



Siguiendo el rastro del arquitecto

**Exposición celebrada en la
Biblioteca de la Escuela Técnica
Superior de Arquitectura de la
Universidad de Las Palmas de
Gran Canaria**

mayo, 2007



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA



La Caja de CANARIAS

CONVENTO DE LAS DOMINICAS
Municipio de Teror

Siguiendo el rastro del arquitecto

Exposición celebrada en la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior
de Arquitectura de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

2007
mayo



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS
DE GRAN CANARIA



La Caja de CANARIAS

© de los textos:

LOS AUTORES

© de la edición:

UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

Primera edición, 2009

Coordinación:

Delia López Martín

Organización de la exposición *Siguiendo el rastro del arquitecto:*

Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Realización técnica:

Yurena González García

Colaboran:

Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Departamento de Arte, Ciudad y Territorio
Departamento de Construcción Arquitectónica
Departamento de Expresión Gráfica y Proyectos Arquitectónicos

Diseño y maquetación:

Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la ULPGC

Depósito Legal:

GC 982-2009

Impresión:

Talleres Editoriales Cometa

Impreso en España. *Printed in Spain*

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático.

Índice

Prólogo: José Regidor, <i>Rector Magfco. de la ULPGC</i>	9
1. Félix Juan Bordes Caballero	11
<i>Tomás Sanabria (1922)</i>	
2. Francisco Bordes Caballero	17
<i>David Hilbert (1862-1943)</i>	
3. Alberto Bravo de Laguna Socorro	27
<i>Howard Roak (1943)</i>	
4. Eduardo Cáceres Morales.....	37
<i>Stanley Adshead (1868-1946)</i>	
5. Joaquín Casariego Ramírez.....	45
<i>Robert Moses (1888-1981)</i>	
6. Vicente J. Díaz García.....	49
<i>Rodolfo Livingston (1931)</i>	
7. Luis Doreste Chirino.....	55
<i>Pedro Muguruza Otaño (1893-1952)</i>	

8.	Octavio Fernández Perdomo.....	61
	<i>S.E.T.A.P.</i>	
9.	Benito García Maciá.....	79
	<i>Afonso Eduardo Reidy (1909-1964)</i>	
10.	Héctor García Sánchez.....	83
	<i>Kiyonori Kikutake (1928)</i>	
11.	M ^a Luisa González García.....	87
	<i>Erik Bryggmann (1892-1955)</i>	
12.	Juan Antonio González Pérez.....	91
	<i>José Cruz Ovalle (1948)</i>	
13.	Elsa Gutiérrez Labory.....	95
	<i>Charles L'Eplattenier (1874-1948)</i>	
14.	Agustín Juárez Rodríguez.....	103
	<i>Laureano de Armas (1890-1947)</i>	
15.	Pablo Ley Bosch.....	107
	<i>Maarten Hajer (1962), Arnold Reijndorp (1948)</i>	
16.	Manuel J. Martín Hernández.....	111
	<i>Rogelio Salmona (1929)</i>	
17.	Sagrario Martínez Berriel.....	117
	<i>Iannis Xenakis (1922-2001)</i>	
18.	Ángel Melián García.....	129
	<i>Juan O'Gorman (1905-1982)</i>	

19. José Domingo Nuñez Hernández.....	141
<i>Juan Borchers</i>	
20. Francisco Ortega Andrade.....	155
<i>Buenaventura Bassegoda Musté (1896-1987)</i>	
21. Modesto Ortega Umpiérrez.....	163
<i>Alma Siedhoff (1899-1944)</i>	
22. Jose Luis Padrón Rivas.....	167
<i>Tuomo Siitonen</i>	
23. Juan Manuel Palerm Salazar.....	171
<i>Antonio Ubaldo Vilar (1889-1966)</i>	
24. Flora Pescador Monagas.....	175
<i>Franca Helg (1920-1989)</i>	
25. Juan Ramírez Guedes.....	179
<i>Walter Ruttmann (1887-1941)</i>	
26. Eugenio Rodríguez Cabrera.....	185
<i>Joseph Emberton (1889- 1956)</i>	
27. Pedro Romera García.....	189
<i>Peter Celsing (1920-1974)</i>	
28. Angela Ruiz Martínez.....	193
<i>Adriaan Geuze</i>	
29. Miguel Saavedra Pérez.....	201
<i>Ehud Netzer (1934)</i>	

30. José Antonio Sosa Díaz-Saavedra.....	207
<i>Jean-Louis Cháneac (1931-1993)</i>	
31. Antonio Suárez Linares	211
<i>Jesús Rafael Soto (1923-2005)</i>	
32. Carmelo Padrón Díaz.....	217
<i>Matilde Ucelay Maórtua (1912-2008)</i>	
APÉNDICE I.....	239
APÉNDICE II.....	249
APÉNDICE III.....	255

Prólogo

Presentamos en este volumen el recuerdo que nos ha dejado la exposición titulada *Signiando el rastro del arquitecto*, que se desarrolló en 2007 en la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, con la coordinación de la Bibliotecaria Delia López Martín.

Aquí 32 profesores de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria presentan a otros tantos profesionales de la arquitectura y del diseño que les han marcado en su actividad o cuya vida y obra les ha suscitado una reflexión que han querido dejar reflejada para conocimiento de otros. Además, en los apéndices se recoge tanto la bibliografía que los profesores seleccionaron para la exposición, como los artículos de las revistas que hacen referencia a los arquitectos seleccionados, o la bibliografía adquirida por la Biblioteca que se ha incorporado a la misma y que nutre la sección monográfica que está a disposición de la comunidad universitaria. Como no podía ser menos en una obra que surge de la iniciativa de una profesional de la biblioteconomía, se ofrece así a todo el que se acerque a este libro la posibilidad de profundizar en lo que en él se recoge a través de las obras y artículos que en su día sirvieron de base a la realización de la exposición.

Esta obra sirve para el deleite de cuantos gozamos con el conocimiento de la vida y obra de personalidades que han marcado su tiempo, que han dejado huella con su vida y su obra, que han supuesto un antes y un después, enriqueciendo el periodo que les ha tocado vivir.

Nos encontramos aquí a grandes maestros extranjeros ya fallecidos como el profesor de Le Corbusier, junto a otros que aún nos pueden sorprender enriqueciendo su aportación por encontrarse en plenitud de su ejercicio profesional. Y también podemos tener noticia de pro-

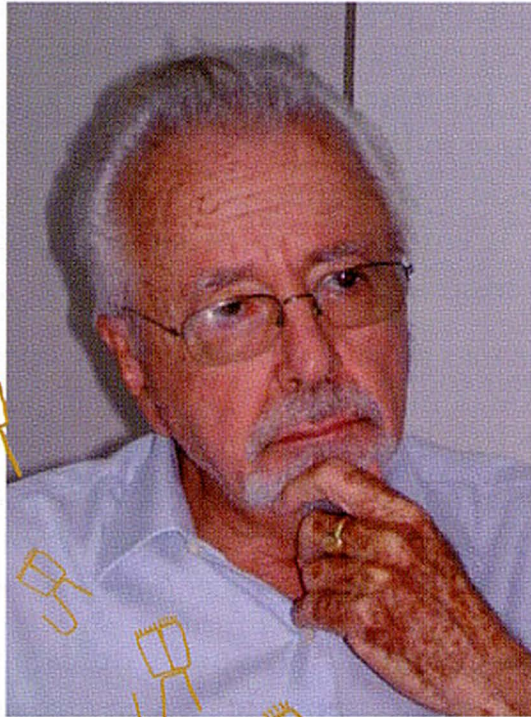
fesionales de las islas como Laureano Armas, o de los españoles Muguruza y Bassegoda, que se codean en este ejemplar con otros profesionales europeos, de Japón o de América.

Ya sólo queda deleitarse en estas páginas, que estas vidas y obras que aquí se muestran nos abran el apetito para conocer aún más sobre ellos e incluso para meditar brevemente a quien elegiríamos para seguir el rastro en el área de especialidad de cada uno de nosotros. Un ejercicio que ya han realizado 32 profesores de nuestra Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y que aquí se encuentra a su disposición.

JOSÉ REGIDOR GARCÍA
Rector Magfco. de la ULPGC

SIGUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"TOMÁS SANABRIA (1922-)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: FÉLIX JUAN BURDES CABALLERO

Comentario: Félix Juan Bordes Caballero

*T*odavía persiste en mi memoria el eco del bullicio de los alumnos en el interior de las aulas de proyectos, como una adherencia que me acompaña en mi quehacer profesional; y sin olvidar tantos años de presencia continuada en la docencia de esa temperamental Escuela de Arquitectura, parece que todavía al menos se arrastra mi fantasma por las estanterías de la biblioteca no sólo debido a mi natural querencia hacia lo escrito, sino también por la continuada insistencia de la entusiasta y profesional bibliotecaria, motor emotivo y constante, promotora de los intereses docentes y del mejor conocimiento de la Arquitectura.

Entre las cada vez mas abultadas estanterías se encuentra una gran cantidad de revistas y libros con información puntual y detallada de multitud de edificios públicos de gran envergadura y obras realizadas en los últimos años por equipos profesionales muy potentes promovidos por las distintas Administraciones, y encargadas por políticos que buscan la notoriedad entre tanta publicación que brilla a través del papel “couché”, grandes edificios mostrados en maravillosos escorzos y esmeradamente iluminados.

Dentro de nuestro ámbito sociocultural y desde nuestra cota geográfica, este tipo de arquitectura de alto presupuesto y potente imagen mediática queda quizá algo fuera de nuestros intereses docentes más domésticos, que deben centrarse primordialmente en la adecuación contextual del proyecto para producir una arquitectura fuertemente arraigada en las propias claves genéticas del lugar y enmarcada dentro de unos parámetros de racionalidad constructiva, acorde y correspondiente a unos índices económicos ponderados, y sin por ello disolver y debilitar la búsqueda de la riqueza espacial irrenunciable en todo proyecto de arquitectura.

Rebuscando desde mi memoria a la búsqueda de alguna publicación útil y ponderada que valore los principios de sencillez arriba enunciados, propongo para la Biblioteca de la ETSA

la lectura de esta publicación, derivada de una muy extensa exposición que desvela los esfuerzos realizados por los arquitectos herederos del Movimiento Moderno en la ciudad de Caracas, y que en general descifra las claves urbanas y arquitectónicas que abrieron este importante capítulo del diseño arquitectónico en el país venezolano.

Esta exposición, reflejada en el libro, está dedicada a la reflexión sobre la arquitectura y sobre la ciudad que fueron construyendo un pequeño y significativo grupo de arquitectos venezolanos formados la mayoría de ellos en escuelas de arquitectura europeas. Esta exposición titulada **“El espíritu moderno, 1950”**, fue organizada y comisariada por el crítico de arte William Niño Araque, arquitecto considerado como uno de los más completos y atentos profesionales de la crítica arquitectónica en Venezuela, y organizada también por los arquitectos Federico Vega y Hannia Gómez, y también con la comisaría de Carmen Cecilia Araujo, bajo la dirección de Guadalupe Burelli y John Lange, asistidos por la colaboración de Sandra Colmenares y Betsy Cáceres.

La obra arquitectónica que aquí se muestra está arraigada profundamente en los principios del Movimiento Moderno llevado puntualmente a la Capital Venezolana por los discípulos de los grandes maestros, pudiendo desarrollar a lo largo del país, una arquitectura sensata, de volúmenes limpios y de apariencia discreta, y de diseño muy depurado, donde los materiales empleados se fundamentaba en sus parámetros enlucidos y pintados, en el uso del hormigón visto y la implantación de la cerámica vidriada de pequeño formato de intenso colorido, para enfatizar los diversos cuerpos bajos que acompañaban a las piezas arquitectónicas de mayor altura.

De esta exposición y publicación no voy a destacar la información referida a la obra del gran arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva, pues ya es sobradamente conocido por los alumnos de la ETSA de Las Palmas por su gran obra del complejo universitario de Caracas, la UCV, Universidad Central de Venezuela, recientemente publicada en una muy completa monografía editada en el año 2003.

Sin embargo y sin ánimo de extenderme demasiado en esta pequeña reseña previa del libro que ilustra la exposición, hay dos grupos de arquitectos que merecen una reflexión separada

del resto del conjunto de gran calidad que ya ha sido seleccionado por los comisarios que han elegido este conjunto de obras significativas del grupo de arquitectos que consolidó en Caracas los principios de la Modernidad.

Por una parte destacaría dos obras del arquitecto Tomás José Sanabria, por el esfuerzo realizado al trasvasar los conocimientos adquiridos dentro de las tendencias funcionalistas vinculadas al Movimiento Moderno y fundirlos con una ambiciosa estrategia de recuperación paisajística donde queda también reflejado el interés de Sanabria por la arquitectura brasileña, que además queda manifestado por la invitación al arquitecto paisajista Roberto Burle Marx con el objeto de diseñar el sistema de terrazas mirador que se instalan en la basamenta de los conjuntos arquitectónicos de carácter hotelero.

Tanto me refiero a la exquisita pieza del Hotel Tamanaco, con el delicado doblez de su prisma o cuerpo principal y sus extremos escalonados, edificio encajado en aquel pequeño montículo ahora inmerso en la más compleja instancia urbana de Caracas, como también hay que destacar fundamentalmente la otra pieza cilíndrica que como un periscopio emerge de la cordillera del Ávila, como si quisiera ponerse en contacto con el resto del territorio venezolano.

El Hotel Humboldt se instala en la cima del Parque Nacional Telesférico de Mariperez. Sus vínculos con el litoral se establecen a lo largo de las estaciones del Parque Galipan y de la estación de trasbordo conocida como El Cojo.

Esta quizá sea la pieza más llamativa de toda la historia de la arquitectura venezolana por su privilegiada situación y por la calidad de su diseño.

Se planteó como un faro de luz que preside la ciudad de Caracas en la soledad del importante monte horizontal del Ávila, convirtiéndose en un verdadero símbolo donde al atardecer, se apreciaba encendido como una lucernaria urbana en medio de la oscuridad de un zócalo geológico, fondoso y natural que realzaba el componente monumental de esta pieza arquitectónica.

El hotel Humboldt plantea su papel arquitectónico a partir de un compromiso con la geografía. Puede decirse que el hotel se considera como una de las obras maestras de la archi-

tectura venezolana. Las características de esa arquitectura vienen claramente detalladas a lo largo de las fotografías que dispone la publicación. En esta fecha el hotel se encuentra en restauración.

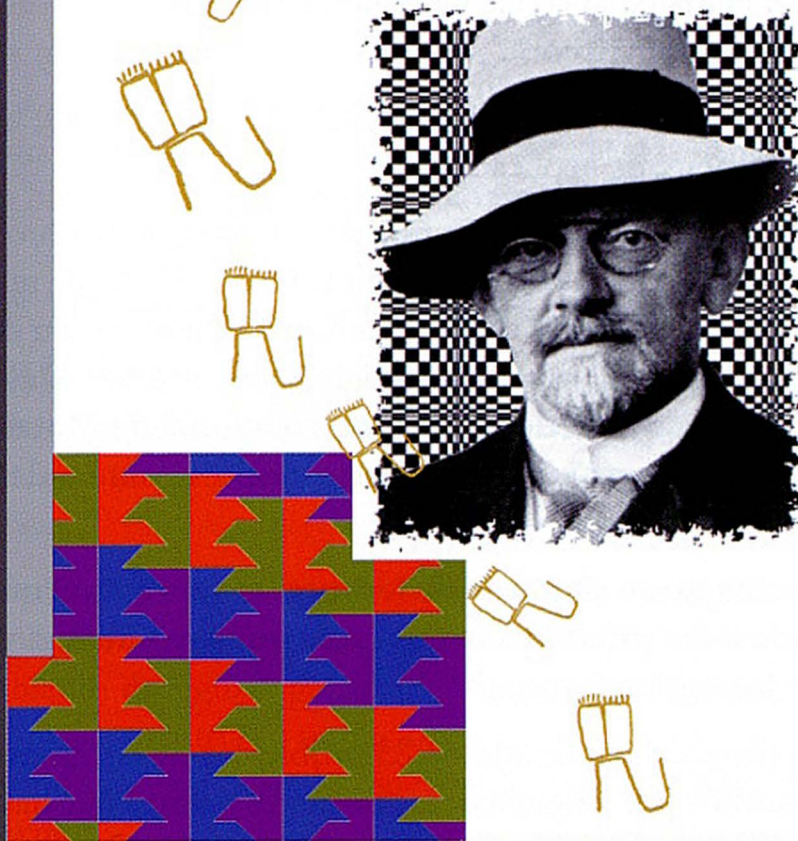
Desde otras intenciones, y con distintas influencias, se puede proponer también como extraordinario ejemplo otro edificio singular que aparece en Caracas como el primer manifiesto de la modernidad: la Torre Polar, realizada en la Plaza de Venezuela en los años 1951 a 1954 por los arquitectos Vegas y Galia.

Muchos ejemplos similares a este complejo arquitectónico podrían encontrarse hoy en muchas ciudades, pero en aquella época su construcción supuso una gran novedad al mostrarse como una pequeña ciudad autosuficiente, donde el eco Miesiano está muy presente y a través de su influencia surgió esta torre de vidrio que marcaba la direccionalidad y el desplazamiento de la ciudad del oeste hacia el este; a pesar de esta influencia marcada por la arquitectura de Mier Van der Rohe, el planteamiento de su estructura de hormigón recoge asimismo ecos LeCorbuserianos.

El edificio desde el punto de vista funcional, es asimismo muy complejo, por la diversidad de usos entremezclados, coexistiendo en las plantas bajas teatros, comercios y restaurantes, extendidos a través de calles internas y espacios públicos y privados, lo cual imprime al edificio de un toque de contemporaneidad.

SIQUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"DAVID HILBERT (1862-1943)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: FRANCISCO J. BORDES CABALLERO

Comentario: Francisco José Bordes

¿Qué tiene que ver el matemático alemán **David Hilbert** (1862-1943) con los arquitectos y con el desarrollo de la arquitectura?

A continuación, y en la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura, donde su nombre aparece por primera vez, trataré de explicarlo:

En el año en que comenzó el segundo milenio, el 2000, se celebró “**el año mundial de las Matemáticas**” y se trató, por toda la comunidad matemática, de resaltar la constante presencia e importancia que el desarrollo de esta rama del saber tiene en el descubrimiento de la naturaleza y en las aplicaciones cotidianas. Un siglo antes, en 1900, **David Hilbert** pronunció en París el discurso de apertura del **Congreso Internacional de Matemáticas** y revolucionó a todos sus colegas presentes, marcando, en cierto modo, el rumbo de la investigación matemática del siglo pasado, con el reto que lanzó:

“¿quién de nosotros no se alegraría de levantar el velo tras el que se oculta el futuro; de echar una mirada a los próximos avances de nuestra Ciencia y a los secretos de su desarrollo durante los siglos futuros?”

A continuación planteó el enunciado de 23 problemas de las diferentes ramas de las matemáticas, aún no resueltos por ninguna de las brillantes mentes que hasta entonces habían razonado en términos de exactitud a lo largo de la historia. No eran los únicos problemas sin resolver, pero sí estaban entre los más importantes y sobre todo los planteó con una gran precisión, lo que en sí ya entrañaba una enorme dificultad, pues como planteaba **Jorge Wagensberg**:

“Si la naturaleza es la respuesta ¿cuál es la pregunta?”

Más que un reto, solicitaba ansioso la resolución de **la hipótesis del continuo** que posteriormente fue resuelto entre **Gödel**, en 1939, y **Cohen**, en 1963; los grupos de Lie, siendo **Gleason, Montgomery y Zippin** los encargados de resolverlo, más de medio siglo después (1952); la axiomatización de la física, completada, después de varias aportaciones, por **Wightmann** a finales de los 50; el problema de **Riemann** y el propio **Hilbert**, resuelto en sentido negativo por **Anasov y Bolibruch** en 1954; teoremas, leyes, acciones, paradojas, demostraciones de existencia...

Fue presentando los monolitos y montañas que se encontraban en el paisaje de las matemáticas por entonces. La mayor parte han sido ya escaladas, para otros problemas, el esfuerzo de muchos han colocado la última clavija a mitad de la subida, a la espera de quién pueda alcanzar la cima, como la hipótesis de **Riemann** y la conjetura de **Goldbach** que se mantienen aún desafiantes.

En el problema 18º, Hilbert planteaba tres cuestiones:

- Si el espacio euclídeo de dos y tres dimensiones admitía sólo un número finito de patrones: pronto fue resuelto afirmativamente por **Bieberbach** en 1910 demostrando que en el plano existen 17 patrones y en el espacio tridimensional 219 patrones o estructuras cristalográficas.
- El segundo apartado planteaba la teselación o partición del espacio mediante un poliedro, encontrándolo **Reinhardt** y para el plano **Heesch**. Este problema de la teselación, del acoplamiento de figuras geométricas iguales que rellenan todo el plano o el espacio mediante giros, simetrías o traslaciones, fue lo que tuvo en vilo a **M.C. Escher** durante gran parte de su vida dejando muestra de su maravilloso arte e ingenio en sus xilografías y relieves.
- La tercera parte de este problema 18º estaba sin resolver hasta hace poco tiempo. Consistía en demostrar cuál es la forma en que deben apilarse esferas de igual radio, tal que el espacio entre ellas sea mínimo. La llamada red de Leech y la conexión que la compleja teoría de las formas modulares tienen con el 12º problema planteado por **Hilbert**,

ha venido a demostrar lo que ya se intuía, y es que el modo que economiza más el espacio es el del apilamiento de las balas de los cañones utilizadas en los buques de guerra de siglos pasados. La indispensable economía del espacio en los buques unida a la inventiva y experiencia de tantos hombres sometidos a condiciones extremas adelantaron la solución.

Pero en las matemáticas las creencias –aparentes certezas, experiencias comprobadas, la manzana siempre ha caído siguiendo la vertical– no representan demostración alguna que no pueda refutarse, que es aquello que esta ciencia tiene como objetivo irrenunciable.

El último teorema

La característica común a todos los que han dado con la solución de alguno de los 23 problemas, o de aquellos que lo han intentado sin conseguirlo, es el empeño y dedicación constante, incluso apasionado, para encontrar el camino que conduce a la resolución de lo que ha inquietado a todos sus predecesores. Fue el caso de **Andrew J. Wiles** que en 1994 llegó a demostrar el problema nº 10 de las ecuaciones diofánticas. Desde el siglo XVII lo que se dio en llamar “**el teorema de Fermat**”, turbó la mente de los matemáticos que intentaron sin éxito encontrar una solución. El francés **Pierre de Fermat** (1601-1665) era juez de carrera y por entonces, para garantizar la imparcialidad de los jueces, les estaba vedado participar en la vida social. Por las tardes dedicaba todo su tiempo al estudio y lectura de las matemáticas y mientras disfrutaba de la lectura del *Arithmetica* de **Diofanto** concibió su famoso teorema.

Afirmó que no existían soluciones enteras no triviales para la ecuación:

$$X^n + Y^n = Z^n$$

en la que **n** es un número entero cualquiera, mayor que 2. Para colmo dejó anotado en el margen del libro este comentario:

“Tengo una demostración maravillosa de esta proposición, que este margen es demasiado estrecho para contener.”

Con ello venía a decir que existía una demostración más o menos corta pero brillante y no las más de cien páginas que necesitó **Wiles**. **Fermat** tenía la mala costumbre de escribir a otros matemáticos y proponerles problemas sin revelarles la solución, lo que exasperó a más de uno. **Descartes** decía de **Fermat** que era un jactancioso y **John Wallis** se refería a él como “ese condenado francés”. Al morir **Fermat**, su hijo publicó una edición del *Arithmetica* en la que figuraban esas anotaciones exasperantes enunciando teoremas sin resolver. Uno a uno fueron cayendo, pero el de las ecuaciones diofánticas, **“el último teorema de Fermat”** se resistía a todos los embates.

Nada menos que **Leonhard Euler**, el llamado padre de las matemáticas, fracasó en su intento y al sospechar que la demostración estaría en unas pocas hojas en algún rincón de la casa de **Fermat**, le pidió a un amigo que la registrase, tal era el grado de frustración que le produjo no dar con la solución.

Cada intento se acercaba más al resultado. **Sophie Germain**, que, dado el injusto prejuicio contra las mujeres en el campo de las matemáticas, un mundo considerado sólo para los hombres, tuvo que firmar su trabajo con el seudónimo de Monsieur Leblanc, resolvió el problema, pero sólo para n número primo mayor que 2. Al propio **Hilbert** le dijeron que ya que lo había propuesto entre los 23 problemas a resolver, porque no lo intentaba él, y como una especie de capitán araña contestó que **“antes de empezar tendría que dedicarle tres años de intenso estudio y no puedo desperdiciar tanto tiempo en un probable fracaso”**.

Treinta años, diez veces más que ese tiempo, le llevó al joven matemático de la Universidad de Princeton, **Andrew J. Wiles** resolver el misterio. En 1963 y cuando sólo contaba con diez años, leyó el teorema en una biblioteca pública de Cambridge y se juró y perjuró hallar una demostración. Gran día para la ciencia pero que marcó el resto de su vida con enormes angustias para, al fin y por fortuna, encontrar una gran satisfacción. En ese largo camino se apoyó en las curvas elípticas, en la conjetura de **Shimura** y **Yutaka Taniyama** sobre las formas modulares, no viviendo este último para ver el éxito de Wiles, pues se suicidó en 1958,

en los trabajos de **Gerhard Frey** y **Kenneth Ribet** y desarrollando un proceso inductivo (si se produce un hecho, también se realiza el siguiente y así hasta el infinito).

Tras tantos años de esfuerzo, **Wiles** presenta su demostración en 1993 en el Instituto Isaac Newton de Ciencias Matemáticas de Cambridge. Cuando parecía que el éxito era reconocido por toda la comunidad matemática, **Nicholas M. Katz**, de Princeton, descubría un fallo fundamental en uno de los pasos del razonamiento de **Wiles**. Durante los catorce meses siguientes, en los que estuvo a punto de abandonar, se encerró con su ayudante y utilizó un método alternativo, que antes había rechazado, basado en la teoría de **Iwasawa**. Era la pieza que le faltaba para resolver “**el último teorema**” o “**último reducto de Fermat**”. La concesión del premio Wolfskehl, el Nobel de las Matemáticas, el equivalente al Pritzker en Arquitectura, representa el fin de esa carrera que duró treinta años.

“Tan obsesionado estaba por este problema que durante ocho años estuve pensando en él casi todo el tiempo: cuando me despertaba por la mañana o cuando me iba a dormir por la noche. Esa odisea particular arribó a puerto. Mi mente se ha serenado.”

Todos los retos lanzados por **Fermat** han sido superados, pero **Riemann** aún se mantiene en pie. El problema nº 8: **la hipótesis de Riemann** sigue siendo el problema sin resolver más importante de las matemáticas. Se trata de encontrar la regla que rige la sucesión de los números primos, su distribución en una recta ligada al comportamiento de la función Zeta de s , descubierta por Euler. **Hilbert** dijo en una ocasión que, **“si llegase a despertarme tras dormir varios milenios, la primera cosa que preguntaría sería: ¿Ha sido demostrada la conjetura de Riemann?”** Se ha creado un premio de un millón de dólares para quién resuelva éste o algunos de los seis problemas restantes propuestos por el Instituto de Matemáticas fundado por **Landon Clay** para celebrar el nuevo milenio. Siempre es una zanahoria que alienta a seguir con el empeño.

La búsqueda de nuevas formas en la Arquitectura

Este espíritu incansable y apasionado por descubrir, por levantar el velo que oculta el futuro, es común en algunos seres humanos que pertenecen a ramas de la ciencia y del saber, muy diferentes. Los arquitectos que obedecen a ese espíritu, el mismo que el de **Wiles, Hilbert, Poincaré o Euler**, son los que dejan una huella que difícilmente se borra con el paso del tiempo, que permanece para las generaciones futuras. Arquitectos que investigan nuevas formas, nuevas superficies y trazados, que abren nuevos caminos. **Boullée, Le Corbusier, Kiesler, Zaha Hadid, Libeskind, o el mismo Frank Gehry**, han sido, con independencia de los gustos estéticos de quién observa sus arquitecturas, unos revolucionarios de la forma. Han tratado de encontrar nuevas superficies, proporciones y soluciones no resueltas por el academicismo.

Mientras el ejército alemán invadía media Europa y entraba en el corazón de París, **Le Corbusier** se reunía con amigos matemáticos que le ayudaron a completar el desarrollo de su famoso **Modulor**. Hacía ya tiempo, después de la lectura de los libros de **Matila Ghyka** sobre las proporciones en la naturaleza y en el arte y sobre el número de oro, que **Le Corbusier** trataba de encontrar la proporción de unas medidas armónicas referidas al cuerpo humano. Un hombre de 6 pies igual a 183 cm. con el brazo levantado alcanza 226 cm. y su cintura se encuentra a 113 del suelo. Desde éste a la cabeza la distancia es de 70 cm y desde la punta de la mano a la cabeza 43. Ello implica dos series o enrejados de medidas que están en la razón áurea y serie de **Fibonacci**. El **Modulor** se encuentra así inscrito en un rectángulo áureo que abarca dos cuadrados contiguos y un tercero desplazado respecto a los dos anteriores. Encontró así, en lo que llamó las series roja y la azul unas proporciones armónicas que utilizó en sus edificios. Estas proporciones las trasladaba desde la pequeña a la gran dimensión del espacio construido.

Con su investigación revolucionó por entonces la forma y las proporciones de la arquitectura. En su “**mensaje a los estudiantes de arquitectura**” en 1957, les trataba de imbuir

del mismo espíritu incansable que busca lo nuevo y lo desconocido que poseían también matemáticos como Hilbert o Wiles:

“el academicismo es una manera de no pensar que conviene a quienes temen las horas angustiosas de la invención, compensadas, sin embargo, por las horas del gozo del descubrimiento”.

Otro arquitecto atrapado por el mismo espíritu de búsqueda de la forma fue **Frederic Kiesler**. Su obra más representativa, **la casa sin fin**, cuyo inicio conceptual se dio alrededor del año 1924 la desarrolló durante cuarenta años, llegando a decir:

“la casa sin fin anida profundamente y ampliamente en mi cuerpo, alma, músculos, nervios; es parte de mi riego sanguíneo”.

Vivió apasionado con el encuentro de esa forma. Persecución del continuo, el infinito donde nada comienza ni termina. Basada en la botella del matemático Klein crea con el suelo, los muros y el techo una continuidad única como una sola piel. El espacio es contemplado como un conjunto unitario, los armarios como dobles caparazones a lo largo de las paredes, cada dormitorio es una habitación individual para vivir. En su manifiesto del correalismo, donde solicitaba que se expulse todo lo caduco, afirmaba:

“la vieja ley de la Tensión y la Presión, pilares unidos con vigas en equilibrio sobre sus cabezas, es anticuado, al menos para mí. El nuevo método de construcción se ha rebelado mucho más simple, mucho más económico, mucho más rico al mismo tiempo en posibilidades de INVENCIÓNES PLÁSTICAS”.

Rompía, como Le Corbusier, con el viejo academicismo:

“hoy aprender es sinónimo de imitar y la sabiduría ha llegado a ser información barata”.

Arquitectos alemanes, como **Hermann Finsterlin** de principios del S. XX y precursores en cierto modo de **Kiesler** preguntaban: “¿No os ha irritado nunca el sistema de limitaciones que suponen los seis planos de paredes, suelo y techo?”

La ruptura con el ángulo recto surgió precisamente de quien le dedicó un poema, “El poema del ángulo recto”, de Le Corbusier. Su capilla de Ronchamp fue una exaltación de la curva y el inicio de una nueva ruptura en la búsqueda de nuevas formas. **Utzon** con el teatro de la ópera de Sydney creó un icono en esa arquitectura curva, pero sufrió con días de angustia lo que representó el abandono de las superficies planas y el refugio de las formas que obedecen a una ecuación matemática. Los arquitectos de la Edad Media no sabían construir una cúpula esférica sobre un recinto plano cuadrado, pero hace mucho que ello dejó de ser un problema y los paraboloides hiperbólicos del polaco **Matthew Nowicki** y del mexicano **Félix Candela** han quedado muy atrás. Las nuevas formas, la escultura-arquitectura frente a la arquitectura industrializada ya es un hecho y no representa dificultad alguna el materializar esas formas al contar con los modernos ordenadores que definen la superficies por puntos e interpolación de curvas polinómicas que forman el entramado que las hacen realizables.

Walter Gropius en 1920 hacía un llamamiento a los artistas, pintores y escultores, para colaborar con los arquitectos:

“Artistas: destruir los muros rígidos entre las artes. Convertíos todos en constructores para realizar juntos la nueva arquitectura”.

El visionario **Leonardo da Vinci** proyectó en la segunda mitad del Siglo XV una ciudad con varios niveles de circulación. Hoy la aglomeración en las grandes urbes y la falta de espacio ha llevado el debate constructivo a ese planteamiento revolucionario, y hace más de medio siglo algunos prestigiosos arquitectos apostaron por la edificación masiva en vertical como solución a ese problema. **Frank Lloyd Wright** propuso un rascacielos de 1'5 Km. de altura, o una torre-ciudad de 320 pisos colocados sobre un trípode, aparcamiento para 15.000 vehículos y dos plataformas de aterrizaje para cincuenta helicópteros. **La Unidad de Habitación de Le Corbusier** para 1.500 habitantes sería pequeña frente al proyecto de **Rino Levi** para Brasilia, que consistía en seis grupos de tres superbloques formando una ciudad para 300.000 habitantes. Estructuras porta-casas que permiten ensamblar unidades de fibra de vidrio que pueden ser retiradas por su propietario y ser transportadas a otro lugar e instalarse incluso como casas individuales. Las torres helicoidales de **Kurosawa** o los andamiajes de

Pascal Haussemann dirigen sus propuestas alrededor de la misma idea. Para **Robert de Ricolais** no se debería concebir el edificio como algo independiente sino unirlos entre sí. ¡Hagamos la ciudad en un solo edificio!: se puede amontonar un millón de personas a base de ponerlas bien apiladas. Consideraba un error realizarlo todo a escala humana, pues, según afirmaba, se avanza ineluctablemente hacia lo monumental y la megalomanía. China en estos momentos se plantea la construcción en el campo de grandes ciudades modulares con capacidad para un millón de personas y evitar así más aglomeraciones en las ya saturadas ciudades.

La investigación estructural ha generado también nuevas formas. **Buckminster-Fuller**, creador de las cúpulas geodésicas formadas por triángulos equiláteros llegó a la concepción de viviendas baratas, ligeras y transportables con la ayuda de un helicóptero de un lugar a otro e incluso a una gran cúpula que cubriese una ciudad completa teniéndose la posibilidad así de controlar el clima. El huevo, como estructura más resistente que la esfera, dio lugar a las casas ovoides de **Hauserman y Hopauser** y el análisis de las estructuras de la naturaleza, la concha, el esqueleto humano o pequeños animales como los radiolarios condujo a las estructuras biológicas: más ligeras, más resistentes y flexibles y a que **Le Ricolais** concluyera que “**si en lugar de razonar sobre los espacios llenos se pensara partiendo de los vacíos, aparecerá la verdad. La ciencia de la estructura consiste, pues, en hacer agujeros**”.

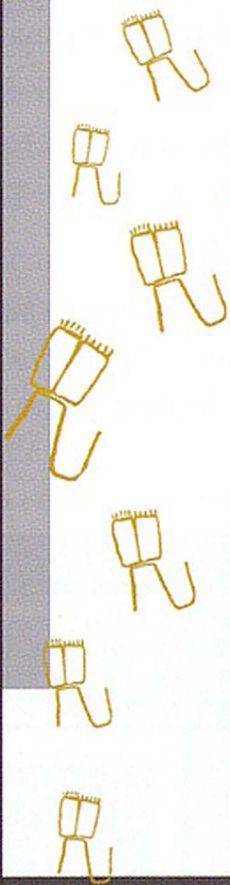
Estos hombres de espíritu innovador, **Hilbert, Wiles, Le Corbusier, Kiesler, Niemeyer...** rompedor e incansable son los que deben merecer nuestra atención.

Sigamos su huella.



SIQUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"HOWARD ROAK (1943-)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: ALBERTO BRAVO DE LAQUINA SOCORRO



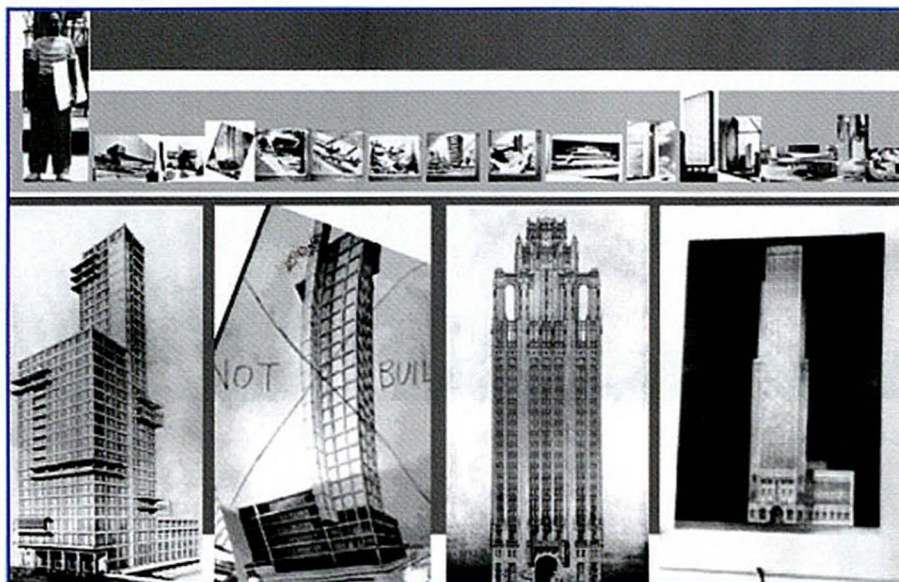
El Manantial, Ayn Rand - Edward Carrere/Howard Roak
Howard Roak (1943)

Comentario: Alberto Bravo de Laguna Socorro

La novela ahora registrada como **ARQ 820(73) RAN man** es un antiguo ejemplar de segunda mano que se solicitó en el año 2004 para la Biblioteca de Arquitectura.

Autor: Rand, Ayn - Título: *El Manantial*/Ayn Rand; [traducción: Luís de Paola] Editorial: [Barcelona]: Planeta, 1958 - Descripción física: 730 p; 22 cm. Notas: Tít. orig.: *The fountain-head* Autores: Paola, Luís de, tr Número de título: 277294

Como *mamotreto ilegible*¹ lo califica Mario Vargas Llosa, y como *pastiche wrightiano*², Miguel Ángel Balldellou; ambas son apreciaciones respecto a *El Manantial* en dos formatos diferentes, a la novela original de Ayn Rand, 1943³, se refiere Vargas Llosa y la película del mismo título de King Vidor, 1949⁴, Balldellou.



Pero nos acercaremos a *El Manantial*, novela y película, en diferentes términos, con una valoración más positiva, con la constancia de la adecuación de *El Manantial* a la arquitectura moderna, pues en torno a ella se desarrolla la acción de la obra de Ayn Rand y seguidamente la película de King Vidor.

No entramos en evaluaciones literarias o ideológicas, campos desde los que se pudiera juzgar *El Manantial*; aunque si pensamos que es perfectamente *legible*, y que la consideración de *mamotreto* seguramente vendrá dada por su vasta extensión de 743 páginas⁵ y acerca de *pastiche wrightiano*, no compartimos que sean ello los dibujos y maquetas que se crearon para la dirección artística de la película, y que derivaron de labores de documentación⁶ sobre algunos de los más notables exponentes de la expresión gráfica arquitectónica moderna.

Preferimos posicionarnos sobre la novela y la película como Miguel Ángel Ramírez en “¿Por qué no hay buenas películas sobre arte y arquitectura?”⁷, y realizar una lectura menos extremada que *pastiche* o *mamotreto*. Es cierto que no es fácil encontrar buenas películas sobre arte y arquitectura, y *The Fountainhead* no es, en efecto una buena novela o posterior película de arquitectura, ni siquiera podrían ser consideradas como *de arquitectura*, en un sentido riguroso y disciplinar, pero tampoco ese era su objetivo. Se trata, en el caso de King Vidor, de una “película dramática con pretexto artístico”⁸, en la que la arquitectura sirve de fondo, con el añadido del componente ideológico de Rand, que es el que estructura el guión, valoración que podemos aplicar literalmente también a la novela precedente.

Sobre ambas obras centramos sus valores en aquellos contenidos incluidos por Rand y Vidor referidos a la arquitectura, y podemos asegurar que los tienen. Por un lado, el que autores no implicados directamente en la arquitectura escriban y produzcan obras tratando sobre ella, es objeto de interés, al ofrecer una visión de la arquitectura moderna desde el autor ajeno a ella, y el cómo para ello se emplean recursos y mecanismos de los que podemos aprender aquellos que si tenemos relación con la misma y por otro, *El Manantial* es un exponente de su tiempo en relación a la arquitectura, la modernidad frente a la tradición vistas desde la ficción de una novelista que vio en ello una vía para exponer su singular corriente de pensamiento.

dogmas, las mayorías imponen la mediocridad y, por decirlo con poca poesía, las ovejas del rebaño acaban haciendo huir a los mejores lobos, incapaces de soportar tantos balidos de quejumbre.

(...) la novela, como gran culebrón romántico no tiene desperdicio: como puntal de la filosofía objetivista que quería poner en danza Ayn Rand hará las delicias de todos los neoliberales. Pero en serio: es una pena de novela. Howard Roark podía haber sido un excelente personaje si no fuera porque la autora de la novela decide convertir su peripecia en una larga entrega de dibujos animados. Por eso la película de King Vidor es más efectiva que la novela de la que nace: el cineasta deja colaborar a los matices en su obra, cosa que la novelista no estaba dispuesta a consentir.

Como señalábamos el determinismo impuesto a los personajes, que personifican las ideas de Rand en la novela, con largos alegatos intercalados, en la película se acortan y la acción viene acompañada de un guión más ágil, excelentemente fotografiado.

Actualmente la novela y la película interesan más a los arquitectos o personas cercanas a la arquitectura que al público en general. La versión acerca de la arquitectura moderna y el arquitecto se superponen a las ideas de Rand en una visión actual; la dualidad arquitectura anclada o modernidad y la controversia que se genera en la acción la rescatan del olvido cincuenta años después.

Es esta una rápida aproximación a la obra, vehículo de la aplicación de las ideas de Rand con la novela y la película como medio, y a diversas opiniones sobre su relación con la arquitectura, compartidas o no, desfasadas o actuales, quizás de las obras de Rand y Vidor nos interesa la imagen escrita y gráfica de la novela y la película; la presentación del arquitecto moderno y su obra mediante documentos gráficos y descripciones que tendrán un papel relevante en la acción.

Imagen inicial

Refleja a modo de muestra el debate modernidad *versus* tradición, reflejo de aquellos tiempos, en el que la arquitectura tomó un papel destacado, de ello se vale Rand para el desarrollo de la trama, y ese es también el objeto de esta imagen que encabeza el texto.

En El Manantial el rascacielos, edificio moderno por excelencia, es abordado como protagonista de la nueva arquitectura, extraemos un mención de la novela¹⁸:

mientras los arquitectos maldecían preguntándose como hacer un edificio de veinte pisos que se-
mejase una vieja mansión de ladrillos, y usaban cada traza aprovechable para privarlo de su altura,
empequeñeciéndolo, haciéndolo seguro y antiguo, Henry Cameron diseñó rascacielos en líneas
rectas, verticales, ostentando su acero y su altura. Mientras los arquitectos trazaban frisos y fron-
tones, Henry Cameron decidía que el rascacielos no debía copiar a los griegos; decidía que nin-
gún edificio debe copiar a otro.

En la película el diseño gráfico del rascacielos corrió a cargo de su director artístico Edward Carrere¹⁹, para ello hubo de documentarse con el objeto de plasmar gráficamente la descripción de Rand, con la radical contraposición entre la tradición y el *modernismo*, como fuente recurriría al concurso para el Edificio del Chicago Tribune, del año 1922. En él encontró el filón con el que resolver dos cuestiones, cómo representar el rascacielos de Cameron en una escena de la película, la quema de un dibujo, y, en segundo lugar, diseñar el exponente de la arquitectura tradicional, clásica, la opuesta a la *modernista*.

Aparecen juntos en la imagen, por orden, el diseño de Gropius, el de Edward Carrere, en representación de la modernidad; y seguidamente el ganador del concurso John Mead Howells y Raymond M. Hood, Associate Architects, New York City, finalmente construido y el diseño de Edward Carrere para representar la vieja arquitectura. Sobre el diseño de los cuatro rascacielos, se sitúa toda la obra gráfica diseñada para la ambientación de la película, “un catálogo ideal de la modernidad”²⁰.

NOTA: una vez cumplido el centenario del nacimiento de Ayn Rand, esta vieja novela aun sigue citándose en publicaciones de arquitectura²¹.

Howard Roark en California

En apropiada coincidencia con el centenario de Ayn Rand, el jurado del premio Pritzker ha elegido a un arquitecto modelo: Howard Roark. El protagonista del *El Manantial* –interpretado por Gary Cooper en la versión cinematográfica de King Vidor– es un intransigente individualista que no duda en volar con explosivos una obra desfigurada por el promotor, y esa misma insobornable afirmación de autoría fue la que hizo a Tom Mayne alquilar un martillo neumático para demoler por sí mismo un muro de hormigón mal ejecutado por un contratista reticente a la enmienda (...).

Notas

- 1 **VARGAS LLOSA**, Mario, “Piedra de toque. El regreso del idiota”, *El País*, Madrid, 11 de febrero de 2007, p. 15.
- 2 **BALLDELOU**, Miguel Ángel, “Cine y arquitectura. La vía láctea”. *Arquitectura COAM* nº 305, Madrid, 2000.
- 3 **RAND**, Ayn, *El manantial* (traducción de Luis de Paola), Planeta, Barcelona, 1958.
- 4 **VIDOR**, King, *The Fountainhead*, Warner Bros. Pictures, E.E.U.U, 1949.
- 5 De ellas consta la edición de **RAND**, Ayn, *El manantial*, (traducción de Luis de Paola), Planeta, Barcelona, 1958
- 6 **JOHNSON**, Donald Leslie, *The Fountainheads. Wright, Rand, the FBI and Hollywood*, McFarland & Company, Inc. Publishers, U. S. A., 2005. En este libro se narra el complejo proceso de creación de la película.
- 7 **RAMÍREZ**, Juan Antonio. *Cómo escribir sobre arte y arquitectura*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1999. p. 174.

- 8 **RAMÍREZ**. Op. cit, p. 172.
- 9 **GOROSTIZA**, Jorge. “Profesión y ficción. Arquitectos de película” en *Arquitectura Viva*, nº 13. Julio-agosto 1990. Madrid, 1990. (p. 36-37)
- 10 **OTXOTORENA**, Juan M. “Louis I. Kahn y el discurso analítico. (A los veinte años de su muerte)”. *Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica* nº 2, Valladolid, 1994. p. 204-216
- 11 **GOROSTIZA**, Jorge, *La imagen supuesta. Arquitectos en el cine*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1997, p. 9.
Acerca de la relación entre cine y arquitectura, frecuente y variada, Gorostiza escribió este libro, en su introducción ya nos adelanta la cantidad y variedad del tratamiento de la figura del arquitecto en el cine. Escribe:
“Las relaciones e influencias ente el cine y la arquitectura son muy variadas y bastante más vigorosas que entre el cine y otras artes. Relaciones que abarcan muchos campos en los que confluyen intereses que afectan a las dos disciplinas”
- 12 **BALDELLOU**, Miguel Ángel. “Cine y arquitectura. La vía láctea”. *Arquitectura COAM* nº 305, Madrid, 2000.
- 13 **TIGERMAN**, Stanley, citado en 1993, en “Wright and Rand”, **JOHNSON**, Donald Leslie, *The Fountainbeads. Wright, Rand, the FBI and Hollywood*, McFarland & Company, Inc. Publishers, U. S. A., 2005, p. 41.
- 14 **EMIGHOLZ**, Heinz, “Las películas-arquitectura imaginaria en el tiempo”, Los Ángeles, 1998 extraído de la página web: <http://www.goethe.de/ins/ar/pro/filmseminar/htm/semin5/apend.htm>
- 15 **EMIGHOLZ** op. cit, crítica de la época, del diario Newsweek el 29 de diciembre de 1950.
- 16 **EMIGHOLZ** op. cit.
- 17 **BONILLA**, Juan, “El ombligo del arquitecto” en *Sur Digital*. www.diariosur.es, 26 junio 2001.
- 18 **RAND**, Ayn, *El Manantial*, Editorial Planeta, Barcelona, 1958, p. 41.
- 19 **JOHNSON**, Donald Leslie, *The Fountainbeads. Wright, Rand, the FBI and Hollywood*, McFarland & Company, Inc. Publishers, U. S. A., 2005. En este libro se narra el complejo proceso de creación de la película.

Edward Carrere director artístico de la película, fue el responsable de crear la ambientación para hacer creíble la actividad arquitectónica del protagonista, ello incluyó todos los diseños de maquetas y dibujos que aparecen en ella.

- 20 **RAMÍREZ**, Juan Antonio. *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Hermann Blume. Madrid, 1986, p. 276.

Reservados todos los derechos. No se permite la explotación económica ni la transformación de esta obra. Queda permitida la impresión en su totalidad.

SIGUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"STANLEY ADSHEAD (1868-1946)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: EDUARDO CÁCERES MORALES

Stanley D. Adshead, un desconocido precursor del "regional planning"
(*Town Planning and Town Development, 1923. Primera edición de Methuen & Co. Ltd.*)

Stanley D. Adshead (1868-1946)

Comentario: Eduardo Cáceres

Así como en España, la urbanística (la ordenación urbana, si se quiere) estuvo planteada y tiene sus orígenes en puros términos de resolución técnica; en el ámbito anglosajón, en el Reino Unido concretamente, tiene un recorrido, podríamos decir, más sociológico y cultural-arquitectónico.

En efecto, partiendo de la problemática de la regulación y liberalización de la propiedad urbana (desde la ley de Expropiación de 1836 hasta la de Inquilinato de 1842), en España se plantea la construcción de la ciudad partiendo de la formación de los planes geométricos de las ciudades desde 1846 y los efectos de los cambios de alineaciones que aparecen regulados en 1864 y que, por otra parte, coinciden en fecha con la primera Ley de Ensanche de las Poblaciones (aunque sus reglamentos fueran posteriores, 1867 y 1876).

En parte, eran conceptos que tenían su raíz en la experiencia francesa de los "plans de alignement". Es decir, se trataba, como hemos dicho, de problemas técnicos como se demuestra en que la "Ley de Ensanche de las Poblaciones" es posterior a los planes de Cerdá para Barcelona y de Castro para Madrid, ambos dos ingenieros de caminos, no arquitectos, donde los problemas de las infraestructuras urbanas tenían una importancia extraordinaria. Lo cual no obsta para que, como en el caso de Cerdá, se plantease una auténtica "Teoría general de la urbanización" que incluía aspectos morfológicos, de equipamiento y de dotaciones urbanas.

Los problemas eran pues, fundamentalmente, de ampliaciones, de crecimiento de las ciudades existentes. Téngase en cuenta, incluso, que cuando Arturo Soria y Mata propone un nuevo modelo de urbanización en 1903 (la Ciudad Lineal, muy cercana a los planteamientos de Howard) también se apoya en una infraestructura básica, el tranvía, que constituye el cordón umbilical de toda ella.

La casuística británica, sin embargo, parte de otros supuestos. Los procesos de industrialización con la consiguiente sobre-acumulación de población, en casos como los de Londres, Birmingham, Liverpool, Manchester o Glasgow, hace que la legislación se derive, en primer lugar, hacia los problemas de salubridad y de la vivienda.

La serie de disposiciones tales como la “*Towns Improvement Clauses Act*” de 1847 que continua con la “*Public Heath Act*” de 1875 para acabar, provisionalmente, con “*Housing of the working classes Act*” de 1890, van dirigidas sobre todo a la resolución de los problemas sanitarios ligados a la vivienda, tales como la obligatoriedad de disponer en las casas de cloaca propia y excusado, así como suministro de agua corriente potable.

Paralelamente, es obvio, se preocupan de proporcionar viviendas a las clases trabajadoras en condiciones de dignidad mínima dada la precariedad y malas condiciones del alojamiento.

Pero, simultáneamente, habían aparecido otros movimientos importantes también preocupados por las mejoras de la vivienda de la clase obrera, como lo fue el de los “filantropistas”. Personajes como Owens, Salt, los hermanos Cadbury, Lever o Joseph

Rowntree, crearon unos antecedentes muy significativos de esa nueva forma de urbanización compatible, en principio, con el lugar de trabajo, donde se ofrecía un modelo alternativo a la construcción decimonónica de la ciudad.

