



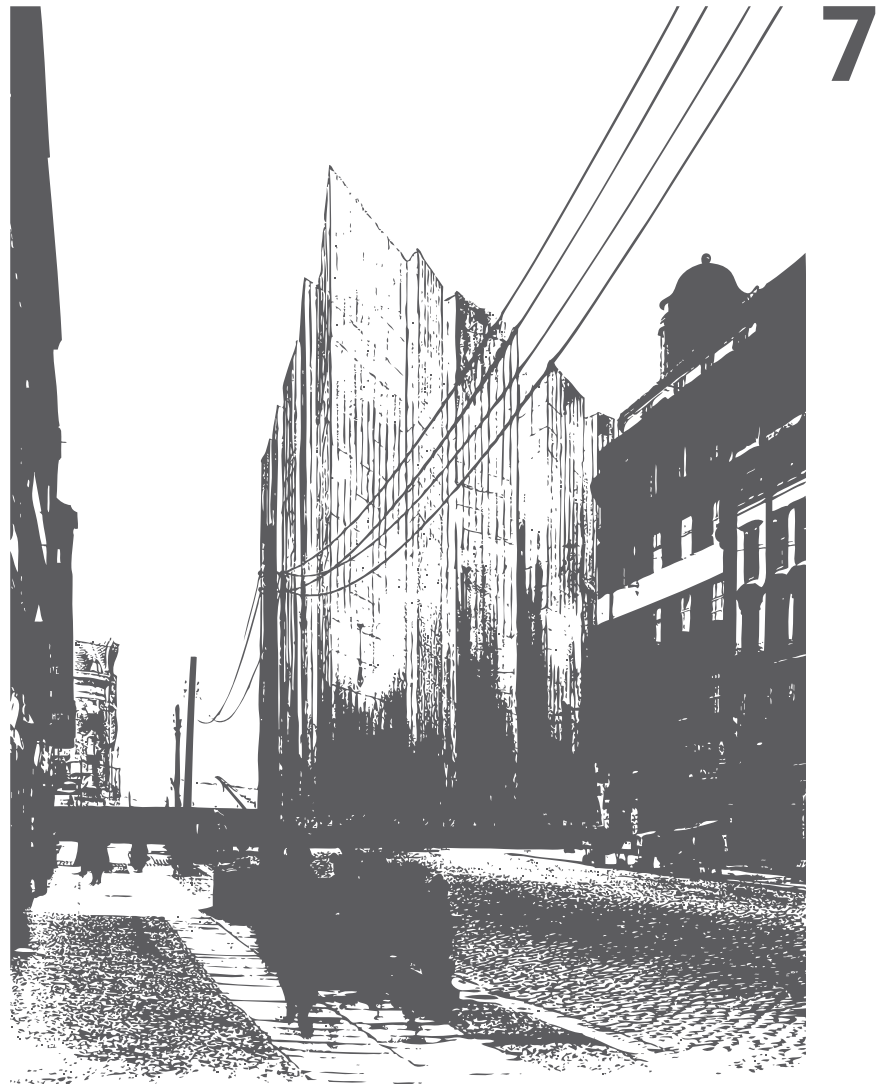
PA

P R O Y E C T O
P R O G R E S O
A R Q U I T E C T U R A

ARQUITECTURA ENTRE CONCURSOS

7

ARQUITECTURA ENTRE CONCURSOS



REVISTA PROYECTO PROGRESO ARQUITECTURA

N7

arquitectura entre concursos



arquitectura entre concursos

DIRECCIÓN

Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

SECRETARIA

Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

CONSEJO EDITORIAL

Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Juan José López de la Cruz. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Germán López Mena. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Francisco Javier Montero Fernández. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Guillermo Pavón Torrejón. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Alfonso del Pozo Barajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

COMITÉ CIENTÍFICO

Gonzalo Díaz Recaséns. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

José Manuel López Peláez. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.

Víctor Pérez Escolano. Catedrático Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Jorge Torres Cueco. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valencia. España.

Armando Dal'Fabbro. Professore Associato. Dipartimento di progettazione architettonica, Facoltà di Architettura, Università Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Italia.

Mario Coyula Cowley. Profesor de Mérito en la Facultad de Arquitectura, del Instituto Superior Politécnico José Antonio Echeverría. Cuba.

Anne-Marie Chatelêt. Professeur Titulaire. Histoire et Cultures Architecturales. École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles. Francia.

CONSEJO ASESOR

Alberto Altés Arlandis. Escola d'Arquitectura del Vallès. Universitat Politècnica de Catalunya. España.

José Altés Bustelo. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

José de Coca Leicher. Escuela de Arquitectura y Geodesia. Universidad de Alcalá de Henares. España.

Jaume J. Ferrer Fores. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya. España.

Carlos Arturo Bell Lemus. Facultad de Arquitectura. Universidad del Atlántico. Colombia.

Carmen Peña de Urquía, architect en RSH-P, Londres, Reino Unido.

ISSN-ed. impresa: 2171-6897

ISSN-ed. electrónica: 2173-1616

DEPÓSITO LEGAL: SE-2773-2010

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: MAYO Y NOVIEMBRE

IMPRIME: TECHNOGRAPHIC S.L.

EDITA

Secretariado de Publicaciones. Universidad de Sevilla.

LUGAR DE EDICIÓN

Sevilla.

DISEÑO PORTADA

Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde.

DISEÑO GRÁFICO Y DE LA MAQUETACIÓN

Maripi Rodríguez.

COLABORACIÓN EN EL DISEÑO DE LA PORTADA

Álvaro Borrego Plata.

TRADUCCIÓN

Network Andalucía. Communication & Marketing.

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA

E.T.S. de Arquitectura. Avda Reina Mercedes, nº 2 41012-Sevilla.

Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos.

e-mail: revistappa.direccion@gmail.com

EDICIÓN ON-LINE

Portal informático <http://revistas.ojs.es/index.php/ppa>

Portal informático G.I.HUM-632 <http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

Portal informático Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla <http://www.publius.us.es/>

© SECRETARIADO DE PUBLICACIONES. UNIVERSIDAD DE SEVILLA.

Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451

Fax 954487443. [secpub@us.es] [<http://www.publius.us.es/>]

© TEXTOS: SUS AUTORES.

© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES.

SUSCRIPCIONES Y ADQUISICIONES

revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

Avda. Reina Mercedes, número 2, 41012 – SEVILLA

E.T.S. de Arquitectura. Dpto. de Proyectos Arquitectónicos

Teléfonos: 95 455 65 75 / 95 465 19 79

<http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

email: revistappa.direccion@gmail.com

CANJE

Secretariado de Publicaciones. Universidad de Sevilla.

Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451

Fax 954487443

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.



INICIATIVA DEL GRUPO DE INVESTIGACION HUM-632

"PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA"

<http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

COLABORA EL DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS DE LA ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DE SEVILLA <http://www.departamento.us.es/dpaetsas>

revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

Nuestra revista, fundada en el año 2010, es una iniciativa del Grupo de Investigación de la Universidad de Sevilla HUM-632 "proyecto, progreso, arquitectura" y tiene por objetivo compartir y debatir sobre investigación en arquitectura. Es una publicación científica con periodicidad semestral, en formato papel y digital, que publica trabajos originales que no hayan sido publicados anteriormente en otras revistas. Queda establecido el sistema de arbitraje para la selección de artículos a publicar mediante dos revisores externos –sistema doble ciego– siguiendo los protocolos habituales para publicaciones científicas seriadas. Los títulos, resúmenes y palabras clave de los artículos se publican también en lengua inglesa.

"proyecto, progreso, arquitectura" presenta una estructura clara, sencilla y flexible. Trata todos los temas relacionados con la teoría y la práctica del proyecto arquitectónico. Las distintas "temáticas abiertas" que componen nuestra línea editorial, son las fuentes para la conjunción de investigaciones diversas.

La revista va dirigida a arquitectos, estudiantes, investigadores y profesionales relacionados con el proyecto y la realización de la obra de arquitectura.

Our journal, "proyecto, progreso, arquitectura", founded in 2010, is an initiative of the Research Group HUM-632 of the University of Seville and its objective is the sharing and debating of research within architecture. This six-monthly scientific publication, in paper and digital format, publishes original works that have not been previously published in other journals. The article selection process consists of a double blind system involving two external reviewers, following the usual protocols for serial scientific publications. The titles, summaries and key words of articles are also published in English.

"proyecto, progreso, arquitectura" presents a clear, easy and flexible structure. It deals with all the subjects relating to the theory and the practise of the architectural project. The different "open themes" that compose our editorial line are sources for the conjunction of diverse investigations.

The journal is directed toward architects, students, researchers and professionals related to the planning and the accomplishment of the architectural work.

SISTEMA DE ARBITRAJE

EVALUACIÓN EXTERNA POR PARES Y ANÓNIMA.

El Consejo Editorial de la revista, una vez comprobado que el artículo cumple con las normas relativas a estilo y contenido indicadas en las directrices para los autores, remitirá el artículo a dos expertos revisores anónimos dentro del campo específico de investigación y crítica de arquitectura, según el modelo doble ciego.

Basándose en las recomendaciones de los revisores, el director de la revista comunicará a los autores el resultado motivado de la evaluación por correo electrónico, en la dirección que éstos hayan utilizado para enviar el artículo. El director comunicará al autor principal el resultado de la revisión (publicación sin cambios; publicación con correcciones menores; publicación con correcciones importantes; no aconsejable para su publicación), así como las observaciones y comentarios de los revisores.

Si el manuscrito ha sido aceptado con modificaciones, los autores deberán reenviar una nueva versión del artículo, atendiendo a las demandas y sugerencias de los evaluadores externos. Si lo desean, los autores pueden aportar también una carta al Consejo Editorial en la que indicarán el contenido de las modificaciones del artículo. Los artículos con correcciones importantes podrán ser remitidos al Consejo Asesor y/o Científico para verificar la validez de las modificaciones efectuadas por el autor.

EXTERNAL ANONYMOUS PEER REVIEW.

When the Editorial Board of the magazine has verified that the article fulfils the standards relating to style and content indicated in the instructions for authors, the article will be sent to two anonymous experts, within the specific field of architectural investigation and critique, for a double blind review.

The Director of the magazine will communicate the result of the reviewers' evaluations, and their recommendations, to the authors by electronic mail, to the address used to send the article. The Director will communicate the result of the review (publication without changes; publication with minor corrections; publication with significant corrections; its publication is not advisable), as well as the observations and comments of the reviewers, to the main author.

If the manuscript has been accepted with modifications, the authors will have to resubmit a new version of the article, addressing the requirements and suggestions of the external reviewers. If they wish, the authors can also send a letter to the Editorial Board, in which they will indicate the content of the modifications of the article. The articles with significant corrections can be sent to Advisory and/or Scientific Board for verification of the validity of the modifications made by the author.

INSTRUCCIONES A AUTORES PARA LA REMISIÓN DE ARTÍCULOS

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Instrucciones a autores: extensión máxima del artículo, condiciones de diseño –márgenes, encabezados, tipo de letra, cuerpo del texto y de las citas–, composición primera página, forma y dimensión del título y del autor, condiciones de la reseña biográfica, del resumen, de las palabras claves, de las citas, de las imágenes –numeración en texto, en pie de imágenes, calidad de la imagen y autoría o procedencia– y de la bibliografía en <http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

PUBLICATION STANDARDS

Instructions to authors: maximum length of the article, design conditions (margins, headings, font, body of the text and quotations), composition of the front page, form and size of the title and the name of the author, conditions of the biographical review, the summary, key words, quotations, images (text numeration, image captions, image quality and authorship or origin) and of the bibliography in <http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

SERVICIOS DE INFORMACIÓN

CALIDAD EDITORIAL

El Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado por el mismo sea reconocido como "de impacto" (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE nº282, de 22.11.08).

El Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla forma parte de la U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) ajustándose al sistema de control de calidad que garantiza el prestigio e internacionalidad de sus publicaciones.

PUBLICATION QUALITY

The Publications Secretariat of the University of Seville fulfils the criteria established by the National Commission for the Evaluation of Research Activity (CNEAI) so that its publications are recognised as "of impact" (Ministry of Science and Innovation, Resolution 18939 of 11 November 2008 on the Presidency of the CNEAI, Appendix I, BOE No 282, of 22.11.08).

The Publications Secretariat of the University of Seville operates a quality control system which ensures the prestige and international nature of its publications, and is a member of the U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas–Union of Spanish University Publishers).

Los contenidos de la revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA aparece en:

bases de datos: indexación



AVERY. Avery Index to Architectural Periodicals

EBSCO. Fuente Académica Premier

ISOC (Producida por el CCHS del CSIC)

e-REVIST@S (CSIC)

DOAJ, Directory of Open Access Journals

PROQUEST (Arts & Humanities, full text)

DIALNET.

catalogaciones: criterios de calidad

RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades).

Catálogos CNEAI (16 criterios de 19). ANECA (18 criterios de 21). LATINDEX (34 criterios sobre 36).

DICE (CCHS del CSIC, ANECA).

MIAR, Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes. IDCS 2012: 3,477 (posición 11/35 nacionales; 126/177 extranjeras)

CLASIFICACIÓN INTEGRADA DE REVISTAS CIENTÍFICAS (CIRC-CSIC): B

SCIRUS, for Scientific Information.

ULRICH'S WEB, Global Serials Directory.

ACTUALIDAD IBEROAMERICANA.

catálogos on-line bibliotecas notables de arquitectura:

CLIO. Catálogo on-line. Columbia University. New York

HOLLIS. Catálogo on-line. Harvard University. Cambridge. MA.

SBD. Sistema Bibliotecario e Documentale. Istituto Universitario di Architettura di Venezia

OPAC. Servizi Bibliotecari di Ateneo. Biblioteca Centrale. Politecnico di Milano

La revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA se remite a las siguientes bibliotecas de arquitectura.

NACIONALES: Biblioteca de la E.T.S. Arquitectura, Universidad de A Coruña. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura y Geodesia, Universidad de Alcalá de Henares. Biblioteca de la E.T.S. Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya. Biblioteca de la E.T.S. Arquitectura, Universidad de Granada. Biblioteca de la E.T.S. Arquitectura, Universidad de Las Palmas de Gran Canarias. Biblioteca de la E.T.S. Arquitectura, Universidad de Málaga. Biblioteca de la E.T.S. Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid. Biblioteca de la E.T.S. Arquitectura, Universidad de Navarra. Biblioteca de la E.T.S. Arquitectura de San Sebastián, Universidad del País Vasco. Biblioteca de la E.T.S. Arquitectura, Universidad de Sevilla. Biblioteca de la E.T.S. Arquitectura, Universidad de Valladolid. Biblioteca de la E.T.S. Arquitectura del Vallés, Universitat Politècnica de Catalunya. Centro de Información Arquitectónica de la E.T.S. Arquitectura, Universidad Politécnica de Valencia.

INTERNACIONALES (bibliotecas notables de arquitectura): Biblioteca Centrale. Facoltà di Architettura e Società, Politécnico di Milano (Italia). Biblioteca Centrale Tolentini. Istituto di Architettura di Venezia (Italia). Bibliothèque Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Paris La Villette, Paris (Francia). RIBA. British Architectural Library, Londres (Inglaterra). Biblioteca. Faculdade de Arquitectura, Lisboa (Portugal). FRANCES LOEB LIBRARY. Graduate School of Design Harvard University, Cambridge MA (Estados Unidos). AVERY LIBRARY. Architectural and Fine Arts Library. Columbia University, New York (Estados Unidos). Biblioteca LUCIO COSTA. Faculdade de Arquitectura, Universidad Federal do Rio de Janeiro (Brasil). Biblioteca LO CONTADOR. Facultad de Arquitectura, diseño y Estudios Urbanos. Pontificia Universidad Católica de Chile.

DECLARACIÓN ÉTICA SOBRE PUBLICACIÓN Y MALAS PRÁCTICAS

La revista PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) está comprometida con la comunidad académica en garantizar la ética y calidad de los artículos publicados. Nuestra revista tiene como referencia el Código de Conducta y Buenas Prácticas que, para editores de revistas científicas define el COMITÉ DE ÉTICA DE PUBLICACIONES (COPE).

Así nuestra revista garantiza la adecuada respuesta a las necesidades de los lectores y autores, asegurando la calidad de lo publicado, protegiendo y respetando el contenido de los artículos y la integridad de los mismo. El Consejo Editorial se compromete a publicar las correcciones, aclaraciones, retracciones y disculpas cuando sea preciso.

En cumplimiento de estas buenas prácticas, la revista PPA tiene publicado el sistema de arbitraje que sigue para la selección de artículos así como los criterios de evaluación que deben aplicar los evaluadores externos –anónimos y por pares, ajenos al Consejo Editorial–. La revista PPA mantiene actualizado estos criterios, basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia del trabajo presentado.

Nuestra revista garantiza en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación: el anonimato de los evaluadores y de los autores; el contenido evaluado; el informe razonado emitidos por los evaluadores y cualquier otra comunicación emitida por los consejos editorial, asesor y científico si así procediese.

Igualmente queda afectado de la máxima confidencialidad las posibles aclaraciones, reclamaciones o quejas que un autor desee remitir a los comités de la revista o a los evaluadores del artículo.

La revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA (PPA) declara su compromiso por el respecto e integridad de los trabajos ya publicados. Por esta razón, el plagio está estrictamente prohibido y los textos que se identifiquen como plagio o su contenido sea fraudulento, serán eliminados o no publicados de la revista PPA. La revista actuará en estos casos con la mayor celeridad posible.

Al aceptar los términos y acuerdos expresados por nuestra revista, los autores han de garantizar que el artículo y los materiales asociados a él son originales o no infringen derechos de autor. También los autores tienen que justificar que, en caso de una autoría compartida, hubo un consenso pleno de todos los autores afectados y que no ha sido presentado ni publicado con anterioridad en otro medio de difusión.

ETHICS STATEMENT ON PUBLICATION AND BAD PRACTICES

PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) makes a commitment to the academic community by ensuring the ethics and quality of its published articles. As a benchmark, our journal uses the Code of Conduct and Good Practices which, for scientific journals, is defined for editors by the PUBLICATION ETHICS COMMITTEE (COPE).

Our journal thereby guarantees an appropriate response to the needs of readers and authors, ensuring the quality of the published work, protecting and respecting the content and integrity of the articles. The Editorial Board will publish corrections, clarifications, retractions and apologies when necessary.

In compliance with these best practices, PPA has published the arbitration system that is followed for the selection of articles as well as the evaluation criteria to be applied by the anonymous, external peer-reviewers. PPA keeps these criteria current, based solely on the scientific importance, the originality, clarity and relevance of the presented article.

Our journal guarantees the confidentiality of the evaluation process at all times: the anonymity of the reviewers and authors; the reviewed content; the reasoned report issued by the reviewers and any other communication issued by the editorial, advisory and scientific boards as required.

Equally, the strictest confidentiality applies to possible clarifications, claims or complaints that an author may wish to refer to the journal's committees or the article reviewers.

PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) declares its commitment to the respect and integrity of work already published. For this reason, plagiarism is strictly prohibited and texts that are identified as being plagiarized, or having fraudulent content, will be eliminated or not published in PPA. The journal will act as quickly as possible in such cases. In accepting the terms and conditions expressed by our journal, authors must guarantee that the article and the materials associated with it are original and do not infringe copyright. The authors will also have to warrant that, in the case of joint authorship, there has been full consensus of all authors concerned and that the article has not been submitted to, or previously published in, any other media.

arquitectura entre concursos

índice

editorial

ARQUITECTURAS INVISIBLES / INVISIBLE ARCHITECTURE

Francisco Javier Montero Fernández

12

entre líneas

ARQUITECTURAS PARA EL SECTOR PÚBLICO / ARCHITECTURE FOR THE PUBLIC SECTOR

Teresa Muñoz Santiago

16

artículos

DE JURADOS Y ARQUITECTOS: IDEAS SOBRE CONCURSOS / JURIES AND ARCHITECTS:

IDEAS ON COMPETITIONS

Jesús Rojo Carrero

26

APRENDIENDO DE LOS CONCURSOS. LA INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA / LEARNING FROM COMPETITIONS: RESEARCH IN ARCHITECTURE

Luisa Alarcón González; Francisco Javier Montero Fernández

38

MIES: CONCURSOS EN LA FRIEDRICHSTRASSE / MIES: COMPETITIONS IN FRIEDRICHSTRASSE

Cristina Gastón Guirao

54

HILOS DE TEATRO: LA PUESTA EN ESCENA DEL PALACIO DE LOS SOVIETS DE LE CORBUSIER, 1931 / STRANDS OF THEATRE: LE CORBUSIER'S STAGING OF PALACE OF THE SOVIETS, 1931

Josefina González Cubero

68

COLONIA HELIOTERÁPICA EN LEGNANO, 1937-38. DESAFÍO RACIONALISTA DE BBPR A LA ARQUITECTURA DEL RÉGIMEN / SUN THERAPY COLONY AT LEGNANO, 1937-38. RATIONALIST CHALLENGE TO THE OFFICIAL ARCHITECTURE BY BBPR

Emilio Cachorro Fernández

90

1969: LAS UNIVERSIDADES ESPAÑOLAS A CONCURSO. BASES, RESULTADOS Y POLÉMICAS / 1969: SPANISH UNIVERSITIES: CALL FOR TENDER. SPECIFICATIONS, RESULTS AND CONTROVERSIES

Raúl Castellanos Gómez; Débora Domingo Calabuig

104

O PROJETO PARA O PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPO' 92 EM SEVILHA E A CHAMADA "ARQUITETURA PAULISTA" / THE PROJECT FOR THE BRAZIL PAVILION IN EXPO'92 IN SEVILLE AND THE SO CALLED "PAULISTA ARCHITECTURE"

Evandro Fiorin

122

PROMESA Y CONSTRUCCIÓN. LA ÓPERA DE SYDNEY Y EL CENTRO POMPIDOU / PROMISE AND CONSTRUCTION, THE SYDNEY OPERA HOUSE AND THE POMPIDOU CENTRE

Alberto Peñín Llobel

134

SAN MICHELE. ENTRE CIELO Y MAR / SAN MICHELE, BETWEEN SKY AND SEA

Pablo Blázquez Jesús

146

LE CORBUSIER: CONCURSOS Y PALACIOS / LE CORBUSIER: COMPETITIONS AND PALACES

Fernando Zaparaín Hernández

160

LA CUESTIÓN DE LA EMULACIÓN Y LA IMPORTACIÓN FORMAL EN EL GATEPAC: EL CONCURSO DE VIVIENDAS DE SOLOCOCHE / THE ISSUE OF EMULATION AND FORMAL IMPORTATION IN GATEPAC: THE SOLOCOCHE HOUSING COMPETITION

Óscar Miguel Ares Álvarez

174

A REPRESENTAÇÃO GRÁFICA NOS CONCURSOS DE IDEIAS DA SÉRIE

"CELEBRAÇÃO DAS CIDADES" / GRAPHIC REPRESENTATION IN THE COMPETITIONS OF IDEAS FROM THE "CELEBRATION OF CITIES" SERIES

Cássia de Souza Mota

184

reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

CARLOS MARTÍ ARÍS: CABOS SUELTOS

Ángel Martínez García-Posada

198

ARQUITECTURAS INVISIBLES

INVISIBLE ARCHITECTURE

Francisco Javier Montero Fernández

RESUMEN El concurso siempre ha sido una herramienta de investigación necesitada de una puesta al día de los conocimientos: difundiendo los logros alcanzados se muestra también la exigente actualización del arquitecto de una manera integral. No todos los concursos son iguales, ni pretenden los mismos objetivos y en un gran número, desgraciadamente, han servido de camuflaje a cuestiones que van más allá de la calidad. Intereses políticos o comerciales tienden a confundir la oportunidad de la difusión con la bondad del proyecto. Sería posible enumerar numerosos concursos que en el último siglo han supuesto un avance significativo en la arquitectura; una cierta añoranza de aquellos tiempos de debate -bienales y trienales- o de otras fórmulas, como las exposiciones internacionales, que eran capaces de llevar la investigación empírica desde la práctica directa. Hoy, por el contrario, a menudo, la definición del marco de actuación del proyecto arquitectónico se define de una manera ajena a la propia arquitectura, administrativamente dominado por un proceso que prima el cumplimiento legal y técnico frente a la calidad del propio proyecto, confundiendo el medio con el fin. La crítica apunta siempre al autor; se olvidan los excelentes procedimientos que armaron a un jurado exonerado de responsabilidad de manera gratuita o ese marco legal que tanto asfixia a la arquitectura en contra del espíritu investigador que siempre debiera prevalecer.

Este número se plantea como la asimilación del concurso a un proceso de investigación paralelo a una arquitectura unida a la calidad y el progreso, una arquitectura avanzada.

PALABRAS CLAVE prefabricación, vivienda, arte; homo faber, técnica, tecnología, habitar.

SUMMARY The competition has always been a research tool in need of a knowledge update: the broadcasting of achievements also demonstrates the need for an integrated update of the architect. Not all competitions are equal or set the same objectives, and, unfortunately, to a large extent, they have served as camouflage for questions that go beyond quality. Political or commercial interests tend to confuse the opportunity for promotion with the merit of the project. It would be possible to number many competitions which have supposed a significant advance in architecture in the last century; a certain nostalgia for those times of debate which, together with other similar formulas such as entries in biennials, triennials or exhibitions, were capable of making empirical research from direct practice. On the contrary, today the policy framework of the architectural project is often defined in a manner foreign to real architecture, administratively dominated by a process that prioritizes legal and technical compliance over the quality of the project itself, confusing the means with the end. Criticism always aims at the author; it forgets the notable procedures which armed a jury gratuitously exonerated of responsibility or that legal framework that asphyxiates both architecture and the spirit of inquiry which should always prevail.

KEY WORDS Architecture, competitions, research, criticism, coverage.

Persona de contacto / Corresponding author: fmontero@us.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

“E n la película Blow Up de M. Antonioni, un fotógrafo, para compensar la violencia y el dolor inherente a un reportaje que ha hecho sin sentir la más mínima implicación, va a hacer fotos al ambiente sosegado de un parque de estilo inglés, apacible y poco transitado. Al hacer fotos de un pareja que aparece a lo lejos, la única que pasea por el parque, se encuentra luego al ampliarlas con que su cámara ha captado un misterioso asesinato, que insiste en involucrarlo a él. En la ampliación de las fotos descubre que oculto en el denso follaje de un seto aparece la silueta de un hombre y sobresale una mano que apunta con una pistola. Y en la secuencia siguiente comprueba que incluso aparece un cadáver. Sus imágenes son pruebas contundentes. Sin embargo, él no ha visto nada, el asesinato tuvo lugar en un pliegue de la visión”. Loozt, Eva: Lo visible es un metal inestable. Madrid: Ediciones Ardora, 2007, p. 21.

Proponer un número de una revista supone un ejercicio fotográfico; se trata de una toma instantánea de un tema en la que el enfoque captura ideas buscadas y también otras desconocidas. Cualquier acto creativo nos obliga a hacer una reflexión sobre el valor de lo invisible. Justificamos nuestras decisiones porque deseamos que sean intencionadas, claras, evidentes, que persigan un objetivo y, con esos parámetros, surge la propuesta de un tema. Es el momento de lo visible, de la evidencia. Posteriormente cuando recibimos la respuesta se manifiesta otra dimensión invisible del proyecto y la eficacia de nuestra demanda queda circunscrita a lo imprevisible de las respuestas, de lo que nunca estuvo visible en nuestras mentes. En el futuro alguien releerá esta páginas que hoy están escritas en un contexto, y este presente se sumergirá en el olvido que impone el tiempo y estos textos vivirán latentes en el reposo al que serán sometidos en los estantes de las bibliotecas para de nuevo verificarse, renaciendo, haciéndose visible sólo aquello que en el silencio mantenía un valor. Todo lo que hoy se diga y caduque resultará olvidado.

El concurso de arquitectura es la oportunidad de promotores públicos y privados para confrontar diferentes posibilidades de actuación o soluciones sobre un territorio concreto, entendiendo que el territorio del proyecto arquitectónico abarca desde el planeamiento a gran escala, al proyecto urbano, a la rehabilitación, al mobiliario urbano, e incluso, un largo etcétera de otras áreas próximas al proyecto arquitectónico, donde el concurso se impone como la mejor plataforma de confrontación de ideas en el tejido físico de la ciudad. Todas las escalas son posibles y diversos han sido los formatos ensayados para conseguir que el concurso sea un medio adecuado para reunir a pensadores -cada

vez más, provenientes de diferentes campos participando en equipos multidisciplinares- sobre espacios candidatos a ser transformados y presentar una respuesta necesaria a los modos de vida que la sociedad demanda en un contexto temporal de actualidad.

Una de las razones de las revistas de arquitectura siempre ha sido dar difusión a los resultados de los concursos. En los inicios de la revista *Arquitectura*, la sección de "Arquitectura Española Contemporánea" se dedicó a la difusión de los principales concursos que se convocaban en España, siguiendo la tradición del *Boletín de la Sociedad Central de Arquitectos*, de la *Revista de la Arquitectura Nacional y Extranjera*, de los *Anales de la Construcción y la Industria*, del *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, o de la revista *Arte y Construcción*, que marcan un periodo que transcurre desde mediados del siglo XIX hasta el primer cuarto del siglo XX. Se trata del germen de un espíritu que se debiera haber desarrollado hasta nuestros días. No obstante, muchas de las actuales revistas se han entregado a criterios editoriales más comerciales que críticos, en el cómodo cauce de la información brindada por los fotógrafos de arquitectura en las dos últimas décadas, que como oteadores han vendido su trabajo sustituyendo la figura del crítico de arquitectura.

El concurso siempre ha sido una herramienta de investigación necesitada de una puesta al día de los conocimientos: difundiendo los logros alcanzados se muestra también la exigente actualización del arquitecto de una manera integral. No todos los concursos son iguales, ni pretenden los mismos objetivos y en un gran número, desgraciadamente, han servido de camuflaje a cuestiones que van más allá de la calidad. Intereses políticos o comerciales tienden a confundir la oportunidad de la difusión con la bondad del proyecto. Sería posible enumerar numerosos concursos que en el último siglo han supuesto un avance significativo en la arquitectura; una cierta añoranza de aquellos tiempos de debate que, junto a otras fórmulas próximas -bienales, trienales o exposiciones internacionales-, eran capaces de hacer investigación empírica desde la práctica directa. Hoy, por el contrario, a menudo, el marco de actuación del proyecto arquitectónico se define de una manera ajena a la propia arquitectura, administrativamente dominado por un proceso que prima el cumplimiento legal y técnico frente a la calidad del propio proyecto, confundiendo el medio con el fin. La crítica apunta siempre al autor; se olvidan los excelentes procedimientos que armaron a un jurado exonerado de responsabilidad de manera gratuita o ese marco legal que tanto asfixia a la arquitectura en contra del espíritu investigador que siempre debiera prevalecer.

Este número se plantea como la asimilación del concurso a un proceso de investigación paralelo a una arquitectura unida a la calidad y el progreso, una arquitectura avanzada. A pesar ello, muchos han visto en este procedimiento la manera de justificar lo injustificable y bajo la cobertura del concurso ocultar las más perversas decisiones, pero en el fondo no podemos negar que es el procedimiento de más calidad y más abierto que permite pensar en el progreso de la arquitectura. Esta fórmula abre

las puertas a que cualquiera pueda ofrecer planteamientos alternativos sobre las demandas iniciales del concurso lo que en algunos casos ha significado importantes beneficios. En las últimas décadas, a través de este método, se ha generado una valiosa arquitectura, de escala media y pequeña que ha dotado a muchos municipios de edificios públicos y viviendas permitiendo construir nuevos escenarios para nuestras vidas cotidianas.

En este momento quisiéramos comprender la realidad del concurso desde los dos extremos que se ponen en relación, el del promotor y del arquitecto, en la medida de que es la fórmula más eficaz de ofrecer alternativas a un planteamiento y en ese sentido no cabe otra conclusión que su consideración como investigación.

“Uno de los momentos donde la arquitectura culta se hace presente es el concurso. Quien convoca un concurso es porque requiere de una solución que no está presente en el repertorio conocido. Quien se presenta a un concurso es porque tiene la pretensión de conseguir un proyecto novedoso, original, que pueda aportar un avance en las ideas” (Torrent, Horacio: “Arquitectura culta: anotaciones en los márgenes”. En ARQ n. 50 Santiago mar 2002, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Arquitectura, p. 10).

Incluso una vez cerrado el contenido de este número de la revista, surgen mil preguntas aún sin respuesta y que deberán abrir un debate constante hasta que se estabilice este presente caótico del que somos víctimas y al que esperemos que este número aporte una cierta ilusión, y si no es así, al menos que el generoso y gratuito trabajo que desarrollamos trasciende a nosotros mismos, a nuestros tiempos.

Una cantidad incontable de arquitectos acude a cada concurso convocado generando miles de propuestas diversas, ganadoras o no, guardadas en los archivos que reflejan la socialización de la profesión del arquitecto, pero también su masificación, provocando que el arquitecto esté dispuesto a todo, a regalar su trabajo a cambio de soñar con ser arquitecto. En el seminario sobre *“La Divulgación de los Concursos de Arquitectura como Herramienta de Formación”* celebrado en 2012 en la Escuela de Arquitectura de Sevilla, todos los ponentes coincidieron que haciendo trabajar tanto a tantos arquitectos, al menos se deberían publicar y difundir todas las propuestas. Resulta sorprendente que algunas se repitan, concurso a concurso, hasta que resultan ganadora. Es necesario admitir que podemos encontrar un enorme interés en las propuestas que sin ser ganadoras, nos dejan una lección de arquitectura.. Una enorme desconfianza sobre los jurados... que dijo que iba a hacertas que sin ser ganadoras dejan una lecciconcurso ahasta En un concurso siempre debemos estar preparados, como en una novela de suspense, a que nos sorprenda una propuesta no esperada y que hemos de saber valorar; a esa lección novedosa de arquitectura; a un avance, un paso adelante de la mano más anónima, a pesar de que su resultado se convierta en una Arquitectura Invisible. ■

ARQUITECTURAS PARA EL SECTOR PÚBLICO

ARCHITECTURE FOR THE PUBLIC SECTOR

Teresa Muñoz Santiago

RESUMEN Tras diversos y profundos cambios normativos producidos a lo largo de los últimos 50 años, la fórmula para la adjudicación de gran parte de los contratos de redacción de proyecto y dirección de obra de edificación en el sector público español es el concurso. En este periodo de tiempo y de forma progresiva hemos pasado de la “adjudicación directa” al concurso abierto, en consonancia con disposiciones europeas.

Desde la entrada en vigor de la Ley 13/1995, de 18 de mayo, de Contratos de las Administraciones Públicas, hito relevante en la aplicación masiva de la fórmula de concurso, hasta el inicio de la actual crisis económica en 2008, se ha producido en España mucha obra pública, y mucha de ella de gran calidad. Ha sido determinante la participación de numerosos profesionales que han visto en el concurso, además de un estímulo, una vía de acceso a encargos profesionales.

En este proceso han sido, y aún lo son, varias las cuestiones en debate: la exigibilidad de solvencia técnica o profesional tasada en los procedimientos abiertos y la relevancia de la oferta económica en la adjudicación. Esta última se ha acentuado de forma progresiva, especialmente en el momento en que se reduce de manera drástica la actividad inmobiliaria, tanto en el ámbito público como en el privado.

Con todo, desde el punto de vista de la calidad de la arquitectura promovida por las administraciones públicas, la fórmula de concurso ha demostrado su eficacia. El resultado es la suma del esfuerzo sostenido de todos los intervinientes: las administraciones, los profesionales y las empresas. No obstante, es requisito necesario que todos ellos participen de una misma sensibilidad hacia la arquitectura de calidad, especialmente las administraciones públicas contratantes.

PALABRAS CLAVE administraciones públicas; calidad; contratación; sector público; concursos; arquitectura

SUMMARY After diverse and profound regulatory changes, produced throughout the last 50 years, the method for awarding many of the contracts for drafting projects and construction work management in the Spanish public sector is by competition. During this time we have progressively passed from the “direct award” to the open competition, in line with European rules.

From the coming into force of Law 13/1995, dated 18 May, on Public Administration Contracts, an important landmark in the massive application of competitions, to the start of the present economic crisis in 2008, many public works took place in Spain, and many of them of high quality. A deciding factor has been the participation of numerous professionals who have viewed the competition not only as a stimulus, but as a road to professional commissions.

In this process there have been, and still are, several questions under debate: the enforceability of the technical or professional competence assessed in the open procedures, and the importance of the economic proposal in the award. The latter has been progressively accentuated, especially in the currently stagnant property market, in both the public and private sectors.

Yet, from the point of view of the quality of the architecture promoted by the public administrations, the competition has demonstrated its effectiveness. The result is the sum of the sustained effort from all the participants: the administrations, the professionals and the companies. However, it is essential that they all participate with the same sensitivity towards quality architecture, especially the contracting public administrations.

KEY WORDS public administrations; quality; contracting; public sector; competitions; architecture.

Persona de contacto / Corresponding author: teresa.munoz@juntadeandalucia.es. Arquitecta, Consejería de Cultura y Deporte. Junta de Andalucía.

La contratación de proyectos por las administraciones públicas a lo largo de las últimas décadas ha sufrido muchos cambios y suscitado, en mayor o menor grado, cierta polémica. Desde que la Constitución de 1978 dibujara el mapa de la España de las Autonomías, y con posterioridad se configuraran los nuevos gobiernos territoriales nacidos de ella, ha ido creciendo progresivamente el número y la complejidad de las administraciones públicas. En su ámbito, la contratación ha participado de ese crecimiento y, dentro de ella, la de la promoción de obra pública acota un amplio campo desde el que se puede observar el territorio circundante, si bien desde sus especiales accidentes geográficos: la obra y los proyectos que le sirven de base.

Las siguientes líneas versan sobre la contratación pública de los proyectos de edificación a lo largo de las últimas décadas, con diversos marcos normativos y escenarios económicos. Al objeto de acotar en lo posible el tema, no se aborda, pese a su gran interés, el análisis de los denominados Concursos de Ideas o de Jurado, salvo meras menciones, por ser esta la fórmula elegida en actuaciones de gran singularidad, tanto en el ámbito público como en el privado. Las referencias a contextos socioeconómicos concretos se circunscriben al ámbito de Andalucía, en la confianza de que su proximidad y conocimiento faciliten la comprensión de lo expuesto.

Como muchos otros aspectos de nuestra sociedad actual, la contratación pública ha de encuadrarse en el actual Estado de Derecho en el que la Ley es el principal instrumento para guiar la conducta de la sociedad basándose en la transparencia, la predictibilidad y la generalidad.

Simplificando mucho, con el ánimo de ponderar aspectos esenciales de la contratación particularmente relevantes en el ámbito del proyecto de arquitectura, han de destacarse momentos concretos de la legislación en materia de contratación pública: 1965, 1975, 1985, 1995 y 2007, al entrar en vigor la *Ley de Contratos del Estado*, el *Reglamento General de Contratación del Estado*, el *Real Decreto 1465/1985, de 17 de julio, sobre contratación de trabajos específicos y concretos, no habituales, en la administración del estado, sus organismos autónomos y la seguridad social*, la *Ley de Contratos de las Administraciones Públicas* y la *Ley de Contratos del Sector Público*, respectivamente.

Manteniendo de forma exclusiva el interés por el trazo grueso que esbozan los textos legislativos y reglamentarios antes enumerados y sus correspondientes fechas, que abarcan un período total próximo al medio siglo, el primer aspecto a destacar es su denominación y el concepto que lleva aparejada en relación con el momento histórico en el que se promulgan: Estado–Administraciones Públicas–Sector Público.

La primera ley, preconstitucional y anterior al Estado de las Autonomías y a los Ayuntamientos Democráticos, legislaba para un único ente público: el Estado. La segunda, para las tres administraciones públicas: el Estado, las Autonomías y las Corporaciones Locales, evidenciando su pluralidad. La tercera, atendiendo a criterios emanados de la Unión Europea, incluye en su ámbito cualquier órgano contratante que actúe como tal con fondos de origen público, incrementando de forma notable el número de órganos de contratación sometidos a ella y, en consecuencia, adopta una denominación más amplia.

La actividad profesional ligada a la arquitectura, fundamentalmente la relativa a la redacción de proyectos y a la dirección de obras, se ha denominado y clasificado a lo largo del período señalado de muy diversas maneras y, asimismo, se han dispuesto fórmulas diferentes para su contratación.

Pese a que el contrato de obras es de gran importancia en la contratación pública, en los primeros textos apenas se menciona de forma explícita el proyecto, al que se alude como mera actuación administrativa preparatoria del contrato de obras o se enuncia su contenido mínimo de Memoria, Planos, Pliego de Prescripciones Técnicas Particulares y Presupuesto¹. La redacción de los proyectos se confiaba a las oficinas de proyección de los diferentes departamentos y su supervisión a las específicamente dedicadas a este fin².

El proyecto se encomendaba a facultativos de las propias administraciones, y ante la insuficiencia de medios, era frecuente la celebración de contratos temporales. La *Ley 30/1984, de 2 de agosto, de Medidas para la Reforma de la Función Pública*, en su disposición adicional cuarta, prohibió expresamente la contratación temporal para este tipo de trabajos y exigió su sometimiento a la legislación de contratos del Estado, dando lugar al *Real Decreto 1465/1985, de 17 de julio, sobre contratación de*

trabajos específicos y concretos, no habituales, en la administración del estado, sus organismos autónomos y la seguridad social.

Si bien este tipo de contratos era aplicable a prestaciones muy diversas, adquieren especial importancia en el mencionado *RD 1465/1985* los referidos a aquellos trabajos considerados complementarios a los contratos de obra, esto es, los de redacción de proyectos y los de dirección de obra. Para la adjudicación de estos contratos se determina que habrán de licitarse mediante concurso público, ponderando la oferta más ventajosa sin que haya de ser por criterios económicos, y, excepcionalmente, mediante adjudicación directa siempre que el precio sea inferior a 5.000.000 pesetas o se justifique debidamente que no es conveniente promover la concurrencia. El elevado importe del umbral económico establecido, la contratación independiente de cada facultativo en el ámbito de sus competencias profesionales, e incluso la de los diferentes servicios profesionales que pudiera prestar un mismo facultativo, convertían de hecho en habitual la contratación directa, por otra parte, admisible si se justificaba suficientemente su conveniencia en el expediente.

Su entrada en vigor coincide con el momento en que empiezan a ser ejercidas numerosas competencias por los diferentes departamentos de las comunidades autónomas.

Tras la concesión en abril de 1978 de la preautonomía a Andalucía, en 1979 comenzó el traspaso de funciones y servicios del Estado a la Junta de Andalucía y fue especialmente intenso durante los años 1983 y 1984. En ese ínterin se produjeron hechos tan relevantes como la celebración en 1980 del Referéndum Autonómico que permitió a la Junta de Andalucía acceder a la Autonomía a través del Art. 151.1 de la Constitución Española³ y la formación del gobierno autonómico surgido de las primeras elecciones al Parlamento de Andalucía celebradas en mayo de 1982.

1. Decreto 923/1965, de 8 de abril, por el que se aprueba el texto articulado de la Ley de Bases de Contratos del Estado. Título I, Capítulo I, Art. 20-22.

2. Decreto 3154/1967, de 28 de diciembre, por el que se aprobó el Reglamento General de Contratación del Estado. Art. 73.

3. El Art. 151.1 de la Constitución Española prevé un procedimiento especial de acceso a la autonomía, en virtud del cual se podía obtener, inicialmente, un mayor nivel de autogobierno, cumpliendo con unos requisitos más gravosos que los establecidos en el procedimiento común, regulado en el Art. 143. Entre ellos, el más relevante era la obligatoriedad de su ratificación mediante referéndum con el voto afirmativo de la mayoría absoluta de los electores de cada provincia. Exigir dicha mayoría de los electores, y no de los votantes y en cada provincia, supuso una gran complejidad en la superación de este requisito y Andalucía fue la única comunidad autónoma a la que se aplicaron las previsiones del Art. 151.1. País Vasco, Cataluña y Galicia se acogieron a lo dispuesto en la Disposición Transitoria Segunda de la Constitución y el resto de las Comunidades al referido Art. 143.

En el nuevo escenario andaluz, consecuencia del proceso excepcionalmente participativo que permitió gozar en poco tiempo de un alto grado de autogobierno, se pusieron en marcha por primera vez innumerables iniciativas dirigidas a la prestación de servicios en diversos ámbitos: sanitario, asistencial, educativo, cultural, residencial, etc., lo que exigió un gran esfuerzo inversor para procurar adecuadas infraestructuras que paliaran el mal estado u obsolescencia de las existentes, o, incluso, su inexistencia.

En ese particular contexto, diferente el andaluz al de otras muchas comunidades autónomas por alcanzar más rápidamente sus primeras competencias, entró en vigor el *Real Decreto 1465/1985, de 17 de julio, sobre contratación de trabajos específicos y concretos, no habituales, en la administración del estado, sus organismos autónomos y la seguridad social*, que determinó la obligación de encomendar los trabajos de redacción de proyectos y direcciones de obra a profesionales ajenos a las administraciones, y posibilitó en gran medida su contratación directa.

La *Orden de 9 de febrero de 1988*, de la Consejería de Obras Públicas y Transportes, *por la que se crea el Registro de Profesionales de la Edificación*⁴, permitió disponer de amplia información, aportada por los propios profesionales para su contratación mediante la aplicación de criterios objetivos. Era este el departamento de mayores competencias en la materia en el ámbito de la administración autonómica⁵ y por tanto el que generaba mayor volumen de trabajo para su contratación.

Los primeros años de autogobierno se caracterizaron por la intensa actividad que desplegaron los distintos departamentos de la administración autonómica en sus

respectivos ámbitos competenciales y por la insuficiencia de medios, tanto humanos como materiales, transferidos para ello. En estos primeros años se promovieron infraestructuras, centros educativos y de salud, viviendas públicas, se rehabilitaron casas consistoriales y teatros, etc., y fue necesaria la contratación de muchos trabajos de carácter técnico al tiempo que un gran estímulo para los profesionales en ejercicio, muchos de ellos formados en Andalucía y deseosos de participar activamente en ese proceso de crecimiento social. También las administraciones públicas contaban con personal con la necesaria titulación técnica y adecuada experiencia para acometer tan ingente tarea.

La arquitectura promovida en este primer momento por las administraciones públicas, en general y, particularmente, las andaluzas, obtuvo ciertos logros. Al desempeño de las nuevas competencias se agregó, por una parte, la voluntad política de llevarlo a cabo bajo exigencias de calidad y, por otra, la respuesta entusiasta de los profesionales de la arquitectura, que vieron en ello un estímulo profesional sin precedentes.

Es en este momento de gran actividad cuando se publica la *Ley, 13/1995, de 18 de mayo, de Contratos de las Administraciones Públicas*, y dos fueron las principales novedades que de inmediato se revelaron trascendentales para los profesionales y, también, para las administraciones públicas: salvo excepciones, quedó establecido que la contratación de los proyectos habría de ser por procedimiento abierto y forma de concurso; y, por primera vez se mencionó de forma explícita el Concurso de proyectos con intervención de Jurado⁶ como fórmula apta

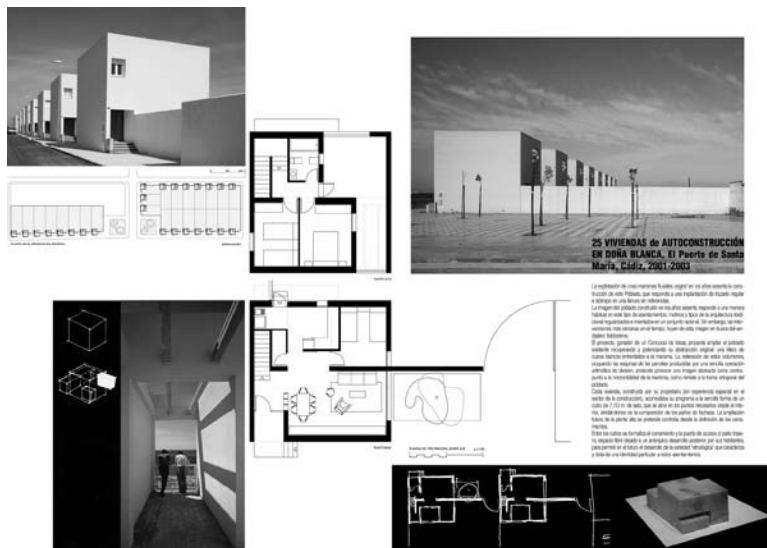
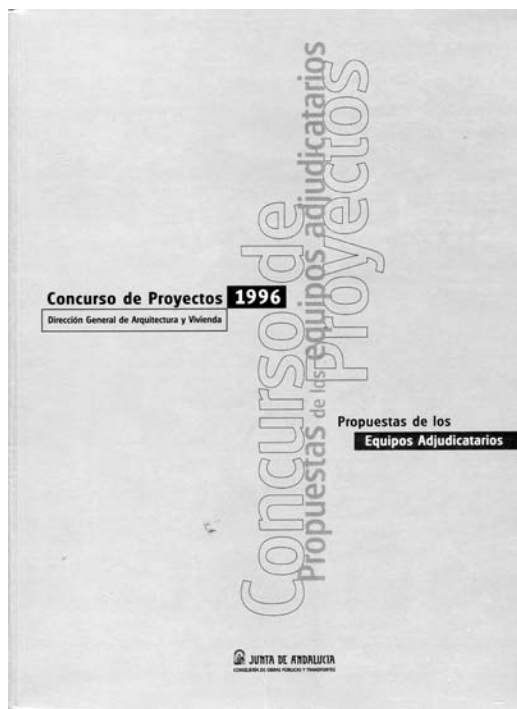
4. Boletín Oficial del Estado de 19 de febrero de 1988, Núm. 43

5. Competencias atribuidas en materia de Edificación en virtud del Decreto 279/1986, de 8 de octubre, de estructura orgánica de la Consejería de Obras Públicas y Transportes, que especifica que compete a la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, entre otras funciones, la ordenación, potenciación y defensa del hecho arquitectónico, la elaboración de estudios y normas sobre edificación.

El Decreto 238/1987 de 30 de septiembre, sobre creación de la Comisión de Arquitectura de Andalucía instituye a esta como órgano de apoyo de la Consejería de Obras Públicas y Transportes en el desempeño de sus funciones, resaltándose de esta forma su importancia, que requieren un alto órgano consultivo.

También a la Consejería de Obras Públicas y Transportes le fueron atribuidas las competencias a que se refiere el Artículo 13, 24, del Estatuto de Autonomía para Andalucía, en materia de colegios profesionales y ejercicio de las profesiones tituladas de arquitectos, aparejadores y arquitectos técnicos, transferidas por Real Decreto 2070/1983, de 29 de junio.

6. Art. 216 de la Ley 13/1995, de 18 de Mayo, de Contratos de las Administraciones Públicas. El Concurso con intervención de Jurado, exigía que éste estuviera compuesto exclusivamente por personas físicas independientes de los participantes y que adoptara sus decisiones con independencia. Para ello, los proyectos deberían ser presentados de manera anónima, y atendiendo únicamente a criterios indicados en el anuncio de celebración del concurso. Si de él se derivara un contrato, la adjudicación al ganador se realizaría mediante procedimiento negociado. En todo lo referente a publicidad, requisitos para contratar y ejecución del contrato, era de aplicación el resto del texto legislativo.



1 2

1. Concurso de Proyectos 1996. Propuestas de los equipos adjudicatarios. Dirección General de Arquitectura y Vivienda. ISBN 84-8094-120-6.

2. Viviendas de autoconstrucción en Doña Blanca, El Puerto de Santa María, Cádiz. Ramón Pico y Javier López.

para la adjudicación de proyectos de arquitectura, entre otros, por parte de las administraciones públicas.

La obligatoriedad de emplear la fórmula de concurso para la contratación de la mayor parte de los trabajos supuso desde su inicio profundos cambios y requirió un notable esfuerzo por parte tanto de los profesionales como de los promotores públicos y sus oficinas técnicas.

En Andalucía, conforme a la estrenada Ley 13/1995, la Dirección General de Arquitectura y Vivienda de la Consejería de Obras Públicas y Transportes anunció la contratación de los primeros proyectos el 3 de octubre de 1996, más de un año después de su publicación. Consecuentemente, el retraso había derivado en la acumulación de trabajo, ya que fue preciso revisar sus procedimientos administrativos para adecuarlos a la nueva Ley, y los primeros anuncios publicados fueron muy numerosos: 80 actuaciones correspondientes a sus principales programas.

La respuesta fue abrumadora: concurrieron 1.274 licitadores. Al alto grado de participación se sumó la elevada calidad de las propuestas presentadas, muchas de ellas suscritas por profesionales jóvenes que vieron en el concurso, más que un obstáculo que pudiera frenar su futuro profesional, una vía de acceso a los encargos públicos mediante la demostración de su capacidad a través de propuestas técnicas, presentadas bajo lema, en respuesta a enunciados precisos. No obstante, la participación también exigía un notable esfuerzo para, por

una parte, documentar y acreditar el cumplimiento de requisitos, tanto administrativos como técnicos, y, por otra, desarrollar una propuesta técnica que sería del todo determinante en la adjudicación (figuras 1 y 2).

Los concursos antes referidos tuvieron un gran significado por constituir una primera y masiva convocatoria e, inevitablemente, por el debate que provocó su celebración, tanto entre los licitadores como en el seno de las administraciones públicas.

Con posterioridad se sucedieron otras convocatorias, anunciadas por diferentes administraciones públicas, y desde diversas instancias se fueron fijando criterios sobre cuestiones inicialmente consideradas interpretables, o incluso interpretadas equivocadamente. También se produjeron cambios normativos, entre otros, la Ley 7/1997, de 14 de abril, de medidas liberalizadoras en materia de suelo y de Colegios Profesionales, que puso fin a las tarifas de honorarios, y el nuevo Reglamento General de la Ley de Contratos de las Administraciones Públicas, aprobado mediante Real Decreto 1098/2001, de 12 de octubre, que sirvió de desarrollo de la Ley vigente, y derogó el Reglamento General del año 1975 y la mayor parte de las disposiciones reglamentarias vigentes hasta esa fecha cumpliendo una misión compilatoria.

Es necesario recordar que hasta esa fecha estuvo en vigor el Real Decreto 2512/1977, de 17 de junio, por el que se aprueban las tarifas de los honorarios de

*los Arquitectos en trabajos de su profesión*⁷, lo que significaba a efectos prácticos que el precio de los trabajos profesionales estaba previamente fijado y la competencia entre las proposiciones presentadas por los licitadores había de centrarse en las propuestas técnicas. Por ello, los concursos pudieron dirimirse en condiciones, para muchos al menos, ideales al no verse impregnados los criterios de baremación por aspectos económicos.

