

DICIEMBRE2019

02
VAD

VEREDES ARQUITECTURA Y DIVULGACIÓN

LOS PROTOTIPOS



Prefabricamos lo singular

rodinas.com



USJ

ESCUELA DE
ARQUITECTURA
Y TECNOLOGÍA

GRADOS

- Arquitectura
- Diseño Digital y Tecnologías Creativas* **NUEVO**
- Diseño y Desarrollo de Videojuegos
- Ingeniería Informática

DOBLES TITULACIONES

- Arquitectura + Diseño Digital y Tecnologías Creativas* **NUEVO**
- Ingeniería Informática + Diseño y Desarrollo de Videojuegos

MÁSTER UNIVERSITARIO

- Tecnologías Software Avanzadas en Dispositivos Móviles

DOCTORADO

- Medio Ambiente

TÍTULOS PROPIOS

- Experto en Flujo de Trabajo BIM con Revit
- Experto BIM Avanzado
- Experto en Gestión de Activos Inmobiliarios
- Curso de Especialista en Representación Gráfica para el Diseño

976 060 100

info@usj.es

www.usj.es



QUE LA TRANQUILIDAD

SEA LA BASE DE TU TRABAJO

La Mutua de los arquitectos, **sin ánimo de lucro**, presente en el sector desde 1983. Un equipo profesional **especializado, solvente y estable** que **garantiza tu tranquilidad** en el desarrollo de tu trabajo.

94 424 01 98

www.asemas.es



ASEMAS

MUTUA DE SEGUROS
Y REASEGUROS A PRIMA FIJA



ARQUITASA SOCIEDAD DE TASACIÓN
la tasadora de los arquitectos

www.arquitasa.com / 91 112 44 99

VAD 02. Los Prototipos

Diciembre 2019.

Equipo Editorial

Director

Alberto Alonso Oro, España

Editora

Silvia Blanco Agüeira, España

Comité Científico

María Isabel Alba Dorado

Universidad de Málaga (España)

Eva M. Álvarez Isidro

Universitat Politècnica de València (España)

Juan Bravo Bravo

Universitat Politècnica de València (España)

Silvia Canosa Benítez

Universidad Politécnica de Madrid (España)

Sergio de Miguel García

Universidad Politécnica de Madrid (España)

Eduardo Delgado Orusco

Universidad de Zaragoza (España)

Miguel Ángel Díaz Camacho

Universidad Camilo José Cela (España)

Débora Domingo Calabuig

Universitat Politècnica de València (España)

Patricia Dueri Méndez

Universidad Mayor de San Simón, Cochabamba (Bolivia)

Ana Esteban Maluenda

Universidad Politécnica de Madrid (España)

Ana María Fernández García

Universidad de Oviedo (España)

Inés García Clariana

Universidad Europea de Valencia (España)

Iñigo García Odiaga

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea (España)

Tomás García Piriz

Universidad de Granada (España)

Pablo Francisco Gómez Porter

Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Manuel Lopes Cordeiro

Universidade do Minho (Portugal)

Raquel Martínez Gutiérrez

Universidad Rey Juan Carlos (España)

José del Carmen Palacios Aguilar

Universidad de Lima (Perú)

Lucía C. Pérez Moreno

Universidad de Zaragoza (España)

Juan Prieto López

Universidade da Coruña (España)

Jelena Prokopljevic

Universitat Internacional de Catalunya (España)

Patricia Santos Pedrosa

Universidade da Beira Interior (Portugal)

Ignacio Vicente-Sandoval González

Universidad Rey Juan Carlos (España)

Beatriz Villanueva Cajide

Prince Sultan University, Riyadh (Arabia Saudita)

El **Comité Científico** contribuye en el medio académico nacional e internacional a la divulgación de la revista, sus números, convocatorias y eventos internacionales y además, establece vínculos con reconocidos investigadores y con otras instancias académicas e investigativas para la identificación de posibles colaboradores, como pares evaluadores, editores invitados y articulistas, entre otros.

Consejo Asesor

Iñaki Bergera Serrano

Universidad de Zaragoza.

Miembro del Comité Editorial ZARCH. Journal of Interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism.

María Fernández Hernández

Universidad CEU San Pablo.

Editora Jefe de Ediciones Asimétricas. Responsable de Publicaciones EPS de la Universidad CEU San Pablo.

Juan García Millán

Universidad Nebrija.

Director y Socio Fundador de Ediciones Asimétricas.

Director de Constelaciones. Revista de Arquitectura de la Universidad CEU San Pablo.

Cristina López Uribe

Universidad Nacional Autónoma de México.

Editora de la revista Bitácora arquitectura.

Inés Moisset

CONICET - Universidad de Buenos Aires.

Un día | una arquitecta

El **Consejo Asesor** tendrá como misión principal asegurar un control de calidad de los contenidos de la revista y contribuir a definir la política editorial.

Alojamiento

http://veredes.es/vad/

Edita

Alberto Alonso Oro

Av de la Coruña 3337, 5ºIzq

27003, Lugo, Galicia, España

Alojamiento

http://veredes.es/vad/

Maquetación

Equipo editorial

Revisión

Equipo editorial

ISSN

2659-9139 edición impresa

2659-9198 edición digital

Depósito Legal

DL-LU 78-2019

Control de producción

Ediciones Asimétricas

Impresión y encuadernación

Estilo Estugraf Impresores

Impreso en España / Printed in Spain

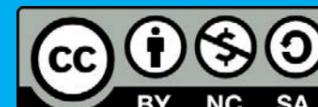
Se publica bajo el sistema de licencias "Creative Commons Reconocimiento-No comercial 4.0" (CC-by-nc), cumpliendo con la definición de acceso abierto de la declaración de Budapest.

VAD. veredes, arquitectura y divulgación no se responsabiliza de los posibles derechos de reproducción de las imágenes pertenecientes a los textos firmados. Estos, si los hubiera, son responsabilidad de los autores de los textos conforme a los acuerdos establecidos y recogidos en la web y/o convocatoria correspondiente.



© Imágenes: sus autores

© Textos: sus autores/instituciones



VAD. veredes, arquitectura y divulgación es una publicación científica de periodicidad semestral (junio-diciembre) en formato digital (ISSN 2659-9198) y físico (ISSN 2659-9139) creada por el espacio de difusión de la arquitectura y tangentes a esta, VEREDES (ISSN 2603-6401).

VAD. veredes, arquitectura y divulgación acepta para su posible publicación artículos, críticas de arquitectura y reseñas de libros del ámbito de la teoría y cultura de la arquitectura, incluyendo estudios de otros campos relacionados con esta disciplina propios de los campos de investigación, según su nomenclatura UNESCO:

- 5506 Historia: por especialidades: Historia de la arquitectura.
- 6201 Arquitectura: Diseño arquitectónico, Jardines y parques, Urbanismo.

La revista evalúa contenidos originales en español e inglés siguiendo las directrices adoptadas por la comunidad científica y aplicando los criterios habituales en las publicaciones de mayor impacto internacional.

La valoración de los revisores externos incidirá en el interés del artículo, el juicio crítico del desarrollo, los datos bibliográficos manejados, la calidad de la redacción, así como su contribución al conocimiento en el ámbito de la historia, la teoría y el diseño arquitectónico y urbano.

Por tanto cada artículo científico es sometido a un riguroso proceso de revisión por el método de pares ciegos, de acuerdo con el protocolo Open Journal System y bajo el sistema de licencias Creative Commons en su modalidad "by-nc".

Estructura de la publicación:

- **Prólogo**, contextualiza y da forma al respectivo número.
- **Editorial** estará a cargo de los editores internos o invitados y que introducen la temática.
- **Artículos científicos** (4000-5000 palabras).
- **Críticas de arquitectura** (500-800 palabras).
- **Reseñas de libro** (400-500 palabras).

Otros aspectos que nos gustaría compartir contigo, estimado lector.

Esta revista utiliza el **Open Journal Systems**, un programa de publicación de código abierto para la gestión de las revistas científicas creado por el **Public Knowledge Project** y liberado bajo la **licencia GNU (General Public License)**.

Agradecimientos

Como todo nuevo proyecto, no estará exento de obstáculos a superar, por lo que te pedimos, amable lector, que tengas paciencia y que nos ayudes a mejorar poco a poco. Esperamos crecer y la mejor forma hacerlo es en vuestra compañía y con vuestro apoyo.

Por último y no menos importante, es dar las gracias tanto a los miembros públicos actuales que forman VAD, veredes, arquitectura y divulgación como a los que tras los focos hacen posible que estos inicios sean menos duros. Así como a las diversas personas y entidades que apoyan esta iniciativa editorial para sacar adelante los diferentes números.

Política de acceso abierto

VAD, veredes, arquitectura y divulgación garantiza un acceso abierto a todo el contenido publicado, con el objetivo de potenciar una investigación gratuita y un intercambio de conocimiento global.

La revista VAD, veredes, arquitectura y divulgación es gratuita desde el momento de la publicación de cada número y sus contenidos se distribuyen con la licencia "Creative Commons Attribution-Noncommercial 4.0" (CC-by-nc), cumpliendo con la definición de open access de la Declaración de Budapest en favor del acceso abierto.

Política antiplagio

VAD, veredes, arquitectura y divulgación declara su compromiso por el respeto e integridad de los trabajos publicados. El plagio está estrictamente prohibido y los textos cuyo contenido sea fraudulento serán rechazados o eliminados a la mayor brevedad. Al aceptar los términos y acuerdos expresados en la revista, los autores garantizan que los textos enviados son originales y no infringen derechos de autor. En el caso de autoría compartida, debe existir consenso pleno de todos los autores y su declaración expresa de que el trabajo no ha sido presentado ni publicado con anterioridad en otro medio de difusión.

Proceso de revisión por pares

Todos los trabajos presentados serán analizados por evaluadores externos, de acuerdo con criterios estrictos de calidad científica, siendo el Consejo de Redacción el que emita la decisión final a la vista de los informes de los evaluadores. Los originales serán revisados por el sistema conocido como "doble ciego", manteniéndose el anonimato del autor y de los evaluadores. Los trabajos serán enviados al menos a dos evaluadores externos cuyas sugerencias serán remitidas a los autores para que, en caso necesario, realicen las modificaciones pertinentes.

El Consejo de Redacción analizará todas las contribuciones y, teniendo en cuenta las evaluaciones externas, decidirá su aprobación o rechazo, así como el volumen y número en que se publicarán los artículos aceptados. Se procurará informar al autor sobre la aceptación o rechazo de su contribución en un plazo máximo de cinco meses, empezando a contar desde el momento en que se le informa de la aceptación del manuscrito para la evaluación externa. A la vista de los informes de los evaluadores/as, el Consejo de Redacción podrá tomar una de las siguientes decisiones, que le serán comunicadas al autor/a:

- Publicable tal y como está (o con ligeras modificaciones).
- Publicable tras su revisión. La publicación queda condicionada a la realización por parte del autor/a de todos los cambios requeridos por los evaluadores. El plazo para realizar tales cambios será de un mes.
- No publicable.

Índices, bases y catálogos

La revista VAD, veredes, arquitectura y divulgación ha sido incluida en los siguientes índices, bases y catálogos: DOAJ, DIALNET, BASE, DULCINEA y MIAR, entre otras.

VAD 02. Los Prototipos

Sumario

	Prólogo.Los Prototipos	10-11
	<small>Sergio de Miguel García</small>	
1	Editorial. La primera vez	12-14
	<small>Jesús Ulargui Agurruza</small>	
2	La Posmodernidad clásica en Aragón a través de los primeros prototipos y ensayos del arquitecto Daniel Olano	16-30
	<small>Antonio Estepa Rubio Jesús Estepa Rubio</small>	
3	Paisaje sublimado. De Rock Crest / Rock Glen a Pholiota. La evolución del uso de la piedra en la obra de Walter Burley Griffin y Marion Mahony Griffin	32-44
	<small>Javier Mosquera González</small>	
4	Quiosco de prensa en Jaén, episodio piloto	46-57
	<small>Fernando Jiménez Parras</small>	
5	Entre viviendas: "Costa Rica" y "El Serrallo", dos prototipos vecinales en evolución	58-69
	<small>Eva Hurtado Torán</small>	
6	Sobre el minimalismo: el carácter prototípico de Mies	70-81
	<small>Pablo Emilio Aguilar Reyes</small>	
7	Los Arquitectones de Kasimir Malevich. Reflexión artística sobre las cualidades formales de la arquitectura	82-94
	<small>Marcelo Gardinetti</small>	
8	The origins of the "Leões" flour and pasta factory. The present of the Arts and Architecture School of the University of Évora (Portugal)	96-106
	<small>Ana Cardoso de Matos Sheila Palomares Alarcón Armando Quintas</small>	
9	Coyuntura. ¿De qué estamos hablando los arquitectos en Venezuela?	108-110
	<small>Carlos Pou Ruan Héctor Torres Casado</small>	
10	Con la tierra nos basta	111-112
	<small>Darío Nuñez González Carlota González Pérez</small>	
11	Alejandro de la Sota: Los prototipos	113-116
	<small>Ana Pascual Rubio</small>	
12	El prototipo celestial	117-119
	<small>Mario de Saulo Pérez Gómez</small>	
13	Sobre la voluntad escenográfica de la arquitectura. El edificio como soporte de la historia y el poder	120-122
	<small>José Luis Martínez Martínez.</small>	
14	Reseñas Bibliográficas	124-127
	<small>Manuel Sánchez García Carlos Pita Abad Gonzalo Lois López Vázquez David García-Asenjo Llana</small>	



Prólogo

VAD 02.Los Prototipos

VAD
veredes, arquitectura y divulgación
ISSN 2659-9139 e-ISSN 2659-9198
<http://veredes.es/vad/>

The prototypes

Sergio de Miguel

Universidad Politécnica de Madrid, Madrid
Doctor Arquitecto y prof. asociado de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM

Si en el primer número de VAD, veredes, arquitectura y divulgación se descansaba la mirada en "los inicios", en aquellos comienzos y principios que proporcionan de manera tangible o simbólica lo que desea existir, ahora se quiere explorar con amplitud los parámetros pertenecientes a los orígenes.

Ese surgir, nacer y aparecer, donde germina la arquitectura.

La naturaleza será cambiada por la presencia del hombre, porque el hombre está hecho de sueños, y los instrumentos que la naturaleza le ofrece no le bastan. Él pretende mucho más.

La arquitectura es lo que la naturaleza no sabe hacer. La naturaleza no puede hacer nada de lo que hace el hombre. El hombre toma la naturaleza - los medios para hacer - y distingue sus leyes. La naturaleza no lo hace porque opera en armonía con las leyes, y a esto nosotros lo llamamos orden.

La naturaleza nunca hace distinciones. El hombre procede por distinciones, y cualquier cosa que haga nunca está a la altura de lo que en ese momento querían expresar su cuerpo y su espíritu.

Louis I. Kahn

La forma originaria, o primer modelo, el patrón ejemplar del cual se derivan otros objetos, ideas o conceptos se vale de dos términos concurrentes. Mientras que el abstracto "arquetipo" reposa en el mundo de las ideas, el concreto "prototipo" rodea el mundo material.

Pero en ambos se condensa una aproximación a lo perfecto, a lo original. A todo aquello que se vislumbra como depurado y capaz, no estandarizado. Siendo su descripción y respuesta la que resuelve la ambición de ser replicado o aprendido.

Los orígenes vierten en lo primigenio, en la precisa elección del modelo.

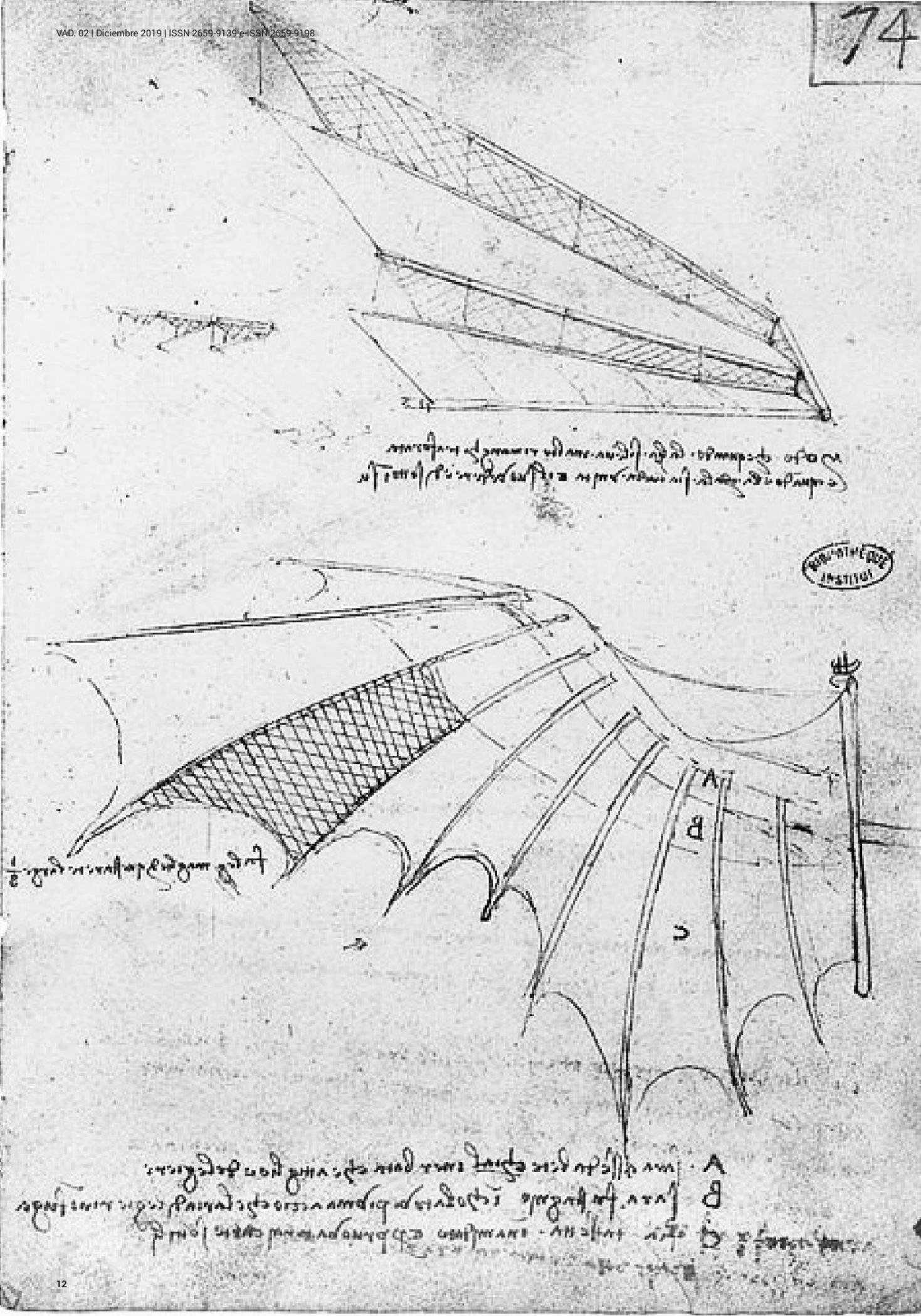
"Los arquitectos no inventan nada, solo transforman la realidad".

Alvaro Siza

Por encima de toda invención posible atender a esas primeras acciones originales supone volver a extraer significados y respuestas de las ideas y las cosas.

Figura 1. Pilas de madera que se secan en el molino de la Compañía Cedar Mill, Seattle, 1919 Fuente: <https://digitalcollections.lib.washington.edu> (consulta: 31 de mayo de 2019)

74



Editorial

La primera vez

The first time

Jesús Ulargui Agurruza

Universidad Politécnica de Madrid, Madrid

Doctor Arquitecto y profesor titular de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM

El "Chùn" describe una "densa y caótica plenitud" que crea múltiples posibilidades al inicio de nuevas situaciones, de ahí que no sepamos cómo continuar. No debemos dejarnos intimidar por los cambios y la ambigüedad, y llegar a la rápida conclusión de que el destino estaba en contra nuestra quedándonos sin ayuda para resolver la situación. Si podemos perseverar, lo creativo resolverá la situación correctamente.

La dificultad inicial. I Ching¹

¿Quién no tiene un recuerdo entrañable de una primera experiencia que, por mucho que la haya repetido, no ha vuelto a significar lo mismo?

Esa bicicleta de la infancia cuyas cualidades las recordamos como míticas aunque no podamos compararlas con las prestaciones de nuestro mejor automóvil. El poder de significación de las cosas es muchas veces mayor que sus capacidades y esta situación se hace más intensa en estos objetos iniciáticos.

Recuerdo una tarde de primavera de hace muchos años cuando mi hijo, entonces un niño, decidió al volver del colegio que quería construir una hamaca para el jardín. Llego a casa con la determinación de quien tiene todas las decisiones tomadas y ya ha visualizado en su mente cómo llevarlas a cabo.

Sustentada a dos pequeños árboles, colgó una tela que encontró por la casa y que previamente había reforzado en sus extremos por dos ramitas del jardín. A ellas ató dos pequeñas cuerdas que servían de conexión a los árboles. El resultado no era ni estable, ni útil y ni tan siquiera tenía el tamaño mínimo para que pudiese acoger su propio cuerpo.

Era entermecedor ver el grado de interés con el que miraba su obra ya terminada al final de la jornada. Desde su visión, el trabajo estaba completo. No había un atisbo de crítica a su funcionamiento. Lo que le interesaba era la representación de la hamaca mas que su función, y por ello el objeto le satisfacía.

Para mi hijo el asunto estaba en la traslación de su imagen mental, el impulso de llevarla a cabo, y el objeto como resultado. Puedo imaginarle mirándolo y visualizando las múltiples posibilidades de evolución que se abrían desde su imaginación. Todo un mundo de nuevas hamacas aparecerían, como viñetas, en una escena. Y todas estaban contenidas en ese pequeño conjunto de palos, telas y cuerdas.

Un comentario muy recurrente en las clases de proyectos de Francisco Javier Saénz de Oiza en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid era sobre el significado de los inventos en la arquitectura.

VAD

veredes, arquitectura y divulgación
ISSN 2659-9139 e-ISSN 2659-9198
<http://veredes.es/vad/>

¹ Carol K. Anthony, *Guía del I Ching* (Barcelona: La Liebre de Marzo, S.L., 1997), 29

Figura 1. Estudio para ala artificial de Leonardo da Vinci. *Codex Atlanticus*, f. 74, Leonardo da Vinci (1452-1519). Fuente: Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Recurso: <https://www.ambrosiana.it/en/discover/codex-atlanticus/> (consulta: 30 de noviembre de 2019)

Nos recordaba que, por su propio significado, sus objetivos no son directamente su función, sino abrir nuevas posibilidades. En el significado del invento esta su imposibilidad de funcionar correctamente. A modo de ejemplo, nos decía, que los primeros ingenios voladores no funcionaron, pues se crearon desde idealizaciones inspiradas en la forma de las aves que no se separaban en muchos casos de las mismas intenciones de mi hijo con su pequeña hamaca.

Y es que para el nacimiento de algo nuevo hay que volver a la mirada de un niño, que es capaz de reinventar el mundo todas las días con inocencia y falta de prejuicio.

Quiero decir con ello que pese a los enormes avances, estudios y análisis que pueden aparecer desde la concepción de un invento a su materialización en un prototipo, el valor principal de ambos está tan sólo en la apertura que crean a posibilidades futuras, y que es ahí donde se encuentra su verdadero sentido.

Pese a que el prototipo se relaciona con la manufactura, con lo tangible y real, su principal valor está en recoger dentro de sí todos los objetos futuros que surjan de esa primera materialización, algo mucho más importante que su propia utilidad.

Cito del I Ching, con ese lenguaje que contiene todas las respuestas a todas las preguntas, esta definición de lo que entiendo es el significado más profundo y universal de los primeros objetos. Deben ser aquellos cuyas características incluyen esa

"densa y caótica plenitud que crea múltiples posibilidades al inicio de nuevas situaciones".

Cuando habla de "caótica plenitud" se refiere de un lado a la capacidad de contener en su interior todas las posibilidades, aunque se presenten desordenadas y con dificultad para ser entendidas.

Es por lo tanto su potencialidad y no su acierto lo que define al prototipo, y por ello entran en él y disculpen que al mismo nivel, la pequeña hamaca de mi hijo, los inventos de Oíza o los más extravagantes o increíbles descubrimientos de la historia. Y esa diversidad justifica suficientemente la pertinencia del número dedicado a este tema en esta revista que ahora presentamos.

Pero abriría todavía más la descripción no solo al mundo de los objetos sino, ya en la arquitectura, a muchas partes del proceso de proyectar. Si observamos nuestras obras o las de otros arquitectos, podremos percibir en algunas de ellas esa capacidad de haberse convertido en prototipos de futuras propuestas. Y ello puede percibirse en la totalidad o en sus fragmentos. Ya que podríamos hablar de prototipos también en las plantas, alzados o secciones de proyectos.

En realidad, casi podríamos decir que todos proyectamos desde prototipos, nuestros o de otros. Y eso se podría llevar a la ceremonia de la vida, ya que todo lo que nos rodea se pudiera también dividir entre lo que potencia el cambio, y lo que lo desarrolla.

¿Y qué podemos hacer ante este torbellino de mutaciones, de impulsos de cambio, que tanta inquietud nos genera al vivir?

El I Ching también nos lo aclara. Solo hay dos opciones: o dejarnos intimidar y abandonar, como hacemos con tantos hermosos aciertos que quedan olvidados; o perseverar desde lo creativo hasta encontrar la siguiente respuesta. Y ahí aparece el genio.

prototipo

Del gr. *πρωτότυπος* *prōtótupos*.

1. *m. Ejemplar original o primer molde en que se fabrica una figura u otra cosa.*

2. *m. Ejemplar más perfecto y modelo de una virtud, vicio o cualidad.*

Real Academia Española

La Posmodernidad clásica en Aragón a través de los primeros prototipos y ensayos del arquitecto Daniel Olano

Classic Postmodernity in Aragon through the first prototypes and essays of the architect Daniel Olano

Antonio Estepa Rubio | Jesús Estepa Rubio

Recibido: 2019.09.21

Aceptado: 2019.10.13

Antonio Estepa Rubio

Universidad San Jorge. Zaragoza
aestepa@usj.es
Arquitecto por la E.T.S.A de la Univ. de Sevilla, Doctor arquitecto por la Universidad de Alcalá de Henares. Máster en Urbanismo, Catastro y Valoración por Univ. de Jaén, Máster Executive en Infoarquitectura e Interiorismo 3D por el INESEM Business School. Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte por Univ. de Zaragoza y Máster en Investigación y Formación Avanzada en Arquitectura por la USJ de Zaragoza. Cofundador del estudio ER arquitectos. Subdirector del Área de Conocimiento en Arquitectura y responsable del Grado en Arquitectura, profesor de Análisis de Formas, Proyectos, Integración y PFG, director del Título de Experto en Diseño Avanzado, Infoarquitectura e Ideación y del Título de Experto en Flujo de Trabajo BIM con Revit en USJ de Zaragoza.

Jesús Estepa Rubio

ER arquitectos
oficina@erarquitectos.com
Arquitecto por la E.T.S.A de la Univ. de Sevilla, Doctor arquitecto por Univ. de Córdoba, Máster en Urbanismo, Catastro y Valoración por la Univ. de Jaén y Máster Interuniversitario en Representación y Diseño en Ingeniería y Arquitectura por la Universidad de Córdoba. Cofundador del estudio ER arquitectos.

Resumen

En este texto abordamos una evaluación crítica sobre las aportaciones de iniciación del arquitecto zaragozano Daniel Olano, acotadas en el cambio de década entre los setenta y los ochenta. Entendemos que estas primeras obras, a pesar de la extensión de su catálogo, son una muestra válida y convincente que sirve para comprender cómo y por qué se produce la consolidación de un nuevo lenguaje sobre la arquitectura aragonesa, en tan singular momento histórico. A pesar de que las grandes obras de este arquitecto (aquellas que, a todas luces, sirvieron para cambiar la fisonomía de la ciudad de Zaragoza) vendrían en momentos posteriores, podemos decir, sin temor al equívoco, que éstas anclan su raíz conceptual en otras de menor escala, pero de intensidad equivalente, cuya muestra presentamos y exponemos a continuación. El conjunto de obras sobre las que trabajamos, pertenecientes a la primera etapa de producción de Daniel Olano, es un buen ejemplo para reconocer el profuso y valioso trabajo de este "arquitecto de provincias"; quien, hasta la fecha, no ha sido adecuadamente considerado por la historiografía que se ocupa de la crítica arquitectónica contemporánea en nuestro país.

Palabras clave: Arquitectura; Zaragoza; Aragón; Posmodernidad; Olano.

Abstract

In this paper we work on a critical evaluation of the initiation contributions of the architect from Zaragoza, Daniel Olano, bounded at the turn of the time between the seventies and the eighties. We understand that these first works, in spite of the extension of their archive, are good to understand how and why the consolidation of a new language on Aragonese architecture takes place, in such a singular historical moment. Although the great works of this architect (those that served to change the image of Zaragoza) would come at later moments, we can say, without fear of misunderstanding, that these works base their conceptual roots on others of smaller scale, but of equivalent intensity, whose sample we present and expose in this research. The set of pieces on which we work, belonging to the first stage of the architect's production, is a good example to recognize the valuable work of this professional: who, at the present, has not been adequately considered by the historiography that works on contemporary architectural criticism in our country.

Key words: Architecture; Zaragoza; Aragón; Postmodernity; Olano.

Contextualización

El 28 de abril de 1976 se reunía en Sevilla un grupo de arquitectos con el objetivo de fallar el Concurso de Anteproyectos para la Sede Social del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental y Badajoz. El jurado estaba compuesto por Julio Tirado de Serrano, José Antonio Coderch de Sentmenat, Aldo Rossi, Rafael Moneo Vallés, Luis Peña Ganchegui, José María García de Paredes y Roberto de Juan Valiente¹.

El proyecto ganador, desarrollado por Gabriel Ruiz Cabrero y Enrique Peerea Caveda, evidenciaba un beneplácito categórico hacia una "forma de hacer" tremendamente cercana a los postulados de Rossi, vistos desde la escena internacional, y los de Moneo o García de Paredes, desde el espectro español.

En este sentido, no sobraría referir la muy notable convergencia que hay en la propuesta premiada en Sevilla con respecto al edificio que poco tiempo antes Rafael Moneo y Ramón Bescós habían proyectado para Bankinter en el madrileño Paseo de la Castellana². Por ello, tampoco resulta extraño comprender la crítica que exponía el arquitecto y pintor Javier Utray³, participante en esta convocatoria, cuando consignaba el hecho de que el jurado había empleado este concurso para "canonizar una tendencia determinada" sobre la que hubo forzosamente de emitir un veredicto.

La alusión a este evento nos sirve para abordar nuestros objetivos: conocer el contexto profesional y el panorama arquitectónico en una España que estaba siendo zarandeada desde sus cimientos. Desde un enfoque puramente político y sociológico, el año 1977 fue el de la legalización del Partido Comunista, y en 1978 se aprobaba una nueva Constitución que, entre otras muchas cosas, permitiría la transferencia de competencias en materia de educación, cultura y sanidad hacia los emergentes Estados Autonómicos.

Fruto de todo esto, sin demasiado tiempo para armar una estrategia que actuara como reacción, se generó todo un rosario de pequeños y medianos encargos que, lejos de caer en las manos de los arquitectos consagrados que operaban desde Madrid, permitieron la entrada en acción de una nueva generación de jóvenes arquitectos, "arquitectos de provincias", que supieron modelar la imagen de una nación cuyas políticas generales, al menos en lo relacionado con la arquitectura, habían girado claramente hacia ocupaciones vinculadas con conflictos de naturaleza social.

La Zaragoza encontrada

Daniel Olano Pérez, nacido en 1950⁴, comenzó pronto a recibir encargos profesionales, lo que motivaría junto a otros problemas burocráticos y administrativos (fundamentalmente de carácter político), que no se titulase hasta el año 1977⁵. Asistió a las abarrotadas lecciones impartidas por Rafael Moneo en Barcelona y, en lo relacionado con el aprendizaje en proyectos, coincidió con un joven profesor, el ibicenco Elías Torres Tur, quien apenas era unos pocos años mayor que él, pero que como el propio Olano afirma, era un

"terremoto de creatividad".⁶

- 1 Varios Autores, "Concurso de anteproyectos para la nueva sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental y Badajoz en Sevilla: Acta", *Arquitectura* 200 (1976): 11-12.
- 2 Gabriel Ruiz Cabrero, "Sobre Bankinter o ¿un americano en Madrid?", *Arquitectura* 208 (1977): 104-111.
- 3 Varios Autores, "Concurso Sevilla, concurso polémico", *Arquitectura* 200 (1976): 85
- 4 Jesús Martínez Verón, *Arquitectos en Aragón. Diccionario histórico*, vol. III (Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Excelentísima Diputación de Zaragoza, 2001), 340.
- 5 Daniel Olano se autodefine como un «chico de barrio», hijo de un cartero y una costurera que, tras destacar en sus estudios de bachillerato, se marchó a Cataluña para formarse como arquitecto. Cursó sus estudios en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona de forma brillante, siendo uno de los pocos alumnos de nuevo ingreso de su generación que logró superar todas las materias del primer curso en la primera convocatoria del mes de junio. Entre los muchos compañeros con los que se cruzó a lo largo de la carrera, tuvo la fortuna de coincidir con dos estudiantes que habían llegado a Barcelona tras haber sido expulsados de la Escuela de Sevilla, nos referimos a Antonio Cruz Villalón (1948) y Antonio Ortiz García (1947), con los que compartió algunos momentos de distensión, no necesariamente restringidos al interés por la arquitectura. Entrevista inédita con los autores el 11 de diciembre de 2018.
- 6 *Ibidem*.

7 Guzmán de Yarza Blache, "José de Yarza García: vínculos europeos en la modernidad periférica española", Tesis Doctoral inédita, Universidad Politécnica de Madrid, 2016.

8 José Manuel Pozo Muncio, Regino Borobio Ojeda (1895-1976): modernidad y contexto en el primer racionalismo español, Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990.

9 Carlos Labarta Aizpún, "José Romero, la arquitectura olvidada de un hombre", RA: revista de arquitectura 3 (1999): 5-21..

10 Cabría recordar que en el año 1927 Fernando García Mercadal había proyectado y construido *El Rincón de Goya* dentro del Parque Grande de Zaragoza, situando a la ciudad en el primer plano de la modernidad.

11 Real Decreto-Ley 12/1976 sobre inversión en vivienda y Real Decreto-Ley 2960/1976 Texto Refundido de la legislación de viviendas de protección oficial.

12 Real Decreto-Ley 31/1978 sobre política de viviendas de protección oficial y Real Decreto-Ley 3148/1978, sobre su reglamento.

13 Decreto 2114/1968, de 24 de julio por el que se aprueba el Reglamento para la aplicación de la Ley sobre viviendas de protección oficial.

14 Entrevista inédita concedida por Daniel Olano a los autores el 11 de diciembre de 2018.

El panorama con el que se topa Olano a su regreso desde Barcelona es el de una ciudad construida, entre otros, por nombres como los de José de Yarza García (1907-1995)⁷, Santiago Lagunas Mayandía (1912-1995), Antonio Uceda García (1898-1990), Regino Borobio Ojeda (1895-1976)⁸, José Romero Aguirre (1922-1979)⁹, y Teodoro Ríos Usón (1922-2010). Estos son algunos de los nombres propios que personificaron la arquitectura aragonesa durante el período de la dictadura militar del General Franco.

Es irrefutable el hecho de que estas generaciones estuvieron empeñadas en lograr la reintroducción definitiva de la arquitectura moderna¹⁰ en esta región que, por situarse a medio camino entre Madrid y Barcelona, quedaba ciertamente enterada de cuanto se removía en estos dos hervideros de producción cultural.

Dicho esto, también habría que considerar una situación particular de este momento histórico, una situación connatural con la filosofía desplegada por todas las formaciones políticas, esto es, la intención de emplear la arquitectura y el urbanismo como estructuras con las que soportar un cambio social necesario y, en paralelo, prometido en las campañas y mítines políticos. Esta anhelada transformación a la que nos referimos se tradujo, desde la profesión, en una alteración evidente de la tipología de encargos a resolver por los arquitectos; es decir, se comienzan a levantar otro tipo de edificaciones, contenedoras de programas funcionales bastante más cercanos a las problemáticas del día a día de los españoles y, por ende, de los aragoneses.

Esta fue la época de las guarderías y de los colegios, de los centros de formación profesional y de los institutos, de los centros de salud y los hospitales provinciales, fue la época de la eclosión de la vivienda de protección oficial, tras las renovaciones de 1976¹¹ y 1978¹², sobre la obsoleta normativa reguladora de 1968¹³, naturalmente proveniente del régimen anterior.

Daniel Olano tendrá así la oportunidad de trabajar, siendo aún muy joven, en proyectos de gran envergadura y cuya promoción, impensable en épocas anteriores, surgió desde la voluntad de los poderosos sindicatos (esencialmente UGT y CC.OO.)¹⁴, en aquél momento, con mucha capacidad de desarrollo y con suficientes medios a su disposición, tanto económicos como humanos.

La cesión de competencias del Estado a las Autonomías permitió que muchos de los proyectos que se desarrollaban directamente en Madrid fueran resueltos directamente en su emplazamiento de destino. Por ello, los arquitectos de Zaragoza, en donde por entonces no había ninguna escuela de arquitectura, comenzaron a registrar un aluvión de encargos, tanto para ser ejecutados en la propia ciudad como para dar servicio al resto del territorio aragonés; permitiendo así que entraran en escena nuevos profesionales.

El resultado en la trayectoria de Daniel Olano es una gran variedad de proyectos de naturaleza pública y privada, de edificación o de planeamiento urbanístico, de intervenciones en el patrimonio, promociones inmobiliarias de uso residencial, industrial o terciario, obra civil y de urbanización, e incluso, como hecho muy diferencial, piezas arquitectónicas

singulares, como lo son, por ejemplo, la obra de remodelación de la cabecera de la *Plaza de España* y el edificio de *Puerta Cinegia*, el edificio para la *Cooperativa de Taxis*, las *Piscinas Cubiertas Miralbueno El Olivar* (Premio García Mercadal en 1989) o la construcción del *Pabellón de Aragón en la Expo de 2008*, que ha sido su obra con más recorrido exterior y mayor proyección mediática.

Para acotar esta investigación, focalizaremos nuestro interés en un grupo de viviendas unifamiliares que fueron desarrolladas al final de la década de los setenta y, alguna de ellas, al principio de los años ochenta. Este conjunto de "obras de iniciación" estaba alienado con el clima de renovación que se había filtrado, por Madrid y Barcelona, a partir del conocimiento de las rutinas experimentales que arquitectos como John Hejduk o Peter Eisenman habían estado ensayando en Estados Unidos una década antes. Quizá por ello Luis Fernández Galiano dictaminara, en el artículo de la revista *El Croquis* a propósito del acto inaugural del curso académico 1983-1984 en la ETSAM, a cargo de John Hejduk (el 10 de octubre de 1983), que por fin se había conseguido sustituir a los fantasmas de las abstracciones geométricas de antaño por "alquimias intelectuales", a medio camino entre la ensoñación pictórica y la construcción racional¹⁵.

Dicho de otro modo, en el ocaso de los años setenta y el amanecer de los años ochenta, en España se propugnó de manera vigorosa un cambio de ciclo que permitió que, en lugar de mirar a Rossi y a Venturi, apareciesen corrientes de una posmodernidad renovada, acaso susceptible de personificar en la obra de ciertos referentes ligados a Barcelona; entre ellos, Rafael Moneo, Manuel de Solà-Morales, Helio Piñón y Albert Viaplana o Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña. Si bien, tal vez por el hecho de que las experimentaciones plásticas trabajadas por arquitectos como Ricardo Bofill hubiesen logrado ya un desarrollo que, más allá del ensayo teórico, podía demostrarse con evidencias¹⁶, parecía adecuado que se apostara por otro tipo de formulaciones, ideadas desde protocolos ciegos y sin que se predefiniese, a priori, cualquier resultado final.

Además, el ocaso profesional de otros importantes referentes europeos como James Stirling, sobre el cual Daniel Olano había profundizado en el estudio de su obra y visitado prácticamente todos sus edificios significativos, dejaba vacante el centro de la arquitectura que surgía desde la vertebración formal de los códigos funcionales de la propia edificación¹⁷. Por eso, no es de extrañar que los arquitectos americanos, en particular Peter Eisenman abordaran sus proyectos, ya no desde la coherencia y el rigor de la justificación y la resolución programática defendida por Stirling, sino más bien, desde postulados topológicos¹⁸ que transforman el "habitar" en "experiencia".

En este sentido, como veremos más adelante, estos primeros proyectos de Olano superaron el funcionalismo estricto destilado del conocimiento de Stirling, para instalarse en posturas más investigativas, en donde los espacios del interior y del exterior, separados por la fina membrana de la envolvente constructiva, quieren entremezclarse a partir de relaciones más complejas que las derivadas del utilitarismo servil del arquetipo; acaso cercenando y minimizando la contradicción que se generaría al aplicar, en este tipo de arquitectura, las reglas canónicas de la modernidad, heredadas de Le Corbusier y reformuladas por Richard Meier¹⁹.

15 Comprendemos el empeño de Fernández Galiano al defender que, superado el momento en el que las aportaciones de la posmodernidad habían dado de sí todo lo posible, fuese necesario mirar hacia otras tendencias que, en aquel momento, estaban en efervescencia pura. Naturalmente el camino lógico de llegada era el de la importación del lenguaje de los norteamericanos, en esencia, el de los cinco arquitectos que había reunido Arthur Drexler en la exposición del año 1967 en el MOMA de Nueva York; esto es, Michael Graves, Peter Eisenman, Charles Gwathmey, John Hejduk y Richard Meier. Véase: Luis Fernández-Galiano Ruíz, "Un americano en Madrid. Hejduk, de la abstracción a la fábula", *El Croquis* 14 (1984): 19.

16 *La Muralla Roja*, edificio construido por Ricardo Bofill en Calpe (Alicante) en 1963, se identifica como una muestra evidente sobre cuanto explicamos en relación a que las experimentaciones plásticas posmodernas habían cosechado ya sus fines esenciales; o lo que viene a ser lo mismo, podemos decir que por esta vía se habían logrado ya resultados que, aun pudiendo ser imitados, pocos márgenes de mejora real permitirían. Las reinterpretaciones trabajadas por Bofill sobre consideraciones espaciales, anteriormente presentadas por Rossi, trasladadas hacia escenarios híbridos fundamentados en la búsqueda de atmósferas características de la "forma de vida" en el Mediterráneo, parecen dar la vuelta sobre sí, cayendo, por qué no decirlo, en un entorno conceptual bastante cercano a las proposiciones trabajadas por varios arquitectos transatlánticos, como Luis Barragán Morfín, y tras él, Ricardo Legorreta Vilchis.

17 Luis Miguel Ramos Castro, "Regla y restricción en James Stirling" (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2017), 21-23.

Tres casos de estudio: *Casa Olano* en Nuez de Ebro (1973), *Casa Iñaki I* en Las Abduelas (1977) y *Casa Navarro* en Venta del Olivar (1980)

Comprendida y argumentada la relación intelectual pretendida por Daniel Olano con respecto a los ensayos y las experimentaciones foráneas, fundamentalmente soportadas en la teoría y la praxis de Stirling, por un lado, y de Eisenman por otro, no resulta impropio dar por bueno el hecho de que estas obras de iniciación, estos prototipos proyectados por el zaragozano pretendiesen ser, además, “propuestas de variación” sobre algunas de las realizaciones que ya había triunfado en nuestro país; entre otras, ejecutadas por las manos de los que años atrás fueron los docentes con quienes se formó Olano, esto es, Moneo, Piñón, Viaplana, Torres y Martínez Lapeña.

Estos prototipos, a pesar de ser obras de trascendencia menor, son un estupendo medio para comprender, con distancia y objetividad, como fue el cambio de paradigma que, por fin, se había dado en Aragón.

El trasvase generacional que afectó al grueso de arquitectos aragoneses, unido al momento de revolución intelectual que se estaba dando en España, permitió que se abriese el foco de visión para enfocar, más y mejor, a las corrientes internacionales que, por entonces, estaban en la cresta de la ola.

Es en ese caldo de cultivo donde cabría enmarcar las tres piezas singulares a las que nos referiremos y sobre las que cimbraremos el discurso que defendemos. En este sentido, evaluaremos estas casas como “prototipos” autónomos que, en comunión, permiten soslayar la idea de un anhelado cambio sobre las “formas de hacer” que se habían empleado, hasta la fecha, en la arquitectura ejecutada en Aragón.

Casa Olano, 1973

Bajo el encuadre que se han perfilado más arriba, la primera casa de Olano sobre la que nos detendremos será una pequeña construcción, de tan sólo una planta, proyectada y construida en el año 1973²⁰ en Nuez de Ebro (Zaragoza). Se trata de una primera declaración de intenciones, a priori sencilla y directa, sobre cómo podía darse forma a las construcciones de ámbito rural, de acuerdo con un lenguaje más avanzado (Fig.1).

En esta casa, de forma temprana, se detecta ya una lucha que ocupará y obsesionará a Daniel Olano durante toda una década; nos referimos al intento de conseguir una piel continua, una membrana, que hiciese viable y reconocible la continuidad de un mismo material en paramentos verticales y paramentos horizontales. Así, hay un esfuerzo por perfilar las aristas geométricas que definen la configuración volumétrica del conjunto, naturalmente, haciendo desaparecer cualquier referencia al alero y al vierteaguas tradicional de las construcciones rurales aragonesas. No hay duda de que en este primer ensayo Olano andaba experimentando, a pesar de la poca superficie y del reducido volumen que debía manejar, con intentos de articulación de secuencias de organización interior, equivalentes a las que los arquitectos americanos habían planteado en varios prototipos domésticos, por entonces, recién publicados; aunque eso sí, con menor escala que aquellos.

18 La Real Academia Española define la topología como la “rama de las matemáticas que trata especialmente de la continuidad y de otros conceptos más generales originados de ella, como las propiedades de las figuras con independencia de su tamaño o forma”.

19 Fredy Ovando Grajales, “La retícula en el proyecto arquitectónico de Richard Meier”, *Revista EGA: expresión gráfica arquitectónica*, vol. 23, nº 33 (2018): 168-177.

20 En el año 1973 Daniel Olano aún no había entregado el Proyecto Fin de Carrera; por lo tanto, para darle forma a este trabajo operó bajo una especie de consorcio profesional, llamado ALEP, con el cual arquitectos compañeros de la misma generación iban compartiendo tareas y encargos menores mientras que, de forma complementaria, se iban ayudando administrativamente unos a otros, consiguiendo así una reducción importante de costes sobre los trabajos. Como suele ocurrir en el inicio de la actividad profesional de muchos arquitectos, resulta común que el primer encargo llegue a través de un familiar; en este caso, así fue, en concreto a través de su tío (José Olano Navarro), quien plantea a un jovencísimo Daniel Olano la posibilidad de construir una casa sencilla y barata, resuelta en una única planta, pero donde deja plena libertad de acción al arquitecto para que volcara todo su empeño e imaginación, tal y como demuestra el resultado obtenido, planteando un ejercicio que parece aún más cercano a las pruebas teóricas escolares que a un proyecto perteneciente al mundo profesional.



Figura 1. *Casa Olano Navarro* en Nuez de Ebro. Daniel Olano. Nuez de Ebro (Zaragoza), 1973. Material gráfico inédito extraído del archivo del arquitecto (Expediente: RU-1973 NUEZ II- CASA OLANO NAVARRO).