Este movimiento se consolida cuando en 1898, con la publicación por Howard de su libro “*Tomoroow, A Peaceful Path to Real Reform.*”, da lugar a la Asociación de la “*Garden City*”, materializada formalmente por las gestiones y el impulso de Henrietta Barnet alrededor de 1907 y con realizaciones previas en el suburbio de Hamstead (1905-1909) y la nueva ciudad de Letchworth (1903-1913).¹

Promotores teóricos de esta línea serán también Patrick Gueddes, 1881-1932, con su libro “*Cities in evolution*” (1914-15) y obviamente, Raymond Unwin que en 1909 publica su libro “*Town planning in practice*”, en parte fruto de su experiencia como arquitecto participante en los proyectos de Hamstead y Letchworth.

Todo ello sin olvidar un sustrato cultural que, en cierta medida, se mezcla y alimenta a las dos tendencias anteriores y que tiene sus raíces en el movimiento del “Art and Craft” de finales del siglo XIX, con personalidades como la Rusking (“The seven lamps in architecture”, 1880) y la de Williams Morris (“The revival of Architecture”, 1888), una reivindicación por la arquitectura genuina que busca apoyarse en la tradición, pero que al tiempo trata de incorporar valores cívicos a la urbanización. Una arquitectura al servicio de la ciudad.

Tras toda esta amalgama cultural aparece, como lugar germinal ideológico, la Escuela de Liverpool, donde se ha estado gestando una evolución importante. En palabras de Donatella Calabi,² se plantea allí la necesidad de elaboración del “plano urbano como un proceso de transformación de la realidad material, en cuyo análisis histórico y de proyectación arquitectónica se fundamenta un único procedimiento lineal sin roturas”.

En este contexto aparecerán dos personajes significativos. **Stanley Adshead** (1868-1946), director del Departamento de Civic Design, en la Escuela de Arquitectura de Liverpool, junto a su colega Charles H. Reilly, que es responsable de la propia Escuela. Ambos dos pondrán las bases de una superación de la enseñanza de la arquitectura como actividad ligada, hasta esos momentos, exclusivamente, en los principios de Beaux Arts. Es decir, tratando de buscar algo más allá de la composición y la monumentalidad.

En 1910 en el congreso del R.I.B.A.³ Reilly expone como la ciudad del futuro debe ser una superación de la simple ciudad monumental, donde junto a la arquitectura, deben estar presentes las demás artes, pero además introduciendo los conceptos de utilidad y las funciones propiamente urbanas.

Siguiendo este camino, **Adshead** da un paso adelante. Tratará de relacionar las funciones internas del edificio con las funciones externas, es decir, de la ciudad. Una especie de compromiso entre forma y función urbana.

Poco a poco, la idea de una nueva disciplina, la ordenación urbana, (el Town Planning) va tomando carta de naturaleza y, a pesar del paréntesis de la Gran Guerra, la actividad intelectual y las aportaciones en esta línea no se paran.

Otro protagonista que emerge en estos momentos, también en la Escuela de Liverpool, y con una contribución decisiva en esta línea, es Patrick Abercrombie que ha tenido una participación importante en la revista “Town Planning Review” y que sustituirá a **Adshead** en su cátedra a partir de 1915.

Pero el momento decisivo de Adshead se concretará con la publicación de su libro “Town Planning and Town Development” publicado en 1923, donde independientemente de reconocer su deuda ideológica con Patrick Gueddes, es realmente novedoso en el sentido de que no solo habla de la ordenación urbana sino del desarrollo urbano, muy cercano a los planteamientos de la ordenación territorial, tanto por el tema de las conurbaciones urbanas, especialmente del propio lugar donde trabaja, el Condado de Lancashire, como el de las redes de transporte.

El texto está planteado como un manual para los alumnos, a fin de clarificar una serie de conceptos que se han venido mezclando, según sus propias palabras, desde la aparición de la “Housing and Town Planning Act” de 1909.⁴

Habla, por tanto, del crecimiento urbano, de la selección del sitio de expansión, de los transportes, del diseño de viales, del zoning (separación de funciones urbanas) y, por último, buena parte del texto se dirige hacia el problema de la vivienda, tanto desde el punto de vista público-institucional como privado y del contexto jurídico-legislativo de su gestión. El libro termina con una breve referencia al contexto legal referido al planeamiento que existe en algunos países europeos (Italia, Francia y Alemania) así como de América.

Si comparamos este libro, en términos de contenido, con el de Raymond Unwin “Town planning in practice” de 1909, notamos evidentemente que se ha dado un paso importante desde el diseño de la urbanización (diseño morfológico en el caso de Unwin) a un planteamiento de ordenación territorial, donde la extensión de la ciudad y su problemática (sean los transportes, la construcción residencial o la organización zonal de las funciones urbanas) constituyen el eje del discurso de **Adshead**.

Obviamente estamos claramente en los antecedentes del “Regional Planning” sobre el que profundizará plenamente su colega Abercrombie, que tendrá en su debe aportaciones tan im-

portantes y novedosas como el Doncaster Regional Planning Scheme de 1922 (realizado en Liverpool) y sobre todo el Great London Plan, realizado una vez finalizada la segunda guerra mundial pero cuyos estudios, basados en el Barlow Report fueron anteriores.

Así pues nos encontramos con la personalidad de Adshead, inserto en un proceso de cambio y construcción de la disciplina del planeamiento territorial, partiendo del “civic design” y con una amplitud de miras poco usual en el academicismo victoriano de la época.

Stanley Adshead se plantea una evolución sin rupturas para la construcción del “plano de la ciudad” a partir de una arquitectura con funciones urbanas pero a la que progresivamente va incorporando elementos estrictamente de ordenación territorial. De hecho, en su libro –que se publica cuando ya ha abandonado su cátedra– se habla muy poco de arquitectura y, posteriormente, no tiene reparos en participar en algunos trabajos junto a Abercrombie en 1929, de claro contenido de análisis territorial.⁵ Su figura, escondida entre los pioneros del planeamiento británico,⁶ merece ser sacada a la luz, por su oscuro pero tenaz trabajo en pos de una nueva disciplina.

Notas

- 1 En 1920, después de la Gran Guerra se hará el segundo intento con la realización de Welwyn Garden City.
- 2 Donatella Calabi. In caso inglese, 1900-1940. Materiali para il curso di Storia dell'Urbanistica. IUAV. 1981. Venezia. Italia.
- 3 Royal Institute of British Architects. Asociación cultural y profesional británica que aun hoy tiene una influencia institucional decisiva en el Reino Unido. En fechas posteriores a su creación se creó el Royal Institute of town planning, dedicado a la disciplina urbanística.
- 4 De hecho en el Prefacio del libro trata de aclarar el concepto de “Town planning”, que empieza a considerar insuficiente para la amplitud de la disciplina que se va consolidando. Por ello dice que

términos como “Housing Scheme”, “Town Improvement Scheme” e incluso “Regional Plan”, están más cerca del contenido disciplinar que propone.

- 5 En 1929 participa junto a Abercrombie en un trabajo de análisis territorial titulado “The Thames Valley from Criklade to Staines. A survey to existing State and some suggestions for its future preservation”.
- 6 En cierta medida los propios británicos han oscurecido inmerecidamente su figura. Por ejemplo, Gordon E. Cherry en su libro “Pionners in British Planning” (the Architectural Press, 1981) solo cita a Adshead vinculado a la actividad de Abercrombie y la sustitucion que este último hace de la cátedra del primero en Liverpool en 1915.

• SIGUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"ROBERT MOSES (1888-1981)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: JOAQUÍN CASARIEGO RAMÍREZ

Comentario: Joaquin Casariego

Un libro publicado a mediados de los noventa y muy divulgado y comentado por las revistas americanas especializadas, “722 miles”, de Clifton Hood¹, ha mostrado cómo la construcción del Metropolitano de Nueva York a finales del siglo pasado incidió en el desarrollo de la ciudad y estableció unos nuevos límites fuera del área de Manhattan. Aquello iba a significar el primer gran salto hacia la construcción de la ciudad obrera (Brooklyn, Bronx y Queens, ...) y la delimitación del “área-metro” como la zona “activa” de la ciudad.

Peter Hall (1988)², ha señalado, también, como el gran salto hacia la metrópoli contemporánea, fue dado, sin embargo, a partir de un proceso de creciente suburbanización iniciado en 1920 (primero en Nueva York y después en Los Angeles) que se consolidaría definitivamente a partir de los años cincuenta con la incorporación de todas las grandes ciudades americanas. Dos piezas fundamentales en la generalización de este auténtico fenómeno social



Asamblea de las Naciones Unidas. Hall de entrada.

fueron: la implantación de la “automated car assembly line” con la fabricación de los automóviles en serie, y la introducción de las “highway” como sistema más apropiado para el desarrollo del transporte privado.

Una figura prominente, por más que polémica, ha quedado como el más genuino representante de esta política de “modernización” de la ciudad a partir de la estimulación del transporte privado: el Master Builder neoyorkino Robert Moses.

Moses³, a través de un novedoso soporte legislativo que él mismo proveerá, y a partir del cual facilitaba el acceso a la propiedad pública del suelo, iniciará la ejecución de todo un nuevo sistema de “parkways” con el fin de re-conectar la ciudad de Nueva York con sus barrios, y de abrirla y extenderla hacia su vertiente oceánica, potenciando el desarrollo hacia la zona de Long Island y estimulando de esta manera el uso de las playas del litoral atlántico. Esta estrategia, en conexión con la mejora del Metro dirigida hacia otros puntos del entorno de la ciudad, terminó configurando el primer sistema de “car commuters” del país, estrategia mediante la cual el área de Manhattan quedaba conectada con áreas a distancias de 20 y 30 millas: tres y cuatro veces el radio efectivo del Metropolitano entonces vigente.

Pero fue realmente la Federal-Aid Highway de 1956, la que impulsó la consolidación definitiva del transporte privado como instrumento fundamental para el desarrollo del proceso de suburbanización: 41 billones de dólares para 41.000 millas de nuevas “highways”.

La única cuestión que se mantenía sin resolver era el modelo viario que finalmente prevalecería: “baipaseando” las ciudades, es decir, conectando sus centros con el sistema principal mediante ramales secundarios, o por el contrario, y como defendía Moses, atravesándolos y poniéndolos en relación directa con sus entornos más inmediatos mediante operaciones más contundentes de ruptura de la trama existente, en sintonía con otras políticas de reestructuración urbana que fueron las conocidas como “urban renewal” y que por entonces se ponían en práctica. Con la aplicación, finalmente, de esta segunda opción, y la instalación definitiva de lo que se ha llamado la etapa “fordista”, se iniciará un proceso de intervenciones en los centros urbanos de las ciudades norteamericanas y la consolidación de aquel modelo de ciudad que algunos han querido ver como más propiamente “moderna”.

Realmente, y pese a la crítica recibida por estas políticas urbanas de los años cincuenta y sesenta, el sistema viario basado en las “highways”, ha sufrido pocas modificaciones. Algunos proyectos de reconversión de ciertos tramos urbanos, mediante propuestas más blandas, son conocidos, pero las más de las veces no se han llevado a la práctica. Por el contrario, toda una nueva “cultura”, ha surgido en relación con “la carretera”, y las diversas formas de vivir y de explotar el suburbio americano.

Pero Moses, que recogió y aplicó sin titubeos los “Nuevos Principios de Urbanismo” que proclamaban Le Corbusier y la “Carta de Atenas”, fue realmente quien protagonizó y dirigió la política urbanística de Nueva York durante la fase de las grandes operaciones urbanas y su influencia se hizo patente desde 1920 a 1960, un largo periodo de tiempo, que demuestra su tenacidad y capacidad de convencimiento.

No sólo estableció las nuevas pautas para la transformación de la ciudad en términos generales, sino que además del sistema general viario y de espacios libres, llevó a cabo múltiples operaciones que hoy forman parte indisoluble del pulso cotidiano de la ciudad y sin las cuales Nueva York no sería la misma; el complejo de las Naciones Unidas, el Lincoln Center, la sede de la Feria Mundial de 1964 y múltiples actuaciones residenciales que fueron promovidas por Moses con la finalidad de sustituir las áreas degradadas y que finalmente conformaron la fisonomía de la nueva metrópoli.

Notas

- 1 HOOD, Clifton (1993). *722 Miles: the Building of the Subways and How They Transformed New York*. Simon & Schuster.
- 2 HALL, Peter (1988). *Cities of Tomorrow*. Blackwell. En castellano, Hall, Peter (1996). *Ciudades del Mañana*. Serbal.
- 3 MOSES, Robert (1970) *Public Works. A Dangerous Trade* McGraw-Hill.

SIQUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"RODOLFO LIVINGSTON (1931-)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: VICENTE J. DÍAZ GARCÍA

Comentario: Vicente J. Díaz García

Cuando accedemos a la página web de Rodolfo Livingston (www.estudiolivingston.com) nos reciben frases solventes como “*más de 3.000 clientes atendidos*”; orgullosas como “*somos especialistas en problemas insolubles*”; optimistas como “*las casas muy equivocadas producen las mejores soluciones*”; o desinteresadas como “*en ocasiones evitamos la obra*”. También las portadas de sus libros nos muestran calzoncillos y calcetines tendidos (en “*El Método*”) o a un Rodolfo Livingston disfrazado de James Bond (en “*Licencia para opinar*”). Precisamente lo más interesante de este arquitecto no se encuentra en las imágenes que genera su arquitectura, ni en las fachadas o los detalles constructivos, ni en la tipología de sus viviendas, sino en el diseño participativo de las viviendas que proyecta. Por eso, en el marco de las escuelas de arquitectura y en el contexto histórico que nos ha tocado vivir la arquitectura, es necesario introducir una “discriminación positiva” hacia aquellas propuestas no dirigidas a la mirada sino a la mente; no volcadas en el resultado final, esto es, el producto (ya sea el proyecto o el edificio), sino en la forma de alcanzarlo, esto es, el proceso.

Lo que pasa por la mente de un arquitecto cuando se enfrenta al acto de proyectar, (“arquitectar”, que diría un portugués) se hace explícito en el método diseñado por Livingston. Se intenta que las múltiples imágenes y las continuas correcciones que realizamos en nuestra mente cuando proyectamos, se muestren también en un papel, de manera que permitan la incorporación del cliente en una suerte de partida de ajedrez. Será ese cliente el que mueva la primera pieza sobre el tablero, planteando sus necesidades (su proyecto), a lo que el arquitecto responderá con una serie de variantes sobre esa primera jugada y así sucesivamente.

Una profesión como la arquitectura, que ha ido ensimismándose hasta quedar encerrada en su torre de marfil (primero las escuelas de arquitectura y después los estudios o talleres de

arquitectos), tiene, gracias a métodos como el de Livingston, la oportunidad de regresar a la calle, de participar de la calle y, sobre todo, de restituir el conocimiento sobre el hábitat y la capacidad de saber habitar a los ciudadanos, a las mayorías.

Tal vez sea “*El Método*” lo que diferencia a Livingston de tantos arquitectos que también trabajan en reformas y que también utilizan su habilidad y su dialéctica para tratar de convencer a un cliente. Este arquitecto latino con apellido de explorador, (dado a sublimar sin interrupción, como buen porteño), ha sabido trasladar a palabras (a un procedimiento reglado) su experiencia de muchos años y de muchas reformas. Una mezcla de racionalismo centro-europeo y regate corto latino le han llevado a crear, con un particular sentido del humor, un procedimiento artesanal para el diseño de la arquitectura, centrado fundamentalmente en la vivienda unifamiliar y particularmente en las reformas.

En “*El Método*”, tratado psico-arquitectónico, la primera idea que nos transmite Livingston es que “la vivienda no es un objeto sino un proceso”. A partir de aquí nos encontramos a un arquitecto coherente con las implicaciones de esta afirmación. Analizando su propia práctica arquitectónica, Livingston ha sabido destilar un método que pretende ayudar a los arquitectos a guiarse dentro del esquivo mundo del proceso. La ciencia del proceso requiere de este ejercicio de investigación-acción-participativa realizado desde la observación y la sensibilidad, y cómo no, desde su capacidad de sistematización. Insistimos nuevamente en que no son sus obras, esto es, las reformas diseñadas junto a los clientes, las que definen la arquitectura de Livingston, sino por un lado su método, que se concreta en su propuesta de “*Arquitectos de la Comunidad*” llevada a la práctica en países como Cuba o Uruguay; y por otro lado en el grado de aceptación de las propuestas entre sus clientes. “*En realidad, los arquitectos condenados a dibujar en oficinas sin tomar contacto con los usuarios-protagonistas son víctimas de una dolorosa amputación, les han quitado la principal retribución de sus servicios: el reconocimiento de sus clientes.*” (Livingston, 2004, p. 16)

El método diseñado por Livingston consta de ocho pasos, previos a la obra, que son “*la boja de ruta que organizará la relación cliente-arquitecto*”. Además nos brinda una serie de “*estrategias para escuchar*” que deben ser usadas en diferentes momentos.

La primera etapa del método está compuesta de seis pasos: 1. **La pre-entrevista** o primera toma de contacto con el cliente, casi siempre telefónica, en la que se insiste en explicar la forma de trabajo del arquitecto. Para Livingston este primer paso es como un término intermedio entre la arquitectura y el psicoanálisis; 2. **El pacto**: se realiza una primera reunión en el estudio, en la que, por un lado, se explica el método de trabajo del arquitecto: pasos a seguir, tiempo de duración, precio; para luego pasar a obtener información del sitio (terreno, edificio), de la familia, de las necesidades, de los recursos disponibles, etcétera; 3. **Sitio, cliente**: el siguiente paso consiste en ampliar esa información, ahora sí, desplazándonos al lugar de intervención, para conocer también a los miembros de la familia que se verán afectados por la reforma o por el proyecto. Esta fase requiere de la aplicación de una serie de *estrategias* en forma de juegos: (“*más-menos*”; “*fiscal*”; “*proyecto del cliente*”; “*casa final deseada*”, etc.); 4. **Presentación de variantes**: a partir de aquí el arquitecto comienza a demostrar su capacidad creativa para enfrentarse, no sólo al proyecto, sino especialmente su capacidad para convencer a los clientes de las diferentes posibilidades y soluciones que se abren en el diseño. En este caso Livingston también propone la aplicación de técnicas creativas para que el arquitecto se enfrente al proyecto con la mayor libertad posible; 5. **Devolución**: esto conduce a la fase en la que el cliente analiza las alternativas presentadas por el arquitecto y selecciona aquellas que más se acerquen a su idea inicial; 6. **Ajuste final**: por último, en un camino de ida y vuelta entre el cliente y el arquitecto, se realizan los ajustes finales al proyecto. Esta primera etapa, según el método, no debería llevar más de un mes o un mes y medio.

La segunda etapa se compone de dos pasos: 7. **Escucha para manual de instrucciones**: en el que se vuelven a realizar ajustes, pero referidos a detalles como colores, accesorios y otros elementos menores; 8. **Entrega de manual de instrucciones**: por último se entrega al cliente el proyecto finalizado, junto con un manual de instrucciones en el que se incluyen una serie de grabaciones de voz con al menos tres recorridos imaginarios por el edificio: por la estructura, desde la cimentación hasta el último forjado; por la distribución interior, pasando por las diferentes estancias e indicando medidas, huecos, mobiliario; y por último un recorrido de sensaciones en el que se describe el ambiente que se busca, la entrada de luz, las intenciones, etcétera.

Todos estos pasos son explicados en su libro “*Arquitectos de la Comunidad: El método*”. Hay que aclarar que su campo de aplicación se encuentra en Latinoamérica, donde la regulación sobre la edificación no alcanza los niveles de nuestro país. Además se dirige principalmente en las clases medias y altas de la sociedad argentina, lo que en absoluto invalida su traslación parcial a nuestra realidad.

Tan sólo al final, más allá de la página 289 de su método, llegamos a las imágenes de la obra del arquitecto Rodolfo Livingston. Han pasado casi 300 páginas hablando de diálogo, de pactos, de alternativas, de clientes, sin apenas mostrarnos una imagen de su arquitectura. Cuando por fin accedemos a las fotos a todo color de esa arquitectura, no es a Livingston a quien vemos sino la arquitectura de los habitantes, de los usuarios. En más de 30 páginas de imágenes (a color o en blanco y negro) la única presencia de Livingston la encontraremos cuando posa sonriente junto a los amigos cubanos, los arquitectos de la comunidad en Holguín, en Baracoa, en Barrio Turey; o bien junto a Fidel Castro en La Habana.

Para Livingston el arquitecto es un artesano que no se inmortaliza en la obra que proyecta, como el cirujano no queda reflejado en la cicatriz del operado. Así es como se define Livingston, como un “*cirujano de casas*”, y así describía, en una entrevista, su llegada a la arquitectura después de interesarse por el *Derecho* o la *Medicina*: “*Quedaba Arquitectura, no sabía bien qué era, casi te diría que la elegí por descarte, sin una gran vocación, y durante toda la facultad fui cumpliendo con los trabajos sin dolor, pero sin entusiasmo. Además, nos mostraban dibujos en blanco y negro de los arquitectos famosos en Europa, jamás entró la vida en la Facultad de Arquitectura, nunca vi un cliente, nunca vi un terreno real.*” (Haernecker, 1996).

Tal vez Rodolfo Livingston nos enseña que la arquitectura necesita la presencia de más arquitectos casuales, sin vocación, que impregnen esta profesión de geografía, de medicina, de sociología, que nos *desensimisme* de la abstracción de la forma y el anhelo de trascendencia. En definitiva, para más señas, arquitectos mortales.

Bibliografía

LIVINGSTON, Rodolfo: *Cirugía de casas*, Kliczkowski, Buenos Aires, 2006 (1ªed. 1990).

LIVINGSTON, Rodolfo: *Anatomía del sapo y otros asuntos*, Astralib, Buenos Aires, 2002.

LIVINGSTON, Rodolfo: *Licencia para opinar*, Astralib, Buenos Aires, 2003.

LIVINGSTON, Rodolfo: *Arquitectos de la comunidad. El método*, Kliczkowski, Buenos Aires, 2004.

HARNECKER, Marta: Rodolfo Livingston: un arquitecto de nuevo tipo.

En www.rebelion.org/docs/16602.pdf, 1996.



SIGUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....



"PEDRO MUGURUZA OTAÑO"



COMENTARIO CRÍTICO POR: LUIS DORESTE CHIRINO



Comentario: Luis Doreste Chirino

- *¿T*ienes ya tu muguruza?
- ... Mi mugu... ¿Qué?

Esta fue una de las primeras preguntas que me hicieron cuando llegué a mi Escuela, en mi primer día de Análisis de Formas (o López Duran, como también denominábamos a la asignatura, por su catedrático). La pregunta me la formularía –pues no recuerdo bien– alguno de los numerosísimos repetidores.

- Mira. Es este cuaderno para los apuntes.

Me explicaron mientras me mostraban el “muguruza”. Se trataba de un block de tapas semirrígidas, de formato vertical con hojas de muy buena calidad, muy adecuado para poder realizar en él los apuntes del natural que se nos iban a exigir, a ejecutar “in situ” (Iglesia de San Andrés, Puente de Toledo, etc.) y directamente a tinta.

¿Por qué se llamaría así, con ese extraño nombre? Me preguntaba, pues de momento no supieron explicármelo.

- Puedes comprarlo en Valluerca, en la Gran Vía.

Más adelante, ya situado en la asignatura por orden alfabético, resulté ser el último de aquellos cuyos apellidos empezaban por la D. Y me seguían los siguientes alumnos: Echávarri, Echeverría, Echebeste, Elósegui, Errazquín, etc. Todos vascos, todos estupendos compañeros. Y debió ser alguno de ellos el que me aclarara lo de “muguruza”.

- El block se llama así por Pedro Muguruza, que fue un arquitecto vasco muy importante –me dijeron– pero sin poder darme muchos más datos.

Y vamos a acabar ahora este pequeño ejercicio de nostalgia para entrar de verdad en materia.

En efecto, Pedro Muguruza Otaño (1893-1952. Título 1916) fue un arquitecto vasco, muy importante por muchos y diversos motivos. Volviendo por un momento a mi evocación de “los dorados años de Escuela” (Camuñas dixit) recuerdo que un día, curioseando en la biblioteca de la Escuela, encontré un portafolios lleno de unos dibujos estupendos de El Valle de los Caídos (aunque no en su definitiva forma final). Y eran dibujos de Muguruza. Desde ese momento (y luego confirmé muchas veces mi primera apreciación) me di cuenta de que Muguruza fue un dibujante excepcional, y eso en un tiempo en que todos los arquitectos eran (¡Ay! Eran...) magníficos dibujantes.

Vamos a trazar una semblanza biográfica de Muguruza puesto que eso nos va a ayudar a situarlo en su tiempo, y a la apreciación (o repulsa, según los casos) de su obra, o de aspectos de la misma.

Hijo del ingeniero vasco Domingo Muguruza, nació en Madrid, pero accidentalmente, pues era originario de Elgoibar, donde estaba enraizado. A temprana edad se introdujo en el mundo de las artes, aprendiendo dibujo y pintura en el estudio de Emilio Sala, y escultura con Lorenzo Coullaut Valera. En 1916 se tituló en la Escuela de Arquitectura de Madrid, empezando a trabajar como ayudante de Antonio Palacios Ramilo, autor de El Palacio de Comunicaciones, en Madrid, por citar sólo una de las destacadas obras de este último arquitecto.

Dedicado Muguruza a la docencia, en 1919 obtuvo la Cátedra de Proyectos de la Escuela, y supongo que por esas fechas impondría el uso del “muguruza”, que aún pervivía en mis tiempos, como he contado al principio.

Sigamos. Voy a tomar unos párrafos de Daniel Sueiro en su “*La Verdadera Historia del Valle de los Caídos*”. Citemos: “Pedro Muguruza era un vasco atlético, aficionado al deporte, partidario del clasicismo en el arte y de temperamento conservador. Gran dibujante, había publicado viñetas taurinas en su juventud en *The Kon Leche* y otras publicaciones, así como chistes del mismo género, firmados; también hizo apuntes del natural de Nijinski y de Encarnación López, “la argentinita”, cuando ésta debutó en el teatro Romea. La primera edición de *La España del Cid* (1929) de don Ramón Menéndez Pidal, apareció con las afilligradas capitulares trazadas por el joven arquitecto”.

Pasada esta cita, para ilustrar la faceta de dibujante de Muguruza, volvamos a su labor puramente arquitectónica.

Era un arquitecto que, desde sus inicios presenta una gran influencia academicista, dentro de un notable eclecticismo (común a toda la clase profesional de su época) tomando referencias y aspectos de las arquitecturas regionalistas. Y con un monumentalismo bastante afín al de un Palacios, de quien tanto aprendió.

Fue desde el comienzo de su labor como arquitecto, un profesional de éxito, con numerosos encargos, desde viviendas unifamiliares (como muchas en Fuenterrabia, hoy Hondarribia) hasta edificios de gran porte, como el Palacio de la Prensa, en la plaza de Callao en Madrid (1924-1928).

Hagamos una pequeña relación de trabajos destacados de Muguruza:

- Proyecto de monumento a Cervantes en la Plaza de España (1925), junto al arquitecto Rafael Rodríguez y el escultor Lorenzo Coullaut.
- Proyecto de la Terminal de la Estación del Norte (1928). Las obras fueron dirigidas por Alfonso Fungairiño hasta su terminación el año 1934.

- En 1928 se encarga de las obras de reforma del Teatro Real que había iniciado Antonio Flores, pero su labor se vio interrumpida por el estallido de la Guerra Civil. Retoma este trabajo en 1942, redactando un nuevo proyecto para la conclusión de las obras, aunque de esto se encargaría Fernández Valcarcel.
- Proyecto y obra del Edificio Coliseum (antes Cine y hoy Teatro) en la Gran Vía (1931-1933), junto a Casto Fernández-Shaw.
- Reconstrucción de la Casa de Lope de Vega en la calle Cervantes. (1932-1935).
- Reforma del Palacio del Hielo y del Automóvil en la calle del Duque de Medinaceli, para adaptarlo a Centro de Estudios Históricos. (1933).
- Reforma interior del Museo del Prado.

Así como numerosos edificios de viviendas.

Pero lo más importante de todo. El Valle de los Caídos.

Todos sabemos lo que fue esta obra: el sueño arquitectónico (y faraónico), de Franco. Y fue Muguruza, su primer arquitecto, su primer realizador, el primer traductor a la arquitectura del pensamiento del vencedor de la Guerra Civil.

En esa Guerra, la peripecia vital de Pedro Muguruza fue agitada, y su toma de postura hacia el bando que, a la postre, resultó vencedor en la contienda fratricida (el llamado bando nacional) fue total. Tomemos unos párrafos de Internet: “Después de la Guerra Civil (1936-1939), y ya como miembro activo de la Real Academia de San Fernando, fue nombrado Director General de Arquitectura con el encargo de hacerse cargo de la reconstrucción postbélica y del urbanismo. Igualmente, en 1941 codirigió junto a su maestro Modesto López Otero los trabajos de reconstrucción de la Ciudad Universitaria. Su faceta como restaurador, su responsabilidades como director de la reconstrucción de Madrid y el triunfalismo del nuevo régimen político, le llevaron a redefinir su estilo y a ser uno de los impulsores de un “Madrid

Imperial”, fundamentado en los estilos históricos arquitectónicos de la España de Felipe II (siglo XV). En este contexto se encuadra su obra más importante: el proyecto y construcción del Valle de los Caídos (1942-1959) en el Valle de Cuelgamuros de San Lorenzo de El Escorial”.

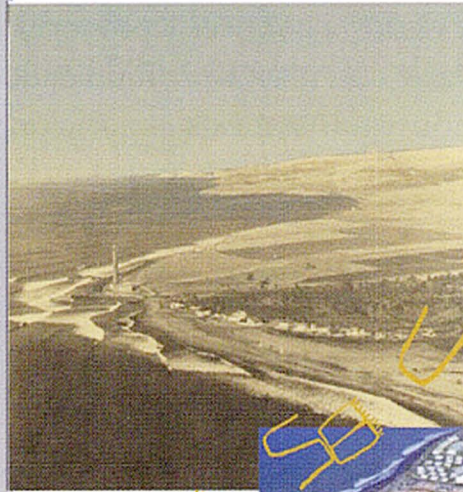
Muguruza no pudo ver terminada esta obra, por fallecer en 1952. Le sustituyó al frente Diego Méndez, que fue quien culminó estas obras, modificando proyectos, debiéndose a él la solución a la Cruz, que había sido objeto de concurso con propuestas que no agradaron a Franco.

Concluyendo y volviendo al arquitecto objeto de estas páginas. Pedro Muguruza Otaño fue un arquitecto importantísimo, aunque en épocas posteriores a su fallecimiento pudiera haber bajado en la consideración que, sin duda, mereció y merece, por su vinculación absoluta a esa obra, el Valle de los Caídos, que es la culminación de la arquitectura “imperial” que el régimen de Franco pretendió y propició.

Muguruza fue una figura más a añadir a la constelación de arquitectos vascos que tanto brillaron en el siglo XX arquitectónico español. Aizpurua, Anasagasti, Secundino Suazo (sobre todo), etcétera. Y, repetimos un dibujante extraordinario.

SIGUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"S.E.T.A.P: G. LAGNEAU, M. WEILL,
J. DIMITRIJEVIC, R. BARTHOLIN"



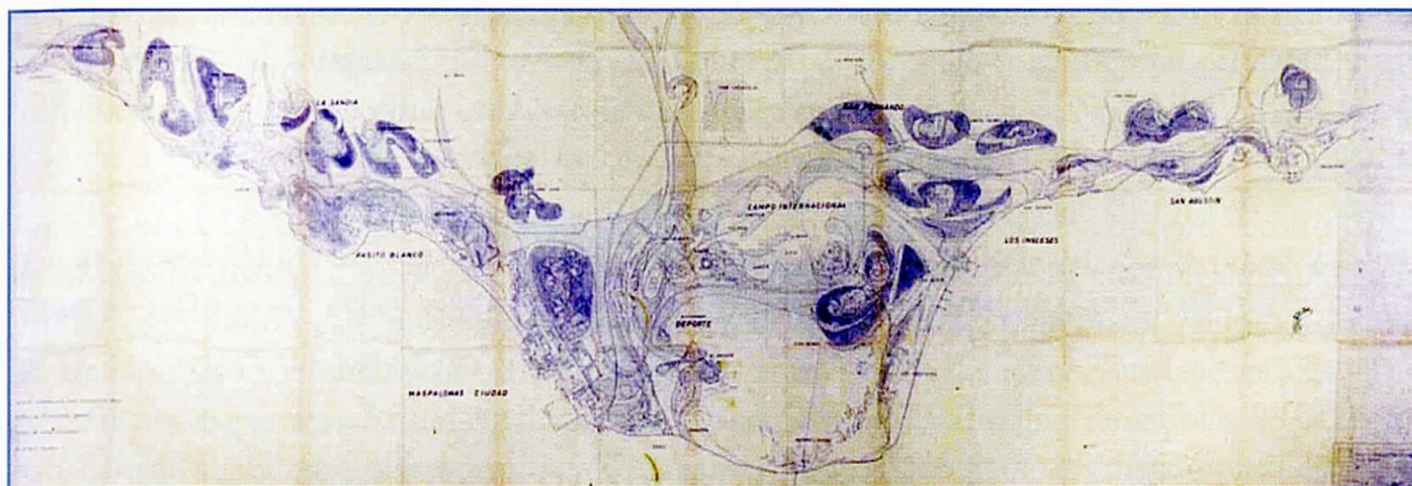
COMENTARIO CRÍTICO POR: OCTAVIO FERNÁNDEZ PERDOMO

Comentario: Octavio Fernández Perdomo

La elección de este equipo de Arquitectos y sus colaboradores que se unen bajo las siglas de S.E.T.A.P, nace con la intención de darlos a conocer y provocar el estudio de su obra Arquitectónica y Urbanística, en particular y con mayor profundidad, de ésta última, principalmente por los efectos que se quieren conseguir con esta exposición, ya que considero que en mi quehacer como profesor de la Escuela de Arquitectura de Las Palmas y como Arquitecto-Ciudadano de Gran Canaria tengo el deber de ponerlos “en conocimiento”, reivindicando un puesto para ellos en la escena actual del Urbanismo Insular para colocarlos en el importante lugar que deben tener, por su relevante aportación al camino seguido por la Ordenación Sectorial del Territorio Insular, con incidencia en nuestra economía y fundamento de la misma ya que tienen un especial significado en el Urbanismo Turístico, de esta Isla en particular y de la promoción de Canarias en general y que sin embargo han quedado o van quedando en el olvido, sin formar parte de nuestra Memoria Histórica del Urbanismo de Canarias, quizás por intereses que ahora no conviene exponer.

El conocimiento y seguimiento de la obra del Equipo S.E.T.A.P. es de vital importancia en la historia de la Isla de Gran Canaria y del Sur de la misma, en lo que se ha dado en llamar la zona ocupada por “Maspalomas Costa Canaria”, con su especial incidencia en el “modelo sureño” de carácter eminentemente “teórico”, de implantación de los asentamientos turísticos para el Turismo de Masas, formando parte de los precedentes de las Urbanizaciones Turísticas y principal antecedente que sirvió al menos de importante referencia, en las propuestas de Ordenación efectuadas en los años 60 y posteriores, al ser considerado como un Plan Director de obligado cumplimiento para el desarrollo de la Costa de Maspalomas y que todavía mantiene en gran parte, su vigencia propositiva.

A los efectos de proceder a dotarlos de un marco histórico y justificar ordenadamente mis anteriores afirmaciones, hemos de tener en cuenta que el desarrollo Urbanístico-Turístico del Sur de la Isla de Gran Canaria tuvo su origen en el Concurso Internacional de “ideas” de Ordenación Territorial, denominado “Maspalomas Costa Canaria” que en el año 1.962 promovió el Conde de la Vega Grande, con el asesoramiento entre otros del arquitecto Manuel de la Peña, para que mediante la Ordenación previa de los terrenos de su propiedad, crear sucesivamente una serie enclaves turísticos en la Costa del Término Municipal de San Bartolomé de Tirajana que en aquella época tenía dentro y en sus contornos una escasa población que podría cifrarse, en no más de 3.000 habitantes siendo su modo y nivel de vida el que correspondía a las personas dedicadas a faenas agrícolas.



El Concurso Internacional de Ordenación Turística de “Maspalomas Costa Canaria” que se decide en 1961, y la posterior redacción de su Plan Especial de Extensión (basado en la propuesta ganadora) por el Arquitecto Manuel de la Peña, ocupó una franja de terreno de una extensión de 2.000 hectáreas, con un total de 17 kilómetros de Costa (comprendidos entre Morro Besudo y Santa Águeda que fueron delimitados con criterios un tanto arbitrarios) y constituye el paso decisivo para que a partir de 1.963 comience a urbanizarse el Sur de Gran Canaria, lo cual trae como consecuencia el desplazamiento del foco de atracción turística de

Las Canteras hacia ésta zona de la costa del T.M. de San Bartolomé de Tirajana. Se redactaron sus Bases de acuerdo con el Reglamento de Concursos Internacionales de Arquitectura y Urbanismo de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA), y obtuvieron la aprobación del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España (CSCAE).

Al Concurso se presentaron 81 Proyectos de Ordenación, correspondientes a 24 países, entre ellos los más punteros en cuestiones relacionadas con el Urbanismo, tales como: España, Francia, Polonia, Holanda, Alemania y Japón. El jurado de “Estrellas de la Arquitectura” fue presidido por J. Van der Broeck, Decano de la Universidad Tecnológica de Delf, y compuesto por: Franco Albini, Catedrático del Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia, Pierre Vago, Secretario General de la Unión Internacional de Arquitectos, Luis Blanco Soler, Decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Antonio Perpiñá Sebría, Catedrático de Urbanismo de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid y Manuel de la Peña, Arquitecto del Instituto Nacional de la Vivienda de Las Palmas. Emitiendo su fallo, el 9 de Enero de 1.962.

El primer premio se concedió al equipo francés S.E.T.A.P. (Société pour l'Etude Technique d'Amenagements Planifiés) compuesto por los Arquitectos, Guy Lagneau, Michel Weill René Bartholin y Jean Dimitrijevic, y sus colaboradores que para este “caso” eran Ivan Seifert, Philippe Cennet, economista, Lucien Variney, Ingeniero y Jean David, Jefe de Maquetas. El segundo premio para resaltar la diferencia con el resto, fue declarado desierto, y el tercero, “ex aequo”, lo compartieron los proyectos del equipo belga encabezado por Jean Van den Bogaerde y el del francés Jacques Karbowsky. Se concedieron menciones a los equipos de Cruz López Muller y Carlos Picardo (España), Jacek Preis y Wadilaw Wacolek (Polonia), Javier Barroso y Jesús Martín Crespo (España), y Rubens Henríquez, Javier Díaz-Llanos y Vicente Saavedra, uno de los grupos de Arquitectos Canarios que tomaron parte en dicho Concurso.

El Acta señalaba aquellos objetivos y criterios que se plasmaban en el Proyecto de Ordenación del equipo francés S.E.T.A.P. que respondía de forma clara y acertada a las Bases del Concurso y cuya aplicación fue tenida en cuenta para la calificación de los trabajos presentados, éstos eran: respetar las Dunas, el Oasis de Maspalomas, el Paisaje y las Playas, no se utili-

zaba masivamente la zona del Delta del Barranco de Maspalomas y la creación de una Ciudad Turística, en cuya composición general se entendía que primaba la calidad frente a la cantidad.

Esta propuesta de Ordenación General era una buena muestra de la aplicación de los principios que impregnaban el Urbanismo de aquella época (en gran parte vigentes en el Urbanismo Turístico de actualidad), y destacaba en él una muy cuidada interrelación entre los espacios libres y los edificados-urbanizados, poniendo “en valor” el entorno natural. Manteniendo la Ordenación una configuración adecuada a las características peculiares de la zona así como la disposición de los espacios previstos en la Ordenación General junto con la definición de su estructura urbana permitía que cada zona pudiera ser desarrollada con planes independientes. Se consideraban íntegramente todas sus funciones urbanas, el reparto de la tipología residencial turística, la distribución de los equipamientos y dotaciones (centros cívicos, religiosos, escolares comerciales, deportivos así como de ocio y recreativos), la resolución de la red viaria principal y su enlace con la carretera general única existente (C-812), la organización y disposición de las zonas verdes-espacios libres e incluso comprendía un estudio integral de las instalaciones urbanas en las que no solo acometía el abastecimiento de aguas, la energía eléctrica y el saneamiento sino lo que era y es muy importante, el aprovechamiento de las aguas residuales para su empleo en el riego, por último se esbozaban, las diferentes etapas de su ejecución.

La Ordenación General que luego se convirtió en lo que se llamó Plan General Especial de Extensión Turística, de Maspalomas Costa Canaria que habría de dar forma legal como Plan Director, al Proceso de Urbanización, fue Aprobado Definitivamente en Marzo de 1.964 junto con el Plan Parcial de Ordenación del Sector de San Agustín, como primera fase del desarrollo del área.

La Propuesta, partiendo de un estudio profundo de la topografía, proponía un conjunto de pequeños núcleos residenciales, con poblaciones comprendidas entre los 2.500 y los 15.000 habitantes para entre ellos colocar los espacios verdes y los equipamientos colectivos, concebidos como elementos de unión e interrelación. Se mantenían franjas verdes normalmente arboladas a los lados de las vías de comunicación sin embargo como complemento las zonas exteriores en las que destacaba el campo de Dunas, permanecerían en su estado natural.

El Plan propuesto pretendía implantar un “modelo de equilibrio” entre los tres parámetros incidentes en la Ordenación: la explotación agrícola, por entonces muy importante, el paisaje preexistente y la nueva implantación de la actividad turística.

Los núcleos urbanos se repartían en siete sectores: San Pedro, Pasito Blanco, Ciudad de Maspalomas, Los Ingleses, San Agustín, Campo Internacional y San Fernando. En cada uno de ellos, se especificaba la población que albergaría, al igual que el carácter que se le pretendía dar. Así, en los principales, Pasito Blanco, Ciudad de Maspalomas y Los Ingleses, se potenciaba la condición urbana como lugar de encuentro, tendiendo a destacar el carácter central de Maspalomas-Ciudad (Urbanización de Meloneras), en torno a la que se concentraban los principales equipamientos.

La superficie edificable u ocupada por la edificación, no superaba las 1.000 Ha (50 por 100 del suelo) se mantenía una densidad media de 60 hab/Ha, lo que ofrecía como resultado una población total de 60.000 habitantes (incluido residentes permanentes y turistas).

Los grandes y principales apartados en que podría resumirse y dividirse la Ordenación, serían:

1. **EL ENTORNO NATURAL:** en la Memoria redactada por S.E.T.A.P. aparece en un lugar destacado el aspecto referente a la valoración y conservación del entorno natural. Manifestando que la ocupación de este espacio se debería realizar aprovechando el relieve al máximo, adaptándose a él sin modificarlo. La idea es respetar en lo posible las formas del relieve, utilizándolas en la composición de la ordenación, ocupando las curvas de nivel de los numerosos accidentes del terreno, para implantar en ellos los alojamientos. Se pretende ocupar en primer lugar, las partes con mayor pendiente del relieve y reservar para los grandes núcleos urbanos y la agricultura las partes de menor pendiente. De esta forma, en las primeras etapas se podría compatibilizar la explotación agrícola, con la ocupación por la urbanización.

Entre los diferentes núcleos urbanos y uniéndolos entre sí, se establecen los espacios verdes y los equipamientos colectivos que pudieran tener un carácter privado, tales como el estadio, el hipódromo, una plaza de toros, etc.

El plano en el que se plasma gráficamente la ocupación de la zona y que acompaña a la Memoria, realizado con una base topográfica, aparecen dibujados los diferentes núcleos urbanos, separados entre sí por zonas libres con vegetación que varía en densidad, separando y en algunos casos aislando totalmente, las urbanizaciones situadas al Norte de la carretera general, fundamentalmente dedicadas a los Servicios y Residencia permanente, de las localizadas al Sur, dedicadas a la residencia estacional turística.

2. **SECTORES Y ESTRUCTURA URBANA:** la forma extremadamente fragmentada del relieve principalmente por los Barrancos, hace necesaria la creación de múltiples núcleos urbanos, con poblaciones que pueden variar de 2.500 a 15.000 habitantes.

La Ciudad de Maspalomas, que es el elemento que aporta la centralidad se proyecta en la margen derecha de la desembocadura del barranco de Fátaga por sus peculiares condiciones topográficas al ser uno de los pocos lugares con suave pendiente. Otras urbanizaciones, por su menor tamaño, se asientan sobre terrenos de mayor pendiente lo cual conlleva a que sean fragmentadas.

El Plan prevé la división del terreno a urbanizar en siete sectores, comprendiendo ellos mismos un número variable de núcleos urbanos. Estos siete Sectores serían:

- **San Pedro:** superficie disponible 157 hectáreas. Zona de baja densidad (50 hab/Ha). Población que se puede prever –turistas más población servicio– 7.700 personas.
- **Pasito Blanco:** superficie disponible 122 hectáreas. Ocupación mediante bungalows-Viviendas Unifamiliares y Hoteles de gran lujo. Población 6.300 habitantes. Densidad media, 75 hab/Ha.
- **Ciudad de Maspalomas:** superficie disponible 395 hectáreas. Ofrece todas las categorías de alojamiento. Población, 9.800 habitantes. Densidad media, 80 hab/Ha.
- **Los Ingleses:** superficie disponible 131 hectáreas. Ofrece todas las categorías de alojamiento. Población, 9.800 habitantes. Densidad media 70 hab/Ha.

- **San Agustín:** superficie disponible 164 hectáreas. Estancia de corta duración. Población, 12.200 habitantes. Densidad media 70 hab/Ha.
- **Campo Internacional:** superficie disponible 119 hectáreas. Su uso será el de “camping” unido a la Urbanización de Los Ingleses. Población que se puede prever, 4.400 personas. Densidad media, 30-40 hab/Ha.
- **San Fernando:** Superficie disponible, 87 hectáreas. Zona residencial para la población rural y de servicio. Población que se puede prever, 7.000 personas. Densidad media, 80 hab/Ha.

Esta Estructura presenta la ventaja de constituir núcleos de alojamiento bastante homogéneos que se equilibran entre ellos y disponen, cada uno, de los equipamientos necesarios para su buen funcionamiento.

3. LOCALIZACIÓN DE LAS TIPOLOGÍAS EDIFICATORIAS: se analizan cada una de las áreas urbanas, indicando el tipo de establecimiento turístico que le corresponde. Éste se modifica según esté proyectado para una estancia de corta o larga duración, o según el nivel económico de los futuros visitantes. De igual forma, especifican la localización de los diferentes inmuebles por su altura, ya sean de una planta o de varias dentro de estas urbanizaciones.

En resumen, se definía la ubicación de los edificios de desarrollo en altura, los alojamientos individuales (apartamentos y bungalows), y las características más importantes de cada uno de los núcleos, según el tipo de estancia a que estuviera destinado (de corta o larga duración, de alojamiento turístico o de población de servicio, etc.).

El Plan estimaba que los edificios altos deben localizarse en los centros principales, es decir, en Ciudad de Maspalomas, Los Ingleses y Pasito Blanco, a fin de acentuar el carácter urbano. Los alojamientos individuales deben ubicarse en el borde inmediato de las zonas verdes del interior de la ciudad y siempre delante de los edificios altos.

4. **LOS EQUIPAMIENTOS Y DOTACIONES:** los equipamientos de uso público ligados al uso turístico de la zona tales como: Estadio, Pabellón de Congresos, Plaza de Toros, se sitúan en los espacios libres que rodean a la Ciudad de Maspalomas como centro comarcal para de este modo acentuar su importancia como centralidad de este territorio. Los equipamientos públicos en general, se localizarán entre los núcleos urbanos y cercanos a ellos, facilitando su utilización, al mismo tiempo que se favorecen los contactos entre la población, considerando que ésta complementariedad permite el nacimiento de “vida urbana”.

Se realizaron las previsiones para también localizar otros equipamientos que generan una población turística propia: campings, campo de golf y varios muelles deportivos y una atracción para observar el paisaje natural de las Dunas a la vez que se resolvía un problema de transporte, salvando el desnivel entre la planicie de Los Ingleses y la Playa, consistente en un teleférico.

5. **LAS RED VIARIA:** se estudiaba la red viaria, proponiendo como criterio general, la separación, en lo posible, de los tráfico rodado y peatonal, y la liberación de la Costa de vías importantes, por último se definía también la ubicación de las áreas de Servicio e Industriales.
6. **LAS AGUAS RESIDUALES:** debido a que no es posible la evacuación directa de las aguas residuales en el punto de tratamiento. Además, estas aguas depuradas deberán de canalizarse hacia la agricultura de la zona. Se protege la actividad agrícola que aquí se desarrolla, por lo que consideran más conveniente la ocupación en los primeros momentos de las partes abruptas del relieve, reservando para una segunda fase los lugares llanos, más favorables para la explotación agrícola. De este modo, en las primeras etapas se podrían simultanear estas dos actividades. También proyectan una serie de canalizaciones para concentrar, tratar y posteriormente distribuir las aguas residuales hacia la agricultura.
7. **ETAPAS:** en la realización de este Plan se reconoce que influyen, la evolución del turismo internacional e incluso las posibilidades económicas de los promotores por lo que la Ordenación está estructurada en una serie de sectores más o menos independientes, de manera que cada uno constituye un conjunto homogéneo, capaz de funcionar de manera

independiente durante un plazo indeterminado. Sin embargo, se aconseja que las primeras realizaciones deberán ser singulares, susceptibles de provocar una atracción y que ayudadas con una fuerte campaña de publicidad dieran a conocer el lugar, y sobre todo, lo proyecten hacia el futuro inversor que se pretendía atraer.

Por todo esto, se consideró que los elementos arquitectónicos o actuaciones a realizar en primer lugar, eran en:

- a) **San Agustín:** restaurante, Centro de información (Complejo La Rotonda), estación para automóviles y un grupo de hoteles.
- b) **Los Ingleses:** dos hoteles.
- c) **San Fernando:** lugar destinado para los Servicios e Industria (almacenes, talleres, etc.).
- d) **Maspalomas:** hotel de lujo (El Oasis).
- e) **Pasito Blanco:** club para embarcaciones deportivas y hotel de lujo (Muelle Deportivo).

No obstante el Plan de Extensión, adolecía de determinados documentos de relevante importancia para su correcta ejecución y desarrollo que estaban previstos en La Ley del Suelo vigente en aquellas fechas, como instrumento legal de obligado cumplimiento que determinaba en su artículo 40 que aquellos Planes Parciales de Ordenación redactados por particulares deberían incluir, entre otros, los siguientes documentos: etapas en las que se prevé su realización, modo de ejecución de las obras y previsión sobre la futura conservación de las mismas, compromisos que se hubieren de contraer entre el urbanizador y el Ayuntamiento, y por último, datos sobre los medios económicos necesarios con una programación de las inversiones para llevar a cabo las diferentes urbanizaciones. Ello tuvo una especial incidencia en la plasmación real del “modelo”.

De este modo comienza la ordenación de este litoral del Sur, siendo la primera iniciativa importante que se realizaba en el Archipiélago Canario, estrictamente Turística con vistas a la

introducción de la Isla y consolidación de la misma, dentro del negocio del Turismo que posteriormente sería de Masas.

En años posteriores y a la vista de la evolución errónea en comparación con lo previsto, del Modelo de implantación que nace de la Ordenación ganadora del Concurso en Febrero de 1973, se les encarga por los mismos promotores la revisión del mismo a un Equipo formado por el despacho profesional de Manuel de la Peña y S.E.T.A.P. que se realiza con el nombre de Maspalomas –presentación del proyecto del esquema director general de ordenación 1.975-2.000 y en septiembre de 1973 se complementa con un estudio para examinar las posibilidades de extender geográficamente la zona de ordenación, de aumentar la capacidad de acogida turística, y proponer un nuevo esquema director general de ordenación del conjunto de la nueva zona considerada. Maspalomas –esquema director general de ordenación orientaciones para un reglamento urbanístico.

Ambos estudios que pretendían dar nuevas directrices para reconducir el Modelo no se llegaron a aplicar, ni tramitar ante las Administraciones competentes.

No obstante la labor profesional relatada de S.E.T.A.P. en nuestra Isla tiene sus antecedentes, continuidad y justificación fuera de nuestras fronteras en una dilatada carrera Profesional tanto utilizando el mismo equipo como actuando sus componentes de forma independiente (tal es el caso de Guy Lagneau o Michel Weill) o bien apareciendo con otros colaboradores formando nuevos equipos con siglas parecidas en otros concursos, principalmente en países Africanos o de Oriente Medio.