En paralelo a la aplicación de la aún novedosa legislación en materia de contratación pública y su nuevo Reglamento, se seguían sucediendo cambios. En Andalucía se estaba produciendo un importante desarrollo de la estructura administrativa que incrementó el número de órganos contratantes sometidos a ella y desde el Estado se seguían transfiriendo nuevas competencias a la Junta de Andalucía. Como consecuencia de ello se incrementó de forma progresiva la contratación de proyectos mediante concursos, con el consiguiente beneplácito de los profesionales más receptivos a esa fórmula, aunque no se volviera a producir ninguna convocatoria tan nutrida como la anunciada por la Consejería de Obras Públicas y Transportes en 1996.

La *Ley 30/2007, de Contratos del Sector Público*, fue aprobada el 30 de octubre y da respuesta a la Directiva 2004/18/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 31 de marzo de 2004, sobre coordinación de los procedimientos de adjudicación de los contratos públicos de obras, de suministro y de servicios.

La nueva *Ley 30/2007* tuvo gran repercusión en la contratación pública al ampliar de forma notable el marco de aplicación, según se ha indicado en párrafos anteriores, y arbitrar relaciones novedosas hasta entonces entre los sectores público y privado mediante fórmulas de colaboración. En el ámbito concreto de la contratación de proyectos tuvieron gran incidencia los numerosos ajustes llevados a cabo: cambió su denominación, pasando de ser contratos de consultoría y asistencia a contratos de servicio; se elevaron las cuantías económicas máximas admisibles para procedimientos simplificados; se reguló la figura del responsable del contrato, admitiéndose tanto una persona física como jurídica y no necesariamente

integrada en el órgano contratante; etc. Asimismo, se incluyeron normas especiales aplicables a los concursos de proyectos cuya valoración, tras la correspondiente licitación, se encomendaría a un jurado.

Al igual que la *Ley de Contratos de las Administraciones Públicas*, también en la Ley de Contratos del Sector Público se han introducido modificaciones desde su primera publicación hasta alcanzar el *Texto Refundido de la Ley de Contratos del Sector Público*, aprobado mediante Real Decreto Legislativo 3/2011, de 14 de noviembre, vigente en la actualidad.

La situación actual constituye, al menos de momento, el final de un proceso en el que se ha ido afianzando de forma progresiva la fórmula del concurso tal y como hoy se aplica. Salvo excepciones claramente definidas, los trabajos de redacción de proyecto y/o de dirección de obra han de contratarse mediante la fórmula de concurso y con estrictos procedimientos que dejan pocas cuestiones al arbitrio del órgano contratante.

Desde 1995 y durante más de una década, fueron muchos los proyectos contratados mediante la fórmula de concurso y satisfactorios los resultados obtenidos tras la ejecución de las correspondientes obras, valoración que ha exigido un dilatado plazo de tiempo. El contexto estuvo marcado por el crecimiento y la estabilidad económica, lo que generó una oferta amplia y variada. Los licitadores pudieron optar, ante simultáneos anuncios de diversos promotores públicos, por aquellos trabajos más acordes a sus perfiles profesionales o ámbitos territoriales de preferencia, lo que incidió en un menor número de licitadores para cada anuncio que concurrían con propuestas de elevada calidad, y, como consecuencia de ello, las adjudicaciones recaían con frecuencia sobre propuestas técnicas sobresalientes.

Por otra parte, la publicación continuada en el tiempo de anuncios análogos por parte de administraciones públicas concretas que, en el ejercicio de sus respectivas funciones, desarrollan programas concretos afectados por normativas o instrucciones técnicas específicas, ha posibilitado a muchos profesionales participar de forma continuada en el tiempo y, a medida que alcanzaban un

7. Su derogación parcial se produjo con la entrada en vigor de la Ley 7/1997, de 14 de abril, de medidas liberalizadoras en materia de suelo y de Colegios Profesionales, que privó a los Colegios Profesionales de la potestad de fijar honorarios mínimos.

3 y 4. Sede Judicial de El Ejido, Almería. Andrés López Fernández.

5. Gimnasio en la Isla de la Cartuja, Sevilla. María Cayuela y Paco Marqués.

6. Sede Judicial de Antequera, Málaga. Ignacio Laguillo y Harald Shonegger.

3



4



mejor conocimiento de los condicionantes técnicos o normativos de los respectivos programas, hacerlo con propuestas cada vez más eficaces, llegando a adquirir de ese modo un alto grado de especialización (figuras 3 a 6).

El actual escenario económico ha conllevado una considerable disminución de la contratación pública, lo que ocasiona una elevadísima participación, reduce de forma notable las probabilidades de éxito y aumenta la frustración de los licitadores. La ponderación de las luces y las sombras de la fórmula de concurso no puede hacerse desde una visión distorsionada por las desfavorables circunstancias económicas actuales.

Aunque hoy no parece cuestionarse la fórmula en sí, ni por los profesionales ni por las administraciones públicas, su aplicación no está exenta de controversia. Dos cuestiones están siendo objeto de continuos debates desde 1995, y acentuándose progresivamente: la solvencia técnica o profesional exigible en cada licitación y la relevancia de la baja económica en la adjudicación resultante.

Por aplicación de la legislación vigente, la acreditación de una determinada solvencia técnica o profesional

es exigible de forma análoga a la de una determinada titulación profesional, y así debe especificarse en los Pliegos de Cláusulas Administrativas Particulares que rigen la contratación. El Art. 19 de la *Ley de Contratos de las Administraciones Públicas*, referido a los contratos de Consultoría y Asistencia, entre otros, establece que “la solvencia técnica o profesional de los empresarios deberá apreciarse teniendo en cuenta sus conocimientos técnicos, eficacia, experiencia y fiabilidad” y que podrá acreditarse, entre otros medios mediante “una relación de los principales servicios o trabajos realizados en los últimos tres años que incluya importe, fechas y beneficiarios públicos o privados de los mismos”. El Art. 20, referido a la prohibición de contratar, señala como causa última de prohibición “no acreditar la suficiente solvencia económica, financiera y técnica o profesional”. Textos legislativos posteriores no han modificado estos requerimientos.

Con independencia de la exigibilidad, por aplicación de la norma, de acreditar los requisitos mínimos que se estimen pertinentes a cada caso, es necesario ponderar sus bondades desde el interés público que se pretende. La solvencia profesional previa ha de garantizar el cumplimiento del objeto del contrato y evitar posibles deficiencias cuando estas pudieran estar motivadas por insuficiente o inadecuada experiencia por parte del profesional contratado para ello. Hacerlo de otro modo conllevaría que el resultado final pudiera ser proporcional a la experiencia previa, lo que se sólo vislumbraría tras la finalización de las obras y la inversión realizada. Por el contrario, fijar requisitos en exceso restrictivos, limitaría la concurrencia. La dificultad radica en fijar umbrales adecuados para cada caso de forma que mediante su aplicación puedan concurrir los licitadores que dispongan de la experiencia mínima adecuada. En la práctica, sin que haya una fórmula fija, la experiencia en usos específicos se exige en función de su dificultad técnica; a otros parámetros relevantes (cuantía económica de la inversión, superficie requerida, etc.) se fijan umbrales inferiores en un 50% a los correspondientes del trabajo que se licita, de forma que se posibilite a los profesionales el acceso a trabajos de cada vez mayor envergadura.

Pese a la procedencia desde el punto de vista normativo, así como la conveniencia desde el punto de vista del interés público y de la eficiencia de la inversión, de exigir



5



6

la acreditación de una solvencia técnica o profesional concreta, ante procedimientos abiertos publicados en los que se han establecido parámetros concretos y umbrales mínimos para ellos, colectivos profesionales han cuestionado su aplicación al interpretar, erróneamente, que de ese modo el órgano contratante está convirtiendo un procedimiento abierto en restringido. Ambos procedimientos son diferentes y no cabe interpretar conversión alguna entre ellos, si bien en ambos se pueden fijar umbrales mínimos de solvencia técnica, lo que queda inequívocamente establecido en los Pliegos y, por tanto, dado a conocer a los potenciales licitadores en el/los anuncio/s.

Mientras que el procedimiento abierto se celebra en una única fase en la que ha presentarse la acreditación de los requisitos exigibles, entre ellos, los de solvencia técnica, y la propuesta, el restringido se celebra en dos fases. En la primera de ellas se presenta la documentación acreditativa de los requisitos mínimos exigibles, como si de un procedimiento abierto se tratara, y, además, la necesaria para efectuar la selección de conformidad con los pliegos, a la que asisten únicamente los licitadores seleccionados en la primera fase por aplicación de los criterios establecidos en los pliegos, se presenta la propuesta.

La segunda cuestión controvertida, y de forma mucho más notable, es la relevancia que tiene la oferta económica en la adjudicación, especialmente a partir de la entrada en vigor de la *Ley 30/2007, de 30 de octubre, de Contratos de las Administraciones Públicas*, en abril de 2008, vislumbrándose ya los primeros síntomas de la actual crisis económica.

De forma comparable al efecto que de forma progresiva se produjo a partir de 1997 en el ámbito privado al quedar derogadas las tarifas profesionales de los arquitectos, en el ámbito público también se ha producido una reducción del precio de los trabajos profesionales, efecto apreciado en las ofertas económicas de los licitadores y que se ha acentuado en los últimos años al reducirse extraordinariamente la actividad y, consecuentemente, aumentar la competencia en precio. Valorar la proposición

económica de los licitadores de forma proporcional a la baja que cada una de ellas representa respecto al precio de licitación induce a estos a efectuar bajas considerables. Si a ello se añade que la oferta económica tiene mucho peso en la valoración total de la propuesta, el efecto es acumulativo y puede resultar que la adjudicación resultante lo sea por criterios próximos a la subasta.

El efecto es susceptible de moderarse mediante el establecimiento de parámetros y criterios de baremación adecuados: calidad técnica de la propuesta, cuya valoración puede responder a criterios muy diversos y no únicamente a criterios formales, mejoras en la prestación del servicio, plazo de ejecución de los trabajos, etc., así como el precio.

Es obvio que en una inversión pública, un porcentaje muy significativo de ella corresponde al precio de la obra, y en menor medida al de los trabajos facultativos. También lo es que la economía de la obra depende en gran medida del proyecto que sirve de base para su contratación y de la dirección facultativa de la obra. Para que el resultado final de la obra sea de calidad es condición necesaria, aunque lamentablemente no suficiente, que el proyecto lo sea previamente. Por todo ello, ha de tenerse presente que ponderar la valoración global de una oferta por ir acompañada de una muy ventajosa proposición económica puede conllevar hacer admisible una merma de la calidad de la propuesta técnica y, consecuentemente de la calidad final de la obra.

Con todo, el balance que cabe hacerse desde el punto de vista de la calidad de la arquitectura promovida por las administraciones públicas en el período que abarca desde 1995 hasta el momento actual es altamente positivo, siendo el concurso la fórmula generalizada para la adjudicación de los trabajos. El resultado final es la suma del esfuerzo sostenido de todos los agentes que intervienen en el proceso: promotores públicos, profesionales y empresas constructoras. Cuando todos ellos participan de una compartida sensibilidad hacia el trabajo de calidad, bajo parámetros de eficacia en todo comparables,

7



8



9



7. 30 Viviendas de Promoción Pública. Tomares. Sevilla. Javier Terrados.

8. Reforma del antiguo ambulatorio Hermanos Laulhé de San Fernando, Cádiz. Ignacio Laguillo, Luis Ybarra Gutiérrez y Harald Shonegger.

9. Centro de Salud en Calle Lucano, 7-9. Córdoba. Javier Terrados.

la administración contratante procure los medios para llevar a cabo una adecuada y efectiva dirección técnica y supervisión del proyecto y, con posterioridad, una muy cuidada ejecución de la obra.

Desde 1995 hasta hoy han sido muchos los proyectos adjudicados por concurso en base a los cuales se ha podido construir una arquitectura cualificada. Muchas administraciones públicas han impulsado activamente la producción de arquitectura de calidad en el marco de procedimientos estrictamente reglados. También promotores privados se han destacado por esfuerzos similares. Tanto en el ámbito público como en el privado, los resultados han demostrado que es posible lograr obras de gran singularidad sin realizar sobreesfuerzos económicos. Muchas de las obras producidas hoy son referencia obligada en foros nacionales e internacionales, y con ellas se han afianzado trayectorias profesionales muy notables.

El favorable escenario económico que ha acompañado gran parte de ese período ha producido mucha arquitectura. Además del crecimiento que han experimentado todas las ciudades al construir nuevas viviendas, destinadas a usuarios cada vez más diversos en sus modos de vida y sus necesidades, han sido renovados o contruidos ex novo equipamientos que sirven de soporte a los servicios públicos “de barrio”: centros asistenciales, docentes o culturales, sedes administrativas, complejos hospitalarios, infraestructuras para el transporte, etc. Todo ello ha conformado el actual paisaje urbano en el que nos movemos y con el que nos identificamos, reflejo de nuestra sociedad del bienestar (figuras 7 a 9).

Al tiempo que la arquitectura ha participado en ese crecimiento, destacándose notables ejemplos promovidos desde el sector público, se han incrementado de forma notable los servicios que la sociedad presta a los ciudadanos. De forma progresiva, ese crecimiento, necesario para responder a las cada vez mayores demandas de los ciudadanos, ha ido acompañado del objetivo de lograr su satisfacción, principal logro de una política de calidad, ampliamente extendida en todos los sectores de nuestra sociedad y que tiene su reflejo también en lo público. ■

el resultado se incrementa de forma notable. Es necesario que, en primer lugar, esa opción sea ejercida activamente por la administración pública contratante y que bajo ese prisma se establezcan los protocolos adecuados y se elaboren los pliegos técnicos y administrativos que tan determinantes son en la adjudicación de los proyectos. Tan necesario como lo anterior es que también

Bibliografía

AA.VV.: *Concurso de Proyectos 1996. Propuestas de los equipos adjudicatarios*. Sevilla: Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Junta de Andalucía, 1997.

AA.VV.: *Concurso de Proyectos 1997. Propuestas de los equipos adjudicatarios*. Sevilla: Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Junta de Andalucía, 1998.

AA.VV.: *Concurso de Proyectos 1998. Propuestas de los equipos adjudicatarios*. Sevilla: Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Junta de Andalucía, 1999.

AA.VV.: *Concurso de Proyectos 1999. Propuestas de los equipos adjudicatarios*. Sevilla: Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Junta de Andalucía, 2001.

Capilla Roncero, I; Ramos Carranza, A.; Sánchez-Cid Endériz, J. I.: Sevilla 1995-2005. Arquitectura de una década. Sevilla: Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla. FIDAS 2006.

Fuentes Documentales:

Constitución Española de 1978

Boletín Oficial del Estado de 19 de febrero de 1988, Núm. 43.

Decreto 923/1965, de 8 de abril, *Ley de Bases de Contratos del Estado*.

Decreto 3154/1967, de 28 de diciembre, *Reglamento General de Contratación del Estado*.

Real Decreto 2070/1983, de 29 de junio, *sobre traspaso de funciones a la comunidad autónoma de Andalucía en materia de colegios profesionales de arquitectos, aparejadores y arquitectos técnicos*.

Decreto 279/1986, de 8 de octubre, *estructura orgánica de la Consejería de Obras Públicas y Transportes*

Decreto 238/1987 de 30 de septiembre, *Comisión de Arquitectura de Andalucía*.

Ley 13/1995, de 18 de Mayo, *de Contratos de las Administraciones Públicas*.

Ley 7/1997, de 14 de abril, *de medidas liberalizadoras en materia de suelo y de Colegios Profesionales*.

Teresa Muñoz Santiago (Plasencia, Cáceres, 1961) es arquitecta por ETSA de Sevilla (1987) y Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico (2000). Es funcionaria del Cuerpo Superior Facultativo de Arquitectos de la Junta de Andalucía desde 1992 y ha desempeñado puestos de trabajo en las Consejerías de Obras Públicas y Transportes, Justicia y Administración Pública, Igualdad y Bienestar Social y, desde 2009, es Jefa de Servicio de Infraestructuras Culturales de la Consejería de Cultura y Deporte.

DE JURADOS Y ARQUITECTOS: IDEAS SOBRE LOS CONCURSOS

JURIES AND ARCHITECTS: IDEAS ON COMPETITIONS

Jesús Rojo Carrero

RESUMEN Los concursos de ideas de arquitectura fallados por jurados participados por profesionales cualificados prestigian a las entidades que los promueven y a los arquitectos premiados. Pero también entrañan aspectos polémicos que ponen de relieve sus debilidades y que pocas veces son analizados con actitud crítica. Pese a todo, los arquitectos prefieren este sistema de adjudicación por cuanto les reporta el íntimo beneficio de ejercitarse en el proyecto de arquitectura con un margen de libertad poco viable en los encargos directos u otros tipos de concursos más codificados. El análisis de los parámetros que determinan un buen concurso; el binomio concurso-investigación; el alcance de la intervención de los jurados; el derroche de tanta actividad creativa; el trabajo no remunerado de los concursantes... En este artículo avanzamos una reflexión sobre algunos de estos temas a partir de las opiniones de relevantes arquitectos vinculados de uno u otro modo a estos procedimientos competitivos.

PALABRAS CLAVE concursos de ideas; jurados; arquitectura; investigación; promotor público.

SUMMARY Competitions of architectural ideas that are judged by professionally qualified juries bring prestige to the institutions that promote them and to the award-winning architects. However, controversial aspects are also involved that highlight the weaknesses of these competitions and which are rarely analysed critically. None the less, architects prefer this award system because of the concomitant benefit of practicing in architectural projects, with a margin of freedom that is unfeasible in direct commissions or other more codified competitions. The analysis of the parameters which determine a good competition involves: the competition-research relationship; the scope of intervention of the jurors; the involvement of so much creative activity; the unpaid work of the competitors, etc. In this article we put forward a reflection on some of these issues from the opinions of important architects linked in one way or another to these competitive procedures.

KEY WORDS competitions of ideas; juries; architecture; research; public promotion.

Persona de contacto / Corresponding author: jesusrojo@arquired.es. Arquitecto.

*"El concurso es una oportunidad para una investigación muy limpia: ese es su lado bueno. Su lado negativo sería la ausencia de cliente y la falta de interacción con éste; y su lado peor, tirar a la basura tanta investigación"*¹.
Joan Roig i Duran (Batlle & Roig Arquitectes).

Dentro de la producción arquitectónica los concursos de ideas han significado tradicionalmente la búsqueda de soluciones magistrales a necesidades complejas y singulares. La oportunidad de celebrarlos nace, por decirlo de un modo simple y rotundo, de una esencial ausencia de ideas: surgen con la intención de superar el estancamiento de modelos y procedimientos contrastados que, en la ocasión planteada, no parecen plenamente satisfactorios. La concurrencia competitiva de los profesionales fuerza la exploración de caminos inéditos o la emergencia de nuevos talentos. Los concursos de ideas prestigan a promotores y concursantes, y el impacto de la solución premiada, la valía de las propuestas desestimadas o la repercusión social del proceso, marcan el carácter innovador y polémico que se les suele asociar y que es reconocible en ciertos hitos de la historia de la arquitectura: el concurso para el pabellón de la primera Exposición universal de Londres, en 1850; el organizado por el diario Chicago Tribune en 1922; en 1927 el de la sede en Ginebra para la Sociedad de Naciones; el concurso

para el Palacio de los Soviets de 1931; el concurso para la Casa de la Ópera de Sidney de 1957; el centro George Pompidou en 1970...

En el panorama reciente hemos vivido un periodo prolífico en concursos de arquitectura, incremento patente en nuestro país tras la promulgación en 1995 de la Ley de Contratos de las Administraciones Públicas, adaptando la antigua Ley de Contratos del Estado a las Directivas Comunitarias de la Unión Europea y definiendo un marco regulador para todo tipo de contratos, además de los específicos para la obra pública². Los principios de transparencia, publicidad y libre concurrencia son de este modo codificados e incorporados al estado de derecho y desaparecen prácticamente las adjudicaciones directas que, con criterios dispares, eran aún habituales casi veinte años después de nuestra incorporación a la nómina de las democracias occidentales.

De este modo, el tradicional concurso de ideas de arquitectura se ha visto absorbido por la praxis de la gestión pública, solapándose dos trayectorias que originalmente

1. Exposición *Concursos de Arquitectura con participación de jurado*, CPAJ 2002/2006. Video-entrevistas de la exposición. Sevilla, enero de 2008. Junta de Andalucía; Consejería de Obras Públicas y Transporte.

2. Ley 13/1995, de 18 de mayo, de contratos con las Administraciones Públicas. Exposición de motivos. 1 Justificación de la nueva Ley. BOE: num. 119 de 19 de mayo de 1995.

poco tenían en común: a la demanda de innovación y calidad de los concursos de arquitectura se ha yuxtapuesto la exigencia de garantías jurídicas del procedimiento administrativo. De tal manera que en este tránsito del *concurso como opción voluntaria al concurso como imperativo legal*, se producen desencuentros de intereses cuando no clamorosos conflictos.

Salvo poco representativas excepciones, la escasa cultura general de nuestra sociedad en materia de arquitectura y la ocupación de la iniciativa privada en cuestiones muy alejadas de la creación arquitectónica, incluso hostiles a esta, ha concentrado el interés de los profesionales en la Administración como el cliente con el que poder ejercer en condiciones dignas su actividad y desarrollar con cierto margen la innovación.

Con el nuevo marco normativo el arquitecto se enfrenta a la obligación de revalidar iterativamente su capacitación a través de los concursos, idoneidad y capacidad que se depuran en términos de solvencia administrativa, económica y profesional. Esto viene a acelerar entre otras causas la reconversión de los artesanales estudios de arquitectura, ajenos a los esquemas del mundo empresarial hasta el momento, en estructuras de producción más ágiles y sobre todo más competitivas.

Dentro de la variedad reglamentada por la Ley nos centraremos en aquellos concursos en los que el fallo viene determinado por la intervención dentro de los jurados de arquitectos ajenos a la Administración que gozan de una solvencia profesional incontestable y que prestigian con su presencia el procedimiento, dándose por hecho que las ideas por ellos premiadas lo son por su calidad, por su acierto y por su valor diferencial sobre las restantes soluciones tomadas en consideración.

Estas reflexiones nacen del desarrollo de una exposición retrospectiva de concursos de arquitectura celebrada en Sevilla en noviembre de 2008, promovida por el Departamento de Fomento de la Arquitectura de la Junta de

Andalucía, para la cual se recabaron, a través de entrevistas grabadas en video, las opiniones de varios arquitectos nacionales involucrados con asiduidad en los concursos de ideas de arquitectura con jurado³. En cierto modo lo aquí expuesto responde a una época que pudiera apreciarse como tiempo ya pasado, dado el profundo panorama de crisis que la producción arquitectónica vive arrastrada por la crisis general del sector de la construcción, a la vez que la Administración casi ha abandonado su papel como promotor de obra pública, cuanto más de Arquitectura, estigmatizada en nuestros días por la opinión pública como algo caprichoso, prescindible, y viable sólo desde la abundancia. En este estado de cosas, aún cuando es legalmente necesario convocar un concurso para acometer obras ineludibles, se opta preferentemente por procedimientos con requisitos tan limitativos que la figura del arquitecto queda reducida a la de un facultativo con cobertura de un seguro, o integrada en procesos productivos que diluyen su intervención a niveles de anonimato e incluso sometimiento.

EL POR QUÉ DE LOS CONCURSOS DE IDEAS CON JURADOS CUALIFICADOS

"A poco bien que esté organizado un concurso, en general debería dar lugar a una arquitectura de más calidad que cualquier otro sistema, puesto que hay más donde elegir. En muchos países cuando se han adoptado los sistemas de concursos, inmediatamente se ha notado una subida de la calidad media de la arquitectura que se produce". Antonio Ortiz García (Cruz y Ortiz Arquitectos)

Solo con analizar algunas experiencias próximas en el tiempo, cabe preguntarse qué razones inducen al promotor a optar por un procedimiento tan complicado y costoso, o por los motivos por los que los profesionales responden de forma tan entusiasta a convocatorias llenas de incertidumbre.

Ya hemos apuntado que los prestigiosos concursos de ideas se convocaban ante el agotamiento de soluciones inmediatas con las que acometer un problema complejo o

3. *Exposición Concursos de Arquitectura con participación de Jurados, CPAJ 2002/2006*, inaugurada en Sevilla en enero de 2008, promovida por el Servicio de Arquitectura (Dpto. de Fomento de la Arquitectura) de la Consejería de Obras Públicas y Transporte de la Junta de Andalucía. Esta exposición itineró a Granada en noviembre de 2008, y parte de la misma a Quito (Ecuador) en noviembre de 2010. Comisarios de la Exposición: Jesús Rojo Carrero y Valentín Trillo Martínez; Producción, guión y coordinación de las entrevistas: Julio Barreno Gutiérrez.

La mayoría de las citas recogidas en este artículo están extraídas de las entrevistas grabadas en video para dicha exposición. Al tratarse de transcripciones de respuestas orales espontáneas a un guión de preguntas omitidas en la grabación, se ha adaptado la sintaxis y modificado algunas expresiones para hacer las citas más legibles y adecuadas a la expresión escrita, procurando siempre la máxima fidelidad a los contenidos y a la literalidad de lo expresado por sus autores. Salvo indicación en sentido contrario, todas las citas que aparecen en el artículo provienen de estas entrevistas, por lo que omitiremos la indicación a pie de página.

novedoso, o simplemente para forzar la respuesta original. Siendo esto así, el promotor público busca además legitimar la solución que se ensaye con la garantía de actuar de la forma más participativa y pública posible, llamando a escena a las mentes mejor preparadas, concursantes y jurados, capaces de pensar y evaluar soluciones diversas y que estas sean presentadas a la ciudadanía de forma ilusionante. El éxito de la obra futura se adelanta a su propia construcción, y quedará avalado por la capacidad y altura profesional de los intervinientes, constatable en la representación virtual de la solución elegida. En el otro extremo, el posible fracaso dejará diluida la responsabilidad entre los actores implicados, quedando intacta la buena voluntad de un procedimiento impecable y democrático.

Es una certeza histórica que cierta arquitectura ha estado siempre íntimamente ligada al poder y se convierte en un valor probatorio de sus éxitos, sobreviviendo a su propia vigencia. En el ejercicio de su responsabilidad política, el gobernante rara vez se resiste a la seducción de dejar su impronta personal en forma de una arquitectura singular, propiciada en los concursos, que es presentada como un producto mágico capaz de concentrar sinergias y voluntades, de ser referente del prestigio nacional (regional o local), generador de riqueza, y atractivo cultural: es el popularmente llamado *efecto Guggenheim*, en alusión al milagro transformador del destino de la ciudad de Bilbao operado por el edificio de Frank Gehry a finales del pasado siglo. Pero es también una realidad que *“no siempre una arquitectura de marca resuelve un problema, y se cuenta para ciertas intervenciones con un corto plazo: el de una legislatura. Un problema profundo de arquitectura o urbanismo ha de resolverse en el largo plazo”* (Carmen Imberón García, Secretaria General de EUROPAN-España).

En cuanto a los arquitectos, el concurso juzgado por colegas de opinión respetada y cualificada, otorga la posibilidad de conquistar un estatus desde el que poder ejercer la profesión a una escala de mayor interés y volumen, y hacerlo además en condiciones de libertad, respeto e independencia inviables desde la praxis habitual de una profesión cada vez más masificada y devaluada socialmente. Es obvio por tanto que para el arquitecto el concurso de ideas con jurado es un *objetivo en sí mismo*, incluso

cuando ese encargo, de lograrse, se vea envuelto en frustrantes revisiones o abandonos. Se trata de una oportunidad única y obligada para los profesionales jóvenes o anónimos, dada la relevancia que adquieren al ser catapultados por el reconocimiento de expertos de primera línea. Aunque el esfuerzo no sea correspondido con un encargo firme o remuneración alguna, la inversión se considera rentable alcanzando otras posibles nominaciones: lograr un segundo o tercer premio, recibir un accésit o mención honorífica, o superar siquiera algunos de los descartes sucesivos y ser así recogido en las actas de los jurados, constituye una ambición inversamente proporcional al lugar que se ocupe en el *ranking* de aspirantes.

Agregar que la modalidad preferida por el arquitecto postulante, si restringida o abierta, va a depender de su marchamo. Ningún arquitecto de prestigio admitirá concursar en igualdad de oportunidades junto al novel o desconocido. De un lado porque estima inútil consumir recursos en las masificadas convocatorias abiertas; en parte por el demérito que puede suponer no ganarlas en favor de colegas de inferior rango. No obstante los concursos restringidos o por invitación rara vez evitan la suspicacia o la abierta polémica por cuanto que la elección de un limitado elenco agrava un aún mayor número de profesionales no convocados, mezclándose en las descalificaciones de estas convocatorias los alegatos de falta de legitimidad con las dudas sobre su legalidad⁴.

Acerca de la polémica inherente a los concursos no abiertos, Joan Roig opina que *“si se quiere (que la intervención la lleve a cabo) un determinado arquitecto de prestigio, la ley lo permite sin más problemas: la Administración sólo tiene que elaborar un dictamen diciendo que éste es el arquitecto idóneo para esa actuación, sin necesidad de convocar un concurso. Con esto acallaríamos esa situación, que a veces se da, en la que piensas que un concurso está amañado”*. De algún modo un concurso de ideas con jurado y restringido a participantes invitados, entraña una cierta contradicción por cuanto se limita el concepto mismo de concurso: las ideas ceden protagonismo en favor de la marca de autor, por lo cual el procedimiento adquiere una dimensión más formal que de fondo dado que los arquitectos de alto nivel convocados asegurarían obras de interés arquitectónico aún cuando el encargo fuese directo.

4. Un reciente ejemplo es el concurso restringido del Centro Nacional de Artes Visuales, promovido en 2008 por el Ministerio de Cultura (SEGIPSA), muy contestado por el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España y el propio Colegio de Madrid (Ver, por ejemplo, edición en papel de EL MUNDO de 14 de noviembre de 2008, p. 52)

LAS CLAVES DE UN BUEN CONCURSO

"Para que un concurso sea realmente interesante a nivel de arquitectura, un buen jurado es por lo menos tan importante como los buenos concursantes". Manuel de las Casas, Catedrático de Proyectos ETSAM, Politécnica de Madrid.

Desde la percepción del concursante, la valoración de los parámetros esenciales que deben garantizar la calidad y limpieza de un concurso de ideas con jurado se centran fundamentalmente en estos puntos:

- La elección de un jurado de profesionales cualificados, solventes y ecuanímes.
- La adopción idónea del modelo de concurso y la elaboración adecuada de las bases.

En lo relativo al jurado, parece ser opinión común que éste sea proporcionado en cuanto a su composición y competente en cuanto a la calidad de sus miembros. Los concursantes demandan que las decisiones recaigan fundamentalmente en el criterio de los arquitectos de prestigio, no vinculados al aparato de la Administración. Parece así confiarse en un juicio estrictamente arquitectónico y libre de contaminaciones.

En opinión del arquitecto Francisco Torres Martínez *"en los jurados debe haber una mayoría de arquitectos (además de los de prestigio): arquitectos al servicio de la administración convocante; arquitectos que tengan responsabilidades con el planeamiento urbano donde se va a producir la actuación... El político también debe estar y tiene que saber ilustrar acerca de lo que se quiere, del planteamiento que se ha tenido en cuenta en (la convocatoria de) el concurso, las incidencias que pueden haber, etc. Pero a la hora de juzgar el premio, el papel de los arquitectos es fundamental"*.

Esta postura puede ser entendida o al menos expresada de forma más radical por cierto sector de la profesión. En palabras del arquitecto Ramón Fernández-Alonso, *"la propiedad debería mantenerse al margen: tiene que delegar en el jurado. Los jurados deben estar absolutamente integrados por arquitectos que conozcan las necesidades que (el promotor) tiene, la problemática objeto del concurso...: esta sería una labor extra que tendría que establecer el jurado con la propiedad"*.

Entre las opiniones recabadas se sitúa en lugares demasiado secundarios a nuestro parecer la necesidad de adoptar criterios más objetivables que limiten en lo posible

apetencias personales o intereses coyunturales que desvíen las decisiones del jurado de la intención del concurso. No se puede pasar por alto que en la mayoría de los casos los miembros cualificados de un jurado son también arquitectos en activo y contendientes en otros concursos, y por tanto su actuación difícilmente quedará libre de prejuicios y tensiones.

Joan Roig apunta algún interés por centrar esta cuestión: *"Hay determinados arquitectos que se convierten en asiduos miembros de jurado y que van cambiando a lo largo del tiempo. No es una mala opción y no lo crítico. ¿Qué ocurre con esto? Pues que nadie es aséptico: son figuras que imponen su gusto y su opinión determinante sobre ciertas cosas. Quizás estos referentes debieran estar más mezclados (dentro del mismo jurado) y así se diese pie a más discusión"*.

Por nuestra parte, y al margen de estas opiniones, nos atrevemos avanzar aquí alguno de los importantes déficits estructurales que encontramos en la actuación de los jurados, tal y como están hoy concebidos:

- *Plazo insuficiente para el examen de las propuestas.* En función del número de concursantes presentados, este dato puede llegar a ser por sí mismo escandaloso. Podemos situar ejemplos entre los concursos recogidos en la exposición CAPJ 2002-2006⁵, en los que se puede calcular una media de atención a cada proyecto en torno a los dos minutos; este promedio se debe corregir al alza o a la baja según las propuestas hayan superado o no los primeros cortes selectivos. También se pueden ilustrar sesiones de una sola jornada en las que han sido examinados más de un centenar de trabajos. Aunque se estime en mucho la capacidad del jurado, semejante ingesta de información en un intervalo de tiempo tan concentrado puede suponer la comisión inevitable de errores de apreciación, o la mudanza de la intensidad y el rigor del análisis conforme la jornada avanza, presionados por el limitado plazo para evacuar un fallo.

- *Escasa profundización del jurado en el conocimiento de las bases y condiciones técnicas del concurso.* Por lo general, el concursante inscrito recibe una abundante documentación que ha de asimilar en sucesivos acercamientos al problema planteado. Sin embargo, los técnicos de prestigio externos de los jurados apenas si son informados convenientemente de estas bases en la misma sesión del fallo, por lo que pueden llegar a desconocer en gran medida los objetivos y compromisos del promotor al enjuiciar las propuestas.

5. Exposición *Concursos de Arquitectura con Participación de Jurado. 2002/2006*; CD catálogo de la exposición. Sevilla, enero 2008.

6. Molina, Carlos: *Arquitectura participativa*. En *Hechos, noticias, actualidad*. Mayo 2007, N° 21. Madrid: Hermandad Nacional de Arquitectos, pp. 42-46.

Estas deficiencias pueden llegar a degradar el trabajo de los concursantes, pero además también debilitan la autoridad del jurado, abocado a dictaminar con importantes carencias. Debilidades del sistema que son, por otra parte, bien conocidas por los aspirantes experimentados, que saben priorizar en sus trabajos la baza de la sorpresa, la expresión atractiva y el dominio de técnicas publicitarias. En palabras del arquitecto Josep Llinás y Carmoña, *“hay arquitectos que trabajan los concursos con una voluntad clara de ganarlos utilizando sistemas infográficos y representativos que puedan deslumbrar a jurados poco formados”*. Se reafirma implícitamente la importancia de un buen jurado como antídoto ante estas veleidades.

Pero el acierto de un jurado va a depender también de los medios a su disposición, de modo que aunando calidad profesional con calidad de procedimiento, los concursos podrían salvar muchas de las ulteriores dificultades de gestión de los proyectos seleccionados y evitar polémicas innecesarias.

Se puede también plantear la oportunidad de profesionalizar y revalorizar aún más los jurados, aspecto controvertido por lo peyorativo que toda especialización profesional conlleva en cuanto a pérdida de perspectiva y concentración de poder. Sobre este particular, se planteaba a los entrevistados el posible traslado a los concursos de la figura de los *referee* o comités de expertos rotativos, habituales en otros campos del saber, capaces de evaluar en condiciones no tan estresantes y desde el doble anonimato la producción científica especializada. Para Luis Fernández-Galiano, Catedrático de proyectos de la ETSA, Politécnica de Madrid y director de las revistas *Arquitectura Viva*, *AV Monografías* y *Arquitectura proyectos*, el papel de estos expertos ya existe: *“es el que juegan los arquitectos de reconocido prestigio, miembros externos en el jurado, aunque no son anónimos, sino muy públicos: un papel muy crítico y decisivo en el desarrollo de los debates”*.

Como hemos introducido al principio de este punto, el lugar común en las reflexiones de los arquitectos participantes parece residir en la creencia de que la categoría profesional de los miembros del jurado garantiza con suficiencia la calidad de un concurso. Sin menoscabo de esta idea, queremos hacer aquí énfasis en que a pesar de esa alta cualificación exigible sin excusas, las carencias estructurales de un concurso pueden mermar sustantivamente la capacidad del jurado, restar ecuanimidad al fallo e incidir muy negativamente en el servicio que este debe prestar a concursantes, organizadores y a la ciudadanía en general.

LA PARTICIPACIÓN CIUDADANA

Otro argumento a debate es la forma en la que, en aquellas iniciativas de alto interés general, ha de tener cabida la voz del ciudadano, bien con carácter consultivo, bien como *jurados populares* con capacidad decisoria.

La opinión mayoritaria rechaza estos estamentos por su falta de cualificación y su potencial tendencia a sobrevalorar lo anecdótico y superficial. Como mucho, las voces autorizadas más conciliadoras defienden que los jurados profesionales deberían por norma exponer didácticamente ante el gran público sus decisiones y valoraciones. Para Manuel de las Casas, el jurado debería siempre *“dar la cara frente a los concursantes y frente a la sociedad a la que se está respondiendo”* explicando y argumentando públicamente las propuestas premiadas. Los más reacios sostienen en cambio, que los cargos públicos son elegidos por el ciudadano y, con esta responsabilidad democrática, deben asumir la representación popular también en el seno de los jurados que ellos mismos convocan. Lo contrario puede entenderse como *“una cierta perversión democrática”*, en palabras del arquitecto Antonio Ortiz.

En opinión de Joan Roig *“la participación ciudadana es básica, pero no en la elección del producto sino en la elaboración del programa que ese producto tiene que resolver”*. Es afín a este pensamiento el Catedrático de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas de la ETSA de Sevilla, Víctor Pérez Escolano, para el que *“es cada vez más frecuente la proposición de ideas en el marco del proceso de participación pública en los planes urbanísticos. Es ahí donde procede una cierta decantación popular de objetivos, pero nunca en la elección de propuestas ya de rango proyectual orientables por un supuesto gusto mayoritario amparado en orientaciones mediáticas”*⁶.

ANTES Y DESPUÉS DE LOS CONCURSOS

Tras la experiencia acumulada debería también abordarse el alcance de la misión del jurado de prestigio: es decir, si como hasta ahora es habitual, ésta empieza y acaba en las sesiones de deliberaciones y fallo del concurso, abandonando a su suerte a responsables públicos y premiados, o si debe implicarse de algún modo a lo largo de todo el proceso concursal, incluso en el seguimiento del proyecto y la obra.

Se trataría de una nueva carga de responsabilidad para los jurados, pero tal y como afirma Ramón Fernández-Alonso *“la labor del jurado siempre parece pequeña: ésta debería empezar cuando se comienza a elaborar las bases y terminaría*

garantizando, tutelando la idea propuesta para que llegue a construirse y no desampararla en ningún momento”.

Por su alta valoración profesional los jurados externos deberían al menos tener voz para intervenir como consejeros y árbitros en las cotidianas fricciones entre el promotor y el arquitecto adjudicatario, controversias que tantos recursos públicos pueden consumir de manera estéril. Josep Llinás ilustra muy gráficamente una situación habitual tras los concursos: *“En ocasiones los jurados les entregan los proyectos ganadores a instituciones con otro nivel, con otra escala: grandes proyectos que acaban en manos pequeñas. Estaría bien que (el jurado) hiciera un seguimiento para amparar el proceso hasta no sé bien qué momento...”*

Francisco Torres sitúa la responsabilidad entre las dos partes afectadas: *“Hay promotores que toman el resultado como un primer paso que se ha dado en una dirección y que hay que seguir en esa dirección con cierto rigor, y otros que lo ven como algo que les ha caído encima y a ver cómo lo reconvierten. (Tras el fallo) se abre un proceso cliente–arquitecto en el que los dos tienen responsabilidades, y hay que saber estar en ese proceso”*. También con una visión crítica del problema, José Morales Sánchez (estudio MGM Morales Giles Mariscal, y Catedrático de proyectos de ETSA Sevilla), apuesta por *“centrar gran parte de la implicación del jurado en los miembros de la administración, para que la gestión del proyecto se haga de acuerdo con el debate surgido en las deliberaciones y en la obtención de un resultado. Hay lugar para que las sugerencias al proyecto (elegido) se anoten en las actas del jurado, y que el concursante tome buena letra de ello, para que modifique algunas circunstancias del proyecto que ha entregado. A veces se llega a producir lo contrario: se espera a la sordina de la gestión para traicionar la idea del concurso”*.

Estas opiniones dibujan una realidad reconocible por aquellos que se hayan visto envueltos en el desarrollo de proyectos y obras emanadas de concursos. Se trataría de un cambio brusco de discurso, difícil y dolorosamente asumible por los arquitectos concursantes: una valoración inicial, selectiva y decisoria sobre las propuestas desde el terreno casi exclusivo de la arquitectura en el momento del fallo del jurado; e inmediatamente después y al margen de los jurados y sus análisis, una gestión centrada de forma conservadora en aspectos principalmente económicos y constructivos, desvinculada cuando no contraria a los parámetros que evaluaron su elección, tensando el proceso con el objetivo de reconducir los

proyectos a territorios más convencionales y contrastados, banalizando las ideas premiadas.

No podemos dejar de traer a estas reflexiones algunos apuntes sobre aspectos que también van a marcar el nivel de una convocatoria: la elección del modelo de concurso y la preparación de las bases.

En ambos temas puede jugar un papel importante la Secretaría Técnica elegida por el convocante y que según los casos desarrolla un papel diverso, según el promotor le asigne tan solo la tarea de garante del cumplimiento formal del procedimiento administrativo, o le confiera la responsabilidad de instruir intelectualmente el concurso. Carmen Imbernón sitúa en el ámbito de las deliberaciones del jurado a este personaje de reparto: *“El secretario técnico es la persona encargada de transmitir a todos los interlocutores implicados en el proceso concursal, los objetivos previos que se han planteado. Es aquel que, al margen de la decisión individual de determinado miembro del jurado tiene que recordar esos objetivos, porque si se pierden de vista el proceso posterior de llevar a cabo el proyecto se diluye muchísimo”*.

Para Ramón Fernández-Alonso el perfil del secretario debe ser propio de un arquitecto: *“Para que el concursante tenga la suficiente información en ese (corto) espacio de tiempo, es fundamental que dentro del jurado haya una persona que sepa traducir al lenguaje de la arquitectura las demandas de la propiedad. Esta persona es el secretario técnico y es insustituible”*. Efectivamente esta tarea de síntesis es trascendental. En caso contrario, las incertidumbres que en ocasiones se trasladan a los concursantes son tan extensas, inconexas y de contenidos tan amplios, incluso incompatibles, que el concursante se ve pronto tentado a la respuesta aventurada y poco ajustada a lo solicitado, antes que al contradictorio y tedioso ejercicio de atender bases extensas y confusas.

Una de las primeras decisiones que ha de abordar la Secretaría Técnica encargada de montar la convocatoria será elegir su formato. El concurso de ideas de arquitectura con jurado tiene su expresión esencial en la convocatoria abierta, internacional y anónima, con propuestas presentadas bajo lema en las que la identificación del autor es un asunto irrelevante en el proceso de selección de las ideas. En la versión más antagónica al espíritu de la libre concurrencia de ideas se situaría el concurso restringido por invitación expresa de los contendientes, en el que el anonimato de las propuestas es generalmente

obviado ya que tan importante o más que la idea puede llegar a ser el prestigio profesional y mediático de la firma que la presenta. Entre ambos modelos se han ensayado diversas hibridaciones: concursos en dos fases, en los que hay una primera selección de concursantes en virtud de su Curriculum Vitae o por el examen de propuestas a nivel de ideas previas; o bien por una selección mixta con ambas modalidades (curriculum e ideas) en esa primera fase; concursos de propuestas avalados por empresas constructoras solventes que en cierta forma responden de la viabilidad de las mismas; concursos de proyectos casi ejecutivos buscando de nuevo el examen eficaz e inmediato de la idea seleccionada; concursos de ideas no vinculantes, para tras el fallo ser desarrolladas por otros profesionales distintos a sus autores; concursos en los que se condiciona la participación a criterios localistas, como tener despacho dentro de ámbitos limitados; o al hecho de haber realizado anteriormente obras similares o de cuantía económica equivalente, etc.

Salvo el canónico concurso abierto y anónimo, todas las demás versiones encierran como ya hemos apuntado una cierta perversión de la razón de ser de los concursos, y han nacido a lo largo de la historia de la arquitectura por el temor de los convocantes de poner en manos de arquitectos desconocidos o ineficaces la responsabilidad de desarrollar proyectos importantes, por no hablar de una desconfianza hacia los jurados a los que paradójicamente elige para deliberar. Entran aquí en conflicto la *esencia de un concurso de ideas* con la *obligación legal de convocar concursos*. Cuanto mayor es el nivel de exigencia de requisitos en la restricción de los participantes, el organizador se aleja de la idea de concurso y, por consiguiente, más cerca se encuentra de la modalidad de encargo directo.

Peter Murray lo expresa abiertamente de este modo en la introducción de su interesante libro sobre la Ópera de Sídney: *“Si bien el sistema de concursos ofrece la oportunidad de descubrir nuevos talentos, se corre el riesgo de seleccionar proyectos que verdaderamente el cliente no*

desea, arquitectos que saben diseñar pero no construir, y edificios que no funcionan. El proceso de selección del jurado arroja proyectos que son visual y arquitectónicamente impactantes – y frecuentemente ignora aquellas propuestas más conservadoras” (...) *“Como consecuencia directa del concurso de la Ópera de Sídney, los concursos abiertos han sido paulatinamente menos usuales y han cobrado una creciente preferencia los concursos restringidos donde los organizadores contrastan las credenciales de los arquitectos antes de invitarlos a participar”*⁷

UNA ARQUITECTURA PARA LOS CONCURSOS

“Los arquitectos sabemos que es muy distinto trabajar con un cliente específico, con un encargo cerrado, que batallar por él en un entorno competitivo, que creo que siempre excita la innovación y la investigación, si por esta entendemos formas diferentes de abordar la actividad proyectual”. Luis Fernández-Galiano.

Sobre la capacidad de suscitar la investigación que tienen los concursos de ideas de arquitectura, son encontradas las opiniones de algunos de los entrevistados. En la medida en que el cliente está temporalmente ausente y se trabaja de cara a un jurado de cierto nivel, Josep Llinás confiesa que para él un concurso de arquitectura *“es una oportunidad para hacer un proyecto con un cierto riesgo, para salir de aquellas cosas en las que a veces trabajas con instrumentos más seguros o que se te piden más codificadas: es una oportunidad para sacar un poco los pies del tiesto”*

EndefensadelosconcursosRamónFernández-Alonso dice creer en *“el proyecto como proceso de investigación. Los concursos desempeñan aquí un papel muy importante, y si no existieran habría que inventarlos, porque permiten al arquitecto un espacio de libertad y lo garantizan. El concurso es la herramienta que más identifica la investigación con una producción profesionalizada de la arquitectura”*

Sin embargo hay voces críticas con la identificación de este binomio. Manuel de las Casas lo matiza de este modo: *“Yo no estaría muy seguro de la relación directa entre concursos e investigación. Los concursos ayudan a plantear*

7. Murray, Peter: *The saga of Sydney Opera House: the dramatic story of the design and construction of the icon of modern Australia*. London [etc.]: Spon Press, 2004, p. xvii: *“While the competition system does have the advantage of discovering new talent it runs the risk of selecting a scheme that the client does not really want, an architect who can design but cannot build and building that does not work. The judging process throws up designs that are visually and architectural striking – and often ignores the more reticent entries” (...)* *“As a direct result of the Sydney Opera House, open competitions have been used less and less with a growing preference for limited competitions where the organizers check architect’s credentials before they invited them to participate”.* (Traducción del autor). Se refiere aquí al dilatado y tortuoso recorrido de génesis de este edificio emanado de un concurso internacional abierto.

nuevos temas y sirven para desarrollar ciertas ideas o planteamientos anteriores, que difícilmente se plasman en un encargo directo por la dificultad de encontrar un cliente abierto a diferentes alternativas. Pero el concurso tiene normalmente un problema y es el (breve plazo de) tiempo: poco se puede experimentar en un sentido cierto. La investigación necesita mucho tiempo”.

El posicionamiento intelectual del arquitecto ante el reto de resolver un ejercicio libre en un contexto competitivo, puede llevarle al divorcio entre una *idealización* de esa arquitectura y su capacidad para *materializarla*, a veces con un indisimulable desconocimiento de la técnica que las hace viables o del coste económico y temporal de su ejecución. Encontramos así casos paradigmáticos como lo fue el citado Palacio de la Ópera de Sídney del danés Jørn Utzon⁸, u otros muchos más recientes y cercanos: el Pabellón–Puente de Zaha Hadid para la expo–2008 de Zaragoza⁹; La Cidade da Cultura de Santiago de Compostela, concurso ganado por el prestigioso arquitecto Peter Eisenman en 1999¹⁰; o el Metropol–Parasol de Jürgen Mayer en Sevilla de 2004, proyecto este último poco afortunado, con una importante contestación ciudadana y política, en parte por la varias veces aplazada entrega de una obra con importantes desviaciones económicas en tiempos ya de fuerte crisis económica (abril de 2011); en parte por su pretendida formalización descontextualizada en un casco histórico muy blindado a las novedades según el sentimiento colectivo. Esta situación constatable en célebres convocatorias, puede llevar a los concursos de arquitectura y con ellos a los propios arquitectos, jurados y organizadores, a altas cotas de impopularidad y rechazo social.

Por otra parte y desde un punto de vista disciplinar, sería oportuno estudiar críticamente la pérdida de autonomía a la que el arquitecto se somete de forma voluntaria en este

ejercicio de lo imposible que supone la denominada popularmente “arquitectura–espectáculo”, por cuanto significa el abandono parcial de su responsabilidad en aras de concentrar una investigación descompensada hacia los aspectos más formales de la arquitectura, quedando depositada la viabilidad y veracidad de su concreción material en manos de potentes despachos de ingeniería que posteriormente *salvan las ideas* surgidas de este celo competitivo e innovador. En ocasiones este ajuste a la realidad constructiva llega a significar notables desfiguraciones de las ideas originales; en casi todos los casos, elevadas desviaciones presupuestarias.

A propósito de la cuestionable verosimilitud de muchas propuestas, llevadas a concurso con imágenes muy sugerentes, el arquitecto Javier Terrados afirma admirar “*la capacidad de algunos estudios de presentar un producto gráfico muy atractivo que convence y compensa las carencias de viabilidad de la propuesta (...)*”¹¹. De nuevo surge la polémica como consecuencia de una aparente frivolidad de los concursantes, pero también por la supuesta falta de rigor de los miembros cualificados del jurado en los que se deposita la responsabilidad de elegir las propuestas. Estos, al menos, deberían incorporar en sus valoraciones una llamada de atención sobre las consecuencias económicas y de gestión de propuestas que por su carácter innovador van a requerir una investigación hasta entonces no desarrollada o predeciblemente costosa.

LOS CONCURSOS DE ARQUITECTURA Y EL TRABAJO NO REMUNERADO

“Esta es quizás la parte más débil del proceso, porque hay un esfuerzo muy grande por parte de los profesionales que en cierto modo, salvo los premiados, no ven equilibrada la respuesta. Hay concursantes y hay ideas que son brillantes y no adquieren el reconocimiento que debieran”. María Dolores

8. Para conocer los detalles del concurso y la construcción de este icono de la arquitectura, se recomienda la lectura del citado libro de Peter Murray, *The saga of Sydney Opera House: the dramatic story of the design and construction of the icon of modern Australia*. Es muy significativo que en el desarrollo del proyecto adquirió una dimensión internacional y especializada el gabinete de ingeniería fundado por Ove Arup, que hoy por hoy sigue siendo asesor y garante asiduo de arquitectos concursantes en todo el mundo. El edificio tardó en construirse 18 años, inaugurándose en 1973, y su presupuesto superó el 1.450'00% del coste inicialmente calculado en la propuesta de concurso de 1957.

9. El número especial sobre la Exposición Internacional de Zaragoza 2008, de julio de 2008 de la revista *Europ'A*, publicación de la Asociación para la Promoción Técnica del Acero, comenta en una serie de artículos unas jornadas técnicas celebradas en abril de ese año en la sede de la Confederación Hidrográfica del Ebro. En el artículo *Catedral Fluvial* los autores del artículo comentan la ponencia de los ingenieros de FHECOR, que describen “el esfuerzo para llevar a buen término un proyecto complejísimo que, en principio, carecía de concepto, al menos en lo que a solución estructural se refería, por lo que hubo que pensarlo y definirlo a posteriori (...)” En el mismo artículo se revelan “los cambios que se introdujeron en la propuesta inicial de ARUP (un cajón de hormigón) realizando FHECOR una variante (un cajón de acero que luego derivó en la actual celosía (...))”, o más adelante relatando cómo la ubicación de los “huecos definitivos que se han abierto en el puente” están supeditados a cálculos iterativos de la estructura.

Gil Pérez, Jefa del Servicio de Arquitectura de la Consejería de Obras Públicas y Transporte de la Junta de Andalucía.

Tratamos finalmente el aspecto más negativo de los que pueden ser abordados al hablar de los concursos de arquitectura, sobre todo de los concursos de ideas o proyectos.

Si atendemos a que el objeto genuino de la profesión del arquitecto es el proyecto de arquitectura, en toda su dimensión, como representación de la misma, como prototipo y modelo verificable y como partitura para su construcción en un lugar y tiempo concretos, resulta difícil comprender que los arquitectos estén dispuestos a responder una y otra vez de manera masiva e intensa a concursos por lo general no remunerados, anticipando gran parte de su trabajo a la posible obtención de un encargo. Las condiciones de incertidumbre extremas de los concursos, en los que el acierto queda muy condicionado a variables que no son controlables sólo por la calidad del proyecto, y con bajas probabilidades de éxito en función del normalmente alto número de participantes (dato por lo general desconocido de antemano), encenderían las alarmas en los estudios de viabilidad de cualquier actividad empresarial.