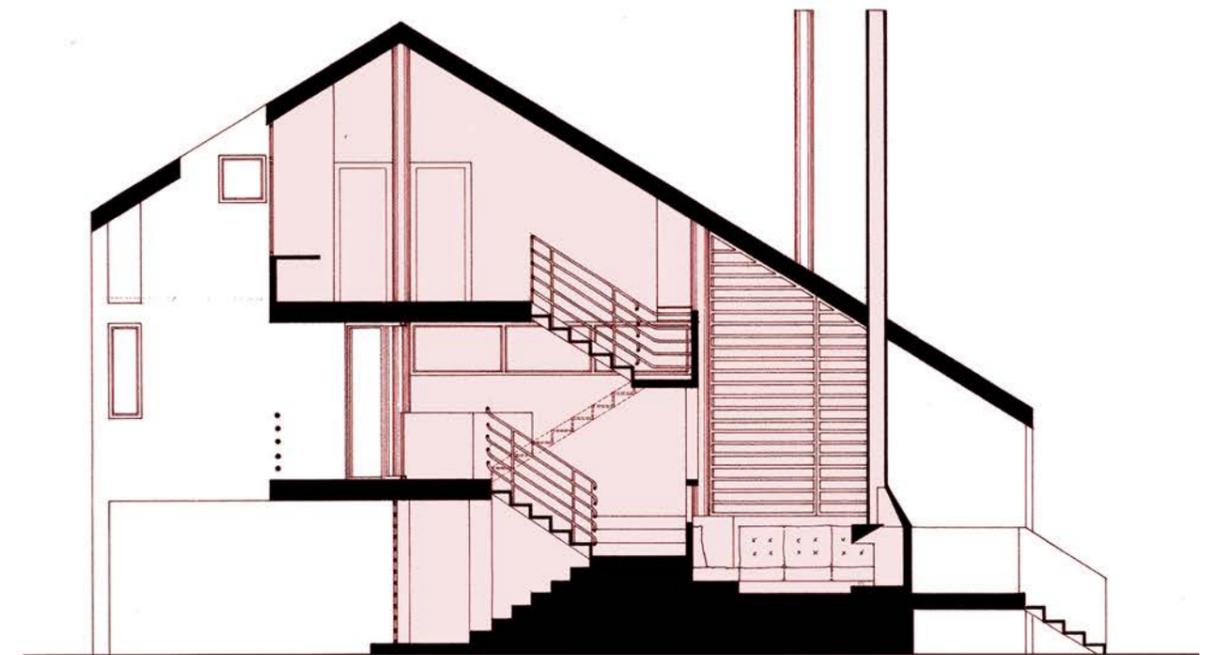
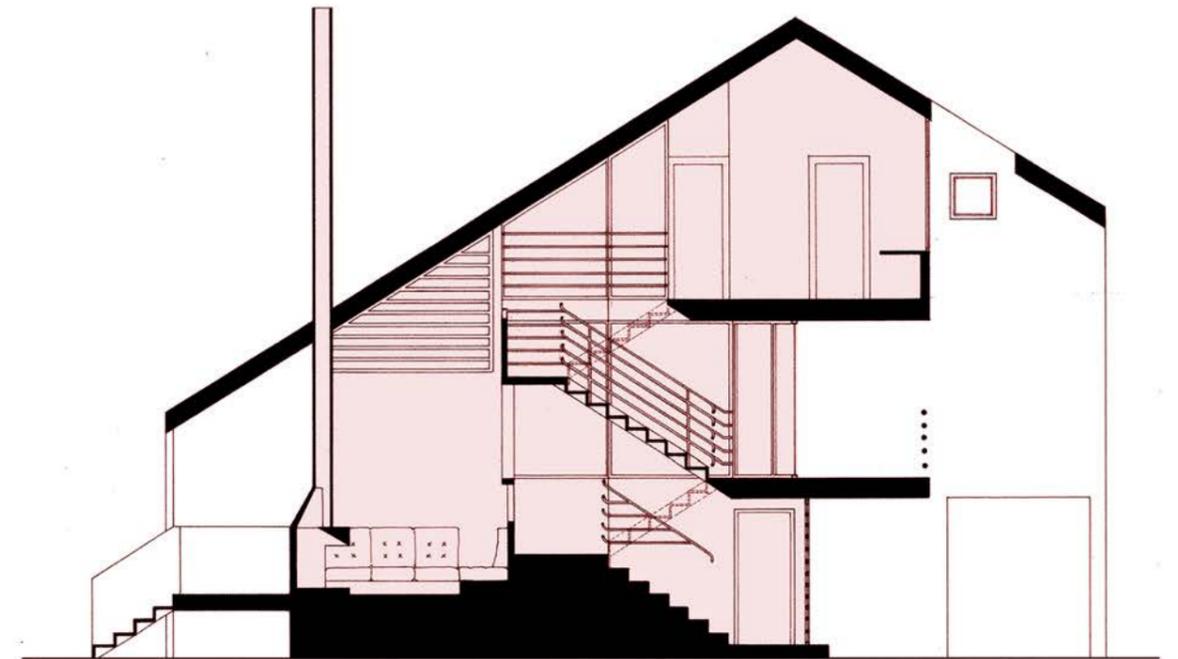
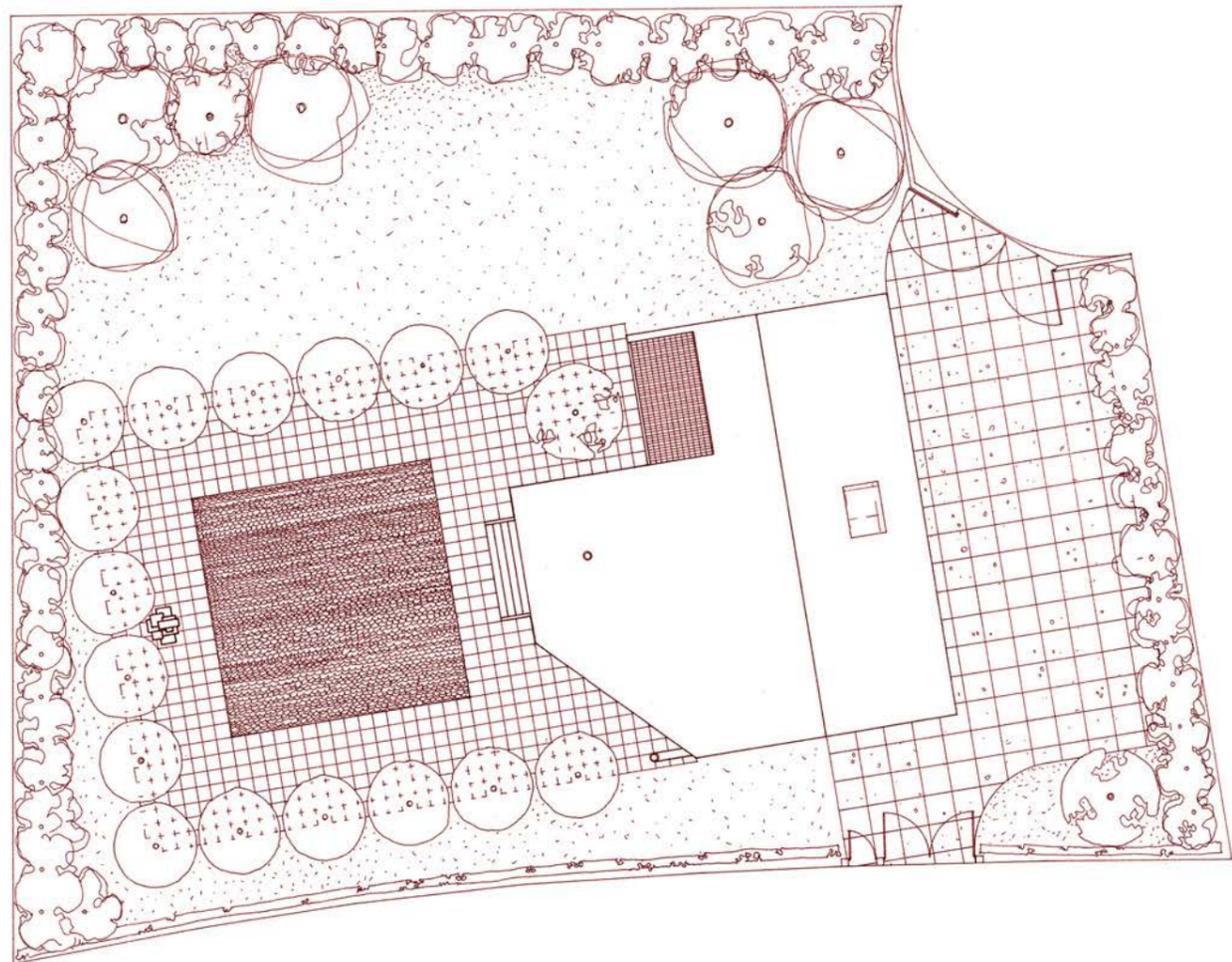
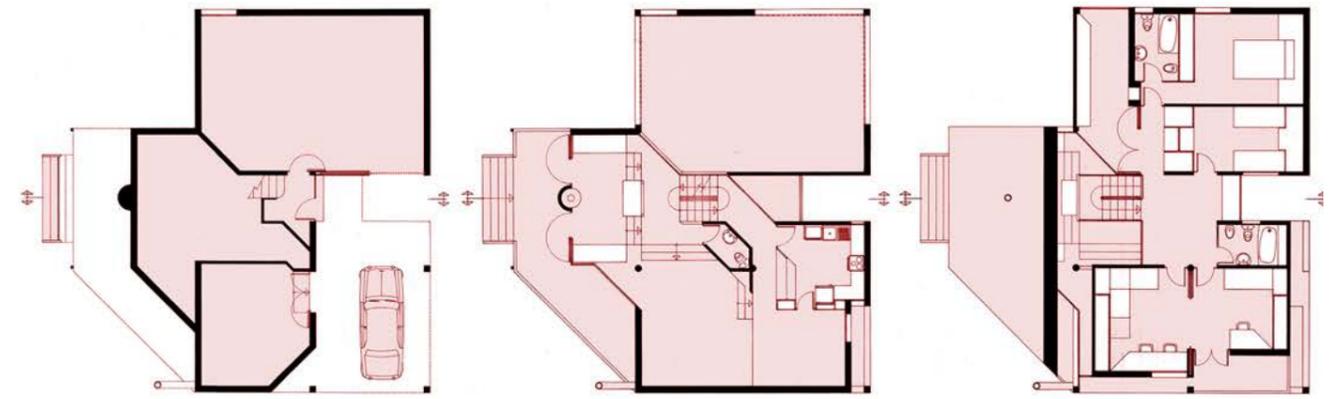
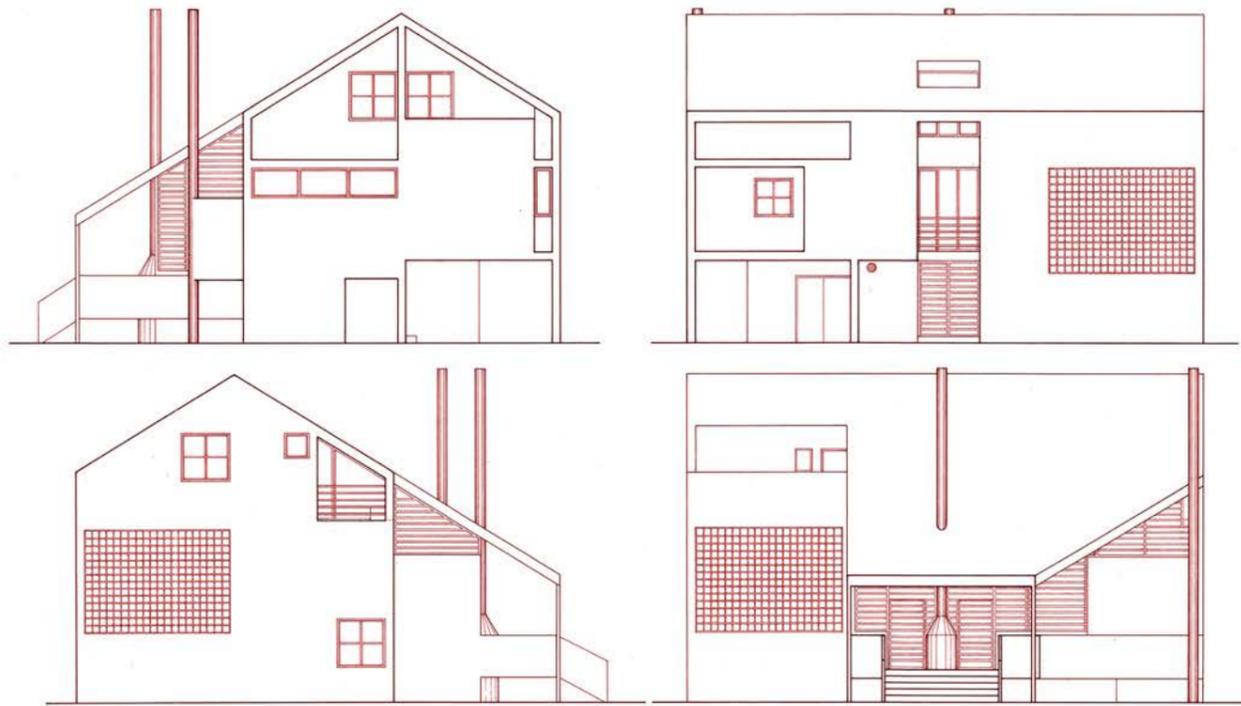


Figura 2. *Planta de ordenación y alzados de la Casa Iñaki I.* Daniel Olano. Urbanización "Las Abdulas" (Zaragoza), 1977. Material gráfico inédito extraído del archivo del arquitecto (Expediente: RU-1977 CASA IÑAKI I).

Figura 3. *Plantas y secciones de la Casa Iñaki I.* Daniel Olano. Urbanización "Las Abdulas" (Zaragoza), 1977. Material gráfico inédito extraído del archivo del arquitecto (Expediente: RU-1977 CASA IÑAKI I).

21 Kenneth Frampton, "Criticism", en *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*, editado por Arthur Drexler (Nueva York: Wittenborn, 1972), 9-17.

No en balde, la sombra arrojada por esta arquitectura sobre ella misma da fe de que la ordenación global de las estancias, entendida desde la planta, renuncia a perfilar una geometría ortodoxa y simplificada; tal y como sucede en cualquier construcción rural o agraria donde prima, frente a cualquier pretensión, su correcto funcionamiento.

Casa Iñaki I, 1977

El segundo proyecto al que nos referiremos será la primera opción, finalmente desechada, proyectada para la vivienda unifamiliar que le encargó en 1977 Ignacio Rodríguez Ruiz en la Urbanización "Las Abdulas" (Fig.2); en un entorno urbano próximo a la artificiosa intersección que se produce cuando el Canal Imperial de Aragón se eleva para cruzar por encima del cauce del Río Huerva.

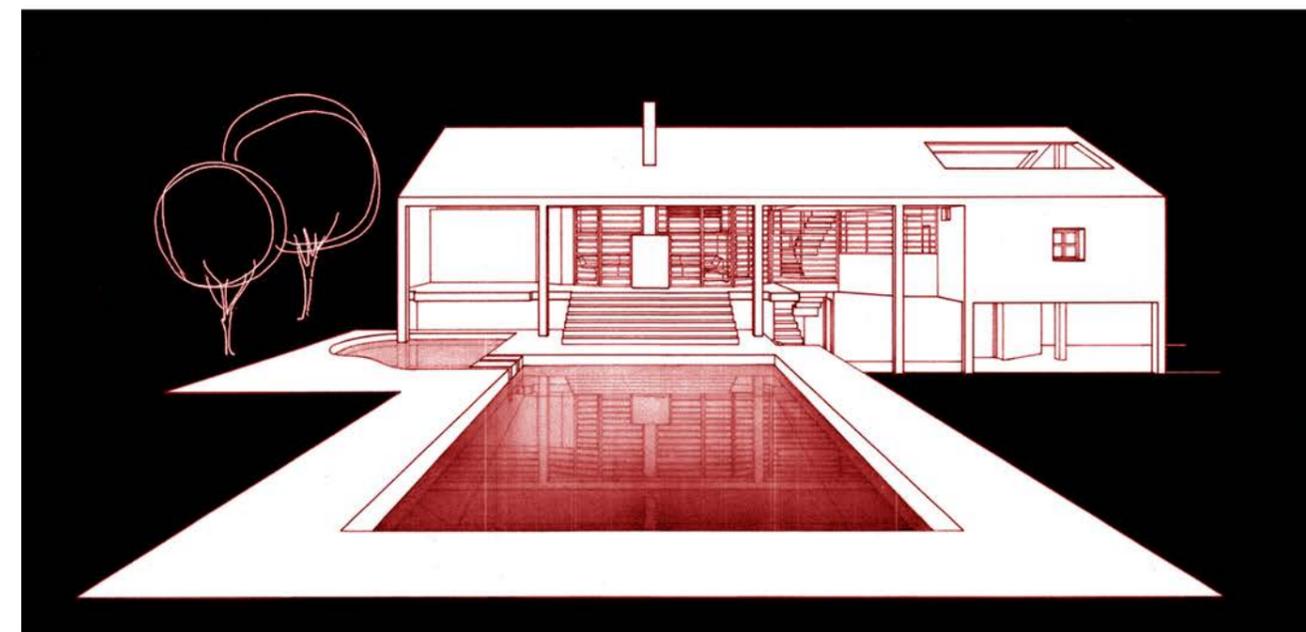
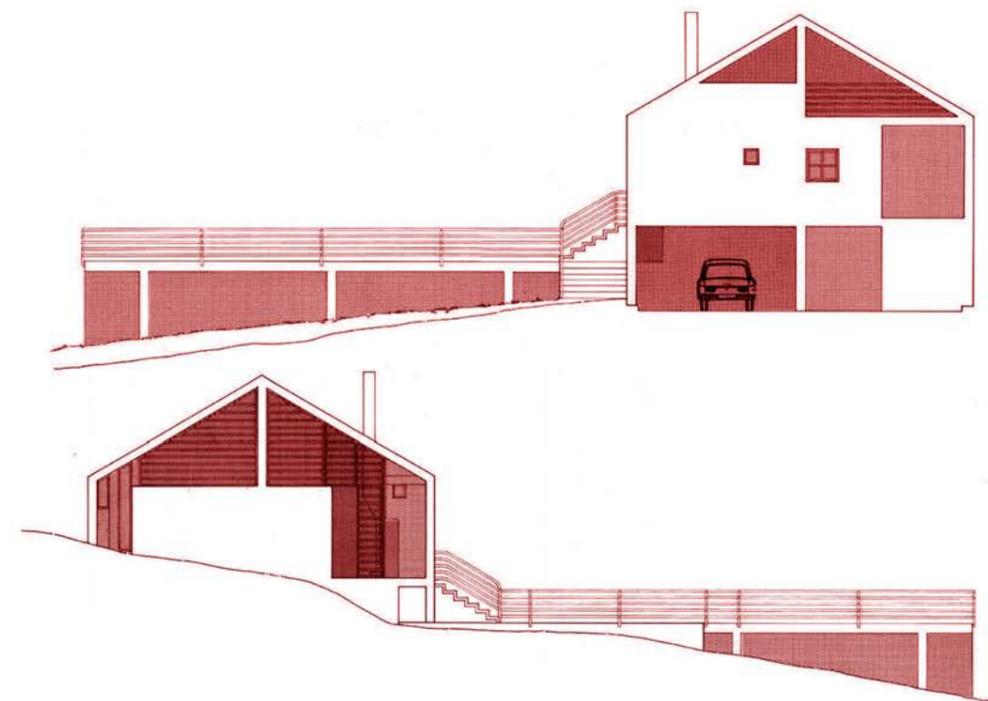
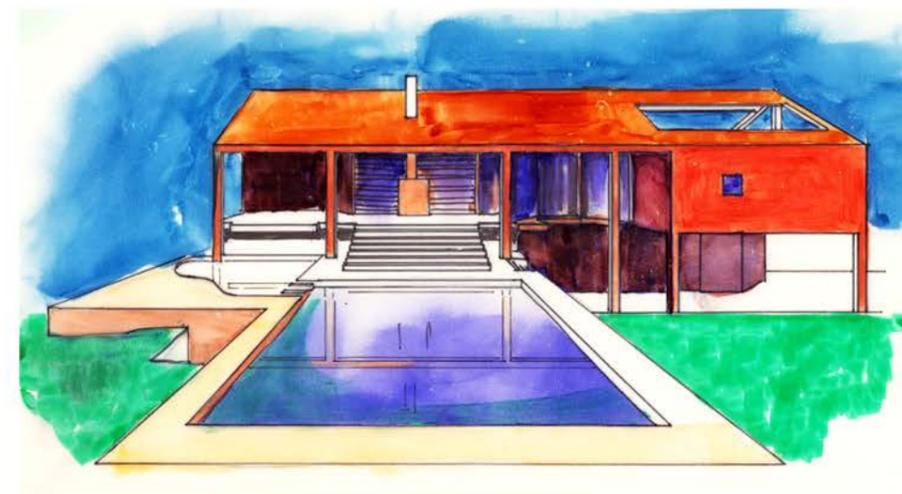
En este proyecto, de nuevo, detectamos una apuesta rupturista, pues se plantea aquí, tal y como reconoce el propio autor, una búsqueda reinterpretada de algunas soluciones que, de manera exitosa, ya se habían ejecutado en algunas de las casas de los five architects como, por ejemplo, en la vivienda que Charles Gwathmey construye para sus padres en 1965, en donde se trabaja desde la adición o sustracción de grandes volúmenes sobre una forma primitiva pura, formalizada a partir de una geometría sencilla²¹. Para ello, se demanda un esfuerzo constructivo notable, focalizado sobre las condiciones ejecutivas y la paleta de materiales desplegados, en lo posible, subyugadas al protagonismo que se vierte sobre la geometría de la edificación.

No obstante, es necesario referir que este tipo de operaciones no son fortuitas, ni casuales, sino que derivan de la idea, al menos para este caso, de levantar la vivienda sobre la rasante natural del terreno para, con ello, justificar la decisión preconcebida de no excavar un sótano en la parcela, toda vez que se genera un espacio cobijado, destinado para el aparcamiento de vehículos, dentro de la envolvente geométrica de la pieza doméstica (Fig.3). Olano proyectó una topografía interior que engendra cierta dispersión de cotas y de alturas, ricas y complejas, que hacen que la carcasa del espacio interior no sea reconocible cuando estudiamos el conjunto desde fuera, o lo que es lo mismo, apostó por permitir la disociación volumétrica interior con respecto al perfil tridimensional que se percibe desde el exterior.

Las fórmulas empleadas para dar forma a esta casa, en palabras del arquitecto²², derivan del intento de simulación los procesos creativos de generación formal que recurrentemente utilizaron John Hejduk y, sobre todo, Peter Eisenman. Es por ello por lo que, con independencia del resultado geométrico logrado, este proyecto es de notable interés; pues a partir de aquí Olano pone en funcionamiento una rutina de aproximación al proyecto que, durante bastante tiempo, le serviría como motor de arranque en sus realizaciones.

De acuerdo con lo dicho, habría que tener en cuenta que, como sucede con el prototipo ensayado para la *Casa Iñaki I*, algunas de sus propuestas nunca pasaron más allá del tablero de dibujo, tal y como sucede con el proyecto para la *Casa Martín* (Fig.4); si bien, este tipo de aproximaciones y experiencias fueron necesarios para sintetizar ideas que cuajarían más adelante.

Figura 4. *Casa Martín.* Daniel Olano. Urbanización "Las Lomas" (Zaragoza), 1977. Material gráfico inédito extraído del archivo del arquitecto (Expediente: RU-1977 CASA MARTÍN).



Casa Navarro, 1980

El tercer caso de estudio, una vivienda unifamiliar en la urbanización "Venta del Olivar" de Zaragoza, frente a las dos anteriores, no es una referencia tan desconocida; puesto que la *Casa Navarro* fue seleccionada²³ para formar parte del catálogo de obras que se expusieron en la *Muestra de Arquitectura Española años 80-90* y en la *Primera Bienal de Arquitectura y Urbanismo* promovida por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo, el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo y el Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria.

Esta vivienda retoma y explota el concepto de diferenciación extrema de las zonas de día y las zonas de noche, es decir, de las estancias de uso común y compartido, frente a las estancias privadas, de naturaleza mucho más introspectiva. Desde esta decisión se engendró la geometría del conjunto; pues entendemos la casa, a nivel global, como la suma de varios elementos independientes que, especializando su uso, configuran su identidad, a través de volumetrías diferentes que, en lugares controlados, se van encontrando. Las zonas de día se resuelven en una pieza a dos aguas, a la que se horadan vaciados diversos para permitir que, hacia dentro, se defina una concatenación de espacios a medias cotas, que hacen posible la aparición de perspectivas interiores cruzadas. Por otro lado, las zonas de noche fueron confinadas en un cofre limpio y sencillo, directamente apoyado sobre la cota de parcela, permitiendo un acceso directo e inmediato desde el área compartida entre el jardín y la piscina.

La referencia para comprender esta solución parece estar a medio camino entre las exploraciones formales de Charles Gwathmey en la *Cooper House* en Massachusetts (1968) y las configuraciones atmosféricas de Ricardo Bofill en *La Muralla Roja* en Calpe (1963). Así, la pretendida vinculación de la *Casa Navarro* con estos dos proyectos, con mayor o menor acierto, auspició en Aragón la eclosión de un tipo de arquitectura que, sin lugar a dudas, resultaba poco común y no menos llamativa.

Conclusiones

La consolidación del lenguaje posmoderno en Aragón se consiguió a través del progresivo relevo generacional que irá cuajando a lo largo de estos años. Daniel Olano, entre otros, formará parte del elenco de nuevos protagonistas del panorama arquitectónico regional, claramente influenciado por las fórmulas internacionales que, unos años atrás, ya habían triunfado en otros países. Es evidente que Rafael Moneo era el nuevo ícono de toda una generación de arquitectos que procuraban, o al menos pretendían, dar forma a una etapa que había sido inaugurada, en lo político, con la muerte del dictador, y en el marco teórico de la arquitectura, con la aprehensión de un nuevo código conductual que parecía venir desde fuera, a través de Aldo Rossi y de Robert Venturi.

La vinculación con la producción intelectual de Hejduk, Eisenman o Meier, en unión con el oficio aprendido de Moneo, Piñón, Viaplana, Torres o Martínez Lapeña, hacen que estas obras de iniciación del por entonces joven Daniel Olano, puedan, o incluso deban entenderse como materiales valiosos para comprender la idiosincrasia del marco arquitectónico y cultural de aquellos tiempos en Aragón.

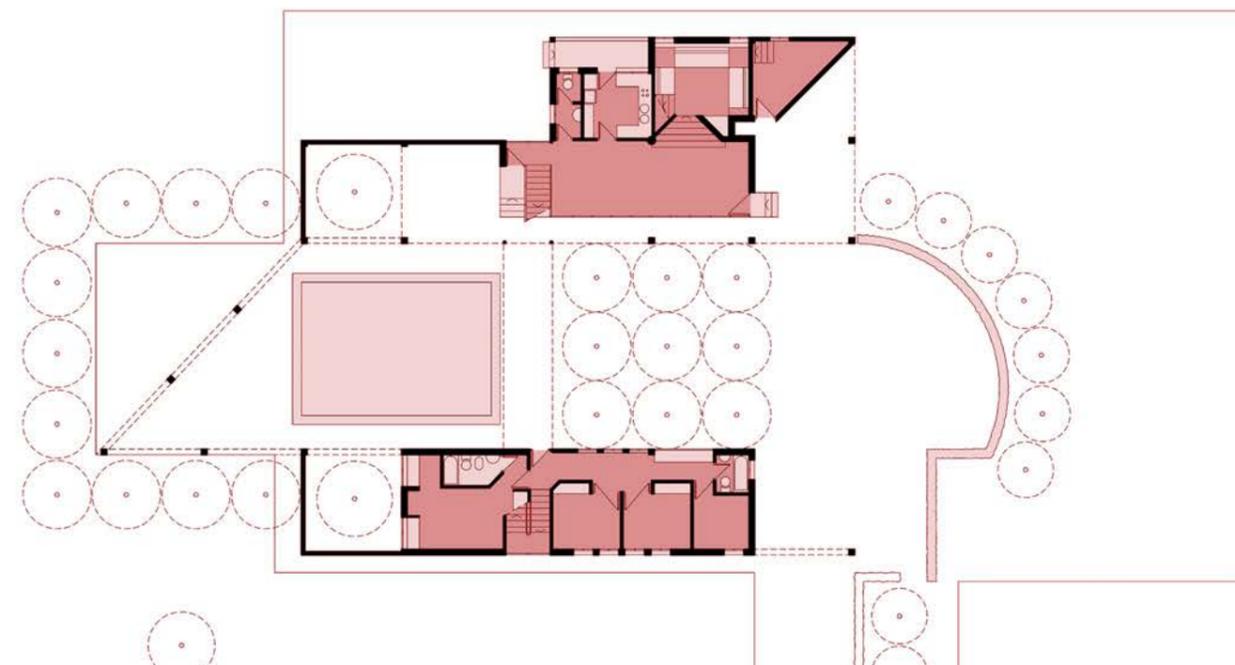
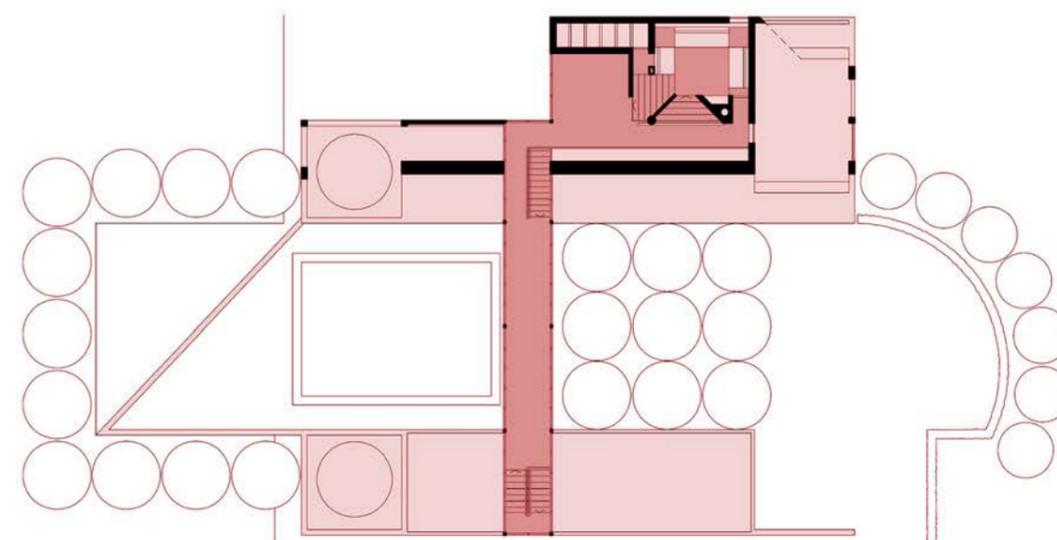
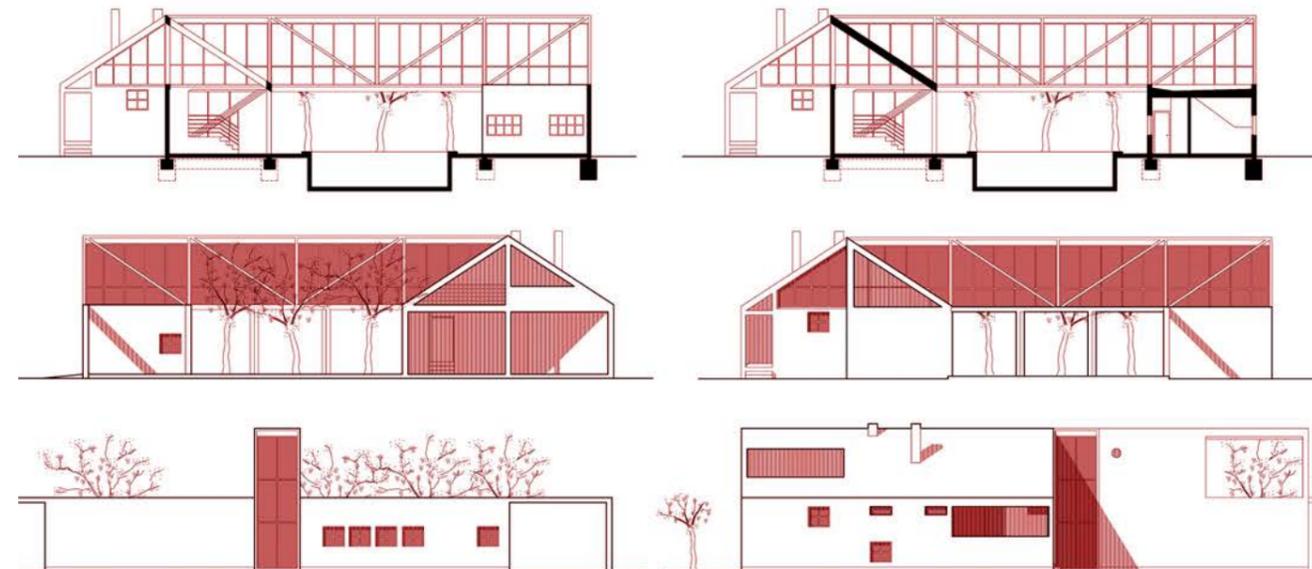
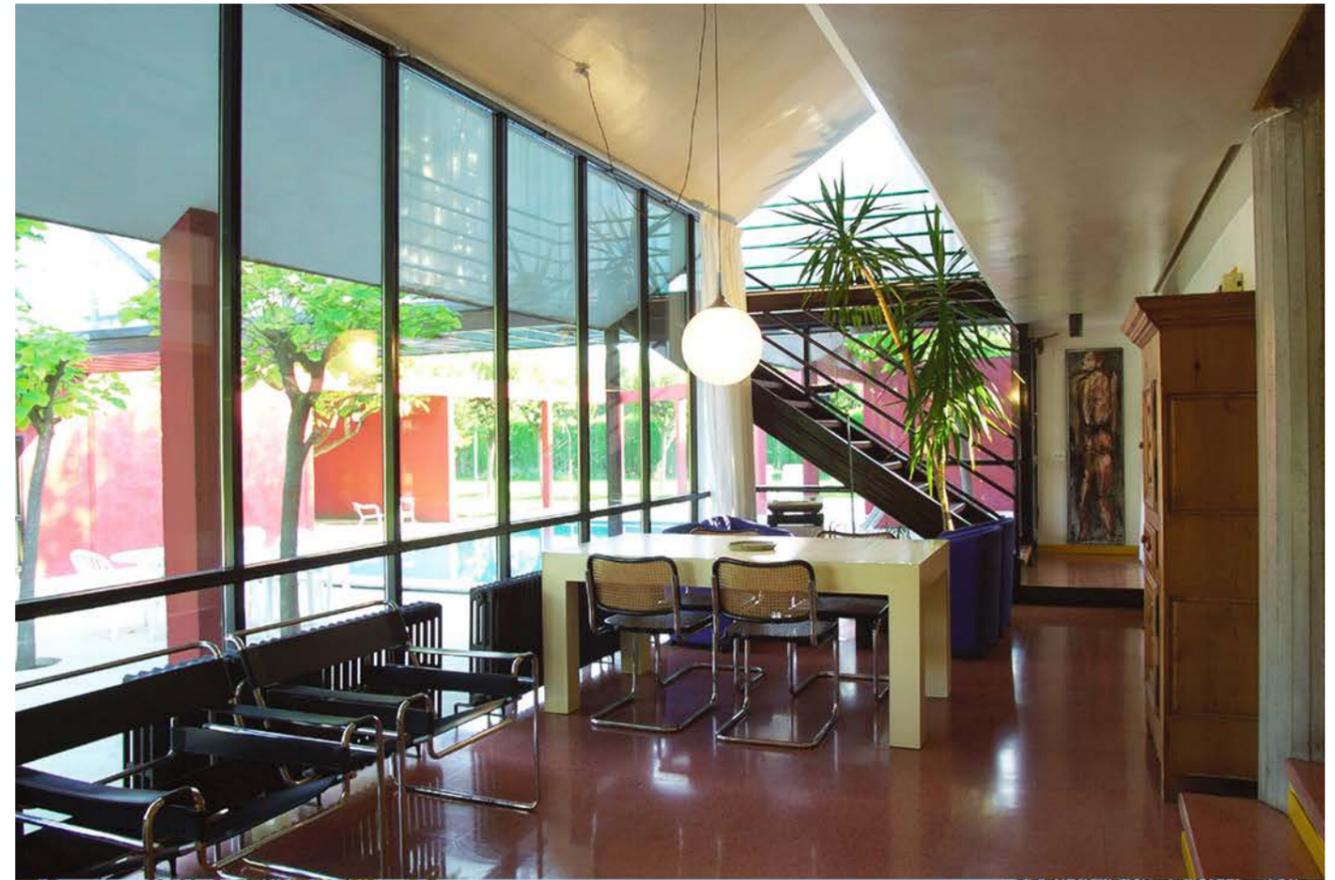
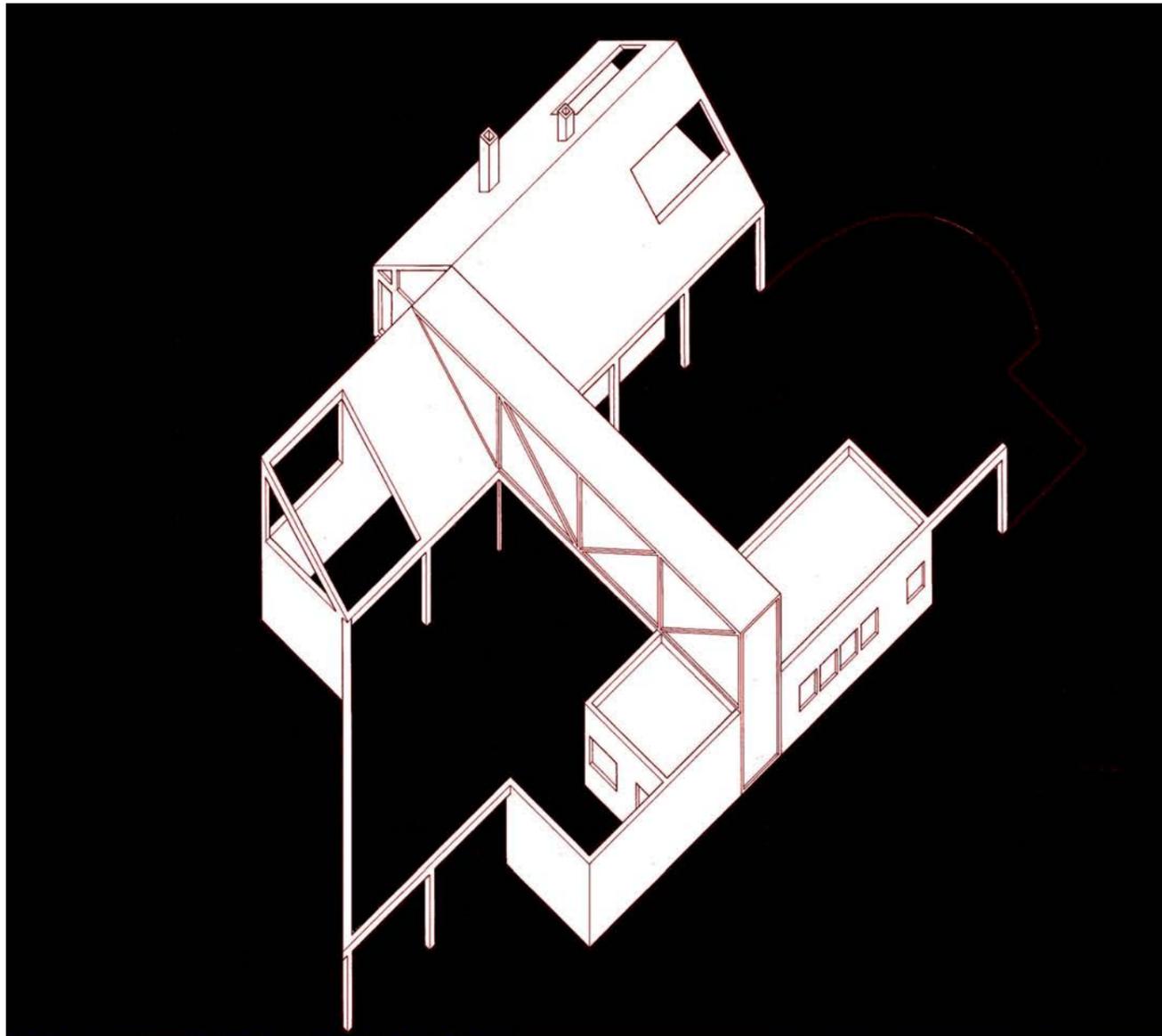


Figura 5. Plantas, alzados y secciones de la Casa Navarro. Daniel Olano. Urbanización "Venta del Olivar" (Zaragoza), 1980. Material gráfico extraído del archivo del arquitecto (Expediente: RU-1980 CASA NAVARRO). Reelaboración gráfica de los autores, 2018.

Figura 6. Axonometría militar del volumen construido y fotografía exterior desde la piscina de la Casa Navarro. Daniel Olano. Urbanización "Venta del Olivar" (Zaragoza), 1980. Material gráfico extraído del archivo del arquitecto (Expediente: RU-1980 CASA NAVARRO).

Figura 7. Fotografía interior de la nave principal y exterior desde el jardín lateral de la Casa Navarro. Daniel Olano. Urbanización "Venta del Olivar" (Zaragoza), 1980. Material gráfico extraído del archivo del arquitecto (Expediente: RU-1980 CASA NAVARRO).



Bibliografía

- Drexler, Arthur (ed). *Five Architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. Nueva York: Wittenborn, 1972.
- Fernández-Galiano Ruiz, Luis. "Un americano en Madrid. Hejduk, de la abstracción a la fábula". *El Croquis* 14 (1984): 19.
- Labarta Aizpún, Carlos. "José Romero, la arquitectura olvidada de un hombre". *RA: revista de arquitectura* 3 (1999): 5-21.
- Martínez Verón, Jesús. *Arquitectos en Aragón. Diccionario histórico*, vol. III. Zaragoza: Institución Fernando el Católico y Excelentísima Diputación de Zaragoza, 2001.
- Ovando Grajales, Fredy. "La retícula en el proyecto arquitectónico de Richard Meier", *Revista EGA: expresión gráfica arquitectónica*, vol. 23, nº 33 (2018): 168-177.
- Pozo Municio, José Manuel. *Regino Borobio Ojeda (1895-1976): modernidad y contexto en el primer racionalismo español*. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990.
- Ramos Castro, Luis Miguel. "Regla y restricción en James Stirling". Tesis - Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2017.
- Ruiz Cabrero, Gabriel. "Sobre Bankinter o ¿un americano en Madrid?". *Arquitectura* 208 (1977): 104-111.
- Varios Autores, "Concurso de anteproyectos para la nueva sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental y Badajoz en Sevilla: Acta", *Arquitectura* 200 (1976): 11-12.
- Varios Autores, "Concurso Sevilla, concurso polémico", *Arquitectura* 200 (1976): 85
- Yarza Blache, Guzmán de. "José de Yarza García: vínculos europeos en la modernidad periférica española". Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2016.

Lo que me alegró encontrar fue que tanto el boceto como el prototipo son piezas o, según Bill, fases del proceso de diseño. Más concretamente, los pensamientos de Bill validan el núcleo constante del acto de diseñar, que es la capacidad de fallar de una manera productiva para terminar, eventualmente, en una solución exitosa. Dibujar es una especie de no lograr un resultado claro y único; la creación de prototipos es una especie de fracaso para lograr una solución final.

John Maeda

Paisaje sublimado. De Rock Crest/Rock Glen a Pholiota. La evolución del uso de la piedra en la obra de W. B. Griffin y M. M. Griffin

Sublimate landscape. From Rock Crest/Rock Glen to Pholiota. The evolution of the use of stone in the works of M. M. Griffin and W. B. Griffin
Javier Mosquera González

Recibido: 2019.09.27

Aceptado: 2019.12.02

Javier Mosquera González

Universidad Politécnica de Madrid
 j.mosquera@upm.es
 Madrid, 1983. Arquitecto, Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados, y Doctorando por la ETSAM en la UPM. Ponente en varios congresos internacionales de arquitectura como la UIA 2017 World Architects Congress en Seúl o el Foro de Arquitectura y Sociedad en la Universidad de Anáhuac de México. Profesor Asociado en el departamento de proyectos de la ETSAM y Tulane Design Teaching Fellow en la Tulane School of Architecture en el semestre de primavera de 2019.

Resumen

La relación entre arquitectura y paisaje que W. B. Griffin y M. M. Griffin plantean, sitúa al individuo en un lugar intermedio en el que debe ser considerado como parte activa capaz de equilibrar el respeto por el entorno natural y sus anhelos por formar parte de él. El arquitecto se convierte en una figura clave al interpretar lo esencial del medio natural y conseguir que sus construcciones contengan aquello que lo caracteriza para ser una parte más, integrándose y condensando su verdadera identidad. El empleo de la piedra como material constructivo característico en su obra permite trazar un recorrido en el que se muestra la evolución de su tratamiento a través de la técnica como elemento diferenciador. De las primeras obras en los EEUU hasta el prototipo de vivienda mínima planteado en Australia, se produce un proceso de investigación personal que trata de ensalzar la naturaleza hasta definir una pieza prefabricada capaz de contener en su fabricación los rasgos distintivos que definen la razón de ser del entorno en el que se va a implementar. Como materia natural manipulada por la acción del hombre, generando una relación dual en el que las partes contienen al todo y viceversa.

Palabras clave: Paisaje; construcción; Knitloc; Pholiota; Griffin.

Abstract

The link between architecture and landscape that W. B. Griffin and M. M. Griffin propose, places the individual in an intermediate place in which he must be considered as an active part capable of balancing respect for the natural environment and his yearnings to be part of it. The architect becomes a key figure when interpreting the essentials of the natural environment and getting his constructions to contain what characterizes him to be another part of it, integrating and condensing his true identity. The use of the stone as a characteristic construction material in his work allows us to trace a route in which the evolution of his treatment is shown through the technique as a differentiating element. From the first works in the U.S.A to the minimum housing prototype raised in Australia, a personal investigation process takes place that seeks to enhance nature until defining a prefabricated piece capable of containing in its manufacture the distinctive features that define the reason for being, from the environment in which it will be implemented. As natural matter manipulated by human action, generating a dual relationship in which the parts contain the whole and vice versa.

Key words: Landscape; construction; Knitlock; Pholiota; Griffin.

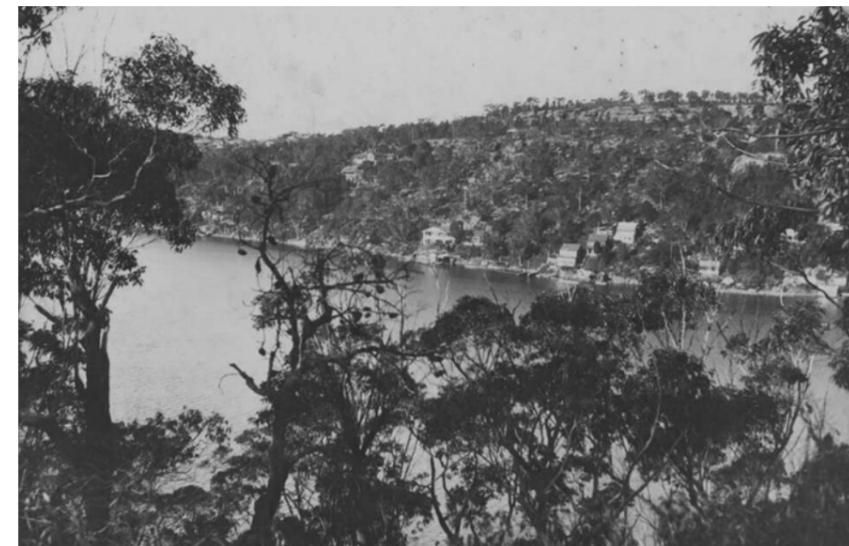
La lógica de la construcción

Durante su formación como estudiante de arquitectura en la Universidad de Illinois, en Urbana-Champaign, Walter Burley Griffin tuvo acceso a diferentes textos entre los que destaca el escrito en 1883 por Rudolf Redtenbacher, "The Architectonics of Modern Architecture". Se trata de una recopilación de elementos arquitectónicos, en los que se explican las características generales de cada uno de ellos, desde la comprensión de sus materiales, su construcción y su sistema estructural interno. Convertidos en mecanismos lógicos, se definen los tipos arquitectónicos sin depender de los estilos a los que puedan pertenecer.

Se trata de un catálogo de elementos, de imágenes capaces de condensar el significado propio, la razón de ser, de cada uno de ellos. El acercamiento a la arquitectura desde una posición sin prejuicios frente a los estilos analizados, resulta determinante en la formación de Griffin y establece las bases de la que más tarde denominaría como arquitectura democrática¹. Las primeras páginas de este manual de referencia, condensan los principios generales de las leyes de la tectónica según Redtenbacher, entendidas como aquellas en las que la construcción es el elemento fundamental para definir la arquitectura y la ingeniería de forma artística².

La selección de los elementos adecuados para resolver un problema determinado, tan solo tiene que ser coherente con la idea fundamental que subyace en cada uno de ellos. El conjunto de unidades, entendido como un todo, debe ser coherente con una idea, que a su vez debe estar contenida en cada una de sus partes, esto es lo que Redtenbacher denomina como, verdad interna. De igual forma, el nuevo todo creado debe servir para el objetivo para el que fue ideado, esto es, la verdad externa³.

Para Walter Burley Griffin (1876-1937) y Marion Mahony Griffin (1871-1961)⁴, la técnica constructiva debe reflejar las relaciones entre el individuo y la naturaleza en la que se construye, de forma que la adaptación al entorno no se base únicamente en el trazado urbano sino que implique una relación dual a todas las escalas del proyecto. La transformación del territorio mediante la arquitectura, es decir de forma artificial debe poner el valor la naturaleza de la que nace pero siendo consciente de que no la imita sino que la ensalza (Fig.1).



- 1 Según Louis Sullivan, referente teórico de Griffin a lo largo de su carrera como arquitecto, la democracia debe ser considerada como una fuerza que empodera a cada individuo para encontrar así su verdadera identidad, dentro de un sistema de gobierno consensuado dentro de un modelo de vida en comunidad.
- 2 Redtenbacher, *The Architectonics of Modern Architecture*, 3.
- 3 *Ibidem*, 4.
- 4 La tesis doctoral de Shibben Banerji, "Inhabiting the world: Architecture, Urbanism, and the Global Moral-Politics of Marion Mahony and Walter Burley Griffin", se acerca a su obra incidiendo en la materialidad de su arquitectura, como resultado de las ideas propuestas por pensadores trascendentalistas como Ralph Waldo Emerson o Henry David Thoreau, y la necesidad de recuperar la dualidad entre individuo y naturaleza.

Figura 1. Vista de la bahía de Castlecrag, 1930. Fuente: Archivos de la Biblioteca Nacional de Australia (PIC 9929/114).

La relación entre las partes y el todo, entre el elemento constructivo y el edificio acabado, en los que las técnicas constructivas empleadas deben condensar no solo el significado del elemento creado sino la idea principal reflejada en el todo, es la misma relación que Mahony y Griffin tratan de establecer entre el ser humano, su arquitectura, y el entorno en el que habita, siguiendo el sistema enunciado por Redtenbacher.

La propuesta de ambos, comienza y termina en el paisaje, concediendo al individuo un papel central en ella, acompañado por una honestidad constructiva capaz de sublimar en cada una de sus partes las características del entorno natural en el que se inserta.