Hemos de tener en cuenta que bien en solitario como formando equipos estos arquitectos forman parte importante de la Historia de la Arquitectura y del Urbanismo dentro de lo que se denominó el Movimiento Moderno en Francia.

Como Urbanistas seguían el pensamiento de **Michel Weill plasmado en ideas tales:**

Progresivamente, el urbanismo ha llegado a ser una práctica pluridisciplinar. Con los arquitectos se han venido a unir diversos ingenieros (algunos de ellos especializados en problemas viarios), sociólogos, higienistas, geógrafos, economistas, abogados, paisajistas, etc.

Así también han sido creadas unas oficinas de estudios, la mayor parte privadas... de agentes de urbanismo. Con estos terminan por asociarse útilmente, a menudo los decididos políticos para aclarar y consultar algunos convenios.

Una operación urbanística es un trabajo de equipo donde la competencia de cada interviniente está completada con un conocimiento mínimo del dominio de otros participantes.

A los cuatro principales fases de una operación, la participación de cada uno **no tiene la misma importancia sino en función de su disciplina y de sus cualidades personales.**

- El análisis preliminar: el conjunto de los diversos parámetros debe estar coordinado por un urbanista-economista o sociólogo.
- La concepción general: una síntesis de todos los intervinientes es una labor donde la concepción espacial está confiada a un arquitecto-urbanista.
- La ejecución: una operación de urbanismo decidida por el responsable político, los trabajos deben ser emprendidos bajo la dirección de un urbanista-ingeniero.
- La gestión administrativa permanente: ésta deberá ser resuelta por un urbanista- jurista o economista.

En cuanto a la Arquitectura Moderna, su obra principal está impregnada de las claves del **Movimiento Moderno**, correspondiente a una fase específica desde 1.967 a 1.973 que es cuando se asocian las fuertes incitaciones de la administración del estado a las innovaciones, pro-

gramáticas, tipológicas y constructivas que edifican a la vez las grandes estructuras de hábitat con nuevas tipologías (en Evry y Grenoble), zonas de recreo en los lugares turísticos del litoral o de la montaña y el excepcional Centro Georges Pompidou cuyo pensamiento y escritos que lo recogen quedan expresados en el texto de Gerard Monnier a continuación:

Esta fase se termina por los efectos brutales de la crisis económica de 1.973 que abre la vía a un cambio radical de las condiciones de la arquitectura, efectuada esencialmente entre 1.973 y 1.983 periodo que precede a aquel que muchos autores identifican como un renacimiento en Francia de la Arquitectura ocupa un lugar destacado en la función del sector público como en las apuestas de las empresas marcado por las violentas peripecias ideológicas y por la renovación de los hombres particularmente de los arquitectos y también de los programas y de los procedimientos –la descentralización y los concursos– este periodo tiene una unidad en los edificios. Esta larga secuencia está en efecto dominada por obras singulares, doblemente singulares: porque ellas son en general equipamientos más o menos más bien insertadas en el entramado existente y porque ellas están a menudo marcadas por la nueva competición como consecuencia del gran cambio del acceso al mando.

De manera significativa, en este periodo pleno de tensiones la mayoría de los escritos relativos a la crisis socio profesional y a la renovación de las arquitecturas están disponibles, crónicas y testimonios se multiplican, en un primer momento las publicaciones militantes de Jean Pierre Le Dantec (Por último la arquitectura 1.984, Dédalo el Héroe 1.982), la obra de Jacques Lucan (Francia Arquitectura 1.965-1.988-1.989) y la de Françoise Chaslin (El París de François Mitterrand 1.985) Los escritos de los arquitectos de nuevo abundan (Andreu, Chemetov, Gaudín Rivoulet y algunos otros). Muchos estudios especializados sobre las arquitecturas del desarrollo comienzan a documentar este momento histórico: Antoine Picón y Claude Prélorenzo, acaban juiciosamente de valorar una operación sintomática La gran Motte de Jean Baladur 1.999, mientras que los trabajos de nuestros seminarios sobre el sujeto hacen el objeto de una primera publicación (Arquitectura del desarrollo I y II 1.998, 1.999). En este breve periodo, las manifestaciones de una arquitectura moderna invierten los programas de la arquitectura pública, estos edificios son a menudo sintomáticos de la dificultad de los arquitectos a cargo de las obras públicas, encuentran para señalar la oficialidad de los programas. La solución se busca a menudo en la exaltación del edifi-

cio aislado por la combinación de la expresión de la originalidad técnica con las formas resultantes de la tradición moderna.

Como consecuencia de la creación de los nuevos departamentos en Ille de Francia, las nuevas instalaciones de la administración territorial, imponen mayores equipamientos en las nuevas ciudades.

En Hervé la capital del nuevo departamento de L'Essonne, Lagneau **construye en 1971** un edificio de tres niveles, en forma de puente, sostenido por vigas de hormigón armado, con formas irregulares. En el Var, el traslado de distrito de Draguignan a Toulon está en el origen de una nueva capital, un edificio que mantiene los principios en desuso de la composición simétrica y de las formas grandilocuentes.

Otras Obras de reconocido prestigio, encontradas por la Biblioteca de la E.T.S.A, y que comento a continuación brevemente, son:

- **WADI SAQRA EN AMMAN – JORDANIA**
- **TALLER DE ARQUITECTURA AART SETAP INTERNATIONAL**
- **ARQUITECTOS: JEAN DIMITRIJEVIC, SAMIR FARAH, LEON FORGIA RENZO MORO**
- **ARQUITECTOS AYUDANTES: EOIN MACDOUGALD, MIKAEL BOLTENSTERN, HUGUES VAN DER STEGEN**

Este proyecto que consiste en integrar un centro comercial, una torre de oficinas y un centro de ocio en un parque público en la periferia del centro de la ciudad de Amman fue estudiado para un Concurso Internacional promovido los responsables del plan de desarrollo de la ciudad de Amman, 23 equipos participaron en este concurso. El proyecto Aart Setap Internacional obtuvo el 1º premio.

El carácter de este proyecto está marcado por la integración en un contexto histórico, social y climático de los alrededores de esta ciudad y expresa con unas formas fuertes el dominio de lo pleno sobre lo vacío, así como aparecen espacios fluidos a las múltiples variaciones de luz y de sombra con la vegetación integrada en perfecta armonía con los elementos que marcan la composición.

- **EL NUEVO CENTRO ADMINISTRATIVO DE LA BANCA DE FRANCIA**

El nuevo Centro administrativo de la Banca de Francia de Marne-la-Vallée, se debe al diseño del arquitecto jefe **Guy Lagneau**, está situado sobre un terreno de alrededor de 5 hectáreas como consecuencia de la transferencia a éste lugar de varios cientos de agentes que trabajan en París en el entorno histórico de: Palacio Royal/Opera, Campos Elíseos, Bld. Saint Germain/Bld Raspail.

- **DIWAN-PALACIO DEL GOBIERNO EN ABU DHABI**

- **DESPACHO DE ARQUITECTOS: AART SETAP INTERNACIONAL**

- **ARQUITECTOS: JEAN DIMITRIJEVIC, SAMIR FARAH, LEON FORGIA, RENZO MORO**

- **ARQUITECTOS AYUDANTES: EOIN MACDOUGALD, MIKEL BOLTENSTERN, HUGUES VAN DER STEGEN**

Este proyecto fue estudiado para un Concurso Internacional, organizado por las autoridades de Abu Dhabi. El proyecto de AART SETAP Internacional fue el seleccionado y consistió, en la concreción espacial del Palacio del Gobierno que comprende las oficinas de la Corte del Príncipe heredero y del Consejo Ejecutivo del Gobierno, así como una biblioteca y sus anexos.

- **HOTEL DE LA CIUDAD DE ABU DHABI**

- **DESPACHO DE ARQUITECTOS: AART SETAP INTERNACIONAL**

- **ARQUITECTOS: JEAN DIMITRIJEVIC, SAMIR FARAH, LEON FORGIA**

- **RENZO MORO**

- **ARQUITECTOS AYUDANTES: EOIN MACDOUGALD, MIKEL BOLTENSTERN, HUGUES VAN DER STEGEN**

Este proyecto fue estudiado para un Concurso Internacional en el que participaron 24 equipos. El proyecto de Aart Setap Internacional obtuvo una mención. Este proyecto con-

siste en construir el Edificio-Hotel de la Ciudad de Abu Dhabi para abrigar entre otros, los servicios municipales, El Departamento de Urbanismo, el Departamento de Servicios Sociales así como la Secretaría General de los Municipios de los Emiratos Árabes Unidos. El concepto particular de esta organización de las masas, de las formas y de los espacios crea el efecto buscado de los juegos de luces y favorece la adaptación de este edificio en su entorno relativo al contexto social y climático.

- **EL PALACIO DE JUSTICIA DE EVRY**
- **ARQUITECTO: GUY LAGNEAU**

El palacio de Justicia de Hervé, situado en el centro de la ciudad nueva se integra en la ciudad administrativa que acoge los servicios del departamento de Essonne.

Este conjunto se inscribe alrededor de un gran llano de agua de tal manera que los volúmenes de las construcciones que rodean el estanque se oponen al edificio administrativo que se eleva al fondo de la composición.

- **AYUNTAMIENTO – EVRY**
- **ATEA ARQUITECTOS: GUY LAGNEAU, JEAN DIMITRIJEVIC**
- **BERNARD ARCHAIN, Y JEAN MICHEL KRAUS**
- **AYUDANTES**
- **MICHEL LAGNEAU–DECORADOR**
- **JEAN MAR VILLIERS, Y SOFI WALBAUN–AYUDANTES**

La creación del departamento en 1.964 ha estado consagrada algunos años más tarde para la edificación de la Prefectura, pieza maestra del vasto conjunto de 12 hectáreas que ha llegado a ser durante algunos años la Ciudad Administrativa alrededor de la cual se ha articulado la Ciudad Nueva. Para la construcción del Ayuntamiento, el equipo ATEA ha tomado la decisión de respetar la elección de los materiales que componen la primera etapa del edificio principal. Las estructuras son de hormigón en la parte existente. Los arquitectos han

explotado gráficamente el carácter de éste material, creando unos motivos en ligero relieve mediante la huella dejada por los elementos del encofrado que han servido para posteriormente colorearlos.

- **CENTRO RELIGIOSO EN AL HADA**
- **DESPACHO DE ARQUITECTOS: AART SETAP INTERNACIONAL**
- **ARQUITECTOS: JEAN DIMITRIJEVIC, SAMIR FARAH, LEON FORGIA**
- **RENZO MORO**
- **ARQUITECTOS AYUDANTES: EOIN MACDOUGALD, MIKEL BOLTENSTERN, HUGUES VAN DER STEGEN**

El proyecto consiste en la construcción de un centro religioso, en la periferia de la zona de la Meca, (Irma), situado sobre la carretera principal yendo de Taif a la Meca. Este centro religioso comprende una Mezquita para 3.000 personas, un hotel de 52 habitaciones, dos villas para V.I.P.S., unos alojamientos para los empleados y los servicios complementarios.

El complejo está destinado para los visitantes, a las personalidades oficiales, y a su entorno, así como a los peregrinos en ruta hacia la Meca para la ceremonia Anual de “Hajj”. Este lugar está consagrado al reposo, a la oración, así como a la preparación religiosa de los peregrinos, antes de llegar a la Meca.

- **HOSPITAL MILITAR EN KUWAIT**
- **DESPACHO DE ARQUITECTOS: AART SETAP INTERNACIONAL**
- **ARQUITECTOS: JEAN DIMITRIJEVIC, SAMIR FARAH, LEON FORGIA**
- **RENZO MORO**
- **ARQUITECTOS AYUDANTES: EOIN MACDOUGALD, MIKEL BOLTENSTERN, HUGUES VAN DER STEGEN**

El concepto utilizado en el Proyecto del Hospital Militar está basado sobre la síntesis de muchos parámetros fundamentados tales como los factores locales, regionales, sociales y

políticos, la influencia de las consideraciones estratégicas militares, así como de las características del entorno a escala local.

El impacto visual del Hospital ha estado acentuado en las fachadas gracias a la utilización de los elementos prefabricados en hormigón blanco aportando un efecto de sombras contrastando con los cristales tintados. El complejo de los alojamientos de servicio está revestido de ladrillos y de hormigón en color blanco.

- **LICEO Y ESCUELA NORMAL EN BAMAKO**
- **ASOCIACIÓN: S.E.T.A.P. – DIRECCIÓN TÉCNICA DE LOS ESTUDIOS: I.SSEIFERT Y C. CORNELLI**
- **CONSEJO: J. DIMITRIJEVIK Y E. SCAILLON**
- **DIRECCIÓN Y COORDINACIÓN DE LOS TRABAJOS: D. HIGOIN Y M. BASTOGNE**

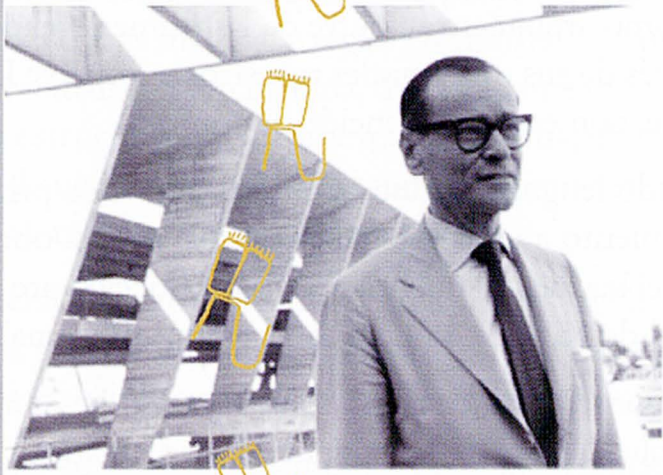
El Proyecto fue encargado a la Asociación S.E.T.A.P. Tekhne por el Gobierno de Mali. Estos han llevado el trabajo no solo de arquitectura sino el de ingeniería e igualmente la decoración de interiores, ayudando también en la elección del mobiliario, y llevando la coordinación de los equipos técnicos.

Las estructuras son de hormigón armado y con elementos pesados prefabricados (vigas) cuyo peso ha sido limitado ya que se introdujo obligatoriamente en su construcción, la posibilidad de elevarlo manualmente.

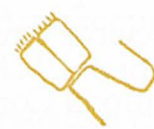


SIQUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"AFFONSO EDUARDO REIDY (1909-1964)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: BENITO GARCÍA MACIÁ



Comentario: Benito García Maciá

No se pretende desconocido, Afonso Eduardo Reidy es, junto con Oscar Niemeyer y Lúcio Costa, una de las figuras más relevantes de la arquitectura brasileña del siglo XX.

Nacido en París en 1909, hijo de inglés y madre brasileña, realiza sus estudios en Río de Janeiro. Su formación como arquitecto se nutre de las primeras experiencias y obras del Movimiento Moderno a través de sus tres grandes maestros europeos: Le Corbusier, Walter Gropius y Mies van der Rohe, con especial atención al primero.

Asumir un determinado lenguaje arquitectónico ligado a los principios programáticos de Le Corbusier, y el seguimiento atento y estudio riguroso de las obras del nuevo estilo internacional, forman parte del bagaje y el quehacer en la producción arquitectónica de Reidy hasta su fallecimiento a la edad de 55 años en plena actividad profesional.

Carlos Martí cita a Cesare Brandi destacando una frase de su libro *Teoría general de la crítica*: “No existe arquitectura que carezca de ascendencia paradigmática”. Y continúa Martí: “Toda arquitectura se refiere consciente o inconscientemente a ejemplos anteriores que le sirven de precedente. Pero tampoco existe arquitectura, que no pase por un trabajo de elaboración sintáctica, esto es, que no implique una reflexión atenta sobre las reglas de composición en que se basa, ya sea para ratificarlas o subvertirlas.”¹

Cabe añadir: incluso para superarlas. Abundando en este sentido, sólo hay que conocer la obra de Reidy y comprobar su capacidad para abordar los proyectos que realiza a través de su aportación consciente y reflexiva del ascendente paradigmático a que se refiere C. Brandi.

Proyectos como el Complejo Residencial de Pedregulho en 1947 y el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro en 1954, o su participación en el trazado y equipamientos del gran

parque lineal de Río en 1962 por citar algunos de sus trabajos más conocidos, son un claro ejemplo de superación, madurez y maestría como arquitecto.

W. Gropius, tras la Bienal de Sao Paulo de 1953, refiriéndose a la emergente arquitectura brasileña “aprecia sobre todo, aquellas obras cuyo proyecto arquitectónico se relaciona armónicamente con el proyecto urbanístico, como en el Pedregulho de Reidy”. Y Max Bill en una conferencia pronunciada en Sao Paulo critica abiertamente la nueva arquitectura brasileña en su conjunto, a excepción del Complejo Residencial de Pedregulho, que considera aceptable en todos los sentidos.²

En el Museo de Arte Moderno, al igual que en su proyecto anterior, el Colegio Brasil-Paraguay de 1952, experimenta con el material y reglas compositivas basadas en la estructura portante como operador proyectual; en gran medida, determinante de la forma arquitectónica. Lo portante como esqueleto estructural, se manifiesta en fachada, al exterior con toda su fuerza expresiva como las patas de un insecto que sustentan el cuerpo central y éste, a su vez, da cobijo a las actividades que se realizan en su interior.

La planta queda así liberada como en la Casa Farnsworth o el Crown Hall de Mies van der Rohe; a diferencia de otras soluciones que al liberar la fachada de elementos portantes, la sustentación queda confinada en el interior de la planta; en este caso, no se logra “la planta libre”.

Reidy no sólo reflexiona sobre reglas compositivas y determinados lenguajes arquitectónicos, sino que sus respuestas se adaptan al lugar y a la medida de los programas a resolver, sin aspavientos, discretamente, con inteligencia y sensibilidad; aportando procedimientos que trascienden un mero lenguaje formal para proponer soluciones arquitectónicas precisas, en un proceso de *transformación*³ de impulso innovador, equilibrio y lucidez.

NOTA FINAL: gracias una vez más a la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de las Palmas por su iniciativa, y haber conseguido rescatar dos monografías de A. E. Reidy para que todos podamos consultar su obra; aprender de Reidy, e intentar estar preparados como Reidy. “*Are you Reidy?*”

Bibliografía

“Affonso Eduardo Reidy”. Editora Index Promoções Culturais. Rio de Janeiro 1985.

“Affonso Eduardo Reidy”. Nabil Bonduki e Carmen Portinho. Editorilal Blau, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. Lisboa 2000.

Revista DPA. N° 19 Ediciones UPC Barcelona 2003.

Notas

- 1 Carlos Martí Arís. “La cimbra y el arco” Fundación caja de arquitectos . Barcelona 2005. p.42.
- 2 Referencias de W. Gropius y M. Bill: Véase “Historia de la Arquitectura Moderna” Leonardo Benévolo. G.G. Barcelona 1977. p. 851.
- 3 Carlos Martí Arís. *El concepto de transformación como motor del proyecto*. Op. cit. p.39.



SIQUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....



"KIYONORI KIKUTAKE (1928-)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: HÉCTOR GARCÍA SÁNCHEZ



Comentario: Héctor García

Es un territorio como el nuestro, rodeado y contenido por agua, donde el paisaje se define, allá donde se mire, por un sutil encuentro entre cielo y mar, parece ilógico, aún en nuestros días, que demos la espalda a un lugar de oportunidad como es la inmensa extensión de aguas sin fronteras de nuestro océano.

Las Islas, territorios limitados, comprimidos, estrujados... son espacios donde el desmesurado crecimiento poblacional genera grandes presiones sobre el suelo y el paisaje que han hecho de nuestras ciudades espacios ajenos a éstos.

Los problemas derivados de la Alta Densidad Poblacional en territorios como nuestro archipiélago, ya han sido estudiados en otras partes del mundo, por ejemplo en Japón; territorio de similares condiciones en cuanto a la relación Ciudad-Alta Densidad-Territorio.

Toda esta problemática generó experiencias fascinantes en el mundo del nuevo urbanismo destacando aquella que llevó al surgimiento de las Megaestructuras y la Arquitectura Metabolista.

A mitad del siglo XX arquitectos japoneses entre los que destaca Kiyonori Kikutake mostraron su preocupación por la problemática de la alta densidad en las ciudades japonesas; ciudades asfixiadas, ahogadas por un crecimiento desmesurado que llevó a la ruptura entre ciudad y entorno.

Así, en 1958, Kiyonori Kikutake propone una solución drástica a tal situación, como si una novela de Julio Verne se tratase, propone su proyecto “Marine City”.

La ciudad marina flotante muestra una nueva forma de entender el urbanismo hasta la fecha conocido. Una nueva vía de relación entre ciudad y entorno se abre a los ojos de los urbanistas. La condición que Japón tiene como territorio limitado y comprimido, lleva a Kiku-

take a plantear y experimentar en nuevos territorios de expansión; no en aquellos del interior dedicados al mundo agrícola, sino en otros, aquellos ligados al universo de los Océanos.

Tal vez en aquellos momentos fuese una utopía, pero considerando las megaestructuras de plataformas petrolíferas actuales parece que la idea no era nada disparatada. Las plataformas actuales tienen capacidad para convertirse en los nuevos territorios de oportunidad, en los nuevos suelos urbanos donde nuestras ciudades interrelacionarían con los océanos.

Las ciudades marinas flotantes se extenderían hacia el mar coexistiendo en armonía con éste. Trasladarían sus nuevos hábitats al territorio del agua, el agua se convertiría en el nuevo espacio natural que define la ciudad. El agua permite al mismo tiempo aporte de energía alternativa, en un complemento armónico con los vientos marinos y el soleamiento. Una ciudad más integrada con el medio natural parece estar al alcance de todos.

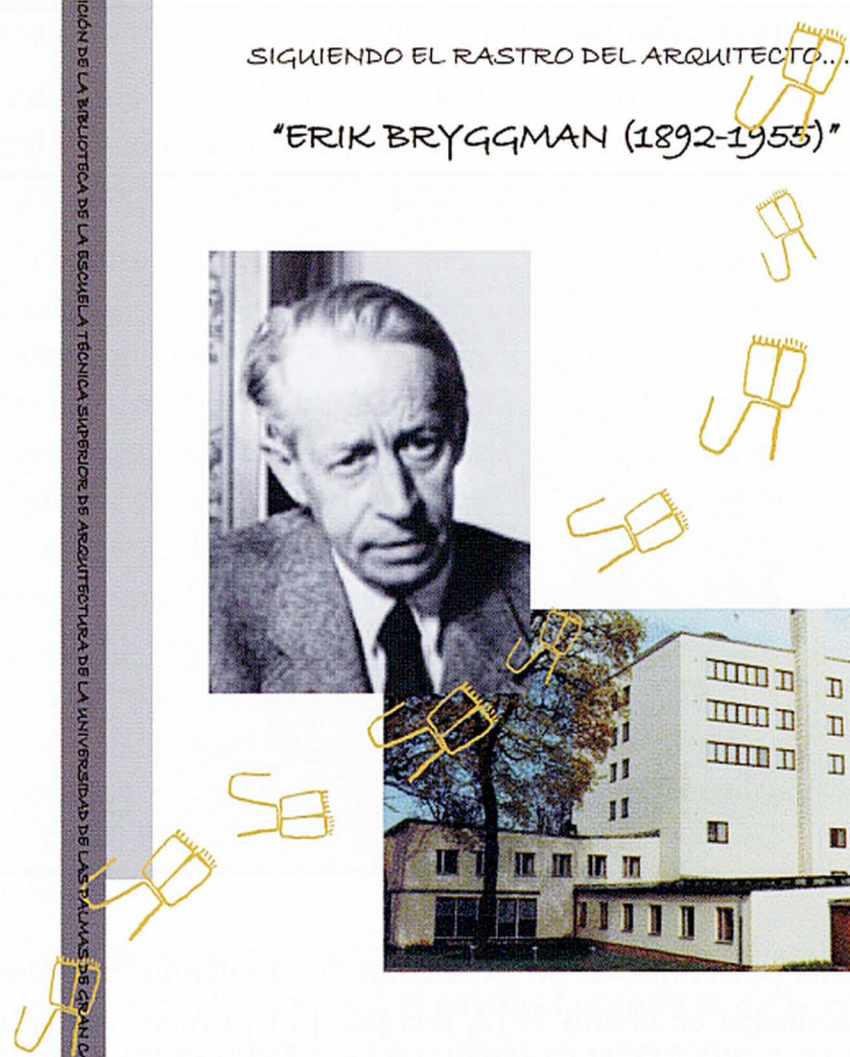
Kikutake defiende la necesidad de volver al agua como naturaleza esencial del hombre, para así reconocer en ella una nueva oportunidad de coexistencia con el medio natural, donde el hombre, aprendiendo de los errores de anteriores civilizaciones, se encuentre en perfecta armonía consigo mismo y su entorno; “el Agua”.

Kiyonori Kikutake, nace en 1928 en Japón, fue el primero en proponer en 1958 la Ciudad Marina. En 1960 Kikutake propuso el concepto de Arquitectura Metabólica que integra Tradición dentro de Modernidad expresando la idea vista en “Sky House” e “Izumo Shrine”. En el desarrollo del Hábitat, Kikutake ha propuesto la realización de ciudades marinas, super rascacielos y megaestructuras en el intento de aportar nuevas consideraciones al desarrollo sostenible.

EXPOSICIÓN DE LA BIBLIOTECA DE LA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA. 25 DE MAYO DE 2007

SIGUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"ERIK BRYGGMAN (1892-1955)"

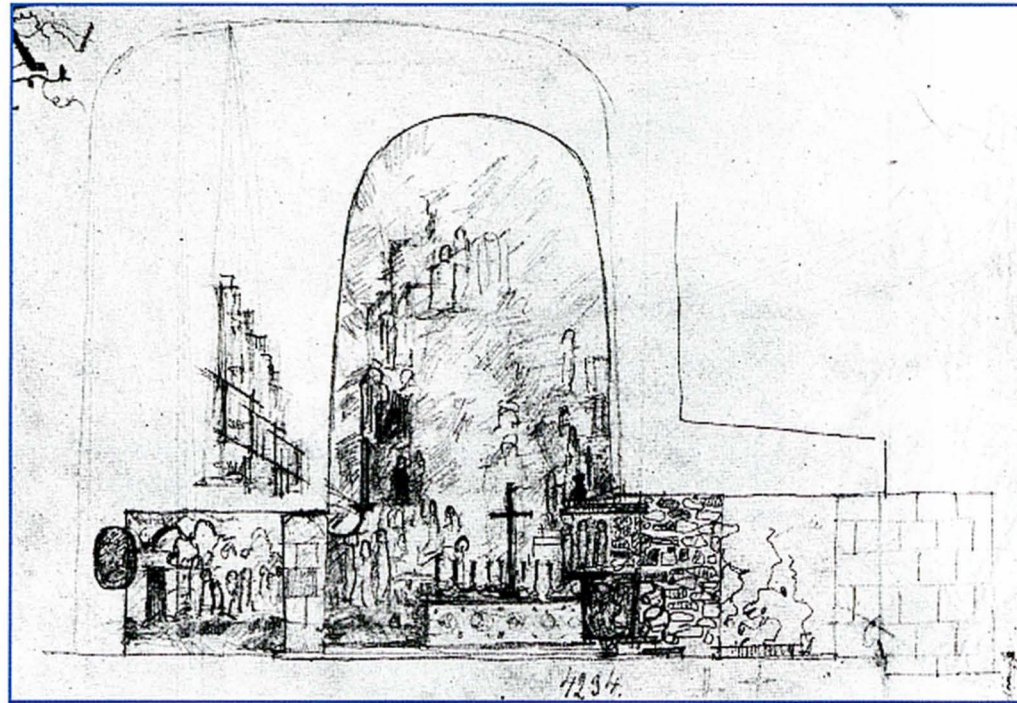


COMENTARIO CRÍTICO POR: MARÍA LUISA GONZÁLEZ GARCÍA

"El funcionalismo ha existido en todas las épocas"

Erik Bryggman (1892-1955)

Comentario: M^a Luisa González García



La monografía editada por el museo de arquitectura de Finlandia con motivo de la exposición sobre su obra realizada en el año 1912, recopila por primera vez la obra de un gran maestro, algo eclipsado quizás por la figura de su gran amigo Alvar Aalto.

Juntos inician el funcionalismo en Finlandia, convirtiendo a Turku, antigua capital de Finlandia en la cuna del movimiento moderno.

El libro contiene material inédito sobre la obra mas destacada de Bryggman que es la capilla de la Resurrección de Turku 1938-1941, mostrándonos la evolución del proyecto a tra-

vés de unos bellísimos dibujos, que van desde la concepción inicial en el concurso que gana en el año 38¹, hasta la solución que construye en el año 41, después de la guerra de invierno con Rusia, en la que se ve gravemente amenazada la independencia de Finlandia.

Los dibujos editados en el libro nos muestran el giro que se produce con respecto a la concepción inicial del concurso, que pasa de reflejar una visión cultural de la muerte y después de la vida, para convertirse en un verdadero homenaje a los muertos de la guerra.

La capilla de la resurrección es la obra que mejor sintetiza el ideal nórdico de la arquitectura en sintonía con la naturaleza y los valores de la modernidad, pero hay que entenderla dentro de la concepción luterana de la muerte, muy diferente a la cristiana. El esquema clásico de las iglesias cristianas con orientación EO de la nave principal adoptado en el primer esquema se va superponiendo a un segundo eje visual que aparece al abrirse la fachada Sur al paisaje del cementerio. El recorrido se convierte así en el verdadero protagonista del proyecto. Esta apertura al sol, al renacimiento, cargada de simbolismo, muy dentro pensamiento Luterano, consigue romper la simetría central de las iglesias clásicas, creando una tensión entre un recorrido sagrado hacia el altar hacia la cruz y a su vez un atrio lateral de transición entre la vida y la muerte, entre el interior y el exterior, entre la penumbra y la luz. El espacio de la nave se contrae para formar ese recorrido de los muertos abierto al paisaje y se vuelve a dilatar para crear el recorrido axial focalizado en el altar. Los bancos se orientan al Sur girándose levemente con respecto a la planta, para observar como el recorrido procesional de los muertos se funde con el paisaje.

La noción de la naturaleza, íntimamente ligada a la cultura finlandesa, explica que el proyecto no comience en la capilla sino con el paisaje, la capilla se sitúa en una colina de un cementerio dentro de un gran bosque, el recorrido es ceremonial y ascendente por la colina respetando la naturaleza preexistente. También en la villa Waren, (Ruissalo, Turku 1932), una sencilla casa funcionalista, el recorrido se vuelve el protagonista impregnándose de ese sentido de comunión con la naturaleza, de esta manera el pasillo de acceso a las habitaciones se abre al paisaje, culminando con la incorporación de un árbol a la propia arquitectura. Una casa totalmente plegada a los pinos.

Pero la gran enseñanza de Bryggman es la creencia de que el funcionalismo y los valores atemporales de la arquitectura son la misma cosa, afirmando que el funcionalismo ha existido en todas las épocas, la buena arquitectura siempre ha demostrado las mismas propiedades y cualidades, y que un edificio debe funcionar de la mejor manera posible según su programa, y debe hacerlo con economía, con pocos medios y desechando las formas innecesarias.

El libro también nos demuestra las claras influencias del clasicismo Sueco, que el mismo Bryggman considera el comienzo del pensamiento moderno funcionalista, pero también significa un enraizamiento con la tradición. También vemos documentadas en el libro clarísimas referencias a los maestros nórdicos, sobre todo de Asplund, Lewerentz y Tessenov, pero sobre todo nos impresionan unas acuarelas y dibujos de la campiña italiana y su arquitectura clásica, o sus dibujos de árboles, lo que demuestra que Bryggman al igual que otros grandes arquitectos de la modernidad como Le Corbusier o Aalto parten de un conocimiento del paisaje y de la arquitectura clásica utilizando el dibujo como medio para aprehender esa realidad exterior, demostrando esa idea clásica de que la arquitectura en realidad es una abstracción de la naturaleza.

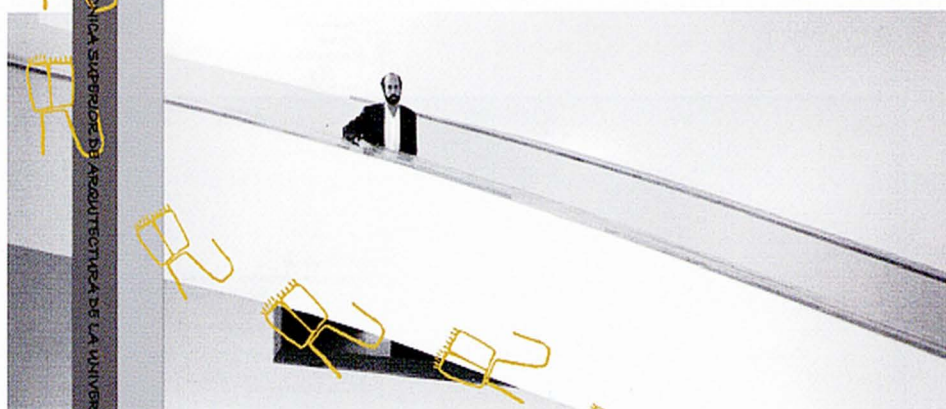
Notas

- 1 El concurso lo gana con el lema “Sub Specie Aeternitates” de Spinoza. Según Bennett, la frase se interpreta como que el hombre debe buscar la aproximación al punto de vista divino, para liberarse de la esclavitud del tiempo.

EXPOSICIÓN DE LA BIBLIOTECA DE LA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA 25 DE MAYO DE 2007

SIGUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"JOSÉ CRUZ OVALLE (1948-)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: JUAN A. GONZÁLEZ PÉREZ

Comentario: Juan Antonio González Pérez

José Cruz Ovalle. Hacia una nueva abstracción

Elizabeth Bennett y Alejandro Crispiani (editores)

Serie Monografías de Arquitectura Chilena Contemporánea/Volumen 14

Ediciones ARQ/Escuela de Arquitectura/Universidad Católica de Chile

Santiago de Chile, 2004



Este volumen reúne la obra de José Cruz Ovalle, arquitecto y escultor chileno poco conocido en Europa debido a una ignorancia geográfica que niega visibilidad a lo que no perte-

nece al centro hegemónico. Su intensa arquitectura parte de un pensamiento riguroso que la genera y estructura. El exacto despliegue de sus formas, sensibles a las condiciones del contexto suramericano, hace de su compleja obra una pieza fundamental en el panorama de la arquitectura chilena contemporánea.

José Cruz Ovalle nace en Santiago, estudia Arquitectura en la Universidad Católica de Chile después de haber hecho un año de Ingeniería. Continúa sus estudios en la ETSA de la Universidad Politécnica de Barcelona donde se titula en 1973.

Hasta 1987 reside en Barcelona donde ejerce como arquitecto e imparte docencia de Estética en la Escuela de Arquitectura junto al filósofo Eugenio Trías. Colabora con la revista *Jano Arquitectura*.

En 1987 vuelve a Chile y abre su propio estudio en Santiago.

Entre sus primeras obras podemos destacar el Pabellón de Chile en la Exposición Universal de Sevilla 1992 y el Hotel Explora Patagonia de 1993.

Le siguen su Casa-Estudio en calle Espoz en 1994, la Casa Santo Domingo (1997) y la Casa Nogales de la Dehesa (1998), en Santiago de Chile.

La obra *Industria Forestal Centromaderas* queda finalista del I Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana en 1998, año en que se expone en el MOMA de Nueva York.

Más recientemente las Bodegas Viña Pérez Cruz (2001), Bodegas en Los Robles (2002) y La Universidad Adolfo Ibáñez en Peñalolén, por la que obtuvo en 2004 el Primer Premio en la Bienal de Arquitectura de Lima, son sus obras de referencia.

Aparte de la experiencia docente de Barcelona, ha sido Profesor invitado del Centro de Estudios de la Arquitectura Contemporánea de la Universidad Torcuato Di Tella en Buenos Aires y Profesor Asociado de la Universidad Católica de Chile.

En su búsqueda de una modernidad radical, Cruz Ovalle explora los límites de la arquitectura. Sintetiza un lenguaje propio construido en torno a una *nueva abstracción*, donde la ar-

quitectura es figura de si misma, campo de experimentación donde cada obra, como creación de un nuevo orden, tiene el carácter de original.

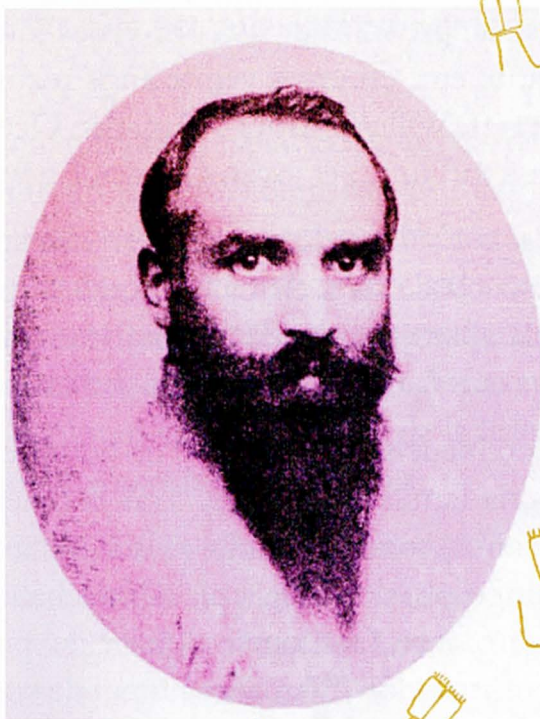
Realiza una arquitectura concebida como *casos únicos* donde “*cada vez debe rebacerse el pensamiento*”. La filosofía es el medio donde se formulan las ideas que estructuran este pensamiento. La escultura es el campo de reflexión entre forma y materia, el laboratorio de su arquitectura. La técnica se pone en función de la *perfección* de la forma, la complejidad de la técnica se oculta en la complejidad de la forma.

Construye así, un espacio tensado en el que los extremos conviven en un raro equilibrio; escultura e ingeniería, filosofía y construcción dialogan en sus dibujos-manuscritos, que revelan la dimensión teórica y técnica de su precisa arquitectura.

Los límites de sus obras reverberan en la *extensión* del territorio. Su arquitectura otorga continuidad a un espacio sin culminación. Múltiple, reflexiva, introspectiva, piensa en su entorno teniendo en cuenta la ilimitada variedad de factores que intervienen en la más pequeña de nuestras acciones. Cruz Ovalle despliega una arquitectura en la *extensión*, que mira adentro.

SIQUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"CHARLES L'EPLATTENIER (1874-1948)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: ELSA GUTIÉRREZ LABORY

Comentario: Elsa M^a Gutiérrez Labory

El periodo de formación¹ de Le Corbusier es fijado entre 1900 y 1920. A pesar de que se proclame autodidacta, donde su aprendizaje pasa por viajes iniciáticos, peleas interiores, trabajo en solitario, libre formación, etc., en estos veinte años reconoce a cuatro maestros²: Charles L'Eplattenier, Auguste Perret, William Ritter y Amadée Ozenfant. Cada uno con una especificidad diferente, que van a influir en el joven Charles Édouard Jeanneret.

Charles L'Eplattenier será el único de estos cuatro maestros que se enmarca dentro de un cuadro institucional, la Escuela de Arte de La Chaux-de-Fonds. El periodo de estancia de Le Corbusier en dicha escuela abarca desde 1902 hasta 1907. Más adelante veremos cómo L'Eplattenier va a influir en las enseñanzas de Le Corbusier y cómo lo orienta hacia la arquitectura.

Pintor y escultor nace en Neuchâtel, Suiza el 9 de octubre de 1874. Pasa su infancia en Val-de-Ruz. Primogénito de una familia numerosa. Tras la muerte prematura de su padre es colocado, a la edad de trece años, como aprendiz al lado de un pintor de brocha gorda. En sus ratos libres, tardes y domingos, se desplaza a pie a Neuchâtel para seguir los cursos de dibujo y, tras indicaciones de su profesor, frecuentar el taller del pintor Paul Bouvoir. Éste le anima a comenzar una verdadera formación. Su madre no puede costear sus estudios y le envía a casa de una hermana de su padre, la tía Emma L'Eplattenier en Budapest, donde se inscribe en la Escuela de Artes Aplicadas de la capital. Enseguida destaca por su talento y uno de sus maestros le propone continuar en la Escuela de las Bellas Artes. Pero recibe una beca de estudios del cantón de Neuchâtel para ir a París. Con esta ayuda, y lo que le envía su tía Emma, se puede costear los estudios. Este periodo comprende desde 1892 hasta 1896. Primero se matricula en la Escuela de Artes Decorativas y después en la Escuela de las Bellas Artes, además de frecuentar el taller del pintor Luc-Olivier Merson. Sus estudios comprenden la pintura, la escultura y la arquitectura.

Posteriormente, tras unos meses de viaje por Londres, Bélgica, Holanda y Munich, recaló en La Chaux-de-Fonds en 1897 para ocupar un puesto de profesor de dibujo y de composición decorativa en la Escuela de Arte. Permanecerá enseñando durante 17 años hasta que en 1914 dimite. El plan de estudios de la escuela intentaba combinar de un modo equilibrado teoría y práctica e incluía como asignaturas: el dibujo, la pintura, la escultura, estudios geométricos, dibujos del natural, apuntes de la naturaleza, viaje de estudios, conferencias sobre historia del arte y estudios técnicos sobre los metales y los grabados³. Con los jóvenes alumnos de la Escuela de La Chaux-de-Fonds, L'Eplattenier encuentra su verdadera vocación de pedagogo del dibujo.

El contexto cultural de las enseñanzas de L'Eplattenier se centra en la época del Art Nouveau, donde se coloca al ornamento en el centro de todas las miradas, llegando a ser la clave de toda creación artística. Se plantea la relación entre ornamentación artística y naturaleza. El ornamento en sí no copiaba los elementos de la naturaleza, sino que tomaba los motivos referentes a ella y los modificaba, los transformaba, hasta adaptarlos a las superficies a decorar⁴. Es por ello que se plantea la necesidad de abstracción de los diferentes motivos en los que se inspiran y de ahí la necesidad de explotar las propiedades de la línea que los dibujan. Se emplea el uso sistemático y prácticamente exclusivo de la línea.

En el libro de Jean-Paul de Bouillon, *Diario del Art Nouveau. 1870-1914*, se recoge la siguiente frase cuando explica el diseño de una hebilla de plata realizado por Henry Van de Velde: "...el ornamento por sí solo constituye todo el objeto, y la línea todo el ornamento..."⁵. En esta expresión queda asimilada gran parte de la filosofía del Art-Nouveau, donde el material queda al servicio del objeto y se llega a tal grado de abstracción que la línea toma un papel preponderante en el diseño. El trabajo de L'Eplattenier se va a plantear en este contexto. Dentro y fuera de la escuela se dedicaba al estudio del arte decorativo basado en la naturaleza, pensando en buscar un estilo regional para el Jura.

Se lucha contra el mal gusto y se intenta regenerar la industria del arte para la formación de los artesanos. L'Eplattenier, por sus experiencias en el extranjero, conoce los principios renovadores de un arte para el pueblo hecho por el pueblo, la vocación social del arte decora-

tivo, una ornamentación al servicio de los motivos localistas que generan un arte del lugar y que ensalzan la figura del artesano, la igualdad entre las artes mayores y menores. El diseño va a jugar un papel fundamental en la renovación estética. Encontrarán en la naturaleza los motivos ornamentales del estilo nuevo.

Todo esto va a influir en cómo L'Eplattenier entendía los apuntes de la naturaleza, asignatura que como hemos visto figuraba en el plan de estudios de la escuela. No se trataba de hacer una copia del original. Había que extraer de ella la estructura geométrica subyacente para reflejarla en el papel. Trabajaba con sus alumnos la observación de la naturaleza y quería que aprendieran a abstraer la forma geométrica fundamental de todo aquello que dibujaran. Potenciaba en ellos la capacidad de síntesis que traía heredada del Art Nouveau. Pero todavía iba más allá, haciendo que transformaran las formas obtenidas en trazados geométricos que siguieran las distintas leyes de composición. Con las enseñanzas de L'Eplattenier es cuando Jeanneret aprende a sintetizar las formas que ve. Así dirá: “Mi maestro había dicho: “Sólo la naturaleza es inspiradora y verdadera, sólo ella puede ser soporte de la obra humana. Pero no hagáis con ella lo de lo paisajistas, que tan sólo muestran su apariencia. Escrutad su causa, su forma, su desarrollo vital y haced la síntesis creando *ornamentos*”. Tenía un concepto elevado del ornamento, que él consideraba como un microcosmos⁶.

En junio de 1905 L'Eplattenier habla con los padres de Édouard Jeanneret y de Léon Perrin. Quiere obtener su aprobación para reorientar los estudios de ambos en los dos años siguientes. Hasta ahora la Escuela estaba enfocada exclusivamente a la educación de artesanos para el diseño de relojes. L'Eplattenier quiere extender los dominios de competencia de la escuela a todas las artes decorativas, incluso a la arquitectura. Para ello crea el “cours supérieur”. Para esta experiencia pedagógica va a necesitar por lo menos de un estudiante para cada materia del edificio: uno para la ebanistería y escultura en madera, otro para la escultura en piedra, para la cerámica, las vidrieras... En este contexto de constitución de un grupo de artesanos y de reparto de tareas, es donde se enclava la anécdota de atribuirle a Édouard el papel de arquitecto, cuando L'Eplattenier le dice “Toi, tu seras architecte”⁷. El trabajo de Édouard se encuadra en la composición de las fachadas y de los detalles decorativos de las casas, además

de organizar todo el trabajo del equipo. Para ello lo pone en contacto con René Chapallaz. Un joven arquitecto que había firmado los permisos de construcción de su casa y había controlado la obra de la misma.

Una vez Édouard y Léon terminan los dos años del curso superior, emprenden viaje a Italia. El “Viaje a Italia” era parte de la tradición pedagógica de la Escuela de Bellas Artes. Recordemos que en el plan de estudios de la escuela existía una asignatura que se denominaba “viaje de estudios”. Su maestro L’Eplattenier había ya realizado dos viajes a Italia, uno en 1903 y otro en 1904, visitando principalmente la Toscana, Florencia, Siena, Pisa y también Venecia. El itinerario del viaje de Édouard es planificado bajo los consejos y directrices de su maestro.

En 1911 L’Eplattenier crea la “Nouvelle Section”, que reemplaza el antiguo curso superior, que había durado seis años. Una vez que los alumnos terminan la escuela primaria se les ofrece un curso completo de dibujo, composición y artes decorativas. Para este nuevo proyecto, que no es más que el desarrollo natural del curso superior, cuenta con tres nuevos profesores, antiguos alumnos suyos. Léon Perrin que enseñará la composición ornamental a partir de la naturaleza y Georges Aubert que trabajará sobre el estudio razonado de las formas en la naturaleza y en los estilos para el diseño y el modelado así como la aplicación a la escultura en madera. El último profesor con que cuenta será Charles Édouard Jeanneret, cuyo programa se va a diferenciar del de sus compañeros. Se va a encargar de que sus alumnos tengan un conocimiento pormenorizado de los elementos geométricos. Una vez conocidos, realizarán diversos ejercicios que tocan distintos aspectos (arquitectura, mobiliario, etc.). También hay que destacar en su curso los medios con los que ha de trabajar el alumno para poder resolver los ejercicios propuestos. Estos medios son los bocetos, la planta, la sección y la perspectiva, artificios que él ya ha usado en sus cuadernos de viajes para analizar las distintas obras a las que se enfrenta.

A la vez que L’Eplattenier crea la “Nouvelle Section” se embarca también en el proyecto del “Ateliers d’Art Réunis”. Reunía todas las materias bajo el mismo techo y asumían trabajos de arte concreto. En el taller trabajaban sus alumnos y sus antiguos alumnos. Los primeros trabajos que reciben son: la decoración del hall de correos de La Chaux-de-Fonds y el

hall del observatorio de Neuchâtel. Léon Perrin había sido nombrado presidente y Auguste Aubert tesorero. Charles Édouard Jeanneret era el encargado de presentarlo a la sociedad y establecer contactos con las instituciones equivalentes en Alemania. Posteriormente diseñará el edificio que albergará al “Ateliers d’Art Réunis”, de clara inspiración en la Cartuja de Ema que visitara en su primer viaje.

Pero los días de la Nouvelle Section están contados. Los dirigentes social demócratas de La Chaux-de-Fonds pronto se manifiestan en contra de ella. No admiten que se forme a decoradores que no van a ser capaces de saber su oficio. No consideraban a los tres jóvenes profesores cualificados para la enseñanza, puesto que ninguno de ellos poseía título alguno. Se les exige que adquieran el diploma oficial de enseñanza del dibujo. Édouard se somete a ello y en diciembre de 1913 se presenta al examen. Será el único título oficial que obtendrá a lo largo de su vida. Así mismo los profesores de l’École des Beaux Arts, los de más edad, están en contra de que se pierda la tradición de formar grabadores y joyeros orientados hacia las necesidades de la industria local, en la que hasta ahora se formaban los alumnos. El 18 de marzo de 1914 L’Eplattenier dimite ante la situación que se genera y Jeanneret, Perrin y Aubert se niegan a seguir en tales condiciones.

Una vez L’Eplattenier dimite, retoma sus pinceles y trabaja sobre los motivos y paisajes de los alrededores de La Chaux-de-Fonds. Así mismo, acepta diversos trabajos, entre los que encontramos:

- 1917. Monumento al consejero federal Numa-Droz.
- 1923. Mosaicos del Crematorio de La Chaux-de-Fonds, a la vez que se inicia en los trabajos de arquitectura en colaboración con René Chapallaz.
- 1931-32. Fuente y tres figuras en el cementerio de la Chaux-de-Fonds.
- 1937. Descendimiento de la Cruz que decora la capilla del Oratorio en La Chaux-de-Fonds.

En la primavera de 1912 comienzan las desavenencias entre L'Eplattenier y Édouard. El primero se enfada cuando se entera de que su antiguo alumno quiere exponer las acuarelas de sus viajes, su famosa serie intitulada *Langage de pierres*, en un salón de Neuchâtel. Mientras que para L'Eplattenier no son más que borrones que no reflejan el movimiento, para Édouard son de gran importancia. Así la relación se va enfriando. Además, no contribuye en nada la forma en que posteriormente L'Eplattenier abandona la "Nouvelle Section" ante las presiones de los demás profesores, dejando a sus antiguos alumnos enfrentarse solos al problema. Pero Édouard ya tenía otras expectativas puestas en sus otros maestros. Una vez se separan en 1914 parece que no se vuelven a encontrar. No obstante, según recoge Marie-Jeanne Dumont en su libro, *Le Corbusier* envía a su maestro los primeros números de *L'Esprit Nouveau* y la mayor parte de sus libros de los años veinte, todos ellos muy amablemente dedicados. Así mismo, existe una postal⁸ escrita a Le Corbusier por L'Eplattenier agradeciéndole el envío de los tres volúmenes de *L'Esprit Nouveau*⁹.

En 1946, tras un día de trabajo en la naturaleza, L'Eplattenier sufre una caída de veinte metros en las rocas del Doubs, cerca de Brenets y muere trágicamente.

Bibliografía

BOUILLON, Jean Paul, *Diario del Art Nouveau. 1870-1914*, Barcelona: Destino, 1905.

BROOKS, Harold Allen, *Le Corbusier's formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997.

CURTIS, William J. R., *Le Corbusier: ideas y formas*, Madrid: Hermann Blume, 1986.

DUMONT, Marie-Jeanne *Le Corbusier. Lettres à Charles L'Eplattenier*, Paris: Linteau, 2006.

TURNER, Paul Venerable, *La formation de Le Corbusier. Idéalisme & Mouvement Moderne*, Paris : Macula, 1987.

