a buscar su estabilidad en el centro, en el foco. Y un refuerzo también de la presencia de los objetos, cuya forma hace más tensa y dá mayor amplitud a la atención visual espontánea.

Distinguir y esclarecer fenómenos compositivos con movimientos ante el ojo. Y, paralelamente, la activación de la mirada: enfocar, desenfocar, hacer oscilar el ojo.

La apariencia mitad seria, mitad cómica, de la "Contessa Cassati" en la fotografía de Man Ray, (fig. 7), simboliza esa mirada ebria y exagerada. Una mirada que persigue obsesivamente el lado evanescente de lo que se presenta ante ella. Esa mirada nos recuerda la conciencia de un ver activo, asaltando lo contingente, que a partir de los impresionistas se ha movilizado y que adquiere su estatuto más preciso en los futuristas. Y como diría Paul Eluard, tal mirar, es apto para captar no las cosas, sino las relaciones fugitivas entre las cosas.

El film se identifica con esa mirada, con su naturaleza dinámica; los ojos de la imagen de Man Ray están poseídos por una animación que es reflejo, tal vez parodia, del paso imagen a imagen de la cinta de la película sobre la rueda del proyector. El dadaísta alude a una retina como receptáculo de la superposición. Una retina que asume las diferencias y establece conexiones entre objetos diversos. En su film *Emak Bakia* de 1926. Man Ray nos muestra el mecanismo que reduce lo heterogéneo por medio del movimiento de la cámara. Acelerar la oscilación de la mirada supone también alcanzar un extremo de abstracción. La "toma" en movimiento, el giro acelerado, nos lleva, en vértigo, a un punto en que los objetos adquieren una fluidez informe. Un cuello duro y blanco que cae al suelo se transforma sin solución de continuidad en reflejos de agua. La realidad aparente de los objetos se experimenta como algo ilusorio. Se establece una zona perceptual en la que tiene cabida cualquier clase de analogía, pasando sin esfuerzo de una imagen a otra. Ahora, como en el recitado de la letanía, no hay quiebro en la monotonía.

Un ojo sobre el péndulo móvil de un metrónomo, otra pieza bien conocida de Man Ray, apunta también a esa capacidad de desenfocar, de borrachera visual. El ojo asociado al tic-tac del

metrónomo tiene sus momentos de estabilidad en los extremos de su vaivén y sus momentos más fugitivos en el tránsito por la parte central. En esta mirada de inquietud pertinaz se ha suplantado, además, la atención focal por la atención periférica. Mirar para ese ojo móvil ha de ser tan incómodo como lo es para nosotros el mirarlo. La pieza cultiva la frustración que supone la perenne oscilación imposibilitando una retención de la imagen, tanto en ese ojo como en el del observador. O, dicho de otro modo, la frustración que supone el canje del interés mayor de los ojos que es "fijarse" a cambio de nada. Se ha destruido el poder del ojo: la intencionalidad de la mirada, fuente de su autoridad. Lo inocente y predecible de su movimiento contrasta con lo destructivo de sus efectos. La pieza irrita y por eso es, y se llama, "objeto para ser destruido". Después hace reír, por la nadería de su persistencia. El espectador, ante la ausencia en esa mirada de cualquier objetivo, ríe. Risa que es prolongación amplificadora, en nuestro cuerpo, del empuje inútil de un ritmo marcado por el metrónomo: extensión de una vibración sin objeto.

La máscara zuñi de los indios Pueblo de Nuevo Mexico, (fig. 8), duplica el rostro fijando y minimizando la mirada y delegando su vitalidad en unos colgantes laterales. El mirar (o ser mirado) se canaliza hacia los lados, se vierte en esas nuevas antenas que atraen la atención en su temblor y movilidad. Desde dentro, desde los ojos ocultos, la vista queda enmarcada y referida por esa presencia viva de los colgantes en la periferia. Y desde fuera, desde nuestro punto de vista, aquellos ojos se han ensanchado, se han abierto acogiendo el entorno con unas antenas, con unos sentidos inquietos de los que irradia una nueva autoridad.

Al negar la máscara los antiguos ojos se ha desprendido también de su finalidad, de la intencionalidad que rige el acto de mirar. El rostro ya no se orienta en frontalidad a los objetos, no se encara con la realidad como acto previo al inicio de cualquier gesto. Los ojos minimizados han pasado a ocupar un lugar sin valor en la mudez inexpressiva del centro de la cabeza. Ciego, el rostro ha cobrado, sin embargo, un poder desde esos nuevos centros desplazados y abiertos. En derredor gira, más simétrico, más redondo, el entorno que buscan y en el que se entrelazan.

¿Es la lluvia un atributo de la casa? ¿Se explica la casa sin la lluvia?. La cubierta y los canalones son, en la lluvia, como los colgantes de la máscara. La casa un doble del rostro, un doble del interior oculto y protegido, (fig. 9).

La lluvia, a diferencia de la luz que el objeto obstruye y corta, se ciñe a la casa, la envuelve, la rodea en el discurrir por su superficie y adquiere vida en los brillos de

las salpicaduras. Las líneas de la lluvia se abren en dos, se distribuyen como por la raya de un peinado. La silueta de la casa se amplía en esas líneas, en lo alto, de la lluvia cayendo y en su envoltura, como adornos a los lados. El cuerpo de la casa se afina, se hace más ténue, al concentrarse en la máscara de su cubierta, en las paredes y en los cristales mojados, en el flujo por los canalones, en las curvas de los saltos del agua desde las gárgolas. Y la casa se amplía en el halo. Un halo tan grande como la región de la lluvia.

La exageración del canalón actúa también aquí como una poderosa palanca. El centro de la figura se ha despalazado. La casa abre sus límites y asume este halo, se invierte hacia la región de la lluvia en cuya búsqueda sale.

Algo análogo ocurre al asomarse la casa al estanque, (fig. 10). El primer desplazamiento acontece al integrarse a su reflejo. El nuevo centro ha de estar en este plano de reflexión, en el eje que divide lo real y lo virtual. Pero también la imagen de la casa tiende a apropiarse de toda la continuidad material, el agua, sobre la que se constituye su cara virtual. Su figura se amplía en todo el anillo de la superficie del agua. El centro de tal figura sufrirá un nuevo desplazamiento, ha de estar más allá, más lejos, en algún punto sobre la extensión de la lámina de agua, en un eje que une los movimientos simétricos de las nubes, arriba y abajo. En esa escena magnificada la casa se ha hecho a un lado. Desde su marginación fija una certidumbre material que complementa la virtualidad del conjunto de las apariencias: su concreción física es contrapunto al punto ingravido de las reflexiones.

Al asomarse las casas cerrando el círculo sobre el estanque, (fig. 11), se nos presenta una imagen que tiene un doble poder y a la vez una tensión entre ambos poderes. El reflejo de la casa más la casa, forman ese circuito cerrado que como ocurre en el eco, exalta su identidad aislándola en el vacío significativo del espejo. Pero el conjunto de las casas disuelve sus diferencias al enjuagar sus reflejos en la misma agua. Las casas transmutándose en distintos materiales acabarán, sin embargo, identificándose en la comunidad del anillo y como en el desarrollo de una letanía se harán equivalentes. Son de esta manera ambos efectos, eco y letanía, excitados.

Juan Navarro Baldeweg  
Madrid, Julio de 1980

Este artículo fue publicado por primera vez en la revista *Separata de Sevilla*.

#### Notas:

1. Harold Rosenberg, *La tradición de lo nuevo*, Monte Avila, ed. 1969. Pág. 29.
2. La planta y más información sobre la ampliación del castillo de Lambay pueden verse en *Edwin Lutyens*, Architectural Monographs, 6. Academy Editions 1979.
3. Vincent Scully, *The Shingle Style Today*. G. Braziller, New York, 2a. Ed. 1975. Pág. 35.
4. Heinrich Tessenow. *Ossevazioni Elementari sul Construire*, F. Angellised. 2a. Ed. 1976. Pág. 105.

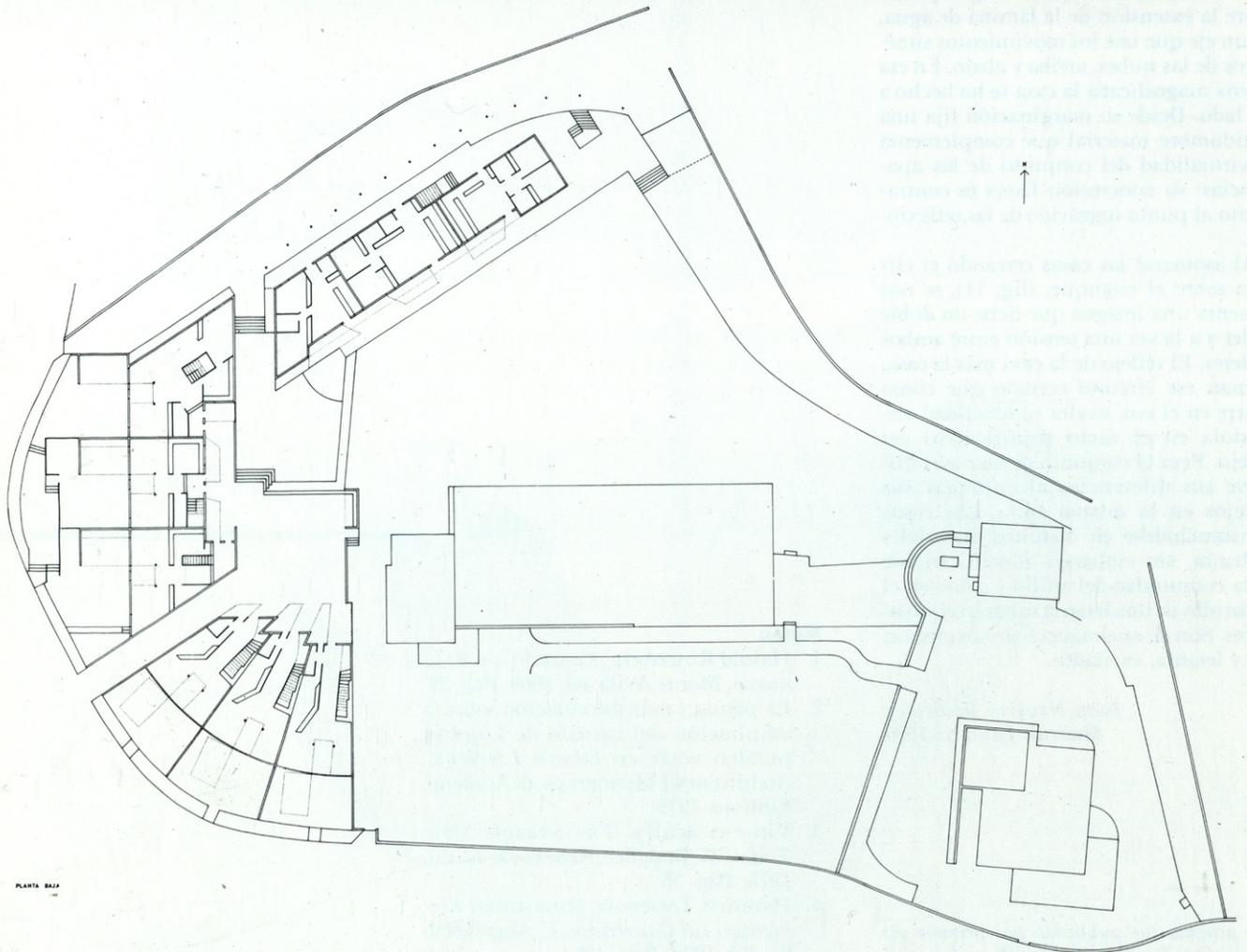
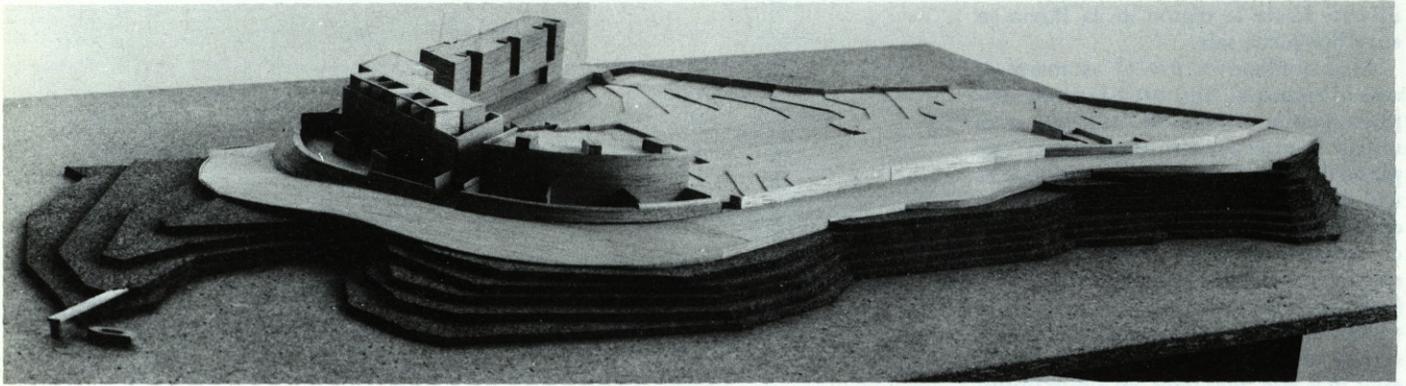
## Doce Viviendas en Calpe 1980

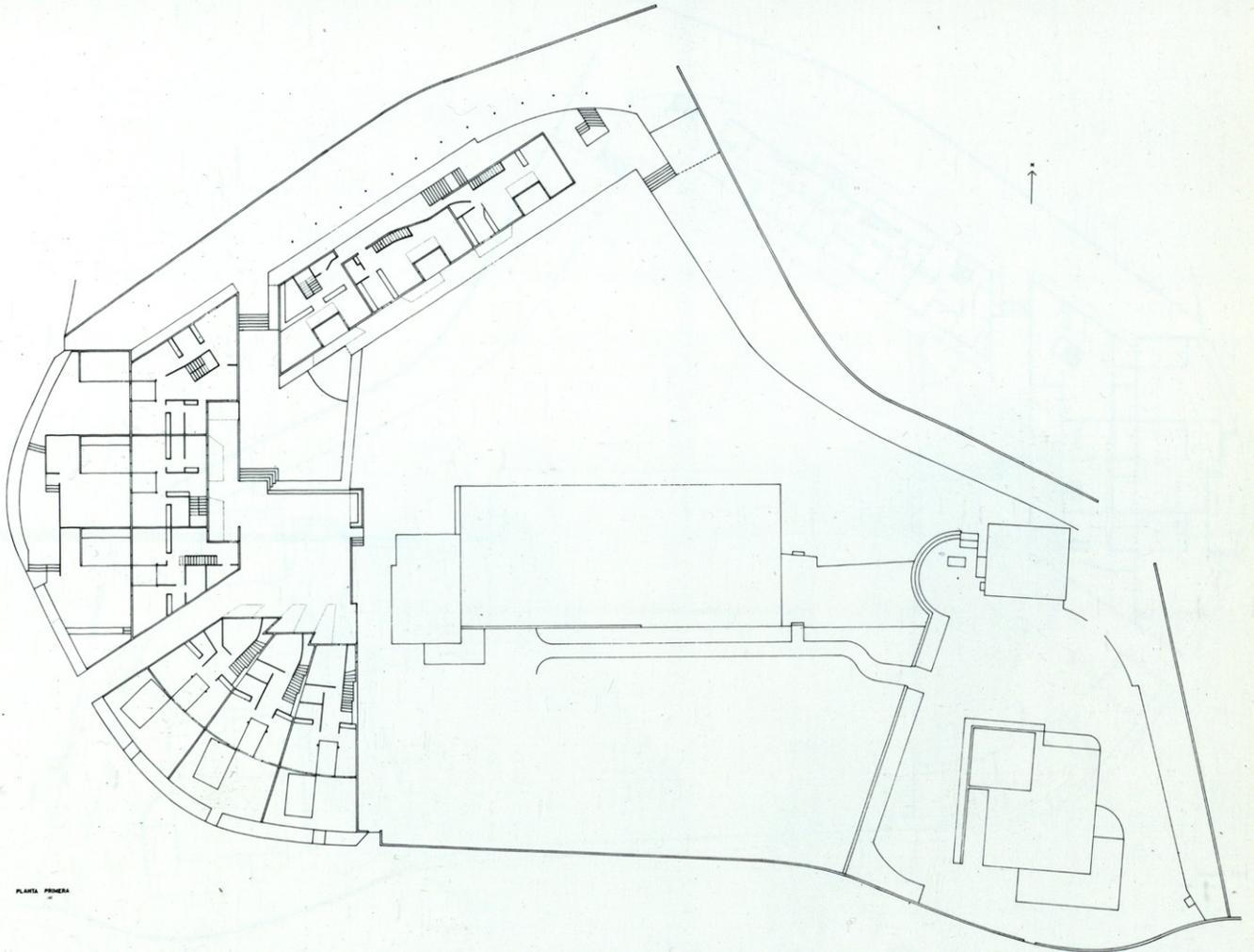
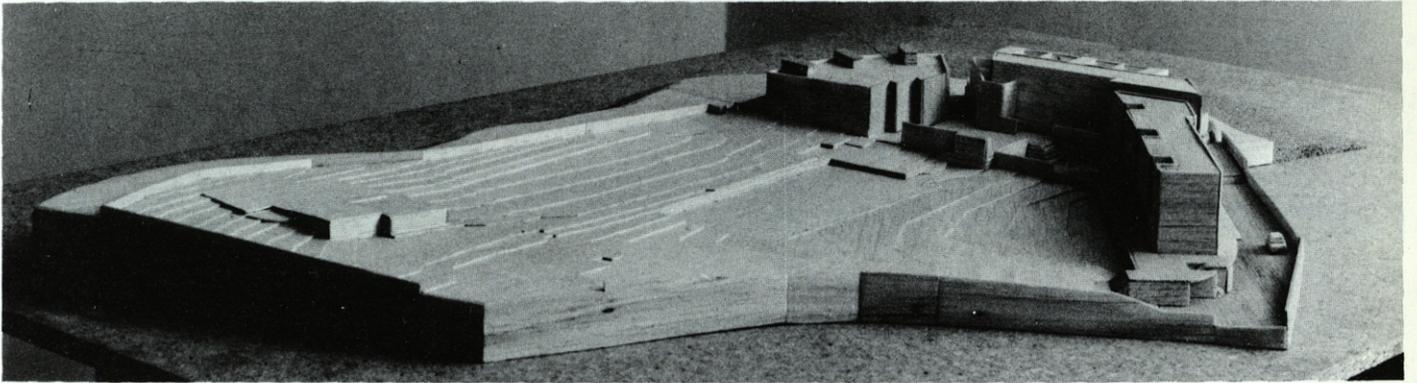
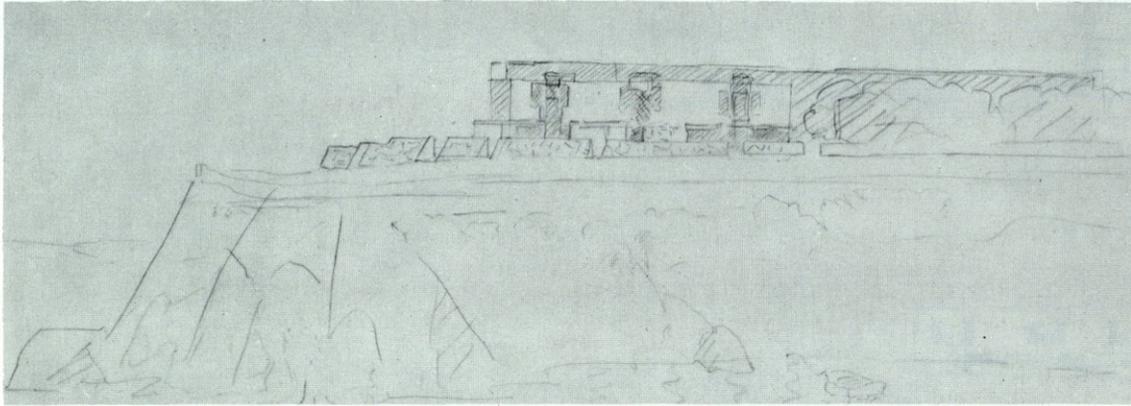
Colaborador, José María Mercé

Ocupando un promontorio frente al mar, se disponen tres bloques independientes de apartamentos que, entre ellos, constituyen un conjunto capaz de ceñirse por completo a la forma del terreno.

Las líneas inclinadas y las particiones irregulares que para ello se utilizan sirven de tema plástico a partir del cual se configuran plantas y volúmenes. Estos resultan así no homogéneos y van desde una valoración casi urbana del bloque norte hasta las viviendas dúplex en cuña del Sur.

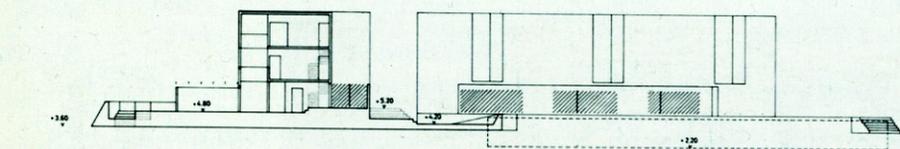
El proyecto explota las deformaciones que pueden adquirir los tipos residenciales, tomando éstas como tema desde el que un conjunto de trazado discontinuo logra resultar, sin embargo, formalmente homogéneo.



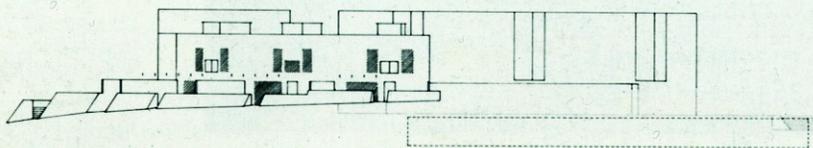


PLANTA PRINCIPAL

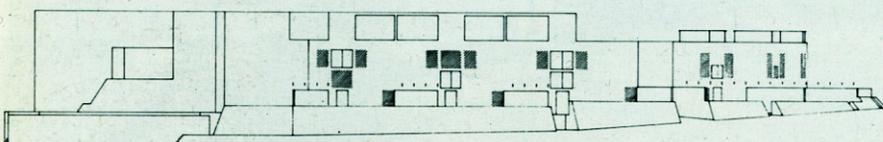
# ARQUITECTURA



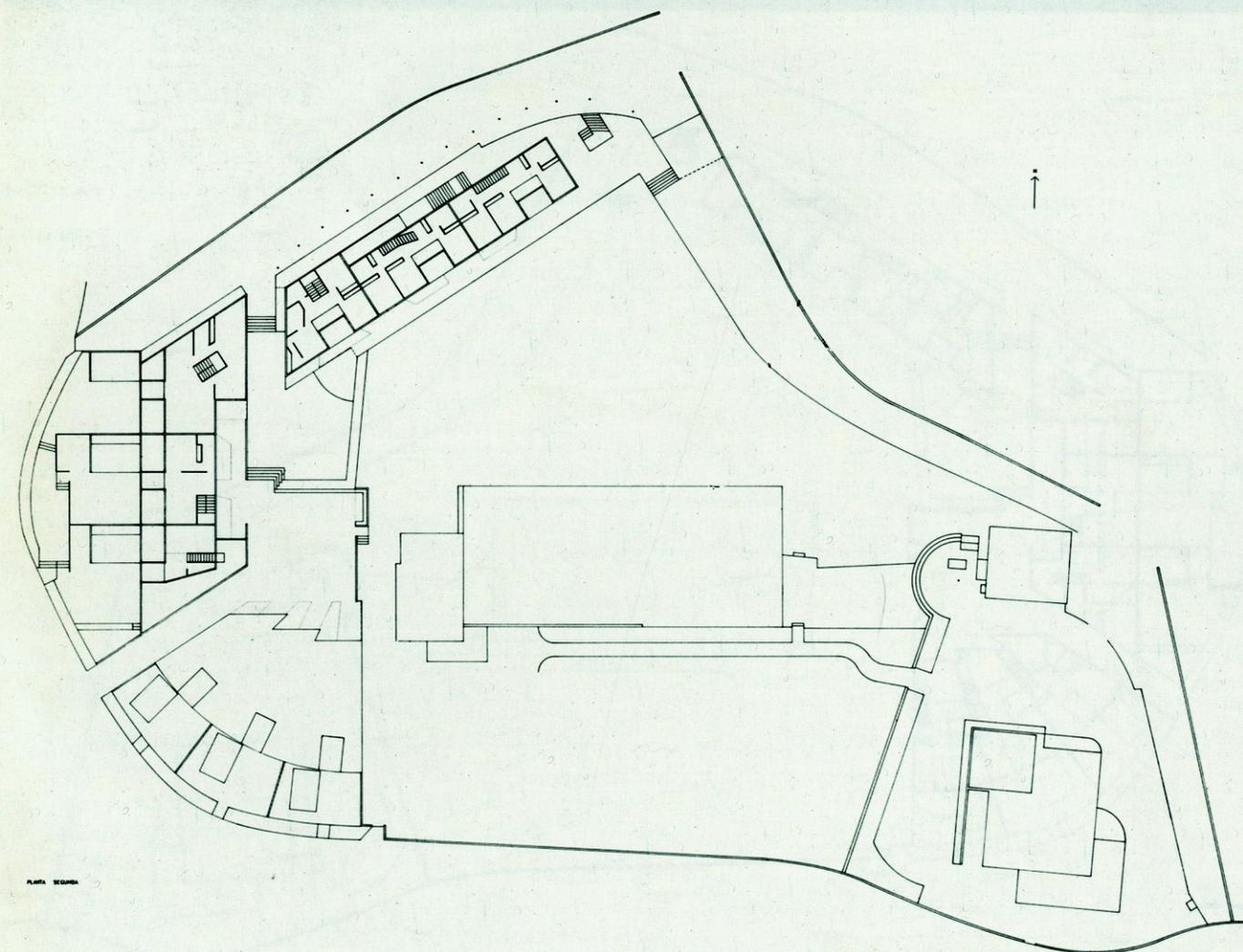
SECCION



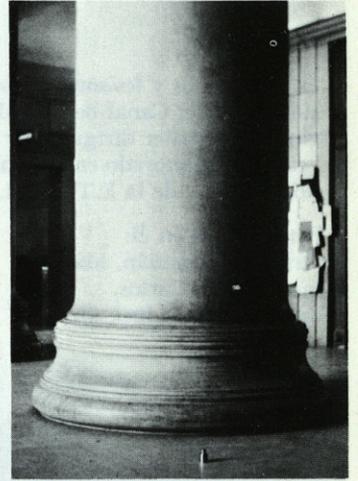
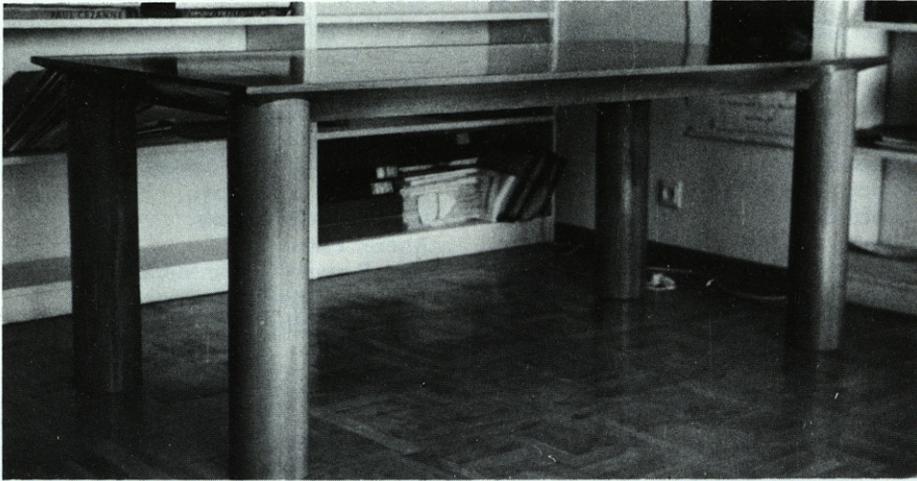
ALZADO SUR



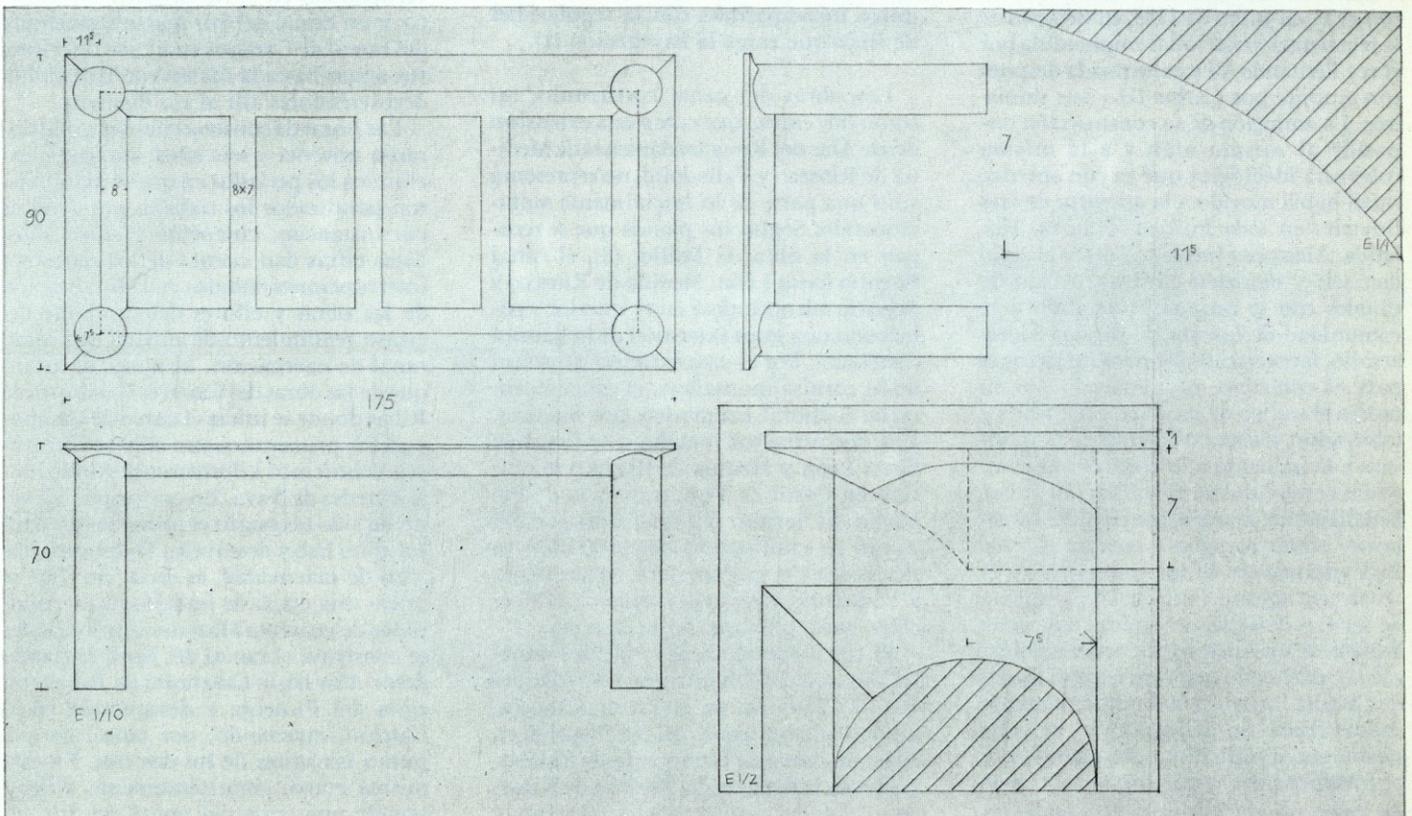
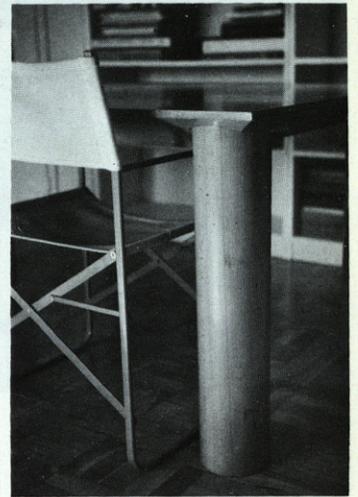
ALZADO OESTE



PLANTA SEGUNDA



Una mesa.



## El canal de Castilla

Estos estudios y levantamientos de la arquitectura del Canal de Castilla se hicieron en un taller dirigido por J.N.B., del curso de Doctorado en el área de proyectos, 1980-81, de la E.T.S.A.M.

Participaron en él:  
Castrillo Villamañán, Mario.  
Climent Ortiz, Carlos.  
Isidro Rodríguez, José Antonio,

Laredo Núñez, Fernando.  
Lliso, Aranguren, Ignacio.  
Manzano-Monís Caruncho, Julián.  
Mateo-Sagasta Fernández, Javier.  
Mateu Mañez, José María.  
Mercé Hospital, José María.  
Moleón Gavilanes, Pedro.  
Olcese Segarra, Mariano.  
Peláez López, María Mercedes.  
Peraita Huerta, Jesús.

Silvar Formoso, M. Dolores.  
Sivar Formoso, María José.  
Victoria Planas, Carlos.

Dibujos de todos Almacenes y Fábrica de Medina de Rioseco:  
Germán Pérez Barrios.  
Andrés Plaza.  
Luis Romero García Morato.  
Fernando Venero Friebe.  
Carmen Vielba.



Las obras del canal castellano se iniciaron el 11 de Junio de 1753, en tiempos de la regeneración nacional emprendida por el rey Fernando VI y continuada después con empuje por Carlos III y sus ministros. La ambición de su construcción responde al mismo afán y a la misma cobertura ideológica que ya con anterioridad había movido a la apertura de vías fluviales en toda Europa. Francia, Holanda, Alemania impulsan desde el siglo dieciséis y diecisiete la construcción de canales con el propósito de dotar a la comunidad de fuentes de riqueza y desarrollo, favoreciendo las comunicaciones para el comercio, promoviendo por su medio el tráfico de productos naturales y fabricados, haciendo florecer la agricultura y la industria a lo largo de sus recorridos como hilos de cristalización que se benefician de la triple función del transporte, oferta de agua y energía motriz. Esta promoción de los transportes y el desarrollo agrario e industrial por medio de las vías de aguas se vio frustrada en la España de los Austrias por razones políticas (1), pero en lo que concierne al Canal de Castilla hay que añadir dificultades de índole física. Su construcción se vería pospuesta al siglo dieciocho además por el entorpecimiento que suponen las condiciones orográficas poco favorables, la

falta de reservas de agua y los estiajes duros incompatibles con la regularidad de flujo que exige la navegación (2).

Las obras del canal construido, tal como hoy existe, que cubre una extensión desde Alar del Rey a las dársenas de Medina de Rioseco y Valladolid, no representa sino una parte de lo inicialmente ambicionando. Según los planos que se recogen en la obra de Muller (3), el canal llegaría hasta León, Medina de Rioseco y Segovia adentrándose en el interior y cubriendo una gran extensión de la llanura castellana. Por el otro extremo, superando la cornisa montañesa, el canal alcanzaría el litoral cantábrico por Suances. Los dos primeros ramales que llegaban hasta León y Medina de Rioseco se unirían en Castil de Vela, provincia de Palencia. El Serrón, por otro lado, sería el punto de confluencia de este ramal ya unificado y el que conduce, aguas abajo, a Valladolid y Segovia y en la otra dirección, hacia el Norte, hasta la costa.

El canal actual, comprende tres ramales: un ramal del Norte que une Alar del Rey y Calahorra en Ribas de Campos, alimentado por aguas del río Pisuerga en Alar; un ramal de Campos desde Calahorra hasta la dársena del Medina de Rioseco tomando aguas el río Carrión y

vertiéndolas en el río Sequillo en Rioseco; y un ramal del Sur que se desmembra del ramal de Campos en El Serrón y lleva sus aguas hasta la dársena de Valladolid, devolviéndolas allí al río Pisuerga.