En primer lugar, es necesario entender que todas las características superficiales deben ser la consecuencia natural de la puesta en valor de requisitos estructurales. La honestidad es una necesidad tan básica en arquitectura como lo es en la vida.⁵

5 Griffin, *The writings of Walter Burley Griffin*, 282.

Se plantea el análisis de parte de sus obras, como una evolución de la técnica constructiva desde la piedra en bloques tallados extraídos de la roca del lugar en el que se construye, hasta generar un sistema constructivo prefabricado de hormigón cuyos áridos machacados pertenecen igualmente al entorno elegido para la construcción.

Un proceso evolutivo que transforma y manipula la naturaleza existente, hasta crear un objeto artificial capaz de sintetizar la esencia material del lugar, sublimando sus características principales. Desde las casas iniciales propuestas en la comunidad residencial de Rock Crest / Rock Glen en Mason City, Iowa, hasta proponer un prototipo de vivienda estandarizada, denominada Pholiota, que culmina una investigación material y constructiva reflejada en el sistema Knitlock.

Materia prima manipulada

Algunas de las propuestas residenciales de Henry Hobson Richardson se caracterizan por la libertad asumida en la composición final, alejada de modelos conocidos, incluso de la unión de partes de elementos arquitectónicos tipo.

Se trata de un ejercicio personal en el que lo masivo, se compone de piedras de diferentes tamaños y con aristas irregulares, extraídas del terreno como materia prima por tratar. La consolidación de los volúmenes en el lugar se sirve de la acción de la gravedad, para reforzar el esfuerzo realizado por el individuo en su voluntad de enraizar las nuevas construcciones en el territorio.

Tras la Guerra de la Independencia, la sociedad norteamericana emprendió una aventura hacia el interior del país tratando de descubrir nuevos territorios en los que poder explotar los recursos naturales y establecerse. Las imágenes de los paisajes rocosos de los Estados Unidos y sus cordilleras se convirtieron de forma natural en los referentes (Fig.2), símbolos de orgullo patrio, sobre los que fundar un nuevo país.

La naturaleza indómita del país se convertiría entonces en los monumentos clásicos europeos⁶.

6 O'Gorman, *Three american architects: Richardson, Sullivan and Wright*, 94.

La comparación entre naturaleza y arquitectura clásica, invita a Richardson a concebir sus edificios tomando a esta como modelo de referencia. La construcción se convierte, no solo en un acto de asentamiento en el terreno, sino también en una confirmación de la nueva sociedad norteamericana nacida de la tierra descubierta.

El orden geométrico y los condicionantes técnicos específicos de la construcción, transforman la naturaleza geológica de las montañas en elementos pétreos controlados por el ser humano. Tan solo la cara exterior de los bloques mantiene su condición rugosa primitiva, mientras que las otras cinco caras del volumen se regularizan para garantizar un proceso de construcción por adición generando un aparejo variable dependiendo de los proyectos.

La combinación de piedras más o menos talladas, permite generar muros continuos en los que introducir elementos significativos mediante dicha variación, simulando formaciones geológicas específicas, en arcos, dinteles o pilares. La manipulación de la materia prima ofrecida por la naturaleza, pretende ser mínima, con el objetivo de devolver al paisaje una nueva realidad construida en consonancia con este.

La voluntad de mostrar el origen de la construcción no implica una imitación directa de la naturaleza. Esas operaciones realizadas por la acción del hombre son las que la convierten en arte⁷.

7 Emerson, *Nature*, 15.



Figura 2. Henry Hobson Richardson. Ames Memorial. Fuente: Archivos del Estado de Wyoming.

La necesidad de encontrar una identidad propia ligada a la definición de unas construcciones ancladas al terreno, es la visión moderna demanda por Richardson. La materia disponible para su realización se reconoce como local desde la manipulación consciente del paisaje, esto es, desde la acción artificial sobre la naturaleza, de forma que el resultado final siga perteneciendo al todo, ahora incluyendo de nuevo al hombre.

Un muro de piedra habitado

Las condiciones topográficas de la comunidad doméstica de Rock Crest / Rock Glen, situada en una antigua cantera con fuertes desniveles entre los que discurre un río que recorre la propiedad de un extremo a otro, sirven como argumento sobre el que desarrollar una construcción ligada al terreno, una arquitectura potencialmente geológica, según la visión de Richardson, nacida en el continente americano.

El muro de piedra que define el límite entre las dos zonas en las que se divide el proyecto es completado de tal manera que se mantiene una altura constante a lo largo de todo el río. La operación, pese a ser contradictoria con el espíritu de construcción de una arquitectura basada en la naturaleza y no como una mera imitación de la misma, adquiere sentido cuando sobre él se sitúan algunas de las viviendas del conjunto.

La voluntad de establecer unos basamentos de piedra sobre los que emergen las nuevas viviendas unifica la arquitectura construida con las características físicas de su entorno. La voluntad de fusionar arquitectura y paisaje les empuja a crear soluciones más cercanas al Ames Memorial de Richardson, como colina geometrizada, que a cualquiera de sus bibliotecas construidas.

La roca convertida en edificio, emergiendo del terreno como parte de la formación geológica existente, alcanza en Mason City un punto de inflexión en la definición de un estilo propio, al construir la casa J.G. Melson (Fig.3). El volumen construido se funde con el entorno hasta no llegar a ser reconocibles ni el inicio ni el final del muro que define el elemento construido. La utilización de los bloques de piedra disponibles así como otros resultados de la manipulación de las rocas existentes, configuran una construcción de aspecto medieval.

Figura 3. Casa J.G. Melson, Mason City, Iowa. Fuente: Walter Burley Griffin Society Inc. Collection, fotografía de Mati Maldre.



Alejados del lenguaje racionalista y funcional relacionado con el mundo industrial, la arquitectura planteada parece centrarse en cuestiones más primitivas. El hombre, al construir con sus propias manos y con elementos disponibles a su alrededor, se procura a sí mismo un lugar en el que resguardarse.

La doble lectura que puede hacerse de la evolución de la arquitectura de Mahony y Griffin permite entender sus viviendas como elementos que se unen al terreno al construirse con materiales masivos autóctonos, o como aquella que nace del suelo y que el hombre, mediante pequeñas transformaciones en su interior y en su fachada, convierte en espacios habitables.

Teniendo en cuenta los principios urbanos desde los cuales plantean las nuevas comunidades residenciales como organismos en los que el ser humano y su arquitectura son elementos temporales en el desarrollo del conjunto, sus construcciones más comprometidas deben considerarse como formaciones surgidas del terreno.

El paso del tiempo y la acción del hombre sobre el territorio determinarán su evolución, pero siempre como elementos pertenecientes al lugar en el que se construyen.

Un paisaje rocoso como comunidad residencial



Figura 4. Fishwick, Castlecrag, 1929. Fuente: Watson, Anne y Adrienne Kabos. 2015. *Visionaries in Suburbia: Griffin Houses in the Sydney Landscape*. Sydney: Walter Burley Griffin Society. Fotografía de Leonard Cunningham.

Las circulaciones rodadas se convierten en secundarias, estableciendo una red de caminos peatonales que conectan cada una de las parcelas de la propuesta. Como sendas en las que la vegetación y las rocas definen recorridos singulares, estos lugares se convierten en el punto de encuentro de los residentes.

Si el muro que discurre paralelo al río en Mason City acaba convirtiéndose en el arranque de la casa J.G. Melson, en Castlecrag la posición de las viviendas, los muros de contención y las rocas existentes, se entremezclan dando lugar a un paisaje que oscila entre el carácter natural y artificial debido a la acción de los arquitectos.

Los huecos enmarcados por dinteles sobredimensionados sirven como referencia para descubrir espacios habitados tras las construcciones de piedra, reconociendo un mundo interior aterrazado oculto tras la vegetación. Los diferentes planos se constituyen como plataformas en las que los límites se resuelven sin ningún tipo de protección adicional, evitando así la identificación de los mismos con soluciones arquitectónicas conocidas.

Los límites físicos se diluyen y los residentes pueden caminar entre riscos y basamentos, ambos elementos pétreos que configuran un nuevo paisaje como espacio residencial.

Algunas de las arquitecturas propuestas recuerdan construcciones primitivas, ensalzando la relación entre el individuo y la naturaleza mediante el empleo de la piedra como material constructivo primigenio. La búsqueda de un lenguaje propio por parte de Mahony y Griffin implica un desarrollo formal encaminado hacia la simplificación de los volúmenes propuestos.

La gradual eliminación de lo superfluo, produce propuestas sin depurar formalmente, pasos intermedios y en ocasiones fallidos, como traslación directa de un concepto constructivo todavía sin concretarse.

La formalización de una naturaleza artificial que aún se asemeja en demasía al entorno natural en el que se implementa.

Un sistema constructivo esencialmente autóctono

La búsqueda de una respuesta universal al problema del acceso a la vivienda universal derivado de las diferencias existentes entre clases sociales, les impulsa hacia la investigación de un sistema constructivo capaz de ser replicado fácilmente en cualquier lugar en el que fuese requerido.

Conscientes de la relevancia de la irrupción de la máquina en el sistema productivo de entonces, se sirven de ésta para producir una alternativa económicamente sostenible y que a su vez sea capaz de contener en ella la esencia del entorno en el que se va a construir. No reniegan de la técnica sino que la abrazan convirtiéndola en su aliada, siendo el individuo quién la controla y no al contrario.

Si a una casa de bajo coste se le da la belleza e individualidad de una casa de mayor coste la conciencia de la pertenencia a una u otra clase social desaparecerá, ya sea en un pequeño distrito como en un gran país.⁸

8 Griffin, *The Magic of America*, 555.

Tras el devastador incendio de la ciudad de Chicago, la sociedad contemplaba recelosa el modelo de construcción tradicional en madera. La percepción de una vivienda frágil ante una naturaleza que pretendía convertirse en el referente sobre el que fundar una nueva sociedad americana, resultaba contradictorio para aquellos que necesitaban comenzar una vida desde cero.

La búsqueda de sistemas constructivos que fueran resistentes al fuego, provocó el desarrollo de diferentes productos que se convertían en el reclamo para los futuros clientes, incluso por encima de la distribución interior o el aspecto final de la propia vivienda.

La expresión singular de cada una de ellas, reflejo de la condición única de cada propietario, precisa de un sistema constructivo que contenga en su naturaleza el carácter unitario del conjunto de la comunidad residencial.

Un único material que servirá para unir aún más las piezas entre sí, aquel que necesita menos parafernalia en cuestiones de protección contra incendios y de uniones entre elementos, aquel más cercano a la naturaleza de una roca sólida, capaz de soportar tormentas, parras y flores, así se adopta entonces el hormigón.⁹

La tendencia hacia la abstracción de las viviendas desde las primeras realizadas en los Estados Unidos hasta las propuestas en Sydney, y la necesidad de encontrar un material que permita mostrar su naturaleza estructural y constructiva de forma directa, impulsan a ambos a utilizar el hormigón armado como material constructivo principal.

La depuración de los proyectos trata de definir un método constructivo en el que se eliminen técnicas y materiales innecesarios, siempre que los avances tecnológicos de la época así lo permitan. La abstracción mencionada no es solo una cuestión volumétrica y visual, sino conceptual en la búsqueda de la esencia de los sistemas constructivos y su manifestación como elementos materializados.

Para un diseño satisfactorio con este material, así como con cualquier otro, se deben buscar directamente las posibilidades de su naturaleza y desarrollarlas, con consistencia, evitando elementos irrelevantes y superficiales. El hormigón debe emplearse como un sistema constructivo simple, mediante el uso repetido de los mismos encofrados y en grandes superficies, en contraste con los elementos decorativos adicionales.¹⁰

10 *Ibidem*, 255.

Griffin, junto con Malcolm Stewart Moore y David Charles Jenkins, idean el sistema de construcción prefabricada por segmentos de hormigón armado llamado Knitlock, patentado en 1917 (Fig.5). La fabricación de cada una de las piezas al verter hormigón sobre los diferentes moldes, emplea áridos locales en la mezcla principal, y se completa con el vertido de arena del entorno sobre la cara vista antes de que se seque la pieza¹¹.

De esta forma el arquitecto consigue condensar la esencia del lugar en el que construye, atrapando en cada uno de estos elementos el germen de aquello que define el paisaje que lo rodea y que le sirve como materia prima para la construcción de una arquitectura autóctona.

El entorno rocoso que caracteriza la topografía abrupta sobre la que se asienta la comunidad residencial de Castlecrag, pese a ser modificado por la acción del hombre, se potencia gracias a la aparición de unas construcciones que contienen aquello que lo define como singular.

Una arquitectura que se mimetiza desde la condición abstracta de aquellos elementos constructivos, fruto de la acción del hombre y el empleo de la técnica a su alcance, que producen objetos verdaderos, tanto externa como internamente, según las ideas enunciadas por Redtenbacher.

11 Compuesto por dos tipos de piezas, las teselas como módulos cuadrados para las superficies verticales, y las vértebras, que resuelven las esquinas. La cara exterior lisa presenta el acabado con la arena local proyectada, mientras que la cara interior tiene unas nervaduras que dotan de rigidez a las piezas. Entre las piezas se colocan redondos de acero para armar el sistema. El espesor total del muro creado es al mismo tiempo estructura, fachada y acabado interior.

12 Griffin, *The writings of Walter Burley Griffin*, 283.

*Todos los materiales de la naturaleza son bellos, por tanto las estructuras y nuevas construcciones serán bellas si se usan con franqueza y se tratan según sus características naturale.*¹²



Figura 5. Máquina de producción Knitlock. Fuente: Archivos del Museo de Australia, fotografía de Mati Maldre.

Un modelo de vivienda universal

En paralelo al desarrollo de la comunidad residencial de Castlecrag, Mahony y Griffin establecen su residencia en la ciudad de Melbourne, donde construyen una pequeña vivienda de unos 36 metro cuadrados de superficie total, utilizando el sistema de bloques de hormigón prefabricado Knitlock.

Denominado por sus autores como Pholiota, aludiendo al nombre científico de una especie de seta, se trata de un ejemplo de lo que para ambos podía convertirse una vivienda en la que tan solo se incorporase lo necesario para una familia tipo de unos padres y dos hijos.

La propuesta se construye en torno a un espacio central común, alrededor del cual se disponen las habitaciones y los servicios básicos de la casa. Mediante unas cortinas, estas estancias se podían abrir o cerrar, convirtiendo el proyecto en un organismo vivo capaz de adaptarse a las necesidades de sus usuarios (Fig.6).

Los muros gruesos de sus primeros proyectos en Iowá, que servían como espacios de almacenaje o como lugares de descanso, y que se significaban en las fachadas de las viviendas como cuatro machones en las esquinas, se transforman en el proyecto de Pholiota en un muro técnico continuo de gran espesor construido mediante esbeltas piezas prefabricadas de hormigón.

La cubierta a cuatro aguas que remata el conjunto permite generar una altura mayor en el espacio central de la vivienda, en un intento por expandir lo máximo posible el volumen útil de la vivienda dentro de los parámetros urbanísticos exigidos.

Cada estancia puede entenderse como un lugar independiente dentro de la estructura general de la vivienda, o como el umbral de unos huecos profundos que se abren hacia el paisaje desde el espacio central común de mayor altura.

La condición volumétrica irregular de los muros de piedra de Richardson, reinterpretada por ambos en las viviendas de Iowá y Castlecrag, evoluciona hasta convertirse en un elemento masivo generado por las reducidas dimensiones de las estancias que configuran un perímetro compacto, de menor altura y cuyos paramentos interiores están contruidos con paneles de hormigón prefabricado.

El vacío de cada sala ha de entenderse como materia habitada de un muro de gran espesor compuesto por áridos locales y materializado gracias al empleo de las técnicas constructivas propias de su época.



Figura 6. Interior de la casa "Pholiota", Heilderberg, Melbourne, 1922. Fuente: Archivos de la Walter Burley Griffin Society Inc. Collection

13 Griffin, *The writings of Walter Burley Griffin*, 277.

*La arquitectura debe perseguir la construcción de casas "naturales", esto es, verdaderas e íntegras, de forma que el hombre sea una parte más de la nueva estructura orgánica que significa una evolución de la existente.*¹³

La transformación de los recursos naturales por parte del individuo debe asegurar que la arquitectura propuesta se implanta en el entorno como parte de un organismo vivo cuyas características principales sean percibidas en el todo y en las partes.

La casa "natural" no imita a la naturaleza sino que está contenida en ella. Consciente del lugar en el que habita, el individuo forma parte del entorno al tiempo que este forma parte del universo personal de cada usuario.

Tras estas ideas se puede descubrir el pensamiento de Emerson, animando a olvidar los estilos clásicos y a centrarse en el paisaje y la gente que lo va a habitar, considerando el clima, el terreno, la duración del día y otros factores específicos, para producir una arquitectura de carácter universal concebida desde la realidad local.

*Los gustos de la gente... creará una casa en la que todas estas condiciones se cumplan, y el gusto y el sentimiento serán satisfechos también.*¹⁴

14 Emerson, "Thought of Art". *The Dial*, nº1, 1841

Naturaleza artificial

Su aproximación al proyecto precisa de una lectura de la historia en busca de modelos que, reinterpretados desde la técnica de la época en la que viven, sirven para proponer nuevas soluciones adaptadas a la realidad natural que las rodea, comprometidas social y ecológicamente con su comunidad. La modernidad reclamada por Mahony y Griffin, aparece reflejada en la definición de la arquitectura ecléctica según el pensador inglés Thomas Hope en el texto "An Historical Essay on Architecture".

*Nadie parece haber tenido todavía el mínimo deseo o idea de pedir prestado de cada estilo arquitectónico antiguo aquello que pueda ser útil u ornamental, sea de forma científica o arbitraria, y aplicarlo a otras configuraciones o formas que pudieran ser convenientes o elegantes todavía no conocidas, haciendo así nuevos descubrimientos, nuevas conquistas, de producciones naturales desconocidas en tiempos pasados, modelos de nuevas imitaciones más bellos y más variados; componiendo así una arquitectura que, nacida en nuestro país, emergiendo en nuestro territorio, y en armonía con nuestro clima, instituciones y hábitos, al mismo tiempo elegante, apropiada y original, merezca ser denominada como verdaderamente nuestra.*¹⁵

Su capacidad técnica para evolucionar los sistemas constructivos empleados en sus proyectos residenciales, genera arquitecturas singulares que aspiran a extraer el máximo potencial posible del lugar en el que se insertan y de las materias primas y materiales utilizados, en la que podría denominarse como una construcción natural y orgánica, nacida de la libre elección de sus arquitectos, esto es, ecléctica.

15 Collins, *Changing Ideals in Architecture*, 119.

*Ser natural es ser verdadero y sincero, y cuando se acepta la voluntad de la naturaleza, el hombre contribuye con esta como parte consistente integral y orgánica, como resultado de sus esfuerzos.*¹⁶

La piedra se convierte en el elemento constructivo que mediante su manipulación desde la técnica disponible entonces, evoluciona del mundo natural del que surge hasta ser contenida en un objeto artificial creado por el arquitecto. La transición entre las viviendas de Mason City y el planteamiento de Pholiota, se sirve de la intuición de los arquitectos para encontrar soluciones alternativas a los modelos convencionales.

El interés primigenio de Mahony y Griffin al entender la relación del individuo con la naturaleza como esencial para el desarrollo de una nueva sociedad, ensalza las cualidades del entorno no solo adaptándose a él sino capturando su esencia como parte de un nuevo elemento artificial (Fig.7).

Materia transformada por la acción del hombre, no con el objetivo de imponer unas nuevas reglas al ecosistema en el que habita, sino planteando una reflexión sobre el empleo de la técnica. Una herramienta para diseñar un módulo que permite al individuo habitar dentro del propio entorno natural, como una envolvente completa que lo cobija.

Una cueva contemporánea que condensa y sublima el paisaje al que pertenece.

16 Griffin, *The writings of Walter Burley Griffin*, 278.

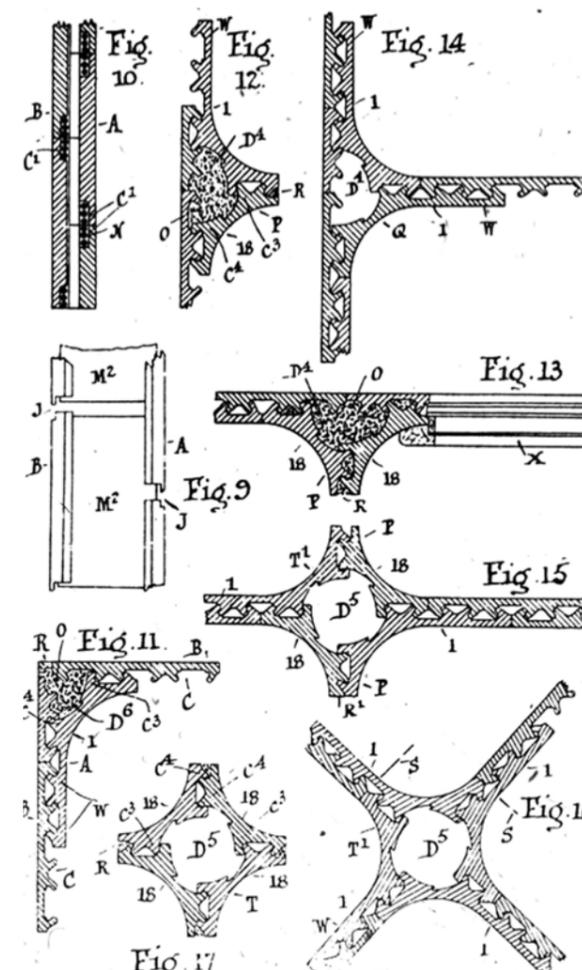


Figura 7. Detalle de las diferentes piezas del sistema Knitlock. Fuente: Turnbull, Jeffrey John. "The Architecture of Walter Burley Griffin: Concrete Applications". *Second International Congress on Construction History*, 3 (2006): 3133-3151.

Bibliografía

- Banerji, Shiben. "Inhabiting the world: Architecture, Urbanism, and the Global Moral-Politics of Marion Mahony and Walter Burley Griffin". Tesis doctoral. Massachusetts Institute of Technology MIT, 2015.
- Birrell, James. *Walter Burley Griffin*. Brisbane: University of Queensland Press, 1964.
- Collins, Peter. *Changing Ideals in Architecture*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1965.
- Duncan, Jenepher y Merryn Gates. *Walter Burley Griffin: a review*. Melbourne: Monash University Gallery, 1988.
- Emerson, Ralph Waldo. *Nature*. Boston: James Munroe and Company, 1836.
- Emerson, Ralph Waldo. "Thought of Art". *The Dial*, nº1, 1841.
- Griffin, Marion Mahony. *The Magic of America*. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1949 (2008).
- Griffin, Dustin. *The writings of Walter Burley Griffin*. Nueva York: Cambridge University Press, 2008.
- Johnson, Donald Leslie. *The Architecture of Walter Burley Griffin*. South Melbourne: Macmillan Company of Australia, 1977.
- Korporaal, Glenda. *Making magic: The Marion Mahony Griffin Story*. Sydney: Oranje Media, 2015.
- Leslie, Esther. *The suburb of Castlecrag. A community history*. Sydney: Willoughby Municipal Council, 1988.
- McGregor, Alasdair. *Grand Obsessions: The life and work of Walter Burley Griffin and Marion Mahony Griffin*. Londres: Lantern, 2009.
- Melson, Joshua Gershom. "An ideal Place: Beautiful Tract for Homes Opened by J.G. Melson". *Globe Gazette*, 15 Abril, 1908.
- O'Gorman, James F. *Three american architects: Richardson, Sullivan and Wright*. Chicago: Chicago University Press, 1991.
- Paull, John. "Walter Burley Griffin and Marion Mahony Griffin, Architects of Anthroposophy". *Elementals - journal of bio-dynamics* 106 (2012): 20-29.
- Redtenbacher, Rudolf. *The Architectonics of Modern Architecture*. Berlin, 1883.
- Spathopoulos, Wanda. *The Crag. Castlecrag 1924-1938*. New South Wales: Brandl & Schlesinger, 2007.
- Turnbull, Jeffrey John. "The Architecture of Walter Burley Griffin: archetypal patterns". *Fabrications* 15, nº1 (2005): 1-26.
- Turnbull, Jeffrey John. "The Architecture of Walter Burley Griffin: Concrete Applications". *Second International Congress on Construction History*, 3 (2006): 3133-3151.
- Van Zanten, David. *Marion Mahony reconsidered*. Chicago: University Press of Chicago, 2011.
- Walker, Meredith, Adrienne Kabos, y James Weirick. *Building For Nature*. New South Wales: Walter Burley Griffin Society, 1994.
- Watson, Anne. *Beyond architecture. Marion Mahony and Walter Burley Griffin*. America. Australia. India. New South Wales: Powerhouse publishing, 1998.
- Watson, Anne y Adrienne Kabos. *Visionaries in Suburbia: Griffin Houses in the Sydney Landscape*. Sydney: Walter Burley Griffin Society, 2015.

A mi entender, hay que proponer siempre un conjunto y no un fragmento.

Jean Prouvé

Quiosco de prensa en Jaén, episodio piloto

A kiosk in Jaén, pilot production

Fernando Jiménez Parras

Recibido: 2019.05.31

Aceptado: 2019.12.06

Fernando Jiménez Parras

Cortaypega-Asociación Cultural

Dimomo Arquitectura

fjparras@yahoo.es

Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada. En 2004 inició el ejercicio de la profesión libre así como su colaboración con la Fundación Docomomo Ibérico, de cuya Comisión Técnica forma parte desde 2016, ocupándose de la coordinación de Andalucía oriental y de las labores de investigación y documentación de la provincia de Jaén. Desde 2014 dirige y edita la colección de recortables de arquitectura "cortaypega" en el marco de la Asociación Cultural Dimomo Arquitectura, desde la que también se realizan otras acciones divulgativas.

Resumen

Ramón Pajares Pardo, arquitecto cántabro afincado en Jaén, proyectó en 1956, vinculado a su aún inacabada iglesia de Cristo Rey, un pequeño quiosco de prensa situado en el Parque de la Victoria de Jaén, en una privilegiada situación urbana en relación con el entorno arquitectónico en desarrollo. De líneas sencillas y modernas, empleaba un mínimo de elementos para acotar y jerarquizar el espacio: sobre un muro de piedra y otro de ladrillo dispuestos ortogonalmente se apoyaba una delgada visera en continuidad formal con el segundo, de menor altura.

La ubicación de un pilar de apoyo delimitaba el espacio cerrado así como el ámbito público, abierto y protegido bajo la visera. La recreación de estos elementos (muro de piedra, muro de ladrillo, visera, ámbito cerrado) mediante el mecanismo del recortable de papel sirvió de campo de experimentación sobre el que sentar las bases, a modo de episodio piloto, para una serie de recortables dedicados a la arquitectura: el recortable del quiosco de prensa reproduce este triedro espacial explorando las posibilidades de transformación del plano papel (dos dimensiones) en volumen (tres dimensiones).

Palabras clave: Quiosco; Pajares Pardo; Jaén; Movimiento Moderno, recortable.

Abstract

In 1956, Ramón Pajares Pardo, a Cantabrian architect settled in Jaén, designed a small newspaper stand linked to another of his projects, the unfinished Church of Cristo Rey. The kiosk is located in Jaén, at the Park of the Victory, an outstanding urban location related to a developing architectural environment. With simple and modern lines, Pajares Pardo used a minimum of elements to mark and establish the hierarchy in the space: over one stone wall and another brick wall orthogonally built a fine shelter was placed, in formal continuity with the latter, of a shorter height.

The kiosk's closed space and the sheltered public open space are defined by a supporting pillar. We recreated these elements (stone and brick walls, shelter, closed space) by using the technique of paper cutting. This was the pilot chapter of a subsequent collection of architectural paper cut-outs. The kiosk reproduces this trihedral space and explores the possibilities of transformation of the bidimensional flat paper into the three-dimensional volume.

Key words: Kiosk; Pajares Pardo; Modern Movement; paper cut-out.

En marzo de 1956, el número 171 de la Revista Nacional de Arquitectura publicaba una reseña sobre la iglesia parroquial construida en Jaén por Ramón Pajares Pardo. Apenas unos meses después, en junio de ese mismo año, el centro de Acción Católica de dicha parroquia solicitaba en el Ayuntamiento de Jaén licencia para la construcción de un quiosco de prensa, según el proyecto firmado por el mismo arquitecto, en la Avenida del Generalísimo, a la entrada del Parque de la Victoria (hoy Paseo de la Estación y Parque de la Concordia, respectivamente).

Esta pequeña pieza ha llegado hasta nuestros días como un ejemplo significativo de la arquitectura del Movimiento Moderno en la capital jienense, y fue elegido como elemento experimental para el arranque de una serie de recortables de papel dedicados a la arquitectura moderna.

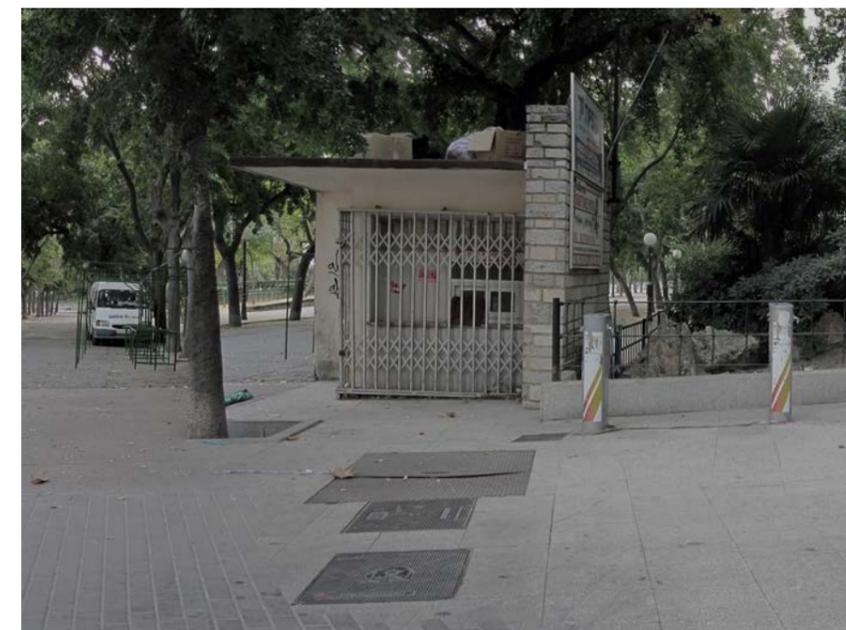


Figura 1. Quiosco de prensa en el Parque de la Concordia en Jaén. Fotografía del autor.

Ramón Pajares, arquitecto

Ramón Pajares Pardo nació en Torrelavega (Cantabria) en 1912. Ingresó en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid en 1931 y concluyó sus estudios tras la Guerra Civil en 1940, destacando entre sus profesores a Leopoldo Torres Balbás, Teodoro Anasagasti y Modesto López Otero.

Ese mismo año ingresó en la Dirección General de Regiones Devastadas y fue destinado a la Comarcal de Andújar, asumiendo la jefatura de la Oficina de Proyectos apenas unos meses después.

La Comarcal fue trasladada a la ciudad de Jaén en 1945, lo que marcó su desplazamiento y asentamiento personal en la capital jienense. En 1957 fue incorporado a la Dirección General de Arquitectura del recién creado Ministerio de Vivienda, y posteriormente al Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo.

Concluyó su actividad funcional en la Delegación en Jaén de la Consejería de Política Territorial de la Junta de Andalucía hasta su jubilación. Falleció en Jaén en 1993.

En la obra de un arquitecto como Ramón Pajares la lección moderna se transmite en primer lugar a los valores más abstractos de la arquitectura. Es decir, aquellos en los que domina menos la definición figurativa, asociable a un código formal de raíz histórica. Pajares busca en sus edificios, ante todo, cumplir con los imperativos de funcionalidad, economía y sencillez, propios de los difíciles instantes de la época inicial de su carrera, y son atributos consustanciales a la tradición social de la arquitectura moderna. La respuesta se basa en el dominio de la esencialidad y claridad tipológica en la definición de los inmuebles, auxiliada además por el empleo de materiales y técnicas constructivas apropiadas al marco económico autárquico.

La arquitectura de Pajares no disimula el valor adherido de los aspectos ornamentales historicistas y neopopulares, pero la arquitectura se ha producido previamente, con base en otros parámetros. Entonces podemos inferir que la principal contribución de su arquitectura estriba en la coherencia entre la respuesta arquitectónica institucional y la adecuación a la misma de los valores experimentales de la arquitectura.¹

Durante sus años en Regiones Devastadas, Ramón Pajares coincidió con arquitectos de la talla de Francisco Prieto-Moreno, Francisco López Rivera, Juan Piqueras Menéndez o Enrique Bonilla y Mir. Sus actuaciones, marcadas con frecuencia por la urgencia y casi siempre por la precariedad de medios técnicos y económicos, abarcaron diversos municipios de la provincia y varias escalas: proyectó la reordenación y ampliación de algunas localidades, la recuperación de edificios significativos (ayuntamiento e iglesia), y la dotación de nuevos servicios y edificios (escuelas, mercado, casa cuartel de la Guardia Civil), y viviendas.

Los trazados y ensanches de Lopera y Porcuna, la reconstrucción de los ayuntamientos de ambas localidades, los grupos escolares de Porcuna, Lopera, Andújar, Martos, Arjona, o los mercados de Torredelcampo, Marmolejo, Arjona, Jimena, Jódar, son algunos de las múltiples intervenciones realizadas por el arquitecto en su etapa en Regiones Devastadas, tanto desde Andújar como desde Jaén. Además, son destacables sus intervenciones en el patrimonio religioso, con la reconstrucción de las iglesias de Santa María de Linares o Santa María de la Villa en Martos, y en la iglesia de San Ildefonso, La Merced y la catedral de la capital jiennense (en la que se plantearon actuaciones destinadas a reparar una serie de grietas detectadas en el cimborrio y en el eje de la nave central). La revista Reconstrucción realizó la correspondiente difusión de estas intervenciones, y algunas de ellas fueron incluidas en la Exposición Nacional de la Reconstrucción de España, celebrada en Sevilla en el mes de octubre de 1948².

En paralelo a su labor como funcionario de las distintas administraciones, Ramón Pajares realizó una profusa actividad como profesional liberal, con su estudio asentado en Jaén: más de doscientos proyectos realizados en la capital jiennense entre los años 1949 y 1980, encontrándose viviendas, locales y edificios comerciales, colegios y diversos equipamientos, a los que hay que añadir los desarrollados en otras localidades, como Úbeda, Linares o Badajoz.

Mantuvo una frecuente colaboración con otros arquitectos e incorporó a diversos artistas como Francisco Baños o Francisco Palma Burgos en sus obras, tanto religiosas como institucionales.

Entre sus proyectos resaltan las Escuelas Profesionales de la Sagrada Familia en Úbeda (1951), la Casa de la Falange (1953), el colegio de los Hermanos Maristas en Jaén (1954) o la iglesia parroquial de Cristo Rey en Jaén (1955).

En la Casa de la Falange destaca el cuidado del arquitecto por los diversos detalles interiores (barandillas, mobiliario), y la incorporación de pinturas de Francisco Baños. El colegio de los Hermanos Maristas, realizado en colaboración con Enrique Bonilla y Mir, presenta una composición simétrica hacia el exterior, con un lenguaje netamente clásico sin ornamento, mientras que hacia el patio realiza ciertos gestos de índole racionalista, como la configuración de un volumen semicilíndrico.

El proyecto de la iglesia parroquial de Cristo Rey, ubicada en el Paseo de la Estación, frente a las Viviendas Protegidas, se inició en 1949³ con un anteproyecto que no fue autorizado por no ajustarse a la imagen urbana deseada por la Comisión Especial de Ensanche. Incorporaba como elemento singular una potente torre exenta en el vértice noreste.

La propuesta finalmente construida obedece a un esquema tradicional⁴, un espacio basilical de tres naves con el acceso flanqueado por dos torres, con la iglesia elevada sobre el nivel del Paseo de la Estación.

La composición de la fachada adquiere un lenguaje contenido y geométrico potenciado por la ausencia final de los relieves escultóricos previstos en los nichos de la misma.

Las dos torres incorporan el empleo de la misma piedra, posteriormente presente en el quiosco, mientras que en el interior se dispone un fresco de Francisco Baños, utilizándose motivos geométricos en la decoración del techo.

El quiosco

El Parque de la Victoria (hoy de La Concordia) se ubica entre los dos principales ejes urbanos de la ciudad de Jaén, la Avenida de Madrid y el Paseo de la Estación, donde se sitúa el Monumento a las Batallas, erigido en 1910 por Jacinto Higuera.

Al norte, el parque está delimitado por la calle Baeza, donde se ubicaba la Casa Cuna, Internado de Niñas y Maternidad (sustituido en 1973 por el Hotel Condestable Irazo) y una serie de manzanas residenciales de protección oficial (las Protegidas), proyectadas por Francisco López Rivera, Julián Laguna Serrano y Juan Piqueras Menéndez entre 1945 y 1955, con una organización perimetral que libera grandes espacios abiertos centrales —al modo de ejemplares intervenciones centroeuropeas—, y con un lenguaje austero y sencillo.

Al sur, el parque lindaba con una manzana residencial con tipología de ciudad jardín y coronada en su contacto con el Paseo de la Estación por un pequeño espacio libre⁵.

1 Eduardo Mosquera Adell y María Teresa Pérez Cano, *La Vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza* (Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1990), 275.

2 Diego de Reina y de Muela, "Exposición Nacional de la Reconstrucción de España", *Reconstrucción 87* (1948), 323-334.

3 Ramón Pajares Pardo, *Proyecto de nueva parroquia de Cristo Rey, 1949*. Archivo Municipal de Jaén: 1016021

4 Ramón Pajares Pardo, "Iglesia Parroquial en Jaén", *Revista Nacional de Arquitectura 171* (1956): 16-18.

5 Años después esa manzana sería completada por la construcción de la Casa de la Cultura, en 1970, según proyecto de Luis Berges Roldán (con acceso desde la calle Santo Reino y desde el propio Parque de la Victoria, a través de una terraza vinculada a la zona de lectura infantil), y rematada, en sustitución de los jardines, por la Casa Sindical, obra de José Jiménez Jimena en 1965, con una importante presencia urbana de hasta doce plantas en su fachada al parque, mientras que las viviendas unifamiliares existentes fueron progresivamente sustituidas por bloques residenciales en manzana abierta.

6 La Casa Sindical, las dárseas de la Estación de Autobuses y las Viviendas Protegidas se encuentran incluidas en los Registros de Equipamientos y Vivienda de la Fundación Docomomo Ibérico. Además, los dos últimos proyectos fueron inscritos, con carácter genérico, en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz mediante resolución de 21 de febrero de 2006, publicada en el BOJA nº 51 de 16 de marzo de 2006.

7 José Gabriel Padilla Sánchez, Rafael Casuso Quesada, Amelia Ortega Montoro, Jaén-Guía de Arquitectura. (Jaén-Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Jaén/Junta de Andalucía, 2008), 195.

8 La supresión años después de esos jardines y la construcción de la Casa Sindical ponen de manifiesto lo acertado de la posición elegida, pues mantiene una ubicación privilegiada en el acceso al Parque desde el sur, a los pies del edificio proyectado por Jiménez Jimena.

9 En 1967 Ramón Pajares proyectó otros dos quioscos a ubicar en la Plaza de Santiago y el Polígono de San Pedro Mártir en Jaén. La única diferencia con el proyectado en el Parque de la Victoria es la materialidad del muro más alto: en ambos casos se diseña con ladrillo visto. Ninguno de los dos quioscos existe en la actualidad, y si bien ambas licencias fueron concedidas, no ha sido posible constatar que se llegaron a construir.

Y tras esta manzana residencial está ubicada la Estación de Autobuses y Hotel, construida según sucesivos proyectos desarrollados entre 1941 y 1950 por Luis de la Peña Hickman, Severiano Sánchez Ballesta y Antonio Querejeta Rueda⁶.

El trazado responde al establecido por el Plan Berges, con simetría longitudinal en planta pero no en sección al resolver de manera aterrazada el desnivel del Paseo de la Estación. Un vial perimetral para vehículos, de trazado semicircular (hoy conocido como Paseo de las bicicletas) tangente a la Avenida de Madrid y que entronca con la calle Baeza, acota el fondo del parque y determina un espacio central del mismo, con un desnivel que desconecta este espacio principal del vial y al tiempo permite la ubicación de servicios generales.

En 1989 una reforma proyectada por el arquitecto José Luis Segura modificó el último tramo transversal para incluir un aparcamiento subterráneo con acceso desde la calle Baeza⁷.

La solicitud presentada en el Ayuntamiento de Jaén con fecha de entrada 4 de junio de 1956 por el representante del Centro de Acción Católica de la Parroquia de Cristo Rey ponía de manifiesto la voluntad de

“instalar un kiosco para la venta de periódicos, revistas, novelas y publicaciones, así como para lo que es usual en estos kioscos, tales como recortables, cromos, etc.”.

Y al tiempo que la autorización para su instalación, solicitaba la concesión de los terrenos necesarios para ello.

El emplazamiento elegido para la ubicación del quiosco, y reflejado en el plano aportado con la solicitud, no parece casual: se sitúa en el vértice suroeste del Parque, en la alineación de las edificaciones del Paseo de la Estación. Y si bien da la espalda a los jardines ubicados en esa esquina mediante el muro de piedra, se abre al tránsito hacia el Parque y también desde el mismo, en el retorno desde la iglesia parroquial de Cristo Rey. Esta ubicación permitiría una visibilidad adecuada para sus fines y pretensiones comerciales⁸.

El quiosco de prensa proyectado por Ramón Pajares está constituido por dos muros ortogonales que forman una ele. El muro sur se construye de piedra⁹ (sillarejo de las canteras del Tiro Nacional, situadas a las afueras de la ciudad), y tiene una longitud de 3,15 metros, altura de 3,32 metros y espesor de 40 centímetros. El muro este se construye con fábrica de ladrillo enfoscado a la tirolesa y pintado al silicato, y tiene unas dimensiones totales de 3,40 x 2,50 x 0,15 metros. En el contacto con el muro sur dispone de un pequeño hueco de acceso de dimensiones 60 x 190 centímetros con carpintería metálica.

Apoyada en estos muros, y dando continuidad formal al más delgado, se dispone una losa de hormigón de doce centímetros de espesor. Complementa este apoyo un pilar de hormigón de 20 centímetros de lado situado a dos metros de ambos muros, y que delimita el espacio cerrado del quiosco, con la disposición de vitrinas-mostrador cerradas con persianas metálicas enrollables.

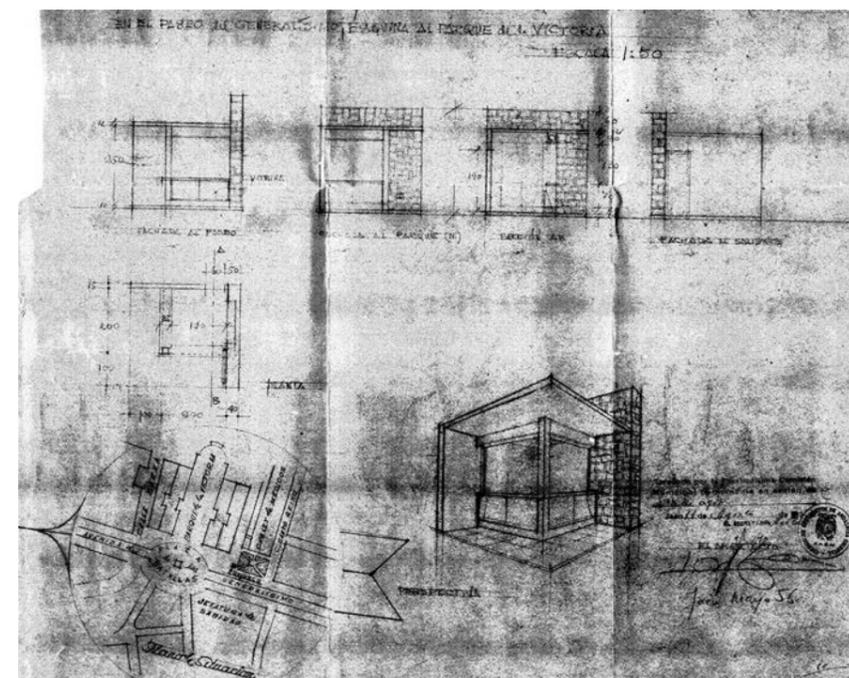


Figura 2. Plano del proyecto de Ramón Pajares. AMJ 1016018

El informe del arquitecto municipal, Antonio María Sánchez, valoraba la superficie a ceder por el Ayuntamiento para la ubicación del quiosco en 28.000 pesetas (para una superficie total de 56 m², muy superior a la realmente ocupada por el quiosco), siendo el presupuesto de construcción de 10.996,17 pesetas, incluidos honorarios técnicos.

Además, insistía en lo desafortunado de la elección del emplazamiento por suponer su instalación

“un estorbo para la circulación y una ocultación de la visibilidad de los jardines inmediatos y del Parque en general”.¹⁰

Concluía dicho informe valorando negativamente la formalización del quiosco señalando un aspecto poco estético y desprovisto de decoración. Pese al informe desfavorable del arquitecto municipal, la Comisión de Fomento y Obras propuso la aceptación del proyecto,

“siempre y cuando que la disposición del mismo perjudique lo menos posible la visión del mismo”, y finalmente el diez de agosto de 1956 la Comisión Municipal Permanente acordó la aprobación del proyecto

“con la condición de que las revistas y libros que se venden, lo sean con la previa censura eclesiástica”, proponiéndose además la subasta como mecanismo para su concesión.

En la actualidad el quiosco se encuentra sin uso, debido a las exigencias de mayor espacio y superficie de exposición y venta. En torno a 2007 (cincuenta años después de su concesión, si bien no ha podido ser verificada la vinculación a este hecho) su función fue trasladada a un elemento prefabricado anodino situado al otro lado del paseo de las bicicletas y al borde de la calzada, configurándose como uno más de tantos elementos urbanos que llenan la vía pública.

10 Ramón Pajares Pardo, Proyecto construcción quiosco prensa, 1956. Archivo Municipal de Jaén Signatura 1016018

Figura 3. El quiosco. Fotografía del autor.



11 Susana Landrove Bossut (ed.). *Equipamientos II: ocio, deporte, comercio, transporte y turismo, 1925-1965. Registro Docomomo Ibérico* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011), 61. Ficha del inmueble en la página web de la Fundación Docomomo Ibérico: http://www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=1752:quiosco&Itemid=11&vista=1&lang=es (consulta: 1 de diciembre de 2019)

12 "Every channel and network hears hundreds of pitches a year, of which a small portion receive the funding for further development. Distribution executives review these more elaborated proposals and scripts, and select a limited number for the next development stage: pilot production. A pilot is the premiere episode of a series, and it is ultimately what distributors judge to fill out their programming schedules; a network or channel funding a pilot has an exclusive option on the future series. [...] Pilots pose creative difficulties, as they must fulfill a number of roles: provide exposition for the story and situation that will drive the series, establish engaging characters, set the show's tone, and make viewers want to see future episodes". Jason Mittel, *Television and American Culture* (New York-Oxford: Oxford University Press, 2010), 50. Citado por Josefina Cornejo Stewart, "El caso de Netflix (2012-2015). Nuevas formas de pensar la producción, distribución y consumo de series dramáticas" (Tesis doctoral, Universitat Ramon Llull, 2016), 270.

El abandono ha generado un progresivo deterioro material, además de las diversas alteraciones realizadas (pintado, sustitución de carpinterías, incorporación de rejería, cartelería, maquinaria de aire acondicionado), lo que ha provocado que se haya convertido en un lugar de apoyo para la venta ambulante.

La Fundación Docomomo Ibérico (Documentación y Conservación de la Arquitectura y el Urbanismo del Movimiento Moderno) incluyó en el año 2009 el quiosco de Ramón Pajares en el registro de Equipamientos¹¹, nivel B.

En octubre de 2016, en el marco de los actos realizados por la Semana de la Arquitectura, el Colegio Oficial de Arquitectos de Jaén reconoció este edificio con la colocación de una placa conmemorativa de esta condición, la placa Docomomo, si bien fue inmediatamente retirada por el estado del edificio, y repuesta un año después en un acto al que asistió la familia del arquitecto.

El recortable

El recortable del quiosco de prensa de Ramón Pajares (depósito legal J753-2013, en su edición especial para el Colegio Oficial de Arquitectos de Jaén) fue el arranque de la colección *cortaypega*, editada por la Asociación Cultural Dimomo Arquitectura, con sede en Granada.

Dicha colección, planteada como un medio para la difusión de la arquitectura a través de un elemento lúdico como es el recortable de papel, trata de llenar un vacío detectado por la ausencia de material similar dedicado a la arquitectura moderna española.

La sencillez formal del edificio permitía utilizarlo como campo de experimentación, explorando más allá de las determinaciones volumétricas iniciales. De este modo, este recortable se constituyó en episodio piloto¹² de la colección, con el que sentar las bases y establecer el tono de la misma. La colección *cortaypega* está conformada por dos líneas principales.

Una de ellas es la seriada, en cuadernos de formato din A4 y dedicada a piezas fundamentales de la arquitectura española.

De 2014 a 2019 los edificios reproducidos han sido La Pagoda de Miguel Fisac, las viviendas en la Barceloneta de Manuel Valls y José Antonio Corderch, el Club Náutico de San Sebastián de José Manuel Aizpúrua y Joaquín Labayen, el Gobierno Civil de Tarragona de Alejandro de la Sota, la Casa Huarte de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, y la Central Hidroeléctrica de Proaza, de Joaquín Vaquero Palacios.

Otras piezas de dimensiones menores pero igualmente destacables son el propio quiosco, la Casa Sindical de Jaén de José Jiménez Jimena, y la Casa Ucelay, que Matilde Ucelay proyectó para su hermana Margarita en Long Island (New York).