Notas

- 1 Cfr. Paul V. Turner, *La formation de Le Corbusier. Idéalisme & Mouvement Moderne*, Paris: Macula, 1987 y, Harold Allen Brooks, *Le Corbusier's formative Years: Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds*, Chicago: The University of Chicago Press, 1997.
- 2 La extensa correspondencia entre Le Corbusier y sus cuatro maestros, así como con sus padres, nos muestran la consideración de estas cuatro personalidades como sus maestros. Estas cartas, conservadas en casi su totalidad se encuentran recopiladas por Marie-Jean Dumont en cuatro volúmenes dedicados a cada uno de sus maestros. Las cartas de Le Corbusier a Perret aparecieron a finales de 2002 publicadas por la Editorial Linteau, seguidas por las de L'Eplattenier y Ritter.
- 3 William J. R. Curtis, *Le Corbusier: ideas y formas*, Madrid: Hermann Blume, 1986, op cit., p. 18.
- 4 Jean-Paul Bouillon, *Diario del Art Nouveau. 1870-1914*, Barcelona: Destino, 1990, p. 26. "El ornamento en sí no copia necesariamente la naturaleza, aun cuando toma todos los elementos de los que está compuesta. La modifica, la transforma, la somete a sus convenciones, bebe de ella como en una fuente de variaciones. Su infidelidad hacia ella, sus desviaciones de los motivos que toma, tienen por razón que el ornamento sólo es embellecedor de superficies y depende de las materias que debe adornar, de las formas que ha de seguir sin alterarlas. Por lo tanto, no puede imitar estrictamente la naturaleza, ya que está contenido por una alineación determinada. Su modelado, ya sea efectivo como en la escultura o simulado como en la pintura, debe, antes de hacerse valer por sí mismo, es decir, antes de mostrar su fidelidad de imitación, obedecer a la forma y a la materia de la superficie que tiene el deber de embellecer." (Félix Bracquemond, *Du Dessin et de la Couleur*, 1885), grabador de cerámica).
- 5 Op. cit., p. 87.
- 6 William J. R. Curtis, op. cit., p. 24.
- 7 Marie-Jeanne Dumont, *Le Corbusier.Lettres à Charles L'Eplattenier*, Paris : Linteau, 2006, p. 32.
- 8 Dicha postal representa el monumento a la memoria de los soldados muertos 1914-1918. Monumento inaugurado en La Chaux-de-Fonds el 28 de junio de 1925. Obra de Charles L'Eplattenier.
- 9 Marie-Jeanne Dumont, *Le Corbusier.Lettres à Charles L'Eplattenier*, Paris: Linteau, 2006, pp. 299-300.

SIGUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"LAUREANO ARMAS (1890-1947)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: AGUSTÍN JUÁREZ RODRÍGUEZ

Comentario: Agustín Juárez Rodríguez

*H*abían pasado muchos años desde que comencé a observar la arquitectura de Laureano de Armas, pero fue a finales de los años setenta cuando, necesitando un trabajo sobre un tema inédito para presentarme a Cátedra, tuve la oportunidad de penetrar en la vida y en la arquitectura de este curioso personaje, desconocido por arquitectos e ingenieros de aquella época.

Aquel trabajo me llevó a recopilar muchísima documentación, ya que existían personas que le conocían y que colaboraban con Laureano en muchas actividades de su vida pública y que participaban de su modo de hacer la arquitectura.

¿Porqué me interesó la arquitectura de Laureano? Siempre admiré las formas tradicionales de construir, los materiales clásicos, las canterías, las maderas, etc., y en este terreno, Laureano fue un verdadero maestro, riguroso en cualquiera de sus planteamientos, en sus muros, huecos, arcos, cubiertas, balcones, etc.

¿Quién era Laureano de Armas? Con una visión lejana del conocimiento que poseo de esta persona, puedo decir que en su vida fue fundamental la formación que sus padres le impusieron desde una muy temprana edad. Colegios y estancias en diversos lugares de Francia, Suiza, Alemania, Inglaterra, que le proporcionaron conocimientos de idiomas y amplia cultura europea de aquella época. Con todo ello facilitó contactos con familias inglesas establecidas en Canarias que le confiaron trabajos arquitectónicos de importancia.

Según sus familiares, amigos y colaboradores, Laureano le daba mucha importancia a todo lo relacionado con la parte técnica de la arquitectura y por este motivo apoyaba una mayor formación técnica del arquitecto.

Aquí en las islas, su familia poseía grandes fincas, principalmente en el municipio de Arucas, incluyendo un “ingenio” para la elaboración de productos industriales derivados de la agricultura, y por ese motivo, cuando Laureano decide establecerse en Gran Canaria, ya había terminado sus estudios de ingeniería y había visitado varios “ingenios” de producción de azúcar y ron en la isla de Cuba, para su aplicación en la industria familiar.

Efectivamente, se establece en una casa familiar en Arucas y como administrador general de toda la agricultura familiar, se plantea organizar en diferentes lotes y terrazas la tierra cultivada, dando lugar a la construcción de muros, caminos, canales de agua, portones, que son hoy un ejemplo de buen hacer.

Familiarmente tenía muchos contactos con personas de la alta sociedad del momento y esto le lleva incluso a tener apoyos para llegar a ser Presidente del Cabildo Insular de Gran Canaria.

Su arquitectura responde a una corriente regionalista de la época, con nostalgias, no sólo del pasado románico, sino amante también de la arquitectura inglesa y francesa y de nuestra arquitectura popular. Podemos apreciar en sus realizaciones como combinar acertadamente, cubiertas de tejas, balcones canarios, arcos, ventanas y puertas románicas, etc.

Es de destacar como se recrea en el balcón tradicional de la arquitectura popular de las islas. En los balcones nos da una verdadera lección de su composición y de sus elementos de defensa, protección y estructurales.

En su diseño nos demuestra que sabe componer muy acertadamente, jugando con el espacio y ordenando siempre con “medidas domésticas”, cualquier punto que se le presentaba en sus composiciones.

Laureano proyecta y construye en su totalidad varias edificaciones y otras son ampliaciones, reformas, restauraciones, etc.

Considero como su obra más importante el Convento de las Dominicas de Teror, edificación proyectada y construida en su totalidad por Laureano. En igual medida situó la casa de

Mr. Davis y la vivienda de Mrs. Blandy, ubicadas respectivamente en Ciudad Jardín de las Palmas de Gran Canaria y en Camino del Reventón, en Santa Brígida. Entre las edificaciones que fueron el resultado de reformas y ampliaciones considero la casa de D. Francisco Manrique en San José de las Vegas de Santa Brígida y la casa de Doña María de Armas Gourie en la Hoya de la Campana de Arucas, las dos realizaciones mejor tratadas.

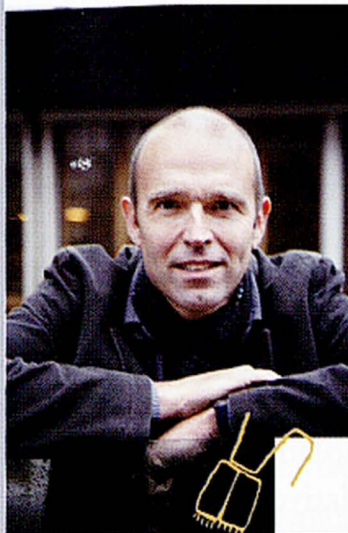
La arquitectura de Laureano fue muy imitada en la forma de tratar los muros, portones, ventanales, composiciones con torretas, etc.

La arquitectura de Laureano es un ejemplo de la “Arquitectura sin arquitecto”, de los que tantos ejemplos hemos tenido en nuestras islas.

SIGUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"MAARTEN HAJER (1962-)"

"ARNOLD REIJNDORP (1948-)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: PABLO LEY BOSCH

Comentario: Pablo Ley Bosch

La reflexión sobre lo colectivo constituye uno de los temas centrales en el debate relativo a lo urbano. Pero la relación entre lo público y lo privado ya no encaja dentro de los mismos términos que caracterizaban la ciudad tradicional. A lo largo del XX esa relación ha experimentado alteraciones significativas, especialmente intensas en las últimas décadas. Y desde diversas ópticas, autores como Habermas, Arendt, o Sennett han establecido algunos encuadres, a los que pueden solaparse determinadas líneas operativas como las de Solà-Morales, o la aportación más reciente de Maarten Hajer y Arnold Reijndorp a través de *In Search of New Public Domain/ Analysis and Strategy* (NAI Publishers, Rotterdam 2001).

Ahondando en conceptos a veces escurridizos como “espacio público”, “dominio público” o “esfera pública”, Hajer y Reijndorp plantean en su libro un tema clave: la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje conceptual relativo a la cuestión del dominio público. Para ello, se apunta la necesidad de superar la rígida dicotomía instituida entre centro y periferia, la cual ha enquistado el significado de ciertos espacios emergentes; atender a otras formas de dominio público temporales, menos estables físicamente que las que derivan del carácter permanente del espacio; y observar la realidad, más allá de los lugares de encuentro habitualmente considerados.

El declive de buena parte de los espacios públicos surgidos a partir de la ciudad moderna, tiene que ver con diversidad de aspectos. Entre ellos, Hajer y Reijndorp destacan el cambio de la dimensión histórica producida en aquellos “ambientes vitales” en los que la relación forma-significado ya no encaja dentro de las pautas conocidas; así como la dificultad de incorporar al dominio público los espacios ambiguos e inciertos, o de ofrecer alternativas eficaces frente a los entornos intensamente tematizados. A este respecto, las áreas temáticas se han intentado

erigir en sustitutos del espacio público mediante el ensayo de ofertas que van desde el parque temático explícito hasta el centro histórico transformado en un ámbito netamente turístico. Con frecuencia el marketing urbano o la industria turística han acabado por ofrecer determinadas experiencias en las que el dominio público es solo una simple simulación.

Sea del tipo que sea, la apropiación social llevada a cabo por grupos dominantes que introducen procesos de exclusión, constituye una de las causas habituales del declive del espacio público. Frente a la diversidad real, la sensación de dominio público no puede ceñirse a una simple experiencia sometida a reglas más o menos sutiles. El dominio público efectivo exige un control social colectivo; o que al menos el control generado a nivel grupal sea de carácter temporal y rotatorio.

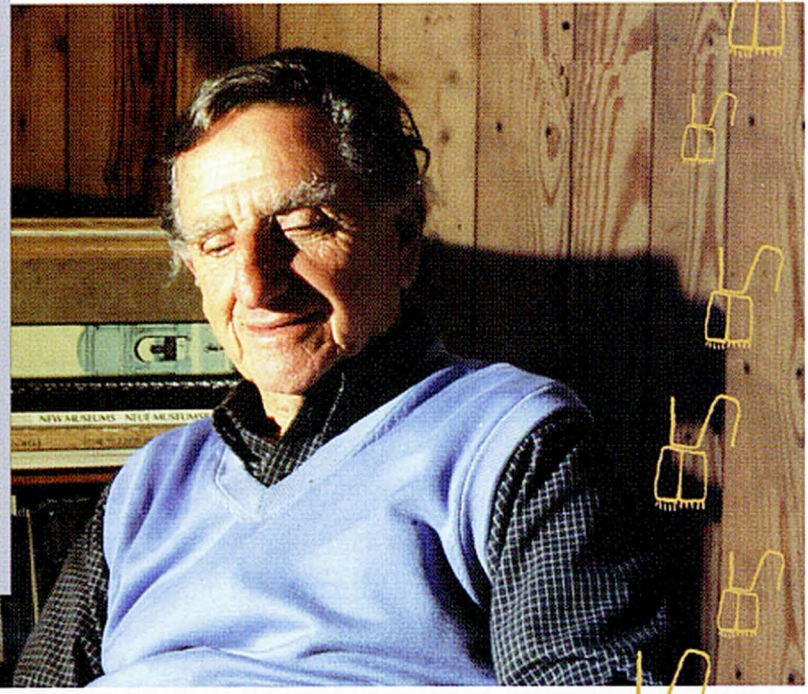
Por otro lado, para Hajer y Reijndorp es posible reconocer algunas estrategias o actitudes operativas destinadas a abordar el diseño de espacios urbanos en los que el dominio público pueda tener plena cabida. De ellas pueden destacarse argumentos tales como “comprimir” el espacio, generando dominio público al hacer coincidir en situaciones de proximidad elementos con significado para diferentes grupos sociales; conectar espacios, diseñando cuidadosamente los elementos intermedios de sutura entre enclaves o entre distintos ámbitos públicos; y evitar la rigidez en aquellas funciones dominantes que explican el carácter de “no lugar” de algunos espacios colectivos, más que la falta de un diseño adecuado en ellos. Por tanto, para que ese dominio público pueda sostenerse en un determinado entorno, es necesario consolidar una nueva geografía cultural que posibilite la coexistencia de significados diversos.

Este tipo de aproximaciones resultan vitales en el contexto actual, cuando el urbanismo se presenta como una práctica cada vez menos hermética y que requiere la transversalidad entre distintas disciplinas. De ese modo, Maarten Hajer y Arnold Reijndorp van desvelando algunas vías para comprender cuestiones que hoy parecen cruciales. Y asociando el análisis a una serie de lógicas operativas, se conseguiría alimentar aquellas políticas urbanas dirigidas a conseguir una ciudad más abierta. Se trata de propiciar nuevas posibilidades en ella; aspirar a una mayor presencia de áreas urbanas bajo dominio público, las cuales posibiliten una experiencia de fricción social real, sin más restricciones que las impuestas por el propio devenir colectivo.

EXPOSICIÓN DE LA BIBLIOTECA DE LA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 25 DE MAYO DE 2009.

SIQUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"ROGELIO SALMONA (1929-)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: MANUEL MARTÍN HERNÁNDEZ

Comentario: Manuel J. Martín Hernández

1.

Después de haber cursado un par de años de arquitectura en la Universidad Central de Colombia, Rogelio Salmona abandona Bogotá tras los disturbios de 1948 y regresa con diecinueve años a París —donde había nacido—, entrando entonces a trabajar en el taller de Le Corbusier. A pesar de que obtendrá el grado de arquitecto por la Universidad colombiana de los Andes en 1962, deberemos reconocer que fue el periodo de trabajo con Le Corbusier, entre 1949 y 1957 —intercalado con alguna colaboración con Jean Prouvé—, su verdadera escuela de arquitectura.

Recordemos que en aquellos años precisamente se está construyendo la *Unité d'Habitation* de Marsella (1946-52) y se proyectan las diversas versiones para Rezé-lès-Nantes (1953), Berlín (1956) y Briey-en-Forêt (1957). También salen del taller de la *rue Sèvres* los dibujos para las casas aterrazadas y mediterráneas de *Roq et Rob* (Cap Martin, 1949); las *Maisons Jaoul* (Neuilly, París, 1952-54, una revisión radical de la modernidad maquinista y abstracta que acude a la bóveda catalana o al ladrillo con juntas vistas de factura artesanal); la capilla de peregrinación Notre Dame-du-Haut (Ronchamp, 1950-55), con su dramático encuentro de superficies, volúmenes y luces; y también, desde 1950, todos los dibujos para la acrópolis de Chandigarh, con su solución escultural al problema de adecuación a unas condiciones climáticas extremas. Y, entre todas, el Plan de Bogotá (1950) que también dibuja Salmona.

Recordemos también que, a la vez que trabaja con Le Corbusier, asiste en la Sorbona a los cursos de Sociología del Arte y de la Arquitectura de Pierre Francastel, donde, entre otras cosas, habrá aprendido acerca de la universalidad del arte contemporáneo —y su relatividad—,

o la validez de la vanguardia y, en arquitectura, la búsqueda del equilibrio necesario entre los imperativos funcionales y técnicos y las nuevas formas del arte figurativo¹, teorías que verifica luego –a pesar de todas las contradicciones– en el taller corbuseriano.

Y entre esas influencias decisivas están también los viajes por Europa: Francia, Italia, España... la Alhambra: una arquitectura que construye y es construida por el lugar, resuelta en volúmenes y materiales terrosos en torno a patios, compuesta por medio de la luz y del agua.

2.

Pero en Salmona hay algo más, que viene sin duda de su cultura latinoamericana. No se trata de pintoresquismo, ni de tratamiento de lo vernáculo, ni de observación asombrada de un paisaje que nos supera, porque eso es lo que sentimos los que llegamos de fuera, con nuestra mirada centralista, nostálgica y extranjera, cuando no decididamente colonialista. Es esa cultura que Fernández Cox llama “modernidad apropiada” o Enrique Browne “modernidad otra”, expresando así una arquitectura en tensión entre el espíritu de la época y el espíritu del lugar², entre la cultura universal y lo local, que despierta todos los imaginarios sociales y culturales propios pero desde una “identidad crítica”.

Ricardo L. Castro ha hablado de “sincretismo” y de “capacidad de maravillar” al referirse a la arquitectura de Salmona³. Todas aquellas lecciones bien aprendidas inspiran, por tanto, críticamente sus obras, recompuestas creativamente a través de la materia arquitectónica; lo maravilloso, por otra parte, permite a Salmona construir realidades emocionantes, aprensibles a través del cuerpo que se mueve por el espacio acumulando experiencias. Fijémonos cómo el propio arquitecto se refiere a su obra:

La fractura de la composición perspectiva, los repentinos cambios de orientación, los giros espaciales, buscan volver al acontecimiento, anuncian el lugar, originan tensiones entre el interior y

el exterior, crean signos y obligan a activar los sentidos. El giro repentino de un plano, el enfrentamiento de una diagonal con las aristas de un patio embisagrado con otro, la aparición de una atarjea que retiene el sonido del agua, el paso de las nubes o del viento por el recinto abierto, o la presencia de un vano horadado en un muro, proponen sensaciones, emociones y evocaciones que forman parte del acontecimiento y de la arquitectura, y crean la atmósfera de cada lugar.⁴

Está describiendo, por ejemplo, su Casa de Huéspedes Ilustres (Cartagena de Indias, 1978-1981), considerada el proyecto iberoamericano más importante de la década de los ochenta. Situada en el extremo de la península que da acceso a la bahía, junto al fuerte de San Juan de Manzanillo, la casa, funcional y austera, se dispone en torno a siete patios⁵ delimitados por muros o volúmenes de una altura. Éstos, de ladrillo y teja, hormigón, piedra y madera, se cubren con bóveda catalana, dejando las terrazas transitables. Los patios, en sus diferencias sutiles, distribuyen los usos –desde la casa presidencial y los apartamentos de invitados a las salas de reunión, biblioteca y servicios– en medio de un espectáculo contenido de vegetación, agua, piedra coralina y ladrillo construido desde el recorrido y la experiencia. El patio –sigue diciendo Salmona– “no es sólo un espacio en el centro de la vivienda, es el centro del lugar”; entre los espacios de la casa “se cuelan dependencias, patios, jardines y cubiertas terraceadas, buscando la variedad, pero al mismo tiempo la unidad del proyecto.”⁶ Son la luz, el agua, el color, las texturas, la vegetación, lo que convierte en cada momento la arquitectura en acontecimiento. Está un Le Corbusier domesticado; pero están también las referencias islámicas, coloniales y prehispánicas, en este caso en el modo cómo se relacionan por medio del movimiento la naturaleza y el espacio arquitectónico.

3.

No teníamos un libro de Salmona en la biblioteca de la Escuela. ¿Era esto posible cuando hablamos de un arquitecto que piensa de esta manera?:

Sostuve hace años que la arquitectura es una re-creación. Hoy sostengo lo mismo. Ello implica un conocimiento de la arquitectura para poder hacer arquitectura. No se re-crea lo que no se conoce.

El repertorio formal y espacial de la arquitectura es un patrimonio, y es el que en un momento de la creación se escoge como modelo, como guía, como medida, como armonía, no para copiarlo, sino para inspirarse.

El resultado de esa inspiración es una obra sólida, ligada a la historia, pero actual, contemporánea, una obra que va a transmitir no sólo emoción, sino la acumulación de ensayos, de logros, de dudas y belleza, que otros han a su vez recreado.⁷

Salmona ha tocado todos los temas de la gran arquitectura: la ciudad, el espacio público, la intervención en el patrimonio, la vivienda colectiva –torres y bloques de manzana–, la escuela, el monumento... Escribe Gabriel García Márquez, otro colombiano, en *El amor en los tiempos del cólera* (1985): “Fermina Daza (...) siguió prendiendo la hoguera cada cierto tiempo, echándolo todo, lo viejo y lo nuevo (...) Por último, hizo cortar de raíz el palo de mango hasta que no quedó ningún vestigio de la desgracia, y regaló el loro vivo al nuevo Museo de la Ciudad. Sólo entonces respiró a su gusto en una casa como siempre la había soñado: amplia, fácil y suya” ¿Extraña que poco después, a principios de los noventa, su casa –la conocida como “Casa del Escritor”, junto a las murallas de la ciudad vieja de Cartagena de Indias– fuera construida también por Rogelio Salmona?

Notas

- 1 Sus lecciones se publican en esos años: Pierre Francastel, *Art et Technique*, Ed. de Minuit, Paris, 1956.
- 2 Cristian Fernández Cox, “Modernidad apropiada”, en AA.VV., *Modernidad y Postmodernidad en América Latina*, Escala, Bogotá, 1991, pp. 11-22. Enrique Browne, “Algunas características de la nueva arquitectura latinoamericana”, en *Idem*, pp. 23-33.

3 Ricardo L. Castro, *Salmona*, Villegas ed., Bogotá, 1998, pp. 15 y sig.

4 *Idem*, p. 180.

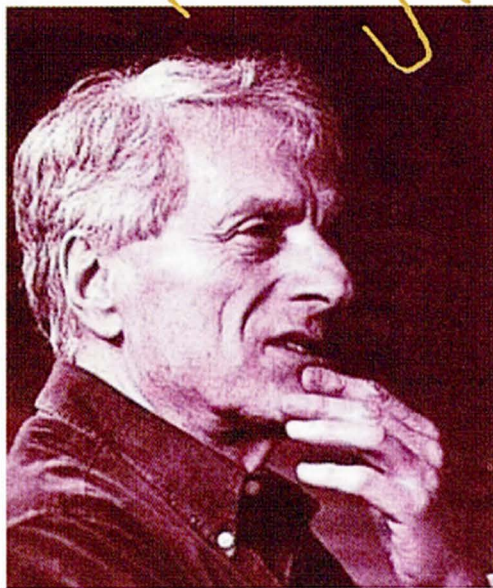
5 Los patios se llaman: de la entrada, del agua, de los helechos, de las buganvillas, del árbol de caucho, del roble morado y de la fuente.

6 *Idem*, p. 166.

7 *Idem*, p. 41.

SIGUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"IANNIS XENAKIS (1922-2001)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: SAGRARIO MARTÍNEZ BERRIEL

Xenakis o la música de la arquitectura. Comentarios desde la sociología
Iannis Xenakis (1922-2001)

Comentario: Sagrario Martínez Berriel

Xenakis (Braila 1922-Paris 2001) es uno de los grandes compositores de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX. Su vida fue como la música que compuso, un misterioso orden dentro del más puro azar. Nació en Rumania, de padres griegos de la diáspora, estudió música y arquitectura en Grecia y vivió en París desde 1947 hasta su muerte, primero como refugiado, y luego con la nacionalidad francesa. Su rostro mostraba la incertidumbre de su existencia rotundamente casual. Siendo un activo luchador de la Resistencia antifascista en Grecia, un obús impactó sobre el edificio que defendía, dejándole mitad de la cara destrozada. Milagrosamente recuperado acabó sus estudios en el Politécnico de Atenas y tras reiteradas encarcelaciones huyó a Francia. Durante mucho tiempo, en las fotografías, sólo mostraba la mitad amable de su cara, en apariencia ajena a la otra mitad torturada. La síntesis de contrarios que fue su rostro, de guerra y paz, de caos y orden es el contenido de su música y de su método compositivo.

La música de Xenakis es producto de un complejo análisis y cálculo matemático de masas de sonidos que pugnan por organizarse. Es música para la inteligencia, contundente y tenaz, construida con la razón, sin embargo pide ser disfrutada con los sentidos; ese es su principal dilema. Mejor dicho, no sólo es el dilema de la música de Xenakis exclusivamente sino de toda la música “nueva”, de la música clásica que abandonó la tonalidad.. Estamos acostumbrados a pedirle a la música que siga sonando “como siempre“, que nos permita prever hacia donde se dirige en su inagotable fluir, pero la música “seria” hasta cierto punto quiere hablar sola porque quiere decir, como indiscutible y ancestral medio de expresión y exploración del mundo que es, cosas que aún no se han dicho, con otros medios, y en otros lugares. ¿No es ese acaso el imperativo del arte y de la modernidad en todos los sentidos? Pero el público, el gran público, no le pide eso a la música, le pide volver a oír lo mismo, lo de siempre. Quiere

que la música sea entretenimiento o evasión; o que no le demande en absoluto atención, y simplemente le permita crear un ambiente en el que callar el ruido ambiental en que transcurre su existencia.

Uno de los usos prioritarios de la música es indiscutiblemente construir un espacio, particularizar el territorio. En este sentido Xenakis fue pionero porque se planteó la música como arquitectura sonora. Y la arquitectura como música, como un espacio fluido y libre de las constricciones terrenales. Su indiscutible valía está en haber indagado artística y científicamente sobre las contradictorias relaciones que unen, separan, y complementan la dimensión temporal y espacial de nuestra existencia dominada por la vibración y el tiempo.

En nuestra vida cotidiana utilizamos músicas diferentes para clasificar y ordenar nuestros territorios y nuestras actividades. Lo que ocurre es que el orden que impone la música no permite establecer un acuerdo social. No hay distinción, usando el término tan exacto con que Pierre Bourdieu teorizó sobre el arte, más selectiva y acusada que la que impone la música. Las edades, las clases sociales, y el género por utilizar las categorías más básicas de la sociología, van acompañadas de diferencias radicales en cuanto al consumo y/o que rechazo de ciertos tipos de música. Habida cuenta que las emociones y sensaciones que produce la música no son universales resulta un esfuerzo ímprobo escuchar la música que uno no quiere escuchar, o escucharla sin unas coordenadas inteligibles (la tonalidad en Occidente). La música se convierte en una cárcel cuando no se comparte ni se entiende. En el caso de la música clásica contemporánea su lenguaje es tan desconocido que apenas roza el mínimo interés social. Pasados los primeros tiempos de esplendor de la vanguardia, la experimentación radical de la atonalidad ha quedado arrinconada en un apartado reducto del saber incomprendido.

Xenakis creó su propio mundo, sobrepasó y criticó la música serial porque entendía que el sistema dodecafónico era igualmente jerarquizado y limitado que la escala temperada. Adoptó un universo sonoro prácticamente infinito en el que incluía tanto los sonidos de la naturaleza como los producidos por los instrumentos de orquesta, los registrados y los manipulados “genéticamente”. Sus composiciones se sitúan a medio camino entre la ciencia y el arte, se basan en complejos eventos sonoros producidos por masas de sonidos en movimiento

sometidas a leyes físicas y de probabilidades matemáticas. Sus ideas sonoras son tan indeterminadas como el rumor de una manifestación, el canto de las cigarras o las gotas de lluvia que caen sobre la carpa de un circo. Son torbellinos de sonido que impactan sobre el espacio, cuyo resultado aunque previsible en el fin, contiene en su transcurso una miríada de indeterminaciones. A partir de 1980 y hasta el final de su vida Xenakis dirigió, el CEMAMU (Centro de Estudios de Matemáticas y Automática Musicales) un prestigioso laboratorio de aplicaciones informáticas a la composición musical.

Un poco de sociología

El arte sugiere en la tradición occidental un mundo independiente del contexto social y cultural. Los genios del arte se presentan como estrellas fugaces dotadas de inspiración y desgajadas de toda referencia social. Sin embargo, el significado del arte y el oficio de los artistas no son ajenos a la construcción e interpretación de la sociedad ni tampoco al conjunto de mediaciones y relaciones sociales que lo hacen posible. En un sentido antropológico, todas las actividades que hoy llamamos artes tienen una función ritual, permiten explorar afirmar y celebrar nuestros conceptos acerca de la manera en la que nos relacionamos, y debemos relacionarnos, con nosotros mismos, con otros seres humanos, y con el mundo (Small: 1999).

El arte nunca fue un territorio autónomo a pesar de las teorizaciones estéticas que le atribuyen una condición trascendente de “finalidad sin fin”. De todas las artes, tal vez la música sea la que más ha logrado diluirse e incluirse en todas las actividades humanas privadas o públicas. La televisión, después que la radio y con más limitaciones ya que no es tan portátil y requiere deliberada atención, ha ensanchado ilimitadamente el espacio de creación artística al mismo tiempo que ha acercado el arte al público. Este gran cambio tiene que ver con los mecanismos de memorización que ha permitido “la reproductibilidad mecánica” (Walter Benjamin), acrecentados enormemente con la revolución digital y la creación del ciberespacio. Las nuevas tecnologías han modificado en profundidad el significado del arte y roto sus fronteras

tanto de las artes entre sí como respecto de otras formas de actividad humana. Abrir y cerrar el telón no es señal del comienzo o fin del espectáculo porque realidad y ficción no son dos cosas separadas. “El mundo es una fábula”, ya lo decía Nietzsche, uno de los grandes estudiosos del arte, adelantándose a los teóricos de la postmodernidad y de la hiperrealidad. Este camino de confusión entre realidad y ficción ha sido jalonado por la fusión de las artes y del desarrollo del cine. El arte total ha sido primero una búsqueda, luego un inevitable resultado.

Buscar las veladas o manifiestas conexiones entre Arte y Sociedad es una propuesta de la sociología. Desde esta perspectiva, individuo y sociedad son conceptos inseparables a pesar de la poderosa influencia del pensamiento romántico que ha hecho del artista un ser incomprendido e incomprensible dentro de los determinantes sociales. Cuanto más diversificada y estratificada es una sociedad y su cultura, menos transparentes son las correspondencias entre el contenido del arte y la realidad social. Sin embargo, el artista y su obra son productos sociales. El artista es heredero de un saber acumulado sobre el cual actúa y la obra que produce es sólo el comienzo de un conjunto de mediaciones que le dan sentido: las salas de concierto, los intérpretes, el público, la crítica y la publicidad.

Las vanguardias del arte

A finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX, mientras avanza la sociedad industrial y con ella la uniformidad y estandarización de los modos de vida, el arte se descompone en incontables movimientos de vanguardia. Las revoluciones sociales y el auge de los nacionalismos en el mundo fueron al mismo tiempo una conmoción en las artes que se confundieron en un juego de ecos, espejos, e influencias. En unos casos dominó el racionalismo a ultranza y la voluntad de ir más deprisa que el propio progreso; en otros casos, el rechazo del curso de la historia a partir de la revitalización de tradiciones del pasado o de otras culturas no occidentales. La búsqueda del orden y de la medida, necesarios para la estandarización de la producción y el consumo de bienes hizo de los artistas abnegados emprendedores, cuando no

precursores de la mecanización de la vida humana y de la sociedad de masas. Del mismo modo que Taylor y Ford ensayaban el control de tiempos y movimientos para lograr una eficiente organización del trabajo, Le Corbusier concebía el Modulor, una medida armoniosa a escala humana capaz de ser aplicada universalmente a la arquitectura y a la mecánica; y Schoenberg, creaba la música serial.

Desde que la Modernidad adoptó el cambio como fundamento del orden natural de las cosas y de la propia sociedad, nada admitía la quietud, por eso el tiempo fue la obsesión filosófica y práctica del siglo XX. La música lideró en gran parte esta dinámica por su esencial condición de arte y ciencia del tiempo. En el mundo del arte, los románticos estaban convencidos de que todas las artes tendían a la condición de música en cuanto manifestación evanescente que acompaña el flujo del tiempo. Pero el tiempo como progreso se detuvo a pesar de que la palabra vanguardia sugiere primera línea de batalla, dando por sentado que detrás van los demás, los que imitan; desde una perspectiva del espacio más relativa habría que considerar como Nietzsche que ir delante no es sinónimo de ir el primero y ser el mejor: “¿Vas delante de todos?, ¿lo haces como pastor o como ser excepcional? Puede haber un tercer caso: el que corre porque huye” (*El crepúsculo de los ídolos*).

Las vanguardias ya no van delante porque nadie sabe a dónde van ni tampoco nadie las sigue. El fin de la creencia en el progreso y en el lineal transcurso del tiempo desde el pasado al futuro, tiene como correspondencia en el ámbito del arte, la simultaneidad, el eclecticismo y la ruptura de las formas puras. Tras la Segunda Guerra Mundial, con el Estado de Bienestar y la paz social restituida, las vanguardias fueron domesticadas, legitimadas y subvencionadas por el Estado cuando no por el Mercado. El abandono de la tonalidad en música, de la perspectiva en pintura, de la linealidad del tiempo narrativo o del espacio euclidiano han ensanchando ilimitadamente el universo de especulación artística en todos los dominios, haciendo extremadamente difícil la delimitación del arte. La abstracción, como lenguaje sin obligaciones concretas de representación, aleja el arte del público. No hay tema en la música al que recurrir, ni objeto en la pintura que representar. Este cambio se inscribe en la revolución tecnológica que ha alterado radicalmente los supuestos temporales y espaciales de nuestra existencia.

Música, Arquitectura y Armonía

Existe una red de afinidades reconocida desde la Antigüedad entre música y arquitectura. El discurso verbal de la música hace frecuente alusión a formas y estructuras espaciales del mismo modo que el de la arquitectura remite a concepciones de ritmo y tiempo musicales. Una de las metáforas más conseguidas de esta correspondencia es la que afirma que la “arquitectura es música congelada”. Invirtiendo esta misma lógica se podría afirmar que la música es arquitectura fluida. Hacer música es ordenar los sonidos en el tiempo, y ese orden entraña crear un espacio sonoro que requiere una arquitectura: una organización, una forma.

La música es la primera evidencia humana de medir el tiempo, de ahí su inicial condición trascendente. En la Antigüedad clásica, la música era la musa por excelencia de las artes y las ciencias. Se le atribuían poderes mágicos, la gente creía que gracias a sus efectos podían sanar sus enfermedades y purificar el cuerpo. Era la base para la comprensión espiritual y física del universo. “La música de las esferas” de Platón y la “Harmonia mundi” de Kepler son algunas de las teorías más conocidas a propósito del orden cósmico. La música requiere tiempo “real” e “histórico” para producirse, pero a la vez crea un tiempo propio que exige la atenta memorización y escucha del ordenamiento de los sonidos, por eso ha ocupado un lugar privilegiados en el culto religioso por la capacidad de envolver en un mismo “aquí y ahora a una determinada” comunidad.

El punto de partida de la música es la geometría como también lo es de la arquitectura. Desde sus respectivos orígenes, ambas disciplinas se han preguntado acerca de qué relaciones entre los tamaños de los distintos elementos arquitectónicos son las más apropiadas, es decir las más placenteras estética o funcionalmente. La Divina Proporción fue durante siglos un parámetro indiscutible de armonía tanto en arquitectura como en música. El Modulor de Le Corbusier es en tiempos más recientes otro principio de medida armoniosa basado en la proporcionalidad del cuerpo humano.

Xenakis y Le Corbusier

La obra de Xenakis representa una renovada síntesis entre la arquitectura y la música. Xenakis trabajó en el estudio de Le Corbusier desde 1947 hasta 1960. Sus contribuciones son numerosas en las Unidades de Habitación de Marsella y Nantes y en la ciudad de Chandigarh en la India. De sus colaboraciones con el maestro de la “Arquitectura” destacan las “vidrieras ondulantes” del convento de La Tourette en Éveux-sur-l’Arbre (Lyon), con las que logra un brillante efecto “musical” mediante la alternancia de las series azules y rojas del Modulor.

Por encima de este ejemplo, su obra más destacada fue el Pabellón Philips para la Exposición mundial de Bruselas de 1958; la que fue primera Exposición después de la Segunda Guerra Mundial, organizada bajo el lema *Balance del mundo para un mundo más humano*. El Pabellón presenta grandes analogías con su composición orquestal *Metástasis* (1954). Es una obra de arquitectura efímera -que ha sido comparada con el Guggenheim de Bilbao- pionera del arte multimedia. Le Corbusier la calificó de “poema electrónico” y Xenakis de “gesto electrónico”. El Pabellón, destinado a engrandecer la marca Philips, fue un enorme éxito arquitectónico, de ejecución y diseño habida cuenta que se trataba de una compleja estructura con forma de Paraboloides Hiperbólico realizada en hormigón y pintado exteriormente de color metal. La estructura final consistía en un planta curvilínea de 25 metros por 40 metros de la que emergían tres cumbres, la más alta de 18 metros de altura con capacidad para albergar 500 personas de pie.

El espectáculo consistía en 8 minutos de música registrada y transmitida por 400 altavoces que permitían que el sonido se trasladase en el espacio, y un collage de imágenes con variaciones de color que hacían alusión a las proezas y calamidades de nuestra civilización: El cine, la conquista del espacio, la técnica y la guerra. Curiosamente dentro de este balance apresurado del mundo moderno no faltó una referencia al coraje humano representado en el arte de la tauromaquia. La música principal fue obra de Edgard Varèse, uno de los primeros compositores de música electrónica, pero en medio de cada representación se escuchaba una com-

posición de Xenakis, llamada H P (Paraboloide Hiperbólico) en alusión a la forma del Pabellón. Le Corbusier no aceptó de buen grado compartir manifiestamente la autoría del Pabellón con Xenakis, lo que supuso una pública disputa entre ambos artistas, que acabó rompiendo el compromiso de largos años de fecunda colaboración; hubo, no obstante, un último trabajo en el que colaboraron juntos: el Estadio Olímpico de Bagdad.

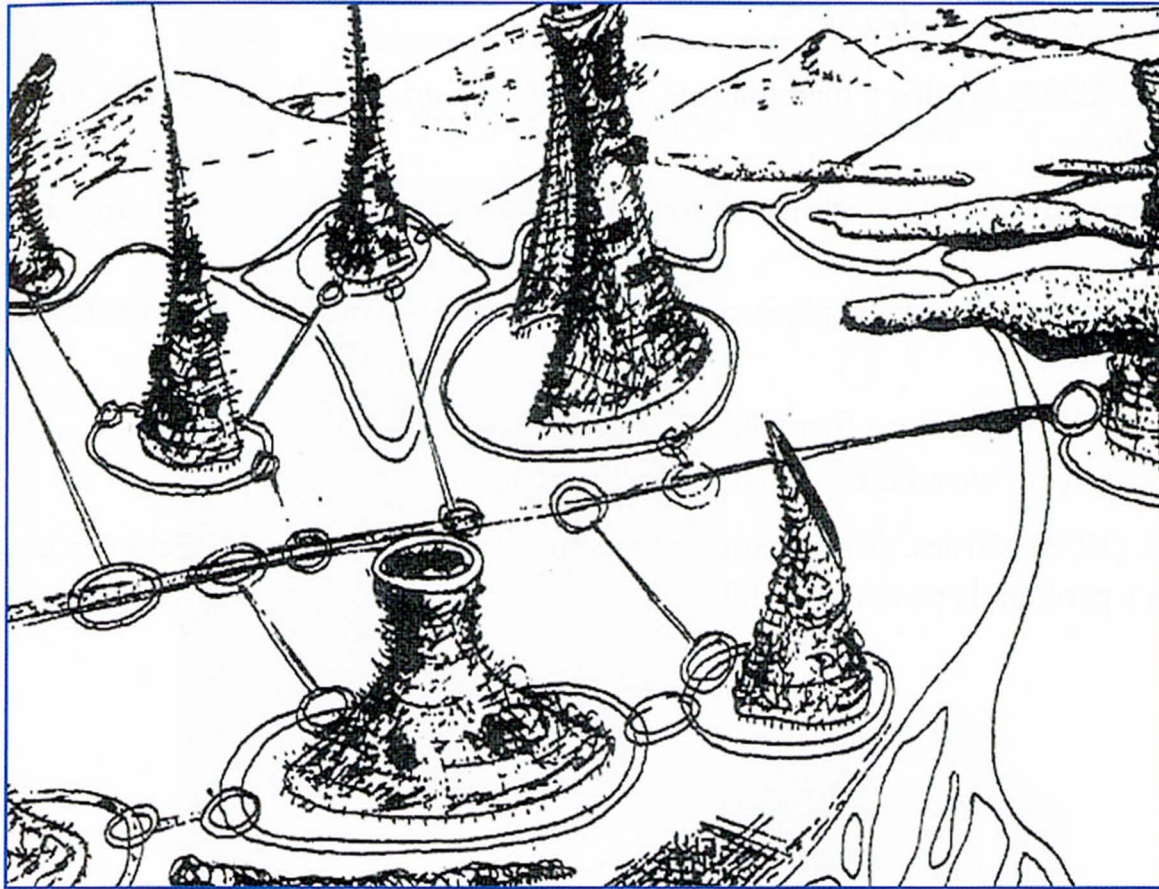
Utopía y Politopía

La palabra utopía encierra un enigma. La utopía es el mejor lugar y a la vez un lugar inexistente. Lo que no es, no puede ser, pero lo queremos y orienta nuestras acciones. Así somos los humanos, una lucha imposible. El arte más que la ciencia ha iluminado este incierto camino de indagar sobre lo imposible, su manera de ver el mundo ha enseñado a la ciencia a ir más lejos del mundo de la realidad y de la medición de los fenómenos que se repiten.

Xenakis ideó y construyó distintos espacios interactivos utópicos y politópicos envolventes, con sonidos, luz y arquitectura, como el de Montreal para el Pabellón de Francia de la Exposición de 1967 o el de la inauguración del Centro Georges Pompidou en 1977, y tantos otros. De sus utopías más alucinantes destaca la propuesta visionaria de una *ciudad cósmica* abierta al infinito universo, formada por gigantescas torres despresurizadas, de varios kilómetros de altura, conectadas con aviones por el cielo y capaces de albergar una fuerte densidad de población humana. En su ciudad planetaria el Estado era mundial y la paz reinaba en la tierra. El camino para llegar a esa tierra prometida era la música. Xenakis estaba convencido de que si fuéramos educados a través de la música y la abstracción podríamos liberarnos de las categorías espaciales y temporales que constituyen nuestra verdadera caverna. Por eso, contraviniendo el materialismo de Marx de que hay que cambiar al mundo para cambiar al hombre afirmó que son las creaciones mentales las que hacen que el mundo sea como es. El arte y la música, especialmente, podrían liberarnos de estos falsos límites.

Las utopías del arte acompañan la mutación de la sociedad. Recientemente Zigmunt Bauman, al analizar las consecuencias sociales de nuestro presente, la *Modernidad líquida* (2005), ha señalado en la misma clave que Paul Virilio que la independencia entre el espacio y el tiempo, en la práctica vital y entre sí, está dando lugar a una sociedad televigilada, dominada por élites sin ubicuidad (“amos ausentes”). Una sociedad extremadamente desintegrada, unida por lazos móviles y fluidos. La continua deslocalización y desterritorialidad a la que da lugar la telemática (las relaciones a distancia) es la base de esta sociedad calificada ya hace más de 30 años por el filósofo de la postmodernidad Lyotard como *sociedad inmaterial*. El cristal y los nuevos materiales más livianos y dúctiles han permitido a la arquitectura volatilizarse y acercarse al ideal de la fluidez. La modernidad como bien la resumió Marshall Berman citando a Marx es un proceso continuo de evanescencia en el que, “todo lo sólido se desvanece en el aire”. La fluidez al contrario que la solidez nos libera del espacio y del tiempo, colocándonos en el camino de la inmaterialidad, de la eternidad o más bien de su sucedáneo: la realidad virtual. Al igual que la economía y la sociedad, la arquitectura busca la inmaterialidad, “la condición líquida” lo que supone el declive de la monumentalidad en favor de la emergencia y la improvisación. La arquitectura se acerca cada vez más a la condición de música.

Ciudades Cómicas



Xenakis en Françoise Choay *L'Urbanisme. Utopies et réalité*, Paris, Le Seuil, 1965.

Bibliografía

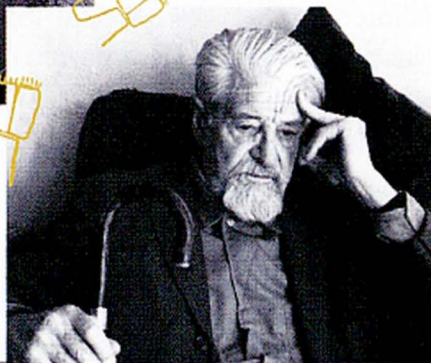
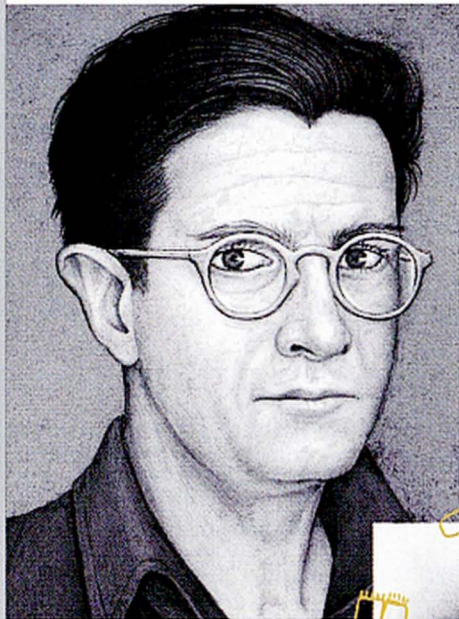
Bauman, Z. (2005) *Modernidad líquida*, México, Fondo de Cultura Económica.

L'asociación les Amis de Xenakis: <http://www.iannis-xenakis.org/>

- López, J. (1984) *La música de la Modernidad (de Beethoven a Xenakis)*, Barcelona, Anthropos. Bourdieu.
- Martínez Berriel, S. (1993) *La armonía y el ritmo de una ciudad*, Serv. de publicaciones de la ULPGC, Las Palmas de G.C.
- Tiburcio, S. (2002) Música y matemáticas, *Elementos: Ciencia y Cultura*, Dic-Feb, vol 8, nº 044, pp. 21-26.
- Pérez Oyarzun, F. (2006) Pabellón Philips: Bruselas, Bélgica. *ARQ (Santiago)*, Aug. 2006, no.63, p.54-59.
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962006000200013&lng=en&nrm=iso.
- Xenakis, I. (1963) Musiques formelles, *Revue Musicale* nº253-254.
On line: <http://www.iannis-xenakis.org/livres.htm>.
- Xenakis, I. (1976) *Música. Arquitectura*, Barcelona, Antoni Bosch ed. (Edición en catalán, traducida y prologada por Ana Bofill).

SIQUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"JUAN O'GORMAN (1905-1982)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: ÁNGEL MELIÁN GARCÍA

Comentario: Ángel Melián García

Juan O'Gorman es considerado el precursor de la *arquitectura moderna* en México. En 1929, con veinte y cuatro años de edad, construyó su casa-estudio en Palmas (Ciudad de México) reconocida como la primera obra *funcionalista* de Iberoamérica, una propuesta arquitectónica radical en la que la forma deriva exclusivamente de la función. Esta nueva concepción radical de la forma y del espacio arquitectónico en relación a formas de vida inédita tiene su proyección más conocida en las casas-estudio de los pintores Diego Rivera y Frida Kalho que O'Gorman diseña y construye entre 1931 y 1932.

La búsqueda de lo racional y el mínimo de gasto y esfuerzo por el máximo de eficiencia fue la base teórica a partir de la cual O'Gorman desarrolló todas las obras del periodo de 1929 a 1935. En todas ellas, la intención del arquitecto fue lograr la mayor economía de espacio a través de un estudio minucioso de las actividades internas del edificio.¹

A partir de estas primeras obras siguió una trayectoria trazada por la reinterpretación de la corriente de “funcionalista radical”, en un recorrido marcado por la pintura. Los últimos años de su vida expresó sobre el funcionalismo que “fue su obra destructiva la más importante, la de limpiar, barrer y borrar los estilos del pasado”.² Bajo estas premisas a los 29 años de edad había construido treinta escuelas públicas y reformadas otras veinte y una serie de casas para familiares y conocidos.

Las obras de O'Gorman son el manifiesto de la arquitectura moderna en México. Este arquitecto, que negó toda concesión a la estética, en realidad, fue el creador de una nueva estética:

Se podría pensar [...] que niego valores indiscutibles, humanos, o históricos, que niego la estética como una de las manifestaciones de la inteligencia humana, pero la confusión podrá estar en considerar la estética como un medio y la finalidad de la obra, en vez de considerarla como su consecuencia. Sí, niego a la estética el papel que se le ha dado como medio para resolver y como finalidad de la obra.³

Juan O’Gorman nació el 6 de julio de 1905 en Coyoacán, al sur de la ciudad de México, hijo de Cecil Crawford O’Gorman, estadounidense de origen irlandés y de Encarnación O’Gorman, mexicana. Desde niño, O’Gorman se sintió atraído por el dibujo y la pintura. En su autobiografía cuenta como su abuela mexicana siempre potenció su formación artística. Relata la anécdota que de niño dibujaba en las paredes de su casa, lejos de preocuparse su abuela dispuso de unos grandes paneles que protegieran los muros sin frustrar los comportamientos artísticos de su nieto.

En 1916 inicia el bachillerato en el Colegio Franco Inglés de curas maristas que está incorporado a la Escuela Nacional Preparatoria donde conoce a Frida Kahlo. En 1922 inicia sus estudios de arquitectura ingresando en la Escuela de Bellas Artes dependiente de la Academia de San Carlos, en el momento en que llegan a México las primeras noticias sobre la arquitectura funcionalista europea. De esta etapa formativa el propio O’Gorman destaca la influencia de los maestros Cuevas y Zárraga, el primero profesor de Estabilidad y Matemáticas, el segundo profesor de Teoría de la Arquitectura. La idea de la *casa máquina para habitar* de Le Corbusier gravita en el diseño y construcción de su primera obra personal, su propia casa de Palma que, desde entonces, se ha consolidado como una de las expresiones arquitectónicas más innovadoras que se han desarrollado en México.

En 1923 inicia su amistad con Diego Rivera. En 1926 aprendió de Le Corbusier, en *Hacia una arquitectura*, la estética maquinista, encajándola impecablemente dentro del terreno del México pos-revolucionario, que tras el proceso revolucionario se encontraba con un peligroso déficit de vivienda, servicios e infraestructura. La “arquitectura científica” como la llamó, se convirtió en un dogma que, como el movimiento muralista al que perteneció junto con Ri-

vera, Orozco y Sequeiros, daba una respuesta a los aspectos sociales y, de manera casi didáctica o como discurso político, conjugaba lo internacional con lo popular.”⁴

Destacamos tres periodos en la vida y la obra de O’Gorman:

PRIMER PERIODO

En 1929, con los ahorros de su trabajo en los despachos de Carlos Obregón Santacilia, Carlos Tarditti y José Villagrán, durante su época de estudiante de arquitectura, compra unos terrenos en Altavista, una zona dominada por casas coloniales al sur de la ciudad de México. El terreno estaba ocupado por dos canchas de tenis dispuestas escalonadamente en una de las cuales construye la primera casa funcional de México. Cuando concluyó la obra O’Gorman manifestó: “esta es la nueva arquitectura”. Una pequeña casa sobre *pilotis*, con una escalera semicircular de hormigón armado de mínimas dimensiones y de gran ligereza que comunicaba directamente con el estudio, una pieza cuyo cerramiento exterior era totalmente de cristal y que además podía plegarse por completo.

La casa que construí causó sensación porque jamás se había visto en México una construcción en la que la forma fuera completamente derivada de la construcción utilitaria. Las instalaciones, tanto la eléctrica como la sanitaria, estaban aparentes. Las losas de concreto sin enyesado. Solamente los muros de barro-block y de tabique estaban aplanados. Los tinacos eran visibles... No había pretilas en la azotea y toda la construcción se hizo con el mínimo posible de trabajo y gastos de dinero.

Aplicando el sistema de construcción de concreto armado en el edificio su apariencia era extraña. En México no se había hecho una casa puramente funcional. El mínimo de gasto y esfuerzo por el máximo de eficiencia habían sido la base teórica para realizar esta casa de tres recámaras, garaje y terraza cubierta en la planta baja y, por último, una escalera helicoidal volada que daba acceso a un estudio en la planta alta.

Logré aplicar lo que el maestro Cuevas consideraba una obra de ingeniería correcta, y la teoría que el maestro Zárraga me había enseñado: esto es, ser lo más fiel posible a la necesidad humana de albergue, aplicar los sistemas de construcción modernos a la arquitectura y aprovechar las condiciones climáticas del lugar...

Dicha casa no fue un simple capricho de carácter artístico, ni una construcción en función de una teoría abstracta, sino que en realidad aplicáronse los principios de la arquitectura funcional...⁵

O’Gorman se había acercado en aquel tiempo a Diego Rivera y a su amiga Frida Kahlo para iniciarse en la militancia política y en la pintura. El arquitecto le pidió a Rivera que viera la casa que acababa de construir y le diera su opinión.