Según el arquitecto Patxi Mangado, *“A los arquitectos se nos puede demandar por muchos errores, pero no es el de la entrega uno de ellos cuando se nos convoca a un concurso. Sin embargo, cada vez más, nos preguntamos si esta generosidad se ve reconocida, al menos, mediante convocatorias bien planteadas, suficientemente compensadas y con jurados de calidad contrastada. (...) Cada vez más los concursos de arquitectura, y por supuesto hay excepciones, están marcados por unas maneras que atentan contra la dignidad de los participantes en la medida que su trabajo es ninguneado o infravalorado (...)”*¹²

Para los *no ganadores*, el concurso representa como mucho algún tipo de enriquecimiento profesional íntimo. Así lo manifiesta Ramón Fernández-Alonso: *“Dentro de la producción de un arquitecto, los concursos no ganados están*

en una estantería especial, y son ideas que luego se retoman parcialmente. Esos concursos no ganados son peldaños en los que uno se apoya para en un determinado momento dar un acierto y llegar a un determinado sitio”. Con esta opinión coinciden la mayoría de los entrevistados, defendiendo el concurso como oportunidad para el arquitecto de ejercitarse en terrenos que de otro modo son difíciles de explorar, y el propio Peter Murray lo explica en parecidos términos en la introducción del libro referido anteriormente: *“Los concursos demandan inmensas cantidades de horas no remuneradas por parte del arquitecto. A pesar de lo cual, una buena parte de la práctica de los estudios está dispuesta a emplear el tiempo en ellos, no solo por la oportunidad de ganarlos, sino también para comprobar sus ideas arquitectónicas, mantenerlas al día y ejercitar sus recursos humanos”*¹³

Cabría analizar aunque sea brevemente la estructura productiva y los esquemas de funcionamiento internos de los estudios de arquitectura asiduos a los concursos. Normalmente encontraremos despachos que cuentan con ingresos económicos asegurados y suficientes, y pueden destinar, aún asumiendo riesgos, parte de estos recursos al sufragio de costosas entregas en sucesivas convocatorias sin poner en peligro su viabilidad profesional. Por otra parte se nutren habitualmente de colaboradores en cierto modo de recambio, cualificados sobre todo en el uso de potentes herramientas infográficas, y capaces por tanto de generar imágenes atractivas con relativa rapidez a partir de ideas básicas muy preliminares en el proceso proyectual; mano de obra que acepta trabajar gratis o casi gratis con la única contrapartida de adquirir prestigio curricular por participar bajo la firma del estudio, y la promesa de ver recompensado económica y laboralmente su esfuerzo sólo en el caso de ganar el encargo, lo cual constituye un estímulo añadido. Un prototipo recurrente de los llamados “estudios concurseros” sería el de un equipo regentado por arquitectos que ejercen la docencia en las Escuelas de Arquitectura y que recaban

10. Es conocido que el arquitecto Wilfried Wang, frente a la defensa que encabezó su colega Luis Fernández-Galiano, sostuvo una posición contraria a este proyecto en el seno del jurado del concurso por considerarlo megalómano e irresponsable, y advertía que el coste se dispararía a causa de la indefinición del proyecto. Ver artículo en EL MUNDO, edición del 11 de enero de 2011, p. 44. Hoy día el edificio está terminado y en uso sólo parcialmente.

11. Pastor Segovia, Ignacio; Tejido Jiménez, Javier: *Conversación con Javier Terrados*. En *Andén, revista de arquitectura*. 2011. Nº 1.. Sevilla: Signos Visibles S.L. pp. 8-23.

12. Patxi Mangado, *Concursos de arquitectos o chapuzas*, EL PAÍS, edición de 28 de febrero de 2009, p. 40.

13. Murray, Peter: *The saga of Sydney Opera House: the dramatic story of the design and construction of the icon of modern Australia*. London [etc.]: Spon Press, 2004, p. xvii: *“The system also demands a huge number of unpaid man-hours on the part of the architect. Despite this, many architectural practices are willing to expend the time, not just to winning, but to test their architectural ideas, to keep their eye in and to develop their staff”*. (Traducción del autor).

para estas tareas a estudiantes y arquitectos recién licenciados y previamente seleccionados por su capacidad demostrada como alumnos; jóvenes hábiles, entusiastas y dispuestos a desplegar lo mejor de sí mismos con ilusión y entrega sin reservas.

La prolífica producción de ideas y la espectacular puesta en escena a que dan lugar los concursos, devalúan la percepción externa del trabajo de los arquitectos. Las administraciones convocantes y el gran público llegan a creer, seducidos por la abundancia y calidad de los proyectos presentados, que estos se gestan con bajo coste y escasa dedicación, y que las ideas surgen de una suerte de técnicas automatizadas que no precisan especial esfuerzo. De otra manera no sería comprensible que un profesional altamente cualificado trabaje con tanto compromiso y generosidad. Pero lo cierto es que los concursos consumen cuantiosos recursos económicos y suponen elevados sacrificios personales para los concursantes. Carmen Imbernón comenta de modo expresivo su experiencia en EUROPAN: *“La verdad es que cuando (desde el jurado) se ven todos los paneles juntos es absolutamente abrumador: es impresionante el trabajo, el esfuerzo y la implicación que hay detrás. Produce desazón ver que de todos se salvan tres, cinco... o diez, y que trescientos noventa no existen más. Sobre todo cuando entre estos hay propuestas muy valorables, al margen de los premiados”*.

Resultaría perverso que la competitividad fuese admitida y aprovechada por los promotores de concursos como palanca para explotar especulativamente la cantidad y calidad de la respuesta creativa de los participantes¹⁴. Alguna corriente ideológica apunta sin embargo en esa dirección a la hora de definir los nuevos modelos de relaciones laborales: *“Quienes trabajan gratis tienen más ambición, más hambre que aquellos que perciben un sueldo. Y además son más creativos. (...) No se trata de pasantías, prácticas o jóvenes recién licenciados. Hablamos de profesionales más o menos cualificados”*¹⁵. En otras disciplinas existen frentes de opinión más o menos organizados en contra de este tipo de trabajos

en los que, jugando con la superabundancia de profesionales, el sistema oferta trabajo a cambio de oportunidad y poco más. Son los movimientos *Gratis No Trabajo*¹⁶ en el mundo del periodismo, o el más antiguo e internacional *NO/SPEC*¹⁷, en el ámbito del diseño gráfico y los concursos del ramo.

Antonio Ortiz es rotundo y acertado en este asunto: *“el sistema de concursos es económicamente disparatado: para elegir un proyecto, recibir doscientos... Calculas el número de horas y el esfuerzo y el valor económico de lo que está allí, y es un disparate propio de sociedades que podemos llamar opulentas”*.

Y Rem Koolhaas, a quien precisamente no le han ido mal las cosas en las más selectas competiciones restringidas, afrentado por el desarrollo del concurso en San Petersburgo para la sede de Gazprom, lanzó en enero de 2007 un llamamiento a los prestigiosos colegas de todo el mundo para conjurar un boicot a los concursos internacionales: *“Estamos permitiendo que nos consuman interminables recursos y grandes cantidades de ideas sin resultados. Estoy en campaña para convencer que estas competiciones son inútiles y deberíamos hallar otras formas más eficientes”*¹⁸.

Esta es sin duda la gran deuda que los promotores de concursos vienen contrayendo con la profesión: la de encontrar fórmulas que hagan de la esforzada implicación de los arquitectos y de sus elaborados productos, un valor y no un desecho. Habría que repensar los concursos de ideas, como proclama Koolhaas, trayendo a primer plano la siguiente reflexión: que la elección de una propuesta lo es siempre por comparación entre las alternativas presentadas. Desde esta perspectiva, las no elegidas juegan el insustituible papel de fijar la exigente frontera a partir de la cual despunta la solución premiable, y este valor debe revertir en sus creadores en vez de empobrecerlos. Y quizás también los arquitectos deberíamos abandonar nuestra ingenua autocomplacencia en la defensa de los concursos, que ahora aún más que antes se torna lejos de la realidad, y por una vez de forma solidaria exigir fórmulas más justas, equilibradas y racionales para la adjudicación de los encargos. ■

14. Exposición *Concursos de Arquitectura con Participación de Jurado*. 2002/2006; CD catálogo de la exposición. Sevilla, enero 2008. En este catálogo se puede contabilizar que a los 29 concursos expuestos se presentaron en total 1.802 proyectos.

15. Fernández, Tino. *Trabajar sin sueldo, la nueva realidad*. Expansión.com. Expansión y empleo [en línea]. 21-04-2011. Disponible en Internet: <http://www.expansion.com/2011/04/21/empleo/desarrollo-de-carrera/1303385156.html>

16. <http://www.facebook.com/pages/Gratis-No-Trabajo/328157617211495>

17. <http://www.no-spec.com/>

18. Redacción Barcelona, noticia: *Koolhaas pide un año de boicot a los concursos de arquitectura*, La Vanguardia, p. 33, viernes, 12 de enero 2007.

Bibliografía

- Murray, Peter: *The saga of Sydney Opera House: the dramatic story of the design and construction of the icon of modern Australia*. London [etc.]: Spon Press, 2004.
- Molina, Carlos: *Arquitectura participativa*. En *Hechos, noticias, actualidad*. Mayo 2007, N° 21. Madrid: Hermandad Nacional de Arquitectos. pp. 42-46.
- Pastor Segovia, Ignacio; Tejido Jiménez, Javier: *Conversación con Javier Terrados*. En *Andén, revista de arquitectura*. 2011. N° 1.. Sevilla: Signos Visibles S.L. pp. 8-23.
- Villanueva Cajide, Beatriz; Casas Cobo, Francisco Javier: *Catedral Fluvial. Pabellón Puente sobre el río Ebro*. En *Europ'A*. Julio de 2008, N° especial sobre Exposición Internacional de Zaragoza 2008. Madrid: APTA, Asociación para la Promoción Técnica del Acero. pp. 12-17
- De La Iglesia Salgado, Félix; Moreno Pérez, José Ramón: *Por una ecologomía arquitectónica: los concursos como dispositivo de regulación de la arquitectura*. En Ruesga Navarro, Juan: *Catálogo de la exposición In vitro. El concurso de arquitectura en la ciudad histórica*. Sevilla: FIDAS/COAS, octubre 2006. pp. 41-55.
- Rojo Carrero, Jesús; Trillo Martínez, Valentín: *Catálogo de la Exposición Concursos de Arquitectura con Participación de Jurado. 2002/2006*; [CD-ROM]. PC Pentium III o superior. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transporte de la Junta de Andalucía, enero 2008.
- Rojo Carrero, Jesús: *Catálogo de la Exposición 13 Concursos de Arquitectura con Participación de Jurado. Retrospectiva 1998/2001*; [CD-ROM]. PC Pentium II o superior. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transporte de la Junta de Andalucía, octubre 2002.

Jesús Rojo Carrero, (Sevilla, 1963), arquitecto (1989) por la ETSA Sevilla. Como Secretario Técnico ha desarrollado varios concursos para la administración pública: *Concurso de Viviendas para Jóvenes en el barrio De San Bernardo de Sevilla*, (EPSA, 2003); *Concurso de Ideas para el diseño y adaptación de la plaza "El Salón" de Écija, Sevilla*, (EPSA, 2004-05); *Concurso de ideas para rehabilitación del Ayuntamiento de Écija, Sevilla*, (COPT, Junta de Andalucía, 2006); *Concurso de ideas de 245 VPO en El Porvenir, Sevilla*, (EMVISESA, 2006-07). Elaboración de la documentación técnica para la convocatoria de concurso para la adjudicación de la consultoría y asistencia técnica de la *Rehabilitación y ampliación del edificio del Ayuntamiento de Fuentes de Andalucía*, (COPT, Junta de Andalucía, 2004). Ha sido Comisario de la *Exposición 13 Concursos de Arquitectura con participación de jurado. Retrospectiva 98-01*, (COPT, Junta de Andalucía. (Sevilla, octubre de 2002; Córdoba, enero de 2003; Jaén, abril de 2003; Granada, enero 2004); *Exposición Concursos de Arquitectura con participación de jurados*, CPAJ 2002/2006. (En colaboración, Valentín Trillo Martínez, COPT, Junta de Andalucía. (Sevilla enero de 2008; Granada, noviembre de 2008, Quito - Ecuador, noviembre de 2010). Miembro del jurado de los *X Premios De Arquitectura 1997*. COAAO; del *Concurso de ideas para la implantación de un aparcamiento subterráneo y ordenación de la Plaza del Ayuntamiento de Marchena, Sevilla (1999)*, (COPT, Junta de Andalucía).

APRENDIENDO DE LOS CONCURSOS. LA INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

LEARNING FROM COMPETITIONS: RESEARCH IN ARCHITECTURE

Luisa Alarcón González; Francisco Javier Montero Fernández

RESUMEN Los concursos de arquitectura son un importante aprendizaje para los arquitectos que los realizan, constituyendo uno de los principales campos de investigación e indagación, sean o no sus propuestas premiadas, pero también sirven a aquellos que no se presentaron y que a través del estudio de las propuestas publicadas aprenden de los mecanismos por otros ensayados. En este artículo se indagan las capacidades propositivas de propuestas no ganadoras en las que edificios y ordenaciones urbanas intentan construir nuevos lugares que trascienden la forma, generando un espacio indeterminado y experimental.

PALABRAS CLAVE Concurso de Arquitectura; investigación; indeterminación; Koolhaas; Siza; desurbanismo soviético.

SUMMARY Architectural competitions are an important learning process for the architects who take part in them. These competitions constitute one of the main areas of research and inquiry, irrespective of success, as those which are not submitted also serve in the learning of techniques tried by others, through the study of published proposals. In this paper we investigate the propositional capacities of non-winning submissions in which buildings and urban planning attempt to construct new places that transcend form, creating an undetermined and experimental space.

KEY WORDS Architectural Competition; research; irresolution; Koolhaas; Siza; soviet disurbanism.

Persona de contacto / Corresponding author: lalarcon@us.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

Al leer la palabra *concurso* como tema de este número de la revista *Proyecto, Progreso y Arquitectura* surge una pregunta, ¿Qué nos lleva a los arquitectos a presentarnos a los concursos de arquitectura? Las respuestas son múltiples, quizás tantas como propuestas surjan de cada concurso, pero puede que en la trastienda de nuestro pensamiento haya una respuesta coincidente, los arquitectos cuando nos presentamos a los concursos de arquitectura lo hacemos con la intención de ganarlos, generalmente nos mueve el interés por conseguir ese trabajo que se oferta y realizar la obra que proviene de él.

Pero ese final deseado no sucede siempre, más bien sólo pocas veces, pura estadística, algunos compañeros confiesan que son afortunados ganando uno de cada diez concursos presentados, o si hacemos otros números y vemos el número de arquitectos que se presentan a un concurso, donde sólo puede ganar uno, el porcentaje

desciende de forma significativa. La mayor parte de los trabajos realizados pasan a ocupar el oscuro espacio interior de algún archivador. Las maquetas, si las hubo, corren mejor suerte y permanecen rodando por estanterías como aquellos libros que un día compramos, ojeamos y dejamos en una balda, posponiendo el momento de la lectura para descubrirnos su interior. Parece que la vida de un concurso acabó ahí, que perdimos el tiempo trabajado y que nuestras ideas generadas y plasmadas desaparecieron tras el cierre de esa carpeta, pero eso no es cierto, Le Corbusier nos enseñó que el trabajo del arquitecto nunca se pierde¹, y que las ideas se prolongan de unos proyectos a otros, que permanecen en nuestra mente, conviviendo con nosotros, y no sólo encerradas en un dibujo o en una maqueta. Evidentemente se pone de manifiesto que el concurso de arquitectura se convierte en un ejercicio de ella, el estímulo no suele ser sólo ganarlo ya que el porcentaje en el mejor de los casos es

1. "El trabajo creativo del arquitecto es de una naturaleza tan complicada que para obtener resultados satisfactorios son necesarios un enorme número de dibujos y maquetas. La mayor parte de este trabajo puede parecer inútil. En el proceso de depuración y entrelazado de las distintas partes y funciones de un edificio se suele trabajar con tantas alternativas –a fin de encontrar la idónea– que hasta el noventa por ciento del trabajo puede ser desechado. En vez de quejarse de este derroche, hay que compararlo con la derrochadora abundancia de la naturaleza. Le Corbusier lo expresó en estos consoladores términos: El trabajo del arquitecto nunca se pierde; el trabajo realizado en cada obra contiene algo útil para la siguiente" Utzon, Jorn: "La importancia de los arquitectos". En AAVV: *Catálogo de la exposición Jorn Utzon*. Madrid: Centro de Publicaciones de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1995, pp. 12–13.

desalentador y muchos arquitectos lo descalifican e ignoran, pero muchos otros lo miran como la única posibilidad para poder hacer un proyecto. Es el único momento en el que el arquitecto puede desarrollar libremente nuevas aptitudes, conocimientos y proponer ideas como alternativas para avanzar, hasta el extremo de ser el campo más claramente identificable con la investigación. El ganador puede conseguir ese objetivo último de la arquitectura que es ser construida y por tanto culminar la aspiración de todo proyecto. Todo ese trabajo producido en el concurso no debe ser condenado al ostracismo ya que es útil para el mismo arquitecto y también para otros, gracias al conocimiento que todos deberíamos poder obtener y considerarlo un verdadero éxito investigador en cuanto nos permite a los demás avanzar y progresar en nuestra actividad.

¿Qué ocurre entonces con los concursos perdidos? Si seguimos la opinión de Le Corbusier nos sirven de aprendizaje, y si indagamos en la actitud que conlleva su práctica podemos llegar a la conclusión que es en ellos donde desarrollamos nuestras ideas con mayor libertad. Nos enfrentamos en soledad a un pliego de condiciones y un programa de necesidades generalmente escrito en un papel, con la incertidumbre de un cliente invisible que no dialoga, por lo que las preguntas y respuestas nos las hacemos nosotros mismos, nadie rechaza las ideas que van surgiendo, por lo que la autocrítica se vuelve nuestra correctora, y nuestro proyecto se desarrolla con menos interferencias de las habituales en la práctica profesional. Si en el resultado final no verificamos si la respuesta era correcta, seguiremos teniendo más incertidumbre, y así, seguirán revoloteando en nuestro pensamiento aquellos elementos que planteamos, y que podrán con el tiempo rescatarse de la memoria y modificarse para adaptarse a otras situaciones en otros momentos, prosiguiendo así su vida como transmisión de un conocimiento adquirido. Quizás sea el momento de la investigación más generosa, más altruista y sin embargo menos reconocida, la que ofrece resultados brillantes no reconocidos, pero la historia está llena de esos éxitos anónimos a los que no podemos dejar de mirar, tanto particulares, propios de cada arquitecto como de otros. No obstante es necesario aportar dos cuestiones, la ineludible obligatoriedad de dar difusión a ciertas propuestas de concursos que

consideramos de interés y la reivindicación de considerarlas como trabajos de investigación en un campo específico como es el del proyecto arquitectónico.

En la práctica esto ocurre con las propuestas que un día hicimos, pero también sucede algo similar con los concursos realizados y perdidos por otros arquitectos. Cuando se realiza la publicación y difusión de las propuestas presentadas, y no sólo de las ganadoras, se enriquece de forma importante la aportación de ese concurso convocado a la arquitectura, a través de las posibilidades de difusión, conocimiento y estudio que ello provoca. Permite ver el espectro de respuestas que el problema planteado es capaz de generar en la mente de los concursantes para hacernos entender que existen muchas respuestas posibles a una sola pregunta, algo que en sí ya es una importante fuente de aprendizaje.

El imaginario que surge de las propuestas no ganadoras también está presente en nuestra mente, generalmente idealizadas, ya que al ser trabajos parcialmente desarrollados nos apropiamos más fácilmente de ella hasta transformarla para formar parte de nosotros. La arquitectura no construida suele ser más propicia para la idealización, la no existencia de un objeto físico real con el que contrastar la experiencia sugerida suele llevarnos hacia caminos divergentes en las distintas interpretaciones que cada uno pueda hacer de los dibujos o imágenes realizadas. Esta traslación e intercambio de ideas a través de los concursos de arquitectura se hace más intensa cuando la difusión es mayor y las ideas aportadas más novedosas, y debemos ser conocedores de que existen multitud de ejemplos a lo largo de la historia de la arquitectura de propuestas no ganadoras en concursos, que por su capacidad propositiva se han instalado en la memoria de sus autores o incluso de otros arquitectos, sirviéndoles de aprendizaje y fructificando más allá de esa obra concreta no realizada, constituyendo otra forma de aproximarnos a la arquitectura.

Al extender nuestra mirada y nuestro pensamiento al tiempo presente, surgen nuevos ámbitos del discurso. No podríamos encontrar mejor situación para reflexionar sobre el significado de la investigación en el campo del proyecto arquitectónico, entendiéndola no solo bajo la perspectiva ya conseguida² de la obra construida sino desde el entendimiento del

concurso como pura y esencial investigación. Por otro lado deberíamos recorrer otro ámbito, el de la repercusión de esa investigación para reconocer que sólo está en manos de la difusión a través de las publicaciones de impacto y de reconocido prestigio, por lo que la situación actual debe poner en duda la propia capacidad del sistema de difusión, no la calidad de las propuestas de los arquitectos a los concursos, y debe saltar la pregunta de si éstas son capaces de difundir los trabajos de calidad. Algo similar sucede en nuestro presente en el que los arquitectos son denostados y en cambio ofrecen generosamente y de manera infinita su trabajo a la profundidad oscura del desconocimiento y de la ignorancia de lo que hacen. Quizás el sistema no sea bondadoso sino muy perverso, hasta el extremo de hacernos trabajar y trabajar para olvidarnos.

Hemos rescatado del olvido alguna propuesta no ganadora cuya significación en el campo de la investigación del proyecto arquitectónico puede resultar ejemplar, y que desde situaciones físicas y temporales diferentes experimentan una arquitectura con un alto grado de libertad, partiendo de situaciones concretas como es la propuesta de un edificio hasta otras tan abiertas como es la intención de construir un nuevo modo de habitar para el conjunto de una sociedad. A través de una secuencia que camina de lo concreto de un edificio a lo abstracto de una propuesta territorial, los ejemplos desarrollados muestran las posibilidades que ofrecen los concursos de arquitectura para indagar la indeterminación como una característica que aporta valores propios a la construcción de lugares, a las posibilidades que la arquitectura nos ofrece y a las que sólo el

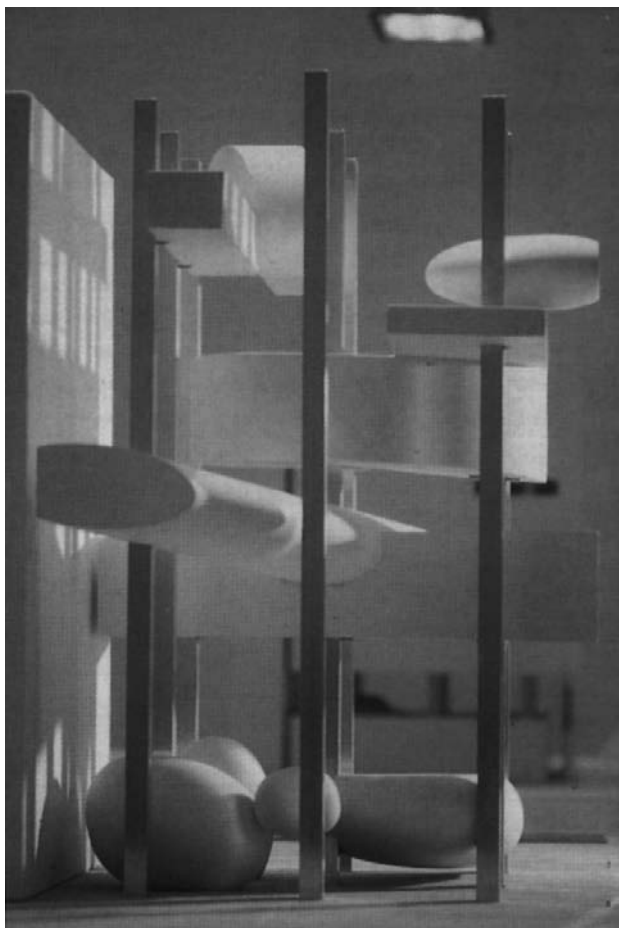
uso les aporta sentido³. Nos referimos a un sentido de la indeterminación que abre posibilidades de entender el uso como generador de formas, a la indeterminación que permite pensar en aquellos espacios aptos para ser erosionados con el uso hasta el punto que la materia es capaz de terminar su proceso de adquisición de forma, de adquisición de sentido final gracias al uso potencial y real que es capaz de asumir. Tratamos de dar pie a la reflexión de la diferencia de espacio y lugar, entendiendo el primero como el lugar abstracto, meramente definido por su concepción formal sin entrar en actividad, casi como una exaltación al objeto de la que se alimentan la mayoría de las revistas de arquitectura, mientras que el lugar sería el espacio soporte de uso, hábil para ser alterado por sus habitantes y que concluye en un proceso abierto y casi infinito en el tiempo en tanto en cuanto se mantengan activos los usos previstos o mientras se atienda a la susceptibilidad de la aparición nuevos usos determinados por posibles nuevos usuarios o potenciales cambios de sus intereses.

LA SECCIÓN LIBRE. LA GRAN BIBLIOTECA DE FRANCIA

En 1981, François Mitterrand promovió la idea de preservar el patrimonio escrito, quedando la Biblioteca Nacional francesa pequeña para el fin propuesto. Partiendo de esta iniciativa se convoca un concurso de ámbito internacional para la Gran Biblioteca de Francia en abril de 1989. 244 equipos concurren a la primera fase, seleccionándose 20 candidatos para una segunda fase en la que resultó ganadora la propuesta de Dominique Perrault. El edificio proyectado fue construido en el solar previsto junto

2. En los sistemas de valoración de los trabajos científicos y los periodos de investigación académicos se acepta la obra construida y publicada. Estos dos aspectos son necesarios pero no reconocen todos los extremos valorables que miran mucho más a la calidad del propio proyecto. Es adecuado medir la calidad de nuestro trabajo cuando la construcción depende de otros agentes como el promotor, el constructor, y éstos a su vez dependen de otros agentes circunstanciales como abogados, bancos, administraciones,... ¿Cómo se explica que el tiempo medio de construcción de un proyecto se defina entorno a los 9 años y nos encontramos con casos de más de quince años?. Datos obtenidos del Seminario: "La divulgación de los concursos de arquitectura como herramienta de formación". Desarrollado por los profesores Luisa Alarcón, Juan Giles, Zacarías de Jorge y Francisco Montero dentro del I Plan propio de docencia de la Universidad de Sevilla. Curso 2011-12 (inédito).

3. "Son pocos los que, superando la pereza, han seguido leyendo el libro I de Vitrubio han comprobado que para el arquitecto romano, aquella construcción (de un refugio) no se definía por la materialidad de sus componentes físicos, sino por el hecho de que la arquitectura era, debía ser, el lugar en el que se produciría el nacimiento del fuego y de la palabra. Ninguna cosa física, material, tangible, por tanto, sino la inmaterialidad de la energía y de la comunicación son, desde Vitrubio, los verdaderos materiales de la arquitectura". Solá-Morales, Ignacio: "Removiendo la Superficie" en Conde, Yago: *La Arquitectura de la Indeterminación*. Barcelona: Actar, 2000, p. 10.



1

1. Rem Koolhaas. Maqueta de la Biblioteca de Francia.

2. Rem Koolhaas. Axonometría de la Gran Biblioteca de Francia.

espacios públicos se definían como ausencia de edificios, apareciendo como elementos independientes entre sí y ajenos a la envoltura externa, desafiando a los principios más generales de la arquitectura, incluso la ley de la gravedad, al parecer que flotan con cierta ingravidez dentro del gran prisma (figura 1).

Las plantas estaban estructuradas mediante nueve ascensores formando una retícula que se expande en altura como únicos elementos invariantes, lo que proporciona un gran vacío construido por la envolvente traslúcida y desde el que se perciben las distintas áreas funcionales como unidades autónomas contenidas en él. En el acceso la sensación de vacío interior se acentúa por el suelo de cristal que se pisa, haciéndonos perder las referencias suelo y techo, así nuestro control del espacio deja de tener dos dimensiones para expandirse a tres.

Junto a la *planta libre* ya propuesta por Le Corbusier y adoptada por el conjunto del Movimiento Moderno, Koolhaas nos propone la *sección libre*⁴, ya no sólo los elementos se disponen libremente en la planta ajenos a la retícula de pilotis, sino que también lo hacen en sección, independientes de la estructura vertical o de niveles. Paredes, suelos y techos adoptan formas libres, ajenos a la retícula espacial planteada mediante los ascensores, avanzando en la investigación y experimentación del espacio generado por los edificios en la resolución de un programa dado, como una continuidad de sus maestros teóricos, Kahn, Mies, Le Corbusier, Los Smithson⁵, las fuentes que reconoce que influyeron en su época de estudiante y que también podemos intuir como base de muchas de sus experimentaciones espaciales, además de la extrapolación de la libertad de planta a las tres dimensiones, también parte de la idea de Le Corbusier de *promenade architecturale* para elaborar circulaciones continuas que atraviesan espacios de diferente categoría, potenciando las sensaciones que recibe el visitante en su recorrido por el edificio.

Si analizamos los trabajos posteriores a la propuesta para la Gran Biblioteca de Francia que Rem Koolhaas realiza, podemos ver que esta reúne algunos de los

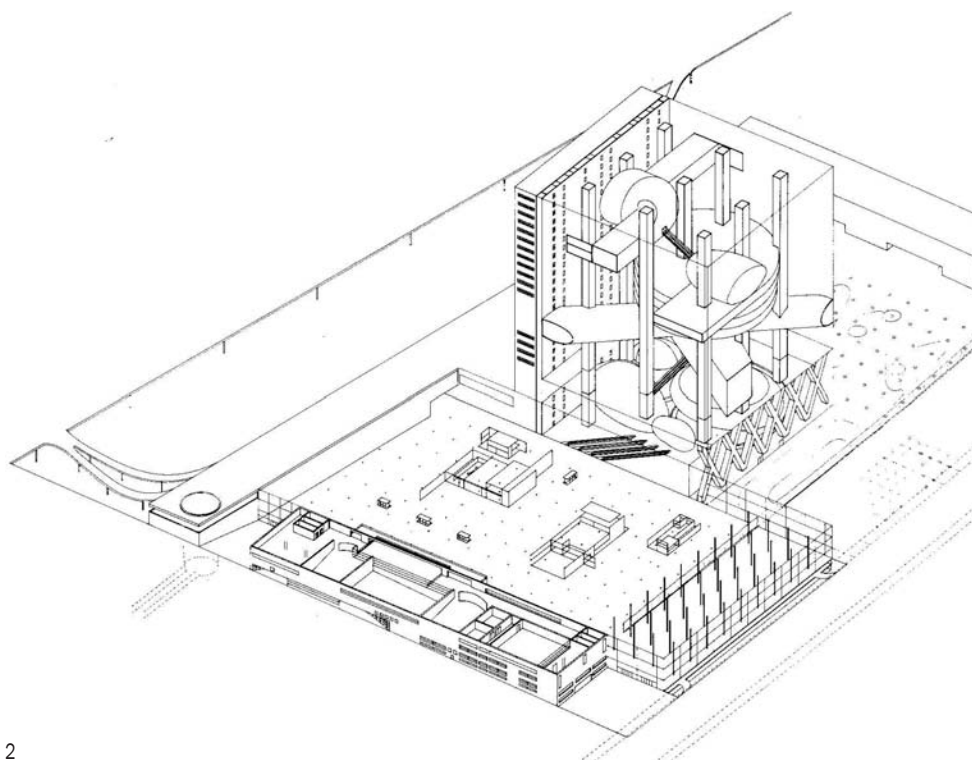
al Sena, pasando a formar parte del horizonte parisino y obteniendo el premio Mies van der Rohe en el año 1997.

Pero ese no ha sido el único legado de este concurso, si rastreamos entre las propuestas no ganadoras a las que se tiene acceso bibliográfico, las 20 seleccionadas para la segunda fase, seguramente encontraremos otras de cuyo análisis también podemos extraer un aprendizaje, una lectura intencionada que nos desvele las propuestas innovadoras que algún arquitecto pensó experimentar en este edificio y que si no las pudo realizar allí siguieron conviviendo con él y su arquitectura, y a través de ella en el imaginario de otros muchos arquitectos.

En las menciones especiales encontramos la propuesta presentada por Rem Koolhaas, en ella el arquitecto holandés reunía los 25.000 m² del programa en un único conjunto en el que destacaba un volumen prismático, de 100 metros de base por 100 de altura, traslúcido y aparentemente abstracto, en su interior los principales

4. Sarmiento, Jaime: "Rem Koolhaas: entre la tradición y la ruptura" en AAVV: *Forma: Pensamiento. Interacciones entre pensamiento filosófico y arquitectónico*. Barcelona: Ingeniería i Arquitectura La Salle, Universitat Ramón Llull, 2006, p. 147.

5. Koolhaas, Rem, "Encontrando libertades: Conversación con Rem Koolhaas" en *El Croquis* nº53 OMA/Rem Koolhaas. Madrid: El Croquis, 1994, p. 14.



2

conceptos más característicos de su obra desde mediados de los años ochenta, innovación y heterogeneidad, intencionalidades que el mismo reconoce en una conversación con estudiantes *"Hubo algunos cambios personales en el despacho, y desde 1986 o 1987 nuestro trabajo se ha hecho mucho más independiente. Ahora intentamos ser claramente experimentales, declaramos abiertamente que queremos inventar algo nuevo"*⁶. Esa innovación y heterogeneidad, junto con la extensa obra producida por OMA⁷, genera una enorme variedad de edificios, a veces aparentemente dispares, pero que encierran conceptos similares que ya estaban contenidos en esta propuesta para la Biblioteca, podemos encontrar en ella indicios de su idea de *fragmentación*, todas las dependencias flotan como elementos independientes sobre un magma incorpóreo común definido por el gran prisma, un reconocimiento a su visión del mundo como algo fragmentado⁸, y que desarrolla en otros proyectos como el Congrexpo en Lille o el Kunsthal de Rotterdam (figura 2).

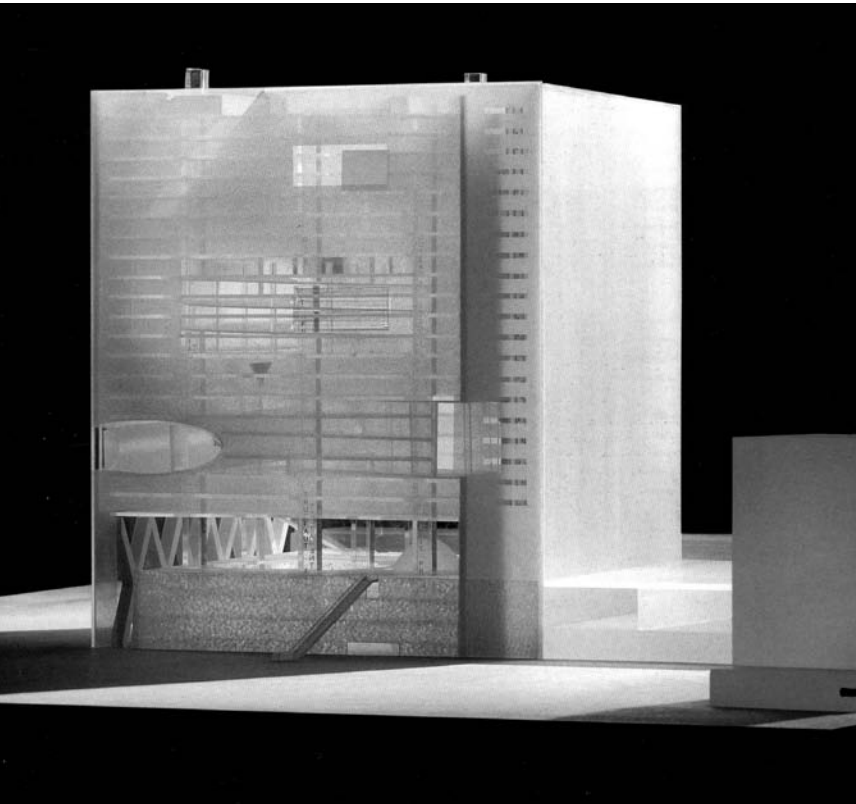
También contiene ideas de *yuxtaposición* entre diferentes partes, que se aúnan para formar un único edificio, fragmentos que se asocian y se suman como las distintas caras de la sociedad compleja en la que vivimos, así la biblioteca se entiende como una suma de espacios diferenciados que responden a sus propias referencias, esta estrategia planteada de construir mediante la suma de elementos con cierta autonomía se vuelve a proponer en la vivienda que años después realiza en Burdeos, donde se construye mediante estratos maclados, al igual que en este concurso, por la perforación de un elemento móvil, el ascensor que vincula las distintas partes reconfigurando su espacio interior; de *oposición* entre volúmenes de geometrías opuestas, en este caso el gran prisma y los distintos objetos que pueblan su interior, ovoides y superficies curvas que oponen su dinamismo al gran prisma abstracto y que Koolhaas vuelve a proponer más veces, con en esa dualidad interior-exterior en el Kunsthal o en la propuesta para la Tate de Londres, o ya sin el envoltorio

6. Koolhaas, Rem: *Rem Koolhaas: Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 54.

7. OMA son las siglas de la Office for Metropolitan Architecture, fundada en Londres en 1974, bajo la dirección de Rem Koolhaas, con el objeto fundamental de dedicarse al estudio de la sociedad contemporánea y el ejercicio de la arquitectura. Sus primeros proyectos –esencialmente propuestas para concursos– suscitaron gran polémica. *El Croquis* n°53+79, 1987–1998 OMA/Rem Koolhaas. Madrid: El Croquis, 2005, p. 10.

8. *"The world is decomposed into incompatible fractal of uniqueness, each a pretext for further disintegration of the whole: a paroxysm of fragmentation that turn the particular into a system"* (El mundo se descompone en un fractal incompatible con la unicidad, cada uno en un pretexto para una mayor desintegración de la totalidad: un paroxismo de la fragmentación que vuelve lo particular en un sistema). Koolhaas, Rem/Mau, Bruce: *S,M,L,XL*. New York: Monacelli Press, 1995 (2ª edición 1998), p. 506.

3. Rem Koolhaas. Maqueta para la Gran Biblioteca de Francia.



3

prismático que contenía y delimitaba el espacio edificado en el concurso de la ópera de Cardiff o en el Educatorium de Utrech; y de *disolución*, en muchos de sus proyectos existe una idea de hacer desaparecer la noción de suelo, pared y techo, para generar ambigüedades espaciales y desconcierto en los ocupantes y que el mismo define en la Biblioteca de París con las siguientes palabras *"El suelo podría doblarse, levantarse, convertirse en pared, más adelante en techo, volverse sobre si mismo y convertirse en otra pared, hasta bajar de nuevo al suelo. En otras palabras, se podía conseguir un espacio vacío que rizara el rizo como parte del espectro posible de interiores"*⁹. Este concepto, que se comienza a explorar en esta propuesta, se explora desde este momento en otros muchos edificios y concursos, como el Hotel y palacio de congresos en Agadir o la biblioteca para la Universidad de Jussieu, esta vez una propuesta ganadora, y también es recogida por otros arquitectos discípulos suyos como FOA en la terminal de Yokohama, a través de los cuales también se inicia una secuencia de intercambios de ideas mediante concursos de arquitectura que aportan nuevas investigaciones sobre estos conceptos (figura 3).

Además de la exploración del espacio y su experimentación por los usuarios, la propuesta presentada indaga sobre las circunstancias del momento en el que se realiza, formulando nuevos lugares que por su singularidad se contrapongan a la homogenización que produce la globalización y los medios de comunicación de masas, que niegan su existencia y su diferenciación, una reflexión social muy vinculada a la obra de OMA y que convierte a todas sus propuestas en una experimentación que trasciende el espacio, buscando ese más allá que la simple configuración formal.

LA ARQUITECTURA DE LA INDETERMINACIÓN. CONCURSO DE IDEAS PARA UNA ORDENACIÓN DEL RECINTO DE LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL EXPO-92 DE SEVILLA

Cuando la única sede de la Expo'92 de Sevilla era un pequeño edificio en la Avenida de La Palmera 41-43 de esta ciudad, se convocó un concurso internacional de ideas para la ordenación de los terrenos de la isla de La Cartuja en Sevilla, futura ubicación del evento. El concurso nació iniciado¹⁰ desde el momento que su resultado no era vin-

9. Koolhaas, Rem: Rem Koolhaas: Conversaciones con estudiantes. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 24.

10. Pérez Escolano, Víctor: *Acto de investidura como Doctor Honoris Causa de la Universidad de Sevilla del profesor DR. Álvaro Siza Vieira*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011, pp. 22-23.

culante y se convertía en una asesoría de imágenes para que la oficina técnica de la Expo en coordinación con los técnicos de la Junta de Andalucía y el Ayuntamiento hispalense, dentro de sus respectivas competencias, ultimaran el plan de ordenación del recinto de la Exposición¹¹. El concurso atendía a varias premisas pero fundamentalmente debía dar respuesta a la ordenación de las 215 hectáreas logrando un fácil acceso al recinto de la muestra determinando como ganadoras dos propuestas, la de Emilio Ambasz y la de José Antonio Fernández Ordoñez, valoradas *"en consideración a la calidad y diversidad de las soluciones adoptadas"*¹². No es objetivo de este texto ahondar más en los resultados de la EXPO'92 pero como datos de este concurso de ideas aportaremos que se presentaron 13 propuestas invitadas¹³ con arquitectos singulares de carácter internacional y que el jurado estuvo compuesto por siete miembros¹⁴ con la participación solo de dos arquitectos Rafael de la Hoz Arderius y Alejandro de la Sota.

El proyecto de arquitectura debe aportar los escenarios de nuestra vida y, como tales, deben ser aptos de ser ocupados, utilizados, manipulados o en definitiva habitados de mil maneras distintas. En cambio nos empeñamos en un trabajo ingrato e infructuoso y es en producir edificios pensados como objetos, más como representaciones unívocas de la vida que como escenarios donde cada actor, cada habitante se vuelva protagonista de su historia. El concurso de ordenación de la EXPO'92 fue un total desatino desde el punto de vista del arquitecto y fiel respuesta a los intereses arquitectónicos del momento. Prácticamente todos los equipos proyectaron un estado

final, una foto fija y estable de cómo tenía que ocurrir el desenlace, de cómo tenía que ser la Exposición Universal de Sevilla, sin pensar que debemos aportar más estrategias que resultados finales, quizás el detonante fueron los propios promotores, el miedo a fallar en un resultado o la necesidad de tener algo seguro, sin darse cuenta que era necesario un cierto aporte de espontaneidad y de acción por parte de cada uno de los componentes y participantes. La EXPO fue pensada desde el protagonismo de la arquitectura, a partir de la puesta en valor límite del objeto arquitectónico hasta el extremo de que en algunas propuestas se podía adivinar cual debía ser el futuro encargo que obtuviera el proponente, llegándose a definir en algún caso una arquitectura de arquitecturas. Cuando revisamos la publicación del concurso podemos observar cómo se sucedían las distintas propuestas, unas con más habilidad que otras, muchas mostrando un malabarismo infinito en el que se mostraban soluciones increíbles, algunas elaboradísimas, con dibujos finales increíbles que nos permitirían soñar con noches de colores, días de sonrisas y diversión en escalas arquitectónicas monumentales. Gracias a un cierto silencio en medio de un enorme ruido de neuronas, destaca la propuesta de Alvaro Siza convirtiéndose en una pausa de pensamiento. De lejos sus paneles parecen no existir, como si se tratara de un rectángulo blanco sobre fondo blanco. Entre tantos colores, figuras y contrastes, sus paneles se muestran simplemente blancos, de cerca y de lejos son blancos homogéneos, casi invisibles y si como de un bajo relieve se tratara debería ser necesario acercarse a ellos para poder leerlos, en una distancia que se acercaría a

11. AA.VV.: *Exposición Universal SEVILLA 1992. Ideas para una ordenación del Recinto*. Sevilla Expo 92, Comisaría General de España, 1986, p.5.

12. AA.VV.: *Exposición Universal SEVILLA 1992. Ideas para una ordenación del Recinto*. Sevilla Expo 92, Comisaría General de España, 1986, p.7.

13. Las propuestas presentadas fueron de los equipos siguientes: Emilio Ambasz / José Antonio Fernández Ordoñez, Jerónimo Junquera, Julio Martínez, Estanislao Pérez Pita / Vittorio Gregotti, Augusto Cagnardi, Pier Luigi Cerri / Oriol Bohigas, Josep Martorell, David Mackay, Marius Quintana, Elisabeth Galí / Antonio Cruz Villalón, Antonio Ortiz García / Rob Krier / Rafael Moneo / Francisco Sáenz de Oiza / Alvaro Siza, Adalberto Díaz / Eduardo Souto Moura / Manuel Trillo de Leyva, Juan Luis Trillo de Leyva, Antonio Martínez García, José Morales Sánchez.

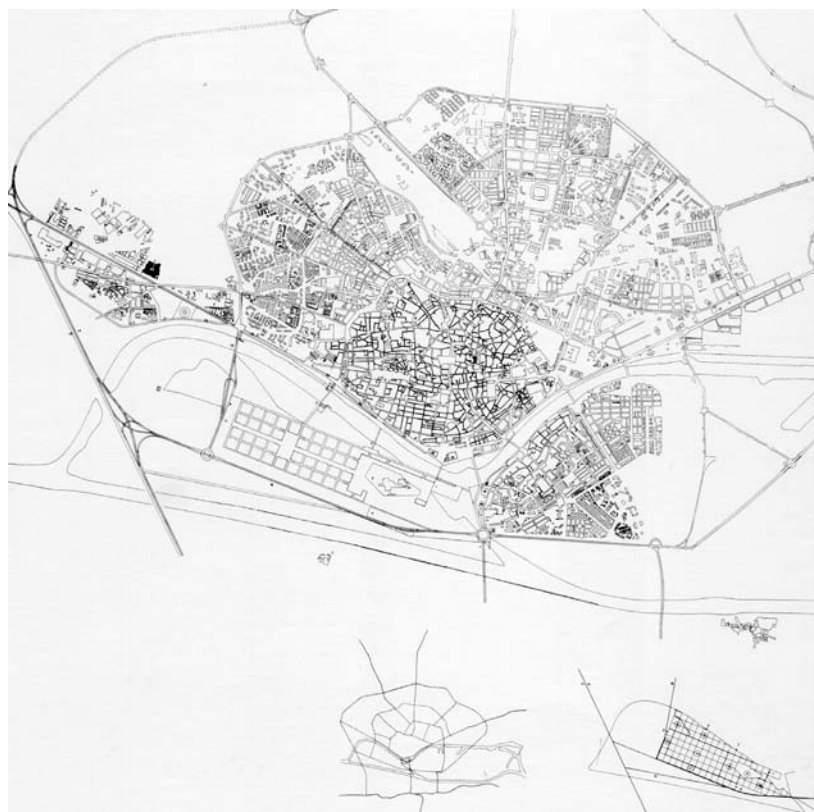
Y tres equipos invitados de la ETS Arquitectura de Sevilla:

Pablo Arias, Fernando Chueca Goitia, Rafael Manzano Martos, Luis Recuenco Aguado, José Carlos Babiano, José León Vela, José Núñez Castain, Antonio Ortiz Leyva, Ramón Queiro Filgueira.

Félix Escrig Pallarés, Miguel Ángel Cobreros Vime, Pedro Braza Lloret, Jaime Navarro Casas, Juan José Sendra Salas, Antonio Saseta Velázquez.

Enrique Haro Ruiz, Antonio Barrionuevo Ferrer, Gonzalo Díaz Recaséns, Antonio González Cordon, Ignacio de la Peña Muñoz, Jorge Peña Martín, Feliz Pozo Soro.

14. El jurado estuvo compuesto por el Comisario General de España para la Exposición Universal Sevilla 1992, el Consejero de Política Territorial de la Junta de Andalucía, el Alcalde del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, el Presidente de la Sociedad Estatal para la Exposición Universal Sevilla 1992, el Presidente del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España y la participación de dos arquitectos Rafael de la Hoz Arderius y Alejandro de la Sota.



4

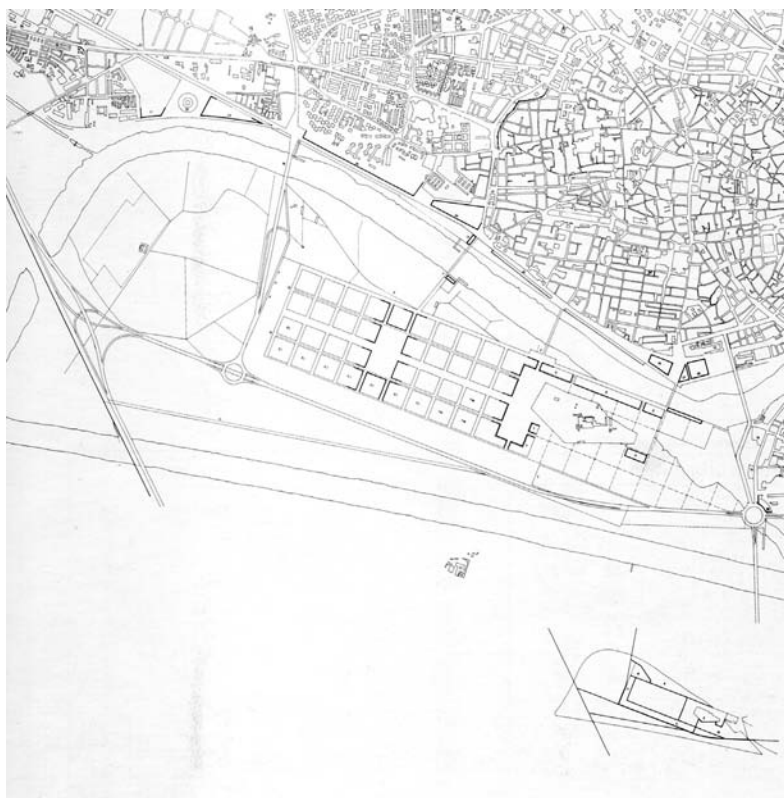
4. Álvaro Siza. Ordenación de la EXPO 92.
5. Álvaro Siza. Ordenación de la EXPO 92.
6. Álvaro Siza. Ordenación de la EXPO 92.

la confesión, al rumor de quien cuenta un secreto y que entiende que es necesario no romper el silencio cómplice de la confidencia (figura 4).

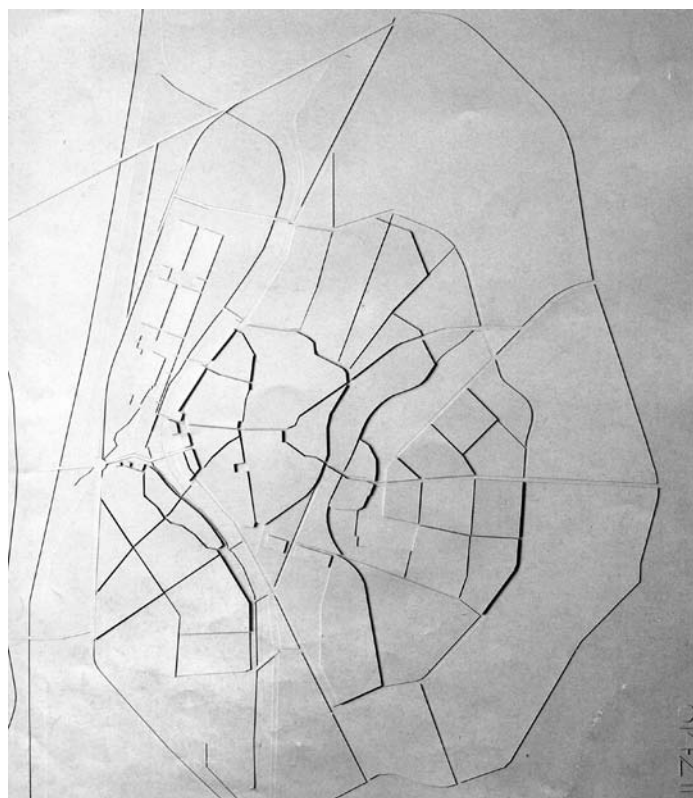
La propuesta de Álvaro Siza trataba de contar una estrategia, una manera de ordenar un territorio para poder situarse en él, subrayando las preguntas fundamentales que permitían entender el lugar y seguir entendiéndolo después de actuar. No intentaba dar una solución sino plantear una estrategia de cómo dar soluciones, de cómo pluralizar el lugar para que todos tuvieran la opción de acercarse a intervenir. Nada debía ser contradictorio en el futuro que proponía y todo podía ocurrir, solo el éxito quedaba asegurado por la participación exitosa de todos, basado en la exquisita flexibilidad de un sistema que no proponía un resultado formal, sino articulaba, marcaba ritmos, estrategias para posteriores intervenciones. Las imágenes que nos ofrecía la propuesta de Siza parecían esquemas pero se convertían en la trama de un ajedrez o en las líneas delimitadoras de un campo deportivo, implícitamente indicaban unas reglas del juego; en ningún caso se trataba de diseñar una jugada, como hacían las otras propuestas, en este caso se trataba de pensar un juego. La ciudad de Sevilla aparecía dibujada en sus sucesivas coronas contenidas por las rondas y la SE-30 nos hacía soñar con una posible ciudad en la que todo el territorio entre la ronda intermedia y ella estaba vacío para

ser proyectado, tan solo la prolongación del extremo norte de la ciudad, la EXPO y Triana-Los Remedios aparecían ya ocupados en ese extenso territorio a construir. Era necesario tomar conciencia de que la ciudad se había liberado de las barreras del trazado ferroviario y que el río dejaba de ser también un obstáculo para convertirse en el protagonista de la ciudad gracias a la construcción de una sucesión de puentes. En la memoria del proyecto se hacía referencia a que la resolución específica de los terrenos de La Cartuja implicaba el diseño de la ciudad, de su arquitectura y del área metropolitana inmediata¹⁵, acentuando la repercusión de la conclusión de las circunvalaciones y del nuevo proyecto de los márgenes de la dársena tras la prolongación de la Corta de Chapina (figura 5).

La ordenación de los terrenos de la Exposición Universal se basaba en una red ortogonal¹⁶ de 144 x 144m ajustada con precisión a un tamaño reducido y cuya presencia e interrupción junto al monasterio de La Cartuja servía para la puesta en valor de este importante elemento preexistente y articulaba la relación con Triana y el Casco Histórico de la ciudad a través de la plaza de Armas, marcando las distintas entradas al recinto. Al igual que en las piscinas de *Leça de Palmeira*, la mitad ya estaba hecho, solo había que saber mirar y proyectar el fondo, ser conscientes de que los lugares en uso entre las piscinas, y entre ellas y el muro de contención del paseo marítimo



5



6

ya eran importantes y que solo faltaba que la gente extendieran sus toallas en los lugares elegidos, junto a las rocas y en la arena para que el lugar fuera culminado, de la misma manera que las propias piscinas surgen construidas entre la roca y un muro de hormigón en forma de "U". Se construyen objetos, elementos diversos, pero se proyecta el espacio de fondo, como un lugar indeterminado apto para ser usado de diversas maneras dejando el protagonismo al lugar, a su preexistencias y a saber mirarlo de manera abstracta como cuando el propio Siza dibuja el ángel con una sábana que cubre el lugar de la Malagueira para contarlo, transformándolo. En este mismo sentido podemos recordar una cita del arquitecto portugués: *"Todo proyecto es un intento riguroso de captar en todos sus matices un momento determinado de una realidad efímera. Cuando buscamos el espacio que ha de rodear al hombre, partimos de fragmentos aislados"*¹⁷; sus proyectos buscan esos fragmentos y establece vínculos

entre ellos que nos devuelven al lugar de origen, apto para ser habitado (figura 6).