Complementan el proyecto diversas tarjetas desplegadas (pop up) realizadas sobre edificios como la Central de Proaza; el poblado de colonización de Vegaviana; el edificio de viviendas "El Serrucho", en Oviedo, de Ignacio Álvarez Castelao; o la antigua comisaria de la Gavidia, levantada en Sevilla en los años sesenta.

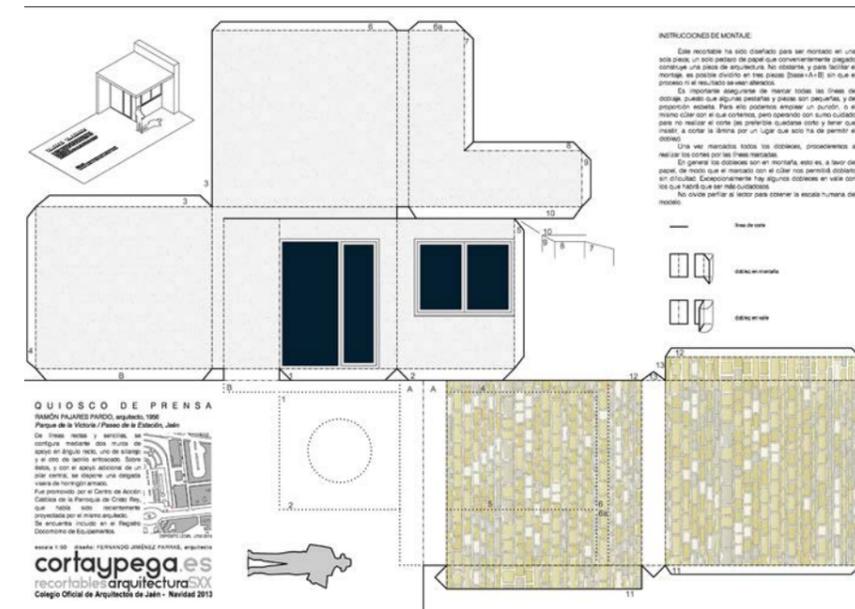


Figura 4. Lámina del recortable

Si volumétricamente el quiosco se puede descomponer en cuatro paralelepípedos (el muro de piedra, el muro lateral, el techo, y el espacio cerrado-pilar central), el diseño inicial del recortable asumía completamente esta línea y se configuraba como cuatro prismas de fácil construcción, manipulación y montaje, incorporando la base sobre la que montar todas las piezas.

La voluntad de exploración y experimentación llevó el diseño hasta el desarrollo de todo el recortable en una única pieza: con el plano horizontal (XY, perpendicular al eje Z) como plano base, se disponen los diversos planos verticales (YZ, XZ, perpendiculares al eje X e Y respectivamente) de manera que los sucesivos pliegues llevan a la conformación final del triedro espacial (plano horizontal, muro de piedra, muro de ladrillo).



Figura 5. El recortable montado

El recortable planteado puede leerse como una agrupación de dos partes que se conectan a la base horizontal mediante los ejes de plegado X e Y: por un lado, el muro de piedra, completamente autónomo; por el otro, el muro de ladrillo, que incorpora tanto la visera como la zona cerrada del edificio.

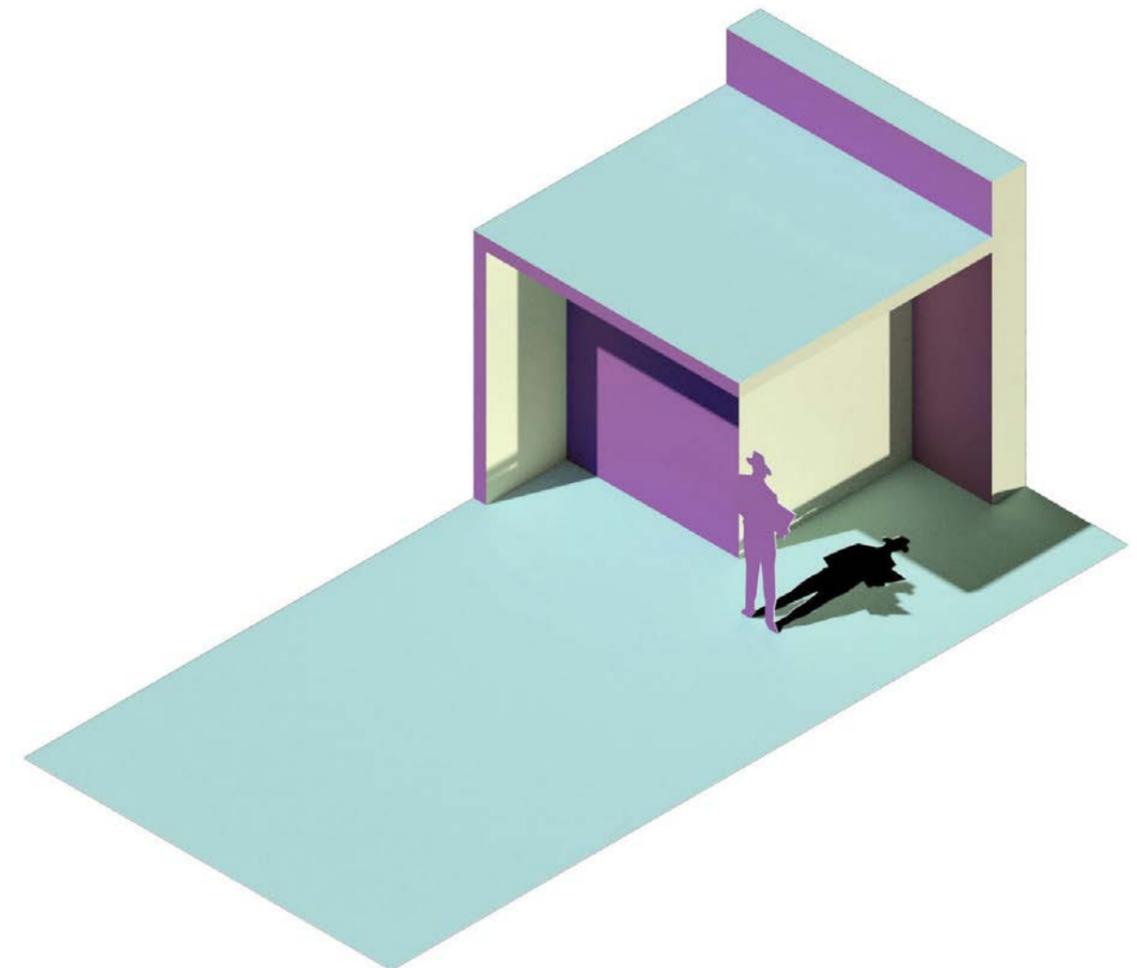
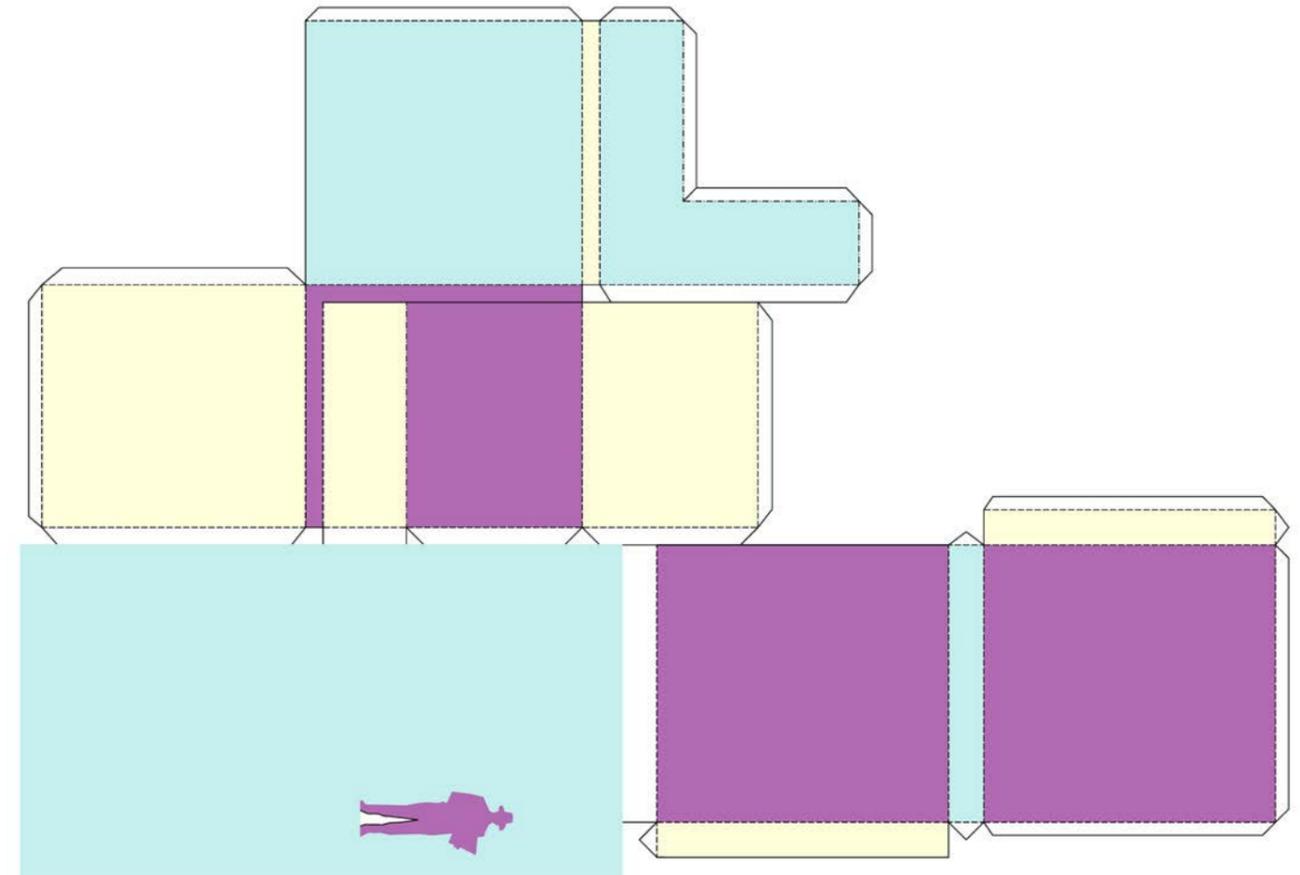
La escala a la que se resuelve el recortable, 1:50, permite manipular adecuadamente la cartulina (gramaje 180 gr/m²) y apreciar la volumetría y configuración formal. Se incluye la silueta de un lector para poner el edificio en vinculación con la escala humana.

En paralelo a este recortable se realizaron otras dos versiones: la volumetría inicial, con cuatro prismas, y una versión más simplificada que únicamente articulaba un triple plano: horizontal, plano sur y plano este.

La realización de un recortable de un elemento de las características de este edificio permite una doble experimentación: por un lado, desde el punto de vista del diseño, permite realizar diversas versiones alternativas y comprobar el funcionamiento de distintos mecanismos de plegado, disposición de pestañas y configuración global; por otro lado, desde el punto de vista del montaje, permite adentrarse en el mundo del recortable de un modo paulatino y progresivo.

Figura 6. Esquema de planos

Figura 7. Perspectiva de planos



Bibliografía

- Almansa Moreno, José Manuel. "La restauración monumental en la ciudad de Jaén durante el Franquismo", *erph_revista electrónica de patrimonio histórico*, 23 (2018): 1-24.
- Berges Roldán, Luis; Galera Andreu, Pedro; Casuso Quesada, Rafael A. *Arquitecto Berges (1891-1939)*, Jaén: Colegio Oficial de Arquitectos de Jaén/ Diputación Provincial de Jaén/ Instituto de Estudios Giennenses y Universidad de Jaén, 2006.
- Centellas Soler, Miguel; Jordá Such, Carmen; Landrove Bassut, Susana (eds.). *La vivienda moderna, 1925-1965. Registro Docomomo Ibérico*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos/Fundación Docomomo Ibérico, 2009.
- Cornejo Stewart, Josefina. "El caso de Netflix (2012-2015). Nuevas formas de pensar la producción, distribución y consumo de series dramáticas". Tesis doctoral, Universitat Ramon Llull, 2016.
- Correa Alvarado, Claudia Cecilia. "El paseo de la estación de Jaén". Tesis Doctoral inédita, Universidad de Sevilla, 2017.
- De Reina y de Muela, Diego. "Exposición Nacional de la Reconstrucción de España". *Reconstrucción 87* (1948): 323-334.
- Fernández-Baca Casares, Román y Pérez Escolano, Víctor (coord.). *Cien años de arquitectura en Andalucía: el Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000*, Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2012.
- García Vázquez, Carlos y Pico Valimaña, Ramón. *MOMO ANDALUCÍA. Arquitectura del Movimiento Moderno en Andalucía. 1925-1965*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1999.
- Higuera Maldonado, Juan (coord). *Catálogo monumental de la ciudad de Jaén y su término*. Jaén: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Diputación Provincial de Jaén, 1985.
- Landrove Bossut, Susana (ed). *Equipamientos II: ocio, deporte, comercio, transporte y turismo, 1925-1965*. Registro Docomomo Ibérico. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011.
- Millán Millán, Pablo Manuel. "Lugar, materia y razón: Ramón Pajares Pardo en la construcción del Ayuntamiento de Porcuna (Jaén)". En *Actas del III Congreso Nacional Pioneros de la arquitectura moderna española: análisis crítico de una obra*, 544-551. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2016
- Mittel, Jason. *Television and American Culture*. New York-Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Mosquera Adell, Eduardo y Pérez Cano, María Teresa. *La Vanguardia Imposible. Quince visiones de arquitectura contemporánea andaluza*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1990.
- Padilla Sánchez, José Gabriel; Casuso Quesada, Rafael; Ortega Montoro, Amelia. *Jaén-Guía de Arquitectura*. Jaén-Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Jaén/Junta de Andalucía, 2008.
- Pajares Pardo, Ramón. "Iglesia Parroquial en Jaén". *Revista Nacional de Arquitectura* 171 (1956): 16-18.
- Pajares Pardo, Ramón. *Proyecto de Nueva Parroquia de Cristo Rey, 1949*. Archivo Municipal de Jaén, 1016021
- Pajares Pardo, Ramón y Enrique Bonilla y Mir. *Proyecto de edificio para el Colegio Santa María, 1955*. Archivo Municipal de Jaén, 1062019
- Pajares Pardo, Ramón. *Proyecto de construcción de quiosco de prensa en Paseo de la Estación esquina Parque de la Victoria, 1955*. Archivo Municipal de Jaén, 1016018.
- Pajares Pardo, Ramón. *Proyecto de kiosco de periódicos en Polígono de San Pedro Mártir, 1967*. Archivo Municipal de Jaén, 1227009.
- Pajares Pardo, Ramón. *Proyecto de quiosco de periódicos en Plaza de Santiago, 1967*. Archivo Municipal de Jaén, 1227008.
- Pardo Crespo, José María. *Evolución e historia de la ciudad de Jaén*. Jaén: Gráficas Nova, 1978.
- Pérez Escolano, Víctor; Pérez Cano, María Teresa; Mosquera Adell, Eduardo; Moreno Pérez, José Ramón. *50 años de arquitectura en Andalucía, 1936-1986*. Sevilla: Junta de Andalucía, 1986.
- Quesada García, Santiago y Casuso Quesada, Rafael A. *La estación de autobuses de Jaén, una topografía de su arquitectura*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2006.

Entre viviendas: “Costa Rica” y “El Serrallo”, dos prototipos vecinales en evolución

Between homes. “Costa Rica” and “El Serrallo”, two evolving neighborhood prototypes

Eva Hurtado Torán

Recibido: 2019.10.30

Aceptado: 2019.12.02

Eva Hurtado Torán

Universidad Europea de Madrid
eva.hurtado@universidadeuropea.es
Doctora arquitecta por la Universidad Politécnica de Madrid. Es profesora Titular de Proyectos Arquitectónicos en la Universidad Europea de Madrid y participa en el grupo de investigación *AirLab Cities*. Ha dirigido el proyecto *MixUrb* sobre simbiosis urbana y publicado sobre Vivienda desde la posguerra española; Vanguardias; Difusión y revistas de arquitectura; Arquitectos españoles del siglo XX; Habitabilidad y cooperación. Ha participado en la guía “Arquitectura de Madrid: Periferia” y en el “Proyecto Estratégico Madrid Centro”. Dirige su estudio profesional, actualmente involucrado en intervención sobre arquitecturas del Movimiento Moderno, entre otros trabajos. Representante del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid en la Fundación Docomomo Ibérico.

Resumen

Escasez y celeridad en la España de los años 50 concentran el proyecto de vivienda social en los sistemas dimensionales y programáticos de la unidad habitacional, muy depurada y eficaz para los nuevos poblados en las periferias, pero obligada a posponer la atención a los espacios públicos y equipamientos de los barrios. En la década siguiente, el proyecto se desplaza desde el núcleo familiar a las necesidades colectivas y a la capacidad del espacio del común para atender a una realidad sociológica más exigente. Dos significativos proyectos no construidos, junto a otros que sí lo fueron, señalan esta breve transición del sistema vecinal hasta la irrupción del privado en la vivienda a gran escala. Los arquitectos que trabajan para la “Constructora Benéfica Hogar de Empleado” proyectan una larga serie de colonias que son antecedentes eficaces hacia discursos más sofisticados en torno al concepto de lo colectivo, cuyo estudio muestra una línea de evolución que mantiene la calidad sin perder continuidad argumental: los proyectos para la Unidad Vecinal “Costa Rica” en Madrid y el Plan para la finca “El Serrallo” en Granada pueden leerse como prototipos de esta mirada nueva.

Palabras clave: Hogar del Empleado; Vivienda social; Programas colectivos; Ciudad satélite; Prototipos urbanos.

Abstract

Shortage and speed in Spain at 50s concentrated the social housing project in the housing unit dimensional and programmatic systems, very refined and effective for new settlements in the peripheries but forced to postpone attention to public spaces and neighborhood equipment. In the following decade, the project moves from the family nucleus to collective needs and the capacity of the common space shifts attention to a more demanding sociological reality. Two significant unbuilt projects, along with others that were, indicate this brief transition from the neighborhood system to the emergence of the private urban developer in large-scale housing. The architects who work for the “Constructora Benéfica Hogar de Empleado” design big series of housing colonies that are effective antecedents towards more sophisticated speeches around the concept of collective, whose study shows a line of evolution that maintains quality without losing continuity: the projects for the Neighborhood Unit “Costa Rica” in Madrid and the Plan for the land “El Serrallo” in Granada can be read as prototypes of this new look.

Key words: Hogar del Empleado; Social housing; Collective programs; Satellite city; Urban prototypes.

La revista “Hogar y Arquitectura” publica en 1962 el proyecto “Unidad Vecinal Costa Rica” en Madrid¹ y en 1965 la “Ordenación Finca El Serrallo” cerca de la ciudad de Granada². En el primero colaboran Luis Cubillo, Manuel Sierra y Antonio de la Vega; del segundo son autores José Luis Romany, Carlos Ferrán y Eduardo Mangada. Todos ellos trabajan como arquitectos para el Hogar del Empleado.

Este relato cierra, de algún modo, el recorrido de la Constructora Benéfica HE, que reunió en su Oficina Técnica a un interesante equipo de arquitectos para la promoción de casi seis mil viviendas, que resultó ser uno de los focos de investigación proyectual en torno a la arquitectura social mediado el siglo XX³.

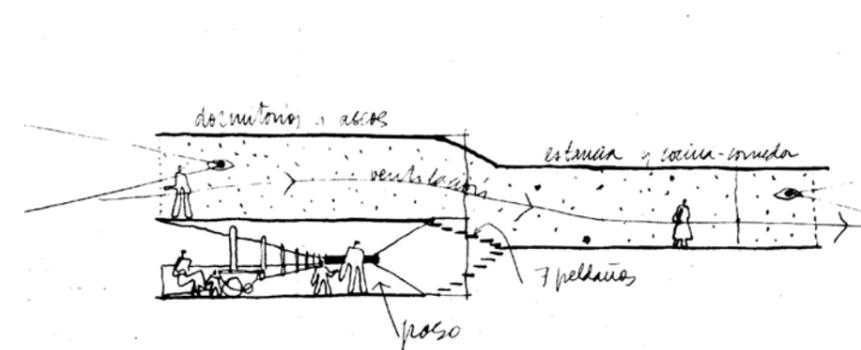
Hubo iniciativas anteriores relevantes⁴, pero es el Proyecto para 600 viviendas en la Urbanización del Río Manzanares que encargó a Francisco Javier Sáenz de Oíza, Romany, Sierra y Adam Milczynski⁵, el que señala el inicio de una relación sostenida entre promotor y arquitectos.

El equipo sostuvo un alto nivel de respuesta y ha tenido gran repercusión⁶. Algunos de sus últimos proyectos, aunque bien conocidos, han quedado algo fuera de foco en su filiación con el Grupo del Hogar y en torno al proyecto urbano de autoría colectiva.

El presente texto enlaza sus últimas colonias construidas, así como otras dos que no se pudieron llevar a término, confirmándolas como prototipos de una manera de articular los nuevos barrios desde el diseño del espacio colectivo, con herramientas artesanales y promoción de pequeña escala, que no duraría mucho tiempo.

A finales de los cincuenta la arquitectura española aproximaba su paso al de otros centros europeos, como ponen de manifiesto las convocatorias Interbau Berlín de 1957 y la Exposición en Bruselas de 1958, que contribuyeron a glosar las publicaciones de Josep María Sostres y de Carlos Flores⁷.

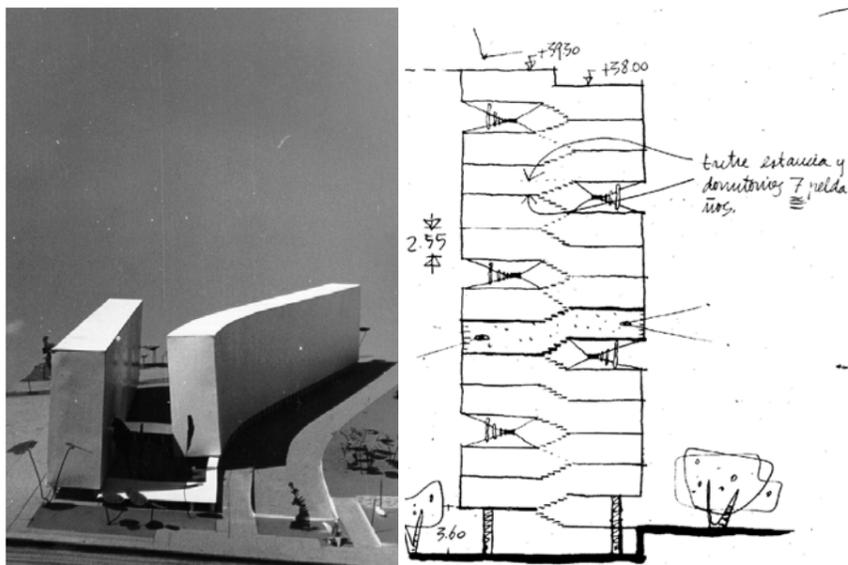
Una inflexión que anuncia la nueva escala de la iniciativa privada en el ámbito de la vivienda social y en el contexto del Plan de Estabilización económica de 1959 impulsado por el nuevo gobierno. San Blas y otras grandes operaciones son ejemplo del nuevo escenario respecto de los compases iniciales de la reconstrucción, pero entre ambos extremos, merece la pena detener la mirada en los casos que van articulando el proyecto arquitectónico hacia lecturas urbanas complejas y que admiten ser interpretados en clave de proyecto coral que toca a su fin.



- 1 Proyecto de Antonio Vázquez de Castro con quien colaboran los tres arquitectos citados y Javier Lahuerta. “Unidad vecinal Costa Rica”, *Hogar y Arquitectura* 43 (1962): 11-16. Y “Unidad vecinal Costa Rica”, *Arquitectura* 64 (1964): 42.
- 2 Un proyecto de la Constructora Benéfica Hogar del Empleado, CBHE, para la ordenación de una extensa superficie adquirida al este de la ciudad de Granada. “Plan Parcial de ordenación de la Finca El Serrallo, Granada”, *Hogar y Arquitectura* 59 (1965): 45-56.
- 3 María Teresa Muñoz Jiménez, “Contrapunto: la vivienda en Madrid 1960-1975”, en *Un siglo de vivienda social (1903-2003), Tomo II*, editado por Carlos Sambricio Rivera-Echegaray (Madrid: Ministerio de Fomento/Nerea 2003): 128-150.
- 4 Jaime Ruiz y José Fonseca, arquitectos del Instituto Nacional de la Vivienda, fueron los autores de las primeras promociones del HE, Nuestra Señora de Aránzazu y Nuestra Señora de Guadalupe. Inicialmente trabajaron también Antonio de la Vega, Manuel Manzano-Monis y Rodolfo García-Pablos.
- 5 Eva Hurtado Torán, *Proyecto para la construcción de 600 viviendas en la urbanización del río Manzanares (1953)*, S. de Oíza, Sierra, Romany, Milczynski. Madrid: Fundación COAM, 2002.
- 6 En 1951 la promotora organiza de manera estable su Oficina Técnica incorporando a jóvenes arquitectos en equipos que proyectaron numerosas colonias: Erillas en Puente de Vallecas (1953-57), Puerta de Ángel en Avda. de Portugal, (1954-1957) Nuestra Señora de Lourdes, en Batán (1955-1961) y en Calero (1955-1961), entre otras. Véase: Eva Hurtado Torán, “El Hogar del Empleado: seis mil viviendas en Madrid y un primer proyecto olvidado”, en *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*, editado por José Manuel Pozo (Pamplona: T6, 2000), 133-140. María Antonia Fernández Nieto, *Las colonias del Hogar del Empleado. La periferia como ciudad*. Madrid: Editorial Académica Española, 2011.

Figuras 1a, 1b y 1c. Proyecto para la Urbanización del Río Manzanares, Madrid. Archivo José Luis Romany.

7 “Habría que insistir en que éste es el momento en que la situación española anula la distancia temporal que sistemáticamente nos había separado de la arquitectura internacional”. Juan Daniel Fullaondo Errazu y María Teresa Muñoz Jiménez, *Y Orfeo descende. Historia de la Arquitectura Contemporánea Española* (Madrid: Molly, 1997): 162.



En las oficinas del HE se trabaja durante 1960 en la colonia Loyola. Un proyecto que lleva a cabo la construcción de 762 viviendas en los siguientes cinco años, bajo la firma de Oíza, Romany, Mangada y Ferrán. José Luis Romany y Francisco Javier Sáenz de Oíza forman el núcleo de la OT del Hogar desde su inicio en 1952; Eduardo Mangada había estado presente desde la obra del poblado Dirigido de Fuencarral C, y Carlos Ferrán se incorpora a su vuelta de Inglaterra.

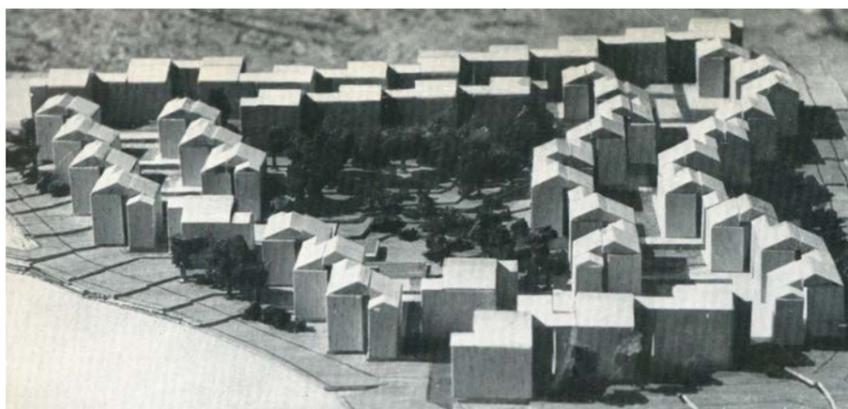
Loyola organiza los bloques encadenados en el perímetro de modo que se pone en valor un gran espacio interior verde y uno intermedio peatonal. La duplicidad de su sección en doble anillo trabaja a favor del espacio corredor entre bloques protegiendo el oasis central urbano y equipado⁸.

8 Adolfo González Amézqueta, “El grupo Loyola”, *Hogar y Arquitectura* 59 (1965): 16-29.

Una solución que emparenta con la propuesta *Golden Lane* de Alison y Peter Smithson en la valoración de la calle interior como eje de la vida comunitaria. La trama de 0.60, con sus múltiplos de 3 y 21 metros, se utiliza para la vivienda y el bloque —en series desplazadas que atienden a las orientaciones—, pero su prioridad es modelar la irregularidad de una única manzana cerrada en clave de barrio.

La unidad habitacional, con desfases en planta, trasladados también a la sección, recuerda a las viviendas en Z de Candilis-Josic-Woods. Las escaleras abiertas o la celosía de los tendederos despliegan una iconografía que había ido madurando en las colonias del HE.

Figuras 2a y 2b. Colonia Loyola, Madrid. *Hogar y Arquitectura* 59 (1965): 29-30.



En 1961 reciben el encargo para la Ciudad Satélite Horizonte que una empresa privada extranjera promueve en el exterior de la ciudad de Madrid. Será ocasión para confrontar personalidades proyectuales⁹ en torno a un urbanismo más orgánico y de alcances nuevos en su relación de emancipación con el centro de la ciudad.

Los poblados de la década anterior habían resuelto la ordenación de las piezas desde la abstracción derivada de las condiciones de escasez y el aplazamiento de lo comunitario, pero ahora la crisis del bloque abierto retoma la manzana clásica con espacio interior y matiza sus implicaciones en lo colectivo. El vehículo es ya una exigencia que reformula la manzana Radburn, los gradientes de velocidad y la métrica de los aparcamientos en su relación de proximidad a la vivienda. Un tema que podría funcionar como marcador cronológico de los proyectos.

En la Ciudad Horizonte, la relación con Madrid puede leerse en paralelo con la promoción de El Serrallo respecto de la ciudad de Granada, como veremos. Ninguna de las dos propuestas llegó a construirse, pero entre ambas se escenifica el cambio de etapa en el liderazgo del HE, cuando Oíza va finalizando su colaboración en razón del crecimiento de su estudio propio.

Desde 1954 Luis Cubillo se une al colectivo tomando el relevo con la dirección de obra del Grupo Calero; y como Oíza y Romany, compagina el HE con los encargos de los Poblados Dirigidos que les hiciera Laguna: Entrevías, Fuencarral C y Canillas respectivamente, al resultar premiados en el Concurso de la Vivienda Experimental¹⁰.

9 “Horizonte. Anteproyecto de urbanización de ciudad satélite de Madrid”, *Hogar y Arquitectura* 59 (1965): 31-57. Rosario Alberdi Jiménez, *Cinco Proyectos de viviendas social en la obra de Oíza*, Madrid: Pronaos, 1996. Véase también: <http://www.estudiosdeplaneamientoarquitectura.com/index.php?p/el-serrallo---granada/> (acceso el 20 de noviembre de 2019).

10 José María Fernández Isla (coord.), *La vivienda experimental. Concurso de viviendas experimentales de 1956*, Madrid: Fundación Cultural COAM, 1997.

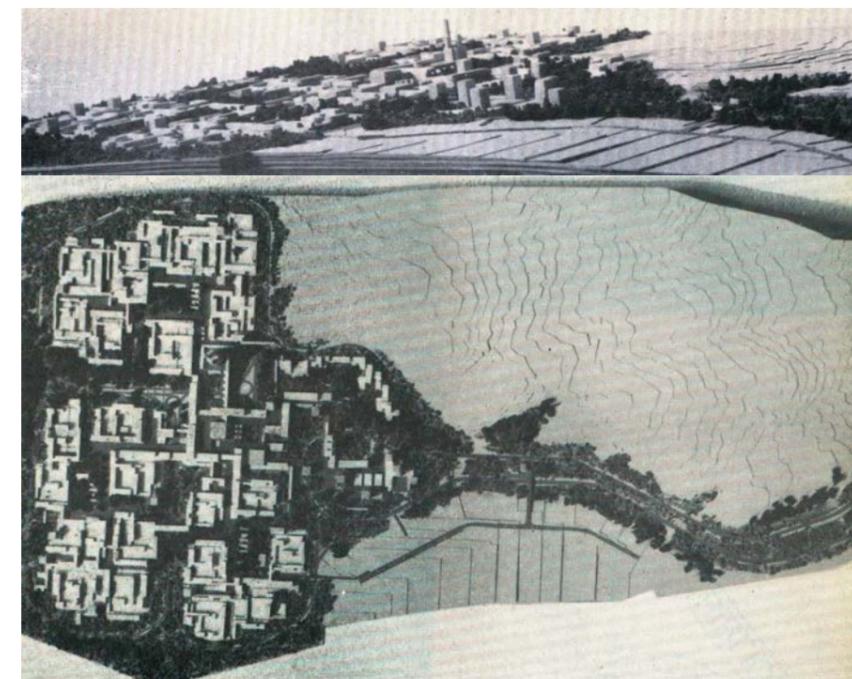


Figura 3a y 3b. Proyecto Ciudad Horizonte, Madrid. *Hogar y Arquitectura* 59 (1965): 44.

Unidad Vecinal “Costa Rica” en Madrid

Simultáneamente, durante 1961 Antonio Vázquez de Castro reúne a tres arquitectos de HE, Cubillo, Sierra y Antonio de la Vega, en torno a la propuesta de la Unidad Vecinal Costa Rica para la Obra Sindical del Hogar¹¹.

11 La propuesta de 513 viviendas de Renta Limitada aparece en el número 43 de la revista *Hogar y Arquitectura*, incluyendo el nombre de Javier Lahuerta. Ver también: “Proyecto de unidad vecinal Costa Rica y edificios complementarios: Madrid”, *Nueva Forma* 102-103 (1974): 50-51. “Unidad vecinal Costa Rica”, *Hogar y Arquitectura* 43 (1962): 11-16.

La memoria del proyecto de Costa Rica detalla un programa de usos superpuestos que es la llave para el desarrollo unitario de toda la colonia. Algo así como un *mixed-use* horizontal que adjudica las variantes tipológicas de las viviendas a la categorización social de sus habitantes. El itinerario de cubiertas y puentes contiene un extenso programa de servicios colectivos y comunica todas las viviendas, haciendo asequible al peatón la totalidad de las terrazas de las edificaciones. Redes de calles interiores, aparcamientos y servicios en el plano del suelo completan el sistema urbano que incluye iglesia, supermercado, estación de servicio, grupos escolares y cinematógrafo¹².

12 De la Memoria del Proyecto *Unidad Vecinal Costa Rica*. En Legado03. Luis Cubillo de Arteaga. Madrid: Servicio histórico Fundación Arquitectura COAM.

El proyecto continúa la conversación en torno a la organización en densidad de unidades residenciales de gran autonomía programática mediante sistemas *mat-building*¹³ y, aunque de carácter menos nítidamente social y periférico que las demás, enlaza con el discurso de la colonia como juego equilibrado de relaciones entre privado, común, colectivo y público.

13 En este sentido cabe poner en relación la *Unidad Vecinal Costa Rica* con los proyectos de Laorga y Zanón para las Universidades Laborales de Madrid (1962) y Huesca (1964). Ver: Enrique Arenas Laorga, "Luis Laorga, arquitecto" (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2014): 258-264. Juan Pedro Sanz Alarcón, "De la ciudad a la estancia. Casas con patio en la vivienda social madrileña (1956-1961). Saénz de Oíza y Vázquez de Castro" (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015): 309-361.

Las tres categorías de viviendas se destinan explícitamente al usuario clasificado por su posición social dentro de la comunidad: desde las familias acomodadas en unifamiliares con cuatro dormitorios en torno a un patio, hasta porteros y celadores, con viviendas sin dormitorio de servicio —novedad en la vivienda urbana que viene de Europa—, localizadas en uno de los bloques. La disposición de los volúmenes se argumenta en respuesta al entorno próximo, así como a la búsqueda del máximo asoleo, con el desarrollo en escalera del bloque longitudinal que se eleva de seis a quince plantas contraponiendo el volumen vertical al desarrollo extensivo horizontal.

Se especifican detalladamente las funciones de los espacios en su condición de filtros de independencia para cada uno de los tipos, mediante conceptos de compacidad y máximo aprovechamiento que justifican el completísimo programa de usos colectivos y circuitos cuidadosamente articulados. Una comunidad más compleja socialmente requiere de argumentos específicos, quizá discutibles, pero sin duda novedosos en la vivienda subvencionada del momento.

El condominio urbano de Costa Rica apunta a una clase media que se enmarca, con cierta equidistancia, entre la vivienda burguesa urbana y los superbloques de la periferia. Éste es el aspecto que establece su resonancia con El Serrallo de Granada, compartiendo antecedentes en el estricto entrenamiento del HE, y permitiendo entenderlas, aunque sin coincidencia en autorías ni entornos, como un dúo para interpretar las vías de decantación del prototipo social moderno. En ocasiones, los proyectos no construidos son los que explican mejor la urdimbre de investigaciones entrelazadas.

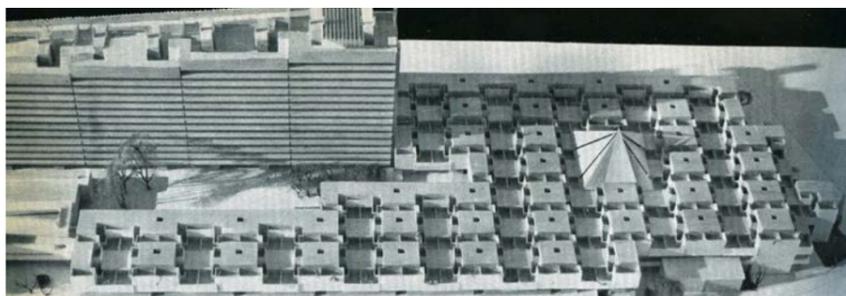


Figura 4a. Unidad vecinal Costa Rica, Madrid. *Hogar y Arquitectura* 43 (1962): 11-12.

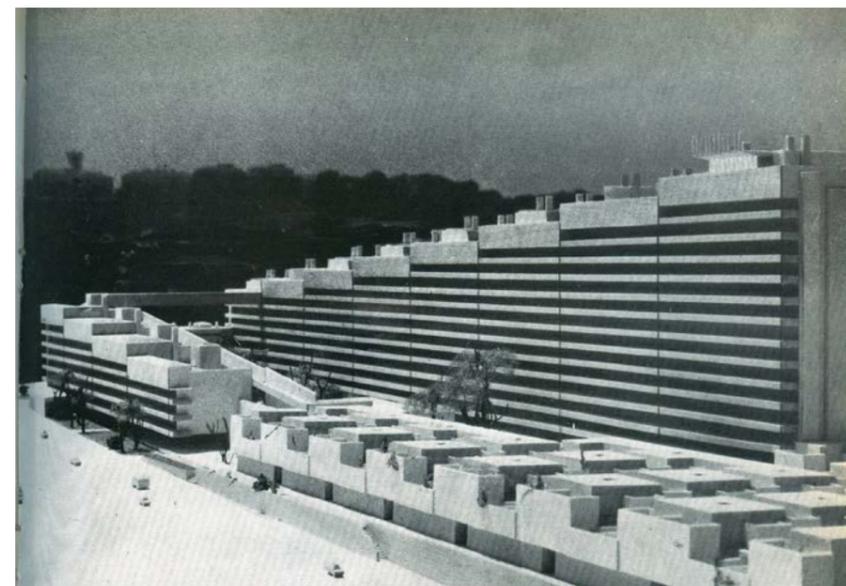
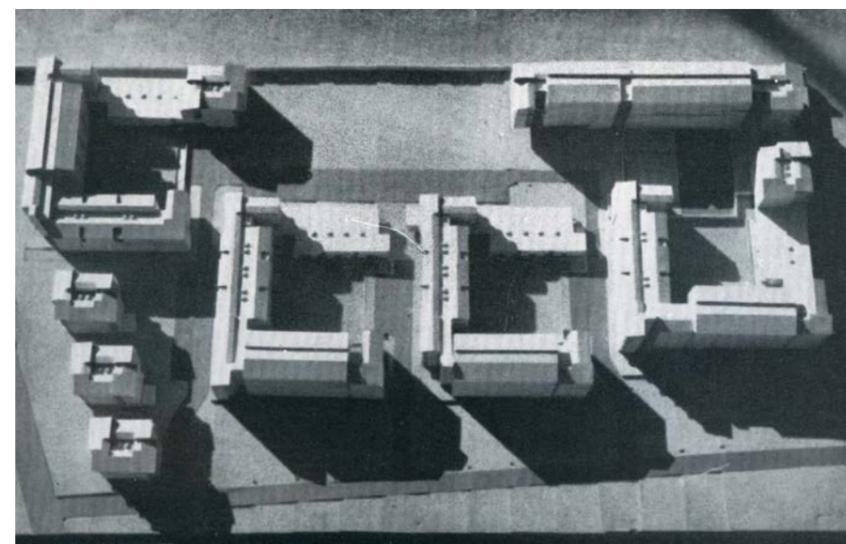


Figura 4b. Unidad vecinal Costa Rica, Madrid. *Hogar y Arquitectura* 43 (1962): 11-12.

De la unidad vecinal Juan XXIII se ocupan Romany, Mangada y Ferrán, la terna de arquitectos de Loyola, ya sin Oíza, que trabajarán juntos para el plan de la finca de Granada y varios proyectos más. En 1963 preparan una propuesta para un área de usos agrícolas y escasa edificación, que se termina de construir en tres años¹⁴. Recolecto y aislado son atributos del madrileño Carabanchel Alto para un proyecto concentrado en definir una serie diversa de espacios colectivos.

La ordenación de cada unidad con patio semiabierto se crea a partir de tres bloques muy compactos y uno lineal, componiendo una serie espacial en cuatro momentos que gradúan la intimidad de sus áreas compartidas hasta una exterior común para toda la colonia. Las viviendas multiplican sus tipos y orientaciones ajenas al problema de la calle, inexistente aquí, pero atentas a su desarrollo para asegurar el máximo soleamiento del conjunto.

Se exprimen las posibilidades de la vivienda con entreplanta interior y sus sistemas de apilado, como ocurriera también con los semidúplex de la urbanización del Río Manzanares y del bloque largo de Calero donde trabajó Romany con los compañeros del Hogar¹⁵.

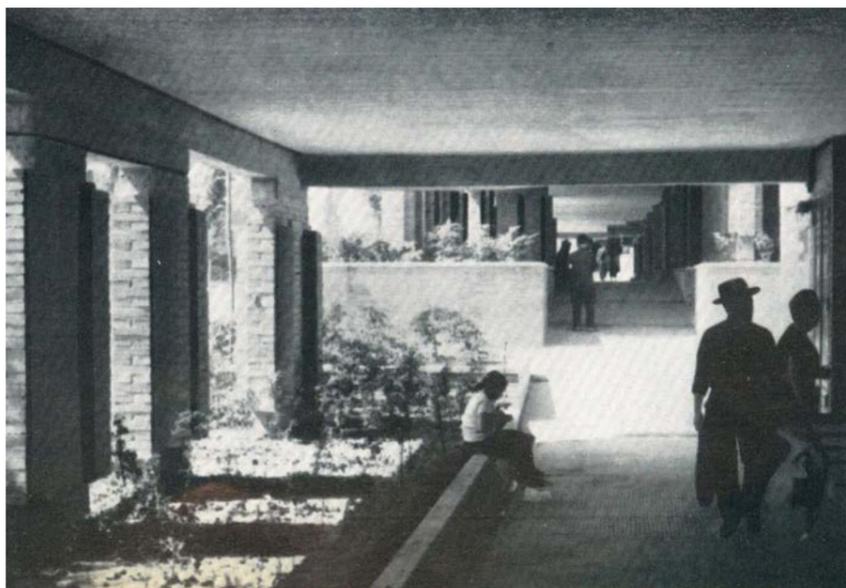


14 El proyecto para 502 viviendas en Carabanchel Alto se publica en: Adolfo González Amézqueta, "El grupo Juan XXIII", *Hogar y Arquitectura* 68 (1967): 12-33; "Aproximación a un análisis tipológico del grupo de viviendas Juan XXIII", *Nueva Forma* 93 (1973): 36.

15 Eva Hurtado Torán, "Singular y Repetido. Sincronías elocuentes en la vivienda colectiva de Luis Cubillo", en *Los años CIAM en España: La otra modernidad*, editado por Ricardo Sánchez Lampreave (Madrid: AhAU, 2017): 90-101.

Figura 5a. Colonia Juan XXIII, Madrid. *Hogar y Arquitectura* 68 (1967): 27, 30.

Figura 5b. Colonia Juan XXIII, Madrid. *Hogar y Arquitectura* 68 (1967): 27, 30.



Tanto en Loyola como en Juan XXIII la mirada a los espacios comunes introduce una nueva identidad frente a las promociones anteriores que habían concentrado esfuerzos en la medida y programa de la célula habitacional, con agrupaciones en sencillos bloques lineales y espacios intersticiales admirablemente resueltos, pero básicamente residuales en términos urbanos.

La nueva puesta en valor de peatonal y rodado, o de llenos y vacíos, introduce unas propuestas más articuladas donde las necesidades familiares se amplían en los espacios del común. Volúmenes, soportales y terrazas incrementan sus matices, así como ciertas licencias constructivas ornamentales sitúan la arquitectura española en conexión con el racionalismo europeo de tercera generación¹⁶. Seguramente el caso paradigmático fuera la Unidad Vecinal de Absorción en Hortaleza, de Fernando Higuera y Antonio Miró, que se gestaba a la vez.

De nuevo un proyecto muy acelerado que tuvo relevancia al ser seleccionado por Louis Kahn y Le Corbusier como el más humano de los presentados en el décimo congreso de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) en Buenos Aires¹⁷.

Ordenación de la finca "El Serrallo" en Granada

La intervención en el área denominada El Serrallo, cerca de la ciudad de Granada, es consecuencia de los proyectos del grupo del HE de la década anterior, y de la capacidad que va impregnando el nuevo planeamiento para interactuar con los procesos sociales y poner en cuestión los estándares y los postulados del Movimiento Moderno. Cuando el HE tramita el encargo, resonaban las ideas que habían cerrado el ciclo CIAM y se formulaban temas como Re-identificación urbana, Brutalismo y el Corazón de la Ciudad¹⁸.

Dos argumentos sustentan el proyecto de Granada: el sitio y la gente¹⁹. La estructura del asentamiento viene dictada por la interpretación de la topografía con el atento trabajo sobre territorio, infraestructuras y vegetación a partir de las preexistencias.

Al problema de la inmigración y los fenómenos del chabolismo acuciantes desde la posguerra, se une la ocupación de las cuevas como recurso de urgencia para las familias de Granada que las dos recientes riadas han dejado sin hogar. Sin embargo, los arquitectos trabajan esta vez desde supuestos ajenos a estos problemas de emergencia porque las condiciones naturales de la promoción elevan el nivel sociológico de la población y demandan esfuerzos particulares de urbanización²⁰. Éste es el principal criterio que impulsa el proyecto.

La finca era un terreno de labor de forma almendrada en dirección este-oeste situada a dos kilómetros de la ciudad hacia Sierra Nevada. Sobre la escarpada margen izquierda del río, repoblada de pinos y olivar, preocupa la línea de cornisa y la silueta que dibujará la nueva ciudad vista desde la distancia, así como el comportamiento de un núcleo subsidiario de Granada con las implicaciones que esta proximidad pudiera imponer a sus habitantes.

Para evitar que se convierta en un suburbio excesivamente aislado, se busca que la relación simbólica con el centro exterior se produzca con fluidez mediante la prolongación de algunos servicios administrativos y municipales desde la capital al nuevo barrio.

Se controla la estructura de la colonia a partir del trazado regulador con tres elementos principales: la línea de cumbrera, las bancadas en pendiente transversal y el borde inferior que envuelve las anteriores. Sobre la cumbre se desarrolla la vía principal con el centro cívico como núcleo vertebrador que es la plaza donde se concentra el transporte público para el movimiento diario de la población, además de la iglesia y el comercio.

Las ramificaciones del viario con accesos controlados aseguran que 45 metros sea la máxima distancia peatonal desde la entrada del bloque hasta el aparcamiento: el futuro motorizado es ya componente ineludible en el proyecto. La estructura primaria ramificada respecto del eje da lugar a un sistema de organización lineal con unidades de habitación paralelas y horizontales de hasta 200 viviendas²¹.

Arropando la ordenación y dotándola de polos de actividad en las terrazas extremas, se sigue el criterio de descentralización del barrio desperdigando las edificaciones comunitarias por todo el entramado habitacional. El asunto dotacional es un indicador de la evolución de las colonias, desde unos equipamientos elementales en los primeros poblados, que escasa y tardíamente cubrían las necesidades de escolarización y economato, hasta las propuestas comprometidas globalmente con la autonomía espiritual y material del asentamiento²².

El sistema articulado de Granada, jerarquizado en circulaciones y controlado a través de la unidad repetible, explica casos muy posteriores.

En las supermanzanas de Palomeras en el sureste de Madrid, Romany, Ferrán y Navazo construyen una agrupación, para el mismo número de familias previstas en El Serrallo, a partir de un módulo estricto para todo el barrio; y en San Blas²³ y otras, las estrategias de proyecto desarrollan sistemas capaces de reaccionar al crecimiento extensivo durante las décadas siguientes.

20 "Hemos creído que, dadas las características de los promotores y del solar del que disponemos, no debemos plantear un poblado de urgencia, sino un núcleo de habitación económico, que sirva para resolver el problema de vivienda de una gente que ha superado ya lo anterior". *Ibidem*.

21 Las unidades de habitación de 300 a 400 viviendas de Le Corbusier están construidas desde hace más de una década y los dos bloques de la Urbanización del Río Manzanares de 300 viviendas cada uno, y el de Calero que se construye con 140 viviendas, se desarrollan en el entorno de las 13 plantas de altura.