La opinión del maestro fue una sorpresa, puesto que la casa se había construido para ser útil y funcional. Diego Rivera, en ese momento, inventó la teoría de que la arquitectura realizada por el procedimiento estricto del funcionalismo más científico es también obra de arte. Y puesto que por el máximo de eficiencia y mínimo de costo se podían realizar con el mismo esfuerzo mayor número de construcciones, era de enorme importancia para la construcción rápida de nuestro país y, por lo tanto (según el propio Rivera), le daba belleza al edificio. Inmediatamente me encomendó que le construyera un estudio y una casa.⁶

O’Gorman vende a Rivera la otra parte de su terreno ocupado por la cancha de tenis y allí se dispuso a diseñar una casa estudio para él y otra para su esposa. Diego Rivera y Frida Kahlo se convirtieron así en los primeros clientes de la arquitectura moderna en México lo que el joven arquitecto consideraba “ingeniería de edificios”.⁷

Comencé a construir la casa de Diego Rivera en la esquina de la calle de Palmas y Avenida Alta-vista en el año 1931, cuando el maestro pintaba los grandes frescos de la escalera del Palacio Nacional. Tenía yo entonces 26 años de edad y esta obra fue muy importante en mi vida, porque con ésta casa me di a conocer en todo el mundo.⁸

La referencia al manifiesto de los *cinco puntos para la nueva arquitectura* de Le Corbusier en esta obra es evidente: construcción elevada sobre *pilotis*, *planta libre*, cubiertas ajardinadas, ventanas *a lo largo*, etc. Se advierten también referencias concretas a la casa-estudio del pintor Ozenfant (1922), con cubierta en diente de sierra, escalera cilíndrica exterior de corte helicoidal, grandes planos de cristal, ..., a las casas del barrio de Pessac (1922), etc.

Sin embargo, el trabajo de O'Gorman en esta obra tiene el interés de fundar una “ética de lo necesario” y una “*tropicalización* de la Arquitectura del Movimiento Moderno en suelo americano”.⁹ Incluye en estas obras elementos que aunque emparentados con las vanguardias históricas son de gran originalidad: volumetría de mayor complejidad espacial y abstracción prescindiendo incluso de los pretilos de protección; doble altura exterior de la casa-estudio de Rivera; gran ventanal girado del estudio del pintor buscando la luz difusa del norte controlada además por los *parteluces* de las losas quebradas de la cubierta; puente de unión en la parte superior de ambas construcciones; escalera de piezas voladas de hormigón armado que accede a la cubierta de la casa-estudio de Frida; instalaciones hidráulicas y eléctricas a la vista; utilización innovadora de parasoles; etc. Con la incorporación de elementos de la cultura popular, como la utilización de colores locales, barro en los techos y azoteas, cierre del terreno con un bardo de cactus. Se trataba, en suma de una obra de gran sincretismo donde se combina de manera sorprendente vanguardia europea y cultura popular mexicana.

De esta tendencia, denominada “pobrismo arquitectónico”, deudora también de las ideas vanguardistas del pintor Rivera, corresponden las escuelas públicas que el arquitecto mexicano realizó siendo Jefe de la Oficina de Edificios de la Segunda Secretaría de Educación Pública entre 1932 y 1934.¹⁰ Proyecta un *sistema* de escuelas primarias en el Distrito Federal con capacidad de adaptación a distintos lugares, conservando la misma modulación y una orientación similar para las aulas, con especial énfasis en la economía de la construcción hasta extremos inéditos, pero sin merma de la comodidad y la higiene. El resultado obtenido por O'Gorman en estas obras fue muy polémico, aunque hoy podemos ver su propuesta como una de las más lúcidas que hayan sido llevadas a la práctica en el terreno de la arquitectura social. A estas escuelas se debe agregar la Escuela Técnica Industrial, de mayor extensión y complejidad que las primarias, y sin duda una notable obra de arquitectura.

En el mismo periodo construye una serie de casas, como las dos para su hermano el historiador Edmundo O'Gorman, una de ellas planteada como vivienda mínima; la casa para el pintor Julio Castellanos; la casa para el historiador del arte colonial Manuel Tousaint; la casa para la editora norteamericana Frances Toor, con departamentos para alquilar; la casa para el astrónomo Luis Enrique Erro, que incluye un observatorio astronómico; la casa para el doctor Francisco Bassols; su propia casa en San Ángel Inn. “Pero es sobre todo en el proyecto no construido de Vivienda Obrera de 1932, en el edificio para la Confederación de Trabajadores de México de 1934 y el del Sindicato de Cinematografías de 1936 donde su arquitectura de emergencia trasciende en programas más complejos y toma mayor impulso propagandístico.”¹¹

En 1932 forma la Escuela Técnica de Constructores y participa en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios. En 1933 pronuncia una celebrada conferencia en la Sociedad de Arquitectos Mexicanos sobre la necesidad de implantar la arquitectura funcionalista en México. 1937 la crítica de arquitectura Esther Born publica, como número especial del *Architectural Record*, la monografía “The Architecture in México”, en la que aparecen publicadas por primera vez las fotos con las que se dan a conocer en todo el mundo las casas para Diego Rivera y Frida Kahlo. En 1938, cuando consideró que el estilo internacional había devenido en mero formalismo (el principio de “máximo de eficiencia por el mínimo de esfuerzo” se había transformado en el de “máximo de beneficios por el mínimo de inversión”), abandonó la práctica de la arquitectura para dedicarse a la pintura.¹²

SEGUNDO PERIODO

Su actividad como pintor se sitúa en el contexto social y cultural de las décadas entre 1920 y 1950, donde la pintura, concretamente el *muralismo*, manifestación artística de gran importancia para la creación de México como nación, por lo que es más conocido como pintor que como arquitecto.

Inicia este nuevo periodo con un gran mural de tres paneles transportables para el nuevo aeropuerto de la ciudad de México donde se aborda la historia de la navegación aérea y que dedica a Frida. Entre sus obras de caballete destacan *La Ciudad de México* (1947) y *Autorretrato Múltiple* (1950). En 1950 se presenta en el Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México la exposición *Fantasia y realidad en la obra de Juan O'Gorman*, con 150 pinturas de caballete y doscientos dibujos.

TERCER PERIODO

Entre 1944 y 1945, alternando con la pintura, O'Gorman regresa a la práctica de la arquitectura en respuesta a una llamada de Diego Rivera solicitando su ayuda en la construcción del Anahuacalli, un museo para conservar y mostrar su gran colección de esculturas mesoamericanas que estaba levantando en la zona norte del Pedregal. En el proceso constructivo se experimentó con un recubrimiento de mosaico con dibujos, pedazos de mármol blanco y de piedra negra que, con la piedra gris del Pedregal, servían de materiales de color natural para hacer los mosaicos de todas las losas de hormigón armado de la planta baja del museo.

O'Gorman advirtió las posibilidades de este procedimiento ensayado con Rivera para hacer un nuevo tipo de murales. Empezó una expedición de búsqueda de piedras de todos los colores posibles por todo el país, haciendo una colección integrada aproximadamente por 150 piedras de diferentes colores: en el estado de Guerrero encontró los amarillos, los rojos y los negros; los colores verdes también los encontró en Guerrero y Guanajuato; en el estado de Hidalgo encontró piedras volcánicas de color violeta;... el resto de los colores que no encontró en la naturaleza los elaboró con materiales artificiales como el vidrio coloreado, que triturados convierte en piedras de colores. Entre 1951 y 1971 O'Gorman realiza diversos mosaicos de piedras de colores (SCOP, 1951; Taxco, 1955; Santiago de Chile, 1964; San Antonio de Texas, 1967).

En esta experimentación plástica O'Gorman encontró una vía de expresión que proyecta en varios edificios realizados a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, integrando su formación pictórica y arquitectónica: la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria y su propia casa en San Jerónimo.

En 1949, le encargan, en colaboración con los arquitectos Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco, el proyecto de la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria. Proyectaron un edificio con una torre para contener un millón de libros, dejando las plantas inferiores para el movimiento de los usuarios y las salas de lecturas, correspondiendo sus características arquitectónicas a la del resto del campus universitario.

Desde el principio del proyecto tuve la idea de hacer mosaicos de piedras de colores en los muros ciegos de los acervos, con la técnica que ya tenía muy experimentada. Con estos mosaicos la Biblioteca sería diferente al resto de los edificios de la Ciudad Universitaria y con esto se le dio carácter mexicano.¹³

Simultáneamente a la construcción de la Biblioteca Central O'Gorman construyó su casa *caverna* en un paisaje volcánico cercano a la Ciudad Universitaria con murales de mosaicos policromos similares a la “integración plástica” del bloque de la Biblioteca, sirve como biopsia de las entrañas que mostró tras el descanso en la vanguardia racionalista.¹⁴

Trabajó durante cinco años en la creación de su casa refugio en el Pedregal, una “gruta surrealista” “donde mejor se sintetiza una carrera arrebatada entre el estilo internacional y la identidad regional. La nueva meta de O'Gorman era ahora la arquitectura “orgánica”, por la que entiende el abandono de la línea recta y de las superficies desnudas, buscando también la máxima integración (y aún mimetismo) de la arquitectura con la naturaleza.

Pensé que sería muy importante para México hacer una casa, un edificio, aplicando los principios generales de la arquitectura orgánica de Wright y la visión estética del otro gran arquitecto bar-

celonés, Gaudí. Los principios de la arquitectura orgánica de Wright van más allá del funcionalismo y constituyen una verdadera arquitectura (el edificio se plantea como obra de arte). Por una parte, la arquitectura orgánica tiene como base la relación armónica con el paisaje, es decir, con la geografía de la región donde se hace y por este motivo es regionalista. Es exactamente lo opuesto a la arquitectura de tipo internacional. El llamado “estilo internacional” es la arquitectura académica de hoy. La arquitectura orgánica procura que el edificio se convierta en el vehículo de armonía entre el hombre y la tierra, relacionada así con la geografía de la región donde se construye.¹⁵

Como ocurrió en 1937, cuando aparecen publicadas por primera vez las fotos de las casas para Diego Rivera y Frida Kahlo dando a conocerla entre un reducido grupo de arquitectos del ámbito americano, a cien años de su nacimiento la película *Frida* (2002) de Julie Taymor refunda la memoria de las *casas gemelas* entre el gran público presentándolas como dos objetos simbólicos que representan, mediante un escaso número de elementos funcionalistas, la fuerte personalidad de Diego y la fragilidad de Frida atraídas por el complicado vínculo que los unía.

La arquitectura de O’Gorman describe un complejo arco que ve desde el *purismo* de Le Corbusier y el *racionalismo* de Villagrán al *organicismo* de Wright o Gaudí, pasando por el *muralismo* de su pintura. A pesar de que su obra ha desaparecido prácticamente toda, salvo las casas de Rivera y Frida y la Biblioteca de la Ciudad Universitaria, tuvo una gran influencia en la concepción de la nueva sociedad surgida de la revolución que es aún visible en la arquitectura y la ciudad mexicana. A pesar de todo, la obra arquitectónica y la propia figura de O’Gorman sigue siendo un enigma, con enormes vacíos bibliográficos, con análisis e interpretaciones que se ajustan poco a la ciencia y la técnica de la arquitectura, un arquitecto, un *artista*, que tiene el extraordinario mérito de fundar una nueva vía de la arquitectura moderna en el espacio americano.

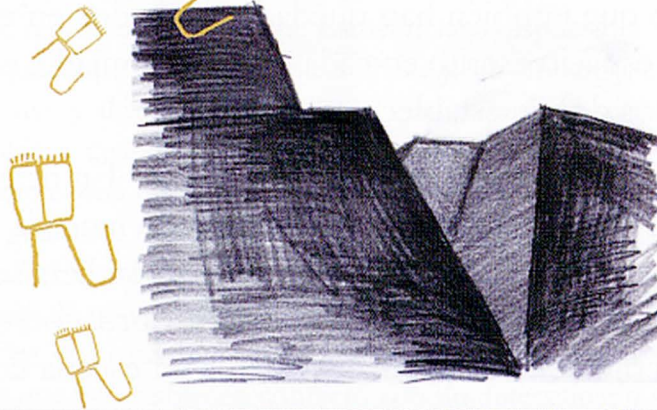
Santa Cristina, Gran Canaria, 6 de mayo de 2007

Notas

- 1 Olmedo, V., *Una nueva estética: las casas de Juan O'Gorman*, Noticias de A..., p.1 de 3, en: <http://noticias.arq.com.mx/Detalles/8990.html> (citado el 1 abril de 2007).
- 2 Canales, F., *Juan O'Gorman (1905-1982)*, Letras Libres, Artes y medios, Arquitectura, p. 91. <http://www.letraslibres.com> (citado en mayo 2005).
- 3 Olmedo, V., p.1 de 3.
- 4 Canales, F., p. 91.
- 5 Jiménez, V., *Juan O'Gorman. Vida y obra*, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, Colección Talleres, Ciudad de México, 2004, p.14.
- 6 Jiménez, V., p.17.
- 7 Canales, F., p. 91.
- 8 Jiménez, V., p.17.
- 9 Canales, F., p. 91.
- 10 Canales, F., p. 91.
- 11 Canales, F., p. 91.
- 12 Canales, F., p. 91.
- 13 Jiménez, V., p.56.
- 14 Canales, F., p. 91.
- 15 Jiménez, V., p. 64.

SIQUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"JUAN BORCHERS"



COMENTARIO CRÍTICO POR: JOSÉ DOMINGO NUÑEZ HERNÁNDEZ

Comentario: José Domingo Nuñez Hernández

*H*aciendo paráfrasis de un texto de Borchers sobre Policleto, el escultor,... **no es un nombre que a la gente le haga perder el sueño, y con razón, pues hay una multitud de cosas más necesarias e importantes; si a ello se agrega que el sueño se pierde por razones de menos importancia y aún hasta por imponderables se dobla la razón para cautelarlo. No obstante hube de ocuparme de ello...**

Cuando leo sus textos y sus imágenes camino durante todo el día con el espíritu tenso, buscando la oportunidad de atrapar lo esencial que surge de sus escenas, como si se tratara de un flagrante delito. Ponerme tras la huella de este arquitecto, hacer un reportaje, es decir, contar una historia sin más, no se me ocurre sin contemplar el trabajo de los demás, de otros compañeros de oficio que también han quedado atrapados en este viaje, con lentitud, poniendo atención en cada espacio escrito en cada espacio dibujado, entre el paso de las páginas de sus trabajos publicados donde establecerse es el deseo.

¿En qué consistiría este reportaje del arquitecto? En ocasiones un único libro cuya forma tenga el suficiente rigor y riqueza, y cuyo contenido tenga la suficiente resonancia, puede bastar; aunque raramente se pueda dar, este título bien pudiera serlo, *INSTITUCIÓN ARQUITECTÓNICA*. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile. 1968. Este libro, con olor a otra época, lleno de textos, dibujos y manuscritos en sus páginas, puestos en escena como facsímil de un cuaderno de notas de autor, lo ha convertido *el tiempo de los libros* en ejemplar único y *original*.

Este texto, firmado por Rafael Moneo, es otra huella de la suficiente resonancia de este libro y sobre uno de los conceptos explicado al oído por Borchers en su escrito-lectura para Isidro Suárez y Alberto Cruz [52]:

Siempre me impresionó la definición que de arquitectura daba el teórico chileno Juan Borchers cuando decía que la arquitectura es “el lenguaje de la inmovilidad substancial.” Soy consciente de que tal definición subraya, una vez más, la vigencia que para una definición de la arquitectura tiene la noción de lenguaje. Pero lo que más me sorprende de tal definición es el concepto de “inmovilidad substancial” en que la definición de Borchers se funda. La idea de inmovilidad – “inmovilidad substancial” como decía Borchers – implica el concepto de lugar, la presencia del suelo, convertido en solar cuando adivinamos que se va a construir sobre él, dispuesto a recibir el impacto del edificio que cambiará en el futuro su destino. Es la condición inamovible de lo construido la que nos permite hablar del “lenguaje de la inmovilidad substancial”. El solar se nos presenta entonces como el suelo en el que el edificio echa raíces, como un dato que puede y debe ser considerado como el primer material de la construcción. En efecto la lengua inglesa establece el paralelismo entre “foundation” entendido como inicio, comienzo, y “foundation” entendido como el soporte estructural, el cimiento con el que el proceso de toda construcción arquitectónica arranca. En verdad que el suelo, la tierra, puede ser considerado como el inevitable primer material con el que, en todo caso, es preciso contar.

Pero “inmovilidad substancial” también dice algo acerca de la presencia física de la arquitectura. Nos recuerda una vez más la materialidad y la substancia que la arquitectura, en último término, requiere. Estoy de acuerdo con quienes dicen que la arquitectura es un producto de la mente y que como tal puede ser pensada, representada, descrita. Estoy incluso dispuesto a admitir el uso metafórico que de la palabra arquitectura continuamente se hace y, sin embargo, en mi opinión la arquitectura trasciende dicho uso y alcanza su verdadero “status” cuando se realiza, cuando adquiere su ser en cuanto que objeto, cuando se convierte en la materialidad de lo construido y toma la forma de edificio. La arquitectura queda materialmente atrapada en la construcción y alcanza su auténtica consistencia gracias al uso de un lenguaje que fija su ser en lo que Borchers llamaba “inmovilidad substancial”. El suelo en el que se produce garantiza su condición de objeto. El solar pasa a ser el guardián de tal condición. Sin el solar, sin un específico y único lugar, la arquitectura no existe. Un coche, una casa prefabricada, incluso la tienda de un nómada, no se convierten en arquitectura hasta que no establecen contacto con un determinado suelo que, inmediatamente, cambiará su condición y les dotará de aquella especificidad que trae consigo la arquitectura. Con frecuencia a todo lo que implica construcción se le llama arquitectura. De este modo se subraya uno de los rasgos característicos que con más fuerza distinguen a la arquitectura, la construcción, y sin embargo, quisiera reservar este concepto de arquitectura para la auténtica per-

manencia de la realidad construida y tal deseo implica que haga acto de presencia aquella “inmovilidad substancial” que sólo puede ser alcanzada cuando se cuenta con un lugar.

Publicado por primera vez en Anyway. Ediciones ARQ. Escuela de Arquitectura. Pontificia Universidad Católica de Chile. Editorial Universitaria. Santiago de Chile. 1995 y para una lectura inmediata en WAM: <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/7/circo/24.html>

Perdido su autor, entre los estantes de las cuatro bibliotecas de esta Escuela Técnica Superior de Arquitectura, pudo ser de nuevo visto en el año 2002 cuando la última biblioteca adquiere una amplia reseña de este autor, publicada a raíz de la exposición “El taller de Juan Borchers” en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Este catálogo es muy útil como reportaje para esta exposición, reuniendo en sus páginas esos elementos complementarios que hacen saltar la chispa de la emoción por este autor, poniéndolo en escena, sin juntarlos a la fuerza. La lectura de esta segunda huella se convierte en una operación progresiva de la mente y de los sentidos para expresar el problema, para fijar un acontecimiento o impresiones sueltas como cortes cinematográficos, de la realidad de Borchers.

Este documento nos hace ver que hemos perdido la oportunidad de tener en nuestra biblioteca a “**JUAN BORCHERS. LIBRETAS DE VIAJE 1947-1950**”. 3 volúmenes. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1995-1996.

Así que he podido contar con casi todas las publicaciones existentes y con casi todas las citas en las que se hace referencia al arquitecto, aunque soy consciente que el tema, tras las huellas de Borchers, no consiste en recolectar hechos, ya que los hechos por sí mismos no ofrecen interés alguno; lo importante es escoger entre ellos, captar por ustedes mismos el hecho verdadero con relación a la realidad de Borchers y del momento arquitectural.

Investigaciones y búsquedas: por un lado, les presento a Fernando Pérez Oyarzun, arquitecto, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1977, y Doctor de la Escuela Técnica Superior de Barcelona, 1981. Ha ejercido como docente en el P.U.C. desde 1974 y ha sido profesor invitado en diversas universidades en Chile y el extranjero. Fue director de la Escuela de Arqui-

ectura y decano de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos en la Universidad Católica. Actualmente es profesor titular de la Escuela de Arquitectura de la P.U.C., investigador y divulgador de la obra de Juan Borchers; y por otro, un listado en la Web de una búsqueda incansable por mi parte:

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-69962003005500012&script=sci_arttext&tlng=es#02

PROGRAMA DE ESTUDIOS DEL PATRIMONIO - PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
http://www.puc.cl/arquitectura/patrimonio/html/tpos_003_a.html

JUAN BORCHERS

<http://www.google.es/search?hl=es&q=juan+borchers&btnG=B%C3%BAsqeda&meta=>

LIBROS DE 72. ARQUITECTURA: JUAN BORCHERS: LIBRETAS DE VIAJE, 1947-1950 VOL.3

<http://www.centraldelibro.com/Juan-Borchers-libretas-de-viaje-1947-1950-Vol-3-es-1542044.htm>

BIT' ÁCORA VIRTUAL: EL GRUPO AMEREIDA 1949-2005

<http://bitacoravirtual.blogspot.com/2005/05/el-grupo-amereida-1949-2005.html>

http://www.mansilla-tunon.com/circo/epoca1/pdf/1995_024.pdf

<http://www.fadeu.puc.cl/presentacion.pdf>

APARIENCIA PÚBLICA – SOBRE LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA: [AP] RAFAEL MONEO SOBRE JUAN BORCHERS

<http://aparienciapublica.blogspot.com/2007/04/ap-rafael-moneo-sobre-juan-borchers.html>

APARIENCIA PÚBLICA – SOBRE LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA: [AP] JUAN BORCHERS/DEFINICIÓN DE ARQUITECTURA

<http://aparienciapublica.blogspot.com/2007/04/ap-juan-borchers-definicion-de.html>

ESCUELA DE ARQUITECTURA

<http://www.puc.cl/archivoarq/plano/html/arquitectura.html>

EL TALLER DE JUAN BORCHERS: OBRA ARQUITECTONICA Y DE DISEÑO 1943-1975

<http://www.conicyt.cl/bases/bibfon/8/3/971183.html>

“JUAN BORCHERS” – BUSCAR CON GOOGLE

<http://www.google.es/search?q=%22juan+borchers%22&hl=es&start=170&sa=N>

ESCUELA DE ARQUITECTURA - PUC

http://www.puc.cl/arquitectura/0_html/ppal.htm

WAM 07: LODGING, CIRCO. 24

<http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/7/circo/24.html>

APARIENCIA PÚBLICA - ESCENARIOS DE PRODUCCIÓN Y CULTURA SOBRE LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

<http://www.aparienciapublica.org/dap.html>

COLLINS, GEORGE ROSEBOROUGH, 1917. THE GEORGE COLLINS COLLECTION ON LINEAR CITY PLANNING: AN INVENTORY.

<http://oasis.harvard.edu:10080/oasis/deliver/%7Edes00004>

FERRARI HARDOY, JORGE, 1914-1977. THE FERRARI HARDOY ARCHIVE: AN INVENTORY.

<http://oasis.harvard.edu:10080/oasis/deliver/%7Edes00006#des00006fD085m2>

CHILEARQ – CHILE [ARQUITECTURA] PROYECTOS

<http://www.chilearq.cl/v2/proyectos.php?usuario=&log=&pass=&tipo=8&foto=0>

CHILEARQ – CHILE [ARQUITECTURA] PATRIMONIO

<http://www.chilearq.cl/v2/pat.php?usuario=&log=&pass=&tipo=Juan+Borchers&foto=0>

CHILEARQ – CHILE [ARQUITECTURA] PROYECTOS

<http://www.chilearq.cl/v2/proyectos.php?usuario=&log=&pass=&tipo=12&foto=0>

ARQ (SANTIAGO) – AMEREIDA – PALLADIO: RONDA DE SANTIAGO

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-69962005006000016&script=sci_arttext

GONGORAM

http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/gongoram/gongoram0010.pdf

BIT' ÁCORA VIRTUAL: FEBRERO 2006

http://bitacoravirtual.blogspot.com/2006_02_01_archive.html

GONZALOMARDONESV

<http://www.gonzalomardonesv.cl/v3/fotos/escritos/GONZALOMARDONESV1eng.pdf>

TALLERUNONLINES

<http://tallerunonline.blogspot.com/>

PICTURES OF COPELEC – YASHICA CAMERA

<http://www.usefilm.com/Image.asp?ID=694247>

DOCOMOMO CL

<http://www.docomomo.cl/paginas/registro/registro.html>

9 PRÁCTICAS COTIDIANAS

http://www.ucentral.cl/Sitio web 2003/Revista Farq/pdf/9_practicas_cotidianas.pdf

ARCHITECTES

<http://www.archilab.org/public/2000/textes/archisen.htm>

CHANNELBETA – INTERVISTE – MARCELLO SESTITO – LUIGI PRESTINENZA PUGLISI

<http://www.b-e-t-a.net/%7Echannelb/interviews/038sestito/index.html>

GENIOS: PRESSE, FIRMENINFORMATIONEN, FIRMENPROFILE, HANDELSREGISTER, BILANZEN, JAHRESABSCHLÜSSE, INSOLVENZEN, KONKURSE, BUNDESANZEIGER, FACHPRESSE

http://www.gbi.de/r_profisuche/webcgi

ANTARTICA – LIBROS

http://www.antartica.cl/antartica/servlet/LibroServlet?action=fichaLibro&id_libro=19864

REVISTA CA – EN SANTIAGO Y LA QUINTA REGIÓN: LAS MUESTRAS PARALELAS

<http://www.revistaca.cl/2006/12/en-santiago-y-la-quinta-region-las-muestras-que-detonola-bienal/>

NOTICIAS DE ARQUITECTURA: 1416

http://www.arq.com.mx/noticias/Cached_Pages/1416.html

http://cdi.mecon.gov.ar/cgi-bin/ppppp.exe?rec_id=083512&database=ppppp&search_type=link&table=all&lang=spa&format_name=SFALL

PROYECTO DOCENTE

http://www.ulpgc.es/servicios/si/proyectosdocentes/pdf.php?id_proyecto=12996&idioma=1&asignatura=100010002015189

DIEGO OLGUÍN LEIVA/ARQUITECTO

http://dol-bcn.tripod.com/CD/borchers_.htm

CIENTODIEZ REVISTA DE ARQUITECTURA CHILENA

http://cientodiez.cl/contenido/eventos/Bermejo/copelec_biografia.html

LA PRENSA AUSTRAL – EDICIÓN INTERNET

http://www.laprensaaustral.cl/lpa/noticias_anteriores.asp?id=12581

ARQUICINE: FEBRUARY 2006

http://arquicine.blogspot.com/2006_02_01_archive.html

ABSYSNET OPAC UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

<http://opac.ulpgc.es/cgi-bin/abnetopac/O7019/ID4585b896?ACC=161>

TEXTOS – TEORIA DE LA OBRA 720.1

<http://www.textosteoriadelaobra.blogspot.com/>

CEAC

<http://200.32.4.58/departamentos/ceac/block2.htm>

FAMILIA GEBHARD

<http://www.genealog.cl/Alemanes/G/Gebhard/>

DIBUJOS DE ARQUITECTURA – EXPOSICION ANTERIOR – MUSEO DE ARTES VISUALES

http://www.mavi.cl/mavi/expo_anteriores/expo37.html

APARIENCIA PÚBLICA – SOBRE LA CIUDAD CONTEMPORANEA: ¿QUE ES UN AUTOR? PARTE 1

<http://aparienciapublica.blogspot.com/2006/12/ap-que-es-un-autor-parte1.html>

<http://www.arqchile.cl/emilio.htm>

<http://diario.elmercurio.com/2007/05/12/nacional/defunciones/noticias/8E92E1A3-DE3F-4D23-9AD0-9B4D65B375B1.htm?id=%7B8E92E1A3-DE3F-4D23-9AD0-9B4D65B375B1%7D>

¿QUE ES UN AUTOR? PARTE 1

<http://ffb.9112046.com/html410199/>

E. – FABIO CRUZ P.

<http://www.arquitecturaucv.cl/ead.php?id=438>

MAGISTER EN ARQUITECTURA P.U.C.: JARA PÉREZ SERGIO

<http://www.magisterarq.cl/index.php?id=192>

BIT' ÁCORA VIRTUAL: REFLEXIONES SOBRE LA ESCALA VERTICAL DE SANTIAGO

<http://bitacoravirtual.blogspot.com/2004/12/reflexiones-sobre-la-escala-vertical.html>

LABORATORIO DE ARQUITECTURA 204

<http://www.blogger.com/feeds/3700740905562248438/posts/default>

BIENVENIDOS A DOCOMOMO CL

<http://www.docomomo.cl/paginas/indice1.html>

CIENTODIEZ REVISTA DE ARQUITECTURA CHILENA

<http://www.cientodiez.cl/>

BECUADRO: RESPONDIENDO MEMES Y UNA REFLEXIÓN DE CAFÉ

<http://becuadro.blogspot.com/2007/02/respondindome-memes-y-una-reflexin-de.html>

ARQ (SANTIAGO) – EL CUERPO Y LAS TRAZAS DEL TEJO: JUAN BORCHERS Y EL JUEGO DE LA ARQUITECTURA

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-69962003005500012&script=sci_arttext

TEXTOS – TEORIA DE LA OBRA 720.1

<http://www.textosteoriadelaobra.blogspot.com/>

DISOLUCIONES

<http://www.aparienciapublica.org/disoluciones.swf>

APARIENCIA PÚBLICA – SOBRE LA CIUDAD CONTEMPORANEA

<http://aparienciapublica.blogspot.com/search/label/arquitectura>

CEAC

<http://200.32.4.58/departamentos/ceac/block2.htm>

TEXTOS – TEORIA DE LA OBRA 720.1: JULIO 2006

http://textosteoriadelaobra.blogspot.com/2006_07_01_textosteoriadelaobra_archive.html

ARQ (SANTIAGO) – CUATRO OBSERVACIONES SOBRE LA PLANTA

http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-69962004005800004&script=sci_arttext

BIT' ÁCORA VIRTUAL: EL GRUPO AMEREIDA 1949-2005

<http://bitacoravirtual.blogspot.com/2005/05/el-grupo-amereida-1949-2005.html>

Este reportaje, esta puesta en escena, no puede ser más que el fruto de un sentimiento espontáneo, de los ritmos de los sentidos activados por la precisión de los conceptos transmitidos sobre arquitectura... Parezco pues, un intruso, dependo tanto de las relaciones que establezco con lo poco palpado, que una palabra más puede estropearlo todo y hacer que todas las puertas se cierren. Abro, aquí y ahora, las páginas de estas publicaciones:

INSTITUCIÓN ARQUITECTÓNICA. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile, 1968.

LA MEDICIÓN COMO SUBSTRATO DEL FENOMÉNO ARQUITECTURAL. Con cantidades crear cualidades. Hogar y Arquitectura, n° 87. Revista bimestral de la Obra Sindical del Hogar, Madrid, marzo-abril, 1970.

LECTURA DE UNA OBRA PLÁSTICA. El orden de las ideas. Hogar y Arquitectura, n° 87. Revista bimestral de la Obra Sindical del Hogar”. Madrid, marzo-abril, 1970.

META-ARQUITECTURA. Mathesis, ediciones. Santiago de Chile. 1975.

HAITHABU. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 1998.

ENTENDIDOS, SUBENTENDIDOS Y MALENTENDIDOS SOBRE EL URBANISMO MODERNO: alternativas del frustrado viaje de Le Corbusier a Chile. Bannen Lanata, Pedro; Pérez Oyarzun, Fernando; Vasquez Zaldívar, Claudio, Massilia, 2003.

Mientras esto sucede, dejo aquí otra huella, siempre científica, sobre el rigor con que escribe su *Poética de la Solución*, “hay que inquirir si un problema es posible resolverlo de tal o cual manera, presentando el problema de la manera en que esta solución sea posible; entonces ya el resultado mismo contiene el germen de la solución y señala el camino a seguir.

Breve: “pregunta y respuesta son la misma cosa.”

Insisto, lo mejor es que me olviden y, lean y escuchen los escritos-lecturas que ya ensayó este arquitecto a un grupo tan reducido como éste, en... el 68.

Apéndice

A propósito del sentido dominante de la vista



Ficha No 0973/Colección: Juan Borchers F./Autor: Juan Borchers F./Título: Proyecto Casa Matic/Lugar: Santiago/Fecha: 1943/Descripción: Perspectiva de interior a pastel/Nota: Lámina exhibida en marzo del 2004, en una exposición sobre la obra de Juan Borchers en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica./Tipo de Material: Plano/Formato: Lámina.

Los que leen este reportaje con el sentido de la vista pueden acercarse al **FONDO DOCUMENTAL JUAN BORCHERS F.** Con este Fondo se da inicio a la creación del Archivo. Fue el primero en ser catalogado; y es el más extenso y variado en cuanto a tipo de materiales. Comprende un total de 9.408 unidades documentales entre Documentos, Cartas, Fotografías, Libretas, Microfichas, Negativos Fotográficos, Películas, Papeles Personales y Planos. Se

pueden destacar los documentos en formato grande, en especial “Opera chillana di gesta”; las extensas cartas trabajo que son verdaderos documentos con investigaciones; los hermosos dibujos; entre las libretas de viaje, el Diario de Egipto; y entre los planos, el conjunto de 255 planos del edificio de la COPELEC en Chillán; y los croquis y pasteles de otros proyectos.



CENTRO DE INFORMACION
Y DOCUMENTACION
SERGIO LARRAIN GARCIA-MORENO

http://www.puc.cl/sw_educ/archivodeoriginales/php/index.php

SIQUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"BUENAVENTURA BASSEGODA MUSTÉ (1896-1987)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: FRANCISCO ORTEGA ANDRADE

Comentario: Francisco Ortega Andrade

*M*i primer contacto con la obra del profesor Buenaventura Bassegoda Musté, a quien nombraremos de muy distintas maneras, fue, al menos, de forma no buscada. En el Departamento de Construcción de la Escuela de Arquitectura de Sevilla encontré el libro “Saber construir” del profesor francés Gerad Blachère, un libro que luego referencié en las sucesivas memorias de oposición y en diversos trabajos de investigación patológica, del mismo modo que reiteradamente lo he recomendado a los alumnos a los que le he impartido clase como profesor de construcción. Aquel libro que en principio me pareció un hallazgo propio, aparecía, sin remedio en las largas listas de las bibliografías de todos los programas y trabajos de todos los profesores de construcción. El Catedrático, Dr. D. Buenaventura Bassegoda de quien estimo como primera y principal cualidad, la de “profesor”, aparecía como traductor del señalado texto de G. Blachère.

Así, como si estuviera allí por casualidad, conocí este libro que era propiedad del Catedrático de Construcción D. Antonio García Valcarce. Lo conocí sólo en la edición castellana publicada en Barcelona por Editores Técnicos Asociados el año 1967. Esta, como acabo de decir, había sido traducida del francés al castellano por el profesor Dr. D. Buenaventura Bassegoda Musté.

Es normal que cuando alguien encuentra un texto que entiende como interesante y lo utiliza reiteradamente, sienta la lógica curiosidad por ver si puede disponer de su versión original. En este caso, la forma de su escritura, su claridad de exposición, su ordenado desarrollo y desde luego la lógica constructiva expresada con tan clara evidencia, hizo, y ahora reflexionó, que nunca tuviera la curiosidad por tratar de conseguir la versión francesa. En cambio, muy pronto, me ocupé del traductor. Alguien que redactaba con tanta claridad los problemas

de la habitabilidad, la durabilidad y la economía de los edificios no podía ser ajeno a la teoría edificatoria. Este arquitecto tenía que ser autor de otras obras, propias. No me costó mucho conocer al personaje ni descubrir que su oficio de traductor, aunque ocasional, aportaba un trabajo valiosísimo.

De esta manera supe que aquel respetable e insigne caballero de las letras, querido de todos, orondo y bonachón profesor, era Catedrático de estructura de la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Conseguí unas fotocopias de un artículo suyo publicado en la revista “Materiales, Maquinaria y Métodos para la Construcción” el cual, también había sido editado en el nº 144 de la “Revista de Obras Públicas” de Abril de 1966. Este artículo reproducía íntegramente la conferencia impartida por D. Buenaventura Bassegoda el día 22 de febrero de dicho año en el Instituto de Ingenieros Civiles de España. A nadie puede escapar el interés de la conferencia apenas se reseña el título de ella “Tres Titanes del Hormigón Armado. Torroja, Freyssinet, Le Corbusier”.

El veterano catedrático D. Buenaventura Bassegoda Musté nació el año 1896 y tras más de 50 años de vida académica falleció el 29 de Marzo de 1987. Doctor Arquitecto y Doctor en Ciencias Exactas, fue nombrado Académico de la Real de las Ciencias y Artes de Barcelona el 22 de febero de 1942 tras haber pronunciado su conferencia sobre el difícil tema “Vibraciones en los Edificios”. Muchas condecoraciones y reconocimientos le honraron a lo largo de su dilatada vida académica.

Ya leyendo sus textos uno queda prisionero de su forma de escribir. Su narración larga y reposada, casi barroca, y con referencias claras a vocablos propios de la construcción vernácula e histórica, nos transportaba a los tiempos, que sabíamos del pasado y que admitíamos como con mejores alarifes y maestros de obra con mayor conciencia de su participación en el proceso constructivo. Nos gustaba, al menos a los que por entonces nos iniciamos en el mundo de la construcción, el tono de aquellos escritos cultos e incluso rimbombantes. Con su lectura nos sentíamos orgullosos de pertenecer al mundo de aquellos constructores que creíamos entender la razón de ser de las estructuras que nos explicaba Don Eduardo Torroja y el profesor Casinello.

Don Buenaventura encontraba leyes vectoriales que rige el equilibrio tensional de los elementos estructurales y los justificaba con meridiana claridad, siempre que uno no perdiera el hilo tratando de descubrir la palabreja y el gracejo de su filología pararela. Por debajo o, por encima, de una escritura de antaño, subyace el sentido lógico de la construcción bien ejecutada. En el título “Fábula y realidad de la bóveda tabicada” con que enunció la conferencia que en 1952 pronunció en dicha Real Academia, queda patente ese remitirse a sus dotes de erudito del castellano de Lope y de Cervantes.

Volviendo a su conferencia del día 22 de febrero de 1966 reseña con el ya referido título de “Tres Titanes del Hormigón Armado. Torroja, Freyssinet, Le Corbusier”. Empezó su discurso de la forma siguiente: ***“Demediaba la rútila mañana madrileña del 5 de junio de 1961. Don Eduardo se hallaba en su recoleto y acogedor estudio de Costillares dispuesto a partir hacia París para una reunión de la Federación Internacional del la Précontrainte, cuando sintió el pródromo de un colapso y llamó a su secretaria. Esta, en una rápida mirada, comprendió el apuro de la situación y dijo –Voy a llamar al médico– con un hilo de voz el doliente repuso: –Ya no. Fueron sus últimas palabras. El corazón del prócer maestro se había cansado de latir.***

Trágica belleza de la muerte, cuando la intrusa no sorprende a su víctima, que la ve acercarse y la aprehende en su puesto de mando”. Obviamente el artículo constituye una magnífica oda en la que se resaltan las inmensas aportaciones de los ingeniosos maestros, precursores de las nuevas técnicas que se proyectaban para el nuevo hormigón armado y pretensado, pero toda ella discurre en ese tono de vocablos que nos traslada al antiguo castellano.

Su vida literaria puede decirse que se desarrolla en el continuo escribir magníficas conferencias, larguísimas, barrocas en su adorno literario y precisas en la definición matemática de los conceptos estructurales. Así, en una de sus brillantes producciones, a mi modesto entender, sobre el muy tratado tema de las bóvedas tabicadas catalanas y que él título: “Fábula y realidad de la Bóveda Tabicada.”

Estas expresiones que ninguno de nuestros actuales alumnos soportarían en un encerado, para un matemático de la época podían componer párrafos ilustrados de una conferencia

científica. De todas formas no es la utilización de estas fórmulas lo que pretendo resaltar en este documento, aunque sí, esa cualidad que ha hecho que la arquitectura se mueva a caballo defina entre las Ciencias y las Artes y que en don Buenaventura se enriquezca con el redactor gongoriano.

Al menos dos textos escribió Bassegoda dedicados al estudio de la etimología de los términos constructivos, el “Nuevo glosario de vocablos usuales en la técnica de la edificatoria” publicado en Barcelona el año 1976 por Editores Técnicos Asociados y que se constituye como “UN DICCIONARIO POLIGLOTA DE LA ARQUITECTURA” mediante la redefinición de cada vocablo con sujeción a su etimología y a su anónimo o equivalente en alemán, catalán francés e italiano.

El segundo libro de este tipo es un pequeño volumen en cartón, muy gráfico, en el que se ilustran detalles de elementos constructivos y partes de la edificación. Este trabajo fue publicado por Ediciones Jover, en Madrid, en 1974 bajo el título “ATLAS DE LA TÉCNICA EDIFICATORIA” y, como el anterior, se ocupa de difundir el léxico de la construcción, aunque, en este caso, el libro de pequeño formato, aparece como un conjunto de fichas gráficas que mantienen el formato de Colección Atlas en la que se encuadra, y quizás esta vez dirigida a los menos iniciados en la ciencia de construir.

Con todo cuando fui invitado a esta colaboración, el texto que primero me vino a la mente fue su libro “**ALGUNOS ENSAYOS SOBRE TÉCNICAS EDIFICATORIAS**” el cual conforma parte de su obra dispersa y se constituye por una rica colección de escritos sobre diversos temas sobre edificación, todos ellos con actual vigencia y escritos en su singular estilo.

En uno de los capítulos de este volumen D. Buenaventura se dedica a estudiar, con sumo detalle, los trabajos que Rodio llevó a cabo el año 1939 en el suelo de la torre de Pisa. Aquí, podemos comprobar como, sin perder su tono retórico en lo descriptivo como buen matemático es minucioso en el análisis del proceso constructivo y preciso hasta los decimales en la exposición de la cantidad invertida en las inyecciones de súper cemento que, con el fin de recalzar la cimentación de la Torre inclinada, se introdujeron en el terreno de su entorno.

También en este texto se incluye el tema de “La Bóveda Catalana” insertando en este texto la siguiente aclaración entrecomillada: *“Nada excede a la bóveda en venustidad y nobleza, pero nada exige mayor sabiduría”*.

Y más adelante, en este mismo capítulo aclara de este modo, lo siguiente:

“Como veremos, la bóveda tabicada no es monopolio de Cataluña, sino herencia del mediterráneo, pero lo cierto es que nuestros arquitectos y maestros albañiles, con el empleo de aglomerantes hidráulicos, acertaron a llevar esta casta fábrica a tales extremos de perfección y de audacia, que los constructores madrileños dieron en distinguirla con nuestro gentilicio adjetivo. Y, por mi santiguada, los catalanes, que ya apechugamos con l'avara pobreta, podemos, por dar nombre a un sistema estructural, sentirnos más ufanos que, pongamos por caso, los ingleses por la mutilación hebdomadaria o los franceses por una dolencia venérea.

Al final de este estudio sobre la bóveda catalana descubrí que don Buenaventura, y más citándolo en su tono, el insigne escritor y estudioso arquitecto Dr. D. Buenaventura Bassegoda Musté, era muy consciente de que su escritura no era la normal de su época. El se tenía como caballero andante del cabalgar de las letras castellanas. Y para que no quede duda de ello, leamos lo que escribe para cerrar su trabajo sobre bóvedas de tabiques.

“No sabría dar fin a mi sancocho centón sin acogerme a vuestra clemencia.

En primer lugar, por la plaga de terminotes barrocos y voces de añeja y desusada catadura con que, cual de costumbre, enmascaro mis pobres conceptos. Es vicio, que mucho me censuran colegas y profanos, el uso de palabras obsoletas, inusitadas, peregrinas. No vamos a discutirlo; Azorín, con imitable gracejo, dejó al respecto las cosas en su punto. NO SE TRATA DE PEDANTERÍA NI DE EMBRIAGUEZ GRAMATICAL, AUNQUE EL DESDEÑAR LA ERUDICIÓN FILOLÓGICA SEA MÁS FÁCIL QUE POSEERLA. QUIEN LAS SABE, LAS TAÑE. Si no me obligara ese primer plano de peritos en aquilatar el valor de un vocablo, estimaría que no ha de estorbar la búsqueda de lo castizo y lo exacto en el discurso a quienes sólo juzgan raras palabras que desconocen. Siquiera para que esa pizca de alcamonías les excite y lleguen a columbrar la inagotable riqueza del idioma.

Y en ella, la cimera alcurnia de la civilización española, que, como dijo Unamuno, ESTÁ TODA AHINCADA EN LOS ENTRESIJOS DE SU LENGUAJE.

En segundo término, he de suplicar indulgencia por haber elegido un tema que quizá menospreciarán algunos, por antañón, polvoriento y enmohecido. Me abona, empero, una razón sentimental. Poco tiempo antes de entregar su alma a Dios, mi padrino muy amado, académico que fue, Don Joaquín Bassegoda, se propuso presentar, como trabajo reglamentario, un resumen de sus estudios y experiencias sobre la bóveda catalana. Trágicas circunstancias, cuyo recuerdo nos desazona, impidieron el comienzo de la lección, que esperábamos como agua de Mayo quienes conocíamos su dominio de la doctrina.

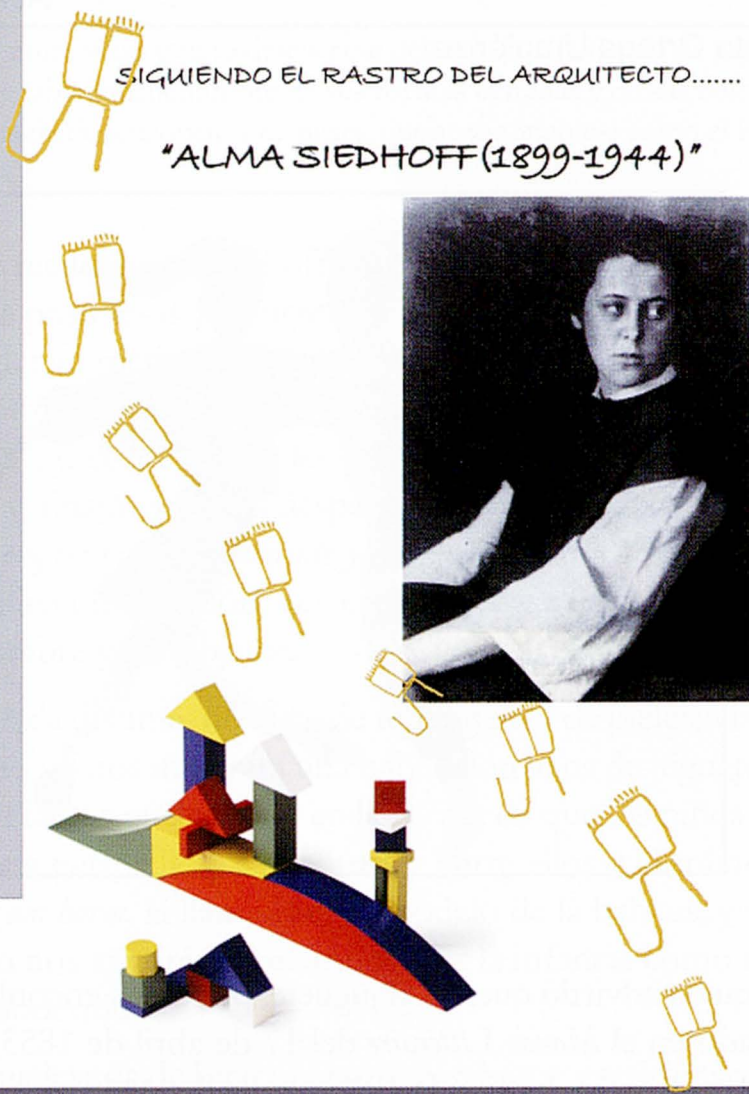
Las formas de sus escritos que en sí mismos pertenecen a su singular estilo literario, mantienen la evidencia de entender a la construcción en esa acertada fórmula que le define como el arte de construir y que, en el bien hacer del artesano, satisface a la ineludible ciencia que la buena construcción encierra.

Finalmente, no quiero cerrar estas notas, sin decir que sólo conocí algunos de sus escritos, pero, no sé por qué le tengo en tan gran aprecio ni por qué, siempre le he visto como un hombre sabio y bonachón. Quizás por ello, estoy convencido que cuando aceptó la traducción de los textos de G. Blachère “La búsqueda de un Urbanismo razonado” y sobre todo el “Savoir Construire” sabía que no se esperaba de él un mero trabajo de buena traducción.

EXPOSICIÓN DE LA BIBLIOTECA DE LA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 25 DE MAYO DE 2007

SIGUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"ALMA SIEDHOFF (1899-1944)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: MODESTO ORTEGA UMPIERREZ

*Alma o el Hada del juguete*¹

Alma Siedhoff (1899-1944)

Comentario: Modesto Ortega Umpiérrez



Fue Baudelaire quien advirtió que, en el juguete, podemos encontrar materia de reflexión. En un texto publicado en el *Monde Littéraire* del 17 de abril de 1853 con el título de “Moral del juguete”, cuenta la visita hecha siendo niño a casa de M^{me} Panckoucke:

Me tomó de la mano y cruzamos así juntos varias habitaciones; después abrió la puerta de una estancia que me ofreció un espectáculo extraordinario y verdaderamente fabuloso. Los muros no eran ya visibles hasta tal punto estaban recubiertos de juguetes. El desván desaparecía bajo una

floritura de juguetes que colgaban como estalactitas maravillosas. El piso dejaba apenas un pequeño paso sobre el que posar los pies...

Es a causa de esta aventura si no puedo detenerme delante de una tienda de juguetes y recorrer con la mirada la inextricable muchedumbre de sus formas extrañas y de sus colores dispares, sin pensar en la señora vestida de terciopelo y de pieles, que se me apareció como el Hada del juguete.

La evocación de este recuerdo infantil ofrece a Baudelaire el pretexto para una clasificación de los usos y abusos posibles del juguete. En los niños que transforman una silla en una diligencia, en los que ordenan meticulosamente sus juguetes como en un museo sin tocarlos, pero sobre todo en los otros que, siguiendo “una primera tendencia metafísica”, quieren por el contrario “ver su alma”, y, con este fin, les dan vueltas entre las manos, los vapulean, los golpean contra la pared y, finalmente, los despanzurran y los reducen a pedazos (*pero ¿dónde está el alma? Abí es donde empiezan el aturdimiento y la tristeza*), sintiendo una mezcla de impenetrable alegría y de estupefacta frustración, que está en la base de la creación artística como de toda relación entre el hombre y los objetos.

Alma Buscher es un hada distinta, no viste de terciopelo y de pieles, viste un blusón, si nos dejamos llevar de su mano no nos mostrará una habitación llena de juguetes, nos mostrará sus diseños de juguetes y artefactos que median en la forma en que los niños construyen una sociedad singular y compleja entre ellos, y nosotros y entre ellos y el mundo. Y cuando de su mano habitamos la *haus am borm*, la llamada casa modelo de la bahaus, y recorreremos el espacio diseñado para el niño nos vendrá a la memoria que la infancia como territorio segregado es una invención de la modernidad.

Alma asomó en los cuadernos de bitácora entre garabatos, escrituras y dibujos, cuadernos donde los alumnos dejaban constancia de los elementos esenciales de sus distintas cartografías entorno a la interrogativa por el juguete en la modernidad. En el aula fueron floreciendo juguetes de la modernidad: *el perro* de Alexander Calder, *el numerario* de Joaquín Torres García, *la locomotora con vagón de carbón y coche de pasajero* de Ladislav Sutnar, *el carrito* de Rietveld, *el rinoceronte* de Fortunato Depero, *el barco* de Alma Buscher..., todos ellos nos empujaban hacia

Pestalozzi, Fröebel, María Montessori, Piaget,... autores que en su vida habían habitado, como adultos, el territorio de la infancia. La pregunta se desplazaba produciendo acontecimientos y desterritorializaciones; constatando, como así lo hiciera en una ocasión Jünger, que lo importante no es el viaje sino la estela que deja.

Notas

- 1 Coautora, Lucía Martínez Quintana.

SIGUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"TUOMO SIITONEN (1946-)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: JOSÉ LUIS PADRÓN RIVAS

Catálogo-Libro: “Un Presente Arquitectónico: 7 Visiones”
Museo de Arquitectura Finlandesa; verano de 1990

Pekka Helin & Tuomo Siitonen

Comentario: José Luis Padrón Rivas

Lo que hemos sido formados en el conocimiento de los grandes maestros de la Arquitectura, guardamos un especial recuerdo cuando evocamos el nombre de Alvar Aalto, su claridad de planteamiento respecto a cada proyecto que se enfrentaba, su adecuación a los medios productivos, y en resumen a su compendio de obras, la mayoría en su país natal Finlandia.

Justo en la “diagonal geográfica” más alejada de nuestro archipiélago, en la frontera sur de Europa, pero, en cambio más cercana desde la óptica de nuestra Escuela, y sobremanera cuanto más se profundiza y se estudia sus proyectos y obras.