La maqueta blanca del proyecto de la Expo'92, casi sin espesor, avanzaba más aún si cabe en la definición silenciosa de las reglas de ese juego dispuesto en un tablero versátil. Una orientación, una trama, la puesta en valor del monasterio, la conexión con la ciudad, los accesos al recinto, la acotación del tamaño del recinto dentro de la inmensidad de la isla, en relación con el tamaño de la ciudad, planteaban decisiones globales de acertada elección frente a la oferta mayoritaria de imágenes terminadas de un proceso que ya no debía estar en manos de los que pensaban este concurso. La lección estaba brindada, aprendimos que la arquitectura es subsidiaria al uso que podamos hacer de ella, a proyectar estrategias, a ser conscientes de que debemos pensar en escenarios que en su futuro se llenaran de voces, de diálogos, de luces y sombras, de los colores que otros pensarían. La

15. AA.VV.: *Exposición Universal SEVILLA 1992. Ideas para una ordenación del Recinto*. Sevilla Expo 92, Comisaría General de España, 1986, p. 160.

16. En la descripción que Álvaro Siza hace de su proyecto para el concurso de las piscinas de Görnitz aparece una manera de describir el proyecto muy similar a esta descripción de la ordenación de la Isla de La Cartuja de Sevilla: *"Una corriente de agua procedente del Landwehrkanal atraviesa el parque y penetra en el espacio abovedado central del edificio, que tiene un diámetro de 40m. Este espacio abovedado constituye el núcleo central de un paralelepípedo de 80x80 m que coincidiendo con el trazado de la calle,..."* Fleck, Brigitte: *Alvaro Siza*. Madrid, Ediciones Akal, 2004, p. 53. Poniendo de manifiesto la importancia de las relaciones descubiertas del lugar y la precisión de la medida como escala. La indeterminación no debe ser entendida sino como una manera de atender al individuo que debe ser quien realmente determine el lugar al usarlo.

17. Fleck, Brigitte: *Alvaro Siza*. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 45.

7. Diagrama de conceptos del desurbanismo soviético.

8. Concurso de Magnitogorsk. Plantageneral.

potencia de la indeterminación es la que aporta a nuestra arquitectura la misma capacidad que posee un escenario de un teatro de representar mil obras distintas, igual que a un espejo la de capturar mil imágenes diversas, o como nuestros vacíos urbanos a ser conscientes de que debemos pensarlos como lugares aptos para ser ocupados de mil maneras distintas. Por ello la Arquitectura debe ser concebida de manera subsidiaria a su uso, debe ser pensada desde la capacidad de ser habitada y con la autoridad que imponga su habitante, no desde la soberbia del que dicta como debe ser habitada la ciudad.

Este planteamiento nos conduce a reconocer esas arquitecturas capaces de ser habitadas de mil maneras, tal y como podemos pensar en nuestros corrales de vecinos como escenarios de la vida doméstica, de cómo los Smithson nos hicieron pensar en *Upper Lawn*, o de cómo Siza nos señaló un camino a recorrer que sin duda hubiera sido una alternativa eficaz a la situación actual de La Cartuja.

LA DISOLUCIÓN DE LA CIUDAD. LOS CONCURSOS DE MAGNITOGORSK Y MOSCÚ VERDE

Tras la revolución rusa de 1917, el nuevo estado soviético establece entre sus prioridades la mejora de las condiciones de vida de sus ciudadanos dentro del “nuevo mundo” socialista que se había impuesto, para ello quiere promover la construcción de nuevos edificios de viviendas, que resuelvan el alojamiento de las personas de forma digna, y la creación de áreas industriales, centros productores de energía y de extracción de materias primas para aumentar el desarrollo económico del país. El resultado es la creación de 354 nuevas ciudades entre 1927 y 1937 y la intención de redefinir un complejo sistema territorial que pretende superar las diferencias campo-ciudad, no sólo las físicas, sino también las sociales y culturales, que existían de forma muy acusada entre el campesinado ruso y los habitantes de las ciudades.

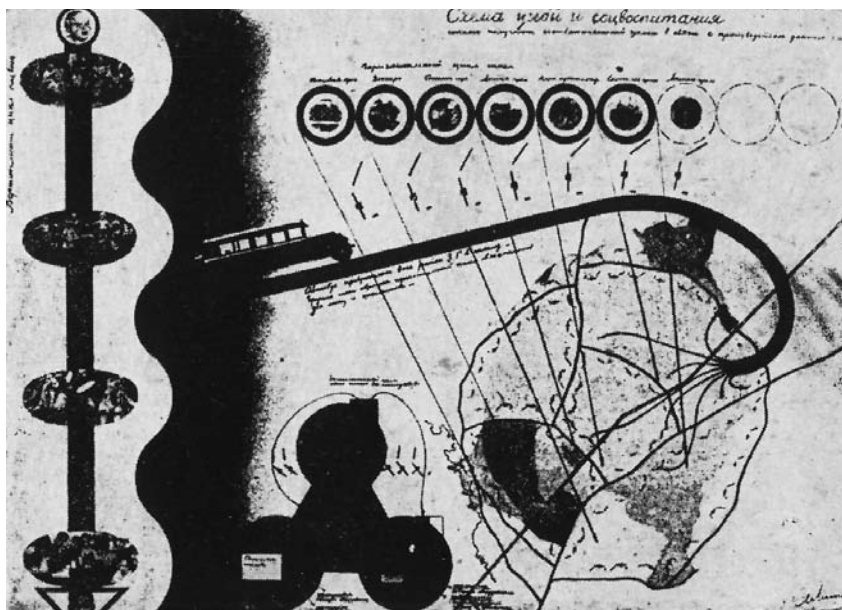
Para la creación y desarrollo de este “nuevo mundo” se acude a los más prestigiosos arquitectos de la vanguardia europea, especialmente a los de la alemana República de Weimar, como Ernest May, quien recibe el encargo en 1930 de director técnico responsable del urbanismo y la vivienda de la U.R.S.S.; Hannes Meyer, que viaja a Rusia tras su destitución como director de la Bauhaus y Bruno Taut. También se produce la convocatoria de diversos concursos para que los arquitectos puedan expresar y

exponer sus ideas sobre la construcción de estas nuevas ciudades soviéticas, en ellos, la vanguardia arquitectónica rusa asume el reto de dar forma al “nuevo orden socialista” para el trabajo, la colectividad, el habitar y la naturaleza.

Dentro de los concursos realizados, hay dos propuestas que ejemplifican las ideas de uno de los movimientos de vanguardia que surgen en este periodo, el desurbanismo soviético. La presentada por el colectivo Strojkom¹⁸ para el concurso de la ciudad de Magnitogorsk; y la de Ginzburg y Barsch para el de “Moscú verde”, ambas propuestas fueron publicadas en la revista *Sovremennaya Arkhitektura* nº1-2, 1930, y en ellas se recoge de forma cuantificada y aplicadas a lugares reales las ideas fundamentales de este movimiento que parte de un rechazo total del asentamiento humano tradicional mediante grandes concentraciones discontinuas, las ciudades, y busca una ocupación territorial continua y homogénea en todo el territorio de la URSS que anule las diferencias ciudad/campo.

Los precedentes de este movimiento se enmarcan dentro de las teorías urbanas de finales del siglo XIX, que buscan, frente a la ciudad densa y suburbial que se ha formado con la revolución industrial, lugares más abiertos, soleados y humanos. Al igual que la arquitectura se deshace y desaparece buscando la indeterminación en las otras propuestas estudiadas, las ciudades o la ocupación de la vida humana sobre el territorio también puede alcanzar ese estado a través de un desarrollo intelectual que trascienda el concepto que ahora mismo existe, y cuyos antecedentes podemos encontrar en las primeras décadas del siglo XX en las ciudades-flor o las montañas de cristal de Bruno Taut, que plantea un proceso global de disolución campo-ciudad como reflejo de las teorías anarquistas de Proudhon o Kropotkin y que concreta en 1920 con la propuesta utópica *Die Auflösung der Städte*¹⁹, o en las propuestas de los arquitectos soviéticos que también plantean en los primeros Congresos que realizan tras la revolución, contemplando entre otros objetivos la disolución de la ciudad (II Congreso, 1919) y consolidando entre sus miembros un importante movimiento desurbanizador que está compuesto fundamentalmente por los arquitectos Ginzburg, Barsch y Ojiovich que propondrán un modelo de dispersión tanto industrial como residencial por todo el territorio soviético, para alcanzar la fusión real entre campo y ciudad.

Este modelo contempla una primera fase que conlleva la reapropiación de la ciudad existente, la limitación



7 8

del crecimiento de los núcleos urbanos consolidados, la construcción de nuevos núcleos pequeños y la extensión por todo el territorio de las redes de transportes, la distribución de energía y telecomunicaciones para producir un mayor equilibrio y homogeneización territorial²⁰. Con estos principios, heredados de las utopías de Taut y de la reinterpretación de las ideas de Lenin, Engels y Marx sus propuestas van más allá de la ciudad lineal y la ciudad fábrica, proponiendo asentamientos lineales a modo de cinta, con distintas jerarquías funcionales, ejes productivos y de servicio a intervalos regulares y de viviendas asociadas a la naturaleza, que irían sustituyendo a todas las formas de urbanización existentes²¹ (figura 7).

El reflejo de estas ideas se encuentra en el concurso para la ciudad de Magnitogorsk, para el que el colectivo Strojkom realiza una propuesta que incluye el rechazo a las limitaciones que desde el poder se están imponiendo a la creación de nuevas formas de habitar, a las que el colectivo denominan la nueva ciudad socialista. Las

imposiciones iniciales del concurso, marcan las directrices para los nuevos planeamientos urbanos, de gran rigidez en su organización interna, y que evitan propuestas más abiertas. Las oficiales contemplan sólo la ordenación, zonificación y racionalización de un trozo de territorio y no permiten generar estrategias que sirvan de base al conjunto del nuevo mundo socialista²², algo indiscutible para los desurbanistas.

En su esquema general de ciudad, obviando las premisas iniciales del concurso, plantean una estrategia de ocupación del territorio, donde de forma dispersa distribuyen las distintas áreas que ven necesarias para el desarrollo de la vida en la zona, minería y producción de energía, zonas de producción agrícola y ganadera, actividades administrativas y centros culturales, con sistemas de transportes que sirven de interconexión entre ellas y con otros asentamientos cercanos como Musak, un inicio de los planteamientos de vertebración de todo el territorio soviético (figura 8).

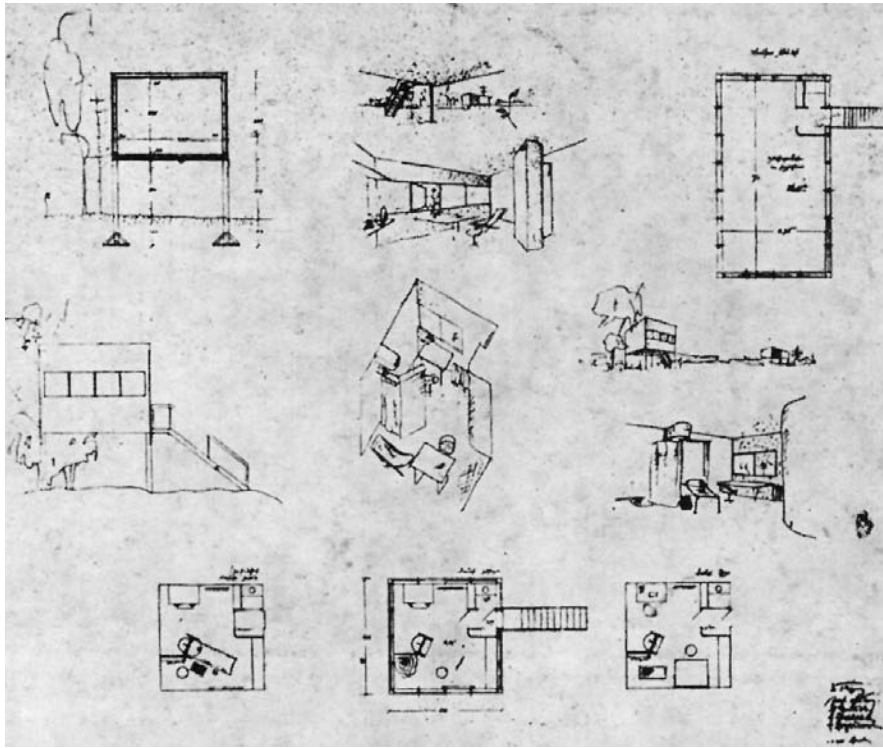
18. El colectivo Strojkom estaba formado por los arquitectos Barsch, Ojiovich, Sokolov y otros colaboradores (G. Vegman, N. Voritintzeva, V. Kalinin, Pavlov, A. L. Pasternak, G. Sarinov y H. Schmidt). De Michelis, M.; Pasini, E. *La Città Sovietica 1925-1937*, Venecia, Marsilio Editori, 1976, p. 121.

19. Taut, Bruno. *La Disolución de las Ciudades*, en Bruno Taut. *Escritos 1919-1920*. Madrid: El Croquis Editorial, 1997. (1ª Edición, Westfalia, Folkwang Ltda. Hagen i w., 1920).

20. Ochitovich escribe: "No se trata de transformar el campo en ciudad, ni se trata de reducir la dimensión de la ciudad...pero sí de dispersar lo más posible el centro para eliminar la ciudad "en general"... No se trata de eliminar la deformidad de la ciudad con un conjunto de reformas...Se trata de combinar en un todo único la ciudad y el campo: de eliminar la oposición entre la ciudad y el campo. No es una lucha contra la ciudad en nombre del campo, ni una sustitución del campo con la ciudad.... Ni una conciliación de la contradicción entre campo y ciudad como en la ciudad jardín de Howard o la ciudad jardín obrera del camarada Kozannyj... es una "nueva deslocalización de la humanidad" (Lenin). De Michelis, M.; Pasini, E. *La Città Sovietica 1925-1937*, Venecia, Marsilio Editori, 1976, pp. 41-42.

21. Ceccarelli, Paolo: *La construcción de la ciudad soviética*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972. (primera edición en italiano, *La costruzione della città sovietica*, Marsilio Editori, Padova, 1970), pp. 263-265.

22. Pérez Escolano, Víctor, "Desurbanismo y ciudad socialista soviética" en *Neutra* n° 17. Sevilla: Colegio de Arquitectos de Sevilla, 2009, pp. 103-105.



9. Concurso de Magnitogorsk. Esquema de viviendas

10. Concurso de Moscú Verde.

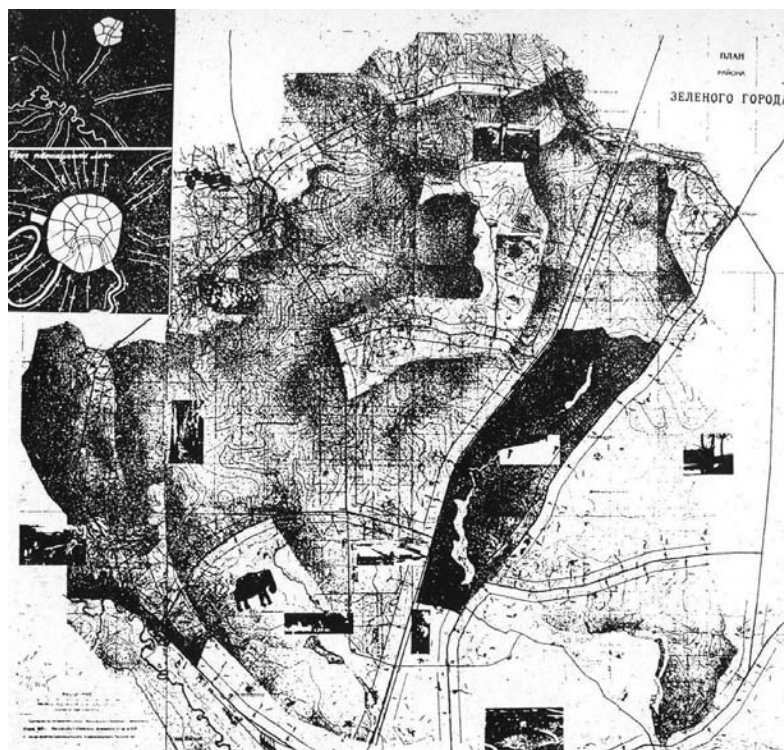
9

En una de estas áreas se desarrolla el alojamiento, mixto para trabajadores industriales y agrícolas, organizado con una estructura de cintas habitadas paralelas a las vías de comunicación pero alejadas de ellas para protegerlas del ruido y la contaminación, donde se dispersan las viviendas en células individuales, que se alejan del tradicional alojamiento colectivo soviético que se realizaba mediante bloques compactos con unidades mínimas de habitación y zonas comunes de servicio. Fundiéndose el habitar personal con la naturaleza, las áreas agrícolas y las ganaderas, mientras que las zonas comunes (comedores, centros infantiles, lugares de ocio o descanso) se sitúan en el camino de acceso, antes de llegar a las células, que se conciben como lugar de retiro personal. Su construcción se plantea de forma industrializada y estandarizada, a modo de pequeñas cápsulas de apariencia casi efímera, que se apoyan en el territorio elevadas sobre pilotes, como si no quisieran alterar ni modificar su condición física, sino sólo su condición intrínseca que surge por el habitar que en ellas se desarrolla (figura 9).

La convocatoria del concurso de *Moscú verde* de 1930 es utilizada por Ginzburg y Barsch para ejemplificar sus ideas de ocupación territorial, en este caso aplicadas a las grandes ciudades consolidadas como Moscú. El concurso convocado en 1929 proponía la construcción de una "ciudad verde" en la periferia moscovita, pero la propuesta presentada decide también ir más allá, saltándose las bases del concurso por restrictivas, proponiendo

una solución general a los problemas de desarrollo de las ciudades, que ayuden a su transformación en *ciudad socialista* y que se basan fundamentalmente en una descentralización y dispersión por el territorio de todos los elementos que componen la gran ciudad, lo que implicará un desplazamiento de la población de Moscú, que pasaría a situarse dispersa a lo largo de los ejes de transporte que conectan con las poblaciones circundantes. El proyecto propone la conservación del centro histórico monumental (el Kremlin y sus áreas adyacentes) y la destrucción progresiva del resto del tejido urbano mediante la prohibición de construir o reparar dentro de la ciudad, lo que supondría el desgaste y ruina de los edificios existentes, que posteriormente serían destruidos y transformados en zonas verdes, pasando grandes áreas de la actual ciudad a convertirse en parques. La población desplazada se iría distribuyendo por el territorio, mediante viviendas unifamiliares en zonas verdes vinculadas a las áreas productivas, industriales y agrícolas, de ocio, educación y comercio, que se conectan a través de líneas de transporte conformando la nueva base para la construcción de los asentamientos humanos, cuyas características son muy similares a las adoptadas para el anterior concurso de Magnitogorsk (figura 10).

La estructura de ambos asentamientos, Magnitogorsk y Moscú, sólo se diferenciarían en la ubicación de los centros culturales cuando se alcanzara la fase final. En el caso de Moscú, estos centros se proyectan en el centro



10

histórico como única concesión al pasado, y en el de Magnitogorsk en lugares naturales privilegiados, riveras de lagos o ríos. La propuesta pretende mostrar toda su originalidad al proponer una solución global y determinada en el debate sobre las nuevas formas de vida socialista, superando con creces las propuestas de “ciudad de reposo” (más bien ciudad-dormitorio desagregada de los núcleos productivos) requerida en las bases del concurso que se sustituyen por esta ciudad verde no sectorizada ni entendida como hecho urbano continuo, una utopía que lleva al máximo nivel las teorías desurbanistas, pretendiendo deshacer la continuidad por extensión de una ciudad de 3.000.000 de habitantes, la población que tenía Moscú en 1930.

Los planteamientos desurbanistas de estos concursos, proponiendo asentamientos lineales a modo de cinta, con distintas jerarquías funcionales, ejes productivos y de servicio a intervalos regulares y de viviendas asociados a la naturaleza, que irían sustituyendo a todas las formas de localización existentes, se acercan más a ocupaciones dispersas, casi nómadas, donde lo importante es la movilidad o el trayecto más que el concepto tradicional de ciudad, construyendo un espacio definido por discontinuidades y singularidades, que se aproxima al espacio liso de Deleuze y Guattari, proyectando una ciudad atravesada por líneas de fuga, donde el lugar de la casa o incluso los lugares de trabajo u ocio no serán mas que una densificación del trayecto, un nódulo, un

vórtice donde se concentran y pliegan intensidades para definir la expresión mínima del habitar, con una nueva forma que cuestiona los límites de lo público y lo privado para producir otros lugares de intercambio y formas paralelas de vida.

Ninguna de las dos propuestas desurbanistas reseñadas fueron ganadoras de los concursos, se consideraron caras, caprichosas e incluso anacrónicas por el Comité Central del PCUS, entrando a formar parte de la idealización del nuevo mundo que las vanguardias artísticas rusas realizaron en la segunda década del s. XX, pero que constituyeron un punto importante de reflexión sobre la ciudad y los asentamientos humanos, una investigación propositiva que nos sirve hoy para comprender la ciudad contemporánea que ha pretendido ser rural y ha terminado urbanizando el campo, hasta convertirse ella misma en territorio. La ciudad actual carece de forma y con seguridad queremos pensar que este modelo hubiera sido un camino más exitoso para el resultado de nuestras urbes.

El imaginario de ciudad que se deshace y sustituye por otros modos de habitar, modulares, individuales e interconectados ha seguido presente en las propuestas utópicas urbanas como las realizadas por Archigram en los años sesenta, que podemos reconocer en los módulos prefabricados denominados *Walkingcity*, apartamentos elevados sobre un esqueleto conectados a servicios públicos que estarían preparados para ello. Este ejemplo

continúa la experiencia de las mínimas células de vivienda que los desurbanistas soviéticos situaban conectadas a las redes de transporte, energía y alimentación, transformadas tras cuatro décadas de desarrollo tecnológico, en piezas con aspecto de nave espacial en movimiento que se deslizan a través del paisaje, resolviendo así los problemas del transporte. No necesitas un vehículo porque tu casa se mueve, otra manera de querer transformar las densas ciudades, en este caso inglesas, en frágiles estructuras móviles que pueden ocupar cualquier lugar del planeta.

CONCLUSIONES

Como conclusión quizás debamos volver al principio con la conciencia de la verificación de la hipótesis planteada en los ejemplos analizados. Sólo la reflexión sobre algunos de estos trabajos, de propuestas de concursos no construidas, nos permite recobrar algunos episodios de la arquitectura y hacerlos resucitar como eslabones de un pensamiento avanzado, verdadera razón de ser de la investigación en el campo del proyecto arquitectónico, aún no completamente definido, y que algunos casos es usurpado por tecnócratas del conocimiento y, lo peor aún, de la arquitectura.

Los tiempos de cualquier investigación exigen diversos momentos: el de las hipótesis, el del trabajo de archivo o de campo, el de las conclusiones y el de la difusión de las mismas. Pero, ¿qué ocurre en Arquitectura? Existen campos en los que es posible establecer paralelismos con las investigaciones científicas, campos en los que nadie

discute la posibilidad de innovar gracias a una nueva tecnología o un nuevo material de construcción, pero no hay tanta claridad al definir cuál es el marco de investigación del proyecto arquitectónico, la indagación en la construcción del espacio y el lugar, la innovación y el desarrollo en la búsqueda de fórmulas que hagan más eficientes y apropiados para el uso a nuestros edificios para el disfrute de los habitantes de nuestro mundo como razón de ser de la arquitectura. Uno de los campos claros e innegables, pero no reconocido, es el concurso de arquitectura como investigación que debería ser reivindicado como el lugar específico del debate arquitectónico, como impulsor de nuevas aportaciones que determinen cambios radicales en los rumbos de la Arquitectura. La deriva de ciertos concursos de la segunda mitad del siglo XX nos hace mirar hacia una arquitectura de la indeterminación, que huye del formalismo y que es consciente del error de la objetualización a la que en determinados momentos hemos llegado. Los ejemplos podrían ser múltiples pero las tres muestras que ofrecemos sirven de referencia en tres escalas distintas, ofreciéndose como manifiestos de ideas o argumentos que trascienden incluso al carácter de la obra construida, al ser concursos no ganadores pero que permiten adoptar el título que hemos propuesto para este artículo. La sección libre, la arquitectura de la indeterminación o la disolución de la ciudad deben ser entendidas como alternativas argumentales resultado de un proceso de investigación vertidos en un concurso con el máximo carácter científico como el que podemos observar en otros campos de conocimiento. ■

Bibliografía

- AA.VV: *Exposición Universal Sevilla 1992: ideas para una ordenación del recinto*. Sevilla: Sevilla Expo 92, Comisaría General de España, 1986.
- Ceccarelli, Paolo: *La construcción de la ciudad soviética*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1972. Introducción. (primera edición en italiano, *La costruzione della città sovietica*, Padova: Marsilio Editori, 1970).
- Curtis, William J.R.: "Una Conversación con Alvaro Siza". En *El Croquis* nº55, Alvaro Siza 1995-1999, Madrid: El Croquis, 1999.
- De Michelis, Marco; Pasini, Ernesto: *La Città Sovietica 1925-1937*, Venecia: Marsilio Editori, 1976.
- El Croquis* nº53, OMA/Rem Koolhaas, Madrid: El Croquis, 1994.
- El Croquis* nº53+79, 1987-1998 OMA/Rem Koolhaas, Madrid: El Croquis, 2005.
- Fleck, Brigitte: *Alvaro Siza*, Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- Koolhaas, Rem: *Rem Koolhaas: conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 2002.
- Koolhaas, Rem: *S, M, L, XL Small, medium, large, extra-large* / Office for Metropolitan Architecture. New York: Monacelli Press, 1995.
- Pérez Escolano, Víctor: Acto de investidura como Doctor Honoris Causa de la Universidad de Sevilla del profesor Dr. Álvaro Siza Vieira. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2011.
- Pérez Escolano, Víctor, "Desurbanismo y ciudad socialista soviética". En *Neutra* nº 17, Sevilla, Colegio de Arquitectos de Sevilla, Enero 2009.
- Santos, Gerardo: "Libros Monumentales. La Gran Biblioteca de Francia". En *Arquitectura Viva* nº12, Mayo-Junio, Madrid, Arquitectura Viva S.A., 1990.
- Sarmiento, Jaime: "Rem Koolhaas: entre la tradición y la ruptura". En *Forma: Pensamiento. Interacciones entre pensamiento filosófico y arquitectónico*. Barcelona: Ingeniería i Arquitectura La Salle, Universitat Ramon Llull, 2006.
- Taut, Bruno: *Escritos 1919-1920*. Madrid: Biblioteca de Arquitectura, El Croquis Editorial, 1997.
- Utzon Jorn: *Catálogo de la exposición Jorn Utzon*. Madrid: Centro de Publicaciones de la Secretaría General Técnica del Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1995.

Luisa Alarcón González, Málaga, 1968. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, arquitecto (1992), DEA Arquitectura (2010), profesora asociada de Proyectos Arquitectónicos desde 2009 a la fecha en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla.

Francisco Javier Montero Fernández, riana-Sevilla, 1961. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, arquitecto (1987), doctor arquitecto (1995), profesor titular de Proyectos Arquitectónicos (1997). Ejerce la docencia desde 1987 a la fecha en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Becario de la Academia de Bellas Artes de España en Roma (1992 a 1993). Director de la Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura en Sevilla (1993-1997).

MIES: CONCURSOS EN LA FRIEDRICHSTRASSE

MIES: COMPETITIONS IN FRIEDRICHSTRASSE

Cristina Gastón Guirao

RESUMEN Mies participó en una docena de concursos de arquitectura entre los años 1910 y 1934. En siete ocasiones en emplazamientos situados en el área más céntrica y comercial de Berlín –todas en un área de radio menor a un kilómetro– cuatro veces sobre la misma calle Friedrichstrasse incluso, en dos ocasiones, sobre el mismo emplazamiento. Ahora teniendo la historia completa y con el tiempo transcurrido es factible ver, anticipados en estos concursos, aspectos de su proyectar posterior. La relación entre las propuestas de concurso y lo que efectivamente ejecuta en el plano profesional da la medida de sus anhelos latentes en cada momento –diferencia que va disminuyendo progresivamente conforme pasa el tiempo–. Con 24 años había participado en un concurso importante, el monumento a Bismarck en el año 1910, y dos años más tarde en una competición encubierta para la residencia de los Kröller-Müller, en Wassenaar. Ahora bien, son los concursos de Berlín los que le dan oportunidad de encarar proyectos de relevancia urbana. Este artículo aborda las primeras veces que Mies tiene ocasión de reflexionar sobre la relación entre el edificio y su entorno en la ciudad.

PALABRAS CLAVE Friedrichstrasse; Mies; concursos; Berlín; rascacielos.

SUMMARY Mies participated in a dozen architectural competitions between 1910 and 1934. On seven occasions these competitions involved locations in the most central area of Berlin, all in an area of less than a mile radius, four times on Friedrichstrasse and twice on the same site. Now, with the full story and the fullness of time, it is feasible to see aspects of his later career anticipated in these competitions. The relationship between the competition proposals and what he actually implemented on the professional level is a measure of his latent desires at each moment, a difference that gradually diminished with the passage time. At 24 years of age he had participated in a major competition, the Bismarck memorial in 1910, and two years later in a private competition for the Kröller-Müller family residence in Wassenaar. Nevertheless, it was the Berlin competitions that gave the opportunity of addressing important urban projects. This article discusses the first occasions that Mies reflected on the relationship between the building and its surroundings in the city.

KEY WORDS Friedrichstrasse; Mies; competitions; Berlin; skyscrapers.

Persona de contacto / Corresponding author: cristina.gaston@upc.edu. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya. "BarcelonaTech".

1. Vista de la Friedrichstrasse desde Taubenstrasse hacia el norte (1910-20).



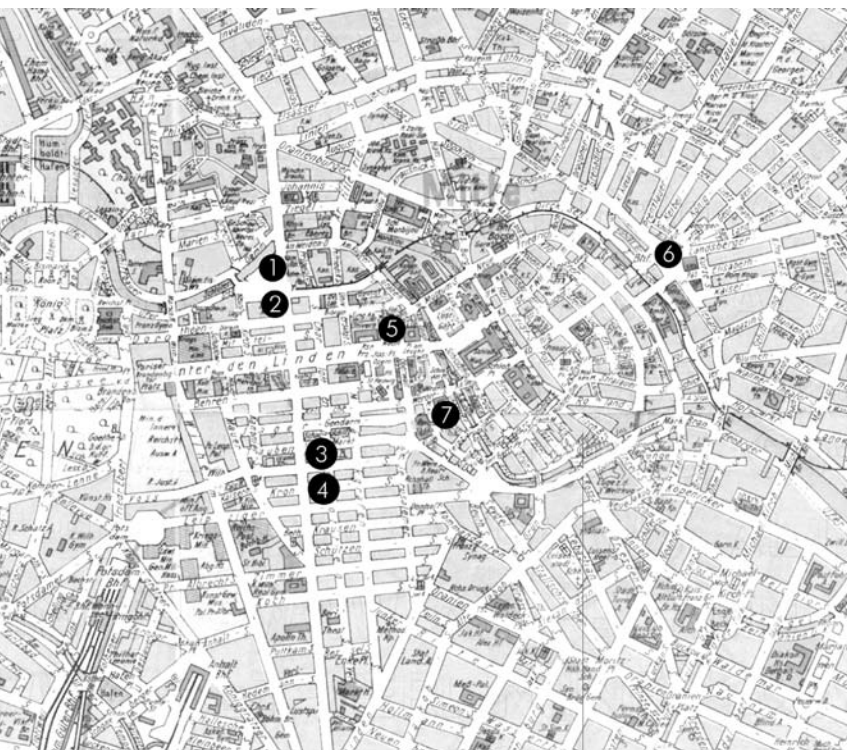
Entre los años 1910 y 1934 Mies participó en una docena de competiciones en Alemania: siete en el área urbana más céntrica y comercial de Berlín –todas en un área de radio menor a un quilómetro– cuatro de ellas sobre la misma calle Friedrichstrasse, incluso, en dos ocasiones, sobre el mismo emplazamiento. Ello le brindó la ocasión de abordar temas que ni su labor en el Werkbund ni el patrocinio privado le daban pie a desarrollar (figura 1).

Siendo muy joven, había participado en dos concursos importantes: el del Monumento a Bismarck (1910) –con tan sólo 24 años– y la competición encubierta para la residencia de los Kröller-Müller en Wassenaar (1912) en los que despuntó. Ahora bien, es su primer concurso en Berlín, para un rascacielos junto a la estación Friedrichstrasse (1921/22), el que le sitúa por primera vez ante el compromiso que supone intervenir en la ciudad consolidada y le hace ganar un inaudito prestigio profesional. Mies obtuvo menciones honoríficas en varios concursos pero nunca un primer premio. Al trabajar, sus inquietudes siempre excedían la cuestión particular planteada: se afanaba por la arquitectura más que por satisfacer al promotor. Ello tenía consecuencias como el presentar propuestas fuera de plazo, el seguir trabajando aun cuando el premio se hubiera fallado o el valorar alternativas a

una localización pasados varios años. En el año 1928, con la invitación al concurso para ampliar y renovar los almacenes comerciales S. Adam, en la esquina de la Friedrichstrasse con la Leipzigerstrasse, encadena la participación en una serie de concursos a los que se le invitará expresamente.

Los proyectos presentados a concurso ofrecen oportunidades propicias para el estudio. De manera general brindan la posibilidad de ver diferentes maneras de resolver una misma cuestión. Pero además, en los concursos que nos ocupan se da la circunstancia añadida de la coincidencia de sus localizaciones. El ejercicio, con casi una década de diferencia sobre la misma parcela, permite apreciar qué convicciones mantiene el autor o cuáles han cambiado, así como medir su evolución respecto de la de sus contemporáneos.

Las propuestas de Mies se distinguen tanto por el planteamiento arquitectónico como por el modo de presentarlas. Las composiciones gráficas que elaboraba revelan una mirada minuciosa al mundo. A pesar de la autonomía que exhiben sus actuaciones, Mies siempre situaba su intervención con relación a lo que sucedía alrededor desde una conciencia excepcionalmente lúcida. El siguiente relato toma como eje los concursos sobre la Friedrichstrasse y propone detenerse en las imágenes



1. Rascacielos, 1921 / 2. Edificio de oficinas, 1929 / 3. Torre de tráfico, 1924 / 4. Almacenes S. Adam / 5. Monumento a los caídos, 1930 / 6. Reforma de la Alexanderplatz, 1929 / 7. Ampliación del Reichsbank, 1933.

2

2. Emplazamiento de los concursos de Mies sobre plano de Berlín de 1926.

3. Vista aérea del solar desde el suroeste entregada a los concursantes.

4. Plano de localización del solar entregado a los concursantes. La autora ha señalado los puntos A y B desde los cuales se pedían perspectivas y los puntos de vista empleados por Mies: M1, M2, M3.

que generó en tanto que informan de un modo de encarar la relación entre el edificio y la ciudad. La autora encontró el hilo para este artículo preparando el plano de ubicación de los concursos de Mies en Berlín (figura 2).

1921/22. JUNTO A LA ESTACIÓN FRIEDRICHSTRASSE

La parcela

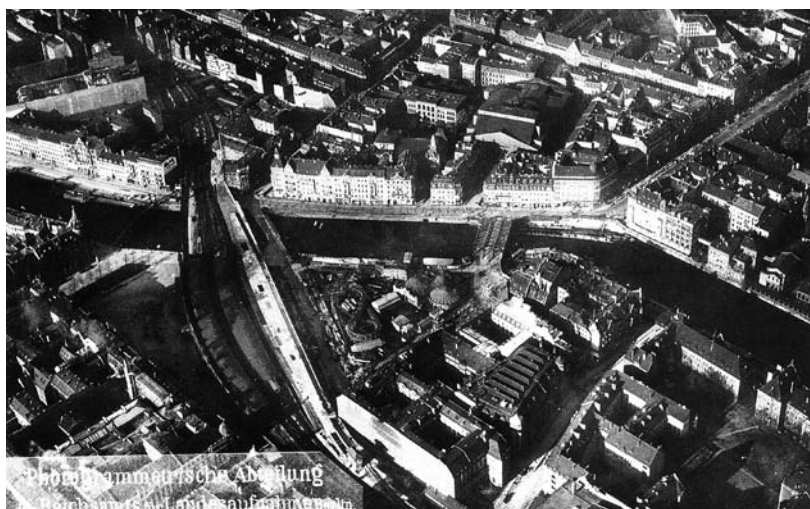
En noviembre de 1921 se hicieron públicas las bases del concurso para el proyecto de un rascacielos en los terrenos delimitados por la Friedrichstrasse, la estación del mismo nombre y el brazo del río Spree. Hasta ese momento Mies había realizado algunas villas, muy cuidadas en ejecución y detalle, pero convencionales, al gusto de una clientela culta y acomodada. La ocasión de abordar el proyecto de un rascacielos destapó sus verdaderos anhelos. La fecha límite de recepción de propuestas se estableció para el 2 de enero de 1922. La convocatoria

tuvo un gran éxito pese a lo exiguo del plazo: se presentaron 145 propuestas. La de Mies fue descalificada: contravenía las bases en numerosos puntos y difería en mucho del tono de las demás propuestas, tanto en las especificaciones como en el modo de presentación. No se incluyó ni entre las publicadas en el folleto editado para dar cuenta de los resultados¹.

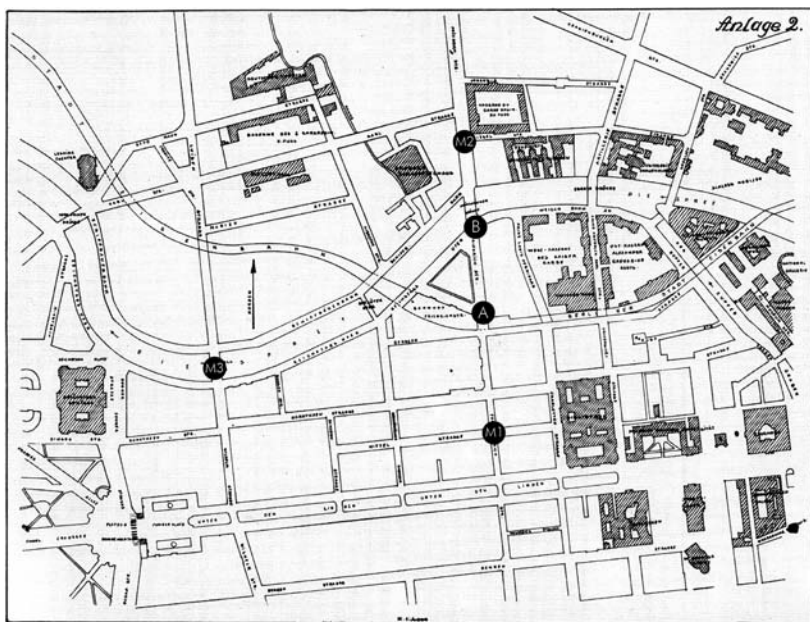
El emplazamiento del concurso se situaba en una zona céntrica comercial muy transitada, saturada de hoteles y locales de ocio: una parcela triangular que ya había sido objeto de numerosas iniciativas fallidas. Conviene detenerse en las particulares circunstancias de la localización, su geometría y las características de los frentes edificados que la rodeaban. Las bases del concurso instaban a que el volumen estableciera retranqueos en altura para amortiguar el impacto sobre las edificaciones aledañas e imponían condiciones específicas en base a ciertos estudios previos realizados².

1. En 1988, el *Bauhaus-Archiv* y la *Technische Universität Berlin* organizan una exposición y editan una publicación sobre el concurso para el rascacielos de 1921/22. El libro publicado bajo el título *Der Schrei nach dem Turmhaus. Der Ideenwettbewerb Hochhaus am Bahnhof Friedrichstrasse. Berlin 1921/22* Berlín: Argon Verlag GmbH, 1988 recoge una enorme cantidad de documentos, explora detenidamente los antecedentes, las consecuencias del concurso y presenta una selección de 40 proyectos presentados. Constituye la mayor base documental sobre este concurso y ha sido referencia fundamental para este artículo.

2. Vittorio M. Lampugnani hace una exhaustiva explicación de la actividad urbanística y arquitectónica en el Berlín de las primeras décadas del siglo XX en el ensayo "Modernism and the Metropolis: Plans for Central Berlin 1910-41" incluido en Kleihues, J. P.; Rathberger, C.(eds): *Berlin-New York. Like and unlike. Essays on Architecture and Art from 1870 to the Present* Nueva York: Rizzoli, 1991.



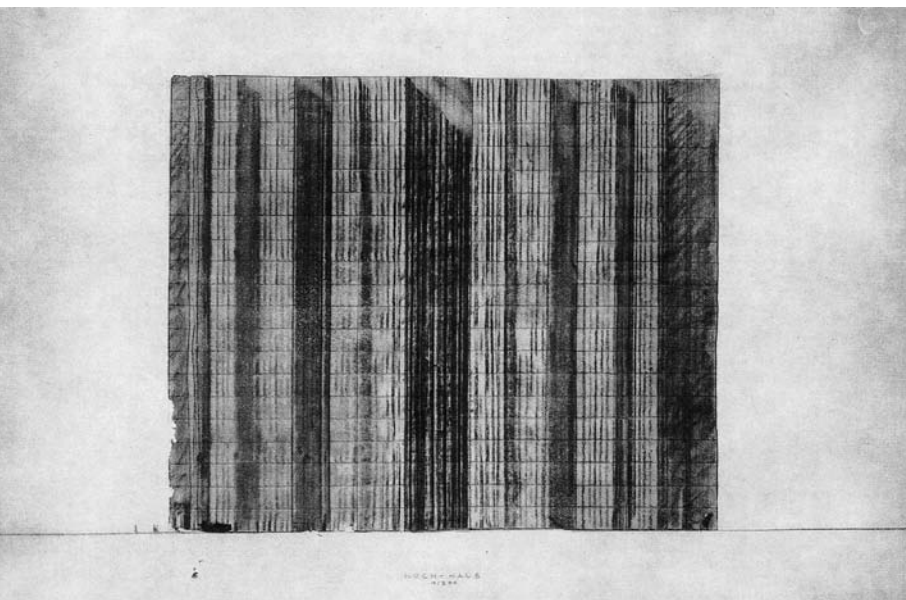
3



4

La organización facilitó un plano de situación a escala 1:400, uno de la planta del solar a escala 1:200 y dos vistas aéreas, desde el sureste y desde el suroeste. El solar triangular contaba aproximadamente con 4800 m². Las longitudes de los lados eran 100'5 metros en dirección al río Spree, 95 metros hacia la estación y 89 metros a la calle Friedrichstrasse –con dos chaflanes de 15 metros hacia el puente y de 3 metros hacia el paso elevado–. La acera opuesta de la Friedrichstrasse estaba ocupada por un frente continuo de edificios de planta baja y tres pisos entre los que estaban el Hotel Monopol y la Oper Komischer. Las vías cruzaban la Friedrichstrasse por un paso elevado y el edificio de la estación consistía en una gran estructura metálica, sobre muros de obra vista de color rojo y grandes paños de vidrio, cuyo acceso principal se

producía desde el lateral opuesto. El tercer lado daba sobre el río a través de Reichstagsufer. Las fotografías aéreas mostraban el terreno ocupado en esos momentos por una feria de atracciones y delataban una discrepancia con el plano respecto del puente Weidendammer. Dicho puente, de uso peatonal y rodado, que debería estar alineado con la calle Friedrichstrasse, en las fotografías aéreas cruzaba el río perpendicular al cauce, girado hacia el oeste, interrumpiendo por lo tanto la continuidad lineal de la calle. A la vista de las fotografías, tanto anteriores como posteriores al año 1921, esta situación debía ser provisional. La calle cortada queda registrada en las fotografías a pie de calle que Mies mandó tomar y, quizás, es el motivo que originó la serie de estudios gráficos que concluyeron en el célebre dibujo a carbón (figuras 3 y 4).



5

5. Alzado al río Spree.

6. A la izquierda vista hacia el norte desde Mittelstrasse (M1). Al centro y a la derecha vistas hacia el sur (M2).

7. Vista hacia el sur (M2). Dibujo a carbón.

La propuesta

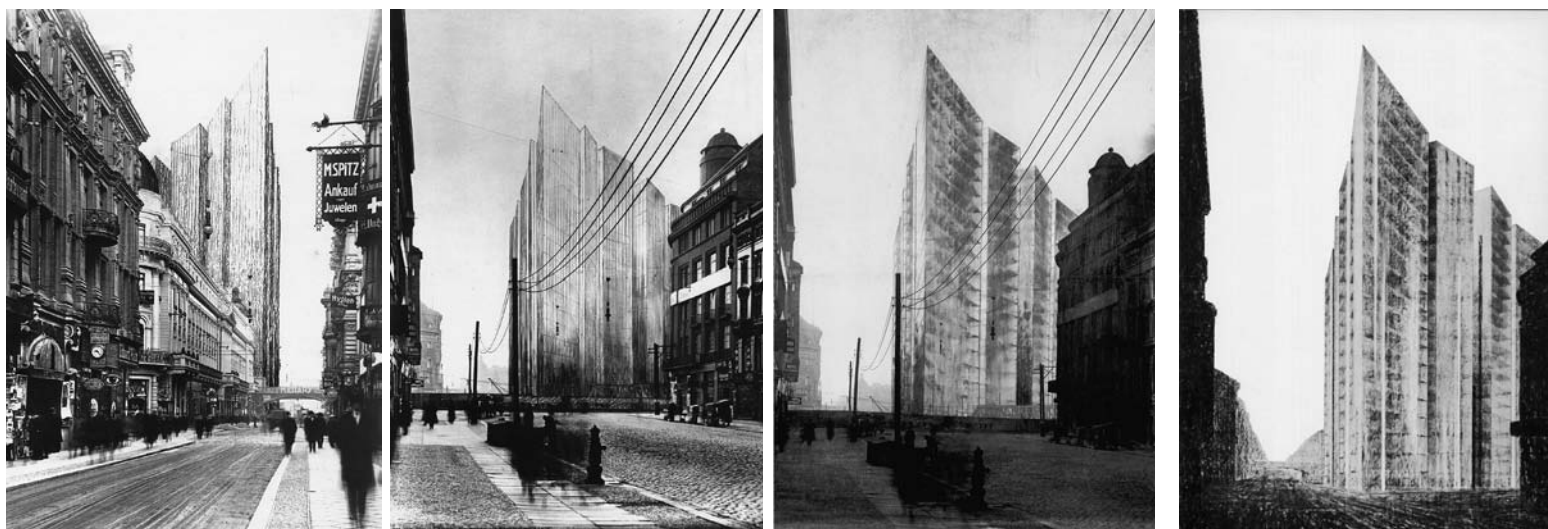
Se conservan ocho documentos de la propuesta de Mies aunque no se sabe a ciencia cierta cuáles de ellos se entregaron a tiempo. Se trata de dos plantas, un alzado, una vista desde el punto B –conforme a lo que demandan las bases que, con seguridad, debía desagradar a Mies– y una serie de elaboraciones gráficas resultado de manipular fotografías –no son propiamente fotomontajes aunque lo parezca–, desde el sur (punto M1 de la figura 4) y desde el norte (punto M2 de la figura 4), y un gran mural a lápiz-carbón³.

Tanto el planteamiento arquitectónico como su representación gráfica diferían sustancialmente del de sus contrincantes manifestando a las claras lo distinto de sus preocupaciones. No respetaba ni el liberar superficie en relación a la estación, ni el disponer plantas diferentes según los usos, ni el establecer retranqueos en altura. Había una gran diferencia entre el nivel de definición de plantas y fachadas de Mies –muy precarios en cuanto información– y el de los demás. El alzado muestra la que será la característica más singular de su propuesta: la de ser un edificio de una pieza de arriba abajo, sin diferenciar ni el encuentro con la calle ni el remate de cubierta. De la relación de la altura con la longitud en la proyección vertical podría decirse que no tiene hechura de rascacielos. En las vistas se han trampeado los ángulos en la esquina

al puente respecto lo dibujado en planta para exagerar la perspectiva real, acentuar las fugas y alargar visualmente las líneas verticales con lo que se obtiene el efecto de realce hacia arriba en las perspectivas. El plano de planta desvela que se trata de tres cuerpos unidos a un núcleo central común de escaleras, ascensores y servicios que asemejan las hojas de un árbol alrededor del tallo. Se indican someramente unas zonas de paso pero no se precisa ni la estructura ni la distribución del programa. El perímetro completaba prácticamente la totalidad del área disponible y se atenía con fidelidad a la alineación de las calles. Mies preveía que todas las plantas fueran iguales: salvaguardaba la verticalidad de las fachadas rechazando retrasar las plantas superiores y confiaba en el mismo cerramiento acristalado para todas las orientaciones. El resultado era, no obstante, variado, al *facetar* las fachadas con inflexiones y rehundidos “para eliminar el peligro de efecto mortecino, que tan a menudo se produce al acristalar grandes superficies”⁴. Seguramente en ese momento estaba lejos de sospechar siquiera la solución técnica, si bien, ante las críticas recibidas que cuestionaban la capacidad aislante de la fachada de vidrio respondió posteriormente: “Ahora ya existen edificios con grandes fachadas de vidrio y, por lo que sé, la dimensión de las superficies de vidrio no se percibe como una molestia. Además en la actualidad disponemos de vidrio especial (*Rudeglass*)

3. Las técnicas fotográficas utilizadas por el estudio de Mies para la realización de estas presentaciones están comentadas por Rolf Sachsse en el capítulo “Mies and the photographers II. Médium and Modernity as Enigma” en: Reuter, Helmut; Schulte, Birgit: *Mies and modern living. Interiors, furniture y photography*. Ostfildern: Hatje Canz Verlag, 2008, pp. 253–263.

4. La memoria está publicada en *Frülicht*, 1922 y transcrita en castellano en: Neumeyer, Fritz: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madrid: El Croquis Editorial, 1995, pp. 362–363.



6 7

que, gracias a tener una cámara de vacío en su interior, posee una importante capacidad aislante”⁵ (figura 5).

Las vistas

Mies no se aplicó en la proyección de la planta pero sí lo hizo en la preparación de las vistas. Encargó fotografías desde puntos cuidadosamente elegidos –que no coincidían con los que las bases del concurso solicitaban (punto A y punto B de la figura 4)– y dibujó la propuesta sobre grandes ampliaciones de las fotografías, muy costosas en aquel momento, eliminando de la imagen lo que no interesaba pero conservando el perfil de los edificios existentes, las farolas, los cables, la gente y los vehículos, con atención por consignar puntualmente la vida de la calle⁶. Preparó al menos tres montajes completos y un dibujo a carbón. Los estudiosos coinciden en considerarlos elaboraciones gráficas posteriores para publicar. Lo que pone en claro tal proceder es que Mies en lugar de preocuparse por especificar el programa –aspecto que debía considerar salvaguardado– se obstinaba en incorporar la propuesta a la ciudad.

Una de las fotografías muestra la Friedrichstrasse más o menos a la altura de la Mittelstrasse mirando hacia el norte. Desde aquí el rascacielos se alza sobrepasando largamente las vías elevadas, dominando la perspectiva de la calle, ordenando la acumulación de carteles, cornisas, anuncios, etc. El primer término aparece muy definido: la larga fachada en escorzo del Central Hotel, que

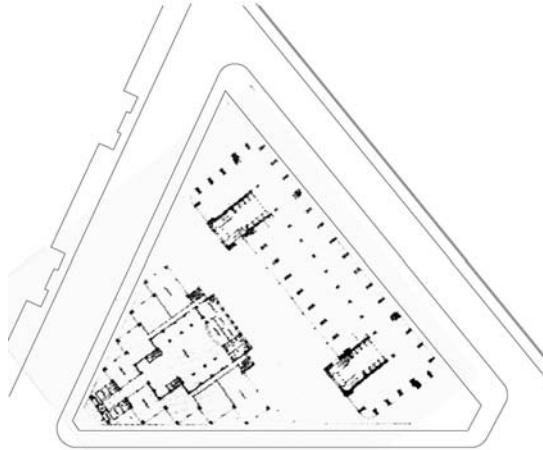
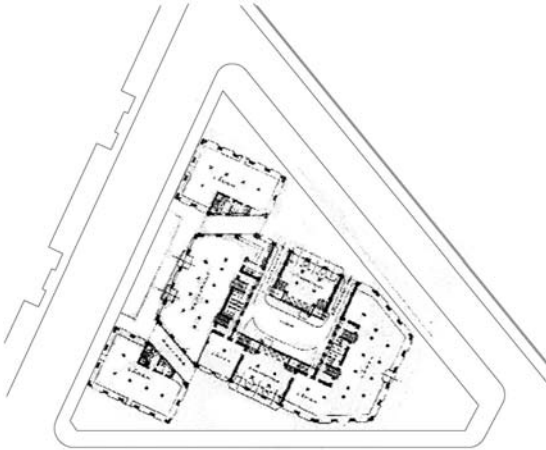
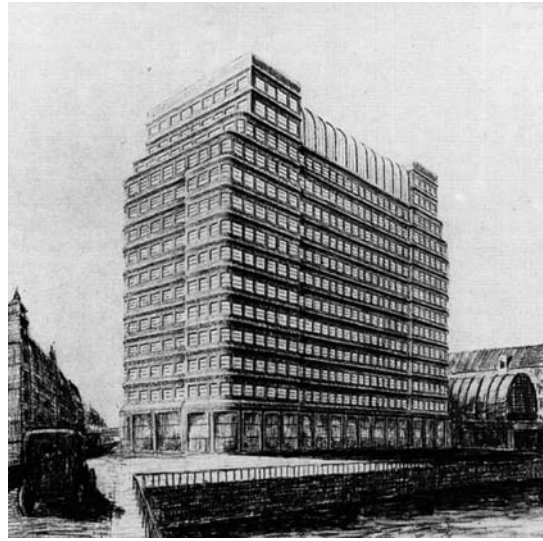
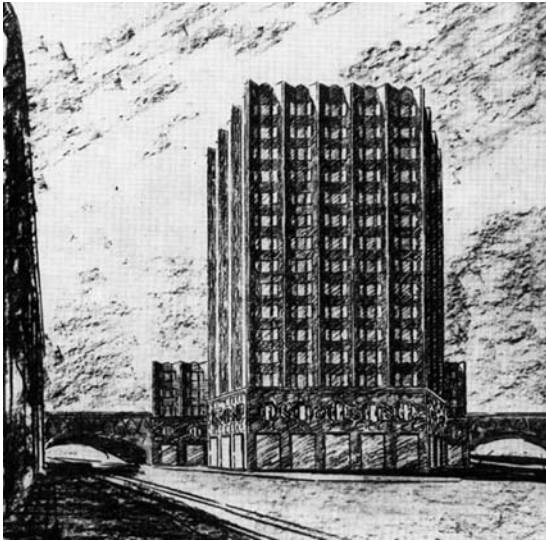
ocupaba todo el frente de manzana inmediato a la estación, marca un ritmo vertical que reverbera con el trazo a carbón que representa el rascacielos.