22 Eva Hurtado Torán, "La Boa y el Elefante. Sobre los equipamientos de los barrios", en *100 Años de historia de la intervención pública en la vivienda y la ciudad*, editado por Carlos Sambricio Rivera-Echegaray y Ricardo Sánchez Lampreave (Madrid: AVS 2008): 172-189.

23 Ramón López de Lucio, "De la manzana cerrada al bloque abierto", en *Un siglo de vivienda social (1903-2003)*, Tomo II, editado por Carlos Sambricio Rivera-Echegaray (Madrid: Ministerio de Fomento/Nerea 2003): 161-166.

El Plan Parcial de la Finca de Granada se ocupa de tipos sin llegar a detallar arquitecturas. Apuesta por la compacidad en la ocupación del terreno y por la densidad para potenciar el carácter urbano y absorber colonizaciones vegetales.

Estas premisas dan lugar a tres tipos que relacionan el volumen de la edificación (de 4 a 7 plantas de altura) con la pendiente del terreno donde se asienta (de 15 al 50%): torres unidas mediante pasarelas, bloques escalonados con terrazas y galerías, y bloque continuo de cornisa con acceso a media altura desde la calle de cumbrera.

Figura 6a y 6b. Ordenación finca El Serrallo, Granada. Hogar y Arquitectura 59 (1965), 46, 51.



Por su escala y por su situación aislada en un enclave natural, el ensayo de un completo sistema urbano, creado ex-novo, es un prototipo de estudio para las estrategias de la densidad en las unidades de habitación, entendidas en términos de autonomía y de nuevos imperativos comunitarios.

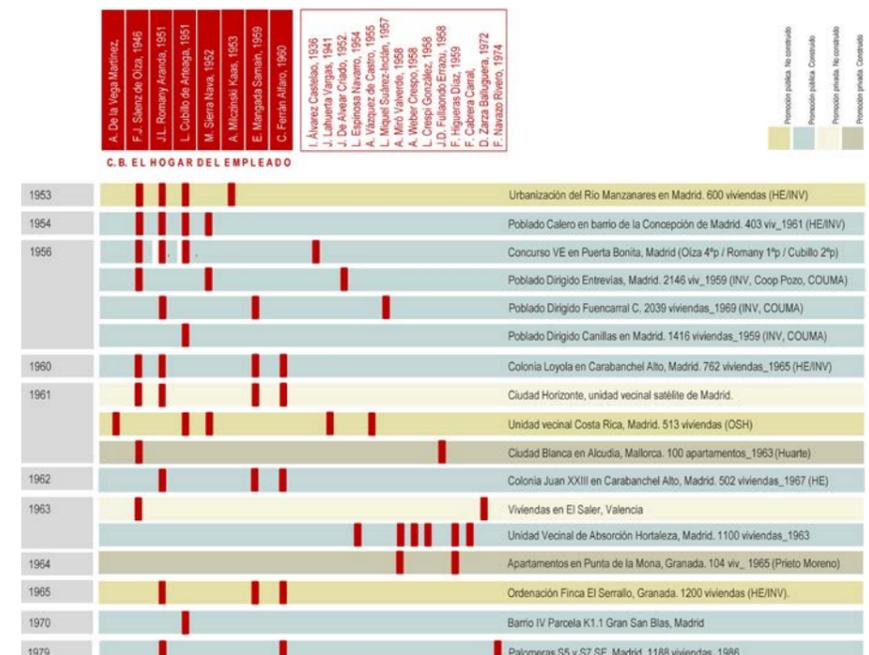
Mientras en Granada la arquitectura completaba esa condición tridimensional del cerro, amurallando el interior, acentuando su perfil y mirando al paisaje; el caso de la colonia madrileña de Costa Rica, ubicada en una estricta gran manzana, planteaba la capacidad de la arquitectura de construir por sí misma la condición vertical.

Su topografía urbana es creada artificialmente por la edificación que añade condiciones aptas para la circulación pública y permite a los usuarios compartir y disfrutar de novedosas interferencias entre superficie y propiedad. Otro prototipo inédito en la vivienda colectiva de la época. También en Andalucía las iniciativas de colonización y poblados sociales de años anteriores dan paso, durante el desarrollo económico de los sesenta, a modos de tratamiento paisajístico²⁴ que confrontarán con las arquitecturas y oportunidades del nuevo turismo y la vivienda de vacaciones.

De 1965 es la intervención Punta de la Mona, en la costa de Granada, también de Higueras y Miró²⁵, cuya adaptación aterrizada a la pendiente hacia el mar es referencia confluyente con la del HE, y con la Ciudad Blanca que estaba proponiendo Oíza en Alcudia²⁶. Más soluciones para el eje Z. Pensamiento y narración confluyen en las maquetas de estas colonias, cuyas fotografías son un testimonio documental cuya fuerza permanece. Los límites difusos entre el proyecto arquitectónico y urbano se confirman en los discursos que ensayan sistemas para paisajes sociales y profesionales que demandan gradientes de matización creciente.

Un trabajo en torno al hábitat colectivo que funciona con autonomía y dependencia a la vez, adentrándose en el paradigma del barrio de nueva creación con herramientas más complejas y capaces de introducir un cambio de ciclo. La geografía natural pesa mucho más que la ubicación geográfica, y los prototipos para la arquitectura de la vivienda, que ya ha sido medida, se ensanchan con la mirada sobre el espacio del común.

La vivienda auspiciada por el Estado durante la autarquía es ya historia cuando la lenta modernización de la España franquista apuntaba a su final, también lentamente, en la década siguiente.



- 24 Sobre la construcción de nuevos asentamientos fuera de la ciudad de Granada, como los poblados dirigidos de El Chaparral de José García-Nieto Gascón y Enrique Sánchez Sanz (1957), o Carchuna de Víctor López Morales (1965) en el litoral, ver: Antonio Jiménez Torrecillas, Alberto García Moreno y David Arredondo Garrido, "Conexión ciudad y territorio en la arquitectura de Granada del siglo XX", en *Cien años de arquitectura en Andalucía: el Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea 1900-2000* (Sevilla: Junta de Andalucía, 2012), 220-227.
- 25 "Conjunto residencial en Punta de la Mona (Granada)", *Hogar y Arquitectura* 58 (1965): 26-32.
- 26 "Ciudad Blanca de Alcudia", *Arquitectura* 154 (1971): 54-55. Rosa María Añón Abajas, Salud María Torres Dorado, "Ciudad Blanca en Bahía de Alcudia. Una obra con sentido pedagógico del profesor Francisco Javier Sáenz de Oíza, 1961-63", *Proyecto, progreso, arquitectura*, 12 (2015): 52-71.

Figura 7. Promociones de viviendas del HE y otras relacionadas citadas en el texto. Elaboración propia.

Bibliografía

- Alberdi Jiménez, Rosario. *Cinco proyectos de viviendas social en la obra de Oiza*. Madrid: Pronaos, 1996.
- Añón Abajas, Rosa María y Torres Dorado, Salud María. "Ciudad Blanca en Bahía de Alcudia. Una obra con sentido pedagógico del profesor Francisco Javier Sáenz de Oiza, 1961-63". *Proyecto, progreso, arquitectura* 12 (2015): 52-71.
- Arenas Laorga, Enrique. "Luis Laorga, arquitecto". Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2014.
- Coderch de Sentmenat, José Antonio et al. "No son genios lo que necesitamos ahora", *Arquitectura* 38 (1962): 21-26.
- Cubillo de Arteaga, Luis. Legado03. Madrid: Servicio histórico Fundación Arquitectura COAM.
- Fernández-Baca Casares, Román y Pérez Escolano, Víctor (coord.). *Cien años de arquitectura en Andalucía: el Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea 1900-2000*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2012.
- Fernández-Galiano, Luis; Fernández-Trapa de Isasi, Justo y Lopera Arzola, Antonio. "Idea de Urbanismo: ciudad y poblados", en *La quimera moderna. Los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*. Madrid: Herman Blume, 1989.
- Fernández Nieto, María Antonia. *Las colonias del Hogar del Empleado. La periferia como ciudad*. Madrid: Editorial Académica Española, 2011.
- Fernández Isla, José María (coord.). *La vivienda experimental. Concurso de viviendas experimentales de 1956*. Madrid: Fundación Cultural COAM, 1997.
- Fullaondo Errazu, Juan Daniel y Muñoz Jiménez, María Teresa. *Y Orfeo descende. Historia de la Arquitectura Contemporánea Española*. Madrid: Molly, 1997.
- González Amézqueta, Adolfo. "El grupo Loyola". *Hogar y Arquitectura* 59 (1965): 16-29.
- González Amézqueta, Adolfo. "El grupo Juan XXIII", *Hogar y Arquitectura* 68 (1967): 12-33.
- Hurtado Torán, Eva. *Proyecto para la construcción de 600 viviendas en la urbanización del río Manzanares, 1953, S. de Oiza, Sierra, Romany, Milczynski*. Madrid: Fundación COAM, 2002.
- Lasso de la Vega Zamora, Miguel (coord.). *Arquitectura de Madrid. Periferia*. Madrid: Fundación COAM, 2007.
- Pozo Municio, José Manuel (ed.). *Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*. Pamplona: T6, 2000.
- Sambricio Rivera-Echegaray, Carlos (ed.). *Un siglo de vivienda social (1903-2003)*. Madrid: Ministerio de Fomento/Nerea, 2003.
- Sambricio Rivera-Echegaray, Carlos y Ricardo Sánchez Lampreave (eds.). *100 años de historia de la intervención pública en la vivienda y la ciudad*. Madrid: AVS, 2008.
- Sánchez Lampreave, Ricardo (ed.). *Los años CIAM en España: La otra modernidad*. Madrid: AhAU, 2017.
- Sanz Alarcón, Juan Pedro. "De la ciudad a la estancia. Casas con patio en la vivienda social madrileña (1956-1961). Saénz de Oiza y Vázquez de Castro". Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- Sin autor. "Unidad vecinal Costa Rica". *Hogar y Arquitectura* 43 (1962): 11-16.
- "Conjunto residencial en Punta de la Mona (Granada)". *Hogar y Arquitectura* 58 (1965): 26-32.
- "Unidad vecinal Costa Rica". *Arquitectura* 64 (1964): 42.
- "Plan Parcial de ordenación de la Finca El Serrallo, Granada". *Hogar y Arquitectura* 59 (1965): 45-56.
- "Horizonte. Anteproyecto de urbanización de ciudad satélite de Madrid". *Hogar y Arquitectura* 59 (1965): 31-57.
- Sin autor. "Ciudad Blanca de Alcudia". *Arquitectura* 154 (1971): 54-55.
- "Aproximación a un análisis tipológico del grupo de viviendas Juan XXIII". *Nueva Forma* 93 (1973): 36.
- "Proyecto de unidad vecinal Costa Rica y edificios complementarios: Madrid". *Nueva Forma* 102-103 (1974): 50-51.

Sobre el minimalismo: el carácter prototípico de Mies

On Minimalism: Mies as Prototype Pablo Emilio Aguilar Reyes

Recibido: 2019.09.30
Aceptado: 2019.12.07

Pablo Emilio Aguilar Reyes

Universidad Nacional Autónoma
de México

pabloaguilar@outlook.com

Estudiante en proceso de titulación
de la licenciatura en Arquitectura.

Es columnista mensual en la revista
Arquine. Sus intereses profesionales
ponderan la convergencia conceptual
entre la arquitectura y la filosofía.

Resumen

Tras 50 años de su muerte, la relevancia que Mies van der Rohe mantiene para la historia de la arquitectura es definitiva. Donde otros han interpretado un Mies técnico, uno metafísico o uno posmoderno, aquí estas tres interpretaciones convergen en un Mies minimalista. A través de la arquitectura del minimalismo, concepto del cual se da una definición particular, en las próximas páginas se pretende analizar la práctica de Mies en general y del Pabellón Alemán de Barcelona en particular. Como se verá, el Pabellón representa un momento culminante en la trayectoria del minimalismo, cuyo inicio situamos en la arquitectura industrial del siglo de la Ilustración.

De la mano de recursos que suelen ser pasados por alto en las revisiones de su trabajo, como la primera experiencia profesional de Mies, su formación filosófica y su pensamiento dialéctico, esta reflexión parte de la lógica contenida dentro de su célebre frase "menos es más", una lógica que mantiene fuerza vital hasta la actualidad. A través del minimalismo, en la conclusión se vislumbra el carácter prototípico de Mies.

Palabras clave: Minimalismo; Mies van der Rohe; menos es más; filosofía y arquitectura; modernidad.

Abstract

50 years after his passing, the relevance that Mies van der Rohe still holds to historical architecture discourse is thorough. Where others have interpreted a technical, a metaphysical or a postmodern Mies, here these three interpretations converge in a minimalist Mies. Through minimalist architecture, a concept that will be subsequently defined, the following pages seek to analyze Mies' overall practice and the German Pavilion of Barcelona in particular.

As will be the case, the Pavilion represents a culminating moment for the trajectory of minimalism, for which origins we have traced back to industrial architecture in the century of the Enlightenment. Through the help of some usually overlooked resources, such as Mies' first project, his philosophical up-bringing and his dialectical way of thinking, this inquiry stems from the logic contained within his signature quote "less is more", a logic that maintains vitality to this day. Through minimalism, in the concluding part of this essay Mies' prototypical character is revealed.

Key words: Minimalism; Mies van der Rohe; Less is more; philosophy and architecture; modernity.

* Este trabajo se desarrolló en el marco del Seminario de Arquitectura Táctica, que forma parte del Laboratorio Editorial de Arquitectura (LEA) de la Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México.

A la vuelta del siglo XIX, en 1906, trabajó en el taller berlinés del arquitecto Peter Behrens el joven Ludwig Mies, que después de sus treinta años agregaría a su nombre "van der Rohe" con tal incluir su apellido materno. Dentro del taller de Behrens, se le solicitó al aprendiz diseñar una de las fachadas de una fábrica de turbinas para la industria alemana AEG; un edificio emblemático de la modernidad alemana y a la vanguardia de la emergente ola industrial de la pre-guerra. El practicante bosquejó una serie de propuestas para el diseño de la fachada y se las mostró a Behrens. El maestro, tras revisar los dibujos del subalterno, asintió, "menos es más" y escogió el diseño cuya composición era la más simple¹.

La máxima *menos es más* fue el *leitmotiv* utilizado por Mies van der Rohe en sus años de madurez, aunque afirmaba haberle dado un giro distinto a la forma en la que Behrens la empleó². Dicha frase refleja la actitud, o mejor dicho, la lógica con la que Mies proyectó las obras gracias a las cuales se consagró como una de las figuras prototípicas del Movimiento Moderno. A lo que Mies se refería con *menos es más* es, precisamente, al hecho de que los elementos estructurales de un edificio deberían ser aquello que, a la vez, constituya su expresión arquitectónica, conformada por la correcta integración de arte y técnica, de geometría y materialidad.

Bajo estos criterios, *menos es más* refiere a que una menor cantidad de elementos arquitectónicos y decorativos en un edificio conducen a un resultado final que presume gozar de una clara expresión tectónica y, a su vez, mayor valor estético. Por tal motivo, la lógica de *menos es más* implica una transvaloración de las categorías de cantidad y calidad. El acto de reducir la cantidad de elementos compositivos para simultáneamente conformar mayor calidad arquitectónica en sus obras fue la estrategia proyectual de Mies. Al otorgarle una carga valorativa al *menos*, la importante contribución por parte del arquitecto fue haber introducido dentro de la disciplina de la arquitectura moderna un sofisticado sentido de *minimalismo*.

Ante las distintas connotaciones que tiene la palabra minimalismo, esta reflexión parte desde un concepto particular, que comprende una afinidad estética en general y una manifestación arquitectónica en particular³. Lo que circunscribe tanto a la arquitectura así como la afinidad estética del minimalismo es el hecho de que están intencionalmente atravesadas por la lógica del menos es más, es decir, por un procedimiento en el que se combinan y cambian de estatuto la cantidad y la calidad.

El menos es más no es meramente un recurso retórico, sino un método procedimental. Para que el minimalismo sea tal debe ser necesariamente diseñado, lo cual implica, en primer lugar, una voluntad y en segundo, una interpretación.

La arquitectura que resulta de este procedimiento creativo ha variado conforme a su contexto; el minimalismo no es absoluto, sino relativo a sus determinantes históricas. Sin embargo, la característica invariable de esta arquitectura es el hecho de que es conformada únicamente por sus componentes elementales —relativo a cada instancia particular— lo que deriva en simplicidad compositiva así como una depuración de añadidos ornamentales.

1 De esta forma lo cuenta Mies van der Rohe en una entrevista incorporada al documental monográfico *Mies*, dirigido por Michael Blackwood (1986).

2 Detlef Mertins, *Mies* (Londres, Phaidon: 2014), 36.

3 La palabra minimalismo también es generalmente asociada con aquella tendencia artística de mediados del siglo XX portadora del mismo nombre, también llamada arte ABC, cuyos máximos expositores fueron Donald Judd, Frank Stella, Carl Andre, Dan Flavin, entre otros, y cuyos antecedentes están en la obra de Kazimir Malévich. Este texto no se ocupa de este movimiento artístico por ser un arte que pretende estar por fuera de toda lógica de uso y, por lo tanto, discurrir sobre ella es objeto de otro tipo de examinación. Para mayor consulta sobre esta corriente artística, véase: Hal Foster, "El quid del minimalismo", en *El retorno de lo Real. Las vanguardias a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 39-74.

La arquitectura minimalista, entendida bajo estos criterios, tiene su origen incluso antes de la generación de Mies, en los albores de la modernidad, con el surgimiento de la arquitectura fabril.

4 “Cada género de fábrica exige una manutención particular que determina la exposición, la situación y la distribución de los cuerpos que la componen [...], estos edificios deben contener viviendas para los directores y los inspectores encargados de velar por el buen orden, la economía y la perfección de cada objeto relativo a su establecimiento; [...] según sea la naturaleza de estos objetos, los edificios deben estar dotados de grandes salas, de talleres, de laboratorios, de almacenes, de patios y de dependencias [...]. La ordenación de su arquitectura debe ser simple, y anunciar la solidez de su construcción, sin presentar por ello un carácter marcial”. Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture*, vol. 2 (París, 1771), 398-399.

La proposición *menos es más* dicha por Behrens para Mies a manera de consejo, como lo cuenta la anécdota inicial, fue utilizada al estar trabajando sobre el diseño de una fábrica. El concepto moderno de la fábrica, concebido como tal en la Revolución Industrial, constituye una tipología arquitectónica que logra prescindir de todos aquellos elementos que no son estrictamente necesarios y, simultáneamente, mantener su correcto funcionamiento.

El buen funcionamiento de una fábrica implica un constante esfuerzo de optimización (de espacio, de tiempo y de recursos) y por lo tanto, en el diseño de tales edificios las prioridades inmediatas son la eficiencia, la utilidad y la precisión, no la apariencia sensible o las cualidades ornamentales⁴.

Esto se traduce en que una fábrica es exitosa en la medida en la que produce *más* (productos, servicios, energía, etc.) y a su vez, la producción tenderá a incrementar si en su interior hay *menos* detalles, decoraciones o imágenes que desvíen los presupuestos destinados a su construcción o que distraigan al que trabaja dentro. En el concepto de la fábrica moderna, la lógica del *menos es más* está en operación, por lo tanto, estos edificios representan un antecedente histórico de minimalismo arquitectónico.

Antes de que las primeras fábricas fuesen puestas en marcha dentro del contexto de la primera Revolución Industrial, los antecedentes de estos edificios estuvieron en los talleres de trabajo de distintos artesanos y gremios del siglo de la Ilustración. Al igual que en la fábrica, en aquellos talleres de manufacturación, la racionalidad instrumentalizada a través de la técnica representaba la herramienta más útil para los procesos de producción. Los *ateliers* de carpinteros, sopladores de vidrio, herreros, fundidores de armas y joyas, ebanistas, curtidores, textiles, y un amplio etcétera, variaban en cierta medida entre oficios. Sin embargo, todos estos derivaban de un modelo prototípico de taller, que consistía en un cuarto de planta rectangular contenido entre muros blancos y lisos cuyas aberturas cuadrangulares servían para ventanas y puertas, así como nichos hechos a la medida para herramientas y mueblería distintiva del proceso de manufactura⁵.

En caso de que fuese necesario algún horno, torno, grúa o cualquier otra máquina especial, era colocada en el centro del taller con tal de estar situada de manera equidistante con relación a las esquinas del cuarto, a las cuales se les asignaba a cada una distintos procesos de manufacturación. Al estar hechos para atender a la producción, estos interiores mantuvieron una estrecha relación programática entre lo funcional y lo formal. Asimismo, como se aprecia en las ilustraciones de talleres artesanales realizadas para la enciclopedia de Diderot y D'Alembert entre los años 1751 y 1772⁶, la arquitectura de estos espacios parece estar compuesta por geometrías simples y superficies lisas, desprovistas de detalles arquitectónicos innecesarios y de ornamentación superficial que no tenga que ver con los procesos de manufactura (Fig. 1).

5 Anthony Vidler, *El espacio de la Ilustración. La teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII* (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 45-59.

6 Denis Diderot y Jean le Rond D'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Citado por Vidler, 45-48.

En estos interiores, *menos* elementos distractores e innecesarios resultan en *más* producción y, por lo tanto, más cantidad de rendimiento.

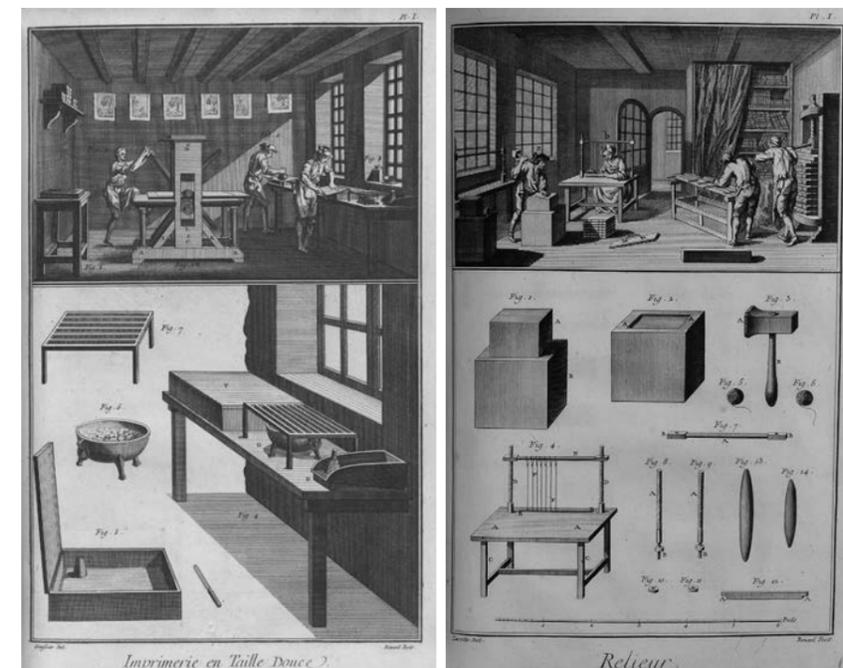


Figura 1a. Ilustración para la enciclopedia de un típico taller de imprenta y de un taller de agujas (autor desconocido). Fuente: Diderot, Denis y le Rond d'Alembert, Jean (eds). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 7 (láminas). París, 1769. Fuente: Gallica, Biblioteca Nacional de Francia.

Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/707455> (consulta: 20 de noviembre de 2019)
Figura 1b. Ilustración para la enciclopedia de un típico taller de imprenta y de un taller de agujas (autor desconocido). Fuente: Diderot, Denis y le Rond d'Alembert, Jean (eds). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol.8 (láminas). París, 1769. Fuente: Gallica, Biblioteca Nacional de Francia.
Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/591843> (consulta: 20 de noviembre de 2019)

Las tipologías de fábrica y la del taller, entendidas como edificios cuyos interiores albergan productos en procesos de fabricación, ensamblaje y afinación, fueron establecidas históricamente a causa del perfeccionamiento de la técnica, en la modernidad. Es decir, de la modernidad —entendida no como tendencia arquitectónica, sino como condición histórica—, surgen de forma paralela las lógicas de producción industrial y la arquitectura minimalista. Esto se debe al hecho de que el minimalismo únicamente es inteligible como tal dentro del marco establecido por las pautas de la metafísica moderna. En el pensamiento moderno, todo significado y conocimiento posible es adquirido a través de la racionalidad humana y no mediante alguna voluntad externa⁷.

Dicho de otra manera, en la modernidad se establece una estructura epistemológica característicamente autónoma, en la que el placer estético depende únicamente de las facultades racionales del sujeto observador. Bajo estos criterios, una arquitectura minimalista que —como la de la fábrica o la del taller artesanal—, surja de la lógica *menos es más* se podría considerar propiamente moderna, dado que apela a la susceptibilidad de un sujeto histórico moderno, es decir, autónomo, liberal y con pretensiones de universalidad.

Esta es la razón por la cual el minimalismo cancela la ornamentación, ya que el ornamento, en un sentido tradicional, establece una relación figurativa con lo que busca representar y, a su vez, aquello que busca representar (figuras teológicas, mitológicas, retóricas, etc.) está fuera de la razón. La estética del minimalismo representa la sensibilidad racional deleitándose de sí misma de manera autosuficiente sin significadores externos, es decir, debido a su autonomía no puede suponer ser figurativa. Mies era consciente de que su arquitectura, derivada del *menos es más*, se situaba en el contexto de la metafísica moderna, cuando en 1924 anotaba:

7 Para aclarar con toda precisión esta idea, habría que ocupar demasiado tiempo y espacio. Para sintetizar este argumento complejo, podemos recurrir al primer párrafo de un ensayo esencial de Kant. “Ilustración significa el abandono por parte del hombre de una minoría de edad cuyo responsable es él mismo. Esta minoría de edad significa la incapacidad para servirse de su entendimiento sin verse guiado por algún otro. Uno mismo es el culpable de dicha minoría de edad cuando su causa no reside en la falta de entendimiento, sino en la falta de resolución y valor para servirse del suyo propio sin la guía de algún otro. *Sapere aude!* ¡Ten el valor para servirte de tu propio entendimiento! Tal es el lema de la Ilustración”. A fines de nuestro argumento general, se considera la Ilustración como el primer momento de la modernidad. Immanuel Kant, *Contestación a la pregunta ¿Qué es la Ilustración? en ¿Qué es la Ilustración?*, editado por Roberto Rodríguez Aramayo (Madrid: Alianza Editorial, 2013), 85-98.

*Todo el esfuerzo de nuestra época se dirige hacia lo secular. La obra de los místicos se mantendrá como un incidente. Aunque nuestro entendimiento de la vida se ha vuelto más profundo, nosotros no construiremos catedrales. Inclusive el gran gesto de los románticos es insignificante para nosotros, percibimos detrás de él un vacío formal. Nuestro tiempo es indolente, no valoramos el gran gesto, sino lo racional y lo real.*⁸

8 Cita extraída de Fritz Neumeyer, *The Artless Word*, apéndice I, 6. 246.

En el siglo XVIII, a la par que los talleres artesanos, algunos de los proyectos de Claude-Nicolas Ledoux y Étienne-Louis Boullée son referentes canónicos al fungir como primeras instancias de la autonomía moderna desplegada sobre la arquitectura (Fig.2). En aquellos proyectos de Ledoux y Boullée parece haber una voluntad por tomar distancia con respecto al derroche ornamental en general y al estilo neoclásico en particular.

9 Emil Kaufmann, *La autonomía arquitectónica*, en *De Ledoux a Le Corbusier* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), 69-95.

10 "...Tout ce qui n'est pas indispensable fatigue les yeux, nuit à la pensée et n'ajoute rien à l'ensemble". En otro momento añade: "Des surfaces tranquilles, peu d'accessoires". En *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804), 196 y 108.

En distintos dibujos que trazaron estos personajes para proyectos que nunca fueron construidos, la expresión arquitectónica es compuesta por elementos geométricos simples. *La forma es pura*, afirmaba Ledoux. Partiendo de la reflexión que hace Emil Kaufmann de la obra de Ledoux, a la autonomía del sujeto moderno le debería corresponder una respectiva autonomía de la forma arquitectónica, determinada según las propias leyes de su función y su materialidad⁹.

*Todo aquello que no sea indispensable cansa los ojos, perjudica el pensamiento y no agrega nada al conjunto*¹⁰

anota Ledoux en su libro *La arquitectura*.

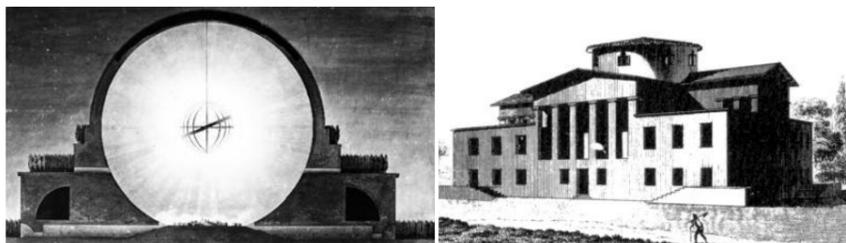


Figura 2a. A la izquierda, Cenotafio a Newton, de Étienne-Louis Boullée. Fuente:

https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89tienne-Louis_Boull%C3%A9 (consulta: 20 de noviembre de 2019)

Figura 2b. A la derecha, proyecto para una casa de campo, de Claude-Nicolas Ledoux.

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Projet_de_maison_de_campagne_2.jpg~95038~163895:-Cours-de-Service# (consulta: 20 de noviembre de 2019)

A través de su autonomía, estos planteamientos figuran como primeros atisbos de arquitectura minimalista y anticipan aquello que posteriormente será evidente en la obra de Mies: el hecho de que el minimalismo no es —como en la fábrica— meramente un efecto colateral de los procesos de optimización de recursos, ni una especie de remanente que queda después de llevar a sus últimas consecuencias las lógicas de máxima eficiencia.

El minimalismo no es necesariamente una estética reactiva, sino que a través de la autonomía instaurada en la modernidad, es por derecho propio una fuerza creativa.

Mies fue el primer arquitecto moderno en hacer de la fuerza creativa del *menos es más* el vector conductor de toda su práctica desde los principios de su obra. En 1906, antes de trabajar en el taller de Behrens, el joven Mies de 21 años recibió el encargo de proyectar una casa de campo en el extrarradio de la capital alemana para Alois Riehl, un célebre filósofo y académico de la Universidad Humboldt en Berlín (Fig. 3).

Riehl se decidió por el joven, prometedor aunque inexperimentado, porque —como anota Fritz Neumeyer¹¹—, veía en la juventud un potencial con el cual corregir lo que él consideraba un mal rumbo emprendido por los arquitectos ya consagrados a través de las tendencias del *jugendstil*, el *art nouveau*, y el modernismo: corrientes cuya motivación depositada en las artes decorativas incentivaba la ornamentación por la ornamentación¹².

A diferencia de estas corrientes arquitectónicas, propias de la generación que antecedió a Mies, se vislumbra en el diseño de la casa Riehl un intento por mantener únicamente aquello que es esencial para el objetivo de la casa y despejar todo lo demás.

En un artículo titulado *Sobre la nueva sangre artística*, publicado en la revista *Innen-Dekoration*, un crítico escribe a propósito de la casa construida por Mies:

*Sorprendentemente, son los jóvenes los que ahora predicán moderación, corrigiendo así a sus maestros, superándolos con impecabilidad y perfección... ¿Qué será lo que quieren estos jóvenes? Se esfuerzan por alcanzar madurez, calma, equilibrio, aborrecen todo radicalismo, están en búsqueda de la relación exacta entre lo nuevo y lo antiguo. Su trabajo, por lo tanto, sirve como una silenciosa acusación contra aquello que vino antes, como una especie de censura.*¹³



11 Fritz Neumeyer, "Mies's First Project: Revisiting the Atmosphere at Klösterli", en *Mies in Berlin*, editado por Terence Riley y Barry Bergdoll (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2001), 309-317

12 "[Alrededor de 1910] El *Jugendstil* y el *Art Nouveau* habían llegado y se habían ido. [...] Los grandes logros de ese periodo, sin embargo, podían encontrarse entre edificios industriales y estructuras puramente técnicas. Eran de hecho tiempos confusos y nadie podía o intentaría responder la pregunta con respecto a la naturaleza del arte de la construcción. Tal vez los tiempos no estaban listos para dar respuesta", anotó Mies en 1973. Cita extraída de Fritz Neumeyer, *The Artless Word*, apéndice IV, 16. 335.

13 Anton Jaumann, "Vom künstlerischen Nachwuchs", *Innen-Dekoration* 21, (julio 1910): 266. Cita extraída de Fritz Neumeyer, *Mies in Berlin*, editado por Terence Riley y Barry Bergdoll (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2002), 313.

Figura 3. Fotografía de la Casa Riehl. Fuente: Jean-Louis Cohen, *Mies van der Rohe* (Londres: Taylor & Francis, 1996), 14.

14 A las tertulias organizadas en la Casa Riehl, llamada *Klösterli* por sus anfitriones, asistieron muchas personalidades destacadas, entre ellas, el arquitecto y próximo empleador de Mies, Peter Behrens, el filósofo Eduard Spranger, el filólogo Werner Jaeger, el historiador del arte Heinrich Wölfflin, y muchos otros que contribuyeron a la formación intelectual de Mies. Los libros de varios de estos personajes formaban parte de la biblioteca de Mies y fueron leídos atentamente. Fritz Neumeyer, "Mies's First Project: Revisiting the Atmosphere at Klösterli", en *Mies in Berlin*, editado por Terence Riley y Barry Bergdoll (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2002), 309-317.

Aquello que el crítico le aplaude al diseño de la casa es un cierto grado de minimalismo, característico en la totalidad de la obra reunida de Mies y cuyas bases conceptuales adquirió en el contexto de este primer encargo. La relación entre Riehl y Mies fue más honda que aquella que suelen tener un arquitecto y un cliente convencionales. Mantuvieron una amistad estrecha hasta 1924, año en el que Riehl murió en la casa que Mies le había diseñado.

Previamente, los generosos jardines de la casa habían sido anfitriones de tertulias a las cuales Mies era un invitado regular, entre asistentes pertenecientes a la élite intelectual de Berlín¹⁴.

- 15 Franz Schulze y Edward Windhorst, *Mies van der Rohe: a critical biography* (Chicago: The University of Chicago Press, 2012), 15-55. De todas las biografías del arquitecto, esta es la más completa.
- 16 Riehl fue relevante para los círculos filosóficos de Alemania al introducir el pensamiento de Kant y Nietzsche al siglo XX. También fue estudioso del idealismo alemán en general (de Kant a Hegel), así como de los clásicos, Heráclito y Sócrates y los modernos Locke y Spinoza, entre otros. Riehl consideraba su filosofía como *realismo crítico*. Detlef Mertins, "Critical Realism: Life and Form", en *Mies* (Londres: Phaidon, 2014), 20-31.
- 17 En la actualidad están distribuidos en diferentes archivos casi 800 libros que Mies van der Rohe tenía en su biblioteca; libros de distintos temas, filosofía, teología, ciencia, etc., muchos de ellos rayados y marcados, lo cual sugiere que los leía de forma minuciosa. Detlef Mertins, *Mies* (Londres: Phaidon, 2014), 468, nota 10.
- 18 "[...] Donde sea que la tecnología alcanza su verdadera realización, trasciende a arquitectura. Es cierto que la arquitectura depende de hechos, pero su verdadero campo está en el ámbito del significado. Espero que de mí se entienda que la arquitectura nada tiene que ver con la invención de formas [...] es el campo de batalla del espíritu" escribió aforísticamente Mies. Véase: Mies van der Rohe, *Architecture and Technology, Arts and Architecture*, 67, n° 10 (1950). Cita extraída de Fritz Neumeyer, *The Artless Word*, apéndice IV, 4. 324.
- 19 Así lo había anotado Mies en uno de sus cuadernos de trabajo. Fritz Neumeyer, *The Artless Word. Mies van der Rohe on the Building Art* (Cambridge: The MIT Press, 1991), 33.
- 20 Mies van der Rohe, "Construir", revista G, n° 2 (1923), 1. Cita extraída de Fritz Neumeyer, *The Artless Word*, apéndice I, 4. 242.

Las biografías de Mies cuentan que el arquitecto no tuvo educación universitaria¹⁵, sin embargo, de la mano de Riehl, Mies recibió una profunda formación intelectual en general y filosófica en particular. Riehl no introdujo a su arquitecto al pensamiento filosófico de forma académica, sistemática o rigurosa, sin embargo, le dio las herramientas conceptuales para iniciar una búsqueda y una reflexión crítica en torno a su quehacer: la arquitectura.

Al escoger y acoger a Mies, Riehl influyó sobre el joven de manera definitiva con su pensamiento, que estaba a su vez teñido por las influencias de Immanuel Kant y Friedrich Nietzsche¹⁶; dos filósofos prototípicos del pensamiento moderno, el primero, por su actitud enunciativa de las virtudes de la modernidad, el segundo, por el carácter profético de su inminente clausura.

Los escritos de Mies, así como sus conferencias transcritas, correspondencias y libros con anotaciones¹⁷ son evidencia de cómo a lo largo de su carrera —primero en Alemania y después en Estados Unidos— el trasfondo intelectual del arquitecto fluctuó dentro de un gradiente característicamente dialéctico cuyos polos representaron dos actitudes opuestas, una positiva y una negativa con respecto a todo aquello que concierne a la arquitectura y a la relación que ella deberá mantener con conceptos como la historia, la naturaleza, el espacio, la modernidad, la espiritualidad, la vida diaria, el arte, las condiciones materiales y, sobre todo, la tecnología y la técnica¹⁸: categorías ya presentes desde la aparición de la fábrica y de los talleres artesanales de la Ilustración.

Por lo tanto, la obra reunida de Mies converge en un sustrato filosófico y el minimalismo en su arquitectura proviene de una síntesis de su pensamiento en momentos dados.

"Sólo a través del entendimiento filosófico se revela el orden correcto de nuestras tareas y a su vez el valor y dignidad de nuestra existencia",

anotó Mies en 1928¹⁹. Con esto en consideración, se entrevistó que el minimalismo de Mies no es un fin, sino un medio con el cual aludir a las condicionantes que él consideraba que determinaban toda arquitectura posible.

Escribió Mies en 1923:

"No conocemos formas, solo problemas de construcción. La forma no es la meta sino el resultado de nuestro trabajo. No hay forma en sí misma. [...] La forma como meta es formalismo; eso lo rechazamos. Tampoco nos esforzamos por alcanzar un estilo. Incluso la voluntad por un estilo es formalismo. Nosotros tenemos otras preocupaciones"²⁰.

A este respecto, su pensamiento se podría resumir con la siguiente afirmación: aquello que la arquitectura deba señalar, lograr o alcanzar, deberá hacerlo de manera directa, sin desvíos, sin ambigüedades y sin ornamentación. Una insinuación destilada de este mismo planteamiento es la preposición *menos es más*.

El proyecto de Mies en el cual se despliega la mayor fuerza formal a través de la lógica de *menos es más* es el Pabellón de Barcelona.

Para la exposición Internacional de 1929 en Barcelona, la República alemana de Weimar le confió a Mies van der Rohe —ya en una etapa de emergente madurez—, el diseño de un pabellón que, en palabras del gobierno que emitió el encargo, le otorgara representativamente a Alemania *una voz al espíritu de una nueva era*.

En el proyecto construido, lo único que constituye el limpio diseño del pabellón son superficies horizontales y verticales, formadas por los espejos de agua, plataformas de piso y cubierta, esbeltas columnas de acero, paneles de cristal y paredes de mármol u ónice. El día de la ceremonia de inauguración, un oficial alemán exclamó,

"Lo que aquí deseamos mostrar es lo que podemos lograr, lo que somos y nuestro sentir hoy. No queremos nada más que toda claridad, simplicidad, honestidad"²¹.

Por su elegante composición minimalista, así como por su carencia de función programática específica (únicamente destinada a recepciones y ceremonias), el pabellón parece ser un momento cumbre para la autonomía arquitectónica, es decir, aparentemente vacía de elementos instrumentales, decorativos o alegóricos.

Posteriormente a la construcción del pabellón, la historia de la arquitectura a lo largo del siglo XX da cuenta de distintas interpretaciones de su arquitectura. Por ejemplo, Josep Quetglas piensa el Pabellón como una matriz de reflejos que, entre otras cosas, representa un homenaje por parte de Mies a la técnica de la construcción como resultado del trabajo.

Sin embargo, como anota Quetglas, no es un homenaje al trabajo inglés, sucio de hollín y carbón, escandaloso y subterráneo, sino al trabajo alemán, eléctrico, reluciente y fino²², sobre todo, al trabajo en el sentido moderno, es decir, como *tejido ontológico de la existencia*, como motivo de valor y como conductor de la vida individual y del progreso nacional (Fig.4).

Por su parte, Fritz Neumeyer interpreta el edificio a través de la lectura que hizo Mies del teórico Romano Guardini, teólogo de considerable relevancia para el arquitecto y que leyó de cerca mientras diseñó el pabellón²³.

Apoyándose en recursos filosóficos de la Escuela de Frankfurt, particularmente en la *dialéctica negativa* de Theodor Adorno, Manfredo Tafuri discurre críticamente sobre el pabellón y lo interpreta como un espacio conformado por una serie de umbrales, que se aparta de la ciudad en la que está emplazado²⁴.



- 21 Cita extraída de Detlef Mertins, *Mies* (Londres, Phaidon: 2014), 138.

- 22 Josep Quetglas, *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe* (Barcelona: Actar, 2001), 27.

- 23 Fritz Neumeyer, *Architecture for the Search for Knowledge: The Double Way to Order*, en *The Artless Word. Mies van der Rohe on the Building Art* (Cambridge: The MIT Press, 1991), 195-236.

- 24 Manfredo Tafuri, *The stage as Virtual City*, en *The sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s* (Cambridge: The MIT Press, 1987), 111-112.

Figura 4. Fotografía del Pabellón Barcelona (1929) de Mies van der Rohe y Lilly Reich. Fotografía extraída de la galería del portal digital de La Fundació Mies van der Rohe del Ayuntamiento de Barcelona. Autor: Pepo Segura. Fuente: <https://miesbcn.com/es/el-pabellon/imagenes/#gallery-30> (consulta: 20 de noviembre de 2019)

25 “[...] El que produzcamos bienes y los medios a través de cómo los producimos nada dice espiritualmente. Si construimos alto o bajo, con acero o con cristal, dice nada sobre el valor de esta manera de construcción [...] Debemos fijar nuevos valores y señalar las metas últimas para adquirir nuevos criterios. El significado y la justificación de cada época, inclusive la nueva, yacen en proveer condiciones bajo las cuales el espíritu puede existir”, menciona Mies en 1930. Cita extraída de Fritz Neumeyer, *The Artless Word*, apéndice III, 7. 309.

A reserva de buscar articular una interpretación adicional del Pabellón de Barcelona, basta con señalarlo como el momento más prototípico del minimalismo, en la carrera de Mies en particular y en el devenir de la arquitectura en general (Fig. 5).

Razón de esto es que tras diseñar el pabellón, Mies se había hecho de los recursos arquitectónicos, conceptuales y filosóficos que cimentaron la totalidad de su obra posterior²⁵.

De la misma forma, al representar la autonomía de la arquitectura de manera tanto formal como programática, el Pabellón de Barcelona figura como un momento culminante del minimalismo arquitectónico.

El edificio es evidencia de un desplazamiento: la evolución del minimalismo recorre desde los inicios de la arquitectura industrial, con el taller y la fábrica, vertidos exclusivamente hacia la producción, la optimización y la funcionalidad, hasta el Pabellón de Barcelona, que carece de toda función más allá de su recorrido, experimentación y potencial simbólico.



Figura 5. Fotografía que muestra la modulación del mármol y de la carpintería del Pabellón Barcelona (1929) de Mies van der Rohe y Lilly Reich. Fotografía extraída de la galería del portal digital de La Fundació Mies van der Rohe del Ayuntamiento de Barcelona. Autor: Pepo Segura. Fuente: <https://miesbcn.com/es/el-pabellon/imagenes/#gallery-18> (consulta: 20 de noviembre de 2019)

Tal evolución fulgura el hecho de que las fuerzas del menos es más son dinámicas. La arquitectura que surge de su lógica —desde la arquitectura industrial hasta la de Mies—, cambia en forma y en función según sus condiciones. Sin embargo, al ser producto de un momento histórico determinado —en palabras de Mies, de una época— toda arquitectura necesariamente alude a aquello que la determina.

No es que la arquitectura minimalista sea perfectamente autónoma, etérea y abstracta, que no represente nada que este fuera de ella, como lo podrían sugerir algunas de sus interpretaciones; todo lo contrario, únicamente representa aquello que está fuera de ella y, a través de su claridad constructiva, permite entrever las fuerzas que la impulsan.

Por lo tanto, aunque sea minimalista y esté depurada de elementos superficiales, la arquitectura es alegórica. La alegoría entendida de esta forma refiere a un modo de significación específico, una continuidad metafórica y un sentido figurado que es ineludible²⁶.

A pesar de que la modernidad supone que el individuo racional puede establecer una relación inmediata con el mundo a través de su pensamiento autónomo, el intento de referir directamente a las cosas deviene en alegoría.

“La alegoría es la armadura de la modernidad”²⁷, anotó Walter Benjamin.

La virtud de la arquitectura minimalista es el hecho de que en ella, la alegoría no está distribuida de forma fragmentada en la ornamentación añadida, sino que por su propia composición formal y significado cultural, alude a su época a través de la totalidad de su expresión. Entiéndase por época el resultado de las condiciones materiales (económicas, tecnológicas, políticas, etc.) y metafísicas (filosóficas y/o religiosas, morales, valorativas, etc.).

De esta forma, los distintos ejemplos de arquitectura minimalista alegorizan inteligentemente, lo que determina sus condiciones de posibilidad. El taller artesanal y la fábrica son alegorías de la emergente fe depositada en la técnica y de un nuevo orden social que gira en torno a la producción. Los proyectos de Ledoux y Boullée son alegorías de las consecuencias de la Ilustración y de la autonomía de un nuevo sujeto histórico.

El Pabellón de Barcelona es una alegoría de la voz del espíritu de una nueva era moderna, desplegada con fuerza a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Esto mismo sucede en los subsecuentes proyectos de Mies: sus rascacielos corporativos alegorizan, a través del uso diestro del acero y el cristal las lógicas administrativas del alto capitalismo fordista y una nueva clase burocrática, mientras que sus torres de viviendas son alegoría de las nuevas formas de habitar de una ascendiente clase media norteamericana.

El carácter prototípico de Mies surge del hecho de que era consciente de la condición alegórica de la arquitectura. Por lo tanto, en su práctica se esforzó por aludir con voluntad a las condiciones materiales y metafísicas que determinaban su obra. A propósito de las condiciones materiales, escribió,

“La economía comienza a ser la regla, todo está a su servicio. La rentabilidad se vuelve ley. La tecnología trae consigo una actitud económica, transforma material en poder, cantidad en calidad”.²⁸

De las condiciones metafísicas, afirmó:

“La estructura de nuestro periodo es fundamentalmente diferente de aquella de épocas anteriores. Aquello aplica para los aspectos materiales y espirituales. Aunque ellos determinan nuestro trabajo”.²⁹

Para el arquitecto las condicionantes metafísicas y materiales se producían mutuamente de manera dialéctica³⁰. A pesar de que Mies plantea lo anterior en términos abstractos, se puede ejemplificar en términos concretos. Las condicionantes tecnológicas y económicas del contexto histórico de Mies trajeron consigo las industrias de la metalurgia. En los altos hornos de las fábricas acereras, la manera más práctica y económica de fabricar, mercadear y emplear el acero fue en forma de placas, que al soldarlas producen perfiles estructurales. Los elementos expresivos y portantes en la arquitectura de Mies son —entre otros— precisamente estos perfiles estructurales, correctamente colocados y sin añadiduras.

27 Walter Benjamin, *Obras completas I-2* (Madrid: Abada editores, 2006), 290.

28 Cita extraída de Fritz Neumeyer, *The Artless Word*, apéndice III, 2. 304.

29 *Ibid.*, apéndice I, 8. 249.

30 Mies escribió en sus cuadernos de 1928 sobre “la influencia de la tecnología sobre el alma”. *Ibid.*, apéndice II. 278.

Al no haber nada que no sea necesario, la arquitectura de Mies evidencia las condiciones que la producen y alegoriza las condicionantes históricas de la época que la posibilita.

31 "¿Qué es la belleza? [...] Siempre es algo imponderable, algo que yace entre las cosas", escribió Mies. *Ibíd.*, apéndice III, 5. 307.

32 *Ibíd.*, apéndice III, 14. 316-317. A su vez, el concepto de verdad para Mies en esta cita es particular. Refiere a verdad en el sentido aristotélico, término retomado por Tomás de Aquino como *adaequatio intellectus et rei*, una verdad que procede de una relación intelectual y racional con el mundo. *Idíd.*, apéndice IV. 332.

De una alegoría que haga evidente e inteligible la relación entre la arquitectura y las condiciones de la época que le dan sustento, surge el concepto que Mies tuvo de *belleza*³¹ al citar en sus conferencias las palabras de Agustín de Hipona:

"la belleza es el resplandor de la verdad".³²

La arquitectura, o el arte de construir, como Mies la denominaba, era tal por tener como objetivo el alcanzar dicho concepto de belleza. Para Mies, construir resultaba un arte porque consistía en establecer alegorías, no necesariamente en crear formas.

En su obra reunida, tales alegorías surgían de la lógica de *menos es más*. Mies lo sabía bien, el minimalismo es una fuerza activa.