Las obras de construcción del canal duraron noventa y seis años, aunque si excluimos los períodos en que se mantuvieron paralizados los trabajos por diversas circunstancias, cincuenta y cinco años. Estas cifras dan cuenta de los retrasos e interrupciones habidos en la finalización de las obras y ello es determinante del escaso rendimiento de su vida útil como canal de navegación. El punto de arranque de las obras del Canal es Calahorra de Ribas donde se inicia el ramal de Campos y en los primeros cuatro años se construyeron veinticinco kilómetros llegando hasta Paredes de Nava. En este primer tramo no ha sido necesario el proyecto de esclusas al no haber desniveles. Después de dos años de inactividad, es decir, en 1759, se inicia una etapa de trabajos inintermitidos de cuarenta años durante los cuales se construye el ramal del Norte llegando desde Alar hasta Calahorra de Ribas con agua del Pisuerga y desaguando en el Carrión, mezclando, por tanto, en este punto las aguas de los dos ríos. En esta misma etapa, simultáneamente, se emprende una parte del ramal del Sur cu-

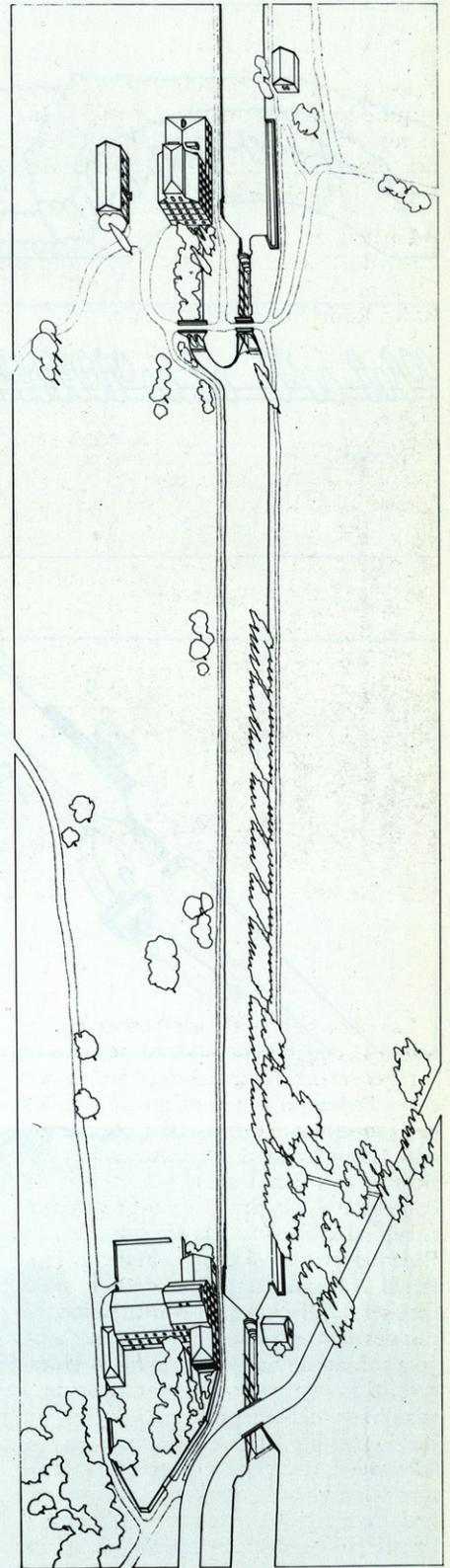


briendo un distancia de El Serrón hasta cerca de Dueñas. Del 1799 al 1831, debido a la guerra de Independencia y a la inestabilidad política interna se suspenderían los trabajos que no se reemprenden hasta el año 1831. Los tramos del canal restante en sus distintos ramales se completan en dos últimas fases. La primera, de 1831 al 1835, en la que se alcanza la terminación del ramal del Sur y en una última fase, del 1842 al 1849, después de una interrupción de siete años, en la que se acaba el tramo del ramal de Campos que se había dejado en Paredes de Nava uniéndose este punto con la dársena de Medina de Rioseco. Las dificultades obvias de superar la cornisa cantábrica impedirían llegar al mar directamente según el propósito inicial. La comunicación sería, en principio, asegurada por el servicio de arriería que en largas alineaciones de carros transportaban las mercancías desde el punto terminal del canal, en Alar, hasta la capital montañesa. La carretera de Reinosa a Santander construida, con paridad de intereses, también en tiempos de Fernando VI, jugaría, pues, un papel complementario del canal. El puerto de Santander y el canal castellano vienen unidos en la misma motivación desarrollista: el proyecto de unir la riqueza agrícola de la llanura castellana y el comercio hispa-

noamericano a través de ellos (4).

En la decadencia del canal que sobreviene muy pronto, tras tantos retrasos en su terminación, interviene el descenso de las necesidades de exportación por causa de la independencia hispanoamericana y, sobre todo, la competencia, desventajosa para el canal, que supone la construcción del ferrocarril de Madrid a Santander. Competencia que viene agravada por el paralelismo de gran parte de sus trazados, por la redundancia de lugares por los que pasan y los territorios a lo que sirven. Tanto el ferrocarril como la carretera son medios más rápidos y directos y suponen la pérdida del sentido del canal como medio de transporte, tal como ocurrió también para la mayor parte de los canales europeos.

La imagen del canal es, en lo esencial invariable a lo largo de su recorrido. Una delgada franja de agua cuyo ancho varía de veintidós metros, en las zonas de mayor amplitud, a once metros en las más reducidas, con una profundidad que no sobrepasa los tres metros y que no es menor, salvo en lugares aterrados, de un metro ochenta centímetros. Bordeando el cauce del canal se extienden los caminos de sirga por los que circulaba el ganado de arrastre de las barcazas. En sus doscientos siete kilómetros el canal cuenta con cua-



En la página anterior, dársena de Medina de Rioseco.

En esta página, fábrica de harinas en la dársena de Medina de Rioseco y esclusas 37 y 38, cerca de Dueñas.

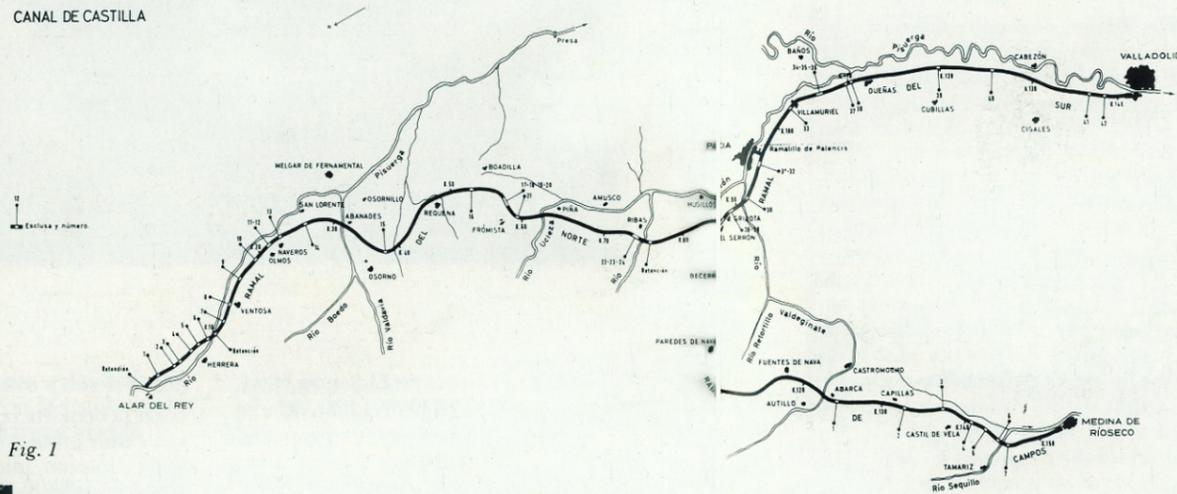
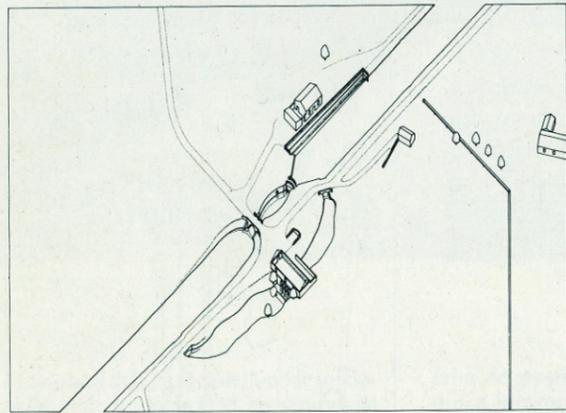
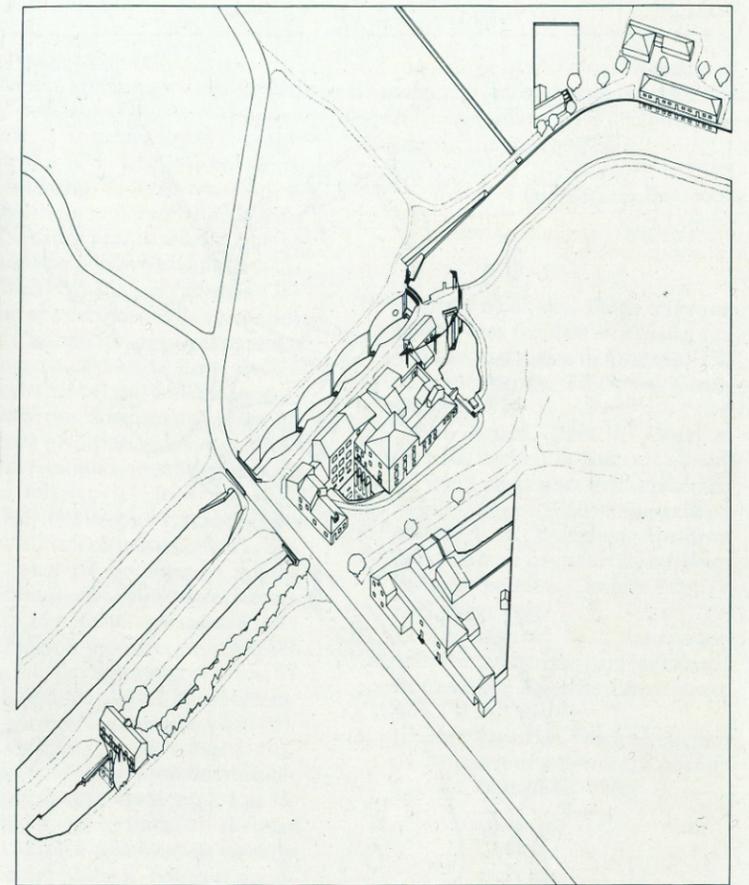
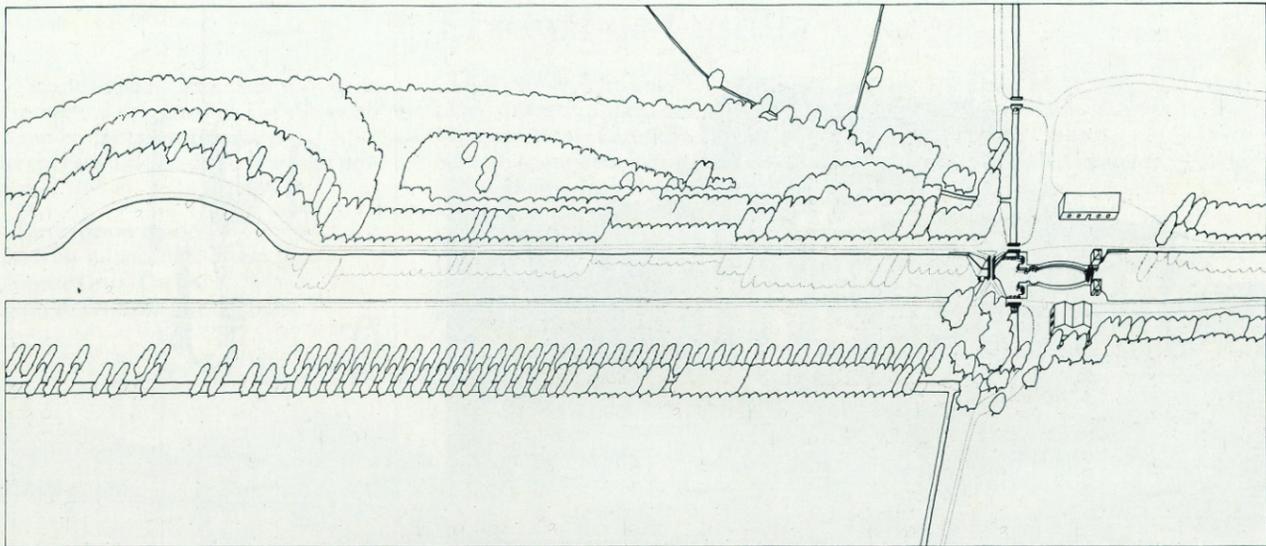
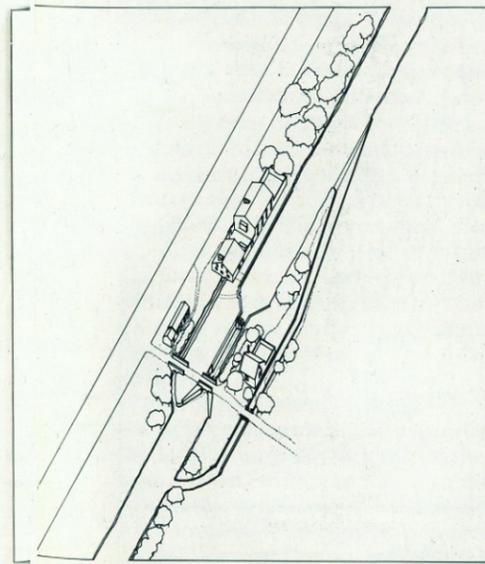
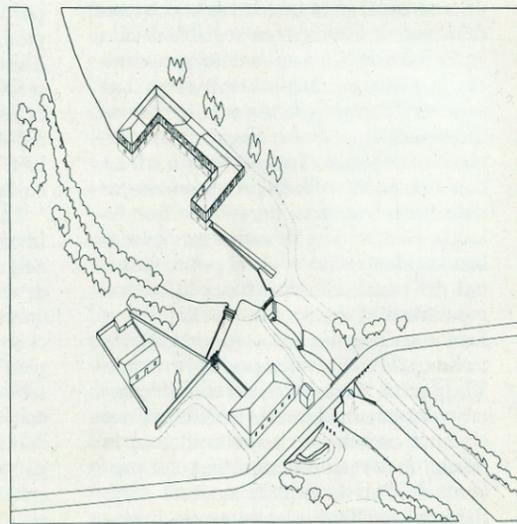


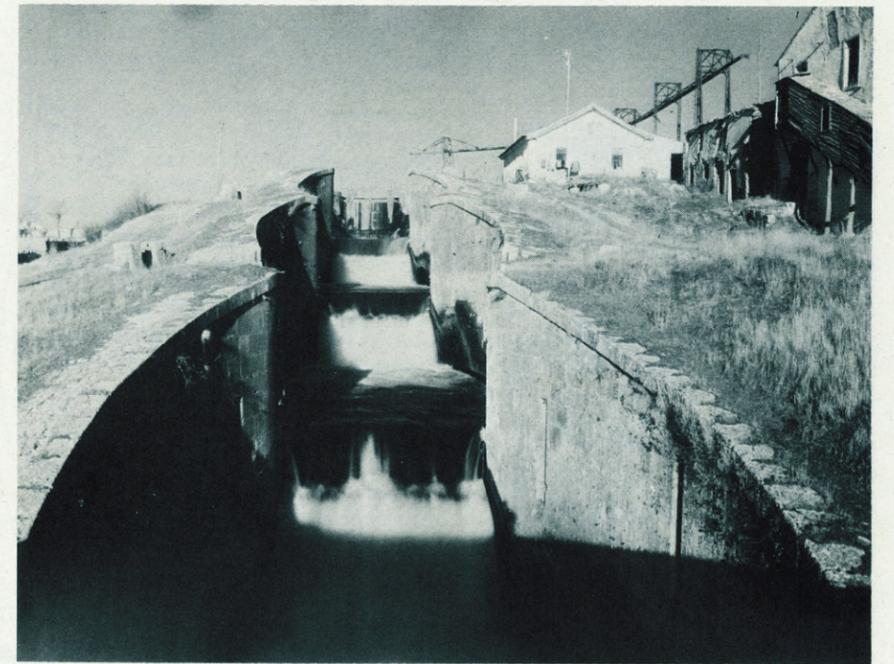
Fig. 1

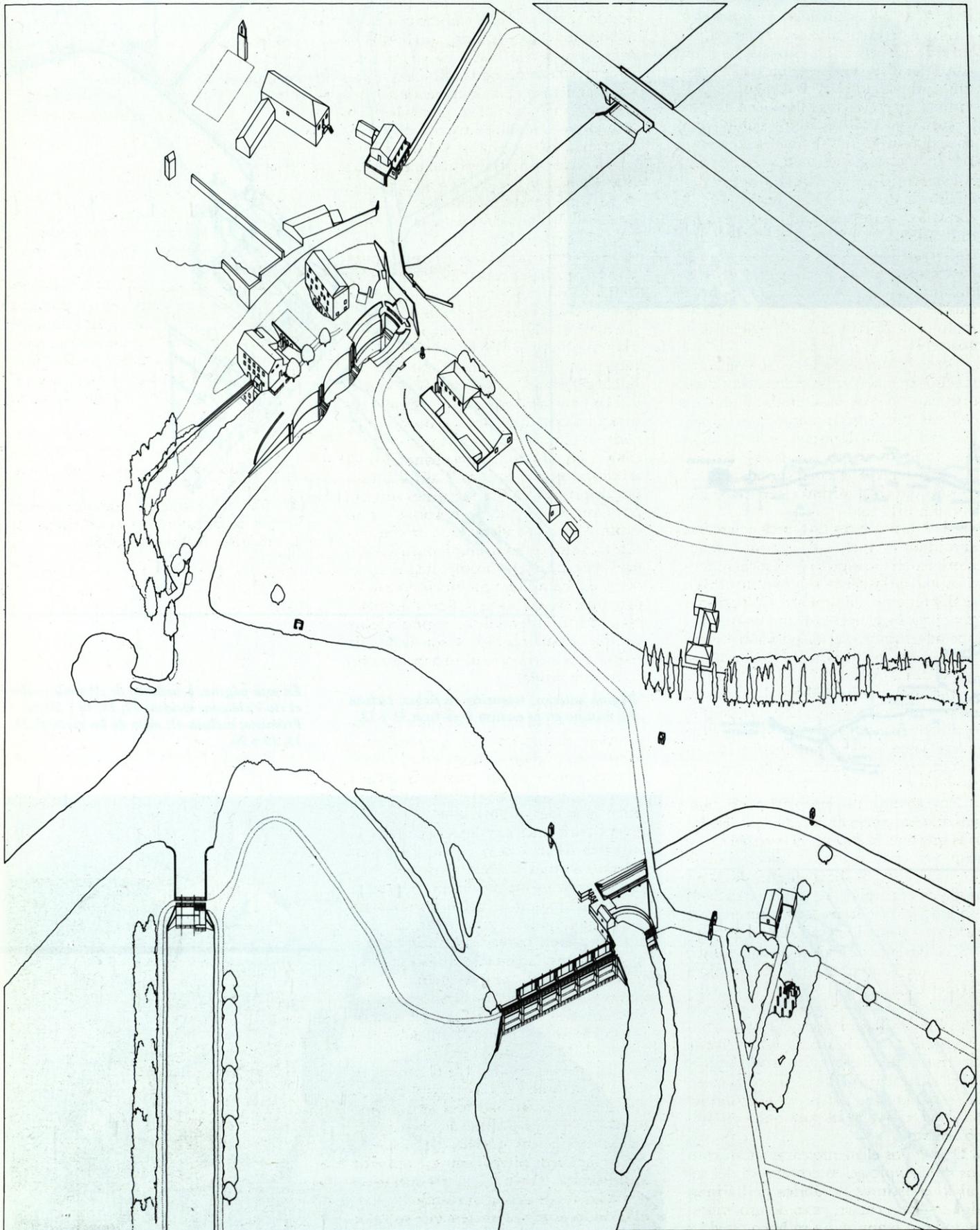
Página anterior, retención en Ribas; esclusa 9; molino en la esclusa 9; esclusa 31 y 32.

En esta página, acueducto de Abanales sobre el río Valdavia; esclusas 17, 18, 19 y 20 en Frómista; esclusa 41; vista de las esclusas 17, 18, 19 y 20.



1:400





*En esta página, esclusas 22, 23 y 24 en el cruce con el río Carrión. En la página siguiente, secciones de un acueducto.*

renta y nueve esclusas originándose en torno a éstas los puntos de mayor complejidad constructiva. En estos nudos se estructuran los molinos y fábricas harineras que aprovechan el salto de agua, las viviendas de escluseros y los puentes que, aguas abajo de la esclusa, establecen la conexión de las dos márgenes en las tierras divididas por el canal.

Estos núcleos son muy similares en cuanto a los principios básicos de su construcción, realizados además en fábrica de sillería, muy cuidada, por lo que se conservan bien. Sobre esta base común las circunstancias físicas particulares de cada lugar y las adiciones según las necesidades del crecimiento de los distintos molinos y fábricas dan diversidad a su apariencia.

Desde el punto de vista tipológico es preciso mencionar las diferencias a las que dan pie las dos modalidades de esclusas que encontramos en el canal. Hay esclusas, las de diseño y construcción más antiguos, de tipo ovalado y las hay rectangulares que corresponden a las construidas en las últimas etapas de construcción del canal.

Conforme a estos dos tipos de esclusa encontramos núcleos en los que la compartimentación especial y el encajamiento mutuo de las piezas que los constituyen se diferencian claramente. Compárese, por ejemplo, el núcleo de tres vasos, en el que advertimos una disposición ligeramente radial o en abanico de los molinos, con el de las esclusas 37 y 38, con fabricas de harinas, cuyas fachadas dialogan en estricta ortogonalidad. Este cruce de ejes, o aquella disposición radial, parece afirmarse desde la rectangularidad o la curvatura, respectivamente, de la planta de la esclusa.

Hay además, a lo largo del canal, buenas construcciones de acueductos sobre los ríos que han de superar el paso del cauce artificial, como ocurre en los cruces con los ríos Ucieza, Valdavia, Retortillo, Valdeginate y Sequillo y en donde, en su tiempo, podía verse la imagen sorprendente del barco pasando en alto sobre el río.

Las dársenas de Palencia, Valladolid y Medina de Rioseco son puertos terminales del canal con almacenes y muelles para la carga y descarga de las mercancías. En ellas la imagen del canal, siempre rural, adquiere un aspecto urbano. Las líneas arboladas, hacia el otro lado de la dársena, se perdían siguiendo el curso del canal en una perspectiva de camino haciendo relevante el paso hacia el campo abierto.

Uno de los elementos más significativos de la explotación económica del canal lo constituye la fábrica de harinas, alguna de las cuales, ya en desuso, muestra todavía maquinaria en buen estado y sería aconsejable su conservación como ejemplo de arquitectura industrial. Se

podría apreciar, así, el edificio en su totalidad como una máquina para limpiar el trigo y cerner la harina cuyo volumen circunscribe la necesidad de los circuitos y movimientos de la fabricación.

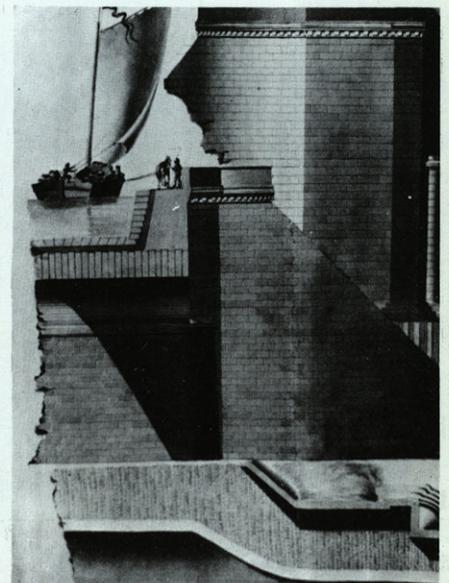
Con la intención de ver un renacimiento aunque limitado y parcial de la vida del canal, es importante señalar que su construcción no obedece solamente a los fines de la navegación sino además a los de riego, al abastecimiento de agua a los pueblos y a la creación de fuerza motriz o a la producción de energía. Con tal objeto, el de revitalizar el uso del canal potenciando beneficios distintos de los que en su día fueron prioritarios, como el transporte, existen estudios y realizaciones, en particular relativos al riego, transformando objetivos iniciales, resolviendo incompatibilidades y reorientando la utilidad del canal en modalidades mixtas (5). Hay además otro conjunto de factores funcionales adicionales que pueden interesar en el marco de la recuperación del canal y no sólo de carácter económico. El arbolado es uno de ellos. Las plantaciones de árboles en sus márgenes son importantes en cuanto a las cortas y a su explotación pero además son un considerable caracterizador ambiental. Las líneas arboladas que acompañan el curso del canal cumplen una función visual y una función emocional. Son integradoras e identificadoras de las regiones sobre las que están trazadas, y son la huella visible en el territorio de una vieja ambición compartida.

Es preciso, junto al pensamiento acerca de posibles usos del canal que dé pie a su revitalización (como, por ejemplo, se está procurando en Inglaterra para sus canales), plantear un criterio unificado de restauración. Sería apropiado mantener una idea global, que integre las diversas orientaciones de uso y también la ausencia de uso, o la escasez de rendimiento en zonas del canal. Justamente en este fuera de uso se puede apreciar mejor el significado puro del esfuerzo entregado a una antigua empresa frustrada. Esta consideración parece evidenciarse con mayor intensidad en el contraste entre el movimiento del discurrir actual de las aguas y la fijeza de la imagen del molino abandonado. La imagen del reflejo nos sorprende como una conciencia permanente de su estado. Tendrían, pues, cabida en esos criterios de restauración diversas actitudes que pueden incluir la activación y potenciación de antiguos y nuevos beneficios y utilidades, la remodelación de núcleos para nuevos usos, la conservación de piezas como ejemplos de arquitectura industrial, la recuperación de imágenes de paisaje cuidando la repoblación forestal que incremente su valor turístico y su atractivo para excursiones siguiendo los caminos de sirga. Tendrían también cabida la protección, como se ha

indicado, de puntos o zonas en estado de abandono, dejados intactos, y en los que poder contemplar construcciones que encarnaron un gran empeño.

Juan Navarro Baldeweg

- (1) Alzola y Minondo, Pablo, *Historia de las Obras Públicas en España*. Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos. Ediciones Turner, Madrid, 1979.
- (2) Benito Arranz, Juan. *El Canal de Castilla*, Academia Nueva. Valladolid, 1957. (Esta nota se ha elaborado siguiendo especialmente este trabajo).
- (3) Muller, Juan. *Tratado de Fortificación o arte de construir los edificios militares y civiles*. Thomas Piferrer, 1769. Barcelona.
- (4) Terán, Manuel de. "Santander, puerto de embarque para las harinas de Castilla". *Estudios Geográficos*, Año VII, n.º 29.
- (5) Jiménez Espuelas, Manuel. *Memooria de transformación del Canal de Castilla*. Valladolid, 1960.



# Levantamos la voz

*Esto es lo que hemos estado haciendo desde 1933. Desde entonces Optimus ha integrado plenamente todo el proceso de fabricación, desarrollando tecnología propia.*

*Por eso puede ofrecer una magnífica relación calidad/precio. Y con toda la garantía de su experiencia.*

*Optimus, hoy, habla claro en cualquier asunto de sonido. Porque eso es lo que usted quiere oír. Optimus. Levantamos la voz.*

**OPTIMUS**  
*megafonía*

*Aplicaciones concretas en: Industria, Deportes, Enseñanza, Comercio, Hostelería, etc.*

**OPTIMUS, S.A.**

CTRA. DE BARCELONA, 101  
APDO. 77 - TEL. 20 33 00 - GIRONA

AVDA. DE ROMA, 84  
TEL. 224 02 08 - BARCELONA-15



4º AÑO CONSECUTIVO

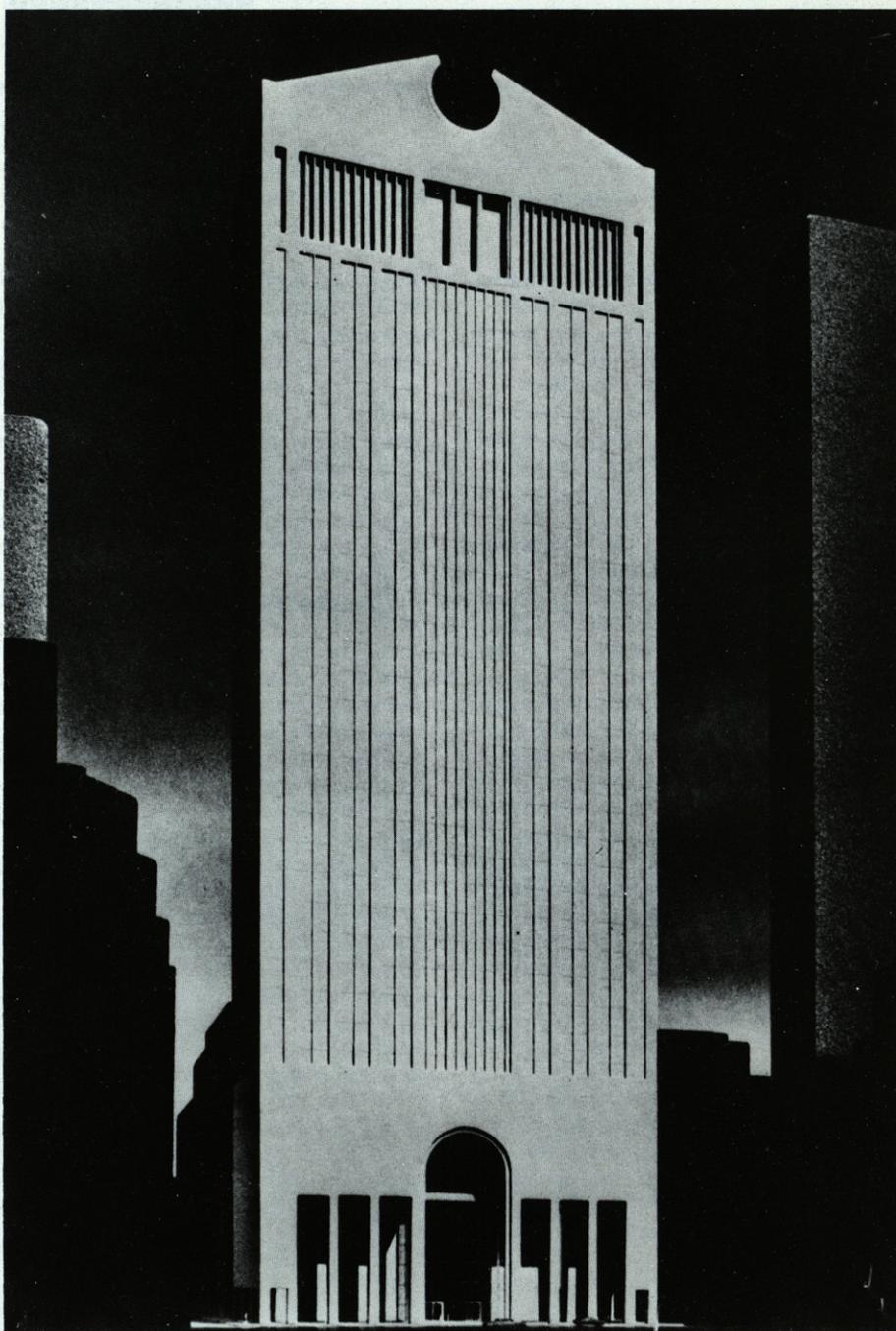
# UN PERFIL CON HISTORIA

## El edificio AT&T de Johnson/Burgee

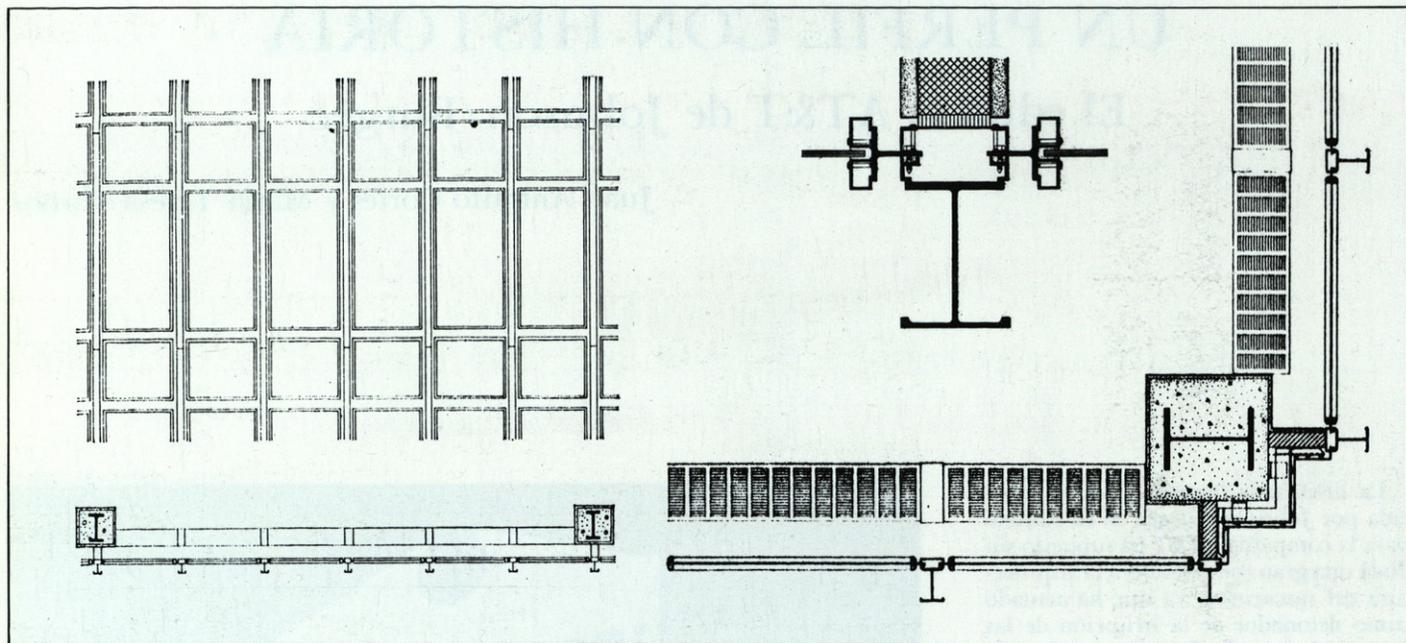
Juan Antonio Cortés y María Teresa Muñoz

La deliberada imagen clasicista ofrecida por Johnson/Burgee en su edificio para la compañía AT&T ha supuesto sin duda una gran conmoción en la arquitectura del rascacielos, ya que ha actuado como detonador de la irrupción de las formas históricas en la única parcela de la arquitectura que parecía resistirse a su influencia. Este aspecto de reutilización de la historia, y más concretamente la presencia de formas del pasado en un tipo de edificio cuya gran conquista había sido precisamente lograr desprenderse de la historia es, en efecto, el que más ha suscitado la sorpresa, la atención y también la controversia en torno al proyecto para este edificio presentado en 1978. Sin embargo, tan fuerte al menos como esta presencia de lo histórico es, en el edificio AT&T, su desvinculación de las referencias que utiliza y su afirmación como forma que responde a la necesidad —evidente en la misma presentación del proyecto— de crear su propia historia.

No es extraño que haya sido por sus alusiones históricas por las que el edificio AT&T ha provocado mayor interés, ya que han sido otras arquitecturas —como la doméstica o la de edificios institucionales— las que con mayor facilidad han incorporado las imágenes históricas o las formas del pasado, más que la de los grandes edificios de oficinas y especialmente la de los rascacielos, que parecían haber definido su forma sobre presupuestos totalmente nuevos. Parecía impensable una vuelta del rascacielos a esa situación inicial, a ese cierto contrasentido de adaptar un edificio de gran altura a la organización clásica en tres cuerpos, cuando los resultados estéticos del rascacielos habían pasado a depender más directamente de los temas relativos a la estructura y el cerramiento. Por otra parte, esta reutilización de la historia en un rascacielos tiene como efecto adicional el de que las dos vertientes que la actividad arquitectónica americana ha presentado en los últimos tiempos como escindidas —la de los arquitectos más innovadores que se ocupan principalmente de la arquitectura doméstica y la de los arquitec-



Maqueta del Edificio AT&T.



Detalles constructivos del cerramiento del edificio Seagram Mies Van Der Rohe.

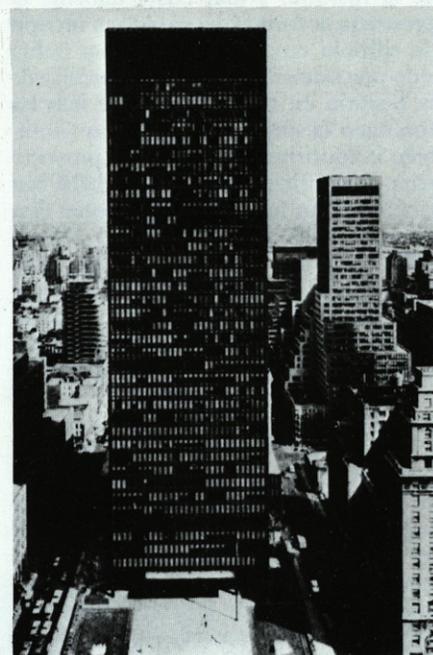
tos profesionalistas autores de los grandes edificios— parezcan ahora reconciliarse y confluir en una sola corriente, de la que el edificio AT&T ha sido el iniciador y el ejemplo a seguir por otros muchos.

En un reciente artículo publicado en *The New York Times Magazine* (8 de noviembre de 1981) por su crítico de arquitectura Paul Goldberger, se destaca el papel del AT&T como iniciador de un nuevo historicismo en el diseño de rascacielos; "...La torre de granito de Johnson/Burgee para la sede central en Madison Avenue de la American Telephone & Telegraph, con su remate en forma de frontón partido estilo "Chippendale" y su base de inspiración renacentista, es seguramente el ejemplo más famoso —otros dirían el más llamativo— (de esta nueva tendencia). Cuando se dió a conocer el proyecto para este edificio en 1978, causó una gran conmoción tanto entre los arquitectos como entre el público en general. A los autores se les acusaba prácticamente de todo, desde de tratar de invertir el movimiento de la historia hasta de no tener la menor idea de lo que debe ser la imagen de un rascacielos...". Y Ada Louise Huxtable, también crítica del *New York Times*, escribía en aquellas fechas (6 de abril de 1978): "Esto es el más difícil todavía, y como de costumbre Philip Johnson es la figura estelar. Su propósito, al que ya nos tiene habituados, es el de "épater le bourgeois", combinando a partes iguales el efecto de un impacto bien calculado con la máxima calidad. Johnson diseña con gran brillantez, si esto es sinónimo de una extrema viveza y curiosidad intelectual, una sofisticada evocación de la historia y una capacidad de respuesta estética impecable. En cual-

quier caso, todas ellas son cualidades notables. Aunque no estoy tan segura de que este arsenal de sensibilidad aporte mucho en el campo de la producción arquitectónica...". Estos dos comentarios, dirigidos ambos al gran público, ponen de manifiesto dónde se centran las reacciones provocadas por este edificio, en la legitimidad o la validez de romper la imagen consolidada del rascacielos y hacer de éste un campo abierto al juego de las formas históricas.

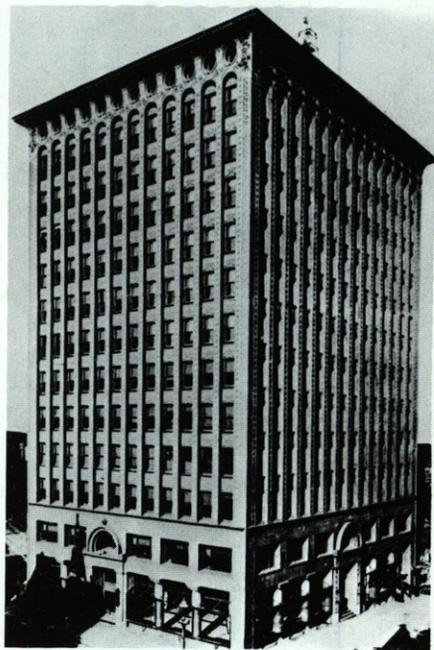
No hay duda de que el edificio AT&T confía su carácter histórico fundamentalmente a un tratamiento superficial, detrás del que aparece una estructura que no es muy distinta de la de los rascacielos más típicamente modernos. El edificio AT&T es, ante todo, una fachada frontal compuesta al margen de lo que hay detrás y organizada según la división clásica en tres cuerpos superpuestos verticalmente. Ahora bien, para mostrar como no es sólo una imagen histórica lo que el edificio AT&T ha traído a la arquitectura del rascacielos, sino esa especial relación con la historia —que implica a la vez desvinculación y creación de una historia propia— que hemos mencionado al comienzo, vamos a referirnos en primer lugar al proceso de definición de la forma del edificio AT&T a través de su comparación con el habitual en los primeros rascacielos y en los rascacielos modernos, siguiendo sucesivamente las cuestiones más importantes que han dirigido el diseño de los edificios altos.