Ahora, tras ciertos caminos e iniciativas que nos pueden ilusionar, hablando en el sentido docente, pongo en la palestra esta aportación. Se trata del libro, mejor dicho catálogo “**Un presente arquitectónico, 7 aproximaciones**”. Este reúne un elenco de 7 visiones de otros tantos autores o equipos de arquitectos fineses, con la ocasión de la exposición montada en el Museo de Arquitectura de Finlandia, en el verano de 1990.

Entre el grupo nombrado, surge de manera notable, los de Pekka Helin y Tuomo Siitonen.

Las características de sus planteamientos, su producción arquitectónica, al igual que su esfuerzo en la docencia, les confiere un grado de vigencia y actualidad, después de tres décadas de trabajo sucesivo, manteniendo constante ese plus de arquitectura bien pensada y realizada, que “aguata” la mirada, sin pasarse “de moda”, o quedar en la sombra...

Así, entresacando de la entrevista realizada con ocasión de esta publicación, leo algunas frases de los arquitectos citados:

El desarrollo de los métodos de producción y la arquitectura

PH: La arquitectura está estrechamente unida a los métodos de producción de su propia época. La técnica y la expresión arquitectónica interactúan, pueden ayudarse, (como, por ejemplo en la reciente era de la construcción con acero y hormigón) o entorpecerse.

En este momento, lo más importante debería ser enfocar el desarrollo de los métodos de producción que puedan abrir nuevas oportunidades de diseño...

Existen magníficas tradiciones en la combinación de acero y madera, y por tanto nuevas oportunidades. Sin embargo, es esencial la existencia de una mano de obra altamente especializada durante el proceso constructivo.

TS: Las técnicas de construcción avanzan mucho como resultado de los desarrollos en otras ramas de la tecnología. Esto significa una construcción más eficiente; pero no necesariamente una mejora en el producto final. La técnica es un medio, y la cuestión debería ser, como la arquitectura puede influir en el desarrollo de la tecnología y no al contrario.

Desde la formación de una idea, a la construcción

TS: la formación de una idea, no debe parecerse a un calendario planificado ni a sus secuencias de medidas.

Es más una colección de sucesos inconscientes, paralelos y concéntricos, en un mundo de dibujos e imágenes. De una manera o de otra, los pertinentes recuerdos y asociaciones emergen y se llenan de significado. Sin embargo, el proyecto final se produce de manera más mecánica y planificada, pero puede llegar a ser una fuente de inspiración para nuevos proyectos, su producción y su comprobación.

Las cualidades de la arquitectura

PH: Lo universal emerge de lo local. Cuando el objetivo es universal en un sitio específico, en un tiempo determinado, el resultado que se obtiene es una arquitectura regional de alto nivel, que enriquece la cultura mucho más allá de su área de origen. Sin embargo, hay otros contados ejemplos de cómo un esfuerzo deliberado de crear “localidad” genera edificaciones “provincianas”.

De la misma manera, un esfuerzo intencionado de expresar el espíritu de los tiempos, también puede fracasar. El espíritu de los tiempos o lo intemporal en arquitectura, es una parte inherente del proceso creativo, y no puede ser dirigido deliberadamente.

TS: La intemporalidad y el espíritu de los tiempos son fenómenos simultáneos en arquitectura; el resultado de la lucha por encontrar nuevas respuestas a cuestiones eternas.

“Lo Nuevo”, “lo de moda” y “lo actual” son diferentes cuestiones. Lo que interesa actualmente en arquitectura es lo que habla a favor de esos valores que “lo nuevo y lo de moda” amenazan con destruir.

Al igual que un retrato que ha inmortalizado las facciones únicas de un modelo, solo llega a tener significado, cuando incluso un extraño encuentra algo familiar y conmovedor en él, del mismo modo lo local, es tanto individual como universal.

SIGUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"ANTONIO UBALDO VILAR (1889-1966)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: JUAN MANUEL PALERM SALAZAR

Comentario: Juan Manuel Palerm Salazar

Al igual que “el Tango”, la arquitectura de Vilar tiene “ese que se yo” entre el ingenio de la precisión y el estímulo artístico de las vanguardias arquitectónicas le hacen absolutamente “original” en el panorama de la Arquitectura del Moderno.

Nacido en La Plata (16 de mayo de 1889) Argentina, formado como Arquitecto e ingeniero en Buenos Aires (1914) comienza la profesión ligado a una compañía de petróleo en la Patagonia (1918-1920), donde evidencia su perfil austero y revolucionario de las formas y de la técnica.

Los trabajos como colaborador de Le Corbusier para el Master-Plan de “Les Grands Travaux de Buenos Aires (1929)” y su inquietud técnico experimental con su hermano Carlos Vilar le confieren una identidad singular en el panorama de la Arquitectura Racionalista.

Sus inicios profesionales en el Club Hinder (1931) y la casa Don Torcuato (1931) ambas destruidas o los edificios muy transformados de viviendas de Vompamiet (1935) y del Banco Holandés de Buenos Aires (1935), le introducen en una efervescente línea de trabajo en que destacan:

- Casas privadas en San Isidro (Buenos Aires) 1938 (Roque Sáenz Peña y Rivera Indarte).
- Hospital Policial de Bartolomé Churruca (1940-42).
- Automóvil Club Argentino (1940-43) en la Avenida del Libertador, Buenos Aires y en sus estaciones de gasolina en todo el territorio argentino “como el tango” a retomar sus orígenes.

Laura P. Spinadel, en la introducción de Itinerario 1 es muy contundente cuando afirma:

La neutralidad de la arquitectura de Vilar hacen de la dialéctica con la ciudad real un juego muy particular: el límite alcanzado en esta arquitectura del silencio la conducen a ordenar y puntualizar momentos muy especiales de la caótica frase urbana. Y al ir más lejos aún, puede leerse la vasta obra construida de este ingeniero argentino no sólo como signo de una superpuesta “ciudad posible”, sino que a través de esa intersticial capilaridad que significó su obra a lo largo y ancho de la Argentina siempre en crecimiento, como mojonos de un cierto “país posible”.

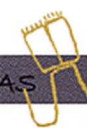
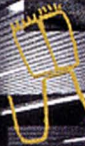
Fallece en Buenos Aires (Argentina) el 7 de abril de 1966.

EXPOSICIÓN DE LA BIBLIOTECA DE LA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA 25 DE MAYO DE 2007



SEGUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"FRANCA HELG (1920-1989)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: FLORA PESCADOR MONAGAS

Comentario: Flora Pescador Monagas

Cuando estudié la carrera de arquitectura, no era muy consciente de los pocos ejemplos históricos que provenían de mujeres arquitectas, simplemente lo asumía como algo natural. Aprendíamos de grandes arquitectos como los entonces ya clásicos Le Corbusier, Alvar Aalto, Robert Venturi, o aquellos otros que nos parecían más innovadores o cercanos como los del grupo Tendenza, Archigram y tantos otros nombres que nos servían como ejemplo a los de mi generación para iniciarnos en la disciplina; pero en este aprendizaje poco se nos hablaba de la existencia de arquitectas, aunque alguna había, normalmente casi siempre vinculada a un arquitecto, como Aino Aalto, Gae Aulenti, Eileen Green, etc. su presencia era muy escasa. También a las estudiantes que entonces iniciábamos la carrera nos parecía normal la mayoría masculina de estudiantes con la que compartíamos las aulas simplemente era algo que asumíamos, todos estudiábamos la carrera que nos gustaba sin más.

Hoy después de muchos años tengo una percepción distinta de las cosas, y siento curiosidad en este momento por algunas mujeres que en este “siguiendo el rastro” que nos propone la biblioteca de la Escuela de Arquitectura me da la oportunidad de sacar a la luz alguna biografía femenina desdibujada o a la sombra de algún arquitecto de renombre.

Como profesora durante más de veinte años he ido observando la progresión en número de mujeres en las aulas y probablemente a las estudiantes actuales ya no les sorprenda de la misma manera que a mí la ausencia de referentes o modelos femeninos dentro del mundo de la arquitectura. Hoy los grandes estudios de arquitectura, muchas veces denominados de manera genérica y mayoritariamente bajo una sigla o un nombre casi siempre masculino, las grandes o pequeñas firmas, abarcan un amplio espectro estadístico de mujeres y hombres arquitectos, que bajo su cobertura trabajan en ellos de forma anónima.

La arquitectura ha cambiado y nosotros con ella y quizás la necesidad de redefinir los símbolos y de asumir críticamente la historia y la forma de identificarnos con ella me lleva a reivindicar y a hacer visible alguna figura femenina que vistas desde una posición contemporánea revaloriza situaciones casi de gesta y de auténticas pioneras y a quienes, especialmente las arquitectas actuales, quizás le debemos más de lo que normalmente hemos reconocido porque son personas que nos han abierto el camino. Por estos motivos tenía claro que quería recuperar la visibilidad de una mujer arquitecta.

No hace mucho y con motivo de un premio Nacional de Arquitectura que concede el Ministerio de Vivienda a una trayectoria tuve la oportunidad de acercarme a la figura de Matilde Ucelay, nada menos que la primera arquitecta española que en la actualidad vive en Madrid y que en su período activo como profesional tuvo que sortear muchas dificultades como mujer arquitecta –“rara avis” en un mundo entonces mayoritariamente masculino– como la de tener que firmar su trabajo gracias a un compañero para poder así ganar credibilidad y, que por circunstancias de la guerra civil española, estuvo durante un tiempo represaliada.

También conocía a Franco Albini un arquitecto italiano vinculado al Politécnico de Milán pero quizás poca gente de mi generación conocía la existencia de la arquitecta Franca Helg arquitecta y catedrática del Politécnico de Milán con quien Albini colaboraba estrechamente y que ahora y gracias a esta iniciativa he tenido la suerte de conocer y reconocer siendo consciente por primera vez de su existencia.

Franca Helg desarrolló como arquitecta una doble actividad la de docente y la de profesional en activo. Es una profesional que trabaja durante los años 1945-1989 de una forma muy comprometida con el ideal de la construcción de un nuevo mundo y al igual que Matilde Ucelay es una mujer con un gran ímpetu personal, inteligencia y carisma y que por su trabajo docente y profesional merece un profundo reconocimiento intelectual.

Demostró en su tarea una gran generosidad pero también una fuerte determinación. Junto a un grupo de profesores muy críticos con el pasado plantea en los sesenta, una docencia muy interesada en los procesos del proyecto basados en procedimientos innovadores tanto en

su vertiente ética como estética además de reivindicar la necesaria renovación en esos años del papel social de la arquitectura y el respeto por el contexto.

El rigor metodológico es algo más que una expresión significativa tanto en sus escritos como en su docencia o en sus obras de arquitectura, compartidas con Franco Albini, Marco Albini y con Antonio Piva Marco, es además toda una declaración de principios. En toda su actividad vinculada con la arquitectura docente o profesional demuestra una gran coherencia disciplinar. Franca Helg según sus conocedores fue extremadamente rigurosa aunque delicada y dulce al mismo tiempo.

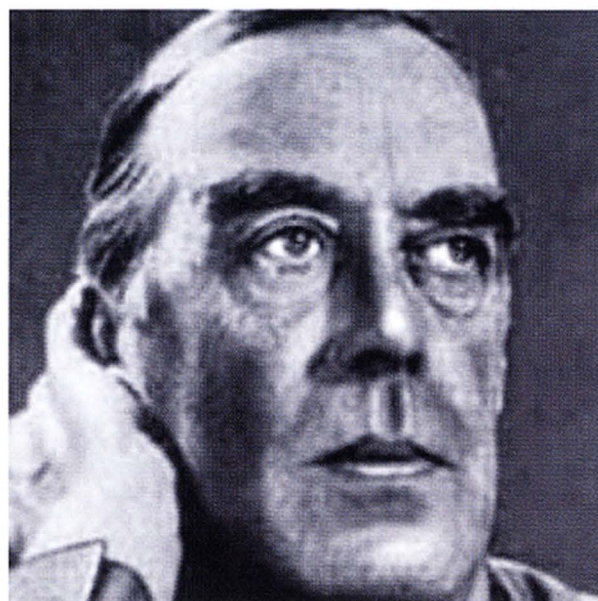
Sorprende en su obra la gran variedad de intervenciones a todas las escalas que van desde el diseño industrial de pequeño mobiliario, hasta viviendas unifamiliares, edificaciones de vivienda colectiva o comercial, restauraciones, proyectos de renovación de centros urbanos como el que realiza para Arabia Saudí, o la compleja organización de parte de las líneas del metropolitano de Milán.

Gran conocedora de la cultura española y de América Latina como experta de la UNESCO colaboró en la Universidad Católica de Córdoba en Argentina y realizó seminarios de especialización en Cuzco, Perú, en Quito, Ecuador, Bogotá, Colombia, Salvador de Bahía, Brasil, en Madrid y en Barcelona.

Su vida y su obra para todos, interesados e interesadas, se encuentra en el libro “Franca Helg. La gran dama de la arquitectura” de la editorial Collana di Architettura, Franco Angeli un libro coral en donde muchos arquitectos y amigos la recuerdan como docente, como profesional y por la gran coherencia con la que desarrolló su vida profesional en ambos campos.

SIQUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

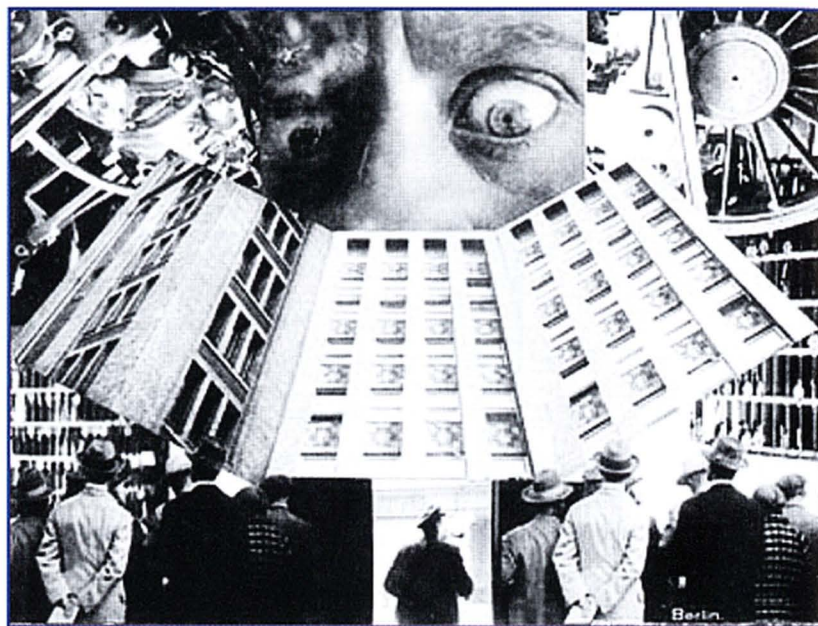
"WALTER RUTTMAN (1887-1941)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: JUAN RAMÍREZ QUEDES

Comentario: Juan Ramírez Guedes

*W*alter Ruttmann nació en Frankfurt am Main en 1887. Formado inicialmente en el Goethe-Gymnasium, se trasladó a estudiar arquitectura a Zurich, en Suiza en 1907. Posteriormente estudió pintura en Munich. Esta amplia formación le llevó a explorar, desde 1922, el campo cinematográfico, territorio artístico que él llegó a entender como síntesis completa del arte moderno, el sueño expresionista del “cine absoluto”, obra de arte total sumatoria de todos los lenguajes expresivos del arte moderno. Para Ruttmann, *“la cinematografía forma parte de las artes plásticas, y sus leyes se aproximan sobre todo a las de la pintura y la danza, siendo sus medios de expresión formas, superficies, luz y sombra con todas sus connotaciones anímicas, pero por sobre todo el movimiento de estos fenómenos ópticos, la evolución temporal de una forma a partir de otra. Es un arte plástico con la característica novedosa de que la raíz de lo artístico no debe buscarse en un resultado concluyente, sino en el devenir temporal de una revelación a partir de otra”*.



En esta línea y a partir de sus experimentos con el cine de animación, llegó Ruttmann a erigirse en una de las figuras más emblemáticas del expresionismo alemán en el campo cinematográfico, rodando desde 1921 hasta 1941 en que muere cerca de treinta películas, entre las

que destaca *Berlín, sinfonía de una ciudad*, en 1927. Pero aunque este filme es conocido sobre todo por su carácter documental, género en el que sin duda es una obra maestra ejemplar, modelo del cine documental europeo y americano posterior, su dimensión más importante se cifra en constituir su realización más elaborada de su concepto de “cine abstracto”, aportación de Ruttmann al cine de vanguardia.

Berlín, sinfonía de una ciudad, está inspirada en el documental soviético “Kino-Nedelia” (1918) de Dziga Vertov aunque también hay que destacar la influencia del cineasta expresionista Carl Mayer sobre la idea de partida, siendo coautor del guión; la película fue realizada con la participación de los mejores fotógrafos y camarógrafos alemanes del momento, y como tal y como decíamos al principio, en primera instancia puede definirse como un documental basado en la descripción objetiva vida, durante un día, de la ciudad de Berlín. El producto final es una película visualmente intensa, técnica y artísticamente innovadora en la que, girando sobre la estética del movimiento, el cinetismo y la movilidad, operando con un ritmo vertiginoso, durante los sesenta minutos de su metraje, nos presenta el despertar y el desarrollo sucesivo de un día en la ciudad de Berlín.

Pero sobre esa base temática Ruttmann partiendo de su experiencia adquirida en el cine de animación, experimenta en la búsqueda de la expresividad de las imágenes, a través de medios abstractos, geométricos, del movimiento y la velocidad. Una forma de narración sin trama argumental dramática, donde el tiempo, como una realidad abstracta y descarnada es protagonista de la narración visual, como una dimensión física, no psicológica, un desarrollo rotundamente visual en la que el espectador asiste a una sinfonía abierta con variaciones que generan y transforman la forma, la textura y la iluminación de espacios y objetos, en un haz de líneas, superficies y volúmenes en una combinatoria de blanco, negro, de sombras, en ocasiones de forma aleatoria, con repetición de elementos formales que se precipitan y enlazan con el silencio; una obra que constituye no tanto un documento histórico de una determinada ciudad sino más bien la puesta a punto de una técnica cinematográfica que años más tarde influiría en el conjunto del cine europeo, una técnica construida sobre un sistema propio de ritmo y montaje.

Bajo la influencia expresionista se propuso una poética deliberadamente antinaturalista, con escenarios aunque reales, organizados en composiciones dinámicas que no imitan a la realidad, sino que recrean plásticamente (líneas en diagonal, angulaciones, sombras) un universo abstracto a partir de la imagen real, en una objetividad de la cámara, que desnaturaliza la imagen a fuerza de retratar “naturalmente” la pura realidad formal y matérica, que reconstruye una realidad “otra”, abstracta y de leyes propias, en el ejercicio insistente y disciplinado de no dejarse “contaminar” por ninguna superposición argumental que dotase de ningún indicio de trama a la pura “descripción” óptica del espacio¹. Por ello esta película se considera también una obra paradigmática del movimiento de la *Nueva Objetividad*, de gran influencia en el arte moderno alemán, singularmente en la arquitectura racionalista.

Berlín, sinfonía de una ciudad

Ficha técnica

Título original: Berlin, die sinfonie der Grosstadt.

Año: 1927.

Duración: 77 min.

Nacionalidad: Alemania.

Género: Documental.

B/N.

Dirección: Walter Ruttmann.

Fotografía: Laszlo Schaeffer, Robert Baberske, Reimar Kuntze.

Guión: Carl Mayer, Walter Ruttmann, Karl Freund.

Música: Edmund Meisel.

Dirección Artística: Eric Kettelhut.

FILMOGRAFÍA DE WALTER RUTTMANN

- “Opus I”. 1921.
- “Opus II, III, IV”. 1920-23.
- “Der Falkentraum” secuencia de “Die Nibelungen” parte 1ª. (Lang). 1923.
- “Die Abenteuer des Prinzen Achmed” (Reiniger) Animación; colaboración. 1923-26.
- Secuencia para “Lebende budas” (Wegener). 1924.
- “Opus V”. 1925-26.
- “Berlin, die Sinfonie der Grossstadt”. 1926-27.
- “Tönende Welle” episodio para “Das weisse Stadion” (Fanck). 1928.
- “Melodie der Welt”; “Des Haares und der Liebe Wellen”. 1929.
- “Wochenende”. 1930.
- “In der Nacht”. Documental. 1931.
- “Acciaio”. (Rodada en Italia). 1932-33.
- “Blut und Boden”. 1933.
- Guión de “Triumph des Willens”; (Riefenstahl). 1934.
- “Kleiner Film einer grossen Stadt”. 1934.
- “Schiff in Not”. 1936.
- “Mannesmann”. 1937.
- “Henkel”. 1938.
- “Deutsche Waffenschmiede”; “Deutsche Panzer”; “Aberglaube”. Documentales. 1940.
- “Volkskrankheit Krebs”. Fragmento. 1941.

Bibliografía sobre Walter Ruttmann

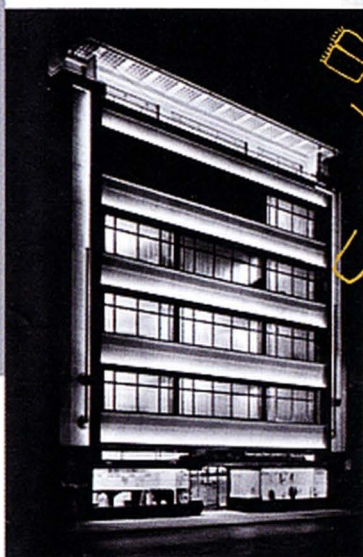
- Kracauer, Siegfried.: *A Psychological History of the German Film*, Princeton, New Jersey, 1974.
- Russett, Robert, and Cecile Starr.: *Experimental Animation*, New York, 1976.
- Film as Film: Formal Experiment in Film, 1910-1975*, Catálogo de la exposición., London, 1979.
- Barber Stephen. *Projected cities. Cinema and urban space*. Reaktion Books, London, 2002. Edición española: *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Gustavo Gili, Barcelona, 2006.
- Metzger, Rainer.: *Berlin—Die Zwanziger Jahre*. Deutscher Taschenbuch, München, 2006. Edición francesa; *Berlin Les années vingt*. Editions Hazan, Paris, 2006.

Notas

- 1 Una reminiscencia de esta indudable genealogía podemos encontrar en el *Nuevo Cine Alemán*, fundamentalmente en la obra de Wim Wenders, que incluso teoriza esta autonomía de la imagen óptica sobre la narración de “historias”, para él meras excusas y vehículos de la construcción del fluido visual. Llega a realizar esta afirmación incluso refiriéndose a su film “*Paris Texas*” (1984), que indudablemente dispone de una estructura dramática muy articulada e intensa, debida en parte al guión de Sam Shepard.

SIGUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"JOSEPH EMBERTON (1889-1956)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: EUGENIO RODRÍGUEZ CABRERA

Comentario: Eugenio Rodríguez Cabrera

Si por el conjunto de su obra arquitectónica se le juzgare, Joseph Emberton (Inglaterra, 1889-1956) sería decididamente un arquitecto “menor”.

Así pues ¿Porqué mi interés? ¿Por qué creo que merece atención? Pues, salvando las debidas distancias, por las mismas razones por las que a un estudioso de la música pop le deberían interesar, por ejemplo, Scott Mackenzie, P. F. Sloane, o Peter Sarstedt.

¿A quien de mi generación no le suena el “San Francisco (Be sure to wear some flowers in your head)” que Mackenzie convirtió en 1967 en el himno de la “Revolución de las Flores”, que sin embargo nunca mas volvió a llegar a esas alturas?

Peter Sarstedt escribió mas de 100 piezas a lo largo de su carrera, pero solo una de ellas le sonaría a alguien mas que a sus biógrafos, pero “Where do you go to” (My lovely) sonó en todo el mundo occidental. P. F. Sloan y su “Eve of Destruction”, o Don McLean y “American Pie”, son solo otros dos ejemplos pertinentes. Todos ellos en mayor o menor medida lo que los anglosajones llaman “one hit wonders”.

Joseph Emberton no es la figura más relevante ni siquiera en su contexto inmediato, que es el de los pioneros del Movimiento Moderno en Gran Bretaña.

Sin embargo, uno de sus edificios, el “Royal Corinthian Yacht Club” (Burnhamon-Crouch, Essex, 1929-31), mereció ser el único británico recogido por Henry-Rusell Hitchcock y Philip Johnson en “The International Style” (1932).

Curiosamente, cuando cinco años más tarde el mismo Henry-Rusell Hitchcock organiza para el Museum of Modern Art de Nueva York, una exposición monográfica sobre el Movi-

miento Moderno en Gran Bretaña, selecciona el edificio que para entonces ya había construido Emberton para “Simpsons”, un “men’s Taylor and outfitter” londinense. Y es este, y no el “Royal Corinthians”, que no conozco, el que me ofreció una segunda lección.

Estando donde está, en Picadilly 203-206, muy cerca de la Royal Academy y de Fortnum & Mason, supongo que tengo que haber visto Simpsons ya en algún momento de finales de los sesenta, posiblemente antes de empezar a estudiar Arquitectura. Y supongo esto, por la extraña mezcla de sensaciones que sí que recuerdo que me produjo cuando ya me llamó claramente la atención a finales de los setenta, y para entonces embarcado en esta profesión.

Por un lado una sensación de “deja-vu”, que quizá tuviera algo que ver también con las conexiones que percibí con el edificio de la Fundación Barraquer de Barcelona (La Forja, 88. 1941). Pero por otro lado, y al mismo tiempo, una considerable sorpresa: yo en aquel momento no tenía ni idea de quien era su autor.

Es decir que llegue al arquitecto a través de la experiencia directa de su arquitectura, y no al revés. Tropecé con ella, y pude, por tanto, percibirla y apreciarla de una manera que no estaba teñida por ningún juicio previo.

Lo mismo me pasó también, por ejemplo, con “Ideal House” (antes “The National Radiator Building”), construido en 1928-29 enfrente de “Liberty’s” en la esquina que forman las londinenses Great Marlborough St. y Argyll St, que me llevó hasta su autor el americano Raymond Hood.

Ambas dos experiencias me parecieron sumamente provechosas, y aunque por fortuitas, obviamente imposibles de perseguir y generalizar, si me subrayaron el valor del esfuerzo constante por evaluar arquitecturas independientemente de quien las firma, al menos en primera instancia.

Sin embargo, más importante que estas dos lecciones directas me parece una tercera, en cierto modo corolario de estas.

Si cierto es que arquitectos “menores” bien pueden producir arquitecturas sobresalientes muy por encima del conjunto de su obra, ¿no es posible que grandes arquitectos sean bien capaces de producir arquitecturas a veces como muchos mediocres?

La docencia de la inmensa mayoría de las Escuelas de Arquitectura, al menos en la órbita occidental, sigue estando basada desde hace décadas en las figuras y obras de los grandes maestros del Movimiento Moderno del Siglo XX, tratados en general de una manera reverencial y hasta hagiográfica, que los presenta como intocables, indiscutibles y protegidos de toda crítica.

¿Si hay algo de valor a cosechar del estudio y la investigación de obras sobresalientes de arquitectos “menores”, no habría tanto más que aprender de los “faux pas” de los grandes maestros?

Bibliografía

Hitchcock, Henry-Russell, “Modern Architecture in England”, The Museum of Modern Art, New York, 1937.

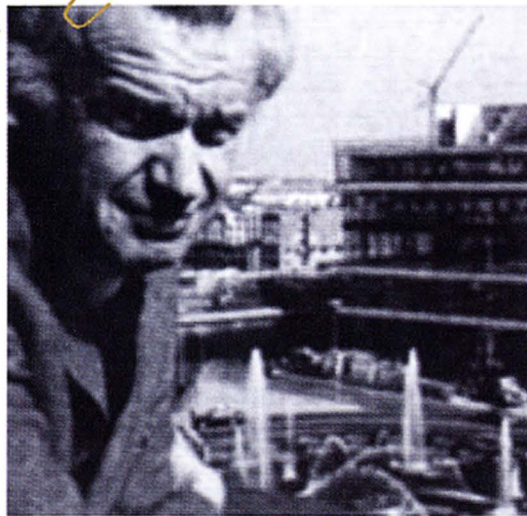
Powers, Alan, “Modern. The Modern Movement in Great Britain”, Merrell, London, 2005.

Saint, Andrew, “American in London. Raymond Hood and the National Radiator Building”, AA files nº 7, 1984.

Stamp, Gavin, “A sense of fun: Joseph Emberton”, AA files nº 5, 1984.

SIGUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"PETER CELSING (1920-1974)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: PEDRO ROMERA GARCÍA

Una arquitectura de límites. La experiencia de Peter Celsing
Peter Celsing (1920-1974)

Comentario: Pedro Romera García

Dentro de la riqueza del panorama arquitectónico nórdico de la segunda mitad del siglo pasado, en el que tienen cabida multitud de tendencias, es posible detectar un arquitecto con atención a determinados temas en los que se apoyan importantes reflexiones actuales. En este sentido, la producción de Peter Celsing (1920-1974) puede apoyar un intento de concretar determinadas claves del debate arquitectónico del momento (límites, no-lugares, espacio público, dispersión, entornos artificiales, etc.), así como enriquecer nuestra percepción de la arquitectura actual. La fuerza de sus propuestas y las argumentaciones le confieren una carga didáctica, de manera similar a la postura de numerosos arquitectos del Movimiento Moderno. Hay en Celsing algo de personaje límite, que trata de cambiar el momento cultural al que pertenecía, exponiendo sus argumentaciones a través de sus desenfadados gouaches, y ante todo encontrando nuevos límites entre lo real y lo virtual, desde una nueva mirada que trata de transformar la idea de espacio del momento. “Pero el escollo principal con que se encuentra cualquier propósito de regeneración es la actual ausencia de un marco de valores espaciales genuinos de la modernidad y el consiguiente desvanecimiento de las categorías visuales que propiciaron sus obras. Economía, precisión, rigor y universalidad son atributos de la arquitectura moderna que configuraron una visualidad específica...”¹.

La corta obra de Celsing es, sobre todo, arquitectura, producto de una acción interpretativa que se orienta hacia los atributos más internos de la disciplina, hasta el punto de que cada una de las creaciones alcanza relaciones nuevas que se registran a través de sus valores esenciales: la luz, el programa, las proporciones... Su arquitectura representa una experiencia proyectual que trata de alterar con precisión la realidad de su tiempo, entre sus obras más importantes destacan: las iglesias de Härlanda (1952-1959), Vällingby (1953-59), Almtuna (1954-58) y Nacksta (1969), los edificios para el Instituto Cinematográfico (1967-71), o el conjunto formado

por el Banco de Suecia (1965-76) y la Casa de la Cultura (1965-76) en Estocolmo. En relación a éste último, recuerdo aún con agrado el viaje que realicé a Suecia en el año 2000, tuve la oportunidad de visitarlo y poder conocerme con una arquitectura poco conocida de gran escala y valor arquitectónico, que aún aportaba novedad, y que indiscutiblemente se encontraba en el límite de la tradición y el futuro de su momento, “Los objetos



arquitectónicos no tienen una escala precisa, o bien tienen múltiples escalas dependiendo del material con que están contruidos, el lugar, la estructuración de su espacio interior y los elementos que definen su uso o su volumen”². Me reveló al observarla su condición de creación compleja por la consistencia de su estructura espacial, por las relaciones directas con la plaza en diferentes estratos a la que da frente y desde la cual se accede al espacio de la cultura de un modo imperceptible, y por la formalidad del cerramiento de vidrio y hormigón visto, queriendo destacar en sus propias palabras la definición límite del mismo: “La fachada es el punto de encuentro entre el interior y el exterior”. La compleja organización del edificio muestra el rechazo a configuraciones fantasiosas llenas de gestos, limita una ocupación inteligente de diversos espacios, proponiendo una construcción que refleja la complejidad de las condiciones singulares en las que se da. Es difícil imaginar el lugar sin su intensa presencia.

He tratado de esbozar brevemente la obra de Celsing, “Yo había planeado discutir los detalles, pero eso ya no parecía importante”³, con el propósito de recordar el desarrollo de una producción arquitectónica desconocida en el marco de la modernidad, a partir de otra perspectiva con la que se afrontó la práctica de la creación desde la identificación del lugar. El recorrido por su breve obra lo demuestra.

Artículo para la publicación con motivo de la exposición en la Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de la ULPGC “siguendo el rastro del arquitecto”.

Octubre de 2007

Notas

- 1 PIÑÓN, Helio. Curso básico de proyectos. Ediciones UPC, Barcelona, 1998.
- 2 SORIANO, Federico. Sin tesis. Ed. GG, Barcelona, 2004.
- 3 AUSTER, Paul. La habitación cerrada (1986, de la Trilogía Detalle de Nueva York). Anagrama, Barcelona, 1996.

SIQUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"ADRIAAN GEUZE"



COMENTARIO CRÍTICO POR: ANGELA RUIZ MARTÍNEZ



Comentario: Ángela Ruiz Martínez

1. *P*or compartir el momento actual y la noción del paisaje contemporáneo, lejos de visiones pintorescas del pasado. Paisaje actual, en su mayor parte artificial, formado por diferentes componentes, proyectados y no proyectados. Esta condición le otorga libertad para intervenir sobre el territorio colocando sus propios espacios narrativos. Los ingredientes básicos que emplea son: ecología, infraestructura, condiciones climáticas, materiales locales disponibles (empapados de la historia del lugar), elementos naturales autóctonos, naturalezas inventadas (propias) y gente. Con su modo de operar defiende la identidad de cada lugar o sitio específico. *Lugares que no pueden encontrarse en otra parte.*



Sus intervenciones no dejan indiferente al usuario. Busca la interacción directa con la gente. Afronta los proyectos de modo optimista y desenfadado, con el deseo de estimular la posesión del espacio público. Procurando que el usuario obtenga: experiencias sensoriales (no sólo visuales), emotivas, sensuales, desconcertantes, confortables,... Genera espacios (exteriores) cotidianos cargados de ironía (Carrascoplein, Amsterdam, 1997-1999), jardines y paisajes surrealistas (Sund Garden, Malmö, Suecia, 1999-2001; Makeblijde, Houten, Holanda, 1999-2002; y *Arteplage*, Yverdon les Bains, Exposición Nacional de Suiza, 2002), así como jardines para la reflexión (Jardín Ciénega, Charleston, EEUU, 1997). Su concepto de jardín cuestiona la tradición romántica. Adriaan Geuze sostiene que un jardín es demasiado valioso como para satisfacer solamente necesidades visuales o como para abandonarlos al exceso de diseño. Actualmente, Adriaan Geuze, busca cómo minimizar esos di-

seños formalistas, casi manieristas. Primero busca materiales, texturas, restos de la historia del lugar (materiales de deshecho, restos de demoliciones) que podemos considerar elementos singulares del sitio. Cuando no encuentra nada adecuado, West 8, reinterpreta e inventa su propia versión del espacio a intervenir, es decir, construye su paisaje imaginario antes de materializarlo. Tras extraer la esencia del lugar, ordena todo de modo contrario a cualquier proceso convencional de diseño. El resultado suele aportar belleza sin esfuerzo aparente: belleza natural. Este procedimiento lo ensaya en los espacios intersticiales del Centro de Artes de Dordrecht, 1993-1995; en los espacios libres de Chassé Terrein, Breda, 1994-2005; en los jardines del Aeropuerto de Schiphol, Amsterdam, 1991-2000. En los espacios cerrados y aislados presta especial atención a sus límites y bordes, que trata con la mayor sobriedad posible. En los grandes proyectos urbanos, cuyos procesos de desarrollo transcurren lentamente, los espacios proyectados no los concibe como dibujos estáticos, sino como lugares donde se acumulan acontecimientos, riqueza y belleza a lo largo del tiempo.

2. Por comportarse como un mago paisajista capaz de establecer relaciones especiales en diálogo con la naturaleza. A su vez, también se atreve, con naturalidad y desparpajo, a introducir artefactos contundentes y rotundos, de gran escala. Se trata de condiciones estéticas propias, nuevas naturalezas, a modo de grandes artificios que, en ocasiones, resultan excesivamente sicodélicos, cargados de connotaciones radicales. Suelen ser objetos que chocan con un entendimiento tradicional del medio natural. Todo esto provoca inestabilidad, desconcierto, sorpresa y contraste. También, convierte vacíos del tejido de la ciudad en escenarios flexibles y activos. Incorpora a la esquizofrenia metropolitana lugares de sosiego y calma, escenarios urbanos. Schouwburgplein en Rotterdam, 1991-1996, la concibió como *escenario de la ciudad, una plaza con skyline*, rechazando el encargo de plaza a la italiana: plaza con fachadas. Frente a la globalización del paisaje urbano propone una explosión de singularidad.

Adriaan Geuze juega con el contraste de color y texturas, aprovecha la magia desprendida del juego deleitando a los sentidos. Construye espacios de silencio. Descansar en los jardines de Interpolis en Tilburg, 1997-1998, exige un ritmo pausado. Detener el tiempo para empaparse del sutil juego de sombras de los elementos que configuran el jardín: Abetos sueltos por los recortes de césped; magnolios sobre una plataforma de lajas de pizarra (*río seco*); albercas irregulares de distintas longitudes; muretes contenedores gruesos adecuados para tomar asiento; nenúfares sobre el agua, hábitat de las ranas; recortes rojizos, esponjosos, de virutas de madera, donde flotan las pisadas. La sombra larga y estrecha de los abetos en contraste con la suave textura del césped. La disposición de los parterres de agua, inclinados unos respecto a otros, abren continuamente visuales distintas al visitante. Las delicadas magnolias que florecen en primavera contrastan con la pesadez de las oscuras pizarras, dispuestas en planchas ásperas y afiladas, aparentemente frágiles, formando una textura de grandes escamas, casi natural, como fruto de la exfoliación de todo un macizo de pizarra. Un juego de texturas, a distintos ángulos, de formas irregulares y diferentes escalas. Las luces y sombras del conjunto construyen levedad. En palabras de Adriaan: “El entorno del jardín es un rascacielos elevado sobre guías. La superficie penetra directamente en el edificio y el jardín da a la cara soleada del mismo. [...] El edificio es abrumador y dominante. La intención del arquitecto era que la cara soleada del edificio se reflejase en una piscina. Decidimos crear un jardín y diseñar un río seco, con piedras, porque no considerábamos que el agua, en relación con el edificio, fuera una buena idea. Creamos unos espacios de agua elevados en una especie de estanques llenos de nenúfares, de la altura de una mesa. Nuestra intención era plantar en el terreno el árbol de más altura que existe en los Países Bajos: un abeto importado de California hace más de cien años. De este modo teníamos árboles de treinta y cinco metros de altura que rodeaban un edificio enorme y que guardaban cierta proporción en términos de escala. No podíamos evitar la presencia dominante del edificio. Importamos de Noruega una enorme cantidad de pizarra que se utilizó como en un jardín chino. Representa la ruda y violenta luz el día, casi plateada. A veces, estas piedras adquieren tonos rojizos y amarillentos, si se observan desde arriba. Cuentan con una especie de increíble poder, como si se tratase de cuchillas. En el centro

plantamos árboles pequeños y ciertamente vulnerables: magnolios. Representan la belleza, lo vulnerable, lo vital y la naturaleza viva. [Éstos] establecen un contraste total, casi surrealista y realmente en el límite, en combinación con las pizarras. En pocas semanas, las flores caerían y formarían un círculo blanco sobre la pizarra. [...] Este proyecto consiste en la lucha contra una situación, no en la creación de un jardín. [...] hay momentos, mientras caminamos por este espacio, en que tenemos la sensación de que hay relaciones diferentes entre los ritmos existentes, no obstante, no deja de ser una pincelada de verde en un edificio dominante.” Con la narración de su experiencia en la construcción de este espacio, nos muestra su profundo conocimiento sobre los elementos y materiales que componen un paisaje. Domina la relación entre componentes, sabe cómo se comportan bajo la luz. Muestra sus conocimientos sobre vegetación. Controla la relación del usuario con el espacio. Incorpora al proyecto dimensiones espaciotemporales intencionadas. Además, consigue cierto control sobre futuras dinámicas que acontecerán en ese lugar, ya que recrea en su mente los procesos de cambio de todo el conjunto, imaginando los diferentes diálogos entre los elementos allí dispuestos.

3. Porque entiende en qué consiste la arquitectura del paisaje.

Su actitud ante un nuevo encargo parte de la contingencia y la exploración. Primero intenta comprender qué tipo de fragmento de la Tierra va a intervenir. Lo visita. Lo observa. A través de una percepción háptica deduce lo que para él es la esencia del lugar. Recopila datos para recrear su propio paisaje. Antes de intervenir en el festival de arte de Charleston, en un medio compuesto un bosque de cedros, pantanos y caimanes, Adriaan expresa su intención: *obtener un soul que afectase a los sentimientos*. El *soul* se tituló *Swamp garden* (Jardín ciénaga, 1997). Su modo de actuar, interpretar o percibir no puede desvincularse de su memoria, su cultura y sus experiencias pasadas. No creo que existan métodos para enfrentarse a la construcción de arquitecturas de paisaje. Sí existen procedimientos reconocibles que varían según la persona que los aplica y los condicionantes específicos de cada lugar. Adriaan Geuze aprovecha las cualidades de cada lugar, las extrae, las filtra, para des-

pués interpretarlas y potenciarlas. Juega en cada proyecto con la realidad contextualizada, con los condicionantes económicos, sociales y ambientales. Valora como positiva la simbiosis entre tecnología y ecología. Demanda que ambos enfoques tengan más presencia en el proyecto urbano. Él, desde pequeño, se familiarizó con ambas disciplinas. Su abuelo fue ingeniero de diques. Lo que le permitió un acercamiento a un modo de resolver situaciones límite en enfrentamientos con elementos naturales. Los Países Bajos son pioneros en investigaciones basadas en ganar terreno al mar; en la parcelación del agua; en la creación de islas artificiales; en la construcción de polders. Para que estas construcciones sean sostenibles y habitables necesitan dominar una tecnología específica complementada con estudios de ecología, que les permita controlar las relaciones del fragmento de tierra creado con el nuevo medio y generar ambientes vivideros. Geuze de pequeño tuvo la posibilidad de experimentar lo que implica establecer diálogos con la naturaleza, al ver cómo se domestican grandes masas de agua y cómo se enfrenta el hombre a la amenaza constante de la naturaleza sin miedos. Heredó una relación muy especial con la naturaleza. Es posible que estas cuestiones y vivencias afloren más tarde cuando realiza proyectos como Borneo Sporenburg en Amsterdam, 1993-1997, o que incluso determinen su modo de operar. Podríamos interpretar *Black and White* (Zeeland, sur de Holanda, 1989-1991) como un modo de proceder directamente ligado a la herencia de sus experiencias. Esta intervención (sobre los amontonamientos de arena que se generaron tras crear una barrera para avalanchas de tormenta, promovidas por el Plan Delta) supone construir una relación entre la ecología del Delta y la velocidad del ciudadano atravesando el lugar en coche. Adriaan Geuze decidió generar unas mesetas con la arena, en vez de proyectar unas dunas artificiales recubiertas de vegetación, sugerencia del encargo. Consideraron que esta transformación causaría confusión, un exceso de artificialidad, que no mostraría lo que allí sucede. Las mesetas fueron cubiertas, intencionadamente, con lechos de conchas de moluscos, material de desecho de la industria pesquera vecina, unas blancas y otras negras. Lo que realmente crearon fue un lugar ideal de descanso para las gaviotas, cuando hay marea alta. Con la decisión de aplanar la arena, se consigue captar la atención del que se aproxima en coche, sin tapar el horizonte y la presencia del mar. Así se comprende lo que allí acontece.

Se cuidó la percepción que ofrecía el lugar al conductor: unas perspectivas del grafismo dibujado con las conchas y unas panorámicas abiertas al mar. Este es un ejemplo más de lo determinante que resulta la memoria y la cultura de cada individuo en la creación de paisajes.

Lo artificial y lo natural son cada vez conceptos más ambiguos ya que actualmente naturaleza y artificio se encuentran mezclados. El resultado es un híbrido, una mutación de lo artificial. Para Adriaan Geuze las relaciones hombre-naturaleza, ciudad-naturaleza, especie humana-ecología, tecnología-naturaleza son cuestiones que mantienen ocupado al arquitecto del paisaje desde el origen de la disciplina en el siglo XIX. Hoy, aun sin existir una teoría consolidada sobre el paisaje, el arquitecto paisajista desarrolla estos conceptos en sus trabajos, sin perderse en establecer los límites entre las componentes de los binomios enunciados. El arquitecto del paisaje actual trabaja en un contexto caracterizado por la disolución de conceptos puros. Construye espacios concretos, específicos y contextualizados donde es difícil establecer con nitidez los límites entre sus elementos constituyentes. A priori, para Geuze todos los elementos de un lugar pueden ser considerados como arquitecturas del paisaje, considero que este posicionamiento podría matizarse, incluso discutirse. Esta última cuestión merecería más profundidad, queda pendiente para otro escrito.

Notas

- 1 Adriaan Geuze, Rotterdam 1960. Arquitecto paisajista por la U. A. de Wageningen, 1979-1987. Profesor en la Technical University de Delft, 1999/1992; en la Universidad de Harvard, 1997; en la Escuela de Diseño de Boston, 1995; en la Universidad de Ámsterdam, 1995; en el Instituto Saint Luc de Bruselas y en Architektur Zentrum de Viena, 1994; Funda West 8 en Rotterdam, 1987.
- 2 El jardín chino es considerado un lugar mágico, parte íntima de la vivienda y a la vez lugar de expansión, un microcosmos que intenta sintetizar una concepción idealizada de la naturaleza. Representación que constantemente relaciona dimensiones estéticas y simbólicas. Estos jardines se configuran siguiendo códigos impuestos por la intención de cada autor. La cultura china otorga a la creación de jardines la misma consideración sagrada que a la escritura o la poesía.

- 3 GEUZE, Adriaan, *Experiencia profesional en Proyectar paisajes, los instrumentos de la intervención, Rehacer paisajes*, catálogo de la primera bienal de paisaje 1999, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2000, pág. 165-166.

SIQUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"EHUD NETZER (1934-)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: MIGUEL SAAVEDRA PÉREZ

Comentario: Miguel Saavedra Pérez

Ante la solicitud de aportar el nombre de un arquitecto que no tenga obra publicada en la biblioteca de esta Universidad, en esta especializada caja de libros de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura, con el objetivo de:

enriquecer sus fondos
y las mentes de todos
los que utilizamos este servicio
y de colocar en los espacios vacíos de
las estanterías

nuevas y actualizadas ediciones, y ajustándome a la directriz planteada de: “seguir el rastro del arquitecto...”, propuse en un principio entre otros al arquitecto Hiroshi Nakao (1961), pensando que trataba temas específicos que coincidía con un interés inmediato, esto es, el trabajo sobre el paisaje. Dejémoslo para otro momento, no dudo que sea aceptado por los responsables y gestores de esta biblioteca para adquirirlos y estudiarlos.

Una serie de coincidencias y reflexiones me hacen reconsiderar la propuesta de otro autor para obtener la información sobre su obra publicada y darle prioridad para proponerlo en primera instancia porque produce en mi una cadena de sugerencias personales que multiplican la idea inicial, consolidan mi modesta recomendación para compartirla con los usuarios.

Las diversas razones que han ido incrementando considerablemente mi interés por este otro autor se superponen creando diversos estratos como si de un acontecimiento arqueológico se tratara.

La consideración general de la actualidad, la noticia, que supone la investigación de este autor. Dicha investigación me permite la posibilidad de enlazar en el tiempo y seguir el rastro, para mi desconocido, de otro gran arquitecto.

Y más personalmente, con respecto a la trayectoria en función de mi la actividad como universitario y como arquitecto me interesan, en este caso concreto, la correspondencia de las acciones en el territorio, el paisaje y la arquitectura y especialmente la ciencia de la arqueología como campo de trabajo afín.

La oportunidad de recibir su mensaje en conferencia mostrando sus casi cincuenta años de trabajo a la vez que exaltando los valores ambientales de nuestra isla, me hizo tomar la decisión de este cambio.

EHUD NETZER, Arquitecto, Arqueólogo, Catedrático de universidad

En sus libros explica y da una visión de La Planicie de Jericó una de las cunas de la civilización desde el período neolítico a la edad del hierro.

El contexto de las obras urbanísticas y arquitectónicas que emprendió Herodes en las ciudades y en el desierto, muestra las construcciones de Fortalezas en pleno desierto, semejantes a palacios y emplazadas a lo largo del valle del Jordán, el caso de Masada, Alexandrium, Cypros y Maqueronte.

Reconstrucciones de ciudades como Sebaste. La ciudad costera de Cesárea Marítima con un puerto de gran calado, primer gran proyecto de ingeniería de Herodes.

En Jerusalén, la torre Antonia fortaleza palaciega y la reconstrucción del templo principal de los Judíos y la ampliación del Monte del Templo “Muro de las Lamentaciones”.

El ejemplo más fabuloso es el Herodion, lugar de enterramiento de Herodes, la única construcción que lleva el nombre de su promotor “Palacio, fortaleza montaña, edificio circular sin precedentes, construido en la cima de una colina y rodeado por un monte artificial con forma de cono, junto a un complejo de menor altura, el llamado “Herodion inferior” dependencias palaciales y piscinas rodeada de jardines y columnas además de otras instalaciones. La trayectoria de las excavaciones desde 1972.

HERODES EL GRANDE

Gobernante de Judea durante los años 37-4 a.C. Constructor de palacios, fortalezas, templos, teatros, hipódromos, monumentos, ciudades y puertos. Contexto de sus muchas obras arquitectónicas.

Bibliografía

- E. Netzer, “Greater Herodium” Qedem 13 (Monographs of the Institute of Archaeology) The Hebrew University of Jerusalem (1981).
- E. Netzer and S. Arzi, “Jewis Rebels Dig Strategic Tunnel System”, Biblical Archaeological Review Vol. 15 (1988), pp. 18-33.
- E. Netzer, Die Paläste der Hasmonäer und Herodes” des Grossen, Mainz 1999.
- E. Netzer, HERODIUM An Archaeological Guide. Publised by The Herodium Expedition.

- E. Netzer, *The architecture of Herod, the great buider*, Mohr Siebeck, Tübingen 2006 (Texts and studies in ancient Judaism, Bd. 117). ISBN 3-16-148570-X.
- E. Netzer, *The Hebrew University excavations at Sepphoris during the years 1992-1996*. Qadmoniot. N° 113, pp. 2-21, 1997.
- E. Netzer, *Architectural development of Sepphoris during the Roman and Byzantine Periods*. In: *Archaeology and the Galilee: Texts and Contexts*. pp. 117-130, 1997.
- E. Netzer, *Promise and Redemption: A Synagogue Mosaic from Sepphoris*. Jerusalem, Israel Museum, pp. 44, 1996.
- E. Netzer, *New evidence for Late Roman and Byzantine Sepphoris*. In: *The Roman and Byzantine Near East: Recent Archaeological*. 1995, pp. 162-176.
- E. Netzer, *Zippori*. Jerusalem, Israel Exploration Society, pp. 71, 1994.
- E. Netzer, *Byzantine mosaics at Sepphoris: New finds*. Israel Museum Journal. N° 10, pp. 75-80, 1992.

EXPOSICIÓN DE LA BIBLIOTECA DE LA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA 25 DE MARZO DE 2007

SIQUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"JEAN-LOUIS CHÂNEAC (1931-1993)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: JOSÉ A. SOSA DÍAZ-SAAVEDRA

La historia es también presente
Jean-Louis Chaneac (1931-1993)

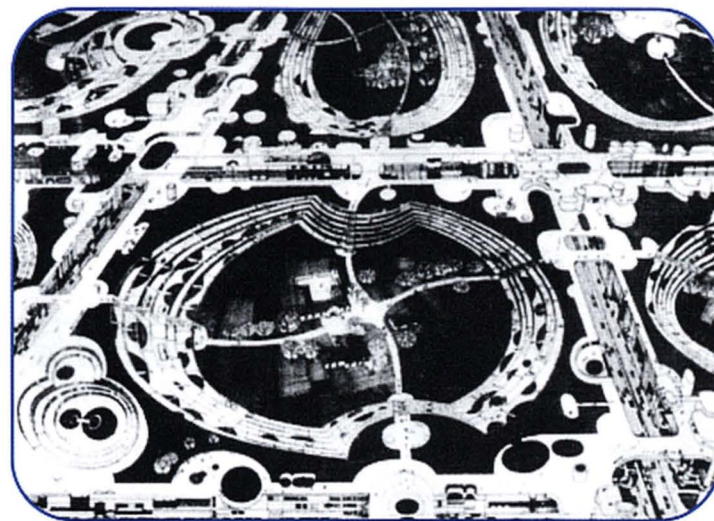
Comentario: José Antonio Sosa Díaz-Saavedra

Architecture Interdite
Jean-Louis Chaneac
Editions du Linteau. 2005

Uno de los aspectos interesantes de la ciencia histórica es su capacidad para reinventarse. Lejos de la verdad establecida, de la línea recta de un conocimiento estable, nos interesa de ella la sucesión permanente de nuevas “verdades”.