Figura 6. Ludwig Mies van der Rohe . Autor: Werner Rohde, 1934, späterer Abzug. Fuente: Bauhaus-Archiv Berlin / © unbekannt . P Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mies_van_der_Rohe_Portraet_1934.jpg (consulta: 20 de noviembre de 2019)

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada editores, 2012.
- Colquhoun, Alan. *Modern Architecture*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- Diderot, Denis y le Rond d'Alembert, Jean (eds). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 7. París, 1769.
- Foster, Hal. *El retorno de lo Real. Las vanguardias a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Kant, Immanuel. *¿Qué es la Ilustración?*, editado por Roberto Rodríguez Aramayo. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- Kaufmann, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Lambert, Phyllis (ed.). *Mies in America*. Nueva York: The Whitney Museum of American Art, 2001.
- Mertins, Detlef (ed.). *The Presence of Mies*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1994.
- Mertins, Detlef. *Mies*. Londres: Phaidon, 2014.
- Neumeyer, Fritz. *The Artless Word. Mies van der Rohe on the Building Art*. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- Pevsner, Nikolaus. *Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Quetglas, Josep. *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: Actar, 2001.
- Riley, Terence y Bergdoll, Barry (eds.). *Mies in Berlin*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2001.
- Schulze, Franz y Windhorst, Edward. *Mies van der Rohe: a critical biography*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.
- Tafuri, Manfredo. *The sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*. Cambridge: The MIT Press, 1987.
- Vidler, Anthony. *El espacio de la Ilustración. La teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1997 (1987).

Los Arquitectones de Kasimir Malevich. Reflexión artística sobre las cualidades formales de la arquitectura

The Architectons by Kasimir Malevich.
Artistic reflection on the formal qualities of architecture
Marcelo Gardinetti

Recibido: 2019.09.21
Aceptado: 2019.12.05

Marcelo Gardinetti

Universidad Nacional de La Plata
marcelogardinetti@tecnne.com
Arquitecto titulado en 1985 por la Universidad Nacional de La Plata, República Argentina. Editor responsable en Tecnne | Arquitectura y contextos, desde 2012 hasta la fecha: www.tecnne.com. Columnista de arquitectura en revistas y sitios web. Director de estudio de arquitectura, Consultor Senior en Proyectos institucionales y docente universitario (1985-1990 y 2011-2014). Coordinador Técnico en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, desde 2014 hasta 2019. Director Arquitectura Escolar, Provincia de Buenos Aires (años 1991-1996 y 2001-2010).

Resumen

En los albores de la segunda década del siglo XX, Kasimir Malevich emprendió un nuevo rumbo artístico en su pintura que concluyó en la abstracción absoluta. Obstinado por descubrir un arte alejado de los cánones existentes y de cualquier referencia histórica, su obra exploró la planitud de la figura y la relación dinámica de las partes, elementos que constituyeron la estructura básica del Suprematismo.

El paso posterior en su práctica artística fue el suprematismo tridimensional, en principio desarrollado a través de pinturas con su serie denominada "Planites" y posteriormente con la construcción de modelos tridimensionales de yeso que denominó "Arquitectones". Malevich entendía que a raíz del avance tecnológico y de las nuevas demandas sociales, el arte moderno ya no podía ser pictórico ni imitativo, debía ser arquitectural.

Los Arquitectones constituyen una reflexión arquitectónica que prioriza el estudio de las formas por encima de cualquier condicionante funcional, porque Malevich entendía que el valor de un trabajo artístico reside únicamente en la sensibilidad expresada.

Palabras clave: Malevich; Suprematismo; Arquitectones; Planites; Arquitectura.

Abstract

At the dawn of the second decade of the 20th century, Kasimir Malevich undertake on a new artistic direction in his painting which concluded in absolute abstraction. Obstinate to discover an art far removed from the existing canons and any historical reference, his work explored the flatness of the figure and the dynamic relationship of the parts, elements that constituted the basic structure of Suprematism.

The next step in your artistic practice was three-dimensional suprematism, initially developed through paintings with his series called "Planites" and later with the construction of three-dimensional plaster models that he called "Architectons". Malevich understood that as a result of technological progress and new social demands, modern art could no longer be pictorial or imitative, it had to be architectural.

Architectons constitute an architectural reflection that prioritizes the study of forms over any functional conditioner, because Malevich understood that the value of an artistic work resides solely in the sensibility expressed.

Key words: Malevich; Suprematism; Architectons; Planites; Architecture.

El tránsito de Malevich a la no objetividad

A principios del 1910, la obra pictórica de Kasimir Malevich transita desde un paulatino alejamiento de la pintura figurativa hacia una nueva forma de arte. Su principal objetivo es la descomposición explícita del espacio. Quiere eliminar la idea de volumen de todos los elementos de la composición, aplanando las figuras en la tela hasta ponerlas en un plano de igualdad con el fondo.

Influenciado por el sistema de representación geométrica del cubismo y por el movimiento que pregonaba el futurismo, comienza un proceso de descomposición de las figuras mediante recursos pictóricos, en los que aplica una reducida paleta de colores.

En esa época, el cubismo produjo una ruptura con el modo de ver estático y centralizado, mediante la transformación perceptiva de la figura en un universo de múltiples fragmentos yuxtapuestos.

El futurismo en cambio, quería asemejar la obra de arte a la realidad del momento en que se produce, imitando las estructuras formales de la nueva naturaleza técnica de la dinámica metropolitana. Malevich se une a la corriente cubo futurista, una tendencia artística surgida en Rusia que mezcla influencias cubistas y futuristas.

Sin embargo, busca representar el movimiento y el tiempo de manera diferente. Considera que el cubismo y el futurismo siguen siendo representativos, *porque golpearon los objetos hasta romperlos, pero no los consumieron*¹. Su meta es extinguir los objetos en la tela.

En 1913, Malevich recibe el encargo para diseñar el vestuario y los decorados de la ópera *Victoria sobre el Sol*. En este trabajo expresa un repertorio formal que rompe las convenciones teatrales. Reduce las figuras de la escenografía a superficies de colores y elimina la ilusión espacial del fondo de la escena, mediante un telón que representa un cuadrado negro.

Los rígidos trajes de cartón pintado semejan a las figuras cubo futuristas de su propia obra pictórica, constriñendo la obra teatral en una expresión visual abstracta.

Ese mismo año, Malevich pinta el famoso cuadrado negro sobre fondo blanco, pensado como un acontecimiento que, al evitar cualquier referencia cultural social e histórica, podía cambiar el curso del arte. Una obra radical instituida como un acto de creación pura que rompe con el arte académico, naturalista y figurativo:

cuando en el año 1913, en un desesperado intento de liberar al arte de la rémora de la objetividad me refugié en la forma cuadrada y expuse una tela que no tenía otra cosa que un cuadrado negro sobre fondo blanco, los críticos, y con ellos el público, dijeron: Todo lo que amamos ha desaparecido. Estamos en un desierto...

*¡Ante nosotros no hay otra cosa que un cuadrado negro sobre un fondo blanco!*²

1 Jeannot Simmen y Kolja Kohlhoff, *Kasimir Malevich: vida y obra* (Colonia: Könemann, 2000), 43.

2 Kasimir Malevich, "Suprematismo", en *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*, de Herschel B. Chipp (Madrid: Akal, 1995), 367.

3 Para Malevich, “el suprematismo es la sensación cósmica, el ritmo del estímulo. Toda realidad física se convierte en movimiento, cualquier partícula se transforma en fuerza motriz para el sentimiento”. Simmen y Kohlhoff, *Kasimir Malevich: vida y obra*, 45.

El nacimiento del Suprematismo

Malevich construye un arte que interpreta la realidad sin hacer uso de medios convencionales. Las influencias adquiridas las conjuga en una filosofía completamente nueva. Un arte nuevo para una sociedad nueva, que se sustenta en la búsqueda de lo absoluto, con sentido religioso, en un compromiso espiritual evolutivo. Un arte reducido a las leyes de la percepción, a un dialogo restringido del espectador con el objeto.

El suprematismo de Malevich no propone un universo de sentimientos, sino una representación categórica de los sentimientos. Aspira una sociedad igualitaria, donde el hombre vive en armonía con el Universo. Reflexiona sobre una espiritualidad renovada que conjetura una nueva figura de Dios. Por tal motivo, no se detiene en los signos de la historia, sino en su esencia.

Su representación abstracta de la realidad simplifica las formas de la naturaleza en geometría pura, hasta convertirlas en sólo tres figuras: el cuadrado, el círculo y la cruz. El cuadrado es la figura base, la forma cero. De él evolucionan las otras dos figuras: el círculo al rotar el cuadrado, y la cruz de la división del cuadrado en dos rectángulos cruzados.

Una segunda descomposición del cuadrado da origen a las múltiples formas que utiliza en su pintura. La matriz monocromática de esas figuras propone una nueva relación con el espacio, al crear un universo pictórico carente de objetividad que sólo está sometido a las leyes de la sensibilidad pura.

Para Malevich, la abstracción es un arte de la imaginación que se expresa mediante la composición de elementos ingrávidos no amorfos donde lo objetivo se convierte en movimiento, porque el movimiento y la energía son determinantes en la vida moderna. Proclama así las bases del Suprematismo, una estética de principios formales puros que declara

“la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas”.³

En diciembre de 1915, Malevich expone 39 obras en una sala de la galería privada Dobichina de Petrogrado. Malevich distribuye las pinturas en los muros de la habitación de un modo que difiere de las exposiciones tradicionales, donde los elementos están dispuestos en una secuencia de recorrido.

Las pinturas de Malevich están montadas como una composición colectiva, donde las obras trazan relaciones entre sí. Malevich da forma a una composición espacial que transforma la sala en un escenario de representación artística. La ubicación del cuadrado negro en la esquina opuesta al acceso neutraliza con su planitud el efecto de perspectiva del ángulo, haciendo que el resto de las figuras parezcan flotar libremente en los muros de la habitación.

Según la conocida e infinitamente reproducida fotografía de las obras de Malevich en la 0,10, la muestra en sí misma actuaba como un manifiesto visual para el advenimiento de un nuevo arte de formas geométricas no representacionales —casi geométricas— que flotan en el espacio.

Pero el suprematismo también surgió a través de una serie de textos escritos y hablados. Además de la breve declaración manuscrita colgada en la pared de la sala suprematista, Malevich publicó un ensayo más largo, ‘Del cubismo al suprematismo: The New Painterly Realism’, que estuvo a la venta durante la exposición colectiva 0,10.⁴



4 “Objectless in Vitebsk: Reflections on Kazimir Malevich, Architecture, and Representation. A Conversation with Elitza Dulguerova”, *Scapegoat Journal* 3 (2012): 24-25. Disponible en: http://www.scapegoatjournal.org/docs/03/03_Dulguerova_ObjectlessInVitebsk.pdf (acceso el 12/08/2019).

Figura 1. Exposición 0.10 Petrogrado, 1915. Autor: Desconocido Fuente: Wikimedia Commons

Este evento es el primer contacto masivo del público con el mundo no objetivo de Malevich, construido en base a las nociones de dinamismo y energía que están en concomitancia con las nuevas teorías en las ciencias, y en particular con las formulaciones de Albert Einstein, quien afirma la equivalencia entre la energía y la materia⁵.

En los próximos dos años, Malevich desarrolla diferentes etapas de suprematismo. El Suprematismo Rojo se compone con ocho rectángulos de ese color, de tamaños y pesos distintos, que dispuestos en diagonal parecen flotar sobre la tela. El suprematismo dinámico se formula bajo los mismos conceptos, pero con una variedad más compleja de figuras del mismo origen y una paleta de colores que se extiende al azul, amarillo, rojo, verde, blanco y negro. El suprematismo blanco, representado por la obra Cuadrado Blanco sobre Blanco de 1918, simboliza su última obra pictórica de una sola figura, donde la no objetividad se pulveriza en la tela.

En 1917, la revolución cambia por completo el destino del país. Malevich adhiere la formación de una nueva estructura social y se involucra en la organización de las actividades y la enseñanza artística. Fue nombrado presidente de la Comisión Nacional de Artes, y desde ese ámbito propone varias reformas en la enseñanza académica, dando un fuerte impulso al desarrollo de las artes aplicadas.

Dos años después, fue invitado por Marc Chagall para enseñar en la Escuela de Arte Popular de Vitebsk, de cual Chagall era fundador y director. Malevich llegó a Vitebsk en noviembre de 1919, junto con El Lissitsky. En ese ámbito entra en contacto con otros artistas de la vanguardia rusa y les trasmite su singular visión del arte.

5 Einstein también demostró que existe una equivalencia entre la energía y la masa, dada por la famosa fórmula $E=mc^2$ donde E es la energía equivalente a una masa m de materia.

Malevich propone una educación artística que aplique los principios del suprematismo en el diseño de un nuevo mundo. Con ese objetivo crea en febrero de 1920 el colectivo UNOVIS (Utverdíteli Nóvogo Iskusstva-Forjadores del Arte Nuevo) donde participan El Lissitzky, Nikolai Suetin e Ilya Chashnik, entre otros.

UNOVIS pensaba un arte incorporado a la vida, porque creía que las nuevas formas de la sociedad contemporánea debían surgir de la fusión del arte de vanguardia con la tecnología. Mediante manifiestos, proyectos y publicaciones promueven las ideas suprematistas de Malevich, porque el objetivo artístico de UNOVIS es librar al entorno humano del caos existente.

En 1920 Malevich se convierte en director de la escuela de arte Vitebsk, y como en su anterior paso por la Comisión Nacional de Artes, realiza cambios importantes en la curricula académica. Al mismo tiempo, desarrolla una vasta actividad teórica, en la que promueve el futuro del suprematismo en la arquitectura.

6 Kasimir Malevich, *Essays on Art: 1915-1933* (Nueva York: George Wittenborn, 1971), 127.

*Habiendo establecido los planes específicos del sistema suprematista, estoy confiando el desarrollo ulterior de lo que ya es el suprematismo arquitectónico a jóvenes arquitectos en el sentido amplio de la palabra, porque sólo en el suprematismo veo una era de un nuevo sistema para la arquitectura.*⁶

El suprematismo tridimensional

El paso por la pintura tridimensional que experimenta Lissitzky fue determinante en el acercamiento de Malevich a la arquitectura. Lissitzky comenzó sus propias adaptaciones del lenguaje suprematista, pero su oficio arquitectónico produjo obras que distaban de los fines que perseguía Malevich. Lissitzky canalizó su preocupación política y su búsqueda formal en el desarrollo de los Proun, una práctica pictórico-arquitectónica que no se limita a lo espiritual, porque actúa como una metáfora de las transformaciones sociales. En los Proun, Lissitzky concreta estructuras de formas precisas y equilibradas, que combinan la superficie plana suprematista de Malevich con los criterios normativos de la arquitectura constructivista.

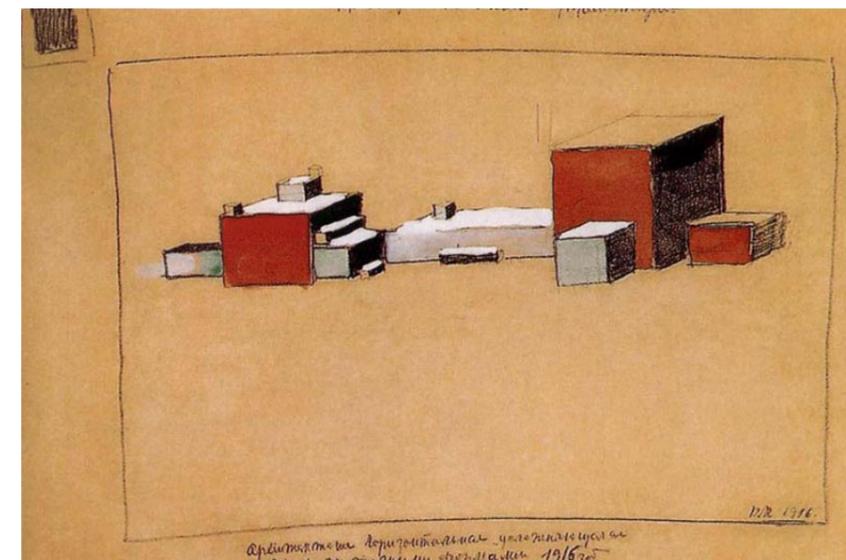
El pensamiento arquitectónico de Malevich está focalizado en una búsqueda distinta a la de Lissitzky. Malevich manifiesta la necesidad de formular una nueva arquitectura que marque diferencias con los constructivistas, porque ellos desprecian todo aquello que es espiritual:

*El artista no ambiciona mejorar (del carro al ferrocarril, de éste al coche y finalmente al avión), sino que busca lo absoluto, el arte crea la perfección. Según opinaba Malevich, los constructivistas, entre ellos Rodchenko y Tatlin, profanaban lo absoluto y lo imperecedero del arte implicándolo en el mundo de la rutina y la política.*⁷

En septiembre de 1923 Malevich se traslada a Petrogrado, donde fue designado Director del GINKhUK, el Instituto Estatal de Cultura Artística. Si

bien la mayor parte de la actividad teórica sobre la arquitectura suprematista la desarrolla en Vitebsk, es en este centro experimental donde Malevich concreta su objetivo de establecer una forma liberada de cualquier referencia, invocando un criterio donde prevalece lo espiritual sobre lo constructivo:

*La arquitectura no tiene que crear una nueva forma de orden, sino un estado de tranquilidad, unidad y amplitud. Para ello, hay que liberarlo de las características objetuales de la materia y de las cosas divididas, es decir, del peso (ves), para lograr el equilibrio (ravnovesie), ya que 'el peso nace del utilitarismo, fuera del utilitarismo no sé si existe el peso.'*⁸



8 Objectless in Vitebsk, 25.

7 Jeannot Simmen y Kolja Kohlhoff, 53.

El suprematismo tridimensional de Malevich es un ejercicio pictórico de imágenes ingravidas que representa construcciones en el espacio denominados "Planites". Los Planites se desarrollan a lo largo de un eje horizontal, mediante volúmenes que se intersecan sin perturbar el carácter axial dominante que establece el volumen principal.

Los Planites fueron expuestos por primera vez en la Bienal de Venecia de 1924⁹. Para Malevich, esas composiciones colocan al espectador en un espacio aéreo con el objeto de superar el entorno puramente visual y conmover en el terreno de lo espiritua.¹⁰

Si bien las "planites" eran elementos pictóricos ordenados en la tela para crear una sensación dinámica y etérea en el espectador, Malevich pensaba estas estructuras como una representación potencial de las viviendas del futuro:

*Pienso en el cristal blanco opaco, en el hormigón armado y en el cartón embreado como los materiales más adecuados para la construcción de las 'planita'; la calefacción será eléctrica, ya que las 'planita' no deben tener chimeneas. Los colores predominantes en una 'planita' de viviendas son el blanco y el negro; el rojo en casos excepcionales... La Planita es simple como un juguete y debe ser accesible desde todos lados.*¹¹

Figura 2. Planites, 1916. Museo del Estado Ruso, San Petersburgo. Fuente: Socks-studio.com

9 Se expusieron seis diseños: "346 Supremo-planit — 347 Chino-planit — 348 Suprematismo di architettura — 349 Futuro-planit — 350 Planit di aviatóre — 351 Planit di un sanatorio". Patrick VÉrité, "Sur la mise en place du système architectural de Malevič", *Revue des Études Slaves*, vol. 72, 1-2 (2000): 201.

10 "El espectador es sacado de las preocupaciones terrestres y así reconoce la filosofía de la pintura suprematista". Patrick VÉrité, op. cit, 191.

11 José Luis Sanz Botey, *Arquitectura en el siglo XX: La construcción de la metáfora* (Barcelona: Montesinos, 1998), 51.

Un cubo que funciona

Después de esta experiencia pictórica tridimensional, Malevich profundiza su búsqueda formal con la construcción de una serie de modelos en yeso que denomina "Arquitectones", figuras tridimensionales que se agrupan sobre un eje horizontal siguiendo el criterio compositivo desarrollado en los planites:

... Malevich extendió su sistema de ideas a la arquitectura. En una serie de esculturas prismáticas, casi arquitectónicas (a las que llamó 'Arkhitektons') intentó demostrar las leyes intemporales de la arquitectura que subyacen a las demandas siempre cambiantes de la función.¹²

Al denominarlos "Arquitectones", Malevich propone una analogía con la palabra arquitectura, aunque estos modelos sólo establecen una formalización conceptual del espacio. Son ejercicios plásticos ajenos a cualquier utilidad y por lo tanto carecen de cualidades arquitectónicas.

Sin embargo, Malevich no veía sus arquitectones como una negación de la funcionalidad de la vida cotidiana, sino como una expresión que sitúa el arte como la función más elevada de la vida, a la vez que cuestiona los cánones de la arquitectura:

No se identifica la función precisa de los elementos en cada conjunto estructural [...]

No hay ninguna de las características habituales que se pueden esperar en un modelo arquitectónico; no hay indicios de ventanas, puertas, entradas o salidas. Los modelos no fueron concebidos en respuesta a las necesidades de un proyecto arquitectónico en particular, ni fueron concebidos para responder a los requerimientos altamente especializados y prácticos de tipos de edificios específicos, tales como hospitales, viviendas comunales o escuelas. Tampoco estaban relacionados con ningún sistema estructural de construcción en particular.¹³

El perfil de los arquitectones se construye mediante la asociación de una cantidad aleatoria de figuras prismáticas que derivan del cubo, colocadas según el concepto de equilibrio y movimiento. Las figuras se acoplan orientados a un eje dominante, un paralelepípedo que ejerce una fuerte atracción gravitatoria sobre las demás figuras que componen el arquitectón.

Su base es un cuadrado que adquiere dinamismo al desplazarse en el espacio, sobre el eje principal de la estructura. Las piezas de menor tamaño que rodean el cuerpo principal sugieren un proceso de crecimiento que emana desde un orden central, donde la linealidad de las aristas en una única dirección acentúa la idea de desplazamiento y dinamismo.

La idea de simetría es reemplazada por un equilibrio no simétrico de cuerpos monolíticos que aparenta el resultado de un proceso natural, cualidad orgánica que contrasta con las filosas aristas de las formas cúbicas. El blanco puro del yeso elimina toda referencia con la naturaleza y hace que el espectador tenga una mirada neutra sobre el objeto.

Malevich nombra a los Arquitectones con letras del alfabeto griego, sin dar una razón precisa por este tipo de denominación. El primero de ellos, el arquitecton horizontal Alpha, se compone de un prisma principal establecido sobre el eje horizontal al que se adosan otros prismas menores en la misma dirección, hasta alcanzar un estado de equilibrio en la repartición de masas que construye en sentido lineal.

Los múltiples bloques blancos soportados por fuerzas invisibles, sugieren posiciones móviles, donde cada pieza pueden desmontarse y volver a colocarse en otro lugar.

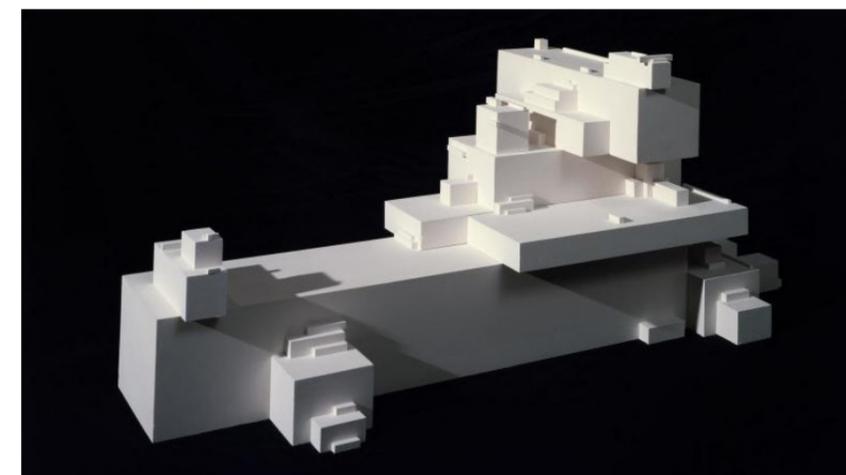


Figura 4. Arquitecton Alpha ©Jacques Faujour-Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.

La producción de los arquitectones comenzó en el momento en que Tatlin se trasladó a Kiev, dejando bacante el curso de cultura material a su cargo en GINKhUK, que fue asignado a Nicolai Suetin, asistente de Malevich¹⁴.

Los arquitectones Alpha y Beta fueron expuestos por primera vez en una exhibición en ese instituto en 1924. En 1926 formaron parte de la exposición internacional de arquitectura moderna de Varsovia.

A pesar del carácter robusto de las piezas, la composición de elementos menores adosados al cuerpo principal de la estructura, proporcionan una sensación de dinamismo y movilidad que era perceptible en cada objeto¹⁵. Para Malevich, la semejanza de estos arquitectones con proyectos de Oud y Van Doesburg, es producto de la contaminación de la arquitectura moderna con los principios suprematistas.

Los arquitectones verticales se estructuran de igual forma. El predominio del eje vertical revela una tensión cinética en la composición, donde los volúmenes parecen agruparse por efecto de una atracción magnética. El arquitecton Gotha exhibe una nueva idea sobre la transición de la pintura suprematista a la arquitectura.

En su base lleva pintado un círculo negro que actúa como un elemento decorativo. Este detalle no sólo retoma la interacción suprematista entre el blanco y el negro, sino que además aglutina el vocabulario de la pintura con el de la arquitectura.

Aunque la escala de los arquitectones no está definida, los modelos verticales alcanzan figuras semejantes a los rascacielos urbanos.

12 Alan Colquhoun, *Modern Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 122.

13 Christina Lodder, "Living in Space: Kazimir Malevich's Suprematist Architecture and the Philosophy of Nikolai Fedorov", en *Rethinking Malevich*, editado por Charlotte Douglas y Christina Lodder (Lodon: Pindar Press), 172-202.

14 "Gracias a esta cadena de acontecimientos, Malevich dispuso de medios físicos para construir maquetas arquitectónicas... Armatos con sus convicciones estéticas, los suprematistas procedieron a construir una docena de modelos en yeso en la primavera de 1926". Andrei Nakov, *Malevich, painting the absolute* (Londres: Lund Humphries, 2010), 94.

15 Laure Jaumouillé, "Kasimir Malevich, Bêta, avant 1926, Centre Pompidou-Musée national d'art moderne". <http://laurejaumouille.blogspot.com/2014/12/kasimir-malevitch-beta-avant-1926.html> (acceso el 12/08/2019)

16 Este fotomontaje fue publicado en el nº 1 de la revista *Præsens*, en 1929. El *Architekton* utilizado en este fotomontaje fue catalogado por Troels Andersen en 1970 y lleva la sigla A11 en la exposición de 1978 del Centro Pompidou titulada "Malevich, y arquitectones planitis". Ángela Carvajal Fernández, "Architekton en Manhattan", en *Congreso internacional: Inter photo arch "Interferencias"*, editado por Rubén Alcolea Rodríguez y Jorge Tárrago Mingo (Pamplona: Unav, 2016), 38-47.

Figura 4. *Architekton Gota* ©Jacques Faujour-Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.



17 Marisol Roca, "Malévich 1879-1935", DC. *Revista de crítica arquitectónica* 15-16 (2006), 270-271.

18 Caroline Kealy, "Les architectones", en *Malevitch: architectones, peintures, dessins*, editado por Jean-Hubert Martin (Paris: Centre Pompidou, 1980), 20.

19 "En 1975, Andersen tuvo la idea de reconstruir, con la ayuda de sus alumnos, el modelo más sencillo, Gota 2A, a partir de una fotografía publicada en *Der Sturm*, los cálculos matemáticos de la forma y los tipos de materiales descritos por Malevich. Poul Pedersen, el estudiante más talentoso de Andersen, perfeccionó el principio de la reconstrucción. Luego, en 1978, se expusieron dos maquetas en el marco de la muestra del centenario de Malevich en el CNAC-GP... Más o menos al mismo tiempo, cinco paquetes fueron entregados al Centro Pompidou, con el sello de la URSS, los resultados de la investigación realizada por Pontus Hultén, entonces director del MNAM, y Jean-Hubert Martin, comisario de la exposición de Malevich. Los paquetes contenían los restos de los *Architectones* originales y Poul Pedersen se dedicaría a reensamblarlos y a reconstruir algunas de sus piezas perdidas". Nathalie Leleu, *Replication.exe*, en *En milieu continu*, editado por Raphaël Zarka (Nantes: École des beaux-arts, 2007), 55.

20 Véase: Marisol Roca, "Malévich 1879-1935", DC. *Revista de crítica arquitectónica* 15-16 (2006), 103.

En 1926, Malevich realizó un fotomontaje denominado "Architekton in Front of a Skyscraper (Suprematist transformation of New York)"¹⁶, donde puede observarse la imagen de uno de sus arquitectones verticales superpuesto en el perfil urbano de Manhattan.

Los modelos de arquitectones Gota y Zeta se exhibieron por primera vez en 1928 en la Galería Tretiakov. Los arquitectones eran piezas irregulares de tamaño un variable según el modelo: *Architekton Alpha*-31,5 x 80,5 x 34 cm; *Architekton Beta*-27,3 x 59,5 x 99,3 cm; *Architekton Gota*- 85,3 x 56 x 52,5 cm; *Architekton Gota (2-a)*- 57 x 26 x 36; *Architekton Zeta*-79,4 x 56,7 x 71,1 cm¹⁷.

Asistimos a una materialización del espacio, que provoca sensaciones de estatismo y dinamismo inducidas por la interrelación de diferentes movimientos en momentos diferentes [...]

*La sensación varía de un modelo a otro. En los modelos horizontales, todo nos habla de pesantez y peso acumulado: un reposo dinámico. Mientras que los modelos verticales exudan un dinamismo más agitado, más exteriorizado. Allí, la estabilidad es mayor y parece ofrecernos tiempo de reposo: son como playas de superficies horizontales.*¹⁸

Muchos de estos objetos se destruyeron con el paso del tiempo y otros se perdieron definitivamente. Al finalizar la guerra, Troels Andersen, profesor de la Universidad de Aarhus en Dinamarca y autor de *K. S. Malevich: The Leporskaya Archive* y del *Malevich: Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927* comenzó a investigar la obra de Malevich ya que fuera de Rusia y los países cercanos, había muy poco conocimiento sobre su obra. Andersen logró reunir una gran producción escrita y numerosas fotografías de la producción pictórica y especialmente de los arquitectones¹⁹.

Los elementos sobrevivientes de los arquitectones llegaron al Centro George Pompidou de París entre 1978 y 1980. El cotejo de esas piezas originales con fotografías de la época permitió finalmente la reconstrucción de gran parte de los arquitectones producidos en la década de los años veinte²⁰.

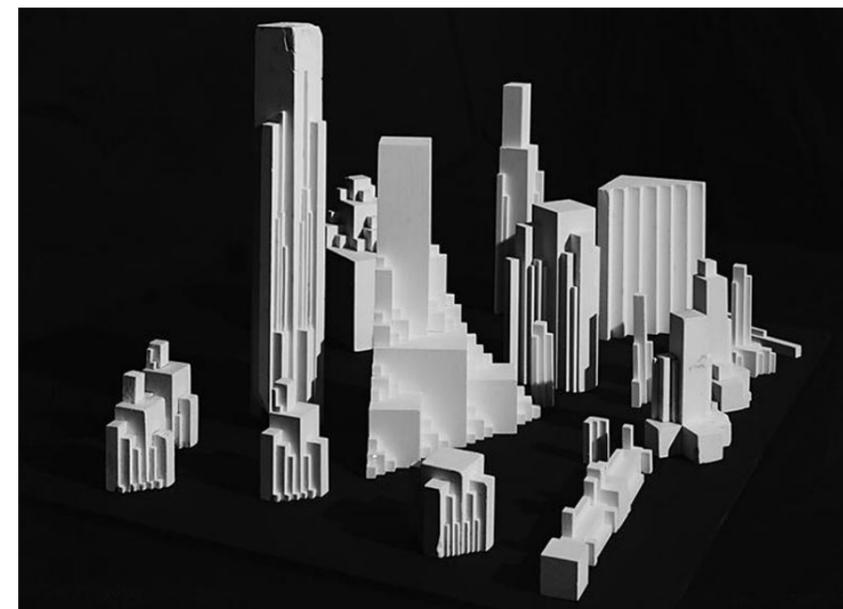


Figura 5. *Vertical Architectones* ©Jacques Faujour-Centre Pompidou, MNAM-CCI /Dist. RMN-GP.

La vigencia de los arquitectones

En la posguerra, varios actores de la arquitectura tomaron elementos de las vanguardias de principios de siglo para generar nuevas convenciones. En la década de los setenta esa estrategia retomó el camino transitado por la vanguardia rusa, pensada como una experiencia interrumpida que podía progresar en nuevos campos constructivos. Los arquitectones de Malevich formaron parte de esa investigación proyectual de varios arquitectos de renombre como Rem Koolhaas y Zaha Hadid.

En 1972, Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp y Elia Zenghelis produjeron una representación que celebra la cultura de la congestión: *The City of the Captive Globe*. La propuesta personifica un modelo urbano sobre la estricta cuadrícula de Manhattan donde un basamento uniforme soporta sin conflictos figuras heterogéneas que representan gran parte de la cultura artística y arquitectónica del siglo XX. Sobre uno de los basamentos, en una posición central en la composición, Koolhaas y Zenghelis colocaron uno de los arquitectones verticales de Malevich.



Figura 6. *The City of the Captive Globe*, Rem Koolhaas, Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis, 1972. *Architectural Design* 47, nº 5 (1977), 330

21 “En 1976, surgió una interpretación de un proyecto de uno de los ‘arquitectones’ de Malevich; era algo así como un puente sobre el Támesis con una forma híbrida que combinaba el papel de una construcción de ingeniería y comunicación con muchas otras funciones públicas: un club, una plaza de aparcamiento, etc”. Georgi Stanishev “Zaha Hadid: Between the Visionary and the Pragmatic”, *Project Baikal 53* (2017):151.

En Zaha Hadid, el uso de esos prototipos fue más concreto. En uno de sus trabajos de fin de carrera en la Architectural Association de Londres, Hadid tradujo la figura de un arquitectón Alpha en una expresión arquitectónica, implantado sobre el río Támesis como un puente con funciones sociales incorporadas²¹.

El Proyecto de Koolhaas utiliza los arquitectones como parte de un catálogo de elementos tridimensionales reconocidos, para declamar la multiplicidad de funciones y deseos de la urbe contemporánea. Para Hadid, por el contrario, las figuras de Malevich son una herramienta de diseño. Hadid explora las fuerzas y energías del agrupamiento formal de los arquitectones para forjar una estrategia que le permite develar nuevos campos constructivos.

Adapta las figuras suprematistas a un nuevo modo de representación para producir distensiones que incrementan el dinamismo y la complejidad espacial de su arquitectura. Una irrupción dramática en un espacio-tiempo infinito, que busca comprimir y expandir sus espacios para intensificar y liberar sus estructuras arquitectónicas.

En esos trabajos, Hadid demuestra que es posible rescatar ideas abortadas de la historia reciente y progresarlas al contexto socio cultural actual.

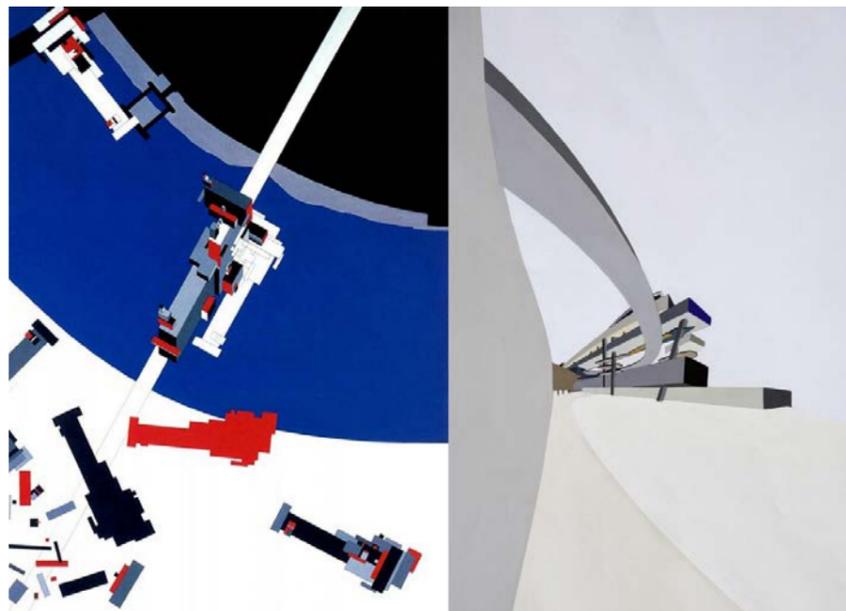


Figura 7. Izquierda: Malevich's Tecktonik-Derecha: Peak Club ©Zaha Hadid Architects

La vigencia de los arquitectones

Con sus Arquitectones, Malevich aporta una sugestiva reflexión artística sobre las cualidades formales de la arquitectura. Un ejercicio suprematista que transfiere al volumen formas y relaciones de su obra pictórica, estructurados a partir de un ejercicio racional donde predomina la fuerza magnética del eje.

En tal sentido, la experiencia de Malevich puede considerarse una apófisis de la arquitectura, en tanto niega su sentido utilitario para crear un cuerpo sin escala, donde el objeto se reconoce arquitectónico por medio de la intuición intelectual.

Estos prototipos diluyen el límite entre el espacio del arte y el de la arquitectura, y de ese modo plantean un interrogante sobre el ejercicio de hacer arquitectura.

Malevich analiza la arquitectura como un problema formal donde la geometría y la gravedad son elementos determinantes. Una concepción que se puede extrapolar a los ejercicios de algunas figuras del panorama arquitectónico contemporáneo. Zaha Hadid, por ejemplo, mutó las gráficas suprematistas en formas fluidas que, en algún sentido, expresan las mismas fuerzas magnéticas que declamaba Malevich.

En los ejercicios compositivos de Bjarke Ingels, que apelan al desgranamiento de figuras puras mediante un ejercicio arquitectónico, subsisten nociones de axialidad y fuerzas gravitatorias similares a las que empleó Malevich en sus Arquitectones.

De un modo semejante podemos mencionar algunos trabajos de OMA, donde los apilamientos programáticos se definen mediante volúmenes que se estructuran bajo el dominio de la “fuerza magnética” que ejerce la circulación mecánica.

Al privilegiar el estudio de las formas por encima de cualquier otra variable, Malevich indaga la génesis de la creación del objeto arquitectónico. Su ímpetu por desarrollar una arquitectura no objetiva, expone un campo de debate que nos invita a hurgar en las técnicas constructivas para buscar nuevas posibilidades plásticas de la arquitectura.

Bibliografía

- Carvajal Fernández, Ángela. "Architekton en Manhattan", en Congreso internacional: Inter photo arch "Interferencias", editado por Rubén Alcolea Rodríguez y Jorge Tárrago Mingo (Pamplona: Unav, 2016), 38-47.
- Chipp, Herschel B. *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal, 1995.
- Colquhoun, Alan. *Modern Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- González de Canales, Francisco y Ray, Nicholas. *Rafael Moneo: Building, Teaching, Writing*. New Haven: Yale University Press, 2015.
- Jaumoillé, Laure. "Kasimir Malevich, Bêta, avant 1926, Centre Pompidou-Musée national d'art moderne". <http://laurejaumouille.blogspot.com/2014/12/kasimir-malevitch-beta-avant-1926.html> (acceso el 12/08/2019).
- Leleu, Nathalie. Replication.exe, en *En milieu continu*, editado por Raphaël Zarka (Nantes: École des beaux-arts, 2007), 46-60.
- Lodder, Christina. "Living in Space: Kazimir Malevich's Suprematist Architecture and the Philosophy of Nikolai Fedorov", en *Rethinking Malevich*, editado por Charlotte Douglas y Christina Lodder (Lodon: Pindar Press), 172-202.
- Malevich Kasimir. *Essays on Art: 1915-1933*. Nueva York: George Wittenborn, 1971.
- Martin, Jean-Hubert. *Malevitch: architectones, peintures, dessins*. Paris: Centre Pompidou, 1980.
- Nakov, Andrei. *Malevich, painting the absolute*. Londres: Lund Humphries, 2010.
- Roca, Marisol. "Malévich 1879-1935". *DC. Revista de crítica arquitectónica* 15-16 (2006): 270-271.
- Sanz Botey José Luis. *Arquitectura en el siglo XX: La construcción de la metáfora*. Barcelona: Montesinos, 1998.
- Simmen, Jeannot y Kohlhoff, Kolja. *Kasimir Malevich: vida y obra*. Colonia, Könemann, 2000.
- Sin autor, "Objectless in Vitebsk: Reflections on Kazimir Malevich, Architecture, and Representation. A Conversation with Elitza Dulguerova", *Scapegoat Journal* 3 (2012): 24-25. Disponible en: http://www.scapegoatjournal.org/docs/03/03_Dulguerova_ObjectlessInVitebsk.pdf (acceso el 12/08/2019).
- Stanishev, Georgi. "Zaha Hadid: Between the Visionary and the Pragmatic". *Project Baikal* 53 (2017):150-159.
- Vérité, Patrick. "Sur la mise en place du système architectural de Malevich". *Revue des Études Slaves*, vol. 72, 1-2 (2000): 191-212.

"La imagen de una bombilla fue utilizada a veces por Alejandro de la Sota para sugerir algunas cuestiones sobre su manera de entender y producir la arquitectura. Verdaderamente, la consideración de esa metáfora nos ofrece ciertas claves para acercarnos a sus planteamientos.

Esta lámpara incandescente evoca las fuentes de luz y calor, en definitiva de vida. Implica la referencia a un objeto tecnológico con capacidad para transformar hábitos de comportamiento. La superficie envolvente es tersa al tacto como manifestación de una fuerza que viniera del interior (paradójicamente vacío) y su forma, definida con precisión, expresa la necesidad de perfección constructiva. Su transparencia, como valor imprescindible, nos presenta un interior realizado con simplicidad: los filamentos flotando como un tejido etéreo, que manifiesta su condición de objeto liviano en contraste con su intensidad virtual.

La cáscara de vidrio muestra, además, que es posible diferenciar un espacio con un mínimo de materia; construir un límite que permita al interior salir al exterior produciendo un halo en el cual la propia pared queda disuelta".

"La fidelidad al estilo". José Manuel López-Peláez. Publicado en Alejandro de la Sota. Arquitecto. C.R.C. Galería de Arquitectura. Barcelona, 1985.

The origins of the “Leões” flour and pasta factory. The present of the Arts and Architecture School of the University of Évora (Portugal)

Los orígenes de la fábrica de harina y pasta “Leões”. El presente de la Escuela de Arte y Arquitectura de la Universidad de Évora
Ana Cardoso de Matos | Sheila Palomares A. | Armando Quintas

Recibido: 2019.05.31

Aceptado: 2019.06.13

Ana Cardoso de Matos

Universidade de Évora

amatos@uevora.pt

Profesora Associada com agregação do Departamento de História da Universidade de Évora, vice-diretora do Instituto de Investigação e Formação Avançada e investigadora do CIDEHUS-Centro interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades.

Sheila Palomares Alarcón

Universidade de Évora

sheila@uevora.pt

Dra. Arquitecta. HERITAS-FCT-PhD-Estudios de Património. Investigadora-Miembro integrado de CIDEHUS-Universidad de Évora. Premio de investigación “Cronista Alfredo Cazabán 2018”.

Armando Quintas

Universidade de Évora

aquintas@uevora.pt

Doutorando em História na Universidade de Évora, mestre em Gestão do Património Industrial-programa Erasmus Mundus TPTI (tripla titulação: Universidade de Paris I, Universidade de Évora e Universidade de Pádua), licenciado em História Património Cultural pela Universidade de Évora.

Acknowledgement

This work is funded by national funds through the Foundation for Science and Technology, under the project CIDEHUS-UID/HIS/00057/2019 and HERITAS [PhD]-Heritage Studies [Ref. PD/00297/2013]. Sheila Palomares Alarcón. Ref. PD/BD/135142/2017. Armando Quintas. Ref. PD/BD/135143/2017.

Abstract

The *Leões* flour and pasta factory, which was one of the most important factories of the Alentejo, is a typical example of the European milling factories which emerged in 19th-century Europe. It was one of the 31 modern factories built in the districts of Beja, Évora and Portalegre between the late 19th century and the 1930s. It was established in 1916 in Évora. In 1993, the factory's lack of competitiveness led to its closure and, after a few years of neglect, in 1998, the University of Évora, following the example of other universities, acquired the building so it would accommodate the Arts and Architecture School.

The search of the origins of the factory was one of the main objectives of the researchers who were working about this field. However, it was not available the original process of the industry which would help to examine this study case completely, still now. In this paper we intend to analyse firstly, the origins of the *Leões* factory and its technical and architectural characteristics, and secondly, the renovation of the building as the Arts and Architecture School of the University of Évora.

Key words: *Leões flour and pasta factory; Évora (Portugal); industrial heritage; adaptive reuse.*

Resumen

La fábrica de harina y pasta *Leões*, que fue una de las empresas más importantes del Alentejo, es un ejemplo típico de las fábricas de molienda europeas que surgieron en la Europa del siglo XIX. Fue una de las 31 fábricas modernas construidas en los distritos de Beja, Évora y Portalegre entre finales del siglo XIX y la década de 1930. Fue construida en 1916 en Évora. En 1993, la falta de competitividad de la fábrica llevó a su cierre y, después de algunos años de abandono, en 1998, la Universidad de Évora, siguiendo el ejemplo de otras universidades, adquirió el edificio para que pudiera albergar la Escuela de Arte y Arquitectura.

La búsqueda de los orígenes de la fábrica ha sido uno de los principales objetivos de los investigadores que trabajaban en este campo. Sin embargo, todavía no estaba disponible el material que ayudase a examinar este caso de estudio por completo. En este artículo pretendemos analizar en primer lugar, los orígenes de la fábrica de *Leões* y sus características técnicas y arquitectónicas, y en segundo lugar, la renovación del edificio como la Escuela de Artes y Arquitectura de la Universidad de Évora.

Palabras clave: *Leões flour and pasta factory; Évora (Portugal); Patrimonio Industrial; Rehabilitación.*

The *Leões* factory: New research findings about its origin¹

There have been published a large number of articles² or book chapter about the *Leões* factory since it was bought by the University of Évora in 1998. The flour mill, which was one of the most important factories of the Alentejo, entailed, on the one hand, a significant transformation of the landscape and, on the other hand, the emergence of flour mill plants which introduced the Austro-Hungarian system.

Leões was more than an industrial complex. It had a commanding presence in the skyline of the city. It built a new neighbourhood around it outside the city wall where lived the people who worked there. It was such a strong symbol for the inhabitants of the city that nowadays it is still called *Leões* when you want to talk about the arts and Architecture School of the University of Évora.

The search of the origins of the factory was one of the main objectives of the researchers who were working about this field. However, there were just a few bibliography, old photos (really important to know the appearance inside and outside the building), historical publications... but there was not the original process of the industry which would help to analyse this file, still now.

The *Leões* flour and pasta factory was established in 1916 in Évora by *Sociedade Alentejana de Moagens*, a capitalist enterprise founded by several agriculture entrepreneurs from the city with the purpose of diversifying their businesses by taking advantage of the cereal regime³. It integrated the most modern industrial park that existed in the region at the time⁴ and it was installed closed to the wall of the city⁵ and to the railway line⁶.

In 1920, Eugénio Alvarez took the control of the factory. He promoted the capital of *Leões* to 800 contos (800.000\$00 escudos) and betting on the modernization with recourse to technology from countries such as Switzerland⁷.

Although we have the original process of the industry, it has no information about the design of original factory. The original documentation⁸ reports the characteristics of the factory since 1923: on May 17th an application authorization was entered to the services of the 4th Industrial District. It was requested the license to build a bakery⁹ and a flour division in the *Leões* factory.

The designers of the project were Durán, Garcia & C^a Engenheiros, from Lisbon, was a specialised business in the study and execution of power stations, hydraulic plants, flour and pasta factories; mechanical bakeries, chocolatefactories, sweet shops and biscuits factories, etc.¹⁰

As we can see in the figure 1, it was not just a building, it was planned as an industrial complex compounded by: flour mill, silos, warehouse, oil engine house, house repair, pasta factory, bakery, garage, a water tank to cool the engine and the bakery workers houses which were situated in the other side of the factory buildings.

The primitive building was the flour mill and the warehouse.

1 Before finding the original process of the industry, this article improves and disseminates our last research findings. A previous version in Spanish was: Matos, Quintas, Palomares, “La rehabilitación de la fábrica de massas *Leões*...”, 2017.

2 Guimarães, Elites e Indústria no Alentejo (1890-1960), 2006; Portugal, *O livro dos Leões*, 2008; Palomares, “Pan y aceite...”, 2016; Matos, Quintas, Palomares, “La rehabilitación de la fábrica de massas *Leões*...”, 2017.

3 At the end of the 19th century, Portugal, as well as other European countries, implemented a protectionist policy aimed at both raising custom duties and protecting grain crops, especially wheat. This grain protectionism began to emerge in the 1880s, marking a transition from a free market to a more closed one. The measures implemented over the preceding ten years, focusing especially on the role played by the flour mill plants, establishing that, before purchasing the more precious and lucrative exotic wheat, they first had to buy domestic wheat in nearly double the proportion. This measure ensured the flow of Portuguese wheat, reducing imports, and thus balancing the trade balance. All these developments allowed Alentejo to become one of the top cereal-producing regions thanks to its extensive territory, which was characterised by a predominance of large estates and whose potential was still mostly untapped. Reis “A ‘Lei da Fome’: as origens do proteccionismo cerealífero...”, 745-793.

4 In the region, this incorporation of a public limited company by major landholders was not an exception, but rather quite usual, as there was a number of other companies that were incorporated at the time, such as Companhia Elvense de Moagens a Vapor, founded in Elvas, in 1889, Sociedade de Moinhos de Santa Iria, founded in Beja, in 1890, or Sociedade Fabril Alentejana Limitada, founded in Vila Viçosa, in 1921, to mention just a few. Guimarães, Elites e Indústria no Alentejo (1890-1960), 99,100, 178; Quintas, “A fábrica e a sociedade Sofal de...”, 221-245.