En cualquiera de los rascacielos modernos, lo que se hacía primero era diseñar un fragmento de fachada que, una vez resuelto a nivel de detalle, podía generar ya todo el edificio, entendiéndose éste



Vista del edificio Seagram en Park Avenue, New York.

como la repetición o extensión de tal fragmento del cerramiento exterior hasta envolver un volumen simple. Después se pasaba a considerar el encuentro del edificio con el suelo y las soluciones de esquina y remate del volumen, generalmente como adaptaciones constructivas que permitieran interrumpir el cerramiento en los límites del edificio. En este sentido, es significativo el hecho de que la arquitectura de Mies van der Rohe, uno de los máximos exponentes del rascacielos moderno, pueda ser explicada completamente a través de tres momentos del diseño del cerramiento: la fijación del ritmo estructural que define los huecos; el



Edificio Guaranty en Búfalo, N.Y. Adler & Sullivan (1894-95).



Almacén Carson Pirie Scott en Chicago, Louis Sullivan y D. H. Burnham & Company.

detalle constructivo típico de la fachada; y el detalle constructivo de la esquina. Por el contrario, en el caso del edificio AT&T, lo que se decide primero y de una manera definitiva es el basamento del edificio y su coronación, mientras que la fenestration es aquí el aspecto más indiferenciado y el que menos compromete la forma del edificio.

Es importante observar también cómo este modo de tratar la fenestration en el AT&T, como algo sin entidad ni como retícula ni como conjunto de elementos individuales, supone un voluntario alejamiento de aquella otra situación característica de los primeros rascacielos en que la ventana jugaba un papel fundamental tanto para definir la composición de la fachada como para la distribución de los espacios interiores. Louis Sullivan, en su obra de 1896 "The Tall Building Artistically Considered", señalaba la importancia de la ventana individual para el desarrollo artístico del edificio alto, al mismo tiempo que hacía notar su coincidencia con la unidad básica de estructura y de espacio de oficina; por esta razón, recomendaba la utilización de huecos de mayores dimensiones en las plantas bajas comerciales y más libres en el ático, ya que en él la iluminación no necesita recibirse a través de la fachada. La ventana típica de Sullivan, y en general de la Escuela de Chicago, da siempre la medida de la organización interior del edificio y, en su repetición idéntica, constituye el rasgo más potente de la forma del edificio alto.

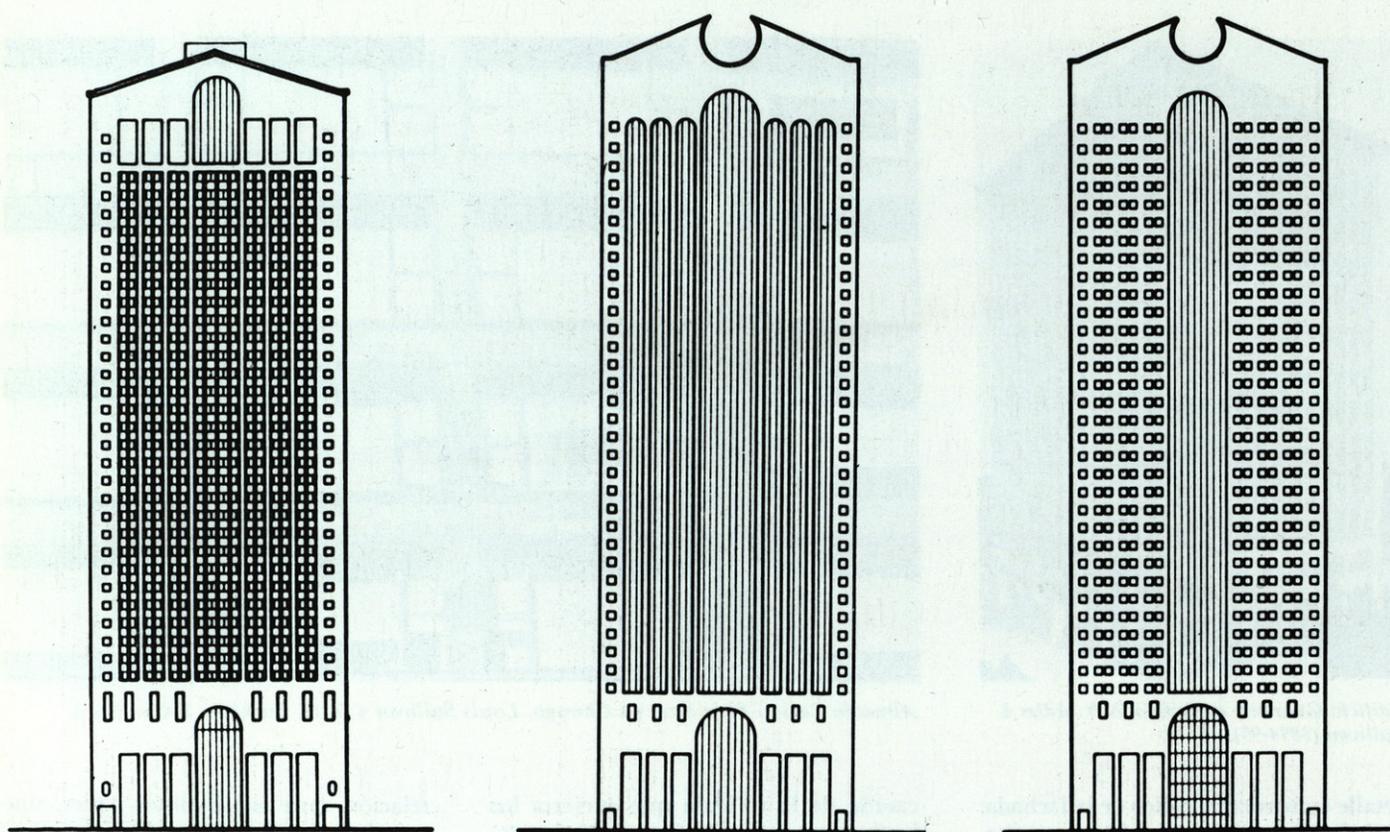
Ahora bien, además de esta indiferencia ante el diseño de la fenestration, se da también en el edificio AT&T una deliberada negación del problema de la cualifi-

cación de la retícula que encierra los huecos, con la distinción entre horizontales y verticales típica del rascacielos, neutralizando la fuerza tanto de una como de otra dirección. Ciertamente, la historia anterior del rascacielos podría seguirse atendiendo casi exclusivamente al proceso de aligeramiento del muro, su posterior conversión en retícula y la lucha de la dirección vertical o la horizontal por imponerse en el edificio. En unos casos se ha dado el predominio de los elementos verticales proyectados hacia fuera en el plano de la fachada, en otros la continuidad horizontal de los antepechos, y en otros incluso una cierta equivalencia o compromiso entre ambos, pero siempre la presencia de líneas horizontales y verticales ha sido un factor muy activo a la hora de fijar la imagen del rascacielos.

Hay, por fin, en el AT&T, y a pesar de su alusión a motivos clásicos, una negación más del rascacielos de la primera época que se refiere precisamente a uno de los aspectos más fuertes de su composición, es decir, al de la división tripartita del edificio en base, cuerpo y coronación según el modelo clásico. El rascacielos se organizó, efectivamente, en principio siguiendo la idea de superposición de tres cuerpos diferenciados, cada uno con su unidad y corporeidad propias y con una discontinuidad entre ellos, tanto a nivel estructural como de tratamiento de su superficie. Esta organización en tres cuerpos fue, por otra parte, la que hizo posible el rascacielos al resolverlo mediante un mecanismo conocido, y sólo fue superada cuando se impusieron los criterios de homogeneidad traídos por la arquitectura moderna, según los cuales la unidad del edificio no se basaba en la

relación entre sus distintas partes, sino por el contrario en la continuidad de su trama y en la simplicidad de su volumen. Es cierto que el edificio AT&T ofrece una imagen voluntariamente clasicista basada, a la vez que en las propias formas elegidas, en la diferenciación en tres cuerpos, dando un tratamiento distinto a cada uno de ellos y acusando los rasgos de la base y sobre todo del remate superior, donde aparece el motivo más característico del edificio. Sin embargo, un examen atento del edificio nos hace ver que no está proyectado realmente como un edificio en tres cuerpos: ni la parte alta, con su asimilación a un frontón partido estilo "Chippendale", ni la baja, con su evocación de la Capilla Pazzi, tienen aquí la independencia y la entidad como partes separadas que tenían la base y la coronación en el rascacielos clásico por antonomasia, el rascacielos de Sullivan.

Y esto sucede porque el AT&T es, ante todo, un perfil. Un perfil de todo el edificio que se dibuja de una vez, de manera que sería posible seguir una línea continua que rodeara completamente el edificio y que incluso recortara los huecos de la planta baja y el círculo abierto del frontón, tal como se aprecia en la serie de dibujos de la fachada con que fue presentado el proyecto. En todos ellos lo que destaca es una línea que es casi la de una caricatura, con el esquematismo y el poder de evocación que tiene siempre la caricatura, y que se va a concretar en ese perfil tan característico dentro del cual se va a operar después. La línea de perfil es la que nos hace ver también que en el AT&T la decisión arbitraria que, en mayor o menor grado, la creación de toda arquitectura supone, no se toma sobre un



Serie de dibujos para la fachada del edificio AT&T.

elemento que, como la ventana o la estructura, va a servir después para, con su repetición, crear un orden o un sistema generador de todo el edificio. Aquí, por el contrario, la decisión arbitraria, con toda la fuerza que va a tener en la definición de la imagen, se vuelca sobre esa línea tan marcada del perfil del edificio, que es la que domina toda esta serie de dibujos del proyecto.

Esta constancia del perfil, esta silueta invariable que después se rellenará con distintas variantes de fenestration, es la que sustenta además la idea de que el proyecto del AT&T supone el intento de crear una familia de imágenes desde el propio edificio buscando contrarrestar la arbitrariedad de una decisión formal tan apriorística, sin otro fundamento que la libertad que han tenido los arquitectos de elegir esa forma y no otra y que tiene que ver con esa especie de historia propia del edificio que mencionábamos al principio. Con la presentación como documento fundamental del proyecto del AT&T de esta serie de variantes de la fachada, se estaría buscando, a través de la insistente multiplicación de un perfil, un apoyo formal para el edificio capaz de jugar el papel que en otros edificios o en otros momentos de la historia jugaban unos determinados estilos o sistemas compositivos.

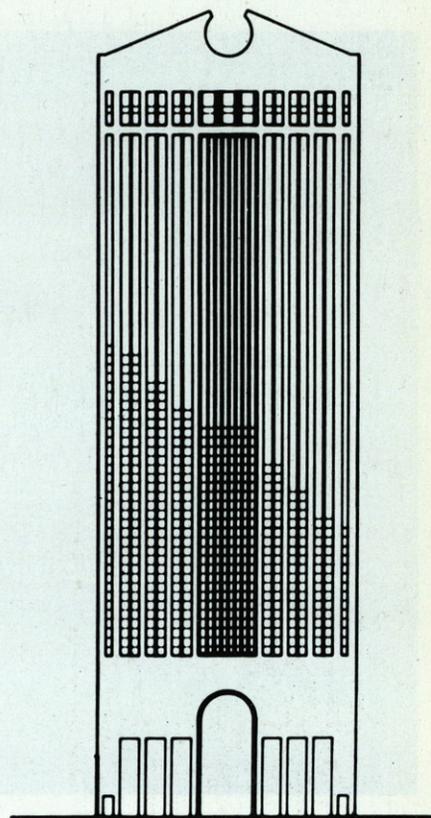
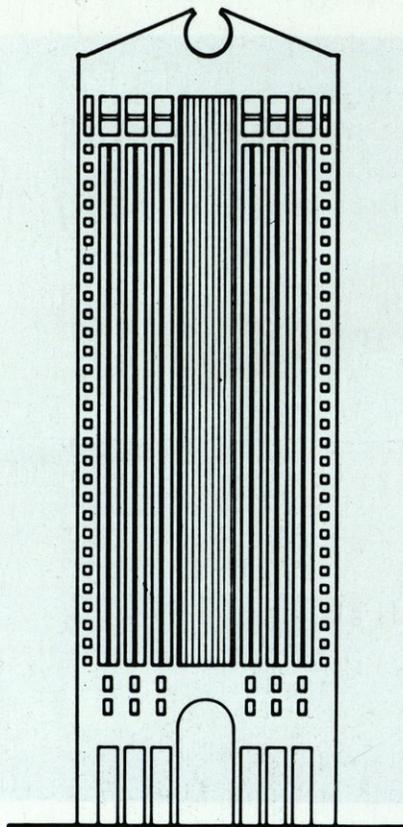
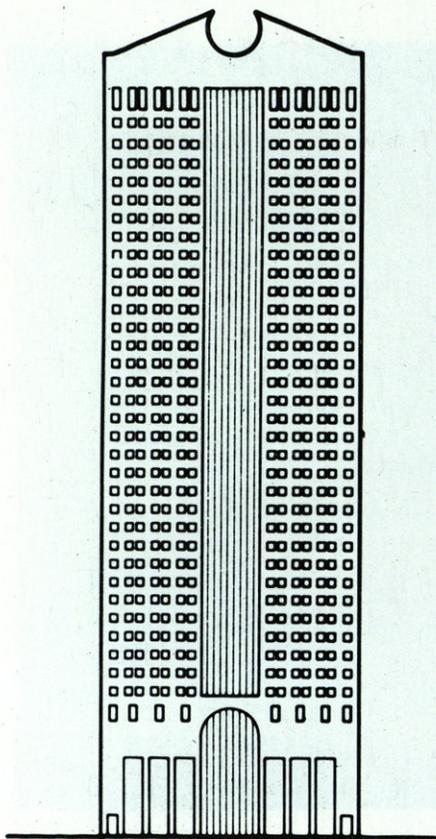
El hecho de que el perfil sea al mismo tiempo la garantía de la unidad del edificio y el rasgo más definitorio de su imagen explica, por otra parte, el tratamiento

que se da a la fenestration en el diseño de la fachada. Tal como hemos señalado anteriormente, lo habitual en el edificio alto de la tradición moderna era partir del diseño de un módulo del muro de cerramiento que, al extenderse, configuraba el cuerpo entero del edificio. Y en los rascacielos de la primera época, la atención de los arquitectos se centraba en primer lugar en dar forma a un elemento, la ventana individual, que incluso va a definir una manera de hacer y a identificarse con una determinada arquitectura, como sucede con la llamada "ventana de Chicago". La importancia dada al diseño del hueco individual se iba a ver amplificada, además, al repetirse éste un gran número de veces y dominar así la apariencia exterior del edificio. Tanto en un caso como en otro —en el del módulo de muro cortina que se extiende hasta envolver completamente el volumen construido o en el de la ventana como elemento acabado y con autonomía que luego se repite— es la parte la que genera el edificio que sólo después, y de manera más o menos acusada, puede requerir en su remate superior o en su encuentro con el suelo una solución especial.

Ahora bien, lo que sucede en el caso del edificio AT&T es que, aún perteneciendo en principio al grupo de los que utilizan huecos individuales, el tratamiento dado a la fenestration en esta serie de dibujos del proyecto hace que deba verse como exponente de una arquitectura muy distinta de aquella que representaron los

primeros rascacielos. En los dibujos para el AT&T se ve claramente que ni se parte del hueco de ventana para dar forma al edificio ni se toman sobre él decisiones fundamentales de diseño, sino que la fenestration pasa a ser simplemente un instrumento para ocupar el espacio contenido por un perfil previamente dibujado. Así, abandonando la tradicional correspondencia estricta entre hueco de ventana, vano estructural y unidad de espacio interior, las ventanas se manipulan con gran libertad y se liberan de esa función constituyente de la forma del edificio que en otro tiempo tuvieron: aparecen en unos casos como pequeños huecos aislados, en otros se asocian en bandas de muy diversas maneras, e incluso se funden dando lugar casi a una trama continua, y también se agrandan o se curvan para señalar la base o la coronación del edificio. Y esto sucede tanto en cada una de las propuestas de fachada como a lo largo de toda la serie, dando la impresión de una permanente inestabilidad de la fenestration que contrasta fuertemente con lo fijo e inmóvil del perfil.

Por otra parte, la manera en que aparecen dibujadas las líneas horizontales y verticales de la composición de la fachada en la serie de versiones del edificio AT&T supone una voluntad de debilitar o casi de anular la fuerza que estas líneas compositivas han tenido siempre en el rascacielos. Ciertamente, la acentuación de la dirección vertical fue propuesta por Sullivan como expresión de la esencia mis-



ma del edificio alto, y así aparece esa verticalidad característica de los primeros rascacielos en los que los contrafuertes macizos alternan con bandas que agrupan verticalmente los huecos. Con el aligeramiento cada vez mayor del muro y la aparición de la estructura reticular, se llega pues a un diseño característico de fachada en que los pilares se proyectan hacia delante y se entrecruzan con las bandas horizontales que separan los grandes huecos. La dominancia de la horizontal que impulsó la arquitectura moderna, como consecuencia de la idea de planta libre, llegó también al rascacielos donde encontró una dura resistencia por las muchas razones funcionales y estéticas que avalaban el predominio de la vertical en la composición de la fachada. Ni siquiera la homogeneidad traída por Mies a los edificios en altura, con su muro-cortina despegado de la estructura, prescindía de dar una cierta articulación al muro, superponiendo al mismo una serie de perfiles verticales continuos capaces de dar profundidad tanto por su propio espesor como por la sombra que arrojan sobre la fachada. Pero, como decíamos, en el AT&T, aunque aparezca con insistencia una cierta insinuación de verticalidad y en menor medida también de horizontalidad, las variaciones a que se somete la fenestración en las distintas soluciones de fachada sirven, más que para reforzar alguno de sus rasgos, para restar importancia a los propios huecos y para hacer desaparecer el papel estructu-

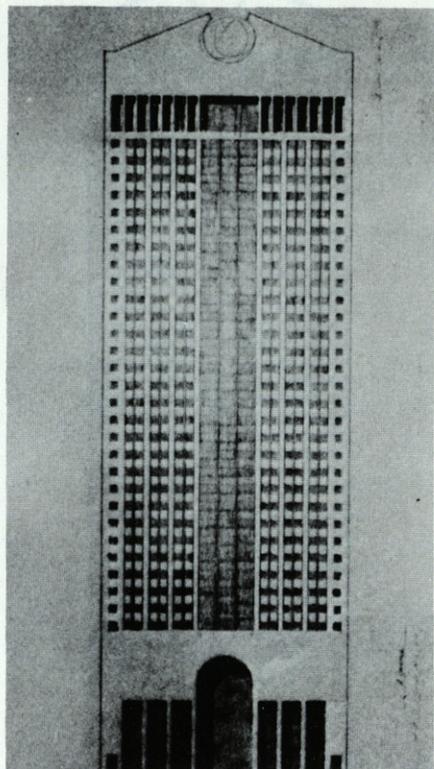
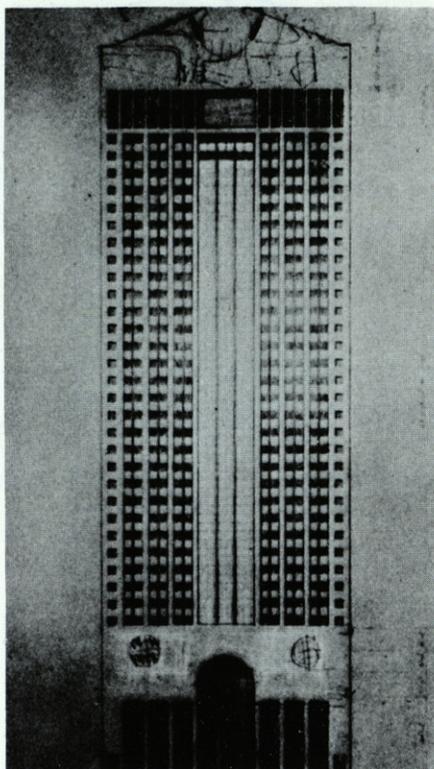
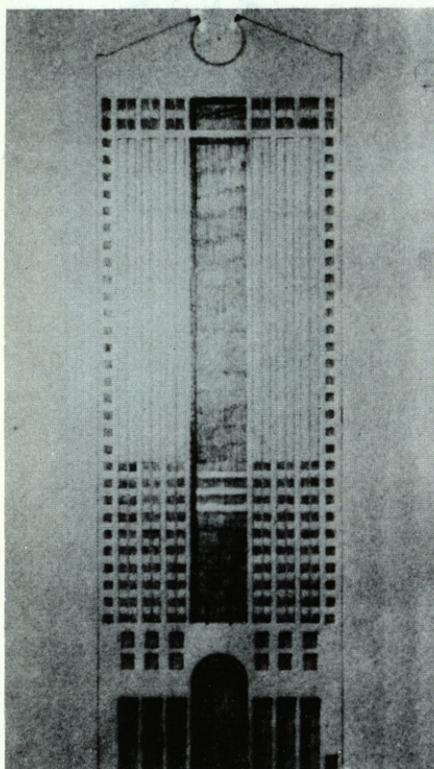
rante que las líneas horizontales y verticales desempeñaban en la composición del edificio.

Esto se realiza mediante una total desmaterialización de los elementos de la fachada, que queda reducida a un plano sin espesor en el que simplemente se recortan los huecos. Desaparece, así, tanto la corporeidad de las columnas verticales como la entidad de los antepechos horizontales. Y, del mismo modo, desaparece también cualquier diferenciación volumétrica entre el cuerpo del edificio y su base o su coronación, de manera que no hay ningún elemento que sobresalga del plano único de la fachada. No queda sino una única línea de perfil que encierra un único plano sobre el que, a su vez, se recortan unos huecos sin entidad propia. Algunos dibujos adicionales del proyecto muestran cómo, frente a esta lisura exterior del edificio, todos los juegos de masa o volumen y la corporeidad de los elementos de estructura se proyectan hacia el interior, donde aparecen las cerchas, los miradores volados, etc.

En relación con todo lo anterior, cabe señalar con respecto a esta serie de dibujos el importante hecho de que no aparezca nunca, a lo largo de las pruebas, una concentración del arquitecto sobre una parte del edificio, sino que desde el primer dibujo hasta el último se está trabajando sobre la totalidad. Es decir, que los cambios en la fenestración, tanto del cuerpo como de la base o la coronación del edificio, se hacen con gran libertad y

simultáneamente en toda la fachada, sin dejar que ninguna de las propuestas muestre el interés por resolver una sola cuestión, como sería por ejemplo el diseño de la base del edificio, dando ya como fijos otros temas. Así, el edificio aparece oscilando como una unidad, como una entidad global que experimenta variaciones superficiales pero manteniendo íntegramente su imagen.

En efecto, esta repetición íntegra de la imagen hace que la característica más sobresaliente de la serie de dibujos que ofrecen Johnson y Burgee para el edificio AT&T sea la de que se trata de un conjunto de soluciones equivalentes y simultáneas. Esto significa que estamos ante una situación completamente distinta a aquellas a las que estamos acostumbrados, en las que un proyecto se va desarrollando a lo largo del tiempo, como versiones sucesivas de una idea que van siendo plasmadas gráficamente. En estos casos, se recorre, a través de los dibujos de las propuestas sucesivas, un camino lineal que, desde unas primeras ideas, va incorporando nuevos datos y concretando los diversos aspectos del edificio, que van haciéndolo transformarse o incluso afianzarse en esa primera idea. Ahora bien, al ver los dibujos de Johnson y Burgee, se aprecia inmediatamente que las distintas alternativas no tienen un orden determinado, no se sabe cuál es la primera o última de ellas, ni qué es lo que hace a los arquitectos detenerse en una versión y considerarla como definitiva. En reali-



dad, cualquiera de las otras soluciones, o al menos la mayoría de ellas, hubiera podido realizarse sin alterar sustancialmente lo que el edificio va a ser.

Esto nos lleva ya a hacer una afirmación que, en nuestra opinión, afecta decisivamente a la concepción misma del edificio y a su peculiar relación con la historia: la no existencia de progresión en las distintas soluciones, la no existencia de avance en la elaboración del proyecto y el carácter autocontenido de cada una de las versiones del edificio AT&T. Así, el edificio se apoya en unas imágenes que no corresponden sólo a su versión final, ni tampoco al camino seguido para llegar a ella, sino en otras que no son ni más ni menos avanzadas, que no están ni más ni menos resueltas. Lo que se nos ofrece es una visión múltiple de lo que va a ser el edificio, compartiendo por igual el protagonismo las distintas variantes.

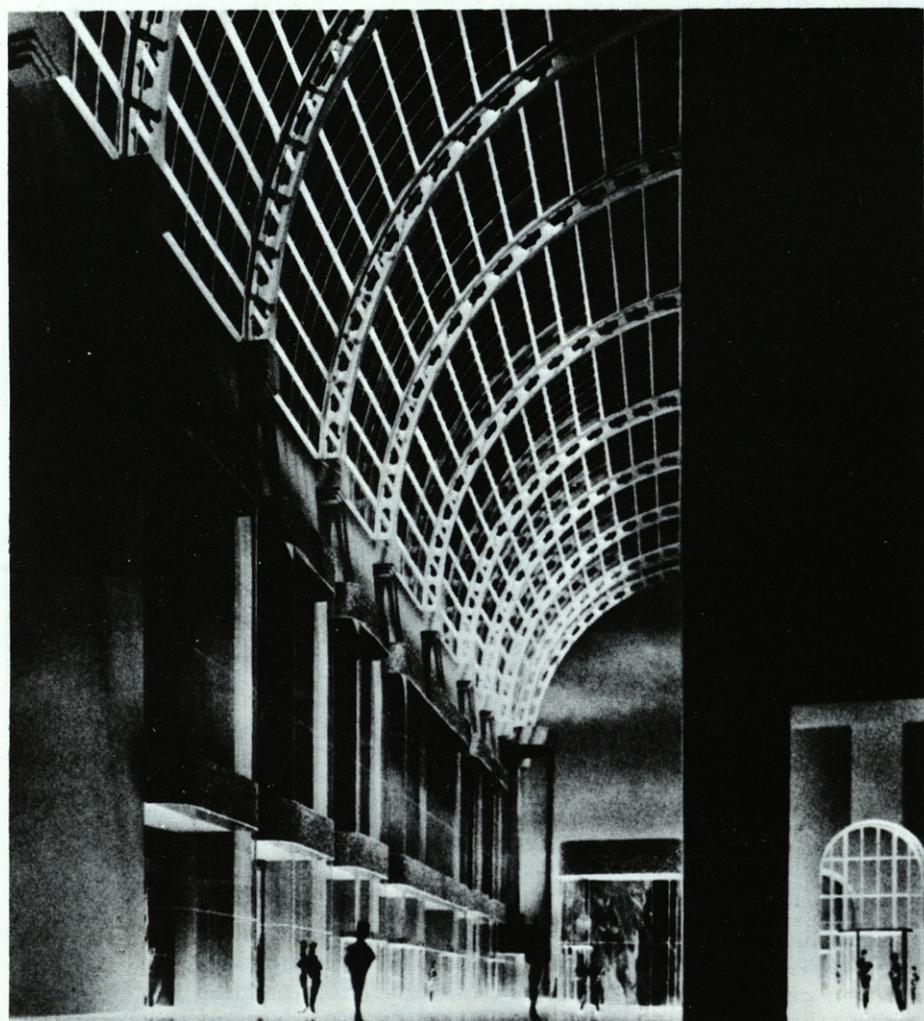
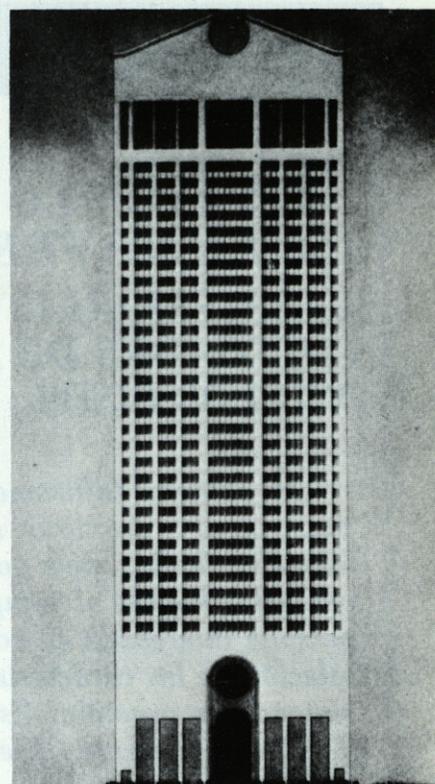
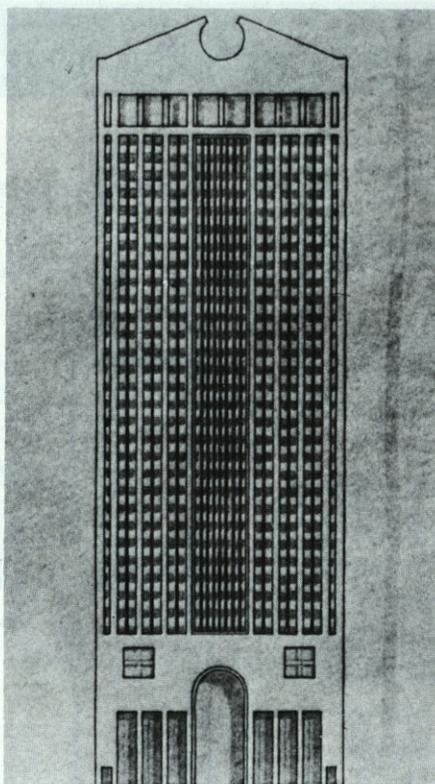
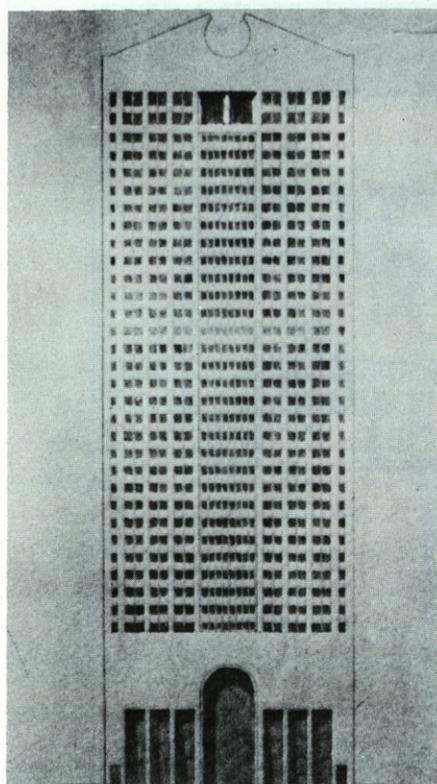
La negación de cualquier progreso en el desarrollo del proyecto para el edificio AT&T, que además de una característica propia del mismo es una cuestión de gran trascendencia para toda la arquitectura actual, puede ser corroborada recurriendo otra vez a la arquitectura de Mies van der Rohe como ejemplo contrapuesto. Efectivamente, examinando los sucesivos rascacielos que Mies realizó en América, nos damos cuenta de que, además de definir siempre un fragmento del cerramiento como punto de arranque del proyecto, cada una de las soluciones se convierte, a su vez, en un apoyo para la elaboración de la siguiente. Así, cada solución modifica en parte la anterior, en algunos casos ha-

ciéndose realmente más perfecta y sofisticada, en otros más económica, mejor resuelta tecnológicamente, etc., pero siempre con esa idea de que cada elemento de la serie, cada nuevo edificio, se refiere a alguno anterior y de que cada solución se convierte en un edificio construido, no se queda en una simple propuesta. Por el contrario, en el edificio AT&T está totalmente ausente esa idea de progreso, es decir, es un edificio que se define de una vez y desde el principio. La solución final es una más entre todas las que se presentan, no la más avanzada, y también aparece simultáneamente con las restantes, no como resultado de operaciones sucesivas sobre ellas. Además, lo que existe es un único edificio a construir, desplegado en una serie de versiones, que son esencialmente la misma.

Considerando de nuevo el interés que suscitó la presentación del proyecto del edificio AT&T, y la fijación de ese interés en su carácter clasicista —tanto por su identificación con la fachada frontal como por su división en tres cuerpos y utilización de motivos clásicos—, queremos hacer algunas precisiones finales recogiendo lo ya tratado a lo largo de este escrito. En primer lugar, todos estos rasgos clasicistas que parecen dominar la imagen del AT&T van siendo deliberada y sistemáticamente negados por el arquitecto y desprovistos de su consistencia, en una operación de proyecto ciertamente poco habitual. En segundo lugar, al despojar a la fachada de toda corporeidad, pierde su sentido la organización en tres cuerpos y los huecos de ventana pasan a

ser un simple dibujo sin entidad como elementos. Y en tercer lugar, el edificio alto se ve privado aquí no sólo de su condición volumétrica, sino que incluso la fachada deja de ser el plano tenso que es propio de toda envolvente. El edificio queda así reducido voluntariamente a su perfil, a una línea que lo dibuja completamente y que se convierte por sí sola en la expresión misma del edificio.

Ahora bien, todos estos procesos de anulación o neutralización de los rasgos históricos que más parece querer exhibir, tienen en el AT&T como contrapartida positiva algo que constituye sin duda su aportación más original y valiosa, y que lo conduce a renunciar a una historia general y compartida en favor de una historia propia. Esto se lleva a cabo, a su vez, introduciendo un contravalor respecto a lo que ha sido más apreciado en otros momentos de la arquitectura, y que es la necesidad de progreso, la consideración de la actividad de proyectar como un avance, tanto referido a los sucesivos edificios de un autor como a las sucesivas versiones de un mismo edificio. Un avance en busca de la mejor solución, que podría ser la que más se aproxima a un ideal, la más adecuada a una situación concreta o la que mejor integra los diversos factores que intervienen en el diseño. El edificio AT&T de Johnson/Burgee, por el contrario, introduce ante todo una idea de estatismo, es él mismo una arquitectura estática, que no es el resultado de un desarrollo progresivo. En este sentido, el AT&T puede considerarse la demostra-



ción de que es posible una arquitectura que es capaz de desarrollarse sin progreso, incluso cerrando el camino al progreso, y de mantenerse fija dentro del mismo nivel de definición. Porque cada uno de los dibujos de la fachada a los que hemos aludido —con su insistencia en lo constante del singular perfil— es literalmente el edificio mismo, sin que ninguno de ellos suponga un mayor desarrollo de la idea o una mayor aproximación a la realidad construida.

El conjunto de soluciones con que el proyecto se presenta constituye, así, una envoltura del edificio, una envoltura estanca, cerrada sobre sí misma, no lineal, no progresiva. Tal envoltura estaría rodeando al edificio, en una situación de proximidad basada en la semejanza que con el edificio y entre sí tienen los dibujos de la fachada. Y, con la ilusión de estar creando una familia de edificios equivalentes, trataría de cubrir todas las posibilidades de explotación de la idea, de apropiarse de todo el terreno generado por el edificio y fabricarse una historia. Y es por esto por lo que podemos reconocer en el conjunto de estos dibujos del proyecto el esfuerzo totalmente original del edificio AT&T por darse a sí mismo un sistema formal de referencia, una historia propia, que nace y se acaba en él.

Juan Antonio Cortés  
y María Teresa Muñoz

*Detalle de la maqueta del AT&T mostrando el interior de la galería de la planta baja.*

# LAS PUERTAS LUVIPOL SON MUEBLES DE ESTILO. DE MADERA MACIZA.

EN OPINION DE ARQUITECTOS, EBANISTAS, DECORADORES Y OTROS EXPERTOS, ESTA ES, CON DIFERENCIA, LA MEJOR PUERTA QUE HOY SE FABRICA EN ESPAÑA. LEA POR QUE.

## UN CAMELO BASTANTE FRECUENTE: LAS MEMORIAS DE CALIDADES DE LOS NUEVOS PISOS.

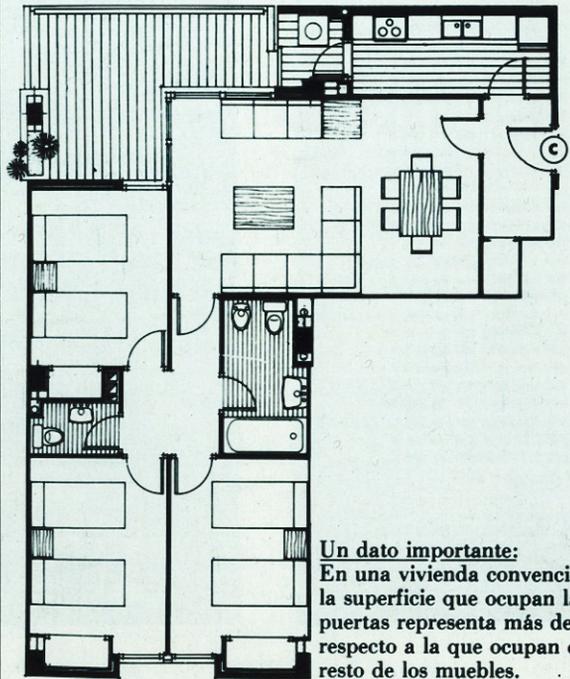
*Al solicitar información a algún constructor o promotor sobre una nueva vivienda, suele ocurrir que el vendedor facilite al comprador o a la persona interesada en comprar una relación de las características de la vivienda en cuestión. Es lo que se llama comunmente "Memoria de Calidades".*

*¿Cómo son esas memorias?*

*En general completas, útiles, orientadoras y necesarias para quien ha de tomar la decisión importante que supone hoy la adquisición de una vivienda. Pero casi siempre, fallan a la hora de hablar de puertas.*

*Si Usted observa verá que facilitan la marca del saneamiento, la marca del portero-automático o del video-portero, la marca de los muebles de cocina y hasta la marca del acristalamiento.*

*El tema de las puertas suele despacharse con un ambiguo "puertas de maderas nobles" que, en la práctica, se reduce a puertas de cualquier cosa, recubiertas, con una finísima chapa de 0'5 mm. de una madera que en algún tiempo fué noble pero que la industria ha convertido casi en papel de fumar.*



Un dato importante:  
En una vivienda convencional, la superficie que ocupan las puertas representa más del 25% respecto a la que ocupan el resto de los muebles.