Las demás vistas se toman del otro lado del río, a la altura de la intersección con la Ziegelstrasse, mirando hacia al sur, o sea, a contraluz. La imagen desde aquí revela la calle cortada por un vallado provisional antes del puente. Posiblemente la interrupción de la calle sea la causa de que la actividad rodada y comercial parezca disminuida, hasta casi desaparecer. Ese aspecto desolado pudo suscitar el proceso de progresivo oscurecimiento de la imagen, en sucesivas pruebas, que ocultan el detalle de la ciudad y culminan en el dibujo a carbón de la propuesta final. Hacer un dibujo nuevo era la única manera de devolverle la continuidad a la calzada, darle un suelo al edificio y restituir el horizonte que la fotografía, en ese momento, hurtaba. La calle de este lado es más ancha, la estación y las vías del tren quedan por detrás del edificio y éste se ve en toda su altura, vertical como un acantilado, dirá Franz Schulze. También pueden observarse tres formas distintas de acabar el ángulo de la arista más avanzada o de traslucir el interior: marcando primero líneas verticales, estimando finalmente el sombreado de los forjados horizontales. La versión totalmente dibujada es la que difunde en las publicaciones de la época. Es la más reproducida y la que elegirá para los paneles centrales de la exposición monográfica que le dedica en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en el año 1947 (figuras 6 y 7).

5. El manuscrito de 19 de junio de 1924 corresponde a una conferencia en la que vuelve a comentar el proyecto está transcrito en castellano en: Neumeyer, Fritz: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madrid: El Croquis Editorial, 1995, p. 379.

6. Las fotos de estos fotomontajes las tomó Curt Rehbein en 1922. La relación completa de los fotógrafos que trabajaron para el estudio de Berlín de Mies hasta el año 1938 es fruto de una investigación conjunta dirigida por Helmut Reuter, Wolf Tegethoff y Rolf Sachsse publicada en: Reuter, Helmut; Schulte, Birgit: “Mies and the photographers II. Médium and Modernity as Enigma”. En *Mies and modern living. Interiors, furniture and photography*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2008, pp. 231–251.

8. Concurso de 1921/22. A la izquierda 1º premio de Baecker. A la derecha 2º premio de Luckhardt.



Otras propuestas

Visto el conjunto de propuestas, sorprende la variedad y el esfuerzo puesto en las presentaciones, en su gran mayoría obedientes a las bases del concurso, sobre todo en lo que se refiere a establecer una primera parte del edificio de menor altura que ocupara casi toda la parcela sobre el que elevar un cuerpo más alto. El primer premio fue para el equipo formado por Alfons Baecker, J. Brahm y R. Kasteleiner que proponía un bloque de matriz octogonal, alargado según una directriz perpendicular a la estación, al que acompañan un cuerpo bajo a cada lado que escolta los flancos del conjunto ante la estación. El segundo premio lo ganó el equipo formado por Hans y Wassili Luckhardt y Franz Hoffmann

al situar el volumen principal en paralelo al río y liberar espacio delante de la estación. En resumen, ambos tomaban una u otra opción evidente respecto a las inmediaciones (figura 8).

La propuesta de Mies suele considerarse indiferente al marco urbano por la ausencia de jerarquización aparente de los pisos, por no tener base ni coronación y por ofrecer frentes iguales en todas las fachadas⁷. Sin embargo esta apreciación contradice el esmero puesto en incorporar la ciudad en la representación del proyecto. Habría que apreciar en su justa medida el esfuerzo del arquitecto por localizar y seleccionar los puntos de vista desde los cuales evaluar la repercusión de la intervención. Es relevante el hecho de que Mies ignore los puntos de

vista para las perspectivas que solicita la organización y busque unos nuevos. Necesita alejarse unas calles hacia arriba y hacia abajo para apreciar un marco de incidencia mucho mayor que el considerado por los demás.

Por un lado, Mies toma distancia respecto al objeto y, por otro, cuida el foco y el encuadre de la mirada. El punto de fuga de la perspectiva estará sobre la línea del horizonte y en el ámbito de la calle, no sobre el edificio. Algo descentrado del eje para así ver la propuesta con relación a las fachadas opuestas y con los edificios que, en la misma acera, anteceden y siguen a su rascacielos. Así queda el proyecto vinculado, en primer lugar, a la Friedrichstrasse, el compromiso que considera más importante al ser esta calle una arteria principal de la ciudad y por ello, también con Berlín y, en cierto modo, con el infinito. Es injusto considerar que el arquitecto desdeñe las circunstancias urbanas. Lo que sucede es que eleva el nivel de decisión a un rango superior, de mayor generalidad. Y eso es algo que puede verse confirmado en toda su producción.

Mies todavía no lo sabe pero cuando tenga oportunidad de trabajar en América, lo que ahora estaba fuera de toda expectativa, pondrá máximo empeño en aligerar el encuentro del edificio con el suelo y hacerlo de un modo tal que no suponga merma del espacio público sino todo lo contrario.

1928. EN LA ESQUINA CON LA LEIPZIGERSTRASSE

Unos años más tarde, en 1928, Mies fue invitado a participar en el concurso para la ampliación y renovación de los almacenes S. Adam. Se necesitaba ampliar y el renovar la sede actual situada en la confluencia de la Friedrichstrasse con la Leipzigerstrasse.

Desde 1922 Mies había desarrollado por iniciativa propia, o al menos sin motivación externa conocida ni emplazamiento preciso, una serie de propuestas que tuvieron gran impacto por su publicación y su presentación en exposiciones: el Rascacielos de vidrio de planta curvilínea (1922), el Edificio de oficinas de hormigón (1923), la Casa de hormigón, (1923) o la Casa de ladrillo (1924)⁸. Gracias a su vinculación con el *Werkbund* ha tenido ocasión de diseñar la ordenación de la Weissenhof de Stuttgart y del edificio de apartamentos que preside la colonia (1927), la Glass-room (1927), el café *Samt & Seide* en Berlín (1927) y, en el momento de convocarse este nuevo concurso, está trabajando en el diseño de toda la representación de Alemania en la Exposición Internacional de Barcelona que se celebraría el año siguiente.

El solar ocupa la esquina de una manzana que exige mantener la alineación a la calle. En 1924 había colaborado en el concurso para el diseño de una torre de tráfico en este mismo cruce de calles. En el fotomontaje realizado entonces se ve como fondo el edificio que ahora se ha de reformar⁹. Se invitó a cinco equipos de arquitectos¹⁰. Mies se decantó por la solución vidriada de suelo a techo. La explicación del proyecto es muy explícita y en la carta que acompaña la entrega de la propuesta gráfica dice: "*Ustedes necesitan plantas superpuestas con grandes espacios diáfanos. Además, necesitan que estos espacios sean luminosos. Necesitan anuncios y más anuncios (...)*"¹¹.

Nuevamente Mies escoge con cuidado el punto de vista de la presentación. En este caso procura que se vea la esquina del edificio a Leipzigerstrasse y, en escorzo, las dos fachadas de la calle Friedrichstrasse. Respecto a la envolvente indiferenciada del rascacielos del año

7. Cohen, Jean-Louis: *La temptació d'Amèrica. Ciutat i arquitectura a Europa 1893-1960*. Barcelona: CCCB, 1996, p. 107.

8. Las maquetas del Rascacielos de vidrio de planta curvilínea (1922) y del Edificio de oficinas de hormigón, (1923) se exhibieron juntas en la Exposición Internacional de arquitectura de Weimar en el año 1923.

9. Proyecto realizado en colaboración con Paul Mählberg, según se menciona en Reuter, Helmut; Schulte, Birgit: *Mies and modern living. Interiors, furniture y photography*. Ostfildern: Hatje Canz Verlag, 2008, p. 250.

10. Los participantes fueron Peter Behrens, Mies van der Rohe, Hans Poelzig, Heinrich Straumer y Arthur Korn. Según explicación del proyecto incluida por Adrian Sudhalter en AAVV.: *Mies in Berlin*. Nueva York: MoMA, 2001 p. 230. Erich Mendelsohn había reformado los almacenes de Herpich & Sons en la misma calle de Leipzigerstrasse, en el año 1925.

11. El borrador de la carta que dirige a la empresa organizadora al presentar la propuesta con la memoria justificativa es de julio de 1928. Está transcrita en castellano en: Neumeyer, Fritz: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madrid: El Croquis Editorial, 1995, pp. 461-462.

9. Vista de los Almacenes Adam.
10. Vistas hacia el sur.



9



10



1921 destacan algunos matices. La planta baja recibe un trato diferenciado, se retrasa el cerramiento proporcionando un amplio porche que amplía la acera y permite detenerse en los escaparates; el plano de vidrio de fachada se descuelga un poco respecto del primer forjado lo que reduce la altura libre visible del porche y oculta el encuentro de los pilares con el forjado; la planta añadida en la zona de la esquina escalona el perfil y, el suavizado de la arista en el encuentro de los planos de fachada con un pequeño radio de curvatura, significa el empleo de lunas de vidrio curvadas para esta zona. El concurso se canceló sin dar un ganador (figura 9).

Seguidamente, en agosto de 1928, recibió la convocatoria para el proyecto de unas Oficinas y un Banco en Stuttgart, frente a la Hindenburgplatz, que le ocupará hasta diciembre y en el que obtendrá una mención honoraria. La propuesta se resolvió de manera análoga a la de los almacenes Adam: una planta baja cerrada con vidrio transparente y las superiores con vidrio traslúcido sobre el que colocar anuncios luminosos.

Tras este concurso, inicia inmediatamente el de la Remodelación de la Alexanderplatz de Berlín, ya en los primeros meses del año 1929, coincidiendo de pleno con el desarrollo del Pabellón de Alemania para la Exposición Internacional de Barcelona. La propuesta para Alexanderplatz es importante en cuanto aborda no ya un edificio sino una intervención mayor que Mies resuelve disponiendo varios edificios aislados de una forma y en un área más extensa de lo solicitado por los organizadores. Se desmarca de la tendencia en boga en aquel momento –por otra parte exigencia de las bases de concurso– de alinear la edificación con el trazado viario curvo. Queda al margen de este artículo, pero cabe decir que antecede la forma urbana que Mies pondrá en práctica en Chicago.

1929. DE NUEVO JUNTO A LA ESTACIÓN FRIEDRICHSTRASSE

Ya avanzado 1929, a finales de septiembre, Mies recibe la propuesta de participación en el concurso para levantar un Edificio de oficinas en el mismo emplazamiento del rascacielos del año 1921. El nuevo promotor es la Corporación de Transporte de Berlín (*Berliner Verkehrs-*

Aktiengesellschaft). Las bases indicaban la necesidad de formalizar unos 10.000 m² de superficie para oficinas municipales pero sin pretensiones de erigir ningún rascacielos. El área de ocupación de la parcela había disminuido un poco respecto a la del año 1921 ya que se buscaba ampliar el ancho de la Friedrichstrasse en este tramo, hasta 32 metros, y aumentar la distancia al brazo del río Spree hasta 23 metros. Quedaban así unos 3.600 m² libres para ocupar. Se siguió un procedimiento restringido al que se invitaron a cinco equipos: Mies van der Rohe, Alfred Grenander, Erich Mendelsohn, Paul Mebes y Paul Emmerich y Heinrich Straumer. La propuesta había de entregarse como máximo el 30 de noviembre del mismo año.

La respuesta de Mies a esta segunda convocatoria es más realista e incluye estudios de distribución para verificar la planta y albergar un hotel, oficinas, establecimientos comerciales o su conexión con el subsuelo. Mies retoma el esquema de un núcleo central de acceso y servicios *envuelto* por tres bloques rectangulares, ligeramente curvados. Con la mitad de altura que el rascacielos del año 1921, los alzados adoptan una proporción más horizontal: se pone énfasis en la alternancia de bandas de vidrio transparentes y bandas macizas, posiblemente de ladrillo rojo. Nuevamente, una solución idéntica para todas las orientaciones (figura 10).

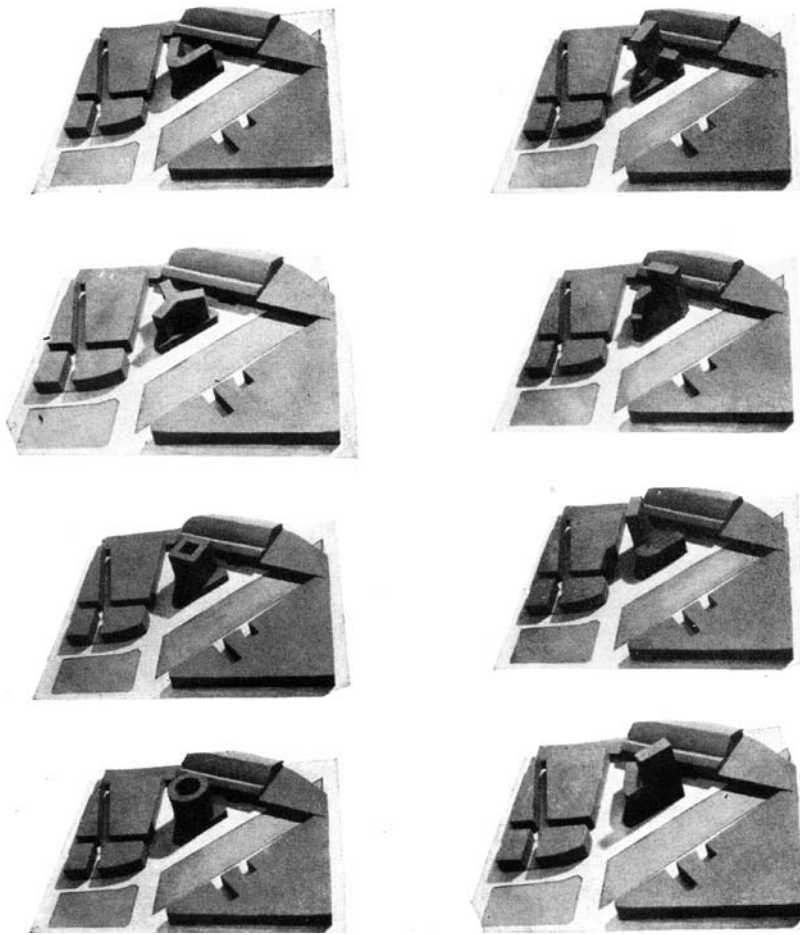
Se conceden dos primeros premios: uno a Mendelsohn y otro al equipo de Mebes y Emmerich. Es sorprendente el hecho de que la volumetría de la propuesta de Mendelsohn presente rasgos en común con la premiada en segundo lugar el año 1921: la de los hermanos Luckhardt. Ambos coinciden en consolidar como frente principal el lateral paralelo al río orientando el cuerpo de mayor altura según esta dirección. Mendelsohn preparó una serie de maquetas para evaluar razonadamente hasta siete opciones diferentes y justificar la finalmente adoptada. El documento resulta de gran interés ya que las variantes que Mendelsohn analiza corresponden a opciones ensayadas por los concursantes del año 1921. Las analiza en función de la sombra que hace el edificio sobre la calle, en función de la orientación que toman los ambientes de trabajo y que repercute en su rentabilidad económica y en el aprovechamiento del espacio libre de parcela. Y la elegida por él de entre las que ha

11. Serie de maquetas explicativas de las ventajas y desventajas de diferentes opciones preparadas por Erich Mendelsohn. Abajo a la izquierda la versión definitiva.

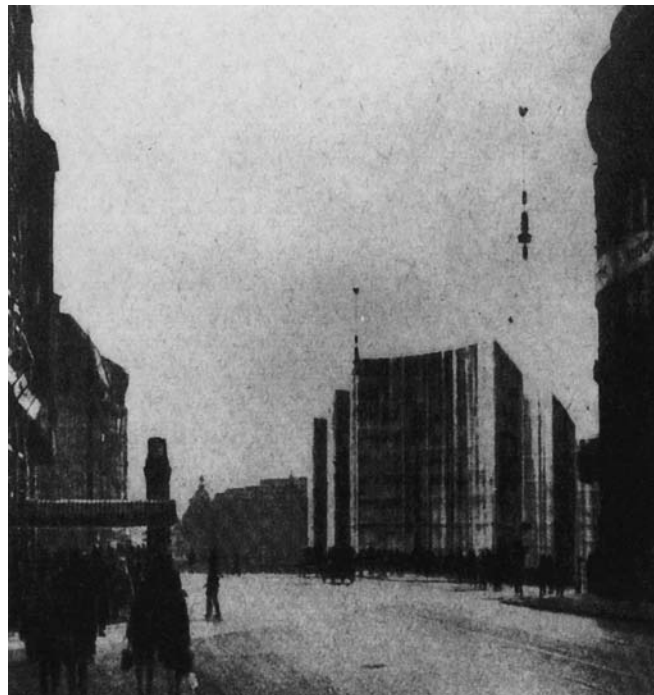
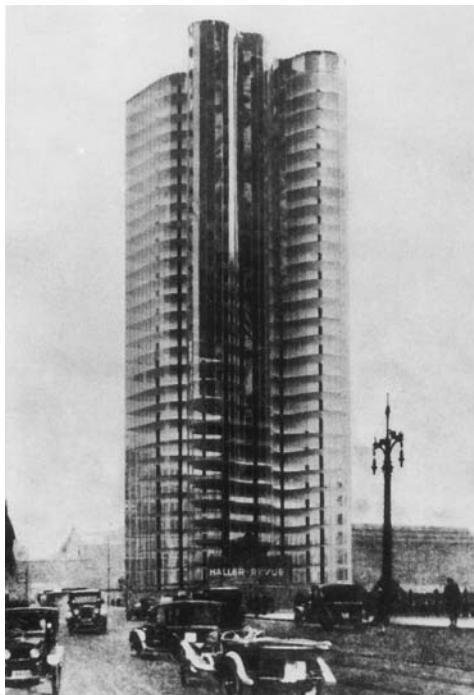
12. A la izquierda fotomontaje del segundo rascacielos de vidrio en el solar junto a la estación. A la derecha versión alternativa de Mies al concurso de 1929.

13. Vista del Edificio de Oficinas del año 1929 desde el Marshallbrücke (M3).

11



12



13



considerado, es la que mejor cumple todos esos requisitos (figura 11).

Mies retoma el punto de vista de la confluencia de Friedrichstrasse con Ziegelstrasse. Las fotografías actualizadas muestran la calle llena de actividad y tránsito¹². Parece como si la ocasión le estimulara a ensayar nuevas probabilidades. Tal vez la menor altura del actual edificio de oficinas –unos 40 metros– le sugiriera contrastar el efecto que provocaría la altura del rascacielos de cristal de planta curvilínea de 1922 –unos 120 metros–. Todo indica que el rascacielos de 1921 suscitó en Mies –sin mediar concurso ni encargo alguno– la propuesta para un segundo rascacielos –más alto, de 30 pisos, y perímetro sinuoso– con la intención de seguir investigando las posibilidades descubiertas en la utilización del vidrio. Hasta el momento se desconoce si existió una ubicación concreta para el rascacielos de 1922. Existe una planta delineada en un solar bien determinado por calles, pero sin nombres, y la maqueta se contrastó en distintos contextos. Uno de los fotomontajes lo sitúa claramente junto al puente Weidendammer, ante la estación Friedrichstrasse, ensayo que probablemente se hizo en este momento, varios años después de haberse proyectado con un doble propósito: medir el sitio con un edificio conocido y verificar el edificio en distintos lugares. También se conoce una versión en la que los bloques curvilíneos adoptan una configuración en arcos concéntricos, aunque parece más una prueba del despacho que una propuesta convincente (figura 12).

Mies vuelve a alejarse y encuentra un nuevo punto desde el que comprobar el volumen con la estación (punto M3 de la figura 4). Así cruzando, el río desde el puente Marshall y mirando al este, la leve convexidad de las fachadas parece afín al giro del cauce, a los arcos de la estación y al remate curvado de la *Komische Oper* (figura 13).

En la década de los treinta, Mies van der Rohe fue invitado a participar en los concursos para la reforma interior del *Neue Wache* de Schinkel –en la avenida Unter den Linden– para convertirlo en un Memorial a los Caídos en la Primera Guerra Mundial (abril a julio de 1930); para el Club de golf de Krefeld (1930); la Casa Gericke (1932) en Wannsee; la ampliación del Reichsbank (1933) y por último para el Pabellón Alemán en la Exposición Internacional de Bruselas (1935), antes de emigrar definitivamente a Estados Unidos en 1937. Una vez allí fue invitado al concurso para el Teatro de Manheim, en 1952, en el que se implicó personalmente. Los concursos en Estados Unidos tenían un formato muy diferente. La oficina de Mies en Chicago participó en algunos colaborando con sociedades promotoras pero en ellos la implicación del arquitecto era menor o inexistente.

EPÍLOGO

Las impecables imágenes de las propuestas que Mies presenta a concurso dan verosimilitud a los –en aquel momento– inusuales edificios acristalados: el encuadre acompaña la mirada del primer plano al infinito y les

12. Las fotografías de estos fotomontajes fueron tomadas en el año 1929 por Wilhem Niemann, de la agencia fotográfica Berliner Bild-Bericht.

asigna lugar en el mundo. La distancia desde la que los contempla amplía el marco de relaciones y aumenta el rango de los vínculos que atañen a las decisiones de proyecto. Estas primeras tentativas urbanas –más allá de la esquinada geometría en planta del rascacielos del año 1921, que repercute la parcela triangular, y la del año 1922, resultado del ensayo con los reflejos del vidrio– presentan una particularidad que será definitiva: el ser de una pieza de arriba abajo. El perímetro sinuoso del rascacielos de planta curvilínea se proyecta en alzado en un rectángulo, sobrio y severo, al igual que su precedente angulado. Persiste a partir de entonces una clara determinación: los planos de suelo horizontal se superponen idénticos y ofrecen frentes de fachada equivalentes a todas las orientaciones formando una unidad elemental. Se inicia el proceso de constatación de la primacía de los aspectos de mayor generalidad, estructurales, constructivos y de forma del espacio urbano, en detrimento del ensayo de luces y reflejos –más bien fruto de un deslumbramiento inaugural. Mies persevera siempre en conducir la oportunidad de edificar a sus principios esenciales y en dar a cada solución una aplicación y significación universales.

A pesar de la notoriedad que alcanzaron estos primeros rascacielos y su papel determinante, años más tarde, en la definición del tipo en altura su propósito nunca fue el hacer el edificio lo más alto posible, sin más. Mies, preocupado por el plano de apoyo y la percepción de la línea del horizonte, siempre mantuvo los pies en el suelo. Se ha visto el esfuerzo por traer la calzada a las vistas de concurso. En sus posteriores intervenciones en centros urbanos –Chicago, Toronto o Montreal– Mies optará por desdoblar la superficie construida en dos o más piezas y por incorporar cuerpos bajos que colaboren a delimitar el espacio peatonal.

En los años 20 la mención de la palabra rascacielos remitía inmediatamente a Nueva York. En una deliciosa crónica, Joseph Roth, novelista y cronista cultural en el

Berlín de esos años, se demoraba sólo tres frases en decir “aquellos edificios enormes que se ven en las fotografías de las calles de Nueva York”. Mies, al igual que Roth, conocía esas imágenes y cuando acentúa los ángulos de fuga en las perspectivas de 1921 seguramente titilaba en su retina la imagen del edificio Flatiron – todos los rascacielos de Nueva York en ese momento presentaban retranqueos en altura excepto éste–. En tres décadas Mies será actor principal del escenario neoyorquino. El rascacielos que erigirá en Park Avenue (1954–1958) será en adelante un referente ineludible: destacado no ya por la solución del cuerpo alto –que toca el cielo– sino por el modo en que toca el suelo.

El 12 de marzo de 1922 Roth escribía para el *Berliner Börsen-Courier* una reseña titulada *Rascacielos* que transcriboparcialmente, pero recomendando su lectura completa¹³.

“Desde hace algunas semanas se puede ver en el Ayuntamiento una interesantísima exposición de planos de grandes edificios. Ahora se dice que hay que acelerar la construcción de un rascacielos. Será el primer rascacielos de toda Alemania. “Rascacielos” no es un término técnico, sino un término popular que designa aquellos edificios enormes que se ven en las fotografías de las calles de Nueva York. Es un término romántico y gráfico. Es el nombre de un edificio cuyo tejado ya ha rascado el cielo (...) Arriba, Dios ha sido sacado de su paz eterna y obligado a implicarse en nuestro mínimo destino. ¡Ah! También puede leerse que en el primer rascacielos de Berlín va a construir un gran centro de ocio. Con cines, salas de baile, licorerías, orquestas de negros, teatro de variedades y bandas de jazz. Pues la naturaleza humana no niega su debilidad ni siquiera allí donde en apariencia está a punto de vencerla. Y si algún día lográramos construir un rascaplanetas y edificar en Marte, a la delegación de expertos e ingenieros se sumaría una compañía colonial de cafés cantantes. Veo cómo en las nubes altas brilla un bar. Lluven los cócteles más diversos”. ■

13. Textos que dan muy bien el ambiente de Berlín en las décadas de los años 20 y 30. Traducidas al castellano en Roth, Joseph. *Crónicas berlinesas*. Barcelona: Minúscula, 2006. Especialmente recomendables las del capítulo “El tráfico, Berlín”, “Ciudad en obras” y “Lo que veo”.

Bibliografía

AAVV.: *Mies in Berlin*. (publicado en relación con la exposición del mismo nombre). New York/Berlín: MOMA, 2001.

Cohen, Jean-Louis: *La temptació d'Amèrica. Ciutat i arquitectura a Europa 1893-1960*. Barcelona: CCCB, 1996. Edición original: *Scènes de la vie future: L'architecture européenne et la tentación d'Amérique, 1893-1960*. Montreal: CCA, 1995.

Der Scherei nach den Turmhaus. Der IdeenwettbewerbHochhaus am Bahnhof Friedrichstrasse. Berlin 1921/22. Berlín: Argon Verlag GmbH, 1988.

Gastón, Cristina: *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

Lampugnani, Vittorio M.: "Modernism and the Metropolis: Plans for Central Berlin 1910-41" en Kleihues, J. P.; Rathberger, C. (eds): *Berlín-New York. Like and unlike. Essays on Architecture and Art from 1870 to the Present*. Nueva York: Rizzoli, 1991.

Neumeyer, Fritz: *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio, reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madrid: El Croquis Editorial, 1995.

Pizza, Antonio; Pla, Maurici: *Viena-Berlín. Teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: Edicions UPC, 2002.

Reuter, Helmut; Schulte, Birgit: *Mies and modern living. Interiors, furniture y photography*. Ostfildern: Hatje Canz Verlag, 2008.

Roth, Joseph: *Crónicas berlinesas*. Barcelona: Minúscula, 2006.

Schulze, Franz: *Mies van der Rohe una biografía crítica*. Madrid: Herman Blume, 1985.

Van der Rohe, Mies: *The Mies van der Rohe archive*. Vol. 1-22 (catálogo comentado). Nueva York: Garland, 1986-1992 (comentarios de Franz Schulze, Arthur Drexler y George E. Danforth).

Deutsches Dokumentation fur Kunstgeschichte. Universitat Marburg en www.fotomarburg.de

HILOS DE TEATRO: LA PUESTA EN ESCENA DEL PALACIO DE LOS SOVIETS DE LE CORBUSIER, 1931

STRANDS OF THEATRE: LE CORBUSIER'S STAGING OF THE PALACE OF THE SOVIETS, 1931

Josefina González Cubero

RESUMEN El proyecto para el concurso del Palacio de los Soviets en Moscú (1931) de Le Corbusier plantea otra posible y más fragmentaria clave de interpretación que, aunque en principio sea más marginal, merece ser mencionada: la relación con el teatro, con la renovación de la escena europea y con la experimentación soviética, porque Le Corbusier es consciente de que la arquitectura no consiste sólo en la cualidad del edificio, es también una puesta en escena, una dramaturgia. Escenógrafos como Appia, con la luz, o directores de escena como Max Reinhardt, con el espectáculo de masas, y Vsevolod Meyerhold, con el teatro japonés del Kabuki, van penetrando en el sentir de un Le Corbusier que deja la impronta teatral en la puesta en escena de la megaestructura moscovita.

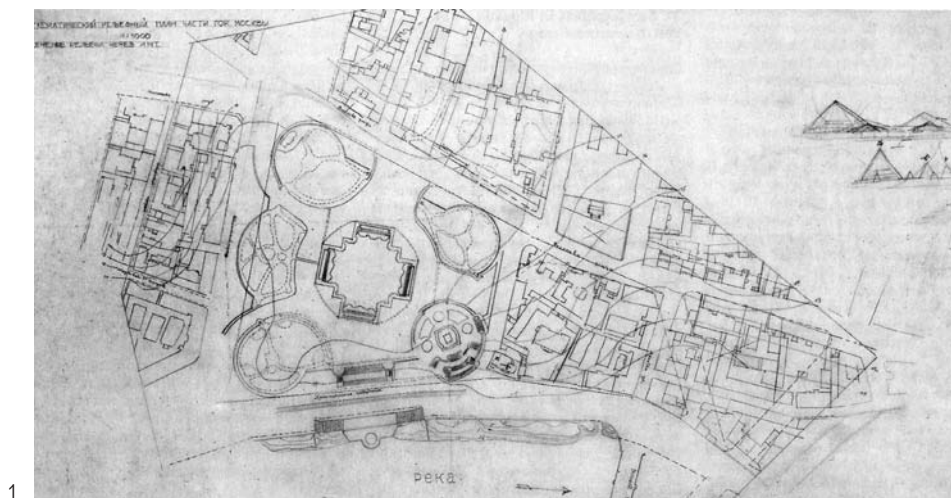
PALABRAS CLAVE Le Corbusier, Concurso, Palacio de los Soviets, Teatro, Reinhardt, Meyerhold.

SUMMARY Le Corbusier's design submitted to the public competition for the Palace of the Soviets in Moscow (1931) may have an additional interpretation which, although less researched and in principal more marginal, is noteworthy. And that is the relationship between theatre and the resetting of the stage in Europe and Soviet experimentation. Le Corbusier was aware that architecture goes beyond the building itself and is also a sort of staging or dramaturgy. Set designers such as Appia, through the use of light, or stage directors like Max Reinhardt, through the use of performance for the masses, and Vsevolod Meyerhold, through Japanese Kabuki theatre, gradually permeated the sensibility of Le Corbusier who left staging as a mark in his design for the Moscow megastructure.

PALABRAS CLAVE Le Corbusier, Competition, Palace of the Soviets, Theatre, Reinhardt, Meyerhold

Persona de contacto / Corresponding author: josefina.gonzalez.cubero@tap.uva.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid.

1. Hans Poelzig. Planta de situación previa al futuro Palacio de los Soviets con la Iglesia del Cristo Salvador (1832), Moscú.



CONCURSO Y PROYECTO

A pesar de la derrota de Le Corbusier en el concurso del Palacio de la Sociedad de Naciones –SDN– de Ginebra en 1927, su actitud crítica y beligerante ante el fallo del concurso, contenida en el libro *Una casa–un palacio* (1928), consagra su proyección internacional. Convertido en profeta de la nueva arquitectura y del urbanismo, acomete una intensa actividad viajera a raíz de las invitaciones que recibe para impartir conferencias y diseñar proyectos, lo cual le ayuda a estrechar los vínculos con la vanguardia artística internacional.

En este tiempo, sus contactos con la Unión Soviética están consolidados, la obra del Centrosoyuz en marcha, ha realizado varias propuestas sobre el urbanismo de Moscú y se le reconoce a través de la traducción de sus publicaciones. Sin embargo, la entusiasta acogida de su primer viaje al país se ha transformado en una crítica frecuente a su formalismo, influida por el sector alemán dentro de los CIAM¹. Es a la vuelta de su cuarto paso por España, cuando recibe el 2 de septiembre de 1931 la invitación a participar en la fase internacional del concurso

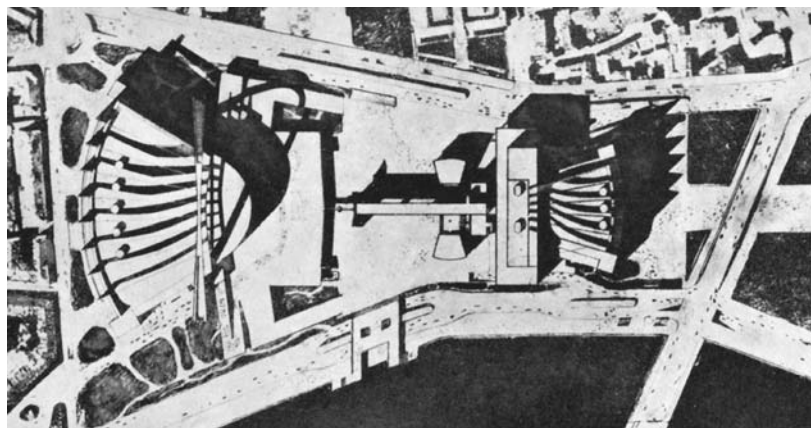
para el Palacio de los Soviets de Moscú como encargo remunerado.

En sintonía con la aspiración decimonónica de convertir Moscú en la gran capital de Rusia, las autoridades bolcheviques prosiguen la labor emprendida desde su victoria, iniciada con el concurso para el Palacio del Trabajo (1922), de ver cumplida esta vieja aspiración. La nueva convocatoria del concurso, creada bajo la significativa denominación de Palacio de los Soviets, pretende conseguir una mayor proyección del mismo, dentro y fuera de la URSS, por lo que se promueve sin escatimar medios ni esfuerzos, e incluso sin ninguna consideración hacia la ciudad existente. El emplazamiento elegido para el proyecto es un área adyacente al Kremlin, junto al borde del río, lo que implica el derribo de la iglesia del Cristo Salvador, construida en 1832 y demolida con gran rapidez para este fin (figura 1).

Las exigencias establecidas para el Palacio son irregulares². Las generales son bastante ambiguas: debe ser monumental, responder al carácter de la época y a su significado como emblema arquitectónico de la capital. Por

1. Borngräber, Christian: “Le Corbusier a Mosca”. En *Rassegna*, “I clienti di Le Corbusier”, N° 3, marzo 1980, Milano, pp. 79–88.

2. De Feo, Vittorio: *La arquitectura en la URSS 1917–1936* (1963). Madrid: Alianza, 1979, p. 85. Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*. Bruxelles-Liège: Pierre Mardaga, 1987, pp. 205–206.



2. Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Proyecto del Concurso para el Palacio de los Soviets de Moscú, 1931. Ordenación.

2

el contrario, las urbanísticas y de programa son precisas y minuciosas. En cuanto al programa, por un lado, se exige la ordenación urbanística para permitir la concurrencia y movimiento de 25.000 personas al mismo tiempo; por otro, se trata de un programa de dimensiones notables: dos grandes salas, la mayor de 15.000 espectadores y la segunda, destinada para congresos pero sin olvidar los espectáculos, de casi 6.000 plazas. A ellas se añaden cuatro salas de conferencias para las subdivisiones de los congresos y actividades cotidianas, dos de 500 plazas y otras dos de 200 plazas cada una, y un cuarto grupo de dependencias de equipamiento y administrativas.

Si bien las características arquitectónicas están bastante desdibujadas, algo más se precisa sobre las salas respecto a las condiciones acústicas y de equipamiento tecnológico. No obstante, se detallan las actividades que debe acoger la gran sala: *“El diseño de la sala debe satisfacer las necesidades de las reuniones masivas y debe resolver la cuestión de su uso para las representaciones teatrales o cinematográficas de masas, para la presentación de invenciones técnicas e industriales y también para diversas formas de participación de los espectadores en la sala, que necesitan tener acceso al escenario (al estrado o a la arena)”*³. La confusión de la que parten las bases es significativa, pues se demanda una sala desmesurada

que pueda acoger todo tipo de espectáculos, incluso que las grandes manifestaciones puedan atravesarla. No hay precedentes para acoger esta amalgama de usos y el concurso se convierte en el reto de cómo concebir un inmenso espacio que permita cualquier representación para una congregación de espectadores multitudinaria.

Se decide acometer el concurso en varias fases⁴. Una fase preliminar se lleva a cabo en forma de consulta interna entre los arquitectos soviéticos para elaborar las bases del concurso. A continuación, el lanzamiento de la consulta internacional es otra oportunidad para medirse las diversas líneas existentes de la arquitectura, y aceptan la invitación Le Corbusier, Walter Gropius, Erich Mendelsohn, Auguste Perret, Hans Poelzig, etc., entre los numerosos concurrentes. El 28 de febrero de 1932 se hacen públicos los resultados que dejan desierto el primer premio y el encargo de la construcción. Sin embargo, se conceden dos premios destacados al arquitecto tradicionalista Ivan Zholtovsky y al americano Hector Hamilton. Descartados los grandes nombres de la esfera internacional de la invitación a participar en la segunda fase, el concurso pierde el relieve y alcance de la anterior, ante el reconocimiento que obtienen los proyectos académicos en las siguientes fases⁵ y la postergación del IV CIAM por las autoridades.

3. *“La disposition de la salle doit répondre aux besoins des rassemblements des masses et doit résoudre la question de son utilisation pour des représentations théâtrales ou cinématographiques de masse, pour la présentations des inventions techniques et industrielles et aussi pour divers modes de participation des spectateurs de la salle, qui doivent pouvoir accéder à la scène (à l'estrade ou à l'arène)”*. En Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*. Op. cit., p. 206.

4. Las consultas que se realizaron fueron cuatro: FASE PRELIMINAR. Entrega: febrero de 1931. Participantes: 15 proyectos. Resultados: Sin premios (consulta). 1ª FASE. Comienzo: 18 de julio- Entrega: 20 de octubre de 1931 (pospuesta hasta 1 de diciembre). Participantes: 272 proyectos (160 completos y 112 parciales). Resultados: 28 de febrero de 1932. Sin ganadores para la ejecución de la obra se concedieron dos premios a Ivan Zholtovsky y Hector Hamilton. 2ª FASE. Comienzo: marzo- Entrega: julio de 1932. Participantes: 12 arquitectos o grupos de la primera vuelta fueron invitados de nuevo y además otros 10 invitados, 22 en total. 3ª FASE. Comienzo: agosto de 1932- Entrega: febrero de 1933. Participantes: 5 arquitectos o grupos invitados. Resultados: 10 mayo 1933. Ganadores B. M. Iofan, V. A. Shchuko y V. G. Gelfreikh. En De Jong, Cees; Mattie, Erik: *Architectural competitions 1, 1792-1949*. Köln: Taschen, 1994, p. 285.

5. Los avatares que rodean el concurso se prolongan con la pospuesta construcción del proyecto ganador y su cancelación posterior, en principio temporalmente, ante el estallido de la Segunda Guerra Mundial, y definitivamente más tarde, una década después de finalizada la contienda, ya en una Unión Soviética presidida por Nikita Khrushchev con su des-stalinización.

El proyecto para el Palacio de los Soviets de Le Corbusier y Pierre Jeanneret ha sido objeto de interesantísimos estudios⁶, que lo han analizado en las fases de desarrollo y en su resultado, con la consideración unánime de su singularidad. Es por ello que no se pretende volver sobre lo dicho, sino añadir nuevas líneas de interpretación, pues muchas de las características que se le atribuyen no son exclusivas del proyecto, ni dentro de la obra de sus autores, ni en relación a las otras propuestas presentadas al concurso; son deudoras del solar, el programa y las bases del concurso. La forma del solar, asimilable a un estrecho trapecio tumbado, con el dominante programa bipolar de las dos grandes salas, la escala de la intervención y el uso por grandes aglomeraciones humanas les conduce, como a otros arquitectos, hacia el uso de la simetría, la autonomía respecto del entorno y la inevitable utilización de superficies curvas⁷, las tres características destacadas por Frampton sobre el proyecto⁸.

Tampoco es sólo el fragmento urbano de Colquhoun⁹, a la manera del Palacio de la SDN, el Centrosoyuz o la *Cité de Refuge*, cuando se ha reducido la presencia de los bloques lineales a la mínima expresión, de aquellos delimitadores espaciales de las formas singulares que forjaban la trama urbana. Ni la herencia de la composición por partes de Capitel¹⁰ ni el denominado espacio convexo de Lucan¹¹ son características exclusivas del

proyecto, otras propuestas las dejan traslucir bajo el ropaje de los estilos. De todas estas líneas de interpretación participa el proyecto, pero ninguna es monopolio de su propuesta.

La diferencia de las salas del Palacio de los Soviets respecto a la del Palacio de la SDN de Ginebra, compacta y cerrada, es su esponjosidad o espacialidad exterior, su carácter centrífugo en planta y, más aún, en sección por la expresiva estructura resistente, lo que le confieren una apariencia más de artefacto que de edificio. Y es esta condición de construcción del conjunto arquitectónico, que parece exhibir más que en cualquier otro proyecto, sin renunciar a su constitución orgánica¹², la que anima a investigar por otras vías.

Le Corbusier presenta el proyecto más constructivista entre todos los participantes (figura 2). Se han indicado múltiples influencias en su configuración: estructuras orgánicas, ingeniería de las célebres obras de Eugène Freyssinet¹³, el patrimonio etnográfico local¹⁴, símbolos políticos, etc. Aun así, hay que señalar otras pequeñas coincidencias que pueden ofrecer nuevos vínculos. A partir de una conexión diferente, aquí se plantea otra posible clave de interpretación que, aunque en principio pueda ser más marginal, merece ser mencionada: la relación con el teatro, con la renovación de la escena europea y, en particular, con la experimentación soviética, porque

6. Destacan el de Jean-Louis Cohen por ser el más exhaustivo, también los de Stanislaus von Moos, Allen Brooks, Kenneth Frampton y Jacques Lucan, o trabajos más acotados como los de Alan Colquhoun y Antón Capitel, entre otros.

7. Simetría longitudinal tienen los proyectos de Gropius, Poelzig, Mendelsohn, Blum & Lubetkin & Sigalin, hermanos Vesnin, Hamilton, Zholtovsky, Nikolsky, Iofan, Paulov & Kuznezov (SASS), Alexandrov & Kalinin & Paulov (SASS), Van Loghem, entre otros. Ver Samonà, Alberto (a cargo de): *Il Palazzo dei Sovieti, 1931-1933*. Roma: Officina, 1976. La desproporción de superficies entre los auditorios y el resto de la edificación, así como la reserva de espacio libre para canalizar las masas de espectadores, es tan grande que los proyectos no pueden establecer conexión con la escala y forma de la ciudad. Por otro lado, el uso de las superficies curvas domina en la mayoría de los proyectos.

8. Según Frampton, el Palacio se distingue por estos tres rasgos que lo sitúan en una categoría aparte. Frampton, Kenneth: *Le Corbusier* (1997). Madrid: Akal, 2000, p. 72.

9. Colquhoun, Alan: "Las estrategias de los *Grands Travaux*". En *Modernidad y tradición clásica* (1989). Madrid: Júcar, 1991, pp. 155-198.

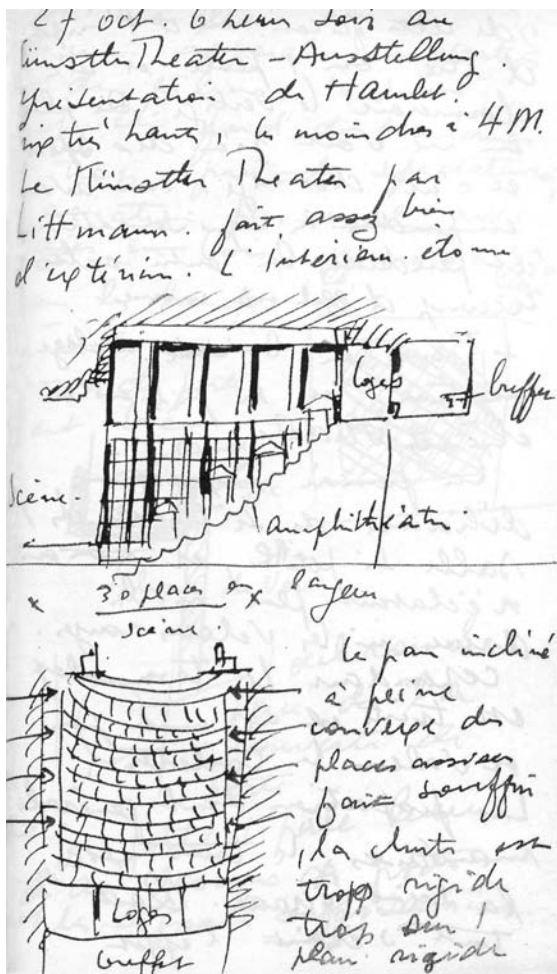
10. Capitel, Antón: *La arquitectura compuesta por partes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

11. Lucan, Jacques: "L'espace convexe: Le Corbusier et le plan libre". En Lucan, Jacques: *Composition non-composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*. Vol. 1. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2009.

12. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète 1929-34* (1934). Zurich: Les Editions d'Architecture, 1995, p. 135.

13. Von Moos emparenta el proyecto con un inmenso reloj de arena, con las estructuras orgánicas o las realizaciones de Freyssinet. Von Moos, Stanislaus: *Le Corbusier* (1968). Barcelona: Lumen, 1994, pp. 225 y 227.

14. Quetglas establece el origen del arco parabólico del Palacio de los Soviets en el collar del tiro de enganche ruso de los animales de tracción a los carros. En Quetglas, Josep: "Asociaciones ilícitas- el Palacio de los Soviets de Le Corbusier". En *WAM Architecture Magazine* 8, web.arch.mag.com, <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/8/homeless/08s.html>. También en Quetglas, Josep: "Eyes which do not see. 4: Palace of the Soviets". En *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, 2002, pp. 120-122; y en Quetglas, Josep: "Ojos que no ven. 4: los caballos". En *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, Encuentro de Granada, 2008, pp. 281-285.



3

Le Corbusier es consciente de que la arquitectura no es sólo la cualidad de un edificio, es también una puesta en escena, una dramaturgia que admira tanto en la *Piazza dei Miracoli* de Pisa, cuyo croquis sitúa junto al del Palacio de los Soviets¹⁵, como en la Acrópolis de Atenas: “El plan es concebido para una visión lejana: los ejes siguen el valle y las falsas escuadras son las habilidades del gran director de escena”¹⁶.

PRIMER FRAGMENTO: CH.-É. JEANNERET, MAX REINHARDT Y LA ESCENA GERMÁNICA

Hay que retrotraerse a los viajes que Le Corbusier realiza por Alemania, cuando todavía es Charles-Édouard

3. Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret). Apunte del *Künstler Theater-Ausstellung* de Munich, carnet 3, 27 de octubre de 1910.

4. Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret). Apunte del cabaret vienés *El Murciélago - Fledermaus* - (1907) de Josef Hoffmann en una carta a L'Eplattenier, s.a.

Jeanneret, para encontrar la confirmación del interés por el mundo del teatro en toda su amplitud¹⁷, al mismo tiempo que aprende las nuevas técnicas de la construcción. Su estancia para estudiar las artes aplicadas industriales del país es también un periodo de intenso conocimiento de la capital, así como de otras importantes ciudades alemanas que visita, mientras recopila información para su futura obra *La construction des villes* que quedará inconclusa. Uno de los temas que le interesan y son objeto de estudio, reflejado en sus anotaciones y dibujos, es la arquitectura de los auditorios, teatros, salas de conciertos y, ¿cómo no?, sus espectáculos.

Es un momento de efervescencia cultural en la escena germánica que invita a acudir tanto a los espectáculos tradicionales como a los nuevos e, indudablemente, a conocer el marco físico en el que se desenvuelven. En medio de este clima, el joven Jeanneret asiste a conciertos, óperas y obras de teatro que le brindan la oportunidad de conocer de cerca las arquitecturas y criticar con vehemencia la banalidad de la puesta en escena¹⁸.

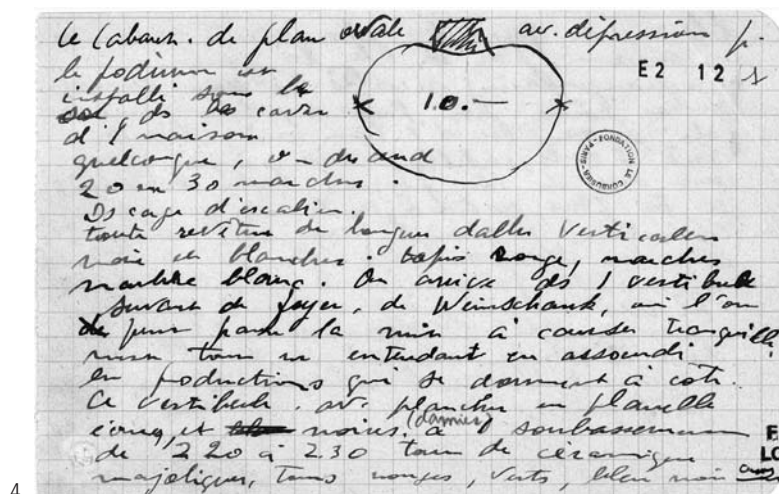
Entre las representaciones a las que acude durante 1910 en Munich, en abril descalifica la representación de la ópera *Tristan e Isolde* de Wagner, compositor por el que siente una especial predilección; en mayo salva de sus vituperios *Elektra* de Strauss, con libreto de Hofmannsthal y puesta en escena de Reinhardt; en teatro tampoco sale bien parado el *Hamlet* que contempla el 27 de septiembre en el Teatro de los Artistas -*Künstler Theater*-. Max Littmann acaba de construir el edificio con la asesoría de Georg Fuchs para la Exposición de Artes y oficios -*Kunstgewerbe-Ausstellung*-, que supone una reforma significativa del espacio teatral. Los decorados del

15. Croquis del 4 de junio de 1934. En Le Corbusier et Pierre Jeanneret. *Oeuvre complète 1929-34* (1934). Op. cit., p. 132.

16. Le Corbusier: *Hacia una arquitectura* (Vers une architecture, 1923). Barcelona: Poseidón, 1978, p. 39.

17. Le Corbusier es un melómano por tradición familiar; su madre era profesora de música y pianista, profesión que adopta su hermano Albert, y pronto le inculca el gusto por los conciertos y óperas que frecuenta con gran asiduidad durante su estancia en Viena, de forma más espaciada en París y habitualmente en diversas ciudades de Alemania.

18. Sobre las funciones que presencia y los edificios de espectáculos que visita Le Corbusier en su juventud ver Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne. Carnets*. Paris-Milano: Electa-FLC, English Edition, 1994-2002; Le Corbusier: *Correspondance. Lettres à sa famille. Tome I: 1900-1925*. Paris: Infolio, 2011; Le Corbusier: *Lettres à Charles L'Eplattenier*. Paris: Éditions du Linteau, 2007; Le Corbusier: *Choix de lettres*. Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser-Éditions d'Architecture, 2002; De Simone, Rosario: *Ch. E. Jeanneret-Le Corbusier Viaggio in Germania 1910-1911*. Roma: Officina Edizioni, 1989; Damish, Hubert: “Modernité: Les tréteaux de la vie moderne”, en Lucan, Jacques (Ed.): *Le Corbusier, une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 252-259. También en la tesis doctoral publicada Quesada, Fernando: *La caja mágica. Cuerpo y escena*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.



pintor y escenógrafo Fritz Erler¹⁹ para la obra de Shakespeare le decepcionan y critica la sala, dibujada en planta y sección longitudinal (figura 3), aunque alaba su proporcionado exterior²⁰. El desencanto le lleva a encontrar incomparablemente mejor el cabaret vienés El Murciélago –*Fledermaus*– (1907) de Josef Hoffmann que ha visitado en el invierno de 1907. Afirma: “En resumen, el *Fledermaus* / cabaret de Viena era / incomparablemente mejor, tanto / del punto de vista de la arquitectura y de los materiales/ empleados, como de la puesta/ en escena”²¹. Lo describe profusamente junto a un pequeño dibujo en una carta dirigida a su maestro L'Eplattenier²². Conviene destacar este hecho porque el cabaret es una sala, instalada en un sótano, de forma parecida a un riñón, con un podio como escenario en el lado curvo más corto (figura 4).

Más laudatorios son los comentarios al Gran Auditorio y, especialmente, a la Sala de las Fiestas –*Grosse Aula*– de la Universidad (1906–1910) de German Bestelmeyer; esta última le llama la atención por su forma oval, como la denomina, aunque en realidad es un rectángulo

rematado por sendos semicírculos en los lados cortos. Continúa el 8 de octubre con los elogios sobre el Teatro de Marionetas, inspirado en la arquitectura del setecientos, que Paul Ludwig Troost²³ acaba de construir ese mismo año en el parque Bavaria, un tema al que se enfrenta Jeanneret durante su estancia en Laubach al construir un teatro con este cometido²⁴.

Después, ya en Berlín, a la repugnancia que siente en febrero de 1911 ante Fidelio de Beethoven en la Gran Ópera –*Opernhaus*–²⁵, similar a la suscitada por las representaciones de la ópera de París, se contrapone la seducción ante *Orfeo* y *Eurídice* de Gluck en junio de 1913 con puesta en escena de Adolphe Appia, en la clausura del curso del Instituto Dalcroze en Hellerau, sólo comparable a la que le ha producido dos años antes el servicio religioso dominical en la catedral de Frankfurt²⁶.

Jeanneret había conocido al escenógrafo Adolphe Appia en París²⁷ y consolida la relación por medio de las sucesivas visitas a Hellerau²⁸, como también lo hace con otro miembro del círculo artístico de Neuchâtel, el músico

19. El interés por Fritz Erler y la escenografía de *Hamlet* tiene probablemente su origen en las conversaciones con William Ritter, autor de algunos artículos sobre este pintor y decorador. Ver De Simone, Rosario: *Ch. E. Jeanneret - Le Corbusier Viaggio in Germania 1910-1911*. Op. cit., nota 5, p. 105.

20. Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne. Carnets*. Op. cit., carnet 3, 27 de octubre de 1910, transcripción: entrada [1] 3, p. 83; dibujo: p. 1.