- 5 The Historic centre of Évora has been a World Heritage Site since 1986.
- 6 In 1918, in order to distribute the flour, it produced, the factory built a railway branch that connected it to the Barreiro-Mora branch, allowing the company to receive and ship goods from and to both the capital and the Northwest border.
- 7 Guimarães, *Elites e Indústria no Alentejo (1890-1960)*, 119.
- 8 Direcção Regional da Economia de Évora, *Processos de licenciamento, cancelados, Processo nº 40, referente a uma Fábrica de Panificação e Moagem de Cereais ao sítio dos Leões em Évora*, da Sociedade de Moagem Alentejana Lda.
- 9 Decreto 8364 de 25 de Agosto de 1922 referente às Indústrias Insalubres, Incómodas, Perigosas ou Tóxicas.
- 10 “Especializados no estudo e execução de centrais eléctricas, térmicas ou hidráulicas, fábricas de moagem e massas alimentícias; padarias mecânicas, fábricas de chocolate, confeitaria, bolachas, etc”. *A Contemporânea* nº 3 (1922): 3. Also, they were agents of various brand machinery and electric materials.

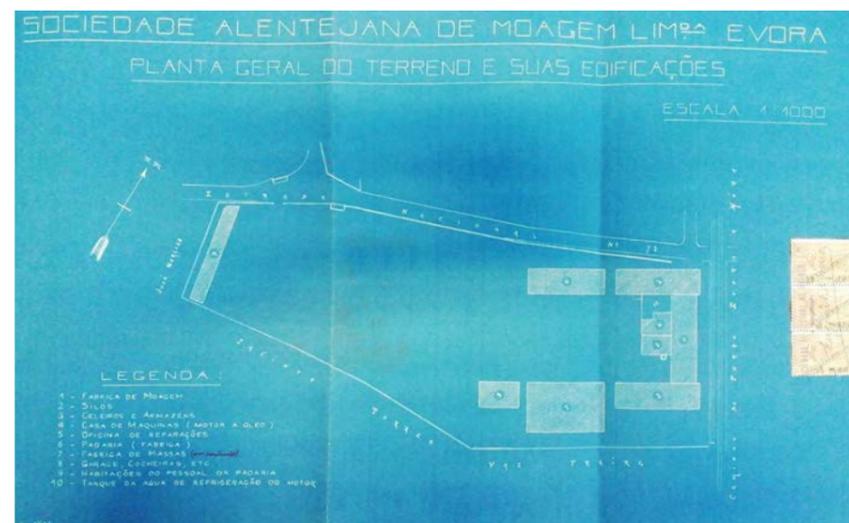
Figure 1. “Planta geral do terreno e suas edificações”. Escala 1:1000. May 1923. Source: Direcção Regional da Economia de Évora, *Processos de licenciamento, cancelados, Processo nº 40, referente a uma Fábrica de Panificação e Moagem de Cereais ao sítio dos Leões em Évora*, da Sociedade de Moagem Alentejana Lda.

It is described that the flour mill has three floors¹¹ whose machinery was distributed in this way: on the first floor, there were a line of 4-cylinder mills “diagonal type”, for grinding the cereal, in the second floor the cleaning machines, and in third floor, the plansichters, for sifting.

The driving force was provided by a steam generator with a 0.25m² grid surface and 10kg pressure, built by “Marcelino Arnaiz house” in Bilbao, Spain. Besides that, there were two electric motors, both of German origin (8 and of 3.2Cv). There were five workers.

Although it was supposed that it started using electricity since the beginning, becoming the largest flour production hub in the city, competing with those located both in the district of Évora and in the rest of the region, our last research findings show that firstly, it started using steam.

In fact, in the figure 1 we can see the design of a chimney.

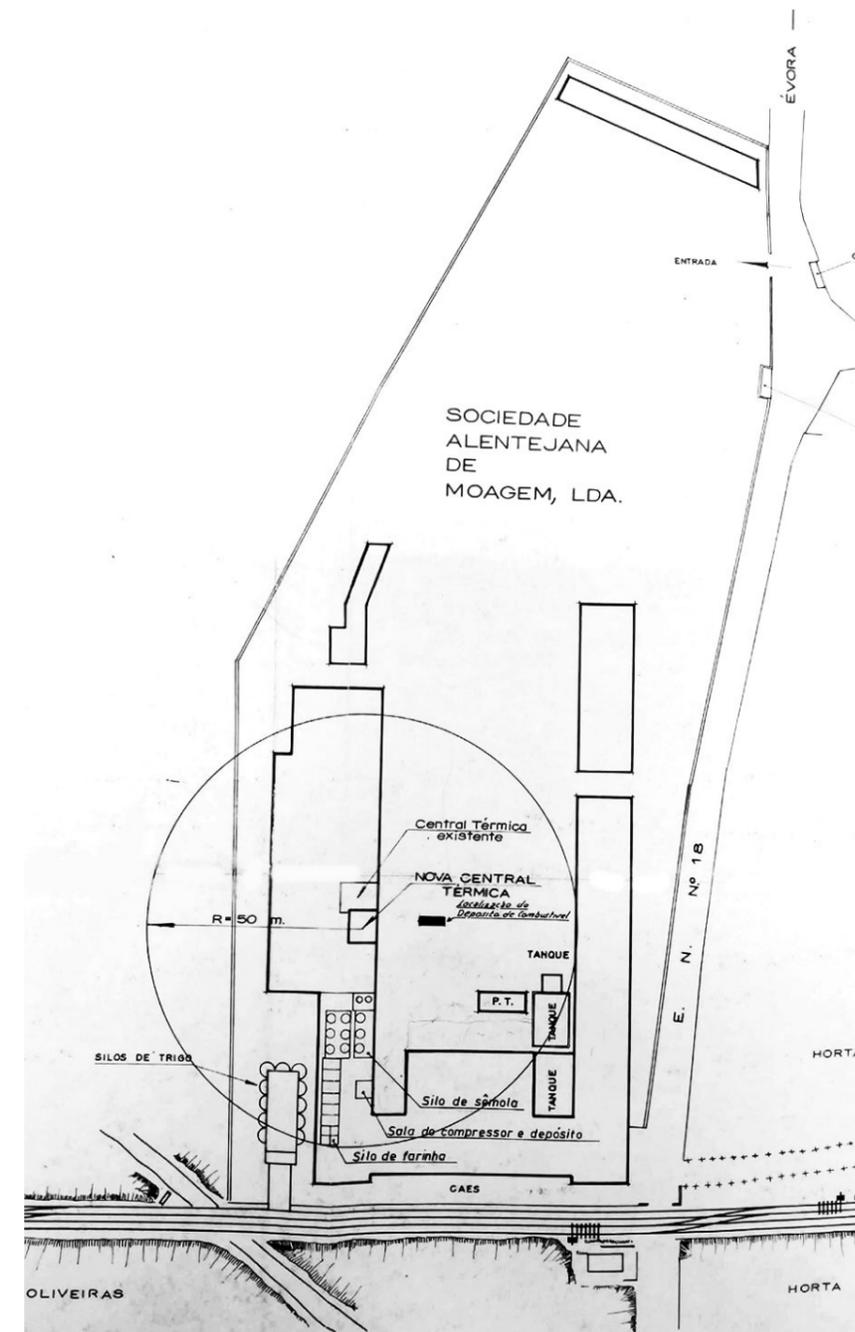


The Leões factory was built gradually, according to the economic means of the capitalist enterprise that was running it and in different stages while the company diversified and increased its production.

In 1926 it was inaugurated the pasta section (with a capacity of 8,000 kg of pasta, every 10 hours) where were installed modern manufacturing systems such as “Trabatti and “Barducci”.

In 1944 developed its first major modification in the flour mill: On the first floor of the flour mill were installed to produce spun flour, 11 cylinders Davério “Diagonal” type and the plansichter of the third floor were replaced by 11 more modern ones also of the brand Davério.

At this time, the factory has already installed a power station powered by the U.E.L, whose cabin had 2 transformers of 225Kva. Its power was increased with resources of 2 diesel engines S.M.L. of German origin with power of 350 horses each, an alternator of 125 Kw for driving force and illumination and still an electric motor of 20 Cv. for cleaning silos.



The fact that the work of the factory was carried out mainly during the daytime allowed the power plant at night to supply the nearby *Tenente Pereira* neighbourhood, which was largely inhabited by its workers.

In 1955 it was built a silo with 15 cylindrical cells arranged in three rows for storing the wheat that was received, the wheat that had been cleaned and weighted, and the flour that was being produced. It was designed by *Construções Técnicas, Lda.*

In 1972 it was installed a cake shop and the following years the storage system of the factory was expanded as we can see in different projects. The designer was *Braivanti* (Millano, Italy). The new warehouse enlargement had capacity of 800 tons of breadmaking flour distributed in 10 sealed and closed concrete cells and 9 metal cells for meal intended for pasta with capacity of 720m³.

- 11 It was one of the flour milling plants whose operation was based on the modern production systems that emerged in the 19th century and were constantly being perfected: the Austro-Hungarian flour milling system. This system replaced stone mills with metal cylinders, which produced very fine flour by transforming the part of the wheat grain known as endosperm. The production of flour was based on a vertical system that extended the various initial stages with the following procedures: controlled heating and cooling of the grain; compression; opening and grinding; flour compression; flour bagging, etc.

Usually, when it came to installing a system of this magnitude, it was necessary, not only to have plenty of capital to invest and a great technical know-how, but also to build large multi-storey buildings to install the various machines that, integrated into a vertical production system, would produce flour. These large pieces of equipment required a significant structural resistance that was only possible to achieve thanks to the introduction of new construction materials, such as reinforced concrete and iron. In addition, the need for great availability of energy caused some flour mill plants to use, initially, steam energy and, later on, electricity.

A factory as large as this one, which produced various tonnes of flour a day, completely outperformed any factory based on old, low-profit production systems, which is why windmills, treadmills, or watermills were not able to compete with these new companies and gradually closed down.

Figure 2. “Planta geral do terreno e suas edificações”. Escala 1:1000. 1977. Source: Direcção Regional da Economia de Évora, *Processos de licenciamento, cancelados, Processo nº 40, referente a uma Fábrica de Panificação e Moagem de Cereais ao sítio dos Leões em Évora*, da Sociedade de Moagem Alentejana Lda.

The mass section received a new production line at high temperature which introduced in 1977 a fuel oil engine to overheat water, reinforcing the other three situated in the power station.

The *Leões* factory operated uninterruptedly between 1916 and 1993 when, as a result of the political and economic changes occurred after the Revolution of April 25, 1974 and Portugal's entry into the European Economic Community (EEC) –which dictated the end of the State's protectionism and the opening up of the European market–, it was impossible for most Portuguese manufacturing units in the wheat processing sector to survive, due to the loss of competitiveness of an ageing industrial park, and the factory was forced to shut down.

Figure 3. *Leões* flour factory-Arts and Architecture School of the University of Évora Exterior view.
Author: Sheila Palomares Alarcón, 2017.



There are different factors that show the importance of the *Leões* factory within the scope of Alentejo's industrial heritage. First of all, it was part of the flour industry, which was one of the sectors that led the industrialization of Alentejo from the second half of the 19th century onwards, together with the modernization of the textile industry, the development of the mining industry, or the transformation of cork.

These sectors were joined in the following century by the extraction and transformation of marble, fuel refining, and car assembly. Secondly, because this industrial heritage is still alive, as unlike other flour mill plants that after shutting down were abandoned and experienced an accelerated degradation, the *Leões* factory was purchased in 1998 to be renovated and transformed in order to accommodate some of the facilities of the University of Évora and is currently enjoyed by both its users and the community that surrounds it.

The Arts and Architecture School of the University of Évora (Portugal)¹²

After purchasing the *Leões* factory, the University of Évora launched a restricted invitation to tender in 2006 –“*Limited Invitation to Tender by Pre-Qualification no. 2 /UNIV.ÉVORA/2006*” for the Rehabilitation of the Old *Leões* Factory-Visual Arts and Architecture Complex-University of Évora”¹³ in which the following architecture teams took part: “CIVIA -Projectistas e Consultores de Engenharia Civil, Lda.”; “Teresa Novais & Jorge Carvalho -Arquitectos Lda. (aNCArquitectos) and Newton Consultores de Engenharia, Lda.”; “Atelier 15, Arquitectura, Lda.”; “Filipe Oliveira Dias, Arquitecto, Lda.”; “Atelier de Santos, Arquitectura, Lda. And Tecnopert, Projectos e Planeamento, Lda.”, and “Inês Lobo Arquitectos and Ventura Trindade Arquitectos”.

The latter, i.e., the team formed by Inês Lobo and Ventura Trindade Arquitectos was the winning team and, with their intervention, they tried to restore the original character of the existing structure, which defined the factory with all its austerity, recovering its original simplicity.

The Architecture and Visual Arts Complex of the University of Évora opened its doors on November 2, 2008, and offers Sculpture, Visual Arts, Painting, Design, Architecture, and Multimedia courses.¹⁴ The architectural intervention won the “2013 IHRU Award. Rehabilitation of Urban Complex”.¹⁵

The factory, which originally consisted of a multi-storey building with a silo on each side, increased its surface with different modules arranged in a U-shape around a manoeuvring yard, which is currently a large garden similar to the ones found in large university campuses, in which the reinforced concrete silos converge with the multi-storey factory structure and other industrial elements.

In the programme of the invitation to tender, the University proposed the preservation of the complex's markedly industrial character, but considered that there was the need to demolish two of the existing modules (where the library and the Performing Arts course are now accommodated).

The architects who won the tender found the *Leões* factory empty, with no pieces of machinery inside, and proposed a number of changes to the university, namely preserving the buildings that were intended to be demolished, renovating them, and including them in the new programme.

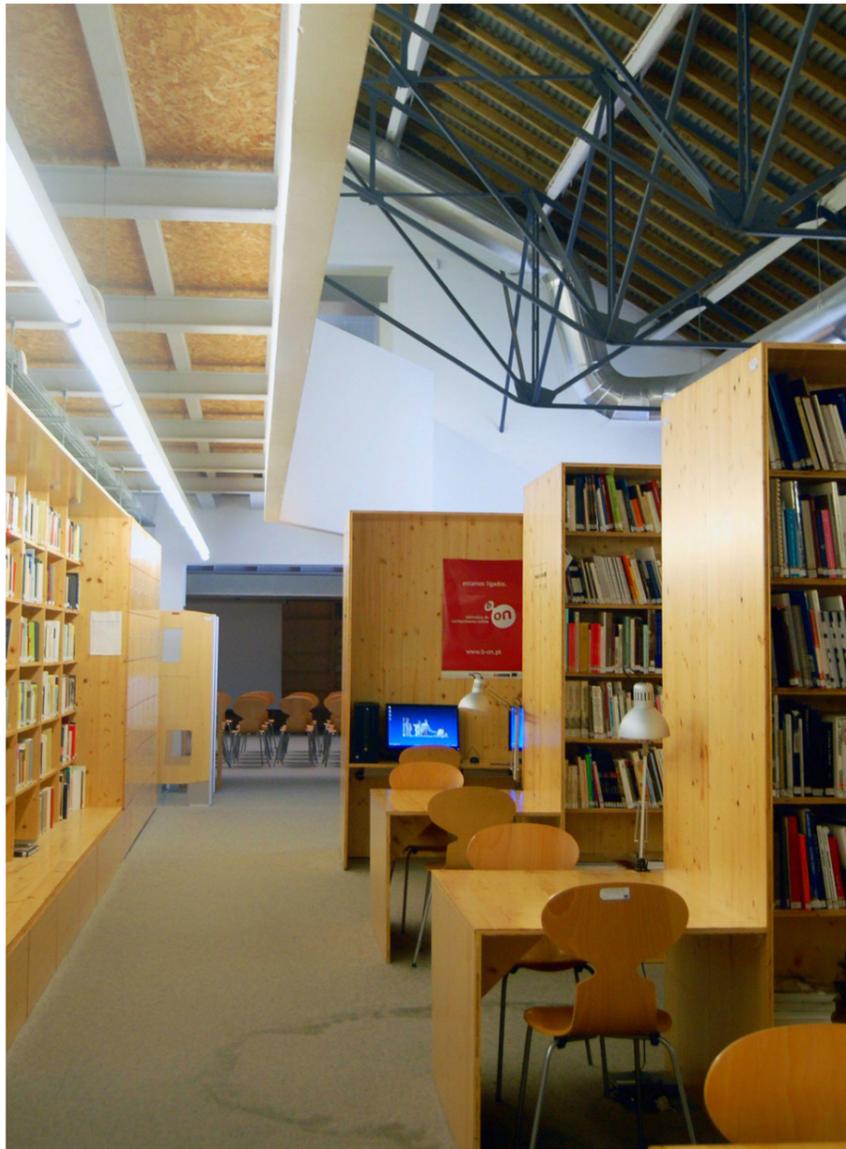
¹² Our special thanks to João Ventura for giving an interview to Sheila Palomares Alarcón on May 5th, 2015, in the Architecture and Visual Arts Complex of the University of Évora.

¹³ Archivo de obras de la Universidad de Évora. Expediente: *Leões*.

¹⁴ Portugal, *O livro dos Leões*, 14.

¹⁵ Viegas, Aurelina (coord.) Prémio IHRU 2013. Lisboa: Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, 2013.

Figure 4. Leões flour factory-Arts and Architecture School of the University of Évora. Interior view-Library. Author: Sheila Palomares Alarcón, 2017.



The construction works were carried out in two phases; the first one was focused on the construction of the architecture and visual arts module, and the second one covered all the support or shared buildings, such as the library, the cafeterias, the workshops, or the porch. The plans for a third phase aimed at renovating the module intended to accommodate the Performing Arts department are yet to be implemented, as is the landscaping project, in which the architects designed the 4 accesses to the complex, which defined 3 entrances to parking areas, plus a pedestrian access, the main one, which led passers-by or students into the complex through an exhibition area that is yet to be built.

The architectural intervention was based on several key premises: on the one hand, the conceptual design ideas by means of which the architects intended to translate the memory of the factory and the machinery that had occupied its old facilities into the present using a contemporary language; on the other hand, according to the building use programme, creating a connection between the different modules of a complex that had grown according to economic and industrial needs and without continuity, as there was no common element to connect the different units (the reason why the large porch and cafeteria were designed).

Furthermore, they had to work with economic pragmatism (a budget of 500 €/m²) on a tight deadline, as there were only two years to complete the project and the first construction phase.



Figure 5. Leões flour factory-Arts and Architecture School of the University of Évora. Exterior view-Patio. Author: Sheila Palomares Alarcón, 2017.

In order to consistently implement the main objectives of the project, they carried out a detailed study of the history of the factory, its structure, and materiality, so they could decide on the best way to allocate new uses according to the conditions of the different buildings and enhance the integrity of the manufacturing complex.

They decided to replace the structure intended to accommodate the Visual Arts School by a new building, because it was in a very poor state of repair and had only replicas of the original elements; on the other hand, they decided to renovate the building that accommodates the Architecture department, preserving its integrity while adding the necessary infrastructures and reorganizing the space. There was an emphasis on outdoor areas, namely on the courtyard, which is a space that allows the students to travel between different modules and has become a multi-purpose connection area.

Figure 6. Leões flour factory-Arts and Architecture School of the University of Évora. Exterior corridor. Author: Sheila Palomares Alarcón, 2017.



The architects were inspired by “all that was new” in the factory and that did not belong to the original multi-storey building, such as the railway platform, the canopies, pieces of machinery, facilities, etc. to design new elements made of steel.

That is the reason why this material is found in all the new structures, the porch, or the cafeteria. Similarly, the installations are visible to recall all the machinery that used to be found inside the factory, giving the complex a strong industrial character¹⁶.

However, despite the fact that the structure of the *Leões* Factory has been preserved, as in other interventions in buildings associated with our industrial heritage, the same did not happen with its memory, as there are no references to its glorious past as one of the largest industrial complexes in Alentejo. The *Leões* flour and pasta factory is a typical example

Conclusions

of the European milling factories which emerged in 19th-century Europe. It was one of the 31 modern factories built in Alentejo (districts of Beja, Évora and Portalegre) between the late 19th century and the 1930s. This modern system consisted of a high-rise construction with at least three floors built to accommodate all the necessary machinery.

This system, known as the “Austro-Hungarian System”, was characterised by the use of cylinder gravity milling, sieving plans and steam and/or power motors. Interestingly, in Portugal, the system was rarely provided and assembled by a single company. Instead, the machinery was imported from different sources and was often second-hand. In Alentejo, largely until the 1940s, a significant number of the milling factories were put together by “Bühler and Hermanos”, a subsidiary of the Swiss company Bühler based in Madrid.

Studying this factory allows obtaining important data to understand the development of the flour industry in the Alentejo region. Its historical importance, the role it played in the region’s economy, the mark it left in the urban fabric of the city of Évora, and the reference that its products were at both the local and the national levels alone are aspects that justify its value as heritage. To these we should add the impact it had on the local population that was directly or indirectly connected to this factory, because those who didn’t work there had relatives or acquaintances who did, and that is the reason why the *Leões* factory is part of their memories.

After years of neglect, reusing this building as a university centre allowed it to be preserved and given new life. The intervention carried out in this building tried to preserve important aspects of its architecture; however, due to the lack of contextualization of the building in what regards the region and various historical periods, it failed to preserve its historical memory, an aspect that should be covered in a future intervention.

At the end of our research work, we can conclude by saying that some of the architectural heritage that is currently more neglected is of industrial origin, as it is associated with the economic activity and, therefore, reflects the evolution of companies that are created, developed, expanded, and sometimes disappear; interventions like this one encourage us to think that there will be fewer and fewer examples of buildings and complexes that are lost along the way.

However, there is the need to establish clear intervention criteria, as well as a protection, enhancement, and dissemination policy that takes into account, not only architectural aspects, but also the various historical, technological, and territorial contexts, to enable a comprehensive and integrated understanding of the buildings. Furthermore, there is the need to find ways of preserving memory and raising the population’s awareness through education, in order to promote its engagement with this heritage.

16 Palomares, “Pan y aceite...”, 2016.

Bibliography

- A Contemporânea. *Revista Mensal*, Ano I, nº 3 (1922).
- Amaral, Luciano. "Política e economia: o Estado Novo, os latifundiários alentejanos e os antecedentes da EPAC". *Análise Social*, vol. XXXI, nº 136-137 (1996): 465-486.
- Boletim da Federação Nacional dos Industriais de Moagem para 1941, estatística.
- Ferreira, Jaime. *Farinhas, Moinhos e Moagens*. Lisboa: Âncora Editora, 2005.
- Guimarães, Paulo. *Elites e Indústria no Alentejo (1890-1960)*. Lisboa: Edições Colibri, 2006.
- Matos, Ana Cardoso de. "A electricidade na cidade de Évora: da Companhia eborense de Electricidade à União Eléctrica Portuguesa". *Revista da Faculdade de Letras. Historia*, FL/UP, nº 8 (2017), 195-216.
- Matos, Ana Cardoso de; Quintas, Armando.; Palomares Alarcón, Sheila. "La rehabilitación de la fábrica de massas Leões y su transformación em Escuela de artes y arquitectura de la Universidad de Évora (Portugal)", in *IV Seminario internacional G+I PAI. Agorindustria*, 329-346. Madrid: Aula de Formación: Gestión e Intervención en el Patrimonio Arquitectónico e Industrial, 2017.
- Matos, Ana Cardoso de; Quintas, Armando. "Las fábricas de harina del Alentejo (Portugal): de unidades industriales a edificios de reutilización diversificada", in Miguel Ángel Álvarez Areces, *Resiliencia, Innovación y Sostenibilidad en el Patrimonio Industrial*, 659-668. Gijón: CICEES editorial/INCUNA Asociación de Arqueología Industrial, 2019.
- Pais, José Machado, et al. *Elementos para a história do fascismo nos campos: a campanha do trigo: 1928-38 (I)*. *Análise Social*, v. XII, nº46 (1976): 401-473.
- Palomares Alarcón, Sheila. "Pan y aceite: Arquitectura industrial en la provincia de Jaén. Un patrimonio a conservar". Tesis doctoral. Universidad de Jaén, 2016.
- Portugal, Pedro. *O livro dos Leões*. Évora: Centro de História da Arte e Investigação Artística, 2008.
- Quintas, Armando. "A fábrica e a sociedade Sofal de Vila Viçosa – o processo de constituição e seus intervenientes". *Callipole. Revista de Cultura*, nº 21 (2014): 221-245.
- Reis, Jaime. "A 'Lei da Fome': as origens do proteccionismo cerealífero (1889-1914)". *Análise Social*, vol. XV, nº 60 (1979), 4º, 745-793.
- Viegas, Aurelina (coord.) *Prémio IHRU 2013*. Lisboa: Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, 2013.
- Villaverde Cabral, Manuel. *Portugal na Alvorada do Século XX*. Lisboa: Regra do Jogo, 1979.

Sources

Archive *Câmara Municipal de Évora*: Direcção Regional da Economia de Évora, Processos de licenciamento, cancelados, Processo nº 40, referente a uma *Fábrica de Panificação e Moagem de Cereais ao sítio dos Leões em Évora, da Sociedade de Moagem Alentejana Lda*.

Photographic archive *Câmara Municipal de Évora: Leões*.

Archive de obras de la Universidad de Évora.



Coyunturas.

¿De qué estamos hablando los arquitectos en Venezuela?

Joints. What are the architects talking about in Venezuela?

Carlos Pou Ruan | Héctor Torres

Universidad Central de Venezuela. Profesor asociado de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCV
Universidad Central de Venezuela. Docente e Investigador de la FEVP y de la FAU-UCV

Lo que no se ha dicho sobre el primer millón de viviendas del programa de la Gran Misión Vivienda Venezuela

El Estado venezolano, a comienzos de los años 90 del siglo pasado, desde el contexto de una economía neoliberal impulsada, en los veinte años siguientes, la creación de asociaciones civiles llamadas *Organizaciones Comunitarias de Viviendas*. En muy breve tiempo, contrariando el espíritu inicial del modelo, las OCV comenzaron a no ser promovidas por familias necesitadas de vivienda, sino por empresas constructoras que colocaban terrenos de su propiedad como garantía prendaria, y mediante gestores, se inscribían las familias interesadas, a cambio de un pago.

Posteriormente, las comunidades organizadas por este medio, casi que, invariablemente, eran defraudadas en sus expectativas, cuando las empresas, que obtenían el financiamiento para la construcción, desviaban el dinero para su rendimiento en la banca y el mercado de divisas. Luego, estas empresas constructoras prolongaban artificialmente los plazos de ejecución de la obra, hasta abandonarlas definitivamente por reiterados incumplimientos. Entonces, el Estado se quedaba con unos terrenos, unos trabajos iniciales de obras y una inmensa cantidad de problemas de viviendas sin resolver.

Según cifras oficiales, para el año 2008 estaban constituidas unas 6.000 de estas organizaciones en torno a proyectos "fantasmas", que involucraban la supuesta construcción de unas 600.000 viviendas, de las que apenas se llegaron a construir 60.000.¹ En el año 2009, ante el sostenido fracaso del modelo de las OCV, en el contexto de la revolución, el que había sido ministro de Vivienda y Hábitat, hasta el año anterior, Farruco Sesto, presenta un informe político al presidente Hugo Chávez, titulado *Vivienda para el Socialismo*, donde define las bases conceptuales de un nuevo modelo de gestión, que se desarrolla en cinco vértices de actuación por parte del Estado: Pueblo, Tierras, Materiales, Ejecutores y Financiamiento.

Como nunca antes se había procedido a medir la dimensión real del problema², por instrucciones del presidente se procedió, entonces, a hacer un Censo Nacional de Vivienda como un instrumento que recabó los datos socio-económicos que permitieron caracterizar a la familia venezolana.

1 Héctor Torres, "La Gran Misión Vivienda Venezuela como modelo de gestión", en AAVV, *Migraplan IV* (Tarija: Universidad Católica Boliviana, 2019), 5

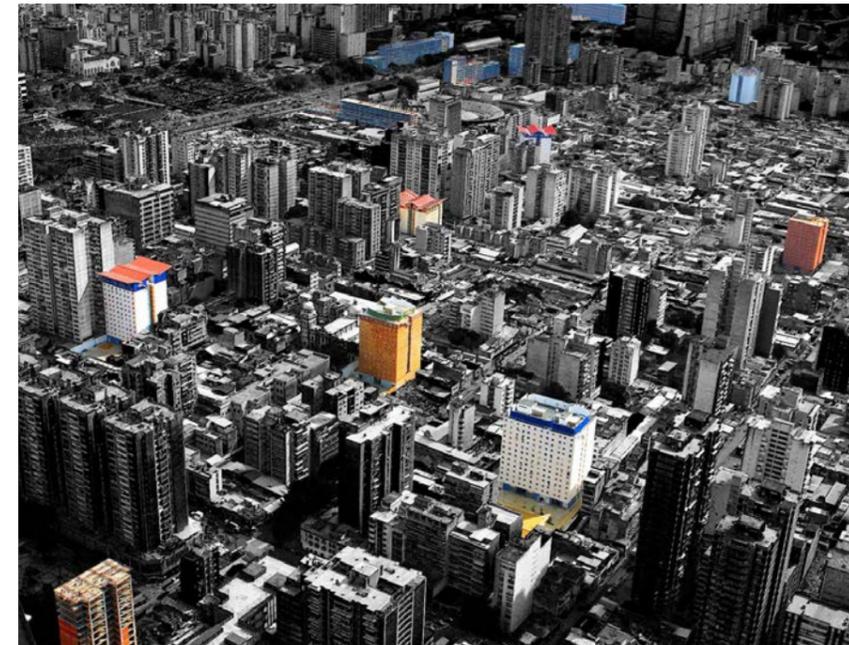


Figura 1. Viviendas construidas por la Oficina Presidencial de Planes y Proyectos en distintos lugares del centro de Caracas. Fotografía de los autores, 2019

Este censo arrojó que el déficit era de 3 millones de viviendas, teniendo por primera vez en nuestra historia, una medición donde se pudo establecer³ que la familia venezolana estaba integrada en un 72%, por tres miembros; un 17%, por 4 miembros; y solamente el 11%, por 5 o más miembros. Adicionalmente, como el registro tuvo un alcance nacional, las metas también se establecieron en función de la geografía de las solicitudes, y el programa se desarrolló, simultáneamente, en todos los municipios del país.

En el programa de la *GMVV* se definió el tema de la vivienda como un problema del Estado en su conjunto y no de un ministerio en particular, como había sido hasta el momento. Para eso se creó el *Órgano*, como instancia coordinadora de la Misión, que agrupó a todas las instituciones: Ministerio de Obras Públicas, de Energía y Minas, de Ambiente y de Defensa; Empresas del Estado, que producían cemento y acero; gobiernos regionales, que ejercían la rectoría de la producción de los minerales no metálicos; gobiernos municipales y comunidades organizadas; y algunas otras instituciones, que pasaron a conformar ese órgano adscrito directamente a la Presidencia de la República, y el cual se reunía semanalmente para resolver cualquier incidencia en los procedimientos.



2 En el Seminario *Vivienda 88*, organizado por la Fundación de la Vivienda Popular, los foristas reconocen que para la fecha no hay una medición del déficit. Dicen: "Hay dos preocupaciones. No solamente el déficit actual -una cantidad que algunos dicen que son 600.000, otros que son 1.200.000; conocer el verdadero déficit es difícil-, el otro es el crecimiento anual de la demanda". Véase: Fundación de la Vivienda Popular, *La Vivienda en Venezuela, un enfoque multidisciplinario* (Caracas: R.S. Área Gráfica, 1989), 55.

3 Héctor Torres, *Op. Cit.*, 9.

Figura 2. Viviendas en Distribuidor La Hoyada, construidas por la OPPP. Fotografía de los autores, 2019.
Figura 3. Viviendas en Colinas de Santa Mónica, construidas por la OPPP. Fotografía de los autores, 2019.
Figura 4. Viviendas en Urbanización Montalbán, construidas por la OPPP. Fotografía de los autores, 2019.
Figura 5. Viviendas en Av/ Bolívar, construidas por la OPPP. Fotografía de los autores, 2019.

En consecuencia, los materiales fundamentales para la construcción fueron distribuidos por el Estado directamente a las obras, mediante un sistema de almacenes regionales y un sistema de transporte de carga, en varias escalas. También se tomó el control de las canteras de piedra y minas de arena, cuya producción y distribución pasó a privilegiar los objetivos del programa.

No hay que soslayar los importantes cuestionamientos del conservadurismo político que están orientados a descalificar el programa en aquellos aspectos que presenta obvias debilidades. Sin embargo, reconociendo que el énfasis de la *Misión* fue la producción masiva de viviendas; y en muy pocos casos los equipamientos o la renovación urbana, hay resultados dignos de mencionar en las exploraciones arquitectónicas de la Oficina Presidencial de Planes y Proyectos Especiales, OPPPE, y la Alcaldía de Caracas, que al ser construidos en las áreas centrales de la ciudad, no presentaron deficiencias en servicios y equipamientos.

Entre estos ejemplos, de mucha mayor calidad que en todas aquellas hechas por el Estado o la empresa privada, en los 30 años anteriores, es posible mencionar los conjuntos de viviendas ubicados en el tejido central de la ciudad, en la avenida Bolívar, en el distribuidor La Hoyada, en Colinas de Santa Mónica, en la urbanización Montalbán, de la OPPPE; y en la avenida Andrés Bello y la avenida Libertador, de la Alcaldía.



Figura 6. Viviendas en Avenida Libertador. Alcaldía de Caracas. Fotografía de los autores, 2019

Nunca antes el estado venezolano había enfrentado semejante desafío organizativo, saliendo airoso en resultados que superaron con creces los mejores números de fórmulas anteriores al programa de la Gran Misión Vivienda Venezuela.

En ese sentido, lo que hay que reivindicar es que ésta se definió, principalmente, como un modelo de gestión, como una novedosa manera de proceder, producto de una interpretación soberana del problema, que rescató competencias y capacidades que estaban subyacentes en el tejido funcional del Estado, que se distanció de las ofertas de tecnologías importadas que ofrecían los países industrializados, así como de las fórmulas financieras neoliberales que fracasaron con resolver el problema de la vivienda, pero que fueron muy exitosas en multiplicar el capital de unos pocos.

Todo ello para cumplir con un objetivo, que nunca antes se había logrado, como fue darle vivienda adecuada, a costos razonables, a 1.000.000 de familias para el año 2015.

Bibliografía.

Fundación de la Vivienda Popular. *La Vivienda en Venezuela, un enfoque multidisciplinario*. Caracas: R.S. Área Gráfica, 1989.

Sesto, Farruco. *Vivienda para el socialismo*. Caracas: Edición del autor, 2009.

Torres, Héctor. "La Gran Misión Vivienda Venezuela como modelo de gestión", en AAVV, *Migraplan IV*. Tarija: Universidad Católica Boliviana, 2019.

Con la Tierra nos basta

Earth is Room Enough

Carlota González Pérez | Darío Núñez González

Arquitectos e investigadores independientes. Fundadores del estudio SF23 Arquitectos

(...) Each cavern one entered seemed greater and more boldly arched than its predecessor. This effect of progressive size was enhanced by a thin haze of faintly phosphorescent blue incense that thickened as one advanced, and robbed even the nearer figures of clearness. I seemed to advance continually to something larger, dimmer, and less materia.

H. G. Wells, 1901

Esta es la descripción de uno de los asentamientos selenitas más antiguos, dada por H.G. Wells en su novela *The First Man in the Moon*, publicada en 1901. Una secuencia de espacios abovedados que se van desmaterializando a medida que se penetra en ellos.

Figura 1. En 1959, el ejército de los Estados Unidos lanzó un estudio, conocido como Proyecto Horizon, un plan para establecer un fuerte en la Luna en 1967. Fuente: https://nsarchive2.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB479/docs/EBB-Moon01_sm.pdf (consulta: 30 de noviembre de 2019)

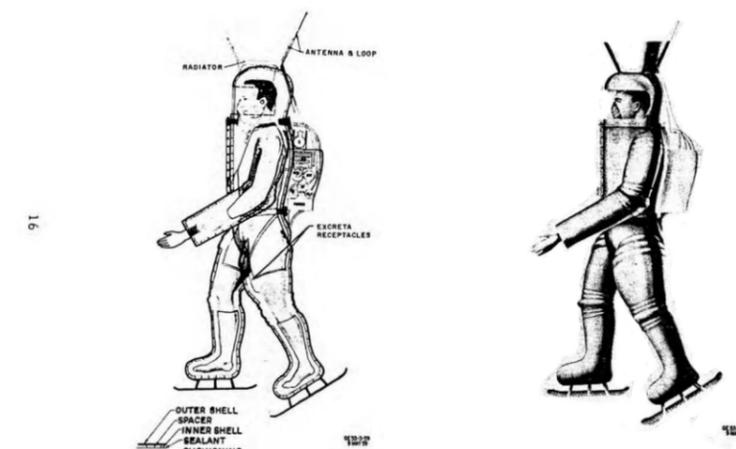


Fig. I-5. Typical Lunar Suit

- 1 El Club de Roma es una organización no gubernamental y no lucrativa fundada por científicos, economistas, funcionarios internacionales y políticos, preocupados por mejorar el futuro del mundo a largo plazo de manera interdisciplinaria. Véase: <http://www.clubderoma.net/> (consulta: 30 de noviembre de 2019)
- 2 "El Musac dedica una muestra monográfica al arquitecto vallisoletano Prada Poole", *El Norte de Castilla*, 27 de septiembre de 2019. <https://www.elnortedecastilla.es/culturas/arte/musac-dedica-muestra-20190927182639-nt.html> (consulta: 30 de noviembre de 2019)

Los avances en torno a la antropización de la Luna se aceleran tras la constitución en 1968 del Club de Roma¹, y tras la aparición en 1969 de las ilustraciones del artista Ray G. Scarfo para la creación de una base lunar semipermanente. La propuesta de Scarfo estaba llena de significado: un domo neumático con el que se mostraba la intención de minorar el coste del transporte del material de construcción desde la Tierra, y que quedaba reducido a una membrana textil de plástico polimérico, estabilizada bajo presión, adquiriendo formas curvas, proporcionando el máximo volumen con la mínima superficie, generándose una secuencia de espacios abovedados de forma instantánea; generándose una *Instant City*².

Una tecnología que ya se había hecho mediática en noviembre de 1957, gracias a la portada de la revista *LIFE*, donde se mostraba una enorme bóveda textil creada por Walter Bird, difundiendo una imagen utópica frente a la ortogonalidad del Movimiento Moderno. Poco después, se convertiría en imagen de las primeras colonias lunares.

3 Para más información, véase: Carlota González Pérez y Darío Núñez González, "SF Arquitectura Selenita: Un viaje inesperado", SF23arquitectos (blog), 15 de septiembre de 2016, <https://www.sf23arquitectos.com/2016/09/arquitectura-selenita-un-viaje.html> (consulta: 30 de noviembre de 2019)

4 Andrea Antolín García, "¿Cómo serán las casas en Marte? La NASA lo ha decidido", Elle Decor, 08/08/2018. <https://www.elledecor.com/es/arquitectura/g22633904/casas-marte-nasa-impression-3d/> (consulta: 30 de noviembre de 2019)

Las bóvedas de Scarfo fueron cubiertas de regolito, material poco compacto que cubre la superficie lunar, salvaguardando la vida de sus habitantes terrícolas, constituyendo una secuencia de cavernas artificiales de formas orgánicas, contrapuestas a las formas cartesianas que se extendían a lo largo, ancho y alto del pequeño planeta que se macrourbanizaba³.

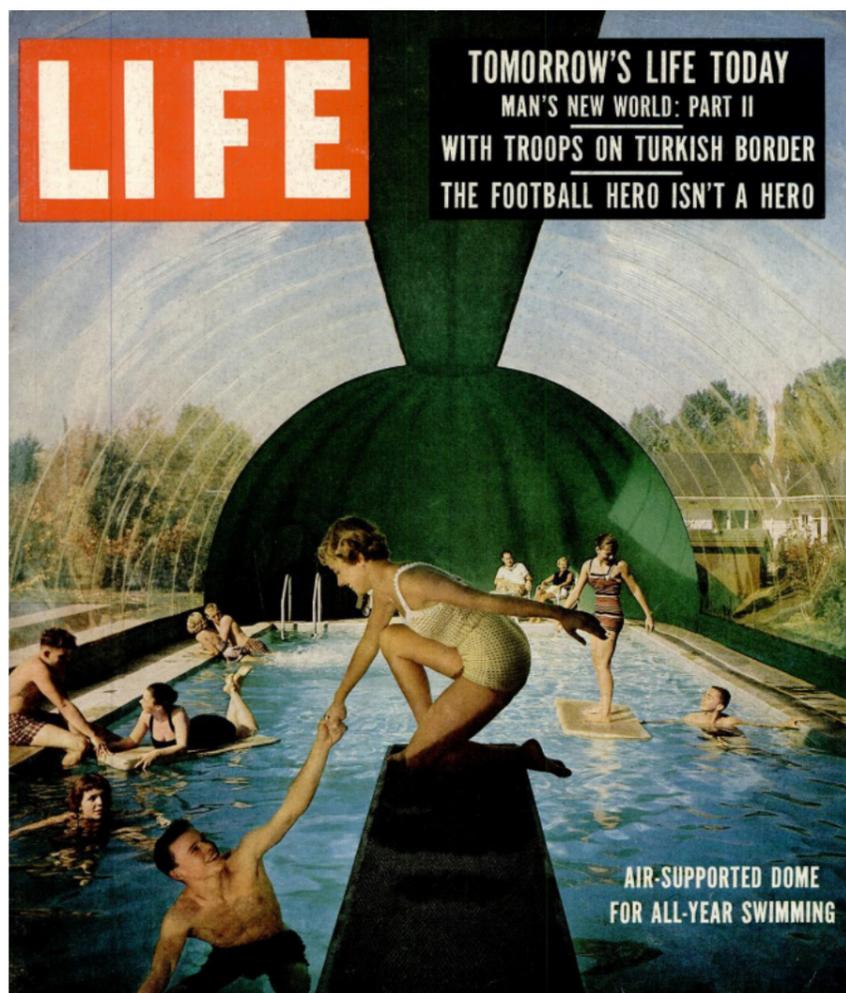
Las bóvedas poliméricas cubiertas de regolito, superadas por cientos de propuestas mucho más avanzadas, ya forman parte de la arqueología espacial. Los avances técnicos han dejado claros efectos de los cambios en la fisonomía de la arquitectura en las colonias, formadas ahora por secuencias de espacios abovedados impresos con ese material⁴.

...La vivienda de Selene era pequeña, por supuesto, y compacta; pero también caprichosa. [...] Los muebles tenían curvas suaves y las paredes estaban decoradas con dibujos abstractos, en tonos apagados y discretos. No había ninguna representación de algo que pudiera considerarse vivo. -Las cosas vivas están en la Tierra- solía decir Selene -No en la Luna.

Asimov, *Los propios dioses*, 1974

Mientras tanto, Isaac Asimov encontraba en las grutas lunares el asentamiento sensato para sus colonos, desvaneciéndose la plataforma mediática para los prototipos arquitectónicos.

Figura 2. Portada de la revista LIFE del 11 de noviembre 1957. Air-supported dome for all-year swimming. Fuente: https://books.google.es/books?id=tVYEAAAAMBAJ&hl=es&source=gbs_all_issues_r&cad=1 (consulta: 30 de noviembre de 2019)



Alejandro de la Sota: Los prototipos

Alejandro de la Sota. The prototypes

Ana Pascual Rubio

Universitat Politècnica de València. Doctora Arquitecta por la UPV. Dpto de Composición Arquitectónica

La arquitectura no debe ser personal, es un hecho abstracto; debe repetirse, ya que los problemas que ha de resolver son múltiples y repetidos.¹

1 Alejandro de la Sota, "Por una arquitectura lógica", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* 152 (1982), 12-13.

En 1982, Alejandro de la Sota publica su escrito "Por una arquitectura lógica", una síntesis de su pensamiento desde mediados de los años cincuenta. En él defiende una arquitectura pensada para resolver problemas comunes de la vida real, al margen de modas estéticas. Para ello, más allá de las condiciones específicas de cada encargo o de las exigencias individuales de sus clientes, concibe el proceso de proyecto como un ejercicio de investigación y reflexión en equipo capaz de producir soluciones arquitectónicas nuevas que contribuyan a un mayor bienestar, fácilmente reproducibles, perfectibles y trasladables a otras circunstancias:

cualquier arquitecto consciente, mucho más a gusto trabaja con unos encargos, en equipo con técnicos [...] produciendo prototipos que proyectando obras singulares, porque hoy, felizmente, la arquitectura no es localista.²

2 Alejandro de la Sota. "Conferencia: Instalaciones deportivas, 1969". [Veinte hojas mecanografiadas inéditas sin fechar]. Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota. (consulta en noviembre del 2013)

En un contexto de gran demanda de viviendas en España, la Casa Varela (Madrid, 1964) inicia la consideración de la vivienda unifamiliar como prototipo de experimentación para dar respuesta a verdaderos problemas colectivos en materia de alojamiento. La Urbanización "Bahía Bella" (Murcia, 1965) supone la puesta en práctica a gran escala de las soluciones técnicas ensayadas en ella.

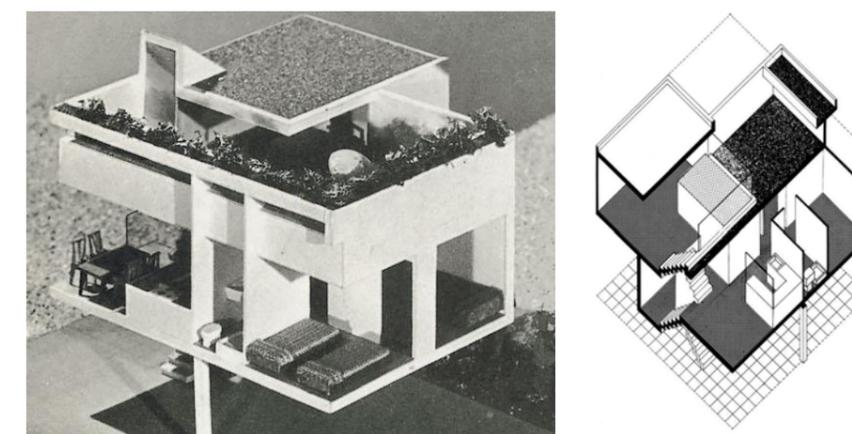


Figura 1a y 1b. Conjunto Residencial "Bahía Bella", Mar Menor, Murcia, 1965. Fuente: Archivo digital de la Fundación Alejandro de la Sota. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/34> (consulta en noviembre de 2019)

3 Alejandro de la Sota, "Conjunto Residencial Bahía Bella, Mar Menor, Murcia, 1965", en *Alejandro de la Sota, Arquitecto* (Madrid: Pronaos, 1997), 100.

4 Alejandro de la Sota, "Viviendas y apartamentos escalonados, garajes y locales comerciales, en la Avenida Reina Victoria, Santander, en *Alejandro de la Sota, Arquitecto*, 126.

A partir de la repetición de un único prototipo prefabricado, se conforma como una gran plataforma horizontal, que levita sobre el suelo, creando un plano de sombra común en planta baja y un solarium total en la cubierta, que resuelve los problemas habituales de uso vacacional:

*tener sol, tener sombra, ver el mar, etcétera.*³

En la misma línea, la propuesta para el Complejo residencial en la Avenida Reina Victoria (Santander, 1967) trata de ofrecer una solución extrapolable para preservar el carácter natural de las laderas en zonas urbanas, edificando "bajo tierra", mediante la seriación escalonada de un mismo prototipo, cuyas losas voladas de cubierta vegetal hacen que el conjunto se visualice como una inmensa cascada verde.⁴

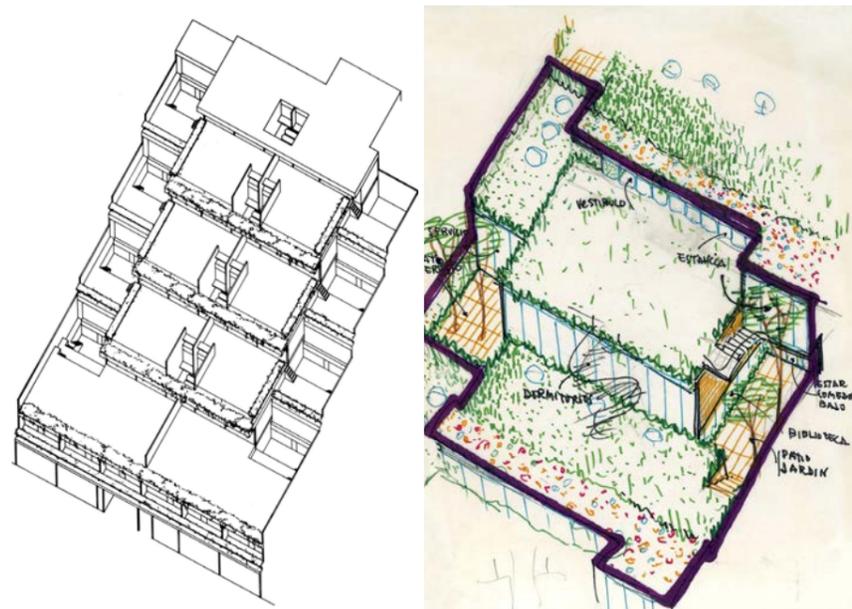


Figura 2a y 2b. Complejo residencial en la Avenida Reina Victoria, Santander, 1967
Fuente: Archivo digital de la Fundación Alejandro de la Sota. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/303> (consulta: 30 de noviembre de 2019)

Años después, en la Urbanización en la calle Velázquez (Madrid, 1977), plantea una solución similar:

*Se piensa lo que podría lograrse con soluciones análogas en terrenos de estas condiciones y cuánto mejorarían paisajes urbanos que todavía son susceptibles de salvar sus buenisimas características en el momento, inevitable, de verse sometidos a las naturales presiones del lógico aumento de rendimiento económico.*⁵

5 Alejandro de la Sota, "Anteproyecto de solución de parcela con viviendas y apartamentos escalonados, garajes y locales comerciales, en la Avenida Reina Victoria, Santander". [Memoria inédita. Octubre de 1967]. Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota. (consulta en noviembre de 2013)

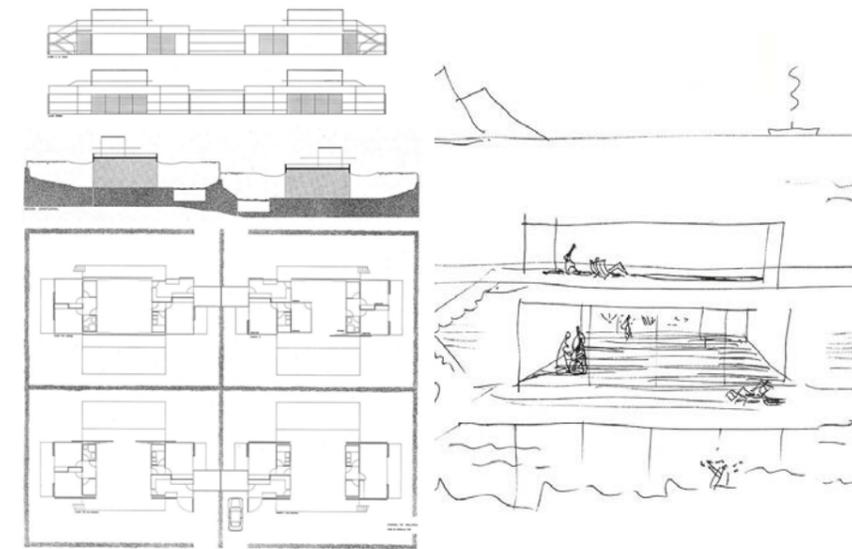
La primera versión de la Casa Guzmán (Madrid, 1970) se configura como un nuevo prototipo de habitar extrapolable, en el que las necesidades vitales esenciales cristalizan en dos volúmenes claramente diferenciados: uno tectónico, de vida activa, que flota sobre el suelo; y otro estereotómico, de vida pasiva, que se hunde en el terreno.