**ES UN HECHO: UNA PUERTA LUVIPOL, DECORADA, DE MADERA NOBLE, MACIZA Y QUE PESA 35 KGS. CUESTA LO MISMO QUE UNA PUERTA CON MOLDURAS PEGADAS, HECHA CON AGLOMERADOS Y SUCEDANEOS DE MADERA DISIMULADOS MEDIANTE UNA FINA CHAPA DE SOLO 0'5 MM. DE ESPESOR.**

Y las razones son de puro sentido común. Luvipol importa la madera directamente de los países de origen, la almacena, la aserra y la seca con tecnología propia. Ningún otro industrial del sector puede hacer lo mismo.



Si le piden más de siete millones por su vivienda, Usted tiene derecho a exigir que las puertas sean de la marca LUVIPOL. Puertas de peso.



PUERTAS DE PESO.

Vicente Puig Oliver, S.L. Oscar Esplá, 14 Tel. (965) 40 08 50  
Telex 66620 V.P.O. CREVILLENTE (ALICANTE)

# Granja Residencia en Villatobas (Toledo). para Autistas de APNA.

Arquitecto: Antonio Rivière  
Arq. colaborador: Emilio Tuñón

\* \* \*

Encargado por la Asociación de padres de niños autistas, el proyecto da respuesta a un programa experimental de Granja residencia que intenta la integración a la sociedad de los autistas adolescentes. Para ello se da una importancia especial a la vinculación de residencia y trabajo en el medio rural, siendo las actividades agrícolas propias de este medio en las que se centra el tiempo de los residentes. La vida de la comunidad se completa con la fisioterapia, la artesanía, los deportes y el recreo.

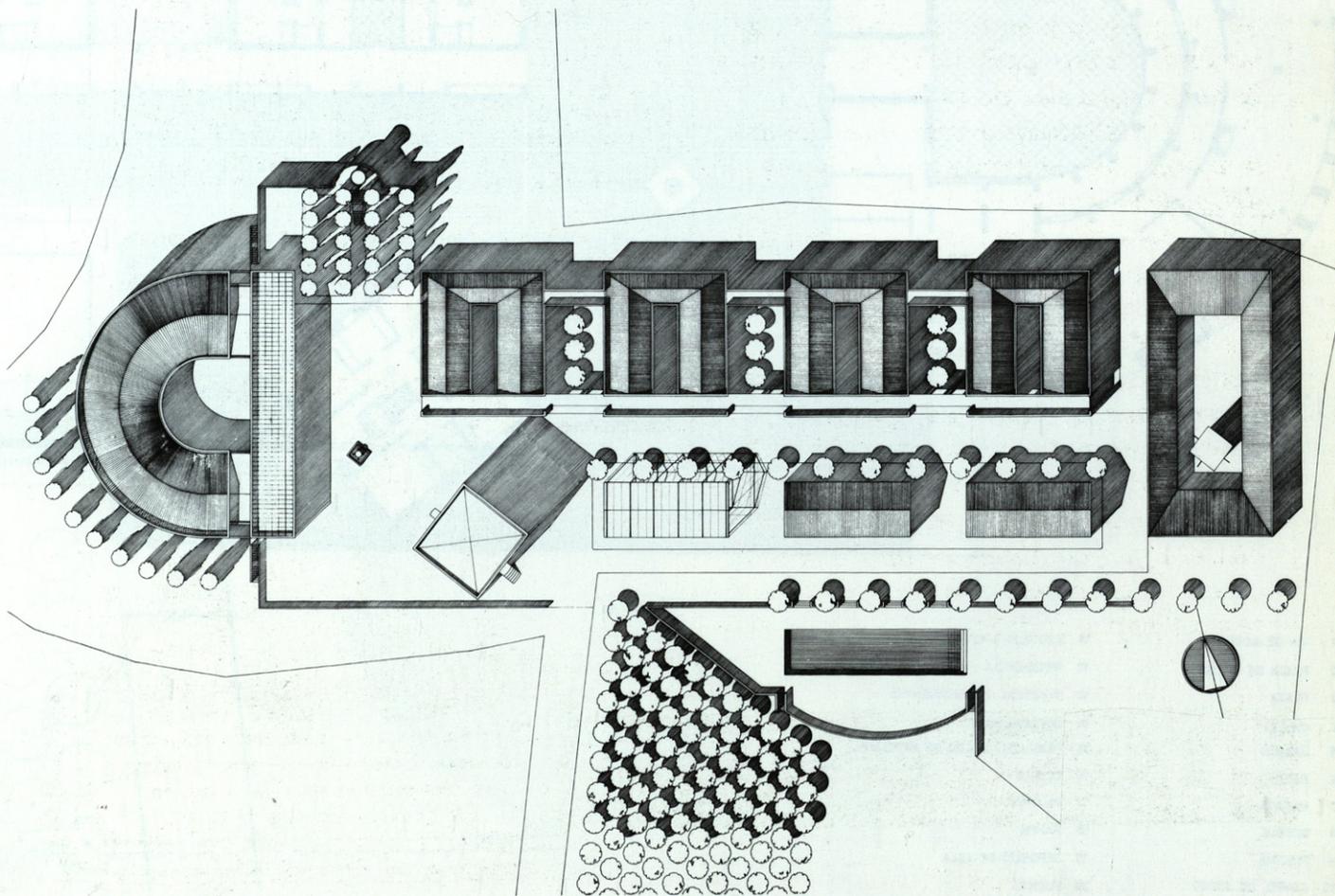
Para su realización se cuenta con un terreno próximo al pueblo de Villatobas (Toledo), siendo éste de forma alargada en dirección este-oeste y accediéndose a él por el Sur. Constará la construcción de un edificio social (estancia y comida, educación, recreo, espacios administrativos y servicios comunes), de una residencia para guardeses y para padres de internos, 4 unidades de vivienda (está previsto un máximo de 44 educandos) y un área labo-

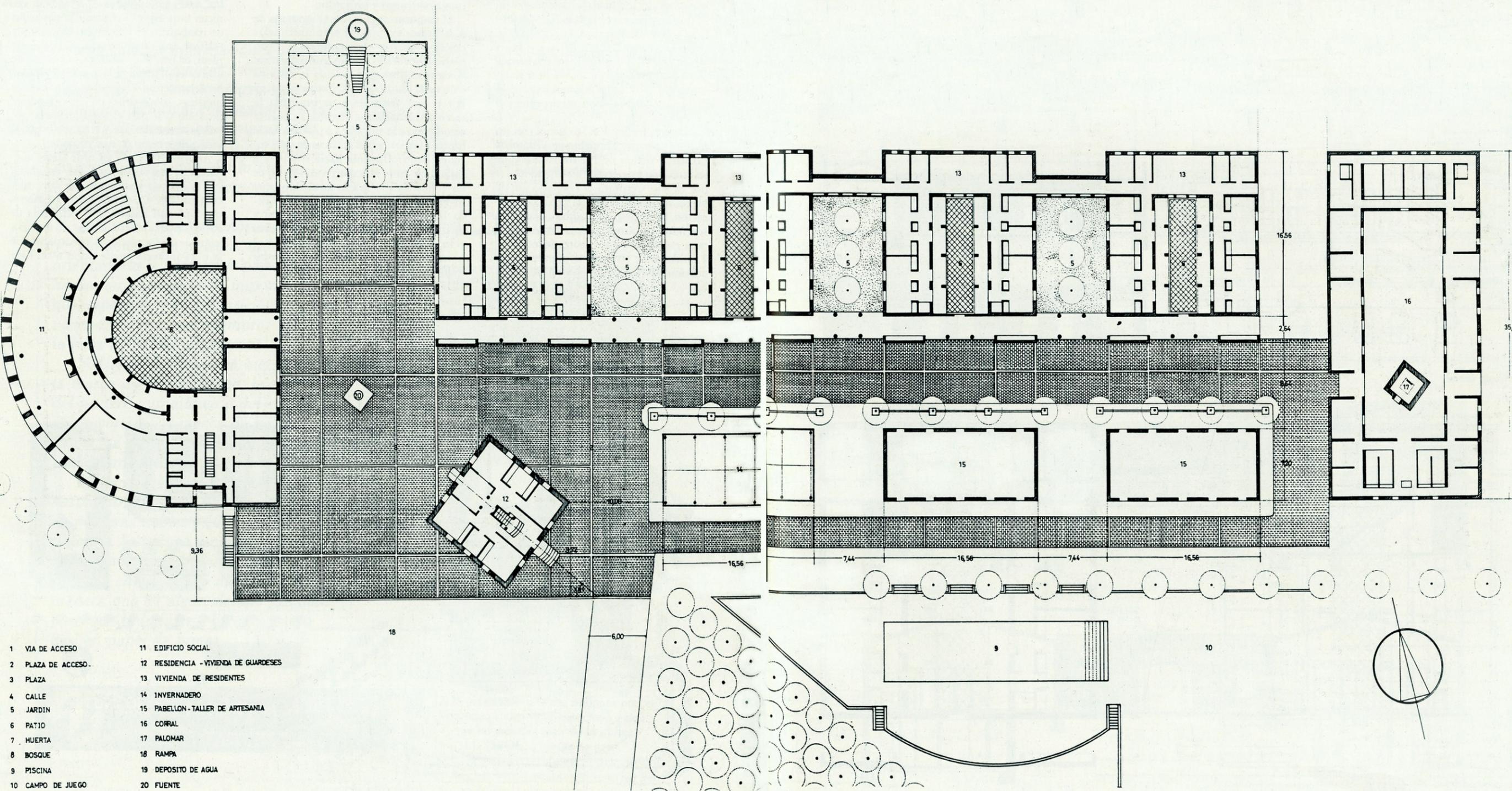
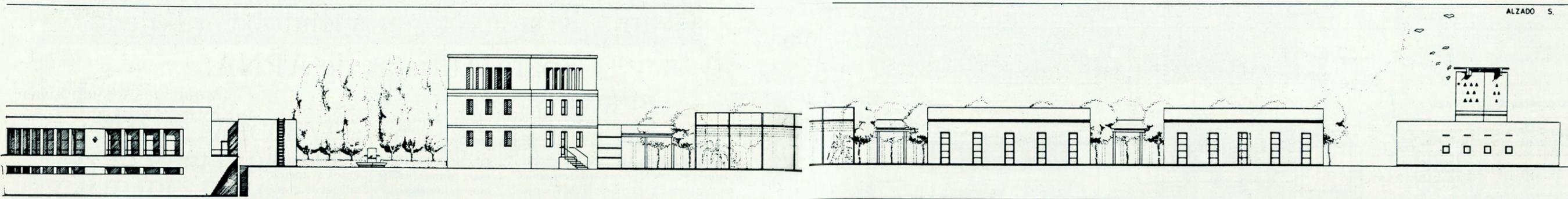
ral compuesta por corral, establos, palomar, almacenes de piensos y aperos, huerta, invernadero y 2 talleres de artesanía. Asimismo existirá una piscina, un campo de juego y un jardín.

El conjunto se proyecta como suma de pabellones exentos, si bien unificados por la geometría y mediante el uso de un plano empedrado común que constituye el espacio libre que articula la disposición de la totalidad. El acceso se produce por el sur, teniendo a su izquierda la torre-residencia que inclina su planta atendiendo a la entrada. La plataforma se limita al oeste con el edificio de usos sociales, desarrollándose hacia el este una calle o eje entre las cuatro casas patio de las residencias, y la fila formada por el invernadero y los talleres. Dicho eje queda limitado por el edificio de corral y establos, no teniendo continuidad hacia el lado contrario, ya que el edificio social se enlaza con las pasarelas que unen las residencias.

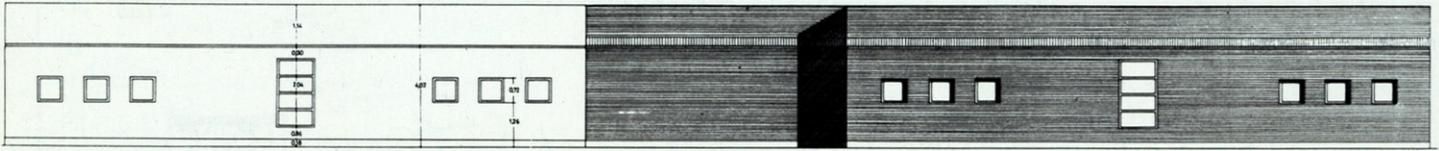
El arquitecto ante un tema tan singular, una comunidad rural cerrada de carácter muy específico, siente la tentación de configurar el conjunto como tal, de realizar una unidad constituida y completa, de concebir casi la construcción de una nueva ciudad. Las ciudades ideales, los falansterios, las comunidades rurales utópicas, sobrevuelan en cierto modo el proyecto y le dan el tono idealista que refleja su trazado, aprovechando la plataforma de terreno de que dispone.

Afortunadamente, tal tinte idealista se refleja en una disposición muy estudiada y configurada mediante una construcción realista. La composición en planta combina con habilidad la existencia de dos ejes principales distintos sin acudir a recursos neo-académicos y el aspecto que la obra promete puede llegar a ser bien afortunado.



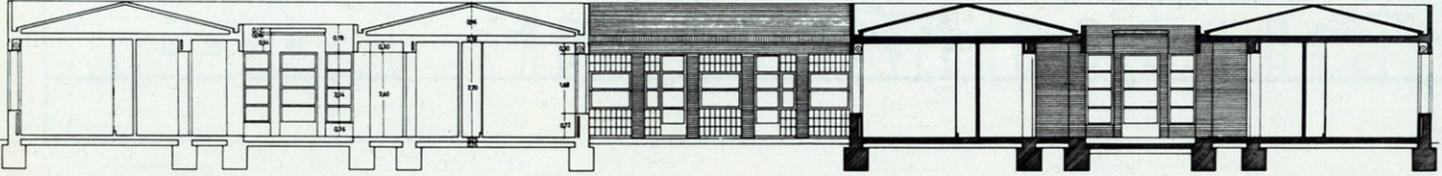


- 1 VIA DE ACCESO
- 2 PLAZA DE ACCESO
- 3 PLAZA
- 4 CALLE
- 5 JARDIN
- 6 PATIO
- 7 HUERTA
- 8 BOSQUE
- 9 PISCINA
- 10 CAMPO DE JUEGO
- 11 EDIFICIO SOCIAL
- 12 RESIDENCIA - VIVIENDA DE GUARDESSES
- 13 VIVIENDA DE RESIDENTES
- 14 INVERNADERO
- 15 PABELLON - TALLER DE ARTESANIA
- 16 CORRAL
- 17 PALOMAR
- 18 RAMPA
- 19 DEPOSITO DE AGUA
- 20 FUENTE



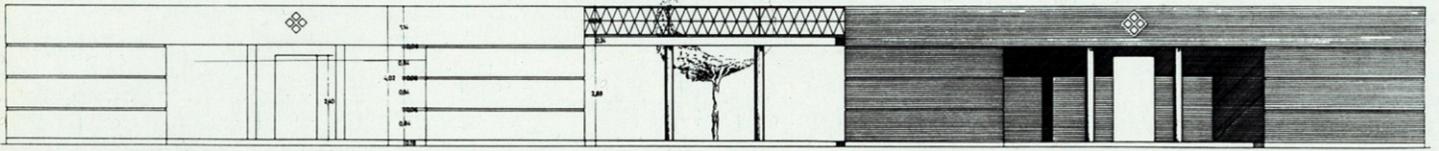
Alzado posterior de las viviendas.

ALZADO N



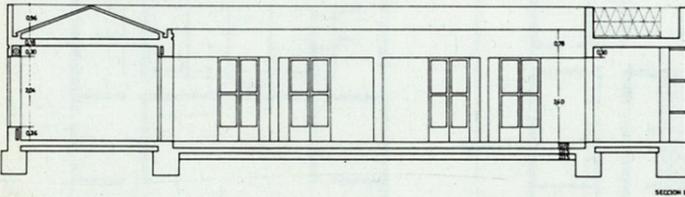
Secciones longitudinales.

SECCION A



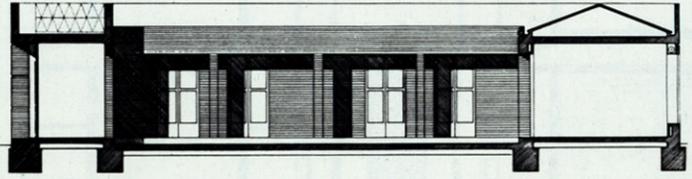
Alzado frontal.

ALZADO S

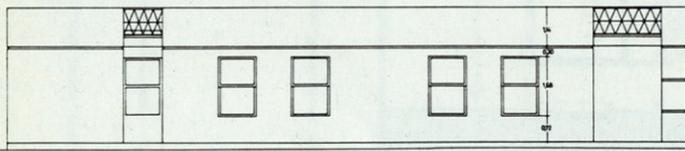


Secciones transversales.

SECCION F

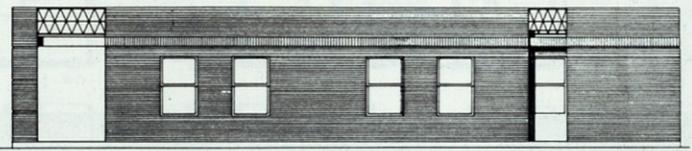


SECCION B

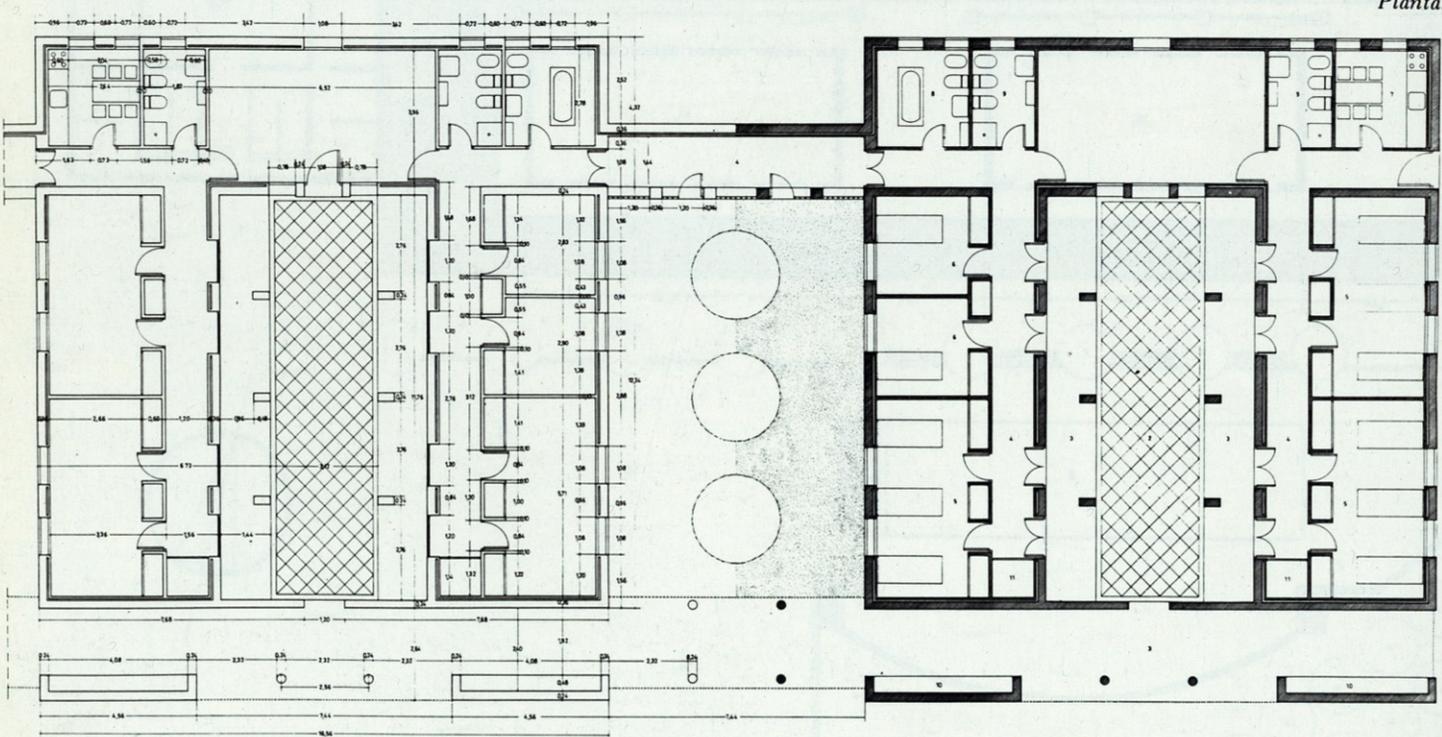


Alzado lateral.

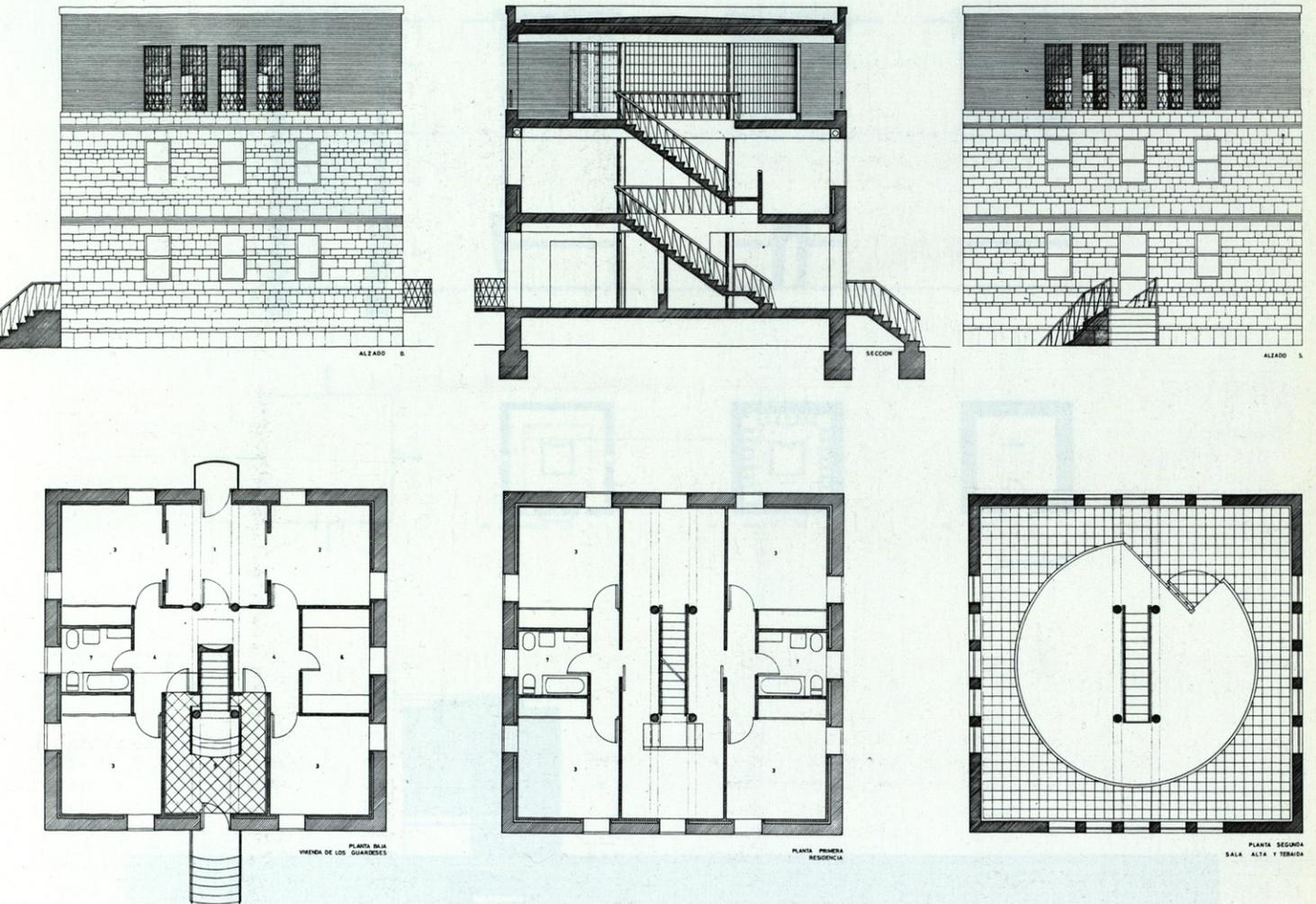
ALZADO O



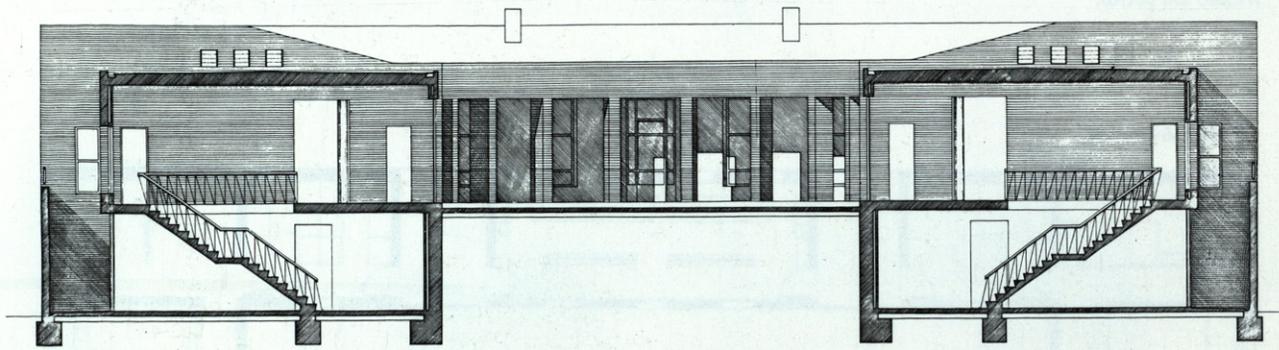
ALZADO E



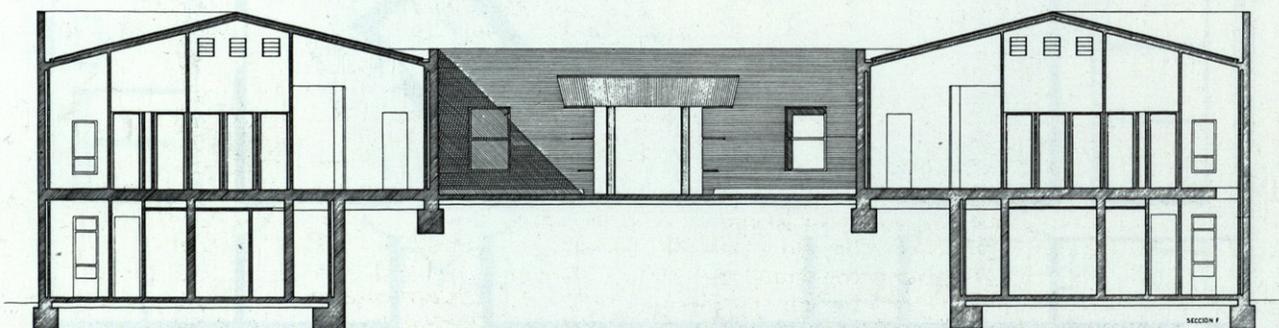
Planta.

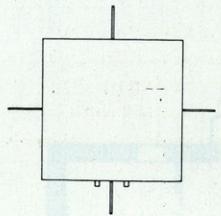
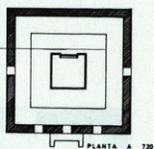
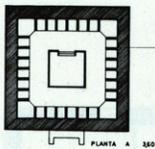
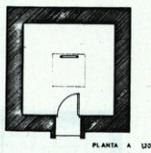
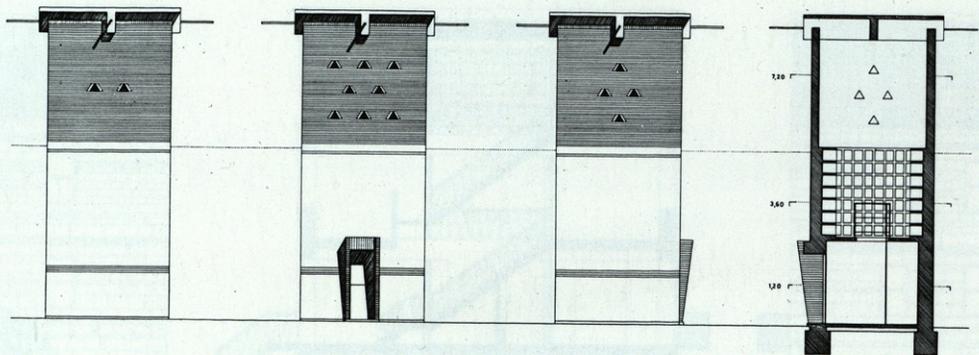


*Torre de guardeses y residencia para padres. Arriba, alzados y sección. Abajo, plantas baja, primera y segunda.*

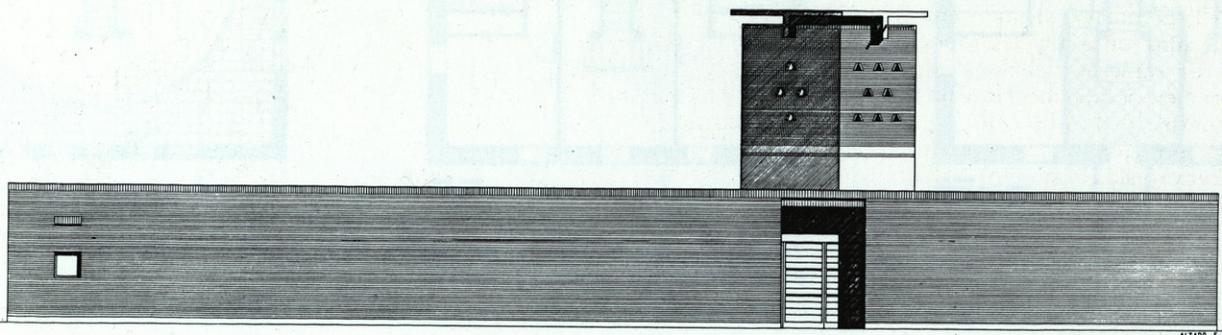


*Secciones del edificio social.*



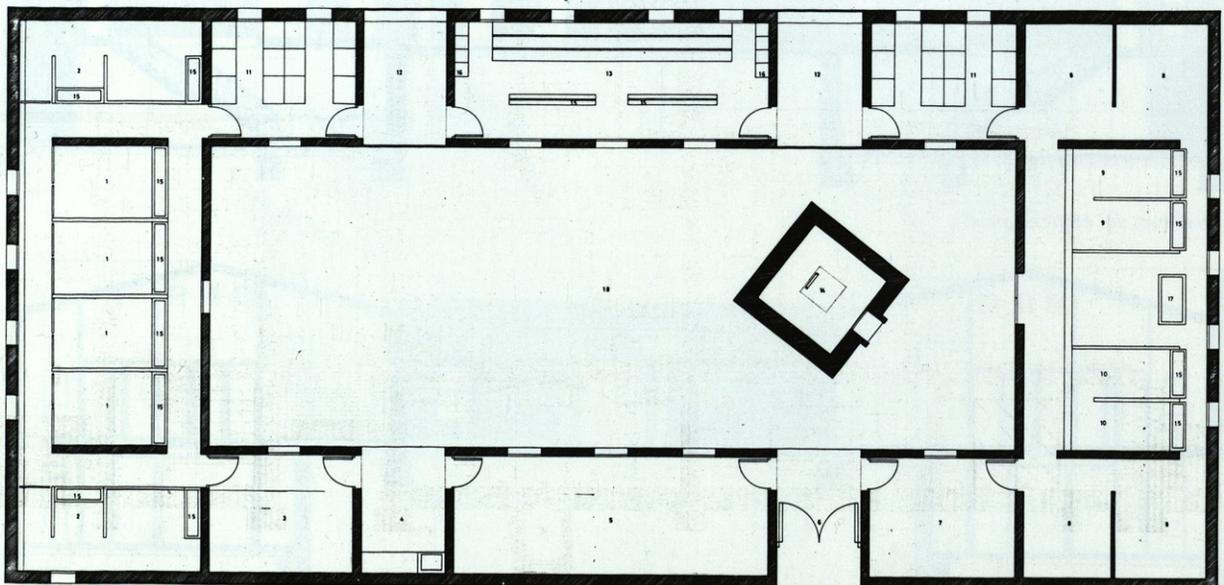


Palomar.



Alzado del corral.

Planta del corral.



# Proyectos fin de Carrera (Madrid).

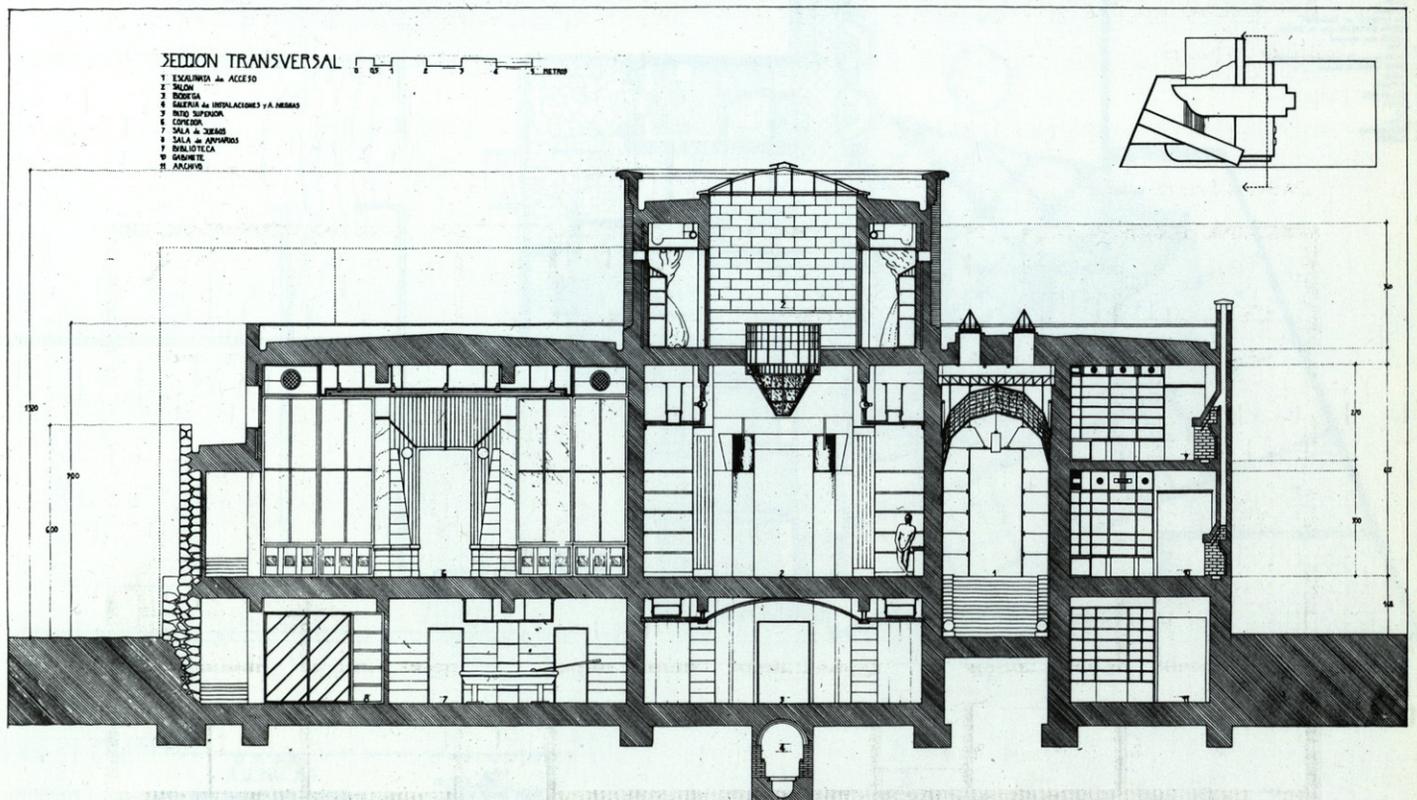
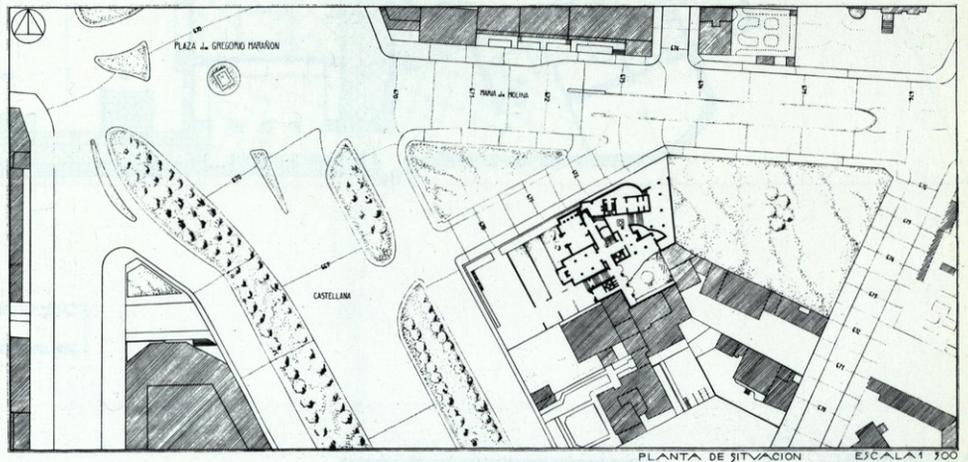
## Villa en la Castellana

Alvaro Soto

Ofrecemos hoy a nuestros lectores una visión particular de la Escuela de Arquitectura de Madrid a través de dos proyectos fin de carrera que son buena muestra tanto de la ambición arquitectónica con que se han realizado —aún a pesar del esfuerzo de estudio de detalle que este ejercicio final exige—, como del interés que hoy despiertan en la Escuela las arquitecturas que no continúan la llamada “*tradición de lo nuevo*”.