21. “En somme le *Fledermaus* / cabaret de Vienne était / incomparablement mieux, tant / au point de vue de l'archi- / tecture et des matériaux / employés, que de la mise / en scène”. En Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne. Carnets*. Op. cit., carnet 3, transcripción: entrada [5bis] 8, p. 85.

22. Carta de Le Corbusier a L'Eplattenier, s.a. En Le Corbusier: *Lettres à Charles L'Eplattenier*. Op. cit., p. 218.

23. Después se convertiría en uno de los principales arquitectos del régimen nazi, cuya obra más destacada fue el Museo del Arte Alemán de Munich (1934–37).

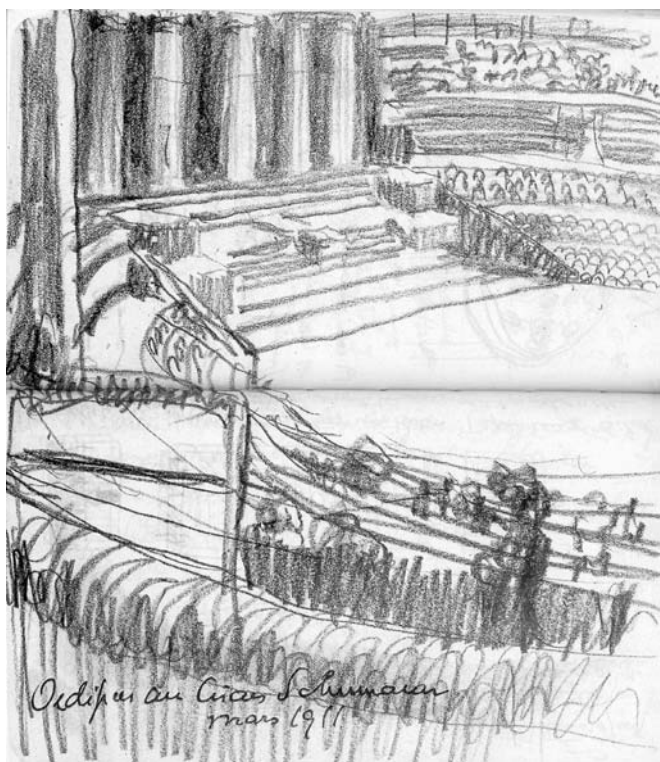
24. Carta de Le Corbusier a Ritter, final de abril de 1911, en la que describe su estancia en Laubach en casa del hermano de su amigo Klipstein. En Gresleri, Giuliano; Zannier, Italo: *Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles-Edouard Jeanneret. Fotografo e scrittore*. Venezia-París: Marsilio-FLC, 1984, p. 394.

25. Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne*. Op. cit., carnet 3, transcripción: entrada [81] 86, p. 114; dibujo: pp. 91–92.

26. Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne*. Op. cit., carnet 4, 23 de abril de 1911, transcripción: entradas [48] 50– [52] 54, pp. 144–146.

27. Carta de Le Corbusier a sus padres, Berlín-Neu-Babelsberg 28 de octubre de 1910. En Le Corbusier: *Correspondance. Lettres à sa famille. Tome I: 1900–1925*. Op. cit., p. 326.

28. Jeanneret aprovecha el 21 de octubre para visitar a su hermano Albert en Dresde, conocer la ciudad y el distrito de Hellerau, la primera ciudad-jardín alemana de la que quiere también extraer provecho. Las visitas a Hellerau son en octubre y navidad de 1910, mayo de 1911 y junio de 1913.



5

Jacques Dalcroze²⁹. Con la primera visita, que surge durante su segunda estancia en Munich en septiembre de 1910 mientras espera la confirmación escrita para poder trabajar con Peter Behrens en Berlín, y las siguientes tiene la oportunidad de estudiar en profundidad la rítmica corporal y las concepciones escenográficas que Appia da a la masa bajo la luz, plasmadas en sus escritos y diseños operísticos para el teatro del Instituto Dalcroze de la ciudad. Appia las resume en el artículo de junio de 1904 publicado en *La Revue de París*: “*Un objeto no es plástico para nuestros ojos más que por la luz que lo golpea y su plasticidad no puede ser puesta artísticamente en valor más que por un empleo artístico de la luz*”³⁰.

Jeanneret, que se impregna de la concepción escenográfica del gran pionero de la escena moderna, que está cautivado por la luz y las culturas antiguas del Mediterráneo en su viaje a Oriente, ensalzando cualquier



6

sencilla construcción si está magnificada por el sol, que padece una deficiencia ocular, ese Jeanneret es el que se hace eco de su maestro teatral, sin citarle, cuando quiera expresar la esencia de la arquitectura como “*el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz*”³¹. Si la semilla de Appia rebrota años más tarde ¿por qué no iba a hacerlo todo lo aprendido en Alemania sobre la escenografía, puesta en escena y teatros cuando tiene que proyectar el Palacio de los Soviets?

En la conversación mantenida en Dresde con Salzmann³², Jeanneret le pregunta directamente “¿*Qué es una puesta en escena en la ópera o en el teatro?*”³³. Obtiene por única respuesta el lamento por la agonía de la escena contemporánea, a lo cual añade a su interlocutor “‘*¡Bravo!*’ Mientras estuve allí, expresé, mi pensamiento desde hace mucho tiempo, nacido y formado, fortalecido con cada nuevo espectáculo al que asistí”³⁴, y apostilla que

29. Su hermano Albert, dedicado a la música, está relacionado con Jacques Dalcroze desde su formación en el conservatorio de Ginebra como alumno y después como colaborador suyo en el Instituto que crea en Hellerau, cuya sala de espectáculos construye Heinrich Tessenow siguiendo las ideas de Appia.

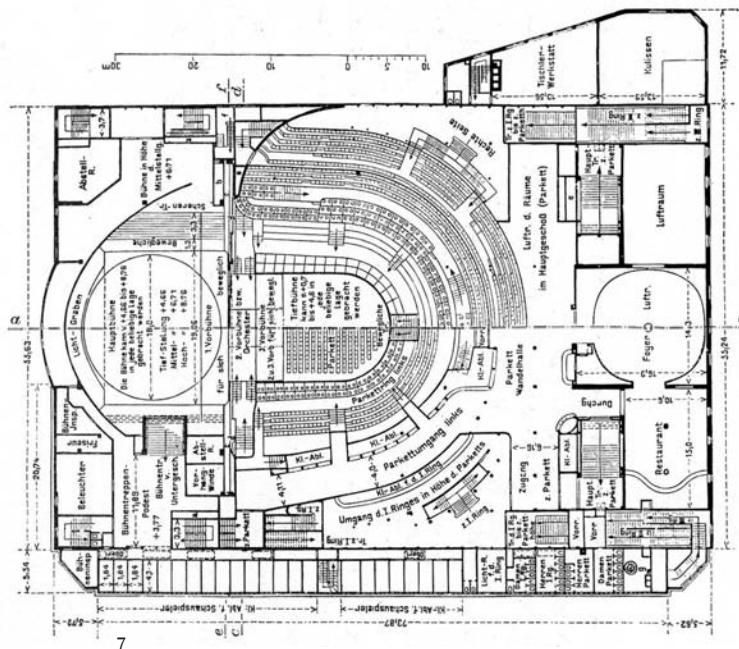
30. Citado en Saddy, Pierre: “Appia”. En Saddy, Pierre; Malécot, Claude (ed.): *Le Corbusier le passé à réaction poétique* (1987). Paris: Caisse nationale des Monuments historiques et des Sites, Ministère de la Culture et de la Communication, 1990, p. 209.

31. Le Corbusier: *Hacia una arquitectura* (1923). Op. cit., p. 16. La frase fue publicada por primera vez en *L'Esprit Nouveau* n° 1, octubre de 1920.

32. Alexander Von Salzmann concibe el sistema de iluminación en la sala de espectáculos del Instituto Dalcroze de Hellerau.

33. “*Qu'est qu'une mise en/ scène à l'opéra ou au/ Théâtre?*”. En Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne. Carnets*. Op. cit., carnet 3, transcripción: entrada [77] 83, p. 113.

34. “*Je lui répondis: 'Bravo!' Car c'était là, exprimée, ma pensée depuis longtemps/ née et formée, affermie à/ chaque nouveau spectacle/ auquel j'assistais*”. En Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne. Carnets*. Op. cit., carnet 3, transcripción: entrada [79] 84, p. 113.

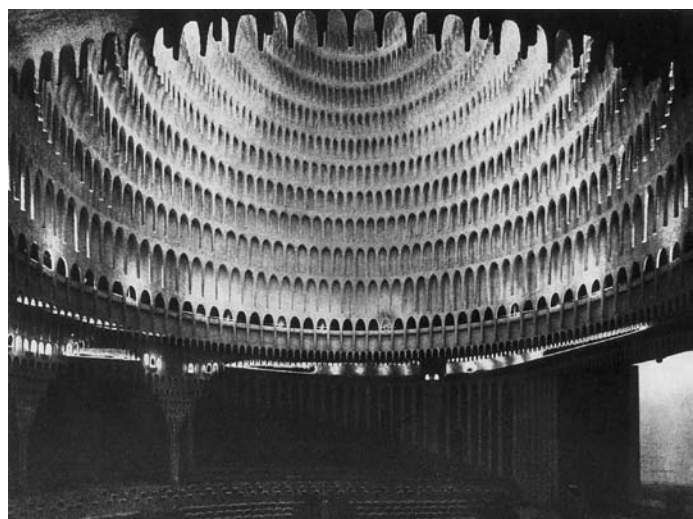


7

el ritmo y la sala del Instituto Dalcroze serán un hito en la evolución artística de la época.

Las firmes convicciones que adopta se van gestando con el aprendizaje in situ desde el papel de espectador. En el carnet 3 de su viaje dibuja un apunte que adquiere la dimensión de doble página³⁵, una pista o arena rodeada de espectadores con una fachada de columnas como fondo de escena. Al pie del dibujo escribe sucintamente sin ningún otro comentario: "*Edipo en el Circo [¿] marzo 1911*"³⁶ (figura 5). En la transcripción del carnet de la Fondation Le Corbusier se describe la frase como términos crípticos, porque no hay aclaraciones en el contexto sobre a qué se refiere Jeanneret. Lo que sí es evidente es que se ha hecho desde el punto de vista de un espectador que espera al inicio de la representación, o en un receso de ella debido a la escena vacía de actores.

Se llama la atención sobre la falta de referencias a este dibujo en publicaciones nacionales e internacionales, y se insiste sobre la importancia que parece tener para Jeanneret por su tamaño. Para averiguar su contenido, se han cotejado las fechas de las representaciones teatrales de ese periodo en Berlín y las fotografías de la época,



8

obteniendo de las indagaciones que se trata de la puesta en escena por Max Reinhardt de *Edipo Rey* de Sófocles con escenografía del arquitecto Alfred Roller, del que Jeanneret canta las excelencias de su trabajo en Viena³⁷. En la representación de la obra que dibuja Emil Orlik³⁸, el coro ocupa el centro visual del espacio, rematado en un extremo por una arquitectura que evoca el palacio de Tebas, elevado sobre una escalinata para proporcionar distintos niveles y profundidades de juego escénico (figura 6).

Reinhardt había aprovechado la oportunidad, brindada por Georg Fuchs, de abrir el Volksfestspiele de Munich en septiembre de 1910, poniendo en escena *Edipo Rey* en el Palacio de Festivales de *Theresienhöhe*. Quería plasmar su idea sobre un nuevo teatro del pueblo, el "Teatro de los Cinco mil" según su denominación, pero la sala del festival carecía del tipo de escenario necesario para la representación de este teatro para las masas, por lo que tuvo que ser remozada para incluir una arena. Cuando la producción se traslada posteriormente a Berlín, antes de iniciar una gira europea de gran éxito, se representa en un verdadero circo, el Circo Schumann³⁹ (figuras 7 y 8) —nombre que se encuentra escrito en el

35. En los cuatro carnets de viajes por Alemania existen un total de tres dibujos a doble página completos; el del carnet 1 es desconocido y los dos del carnet 3 son el Englischer Garten de Munich y el que se estudia.

36. "*Oedipus au Circus [¿] mars 1911*". En Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne. Carnets*. Op. cit., carnet 3, transcripción: entrada [92] 97, p. 119; dibujo: pp. 91-92. También menciona la obra con "*demain Oedipus*" en una carta a sus padres, 9 de marzo de 1911. En Le Corbusier: *Correspondance. Lettres à sa famille. Tome I: 1900-1925*. Op. cit., p. 352.

37. "*La mise en scène de/ Vienne, sous la direction de/ Alfred Roller, peut encore enchanter/ par l'art très grand et très/ pur s'y manifeste*". En Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne. Carnets*. Op. cit., carnet 3, transcripción: entrada [79] 84, pp. 113-114.

38. El pintor y escenógrafo checo Emil Orlik, que ha trabajado anteriormente para Reinhardt, realiza varios dibujos de la obra.

39. El origen del Circo Schumann de Berlín es un mercado construido por el arquitecto Friedrich Hitzig. Una vez transformado en circo, manteniendo la estructura inicial, el empresario teatral y director de escena Max Reinhardt lo emplea para las representaciones más espectaculares que requieren una pista central, hasta que le encarga su renovación a Hans Poelzig y se convierte en el Grosses Schauspielhaus, que abre sus puertas en 1919 hasta su transformación por los nazis en 1933, después alberga diferentes usos y finalmente es demolido en 1988. El imponente exterior rojo y los fantásticos foyers vegetales preceden a la cúpula de estalactitas, colgada sobre una escena que se debate entre el espacio central del anfiteatro y el escenario panorámico direccional.



9. Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret). Apunte del KammerSpiel del Deutsches Theater de Berlín, carnet 3, 26 de marzo de 1911.

representaciones, por cuanto Jeanneret registra la experiencia del juego escénico con este circo, que tiene una doble significación: el manejo dramático de las grandes masas⁴² y el alejamiento de los teatros hacia otros lugares donde no exista separación de sala y escena, una constante y reivindicada aspiración de los renovadores del teatro desde finales del siglo XIX.

La Sala de Cámara –Kammerspiel– del *Deutsches Theater* de Berlín de William Müller tiene su lugar en la siguientes dos páginas del carnet 3 de Le Corbusier, a continuación del dibujo sobre Edipo Rey. Dibuja la planta, una sección longitudinal y dos transversales de la sala (figura 9) y parece describir una escena de otra obra dirigida por Reinhardt, menciona “/ (26 marzo 1911) en *Sumurûn*!”⁴³. Todo un variado repertorio de representaciones y de arquitecturas dedicadas al espectáculo orientan la actitud de Jeanneret hacia el rechazo de las formas de la representación naturalista. En el informe *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, que redacta al final de su paso por Alemania por encargo de la Escuela de Arte de La Chaux-de-Fonds y siguiendo las notas ya comentadas de su carnet, de nuevo alaba la exquisita sala del Teatro de Marionetas de Troost, el modelo-tipo de teatro del *Künstler Theater* y, expresamente, vuelve a mencionar a Reinhardt⁴⁴. Así pues, el aprecio por su obra queda patente, y el circo, espectáculo que obtiene las simpatías del público y el interés de la vanguardia artística europea, llega a ser un tema obligado que se introduce desde el primer número de la revista *L'Esprit Nouveau* con el artículo “Le Cirque, art nouveau” de la escritora dadaísta Céline Arnaud⁴⁵.

carnet y que debe ocupar el lugar de la interrogación en la transcripción–.

De los dos espectáculos teatrales que aborda Reinhardt, la representación de cámara⁴⁰ y la de masas, es únicamente en la segunda donde considera “espectáculo” el ofrecido tanto por los actores como por el público⁴¹. Por esa razón, el modelo al que acude para organizarlo es el circo, a falta de edificios preparados para ello, que con su pista o arena permite ver y ser visto, saca del confinamiento la escenificación de la obra y acerca el actor al público. La capacidad de dirigir grandes masas en un amplio espacio y el factor de cohesión entre público e intérprete manifiestan la fuerza de su dirección.

No es baladí la referencia a la obra de Reinhardt y al tipo de espacio que busca para sus espectaculares

40. Su apuesta por la “representación de cámara”, al contrario que la de masas, se desarrolla en espacios y con público reducidos, requiriendo un entrenamiento especial de actores ante la inquietante cercanía de los espectadores.

41. La constante referencia que hace Reinhardt al teatro antiguo parte de una contradicción: se toma como modelo el anfiteatro, aun cuando en él no se desarrollan dramas sino que es un lugar de juegos. En Posener, Julius (A cargo de): *Hans Poelzig. Scritti e opere* (1970). Milano: Franco Angeli, 1978, p. 169.

42. La teatralización de la comunicación, con el uso dramático de las escenas de multitudes, fue imitada por todas las ideologías políticas de la primera mitad del siglo XX. La herencia de Reinhardt, de un escenario inmenso para el teatro del pueblo, se convirtió en sus manos en una convención del teatro de masas. En una época caracterizada por la movilización política popular, el teatro para grandes concentraciones humanas no puede verse como patrimonio exclusivo de ninguna de estas ideologías.

43. “/ (26 mars 1911) en *Sumurûn*!”. Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne. Carnets. Op. cit.*, carnet 3, 26 de marzo de 1911, transcripción: entrada [94] 99, p. 119; dibujo: pp. 93 y 94.

44. Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*. La Chaux-de-Fonds: FLC, 1912, pp. 31, 32 y 33.

45. Arnaud, Céline: “Le Cirque, art nouveau”. En *L'Esprit Nouveau*. N° 1, 1920, pp. 97–98. El contenido de la revista era de artes, letras y ciencias, con secciones de teatro, espectáculos y deportes.

Años más tarde, en 1948, ya convertido en Le Corbusier, pronuncia en la Sorbona su más famosa y específica conferencia sobre el tema, titulada “El teatro espontáneo”⁴⁶. La forma de exponer sus experiencias con el teatro, en principio, parece contradictoria. Al contrario de lo esperable en alguien dedicado a la arquitectura, y a través de una hábil estructura circular de la narración, empieza y termina con la defensa del teatro espontáneo, no sin antes recorrer todo tipo de espectáculos. Comienza con el origen de la idea, durante su segundo viaje a Brasil en 1936, ante la pregunta de Gustavo Capanema, ministro brasileño de Educación y Salud pública, sobre cómo concebir un teatro moderno en Río. Le Corbusier observa la variedad y mezcla de razas que convierten la calle en un verdadero teatro, lo que le da pie a la defensa de un teatro esencial de expresión y medios elementales, con la maquinaria escenográfica reducida a simples tablados, los mismos que se encarga de levantar en las cubiertas-jardín de las *Unités* para disfrute de los habitantes con sus propios espectáculos.

Desde el punto de partida, de la defensa del teatro despojado de cualquier artificio, se va incorporando paulatinamente la arquitectura, con el teatro sencillo que se produce en los clubs de los centros agrarios del *Village coopératif*, en donde empieza a intervenir la escala humana de la sala. Luego pasa a hablar de la regeneración teatral al sacarlo a la naturaleza, se acuerda de Reinhardt y dos obras de Shakespeare dirigidas por él a las que asiste tiempo atrás: *El sueño de una noche de verano* en Berlín y *El mercader de Venecia* en 1934 en el Campo San Trovaso de Venecia, una pequeña plaza de

la ciudad⁴⁷. Como todos los montajes de Reinhardt estos dos rompen también con la escena tradicional, más aún cuando dichas obras se representan en exteriores. A los inconvenientes que conlleva estar bajo los pinos y rodeado de naturaleza en Berlín, contrapone el entusiasmo por la ubicación del público en medio de la plaza veneciana, mientras la representación se desenvuelve a su alrededor. Con la arquitectura como fondo y desde ella, los actores interpretan y el público se siente partícipe de la obra. Se pregunta Le Corbusier cuál es la causa de que estuviera tan bien y reconoce que “*Existen lugares de consonancia matemática que llamo lugares de acústica visual*”⁴⁸, que no van a consistir en determinar en valor absoluto el tamaño de la sala, ni en decantarse por un espectáculo concreto, sino en llegar a un mutuo acuerdo, según aclara en la discusión posterior: “*No hay una dimensión fija. Creo que hay relaciones precisas*”⁴⁹.

Ante la necesidad de proporcionar sala y tipo de representación trae a colación el Palacio de los Soviets y recuerda su protesta por una sala de tal magnitud, tan grande como la Plaza de la Concordia de París, dice, en la que sería imposible ver nada que se representase. Para abordar este inconveniente, y haciendo de la necesidad virtud, explica: “*He diseñado una pequeña teoría defendible, pero la experiencia no ha podido confirmarla porque el Palacio no fue construido. He aquí la teoría: si todo está de acuerdo, se creará una consonancia o –repito– una acústica visual similar a la de los sonidos*”⁵⁰. Básicamente consiste en que para compensar la pérdida de visión individual por la distancia hay que sentir la presencia del auditorio, de nuevo acude a Reinhardt, que exista una

46. Le Corbusier: “Le théâtre spontané”, conferencia pronunciada el 11 de diciembre de 1948 en la Sorbona con ocasión de la primera sesión del *Centre d’Etudes Philosophiques et Techniques de Théâtre*. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. París: Flammarion, 1950, pp. 149–168.

47. Un fino ensayo sobre la instalación del juego escénico en el teatro moderno lo proporciona Eugenio D’Ors, que vio representar *Edipo Rey* y *El mercader de Venecia* bajo la dirección de Reinhardt. D’Ors, Eugenio: *Teatro, títeres y toros: exégesis lúdica con una prórroga deportiva*. Sevilla: Renacimiento, 2006, pp. 125–126.

48. *Il existe des lieux mathématiques de consonance que j’appellerai des lieux d’acoustique visuelle*. Le Corbusier: “Le théâtre spontané”. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 155.

49. *Il n’y a pas de dimension fixe. Je pense qu’il y a des rapports justes*. Intervención de Le Corbusier en el coloquio de su conferencia. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 161.

50. *“Je me suis dessiné une petite théorie défendable, mais l’expérience n’a pu la confirmer parce que le Palais n’a pas été construit. Voici la théorie: si tout est mis en accord, on créera une consonance ou –j’y reviens– une acoustique visuelle semblable à celle des sons*”. Le Corbusier: “Le théâtre spontané”. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 155.

concentración plástica que produzca solidaridad visual, la que se encuentra en el teatro circular: “*Es la fuerza de los circos, las arenas, las plazas de toros. Allí, en esta solidaridad visual está lo bien hecho de las reuniones. Si allí [el público] no se ve, esto hace el hitlerismo*”⁵¹.

Quizá la parte más controvertida sea la que sigue, donde tiene más dudas, en la que deja sin respuesta más preguntas; alude a los espectáculos a gran escala, a escala urbana, como los posibles para las salas colosales:

“*De todos modos, por supuesto este tipo de salas no pueden servir mas que para ciertos espectáculos. Se ha inventado para ellas los desfiles de tanques y dirigibles, de aviones, bajo pórticos lo suficientemente grandes. Eso divierte a mucha gente. Los desfiles del 14 de julio en los Campos Elíseos, eso divierte a la gente ... Esta es una cara de la cuestión teatral que deja sobrevolar una interrogación. Yo no decido. No se tiene el derecho a decidir. Todo es posible, si está bien hecho, si tiene éxito. Quizá alguien disipará esta preocupación que tengo de las distancias vengativas encontrando el espectáculo adecuado*”⁵².

Casi a renglón seguido se refiere a un gran centro de fiestas populares para 100.000 espectadores, en el que estuvo trabajando, y enumera los posibles espectáculos:

“*Para mover a tanta gente, se necesita un fin. Propuse un uso múltiple: tribuna política, porque, en definitiva, es el gran ‘papá’ de los tiempos modernos; allí los oradores podrán oratoriar; a continuación, propuse que haya teatro, después desfiles para complacer a todo el mundo; al final, fiestas gimnásticas gigantes ¿Por qué no? Se llega a uno de los límites extremos donde entra en juego*

el fluido de las multitudes. Obviamente, esto es un poder considerable”⁵³.

Termina la conferencia con el teatro en la cubierta del auditorio de la ONU como otro ejemplo de teatro espontáneo, pero todavía no ha hecho su aparición la *boîte à miracles*, ni lo hace en el debate que sigue a su conferencia; surge de forma marginal en la discusión posterior a la segunda intervención de la jornada, pronunciada por Barsacq sobre tres experiencias propias de puesta en escena al aire libre, por lo tanto, la caja de milagros aparece únicamente cuando se plantean las alternativas al teatro a la italiana encerrado dentro la arquitectura.

En esencia, la *boîte à miracles* la define como un cubo, desnudo en su interior y equipado con todo lo necesario, en donde lo demás se incorpora con la creación del espíritu a la manera de la *Commedia dell’Arte*. Pero si importante es el enunciado y defensa de la *boîte à miracles*⁵⁴ como reacción a las intervenciones del segundo coloquio, cuando éstas se encaminan a dar más peso al director de escena en detrimento de la presencia del arquitecto, no es menor la que hace inmediatamente para compensar, y por coherencia con el contenido de su conferencia, acerca del *terrain miraculeux*⁵⁵, envés de su caja de milagros. La fusión entre la *boîte à miracles* y el *terrain miraculeux* la establece, no sin antes perder cada uno parte de su propia identidad, al proponer la apertura del fondo de escena y emplazar un anfiteatro al aire libre⁵⁶, cabeza de puente que tiende hacia su conferencia.

Le Corbusier ejecuta toda una suerte de juegos malabares con el fin de evitar alinearse completamente con

51. “C’est la force des cirques, des àrenes, des plaza de taureaux. Là, dans cette solidaricé visuelle est le bienfait des reunions. Si l’on ne se voit pas, cela fait de l’hitlérisme”. Le Corbusier: “Le théâtre spontané”. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 156.

52. “Quoi qu’il en soit, ces sortes de salles ne peuvent se prêter qu’à certains spectacles bien entendu. On a inventé pour elles les défilés de tanks et de dirigeables, d’avions, sous des portiques assez grands. Ça amuse beaucoup de gens. Les défilés du 14 juillet sur les Champs-Élysées également, ça amuse les gens... C’est une face de la question théâtrale qui laisse planer une interrogation. Je ne tranche pas. On n’a pas le droit de trancher. Tout est possible, si c’est bien fait, si c’est réussi. Quelqu’un peut-être dissipera cette inquiétude que j’ai des distances vengeresses en trouvant le spectacle idoine”. Le Corbusier: “Le théâtre spontané”. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 156.

53. “Pour déplacer tant de gens, il faut un objet social. J’ai proposé une exploitation multiple: tribune politique puisque, en somme, c’est le grand ‘dada’ des temps modernes; les orateurs pourront y oratorier; ensuite, j’ai proposé qu’il y ait du théâtre, puis des défilés pour faire plaisir à tout le monde; en fin, des fêtes gymniques gigantesques. Pourquoi pas? Vous atteignez une des limites extrêmes où entre en jeu le fluide des foules. Evidemment, c’est là une puissance considérable”. Le Corbusier: “Le théâtre spontané”. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., pp. 156–157.

54. Intervención de Le Corbusier en el coloquio de Barsacq. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 181.

55. Intervención de Le Corbusier en el coloquio de Barsacq. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 182.

56. En el proyecto de Museo del Siglo XX en Erlenbach (1963) diseña un teatro, escena y auditorio, al aire libre.

alguno de los ponentes, pero también saca a colación las dos caras de la historia del espectáculo: el constreñimiento y la apertura al exterior, cuyo origen en su obra se remonta al Palacio de los Soviets. A su vez, dentro del constreñimiento, el circo y la caja de milagros⁵⁷, amalgama y pregnancia del volumen, centro y límite, conviven en su discurso confeccionando un dualismo⁵⁸ que no puede eludir. La ortodoxia argumental de numerosos ensayos, que fijan la ligazón de su arquitectura con el teatro y cine exclusivamente en la formulación de la *boîte à miracles*, suele olvidar este otro discurso subliminal y alternativo del circo que también va tejiendo sobre la misma urdimbre del espectáculo.

Apenas tres años separan la definición de la *boîte à miracles* vertida en el encuentro teatral de su primer dibujo⁵⁹, acompañante mudo de los proyectos para Ahmedabad, Tokio o Chandigarh. Bajo la forma prístina y desnuda de un prisma rectangular, la minúscula puerta recibe a una legión de diminutos espectadores que acuden a la caja de sueños, una cajón de sastre en el que casi todo cabe, todo menos el cine: “*conferencias audiovisuales, música, danza, teatro y juegos electrónicos*”⁶⁰. Ya en el encuentro teatral rechaza la sala de doble fin, válida para teatro y cine⁶¹ y parece que el cine no se plantea como posibilidad, de hecho, al final de su ponencia, admite

con desvergüenza: “*Me gusta mucho el cine. No voy casi nunca*”⁶². Lejanos quedan sus manifestados fervores de los años 30 hacia la cinematografía de Eisenstein, arte que no parece hacerle mucho hueco en sus pesquisas.

Cuando una década después proponen a Le Corbusier erigir el Pabellón Philips (1958) para la Exposición Universal de Bruselas, éste declara contundente: “*No haré la fachada Philips, les haré un poema. Todo sucederá en el interior: sonido, luz, color, ritmo. Tal vez un andamio será el único aspecto exterior del pabellón*”⁶³. ¿Qué otra cosa es esa caja mágica sino una moderna carpa de circo con su tela construida?⁶⁴ Un circo en toda regla, que acoge a columnas de espectadores, ya no sólo en su seno, sino en su centro, y que disuelve sus límites con las proyecciones del espectáculo audiovisual del *Poème électronique* junto a la electro-acústica de Edgar Varèse (figura 10). Ya había experimentado con la conchas colgadas de la estructura exterior del Palacio de los Soviets, con tela suspendida para el Pabellón de *Les Temps Nouveaux* en la Exposición Internacional de París de 1937, y ahora con su materialización rígida y metalizada. De este modo, la carpa del circo y la dirección de Reinhardt afloran victoriosas en obra construida, reminiscencias que resuenan como un eco lejano en el hiperboloide del Palacio de la Asamblea de Chandigarh.

57. El circo y la caja de milagros de Le Corbusier tienen similitud con las dos formas del espacio teatral de Etienne Souriau, que en el mismo encuentro teatral presenta la intervención “Le Cube et la sphère”. Soireau, junto con el director y escenógrafo Louis Jouvet, que envía a la sesión sus “Notes sur l’édifice dramatique”, defienden una posición bien diferente del teatro espontáneo; enarbolan un compromiso con la arquitectura teatral, algo que estratégicamente apenas deja entrever Le Corbusier. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., pp. 63–74 y 9–22, respectivamente.

58. Sobre el origen religioso del dualismo en Le Corbusier ver Raphael, Max: *Für eine demokratische Architektur: kunstsoziologische Schriften*. Frankfurt: S. Fischer, 1976, p. 47.

59. Publicado por primera vez con la conferencia “El corazón como punto de reunión de las artes”, pronunciada en 1951 en el marco del CIAM VIII celebrado en Hoddesdon, y cuyo contenido coincide prácticamente con el del encuentro teatral. En Tyrwhitt; Set; Rogers (Ed.): *CIAM 8– The heart of the city*. London: Lund Humphries, 1952, p. 52.

60. El dibujo de la *boîte à miracles* está publicado por segunda vez como “*prolongements*” del Museo de crecimiento ilimitado en la lámina 11 del Museo del Siglo XX, donde se enumeran las actividades contenidas. En *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. Oeuvre complète 1957–1965* (1965). Zurich: Les Éditions d’Architecture, 1995, p. 170.

61. Intervención de Le Corbusier en el coloquio de su conferencia. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 167.

62. “*J’aime beaucoup le cinéma. Je n’y vais presque jamais*”; Le Corbusier: “Le théâtre spontané”. En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 167.

63. “*Je ne ferai pas de façade Philips, je vous ferai un poème. Tout se passera à l’intérieur: son, lumière, couleur, rythme. Peut-être une échafaudage sera-t-il le seul aspect extérieur du pavillon*”. En Petit, Jean: *Poème électronique*. Paris: Éditions Forces Vives, 1958, p. 23.

64. La interpretación que se hace aquí no es excluyente de la que Fernando Quesada plantea cuando, basándose en el dibujo 32059 de la FLC, propone la hipotética lectura del Pabellón Philips como catedral gótica, un andamiaje tecnológico exterior y un espectáculo de luz interior. Quesada, Fernando: *La caja mágica. Cuerpo y escena*. Op. cit., p. 209. El capítulo también se encuentra publicado en Quesada, Fernando: “Cajas mágicas: Le Corbusier y el Pabellón Philips”. En *Massilia: anuario de estudios lecorbusierianos*, 2002, p. 184.

10. Le Corbusier. Pabellón Philips, Bruselas, 1958.

11. Alexander Rodtchenko. Sala de la URSS en la *Exposition des Arts décoratifs et industriels modernes*, Grand Palais, París 1925. Vestuario y escenografía de



10



11

SEGUNDO FRAGMENTO: LE CORBUSIER Y EL TEATRO SOVIÉTICO

La gran tradición teatral rusa propicia que, durante la revolución y la posterior guerra civil, los teatros sean los únicos lugares que transmitan la sensación de cierta cotidianeidad. A las nuevas autoridades revolucionarias les interesa apoyar el teatro como instrumento de propaganda política, por su capacidad pedagógica y por llegar a los más amplios estratos de la opinión pública. Es el vehículo que aglutina las mejores figuras de la cultura soviética, activando la producción de directores de escena y arquitectos. Del interés por la investigación escenográfica y tipológica del teatro dan testimonio la calidad y número de espectáculos, así como los concursos de arquitectura teatral. Además, no se puede olvidar que, de entre todas las artes, es el teatro el que concentra la vanguardia intelectual e ideológica más beligerante de la revolución cultural y, abandonadas las ilusiones iniciales, la más resistente.

Jean-Louis Cohen expone las dos vías de conocimiento de las artes soviéticas en el París del primer cuarto

de siglo: a través de la revista *L'Esprit Nouveau*, que se publica entre 1920 y 1925, y la *Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de 1925. Respecto a la difusión del teatro, señala los artículos de Ilya Ehrenburg sobre el tema, en cambio, nada aclara respecto a la exposición internacional en el campo teatral⁶⁵. Teniendo un papel tan destacado, obviamente no puede faltar una sección dedicada al teatro soviético dentro de las seis salas asignadas a la URSS en el Grand Palais, cuya instalación corresponde a Alexander Rodtchenko, desplazado a París para construir directamente su Club Obrero⁶⁶.

Entre las escenografías expuestas⁶⁷ en la muestra se pueden contemplar documentos y maquetas de las dos principales obras constructivistas dirigidas por Meyerhold, que gana el gran premio de la sección teatral, *El cornudo magnífico* (1922) de Fernand Crommelynck, con escenografía de Lyubov Popova, y la comedia satírica *La muerte de Tarelkin* (1922) de Alexander Sukhovo-Kobylin, con escenografía de Varvara Stepanova y Sergei Eisenstein como ayudante de dirección de Meyerhold, de

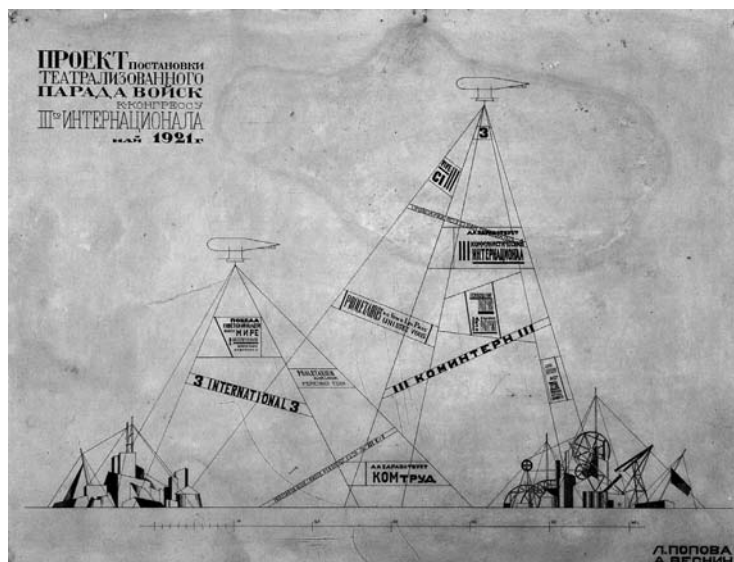
65. Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*. Op. cit., pp. 19-33.

66. Rodtchenko, Alexandre: "À Paris. Lettres à la maison". En Rodtchenko, Alexandre: *Écrits complets sur l'art, l'architecture et la révolution*. Paris: Philippe Sers, 1988, pp. 64-77.

67. Entre las más destacadas se encuentran las de Vesnin, Popova, Stepanova, Exter, Fedorov, Sternberg, Dimitriev, Chlepianov o Niviski. En Pauly, Danièle: *Théâtre années 20. La rénovation scénique en France*. Paris: Norma, 1995, p. 34.

Varvara Stepanova para *La muerte de Tarekin* (1922). Fotografía A. Rodtchenko.

12. Alexander Vesnin y Lyubov Popova. Proyecto de escenografía *Lucha y victoria de los Soviets*, para el III Congreso de la Internacional Comunista, 1921.



12

la que deja constancia la fotografía de Rodtchenko (figura 11)⁶⁸. Ambas escenografías suponen el culmen de la experimentación teatral del constructivismo porque son la constatación práctica de los presupuestos que vienen formulándose para la ruptura con las escenografías tradicionales de la caja escénica. Los planos inclinados y plataformas de Popova y las máquinas de juego con arzones abstractos de Stepanova, cuya estructura define su forma entre la que evolucionan los intérpretes con el método de la “biomecánica” de Meyerhold, nos hablan más de un dispositivo escenográfico que de un decorado.

La espectacularidad que despliega Le Corbusier en el Palacio de los Soviets tiene concomitancias con estas

construcciones escénicas, tanto en los volúmenes como en la gran plataforma y rampas que coronan la cabeza de la gran sala. No obstante, el plano inclinado lo había explorado mucho tiempo atrás en las rampas de los mataderos frigoríficos de Challuy (1917) y Garchizy (1918) con el objetivo funcional de conducir el ganado, antes de usarlo como soporte del ritual de la *promenade architecturale*⁶⁹. Naturalmente, la megalomanía del programa y sus espectáculos requieren de nuevo volver la mirada a la utilidad para canalizar el movimiento humano sin olvidar sus posibilidades compositivas.

El inmenso aparato del que hace gala el proyecto, cuyo cenit es el gran arco parabólico que sujeta la estructura en abanico, de la que penden las conchas y pliegues de la cubrición de la gran sala, es el gran artificio constructivo del gran circo urbano de Reinhardt que nunca más vuelve a utilizar⁷⁰. Sólo es comparable en escala y presentación a la gran escenografía *Lucha y victoria de los Soviets* que Alexander Vesnin y Lyubov Popova proyectan para el desfile militar del III Congreso de la Internacional Comunista de 1921 (figura 12), que nunca ve la luz, a las construcciones suspendidas de Rodtchenko, o a la gran grúa de caballete de Popova para *La tierra encabritada* (1923) de Tretiakov, bajo la dirección de Meyerhold.

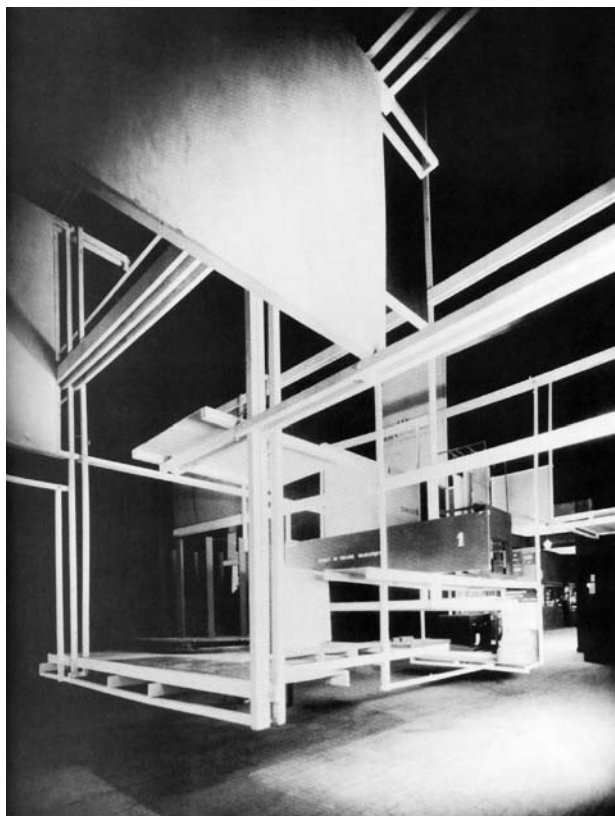
Mientras Rodtchenko reside temporalmente en París se entrevista con Léger⁷¹, el cual por su parte visita junto a Le Corbusier el Grand Palais. Se sabe por persona interpuesta, el decorador teatral, artista y arquitecto austriaco Frederick Kiesler, quien presenta la instalación *Ciudad en*

68. Lavrentiev, Alexander: *Varvara Stepanova A constructivist life*. London: Thames and Hudson, 1988, p. 75.

69. Quetglas, Josep: “Promenade architecturale”. En AA.VV.: *Apuntes de arquitectura*. Buenos Aires: Nobuko, 2005, pp. 15–20. Publicado previamente en WAM Architecture Magazine 5, web.arch.mag.com, <http://www.arranz.net/web.arch-mag.com/5/cover.html>

70. Llama la atención que Le Corbusier descarte la solución del gran auditorio en otras ocasiones, con la excepción de uno similar por su estructura radial de vigas exteriores, pero de menores proporciones, junto al Teatro de Schinkel en el tardío Concurso Internacional para el centro de Berlín (1958). En España, Fernando Moreno Barberá utiliza para el auditorio de la Universidad Laboral de Chestre (1967–69) las grandes costillas en abanico que caracterizaban su referente. El otro elemento singular de la gran sala, el arco parabólico, es retomado por Walter Gropius en el proyecto para el Centro cívico de Tallahassee (1955) en Florida y, más recientemente, en el segundo proyecto de O.M.A. para el Teatro de la Danza en Scheveningen de 1982, donde se inserta como metáfora un arco parabólico rojo para unir el teatro, curiosamente, con el circo próximo.

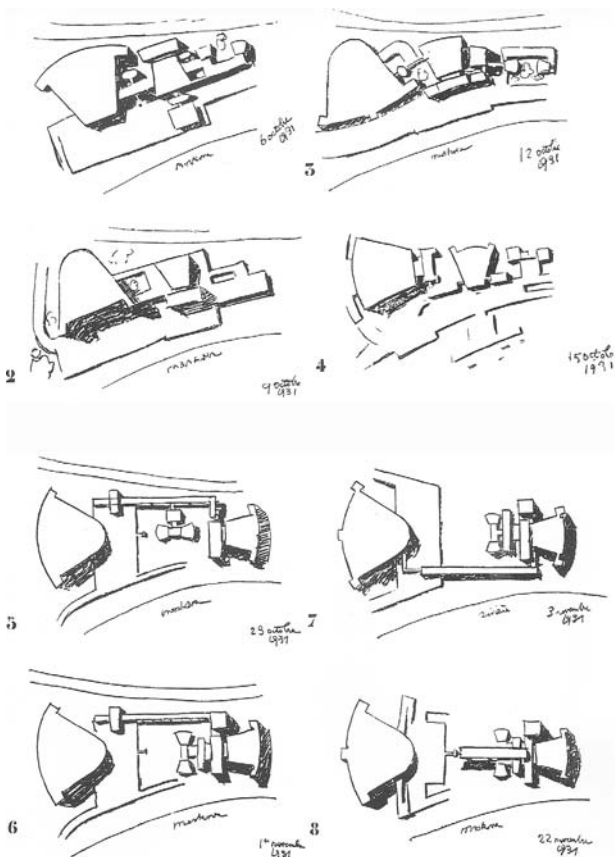
71. Rodtchenko se traslada a París desde el 20 de marzo hasta junio para realizar la instalación de su Club obrero y de las seis salas del Grand Palais. Se encuentra con Maiakovsky de camino hacia América y le presenta a Elsa Iourévna Triolet y Fernand Léger. Ehrenbourg le enseña París, pues Rodtchenko conoce a su mujer L. Kozintséva, antigua alumna suya en el Vkhoutemas. Se encuentra con Léger y Picasso los días posteriores al 29 de abril de 1925. Rodtchenko, Alexandre: “À Paris. Lettres à la maison” y “Travail avec Maiakovski”. En Rodtchenko, Alexandre: *Écrits complets sur l’art, l’architecture et la révolution*. Op. cit., pp. 64–77 y pp. 78–86.



13

13. Frederick Kiesler. *Ciudad en el espacio*, sala "El arte del teatro en Austria", *Exposition des Arts décoratifs et industriels modernes*, Grand Palais, París, 1925.

14. Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Proyecto del Palacio de los Soviets. Evolución, 19 de diciembre de 1931.



14

el espacio –*Raumstadt*– en la primera planta del edificio⁷² (figura 13), nivel donde se hallan las salas soviéticas. Sorprendentemente el contenido no corresponde a las salas de arquitectura de su país, montadas por Oswald Haerdtl, sino a la sala "El arte del teatro en Austria" para la que recibe el encargo, que se sitúa colindante. La pregunta capciosa que lanza Le Corbusier a Kiesler⁷³ sobre la ciudad sólo puede demostrar la pugna por la primacía de quien quiere ser el paladín de lo moderno a los ojos del mundo. La fría documentación dibujada de los dioramas de la *Ville contemporaine de 3 millions d'habitants* (1922) y el *Plan Voisin* (1925) en el interior del Pabellón de *L'Esprit Nouveau* contrastan con el efectismo de *Ciudad en el espacio*. La distante información de aquellos son todo lo contrario a la inmersión en el montaje de ésta, donde la puesta en escena se experimenta directamente por el visitante para transmitirle una sensación.

Tan aclamada llega a ser la sala de Kiesler como las rusas entre la crítica especializada, pero ninguna deja rastro en el libro *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925) que Le Corbusier publica sobre la exposición, poco más que la ilustración del decorado pictórico de Picasso para la obra *Tricorne* (1919)⁷⁴ de los Ballets de Diaguilev tiene relación con la escena. ¿Falta de interés? no parece, más bien que su naturaleza le impide alabar públicamente lo interesante entre sus coetáneos; queda para la historia la aclaración.

De igual modo en la exposición internacional están incluidos los mejores y más novedosos teatros; además la construcción del Teatro de la exposición es confiada a Auguste y Gustave Perret, arquitectos con experiencia en el tema después haber erigido el Teatro de Champs-Élysées (1913), del cual Le Corbusier se deshace en elogios tiempo atrás: "*El teatro de los Campos Elíseos es su obra. Y para mí, es la más grande arquitectura desde hace tiempo*"⁷⁵. El Teatro de la exposición contiene una escena tripartita, basada en la del teatro de Henry Van de Velde para la exposición de la *Deutscher Werkbund* (1914) de Colonia, de cuyo destronamiento por los Perret se había alegrado Le Corbusier⁷⁶, sin por ello dejar de visitar el edificio⁷⁷. Con la convergencia de tantas obras en la exposición, de tanto interés juvenil por la arquitectura del teatro, se reitera la extrañeza de su total ausencia en el libro citado. Realmente es un libro de ataque, en pocas palabras, todo lo que introduce es para denigrarlo.

Siguiendo la línea de lo que no dice Le Corbusier, y para introducir el siguiente tema, se acude al dibujo del 19 de diciembre de 1931 con las etapas por las que atraviesa el desarrollo del proyecto del Palacio de los Soviets, entre el 6 de octubre y el 22 de noviembre del mismo año, redibujadas para servir de aval a la solución final adoptada (figura 14). En las cuatro primeras soluciones, el conjunto es una amalgama de volúmenes agregados que varían fundamentalmente por la orientación de las dos salas principales, pero que tienen en común disponer de un foro-plataforma en primera línea de la ribera. En las cuatro soluciones siguientes, las dos grandes salas se desplazan centrífugamente a los extremos y se vacía el centro, variando su delimitación, al fondo o al frente, con un bajo bloque de oficinas sobre *pilotis*, el cual se reubicará definitivamente en el eje de simetría sin llegar a recorrerlo totalmente.

El foro-plataforma paralelo al río del primer grupo, se disocia y separa de las salas en el segundo. La plataforma adquiere estatuto propio, dejando de ser la base de todos los edificios para pasar a adherirse sólo a la gran sala. Por consiguiente, el foro ha terminado casi por diluirse, al ocuparse parcialmente el eje con la fina barra administrativa sobre *pilotis*, y la plataforma se ha convertido en una platea elevada y flotante para el público del gran auditorio al aire libre⁷⁸, que tiene a la tribuna de oradores como escenario, descentrada en alguna de las

propuestas previas y a eje al final como remate del testero de la barra administrativa.

Sin embargo, a la vez, la plataforma es escenario en sí misma al poder acoger las “manifestaciones teatralizadas” habituales en los primeros años revolucionarios⁷⁹. La masa se convierte en actor y discurre por las rampas que conectan el suelo de la ciudad con la plataforma y, aún más allá, por aquellas otras que lo hacen hacia el escenario del interior de la gran sala, para después salir por las opuestas, permitiendo una gran diversificación del lugar de la representación, como ocurre en las plataformas y entresijos del *El cornudo magnífico*. También la masa puede desfilar por el “foso” entre la plataforma y la tribuna de oradores, mientras el público general asiste, dividido en dos bloques jalonando al orador, a los acontecimientos que se desarrollan en el exterior. Ciertamente, la suma de los aforos de la gran sala interior y los niveles exteriores en un evento hubiera acogido a mucho más que multitudinarias concentraciones humanas. El proyecto para el Palacio de los Soviets se erige así en ese lugar de acústica visual apropiado a la escala y flujo de los grandes espectáculos de y para las masas, como parece deducirse de sus palabras en el encuentro teatral años más tarde, que discurren por y a través de una gigantesca máquina de actuar.

El tándem constituido por la tribuna de oradores y la platea-escenario de la plataforma en la sala exterior se

72. Kiesler consigue cambiar la ubicación de planta baja a primera. En Reichlin, Bruno: “The City in Space”. En AA.VV.: *Frederick Kiesler, Artiste-architecte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996, p. 11.

73. Son recuerdos en la memoria de Kiesler contenidos en la entrevista “Kiesler’s Pursuit on an Idea”. En *Progressive Architecture*, vol. 42, nº 7, julio 1961, p. 110. Citada en Reichlin, Bruno: “The City in Space”. Op. cit., p. 19.

74. Nombre francés del ballet *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón con música de Manuel de Falla. En Le Corbusier: *L’Art décoratif d’aujourd’hui* (1925). Paris: Flammarion, 1996, p. 158. Además de la escenografía, en el libro se encuentran ilustraciones del vestíbulo del teatro de Champs-Élysées de A. y G. Perret, un diseño de vestuario de Léon Baskt, la bailarina Tamara Karsavina o la vedette Mistinguett que provienen de la revista *Art et Décoration*.

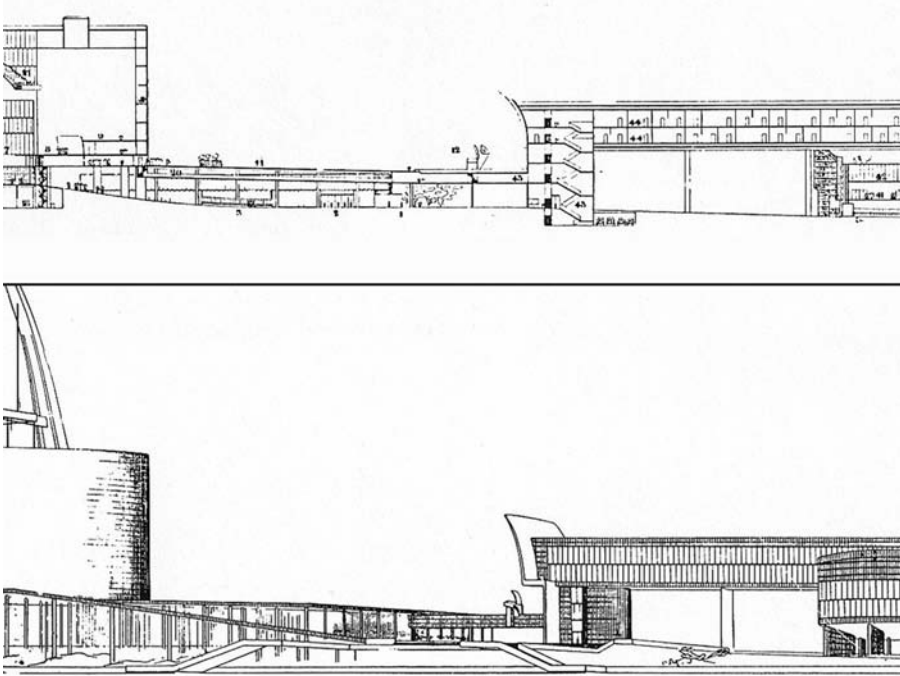
75. Carta a William Ritter, 9 de junio de 1917. En Le Corbusier: *Choix de lettres*. Op. cit., p. 115.

76. Carta a Ch. L’Eplattenier, Constantinopla, 4 de agosto de 1911. En Le Corbusier: *Lettres à Charles L’Eplattenier*. Op. cit., pp. 282–283.

77. Carta a Auguste Perret, Colonia 1 de julio de 1914. En Le Corbusier: *Choix de lettres*. Op. cit., p. 107.

78. Cohen lo sugiere escuetamente. Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier et la mystique de l’URSS*. Op. cit., p. 214.

79. Entre los espectáculos de masas que se organizaron, es decir, donde éstas eran parte activa, dirigidos también a las masas, se encuentran las representaciones teatrales y los desfiles. Entre las primeras cabe destacar por su relevante carácter conmemorativo *El asalto al Palacio de Invierno* (1920), dirigida por el pintor y escenógrafo Yuri Annenkov, que narra los acontecimientos históricos que se produjeron en Petrogrado (San Petersburgo) durante la revolución de octubre de 1917. Fue protagonizada por la propia población en los lugares en que sucedieron los hechos, mientras los espectadores asistieron a la representación ubicados en dos bloques simétricos al eje de la plaza del palacio. Sin ser exclusivos de las representaciones teatrales o los desfiles, era frecuente intercalar mítines de importantes personalidades dirigidos a estas multitudes.



15



16

15. Le Corbusier y Pierre Jeanneret. Proyecto del Palacio de los Soviets, 1931. Detalles del enlace en la sección y alzado.

16. Utagawa Toyokuni I. Grabado del Teatro de Kabuki Kwarazaki-za con el "camino florido" o *hanamichi*, periodo Edo 1800-1803.