En nuestra esfera de la Arquitectura se producen revisiones permanentes sobre ejemplos e investigación del pasado. En este momento, por ejemplo, y a la vista de lo que se publica en los últimos años, parece que se revisa especialmente la producción de finales de los sesenta y setenta. En el caso de de Chaneac, asistimos al nuevo interés por su arquitectura justamente en estos momentos. Sobre él no existe, que sepa, más que un libro publicado, que es el que me sirve de referencia. Pero ya el *FRAC Centre* de Orleáns, depositario de la mayor parte de sus documentos, prepara una exposición sobre su obra.

Las primeras referencias que recuerdo de su obra fueron las que recogía aquel extraordinario libro de Dahinden “*Stadstrukturen für Morgen*” de 1972 (publicado en España por Gustavo Gili). Fascinaban sus dibujos para las



propuestas urbanas de las *Villes Crateres* (1963-64) y *Villa Alligator* (1967); proyectos urbanos en los que nuevas relaciones geométricas y una gran capacidad propositiva agitaba el urbanismo más tradicional y aburrido del momento (del que por desgracia no parecemos haber salido aún).

Aquellas propuestas no se formulaban aisladas, por supuesto; se relacionaban cronológica y formalmente con las de las *Unidades Flotantes* del propio Dahinden o con la *Ciudad Embudo* de Walter Jones por citar sólo alguna de las que recoge aquel mismo libro. En España, el exponente más claro de aquella tendencia fue quizás el proyecto de Fernando Higueras para una urbanización turística en Playa Blanca (Lanzarote, 1972) y que tanto recordaba a la “Geria”.

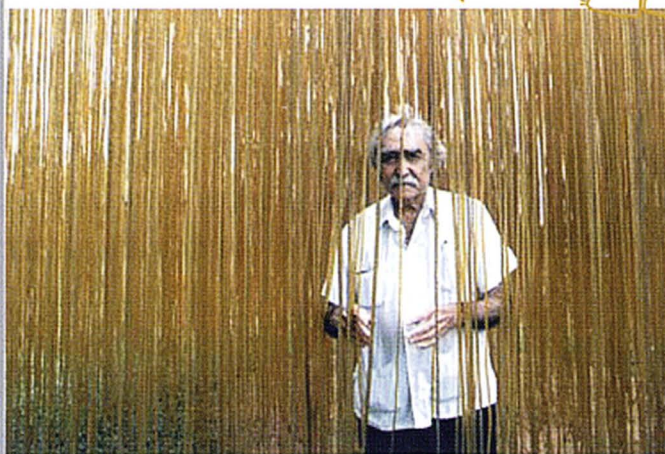
La siguiente referencia importante de Chaneac se produjo muchos años después, y la recogió la Fundación Beyeler de Basilea (sede de Renzo Piano) en la exposición “Archiskulptur” (2004-2005). De aquella referencia surgió el interés por otro de los elementos que caracterizó el desarrollo de la obra de Chaneac: las células. Sus proyectos para las *Celulles Polivalentes* (1960-61) construidas en plástico o las posteriores *Cellules Amphoras* (1973) sirven de base a las investigaciones (también recogidas en el libro que referencio): “les orphelins de l’espace” y “le sexe de l’espace”. Matrices de células que se engullen unas a otras, células que se suspenden de tensores (como los de la *Ville Alligatorec*), células que se apilan una sobre otra como contenedores de formas curvadas...

Y si comencé escribiendo acerca de la capacidad de la historia para revisarse y de la importancia que éstas revisiones tienen para conocer el campo de interés del propio presente, de nuestro tiempo, terminé este breve comentario con el proyecto que Chaneac denomina *celulas insurreccionales* de 1971. En este caso se trata de células “pirata” (del tipo de las cápsulas parasitarias de Cirugeda) que se cuelgan de bloques de vivienda existentes y amplían su superficie. De nuevo aquí aparece otra investigación que hoy nos interesa (y no me refiero sólo a los planteamientos invasivos de Cirugeda), al proponer tratamientos extensivos, sociales y necesarios, sobre los polígonos de vivienda. En breve verá la luz un libro que recoge este tipo de investigación de Lacatón & Vasal (publicado por Gustavo Gili).

De nuevo encontramos que los intereses actuales iluminan un episodio del pasado y lo “descubren”. En realidad no hacemos sino mirar al espejo de nuestro propio campo de obsesiones o de incógnitas y, al proponerlo, construimos presente de un capítulo de la historia.

SIQUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"JESÚS RAFAEL SOTO (1923-2005)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: ANTONIO SUÁREZ LINARES

Comentario: Antonio Suárez Linares

De entre todas las manifestaciones de la plástica siempre se ha producido debate en la relación entre la arquitectura y la escultura.

Si nos remitimos a la tríada vitrubiana, donde la naturaleza de la arquitectura queda claramente establecida, *—firmitas, utilitas y venustas—*, la posible controversia queda reducida a poco.

Desde luego la arquitectura actual marca profundas diferencias respecto a la que se hacía en el siglo I ac, época de Vitrubio, y por tanto el tema ha variado en mucho sus parámetros de partida. El papel de sumisión de las artes a la arquitectura parece haberse equilibrado e incluso invertido, al menos en algunos casos, pese a la proliferación de obras-estrella de la arquitectura de los últimos años, que han secuestrado el protagonismo a lo que realmente da sentido y justifica la presencia de la pieza arquitectónica, aquello tan repetido de que *“la importancia de la arquitectura es que constituye el marco para la vida”*, cosa que no parecen asumir los ego-arquitectos que quieren imponer el marco a costa de la propia vida y, también, de los presupuestos amplia e irresponsablemente superados al término de la obra.

Cierto que las definiciones de la Arquitectura son muchas y diversas, así también podemos referirnos a la definición de arquitectura que nos deja un maestro contemporáneo de la arquitectura que merece el mayor crédito; Le Corbusier nos afirma que *“la arquitectura es el juego sabio, correcto, magnífico de los volúmenes bajo la luz”*. Se nos plantea de nuevo la duda razonable acerca de los límites de la arquitectura en relación con otras manifestaciones artísticas, o si, planteado de otra manera, existen espacios arquitectónicos dentro de otras disciplinas. Es en este punto donde se sitúa a mi modo de ver la obra de Jesús Soto, especialmente su período dedicado al desarrollo de los Penetrables.

Jesús Rafael Soto (Ciudad Bolívar, 1923-París, 2005) es una figura que destaca en el panorama del arte durante la segunda mitad del s. XX y hasta su muerte reciente. Su producción constituye, a juicio de los más reconocidos críticos de arte, una de las muestras más interesantes, creativas y estimulantes del arte cinético del XX, que es tanto como decir de su historia al tratarse del período en que se tiene origen y evolución.

En el año 1942 se traslada a Caracas cursando estudios en la Escuela de Artes Plásticas hasta 1947. A este período corresponde una producción influenciada por el cubismo.

Desde su llegada a París en 1950, le impacta la obra de Mondrian, que junto a Malevitch serán sus artistas predilectos. Sus primeras investigaciones plásticas fueron una lección de rigor buscando construir un lenguaje abstracto basado en códigos matemáticos. A finales de la década de los 50 crea las primeras obras vibrantes frente a las que el observador con su desplazamiento percibe formas, dibujos y estructuras ópticas totalmente cambiantes con el movimiento del ojo.

Profundizando con su línea de investigación, ya a finales de los sesenta, consigue incorporar al espectador en la obra dando origen a sus conocidos Penetrables.

Dentro de toda su producción este aspecto de su obra constituye tema de especial interés por las connotaciones espaciales que introducen interrogantes acerca de la especificidad de la disciplina.

El observador pasa de moverse frente a la obra a incorporarse totalmente a ella, buscando constantemente la acción de espectador para completar el significado de ésta. En los Penetrables, un espacio inmaterial, podríamos decir virtual, anunciando el universo propio del segundo milenio que apenas comenzó a vivir.

Como afirma Lorena Niño, *“Soto trabaja las realidades, incorpora el sonido y el tacto a los efectos ópticos y hasta hace trabajar el sentido de la orientación; pone a prueba los efectos de los nervios con los efectos de las varillas metálicas o las cuerdas de nylon que deben moverse o apartarse para poder pasar y, por último, provoca el ejercicio de la curiosidad porque coloca los elementos que desea investigar el espectador pero no*

limita esta investigación, sino todavía incita a quedarse y convergerse de la textura, de que material está hecho”. (“Soto y la Abstracción Geométrica”).

Puestas estas palabras en boca del maestro son esculturas integradas a la arquitectura que buscan que *“el espectador tenga una experiencia viva con sensaciones táctiles y auditivas”*.

En este sentido se adelanta varias décadas a la apuesta vertida por Juhani Pallasmaa en su ensayo “los ojos de la piel” cincuenta años más tarde: *“...abogo por una arquitectura sensorial en oposición a la imperante comprensión visual del arte de la construcción.. Cada experiencia conmovedora de la arquitectura es multisensorial, las cualidades del espacio, de la materia y de la escala se miden a partes iguales por el ojo, el oído, la nariz, la pie, el esqueleto y el músculo.”*

El observador deja de ser un sujeto pasivo de la obra a ser un actor determinante del espacio que esta representa, el carácter lúdico de la vivencia añade si cabe aun más intensidad a la experiencia vital de ese conocimiento. El espectador, en tanto presencia física, es incorporado a la obra, que ya deja de serlo y le confiere valor de espacio vivido. Pura arquitectura.

Seguendo con las definiciones sobre la arquitectura, nos viene al hilo la afirmación de Loos:

“Sólo una parte, muy pequeña, de la arquitectura corresponde al dominio del arte: el monumento funerario y el conmemorativo. Todo lo demás, todo lo que tiene una finalidad hay que excluirlo del imperio del arte”. (A. Loos “Arquitectura”, 1910).

La carga lúdica de este singular espacio despojado intrínsecamente de su componente funcional donde el movimiento del espectador –usuario– regula la existencia y características del espacio nos aproxima a lo que afirma Loos sobre su concepto de arquitectura, entendida como arte.

Este breve comentario sobre la figura de Jesús Soto no puede olvidar el lado humano del personaje. Sus orígenes humildes a orillas del Orinoco han marcado toda su trayectoria vital, desde su llegada a París, donde solo contaba con la guitarra con la que se ganaba la vida, guitarra que siempre le acompañó en sus reuniones con los amigos de ambas orillas del Atlántico, el trato afable, sin afectación ni endiosamiento, al decir de sus más allegados, pese a convertirse en vida en el referente de todo un movimiento artístico.

Todo ello sin renunciar al rigor y a la coherencia. Comparemos si no estas dos afirmaciones inevitablemente próximas:

“La arquitectura es arte en su sentido más elevado, es orden matemático, es teoría pura, armonía completa gracias a la exacta proporción de todas las relaciones: ésta es la “función” de la arquitectura” Le Corbusier.

“La obra de arte debe ser capaz de suscitar emoción en quien la contempla, pero eso no quiere decir que ella deba nacer de una situación emotiva.

Si la obra de arte tiene su origen, este es el pensamiento, el rigor, la lógica de la investigación artística. El arte no es expresión, es conocimiento” Jesús Soto.



Musco de Arte Moderno de la Villa de Paris.
Soto 1969



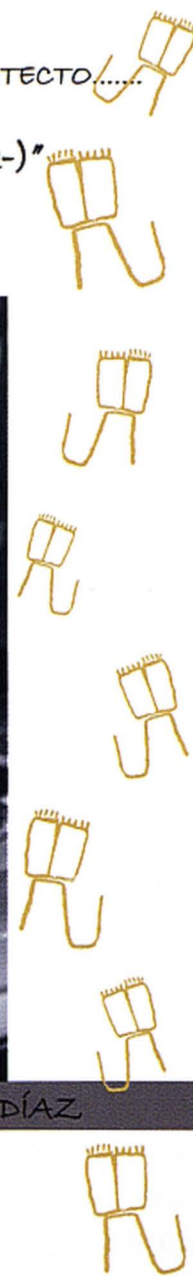
Hall del Teatro Teresa Carreño. Caracas.
Foto del Autor

SIGUIENDO EL RASTRO DEL ARQUITECTO.....

"MATILDE UCCELAY (1912-)"



COMENTARIO CRÍTICO POR: CARMELO PADRÓN DÍAZ



Comentario: Carmelo Padrón Díaz

1. MATILDE UCELAY PRIMERA ARQUITECTA ESPAÑOLA

Como es sabido, la profesión de arquitecto/a es una de las más antiguas, entre otras razones, por la necesidad del hombre de sobrevivir en condiciones ambientales extremas. Hasta bien entrado el siglo XX, la profesión de arquitecto estaba reservada exclusivamente a los hombres de modo que ni siquiera con la creación, en el año 1744, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, momento en el que la organización de la enseñanza de la Arquitectura dejó de estar en manos de los gremios para adquirir contenidos más científicos, la mujer pudo acceder a las enseñanzas de la Arquitectura. La primera Escuela de Arquitectura data de 1844, pero la mujer sigue sin acceder a las correspondientes enseñanzas cuando la formación universitaria de los arquitectos se alcanza con la Ley de Instrucción Pública, de 9 de septiembre de 1857, la llamada Ley Moyano. En realidad, la primera arquitecta española obtiene el título en junio de 1936. Esa primera arquitecta se llama Matilde Ucelay Maórtua.

Matilde Ucelay nació en Madrid en 1912 y murió en esa misma ciudad el 24 de noviembre de 2008. Fue la mayor de cuatro hermanas, hija de un padre abogado (Enrique Ucelay Sanz) aficionado a la música, sobre todo a la ópera, y una madre autodidacta (Pura Maórtua Lombra) directora del grupo de teatro independiente *Anfistora*, en el que colabora activamente, entre otros, Federico García Lorca.

La vida de Matilde Ucelay se desarrolla en un ámbito familiar abierto y liberal, frecuentando los ambientes de interés por las bellas artes, la literatura y el teatro. La terraza de su casa paterna, en Libertad número 20, acogió, por impulso de su madre, lecturas y ensayos de obras teatrales. Estudió bachillerato en el “Instituto Escuela”, heredero de la Fundación Libre de En-

señanza, una institución liberal donde las mujeres participaban activamente en el estudio y en el deporte, que marca la formación de las hermanas Ucelay.

Matilde fue brillante en el bachillerato y decidió estudiar Arquitectura, con firme vocación, en un momento en que no existían arquitectas españolas. Según afirma su propia familia, Matilde estudió Arquitectura con la tenacidad del convencimiento que le daba hacer lo que más le gustaba. Matilde nunca dudó en matricularse en unos estudios a los que no le unía ninguna tradición familiar.

Se matriculó en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Por entonces, en España existían únicamente dos Escuelas de Arquitectura: Madrid y Barcelona. Desde 1923 hasta el año 1941, Modesto López Otero fue Director de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Por tanto, durante todo el periodo de estudios de Arquitectura de Matilde Ucelay, la Escuela de Madrid tuvo a Modesto López como director. Entre los profesores de la primera arquitecta española cabe destacar al propio Modesto López Otero y a Pascual Bravo, ambos profesores de proyecto.

Matilde Ucelay formó parte de la promoción de arquitectos que, como Fernando Chueca Gotilla, termina la carrera en junio de 1936 y obtiene el título en julio de ese mismo año, un año antes de las propias previsiones del plan al haber realizado dos cursos simultáneamente. Semanas después de obtener el título de arquitecta, recibió un significativo agasajo en una comida de homenaje destacándose la relevancia social de ser la primera arquitecta española.

En realidad, junto a Matilde Ucelay iniciaron sus estudios también María Cristina Gonzalo y Laly Úrcula. María Cristina termina la carrera en 1939 mientras que Laly abandonó los estudios a raíz de contraer matrimonio con un arquitecto.

Como afirma la profesora Inés Sánchez de Madariaga –El País de 25 de noviembre de 2008–, “Ucelay pertenece a esa generación de mujeres de la burguesía ilustrada española que, educadas en ambientes liberales, artísticos y profesionales, empiezan a acceder a las universidades en las primeras décadas del siglo XX”. En España la incorporación de las mujeres a las enseñanzas de la Arquitectura fue tardía si se tiene en cuenta que durante las últimas décadas del siglo XIX eran varias las arquitectas trabajando en otros países. A raíz de la dictadura que

derrocó la II República, la incorporación de la mujer a los estudios de Arquitectura estaba muy condicionada por las limitaciones legales y sociales que durante décadas se implantaron en España. Actualmente, se puede afirmar que las políticas de igualdad han propiciado que las mujeres estén integradas en la enseñanza y en el ejercicio profesional de la Arquitectura en las mismas condiciones que el hombre.

2. MATILDE UCELAY PRIMERA ARQUITECTA DEPURADA PROFESIONALMENTE

Matilde Ucelay fue bien recibida en el Colegio de Arquitectos de modo que sus compañeros, como hemos dicho, le brindan un homenaje en el Hotel Nacional, el 10 de julio de 1936, por ser la primera mujer que obtiene el título en España, asistiendo al acto el arquitecto Amós Salvador Carrera, entonces ministro de la Gobernación en el gobierno formado por Manuel Azaña. Por tanto, el acto de reconocimiento que organizan sus compañeros tiene lugar en vísperas de la Guerra civil española. En 1937 Matilde Ucelay ocupa el cargo de secretaria del Colegio de Arquitectos de Madrid, siendo presidente del mismo Eduardo Robles Piquer.

Matilde Ucelay vivió en Valencia durante la mayor parte de la Guerra Civil española. En esa Ciudad se casó, en enero de 1937, con José Ruiz-Castillo Basala, funcionario de la Reforma Agraria en el Ministerio de Agricultura. José Ruiz-Castillo Basala, que falleció en 1991, continuó la actividad editorial emprendida por su padre en Biblioteca Nueva, fundando su propia Editorial Plenitud, moviéndose en un ambiente intelectual cuajado en la Revista de Occidente fundada y dirigida por José Ortega y Gasset. Matilde y su esposo frecuentaron amistad con grupos progresistas de profesionales liberales como arquitectos, músicos, médicos y escritores. Matilde tuvo dos hijos, José Enrique, nacido en 1938, también arquitecto, y Javier, nacido en 1944, economista y profesor de la universidad Carlos III de Madrid.

Matilde Ucelay, aunque no se implicó directamente en la actividad político-partidaria, simpatizó con los ideales liberales y republicanos. Ideales por los que fue objeto de “depuración político-social”. Con la Guerra Civil española se produjo una interrupción del proceso reno-

vador de la cultura arquitectónica, representada por el Racionalismo como movimiento y por el **GATEPAC** como grupo cultural aglutinador. La cultura del Racionalismo es sustituida por la cultura fascista. Las influencias arquitectónicas vinieron dadas por Alemania, destacando el papel de referencia que representó la Exposición de Arquitectura de Alemania. Finalizada la Guerra Civil y la II Guerra Mundial volvió un lento y paulatino proceso de recuperación de una línea cultural de modernidad que convivirá con el nacionalismo arquitectónico impuesto por el Régimen. El movimiento renovador tiene representantes significativos como **GARCÍA MERCADAL**, **SÁENZ DE OIZA**, **CABRERO**, **SUAZO**, **CODERCH**, etc. Otros fueron depurados y, muchos de ellos, exiliados. Así, Josep Lluís **SERT** se fue a Estados Unidos y fue Decano de Arquitectura de Harvard; Félix **CANDELA** (1910-1997), que llegó a ser capitán de ingenieros en las filas republicanas, fijó su residencia en México; Antonio **BONET**, antiguo colaborador de **LE CORBUSIER** lo hará en Argentina desde 1938; y Luis **Lacasa** en la URSS.

Según los datos aportados por A. **CIRICI PELLICER**, fueron 42 los arquitectos importantes que emigraron: 22 a Méjico; 7 a Venezuela; 3 a Francia; 3 a Colombia; 2 a Chile; y 1 a cada uno de los países siguientes: Cuba, Santo Domingo, la URSS, Polonia y EE.UU.

Desde el ámbito de los Colegios de Arquitectos, las páginas más negras se escribieron con la utilización de la estructura disciplinaria corporativa para la depuración político-social de los arquitectos. La depuración político-social de los arquitectos tiene su origen en la actuación del Consejo General de los Colegios de Arquitectos, y finaliza con la Orden de 9 de julio de 1942, siendo Director General de Arquitectura Valentín **GALARZA**.

El Consejo Superior de Colegios de Arquitectos, reunido los días 20 y 21 de julio de 1939, aprobó las siguientes normas para la depuración de los arquitectos:

- 1ª Los Colegios de Arquitectos procederán a la depuración de todos sus colegiales.
- 2ª La Junta de Gobierno de cada Colegio designará una Comisión depuradora en funciones del Tribunal Profesional que constará de tres miembros, pudiendo elevarla a cinco los Colegios de Andalucía y Valencia y a nueve los de Barcelona y Madrid, agregando dos representantes de cada Delegación para depurar a los colegiales que residan en el territorio de la misma.

- 3^a Las Juntas de Gobierno designarán preferentemente para formar parte de la Comisión de Depuración:
- a) Los colegiales que hubieran permanecido en la España Nacional durante todo el Movimiento y los que teniendo su residencia habitual en la que fue zona roja hubieran pasado a la nacional durante el período de guerra. En ambos casos han de tenerse probada su adhesión al glorioso Movimiento.
 - b) Los que hubieran sido oficiales del Ejército nacional o servido voluntariamente en sus filas como combatientes.
 - c) Los pertenecientes a la Hermandad de Cautivos por España. La aceptación de estos cargos será obligatoria
- 4^a Los colegiales presentarán una declaración jurada contestando al cuestionario que se les facilitará en cada Colegio.
- 5^a Las Comisiones depuradoras, a la vista de las declaraciones juradas y demás informaciones que estimen pertinente, formularán propuesta razonada de sanciones que entregarán a la Junta de Gobierno del Colegio respectivo, la que previo informe, la remitirá antes del 15 de septiembre al Consejo Superior.
- 6^a Las sanciones que la Comisión depuradora propondrá serán las previstas en el artículo 39 de los Estatutos para el régimen y gobierno de los Colegios de Arquitectos, teniendo en cuenta también lo dispuesto en la Ley de Responsabilidades Civiles y Decreto de depuración de funcionarios.
- 7^a Las correcciones disciplinarias previstas en el mencionado artículo 39 son las siguientes:
- Primera: Amonestación privada sin que conste en acta.
 - Segunda: Apercibimiento por oficio.
 - Tercera: Amonestación ante la Comisión en pleno con anotación en el acta y en el expediente.
 - Cuarta: Represión, que será publicada en el Boletín.
 - Quinta: Suspensión en el ejercicio profesional, por un plazo que no exceda de seis meses, en el territorio de su Colegio.

Sexta: Suspensión en el ejercicio profesional, por un plazo superior a seis meses y menor de un año, en la demarcación de su Colegio.

Séptima: Expulsión del Colegio y suspensión temporal del ejercicio profesional en todo el territorio de la nación.

8ª El Consejo superior conocerá de las sanciones, sometiendo solamente a la resolución del señor Ministro las correcciones disciplinarias sexta y séptima.

9ª La inhabilitación para el ejercicio de la profesión se referirá no solamente al ejercicio libre sino al de los cargos que ejerzan en empresas, entidades y cargos en el Estado, provincia y municipio, durante el tiempo que dure aquélla.

La 9ª queda modificada en esta forma «Cuando la sanción impuesta por las Comisiones depuradoras correspondientes, sea de inhabilitación para el ejercicio profesional y se refiera a colegiales que presten sus servicios al Estado, provincia o municipio, deberá ser notificada a los organismos oficiales de quienes dependa el sancionado para su ratificación o la resolución a que hubiere lugar».

En Valencia, con fecha 28 de agosto de 1939, se dictan las reglas de aplicación de las normas para la depuración y son las siguientes:

Primera: Las Comisiones depuradoras han de investigar la certeza del contenido de las hojas declaratorias y hacer las informaciones complementarias para proponer, con todos estos antecedentes, las sanciones que estimen pertinentes y elevarán las propuestas de sanción a las Juntas de Gobierno en el plazo que éstas les señalen.

En su primera reunión remitirán, sin informe ni calificación, las declaraciones juradas de sus componentes a las Juntas de Gobierno para que éstas actúen respecto a ellas como Comisiones depuradoras.

Segunda: Recibidas por las Juntas de Gobierno las propuestas de las Comisiones depuradoras y hecha la calificación y propuesta de los componentes de dichas Comisiones, la Junta de Gobierno en aquellos expedientes en que la calificación sea de no haber lugar a san-

ción o que procede imponer tan sólo alguna de las dos primeras de las correcciones disciplinarias, elevarán dichos expedientes, sin más trámites, al Consejo Superior.

En el caso en que la propuesta sea de sanción grave, las Juntas de Gobierno oirán al interesado remitiéndole un pliego de cargos y admitiendo las correspondientes alegaciones de defensa, pudiendo, en caso necesario, ampliar las diligencias para emitir, con estos elementos de juicio, un informe que elevarán al Consejo Superior, junto con la propuesta de sanción de la Comisión depuradora.

Tercera: Independientemente de los expedientes de todos los colegiales, los Colegios remitirán al Consejo Superior relaciones nominales que contendrán por orden alfabético:

1. Los colegiales que no presentan declaración jurada.
2. Los no sancionados.
3. Los sancionados con las dos primeras correcciones disciplinarias.
4. Los sancionados en la 3ª, 4ª y 5ª.
5. Los comprendidos en las correcciones 6ª y 7ª. En estas correcciones se consignará además:
 - a) Las correcciones disciplinarias impuestas por los Colegios desde su constitución hasta el 18 de julio de 1936.
 - b) Los cargos que desempeñen en la actualidad en Corporaciones oficiales u organismos dependientes del Estado.
 - c) Si han sido depurados por otro organismo.
 - d) Si el informe de las Juntas de Gobierno es de mantenimiento, modificación o anulación de las sanciones propuestas por las Comisiones.

Cuarta: Cuando los Colegios tengan informados los expedientes de depuración y confeccionadas las relaciones a que hace referencia el apartado anterior, los remitirán al Colegio de Madrid, comunicándole a este Comité Ejecutivo, para que en su vista pueda fijar la fecha de la reunión del Consejo Superior.

Con fecha 24 de febrero de 1940 se dicta, por Ramón **SERRANO SÚÑER** (1901-2003), la Orden de depuración político-social de arquitectos, que dice:

De acuerdo con el Decreto de creación de los Colegios Oficiales de Arquitectos, y con arreglo a los reglamentos aprobados para funcionamiento de los mismos, se constituyeron y funcionaron en los citados organismos, hasta el 18 de julio de 1936, sendas Juntas de Depuración, cuya misión encuadraba el juicio sobre las actividades colegiales en el marco de la actuación profesional.

Con el triunfo del Glorioso Movimiento Nacional y el término de la guerra, los Colegios Oficiales de Arquitectos se reorganizaron, cuidando de atender, en primer término, al elemental deber ciudadano de conocer la actuación patriótica y conducta político-social de cada colegiado, en relación con el Glorioso Movimiento social, para juzgarlo en su consecuencia; constituyendo nuevamente las Juntas de Depuración e incoando, a través de ellas, los oportunos expedientes para proponer en cada caso la resolución o sanciones adecuadas.

Pero la previsión reglamentaria, anterior al 18 de julio de 1936, no podía alcanzar el carácter extraordinario que ha de informar el funcionamiento de las nuevas Juntas de Depuración, faltando a éstas suficiente base en que apoyar sus resoluciones en toda la extensión que requiere la depuración que ahora interesa realizar, tanto por lo que se refiere a procedimientos procesales y aplicación de sanciones de figuras concretas de actuación, como lo que afecta a determinados sectores profesionales, cuya condición administrativa puede colocarle al margen de toda intervención colegial.

La consideración de estas circunstancias, juntamente con la necesidad de procurar a todas las Juntas el medio de unificar un criterio nacional en el enjuiciamiento de casos cuya parcial visión local pudiera provocar dudas y dar por resultado diferencias de apreciación, así como la urgencia de llegar a una rápida y exacta resolución de tan trascendental problema, para una profesión cuyas actividades son hoy excepcionalmente reclamadas con premura en su función reconstructora, aconseja ordenar el conjunto de las actuaciones indicadas en un organismo que las unifique y resuelva con un espíritu uniforme, pudiendo ampliar la función depuradora a los profesionales encuadrados fuera de los Colegios, completando la labor de depuración iniciada con resolución de los expedientes incoados e instrucciones de los que aún estuvieran por resolver.

Por las razones expuestas, este Ministerio dispone:

Artículo 1º Los Colegios Oficiales de Arquitectos remitirán a la Dirección General de Arquitectura, en un plazo de ocho días, a partir de la publicación de la presente Orden, todos los expedientes de depuración incoados a Arquitectos a través de las Juntas de Depuración respectivas, junto con las actas de las reuniones verificadas para cumplimiento de la misión confiada; o, en su defecto, relación circunstanciada de toda su actuación.

Artículo 2º Los Colegios Oficiales de Arquitectos remitirán copia del acuerdo que haya motivado incoar los expedientes de depuración ya sometidos a las Juntas respectivas; siendo incumbencia de éstas incoar nuevos expedientes, previo acuerdo de las mismas, por justificada indicación de los Colegios o Entidades oficialmente autorizadas y tras de la práctica adecuada de averiguación e informaciones pertinentes.

Al mismo tiempo, propondrán un Arquitecto que por su residencia o circunstancias pueda ostentar su representación en Madrid a los efectos de exposición, estudio, revisión y fallo de los expedientes mencionados.

Artículo 3º La Dirección General de Arquitectura constituirá en Madrid una Junta Superior de Depuración, formada con carácter permanente por tres arquitectos, elegidos entre los propuestos por los Colegios, de acuerdo con el artículo anterior, en la forma siguiente:

1. El Arquitecto más antiguo de los propuestos.
2. El Arquitecto más moderno de los propuestos.
3. Otro Arquitecto designado por la Dirección General de Arquitectura entre los restantes.

Artículo 4º La Junta Superior de Depuración quedará constituida dentro de la semana siguiente al plazo fijado en el artículo primero, actuando seguidamente en examen de los expedientes incoados sucesivamente por zonas.

Para resolución de los expedientes incoados exclusivamente en cada Colegio se convocará expresa y sucesivamente a las Juntas de Depuración respectivas, las cuales se harán representar por dos de sus miembros, que asistan a las reuniones, expliquen cuanto precise al mejor juicio y contribuyan directamente a su resolución.

Artículo 5º La misión de esta Junta Superior de Depuración será recoger las facultades y prerrogativas atribuidas por los Colegios Oficiales de Arquitectos a sus respectivas Juntas y ejercitar la suma de todas ellas en el examen, juicio y resolución de todos los expedientes incoados hasta la fecha, en curso de tramitación o que se incoen a partir del momento de su constitución; sustituyendo a cualquier otro organismo de carácter profesional en el ejercicio de esta misión.

Artículo 6º Las acciones que puedan dar lugar a sanción quedan comprendidas en la relación siguiente:

- a) Todos los hechos de carácter profesional incursos en sanción de los Tribunales Militares o de Responsabilidades Políticas.
- b) La aceptación voluntaria, la obtención y desempeño de cargos profesionales durante la dominación marxista, cuyo carácter lucrativo o representativo pueda determinar afinidades ideológicas o políticas con el Frente Popular.
- c) La contribución de cualquier orden a persecuciones o molestias contra otros colegiados, particulares o entidades profesionales.
- d) La utilización de influencias políticas, propias o ajenas, en propio beneficio, con daño moral o material para otros Colegiados o compañeros de profesión.
- e) La publicación de escritos contrarios al Movimiento Nacional o favorables de las doctrinas del Frente Popular, a sus partidarios o a sus actos; la firma de documentos beneficiosos a la revolución marxista, hechos ambos espontáneos y voluntarios.
- f) Cualquier servicio positivo a la acción marxista judaica y anarquizante, en cualquiera de los sectores de la sociedad española, antes o después del Movimiento Nacional.
- g) Las acciones u omisiones que, sin estar expresamente comprendidas en los apartados anteriores, implicaran una evidente significación antipatriótica y contraria al Movimiento Nacional.

Artículo 7º Para sancionar los hechos mencionados antes, la Junta Superior de Depuración dispondrá de la escala de penalidades siguientes: amonestación privada o pública, inhabilitación para cargos directivos o de confianza, suspensión temporal del ejercicio de la profesión, en parte o en la totalidad del territorio nacional, e inhabilitación perpe-

tua de la práctica profesional en localidades determinadas, pudiendo proponer la imposición de un tributo o recargo sobre el volumen de honorarios profesionales devengados a partir del 18 de julio de 1936, en proporción y por tiempo determinado, según la magnitud de la acción sancionable y con adecuado destino a fines exclusivamente benéficos y de tipo profesional, a determinar en su día, y por tiempo fijo.

Artículo 8º La Junta Superior de Depuración impondrá las sanciones con arreglo a su conciencia y teniendo en cuenta las circunstancias que concurran en los hechos y en la persona del inculpado.

Artículo 9º No podrá imponerse ninguna sanción sin la formación de un expediente, con audiencia del interesado; al que, si procediere formular cargos, se le dará traslado de ellos para que, en el término de ocho días, a partir de su recepción, alegue ante la Junta Superior de Depuración lo que tenga por conveniente en su descargo y proponga o aporte pruebas de ello. Puede la Junta Superior de Depuración sustituir la audiencia del interesado, a petición de éste, por la contestación escrita al pliego de cargos antes aludido.

La resolución de los expedientes corresponde a la Junta Superior de Depuración, la cual dará traslado directo de las mismas a los interesados; pudiendo interponerse contra la misma, en el término de quince días, recurso ante la Dirección General de Arquitectura. Cuando se trate de sanciones graves (inhabilitaciones perpetuas) podrá interponerse recurso ante el Ministerio de la Gobernación, en el propio término de quince días.

Artículo 10º Si el encartado perteneciere a Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., la sanción que se imponga se comunicará a la Delegación Nacional de Justicia y Derecho. Si desempeñase algún cargo oficial se notificará a la Autoridad, Corporación o Jefatura de que dependa. Si la gravedad de los hechos lo aconsejase, se dará traslado de la resolución a la Jurisdicción de Responsabilidades Políticas.

Artículo 11º En todo el territorio nacional será obligatoria a todo Colegiado la declaración jurada que para los funcionarios públicos exige la Ley de 10 de febrero de 1939, completada por la Dirección General de Arquitectura, con arreglo a modelo que se hará conocer por los Colegios Oficiales de Arquitectos; pudiéndose acordar la práctica de la correspondiente información comprobatoria.

De igual modo están obligados a ello todos los arquitectos cuya labor profesional haya de depender directa o indirectamente de la Dirección General de Arquitectura, por lo cual, todo Colegiado que no haya cumplimentado esta disposición todavía está obligado a enviar, en el plazo de quince días, a partir de la publicación de esta Orden, la hoja de declaración jurada a su Colegio respectivo; y todo Arquitecto que no esté colegiado deberá enviar, en igual plazo, su hoja de declaración directamente a la Junta Superior de Depuración, en la Dirección General de Arquitectura.

Madrid, 24 de febrero de 1940. SERRANO SUÑER

Mediante Orden, de 9 de julio de 1942, del Director General de Arquitectura, Valentín GALARZA, se imponen las sanciones a los arquitectos “depurados”. La referida Orden, publicada en el Boletín Oficial del Estado número 198, de 17 de julio de 1942, sostiene que en cumplimiento de la Orden dictada por el Ministerio con fecha 24 de febrero de 1940, para practicar una depuración general de Arquitectos, a propuesta de la Dirección General de Arquitectura, y previo informe favorable formulado sobre la misma por la Asesoría Jurídica de este Departamento, una vez terminadas todas las actuaciones y formalidades previstas en la mencionada disposición, se dispone por el Ministerio la imposición de las siguientes sanciones:

- 1ª A los arquitectos Luis LACASA NAVARRO, Manuel SÁNCHEZ ARCAS y Bernardo GINER DE LOS RÍOS y GARCÍA, inhabilitación perpetua para el ejercicio público y privado de la profesión.
- 2ª A los arquitectos José Lino VAAMONDE y VALENCIA, y Gabriel PRADAL GÓMEZ, inhabilitación perpetua para el ejercicio de la profesión en cargos públicos, directivos y de confianza e inhabilitación para el ejercicio privado de la profesión durante treinta años.
- 3ª A los arquitectos Amós SALVADOR CARRERAS, Ovidio BOTELLA PASTOR, Emiliano DE CASTRO BONELL y Francisco AZORÍN IZQUIERDO, inhabilitación perpetua para el ejercicio de la profesión en cargos públicos directivos y de confianza e inhabilitación durante veinte años para el ejercicio privado de la profesión.
- 4ª A los arquitectos Joaquín ORTIZ GARCÍA, José CARIDAD MATEO, Bartolomé AGUSTÍ VERGÉS, Emilio BLANCH ROIG, Juan CAPDEVILA ELÍAS, Francisco DETRELL TARRADELL, José

María **DEU AMAT**, Francisco **FÁBREGAS VEHIL**, José **FLORENSA OLLÉ**, Mariano **LASSUS PECAMINS**, Esteban **MARCO CORTINA**, Augusto **MIRET BALDÉ**, Francisco de A. **PERALES MASCARÓ**, Pedro **PI CALLEJA**, Juan **PUJOL PASQUET**, Ricardo **RIVAS SEVA**, Germán **RODRÍGUEZ ARIAS**, Nicolás **RUBIO TUDURI**, José Luis **SERT LÓPEZ**, Jorge **TELL NOVOLLAS**, José **PUIG CADAVALCH**, José **GUIDIOL RICAR**, Pablo **ZAVALOT**, Urbano de **MANCHOBAS y CARIAGA**, Luis **ARANA GOIRI**, Antonio de **AJURIA**, Tomás **BILBAO HOSPITALET** y Juan **DE MADARIAGA**, suspensión total en el ejercicio público y privado de la profesión en todo el territorio nacional, sus posesiones y protectorado, recayendo igual sanción sobre el Arquitecto D. Juan **RIVAUD VALDÉS**, en tanto no se someta a lo dispuesto por la Junta Superior de Depuración.

- 5^a A los arquitectos José María **RILLAGA** y **DE LA VEGA**, D. Carlos **MOSQUERA LOSADA**, Germán **TEJERO DE LA TORRE**, Enrique **SEGARRA TOMÁS**, Fernando **SALVADOR CARRERO**, Alfredo **RODRÍGUEZ ORGAZ**, Eduardo **ROBLES PIQUER**, Jesús **MARTÍ** y **MARTÍN**, Cayetano **DE LA JARA** y **RAMÓN**, Roberto **FERNÁNDEZ VALBUENA**, Arturo **SÁENZ DE LA CALZADA**, Santiago **ESTEBAN DE LA MORA**, Fernando **EHEVARRÍA BARRIOS**, Martín **DOMÍNGUEZ ESTEBAN**, Rafael **BERGAMÍN GUTIÉRREZ**, José Luis **MARIANO BENLLIURE** y **LÓPEZ DE ARAGÓN** y Matilde **UCELAY DE RUIZ CASTILLO**, inhabilitación perpetua para cargos públicos, directivos y de confianza e inhabilitación durante cinco años para el ejercicio privado de la profesión, gravándose éste al término de dicho período con la contribución de primer grado establecida.
- 6^a A los arquitectos Ignacio de **CÁRDENAS PASTOR**, Emilio **ORTIZ DE VILLAJOS MULLER**, Javier **YARNOS LAROSA**, Benito **ARESO** y Juan Pablo **VILLA PEDROSO**, inhabilitación perpetua para el desempeño de cargos públicos y de confianza y contribución de tercer grado en el ejercicio privado de la profesión.
- 7^a A los arquitectos José Mauro **MURGA SERRET**, Vicente **ECED** y **ECED**, Luis **MARTÍNEZ DÍEZ**, Alfonso **JIMENO PÉREZ**, Joaquín **JUNCOSA MOLINS**, José María **PLAJA TOBÍA**, Francisco **GUARDIOLA MARTÍNEZ** y Luis **LÓPEZ DE ARCE** y **ENRÍQUEZ**, inhabilitación temporal para cargos públicos y perpetua para el desempeño de cargos directivos y de confianza.
- 8^a Al arquitecto Secundino **ZUAZO UGALDE**, inhabilitación temporal para el desempeño de cargos públicos, directivos y de confianza y contribución de segundo grado en el ejercicio de la profesión.
- 9^a A los arquitectos Federico **LÓPEZ DE OCARIZ** y **ROBLEDO**, Rafael **DÍAZ SARASOLA**, Ricardo **ROSO OLIVET**, Manuel **GARCÍA HERRERA**, Joaquín **DÍAZ LANGA**, Otilio **ARROYO CRUZ**, Fer-

nando **LACASA NAVARRO**, Anastasio **ARGUINZONIZ** y **DE URQUIZA**, Faustino **DE BASTERRA ZABALA-URTEÑA** y Luis **VALLET DE MONTANA** y **ECHANDÍA**, inhabilitación temporal para el desempeño de cargos públicos, directivos y de confianza.

10^a A los arquitectos Fernando **CHUECA** y **GOITIA** y Fernando **GARCÍA MERCADAL**, inhabilitación temporal para el desempeño de cargos directivos y de confianza y contribución de cuarto grado en el desempeño privado de la profesión.

11^a A los arquitectos Carlos **ARNICHES MOLTÓ** y Alejandro **FERRÁN VÁZQUEZ**, contribución de tercer grado en el ejercicio privado de la profesión.

En definitiva, ya en la posguerra, Matilde Ucelay por sus ideas republicanas fue depurada por un tribunal profesional y condenada a inhabilitación perpetua para cargos públicos, directivos y de confianza e inhabilitación durante cinco años para el ejercicio privado de la profesión. A pesar de la inhabilitación durante cinco años para el ejercicio privado de la profesión, Matilde Ucelay ejerció la profesión de arquitecto gracias a que sus amigos arquitectos Aurelio Botella y José María Arrillaga firmaron los proyectos por ella redactados.

El Colegio de Arquitectos de Madrid llevó a cabo, en el año 2005, un homenaje de desagravio a Matilde Ucelay y a sus compañeros represaliados por tribunales de depuración profesional.

Además de la inhabilitación profesional, Matilde Ucelay ejerció su profesión de arquitecta en una disciplina reservada en exclusiva, entonces, a los hombres. Sin duda, con anterioridad otras mujeres pioneras habían superado discriminaciones en sectores como el político, las artes y las ciencias.

Matilde Ucelay tuvo una carrera profesional de casi 50 años. Durante ese tiempo realizó en torno a 120 proyectos de modo que, salvo algunas obras en que colaboró con su hijo José Enrique, diseñó y dirige personalmente todas sus obras durante largas jornadas laborales. Dada la inhabilitación profesional, los proyectos anteriores a 1945 aunque redactados por ella fueron firmados por otros arquitectos. En 1946 Matilde Ucelay recupera todos los derechos anudados a su condición de arquitecta.

Su trabajo se desarrolló en las condiciones artesanales de la época: un tablero, cercano al comedor de su casa, un delineante, una mecanógrafa y la asistencia de un aparejador. La arquitectura de Matilde Ucelay es rica en detalles y se caracteriza por su cercanía con la escala humana con un diseño intimista, ligado al usuario y al entorno cercano. Proyectó viviendas, fábricas, laboratorios, almacenes y tiendas.

Entre sus obras destaca un gran número de viviendas unifamiliares, donde colaboró asiduamente con el diseñador de jardines y paisajista Couchepin, y una serie de edificios industriales. A título de ejemplo, pueden citarse las siguientes obras:

- Casa Oswald, en Puerta de Hierro en Madrid.
- Casas de Gulliermo Bernstein.
- Casa de Teresa Marichalar.
- Casa de Ortega Espotorno.
- Casa Simone Ortega.
- Casa Benítez de Lugo, en Arucas (Las Palmas de Gran Canaria).
- Casa de Margarita Ucelay en Long Island.
- Librerías Turner e Hispano-Argentina en Madrid.



Casa Bernstein, Puerta de Hierro, Madrid.

3. MATILDE UCELAY PRIMERA ARQUITECTA PREMIO NACIONAL DE ARQUITECTURA

En opinión de la profesora Inés Sánchez de Madariaga –El País de 25 de noviembre de 2008–, “las mujeres de la generación de Ucelay abrieron en España caminos en las distintas ramas del arte, la ciencia y las profesiones, aunque muchas de ellas abandonaron o simplemente no llegaron a ejercer sus profesiones en el ambiente hostil del franquismo. No fue el caso de Ucelay. Más bien al contrario, en una época en la que las mujeres carecían de derechos legales, Ucelay, con gran inteligencia, dedicación y carácter, ejerció plenamente una profesión liberal de importantes responsabilidades hasta su jubilación en 1981. Sirva la integridad de su trayectoria ejemplar de modelo y referente a las nuevas generaciones de arquitectos, y sobre todo, de arquitectas, que desde este año son más de la mitad del alumnado en nuestras es-

cuelas”. La condición de primera mujer arquitecta y primera arquitecta en ser depurada profesionalmente, junto a la entidad de su obra, justifican con creces que, en vida, se reconociese los méritos de Matilde Ucelay. Así, en el año 1998 recibe de la asociación La Mujer Construye el reconocimiento público de ser la primera mujer arquitecta en España. Pero, sin duda, el reconocimiento más importante es su elección como premio Nacional de Arquitectura.

Mediante Orden VIV/3508/2005, de 2 de noviembre, el Ministerio de la Vivienda crea los Premios Nacionales de Arquitectura, de Urbanismo y a la Calidad de la Vivienda y establece las bases reguladoras y la convocatoria correspondiente al año 2004.

De acuerdo a la referida Orden VIV/3508/2005, con carácter de Premio Nacional, se convoca anualmente el Premio Nacional de Arquitectura del Ministerio de Vivienda, dirigido a galardonar la trayectoria profesional, manifestada por su currículum, de un arquitecto que ponga de relieve los aspectos estéticos, sociales, económicos, tecnológicos y medioambientales de la Arquitectura, y se otorga como recompensa y reconocimiento a una meritoria labor profesional desarrollada en el tiempo.

Asimismo, mediante Orden VIV/3508/2005 se efectuó la convocatoria del Premio Nacional de Arquitectura del Ministerio de Vivienda correspondiente al año 2004, rigiéndose de conformidad con lo previsto en las bases reguladoras establecidas en el Anexo I de la citada Orden, en régimen de concurrencia competitiva. A los referidos efectos se designó el jurado compuesto por la Ministra de la Vivienda María Antonia Trujillo Rincón y los miembros siguientes:

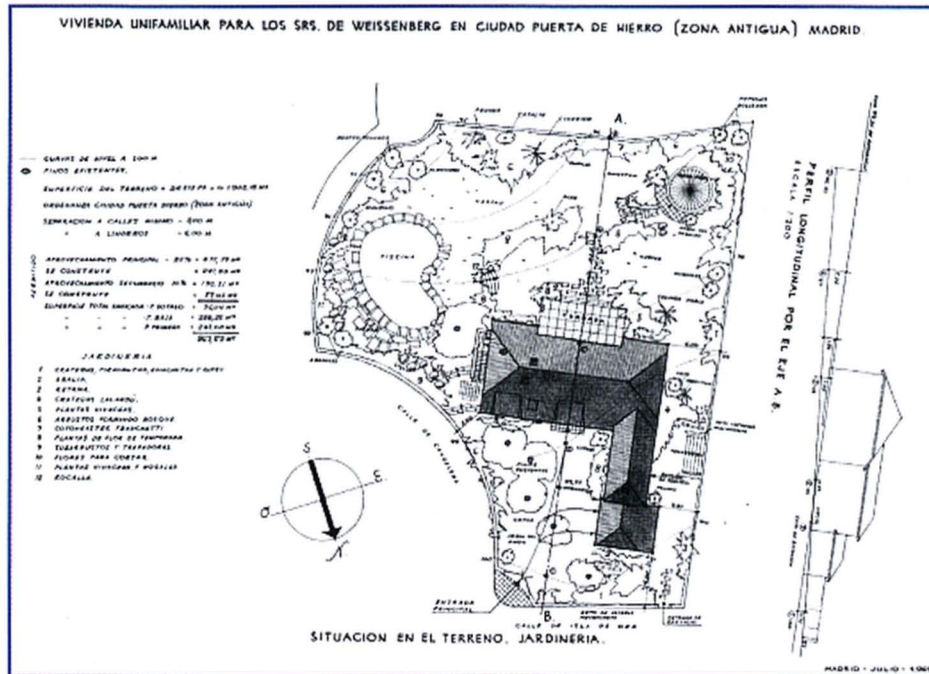
- *El Director General de Bellas Artes.*
- *El Presidente del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.*
- ***Doña Flora Pescador, Directora de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.***
- *Don Oscar Tusquets Blanca, Arquitecto.*
- *Don Manuel Blanco Lage, Doctor Arquitecto, Catedrático de la Universidad Politécnica de Madrid.*

La candidatura de Matilde Ucelay al Premio Nacional de Arquitectura del Ministerio de Vivienda 2004 fue avalada por la Directora de la Fundación Residencia de Estudiantes y por la Asociación La Mujer Construye. En realidad, desde 1998, Matilde Ucelay recibió el homenaje de la asociación La Mujer Construye con motivo del II Encuentro en la Arquitectura en la Universidad de Alcalá.

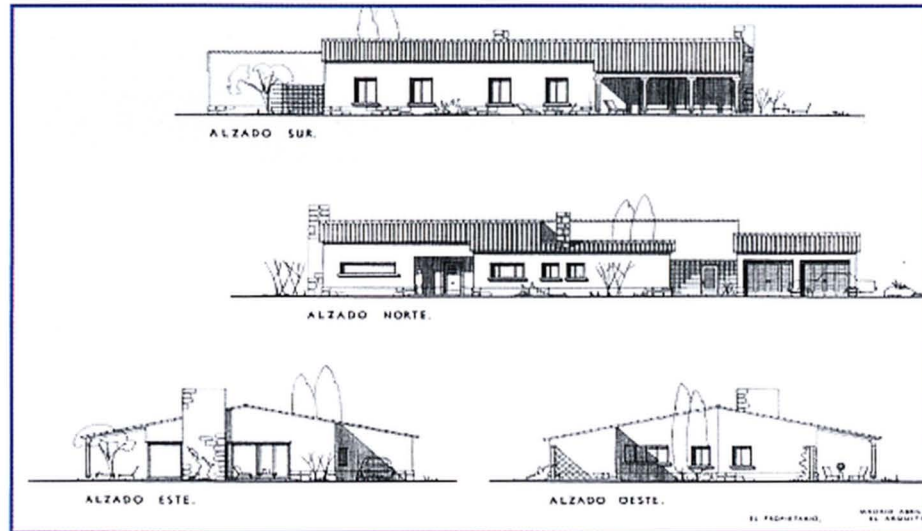
El jurado del Premio Nacional de Arquitectura 2004, en sesión de 7 de febrero de 2006, acordó proponer a la Ministra de Vivienda la concesión del premio Nacional de Arquitectura, a Doña Matilde Ucelay Maórtua. El jurado consideró “la trayectoria excepcional de esta primera arquitecta de España que, a pesar de las prohibiciones y dificultades, mantuvo una actividad profesional continua, construyendo edificios, especialmente viviendas, entre las que destacan la Casa Oswald, en Puerta de Hierro en Madrid, la Casa Benítez de Lugo, en las Palmas de Gran Canaria, así como las librerías Turner e Hispano-Argentina en Madrid”.



Fachada principal de la Casa Oswald en Puerta de Hierro (Madrid)



Casa Weisenberg en Puerta de Hierro (Madrid)



Casa Utray en Somosaguas (Madrid)

Mediante Resolución de 31 de marzo de 2006, de la Presidencia del Jurado del Premio Nacional de Arquitectura, se hizo pública la concesión del Premio Nacional de Arquitectura correspondiente a la convocatoria del año 2004. La Resolución se publicó en el Boletín Oficial del Estado número 92, de 18 de abril de 2006. La referida Resolución contiene la motivación de la elección del Premio Nacional de Arquitectura del año 2004 en los términos siguientes:

Una vez presentadas las candidaturas a dicho Premio, de acuerdo con el informe motivado del Jurado y cumplidos los trámites establecidos, se ha acordado la concesión del Premio Nacional de Arquitectura del Ministerio de Vivienda correspondiente al año 2004 a doña Matilde Ucelay Maórtua, por su actividad profesional continua en circunstancias realmente difíciles y excepcionales, siendo la primera mujer titulada de arquitectura en nuestro país, en un contexto social en que las mujeres se veían confinadas y forzadas a cumplir roles exclusivamente domésticos y familiares pero que, sin embargo, logró superar debido a su capacidad, la entrega a su profesión, la calidad de las obras que realizó y su papel pionero.