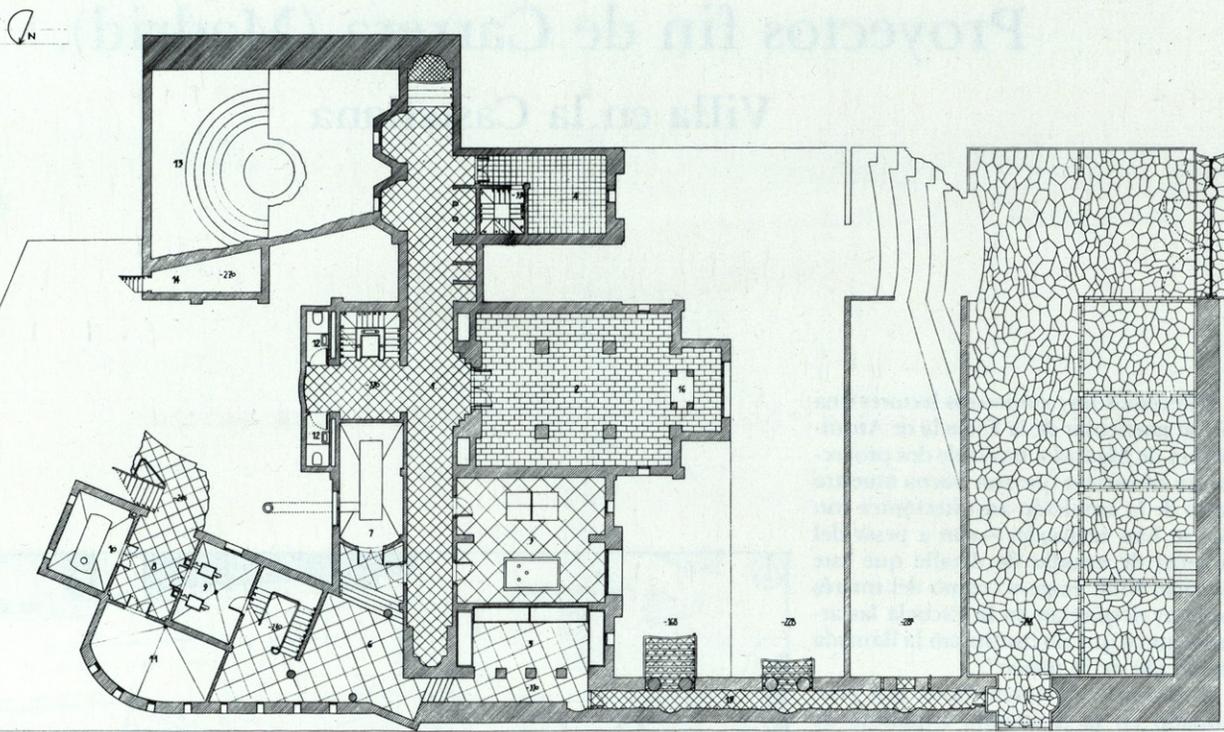
El proyecto de Alvaro Soto, hoy pensionado en la Academia Española de Roma, maneja recursos planimétricos propios de la permisividad americana de los últimos años junto con disposiciones y elementos de carácter tradicional y, al tiempo, los lleva a cabo mediante un repertorio constructivo casi localista.

Esta superposición trata de domesticar su inevitable variedad buscando, mediante las texturas de la construcción, una personal ambición estilística.



SOTANO

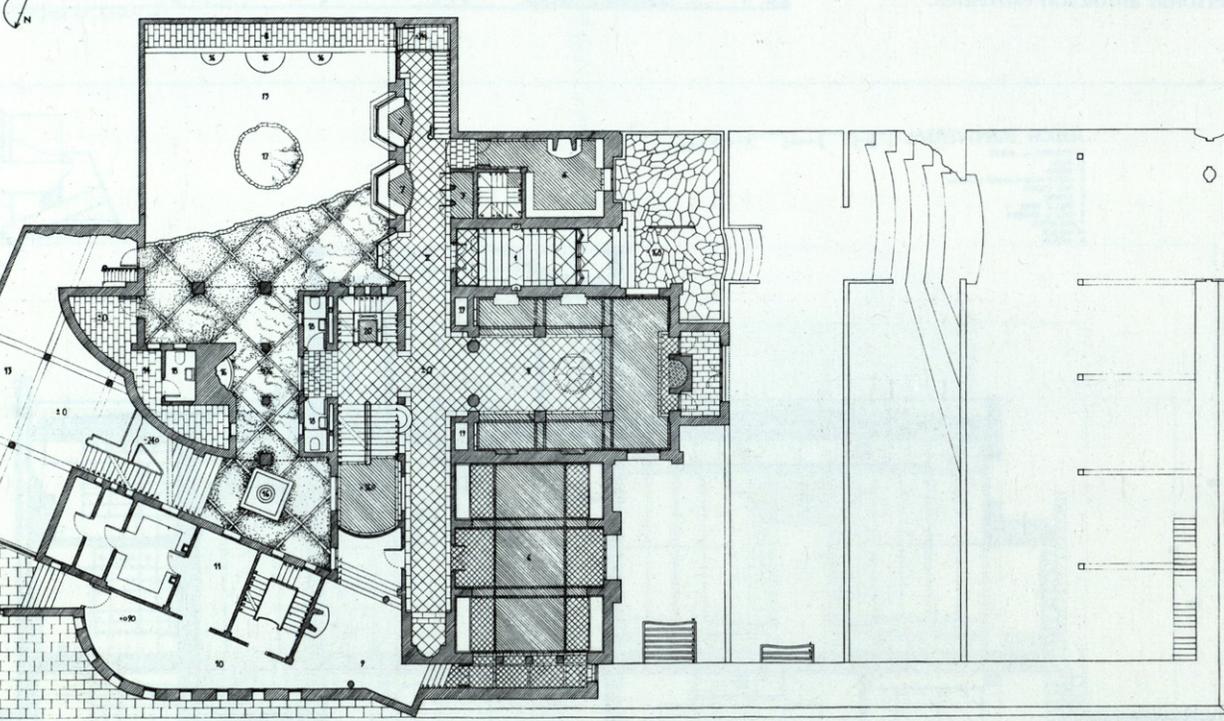
- 1 PLAZA
- 2 BOVEDA
- 3 SALA DE JUEGOS
- 4 ARCHIVO
- 5 SALA DE ARMARIOS
- 6 LABORATORIO / TIENCHA
- 7 SALA DE AIRE ACONDICIONADO
- 8 VENTILADOR e INSTALACIONES
- 9 CALDERAS
- 10 DEPOSITO
- 11 CUARTO de TRANSFORMADORES
- 12 ASIDOS
- 13 PISCINA
- 14 DEPURADORA
- 15 PASADIZO
- 16 TECH. para las CITA de vino



ALVARO SOTO LA VILLA ESCALA 1:100  
 TUTOR: JAVIER VELLÉS CATEDRA DE PROF. F.º JAVIER SÁENZ DE OJEA DICIEMBRE 1981

PLANTA NOBLE

- 1 ESCALINATA de ACCESO
- 2 GALERIA
- 3 GUARDARROPAS
- 4 GABINETE
- 5 CORREDOR
- 7 "LOW WINDOW" en la GALERIA
- 8 GALERIA DESCUBIERTA sobre la PISCINA
- 9 OFICIO
- 10 OFICIO
- 11 COCINA (plaza, almacenamiento, despensa)
- 12 "BOQUE" sala de reuniones
- 13 MARRA
- 14 RESTAURANTE
- 15 PISCINA-LAGO
- 16 FUENTE
- 17 PIA
- 18 ASES
- 19 INSTALACIONES
- 20 ASCENSOR

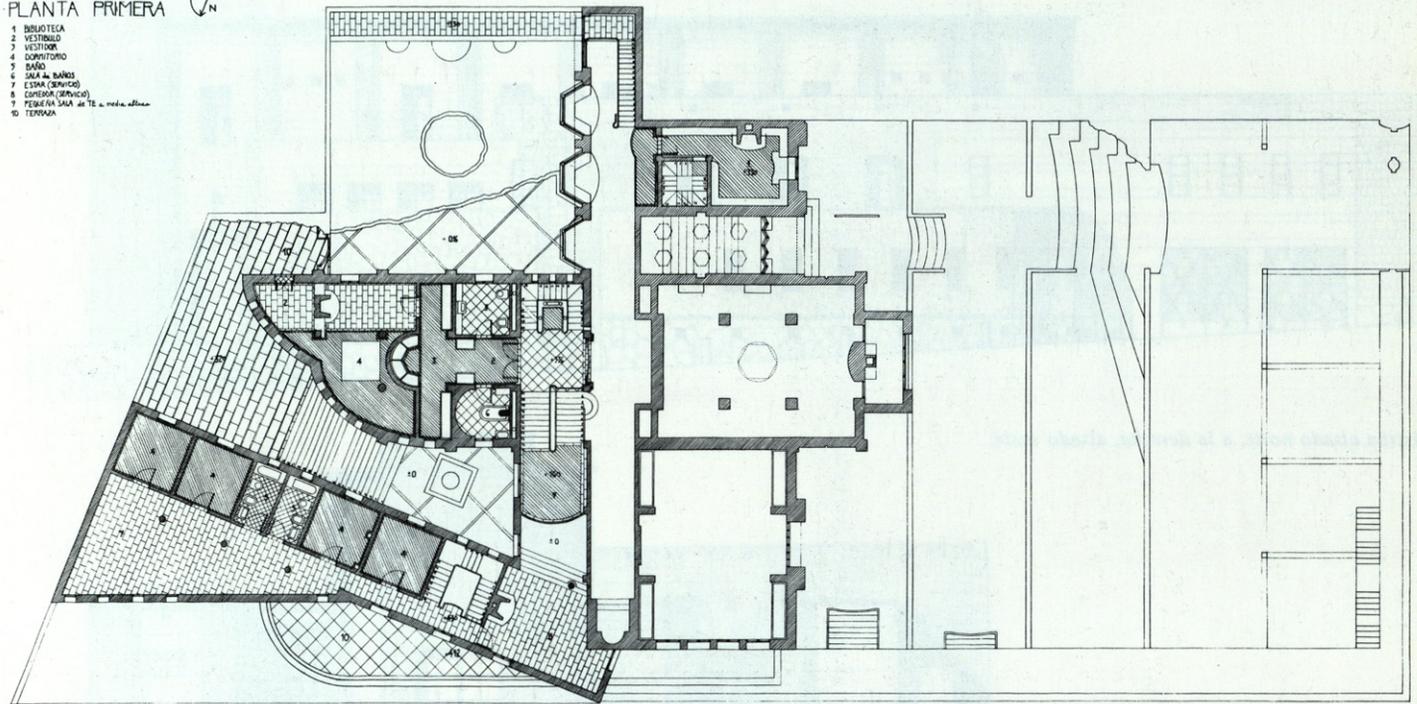


ALVARO SOTO LA VILLA ESCALA 1:100  
 TUTOR: JAVIER VELLÉS CATEDRA DE PROF. F.º JAVIER SÁENZ DE OJEA DICIEMBRE 1981

PLANTA PRIMERA



- 1 BIBLIOTECA
- 2 VESTIBULO
- 3 VESTIBULO
- 4 DORMITORIO
- 5 BAÑO
- 6 SALA AL BAÑO
- 7 ESPEJO (SERVICIO)
- 8 COCINA (SERVICIO)
- 9 TERRAZA SALA DE TE a media altura
- 10 TERRAZA

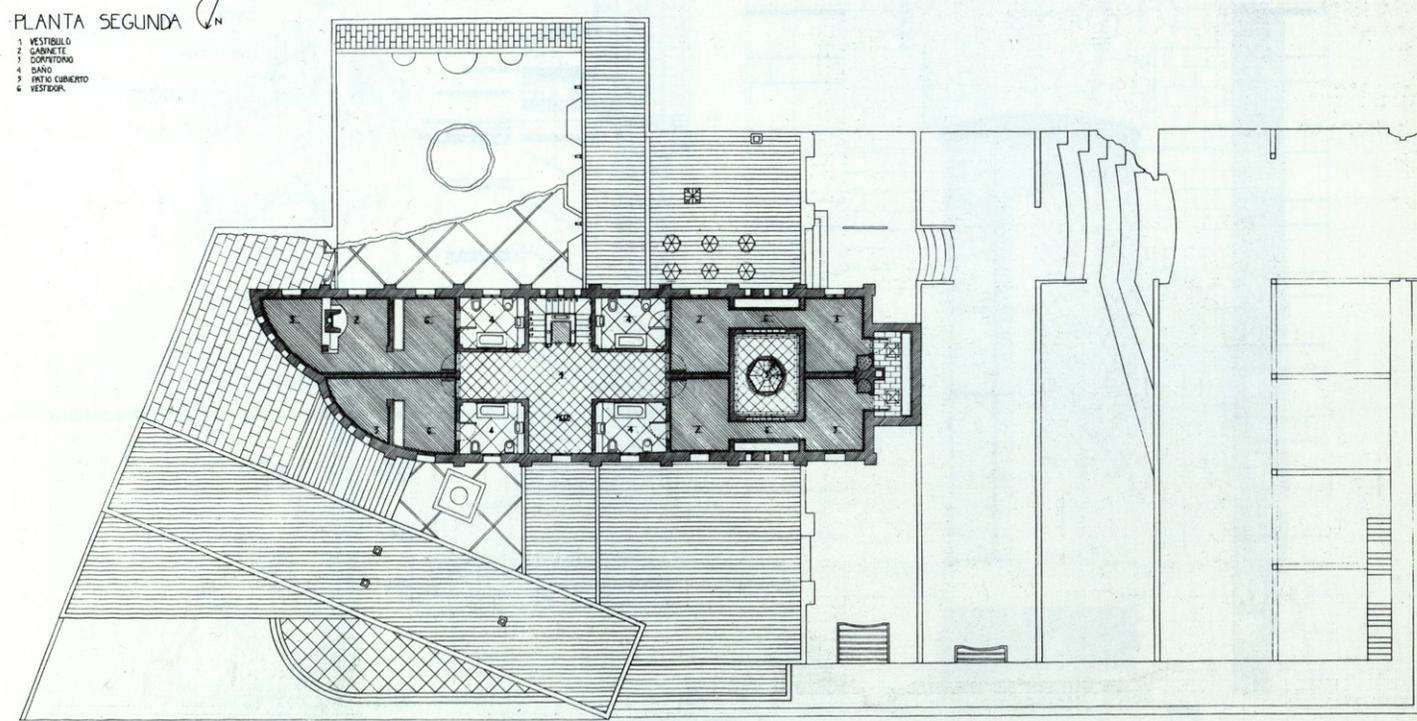


ALVARO SOTO ESCALA 1 100 AGUIRRE  
 LA VILLA  
 TUTOR: JAVIER VELLÉS CATEDRA del PROF. Fco JAVIER SÁENZ de OIZA DICIEMBRE 1981

PLANTA SEGUNDA



- 1 VESTIBULO
- 2 GABINETE
- 3 DORMITORIO
- 4 BAÑO
- 5 INTYO CUBIERTO
- 6 VESTIBULO



ALVARO SOTO ESCALA 1 100 AGUIRRE  
 LA VILLA  
 TUTOR: JAVIER VELLÉS CATEDRA del PROF. Fco JAVIER SÁENZ de OIZA DICIEMBRE 1981



# Techos integrados PHILIPS.



**Los pequeños detalles, hacen las grandes diferencias.**

Gracias a los conocimientos, y experiencia en este campo de la ingeniería, PHILIPS ha conseguido una fórmula que permite satisfacer cualquier exigencia en la instalación de techos integrados.

---

*Reducción en el tiempo de instalación.*

---

*Ventajas en su dimensión y variación de diseño.*

---

*Reducción en el costo de instalación y mantenimiento.*

---

Me gustaría recibir más información sin ningún compromiso por mi parte sobre TECHOS INTEGRADOS PHILIPS.

Nombre .....

Empresa .....

Dirección .....

Localidad .....

Teléfono .....

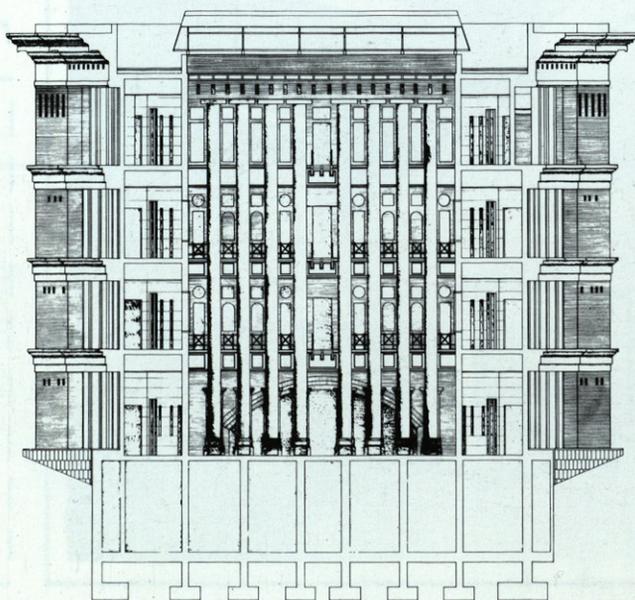
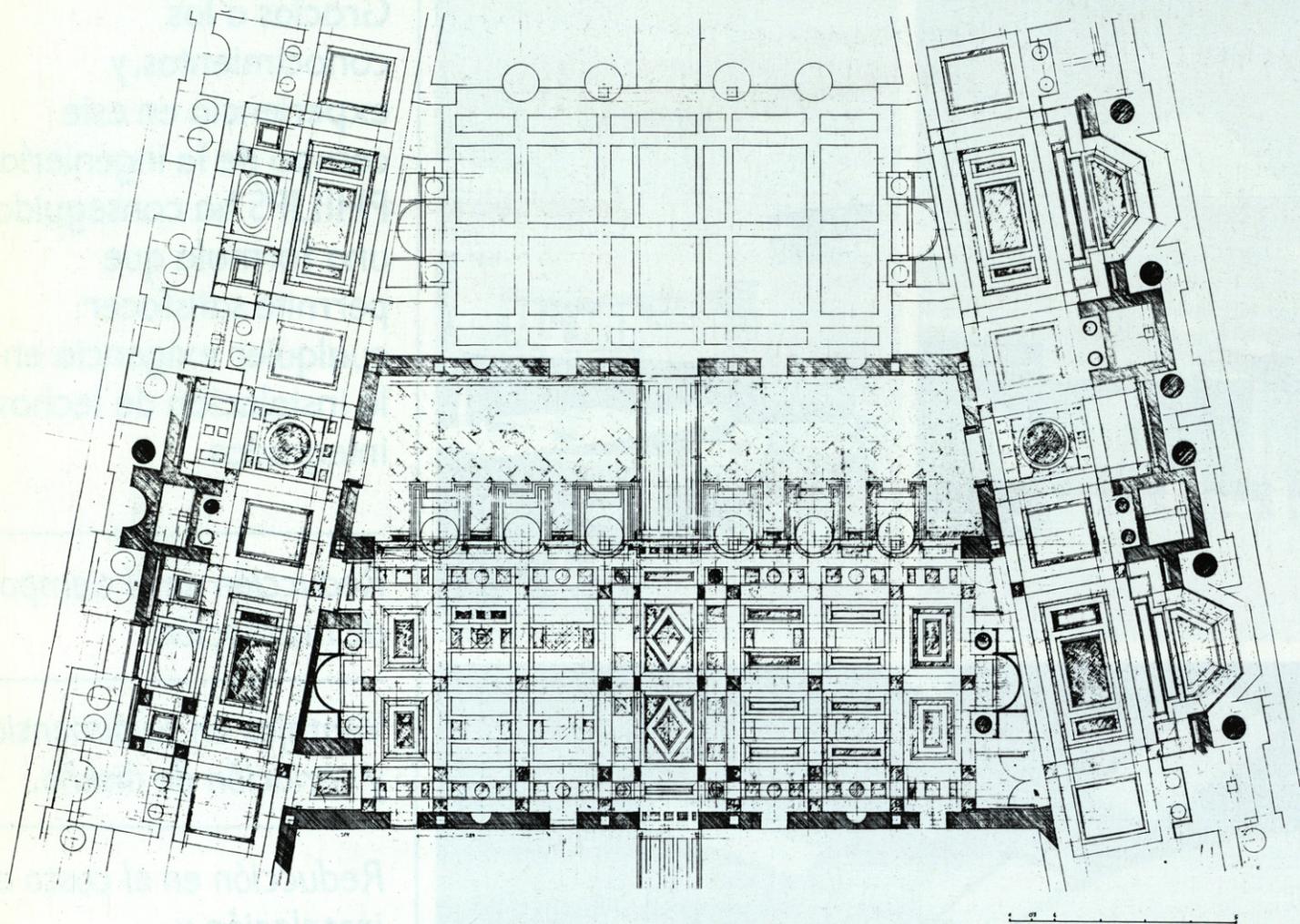
Envíe este cupón a:  
**PHILIPS IBERICA, S.A.E.**  
División de Alumbrado  
Martínez Villergas, 2  
MADRID-27

**PHILIPS**



## Museo J. de Villanueva.

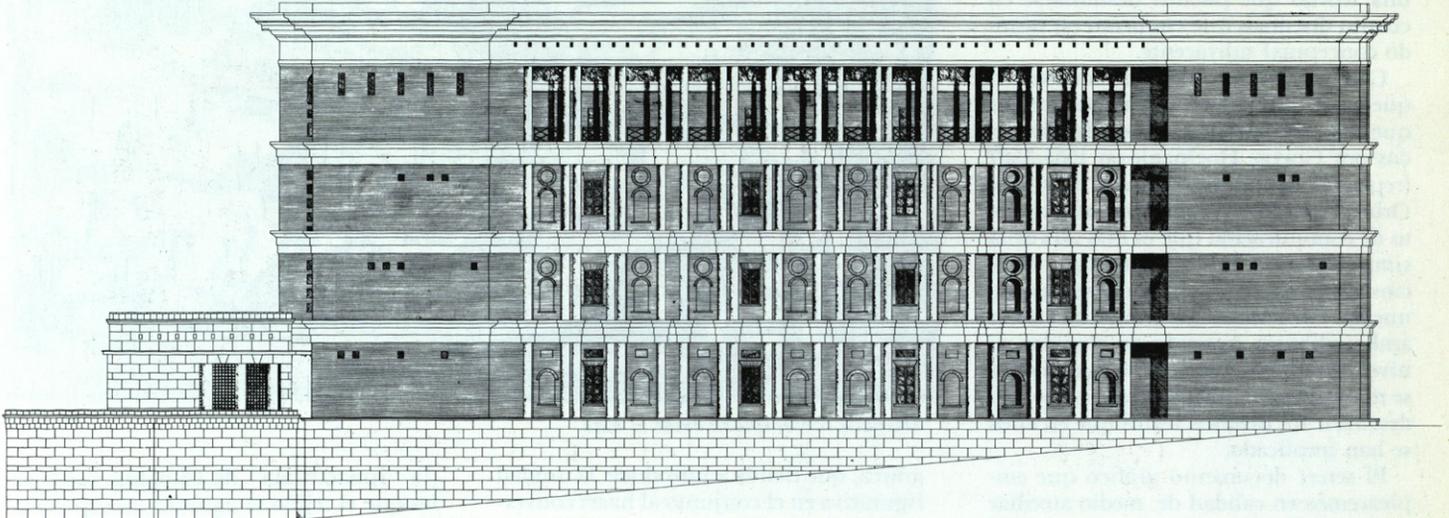
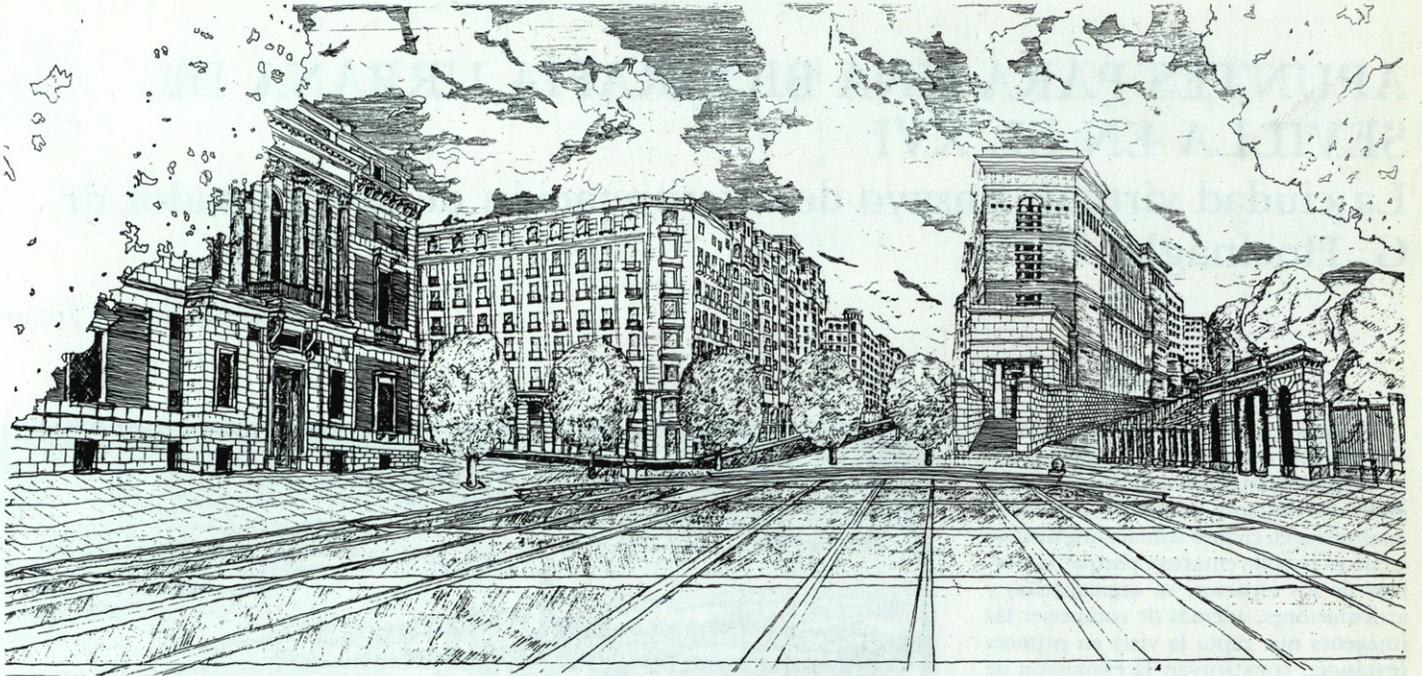
Mateo Corrales



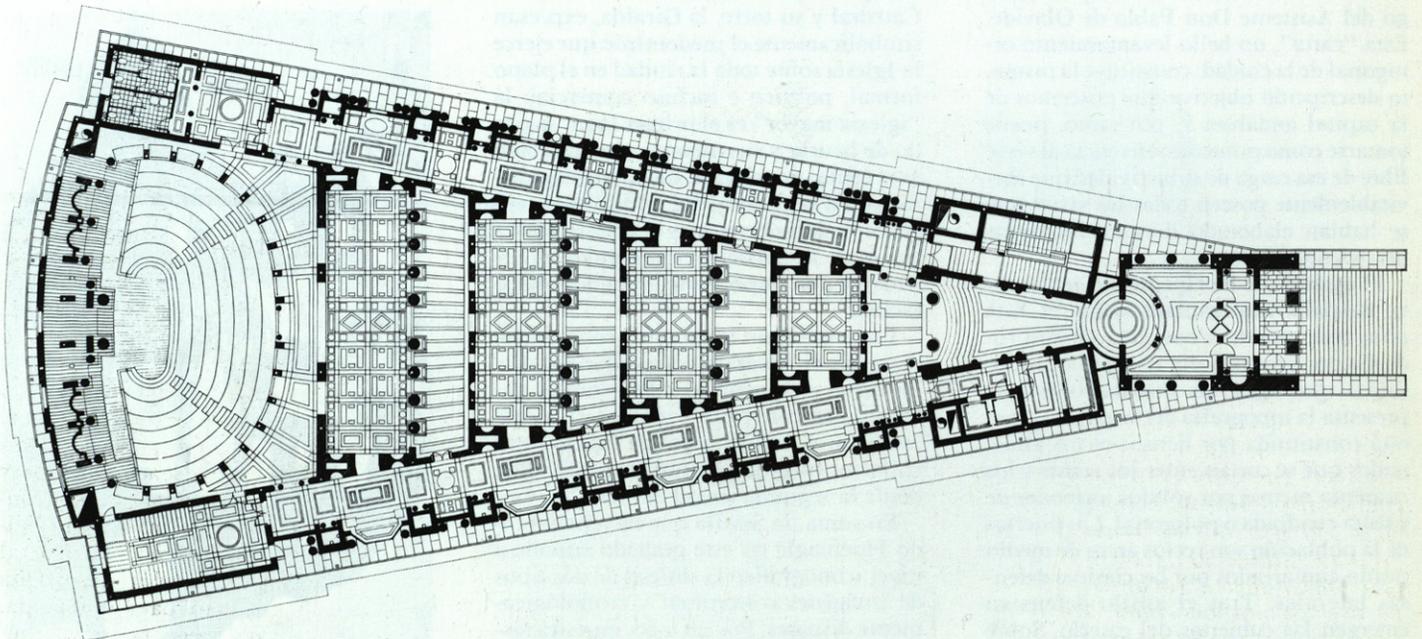
Sección transversal.

El proyecto de Mateo Corrales (hijo de José Antonio Corrales y becado, a su vez, en Estados Unidos), acepta el reto de ensayar un edificio académico capaz de resistir la vecindad del Museo del Prado y del caserío decimonónico del barrio. Para ello utiliza diversas tradiciones académicas, pues en su proyecto conviven tanto un cierto aire que lo emparenta con la arquitectura madrileña post villanoviana como la forma de hacer de los clasicismos novecentistas y hasta

unos ciertos toques de la arquitectura "post-modern". En la sección se observa como la soltura y decisión que se hacen tan expresivos en el dibujo de la planta, faltan un tanto al proyectar el techo del espacio central. No en vano la tradición a la que se acude fue rota y el autor necesita recursos contemporáneos más esquemáticos. El ejercicio causó tal impacto que el profesor Oíza le propuso para matrícula, aunque luego no se le concedió.



*Alzado al jardín Botánico.*



*Planta.*

# APUNTES PARA UNA BIOGRAFIA URBANA DE SEVILLA EN EL XVI

## La ciudad virtual. Ensayo de interpretación de dos grabados de G. Hoefnagle

Luis Marín de Terán

Estamos lejos de creer que la ciudad, la arquitectura o sus representaciones gráficas constituyan habitualmente un lenguaje. No obstante, en algunos casos cabe analizarlas en cuanto sistema lingüístico, y ello es posible entonces porque las formas de los espacios, su organización y articulaciones, además de componer las imágenes que capta la vista en primera instancia, constituyen la expresión de una teorías que pueden examinarse en cuanto discursos que enuncian un mundo conceptual subyacente.

Como punto de partida de la reflexión que aquí emprendemos vamos a aceptar que dos panorámicas de Sevilla dibujadas por Goerge Hoefnagle en 1565-1567 (reproducidas por G. Braun en "Civitates Orbis Terrarum"), contienen un proyecto de comunicación que va más allá de la simple pintura de una murallas, edificios, objetos y paisajes. En consecuencia, nuestra tarea inmediata consistirá en leer ambos dibujos tratando de elucidar su nivel simbólico a partir de lo que en ellos se nos muestra explícitamente: esto es, en descubrir los diversos textos que en ellos se han implicado.

El tercer documento gráfico que emplearemos en calidad de medio auxiliar es el plano de Sevilla que traza en 1771 Don Francisco Manuel Coelho por encargo del Asistente Don Pablo de Olavide. Esta "carta", un bello levantamiento ortogonal de la ciudad, constituye la primera descripción objetiva que poseemos de la capital andaluza y, por tanto, puede tomarse como punto de referencia al verse libre de esa carga de subjetividad que inevitablemente poseen todas las vistas que se habían elaborado durante los siglos precedentes.

El grabado de Hoefnagle que representa Hispalis contemplada desde el Este pone ante nuestros ojos una ciudad rodeada por una muralla de trazado sinuoso que sigue las ondulaciones que presenta la topografía del lugar. La cerca está constituida por lienzos rectos almenados que se cortan entre los veinte y los cuarenta metros por sólidos torreones de planta cuadrada o poligonal. Las puertas de la población son recios arcos de medio punto enmarcados por las clásicas defensas laterales. Tras el anillo defensivo emergen las cubiertas del caserío. Sobre ellas destaca el volumen de la Catedral



*Hispalis contemplada desde el Este.*

gótica, que tiende a introducir la unidad figurativa en el conjunto al hacer converger la mirada sobre su mesa. La hipertrofia que experimentan en el dibujo la Catedral y su torre, la Giralda, expresan simbólicamente el predominio que ejerce la Iglesia sobre toda la ciudad en el plano formal, político e incluso comercial: la "iglesia mayor" es el primer lugar sagrado de la urbe y su comarca, pero también es el centro de relación social más significativo de la comunidad (el punto de encuentro de gobernantes y gobernados a través de la participación común de los ritos), y una importante lonja de contratación.

Luego, con un rango muy secundario, destacan el Alcázar (poco enfatizado), y las torres y espadañas de los templos parroquiales, conventos y monasterios, que constituyen los símbolos de las distintas collaciones en que la ciudad está dividida desde la segunda mitad del XIII.

En suma, la Sevilla que ha representado Hoefnagle en este grabado supone a nivel iconográfico la síntesis de dos tipos de imágenes conceptual y cronológicamente dispares. Por un lado, muestra rasgos propios de aquellas pinturas del XIII

(la "Ipnacchiaia" de Cimabue p.e.), en las que el tejido se aglutina en torno a la Catedral, que asume un protagonismo

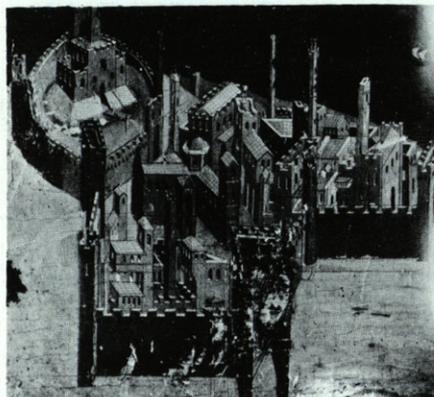


figurativo tan fuerte como para relegar los restantes componentes de la población a un mero acompañamiento. Por otra parte, contiene elementos característicos de aquellos cuadros y frescos de temas urbanos, como puede ser "Talamona" (de la "Citta ben Governata" de Ambroglio Lorenzetti), en los que se producen las estructuras policéntricas características del XIV, coherentes con la subdivisión de la ciudad en unos barrios que tienden a organizarse en relación con

de ocupación de los alrededores: los conventos de extramuros, el Matadero, San Telmo, los molinos dispersos, etc., nos hablan de una Sevilla segura que empieza a abrirse hacia su territorio. Es evidente que las relaciones formales que plantea el viajero flamenco entre el medio urbano y la naturaleza no son arbitrarias y si tienen por cometido expresar gráficamente los nuevos nexos entre ciudad y región que propugnaban los sistemas económicos del Renacimiento.

El segundo grabado de Hoefnagle, una vista de Híspalis tomada desde el oeste, desde los altos del Aljarafe, pone ante nuestros ojos una ciudad que muy poco tiene que ver con la que él mismo ha representado en la panorámica que acabamos de comentar. Prescindiendo del arrabal de Triana, situado en primer término, vamos a examinar la nueva imagen que nos ofrece.

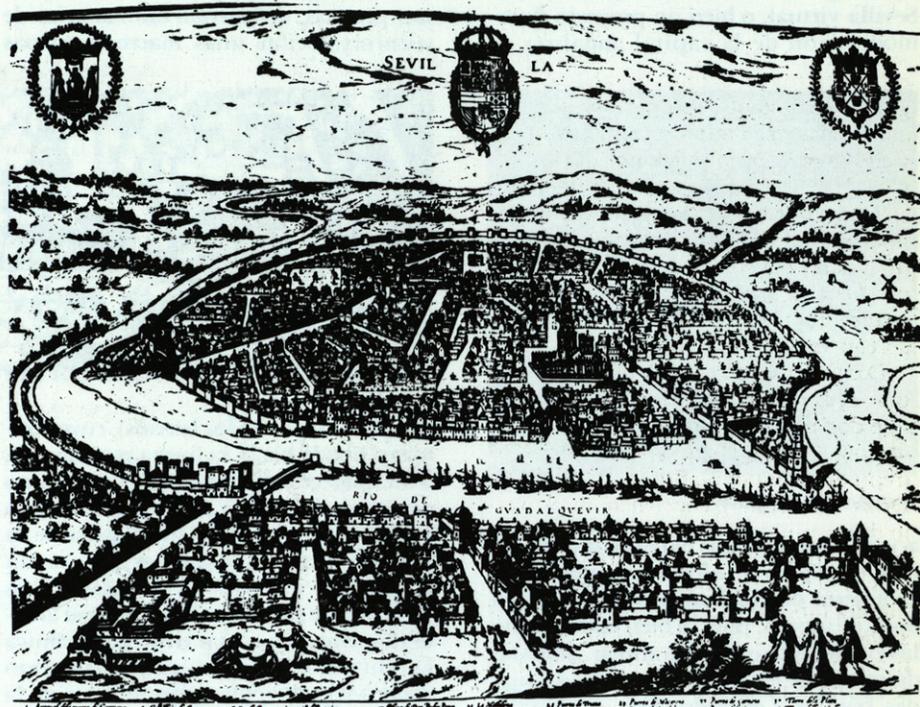
En primer lugar, comprobamos como el perímetro de la urbe ahora no es irregu-



Talamona de Ambroglio Lorenzetti.