El concepto se traslada a Pontevedra, donde queda materializado a través de la versión construida de la Casa Domínguez (1975). En ella, ambos cuerpos quedan escindidos por un vacío intermedio que expande el espacio doméstico a toda la parcela.

De forma análoga, la solución final de la Casa Guzmán (Madrid, 1972), formada por un prisma compacto semienterrado que se funde en la naturaleza próxima, se vuelve a repetir en la Casa de Felipe Trigo (Madrid, 1972), contratista de la anterior, aunque construida con bloque de hormigón y adaptada a las condiciones de su emplazamiento.⁶

La propuesta de Alcudia (Mallorca, 1984) se consolida como su último y más logrado prototipo de vivienda generalizable, cima del camino abierto con la Casa Varela. Ambas se plantean como laboratorio de ensayo de un determinado sistema constructivo, cada uno puntero en su momento, y con posibilidad de aplicación en experiencias de mayor alcance:

*Las viviendas unifamiliares fueron para mí siempre ensayos inmejorables, trasladables a edificios mayores.*⁷



Los sistemas ligeros del pabellón mallorquín son indisolubles de la concepción flexible de su espacio y de su capacidad de adaptación a las necesidades cambiantes en el tiempo.

De manera similar, más allá del ámbito residencial, la Sede de Bankunión y de AVIACO, el Edificio de Correos León, o el Museo Provincial de la misma ciudad, también se piensan como prototipos de edificios públicos, concebidos como grandes contenedores multifuncionales y versátiles, gracias a sus estructuras isotropas y diáfanas, y a la ligereza y reversibilidad de sus materiales. La primera trata de aportar una alternativa a los ambientes insalubres y cerrados de las oficinas; la segunda, de dar solución a los anuncios publicitarios que suelen colapsar sus exiguos huecos. En León y Zaragoza se busca ofrecer un servicio público eficaz.



6 Sobre el hallazgo de la primera versión de la Casa Guzmán, véase: Andrés Martínez Gómez. "El exterior como prolongación de la casa. Los espacios intersticiales en clave tipológica, a través de dos obras de Coderch y De la Sota", Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña, 2011. Sobre el hallazgo del proyecto de la Casa para Felipe Trigo en la Fundación Alejandro de la Sota y la descripción de su contenido, véase: Ana Pascual Rubio, "Proyectar para la vida. Alejandro de la Sota. Viviendas en la bahía de Alcudia" (Tesis doctoral inédita, Universitat Politècnica de València, 2016), 291.

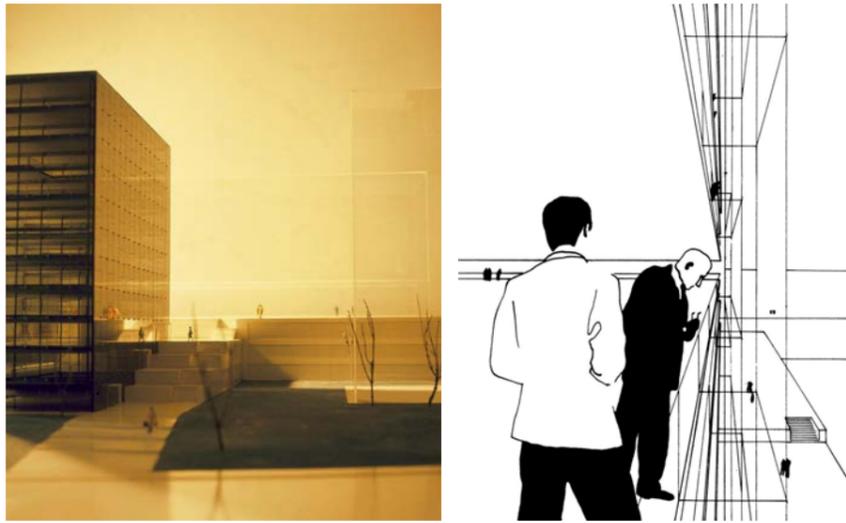
7 Alejandro de la Sota "Entrevista a Alejandro de la Sota" (sobre la obra de Arne Jacobsen) (por Sara de la Mata y Enrique Sobejano). Tomada de: Moisés Puente (ed.), *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias* (Barcelona: Fundación Alejandro de la Sota/Gustavo Gili, 2002), 117-122.

Figura 4a y 4b. Urbanización en Alcudia, Mallorca, 1984.
Fuente: Archivo digital de la Fundación Alejandro de la Sota. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/232> (consulta: 30 de noviembre de 2019)

Figura 5a, 5b y 5c. Sede de AVIACO, Madrid, 1975.
Fuente: Archivo digital de la Fundación Alejandro de la Sota. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/304> (consulta: 30 de noviembre de 2019)

Figura 6. Sede BANKUNIÓN, Madrid, 1970.

Fuente: Archivo digital de la Fundación Alejandro de la Sota. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/305> (consulta: 30 de noviembre de 2019)



Por último, el cubo del Museo, inspirado en los sótanos del Pompidou, se concibe como un modelo de museo-almacén repetible, que crea la mínima interferencia entre el espectador y la obra de arte, en un contexto en el que los museos y su autoría comienzan a anular las piezas que albergan:

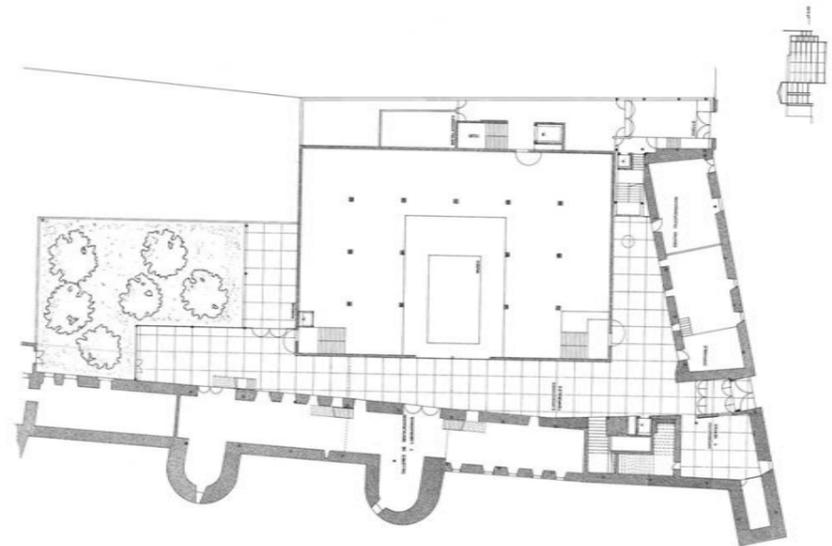
Por el medio en que nacen: cultural, económico, político, etc., los ejemplos son ya muy variados. Por el mismo hecho de ser tantos, surge el afán de la diferenciación con o sin motivo profundo. [...] Desechando frívolos motivos, nosotros creemos que es obligado sacar unos posibles principios que puedan ser tomados como básicos de generalización.⁸

De este modo, el proceso de ideación de Alejandro de la Sota habitualmente concluye con la formalización de prototipos, cuya aplicación, adaptada a múltiples circunstancias, puede contribuir a una mejora general de la calidad de vida.

- 8 Alejandro de la Sota, "Museo Provincial de León", [Memoria de proyecto inédita, Julio 1990]. Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota. (consulta en noviembre de 2013)

Figura 7. Museo Provincial, León, 1984.

Fuente: Archivo digital de la Fundación Alejandro de la Sota. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/254> (consulta: 30 de noviembre de 2019)



El prototipo celestial

The celestial prototype

Mario de Saulo Pérez Gómez

Arquitecto e investigador independiente. Fundador de *conjeturas arquitecturas*

Hay una cierta grandeza en toda esta locura despistada

Jesús Ibáñez

*Nota del autor: entiéndase en la siguiente lectura prototipo como molde, modelo, arquetipo, tipo.

Al prototipo podemos tocarlo fuera de la mente por cada uno de de sus lados.

Lo implícito se vuelve explícito. El modelo en un acto de creación que sirve para que el sujeto se contemple a sí mismo. Las líneas siguientes del poeta explican una reciprocidad refiriendo a Argos; rey gigante de cien ojos perteneciente a la creencia helénica:

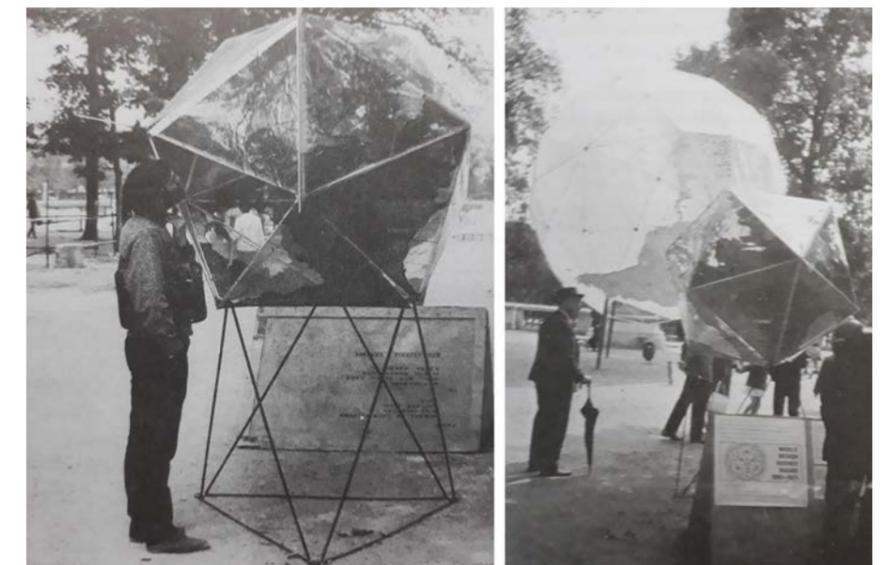
Y en tu piel de espejo
Me estoy mirando mirarme por mil Argos
Por mí largos segundos.¹

- 1 Eugene L. Moretta, *La poesía de Xavier Villarrutia* (México: Fondo de cultura económica, 1976), 190.

El molde ahora parece único, pero no termina de serlo, parece repetido infinitas veces y también parece terminado. Es pues una lucha de similitudes que se vuelven forma. Allí da comienzo el prototipo, un sinfín de *Reflejos de reflejos*.

El prototipo debe de ser un aspirante no al discurso mancillado de la forma, pero si al acercamiento a un contenido que sobrepase la función. Buckminster Fuller antes aun de que sorprendiera con lo relativo a sus geodésicas, postuló un legado para los prototipos, comenzando por *El atlas de patrones*.

Figura 1. Geoscopio, World Design Science Decade, París, 1965 (izquierda) y Londres, 1967 (derecha) Fuente: Daniel López Pérez, Fuller en México. *La iniciativa arquitectónica* (México: Arquine, 1976), 37-38.



El pretexto ideal: utilizar la tecnología sometida a la naturaleza, una fuerza que abrazará posibles rutas, contenedores que podían sujetarse con información y exploración de datos. El modelo era pedagógico para la investigación.

Brotos distintos por la inercia de Fuller se producen en decenas de universidades y sitios públicos en la década de los años sesenta, como en *La exposición de la década del diseño*, en París². Mediante arquetipos se almacenaban datos del mundo para la búsqueda de iniciativas, el molde sustituía al internet de ahora.

Buckminster indagaba en lo fundamental del prototipo: encaminar a la población de forma no autoritaria, pero si con documentación para que de allí se detonasen encares distintos, un germen para los prototipos.

Posteriormente, ese modelo con fin didáctico da paso a otro tras observar que siempre el antagonista de la arquitectura es la tierra. Fuller emplea entonces manifiestos distintos acerca de la vivienda. Nos ocupa el caso de *La casa celestial*³

¡vaya odisea!,

donde la robótica comenzaría a tener importancia en conjunción con el concepto de habitar. Empero, parezca etiqueta de ficción, la premisa es conquistar todo el espacio del planeta tierra.

2 Daniel López Pérez, *Fuller en México. La iniciativa arquitectónica* (México: Arquine, 1976), 34.

3 *Ibidem*, 60.



Figura 2a y 2b. Transporte de hangar diseñado por Fuller destinado a albergar tres helicópteros, 1954. Fuente: Naval Institute Photo Archive. <https://www.navalhistory.org/2016/01/28/the-marine-corps-goes-geodesic> (consulta: 30 de noviembre de 2019)



Volar...

Incomoda a los arquitectos un prototipo sin problemas alejándose de una realidad. Pero desarrollemos lo siguiente en palabras de Lawrence:

"... las ideas de una generación se convierten en los instintos de la siguiente..."⁴

Del prototipo celestial Fuller nos advierte:

"entender un evento sorpresivo de manera lo más inmediata posible, si es que la arquitectura ha de desempeñar un papel importante en el futuro humano".⁵

Es la arquitectura la que corre peligro de mantenerse como disciplina seria, las prioridades de cada país cambian pero la ciencia sujetará los invisibles, ¿cómo? en eso radica su protagonismo. Esa línea horizontal que se esfuerza en distinguir las dualidades del mundo. Semejante a Anfisbena, la criatura mitológica, tenemos una serpiente de dos direcciones: cielo-tierra.

El prototipo busca conquistar lo celeste como una imagen albergadora de esperanza, pues la conquistada superficie terrestre expone desolación. Buckminster se atreve:

"Envolver: al hombre viviente, esa es la sorpresa..."⁶

Pasar a un altro mundo de la línea que divide tierra-cielo, y comenzar a flotar es audaz. El debilitamiento de la arquitectura es debido en gran parte a su imagen carente de significados mentales, a la adaptación a leyes inventadas sometidas a la instrumentalización y estetización⁷.

Dicha instrumentalización agota y con ello tambalea la arquitectura, de ahí que posicionarla en otro reino quizá genere distintas maneras de afrontarla. Cada año se presentan nuevos problemas y la alternativa pareciera ser la misma en las últimas décadas. Siempre hay ideas,

"...de lo cual hay que deducir, que aunque los inconvenientes parezcan insuperables a la luz de nuestro entendimiento [...] habrá en ella algo que resistirá con éxito"⁸,

como la semilla que Fuller ha sembrado.

De allí que la idea del un habitar celeste no suene tan locuaz.

4 David Herbert Lawrence, *Haciendo el amor con música. La nave de los locos* (México: Premiá, 1985), 7.

5 Daniel López Pérez, *Fuller en México*, 59.

6 *Ibidem*, 62.

7 Juhani Pallasma, *La imagen corpórea* (Barcelona: Gustavo Gili, 2014), 151.

8 Franz Kafka, *La muralla china* (Buenos Aires: Emecé Editores, 1973), 225.

Sobre la voluntad escenográfica de la arquitectura. El edificio como soporte de la historia y el poder

On the scenographic will of architecture. The building as a support for history and power

José Luis Martínez Martínez

Universidad Rey Juan Carlos. Estudiante de grado



Figura 1. Charles Moore, Piazza di Italia en Nueva Orleans, 1978. Fuente: Kevin Keim, Charles Moore Foundation.

- 1 Europeo primero, americano después.
- 2 Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Barcelona: Actar, 2004), 56-61.
- 3 Entre los que destacan Bruno Zevi y el conocido como Team X. El Team X fue un grupo de arquitectos surgido a raíz del CIAM de 1953, entre los que destacan Jaap Bakema, Georges Candilis, Giancarlo de Carlo, Aldo Van Eyck, Alison y Peter Smithson y Shadrach Woods.
- 4 Una encorsetada modernidad, en parte agotada, pero sin sufrir una crítica firme por parte de arquitectos.

Con la llegada del siglo XX, una vez agotados los febriles historicismos —y habiendo superado sus estereotipos naturalistas—, el Movimiento Moderno embiste con fuerza el panorama internacional¹ en forma de prometedora y fresca sintaxis del lenguaje arquitectónico.

La libertad moderna pronto se torna en un simplificado vocabulario inevitable, una fórmula cerrada de composición que atraparé y reconfortará en partes iguales a los arquitectos. Como apunta Rafael Moneo², durante los años cincuenta y sesenta, la modernidad (entendida como ortodoxia) sufre una actitud crítica por parte de numerosos arquitectos³ que, amparados bajo la propia modernidad, la ponen en tela de juicio. Será con la llegada del libro *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* de Robert Venturi, cuando la modernidad⁴ (ahora ya convertida en una receta ideológica) se critique con convicción.

Venturi analiza y propone nuevos axiomas amparados en la libertad creadora, la dualidad, el predominio de la complejidad y la contradicción, la casuística aplicada como sistema, la ambigüedad...

En palabras de Rafael Moneo:

*Esta nueva actitud contempla la historia sin prejuicios, dando entrada al pasado y al presente, [...] una oportunidad de libertad y no de norma [...] que va en contra del academicismo.*⁵

Durante las últimas cuatro décadas del siglo XX, los arquitectos se adherirán a lo comercial de una cultura consumista utilizando sin prejuicios lo simbólico; este uso del símbolo se valdrá del tipo arquitectónico como forma válida por sí misma, que modificado mediante las nuevas proposiciones formales, harán del canon una defensa de un orden mantenido a lo largo de la historia.

Así, el tipo no es utilizado como prototipo (ilustración) ni como modelo (modernismo), sino como imagen/morfología. Es por ello, que con frecuencia a la arquitectura posmoderna se le ha asociado una inherente cualidad escenográfica. Sin embargo, un análisis global nos advierte que buena parte de toda la historia de la arquitectura desprende esta componente⁶. En este sentido, encontraríamos dos escalas de configuración: la exterior/arbitraria/estética y la interior/ordenada/funcional.



- 5 Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, 58.
- 6 Entiéndase aquí escenografía como sinónimo de decorado/decoración.

Figura 2. Palacio Rucellai en Florencia. Fachada de Leon Battista Alberti, 1446-51. Autor: John Galanti. (CC BY 2.0) Fuente: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/early-europe-and-colonial-americas/renaissance-art-europe-ap/a/alberti-palazzo-rucellai>

La fachada funciona como reacción (aglutinación de preceptos) al espíritu del momento. Dicha configuración tiene un cierto componente arbitrario: el ejercicio compositivo, más que responder a un conjunto o una totalidad, se convierte en una agregación de fragmentos diferenciados que crean un todo ("el paso de un texto a un contexto"⁷ escenográfico).

De esta manera, la arquitectura se toma a sí misma de modelo, repitiendo y variando su estructura. En el interior, encontraríamos configuraciones espaciales que responden, ya no a las condiciones históricas⁸ sino funcionales, higiénicas, espaciales...

Estos fragmentos niegan en cierto modo la tipología a la que sirven: la imagen del edificio es el tipo, no sus elementos.

- 7 Manfred Tafari, *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta* (Barcelona: Gustavo Gili, 1984), 19.
- 8 Manfred Tafari, *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta* (Barcelona: Gustavo Gili, 1984), 19.

9 Término utilizado por Robert Venturi y Denise Scott Brown en el libro *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (Barcelona: Gustavo Gili, 1972).

10 Paul Goldberger, *Por qué importa la arquitectura* (Madrid: Ivorypress, 2012), 47.

En conjunto, el haz y el envés configuran un organismo global y sintético en el que (pese a lo que pueda parecer a priori), la forma no tiene prevalencia. Como apunta Rafael Moneo, se podrían leer como cabañas decoradas⁹, palacios renacentistas, catedrales góticas o todo el eclecticismo. Puede observarse que los límites de la profesión radican aquí en la discusión entre estética y función, entre interior y exterior, entre ideología y lenguaje estructural. Paul Goldberger escribe:

*La arquitectura importa porque está en todo lo que nos rodea, y todo lo que nos rodea tiene que provocar cierto efecto en nosotros.*¹⁰

Esta capacidad de la arquitectura de dirigirse hacia la sociedad es una relación fenomenológica que subraya, no solo la fuerza escenográfico-visual de la ciudad (expuesta como concatenación de fragmentos), sino también de la ideología y el poder que la constituyen.

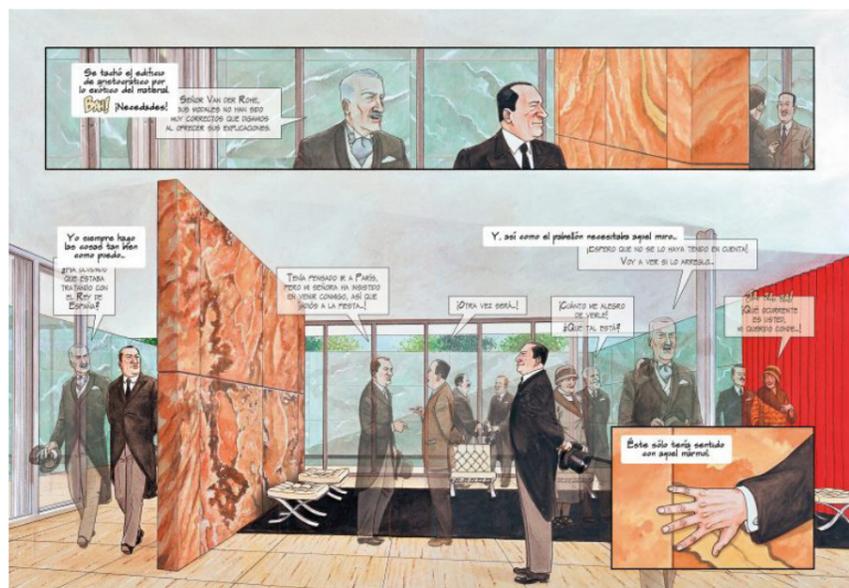


Figura 3. Pabellón alemán de Barcelona. Obra de Mies van der Rohe y Lilly Reich, 1929. Comic *MIÉS* de Agustín Ferrer Casas. Valencia: Grafito Editorial, 2019. Imagen proporcionada por el propio autor.

Entonces, ¿considerar solo a la arquitectura posmoderna como escenografía no sería reduccionista y erróneo?

La Alhambra, la catedral de Reims, el palacio Rucellai y el pabellón de Barcelona manifiestan una componente decorativa y escenográfica del poder. Los cerramientos innecesarios, los espacios residuales o las yuxtaposiciones de la posmodernidad no son mecanismos decorativos muy distintos a la reducción lingüística del Movimiento Moderno o los principios espaciales exteriores del gótico.

El desapego academicista de las últimas décadas del siglo XX fragmenta la historia de la arquitectura sin

“buscar ansiosamente la novedad”¹¹, entendiendo el análisis del tipo como proceso de proyecto, como respuesta a la modernidad, como símbolo y como variación de (y dentro de) la historia.

¿No abren camino Venturi y Scott Brown a un campo semántico / decorativo ya bien conocido?

11 Rafael Moneo, *Inquietud teórica*, 62.



CRÍTICA de CHOQUE

Fredy Massad

SUMIDO Y PUESTO AL SERVICIO DEL ABSOLUTISMO DEL ESPECTÁCULO. EL EJERCICIO DE LA CRÍTICA DE ARQUITECTURA OSCILA HOY. COMPLACIENTE, ENTRE LA NOSTALGIA Y LA FARSA. CONTRA ESA PASIVIDAD, ES PRECISO RECUPERAR LA CRÍTICA COMO HERRAMIENTA DE CHOQUE. LA CRÍTICA COMO ESTADO DE ALERTA DESDE EL QUE PROMOVER LA DUDA, CUESTIONAR MITOS Y GENERAR DEBATES. NO PARA CAUTIVAR CON NUEVOS DOGMAS SINO PARA DESESTABILIZAR.



Crítica de choque.
Fredy Massad.
ISSBN 978-84-09-01706-5
2ª Ed. Out Ediciones.
España, 2018.
1ª Edición, Bismán Ediciones.
Argentina, 2017.
158 páginas

Manuel Sánchez García

Politécnico de Turín, Univ. de Granada
saga@manuelsgarcia.com
Investigador predoctoral, Departamento de Arquitectura y Diseño del Politécnico de Turín, en colaboración con el área de Composición Arquitectónica de la Universidad de Granada. Magíster en Arquitectura, Universidad de Los Andes (Colombia, 2016). Arquitecto, Universidad de Granada (2013). Especializado en historia urbana, game studies y enseñanza de la arquitectura. Colaborador de la Global Architectural History Teaching Collaborative (MIT) en el desarrollo de materiales docentes de historia urbana iberoamericana. Bajo el seudónimo "Manuel Saga" es habitual de medios como Historia National Geographic y Fundación Arquia Blog, y ha aparecido en espacios como Periódico ABC y Archdaily. Autor del libro "Granada Des-Granada: Raíces legales de la forma urbana morisca e hispana" (Uniandes, 2018). Ganador del premio "Euroeditions" de la Fundación Europea para la Sociedad de la Información (2009).

Crítica de choque. Fredy Massad.

Crítica de Choque continúa el hilo argumental que Fredy Massad ha venido desarrollando desde 2013 en el blog *La viga en el ojo*, cuyos textos se recopilaron en el libro homónimo, publicado por Ediciones Asimétricas en 2015. Massad dirige sus argumentos a la realidad social, cultural y política que envuelve a la arquitectura y sus redes profesionales, dejando de lado el análisis del proyecto y la obra construida. Su omisión es una decisión deliberada y ácida que corroe las estructuras del discurso arquitectónico *mainstream* sin ofrecer a cambio soluciones ni salvavidas. El libro está compuesto por cinco capítulos que repasan diversos eventos, figuras y publicaciones para explicar la evolución del *star-system* arquitectónico durante las últimas dos décadas, con hincapié en el periodo entre 2010 y 2017. Sus argumentos discurren por campos de batalla como *El Croquis*, *ICON*, la Bienal de Arquitectura de Venecia, el premio *Pritzker*, *Dezeen*, *Archdaily* o TED.

Crítica de Choque arranca con "la naturaleza de los dioses", una revisión de cómo los medios se acercan a personajes de la talla de Jacques Herzog, Rem Koolhaas o Bjarke Ingels, destacando a su vez el modo en que ellos mismos presentan su vida y obra. Massad identifica la forma en que su discurso realizó un "movimiento en falso" hacia lo social tras la toma de consciencia de la crisis de 2008. Figuras como Francis Keré, Solano Benítez o Cameron Sinclair parecían haber llegado para transformar la tendencia general, sin embargo, según Massad, ellos personificaban el discurso oficial que se adaptaba para construir nuevas demandas en sus consumidores. "La fascinación populista" ahonda en este giro y se centra en su vertiente latinoamericana, con *Urban Think Tank* y la Torre de David como protagonistas. Alude a la tendencia neocolonial en la que fenómenos locales son "rescatados" y presentados como novedosos en la escena global, siempre de la mano de actores normativos en posiciones privilegiadas. La sublimación de este proceso se presenta a través de Alejandro Aravena en "La fascinación populista". Por último, "El estado de las cosas" parte del pabellón *Unfinished* en la Bienal de Arquitectura de 2016 y su acercamiento ligero a la España postcrisis. En este contexto se compara el Pritzker de RCR Arquitectes de 2017 con el de Peter Zumthor de 2009. Según Massad, ambos representarían "el paradigma endogámico ideal de lo que debe ser la arquitectura", cuyo misticismo hace sospechar si no se trata de una nueva huida hacia adelante.

En síntesis, Crítica de Choque identifica cómo las grandes figuras de la arquitectura repiten aquellos viejos argumentos que ellas mismas dicen rechazar. Massad rescata así parte del espíritu de la crítica de Charles Jencks, a quien se cita en el inicio del libro y que permanece presente entre líneas. Quien se adentre en ellas corre el peligro y la fortuna de quedar, al menos por un tiempo, desprovisto de anclas y constelaciones que marquen el camino. Un periodo a la deriva para reposar, analizar y replantear rutas futuras.*

*Quede esta reseña como un minúsculo homenaje del arquitecto y crítico Charles Jencks, fallecido en octubre de 2019.

Registros de lo ordinario. Conversaciones con Rem Koolhaas, Denise Scott Brown y Yoshiharu Tsukamoto. Enrique Walker (ed.)

Registros de lo ordinario es un libro muy oportuno, y además llega justo a tiempo (el original inglés es de 2018). Un libro tan oportuno como bien construido, bien armado, en el que Walker realiza una brillante labor de edición. Siempre se dice, aunque no es del todo cierto, que Picasso inventó la escultura moderna. Hasta entonces la escultura era o modelado o vaciado. Picasso empezó a construirla a través del montaje, ensamblado, plegado, soldado, etc. Estos registros se construyen con el ensamblaje de tres entrevistas realizadas por Walker y una conferencia que él mismo impartió.

La primera entrevista a Rem Koolhaas constituye el verdadero detonante del libro: un libro acerca de libros que recorren y miran ciudades, un libro sobre libros, nada epistemológico, que invita a escuchar y dialogar con lo que en él se dice, un libro coral y oral, pues todas las palabras del libro han sido dichas, grabadas para ser transcritas. Tras un Koolhaas lacónico, preciso, tan mordaz e inteligente como siempre, viene una segunda entrevista de la "pionera" de los estudios sobre "lo ordinario", Denise Scott Brown. Scott Brown se muestra locuaz, con una mirada quizás un tanto nostálgica, lo que, sin embargo, no le resta interés, y hasta se agradece después del frío quirúrgico del verbo de Koolhaas. La tercera y última entrevista es a Yoshiharu Tsukamoto, de Atelier Bow-Wow, un epígono menos contundente, algo más débil que sus "maestros".

Después de estas tres entrevistas, el libro se cierra con la conferencia "Manifiestos retroactivos" del propio Enrique Walker. Volvemos a encontrarnos con la palabra hablada, con un lenguaje oral que actúa de epílogo, que resume lo leído, y que al tiempo nos abre nuevos modos de entender lo que hasta ahora habíamos escuchado. Un epílogo que nos invita a empezar de nuevo, logrando que el libro funcione en un bucle y que uno vuelva a empezar a leerlo sin saber realmente donde empieza: en Las Vegas de Scott Brown, en la revisita de Koolhaas o en el trenzado elaborado por Walker, quien busca ese nuevo modo de representar la complejidad de la ciudad, del hecho urbano, que intenta alcanzar con los libros que menciona. Con estos «Manifiestos retroactivos» se cierra el círculo, aunque más bien se abre, pues inevitablemente te lleva a releer a Scott Brown, a volver a pasear por Las Vegas y por sus «complejidades y contradicciones», a recorrer la bibliografía autógrafa de Koolhaas, a mirar a ese Tokio que recrea e inventa Atelier Bow-Wow. Extraordinario libro sobre lo ordinario.

Un último detalle que cabe destacar de estos registros: su forma es fondo. Asume la debilidad física de sus apenas cien páginas, sin ninguna imagen; nada distrae de lo que ahí se habla, ni siquiera la autoría del libro, que se diluye entre las distintas partes y apuntala la estructura del discurso construido. Autoría disuelta que nos remite a su vez sobre ese ordinario del que nos hablan las cuatro voces constructoras. Un libro con una precisa y acertada dirección de obra.

Registros de lo ordinario

9 Rem Koolhaas
29 Denise Scott Brown
67 Yoshiharu Tsukamoto
87 Enrique Walker

Registros de lo ordinario
Conversaciones con Rem Koolhaas, Denise Scott Brown y Yoshiharu Tsukamoto. Enrique Walker (ed.)
ISBN: 978-84-949694-4-7
Puente editores, Barcelona, 2019
Trad. Moisés Puente
100 páginas

Carlos Pita Abad.

Universidade da Coruña
carlospita@coag.es
Arquitecto y profesor de la ETSAC.

PALIMPSESTO ARCHITECTONICO

Alberto Campo Baeza



ediciones asimétricas

Palimpsesto Architectonico
Alberto Campo Baeza
ISBN: 978-84-949178-9-9
Ediciones Asimétricas
Colección Inmersiones, 2018
147 páginas

Gonzalo Lois López Vázquez

Investigador independiente
gonzalolois@gmail.com
Tras sus estudios de Física en la USC, ha trabajado como jefe de proyectos y coordinador de canal indirecto de distribución para España y Portugal de ingeniería de software Satdata Telecom. Tras esa experiencia profesional, se convierte en docente de matemáticas y física en Academia Questio. Actualmente se encuentra terminando el Grado de Arquitectura, realizando su PFG en Cesuga, centro adscrito a la Universidad San Jorge.

Palimpsesto Architectonico. Alberto Campo Baeza.

Un palimpsesto es un documento que se escribe sobre otro, previamente borrado y con la finalidad de reaprovechar la hoja de papel. Reusar, dándole una segunda vida a la cuartilla, de la misma manera que un arquitecto reescribe un concepto o un territorio, reformulando ideas sobre intensas redes evaporadas de manera artificial.

En esta última publicación de Alberto Campo Baeza (Valladolid, 1946), catedrático de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, se reúnen un conjunto de textos aparentemente inconexos, pero que se solapan sobre capas solidarias que rezuman conocimiento repensado, meditado a fuego lento.

Los recuerdos, los afectos y las obsesiones han salido directamente de la cabeza al papel a través de la mano, la mano que piensa —de la que nos habla Juhani Pallasmaa—, y la mano que organiza un contenido derivado de años de experiencia acumulada.

Al igual que podemos leer en obras publicadas con anterioridad por el mismo autor, como en *Quiero ser arquitecto* (Fundación Arquia, 2015) o *Aprendiendo a Pensar* (Nobuko 2008), Campo Baeza hace alusión continua a diferentes pensadores, artistas o referentes intelectuales que han influido en su obra, tanto escrita como construida, desde la Antigua Grecia hasta la contemporaneidad, desde la poesía hasta la música barroca, convirtiendo los textos en verdaderas guías de viaje muy recomendables tanto para estudiantes confusos que comienzan su expedición arquitectónica, como para profesionales que quieren recuperar la esencia, la frescura de volver al origen.

En el texto encontramos además una serie de preguntas concretas y un intento certero de dar respuestas a cuestiones como qué es proyectar o qué no es proyectar, ayudando a encontrar un punto de partida, a tomar un rumbo en el viaje complejo en el que se convierte el proceso creativo y que a todos, o a muchos, nos cogió por sorpresa al iniciar los estudios llevándonos a necesitar a un arquitecto de argumentos claros y concisos a quien encomendarnos.

Por consiguiente, creo que queda demostrada la utilidad y procedencia de este tipo de propuestas, fruto del complemento perfecto de la arquitectura: la enseñanza de la arquitectura. Es por ello que algunos epígrafes están también dirigidos a los profesores de proyectos en general y, en particular, a la didáctica del proceso creativo.

Como se cita en uno de los textos, y en palabras de Javier Marías, discípulo del filósofo Ortega y Gasset,

las tres condiciones de un buen profesor son: saber, saber enseñar y querer enseñar.

Las dos primeras se hacen, con la última se nace.

Walter Gropius. La vida del fundador de la Bauhaus Fiona MacCarthy.

En 2019 se han cumplido 100 años desde la fundación de la Staatliche Bauhaus en Weimar, y ha sido la ocasión adecuada para estudiar la influencia que la escuela alemana ha tenido en la sociedad actual. Como señala el profesor Ángel Cordero Ampuero,

Se lleva hablando cien años de la Bauhaus porque nos sirve para hablar de la idea de nosotros mismos que proyectamos en la Bauhaus.

Es el momento de revisar su historia para desactivar el aura que ha podido distorsionar su importancia y el alcance real de sus logros. Y la ocasión perfecta para volver la mirada hacia la figura de su fundador, Walter Gropius.

La autora, Fiona MacCarthy, señala como origen del trabajo el impacto que supuso para una joven reportera el contacto con los frutos que había dejado el paso de Gropius por Gran Bretaña, las piezas de mobiliario y los edificios modernos de los años treinta. A lo largo de su carrera se ha labrado una reputación como especialista en biografías, y con esa seguridad se lanzó a preparar la que tenemos entre manos. Uno de sus trabajos anteriores recuperó a William Morris y esto nos ayuda a entender el punto de vista desde el que se aproxima al fundador de la Bauhaus, y su filiación británica el especial interés con el que describe los años de Gropius en las islas antes de su salto a Estados Unidos. El trabajo nos muestra un detallado recorrido por la vida del arquitecto alemán, como un cuaderno de bitácora, con gran profusión de fechas, referencias a la correspondencia, y constantes descripciones de los lugares, encuentros profesionales y relaciones personales que se sucedieron en la vida de Gropius. No se trata tanto de un análisis de la obra arquitectónica del maestro sino de un relato de las circunstancias de su vida, que ayuda a comprender sus realizaciones, desde la pionera fábrica Fagus; la gestación del concepto de la Bauhaus durante la primera guerra mundial, la fundación de la escuela, su consolidación en Dessau y su retirada de la dirección en tiempos turbulentos; su huida de Alemania; y los intentos de volver a repetir la experiencia tanto en Gran Bretaña como en Harvard. No tanto como una experiencia docente y arquitectónica, sino como un esfuerzo para preservar una época y un espíritu en el que Gropius se sintió plenamente realizado. La biografía ayuda a poner en contexto al Príncipe de Plata que Tom Wolfe caracterizó en *¿Quién teme al Bauhaus feroz?*, y rebaja su importancia en el contexto de la evolución de la arquitectura americana.

Se trata de un trabajo riguroso y bien articulado, que permite una aproximación a la figura de Gropius dirigida a un público no especializado. Se antoja excesiva en el detalle. Pero al final de la lectura se entiende la importancia de Walter Gropius en el desarrollo y crecimiento de la arquitectura moderna en los dos primeros tercios del siglo XX, y su decisiva aportación a la integración entre las vanguardias artísticas y arquitectónicas como germen de una revolución en la disciplina.

Walter Gropius

La vida del fundador de la Bauhaus

FIONA MACCARTHY

T

TURNER NOEMA



Walter Gropius. La vida del fundador de la Bauhaus.
Fiona MacCarthy
ISBN: 978-84-17141-88-2
Turner. Colección Noema, 2019
Trad. Miguel Marqués, Eva Duncan Álvarez e Irene de la Torre Perelló
598 páginas

David García-Asenjo Llana

Universidad Rey Juan Carlos
david.garciaasenjo@urjc.es
Arquitecto por la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid desde 2002 y especialidad de Edificación. Doctor en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la UPM con la tesis "Estrategias de proyecto en la arquitectura sacra contemporánea española". Mentor de docencia de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAM entre los años 2009 y 2012. Ejercicio libre de la profesión desde el año 2003 que compagina con su labor docente en la URJC desde 2018.

Política de envíos

Lista de comprobación para la preparación de envíos

Como parte del proceso de envío, los autores/as están obligados a comprobar que su envío cumpla todos los elementos que se muestran a continuación.

Se devolverán a los autores/as aquellos envíos que no cumplan estas directrices.

- El envío no ha sido publicado previamente ni se ha sometido a consideración por ninguna otra revista (o se ha proporcionado una explicación al respecto en los Comentarios al editor/a).
- El archivo de envío está en formato OpenOffice, Microsoft Word, RTF o WordPerfect.
- Siempre que sea posible, se proporcionan direcciones URL para las referencias.
- Todas las ilustraciones, figuras y tablas se encuentran colocadas en los lugares del texto apropiados, en vez de al final, y seguirán los criterios que aparecen en Envío.
- El texto se adhiere a los requisitos estilísticos y bibliográficos resumidos que aparecen en Acerca de la revista.

<http://veredes.es/vad/index.php/vad/about/submissions>

Directrices para autores/as

Los escritos se presentan a través de la plataforma en línea. Se aceptarán tres tipos de trabajos:

- Artículos de investigación: 4000-5000 palabras (incluyendo bibliografía y notas), y siete imágenes.
- Críticas de arquitectura (sin arbitraje): 500-800 palabras y tres imágenes.
- Reseñas de libros (sin arbitraje): 400-500 palabras.

Los artículos de investigación, las críticas de arquitectura y las reseñas de libros deben poseer el siguiente formato: tamaño A4, orientación vertical. Márgenes superiores e inferiores: 3,5 cm; izquierdo y derecho: 2,5 cm. No habrá encabezamientos ni pies de página. Se numerarán las páginas en la parte inferior, con alineación derecha.

Los artículos de investigación y las críticas de arquitectura irán precedidos de una hoja cubierta en la que se especificará la siguiente información:

- Título, en español y en inglés –este último en cursiva–, que se redactará con tipografía Open Sans tamaño 14 y en negrita, con alineación izquierda.
- Tras esos datos identificativos se incluirá un resumen en la lengua principal escogida, y otro en inglés, cuya extensión no será superior en cada caso a las 200 palabras. Se empleará en cada caso un único párrafo con tipografía Open Sans, cursiva, tamaño 10, justificado.
- Cinco palabras clave, en español e inglés, separadas por comas (Open Sans, cursiva, tamaño 10).

Formato del texto principal

El cuerpo del texto empleará la tipografía Open Sans, tamaño 12. Las citas dentro del texto que excedan las cuatro líneas se redactarán con tamaño 10 y con una sangría a derecha e izquierda de 2 cm, en letra cursiva.

Los epígrafes se redactarán en minúscula negrita, y los subepígrafes con letra minúscula cursiva. Irán numerados en arábigos. El interlineado de todo el documento será sencillo y no habrá espacio entre párrafos, tampoco entre epígrafe o subepígrafe y comienzo de párrafo. Entre final de párrafo y epígrafe o subepígrafe siguiente, habrá un espacio.

Todas las notas que el autor considere necesarias irán al final de la página correspondiente, conforme a las siguientes pautas: tipografía Open Sans, tamaño 9, alineación justificada, interlineado sencillo, sin espaciado anterior ni posterior, sin sangrado y con numeración continua. En el texto, se indicarán en superíndice, sin paréntesis. El número de la nota debe situarse justo detrás de la palabra o frase que se quiera referenciar; nunca detrás del punto final.

La bibliografía se citará al final del texto, ordenada alfabéticamente por autores. Toda cita o referencia bibliográfica que se indique en una nota a pie de página deberá incluirse en la bibliografía final del artículo.

Las referencias bibliográficas deberán presentarse atendiendo a las indicaciones de *The Chicago Manual of style* (Sistema Notas y Bibliografía).

https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html

Las figuras (ilustraciones, diagramas, cuadros, mapas, fotografías y gráficos) deben presentarse en formato imagen (JPG). Las imágenes se incrustan en una baja resolución, ubicadas en el lugar del texto donde desean ser incorporadas. Las imágenes de calidad final, se enviarán en archivos adjuntos separados, con una resolución mínima de 300ppp.

Tablas y figuras irán numeradas en arábigos consecutivos según su aparición en el texto. La referencia en el texto se hará en la forma: (Tabla 1) o (Figura 1), etc. Cada tabla y figura irá acompañada de un pie que la explique brevemente siguiendo el modelo: Figura 1. Título. Fuente: ...; o Tabla 1. Título. Fuente: Dichos pies de tabla y figura deberán estar redactados en tipografía Open Sans 9 e interlineado sencillo.

Se especificará la procedencia de cada una de las imágenes, indicando si es de autoría propia, cedida para su publicación, etc. En el caso de obras ya divulgadas y de autoría ajena, se indicará la fuente (libro, revista...), utilizando el sistema de referencias bibliográficas anteriormente mencionado, incluyendo claramente la página

de dónde se ha extraído. Atendiendo *al artículo 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual*, se regula el denominado "derecho de cita", lo que supone la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras obras ajenas de naturaleza plástica o fotográfica, siempre que su inclusión se realice a título de cita, análisis, comentario o juicio crítico, en el ámbito de la docencia e investigación.

<https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1996-8930>

Crítica de investigación

La extensión estará comprendida entre 4.000 y 5.000 palabras, incluyendo notas y bibliografía. No se aceptarán trabajos que excedan este límite. Su estructura será la habitual en las revistas científicas, con la exposición clara de los objetivos, las fuentes, las conclusiones finales y la bibliografía.

Todos los originales, antes de iniciar el proceso de evaluación por pares, serán leídos previamente por la Dirección, que comprobará la adecuación del manuscrito al perfil de contenidos de la publicación, pudiendo rechazar directamente —sin pasar a evaluación externa— los trabajos cuyo formato no se ajuste a las normas, los que posean una calidad ostensiblemente baja o aquellos que no efectúen ninguna contribución a los ámbitos temáticos de la revista.

Una vez que el artículo ha sido aceptado, el autor/es tiene/n que firmar una declaración de propiedad del trabajo y de cesión de derechos para su publicación en VAD, veredes, arquitectura y divulgación.

Artículos de investigación

Se aceptan trabajos destinados a analizar desde un aspecto crítico noticias, proyectos, novedades, concursos y eventos relacionados con la arquitectura.

Está dirigido a un amplio público académico: arquitectos, urbanistas, filósofos, historiadores del arte, sociólogos, geógrafos, críticos y teóricos del arte y la arquitectura. La selección de los textos estará debidamente justificada por el interés científico y académico de las temáticas propuestas, de manera que se puede generar un debate, o bien la presentación del estado de la cuestión sobre una materia específica.

La extensión no puede superar las 800 palabras, sin incluir notas y bibliografía.

Reseñas de libros

Serán textos breves que comenten e informen críticamente sobre un libro o monografía recientemente publicado en el ámbito de la arquitectura. La extensión de las reseñas no debe superar las 500 palabras. Tipo de letra: Open Sans, tamaño 12, interlineado sencillo.

Deberá aportar la siguiente información:

- Datos bibliográficos: Título de la publicación, nombre completo del autor/a del libro, ciudad, editorial, año de publicación, ISBN.
- Imagen de la portada del libro.

Se reseñarán libros cuya primera edición (no traducción) haya sido publicada en los dos últimos años. Será el Consejo Editorial el que dictamine si se publica o se rechaza la propuesta. Al final del texto aparecerá el nombre del autor de la reseña. Las posibles citas textuales se escribirán entrecomilladas. Cuando las reseñas sean en idioma extranjero, las citas textuales se escribirán traducidas al español y entrecomilladas.

Aviso de derechos de autor

VAD, veredes, arquitectura y divulgación se publica bajo el sistema de licencias Creative Commons según la modalidad "Reconocimiento – NoComercial (by-nc)". Así cuando el autor/a envía su colaboración está explícitamente aceptando esta cesión de derecho de edición y de publicación.

Con el objetivo de favorecer la difusión del conocimiento, VAD, veredes, arquitectura y divulgación se adhiere al movimiento de revistas de Open Access (DOAJ) y entrega la totalidad de sus contenidos a diversos repositorios bajo este protocolo; por tanto, la remisión de un trabajo para ser publicado en la revista presupone la aceptación explícita por parte del autor/a de este método de distribución.

Principio éticos

VAD, veredes, arquitectura y divulgación hace suyas las normas éticas del *Committee on Publication Ethics*. Los editores se comprometen a mantener el anonimato en todo el proceso, del que son los máximos responsables, evitando todo tipo de conflictos de intereses.

Los revisores serán profesionales competentes en la materia que se les propone evaluar. Previamente se habrán dado de alta en la plataforma de la revista, indicando el campo específico de su investigación. Una vez aceptada, realizarán una revisión objetiva y de carácter constructivo que incidirá en el interés del artículo, su contribución al tema, las novedades aportadas, etc., indicando las recomendaciones para su posible mejora, en caso de que las hubiera.

Los revisores se comprometen a respetar los límites temporales y a seguir las directrices de VAD, veredes, arquitectura y divulgación. El tiempo de elaboración de un informe de revisión es de aproximadamente un mes. Los autores se comprometen a enviar trabajos originales, reconociendo la autoría de las fuentes que se utilizan en el estudio y comprometiéndose a incluir en el artículo a todos aquellos investigadores que hayan participado en la investigación.

- Guía de buenas prácticas.

<http://veredes.es/vad/index.php/vad/guia-de-buenas-practicas>

VAD Revista científica de arquitectura
veredes, arquitectura y divulgación
ISSN 2659-9139 | e-2659-9198

<http://veredes.es/vad/>

Para leer ediciones anteriores de VAD visite nuestra página web