17. Le Corbusier, Sergei Eisenstein, Andrei Burov en Moscú, octubre 1928.

18. Eisenstein y el actor japonés Ichikawa Sadanji II en Moscú, agosto de 1928.

convierte en el nudo gordiano de la gran máquina escenográfica, el punto desde el que todo se expande. Pero lo que llama poderosamente la atención es el escueto y finísimo cordón umbilical que las enlaza, junto con sus respectivas salas interiores, en el eje de la composición (figura 15). Un eslabón ridículo que casi parece desgarrarse ante la imponente fuerza expansiva de las masas radiales centrífugas. Consiste en un *finger* que une la tribuna del orador a la plataforma, con recorrido interior y superior por su cubierta, convertida en una pasarela de comunicación entre ambas. Este elemento desempeña el mismo papel en la escenografía del Palacio de los Soviets que el denominado *hanamichi* o "camino florido" del teatro japonés del Kabuki.

El descubrimiento de teatro de Japón en Occidente se produce en el contexto de apreciación de todo aquello relacionado con el arte japonés, corriente denominada como 'japonismo'⁸⁰. Una de las vías de conocimiento de sus artes son las giras de compañías teatrales que recorrieron Europa, gracias a las cuales se difunde uno de los géneros dramáticos del teatro japonés, el teatro popular del Kabuki⁸¹. Sus representaciones se desenvuelven sobre el escenario y sobre una parte extra, una plataforma larga que se instala a su izquierda y discurre a través de la audiencia, uniéndolo con la parte posterior del teatro, es el denominado *hanamichi* o "camino florido" (figura 16).

Aunque el *hanamichi* no se usa en las giras europeas del Kabuki, tal y como consta en las fotos de la época, sin



17



18

embargo, se da a conocer a través de las publicaciones de finales del XIX sobre el teatro japonés, lo que contribuye a que los europeos encuentren en este elemento un puente entre actor y espectador y se sirvan de él para establecer una nueva unidad entre ellos. Una idea recurrente en Meyerhold y Reinhardt, dos grandes nombres de la dirección de escena soviética y alemana, que mueve al austriaco a probarlo por primera vez en 1910 con la obra *Sumurín* de Friedrich Freksa para la *Kammerspiel* de Berlín en 1910, la misma que cita Le Corbusier en sus comentarios sobre esta sala del *Deutsches Theater*⁸².

Cuando Le Corbusier se reúne con el cineasta Eisenstein, durante su primer viaje a Moscú en octubre de 1928 (figura 17), acaba de actuar en agosto la compañía de Kabuki de Ichikawa Sadanji II de gira por Rusia, actor japonés al que van a conocer Stanislavsky, Meyerhold y Eisenstein (figura 18). Aun ya habiendo elegido dedicarse definitivamente al cine, Eisenstein sigue interesándose por su primera actividad teatral, en la que ha formulado

su teoría del “montaje de atracciones”, y por todo lo relacionado con Japón⁸³. No encuentra nada semejante en el teatro occidental que pueda compararse al Kabuki, el espectáculo más parecido lo encuentra en el deporte: “*Los japoneses nos han enseñado otra forma de conjunto extremadamente interesante —el conjunto monístico—, en el cual el sonido, el movimiento, el espacio y la voz no se acompañan (ni siquiera paralelamente) el uno al otro, sino que funcionan como elementos de igual importancia. La primera asociación que nos viene al pensamiento observando el Kabuki es el soccer, el deporte más colectivo y de conjunto*”⁸⁴.

Grandes admiradores del teatro Noh y Kabuki, y Eisenstein iniciado en el idioma, aprovechan cuanto encuentran en el teatro nipón para suplir las carencias que detectan en el ámbito europeo. El nivel de apropiación es tan importante que Eisenstein llega a exclamar: “*¡Meyerhold ha saqueado todo lo que puede ser útil del teatro japonés!*”⁸⁵, aunque él mismo también extrae del teatro

80. El teatro oriental, especialmente el de Japón, ejerció gran influencia en las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. Sin el desafío que supuso el contacto con la dramaturgia japonesa, la evolución del arte escénico occidental habría sido muy diferente.

81. El teatro popular japonés o Kabuki llegó en 1899 a diversas ciudades de Estados Unidos de la mano de la compañía de Kawakami Otojirō, actor y marido de la ex-geisha y actriz Sada Kodama, de nombre artístico Sada Yakko, para más tarde, entre 1900 y 1902, realizar otra gira por Europa con actuaciones en Francia, cosechando gran éxito en la Exposición Universal de París de 1900, así como Gran Bretaña (Londres), España (Madrid, Barcelona), Austria (Viena), Rusia (San Petersburgo), Italia (Génova), Alemania o Polonia.

82. Le Corbusier (Ch.-E. Jeanneret): *Les voyages d'Allemagne. Carnets*. Op. cit., carnet 3, transcripción: entrada [94] 99, p. 119.

83. Su interés por los procedimientos de expresión visual se inicia cuando entra en contacto con el teatro al ser nombrado en 1921 asistente de decoración y después director de escena del Proletkult. Esta inquietud fructifica en su teoría del “montaje de atracciones”, consistente en cómo el espectador debe ser sometido a estímulos de acción psicológica y sensorial, a través de “mecanismos de montaje”, con objeto de producirle un choque de emociones, para lo que propone el empleo de técnicas provenientes del circo por el que está fascinado desde su infancia. Eisenstein, Sergei: “Montajes y atracciones” (Extracto de su primer artículo publicado, aparecido en la revista *Lef* nº 3, 1923). En *El Sentido del cine*. Madrid: Siglo XXI, 1999, pp. 172-174. En la misma dirección y apoyándose en el ideograma, elemento básico de la escritura japonesa, establece el concepto modular de su posterior teoría del montaje cinematográfico. Eisenstein, Sergei: “El principio cinematográfico y el ideograma” (1929). En *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid: Rialp, 1999, pp. 83-100.

84. Balompié, fútbol (*football*), conocido como *soccer* en EEUU. Eisenstein, Sergei: “Lo inesperado” (1928). En *Teoría y técnica cinematográficas*. Op. cit., p. 75. Eisenstein escribe el artículo a raíz de la gira de la compañía de teatro japonés Kabuki.

85. Eisenstein, Sergei: “Lo inesperado” (1928). En *Teoría y técnica cinematográficas*. Op. cit., p. 74.

y la poesía de Japón la base para elaborar su teoría del montaje en el cine.

El *hanamichi* no escapa a la voraz rapiña de Meyerhold en tanto instrumento para que el espectador olvide la presencia de los límites de la escena; se crea, según él, bien por medios arquitectónicos o bien de puesta en escena, sin construir nada, apenas con extender una alfombra, y concluye: “Será un procedimiento análogo al ‘camino florido’ del teatro japonés”⁸⁶. Años más tarde, en la discusión que sigue a la conferencia “El teatro espontáneo”, Le Corbusier confirma el conocimiento de los elementos de la escena del Kabuki: “Creo necesario que se pueda hablar delante de la escena. El teatro japonés ha utilizado esos artificios”⁸⁷. Así, el *hanamichi*, como escueto enlace entre las dos partes del Palacio de los Soviets, es el catalizador del deseo de romper con el teatro direccional de la perspectiva, con el escenario-cajón interior, y el elemento que confirma la voluntad de hacer un lugar de espectáculos al aire libre, un anfiteatro moderno para las grandes manifestaciones de masas del Estado Soviético.

Al sacar el espectáculo a la calle en el Palacio de los Soviets, esta “sala” exterior se configura con un sincretismo entre el teatro direccional y el añadido oriental. La disposición del *hanamichi* en el eje de simetría sigue la posición más frecuente que se adopta en su traducción europea, frente a su situación desplazada hacia la izquierda de la plataforma en las soluciones previas, posición exacta respecto al escenario del teatro Kabuki. El foro inicial se metamorfosea en un gran auditorio delimitado, frontal y posteriormente, por formas convexas, cuyo centro se vacía con el “foso” que separa la plataforma de la tribuna. Dos niveles de espectáculo formados por la tribuna-*hanamichi*-plataforma y el nivel del suelo

proporcionan múltiples posibilidades de actuación, a la vez que se puede tanto contemplar el espectáculo urbano desde ellos como ser contemplados desde la ciudad. Con este procedimiento Le Corbusier destruye la caja escénica y la sala por ambos laterales, y concentra toda la atención en los elementos de teatralización del espectáculo.

En el mismo sentido Meyerhold, al contrario de lo que se suele creer por su filiación al constructivismo y nada sospechoso de fidelidades al realismo socialista, defiende la disposición triangular y la simetría: “La composición triangular no es el centro del pensamiento en el campo de la puesta en escena, pero es una de las categorías cómodas, uno de los elementos de la puesta en escena que resulta útil para toda una serie de interesantes invenciones nuevas. No es cierto que sólo con la composición diagonal pueda el espectador ver la mayor parte de los puntos del escenario. Esta es la ley de cualquier puesta en escena, que puede obtenerse también con la composición frontal”⁸⁸.

La relación espectador-espectáculo es lo que determina finalmente los distintos tipos de arquitectura teatral, su distancia y posición relativa. Por otro lado, el edificio teatral ha servido para todo tipo de espectáculos, una de cuyas consecuencias es la mezcla entre auditorio y teatro, algo que en las apreciaciones del joven Jeanneret y en las bases del concurso para el Palacio de los Soviets queda patente. Además, a ello se añade, como se ha expuesto, la visibilidad entre los espectadores. Así, con todos estos ingredientes, Le Corbusier propone las dos grandes salas interiores requeridas y una de propina en el exterior.

En lo que concierne a las salas interiores, asigna cada sala a un tipo de espectáculo. La gran sala es un inmenso auditorio, mientras que la de 6.000 espectadores se dispone como un teatro con caja escénica más tradicional.

86. Meyerhold, Vsevolod: “La composición espacial del espectáculo” (1936). En Meyerhold, Vsevolod: *Textos teóricos*. Volumen 1. Madrid: Alberto Corazón, 1972, p. 304. “Ce sera une technique analogue au ‘chemin des fleurs’ dans le théâtre japonais”. Meyerhold, Vsevolod: “De quelques questions relatives à la composition spatiale du spectacle” (1936). En *Écrits sur le théâtre*. Tome IV, 1936-1940. Lausanne: La Cité-L’Âge d’Homme, 1992, p. 61.

87. “Je crois qu’il faut que l’on puisse parler devant la scène. Le théâtre japonais a usé de ces trucs-là”; Le Corbusier: “Le théâtre spontané” (1948). En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Op. cit., p. 162.

88. Meyerhold, Vsevolod: “La composición espacial del espectáculo” (1936). Op. cit., pp. 303-304. “La composition en triangle n’est pas le centre de la pensée dans le domaine du jeu de scène. Mais c’est une catégorie commode, un des éléments du jeu de scène qui permet des découvertes intéressantes. Il est inexact de prétendre que seule la composition en diagonale rend perceptible au spectateur la majorité des points. C’est l’objectif de tout jeu de scène, qui peut aussi bien être obtenu avec une composition frontale”. Meyerhold, Vsevolod: “De quelques questions relatives à la composition spatiale du spectacle” (1936). Op. cit., p. 61.

Las influencias de proyectos teatrales soviéticos se dejan notar. El concurso para un teatro de actividades musicales de masas en la ciudad ucraniana de Jarkov, convocado en julio de 1930 y ganado por Alexander y Viktor Vesnin, tiene mucha más acogida en cuanto al número de proyectos extranjeros y se alcanzan niveles de calidad muy sobresalientes. Según De Feo, este concurso marca el punto culminante de la arquitectura moderna y el de los Soviets el principio de su decadencia⁸⁹. Entre la numerosa afluencia de propuestas concurrentes, Von Moos aprecia las semejanzas del Palacio de los Soviets de Le Corbusier con el teatro de Jarkov (1931) de V. Gerasimov y S. Kravets y el proyecto de teatro de Sverdlovsk (1930) de G. y M. Barjin⁹⁰.

¿Cuál puede ser el motivo por el que Le Corbusier adopta unas sintaxis tan marcadamente constructivista? A pesar de la amplia bibliografía sobre su propuesta para el concurso, tampoco se ha advertido lo suficiente a cerca de la composición del jurado que debe decidir. Es evidente que, ansioso como está de ponerse a la cabeza de los participantes, no pueda sustraerse a la formación y profesión de las personas que valoran los proyectos presentados.

La profunda frustración que le ocasiona la pérdida en su propio país de su gran apuesta anterior, el Concurso para el Palacio de la SDN de Ginebra, desemboca en la crítica de personas que, aunque con posiciones diversas, hablan un mismo lenguaje, es decir, se dirige a nueve arquitectos⁹¹. Completamente distinta es la composición el jurado para el Palacio de los Soviets. Entre los ocho miembros que lo integran se encuentran el economista Gleb Krzhizhanovsky (presidente), tres arquitectos, M. V. Kriukov, A. Kozelkov y N. P. Zapetlin, los escritores Máximo Gorki y Anatoly Lunacharsky,

además de crítico y político, y los dos grandes nombres de la puesta en escena soviética del momento, dos hombres de teatro: Vsevolod Meyerhold y Constantin Stanislavsky⁹².

Cerrada definitivamente cualquier posibilidad de reconsideración sobre los resultados de la primera fase, la herida se encuentra abierta, hasta el punto de hacer un reproche, no ya al concurso del Palacio de los Soviets, sino al de la SDN, en el prefacio sin firmar al segundo volumen de la *OEuvre complète 1929-34*, sobre la apropiación de sus ideas por parte de los proyectos ganadores: “[...] *simplemente porque su proyecto se basó en un análisis exhaustivo del problema y que la fuerza creativa del arquitecto no se vio obstaculizada desde el principio por la imagen arbitraria de un escenario teatral*”⁹³.

El reproche sobre el decorado teatral apunta a las propuestas academicistas ganadoras de la SDN que plagian la organización de la planta, enmascarada con el ropaje de los estilos. Se refiere al decorado de telón y bambalinas que enmascara la realidad de la escena. Lo interesante no es que lo lance, tampoco que lo haga a otro concurso que no tiene nada que ver con el teatro, sino más bien el momento en que lo realiza: justo después de haberse hecho público el fallo de la última convocatoria del concurso del Palacio de los Soviets, el 10 mayo de 1933, declarando ganadores a B. M. Iofan, V. A. Shchuko y V. G. Gelfreikh, cuando prepara los escritos para la edición del segundo volumen de la *OEuvre complète* que contiene los *Grands Travaux*, entre los que están los diseños para el concurso. En la introducción del mismo volumen, la cual sí firma, Le Corbusier ataca la delegación de autoridad que hacen los dirigentes, para evitar equivocarse, al confiar la decisión de los concursos a los jurados⁹⁴.

89. De Feo, Vittorio: *La arquitectura en la URSS 1917-1936* (1963). Op. cit., p. 85.

90. Semejanza citada en Von Moos, Stanislaus: *Le Corbusier* (1971). Op. cit., p. 227.

91. Composición del jurado del concurso para el Palacio de las Naciones, SDN: H. P. Berlage (La Haya), John J. Burnet (Londres), Carlos Gato (Madrid), Josef Hoffmann (Viena), Victor Horta (Bruselas) –presidente–, Charles Lemaire (París), Karl Moser (Zurich), Attilio Muggia (Bolonia), Ivar Tengbom (Estocolmo). Godoli, Ezio: “Il Palazzo della Società delle Nazioni: Dal concorso alla costruzione”. En Anzino, Ciro Luigi; Godoli, Ezio: *Ginevra 1927: Il concorso per il Palazzo Della Società delle Nazioni e il caso Le Corbusier*. Firenze: Modulo Editrice, 1979, p. 81.

92. Recogido en De Jong, Cees; Mattie, Erik: *Architectural competitions 1, 1792-1949*. Op. cit., p. 285.

93. “[...] *tout simplement parce que son projet à lui était basé sur une analyse approfondie du problème et que la force créatrice de l'architecte n'y était pas entravée dès le principe par l'image arbitraire d'un décor théâtral*”. En Le Corbusier et Pierre Jeanneret. *OEuvre complète 1929-34* (1934). Op. cit., p. 7.

94. Le Corbusier et Pierre Jeanneret *OEuvre complète 1929-34* (1934). Op. cit., p. 13.

Algún tiempo después Meyerhold corrobora en “La composición espacial del espectáculo” (1936) las artes que interiorizan el constructivismo: “*el constructivismo vive en el campo de la arquitectura y el teatro*”⁹⁵. La heterogénea procedencia profesional de los miembros del jurado puede haber inducido a Le Corbusier a hacer concesiones, no tanto a arquitectos conservadores como a hombres del espectáculo; y aunque esta hipótesis se mantiene en el campo de la conjetura, es raro que su perspicacia pase por alto cuestión tan transcendental. El apoyo del jurado a los proyectos academicistas, en detrimento de la vanguardia arquitectónica, parece deberse a una falta de comprensión arquitectónica, a pesar del empeño de Le Corbusier por destilar los principios del constructivismo de cualquier procedencia y justificar las soluciones adoptadas

sobre criterios de utilidad. Meyerhold expone a renglón seguido la posible causa del desencuentro: “*ni siquiera el constructivismo arquitectónico es el equivalente del constructivismo teatral*”⁹⁶.

La capacidad de Le Corbusier para apropiarse, sin desvelar el origen, de experiencias culturales y arquitectónicas del entorno en el que quiere convencer, y la gran maestría para explicarlas como un nuevo fruto, revelan a ese enorme camaleón que, sin renunciar a Guadet⁹⁷, concibe su obra con la astucia de quien juega a caballo ganador, una actitud que reconoce en el comentario sobre el Palacio de los Soviets en “L’espace indicible” (1945): “*El resultado es esa indiscutible biología. Ése es el fruto de una justa toma de posesión del espacio interno y externo, iluminada por una voluntad plástica que en todo momento permanece, infatigable, al acecho*”⁹⁸. ■

Bibliografía:

- AA.VV.: *Frederick Kiesler, Artiste-architecte*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.
- Allen Brooks, H. (Ed.): *The Le Corbusier archive*. Vol. 9. New York–Paris: Garland Publishing–Fondation Le Corbusier, 1982–1984.
- Allen Brooks, H.: *Le Corbusier 1887–1965* (1987). Milano: Electa, 1993.
- Capitel, Antón: *La arquitectura compuesta por partes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier et la mystique de l’URSS. Théories et projets pour Moscou, 1928–1936*. Bruxelles–Liège: Pierre Mardaga, 1987.
- Colquhoun, Alan: *Modernidad y tradición clásica* (1989). Madrid: Júcar, 1991.
- Cooke, Catherine; Kazus, Igor: *Soviet architectural competitions: 1920s–1930s*. London: Phaidon, 1992.
- Dabrowski, Magdalena y otros: *Liubov Popova 1889–1924*. Madrid–Munich: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía–Prestel Verlag, 1991.
- De Jong, Cees; Mattie, Erik: *Architectural competitions 1, 1792–1949*. Köln: Taschen, 1994.
- De Simone, Rosario: *Ch. E. Jeanneret–Le Corbusier Viaggio in Germania 1910–1911*. Roma: Offizina Edizioni, 1989.
- Frampton, Kenneth: *Le Corbusier* (1997). Madrid: Akal, 2000.
- Gresleri, Giuliano; Zannier, Italo: *Viaggio in Oriente. Gli inediti di Charles–Edouard Jeanneret. Fotografo e scrittore*. Venezia–Paris: Marsilio–FLC, 1984.

95. Meyerhold, Vsevolod: “La composición espacial del espectáculo” (1936). Op. cit., p. 303. “[...] *le constructivisme [est] un courant architectural et théâtral*”. Meyerhold, Vsevolod: “De quelques questions relatives à la composition spatiale du spectacle” (1936). Op. cit., p. 60.

96. Meyerhold, Vsevolod: “La composición espacial del espectáculo” (1936). Op. cit., p. 303. “[...] *le constructivisme en architecture et le constructivisme au théâtre, ce n’est pas tout à fait la même chose*”. Meyerhold, Vsevolod: “De quelques questions relatives à la composition spatiale du spectacle” (1936). Op. cit., p. 60.

97. Lucan, Jacques: “L’espace convexe: Le Corbusier et le plan libre”. En Lucan, Jacques: *Composition non–composition. Architecture et théories, XIXe–XXe siècles*. Op. cit.

98. Le Corbusier: “El espacio inefable” (“L’espace indicible”, 1945. En *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n. hors-série, “Art”, 1946, pp. 9–17). En *Minerva* 02, junio 2006, pp. 6–11, p. 8.

- Haan, Hilde; Haagsma, Ids: *Architects in competition: international architectural competitions of the last 200 years*. London: Thames and Hudson, 1988.
- Hartnoll, Phyllis: *A Concise History of the Theatre* (1968). London: Thames and Hudson, 1980.
- Hoisington, Sona Stephan: “ ‘Ever Higher’: The Evolution of the Project for the Palace of Soviets”. *Slavic Review*, Vol. 62, N° 1, Spring 2003, pp. 41–68.
- Lavrentiev, Alexander: *Varvara Stepanova. A constructivist life*. London: Thames and Hudson, 1988.
- Le Corbusier: *Choix de lettres*. Basel–Boston–Berlin: Birkhäuser–Éditions d’Architecture, 2002.
- Le Corbusier: *Correspondance. Lettres à sa famille. Tome I: 1900–1925*. Paris: Infolio, 2011. *Étude sur le mouvement d’art décoratif en Allemagne*. La Chaux-de-Fonds: Fondation Le Corbusier, 1912.
- Le Corbusier: *L’Art décoratif d’aujourd’hui* (1925). Paris: Flammarion, 1996.
- Le Corbusier: *Les voyages d’Allemagne. Carnets*. Paris–Milano: Electa–FLC, English Edition, 1994–2002.
- Le Corbusier: *Lettres à Charles L’Eplattenier*. Paris: Éditions du Linteau, 2007.
- Le Corbusier: *Hacia una arquitectura (Vers une architecture, 1923)*. Barcelona: Poseidón, 1978].
- Le Corbusier: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète 1929–34 (1934)*. Zurich: Les Éditions d’Architecture, 1995.
- Le Corbusier: *Le Corbusier et son atelier rue de Sèvres 35. Oeuvre complète 1957–1965 (1965)*. Zurich: Les Éditions d’Architecture, 1995.
- Le Corbusier: “Le théâtre spontané” (1948). En Villiers, André (Pres. por): *Architecture et dramaturgie*. Paris: Flammarion, 1950.
- Lucan, Jacques (Ed.): *Le Corbusier, une encyclopédie*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.
- Lucan, Jacques: *Composition, non–composition. Architecture et théories, XIXe–XXe siècles*. Vol. 1. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), 2009.
- Meyerhold, Vsevolod: *Textos teóricos*. Volumen 1 y 2. Madrid: Alberto Corazón, 1972.
- Niessen, Carl: *Max Reinhardt und seine Bühnenbildner*. Köln: Greven& Bechtold, 1958.
- Pauly, Danièle: *Théâtre années 20. La rénovation scénique en France*. Paris: Norma, 1995.
- Pehnt, Wolfgang: *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- Polieri, Jacques: *50 ans de recherches dans le spectacle*. Paris: Biro, 2006.
- Posener, Julius (A cargo de): *Hans Poelzig. Scritti e opere* (1970). Milano: Franco Angeli Editore, 1978.
- Posener, Julius: *Hans Poelzig. Sein leben, sein werk*. Braunschweig–Wiesbaden: Vieweg, 1994.
- Quesada, Fernando: *La caja mágica. Cuerpo y escena*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.
- Rodtchenko, Alexandre: *Écrits complets sur l’art, l’architecture et la révolution*. Paris: Philippe Sers, 1988.
- Samonà, Alberto (A cargo de): *Il Palazzo dei Sovieti, 1931–1933*. Roma: Officina, 1976.
- Schirren, Mattias (Ed.): *Hans Poelzig, Die Pläne und Zeichnungen aus dem ehemaligen Verkehrs– und Baumuseum in Berlin*. Berlin: Ernst et Sohn, 1989.
- Styan, L. J.: *Max Reinhardt*. Cambridge–London–New York– New Rochelle– Melbourne–Sydney: Cambridge University Press, 1982.
- Usandizaga Calparsoro, Miguel: *La escena trágica*. Director Tesis Doctoral: Helio Piñón, Universitat Politècnica de Catalunya, Departament de Composició Arquitectònic, 03–03–1987.
- Trevisan, Alexandra; González Cubero, Josefina; Vieira de Almeida, Pedro (Ed.): *Ler Le Corbusier*. Porto: CEEA, 2012 (2009).
- Von Moos, Stanislaus: *Le Corbusier* (1968). Barcelona: Lumen, 1994.

Josefina González Cubero, profesora Titular de Universidad del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos arquitectónicos en la Sección de Proyectos arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid. Entre sus intereses de investigación se encuentran la obra de Le Corbusier y la relación entre arquitectura y otras artes.

COLONIA HELIOTERÁPICA EN LEGNANO, 1937-38. DESAFÍO RACIONALISTA DE BBPR A LA ARQUITECTURA DEL RÉGIMEN

SUN THERAPY COLONY AT LEGNANO, 1937-38. RATIONALIST CHALLENGE TO THE OFFICIAL ARCHITECTURE BY BBPR

Emilio Cachorro Fernández

RESUMEN La colonia helioterápica en Legnano, único ejemplo italiano seleccionado por Alfred Roth para representar la arquitectura emergente de los años treinta, período culminante del Movimiento Moderno, significó la gran oportunidad de constatar el firme compromiso del grupo BBPR con el nuevo espíritu de su época. Los múltiples factores que intervinieron en el resultado de la obra hacen que se pueda considerar todo un manifiesto, una perfecta síntesis de la ortodoxia vanguardista que guió su primera etapa profesional, cuyo origen radica en un concurso público de ideas, convocado para satisfacer fines sociales, en un entorno paisajístico de fuerte contraste, con la intervención de un promotor privado y el telón de fondo de un Estado dictatorial. Un decisivo episodio de la corriente funcionalista que invita a explorar las claves de su concepción, desvelando los vínculos de la arquitectura moderna con la salud y el bienestar, especialmente derivados de su papel de captador solar y filtro lumínico, así como sus importantes repercusiones espaciales en la relación entre exterior e interior.

PALABRAS CLAVE Movimiento Moderno; Racionalismo; Italia; BBPR; colonia helioterápica; relación exterior-interior.

SUMMARY The sun therapy colony at Legnano, only italian example chosen by Alfred Roth to represent the emerging architecture of the thirties, Modern Movement's highlight, meant a great opportunity to confirm the staunch commitment of BBPR studio with the new spirit of their time. The multiple factors involved in the outcome of that work enables it can be considered a real manifesto, a perfect synthesis of avant-garde orthodoxy that led their early professional period, whose origin lies in a public competition of ideas, organized for meeting social purposes, in a landscape of great contrast, with the intervention of a private property developer and the backdrop of a dictatorial State. A crucial episode of the functionalist tendency that invites to explore the keys of its conception, finding out the links of modern architecture with human health and wellbeing, especially coming from its role as solar collector and light filter, as well as its important spatial repercussions in the relationship between outside and inside.

KEY WORDS Modern Movement; Rationalism; Italy; BBPR; sun therapy colony; relationship outside-inside.

Persona de contacto / Corresponding author: varios_colegio@hotmail.com. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Granada

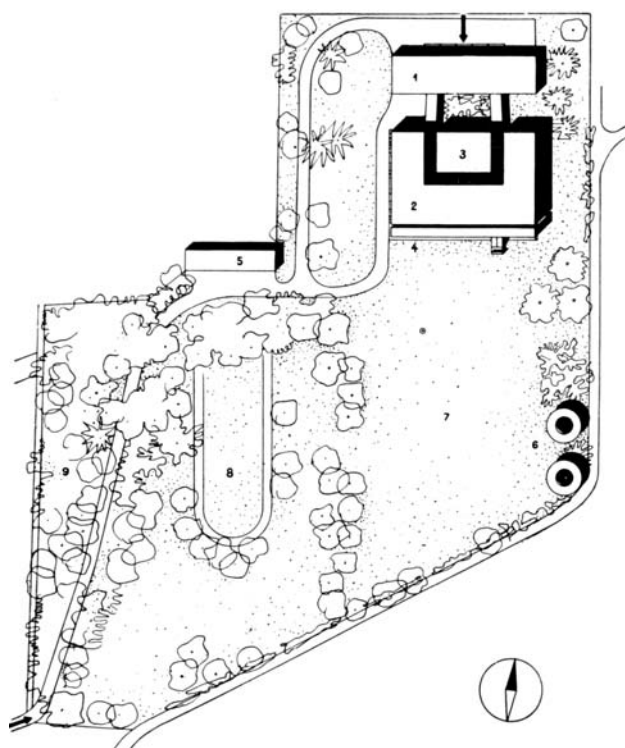
El devenir de la arquitectura italiana tras la I Guerra Mundial se mostró sensiblemente convulso. El Futurismo había quedado sin expectativas tras la muerte de Antonio Sant'Elia, mientras que los inmovilistas se imponían, sobre todo, en territorio lombardo. En 1926 surgió el *Gruppo 7*, interesado en compatibilizar los ideales novecentistas y el lenguaje industrial, bajo el criterio de no confundir la tradición, entendida como algo necesario, con el repertorio formal con que se continuaba presentando. Mientras que la *I Mostra d'Architettura Razionale*, celebrada en Roma en 1928, suscitó un debate moderado, la siguiente de 1931 haría estallar la polémica, instigada por la creación del *Movimento Italiano per l'Architettura Razionale* (MIAR); a Marcello Piacentini le correspondió ejercer el papel de conciliador, proponiendo su ecléctico *Stile Littorio* como tendencia oficialista. El *Sindacato Nazionale Fascista Architetti* intentó desactivar los posicionamientos más extremos mediante el *Raggruppamento Architetti Moderni Italiani* (RAMI), cayendo las teorías progresistas en un declive acentuado por la alianza

política con Alemania, con la única oposición de iniciativas como la Trienal de Milán o la revista *Casabella*, además de contribuciones profesionales como las de BBPR.

REEDUCACIÓN FÍSICA Y MENTAL

En paralelo, a nivel social, el país transalpino emprendió una intensa labor asistencial que, además de prestar el correspondiente servicio comunitario, también buscaba incrementar la aceptación ideológica del régimen. Se crearon diversas instituciones gubernamentales (ONMI, ONB, GIL) que aspiraban a dotar de un saludable estado corporal y psíquico a la población infantil y, por extensión, a sus respectivas familias. A tal fin, las colonias de verano fueron consideradas uno de los recursos más eficaces, basados en la captación de luz y aire fresco como medio regenerativo, lo que prodigó su construcción por toda la nación dando lugar a *La Mostra delle Colonie Estive e dell'Assistenza all'Infanzia*, celebrada en Roma en 1937, que representó el punto álgido de la propaganda estatal en este sector¹. Los sanatorios y centros ideados para

1. Véase Salocchi, Gino: *La città dell'infanzia. Edizione riassuntiva illustrata a ricordo della Mostra delle Colonie Estive e dell'Assistenza all'Infanzia*. Catálogo de la exposición. Milán: 1937; y Pagano, Giuseppe: "La Mostra delle Colonie Estive e dell'Assistenza all'Infanzia". En *Casabella*, N° 116. Milán: agosto de 1937, pp. 6-15. Para una información general respecto a este tipo de actuaciones en Italia, véase AA.VV.: *Cities of childhood. Italian colonies of the 1930s. Catálogo de la exposición*. Londres: The Architectural Association, 1988; y sobre su proliferación en toda Europa, véase AA.VV.: *Architetture per le colonie di vacanza. Esperienze europee. Catálogo de la exposición*. Florencia: Alinea, 2005.



1. BBPR: colonia helioterápica, Legnano. Ordenación general -1. Dirección, servicio médico y vestuarios; 2. Comedor; 3. Cocina; 4. Terraza y solárium; 5. Pabellón de reposo; 6. Duchas; 7. Explanada; 8. Zona sombreada con césped; 9. Pequeño bosque-.

1

dicho tratamiento se convirtieron en obras cuya tipología era representativa del espíritu moderno, donde se priorizaba la orientación, el soleamiento, la ventilación, la higiene, etc., en coherencia con la nueva doctrina funcional².

Esta coyuntura sería determinante en la planificación de la colonia helioterápica en Legnano, que se erigiría en uno de los máximos exponentes de esta clase de edificaciones. Su gestación vino de la mano de Carlo Jucker, ingeniero suizo, director de la fábrica algodonera Cottonificio Cantoni, quien se significó al mostrar una gran preocupación por mejorar las condiciones de trabajo de sus empleados mediante el disfrute de un ambiente más sano y confortable, apoyando cualquier iniciativa tendente a un mayor bienestar de la clase obrera. Con este objetivo se propuso construir una colonia de terapia solar en Legnano, núcleo cercano a Milán, con gran desarrollo industrial, que sería donada al *Fascio di Combattimento* de aquella

localidad para albergar a los hijos pequeños de los trabajadores en régimen exclusivo de estancia diurna³. Por tal motivo se tomó la decisión, anunciada por el *Segretario Federale*, de organizar un concurso de ideas, de ámbito supralocal, en estrecha colaboración con el *Sindacato Interprovinciale Fascista Architetti della Lombardia*, restringido a todos sus profesionales inscritos, actuando Gino Pollini –integrante del *Gruppo 7*– como miembro del jurado, en representación del *Collegio dell'Ordine degli Architetti*.

A la citada convocatoria, calificada como “exitosa” por sus resultados según la revista *Rassegna di Architettura*⁴, finalmente se presentaron tres proyectos, destacando los redactados respectivamente por: el grupo BBPR, formado por Gian Luigi Banfi⁵, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti y Ernesto Nathan Rogers, quienes se habían licenciado en el Politécnico de Milán en 1932, estableciéndose juntos en un mismo estudio⁶; y Antonio

2. Incluso se redactaron normas y recomendaciones para regular su correcto funcionamiento, como Partito Nazionale Fascista (Federazione dei Fasci di Combattimento di Torino, Ente Opere Assistenziali, Ispettorato Sanitario): Norme per il funzionamento delle colonie climatiche temporanee e diurne. Turín: Vogliotti, 1933.

3. Prevista para niños de 6 a 13 años, con estancia media de dos semanas de duración y apertura de 8 a 18 horas.

4. Véase Cassi Ramelli, Antonio: “La colonia elioterapica di Legnano”. En *Rassegna di Architettura*, N° 9. Milán: Istituto Grafico Bertieri, septiembre de 1938, p. 394.

5. Muerto en el campo de concentración de Mauthausen en 1945.

6. Belgiojoso reconoce a Rogers como el más reflexivo; a Peressutti como el más fantasioso y dotado para la representación gráfica; mientras que Banfi destacaba por su perfil aglutinador y capacidad de trabajo (véase Belgiojoso, Lodovico B. di: *Intervista sul mestiere di architetto*. Ed. Cesare de Seta. Roma-Bari: Laterza, 1979, p. 26).

Cassi Ramelli, en un principio, asistente de Piero Portaluppi y, a partir de 1937, profesor del Politécnico de Milán⁷. Los primeros, tras quedar ganadores, serían los que se pusieran a disposición de Jucker, quien iba a comportarse como un promotor receptivo a sus proposiciones novedosas, de marcado carácter racionalista. Así, el proyecto definitivo se presentó en noviembre de 1937 para su aprobación por parte de la Administración municipal, con un presupuesto de 1.300.000 liras, inaugurándose las obras en junio del año siguiente con el nombre de *Colonia helioterápica "Gondar"*, aunque la autorización de habitabilidad no se concedió formalmente hasta enero de 1940⁸.

Los terrenos a ocupar provenían de una donación efectuada un decenio antes, que tuvieron que ser ampliados en 1939 para obtener la amplitud idónea que precisaba el centro, conformando una superficie total aproximada de 22.000 m² de suelo. Se trata de una parcela situada al norte del casco urbano, en vía Ronchi, con acceso por su vértice suroeste, cuya topografía define un promontorio que domina en altitud a todo su entorno y que, ya por entonces, poseía copiosa vegetación; un emplazamiento determinante para el proyecto pues, en primer lugar, exigía resolver una particular realidad: el maridaje entre un ambiente natural y un fondo industrial, para lo que se configuró una combinación de pabellones y espacios vacíos subrayados por una serie de detalles que rompían la monotonía del paisaje (figura 1).

Con estos condicionantes de partida, Belgiojoso analizó, muchos años después, el planteamiento con el que afrontaron el encargo de la manera siguiente: *"La colonia tenía que hospedar a 400 niños y 400 niñas que pudieran recibir en aquel lugar el mejor tratamiento para una afección tan extendida, en un ambiente sereno y acogedor [...] más allá del dato puramente cuantitativo, el concurso establecía de un modo específico todos los requisitos necesarios, con la dificultad de componer armónicamente las distintas áreas en términos bastante rígidos, sin incurrir en un excesivo fraccionamiento de volúmenes pero siendo fieles a uno de los criterios que guiaba el racionalismo de entonces, es decir, haciendo que los distintos usos fueran claramente identificables desde el exterior"*⁹; de ese modo se plasmaba el principio rector del Movimiento Moderno de que la forma sigue a la función, al mismo tiempo que se acudía a los también ortodoxos criterios de *zoning* como esquema organizativo¹⁰.

ÉTICA FUNCIONALISTA

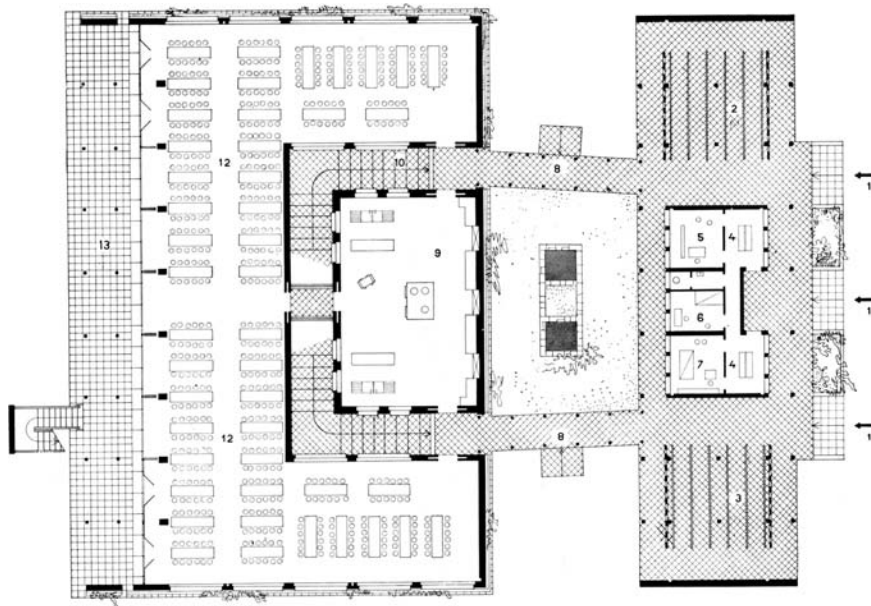
Básicamente, el proyecto se concibió mediante una simple yuxtaposición de cuerpos, con sus recorridos principales conectados por pasos cubiertos, que dotaba a la intervención de la máxima sencillez a pesar de su exigente programa. En concreto, se vertebró alrededor de un bloque principal de planta rectangular, ejecutado con estructura de hormigón armado y muros de carga, que

7. Básicamente, su propuesta consistía en un volumen con planta en forma de "T", con eje de simetría dispuesto en dirección norte-sur y anchura decreciente en este mismo sentido, donde remataba con una pieza curva. El resultado final era bastante voluminoso, aparentemente desproporcionado para el destino previsto, lo que disparaba el presupuesto y, lógicamente, reducía sus posibilidades de ser elegido. Con relación a lo anterior, se puede consultar: Regione Lombardia, Lombardia Beni Culturali [en línea]. Sistema Informativo Regionale dei Beni Culturali (SIRBeC). Pavia: Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Scienze storiche e geografiche "Carlo M. Cipolla", 2008 [citado 7 de julio de 2012]. Disponible en World Wide Web: <<http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/unita/MIUD01AA0C/>>).

8. La colonia se mantuvo activa durante muy poco tiempo debido al estallido de la guerra; su funcionamiento cesó en agosto de 1942 cuando las tropas alemanas ocuparon el complejo para utilizarlo como almacén de munición. Al finalizar la guerra, éste fue habilitado como lugar de reunión de la *Associazione Nazionale Partigiani d'Italia* (ANPI), cuya presencia se mantendría hasta que pasó a ser gestionado por el *Ospedale Civile* de Legnano, cuyos rectores acordaron dedicarlo a partir de 1955 a *Centro di Rieducazione per Motulesi da Infortunio*, para lo que se emprendió una reestructuración general del edificio que ocasionó su demolición parcial y desvirtuó totalmente su concepción original. Finalmente, en 1984, vuelve a interrumpirse este último destino en beneficio de otras labores sanitarias que se han ido sucediendo hasta hoy día, alternadas con etapas en desuso.

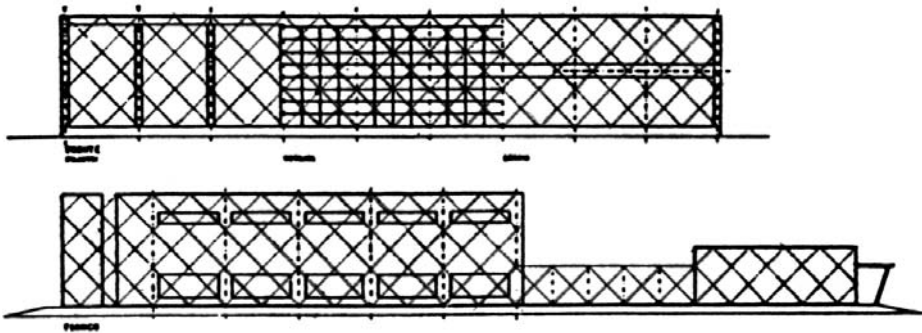
9. Belgiojoso, Lodovico B. di: "La colonia helioterápica di Legnano". En Ferrario, Luigi; Pastore, Daniela: 1933-1938. *Quattro opere del razionalismo italiano*. Roma: Istituto Mides, 1985, p. 27 (tr. propia).

10. Hay que tener en cuenta que Banfi y Belgiojoso habían asistido el mismo año del concurso, representando a toda Italia, al V CIAM, celebrado en París bajo el título *Logis et loisirs*, conociendo personalmente a los más prestigiosos arquitectos racionalistas del momento, de quienes tuvieron lógica influencia. A ello hay que unir el hecho de que BBPR también había participado en la Exposición Internacional de París de 1937 con su proyecto de Pabellón de las Compañías Navieras Italianas.



2. BBPR: colonia helioterápica, Legnano. Planta del edificio principal -1. Acceso; 2-3. Vestuarios; 4. Sala de espera; 5. Director; 6-7. Consultas; 8. Galería; 9. Cocina; 10. Escalera; 11. Despensa; 12. Comedor; 13. Terraza y solárium-.

3. BBPR: colonia helioterápica, Legnano. Trazado regulador.



2

3

aglutinaba el comedor –con forma de «U» y un volumen de 5.240 m³–, la cocina y el solárium. En su parte posterior se añadió otra pieza, con desarrollo longitudinal, donde se instaló la dirección junto al servicio médico, rematada por un vestuario en cada extremo para evitar interferencias entre sexos –de 1.765 m³–. Las marquesinas de enlace tenían continuidad con los corredores escalonados y quebrados que abrazan la cocina y permiten percibirla como un ente autónomo aunque perfectamente inscrito en la envolvente del refectorio (figura 2).

Esta aparente independencia formal, que no persigue una ruptura estética ni utilitaria, vuelve a potenciarse en un continuo juego de distinción y unificación materializado, por ejemplo, mediante el contraste entre la cubierta inclinada del recinto central –ideada para conducir los humos hacia los respiraderos, a modo de gigante aspirador– y la horizontalidad de los cuerpos que la rodean;

así como a través de la fractura espacial del patio inglés que se desdice con una céntrica pasarela de unión. Todo ello desarrollado en una sola planta, a excepción de la cocina, que vuelve a significarse con la presencia de un semisótano destinado a despensa y comunicado verticalmente por medio de un elevador; y del solárium, ejecutado en madera y enrasado con la doble altura del comedor, a cuya plataforma elevada se accedía por una escalera externa. De este modo se ponía de manifiesto un constante juego de contraposiciones, dualidades y ambigüedades: espacios interiores pero a la vez exteriores, abiertos pero cerrados, cuerpos separados pero juntos, distintos pero iguales... conceptos opuestos pero reunidos en una misma obra.

Además, para completar el programa de necesidades, el grupo BBPR proyectó, dentro de la gran zona verde que abarca el complejo y de la que también fue

autor de su reestructuración, un pabellón de reposo (tipo cabaña) abierto y rematado mediante una cubierta vegetal –que facilita la eliminación de la humedad del terreno– resuelta de nuevo con pendiente, casi alineada con el edificio principal y frente a un área de sombra, así como dos construcciones de planta circular que alojaban las duchas, en las que su techumbre, con forma de anillo, dibujaba un óculo que permitía la entrada de los rayos del sol. Por último, como complemento, los arquitectos tuvieron la oportunidad de diseñar algunos de los muebles con los que se equipó al centro, especialmente los correspondientes al comedor.

Los espacios libres que separaban las distintas partes hacían que el aire circulara de modo fluido por todo el complejo. Se buscaba un óptimo equilibrio entre interior y exterior, unidos entre sí por elementos secundarios pero esenciales, que no enturbiaban la ordenación general, bien legible gracias a la disposición simétrica del mayor de los edificios, solo rota por la escalera del porche, que se desplazó hacia un lateral manteniendo su diseño a modo de tribuna de orador –prevista para que los instructores de gimnasia pudieran dirigirse más fácilmente a los niños–; una serie de rasgos que, junto con el orden superpuesto de la logia y su remate con el escudo de armas de la ciudad, dotan de una cierta monumentalidad al conjunto, evidenciando algunas secuelas de los planteamientos híbridos de la arquitectura italiana de la época pero sin caer en academicismos estilísticos.

En síntesis, un criterio compositivo de la colonia helioterápica acorde con el nuevo espíritu de la arquitectura internacional, que también incluía la puesta en práctica de un trazado regulador, aplicado en Legnano mediante la implantación de un módulo, de una pauta rítmica que, según Belgiojoso, posibilitaba el trabajo en equipo, ya que se convertía en el común denominador de cualquier decisión adoptada, de manera particular, por los diferentes componentes del grupo. El propio autor subrayó esta circunstancia muchos años después, argumentando que: “*La utilización del módulo en cada momento del*

proyecto representaba, visto desde la perspectiva actual, un instrumento para controlar una obra que no nacía de un solo individuo sino de una labor colectiva en la que cada uno tomaba el lápiz y añadía sus propias aportaciones, un medio pues de asegurar un cierto grado de objetividad en el proyecto” (figura 3)¹¹.

Una métrica que afecta de lleno al diseño de huecos, entre los que destacan las dos hileras de los alzados este y oeste del edificio principal: la inferior compuesta por ventanas panorámicas, con el alfeizar a 50 centímetros del suelo, intentando adecuarse a la altura de los niños, mientras que la superior, con la mitad de tamaño, estaba prevista para ventilación; ambas reproduciendo la *fenêtre en longueur* corbusieriana, como sendas incisiones infringidas al cerramiento. En este sentido, a propósito de la obra de Lucio Fontana, artista colaborador de BBPR¹² y, más concretamente, autor de los relieves expuestos en el centro estival –en el comedor y en la escalera del solárium–, se podría relacionar la ventana horizontal con su larga serie «espacialista» de lienzos rasgados, que conectaban anverso y reverso, exterior e interior. Un fenómeno equivalente a lo que sucede en la colonia, incluso a nivel formal, donde sus paños uniformes, neutros, monocromos, son rajados linealmente como lo haría el cúter del italo-argentino, con el mismo esquematismo radical abstracto que posee su obra y que se transforma en una manifestación determinante de las condiciones espaciales.

No obstante a lo anterior, lo que más destaca es el amplio ventanal de la fachada sur, en contraste con el resto de paramentos, de condición mucho más opaca; con su incorporación, la obra queda caracterizada por la pérdida de «masa» o estereotomía, acentuándose la expresión de «volumen» o tectónica, donde los muros se pueden leer como membranas que emparedan el vacío. Un recurso que ya se había empleado poco antes en edificaciones cercanas, como la casa Rustici de Giuseppe Terragni y Pietro Lingeri en Milán (1933–35), consistente en un bloque de viviendas de siete pisos de altura que,

11. Ferrario, Luigi; Pastore, Daniela: Op. cit., p. 28 (trad. propia).

12. Los miembros de BBPR mantuvieron estrecha relación con numerosos artistas, con los que coincidían en centros como la Galería del Milione en vía Brera de Milán, frecuentada por Lucio Fontana, Renato Guttuso, Marino Marini, Fausto Melotti o Piero Chiesa, entre otros.



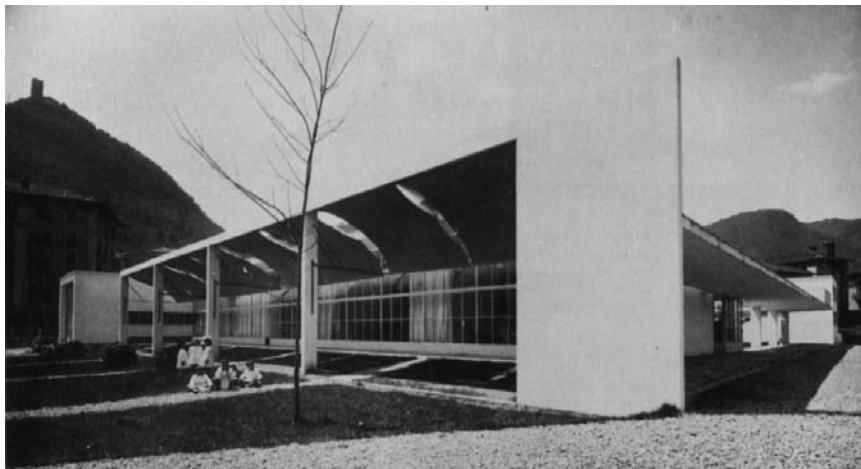
4

4. BBPR: colonia helioterápica, Legnano. Fachada sur del edificio principal.

5. Giuseppe Terragni: escuela infantil Sant'Elia, Como. Exterior de la zona de aulas.

6. Johannes Duiker: sanatorio de Zonne-straal, Hilversum. Pabellón Dressehuys.

7. Alvar Aalto: sanatorio antituberculoso, Paimio. Terraza superior (estado actual).



5

como ha descrito Kenneth Frampton, se basa en: *“el uso de una dualidad que, siguiendo la forma de su Memorial de la Guerra de 1931, en Como (inspirado, a su vez, en la central eléctrica proyectada por Antonio Sant'Elia para la Città Nuova en 1914 –comentario añadido–), comprendía generalmente dos masas rectilíneas paralelas con una franja de terreno entre ambas”*¹³.

Se trata, por tanto, de valerse de una o varias estructuras en «cajón», cuyo interior queda libre o escasamente compartimentado, donde la profundidad se acentúa con la presencia de unos bordes nítidos, sólidos, perfilados; una configuración que, por ejemplo, Terragni volvería a repetir en su escuela infantil Antonio Sant'Elia en Como (1936–37) e Ignazio Gardella en su dispensario antituberculoso en Alessandria (1936–38), donde se remarcaban los planos –horizontales y verticales– que los delimitan, en un ejercicio de raíz neoplástica pese a enfatizar el aspecto compacto de sus cuerpos, a la vez que el restante espacio se cierra con materiales ligeros, ya sean transparentes o translúcidos, o se le dota de una textura calada que potencia la sensación de oquedad, en clara sintonía con el «principio de volumen», como lo denominaron Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, que caracterizó al Estilo Internacional (figuras 4 y 5).

Eso mismo ocurre en Legnano, donde la pared acristalada del refectorio deja completamente desnudo a este

contenedor por uno de sus lados, con total apertura hacia el parque, lo que le imprime un carácter permeable que celebra su entorno natural, la vegetación adyacente, además de posibilitar la entrada directa de abundante luz gracias a su rigurosa orientación sur. Es aquí donde reside buena parte de la esencia de un proyecto nacido específicamente para capturar, de manera controlada, el máximo de sol en su interior, con una clara misión terapéutica, sin duda reflejo de una mentalidad de vida sana que, desde varias décadas atrás, iba consolidando los conceptos de «salubridad» e «higiene» como marco identificativo de aquella época y, más concretamente, como factores decisivos en el desarrollo de la arquitectura moderna.

DISPOSITIVOS DE CAPTACIÓN SOLAR

El gran hacinamiento producido en las urbes tras la Revolución Industrial desembocaría en su progresiva degradación, en un alarmante estado de insalubridad que hizo detonar, a mediados del siglo XIX, el ánimo reivindicativo de la población –alimentado por el mismo espíritu regeneracionista de los planteamientos utópicos de la época–. Una de sus principales consecuencias fue la irrupción del «Higienismo» como corriente que buscaba un orden social y físico atendiendo a criterios positivistas de bienestar, intentando paliar muchas de las enfermedades achacadas a factores ambientales nocivos¹⁴; para ello se



6

hizo necesario proteger tres elementos básicos: sol, aire y agua, que se convirtieron en pieza clave de muchas de las iniciativas emprendidas para la mejora de barrios y alojamientos de la clase obrera.

Con estos antecedentes se alcanzaría un nuevo siglo caracterizado por la consolidación de la conciencia higienista, refrendada con proyectos tan significativos como la idealizada Ciudad Industrial de Tony Garnier (1904–17), en la que soleamiento y ventilación fueron requisitos principales de su planificación; y, por encima de todo, a través de movimientos como la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) que preconizaba la aplicación de un sentido práctico que contrapusiera el realismo social frente al expresionismo reinante. Pese a los debates surgidos sobre la exclusividad o convivencia del funcionalismo con otro tipo de fines, existía un claro consenso sobre el papel de la arquitectura como fuente de salud, con especial consideración por el factor del soleamiento; así, por ejemplo, las conclusiones del IV CIAM (1933) también se pronunciaron sobre esta materia, argumentando que: “*El sol es el señor de la vida*”, lo que demanda un especial cuidado en la orientación y disposición de las edificaciones, hasta el punto de clamar por la condena de los proyectos con viviendas privadas de él, por cuanto “*introducir(les) el sol es el nuevo y más imperioso deber del arquitecto*”¹⁵.



7

En la misma línea, esta vez de manera individual, Le Corbusier se hizo eco de que construir para el hombre es restituir el sol como pieza clave de su existencia, atendiendo a un doble aspecto: el ciclo solar que marca los días y, por consiguiente, la cadencia de la actividad humana; y la radiación solar como elemento regenerador, incluso del alma, por cuanto es transmisor de energía a través de nuestro cuerpo, cuya piel absorbe la vibración luminosa como un resonador de precisión¹⁶. Otros respaldos a la cualidad «sanitaria» de la arquitectura moderna vendrían por cuenta de Johannes Duiker y, especialmente, Alvar Aalto, quien consideraba el sol como uno de los principales condicionantes biológicos, que debemos aprovechar convenientemente dosificado y de forma científica para que resulte positivo al biodinamismo que define la vida familiar y doméstica¹⁷. Sin embargo, el uso residencial no sería el que ofreciera las obras más paradigmáticas al respecto sino, lógicamente, el hospitalario y asistencial y, más en concreto, los sanatorios antituberculosos, como el de Zonnestraal –nombre de la finca donde se emplazó y que significa «rayo de sol»– de Duiker y Bijvoet¹⁸ en Hilversum (1919–28) y el de Aalto en Paimio (1928–33) (figuras 6 y 7), así como las colonias helioterápicas, perfectamente representadas por la de Legnano.