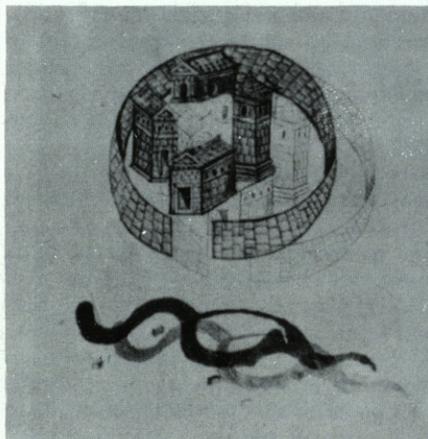
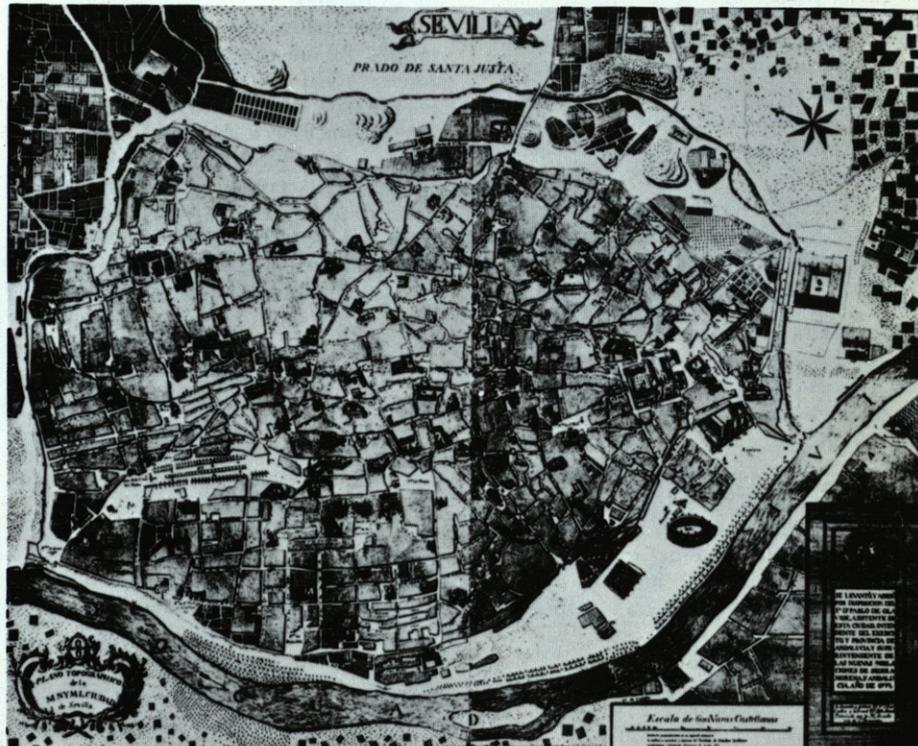
los edificios singulares que albergan las funciones civiles, religiosas o de mercado, sin que ninguna de las emergencias figurativas llegue a adquirir un claro predominio sobre las restantes.

Ahora bien, el medievalismo de la Sevilla que ha representado Hoefnagle queda atenuado por las relaciones funcionales que mantiene la capital andaluza con su entorno. En efecto, comprobamos como en este dibujo no existe aquella radical fractura entre urbe y campo que se aprecia en las pinturas del XIII, donde la ciudad constituye la condensación tras la muralla de todas las actividades del hombre en tanto que el alfoz se trata como un vacío. Por el contrario, en la descripción que ahora nos ocupa la antítesis entre la población y el entorno ya se ha superado pues, pese a la pervivencia de la cerca almoravid-almoahade, existe cierto grado

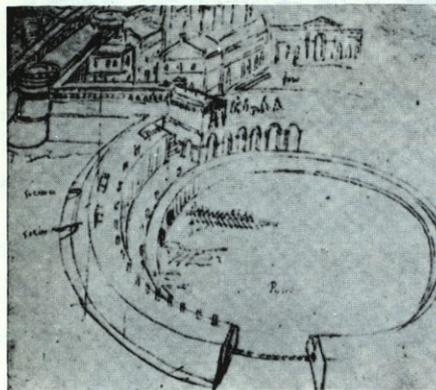


Hispalis contemplada desde el Oeste.

Sevilla por D.F.M. Coelho (Plano de Olavide).



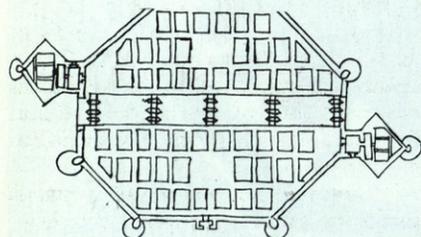
lar: por el contrario, se ha conducido hacia la forma elíptica, que es la figura que corresponde al círculo en el orden de la perspectiva. Los arcos de la muralla se han dibujado con un trazado geométrico preciso e independiente de la topografía. La comparación del sistema defensivo que figura en este dibujo con la cerca que existía en la realidad, la que aparece en el plano de Olavide, nos proporciona una primera pista sobre las intenciones de su autor: lo que ha representado en este caso Hoefnagle no es la Sevilla real, sino una Sevilla virtual, o bien un proyecto de remodelación de la capital andaluza de



Antonio da Sangallo.

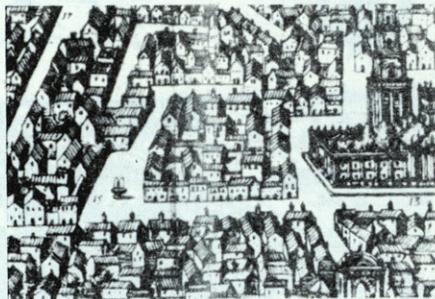
acuerdo con las ideas del humanismo. Es más, el empleo de la forma circular tiñe la propuesta de Hoefnagle con una buena dosis de utopía, pues es bien sabido como las ciudades de contorno anular, tanto las descritas por los teóricos como las dibujadas por los Leonardo, Fray Giocondo, etc., no estaban en verdad destinadas a construirse sino a expresar una visión concreta del mundo y de la vida, respondiendo ante todo a una serie de motivaciones de índole filosófica o política de raíces platónicas. De hecho, las ciudades ex-novo no ideales de planta central, tanto las que no pasaron de ser meros bocetos como las que se realizaron, tenían por envolventes polígonos regulares dado que estas formas son mucho más adecuadas para adaptarse a las contingencias del terreno.

Así pues, la elección del círculo por parte de Hoefnagle, su adhesión a la forma utópica, constituye una clave del mundo conceptual que vertebraba la representación gráfica que ahora nos proponemos analizar.



Francisco de Giorgio.

La estructura que posee esta Sevilla de Hoefnagle es claramente celular. El tejido urbano que nos muestra se aparta sensiblemente de los viejos continuum de matriz medieval dado que su trama se encuentra compartimentada en sectores que se han individuado por medio de unas calles amplias y rectas que obviamente asumen el rango de principales. Algunas de estas vías esbozan una cierta convergencia hacia el punto de fuga de la perspectiva en tanto que otras se limitan a cortar el caserío sin mantener direcciones precisas, definiendo tales arterias de reestructuración unas macro-manzanas



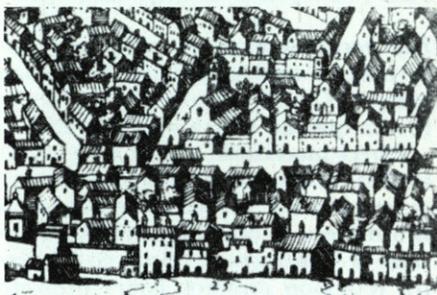
(identificables con los barrios), cuyo contorno tiende hacia la forma rectangular. Todo parece indicarnos que un mínimo compromiso con la realidad aconseja a Hoefnagle no desarrollar el tema de la ciudad radial: las posiciones que ocupan la Catedral y el Alcázar, situados ambos en el vértice sur del casco, impide al artista flamenco bosquejar en su panorámica la centralización del sistema circulatorio sobre los principales monumentos de la capital, como requería el pensamiento utópico al que se adhiere en otras facetas de su trabajo.

Para explicarnos el rompimiento del tejido que nos ofrece el grabado (rompimiento ideal que el plano de Olavide se encarga de refutar), hemos de tener en cuenta que la sectorialidad está llamada a ser una constante dentro de las teorías urbanas renacentistas desde las primeras formulaciones de Alberti, dado que a partir de este momento se convierte en uno de los rasgos principales que debe tener toda la ciudad bien ordenada. En este sentido conviene recordar hasta que punto el discurso sobre la forma de las poblaciones se acompaña habitualmente en el XV con una serie de contenidos éticos ligados a los ideales de libertad y República que cruzan durante aquel siglo la península italiana, incidiendo decisivamente sobre el pensamiento arquitectónico. Cuando Alberti bosqueja los principios de la ciudad sectorial, el tema del policentrismo se convierte en la expresión de una estructura política que debe renovarse y en un esquema físico destinado a estimular la participación de la urbe que habiten. Con objeto de conseguir un reparto equilibrado de los bienes en el espacio y atenuar, por consiguiente, las diferencias

que separan los barrios ricos de los pobres, se propone evitar en lo posible la especialización gremial de las distintas zonas, o la concentración de ciertas actividades privilegiadas en núcleos muy acotados, al tiempo que se propugna una distribución igualitaria de las casas señoriales. Con estas medidas, al no prevalecer unas partes sobre las otras, la ciudad se aproximaría a la deseable condición de estructura homogénea y descentrada en lo que a la economía se refiere.

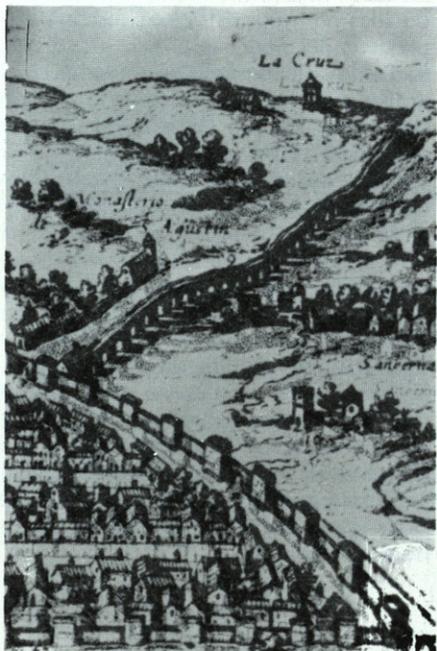
Como veremos seguidamente, múltiples aspectos del pensamiento de Alberti se materializan ejemplarmente en el dibujo que traza Hoefnagle. Las calles principales que introduce en su panorámica, tal y como hemos señalado, nos sitúan ante una Sevilla fragmentada materialmente en sectores, debiendo interpretarse la decisión de partir el continuum mudejárigo como el deseo de superar aquel primer reparto administrativo de la urbe en collaciones, que era arbitrario desde el punto de vista morfológico. Por supuesto, el hecho de remodelar un tejido con un viario que se superpone sobre la trama medieval debe ser leído también en su triple vertiente de operación racionalizante, de proyecto destinado a recualificar un tejido que todavía no se pone en crisis globalmente pero si precisa de ciertas actualizaciones funcionales y figurativas y, por último, de introducción de un orden visual más claro.

Centrando nuestra atención en otro nivel, nos proponemos mostrar como el igualitarismo social que preconiza Alberti también se expresa por vía simbólica en la vista de Sevilla desde los altos del Aljarafe. En este sentido, observamos como reciben idéntico tratamiento gráfico los distintos "barrios" en que se divide el recinto de intramuros. Al tiempo, si prescindimos de la Catedral, se aprecia una ausencia significativa de volúmenes y arquitecturas singulares centralizadoras de los sectores, dado que estos no se encuentran regidos por unas iglesias o palacios que rompan la escala menuda que impera en la representación del tejido. Es más, resulta altamente significativo que de los cuarenta nombres que figuran al pie de la panorámica, sólo tres corresponden a edificios religiosos (la Catedral, San Pablo y la Magdalena), y esto sucede precisamente en una ciudad que se encuentra dominada por una Iglesia todopoderosa y saturada de monasterios, conventos y templos que hacen de ella un verdadero "imperium monacorum". Deteniéndonos en este aspecto, comprobamos hasta que punto cuesta trabajo localizar en el plano las iglesias menores dado que apenas destacan del caserío que las envuelve. De una manera análoga las grandes mansiones de la aristocracia y los modestos alojamientos que ocupa el estado llano reciben un tratamiento gráfico similar.



Casas del Duque de Alcalá.

Los Caños de Carmona.



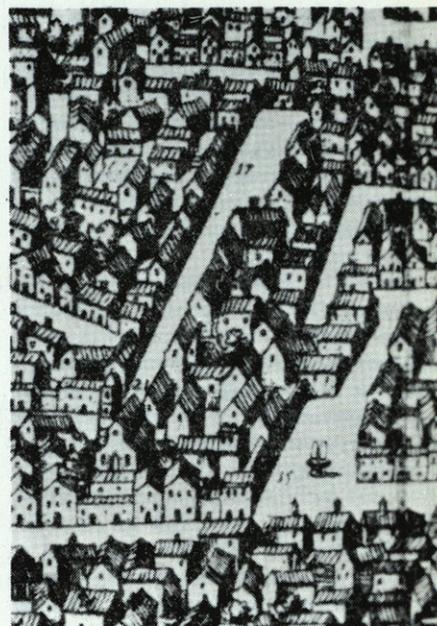
Por el contrario, en el dibujo se resaltan las construcciones públicas, destacando con nitidez las puertas de la muralla, el acueducto de la traída de aguas, los molinos, el Matadero, etc. En relación con el conjunto de ausencias, cambios de escala y distorsiones que brevemente acabamos de exponer, no parece aventurado aceptar que la sistemática hipertrofia que experimenta la arquitectura civil, junto con la omisión o falta de relieve que producen en el dibujo los edificios expresivos del poder eclesiástico y señorial, más allá de sugerir un reparto equilibrado de la riqueza y un policentrismo funcional, llegan a constituir un verdadero proyecto de secularización y desfeudalización de la urbe, asumiendo el cometido de "metáfora" del nuevo orden social a instaurar. La realidad, por supuesto, era muy otra.

Conviene insistir sobre los temas de centralidad y policentrismo tratando de extraer de ellos nuevas consecuencias. Aunque Alberti dispone en cada sector templos secundarios y todas aquellas construcciones que son necesarias funcional y simbólicamente para organizar la cohesión interna de las partes y proporcionar el desarrollo de su economía, es indudable que en su pensamiento la organización del barrio debe realizarse ante todo alrededor de una plaza debidamente proporcionada y concebida como lugar público, esto es, no subordinada al poder señorial o religioso. Así mismo, las leyes del orden y jerarquía exigen que la ciudad quede centralizada por una plaza principal y los sectores por plazas secundarias. Coherentemente con esta idea, Hoefnagle dilata las calles y plazuelas que por aquellas fechas rodeaban la Catedral, situándola en el centro de un amplio espacio que, pese a su contorno irregular



La Catedral.

y su desplazamiento hacia un borde, establece un foco especial y figurativo dominante según aconsejaban los tratados de arquitectura del cuatrocientos. A continuación encontramos numerosas plazas menores, más o menos rectangulares, que rara vez están regidas por una arquitectura eclesiástica. En dos de estos espacios libres, San Francisco y la Alameda de Hércules, observamos como los elementos cualificantes son fuentes: dado el valor simbólico que posee el agua dentro del código del Humanismo, es evidente



Plaza de D. Pedro Ponce.



Plaza de San Francisco.



Alameda de Hércules.

que el autor de la panorámica pretende destacarlos entre los restantes y al tiempo los señala como lugar de encuentro, paseo y convivencia ciudadana. Una vez que se ha superado la vieja especialización de las plazas basada en las clásicas funciones medievales, en las teorías del Renacimiento se apunta hacia nuevos significados y contenidos.

Acabamos de ver como determinados espacios irregulares que existían en Sevilla del XVI sirven de pretexto a Hoefnagle para representar una urbe sectoriali-

zada en torno a plazas rectangulares. Otro tanto sucede con la red viaria, donde algunas calles, preferentemente las que conducen hasta las puertas de la muralla, se transforman idealmente en la panorámica en amplias avenidas rectilíneas: son las calles de restructuración destinadas a introducir una serie de contrastes funcionales y figurativos con el tejido mudejárigo que modifican.

Uno de los aspectos clave de la política urbana del Humanismo radica en el tema de las rectificaciones viarias estando aconsejados los rompimientos por un cúmulo de nuevas exigencias técnicas y sociales derivados de un concepto de ciudad que ha experimentado cambios muy profundos: las grandes arterias son necesarias para facilitar la creciente circulación de vehículos y permitir que los carruajes puedan cruzarse. Estimulan el comercio, facilitan los desplazamientos de la tropa en el interior de los recintos fortificados, etc. Ahora bien, por encima de las ventajas que ofrecen en el terreno de lo utilitario, su presencia revela el deseo de alcanzar un orden formal más nítido y



Calle de las Armas.

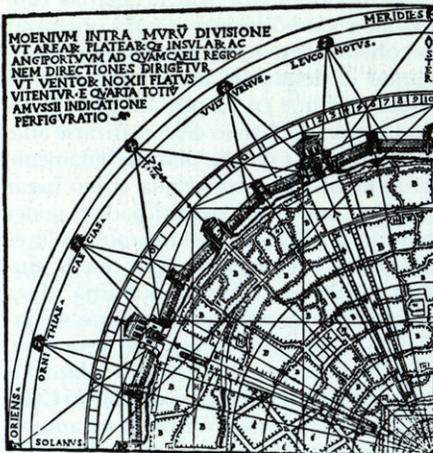
acorde con las leyes de la perspectiva: las avenidas rectas, con sus palacios y casas bien alineados, permiten una mejor comprensión de las poblaciones. La exactitud geométrica de sus trazados proporciona a la ciudad una "grandeza y majestad" que antes no tenía.

La remodelación viaria que bosqueja Hoefnagle en su panorámica se detiene en la apertura, rectificación y ensanche de las avenidas principales. Por el contrario, las calles de rango secundario, las que organizan el interior de los barrios, siguen siendo calles de aspecto medieval,



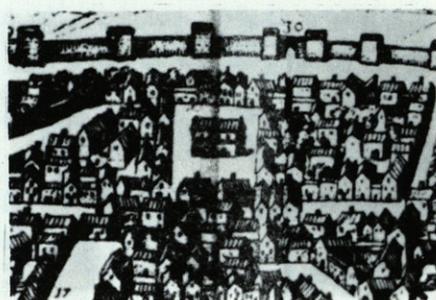
Vista de Ciudad po F. de Giorgio.

de recorrido sinuoso y campos visuales reducidos. Ahora bien, este aparente compromiso con la realidad no supone una merma del contenido clasicista del grabado de Hoefnagle, sino una aproximación de su propuesta a aquel tipo de red viaria que entiende Alberti como la más adecuada para las ciudades menores: en estos núcleos urbanos, junto con las arterias rectas y generosamente dimensionadas, no considera erróneo emplear los trazados tortuosos para las calles de inferior categoría, llegando a defender tal criterio con argumentos funcionales e incluso de naturaleza figurativa. Es más esta teoría es la que parece haber adoptado Césare Casariano en su diseño de "Ciudad Vitruviana" de 1521; en esta bella propuesta la urbe, casi circular, se encuentra compartimentada por ocho avenidas radiales que parten de una gran plaza central de planta cuadrada y terminan en las puertas de la muralla. Las vías menores, las que subdividen los barrios trapezoidales, presentan unos recorridos



Ciudad Vitruviana.

cargados de quiebros e inflexiones que remiten indudablemente al pensamiento albertino. Al tiempo, las plazas sectoriales son simples dilataciones provocadas por el retranqueo de la pared de la calle y, en algunos casos, sus centros están ocupados anacrónicamente por los templos parroquiales. En relación con este dibujo G. Simoncini señala el contraste conceptual y formal entre la estructura básica que se ha bosquejado, al orden y perfección geométrica de la ciudad ideal, y el tratamiento que reciben las cuñas residenciales, donde "el tejido urbano secundario tiende a reproducir una imagen del pasado". Pero tal dualidad, además de conectar con las ideas de Alberti admite una segunda interpretación: entra dentro de lo posible hipotetizar que el objetivo Casariano al proyectar su ciudad radial no fue tanto el de componer un modelo de fundación ex-novo como el de mostrar un camino de posibles intervenciones aplicables a los viejos núcleos de origen medieval con ánimo de ponerlos al día, debiendo atribuir a esta naturaleza de tra-



Plaza y Parroquia de Omnium Sanctorum.

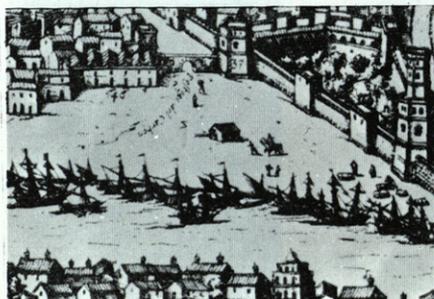
bajo recualificador las múltiples y sorprendentes analógicas que se aprecian entre la "Ciudad Vitruviana" y la vista de Sevilla que nos ha legado Hoefnagle.

Parece innecesario insistir sobre las estrechas concomitancias que existen entre el grabado que nos ocupa y las teorías urbanas que se desarrollan en Italia durante el cuatrocientos. A lo largo de nuestra reflexión creemos haber probado hasta que punto la vista de la capital andaluza desde el Aljarafe, más allá de la realidad, constituye una versión actualizada de la urbe dentro de los términos que propugna la cultura humanista del XV. Ahora bien, el dibujo de Hoefnagle parece recoger algo más que una suma invertebrada de actuaciones puntuales, pudiendo considerarse en muchos aspectos un verdadero proyecto de remodelación: el hecho de partir el tejido en sectores, las nuevas calles entendidas como operaciones de rectificación, las plazas de regularización que se intercalan, el policentrismo económico y funcional, etc., definen un conjunto de intervenciones complejo y coordinado que desarrolla minuciosamente un programa previamente establecido y de profundas raíces urbanísticas. En efecto, si prescindimos del arreglo del entorno de la Catedral, es evidente que las restantes modificaciones no han sido inducidas por unos edificios singulares expresivos del poder que, por otra parte, han sido cuidadosamente anulados en el grabado: las calles principales no acaban taponadas por un "monumento" que constituye el fin de la perspectiva y se apodera del espacio. Sólo encontramos un lugar donde el templo ocupa el centro de la plaza y el centro de la plaza en este caso la construcción no organiza el viario, etc. En suma, a nuestro juicio la propuesta de Hoefnagle constituye un elaborado discurso sobre la estructura de la ciudad muy distante de aquellos planteamientos del quinientos en los que el diseño urbano adoptará unos métodos de proyecto propios de la arquitectura con objeto de alcanzar una coherencia formal entre las partes heterogéneas que excluye la necesaria diversidad conceptual en los tratamientos.

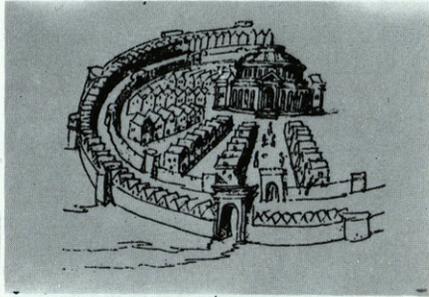
Los dos grabados de Sevilla que traza Hoefnagle parecen describir dos ciudades diferentes y en muchos aspectos antagónicas. Al confrontar la panorámica tomada desde los altos de Aljarafe con esa descripción objetiva de la realidad que es el plano de Olavide comprobamos como la mayor parte de las reformas internas que en ella se han dibujado jamás se pensaron o nunca se llevaron a cabo. Apoyándonos en esta constatación cabe argumentar que la primera vista es la verdadera (aquella que nos proporciona una imagen lejana de una población que todavía en el quinientos conserva un perfil y una estructura medieval), en tanto que la segunda sólo es un proyecto utópico o bien, incluso, no pasa de ser un modo rutinario de representar ciudades que utilizaron los artistas del XVI y XVII, que sin mayores preocupaciones modernizaban los tejidos medievales que debían “retratar”.

En nuestro caso vamos a prescindir de estas dos últimas alternativas para considerar que ambas vistas, lejos de ser incompatibles, reflejan dos caras de la Sevilla del monopolio que coexistieron simultáneamente. En función de esta hipótesis nos proponemos continuar con el ensayo de interpretación.

Recurrimos de nuevo a la panorámica dibujada desde el Oeste fijando ahora la atención en el entorno de la ciudad y en las murallas que la rodean. Mas allá de Triana encontramos en primer lugar el río, luego una franja de terreno (el Arenal), a continuación la ciudad (un suelo saturado de construcciones), y en último lugar un paisaje ondulado que se prolonga hasta el horizonte. Cada uno de estos planos de apoyo, agua o tierra, soporta unos objetos que lo cualifican y con los que mantiene unas relaciones de participación bien codificadas a nivel iconográfico pues es bien sabido como en las representaciones de esta índole las figuras añadidas sólo tienen un cometido puramente enunciativo de ciertas funciones.



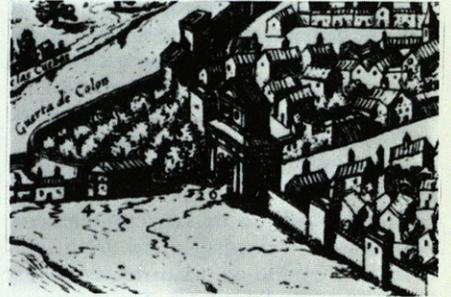
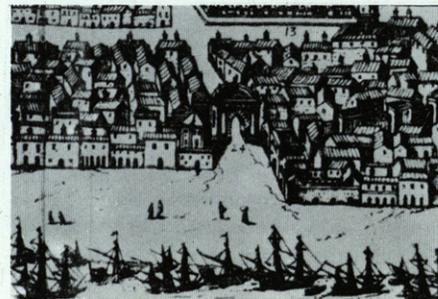
El río, el arsenal y los barrios de Carretería y Cestería.



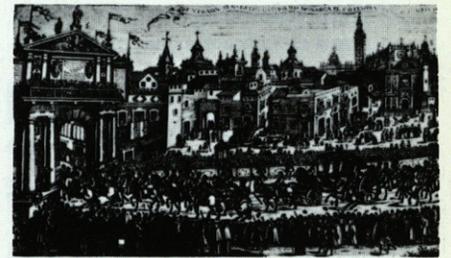
La ciudad ideal de Fray Giocondo.

En el lado de poniente una homología hace corresponder al río los barcos, al Arenal las figuras humanas, a la aparente ausencia de murallas y las avenidas rectas unas puertas que son arcos de triunfo. El denso enjambre de navíos anclados en la ribera del Guadalquivir asigna al cauce un cometido de camino, de una relación con el mundo y el eje del comercio. La franja del Arenal soporta seres humanos, caballerías en movimiento, fardos desperdigados y un cobertizo: tal acumulación de figuras subraya el intenso tráfico mercantil que la Sevilla del XVI mantiene con el imperio de ultramar y con todos los grandes puertos europeos. En su trazado de la ciudad ideal de Fray Giocondo recurre al artificio de remarcar el rango superior de una calle dibujando en ellas seres humanos, en tanto que las restantes permanecen vacías. La oposición — presencia (humana) vacío— es un recurso que también utiliza Hoefnagle para señalar el predominio funcional que mantiene el puerto sobre los restantes espacios urbanos e indicar la naturaleza de las actividades que allí se desarrollan.

A continuación encontramos lo que debiera ser la muralla. Pero en el fragmento comprendido entre la Torre del Oro y el puente de barcas el perfil de las fortificaciones queda oculto por algunos conventos y un caserío que desborda la cerca para aproximarse paulatinamente a las orillas del río. Desde los arrabales de la Carretería y la Cestería hasta el de los



Puerta de Coles.



Puerta de Triana.

Humeros se ha desarrollado una hilera casi continua de inmuebles que se adosan a los paños almenados por su cara externa. La aparente ausencia de la cerca sugiere una relación de permeabilidad entre la población y el medio circundante. Cuando Hoefnagle dibuja su panorámica las puertas del Arenal y Coles ya son arcos de triunfo clásicos. Antes de que acabe el siglo, en 1588, se construirá la bella Puerta de Triana cuyo trazado se atribuye a Juan de Herrera.

La secuencia de figuras que el artista flamenco utiliza para describirnos la margen occidental de Sevilla representa fielmente su realidad a mediados del quinientos. En este fragmento el grabado es veraz y no añade nada que allí no existiese. Las distintas imágenes, articuladas y coherentes, sirven para componer un discurso que enuncia como en esta banda la capital andaluza cumple ejemplarmente con el ideal renacentista de una ciudad en expansión, fuerte y segura, que mantiene un intenso tráfico mercantil.

En el borde oriental, entre la “Huerta de Colón” y el Alcázar, la muralla almoravid describe un gran arco exento dado que Hoefnagle elimina el arrabal de San Roque y las restantes construcciones que se habían adosado a una y otra cara de la cerca con objeto de introducir una amplia ronda de circunvalación que aísla el caserío del sistema defensivo. Pensamos que tal distorsión no es arbitraria, estando destinada a provocar un contraste cultural y político: el muy distinto tratamiento que reciben las márgenes este y oeste en la panorámica de Hoefnagle asume el valor de un texto que enuncia las distintas relaciones que mantiene la ciudad con el campo y el río. La oposición entre la aparente ausencia de muralla y un anillo fortificado muy patente (que mantiene una ruptura radical entre el dentro y el

fuera a la usanza medieval), nos habla de dos estamentos antagónicos que coexisten en Sevilla durante los años de orto: el comercial, progresista, vinculado al Guadalquivir, y el señorial de profundas raíces feudales, vinculado a la tierra.

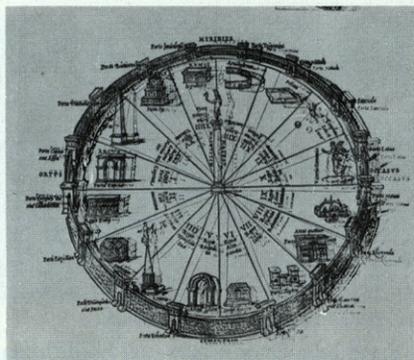
En último término, entre la muralla y el horizonte, se esboza con el vocabulario económico propio de las representaciones cartográfico-paisajísticas del humanismo un conato de urbanización de los alrededores de la capital. Los monasterios, el Matadero, el arrabal de la Macarena, el gran Hospital de las Cinco Llagas, los molinos de la harina y aceite, los lava-



deros de lana, etc. han comenzado a extenderse por el alfoz, pero no debemos dejarnos engañar por esta primera apertura hacia el territorio. En el grabado, el suelo que corresponde al hemisferio occidental carece sorprendentemente de cultivos: el campo no está roturado y tampoco soporta aquellas figuras-símbolo que representan la agricultura intensiva (muy presentes por el contrario en la vista de Granada que dibuja Hoefnagle por las mismas fechas). La sensación de ausencia de actividad se refuerza con el aire un tanto agreste que introducen los grupos de árboles que pueblan las lomas y los caminos serpenteantes que se pierden de vista tras un recodo. Así pues, nos encontramos ante una situación que tiende a prolongar la etapa feudal, cuando las tierras del entorno todavía no producen los alimentos que demanda el consumo interno de la población al dedicar los grandes propietarios las zonas menos rentables de sus haciendas a dehesas y pastizales con objeto de economizar salarios.

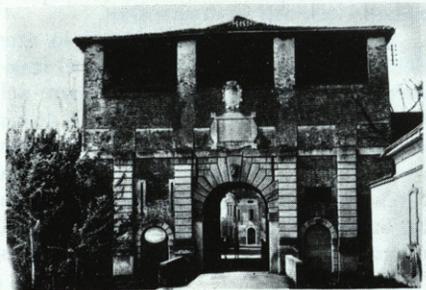
En consecuencia, el relieve que adquiere la cerca medieval en la presentación gráfica y la ausencia de agricultura son hechos que apuntan en el mismo sentido, constituyendo una metáfora expresiva del poder que detentan aquellos estamentos (Nobleza y Clero), que preconizan el inmovilismo o la reacción frente a las nuevas ideas que llegan por el río.

Las puertas de la ciudad ideal del Humanismo se conciben como arcos de triunfo destinados a expresar el nuevo concepto de ciudad abierta. Ahora bien, este es un tema que difícilmente puede aplicarse a los núcleos urbanos de Italia durante el XV y XVI dado que en ellos la muralla sigue teniendo plena vigencia en

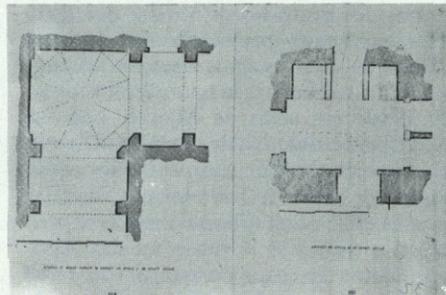


Roma ideada de Marco Favio.

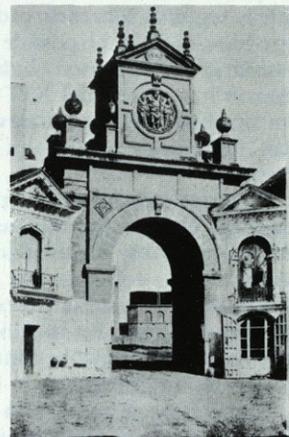
términos militares; en un medio político muy inestable, donde las guerras son frecuentes, los puntos de acceso a la población no pueden constituir lugares de máxima debilidad dentro del sistema de las fortificaciones. A esta situación hemos de atribuir que en el amplio repertorio de soluciones italianas exista una gama de respuestas que conducen desde unas piezas que se siguen diseñando como recios bastiones de aspecto medieval, hasta aquellas otras que se aproximan más a los modelos enunciados por los teóricos, aunque en estos casos el espesor de la fábrica, las dimensiones mínimas que tienen los huecos, la presencia de troneras, etc., también revelan hasta que punto el esquema clásico tiene que deformarse sensiblemente para satisfacer las exigencias defensivas.



En el caso de Sevilla la situación es muy distinta. El remoto peligro de asedio permite que los arquitectos del quinientos, cuando remuevan una serie de puertas para adecuarlas a las condiciones que reclama el intenso tráfico mercantil, puedan prescindir de las formas y atributos propios de las construcciones militares, planteando sus proyectos dentro de la arquitectura civil. Al contemplar los dibujos que corresponden a las tres puertas que se rehacen en el borde oeste comprobamos como estas piezas ya nada tienen que ver con las anteriores soluciones de la etapa islámico-cristiana. Los puntos de ingreso a la urbe dejan de ser una parte connatural y coherente con el diseño de los paños almenados y torreones para convertirse en elementos autónomos que



Puertas de Córdoba e ingreso al Alcázar desde la judería.



Puerta de Goles.



Puerta del Arsenal.

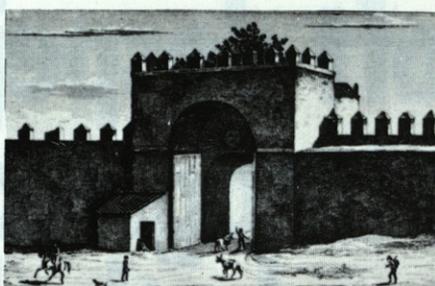


Puerta de Triana.

rompen el continuum constructivo y lingüístico de la cerca almoravid. En esta línea, los trazados de las puertas de Goles (1565), y del Arenal (1566), se insertan plenamente en la cultura renacentista: son arcos de triunfo destinados a proyectar al exterior la "gloria ciudadana". Ahora bien, donde mejor se aprecia la calidad de arquitectura civil es en la Puerta de Triana (tan análoga en muchos aspectos a las que dibuja Gianbatista Caporali en su "Ciudad Vitrubiana"), dado que su estructura permite vincularla más con la portada de un palacio que con un arco de triunfo: la delgadez de los muros, la delicadeza de las molduras, el hecho de disponer un balcón corrido sobre la pequeña cornisa que remata el orden, aligeran notablemente el trazado enviándolo al mundo de las fachadas señoriales.

El examen de los dibujos que nos ha legado Tovar de las puertas que se reconstruyeron durante el XVI en el borde oriental nos muestra como en ellas se mantiene un criterio compositivo radicalmente distinto. En primera instancia constatamos como su aspecto sigue siendo medieval. Las puertas de Jerez y Osario están flanqueadas por sólidos torreones mientras que en la Puerta del Sol se ha prescindido de este acompañamiento. Ahora bien, un análisis más detenido de las tres piezas que acabamos de citar nos revela hasta que punto, igual que sucedía en las que corresponden al espacio puntuario, tampoco son baluartes defensivos, limitándose a cumplir con el doble cometido de punto de control aduanero durante el día y de clausura de la urbe durante la noche. En efecto, los grandes arcos de ingreso (destinados a facilitar la cómoda circulación de carruajes), y la reducción del cierre a simples hojas de madera sin ninguna clase de refuerzos, junto con la ausencia de buhederas, saeteras y troneras para la artillería, las tornan sumamente vulnerables ante un hipotético ataque desde el exterior. Así pues, hemos de aceptar que también son obras insertas en el capítulo de la arquitectura civil. Por este motivo, no puede por menos de sorprender su aire arcaico y la persistencia en el espartano mudéjarismo que había dominado la arquitectura hispalense durante la Baja Edad Media. Es más, incluso aceptando que no sean auténticas reconstrucciones (tal y como se dice en los textos de las lápidas que trascribe don Félix González), y sólo se trate de simples reparaciones o arreglos de puertas anteriores para adecuarlas al tráfico creciente, causa extrañeza que en estos casos se decida no actualizar su imagen con elementos extraídos del léxico renacentista, máxime cuando existía una rica tradición de "agijnornamentos" entre los que cabe citar la Puerta de Aragón en Nápoles.