El 29 de mayo de 2006 se hizo entrega de los de los Premios Nacionales de Arquitectura 2004 en las Galerías del Ministerio de Vivienda en Madrid.



Javier Ruiz-Castillo, en nombre de su madre Matilde Ucelay, recibe el Premio Nacional de Arquitectura

La Ministra de la Vivienda, María Antonia Trujillo, en la inauguración, el 7 de marzo de 2006, del Congreso Mujer y Arquitectura: Diseño y Espacio para una Sociedad Igualitaria, afirmó, en relación con María Ucelay, que “gracias a su esfuerzo, y al de tantas mujeres, las políticas de igualdad de oportunidades empiezan a convertirse en auténticas políticas transversales, incluso en campos tan fuertemente masculinizados como son la arquitectura y el urbanismo”. Sin duda, la participación de la mujer en la actividad profesional, cultural y política en mayores condiciones de igualdad supone una evolución que aporta señas de identidad a la modernidad del siglo XX.

Bibliografía seleccionada por los profesores para la exposición:

ADSHEAD, Stanley (1868-1946)

ADSHEAD, Stanley (1868-1946)

Town planning and town development / by S.D. Adshead. — London: Methuen, 1923. — 204 p. : il. bl. y n. ; 21 cm.

ARMAS, Laureano de (1890-1974)

JUAREZ, Agustín

La arquitectura de Laureano de Armas Gourié / Agustín Juárez Rodríguez. — Las Palmas de Gran Canaria : Cabildo de Gran Canaria, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, 2007. — 156 p. : il. ; 23 cm.
ISBN: 978-84-8103-497-4

BASSEGODA MUSTÉ, Buenaventura (1896-1987)

BASSEGODA MUSTÉ, Buenaventura

Atlas de técnica edificatoria / Buenaventura Bassegoda Muste.
[1ª ed.]. — Barcelona : Jover, 1970. — [88 p.] : il. ; 20 cm.

(Jover. Atlas)

BASSEGODA MUSTÉ, Buenaventura

Nuevo glosario de vocablos usuales en la técnica edificatoria con las respectivas definición, etimología, sinonimia y equivalencia en alemán, catalán, francés, inglés e italiano :

diccionario políglota de la arquitectura / Buenaventura Bassegoda Musté. — Barcelona : Editores Técnicos Asociados ; Universidad Politécnica de Barcelona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1976. — 366 p. ; 24 cm. — (Historia de la arquitectura y del urbanismo ; 7)

Editado en conmemoración del I centenario de la ETSA de Barcelona

ISBN: 84-600-0588-7

BASSEGODA NONELL, Juan

Aproximación a Gaudí / Juan Bassegoda Nonell ; con textos inéditos de Buenaventura Bassegoda Musté y Joaquín Lloveras Montserrat. — Madrid : Doce Calles, 1992. — 301 p. ; 22 cm. Curso del Programa de Doctorado de la Cátedra Gaudí

ISBN: 84-87111-24-6

BORCHERS, Juan

BORCHERS, Juan

El taller de Juan Borchers [Catálogo] / Exposición : Madrid, ETSAM mayo 2002. Barcelona, ETSAB junio 2002. — Madrid : Artes Gráficas Palermo, 2002. — 79 p. : il. bl. y n. ; 27 cm

Incluye reprod. facs. de la revista "Hogar y arquitectura", n. 87, marzo-abril 1970 y separata del suplemento al n. 79, noviembre-diciembre 1968

BRIGGMAN, Erik (1892-1955)

BRYGGMAN, Erik (1891-1955)

Erik Bryggman 1891-1955 : arkkitehti = arkitekt = architect / Riitta Nikula ...[et al.]. — Helsinki : Suomen Rakennustaitteen Museo, 1991. 307 p. : il. ; 30 cm

Publicado con ocasión de la exposición llevada a cabo en el Museo de Arquitectura finlandés, del 14 de junio al 27 de octubre de 1991 y en el Museo Provincial de Turku, del 22 de noviembre de 1991 al 31 de marzo de 1992

Bibliogr.: p. 302-303

ISBN: 951-9229-70-1

CELSING, Peter (1920-1974)

CELSING, Peter (1920-1974)

Peter Celsing : the facade is the meeting between outside and inside = fasaden är mötet mellan ute och inne / editors: Marja-Ritta Norri, Maija Kärkkäinen. — Helsinki : Suomen Rakennustaiteen Museo = Museum of Finnish Architecture , 1992. — 52 p. : il. bl. y n. ; 30 cm.

En inglés y finlandés

ISBN: 951-9229-72-8

CINCO maestros nórdicos : **Peter Celsing**, Sverre Fehn, Aarno Ruusuvuori, Knud Holscher, Högna Sigurdardóttir-Anspach [Catálogo de exposición] / Marja-Ritta Norri (comisaria de la exposición). Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente , 1995. [36] p. : il. bl. y n. ; 30 cm.

Exposición organizada en Madrid por la Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente en colaboración con el Consejo de Ministros Nórdicos.

ISBN: 84-498-0108-7

CHÁNEAC, Jean-Louis (1931-1993)

ARCHITECTURES experimentales : 1950-2000 : Chanéac, Christel Frapier, Orléans, collection du FRAC Centre / Marie Ange Brayer, introduction. Orleans : FRAC Centre, 2004. — 568 p. : il. ; 32 cm

ISBN: 2910385302

CRUZ OVALLE, José (1948-)

CRUZ OVALLE, José (1948-)

José Cruz Ovalle : hacia una nueva abstracción / editores: Elizabeth Bennett y Alejandro Crispiani. — Santiago de Chile : ARQ, 2004. p. 237: il. ; 26 x 29 cm. — (Monografías de arquitectura chilena contemporánea ; 14) Monografías de arquitectos

ISBN: 956-14-0802-3

EMBERTON, Joseph (1889-1956)

Modern architecture in England. — [Publicación original, The Museum of Modern Art, New York, 1937]. — Connecticut [USA] : Greenwood Press, 1970. — 101 p. : il. ; 24 cm.— ISBN: 0-8371-4301-Contiene: Joseph Emberton (1889-1956)

GEUZE, Adriaan

GEUZE, Adriaan : WEST 8 : mosaics. — Basel : Birkhauser, 2007. — 278 p. : il. ; 31 cm. ISBN)/(-3-7643-7404

HAJER, Maarten (1962-), REIJNDORP, Arnold (1948-)

HAJER, Maarten

In search of new public domain : análisis and strategy / Maarten Hajer, Arnold Reijndorp. — Rotterdam : NAI, 2001. — 142 p. : il. ; 20 cm. ISBN: 90-5662-201-3

HELG, Franca (1920-1989)

Le FORME Della ragione : Marco Albini, Franca Helg, Antonio Piva : architetture e design 1908-1995 / a cura di Stephen Leet. — Venezia : Marsilio, 1995. — 239 p. : il. ; 30 cm. ISBN: 88-3176-159-5

HELG, Franca (1920-1989)

Franca Hel : la gran dama dell'architettura italiana / Antonio Priva (a cura di). — Milano : Angeli, 2006. — 223 p. : il. ; 23 cm. — (Collana di architettura ; 32) ISBN: 88-464-7885-1

HILBERT, David (1862-1943)

ALMIRA, J. M.

Hilbert : matemático fundamental / J.M. Almira, J.C. Sabina de Lis. — Tres Cantos : Nivola Libros, 2007. — 367 p. ; 15 cm. ISBN: 978 84 9656-640-8

GRAY, Jeremy

El reto de Hilbert : los 23 problemas que desafiaron a la matemática / Jeremy J. Gray ; traducción castellana de Javier García Sanz. Barcelona : Crítica, 2003. — 351 p. : il. ; 24 cm. (Drakontos) 1 ejemp. 1ª ed. 2ª reimp., 2005 D.L. CO 1150-2003.

ISBN: 8484324656

HILBERT, David

Fundamentos de la geometría / por David Hilbert ; intr. De José Manuel Sánchez Ron. — Madrid : Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991. — 319 p. : gráf. ; 21 cm. — (Textos universitarios ; 5)

ISBN: 84 0007-1145-X

KIKUTAKE, Kiyonori (1928-)

KIKUTAKE, Kiyonori (1928-)

Kiyonori Kikutake : from tradition to utopia / preface by Kiyonori Kikutake ; introduction by Maurizio Vitta. — Milano : L'Arca Edizioni, 1997. — 139 p. : il. ; 34 cm

ISBN88-7838-021-0

KIKUTAKE, Kiyonori (1928-)

Nihongata kenchiku no rekishi to miraizo / Kiyonori Kikutake. — Tokyo : Gakuseisha, 1992. — 175 p. [16] p. il. ; 19 cm.

ISBN: 4-311-20171

L'EPLATTENIER, Charles (1874-1948)

LE CORBUSIER (1887-1965)

Le Corbusier : lettres à ses maîtres II : Lettres à Charles L'Eplattenier / édition établie, présentée et annotée par Marie Jeanne Dumont. — Paris : Linteau, 2006. — 313 p. : il. bl. y n. ; 21 cm. — (Architectes).- ISBN2-910342-35-2

LIVINGSTON, Rodolfo (1931-)

LIVINGSTON, Rodolfo

Anatomía del sapo y otros asuntos / Rodolfo Livingston. — Buenos Aires : Astralib, 2002. — 158 p. : il. bl. y n. ; 22 cm.. (Cuadernos de la costa)

ISBN: 987-20526-0-3

LIVINGSTON, Rodolfo

Arquitectos de la comunidad : el método / Rodolfo Livingston. — 2ª ed. — Buenos Aires : Kliczkowski, 2004. — 320 p. : il. ; 23 cm..-

ISBN: 987-9474-14-7

LIVINGSTON, Rodolfo

Licencia para opinar / Rodolfo Livingston. — Buenos Aires : Astralib cooperativa editora, 2003. — 142 p. : il. bl. y n. ; 22 cm. — (Cuadernos de la costa)

ISBN: 987-21028-3-X

MOSES, Robert (1888-1981)

CARO, Robert A.

The power broker : Robert Moses and the fall of New York / by Robert A. Caro. — New York : Vintage Books, 1975. — 1246 p., [XXXIX] : il. bl. y n. ; 24 cm

En la tapa: "Winner of the Pulitzer Prize"

Bibliogr.: p. [1173]-1177

ISBN: 0-394-72024-5

MOSES, Robert (1888-1981)

Public works : a dangerous trade / Robert Moses (1888-1981). —

New York [etc.] : McGraw-Hill, 1970. — 952 p. : il. bl. y n. ; 24 Cm

MUGURUZA OTAÑO, Pedro (1893-1952)

MUGURUZA, Pedro

Arquitectura contemporánea en España. Tomo II, segunda parte / Pedro Muruza Otaño ; pról. de Francisco de Sagarzazu. — Madrid : Ediciones de Arquitectura y Urbanización Edarba, [1933].- VII, 75 p. : il.; 30 cm.

NETZER, Ehud (1934-) *

O'GORMAN, Juan (1905-1982)

GUZMAN URBIOLA, Xavier

Juan O'Gorman : sus primeras casas funcionales / Xavier Guzmán Urbiola.—México : Conaculta, 2007. — 81 p. : il. ; 21 cm.

ISBN: 970-32-1490-8

JIMÉNEZ, Víctor

Juan O'Gorman : vida y obra / Víctor Jiménez. — México : Universidad Nacional Autónoma de México, 2004. — 79 p. : il. ; 25 cm. (Talleres)

ISBN: 970-32-1244-1

REIDY, Affonso Eduardo (1909-1964)

REIDY, Affonso Eduardo (1909-1964)

Affonso Eduardo Reidy [Catálogo de exposición]. — [Rio de Janeiro] : [O Solar], [1985]. — 139 p. : il. bl. y n. ; 20 x 22 cm Bibliogr.: p. 135-139

Catálogo de exposición, 20 de agosto a 21 de septiembre de 1985

REIDY, Affonso Eduardo (1909-1964)

Affonso Eduardo Reidy / ed. Nabil Bonduki. — Lisboa : Blau, 2000

REIDY, Affonso Eduardo (1909-1964). EN: DPA, Documents de Projects d'Arquitectura, n° 19, 2003 (Arquitectos brasileiros = Brazilian Architects)

ROAK, Howard (1943)

RAND, Ayn

El manantial / Ayn Rand ; [trad. De Luis de Paola]. — Barcelona : Plantea, 1958. — 730 p. : 22 cm.—Tit. Orig.: The Fountainhead.

RUTTMAN, Walter (1887-1941)

BERLIN [Vídeo] : sinfonía de una ciudad /Dirigida por Walter Ruttmann . — USA y Alemania.—Valladolid : Divisa Ediciones., 1996

1 Videocasete (VHS) (55 min.) : muda, bl. y n. — (Orígenes del cine)

Edición original, 1927

S.E.T.A.P.

WEILL, Michel

À quoi sert l'architecture? / Michel Weill. — Toulouse : Milan, 2001. — [64] p. : il. bl. y n. ; 18 cm. — (Les essentiels Milan ; 191)

ISBN : 2-7459-0419-1

WEILL, Michel

L'urbanisme / Michel Weill. — Toulouse : Milan, 2002. — 63 p. : il. bl. y n. ; 18 cm. — (Les essentiels Milan ; 91)

Bibliogr.: p. 58-60

ISBN : 2-7459-0850-2

SALMONA, Rogelio (1929-)

TÉLLEZ, Germán

Rogelio Salmons: obra completa 1959-2005 / Germán Téllez. — Bogotá : Escala, 2006. — 711 p. : il. ; 23 x 24 cm. — (Fondo Editorial Escala ; 14)

En español e inglés

ISBN: 958-97473-3-7

SANABRIA, Tomás (1922-) *

SIEDHOFF, Alma (1899-1944)

SIEDHOFF BUSCHER, Alma (1899-1944)

Alma Siedhoff-Buscher : eine neue Welt für Kinder [Catálogo de exposición] / Michael Siebenbrodt. — Weimar : Bauhaus Museum, 2004. — 104 p. : il. ; 29 cm.

ISBN: 2-7443-0128-2

WILL, Cornelia

Alma Siedhoff-Buscher : Krahn / Cornelia Will. — Köln : Buchhandlung Walter König, 1998. — p. : il. ; 22 cm. — (Maiers Bunte Bauhefte)

ISBN: 3.88375-316-5

WILL, Cornelia

Alma Siedhoff-Buscher : Segelboot / Cornelia Will. – Köln : Buchhandlung Walter König, 1998. – p. : il. ; 22 cm. – (Maiers Bunte Bauhefte)
ISBN: 3.88375-317-3

SIITONEN, Tuomo

An ARCHITECTURAL present : 7 approaches = Arkkitehtuurin nykyhetki : Kristian Gullichsen, Erkki Kairamo, Timo Vormala, Juha Leiviskä, Kari Järvinen, Timo Airas, Pekka Helin, **Tuomo Siitonen**, Käpy Paavilainen, Simo Paavilainen..[Catálogo de exposición] / eds. Marja-Riita Norri, Maija Kärkkäinen.—2ª ed. – Helsinki : Museum of Finnish Architecture, 1992. – 191 p. : il. ; 30 cm. ISBN: 951-9229-80-9

SOTO, Jesús Rafael (1923-2005)

BOULTON, Alfredo

Soto / Alfredo Boulton. — [Caracas] : Ernesto Armitano, [1973].— [234] p. : il. ; 27 cm. —(Pintores venezolanos)
Textos en español, francés e inglés

JIMÉNEZ, Ariel

Conversaciones con Jesús Soto = Conversations with Jesus Soto / Ariel Jiménez. – (Caracas) : Fundación Cisneros, cop. 2005. – 179 p. : il. ; 23 cm.
ISBN: 980-6454-21-9

SILVA, Carlos

Jesús Soto : la filosofía, la ciencia / Carlos Silva. — [Caracas] : Mantellini, 2006. — 107 p. : il. col. ; 24 cm
ISBN: 980-12-1754-5

SOTO, Jesús Rafael (1923-2005)

Jesús Rafael Soto : visione in movimento [Catálogo de exposición] / ed. Tatiana Cuevas, Paola Santoscoy. – México : Museo Tamayo de Arte contemporáneo ; Buenos Aires : Fundación Proa ; Bergamo : GAMEC, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, 2006. – 110 p. : il. ; 28 cm.

UCELAY Maórtua, Matilde (1912-2008)

UCELAY, Matilde (1912-2008)

Matilde Ucelay Maórtua : [Curriculum y obra seleccionada]. — [Madrid] : [s.n.], 2005. — 71 h. : il. ; 30 x 40 cm. + CD-R.- (Documento en fotocopia realizado por los familiares al obtener el Premio Nacional de Arquitectura 2006)

VILAR, Antonio Ubaldo (1889-1966) *

XENAKIS, Iannis (1922-2001)

Xenakis, Iannis (1922-2001) Música, arquitectura / Iannis Xenakis ; traducción i próleg de Anna Bofill. — Barcelona : Antoni Bosch, D.L. 1982. — 213 p. : il. ; 22 cm. . — (Música d'avui ; 3). — ISBN: 84-85855-16-7

Nota

- * Monografías propiedad de los profesores, cedidas para la exposición y pendientes de adquirir por la Biblioteca.

Artículos de revistas seleccionados por los profesores, relacionados con los Arquitectos elegidos para la Exposición, solicitados a través del Servicio de Acceso al Documento

ADSHEAD, Stanley

ADSHEAD, Stanley: *"An introduction to the study of civic design"*. EN: Town Planning Review, 1910, p. 3-10.

ADSHEAD, Stanley: *"Architects I have known: the architectural career of S. D. Adshead"*. EN: Architectural History, vol: 24, 1981, p. 102-123.

BASSEGODA MUSTÉ, Buenaventura

BASSEGODA MUSTÉ, Bonaventura: *"Novedades edificatorias de antaño. Calidoscopio de un arquitecto octogenario"*. EN: CAU. Construcción Arquitectura y Urbanismo N° 55, 1979, p. 26-27.

SOLA MORALES ROSELLO, Manuel de: *"Bonaventura Bassegoda Musté (1896-1987)"*. EN: Quaderns d'Architecture i Urbanisme, N° 175, 1987, p. 146-149.

BORCHERS, Juan

BORCHERS, Juan: *"Fundamentación y decantación de la arquitectura en cuanto tal: una obra sudamericana"*. EN: Nuestra Arquitectura (Buenos Aires), N° 455, dic. 1968. (De la editorial Andrés Bello, Santiago de Chile).

GREGOTTI, Vittorio: *"A succinct sketch formulating conclusions on the proposition expressed by Le Corbusier in his essay 'Le Modulor', by Juan Borchers"*. EN: Summa, N° 243, Noviembre 1987, p. 28-29. (Texto en español e inglés).

SUÁREZ, Isidro: *"Building for the Co-operative of Electricity Consumers of Chillan; Architects: Jesús Bermejo and Isidro Suarez, system of cubes for the facade"*. EN: Auca, N° 36, Marzo 1979, p. 56-58.

BRYGGMAN, Erik

"Architect Erik Bryggman, 1891-1955". EN: Architektura CSR, vol. 36, N° 2, 1977, p. 85-86.

TANAKA, MASAMI: *"Lodestar of modern Scandinavia: architect Erik Bryggman"*. EN: SD: Space Design, N° 12 (423), p. 65-92.

CELSING, Peter

CELSING, Johan: *"Peter Celsing e la classicità nel moderno"*. EN: Casabella, N° 572, Octubre 1990, p. 42-53.

"Ergänzungen zur tradition der moderne: Peter Celsing, Bengt Lindroos, Carl Nyrén". EN: Werk, Bauen, Wohnen, n° 4, abr. 1987, pp. 30-32.

"Espacios del bienestar". EN: A.V. monografías de arquitectura y vivienda, N° 55, 1995, p. 66-69.

KAY, J. H.: *"Peter Celsing"*. EN: Building design, 1973, vol. Agosto, N° 162, p. 6.

LERUP, Lars: *"City, building, home. Peter Celsing's bank in Stockholm"*. EN: Lotus Internacional, N° 42, p. 82-92.

PUYUELO, Anna: *"Peter Celsing – his multi-use complex, Sergels Torg, Stockholm, 1964-1974"*. EN: Quaderns de arquitectura i urbanisme, N° 191, Octubre-Diciembre 1991, p. 71-88.

WALMSLEY, Dominique: *"Peter Celsing"*. EN: A+U, N° 173, Febrero 1975, p. 115-130.

CHANÉAC, Jean Louis

FRAPIER, Christel: *"Chanéac (1931-1993): Cellule Polyvalente (avec Jean Nicoulaud): un prototype et 4 dessins"*. EN: Architectures experimentales 1950-2000: Collection de FRAC Centre.— Orleans, HYX, 2003.

CRUZ OVALLE, Jose

CRUZ OVALLE, José: "*Cruz Ovalle & Associati*". EN: Casabella, N° 727, Noviembre 2004, p. 28-37.

MONEO VALLES, Rafael: "*Jose Cruz Ovalle: Centromaderas SA factory for timber processing at Lampa, Santiago*". EN: Casabella, vol. 61, N° 650, Noviembre 1997, p. 32-35.

EMBERTON, Joseph

GOODWIN, Judi: "*Seaside special; Architect (1939): Joseph Emberton*". EN: Traditional Homes, vol 5, N° 2, Noviembre 1988, p. 34-38.

"*Royal Corinthian Yacht Club face-lift; architect (1929): Joseph Emberton*". EN: Architects' Journal, vol. 189, N° 5, Febrero 1989, p. 13.

"*Simpson Piccadilly; original architect (1935): Joseph Emberton, designers of latest refurbishment, Maurice Broughton Associates*". EN: RIBA Journal, Vol. 92, N° 9, 1985, p. 32-33.

STAMP, Gavin: "*A sense of fun: Joseph Emberton*". EN: AA files, N° 5, 1984, p. 100-104.

GEUZE, Adrian

GEUZE, Adriaan: "*El mesías urbano*". EN: Neutra, N° 14, p. 80-81 EN.

L'EPLATTENIER

"*Lettre de Le Corbusier à son maître M. L'Eplattenier*". EN: Zodiac, N° 16, 1996, p. 84-87.

MUGURUZA OTAÑO, Pedro

MUGURUZA OTAÑO, Pedro: "*La arquitectura en España*". EN: Ministerio de Trabajo. Escuela Social de Madrid.

MUGURUZA OTAÑO, Pedro: "*La vivienda de las clases modestas. Sus condiciones mínimas de habitabilidad*". Conferencia dada por Pedro Muguruza Otaño en la congregación de San Luis Gonzaga el día 30 de enero de 1946.

SIEDHOFF-BUSCHER, Alma

SIEDHOFF-BUSCHER, Alma: "*Kindermöbel und Kinderkleidung*". EN: *Vivos Voco*, N° 4, 1926, p. 156-157.

SIITONEN, Tuomo

BALINT, Juliana: "*Un ponte tra due musei*". EN: *L'Arca*, N° 48, Abril 1991, p. 60-65.

DAVEY, Peter: "*Finnish revival: 2. Housing, Torpparinmaki, Finland; Architects: Helin & Siitonen*". EN: *Architectural Review*, vol. 171, N° 1023, Mayo 1982, p. 44-47.

DAVEY, Peter: "*Special issue. Cool Helsinki school*". EN: *Architectural Review*, vol. 187, N° 1117, Marzo 1990, p. 58-61.

"*Flughafen als Pavillon [The airport as pavilion]; Architects: Helin & Siitonen*". EN: *Werk, Bauen+Wohnen*, N° 9, Septiembre 1989.

HELIN&SIITONEN: "*Biblioteca de Joensuu, Finlandia*". EN: *AV Monografías*, N° 55, sep.-oct., 1995, pp 98-101.

HELIN&SIITONEN: "*Maisons solaires groupies*". EN: *Architecture d'Aujourd'hui*, N° 220, Abril 1982, p. 68-70.

PALLASMAA, Juhani: "*Special issue. Escandinavos [Scandinavians]*" EN: *A&V Monografías*, N° 55, 1995 Sept./Oct, p. 98-101.

VERDAGUER, Carlos: "*Pendiente natural: viviendas experimentales en Boras, Suecia*". EN: *Arquitectura viva* N° 36, Mayo/Junio 1994, p. 78-81.

"*Ylätuvanpolku housing, Helsinki; Architects: Helin & Siitonen*". EN: *GA Houses*, N° 23, Agosto 1988, p. 167-173.

SOTO, Jesús Rafael

"*Artículo dedicado a Jesús Rafael Soto*". EN: *Arts News*, vol. 91, N° 1, Enero 1992, p.122.

L.A: "Jesús Rafael Soto". EN: Art News, vol. 96, N° 5, Mayo 1995, p. 177.

RENÉ, Denise: "Jesús-Rafael Soto". EN: Art News, vol. 103, N° 6, Junio 2004, p. 125.

S.E.T.A.P

"Commercial centre, office block and leisure centre competition; architects with first prize: AART In". EN: Mur Vivant, N° 60, 1981, p. 33-34.

"Concurso de Maspalomas. 1961". EN: Arquitectos, N° 123, 1991, p. 33.

"Evry: hotel du Departement [County hall, Evry]; architects: Guy Lagneau and Jean Dimitrijevic". EN: Mur Vivant, N° 78, 1985, p. 38-48

"The Evry palais de justice; architects: Guy Lagneau". EN: Recherche et Architecture, N° 33, p. 10-14.

"Government palace; architects: AART International, Project architects. Jean Dimitrijevic, Samir Fara". EN: Mur Vivant, N° 60, 1981, p. 35-37.

MICHEL, Florence: "Special issue. Friches/renovation/reconversion [Renovation and conversion of dis-used buildings]". EN: Architecture Interieure Crée, N° 289, 1999, p. 88-91.

"Military hospital for Kuwait; architects: AART International, Project architects: Jean Dimitrijevic". EN: Mur Vivant, N° 60, 1981, p. 23-26.

"Le Nouveau centre administratif de la Banque de France". EN: Mur vivant, N° 79, 1986, p. 70-74.

"Lycée et école normale à Bamako, république du mali". EN: L'architecture d'Aujourd'hui, N° 39(140), Octobre 1968, p. 102-106.

"Religious centre in Al Hada on the outskirts of Mecca; architects: AART International, Project archi". EN: Mur Vivant, N°60, 1981, p. 38-40.

"Town hall in Abu Dhabi; architects: AART International, Project architects: Jean Dimitrijevic, Samir". EN: Mur vivant, N° 60, 1981, p. 27-29.

XENAKIS, Iannis

STERKEN, Sven: *Travailler chez Le Corbusier: le cas de Iannis Xenakis*. EN: Massilia, N° 2, 2003, p. 203-215.

Bibliografía adquirida por la Biblioteca, a propósito de la Exposición, con el fin de incrementar la Sección de Monografías de Arquitectos de los que no teníamos ninguna documentación.

ABE, Hitoshi (1962).

Hitoshi Abe: Flicker/Hitoshi Abe. Tokyo: Toto, 2005. 278 p.: il.; 22 cm.

En japonés e inglés.

Bibliogr.: p. 274-276.

ISBN: 4-88706-250-8

ALONSO, Luis.

Alonso-Balaguer y Arquitectos Asociados: obra reciente: 2002-2006/Luis Alonso, María Molsosa (coords. y eds.; prologo de Josep Maria Montaner. Barcelona: Actar, 2006. 243 p.: il.; 23 x 25 cm.

En español e inglés.

ISBN: 84-609-9871-1

ALVES COSTA, Alexandre.

Alexandre Alves Costa: candidatura ao prémio Jean Tschum UIA 2005/Ana Vaz Milheiro, João Afonso (eds.). Lisboa: Ordem dos arquitectos, 2005. 149 p.: il.; 26 cm.

ISBN: 972-8897-07-3

ANELLI, Renato.

Renato Levi: arquitetura e cidade/pesquisa e textos, Renato Anelli; coordenação editorial, Abilio Guerra; ensaios fotográficos, Nelson Kon. São Paulo: Romano Guerra, 2001. 323 p.: il.; 28 x 28 cm.

Incluye listado cronológico de obras de Rino Levi: p. 289-294.

Bibliogr.: p. 295-300. Resumen en inglés: p. 303-323.

ISBN: 85-88585-01-4

ARAÚJO, José Manuel Carvalho (1961).

José Manuel Carvalho Araújo: habitar/editor, José Manuel das Neves. Casal de Cambra. (Portugal: Caleidoscópio, 2005. 127 p.: il.; 25 cm. (Arquitecturas).

En portugués y español.

ISBN: 9728801807

ARDENNE, Paul.

Manuelle Gautrand: architecture/text by Paul Ardenne; graphic design by Sylvain Enghehard. Basel: Birkhäuser, 2005. 207 p.: il.; 27 cm.

ISBN: 3764372869

BEARTH, Valentin (1957).

Bearth & Deplazes: konstrunkte = constructs/herausgeber = editor, Heinz Wirz; einführungstexte = introductory essays, Ákos Moravánszky. Luzern (Switzerland): Quart, 2005. 373 p.: il.; 25 cm. En alemán e inglés.

Bibliogr.: p. 369-373.

ISBN: 3-907631-37-4

BELLUSCHI, Anthony (1941).

Urban places, public spaces: the architecture of Anthony Belluschi/Edward M. Gómez. New York: Edizioni Press, 2006. 96 p.: il. col.; 26 cm.

ISBN: 1-931536-47-3

BOYKEN, Immo.

Egon Eiermann (1904-1970) German Embassy, Washington/text, Immo Boyken; phot. J. Alexander, Jerry Hecht. Stuttgart; London: Axel Menges, 2004. 59 p.: il. bl. y n.; 31 cm. (Opus; 54).

Texto en alemán e inglés

ISBN: 3-930698-54-4

BOYKEN, Immo.

Otto Ernst Schweizer: Milchhof, Nürnberg/text Immo Boyken; photographien = photographs Kurt Grimm. Stuttgart; London: Axel Menges, 2006. 59 p.: il. bl. y n.; 31 cm. (Opus; 59).

En alemán e inglés.

ISBN: 3-932565-59-2

BRUNA, Flavio (1963).

Bruna & Mellano: architetture nel paesaggio/saggi di Luca Molinari, Aimaro Isola. Milano: Skira, 2006. 129 p.: il.; 21 x 21 cm.

Bibliogr.: p. 129.

ISBN: 88-7624-620-7

CAMPOS, João Pedro Falcão de (1961).

J.P. Falcão de Campos: habitar/editor, José Manuel das Neves; textos, Jean Gérard Giorla, Valentino Capelo de Sousa, Joao Pedro Falcao de Campos. Casal de Cambra (Portugal): Caleidoscópico, 2005. 174 p.: il. bl. y n.; 27 cm.

En portugués y español.

ISBN: 972-8801-62-9

CARVALHO, María Cristina Wolff de.

Ramos de Azevedo/Maria Cristina Wolff de Carvalho. [São Paulo]: Edusp, 2000. 406 p.: il.; 26 cm. (Artistas Brasileiros; 14).

Bibliogr.: p. 403-406.

ISBN: 85-314-0531-9

CENICACELAYA, Javier.

Casas com tradição = Houses with tradition = Casas con tradición: **José Baganha**/Javier Cenicacelaya. Casal de Cambra (Portugal): Caleidoscópico, 2005. 200 p.: il.; 30 cm.

En portugués, inglés y español.

ISBN: 989-8010-11-8

CHRISTIAANSE, Kees (1953-). *

Kees Christiaanse/samenstelling = compilation: Kees Christiaanse, Pieter Christiaanse, Ingrid van Ommen. Rotterdam: Uitgeverij 010 Publishers, 1999. [73] p.: il.; 30 cm.

Textos en holandés e inglés.

ISBN: 90-6450-324-9

COCCHIERI, Marco.

Ezio Bruno De Felice: architetto/Marco Cocchieri. Firenze: Alinea, 2006. 223 p.: il. bl. y n.; 28 cm. (Cucchiai e città; 3).

Bibliogr.: p. 219-223.

ISBN: 88-6055-023-8

COLNETTI, Aldo.

Massimo Iosa Ghini: da designer ad architetto/A. Colanetti, François Burkhardt, Gillo Dorfles. Bologna: Editrice Compositori, 2005. 197 p.: il. col.; 25 cm.

En italiano e inglés.

ISBN: 88-7794-488-9

CONZETT, Jürg.

Structure as space: engineering and architecture in the works of Jürg Conzett and his partners/editor Mohsen Mostafavi. London: Architectural Association, 2006. 304 p.: il.; 30 x 30 cm.

ISBN: 1-902902-01-7

CRAGG, Tony (1949).

Anthony Cragg: material, object, form/mit den gesammelten Schriften von Anthony Cragg 1981-98 und Beiträgen von Susanne Gaensheimer [und] Ulrich Wilmes; herausgegeben von Helmut Friedel = with the complete writings of Anthony Cragg 1981-98 and essays by Susanne Gaensheimer and Ulrich Wilmes; edited by Helmut Friedel. München: Cantz, 1998. 159 p.: il.; 24 cm.

En alemán e inglés.

Text en alemany i anglès.

ISBN: 3893229558

CRUZ, Regino (1954).

Regino Cruz: um lugar para trabalhar = un lugar para trabajar/José Manuel das Neves (ed.) Casal de Cambra [Portugal]: Caleidoscópico, 2006. 117 p.: il.; 25 cm. (Arquitecturas).

En portugués y español.

ISBN: 978-989-8010-31-5

CRUZ COVARRUBIAS, Alberto (1915).

Amereida-Palladio: carta a los arquitectos europeos = lettera agli architetti europei/Alberto Cruz Covarrubias, Bruno Barla Hidalgo. Valparaíso [Chile]: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2004. [182] p.: il. bl. y n.; 26 cm. (Arquitectura y diseño).

Textos en español e italiano.

ISBN: 956-17-0357-2

CRUZ COVARRUBIAS, Alberto (1915).

Don Arquitectura/Alberto Cruz Covarrubias. Santiago de Chile: Ediciones ARQ, Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002. 15 v.: il.; 30 cm.

Proyecto editorial: Corporación Cultural Amereida.

ISBN: 956-14-0665-9

DE BRUYN, Gerd.

Johanes Peter Hölzinger: haus in Bad Nauheim/text, Gerd de Bruyn; phot. Dieter Leister. Stuttgart; London: Axel Menges, 2004. 59 p.: il.; 31 cm. (Opus; 53).

Texto en alemán e inglés.

ISBN: 3-930698-53-6

EIERMANN, Egon (1904-1970).

Egon Eiermann (1904-1970). Architect and designer. The continuity of Modernism/Edited by Annemarie Jaeggi; texts by Sonja Hildebrand... [et al.]. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004. 224 p.: il.; 28 cm.

ISBN: 3-7757-1437-5

FANUCCI, Francisco de Paiva (1952).

Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil arquitetura/apresentação Joao da Gama Filgueiras Lima, Max Risselada; ensaios e análise de projetos Cecilia Rodrigues dos Santos, Vasco Caldeira; comentários e depoimentos Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz. Sao Paulo: Cosac Naify, 2005. [208] p.: il.; 27 cm.

ISBN: 85-7503-471-5

FAVINI, Aldo.

Aldo Favini: architettura e ingegneria in opera/a cura di Giulio Barazzetta. Milano: Libreria Clup; Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura Civile, 2004. 127 p.: il.; 17 x 23 cm.

ISBN: 88-7090-749-X

FEHRMAN, Cherie.

Postwar interior design: 1945-1960/Cherie Fehrman, Kenneth Fehrman. New York: Van Nostrand Reinhold Company, 1987. 198 p.: il.; 29 cm.

Bibliogr.: p. 194. Contiene datos de: Charles Eames, Eero Saarinen, George Nelson, Harry Bertoia, Hans y Florence Knoll, Gilbert Rohde, Isamu Noguchi, Arne Jacobsen, Borge Mogensen, Hans J. Wegner, Russel Wright, The Italians.

ISBN: 0-442-22617-9

FERREIRA, Raúl Hestnes (1931).

Raúl Hestnes Ferreira: arquitectura e universidade = arquitectura [y] universidad = architecture and university: ISCTE,Lisboa, 1972-2005/Bernardo Pizarro Miranda, Maria Helena Granado Teixeira, Teresa Maria das Neves Santos (coords.). Lisboa: Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa; Librus Publicações Técnicas, 2006. 186 p.: il.; 23 x 23 cm.

Textos en portugués, español e inglés.

ISBN: 972-99426-7-6

FURTADO, Isabel (1965).

Isabel Furtado, João Pedro Serôdio: habitar/José Manuel das Neves (ed.); (Textos de Nuno Grande, José Paulo dos Santos). Casal de Cambra (Portugal): Caleidoscópico, 2005. 125 p.: il.; 25 cm.

En portugués y español.

ISBN: 972-8801-98-X

GAMBARDELLA, Cherubino.

Cherubino Gambardella: architettura e progetti: 2000-2005/Luca Molineri, ed. Milano: Skira, 2005. 159 p.: il. col.;29 cm.

Bibliogr.: p. 159.

ISBN: 88-8491-819-7

GARCÍA ABRIL, Antón (1969).

Antón García-Abril y Ensamble Studio/Cayetana de la Quadra-Salcedo (coord. de la ed.). Madrid: Fundación COAM, 2005. [64] p.: il.; 24 cm. (Monoespacios; 7). ISBN: 84-88496-90-7

GARCÍA ROIG, José Manuel.

Tres arquitectos del período guillermino: **Hermann Muthesius, Paul Schultze-Naumburg, Paul Mebes**/José Manuel García Roig. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2006. [223] p.: il. bl. y n.; 24 cm. (Arquitectura y urbanismo; 57). Bibliogr.: p. 79-80, 128-130, 175-176, 215. ISBN: 84-8448-370-3

GAUTRAND, Manuelle (1961).

Manuelle Gautrand architect. Victoria (Australia): Images Publishing, 2005. 124 p.: il.; 27 cm. (Neo architecture). Bibliogr.: p. 123-124. ISBN: 1-920744-87-8

GONZÁLEZ DELGADO, José Antonio.

Jerónimo Arroyo López, arquitecto/José Antonio González Delgado y José Luis Hermoso Navascués; prólogo de Pedro Navascués Palacio. Palencia: La Editora del Carrión, 1999. 286 p.: il.; 27 x 27 cm. Bibliogr.: p. 284-286. ISBN: 84-930602-0-8

HARROD, William Owen.

Bruno Paul (1874-1968): the life and work of a pragmatic modernist/William Owen Harrod. Stuttgart; London: Axel Menges, 2005. 127 p.: il. bl. y n.; 30 cm. ISBN: 3-932565-47-9

HIGUERA + Sánchez/Isabel Garcés (coord. del proyecto = project coord.). México: Arquine + RM, 2005. 172 p.: il.; 24 cm.

En español e inglés.

ISBN: 968-5208-30-1

JAEGER, Falk.

The head of the architect: drawings and architecture by Sergei Tchoban/Falk Jaeger. Berlin: Jovis, 2005. 191 p.: il.; 29 cm.

ISBN: 3-936314-60-8

JIMÉNEZ TORRECILLAS, Antonio (1962).

Antonio Jiménez Torrecillas/Miguel Centellas Soler (dir.). Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, 2006. 69 p.: il.; 32 cm. (Documentos de arquitectura; 61).

En la port.: Monographies of spanish architects.

ISBN/ISSN: 0214-9249

KLUMB, Henry (1905-1984) *

Klumb : una arquitectura de impronta social = an architecture of social concern / Gwendolyn Wright...[et al.] . -- San Juan de Puerto Rico : Universidad de Puerto Rico, 2006 .-- 346 p. : il. bl. y n. ; 31 cm . -- (Mnemosina AACUPR ; 2)

En la port.: Archivo de Arquitectura y Construcción de la Universidad de Puerto Rico. -

En la cub.: Enrique Vivoni Farage, editor

Textos en español e inglés

ISBN 0-8477-2754-8

KOTERA, Jan (1871-1923).

Jan Kotera: 1871-1923 the founder of modern Czech architecture/[Catálogo de exposición]/texts by Daniela Karasova... [et al.]. Prague: Municipal House; Kant, 2001. 411 p.: il.; 30 cm.

Bibliogr.: p. 392-401.
ISBN: 80-86217-47-7

KRUCHIN, Samuel.

Kruchin/Cristiane Gonçalves, Samuel Kruchin. Sao Paulo: J.J. Carol, 2006. 1 v.: il.; 26 cm.
(Portfolio Brasil).

En la cub.: Arquitetura e arte.
ISBN: 85-89376-21-4

LARSON, Erik.

El diablo en la ciudad blanca/Erik Larson; traducción de Jofre Homedades Beutnagel.
Barcelona: Lumen, 2005. 581 p.; 24 cm. (Vivencias).

Novela basada en la vida del arquitecto Daniel Hudson Burnham.

En port.: Chicago, 1893: la historia de una locura.
ISBN: 84-264-1463-X

LONGSTRETH, Richard W.

City center to regional mall: architecture, the automobile, and retailing in Los Angeles,
1920-1950/Richard Longstreth. London: The MIT Press, 1997. 504 p.: il. bl. y n.; 29 cm.
ISBN: 0-262-12200-6

MAKOVECZ, Imre (1935-). *

Architecture as philosophy: the work of Imre Makovecz/edited by János Gerle; intro-
duction by Imre Makovecz. Stuttgart; London: Axel Menges, 2005. 252 p.: il.; 34 cm.
ISBN: 3-932565-56-8

MAS SERRA, Elías.

Enrique Epalza: arquitecto para Bilbao en un cambio de siglo (del XIX al XX)/Elías
Mas Serra. Bilbao: Muelle de Urribitarte, [2006]. 169 p.: il.; 24 cm. (Bilbainos recuperados; 4).

En la cub.: Biografía.

Bibliogr.: p. 167-169.

ISBN: 978-84-934774-4-8

MÍNGUEZ ROPINÓN, J. Alberto.

Pedro Ispizua: arquitecto/J. Alberto Mínguez Ropiñón. Bilbao: Colegio Oficial de Arquitectos Vasco Navarro. Delegación de Vizcaya = Euskal Herriko Arkitektoen Elkargo Ofiziala Bizkaiko Ordezkarita, 2005. 250 p.: il. bl. y n.; 31 cm. (Arquitectos contemporáneos = Gaur eguneko arkitekturakideak; 9).

Textos en español y euskera.

ISBN: 84-87813-36-4

MISINO, Paola.

André Wogenscky: raisons profondes de la forme/Paola Misino, Nicoletta Trasi; essai introductif par Roberto Secchi; préface par André Wogenscky. Paris: Moniteur, 2000. 277 p.: il. bl. y n.; 26 cm. (Architextes; 10).

ISBN: 2-281-19118-4

MONNIER, Gérard.

L'architecture moderne en France. Tome 3, de la croissance á la compétition: 1967-1999/Gérard Monnier. Paris: Picard, 2000. 311 p.: il. bl. y n.; 24 cm.

Bibliogr.: p. 293-299.

ISBN: 2-7084-0571-3

NISHIZAWA, Taira (1964).

Taira Nishizawa: 1994-2004/Taira Nishizawa. Tokyo: Toto, 2004. 131 p.: il.; 23 cm. Textos en inglés y japonés.

ISBN: 4-88706-237-0

NÚÑEZ, Teo.

Núñez & Ribot arquitectos/Cayetana de la Quadra-Salcedo (coord.). Madrid: Fundación COAM, 2006. 63 p.: il.; 24 cm. (Monoespacios; 9).
ISBN: 84-88496-96-6

OTEGUI, Idoia.

PO2: Marcos Parga, Idoia Otegui (Arquitectos)/Cayetana de la Quadra-Salcedo (coord.). Madrid: Fundación COAM, 2005. [64] p.: il.; 24 cm. (Monoespacios; 4).
ISBN: 84-88496-81-8

PEHNT, Wolfgang.

Peter Kulka: Bosch Haus Heidehof, Stuttgart (2002-2004)/text, Wolfgang Pehnt; phot. Peter Walser. Stuttgart; London: Axel Menges, 2005. 59 p.: il.; 31 cm. (Opus; 55) Texto en alemán e inglés.
ISBN: 3-930698-55-2

PÉLY-AUDAN, Annick.

André Wogenscky (1916-2004)/Annick Pély-Audan. Paris: Cercle d'Art, 1993. 199 p.: il.; 30 cm. (Architectures).
ISBN: 2702203558

PERSIUS, Ludwig (1803-1845).

Ludwig Persius (1803-1845). Ibbeken the architectural work today = das architektonische werk heut/Ed. by Hillert Ibbeken. Stuttgart; London: Axel Menges, 2005. 203 p.: il. bl. y n.; 31 cm.
Texto en alemán e inglés.
ISBN: 3-932565-46-0

PINON, Pierre.

Louis-Pierre et Victor Baltard/Pierre Pinon. Paris: Monum, Éditions du patrimoine, 2005. [216] p.: il.; 28 cm.

Bibliogr.: p. 210-211.

ISBN: 2-85822-706-3

PISANI, Mario.

Architetture di **Marcello Piacentini**: le opere maestre/Mario Pisani; pr. di Sandro Benedetti. Roma: Clear, 2004. 147 p.: il. bl. y n.; 30 cm. (Antico e moderno; 1).

ISBN: 88-385-0106-8

PRIMATICCIO, Francesco (1504-1570).

Francesco Primaticcio architetto/a cura di Sabine Frommel; con la collaborazione di Flaminia Bardati. Milano: Electa, 2005. [352] p.: il.; 29 cm.

Bibliogr.: p. 338-346.

ISBN: 88-370-3141-6

SADAR, Jurij.

Formula new Ljubljana: Sadar Vuga Arhitekti. Barcelona: Actar, 2006. [272] p.: il.; 16 x 25 cm.

ISBN: 84-96540-47-2

SCHAFFER, Kristen.

Daniel H. Burnham: visionary architect and planner/Kristen Schaffer; edited by Scott J. Tilden; photographs by Paul Rocheleau. New York: Rizzoli, 2003. 223 p.: il.; 31 cm.

Bibliogr.: p. 217-218.

ISBN: 0-8478-2533-7

SCHIFFER, Nancy N. *

The world of **Bertoia**/Nancy N. Schiffer and Val O. Bertoia. Atglen [USA]: Schiffer Publishing, 2003. 270 p.: il.; 31 cm.

ISBN: 0-7643-1798-9

SCHRÖDER, Thies.

Rekombinationen = Recombinations: **Büro Kiefer**: landschaftsarchitektur = landscape design/Thies Schröder, autor = author; Hanns Joosten, fotografie = photography. Oostkamp [Nld]: Stichting Kunstboek, 2005. 159 p.: il.; 29 cm.

En alemán e inglés.

Bibliogr.: p. 158.

ISBN: 90-5856-103-8

SERAPIAO, Fernando.

Felipe Bezerra: edificios comerciais: megastore Rio Center/Fernando Serapiao. [Sao Paulo]: Ateliê, 2004. 43 p.: il. bl. y n.; 18 cm. (Arquitetura comentada).

Bibliogr.: p. 41.

ISBN: 85-7480-272-7

STELLA, Franco.

Franco Stella/presentazione di Nicola Delledonne. Milano: Federico Motta, 2005. 143 p.: il.; 29 cm. Bibliogr.: p. 142-143.

ISBN: 88-7179-512-1

STRAUVEN, Iwan.

Les frères **Bourgeois**: architecture et plastique pure/Iwan Strauven; avant-propos de Maurice Culot; photographies contemporaines de Philippe De Gobert. Bruxelles: Archives d'Architecture Moderne (AAM), 2005. [130] p.: il.; 21 cm.

ISBN: 2-87143-153-1

SUSPERREGUI VIRTO, Jesús M^a.

Manuel I. Galíndez, 1892-1980/Jesús M^a Susperregui Virto; José Fontán Basáñez, Fernando García Pérez, fot.. Bilbao: Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro. Delegación en Vizcaya, 2000. 196 p.: il. bl. y n.; 24 x 30 cm. (Arquitectos contemporáneos = Gaur eguneko arkitektureak).

En español y euskera.

Bibliogr.: p. 193-195.

ISBN: 84-87813-22-4

TATO, Belinda.

Belinda Tato, José Luis Vallejo, Diego García-Setién: ecosistema urbano/Cayetana de la Quadra-Salcedo (coord. de la ed.). Madrid: Fundación COAM, 2006. 63 p.: il.; 24 cm. (Monoespacios; 8).

ISBN: 84-88496-95-8

TOSTOES, Ana.

João Mendes Ribeiro, arquitecto: obras e projectos = works and projects: 1996-2003/Ana Tostoes. Oporto: ASA, 2003. 254 p.: il.; 26 cm.

ISBN: 972-41-3631-0

TRUEBLOOD, Beatrice.

Pedro Ramírez Vázquez: un arquitecto mexicano/prefacio de Pierre Vago; realización de Beatrice Trueblood. Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 1979. 144 p.: il.; 24 cm.

ISBN: 3-7828-1445-2

VALSASSINA, Frederico (1955).

Frederico Valsassina: habitar/José Manuel das Neves (ed.). Casal de Cambra (Portugal): Caleidoscópico, 2005. 125 p.: il.; 25 cm. (Arquitecturas).

En portugués y español.

ISBN: 9728801610

VAN DER RYN, Sim.

Design for life: the architecture of Sim Van der Ryn/Sim Van der Ryn. Salt Lake City (Utah): Gibbs Smith, Publisher, 2005. [184] p.: il.; 26 x 26 cm.

ISBN: 1-58685-530-1

VARGAS SALGUERO, Ramón.

Pabellones y museos de **Pedro Ramírez Vázquez**/Ramón Vargas Salguero. México: Noriega editores, 1995. 240 p.: il.; 31 x 31 cm.

ISBN968-18-5145-5

VOLAIT, Mercedes.

L'architecture moderne en Egypte et la revue Al-'Imara (1939-1959)/Mercedes Volait. Le Caire: Cedej, 1988. 141 p.: il. bl. y n.; 24 cm. (Dossier; 4-1987).

ISBN: 2-905838-11-6

WARHAVCHIK, Gregori (1896-1972).

Arquitetura do século XX e outros escritos/Gregori Warchavchik; organização e introdução Carlos A. Ferreira Martins. Sao Paulo: Cosac Naify, 2006. 195 p.: il. bl. y n.; 20 cm. (Fontes da arquitetura moderna; 2).

Bibliogr.: p. 189-193.

ISBN: 85-7503-520-7

WEISS, Klaus Dieter.

BRT: Bothe, Richter, Teherani/Klaus-Dieter Weiss. Basel (Schweiz): Birkhäuser, 2005.

[524] p.: il.; 34 cm.

Bibliogr.: p. 517-521.

ISBN: 3-7643-6629-X

WERNER, Frank R.

Gerber Architekten: Messe Karlsruhe (2001-2003)/text, Frank R. Werner; phot. Hans Jürgen Landes. Stuttgart; London: Axel Menges, 2005. 59 p.: il.; 31 cm. (Opus; 57).

Texto en alemán e inglés.

ISBN: 3-932565-57-6

WRIGHT, Myles.

Lord Leverhulme's unknown venture: the Lever Chair and the beginnings of town and regional planning 1908-48: the 1st **Lord Leverhulme**, Sir Charles Reilly, Stanley Adshead, Sir George Pepler, Sir Patrick Abercrombie, Lord Holford/Myles Wright. London: Hutchinson Benham, 1982. 223 p.: il. bl. y n.; 24 cm.

ISBN: 0-09-150340-X

ZAPPATERRA, Giulio (1934-1995).

Giulio Zappaterra: architetto a Ferrara, 1960-95: calligrafie fotografiche [Catálogo de exposición] 25 marzo-9 aprile 2006, Palazzo ex Borsa, Ferrara/Francesca Pozzi, Lorenzo Bergamini, Cristina Nagliati (eds). Firenze: Alinea, 2006. 159 p.: il.; 28 cm.

ISBN: 88-6055-022-X

ZOHN, Alejandro (1930).

Alejandro Zohn: arquitectura y reflexiones. Guadalajara, Jalisco, México: Unión Editorial, 1999. 170 p.: il.; 29 cm.

ISBN: 970-657-046-2

Nota

- * Los libros señalados con * fueron seleccionados por profesores que mostraron su intención en participar en la exposición.

Se terminó de imprimir *SIGUIENDO EL RASTRO DEL
ARQUITECTO* el 6 de diciembre, día en el que celebramos
la conmemoración de la Constitución española, en
los Talleres Editoriales Cometa y estando al cuidado
de la edición el Servicio de Publicaciones y Difusión
Científica de la Universidad de
Las Palmas de Gran Canaria