Si aceptamos que las puertas de ingreso a la ciudad constituyen la parte más viva de la muralla, donde se pretende crear



*Puerta del Sol.*



*Puerta del Sol.*



*Puerta de Jerez.*

mediante la forma y el estilo una imagen de la urbe capaz de expresar los nuevos ideales y contenidos, es obvio que los discursos antagónicos que definen las piezas que se renuevan en los bordes este y oeste de la capital andaluza durante el quinientos vienen a confirmar la acusada distinción que establece Hoefnagle al representar en su grabado Arenal y el tramo opuesto. Las distintas relaciones que mantienen los suelos de ambas márgenes con los objetos que soportan, las oposiciones entre actividad y calma, entre la cultura y una naturaleza escasamente antropizada, presentan la apariencia de un verdadero postulado que define dos polos entre los que se desarrolla la compleja organización y las innumerables contradicciones sobre las que se funda el esplendor de Sevilla durante sus años de apogeo: el mundo medieval, encarnado por la cerca almoravid, la Catedral gótica, las falsas puertas bastión, etc., corresponde a la pervivencia de las dos grandes fuerzas feudales. Nobleza y Clero, sólidamente afianzadas en las "estructuras pro-

fundas" de la urbe, cuyas inmensas fortunas, basadas en la propiedad de la tierra e inmuebles, se mantendrá con estabilidad envidiable hasta el primer tercio del XIX. El reverso de constante dominio que ejercen sobre la ciudad los Linajes, la Nobleza menor y la Iglesia lo constituye la inestabilidad que afecta tanto a la gran empresa comercial con América como a los proyectos industriales que, paradójicamente, al estar basados en las primeras formas del capital libre, eran las únicas actividades que podían experimentar una verdadera expansión y progreso. Es indudable que durante los años de orto, el comercio y la industria textil sevillanos fueron empresas florecientes y, en tanto que existieron, la vida cotidiana de la ciudad alcanzó una proyección universal. Pero nunca lograron los "empresarios" hispalenses una participación directa o indirecta en el poder que hubiera permitido su pervivencia: muy al contrario, agobiados por los abrumadores impuestos que hace recaer sobre ellos la Corona para financiar su política imperial, y sometidos al constante peligro que para su negocio suponía el contrabando y la piratería, mantendrán una actividad, siempre amenazada por la incertidumbre y la quiebra. En muchos aspectos, la marginación que sufre el grupo de comerciantes e industriales en relación con la estructura socio-política de la ciudad se concreta a nivel formal en la real reducción de una imagen actualizada de Sevilla al fragmento del espacio portuario: el Arenal, con sus tres bellas puertas renacentistas adquiere "una gigantesca apariencia, mientras la Sevilla sólita y eterna, escamotea su verdadera faz al conocimiento. Lo aparente, lo que brillaba como resplandeciente señuelo, era todo aquel escenario urbano delimitado por el río y el puerto: el Arenal y el Guadalquivir.

Las formas urbanas del comercio era lo que desde el exterior sólo podía verse. Fueron éstas las que vieron los marginados, los viajeros, toda la fauna extravagante y deseosa de actualizar esperanzas o de hacer oro los sueños. Y por esto también los escultores y tallistas, los grabadores y pintores, los poetas y dramaturgos —testigos del espíritu libre— dejaron testimonio desengañado del único sueño que veían: la ciudad por mediación del río, la urbe desde fuera... En primer plano, Río y Murallas —camino y barrera— detrás; la ciudad cerrada y escondida" (1).

Entre los bordes antagónicos, en el interior de la cerca, el grabado de Hoefnagle introduce el orden de la perspectiva y plantea una sistematización imaginaria del tejido medieval. Nuestra siguiente tarea consistirá en exponer lo que sucede realmente dentro de las murallas a lo largo del quinientos.

*Luis Marín de Terán*

(1) *Pedro Romero de Solís. "El urbanismo de la ciudad velada". Sin publicar.*

# Soft despeja todas sus incógnitas en el cálculo de estructuras.

Sin necesidad de acudir a especialistas ni consultores.  
Resolviendo usted mismo todos los problemas de cálculo de su estudio.  
Usted puede manejar nuestros programas en castellano de cálculo técnico de estructuras,  
diseñados según la normativa vigente, sin tener ningún conocimiento de informática.  
Con sencillez, seguridad y rapidez. Sin errores de cálculo.  
De esta forma sacará mayor rentabilidad a su trabajo, consiguiendo más versatilidad  
de operaciones, más potencia de cálculo y mayor comodidad de uso.  
Despejamos sus incógnitas de cálculo. Desde el planteamiento  
inicial de los problemas, hasta la resolución final de los mismos.  
Introduzca nuestros programas SOFT en la calculadora HP-41 C o en el ordenador  
HP-85 de Hewlett-Packard, dependiendo de su nivel de exigencia y precisión.

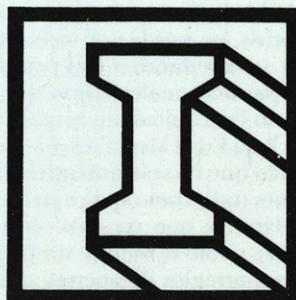
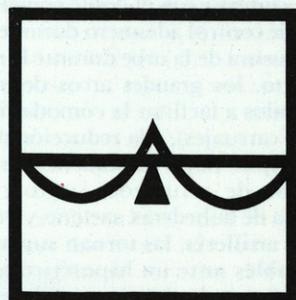
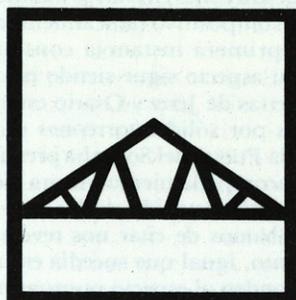
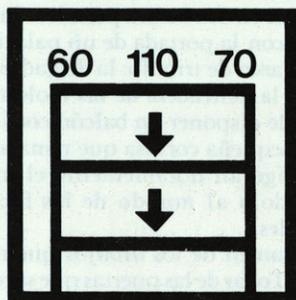
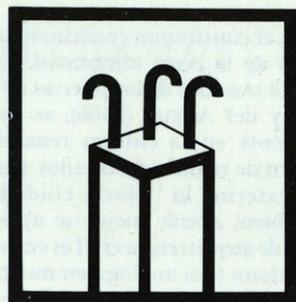
## PROGRAMAS SOFT DE CALCULO TECNICO DE ESTRUCTURAS

### **HP-41 C**

Armado de piezas de hormigón, según la EH-80 (EH)  
Pórticos Ortogonales 60 nudos (PO)  
Pórticos Ortogonales 110 nudos (PQ)  
Pórticos Ortogonales 70 nudos (PR)  
Mecánica de suelo (MS)  
Vigas continuas (VC)  
Estructuras reticulares (ER)

### **HP-85**

Análisis de Pórticos genéricos hasta 80 nudos  
con cargas en el plano del pórtico (E 185)  
Análisis de Pórticos genéricos con cargas normales  
al plano de la reticula (emparrillados y forjados) E 285.



**SOFT** biblioteca de programas

Apartado de Correos 10.048 · Madrid (Spain) · Tel. (91) 448 35 40

## RIGORISMO CRITICO

Giorgio Grassi: "La arquitectura como oficio". Gustavo Gili. Barcelona, 1980.

"L' Architettura come mestiere" C.I.U.V.A., Milano, 1980.

Ignacio de Solá-Morales Rubió

La publicación simultánea de el libro de Giorgio Grassi "La arquitectura como oficio" en España y en Italia invita a realizar algunos comentarios sobre el significado de esta obra.

Resultado de un trabajo paciente y aparentemente colocado un tanto al margen de la discusión actual, el pensamiento de Giorgio Grassi se revela en éste su segundo libro con una madurez y claridad destacables (1). Aún cuando el texto sea en realidad una colección de diferentes trabajos, unos publicados en revistas o ediciones universitarias y otros inéditos, la unidad de pensamiento alcanzada va más allá del puro comentario de actualidad para presentarse con unas cuantas ideas claves en la concepción de cuales deban ser los caminos para la arquitectura actual; como deben ser afrontados los problemas y cual es la teoría de una arquitectura no sólo cierta sino progresiva en el sentido de su condición de obra social.

En las condiciones actuales del debate arquitectónico, con una crisis generalizada en los valores establecidos por la ortodoxia del movimiento moderno llama la atención la posición desde la cual Giorgio Grassi nos habla. Frente a la idea hoy corriente de que a la modernidad ha seguido una nueva situación denominada post-moderna o la idea contraria de que nada es viable sin asumir las condiciones y planteamientos de los que la modernidad arrancaba, el autor de este libro se coloca en una casi olímpica distancia a ésta polémica, negándola, y manteniendo una actitud que está al mismo tiempo al margen de todo vanguardismo y de toda nostalgia post-moderna.

El tono de sus escritos es el de un calorado repetir verdades obvias más que de anunciar nuevos descubrimientos. Con una gran voluntad pedagógica y con un sentido a veces reiterativo, el discurso de Grassi remite, en primer lugar, a una ética de la verdad frente al caos de las opiniones y una *recherche patiente* de la misma como un trabajo personal en el que el hallazgo de las verdades elementales aparece como el resultado de un es-

fuerzo por desvelar lo esencial y válido que la razón humana puede lógicamente alcanzar.

Diríase que para contrastar con tantas nuevas profecías como se suceden cada día en el mundo del arte y de la cultura su actitud se presenta como contrastadamente tradicional, apelando a conceptos esenciales y a más condiciones permanentes e inmutables de la arquitectura en cualquier tiempo y lugar.

Frente a la obsesión romántica, que impregna el pensamiento artístico contemporáneo, por conciliar la creación artística personal con el espíritu del tiempo, la actitud de Grassi es relajadamente modesta, asumiendo que las verdades elementales son duraderas y que la tradición no es un lastre sino la maestra de la vida. Este tradicionalismo, con todo, no es simplemente la reacción ante la "tradición de lo nuevo" como la llamará Rosenberg, (2) ni la pervivencia de una docencia académica que resucita como un nuevo repertorio para el consumo cultural. Por el contrario, la cuestión fundamental en este pensamiento es la nueva actitud para desvelar cuales son los objetos del trabajo arquitectónico; cuales son sus instrumentos; cual ha de ser la relación entre la arquitectura que hoy se puede hacer honestamente y la arquitectura del pasado y finalmente qué puede ser el objeto de la enseñanza en las Escuelas de Arquitectura para producir una arquitectura que sea culturalmente válida y que esté al servicio de la sociedad en la que se produce.

Para formular éstos propósitos los escritos de Giorgio Grassi que se resumen en este libro se presentan todos ellos con una referencia insistente en lo permanente, en lo esencial de la arquitectura. El tono de un guía espiritual domina a lo largo de sus páginas, abundando siempre en la distinción clásica entre la verdad y la opinión, entre lo permanente y lo mutable. En algún sentido su tradicionalismo quiere ser classicista a la manera de los maestros del estilo de la vida, reflejándose ello en el carácter universal concreto que sus afirmaciones pretenden mantener. Efectivamente ninguna sombra de uto-

pismo, de anuncio de un nuevo lugar en el que las contradicciones sean superadas, encontramos en esta obra. Al contrario, lo que caracteriza el tono con el que Grassi formula sus propuestas es su voluntad de ser asequibles, alcanzables por el ejercicio de la razón y del saber del oficio, del aprendizaje práctico de una disciplina cuyo estatuto epistemológico no pertenece al campo de la ciencia pura sino al conocimiento generado por la confrontación entre la razón y la realidad del mundo material.

Para explicar las posiciones de Giorgio Grassi es necesario referirse al clima de su formación y a los puntos de partida desde los cuales define sus posiciones frente a las cuestiones globales de la arquitectura actual. Por ello, en primer lugar, debemos recordar sus años de formación desde finales de los años cincuenta y a comienzos de los años sesenta en el *Centro di Studi* creado por Ernesto N. Rogers como un anexo a la redacción de la revista *Casebella-Continuità* dirigida entonces por él mismo. La orientación intelectual de la arquitectura italiana en los años sesenta y setenta en sus vertientes más renovadoras no puede ser entendida sin recordar el clima de revisión que Rogers desencadenó en aquellos años a través de su acción profesional, docente y como editor de una de las revistas más influyentes de la época (3).

Era, en realidad, el origen de la conciencia crítica del movimiento moderno aparecida ya en el CIAM de Oterloo, junto a Louis Kahn y los Smithson.

El trabajo que Rogers iniciaba relajaba por completo las fronteras entre lo aceptado y lo rechazado por la vanguardia, disolviendo el riguroso maniqueísmo sobre el que la difusión del movimiento moderno se había producido. Se trataba de revisar la tradición moderna, descubriendo su complejidad, la ausencia de un único hilo argumental y temático y la complejidad de sus objetivos, propósitos y protagonistas.

Aceptar la enseñanza de la historia de la arquitectura como magisterio básico no sólo en el conocimiento de los problemas sino incluso en la resolución de los

problemas de proyectar. Todas estas novedades estaban en la revisión que Rogers abría en aquellos años animado y estimulado por unos jóvenes a quienes su fascinación personal atraía no sólo hacia la consecución de un verdadero trabajo de reflexión colectiva sino hacia unos rigurosos y exigentes objetivos. Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Manfredo Tafuri, Guido Canella, Giorgio Grassi eran algunos de los nombres jóvenes incorporados a esta tarea.

Pero esta revisión no se produciría en unas circunstancias históricas irrelevantes. Por el contrario el *boom* de la edificación y del desarrollo económico italiano y europeo de la postguerra colocaba a muchos profesionales de la arquitectura ante un número de cargos y de una tal magnitud como probablemente jamás se dieran en la historia de la producción arquitectónica.

En este marco de la demanda profesional es donde se produce una primera distinción entre la indiscriminada aceptación del profesionalismo y la actitud crítica que toma cuerpo en buena parte de los jóvenes miembros de Casabella.

Una actitud crítica frente al proyecto de sociedad que la Democracia Cristiana en el poder gestiona y que lleva al consumismo más desahogado caracteriza a todo este grupo cuya adhesión política e ideológica al partido comunista italiano, única fuerza mayoritaria de izquierda, es prácticamente una nota común.

Rechazo del profesionalismo, en lo que tiene de colaboración con el sistema y en lo que supone de uso puramente mecánico de los repertorios del movimiento moderno y planteamiento de una revisión mucho más rigurosa que la que tal vez desvelara Rogers, en busca de una refundamentación de una teoría para la arquitectura presente que respondiese a la vez a las exigencias internas de esta disciplina y que se incorporase a los objetivos sociales, culturales y políticos que la oposición de izquierda se proponía frente al desarrollo salvaje del capitalismo de postguerra. El esfuerzo desde el marxismo italiano en estos años por definir un sistema cultural crítico hallaría en la producción de muchos de los "jóvenes" de Casabella ya mencionados a los exponentes más característicos en el campo del pensamiento arquitectónico.

Aún cuando, con el tiempo, las posiciones tenderían a diferenciarse es importante destacar el origen y la problemática comunes en los que esta serie de pensadores críticos de la arquitectura italiana se encontraron. También, junto a otros, Giorgio Grassi buscará la fundamentación cultural desde posiciones de izquierda arrancando de una serie de pensadores cuya influencia teórica merece ser destacada. Desde esta perspectiva tres obras nos parece que han de ser intelectualmente decisivas en la formulación de su pensamiento.

En primer lugar la "Dialéctica del Iluminismo" de Horkheimer y Adorno (4). Escrito durante los años de la segunda guerra mundial este libro debería convertirse en uno de los más difundidos textos de la escuela de Frankfurt cuya influencia en la reflexión cultural desde el marxismo en los años posteriores sería decisiva. El rechazo de la sociedad alineada y consumista del capitalismo avanzado con sus secuelas de la banalidad de la cultura masiva y la producción de objetos sin calidad y la llamada por un retorno a la conciencia racional de la ilustración serán las notas esenciales del texto de Horkheimer y Adorno. Reivindicar para una cultura alternativa de izquierda el primado de la razón práctica de la ilustración constituiría así una forma de reconsideración de la cultura europea en sus propias raíces, apostando por el valor crítico que la destrucción del mito y el saber ordenado y eficaz sobre la realidad tenían de revolucionario.

No podemos aquí entrar en otras consideraciones especialmente en la dimensión dialéctica crítica que la estética de Adorno-Horkheimer comparte y de la cual pocas trazas se encuentran en el pensamiento de Grassi, apegado como estará, por otra parte, y como explicaremos enseguida, a la estética aristotélica-clasicista formuladas por Lukacs y cuya influencia es bien clara y explícita en sus escritos. Lo único que nos interesa destacar es que la influencia Frankfuriana se reflejaría en la reconsideración casi paradigmática de la cultura de la ilustración como cultura crítica y por ello, de inmediato, provocaría el interés por la arquitectura y la teoría de este movimiento precisamente a través de su más destacado historiador, el vienés Emil Kaufmann (5). Efectivamente la obra de Kaufmann se había de convertir, desde aquel momento, en libro de cabecera para muchos de aquellos jóvenes arquitectos críticos. Y ello por dos razones: en primer lugar porque descubriría las relaciones no siempre lineales, pero evidentes, entre el origen de la conciencia y de la sociedad moderna y el proyecto ilustrado revolucionario de los pensadores racionalistas.

En segundo lugar porque esta relación entre la situación actual y el momento ilustrado era analizada formalmente, con instrumentos del lenguaje arquitectónico desde su propia lógica formal, penetrando así en la historia interna —"autónoma" como el mismo Kaufmann adjetiva (6)— del proceso arquitectónico. Citemos aquí, aunque de paso, la influencia indirecta de otro pensador vienés, H. Sedlmayr, cuyo reaccionarismo ante la sociedad moderna industrial pudo también ser leído en términos de una historia crítica del arte de la sociedad burguesa ofreciéndose así una interpretación histórica nueva de la modernidad tanto en términos ideológicos como formales (7).

Finalmente un tercer *maitre á penser* en la formación de pensamiento de Grassi será el húngaro G. Lukacs no tanto en su teoría social sino sobre todo desde sus obras de teoría estética.

Muchos son los elementos de la estética clasicista de Lukacs que veremos aparecer en el discurso de Grassi empezando por aquella concepción de la mimesis, es decir de la autoconciencia del propio objeto como referencia fundamental. Para Lukacs lo estético está en la tipificación, que universaliza con carácter permanente la experiencia particular confiriéndole un valor humano trascendente. No la invención, ni la creación, valores románticos espiritualistas, sino el aristotélico e iluminista concepto del realismo como síntesis de lo universal y lo particular son las claves de esta estética.

De la misma manera que la novela balzaquiana en su capacidad de mimar la realidad de la sociedad anterior al segundo imperio es la muestra más acabada del realismo tipificar de los protagonistas sociales así también la arquitectura a través de un proceso mimético —es decir de autoconciencia de su propia historia— deberá alcanzar mediante un discurso basado en la tipificación la lógica de su producción más auténtica, es decir más realista (8).

La importancia de esta teoría Lukacsiana es a todas luces evidente pues a ella la que permite saldar con mayor facilidad la conexión entre análisis formal tipológico de una parte y clasicismo historicista de otra, sin mayores dificultades y la que permite por otra parte, precisamente a partir de esta concepción del realismo como particularidad concreta de lo típico, la posibilidad de una elaboración morfológica del análisis y del discurso arquitectónico.

Por último si a la reivindicación de la razón ilustrada como conciencia crítica de sociedad industrial y a la teoría del realismo clasicista de Lukacs añadimos el impacto del pensamiento estructuralista de los años sesenta en la formación del pensamiento de Grassi tendremos, en sus líneas principales, los componentes desde los que se construye su teoría arquitectónica.

En el campo teórico de la arquitectura la influencia del estructuralismo ha sido sin duda profundo y de índole diversa según los casos. Probablemente las influencias más inmediatas parecen, sin embargo, estar en otras corrientes. Diríase, a primera vista, que la semiología arquitectónica fue, en realidad, el fenómeno más literalmente estructuralista que se dio en la teoría arquitectónica de los años sesenta. Y sin embargo ésto es solo una apariencia puesto que de un modo menos literal pero más profundo la influencia del pensamiento estructuralista en el análisis arquitectónico se produciría en rea-

lidad por otros caminos. En primer lugar como privilegio de la crítica formal frente a la crítica ideológica con el consiguiente aumento de interés por toda la tradición formalista en el análisis y la crítica de arte y de arquitectura. (En este sentido la oportunidad de Kaufmann fue doble pues reunía al mismo tiempo el interés temático por la ilustración y el interés metodológico por el análisis formal).

Pero sería sobretodo la metodología analítica de la arquitectura y de la ciudad a través de los conceptos de tipología y morfología los que desencadenarían toda una nueva aproximación a la consideración de los aspectos esenciales de la definición arquitectónica y de los instrumentos mediante los cuales afrontar su comprensión.

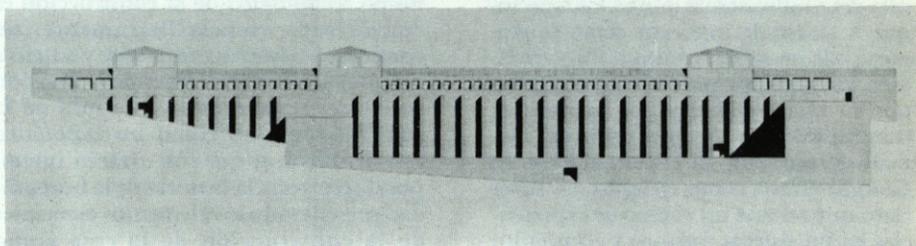
Tanto Aldo Rossi en su "Arquitectura de la ciudad" (9) en la que los análisis geomorfológicos soportan la descripción de la ciudad, como la elaboración del moderno concepto de tipología como instrumento de relectura de la tradición moderna elaborado por Aymonino (10), como los trabajos de análisis y clasificación morfológica-tipo-lógica de Grassi, son siempre aportaciones más directamente deudoras de los métodos de Levy Straus o de De Saussure que muchas de las propuestas de semiología arquitectónica soportadas por una paralingüística de los significados que poco era capaz de explicar las estructuras formales profundas de la producción arquitectónica.

Por ello no es de extrañar que gracias a su elaboración y a los ejemplos prácticos desarrollados, el estructuralismo tipológico-morfológico pasase de ser un instrumento de análisis al constituir una verdadera doctrina con la que caracterizar el cuerpo de conocimientos autónomos de la disciplina arquitectónica que ya en este momento formulaba como primera premisa teórica la necesidad de autorrecrearse sobre su propia identidad.

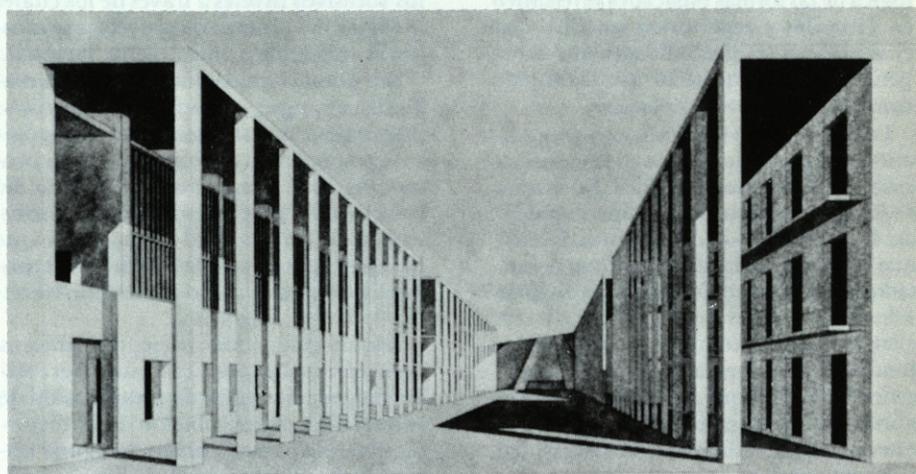
Así, en Giorgio Grassi, el análisis estructural se hace búsqueda del discurso autónomo, justificándose paradójicamente esta reflexión disciplinar precisamente como la consecuencia de la vocación científico-ilustrada y por tanto colectiva-social de la que partía. Desarrollar la lógica interna y esclarecer las estructuras esenciales del discurso arquitectónico es ahora el objetivo progresista por antonomasia y producir una arquitectura sencilla y llanamente surgida de estos propósitos habrá de ser, por consiguiente, la mejor de las respuestas al profesionalismo vacío de la arquitectura del capitalismo alineador.

¿Cómo se articula esta teoría? ¿Cómo se pasa de la teoría al proyecto? Estos son lógicamente los objetivos a esclarecer y cuya formulación por parte de G. Grassi deberemos analizar brevemente a continuación.

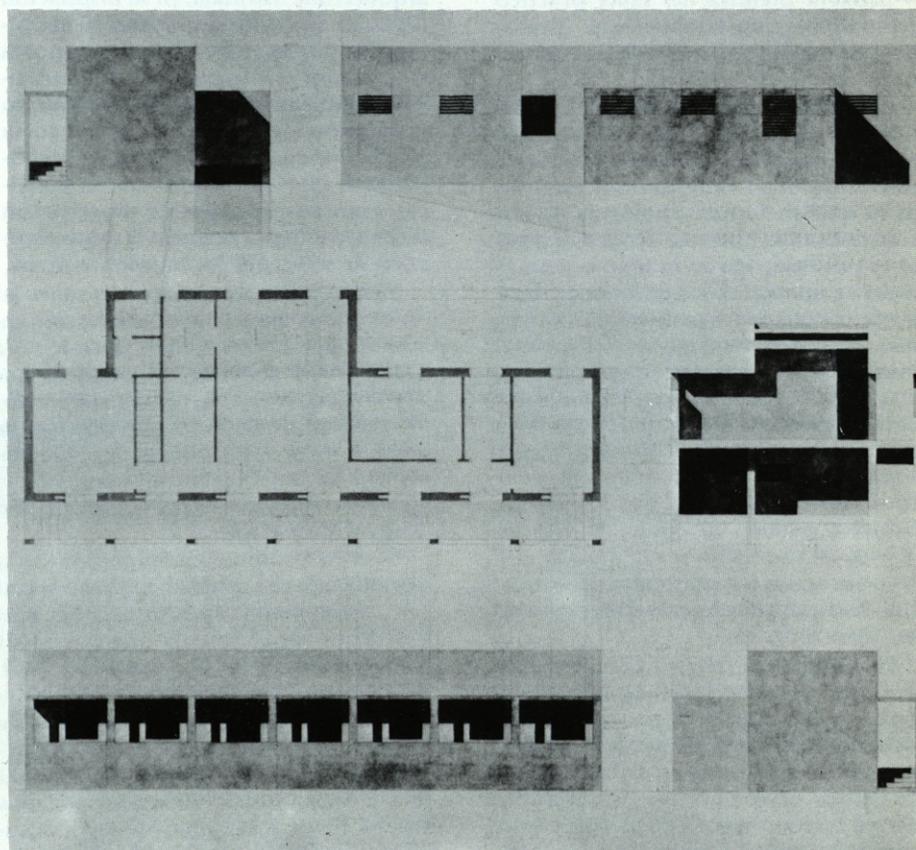
Desde un punto de vista interno al conocimiento que la disciplina arquitectó-



G. Grassi, Escuela de Grado Medio en Tollo (Chieti).



G. Grassi, Colegio Mayor en Chieti.



G. Grassi, casa unifamiliar en Fagnano (Varese). 1978.

nica desarrolla sobre sí misma los aspectos que a Grassi le interesan como fundamento de un saber arquitectónico verdadero son aquellos que están garantizados por su racionalidad y por su carácter transmisible. La idea ilustrada del manual es recurrente en el pensamiento de Giorgio Grassi como ejemplo del saber claro que resume un cuerpo de experiencias en un sistema unívoco y económico de exposición. El manual arquitectónico sintetiza los problemas de arquitectura en los niveles constructivos y tipológicos de modo que la lógica de la construcción y la lógica de las formas espaciales se resumen en fórmulas y repertorios sencillos que ejemplifican las posibilidades que la experiencia de la arquitectura ha decantado como las más obvias y eficaces.

Frente a la invención como procedimiento, su método se basa en la clasificación y en la ordenación lógica. No se trata de inventar la arquitectura sino de entender la racionalidad de su práctica. Diríase que a lo largo de la historia se han decantado con suficiente claridad unas cuantas soluciones típicas como para que con ellas se puedan resumir los repertorios fundamentales mediante los cuales cualquier individuo que se ejercite en su conocimiento y uso pueda llegar a producir nuevas arquitecturas de la misma calidad y coherencia.

Esta concepción cerrada y acabada del saber de la arquitectura supone, por tanto, no sólo el carácter transmisible y racional de los resultados de arquitectura —primera premisa del saber práctico ilustrado— sino también una idea a-histórica de la producción de la arquitectura.

Efectivamente, para Grassi, los repertorios de soluciones claras y elementales son permanentes. Reforzando el carácter sincrónico de su enfoque estructuralista en el análisis formal tipológico, la noción de cambio histórico tiende a desaparecer privilegiando en cambio la permanencia e inmutabilidad de los tipos. Una cierta concepción metafísica de las formas básicas parece recorrer su pensamiento, polémicamente esquemático en este aspecto, frente al experimentalismo de la arquitectura moderna. La experiencia de la arquitectura histórica es revisada simultáneamente y conjuntamente como en un gran museo en el que los objetos hubiesen perdido su condición viva de objetos de uso y sólo se clasificarán por un neutro criterio taxonómico de ordenación, estrictamente basado en la lógica de sus tipos formales.

En cuanto a la coherencia entre construcción y forma debemos notar, sin duda, la preocupación por mostrar en todo momento que los repertorios formales que en ésta deseada y anhelada manualística deberían estar garantizados por un correcto soporte en la lógica de la buena construcción como un saber también experimentado. También aquí el

hecho tecnológico de la construcción es considerado esencialmente, no como un fenómeno cambiante y sujeto a la innovación y a las leyes de la división social del trabajo en la industria de la construcción sino como un hipotético arte de construir que con carácter intemporal recorrería la historia de la humanidad presentando los elementos esenciales de la construcción de la casa como permanentes.

De la construcción a los elementos; de los elementos a la tipología; de la tipología a las partes de la ciudad: tales serían los sucesivos niveles a través de los cuales la lógica del proceso de proyectar se mostraría coherente y linealmente racional.

Sin duda la gradación lógica de la manualística sigue estando presente como inspiradora de éste desarrollo pedagógico. Es la práctica del construir en su proceso lógico la que se pretende mostrar del construir en su proceso aparezcan soluciones de continuidad ni fracturas que impidan contemplar la totalidad del proceso de proyectar como un sencillo ejercicio de un saber práctico.

Arquitectura como oficio, por tanto, es decir aplicación práctica de un saber estabilizado en sus reglas de comprensión de la realidad y de articulación de los distintos niveles de intervención. Ninguna noción de problematización, de innovación, de invención "*ex novo*" circula por el pensamiento de Grassi, interesado como está en mostrarnos el carácter permanente, evidente y ya dado del saber hacer la arquitectura. Sin duda, en su inspiración ilustrada esta actitud se coloca en la concepción enciclopedista diderotiana por la cual el saber es saber práctico, acumulativo y simplemente racional mediante su ordenación lógica. De la misma manera que la *Enciclopedia* se basaba en la confianza de que los distintos saberes prácticos eran susceptibles de descripción ordenada y lógica también la arquitectura ha de serlo, por los mismos motivos.

Siendo así la concepción del saber arquitectónico para Grassi, ¿cuáles son, entonces, los criterios que permiten la proyectación concreta? ¿A partir de qué consideraciones el proyectar tiene ámbito de libertad de decisión, de elección de unas u otras soluciones y de establecimiento de criterios de adecuación en el uso de los repertorios que la clasificación manualística ofrece?

El criterio último de validación de la arquitectura es la ciudad, el hecho social por autonomía. La arquitectura, más allá de su lógica interna que el análisis nos muestra, tiene una vocación civil. Esta noción es fundamental en el sistema intelectual grassiano y es el resultado de aquella alternativa cultural para la arquitectura que el pensamiento italiano de izquierda trató de formular en los años sesenta frente a la banalidad y el consumismo de la arquitectura del desarrollo económico.

Esta raíz ético-política es la clave de todo el discurso. Por ella se introduce un marco de referencia que permite la valoración en términos culturales y sociales de las propuestas arquitectónicas. La ciudad burguesa del capitalismo avanzado es la ciudad de la privacidad y del individualismo. Recuperar las dimensiones públicas y sociales de la obra arquitectónica significa encontrar para ella su justificación, su sentido como contribución a una concepción socialista de la vida humana.

Desde varios puntos de vista el análisis de Grassi se esforzará por entender dónde y cómo la arquitectura realiza estos valores sociales y dónde, por el contrario, son negados. Por ejemplo al analizar los diferentes tipos de ordenación de la residencia el tema de los espacios centrales, urbanos o semi privados, aparecerá una y otra vez como emblema del sentido colectivo que la residencia puede y debe tener. La casa entorno a espacios comunes el sentido público de estos espacios comunes quedará claro cuando del análisis tipológico se pase a una valoración cultural y política de las distintas soluciones, de modo que los repertorios tipológicos que el análisis nos puede ofrecer serán susceptibles de una valoración finalmente ético-política que decidirá lógicamente su adopción en el proyecto como una parte de la ciudad.

Análogamente en el análisis y la preocupación por la arquitectura rural, además de encontrar una relación casi incontaminada entre construcción, tipología y morfología, Grassi encontrará también un sentido de arquitectura civil, es decir una forma de organización y de diseño en la cual lo individual privado queda englobado y sintetizado en lo colectivo social de la unidad residencial o económica de explotación.

Incluso para el problema de la vivienda en la ciudad es importante advertir aquellas lecciones de comprensión desde lo colectivo civil del problema de la privacidad. No cómo algo que deba resolver por mera yuxtaposición de unidades aisladas probadas sino mediante una idea de orden más general, urbano o cuanto menos residencial-colectivo capaz de englobar la particularidad de una operación urbana concreta en la tipicidad de su significado social.

La ciudad se convierte así en la última referencia, marco más general del que todo el saber y toda la práctica de la arquitectura depende.

¿De qué idea de ciudad se trata? Este es realmente el punto en el cual la exploración intelectual de Grassi es más problemática. Por una parte Grassi afirma que la ciudad burguesa del siglo XIX tal como se ha dado en Europa no puede negarse como la referencia más clara de ciertos valores de civilización y colectividad.

En Lukacs las novelas de Balzac adquieren un valor de paradigma como síntesis de la razón ilustrada que tipifica los personajes y su condición social concreta en la sociedad burguesa de Louis Philippe, mientras que en Adorno-Horkheimer, por el contrario, la crítica a la mixtificación y falsedad del mundo burgués llevan, en cambio, a una teoría crítica de la sociedad y a una apertura a las nuevas posibilidades de organización social. El conservadurismo clasicista lukacsiano y el criticismo adorniano muestran bien el tipo de tensión en la que se encuentra el pensamiento de Grassi. De un modo la tipificación y la correspondencia entre público y privado que práctica y eficazmente nos muestra la ciudad burguesa Europea "de la cual no podemos prescindir" (Grassi). De otro lado las propuestas de cierta arquitectura del movimiento moderno Hilberseimer, Oud por ejemplo intentando ir seria y cautelosamente, pero radicalmente, más allá de la ciudad burguesa Europea.

¿Cómo resolver esta contradicción? Este es el punto en el cual el pensamiento de Giorgio Grassi no se define e intenta, apelando a lo esencial, hacer compatible una y otra posibilidad. Es muy importante destacar aquí hasta que punto el pensamiento de Grassi se diferencia por lo sutil y por lo esforzado en comprender los extremos opuestos de esta tensión. Mientras que en los últimos años se ha visto proliferar una reacción puramente nostálgica en favor de la ciudad Europea, entendiendo por ello la ciudad mercantil proto-industrial con su orden y sus arquitecturas públicas y privadas (11), nunca en Grassi se produce un abandono tan peligrosamente reaccionario.

Por el contrario su esfuerzo, el trabajo de comprensión que muestra el libro que comentamos está precisamente encontrar modos de razonar que comprendiendo el carácter colectivo de ciertos aspectos de la ciudad Europea tradicional no se queden anclados en ellos, nostálgicamente, sino que se cortejen con los aspectos del mismo signo que la llamada arquitectura moderna también ha pensado y ensayado.

Lo que el rigorismo y la sobriedad de Grassi exigen es, con todo, la voluntad de sistema. Es decir la voluntad de mantener por una tarde en formas arquitectónicas que sean tipificables y racionalmente codificables en un sistema general de soluciones concretas. Pero ello sin abandonarse a la figuración y a la nostalgia del pasado.

De la misma manera que en sus proyectos el dibujo se aleja en todo momento de cualquier tentación narrativa o literaria sin caer en aquella clase de representaciones perspectivas llenas de anécdotas para centrarse en cambio en la descripción lógico-geométrica de sus edificios, así también sus criterios de valoración de la arquitectura de la ciudad del pasado no son nunca ni ambientalistas ni siquiera

figurativos. Es la estructura morfológico-tipológica la que le interesa subrayar y la que, en sus proyectos, a través de la soledad de sus edificaciones representados mediante un lavado de tintas planas, domina el problema de la representación y la idea del proyecto.

A diferencia del tono cada vez más personal y autobiográfico de la arquitectura de Aldo Rossi, embarcada en las peripecias del sueño y de las nostálgicas recreaciones en *trompe l'oeil* de la ciudad burguesa en los proyectos de Leo Krier, el trabajo de Giorgio Grassi mantiene la desnudez y la sequedad que también encontramos en estos mismos años en las mejores obras del arte minimalista.

También éste, como Giorgio Grassi, es hijo de la autorreflexión sobre los recursos esenciales de la propia disciplina y hace del esfuerzo por concentrarse en estos medios específicos no sólo el soporte de las opciones estéticas sino también el contenido ético de su aportación cultural (12). Por éste camino, por el de la voluntad ético-política el interés por la ilustración que al principio señalábamos, se enriquece en sus tonos más críticos. No es sólo el primado de la razón lo que se reivindica y la función central que en el análisis de la forma ella debe tener, sino la función crítica, en el sentido más fuerte, kantiano, que este término tiene en el pensamiento ilustrado, como juicio de valor que la actividad arquitectónica comporta en una sociedad en la que la racionalidad y los valores colectivos son sistemáticamente burlados y atropellados.

De este modo, ni lo que pueda haber en su iconografía del racionalismo ilustrado, ni lo que hay de conceptual reduccionismo de los problemas de diseño a los problemas básicos de la práctica arquitectónica tiene otro valor que el de una ejemplificación imposible.

La obra de Giorgio Grassi no es un libro de buenos consejos para poder hacer a partir de ahora una arquitectura válida, política y culturalmente. Por el contrario, es sólo la reflexión desde el interior de la disciplina que cómo esto es una tarea árdua, un deseo en contradicción constante con las condiciones reales que la sociedad actual ofrece.

En la medida en que su arquitectura es un meta-lenguaje, una reflexión sobre las contradicciones de la práctica de la arquitectura, su trabajo adquiere todo el atractivo de la frustración y la grandeza.

Mostrar la necesidad y la imposibilidad de ser arquitecto en la sociedad actual, razonarlo teórica y prácticamente es, más allá del esencialismo a-histórico que parece recorrer profundamente vivo y actual.

El minimalismo de su actitud es, en realidad, un crítico rigorismo frente a la cultura actual.

Ignasi de Solá-Morales

## NOTAS

- (1) Aunque algunos temas de este libro ya aparecían en su obra anterior "La costruzione lógica dell'architettura" Padova 1967 trad. cast. "La construcción lógica de la arquitectura" Barcelona, 1973, es en el libro actual donde las intenciones del autor se miden más claramente con los problemas generales de la cultura arquitectónica actual.
- (2) Vid. Harold Rosenberg: "The tradition of the new" New York. 1959 Trad. Cast. "La tradición de lo nuevo" Caracas 1969.
- (3) Vid. Ezio Bonfanti: "Citta, Museo, Architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana. 1932-70" Firenze, 1973.
- (4) Vid. T.W. Adorno y M. Horkheimer; "Dialektik der Aufklarung" Frankfurt a M. 1974 Trad. Cast. "Dialéctica de la ilustración" Madrid, 1968.
- (5) Vid. Emil Kaufmann: "Von Ledoux bis Le Cobusier; ursprung und enwicklung der autonomen arkitektur". Wien 1933. Trad. cast. "De Ledoux a Le Corbusier" Barcelona, 1982. También "Tree revolutionary architects: Boule, Ledoux, Lequeu" Trad. cast. "Tres arquitectos revolucionarios" Barcelona, 1980. Philadelphia, 1952 y "Architecture in the Age of Reason, Baroque and postbaroque in England, France and Italy" Cambrindge, Mass, 1955. Trad. cast. "Arquitectura de la Ilustración" Barcelona, 1974.
- (6) Para el análisis del concepto de autonomía en E. Kaufmann veasé Meyer Shapiro: "The new vienesse school". Art. Butlletin. XVIII. 1936.
- (7) El texto más influyente de Sedlmayr fue, sin duda: "Verlust der mitte". Salzburg 1948. Trad. cast. "El arte descentrado" Barcelona, 1958. Para una "recuperación" desde el pensamiento de izquierda, veasé especialmente N. Hadjnicolau: "Historia de l'art et lutte de classes" Paris, 1974. Trad. cast. "Historia del arte y lucha de clases" Madrid, 1975.
- (8) Vid. G. Lukacs: "Die theirie des romans" 1963. Trad. cast. "Teoría de la novela" Barcelona, 1965. También la Asthetik vol. XII y XIII de G.L. Werke. Berlín, 1962-75 Trad. cast. "Estética" Barcelona-México 1966-68.
- (9) Vid. Aldo Rossi: "L'architettura della citta". Padova, 1966. Trad. cast. "La arquitectura de la ciudad" Barcelona, 1971.
- (10) Vid. Carlo Aymonino: "Lo studio dei fenomeni urbani". Roma 1977.
- (11) Vid. "Rational architecture/Architecture rational" Brusels. Archives d'Architecture Moderne, 1978.
- (12) Vid. Bárbara Rose: "ABC in art" in "Art in America". October, 1965.

## Libros

John Pastier  
**CESAR PELLI**  
 Ed. Gustavo Gili, S. A.,  
 Barcelona 1981  
 120 páginas

César Pelli, arquitecto argentino afincado en EE.UU., ha alcanzado un gran éxito en sus quince años de actividad independiente, después de trabajar durante el mismo período de tiempo en el estudio de Eero Saarinen y en dos firmas californianas. Este éxito, debido seguramente a que reúne unas considerables dotes artísticas y un gran sentido práctico, le ha llevado en la actualidad a ser decano de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Yale y a estar construyendo la polémica torre para la ampliación del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Como puede observarse al hojear las páginas de este libro, la obra de Pelli mantiene

a lo largo del tiempo algunas de sus características más destacadas, como son la de sacar el máximo partido a los efectos reflectantes del vidrio y, sobre todo, el diseñar con gran habilidad la sección escalonada del edificio, que define por un lado un espacio interior ameno (como muestran las numerosas secciones fugadas) y que da lugar por otro a la silueta exterior del edificio. Quizá lo más significativo, y que muestra lo atento que está Pelli al cambio reciente de sensibilidad arquitectónica, sea el hecho de que esta sección pasa sutilmente de dar forma al remate de un bloque lineal (la mayoría de sus edificios) a construir en los últimos proyectos, de construcciones en altura, la propia fachada del edificio.

J.A.C.

Michael Sorkin  
**HARDY/HOLZMAN/  
 PFEIFFER**  
 Ed. Gustavo Gili, S. A.,  
 Barcelona 1981  
 120 páginas

También dentro de la colección de monografías, aparece

la de la firma Hardy/Holzman/Pfeiffer Associates, constituida oficialmente en 1967. En este caso, la introducción crítica es del arquitecto Michael Sorkin a la que sigue una relación ilustrada y comentada de los proyectos de Hardy/Holzman/Pfeiffer.

Pertenecientes, más que a los círculos académicos y teóricos, al grupo de profesionales dedicados específicamente a la construcción de edificios, Hardy / Holzman / Pfeiffer (HHPA) han realizado durante sus quince años de actividad un considerable número de obras de reconocida calidad, destacando sobre todo sus viviendas. Influidos muy directamente por los movimientos ingleses y japoneses de los años sesenta, HHPA comenzaron utilizando con profusión materiales industriales para crear una especie de estética de lo práctico que coexistía con una predilección por las intersecciones oblicuas de formas geométricas simples como modo de articulación de las plantas. Esta influencia de las tendencias de los años sesenta se hace notar intensamente en el grafismo propio de HHPA,

basado en los dibujos a tinta en blanco y negro y en los collages. Otro aspecto interesante de la arquitectura de HHPA es su familiaridad con el arte escénico —Hugh Hardy trabajó con el escenógrafo Jo Mielziner— tanto por el gran número de teatros y salas de conciertos que han realizado como por el carácter escenográfico y cercano al montaje teatral que imprime a sus obras.

M.T.M.

Barbaralee Diamonstein  
**DIALOGO CON LA  
 ARQUITECTURA USA**  
 Ed. Gustavo Gili, S. A.,  
 Barcelona 1982  
 (Colección Punto y Línea)  
 218 páginas

Se trata de la versión española y abreviada de la obra *American Architecture Now* (New York, 1980) que reúne las entrevistas realizadas por Barbaralee Diamonstein a siete importantes arquitectos americanos —Michael Graves, Charles Gwathmey, Richard Meier, Charles Moore, I. M. Pei, César Pelli y Robert A. M. Stern— y que, como afirma

## GG Libros de Arquitectura

**Charles Moore**  
 Gerald Allen

**Cesar Pelli**  
 John Pastier

A. Cornoldi / S. Los  
**Hábitat y energía**  
 Colección «Tecnología y Arquitectura»  
 Serie Construcción alternativa

Yoshinobu Ashihara  
**El diseño de espacios exteriores**  
 Colección «Arquitectura/Perspectivas»

B. Diamonstein  
**Diálogo con la arquitectura USA**  
 Colección «Punto y Línea»

P. Portoghesi  
**Después de la arquitectura moderna**  
 Colección «Punto y Línea»

Bruno Zevi  
**Giuseppe Terragni**  
 Colección «Estudio Paperback»

P. Desideri  
**Pier Luigi Nervi**  
 Colección «Estudio Paperback»

Paul Frankl  
**Principios fundamentales de la historia de la arquitectura**  
 Colección «GG Arte»

**Editorial Gustavo Gili, S.A.**  
 Rosellón, 87-89  
 Barcelona-29

**Tendencias  
internacionales  
en el  
DISEÑO  
INTERIOR**



# AMBIENTE DE AYER Y HOY.

Otra de las tendencias internacionales es la vuelta al ayer, como buscando las raíces de lo auténtico, pero complementándolo con el confort de hoy. Respetar el encanto de lo antiguo, el rústico sabor de la madera apenas trabajada, oscurecida ya por los años y el contraste, atrevidamente actual, de una blancura luminosa y la agresividad de las líneas rectas.

Para puertas Cuesta el estilo del diseño y el valor de la madera son factores de primordial importancia. Maderas nobles que prestan su elegancia al moderno diseño de sus puertas lisas, o a las que llevan cristal, y enriquecen el clasicismo de los cuarterones.

**Puertas**  
**Cuesta**   
**una puerta para cada estilo**



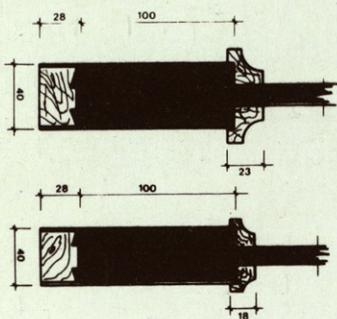


# Puertas Cuesta, perfección técnica.

Todos los modelos de puertas Cuesta se fabrican en maderas de primera calidad, y en los acabados de antiarís, abebay, m'bero, oregón y roble.

Se fabrican con dos caras de moldura iguales, por el procedimiento de cantos ocultos en sus 4 lados y preparadas para solapar. La unión entre largueros y barras, se realiza mediante espigas de madera encolada y embutida a presión.

DETALLE PUERTAS

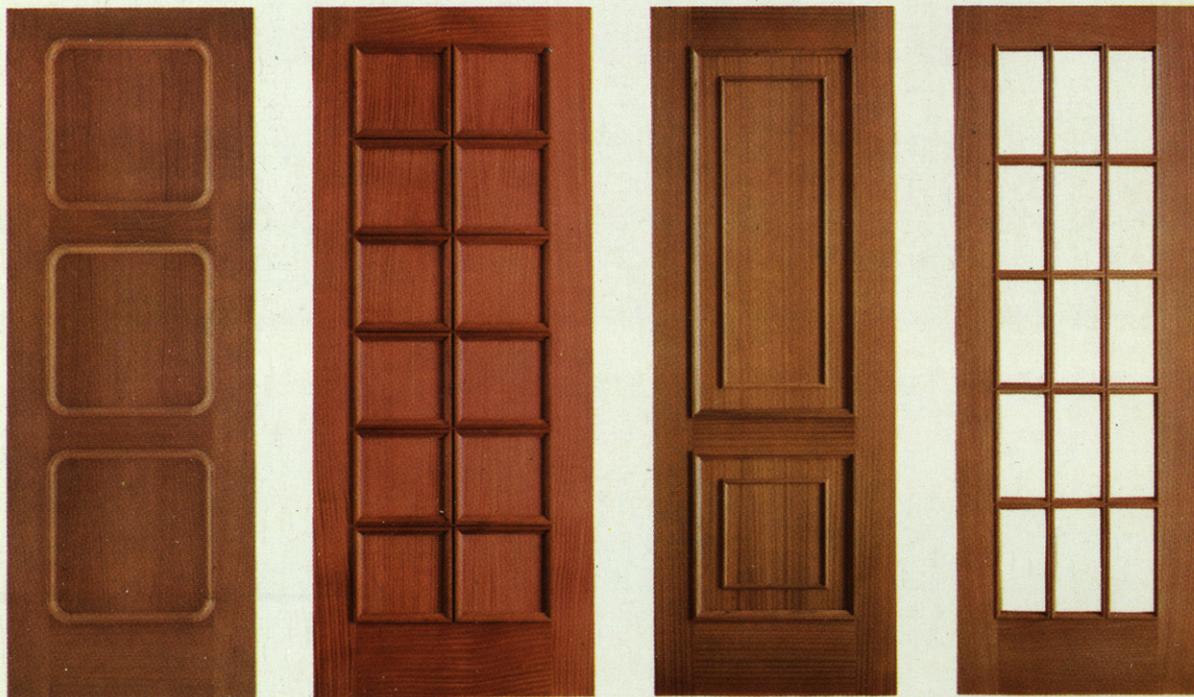


El canteado por todo el perímetro, se ejecuta mediante un ensamblaje perfecto, a base de un machihembrado que una vez impregnado de cola, se acopla perfectamente.

El interior de la puerta es de aglomerado cubierto de hoja, con una densidad de 600 Kg/m<sup>3</sup> y compuesto por 5 capas, lo que permite garantizar puertas Cuesta contra torceduras, alabeos y deformaciones.

**Puertas Cuesta de alta seguridad revalorizan la construcción.**

Concebidas, diseñadas y fabricadas desde un principio como tales puertas de seguridad, guardan el mismo estilo que las del resto de la casa.



## Aquí encontrará Puertas Cuesta.

**Manufacturas de la Madera Cuesta, S. A. Fábrica y Oficinas Generales: General Mola, s/n. Teléf. 16 01 00. VILLACAÑAS (Toledo).**

**DELEGACIONES:** LA CORUÑA (La Coruña, Lugo, Orense, Pontevedra). C/ Rubine, 49. Apartado 411. Telfs.: 27 52 11 - 27 52 90 • ASTURIAS (Oviedo, León). Avda. de Simancas, 49, bajo. Telf.: 36 93 22. GIJÓN • ZONA CENTRO (Madrid, Avila, Segovia, Guadalajara). Serrano, 213, 1º Telfs.: 250 24 36 - 250 24 08. MADRID-16 • SAN SEBASTIAN (Guipúzcoa, Alava, Logroño, Navarra). C/ Prim, 29. Telfs.: 46 37 66 - 45 92 77 • ALICANTE (Castellon, Valencia, Alicante). Avda. de Marquesado, s/n. Telf.: 78 48 61 DENIA (Alicante).

**REPRESENTACIONES:** Albacete, Almería, Barcelona, Bilbao, Burgos, Cádiz, Córdoba, Cuenca-Toledo-Ciudad Real, Gerona, Granada, Jaén, Las Palmas de Gran Canaria, Lérida, Málaga, Melilla, Murcia, Palencia, Plasencia (Cáceres), Santa Cruz de Tenerife, Santander, Sevilla, Tarragona, Valencia, Valladolid, Vigo y Zaragoza.

# AL SERVICIO DE LA ARQUITECTURA



**CONSTRUCTORA DE OBRAS Y PAVIMENTOS, S. A.**

PLAZA DE LAS CORTES, 2 - TEL. 429 12 10

TELEX 45148 COTS E - MADRID-14

**COTOS**

Paul Golberger en su introducción al libro, "se desarrollan a considerable distancia de la tradición sobre las polémicas de la arquitectura... Ya que en la mayoría de los casos las palabras de los arquitectos son descriptivas y no analíticas".

Este es seguramente el carácter más propio y el mayor valor de la obra de Barbaralee Diamonstein, el de haber hecho de estas conversaciones destinadas al gran público un campo abierto a todo lo circunstancial que ha rodeado a los arquitectos y a sus obras, manteniéndose fuera de las polémicas sobre cuestiones más estrictamente arquitectónicas. Así, el interés desciende rápidamente cuando aparecen las inevitables alusiones a la naturaleza del post-modernismo o las posibilidades de colaboración entre arquitectos y artistas, un interés que se mantiene sin embargo en las mucho más numerosas páginas dedicadas a describir con todo lujo de detalles las peculiaridades de los clientes y los encargos y las consiguientes aventuras de los proyectos, contruidos o no. Tal vez sea

Charles Moore el que más cómodo se encuentra con este planteamiento y el que más se empeña en dar a estas circunstancias un valor substantivo y de contenido fundamental en su arquitectura.

M. T. M.

A. A. V. V.  
**DEUX ESSAIS SUR  
 LA CONSTRUCTION.  
 CONVENTIONS,  
 DIMENSIONS ET  
 ARCHITECTURE**  
 Pierre Mardaga, éditeur,  
 Bruxelles-Liège, 1981  
 187 páginas

Dentro de la colección belga "Architecture", que traduce y reedita obras conocidas y también publica obras originales como ésta, se presenta este libro de varios autores cuya pretensión general es "contribuir al renacimiento de un discurso arquitectónico sobre la construcción". La obra, de fácil lectura y cuidada impresión, consta de una primera parte sobre las convenciones, una segunda sobre las dimensiones, una tercera sobre arquitectura

y producción, y una conclusión final.

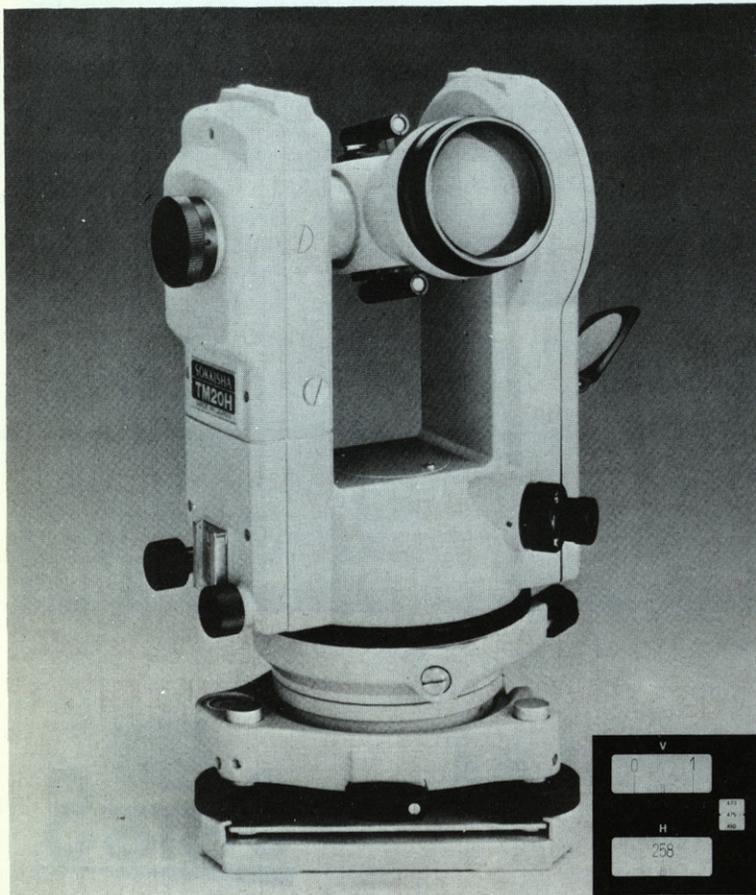
Como explican sus autores, esta obra surge como respuesta a la confrontación entre dos universos técnicos disociados actualmente, el del proyecto y de la realización material, y como reflexión sobre la arquitectura contemporánea, empeñada en un heroísmo técnico y expresivo sin realidad social ni contenido cultural. Frente a esta situación, propone la integración del arte de concebir los edificios y del arte de construirlos, mediante el recurso a las convenciones constructivas hoy dejadas de lado. Esto supondría reanudar el acuerdo entre proyecto arquitectónico, habilidad de los oficios y economía de la obra roto hoy por el exceso de prescripciones y normas de la pseudo-industrialización. Y supondría, asimismo, en el marco de la industrialización abierta, una renovada atención hacia la composición y las proporciones, para una mejor relación con el contexto natural o urbano, en sustitución de lo que constituía uno de los últimos refugios del arquitecto en la industrializa-

ción repetitiva: el recurso a la magia de los números (Modulor, etc.) para el dimensionamiento final de un proyecto que estaba ya previamente determinado por las exigencias de la producción.

J. A. C.

Helio Piñón:  
**REFLEXION  
 HISTORICA DE LA  
 ARQUITECTURA  
 MODERNA**  
 Ed. Península.  
 Barcelona, 1981.  
 179 págs.

El conocido ensayista y arquitecto, profesor de la Escuela de Barcelona, reúne una colección de densos ensayos en los que analiza "los presupuestos básicos de la cultura arquitectónica contemporánea". En ellos examina fundamentalmente la significación arquitectónica e ideológica de los movimientos culturales que, a lo largo de los años setenta, han sido vistos como cambios profundos o, incluso, superaciones, de la arquitectura del movimiento moderno.



## HIJO DE ISIDORO SANCHEZ

DISTRIBUIDOR EN EXCLUSIVA PARA ESPAÑA DE SOKKISHA, CO. LTD.

80 años al servicio de la Topografía.  
 Nueva gama de Teodolitos, Niveles  
 y Distanciómetros electrónicos.

Servicios de:

VENTA  
 ALQUILER  
 REPARACION  
 OPERACION CAMBIO  
 MERCADO DE OCASION

Ronda de Atocha, 16 - MADRID-15  
 Teléfonos 228 38 34 - 467 61 28



*Primera Casa Consistorial, Madrid.*

**CONSTRUCCIONES ANGEL B. BELTRAN, S. A.**

**C.A.B.B.S.A.**

**División: Restauración de monumentos**

*Salón de Goya, Ayuntamiento de Madrid.*



**San Mateo, 26, 2.º  
MADRID-4**

**Teléfonos:  
419 37 66-419 39 66**

# NOS AVALAN SIETE AÑOS DE VENTAJA

## TEPSUS

*Es un sistema de bandejas metálicas recubiertas a 2 caras, la oculta con lana de vidrio y la segunda con un film textil de diferentes propiedades y tonos.*

*Este sistema ofrece la novedad de absorber por sí mismo un importante nivel de ruidos. Además contiene la solución de evitar dificultades que generalmente existen en el intercambio de luminarias.*

*La solución es aplicada a través de unas bandejas no planas que cuelgan del nivel general y en las cuales se sitúan las luminarias logrando de este modo no interferir con los obstáculos que en el plenum existen. Además ahorran un importante consumo de energía. Todas las placas van apoyadas sobre dos carriles huecos hacia el plenum por donde se ordenan los cables de servicio, evitando así costos adicionales de fijación de los cables.*

## TABINORM

*Es un sistema de tabiques móviles y su principal ventaja la estimamos en su montaje, el cual no produce erosión alguna en el suelo, pudiendo ser cambiados tantas veces como ello sea preciso. La fijación de sus elementos estructurales se realiza en el suelo por empotramiento en el REDELEC, evitando así tornillos o pegamentos que dejan marcas o roturas en el suelo. En el techo es similar, porque se engancha a unos perfiles de acero que están suspendidos.*

*Las estructuras, que son de acero, quedan ocultas por 2 paneles de madera prensada, siendo posible éstas con comportamientos antifuego o antihumedad, y sus acabados muy variados, recomendado para zonas de trabajo un recubrimiento final con propiedades para absorber el sonido ambiental dado que es un aglomerado a base de corcho.*

*Todos los paneles y en su unión, van tapados con un accesorio vertical registrable que permite el paso de cables, pudiendo de este modo comunicar fácilmente techo con suelo.*

## REDELEC

*(para suelos de moqueta)*

*Es un sistema de carriles empotrados en el suelo abiertos al exterior en su total recorrido. Sobre ellos se alojan y ordenan los diferentes cables o circuitos elegidos, estando estos separados en diferentes calles para evitar los cruces o posibles interferencias.*

*Todo el conjunto es tapado mediante una tapa acabada en moqueta igual o diferente a la empleada en el resto del suelo, siendo de este modo totalmente registrable ofreciendo una gran facilidad en su manipulación, toda vez que no hay tornillos "sólo presión".*

## REDELEC

*(para suelos de limpieza con agua)*

*Existe una variante del anterior la cual está realizada en aluminio extrusionado y va finalmente tapada con un perfil mixto de aluminio y caucho que impiden el acceso de polvo y agua al interior donde se alojan los cables.*

*Ambos sistemas están preparados para recibir nuestra tabiquería móvil, la cual no precisa dejar erosiones en los suelos.*



**SISTEMAS TDM, S.A.**

Quintana 14, bajo izq.

tfnos. 2477795/2477927 MADRID 8

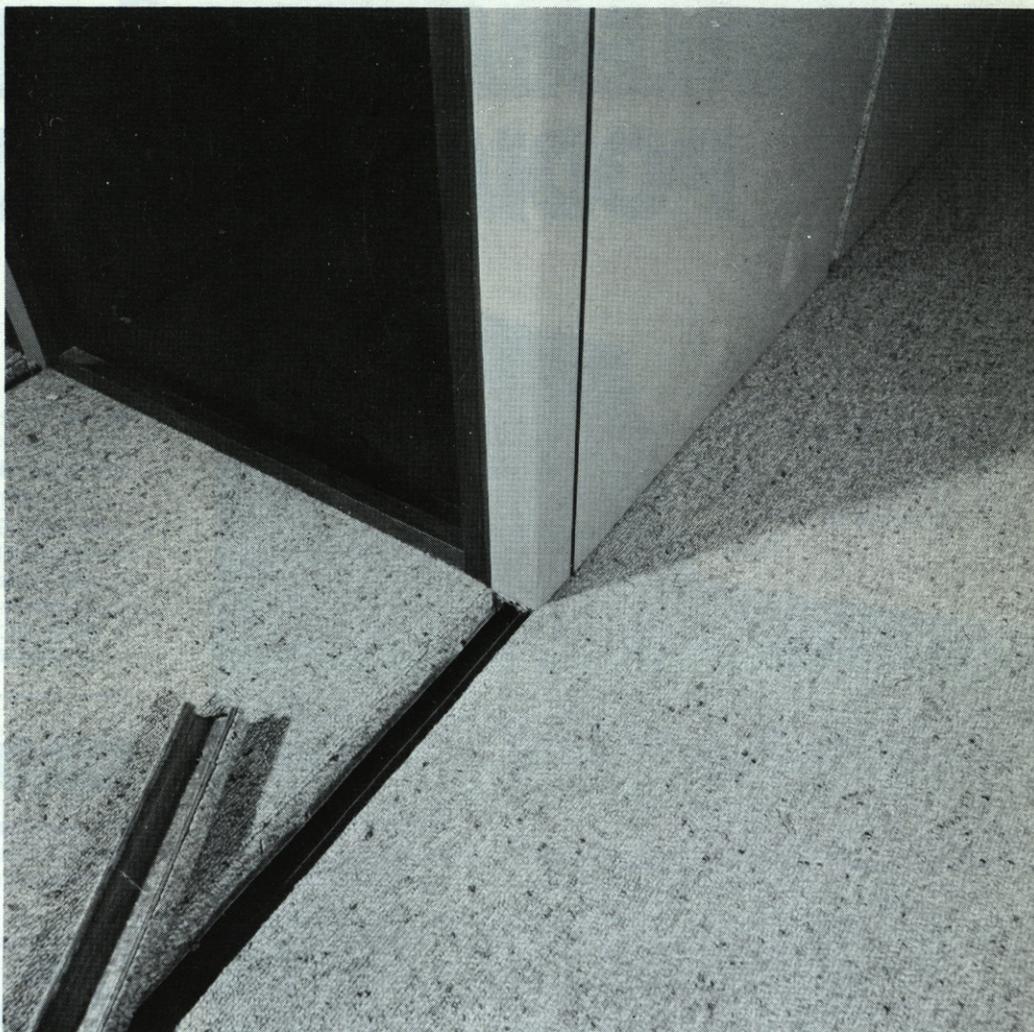
Deseo más información

nombre \_\_\_\_\_

profesión \_\_\_\_\_

dirección \_\_\_\_\_

## Una reflexión



**ARNALDO BASADONNA  
ANDUJAR.  
ARQUITECTO**

¿Cuántas veces, los profesionales del diseño y más específicamente del diseño arquitectónico y del lenguaje del espacio, nos quedamos sin argumentos ante los requerimientos de una sociedad en permanente cambio y evolución? Es continuo nuestro asombro ante los constantes avances tecnológicos, en todos los campos de la actividad social y de su mínima repercusión en el campo de la arquitectura.

Desde el principio del movimiento moderno de la arquitectura, estuvo presente la discusión entre la arquitectura y la tecnología. Desde su apología sublimada hasta los más profundos detractores, desde la tecnología contenida hasta la tecnología contenida por el hecho arquitectónico. En el marco de la discusión actual de la teoría arquitectónica en su aspecto disciplinar y de la práctica profesional también está implícita la relación arquitectura-tecnología.

Simultáneamente con el mundo de las ideas, de los conceptos y de la teoría arquitectónica, está la arquitectura construida y materializada que es la síntesis y portadora del lenguaje que permite reflexionar, verificar, criticar y profundizar los aspectos teóricos y conceptuales de que es portadora.

Esta visión global e integrada del producto arquitectóni-

co, teórico y práctico, conceptual y material, debería ser la preocupación de todos aquellos que conviven y cooperan del proceso y concreción de la obra arquitectónica. Esta discusión, esta preocupación, no es pertenencia exclusiva de los arquitectos, sino que debería ser de todos los sectores que intervienen en el proceso, desde la ideación hasta la calidad de los últimos acabados.

En este contexto, donde el sistema diseñado por Tomás Díaz Magro y producido por su compañía tiene algo que decir en una parcela específica de la arquitectura como es la del interiorismo. Su aporte, es su propia filosofía de entender el espacio como un todo complejo que es asumido y resuelto integralmente. Este espacio es entendido como un contenedor transfuncional regula-

do por una ordenación sistematizada definida como trama anular posibilitante. Esta trama viabiliza la prestación de servicio en cualquier lugar del espacio original o modificado, sea de edificio de planta nueva o de reconversión.

Hay otros dos aspectos positivos que aportan el Sistema TDM. Uno de ellos, es la respuesta concreta y real a la flexibilización del espacio, permitiendo con mínimos movimientos cambiar, ampliar o reducir los locales. El otro aspecto es el nivel de alta calidad que presenta el sistema en sus acabados que inciden positivamente en la calidad del espacio.

Si en la publicación de TDM, el arquitecto Juan D. Sastre de Miguel opina: "Por fin, disponemos de un sistema constructivo, industrializado y

de alta tecnología, que nos enlaza los tres planos definidores de un volumen, paredes, suelos y techos, y nos permite el desarrollo de las instalaciones, cada día más complejas a las que inexorablemente se encuentra ligada la nueva arquitectura" cabría preguntarse, por todos aquellos que estamos preocupados por los problemas del diseño y en especial del arquitectónico y por su incidencia en la calidad del medio ambiente, ¿por qué esta simbiosis entre arquitectura y tecnología no se da con más frecuencia, como aporte mutuo en la búsqueda de un nivel de vida mejor? y porque piense que la tecnología en sí misma ni la arquitectura lo puedan resolver, pero sí, es el aporte responsable que cada uno puede hacer desde su especificidad o desde su parcela del saber.

# SOLO CRISTALERIA ESPAÑOLA S.A. PODIA HACERLO...

EDIFICIO CASTELAR - MADRID

... No conocemos en el mundo  
otro edificio con soluciones  
tan avanzadas en vidrio...

CITAV

Doble FACHADA TOTAL de  
vidrio que resuelve  
los temas de:

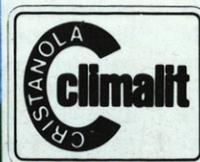
- SEGURIDAD
- RESISTENCIA
- AISLAMIENTO TERMICO
- AISLAMIENTO ACUSTICO
- ILUMINACION NATURAL
- ESTETICA
- INTEGRACION URBANISTICA

## STADIP

Por primera vez  
utilizado como elemento  
estructural resistente.



- Grandes dimensiones: 6 m. de largo
- Templado con doble seguridad  
(Control especial)



Composición especial con  
SECURIT, PINK-ROSA y  
reflectante ANTELIO.

Dr. Arqto.: D. Rafael de la Hoz.

**CRISTALERIA ESPAÑOLA, S.A.**

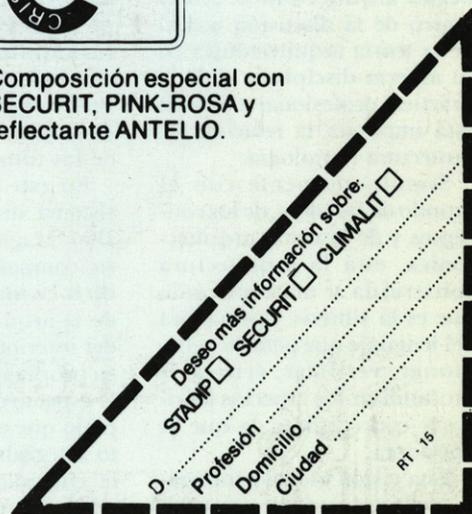
**CITAV** (Asesoramiento técnico gratuito)

**MADRID**

Edificio EDERRA: Centro AZCA - P.º de la Castellana, 77  
Teléfs. 4560161 - 4561161 - 4562061

**BARCELONA**

C/. Galileo, 303-305. Teléf. 3218950





MURO CORTINA REALIZADO CON LA SERIE SQUARE LINE DE ALUMINIO ANODIZADO EN COLOR BRONCE



**FOLCRÁ, S.A.**



GRUPO FOLCRÁ EDIFICACION

Ferrer del Río, 14, 5.º A - MADRID-28  
Teléfono 255 28 12

Espronceda, 180 - BARCELONA-18  
Teléfono 307 44 00

Hurtado de Amézaga, 27, 9.º, 7.º - BILBAO-8  
Teléfono 431 59 23

## English Summary

During all last year, and fulfilling its compromises and professional tradition, ARQUITECTURA, has made a great effort to publish accomplished works of different importance, subject and extent.

However, a great interest is placed upon architecture at the project level, —although this consideration has been abused lately— in major publications.

On these basis, ARQUITECTURA presents this first 1982 issue with the publication of projects never constructed, concentrated on the works of Juan Navarro Baldeweg, a well known spanish architect professor, painter, exhibitions and environmet settings, essayist, designer, etc...

As a showcase of his work, we will refer here to projects such as: "House for Schinkel", winner of a first prize of the Japan Architecture 1979 contest, judged by Stirling; an apartment housing complex at Calpe —to be constructed in the near future— an article about the simetry; a design and construction of a table; and a report-study about the "Canals of Castilla", a research project under his direction at the School of Madrid.

It is our intention to outline all the different areas of the work of Juan Navarro, in order to present a broadest

view fo his architecture as possible. His works are presented by Javier Frechilla.

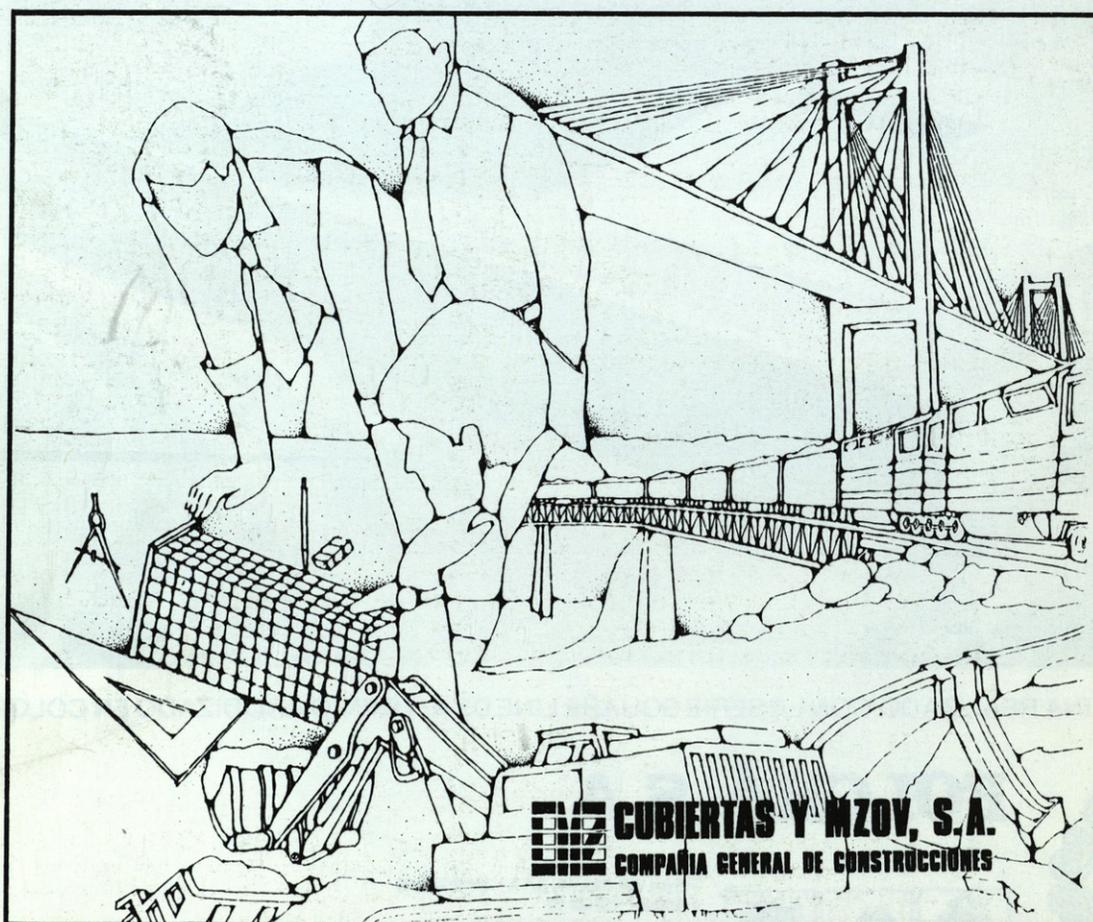
We also include a project designed by a young architect from Madrid, Antonio Riviere, which will be constructed in the near future. It is a rural-center for the treatment and rehabilitation of "autists" patients.

We add two recent graduation projects, that show how the last promotions of architects, in a brilliant way, represent a breakthrough of the traditional architecture. First, Mateo Corrales with his "Juan Villanueva's Museum" a post-modern, or neo-academic concept. And a second, Alvaro Soto, pensionary by the Academy of Fine Arts in Rome, has projected an ambitious and stylistically complex "manorial House".

The other articles that follow also highlight the "drawn architecture" or projects that never leave the drafting table. One of them is the study AT&T high-rise project of Philip Johnson by Juan Antonio Cortés and María Teresa Muñoz.

The other article by the professor-architect Ignacio Solá-Morales is a review of the book by Giorgio Grassi, already published by Gustavo Gili.

And finally, an essay by the architect from Seville, Luis Marín de Terán, consisting on an analysis of two engravings of the XVI century of the city of Seville.



# La vida es un proyecto importante.



Un proyecto en el que Dragados colabora con firmeza.

Porque edificamos para la vida.

Porque contribuimos a la mejora del nivel de viviendas en nuestra comunidad.

Porque somos una empresa constructora con metas constructivas.



**DRAGADOS Y CONSTRUCCIONES, S.A.**



# AGROMAN

Empresa Constructora

RAIMUNDO FERNANDEZ VILLAVERDE, 43 - TELEF. 253 58 00 - MADRID-3  
EN EL PLAZO PROMETIDO . EN EL PRECIO CONVENIDO