13. Frampton, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987, p. 210.

14. Véase Vigarello, Georges: *Lo sano y lo malsano: historia de las prácticas de la salud desde la Edad Media hasta nuestros días*. Madrid: Abada, 2006.

15. Le Corbusier: *Principios de urbanismo (la Carta de Atenas)*. Barcelona: Ariel, 1971, pp. 59–60 –edición original de 1943–.

16. Véase Le Corbusier: *La casa del hombre*. Barcelona: Apóstrofe, 1999, pp. 46–52 –edición original de 1942–.

17. Véase Aalto, Alvar: “El problema de la vivienda”. En Schildt, Göran (Ed.): *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis, 2000, pp. 111–112 –edición original de 1930–.

18. Quienes obtuvieron, al inicio de su carrera profesional, el primer premio del concurso de ideas para la construcción de la residencia de ancianos Karenhuizen en Alkmaar (1916) con una propuesta cuyo lema era «Zon» (Sol).



8

8. BBPR: colonia helioterápica, Legnano. Comedor.

9. Ignazio Gardella: dispensario antituberculoso, Alessandria. Interior.

10. BBPR: colonia helioterápica, Legnano. Vista de la explanada desde el comedor.



9



10

Guiados por este objetivo, con el propósito de invadir de sol cada rincón interior, haciendo que la luz natural desbordara el espacio y cautivase a los usuarios, BBPR tomó la decisión de retranquear los soportes de hormigón armado hacia dentro del comedor, lo que permitió obtener un paño completo de vidrio, de pared a pared y de suelo a techo –de 40,10 m de longitud y 6,75 m de altura–, sin discontinuidad alguna salvo los necesarios bastidores, haciendo efectivo el concepto de «fachada libre» divulgado por Le Corbusier unos años antes, con el que prescindía de compromisos portantes en el cerramiento de fachada, además del principio de superficies planas, continuas, que encierran un volumen, semejantes a una piel tensada en torno a un esqueleto, donde el acristalamiento de huecos constituye una parte fundamental de la pantalla envolvente. Una solución que repitieron Terragni y Gardella en sus respectivas y anteriormente citadas obras de Como y Alessandria, avalando su reconocimiento como paradigmas del mejor Racionalismo italiano desarrollado en el período de entreguerras (figuras 8 y 9).

De este modo, en la primera mitad del siglo pasado, la arquitectura moderna explotaba al máximo su componente social y funcional, hasta el punto de haberse entendido como una respuesta a la enfermedades predominantes del momento, como vehículo de sanación¹⁹; es decir, no se circunscribe estrictamente a ser soporte de vida sino que también constituye manantial de vida, no solo ayuda a preservar nuestro tono físico y anímico sino que, además, colabora en su revitalización. Una circunstancia que, durante las siguientes décadas, gracias a la erradicación progresiva de ciertas afecciones, iría perdiendo su misión terapéutica en favor de un cometido de carácter preventivo, además de reconfortante, incidiendo más en sectores vinculados al mercado de consumo, a los fenómenos de masas, algunos tan importantes como el turístico, lo que ha ido en aumento por otros motivos no menos significativos: el ahorro energético, la ecología y la sostenibilidad.

MIRADAS ENTREVELADAS

En la colonia helioterápica, las dimensiones de la gran apertura del comedor justificaron la construcción del solárium, equipado adicionalmente con toldos, que actuaba como un auténtico filtro protector, encargado de regular la intensidad de luz²⁰, con el cometido adicional de cobijar a los niños en las horas de descanso. Este frente completamente acristalado, con perfilería pintada en el mismo color (verdoso) que la marquesina, incluía un número más que suficiente de puertas de dos hojas que posibilitaba salir directamente al exterior y, sobre todo, producía la sensación de estar almorzando en pleno campo pero, al mismo tiempo, a resguardo de las inclemencias propias de un recinto al aire libre; más si cabe cuando las trazas de la citada galería destacaban en ligereza y transparencia, aumentando la doble impresión de ser, simultáneamente, tanto un espacio abierto como un espacio cerrado (figura 10).

Este hecho recuerda otro atributo corbusieriano, el *brise-soleil*, cuya concepción provenía de sus trabajos realizados en Argel, donde hubo que idear un modo eficaz de atenuar los efectos del árido clima africano sobre los grandes ventanales, que no fuera por medio de cristales especiales –con los que ya había experimentado sin éxito–. Ideado inicialmente para el edificio de viviendas de alquiler Ponsik (1933), fue mostrando un diseño más depurado en proyectos como el rascacielos lenticular del Quartier de la Marine (1938) –esbozado el mismo año que el de Legnano– en los que, primero, ensayó partesoles móviles u orientables y, más tarde, modelos rígidos por los que finalmente se decantó; según Le Corbusier, se trataba de una “*logia que realmente es un brise-soleil, un pórtico, como decía Sócrates, que permite a los habitantes de la casa gozar de las cosas buenas que un Dios generoso crea para los hombres*”²¹.

Como es bien sabido, el gran maestro moderno consideraba que la luz es base fundamental de la

19. Véase Colomina, Beatriz: “The medical body in modern architecture”. En Davidson, Cynthia (Ed.): *Anybody*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1997, pp. 228–239; y Colomina, Beatriz: “Krankheit als metaphor in der modernen architektur”. En *Daidalos. Architektur, kunst, kultur*, N° 64. Gütersloh: Bertelsmann Fachzeitschriften, junio de 1997, pp. 60–71.

20. La distancia entre el solárium y el ventanal era tan solo de 1,55 m, quedando unidos a través de unas barras conectoras que garantizaban la estabilidad de este último. El ancho del solárium era de 2,35 m.

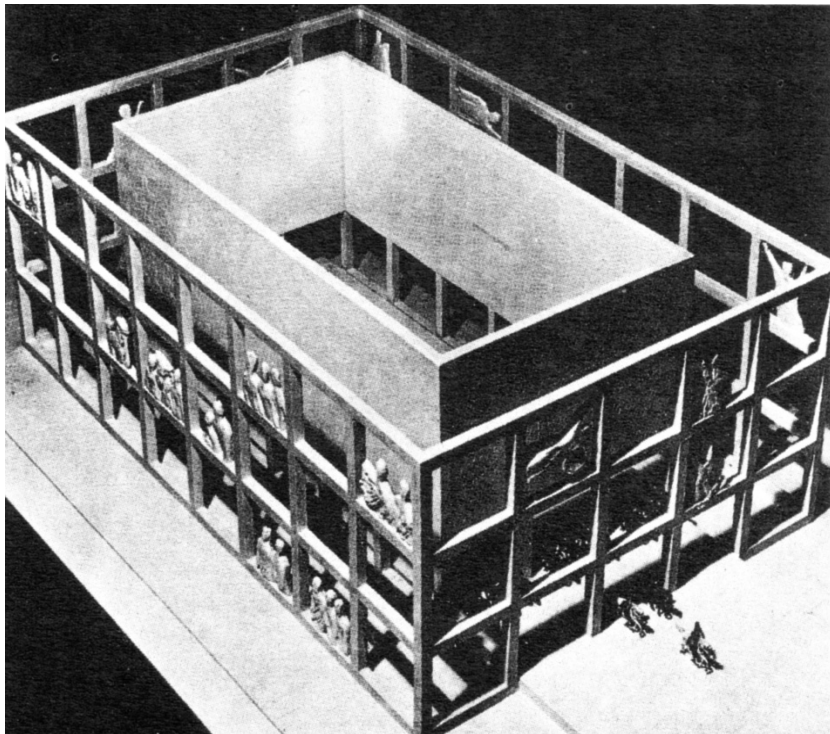
21. Le Corbusier; Jeanneret, Pierre: *Oeuvre complète, vol. V, 1946–1952*. Ed. Willy Boesiger. Zürich: H. Girsberger, 1953, p. 95 (trad. propia).



11. BBPR: restauración y ampliación de villa Venosta, Gornate Olona (Varese). Pórtico de fachada.

12. BBPR: proyecto de *Monumento alla Vittoria*, Milán. Maqueta.

11



12

arquitectura, perfectamente controlable a través de «diagramas» –como los que dispone cualquier cámara fotográfica–, con los que se puede atenuar el resplandor excesivo de una violenta radiación de sol²². Este argumento recuerda uno de los objetos más característicos de la arquitectura islámica: la *mashrabiya*, cuyo origen se remonta a muchos siglos atrás; una celosía o rejilla que, con frecuencia, se coloca en los balcones para proteger del sol pero sin impedir la circulación del aire, aportando intimidad a las distintas habitaciones, permitiendo ver sin ser visto. Así, este recurso de la tradición mediterránea se ha reinventado como signo de plena modernidad, condicionando sustancialmente el resultado final de la obra por cuanto altera la pureza geométrica de los volúmenes, cuya imagen ideal queda matizada.

En efecto, el solárium de Legnano determinó la fisonomía de la fachada principal, dotándola de una intensa plasticidad y un acentuado juego de escalas; como cualquier brise-soleil, se significó por el doble efecto que produce la variación de distancia con que se mire: de cerca se desvanece, dejando ver con nitidez lo que se oculta en su trasdós, mientras que, de lejos reaparece, asumiendo un fuerte protagonismo en la imagen de conjunto; o lo que es lo mismo, desde el parasol se impone la visión de la lejanía y desde la lejanía se impone la visión del parasol. Algo que sus autores ya habían experimentado previamente a partir del proyecto de restauración y ampliación de la villa Venosta en Gornate Olona (1936) donde, superpuesta al cuerpo de fábrica y erigida en madera, su logia anticipa la de la colonia estival, haciendo clara distinción entre «estructura portante» y «volumen contenido», como destaca Serena Maffioletti, quien también alude a la recurrencia de esta solución en la obra de BBPR según se percibe en sus propuestas para el *Palazzo del Littorio* en Roma (1934), el *Monumento alla Vittoria* (1937), y el pabellón para la *Mostra della Civiltà Italiana* de la *Exposizione Universale di Roma* (1937), entre otras,

remarcando su carácter aperturista respecto al entorno (figuras 11 y 12)²³.

Estamos pues, con independencia de su consideración utilitaria y estética, ante un concepto enteramente espacial, fenomenológico, equivalente a lo que, en la cultura oriental, se conoce por *engawa*, término que alude al “estrecho espacio delimitado en una construcción tradicional japonesa que sirve de transición entre una habitación y el entorno”, algo similar a lo que puede ser el porche para los occidentales; un ámbito que, según Tadao Ando: “une el interior y el exterior, tanto psicológica como físicamente”²⁴. Es decir, más allá de un resultado material concreto, el solárium busca definir un «límite» en la obra, dotándole de cierta potencia, de mayor riqueza proyectual que una delgada superficie de cerramiento –que tiene más que ver con aspectos de índole meramente constructiva– y que, como afirma Le Corbusier refiriéndose al partesol, representa un espacio intermedio que ha sido creado, desde un principio, con intención de lograr el contacto entre fuera y dentro, entre naturaleza y vivienda²⁵. En nuestro país, Josep LLuis Clotet habla de «fachada gruesa» para referirse a la doble piel con que dota a sus edificios de mayor profundidad, que ya fue empleada frecuentemente por Louis I. Kahn, no solo en respuesta a cuestiones funcionales sino, además, para conformar un doble orden que compagina lo humano y lo divino: las fachadas interiores dan respuesta a la proporción del hombre mientras que las exteriores tienen una componente monumental, trascendente.

En definitiva, un corredor cubierto a modo de difusor lumínico que, a la par, también actúa como tamiz óptico, por el que tiene que atravesar la vista para contemplar el paisaje, entrecortando la perspectiva, configurando una sugestiva «mirada entrevelada», insinuante, que despierta más interés en lo que deja ver –y en lo que se deja de ver, también por causa del contraluz producido entre sol y sombra–, ocultando al observador, presentándole en

22. Véase Le Corbusier: *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Apóstrofe, 1999, pp. 154–155 –edición original de 1930–.

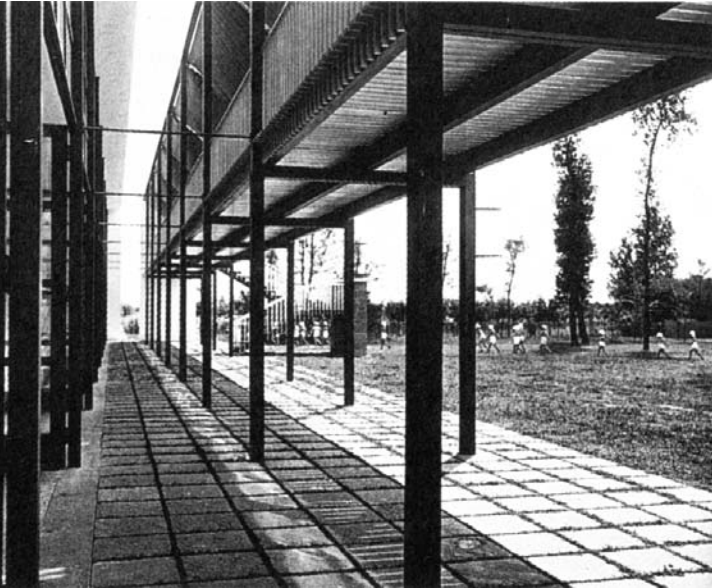
23. Véase Maffioletti, Serena: *BBPR arquitectura. Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers*. Sevilla: COAAO, 1996, p. 46.

24. Ando, Tadao; Auping, Michael: *Tadao Ando. Conversaciones con Michael Auping*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp. 13 y 27.

25. Véase Le Corbusier; Jeanneret, Pierre: *Oeuvre complète*, vol. VII, 1957–1965. Ed. Willy Boesiger. Zúrich: H. Girsberger, 1965, p. 217.

13. BBPR: colonia helioterápica, Legnano. Terraza y solárium.

14. Gustave Caillebotte: *Le pont de l'Europe*, 1876 (óleo sobre lienzo, 124 x 180 cms). Musée du Petit Palais, Ginebra.



13



14

actitud misteriosa, casi acechante. Una mirada que ha sido llevada a otras disciplinas, como la literatura y la pintura²⁶, creando escenas donde la descripción no se realiza de manera explícita sino que se recurre al empleo de «velos» que aumentan la tensión narrativa, tal como acontece en Legnano, multiplicando la que ya, de por sí, ostenta el resto de la obra (figuras 13 y 14).

Otro argumento más de la colonia helioterápica que enarbola la bandera empuñada por BBPR sobre su objetivo de proyectar a «escala humana», adoptando el máximo grado de sobriedad, en oposición frontal a toda extravagancia o imitación estilística –culto o folclórica– de cualquier época. Ernesto N. Rogers

sintetizó esta doctrina recalcando que: “...el verdadero problema residía en decir la verdad con los medios más diversos [...] éramos conscientes, desde los primeros proyectos, de que la esencia de la arquitectura moderna no consiste en algunas formas particulares, sino en la manera de enfrentar los problemas de acuerdo con un principio de claridad consciente”²⁷, lo que requería nutrirse de ideales racionalistas, importados del extranjero, cada vez más distantes de la cultura italiana, cuyo dominio era ostentado por un extremo nacionalismo, perfecto reflejo de un poder político que también arremetió contra la arquitectura para su conquista del Estado. ■

26. Véase Stoichita, Victor I.: *Ver y no ver*. Madrid: Siruela, 2005.

27. Rogers, Ernesto Nathan: “El oficio del arquitecto”, *Experiencia de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965, prefacio –edición original de 1958–.

Bibliografía

- AA.VV.: *Cities of childhood. Italian colonies of the 1930s*. Catálogo de la exposición. Londres: The Architectural Association, 1988.
- AA.VV.: *Architetture per le colonie di vacanza. Esperienze europee*. Catálogo de la exposición. Florencia: Alinea, 2005.
- Aalto, Alvar: "El problema de la vivienda". En Schildt, Göran (Ed.): *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis, 2000.
- Ando, Tadao; Auping, Michael: *Tadao Ando. Conversaciones con Michael Auping*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Cassi Ramelli, Antonio: "La colonia elioterapica di Legnano". En *Rassegna di Architettura*, N° 9. Milán: Istituto Grafico Bertieri, septiembre de 1938.
- Belgiojoso, Lodovico B. di: *Intervista sul mestiere di architetto*. Ed. Cesare de Seta. Roma-Bari: Laterza, 1979.
- Bonfanti, Ezio; Porta, Marco: *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*. Florencia: Vallecchi, 1973.
- Colomina, Beatriz: "The medical body in modern architecture". En Davidson, Cynthia (Ed.), *Anybody*. Cambridge (MA): The MIT Press, 1997.
- Colomina, Beatriz: "Krankheit als metaphor in der modernen architektur". En Daidalos. *Architektur, kunst, kultur*, N° 64. Gütersloh: Bertelsmann Fachzeitschriften, junio de 1997.
- Ferrario, Luigi; Pastore, Daniela: *1933-1938. Quattro opere del Razionalismo italiano*, Roma: Istituto Mides, 1985.
- Frampton, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
- Labó, Mario; Podestá, Attilio: *Colonie: marine, montane, elioterapiche*. Milán: Domus, 1942.
- Le Corbusier: *Principios de urbanismo (la Carta de Atenas)*. Barcelona: Ariel, 1971 –edición original de 1943–.
- Le Corbusier: *La casa del hombre*. Barcelona: Apóstrofe, 1999 –edición original de 1942–.
- Le Corbusier: *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Apóstrofe, 1999 –edición original de 1930–.
- Le Corbusier; Jeanneret, Pierre: *Oeuvre complète, vol. V, 1946-1952, y VII, 1957-1965*. Ed. Willy Boesiger. Zürich: H. Girsberger, 1953 y 1965.
- Maffioletti, Serena: *BBPR arquitectura. Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers*. Sevilla: COAAO, 1996.
- Pagano, Giuseppe: "La Mostra delle Colonie Estive e dell'Assistenza all'Infanzia". En *Casabella*, N° 116. Milán: agosto de 1937.
- Partito Nazionale Fascista (Federazione dei Fasci di Combattimento di Torino, Ente Opere Assistenziali, Ispettorato Sanitario): *Norme per il funzionamento delle colonie climatiche temporanee e diurne*. Turín: Vogliotti, 1933.
- Pica, Agnoldoménico: "Una colonia elioterapica degli architetti Banfi, Belgiojoso, Rogers e Peresutti". *Casabella-Costruzioni*, n° 129. Milán: septiembre de 1938, pp. 4-11.
- Piva, Antonio (Ed.): *Banfi, Belgiojoso, Peressutti e Rogers: lo studio architetti BBPR a Milano. L'impegno permanente*. Catálogo de la exposición. Milán: Electa, 1982.
- Rogers, Ernesto Nathan: "El oficio del arquitecto", *Experiencia de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.
- Roth, Alfred: "Institut héliothérapeutique à Legnano", *La nouvelle architecture présentée en 20 exemples, Die neue architektur dargestellt an 20 Beispielen, The new architecture presented in 20 examples. 1930-1940*. Zürich: Verlag für Architektur Artemis, 1975, pp. 131-138 –edición original de 1940–.
- Salocchi, Gino: *La città dell'infanzia. Edizione riassuntiva illustrata a ricordo della Mostra delle Colonie Estive e dell'Assistenza all'Infanzia*. Catálogo de la exposición. Milán: 1937.
- Smith, G. E. Kidder: *Italy builds, L'Italia costruisce: its modern architecture and native inheritance*. Londres: Architectural Press, 1955.
- Stoichita, Victor I.: *Ver y no ver*. Madrid: Siruela, 2005.
- Vigarello, Georges: *Lo sano y lo malsano: historia de las prácticas de la salud desde la Edad Media hasta nuestros días*. Madrid: Abada, 2006.

Emilio Cachorro Fernández (Almería, 1967), arquitecto, titulado por la Universidad de Sevilla (1992). Doctor por la Universidad de Granada (2010). Colaborador Honorario del Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica de la Universidad de Sevilla (1995-97). Profesor Asociado del Área de Composición Arquitectónica, adscrita al Departamento de Construcciones Arquitectónicas de la Universidad de Granada (desde 2005). Miembro del grupo de investigación HUM-813 "Arquitectura y Cultura Contemporánea" (desde 2007).

1969: LAS UNIVERSIDADES ESPAÑOLAS A CONCURSO. BASES, RESULTADOS Y POLÉMICAS

1969: SPANISH UNIVERSITIES: CALL FOR TENDER. SPECIFICATIONS, RESULTS AND CONTROVERSIES

Raúl Castellanos Gómez; Débora Domingo Calabuig

RESUMEN En 1969, el Ministerio de Educación y Ciencia convoca tres concursos sucesivos de anteproyectos para las nuevas Universidades Autónomas de Madrid, Bilbao y Barcelona. El contexto histórico, cultural y social es propicio para el lanzamiento de una empresa de tal envergadura; las reflexiones en torno a los concursos de arquitectura se multiplican en las revistas especializadas, y la incipiente democratización de la sociedad española tiene su reflejo tanto en la proliferación de este tipo de procedimientos abiertos y competitivos, como en la reforma educativa impulsada en aquellos años por el ministro Villar Palasí con el objeto de garantizar el acceso universal a la educación y la igualdad de oportunidades. Incluso el proceso de proyecto de la mayor parte de las propuestas presentadas a los tres concursos evidencia el favor del que gozan entonces los sistemas abiertos y flexibles, aptos para acomodar unas estructuras universitarias en constante cambio y crecimiento. Este artículo trata, pues, del planteamiento, los resultados y las encendidas polémicas —a partir de la crónica detallada que de ellas hacen las revistas de arquitectura de la época— que suscitaron los que en su día fueran considerados los concursos de arquitectura más importantes celebrados en España desde la posguerra.

PALABRAS CLAVE concursos; universidades españolas; estructura departamental; sistema; obra abierta; *mat-building*.

SUMMARY In 1969, the Ministry of Education and Science announced three successive competitions for provisional proposals for the new Autonomous Universities of Madrid, Bilbao and Barcelona. The historical, cultural and social contexts favoured the launching of an enterprise of such magnitude. The reflections on architectural competitions multiplied in the specialist journals, and the incipient democratization of Spanish society is reflected both in the proliferation of these types of open and competitive procedures, and in the educational reforms of the time driven by Minister Villar Palasí, in order to ensure universal access to education and equal opportunities. Even the planning process of most of the proposals submitted to the three competitions demonstrated the favour that was then enjoyed by the open and flexible systems, which were capable of adapting university structures, in constant change and growth. From the detailed accounts about them in the architectural magazines of the time, this article deals with the approach, the results and the heated controversies caused by what were considered, at the time, to be the most important architectural competitions held in Spain since the war.

PALABRAS CLAVE Competitions; Spanish universities; departmental structure; system; open works; *mat-building*.

Persona de contacto / corresponding author: raucasco@pra.upv.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia

Este artículo tiene por objeto los concursos de anteproyectos para las Universidades Autónomas de Madrid, Bilbao y Barcelona. Convocados todos ellos apresuradamente en el año 1969, fueron considerados en su día los concursos de arquitectura de mayor trascendencia celebrados en España desde la posguerra. Lo que sigue trata, en realidad, no sólo de los resultados de estos importantes concursos, sino también de sus planteamientos, y, por encima de todo, de las encendidas polémicas que ocasionaron entre los profesionales del país.

En España, en la década de los sesenta del pasado siglo, los concursos de arquitectura constituyen un tema de indudable actualidad a juzgar por la frecuencia creciente con la que aparecen reseñados en las publicaciones especializadas¹. Su adopción paulatina como mecanismo de adjudicación de encargos profesionales discurre en paralelo a un proceso de democratización de

la sociedad que aboga, ya en aquellos años, por la igualdad efectiva de oportunidades². No en vano, en una nota titulada “Comentario general a los concursos” aparecida en la revista *Arquitectura* en diciembre de 1963, se sostiene que “nuestra actual conformación, como estructura social, nos coloca en una época de ‘concursos’[...] que tratan de hacer ‘democráticas’ y ‘ecuanímenes’ las elecciones”; para, a continuación, matizar: “nos preguntamos si es el concurso el medio de conseguir estos resultados”³. Y es que la discusión sobre los concursos de arquitectura en la época tiene, en realidad, tantas luces como sombras, y suscita no pocas controversias.

El número de la revista *Arquitectura* consagrado a la presentación oficial de los resultados del concurso para la Universidad Autónoma de Madrid se abre con varios artículos introductorios de carácter general sobre el tema de los concursos. Juan Daniel Fullaondo habla de *catástrofe* al referirse al derroche de energías que acarrea la

1. Sobre la cobertura de los concursos de arquitectura por parte de las revistas especializadas españolas durante el período inmediatamente anterior al aquí tratado, véase: Esteban Maluenda, Ana María: “Los concursos de arquitectura y su difusión: un fragmento de la cultura arquitectónica”. En *Actas del congreso internacional: De Roma a Nueva York. Itinerarios de la nueva arquitectura española. 1950-1965*. Pamplona: T6) Ediciones, 1998, pp. 201-212.

2. A partir de mayo de 1968, el Ministerio de Hacienda establece por ley la adjudicación de los proyectos de arquitectura mediante concurso cuando los honorarios sobrepasen una cierta cantidad. Véase: Longoria, Francisco F.: “Concursos, tests y el hombre-organización”. En *Arquitectura*. Agosto 1969, Nº 128. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1969, p. 5.

3. “Comentario general a los concursos”. En *Arquitectura*. Diciembre 1963, Nº 60. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1963. p. 27.

elaboración de todas las propuestas presentadas a un concurso de arquitectura, de entre las que tan sólo una resultará seleccionada⁴; y en la misma línea se expresa Antonio Fernández Alba, para quien el concurso no es sino una forma de lucro amparado por la libre competencia, un abuso codificado, “un sistema ineficaz, pues [...] elimina la opción de hipótesis, reclama la inmediatez, la superficialidad, los datos más vulnerables de la mediocridad establecida, elimina el rigor, y, en definitiva, proscrib[e] la imaginación”⁵. Puede que el hecho de sentirse injustamente tratados por el fallo del jurado emitido recientemente para el concurso de Madrid –al que ambos concurrían– motivase en buena medida estas objeciones, pero lo cierto es que sus voces no serán las únicas que se alzarán en aquellos años contra un procedimiento competitivo que, teóricamente, “implica máxima apertura conceptual en ideas e igualdad de oportunidades y condiciones para los participantes”⁶.

Por su parte, Alejandro de la Sota –designado miembro del jurado para el concurso de Madrid por el Consejo Superior de Arquitectos– emprende un ejercicio de autocrítica al señalar que, habitualmente, el arquitecto que elabora una idea para un concurso persigue, en esencia, una bella arquitectura y no tanto una arquitectura al servicio del problema planteado. Reconoce así que “el abismo entre nuestra acción y ‘lo pedido’ es profundo”, y se pregunta: “¿Seríamos capaces de hacer algo simplemente aplicando nuestro saber a algo? ¿Olvidarnos del importante yo?”⁷. Y es que, quizá, tal y como sostiene también Fullaondo, el concurso no sea sino una forma de narcisismo y autocomplacencia; un impulso incontrolado en pos de la imaginación y la creatividad; un producto concebido, en suma, para evadirse de la arquitectura cotidiana del encargo.

La revisión crítica de uno de los concursos de arquitectura más relevantes celebrados en nuestro país en la segunda mitad del siglo XX puede contribuir hoy a arrojar algo de luz, no sólo sobre los resortes internos de la profesión, sino también sobre la propia naturaleza del proceso de proyecto que, en aquellos años, experimenta una evolución sustancial para dar cabida a programas complejos como los universitarios, con grandes repercusiones sociales, susceptibles de crecimiento y abiertos a la transformación futura.

EL CONTEXTO UNIVERSITARIO DE LOS AÑOS SESENTA: EL *LIBRO BLANCO* Y LA ESTRUCTURA DEPARTAMENTAL DE LA ENSEÑANZA

El 12 de febrero de 1969, el ministro de Educación y Ciencia, José Luis Villar Palasí, anuncia la creación de tres nuevas universidades en Madrid, Bilbao y Barcelona, como consecuencia de la masificación de las existentes y con la intención de dotar a los nuevos centros de una mayor autonomía de gestión⁸. El anuncio se inscribe en el acto de presentación pública del conocido como *libro blanco* de la educación, un volumen titulado *La educación en España: bases para una política educativa*, redactado por la Secretaría General Técnica del Ministerio de Educación y Ciencia, y que servirá de base para la Ley General de Educación aprobada en agosto de 1970. Según reconoce Villar Palasí, el problema universitario es, por aquel entonces, acuciante; tanto es así que el propio *libro blanco* proclama que “para atender la demanda y necesidades de puestos de estudio se crearán tantas instituciones de enseñanza superior como sean necesarias”⁹. En realidad, se trata de una profunda reforma estructural de la enseñanza –no sólo universitaria, pues abarca todos los estudios formativos desde la educación general básica hasta la enseñanza superior–, cuyos ideales son, según Julio

4. Fullaondo, Juan Daniel: “Imaginación y realidad”. En *Arquitectura*. Agosto 1969, N° 128. Op. cit., p. 10.

5. Fernández Alba, Antonio: “Objetivos del concurso”. En *Arquitectura*. Agosto 1969, N° 128. Op. cit., pp. 13–14.

6. Sanmartí, Jaume: “Los concursos de arquitectura: un tema polémico”. En *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*. Mayo–junio 1973, N° 96. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya, 1973, p. 41.

7. De la Sota, Alejandro: “Comentarios sobre concursos”. En *Arquitectura*. Agosto 1969, N° 128. Op. cit., p. 17.

8. ABC. 13–02–1969. Madrid. pp. 23–24. El problema es especialmente grave en la Universidad de Madrid, que cuenta ya con más de treinta mil estudiantes, cuando se estima que la matrícula ideal no debe superar los doce mil. A este respecto, véase: *La educación en España: bases para una política educativa*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1969, p. 88.

9. *Ibidem*, p. 225.

Seage: “democratización, flexibilidad, adaptación a diferencias individuales, preparación para la vida e igualdad de oportunidades”¹⁰. Tras más de una década de desarrollismo orientado al crecimiento económico y la apertura al exterior, los gobiernos tecnócratas de los últimos años del franquismo abogan por una modernización de las instituciones que, en el caso de la enseñanza universitaria, no es ajena a las recientes revueltas estudiantiles¹¹.

La democratización de la enseñanza universitaria es un fenómeno internacional que, a lo largo de los años sesenta, favorece la apertura a amplios sectores de la población de una institución hasta el momento reservada a la élite¹². La reforma impulsada en España pretende, pues, fomentar la movilidad social, y hacerlo, paradójicamente, mediante el mismo instrumento que antaño impusiera una estratificación insalvable: la educación. Pero ¿no es este proceso democratizador un síntoma más –como lo es el incremento del número de concursos de arquitectura celebrados en aquellos años– de un desarrollo de mayor alcance que concierne, en última instancia, a toda la sociedad, pese a estar como la española sometida aún a un régimen autárquico? Siendo así, parece lógico que la evolución de la institución educativa hacia una mayor igualdad discurra en paralelo a la del procedimiento que rige la selección del proyecto más idóneo para albergarla. Y aún más: a la vista de las propuestas presentadas a los concursos de Madrid, Bilbao y Barcelona, diríamos que tal apuesta por la apertura incide también en los

proyectos de arquitectura, pues la mayor parte de ellos se estructuran según un sistema que promueve la libertad y la indeterminación formal: una arquitectura, como la nueva universidad, abierta y flexible¹³.

El objetivo de esta nueva universidad no es otro que el intercambio libre y abierto del conocimiento –en el cual los alumnos toman parte activamente–, y la permeabilidad interdisciplinaria. De ahí que los vetustos monumentos universitarios no sean ya adecuados para las nuevas estrategias pedagógicas. El *libro blanco* aboga por una mayor flexibilidad, que incidirá visiblemente en la concepción de los proyectos. No en vano muchos de ellos adquirirán la estructura de un *mat-building*: un organismo de baja altura y alta densidad, característico de la producción del Team 10, y al que Alison Smithson atribuirá tardíamente “un orden cambiante, basado en la interconexión, en densos patrones de asociación, y en las posibilidades de crecimiento, disminución y cambio”¹⁴. En una estructura tal, ya no hay lugar para la idea clásica de facultad como un edificio aislado¹⁵; la nueva universidad es una organización interdepartamental cuya eficacia reside en la intensidad y la variedad de relaciones internas, y no en el poder coercitivo de la forma. Así lo entienden los arquitectos que concurren a los concursos para las universidades autónomas; así también los organismos de gestión de la universidad son conscientes de que “los sectores de investigación más interesantes [se sitúan] en las fronteras de las disciplinas tradicionales”¹⁶.

10. Seage, Julio: “El ‘libro blanco’ de la educación”. En *Boletín de la Comisión Española de la UNESCO*. Nº 5. Madrid, 1969. p. 31.

11. Hernández Freixa, Pilar: “El desarrollismo: década de los sesenta”. En *La Ciudad Universitaria de Madrid*. Madrid: COAM, 1988, pp. 71-90.

12. *La educación en España: bases para una política educativa*. cit. p. 99. Respecto al contexto internacional, véase: Kiem, Karl: *The Free University Berlin (1967-73): Campus design, Team X ideals and tectonic invention*. Weimar: VDG, 2008. p. 136; *L'Architecture d'aujourd'hui*. “Universités”. Abril-mayo 1968. Nº 137. París, 1968; *Techniques et architecture*. “Universités”. Noviembre 1973. Nº 295. París, 1973.

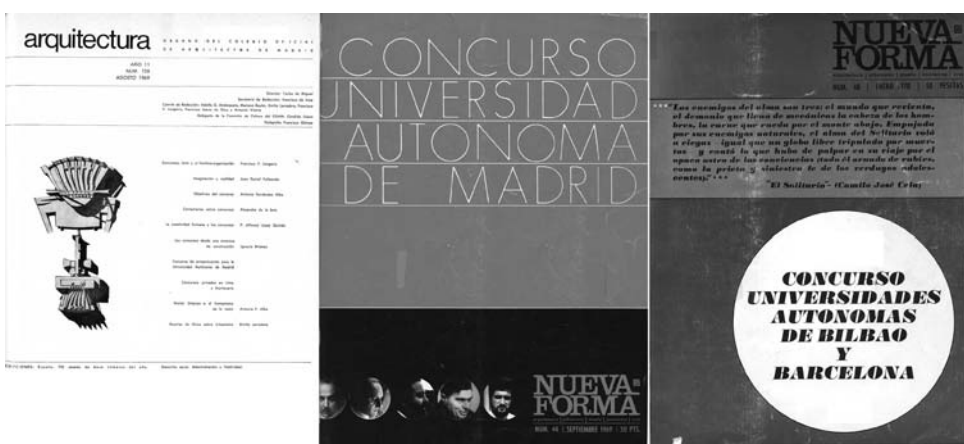
13. Significativamente, a finales de 1967 Santiago Montes publica en la revista *Nueva forma* una revisión del texto *Obra abierta* de Umberto Eco, extrapolando sus tesis al ámbito de la arquitectura. El contexto español no era ajeno, pese a su relativo aislamiento, a teorías como ésta, que concuerda con buena parte de los proyectos de centros docentes y universidades realizados en nuestro país. Véase: Montes, Santiago: “Umberto Eco. Crítica de Arte y Filosofía estética”. En *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes, arte*. Diciembre 1967-Enero 1968. Nº 23-24. Madrid, 1967-1968, p. 114.

14. Smithson, Alison: “How to recognise and read mat-building: mainstream architecture as it has developed towards the mat-building”. En *Architectural Design*. Septiembre 1974. Vol. XLIV. Nº 9. Londres, 1974, p. 573.

15. Según esta estructura, la docencia se encarga al departamento, una institución intermedia entre la facultad y la cátedra, un instrumento básico de coordinación. En España, el departamento se crea por la Ley de Estructuras de 1965, aunque el *libro blanco* reconoce que, en 1969, aún no se ha configurado plenamente. Véase: *La educación en España: bases para una política educativa*. Op. cit., p. 94.

16. “La planificación y construcción de edificios universitarios”. En *Arte y cemento*. Octubre 1970. Nº 901. Bilbao, 1970, p. 48. Resumen de un informe de D. Emilio Temprá al Consejo Nacional de la Investigación Científica de Roma.

1. Publicaciones de los concursos de las universidades autónomas: *Arquitectura*. Agosto 1969, Nº 128; *Nueva forma*. Septiembre 1969. Nº 44; *Nueva forma*. Enero 1970. Nº 48.



1

Ante una empresa de tal dificultad, se diría que el concurso de anteproyectos es la única opción para vislumbrar una posible solución, ni tan siquiera la más idónea. Parece, pues, que tras el lanzamiento de estos tres concursos subyace, en suma, el anhelo por un nuevo orden arquitectónico aún no imaginado a cuya consecución los participantes consagrarán lo máspreciado de su talento. Los arquitectos españoles deberán entonces mirar hacia el exterior, a la arquitectura producida más allá de nuestras fronteras, que en el contexto universitario dará lugar a obras de gran relevancia basadas en una actitud estructuralista, acorde con la complejidad de los nuevos programas y con la línea de pensamiento imperante en la época¹⁷.

LOS CONCURSOS DE ANTEPROYECTOS PARA LAS UNIVERSIDADES AUTÓNOMAS DE MADRID, BILBAO Y BARCELONA

El análisis que a continuación se acomete sobre las bases, los resultados y las polémicas de los concursos se basa en la extensa documentación recogida en el número monográfico de la revista *Arquitectura* dedicado al concurso de Madrid (Agosto 1969. Nº 128), y en los dos números de la revista *Nueva forma* que le suceden (Septiembre 1969. Nº 44; Enero 1970. Nº 48) (figura 1). *Arquitectura*, bajo la dirección de Carlos de Miguel, publica el número de agosto, no sin cierta premura y con la finalidad de hacer públicos los resultados del concurso de Madrid antes de que finalice el plazo de presentación

de las propuestas para las dos convocatorias siguientes. Se trata, por tanto, de la versión *oficial* que emana del fallo del jurado, aunque ésta se acompaña de algunos artículos críticos que, si bien abordan la cuestión de los concursos, lo hacen desde un punto de vista muy general, sin entrar en detalles respecto del caso concreto que los reúne, en el que, por lo demás, los articulistas Juan Daniel Fullaondo, Antonio Fernández Alba y Alejandro de la Sota habían tomado parte.

Fullaondo es entonces director de la revista *Nueva forma*, que será la encargada de hacer público el malestar y las profundas controversias que, primero, el fallo del concurso de Madrid; luego, los resultados de Bilbao y Barcelona; y, finalmente, el procedimiento de los tres concursos en su conjunto, provocaron en algunos de los profesionales más destacados del país que habían concurrido a las convocatorias. No obstante las poderosas razones que les mueven, tal y como reza el editorial firmado por Gabino-Alejandro Carriedo, “vamos a intentar evitar la lógica virulencia desatada en gran parte de las conversaciones privadas al referirse a muchos aspectos de esta sanción, y que, en alguna parcela de los accésits, bordea ya claramente el campo del humor”¹⁸. Muy significativo es el hecho de que la selección de los proyectos ahora publicados no corresponda con los premios efectivamente concedidos, sino con el criterio de los opositores a tal fallo, algunos de ellos vinculados a la revista *Nueva forma*.

17. No les faltarán ejemplos, pues, en el contexto internacional, se habrán celebrado ya numerosos concursos para universidades con un planteamiento semejante. De entre ellos, destacan por su importancia los concursos para la Universidad de Bochum (1962) y la Universidad Libre de Berlín (1963), ambos en Alemania. A este respecto, véase: Castellanos Gómez, Raúl; Domingo Calabuig, Débora; Torres Cueco, Jorge: “Los *mat-buildings* y las universidades de los 60”. En *DPA: documents de projectes d'arquitectura*. “Mat-building”. Nº 27-28. Barcelona: UPC, 2011, pp. 46-51. En concreto, la propuesta ganadora para la Universidad Libre de Berlín, de los arquitectos Candilis, Josic y Woods, aparecerá reseñada en la revista *Arquitectura* en noviembre de 1964, y, al año siguiente, en el número de septiembre y octubre de *Hogar y Arquitectura*, lo que demuestra el interés suscitado en España por esta obra paradigmática.

18. “[...] tratando, eso sí, de “NO SILENCIAR lo que, con muchísimo respeto, consideramos un error, un error importante y grave [...]” (En mayúsculas en el original). Carriedo, Gabino-Alejandro: “Editorial”. En *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes, arte*. “Concurso Universidad Autónoma de Madrid”. Septiembre 1969. Nº 44. Madrid, 1969, p. 2.

Fallado ya el último de los concursos (el de Barcelona), el número de enero de *Nueva forma* recoge una extensa crítica razonada del mismo autor bajo el título “Consideraciones finales en torno a los concursos de anteproyectos para las universidades autónomas”, que se acompaña de algunas notas de prensa y reseñas de otras revistas especializadas. Ambos números de *Nueva forma* recopilan además las consultas de los concursantes y no pocas cartas que algunos de ellos dirigen, individual o colectivamente, a los directores de las revistas o al presidente del Consejo Superior de Arquitectos de España. Por su parte, las propuestas premiadas en el concurso de Barcelona se publican de manera sucinta poco después en la revista *Cuadernos de arquitectura* (Primer trimestre 1970. Nº 75)¹⁹.

Bases

El 25 de enero de 1969 aparece publicada en el *Boletín Oficial del Estado* la orden por la que se abre el concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Madrid; le siguen el 5 mayo y el 26 de junio las de Bilbao y Barcelona, respectivamente. En todos los casos, las bases establecen tres premios y cinco accésits, la cuantía de los cuales da buena muestra de la envergadura de los proyectos²⁰. La aceptación de las bases por parte de los concursantes presupone la cesión de la propiedad

intelectual de los proyectos premiados, que podrán ser utilizados por el Ministerio para fijar las condiciones de los subsiguientes concursos de proyectos y ejecución de obras; nada garantiza, pues, a los equipos vencedores de los concursos la ejecución ulterior de sus propuestas.

En cuanto a la composición del jurado, todos sus componentes son miembros de la Administración del Estado, salvo el representante escogido por el Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España. Además, este último es la única nota discordante que permite diferenciar los tres jurados: en el caso de Madrid, será Alejandro de la Sota; en el de Bilbao, Damián Galmes de Fuentes; y en el de Barcelona, Roberto Terradas Vía, elegido, caso excepcional, por los participantes al concurso²¹.

Las bases fijan asimismo la documentación a entregar y los plazos de presentación. Tratándose de un concurso de anteproyectos, sorprende el nivel de desarrollo exigido (a escala 1:200), máxime si se tiene en cuenta la inexistencia de un programa de necesidades suficientemente detallado; un documento tal, sólo se ofrecerá en el caso de Barcelona, tras haber sido denunciadas públicamente las irregularidades de los precedentes²². El plazo de entrega de las propuestas es muy ajustado²³. De hecho, los concursantes de la convocatoria madrileña disponen de un período de tres meses para la redacción de sus

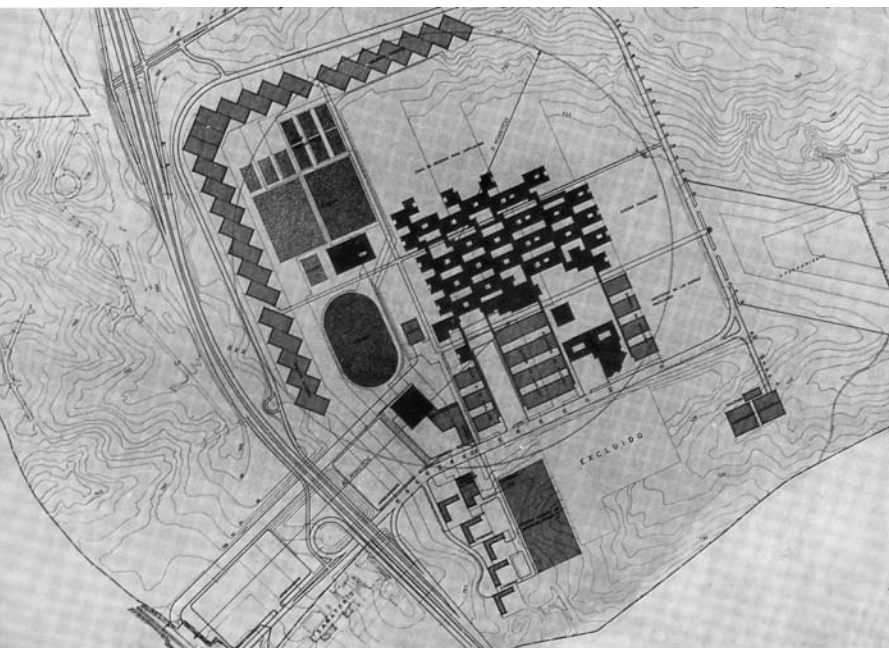
19. “Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Barcelona, en Bellaterra, Sardanyola”. En *Cuadernos de arquitectura*. Primer trimestre 1970. Nº 75. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya, 1970, pp. 57–67.

20. Primer premio: 2.000.000 pesetas. Segundo premio: 1.500.000 pesetas. Tercer premio: 1.000.000 pesetas. Accésits: 200.000 pesetas. Véanse: *Boletín Oficial del Estado*. 25-01-1969. Nº 22. p. 1193; 05-05-1969. Nº 107. p. 6689; 26-06-1969. Nº 152. p. 10094. Por su parte, los derechos de inscripción ascienden a 10.000 pesetas para cada una de las convocatorias, una cantidad nada desdeñable para la época.

21. Carriedo, Gabino-Alejandro: “Consideraciones finales en torno a los concursos de anteproyectos para las universidades autónomas”. En *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes, arte*. “Concurso Universidades Autónomas de Bilbao y Barcelona”. Enero 1970. Nº 48. Madrid, 1970. pp. 11–12; 14–15. Tanto para Madrid como para Bilbao, los miembros del jurado vinculados a la Administración son los siguientes: presidente: José Luis Villar Palasí; vicepresidente: Alberto Monreal Luque; vocales: Federico Rodríguez y Rodríguez, Miguel Ángel García Lomas, Ricardo Díez Hochleitner, Gonzalo Echegaray Comba, Ramón Estalella Manso de Zúñiga y Emilio Lázaro Flores. Y, en el caso de Barcelona: presidente: José Luis Villar Palasí; vicepresidente: Ricardo Díez Hochleitner; vocales: Juan Echevarría, Miguel Ángel García Lomas, Emilio Larrodera, Pedro Segú, Gonzalo Echegaray Comba, Ramón Estalella Manso de Zúñiga y Emilio Lázaro Flores. No es extraño, por tanto, que el evidente monolitismo de los tres jurados fuera objeto de crítica por parte de los concursantes.

22. La comparativa de los tres programas puede consultarse en: Carriedo, Gabino-Alejandro: “Consideraciones finales en torno a los concursos de anteproyectos para las universidades autónomas”. Op. cit., pp. 5–8.

23. Para Madrid, del 12 al 15 de mayo (prorrogado al 15 de junio), mientras que el fallo del jurado se anuncia para antes del día 31 de mayo, aunque será igualmente aplazado hasta el 15 de julio “vistos el número e importancia de los trabajos presentados” (BOE. 25-01-1969. Nº 22. p. 1194; 28-06-1969. Nº 154. p. 10221); para Bilbao, el plazo es del 11 al 13 de septiembre, y el fallo se estima para el mes de octubre —fijado finalmente el día 24 de dicho mes— (BOE. 14-10-1969. Nº 246. p. 16081; 05-05-1969. Nº 107. p. 6689); y para Barcelona, el plazo comprende del 1 al 3 de octubre —retrasado del 3 al 5 de noviembre—, con fallo previsto en el curso del mes de octubre —pospuesto primero al 30 de noviembre, y, definitivamente, al 12 de diciembre— (BOE. 26-06-1969. Nº 152. p. 10095; 20-09-1969. Nº 226. p. 14884. 29-11-1969. Nº 286. p. 18609).



2

2. Regino Borobio Ojeda, José Borobio Ojeda, Luis Borobio Navarro y Regino Borobio Navarro. Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Madrid, 1969 (Primer premio). Ordenación.

3. Antonio Camuñas Paredes, José Antonio Camuñas Solís y Georges Candilis. Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Madrid, 1969 (Segundo premio). Viviendas y universidad.

4. José Joaquín Elizaga Asensi y Luis Fernando Villa Elizaga. Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Madrid, 1969 (Tercer premio). Planta del área docente.

propuestas; por añadidura, próximo ya el vencimiento, el Ministerio decide inesperadamente cambiar el emplazamiento de Alcalá de Henares por El Goloso, en el otro extremo de Madrid. Por su parte, los plazos de presentación para Bilbao y Barcelona apenas si difieren inicialmente en veinte días, hecho por el cual decide ampliarse el último de ellos²⁴. No ha de sorprender, pues, que una de las principales críticas al procedimiento de los concursos se debiera a la cuestión de los plazos de entrega: “¿qué necesidad hay de enfrentar a los profesionales del país con un enloquecido *decathlon* arquitectónico cuyas consecuencias lógicas sólo pueden ser recurrencias tautológicas, imposibilidad de profundizar en los análisis o (lo que será más probable) la no participación?”²⁵.

Resultados

El fallo del concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Madrid se publica en el *Boletín Oficial*

del Estado el 16 de julio de 1969²⁶. El jurado decide conceder el primer premio a la propuesta presentada por Regino Borobio Ojeda, José Borobio Ojeda, Luis Borobio Navarro y Regino Borobio Navarro (figura 2). A juzgar por la extensa memoria reproducida en la revista *Arquitectura*²⁷, la propuesta galardonada parece cumplir, punto por punto, los supuestos de una universidad organizada departamentalmente y con una notable capacidad de adaptación a futuras necesidades; no en vano dos de los fundamentos declarados del anteproyecto de los Borobio son el crecimiento y la flexibilidad funcional.

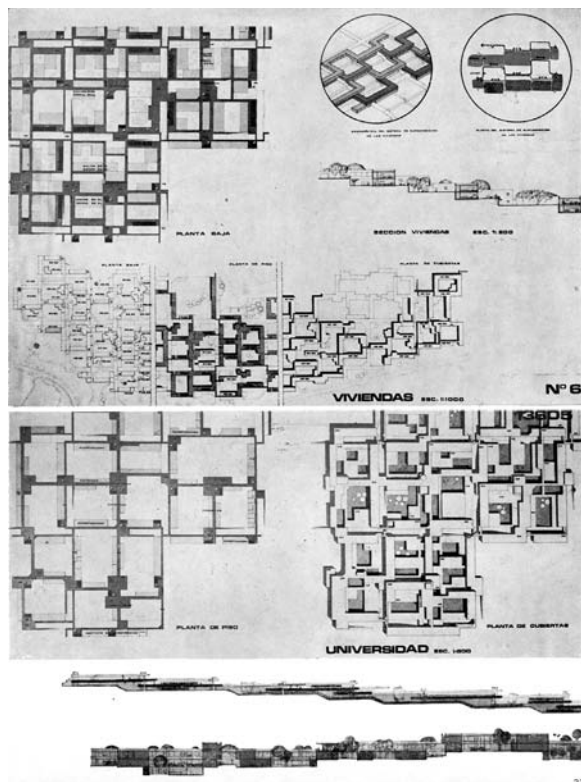
A la vista de la planta general del proyecto ganador, se diría que, en efecto, “el departamento es la célula básica de la macroestructura universitaria”²⁸, y que, al mismo tiempo, las facultades “no se establecen como edificios aislados, sino que más bien son los vínculos de una trama orgánica que constituye la Universidad”²⁹. Tales vínculos se producen mediante un sistema de galerías voladas

24. A pesar de ello, el número de propuestas presentadas desciende notablemente desde las 27 de Madrid a las 15 de Barcelona. Bilbao recibe, por su parte, 20 proyectos.

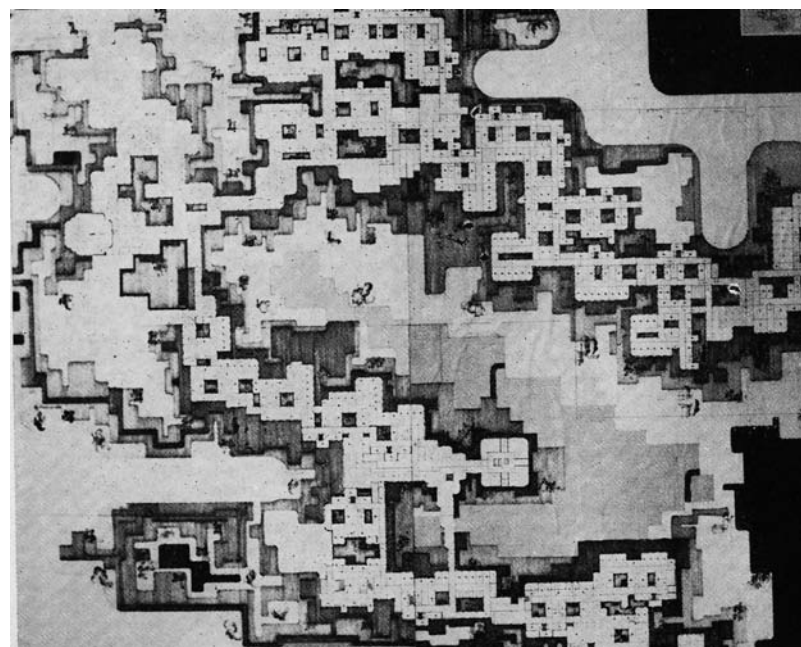
25. Carriedo, Gabino-Alejandro: “Editorial”. Op. cit., p. 2. Este hecho traerá como consecuencia que el concurso de Madrid sea el que concentre un mayor número de arquitectos de primera fila, pues buena parte de ellos renunciarán a presentar una propuesta para los dos concursos sucesivos. Así por ejemplo, Antonio Fernández Alba, José Antonio Corrales o el equipo formado por Antonio Camuñas Paredes, José Antonio Camuñas Solís y Georges Candilis únicamente concurrirán al concurso de Madrid, mientras que Fernando Higuera o Francisco Javier Sáenz de Oiza desistirán de hacerlo en el de Barcelona, habiendo tomado parte en los dos precedentes.

26. *Primer premio*: Regino Borobio Ojeda, José Borobio Ojeda, Luis Borobio Navarro y Regino Borobio Navarro. *Segundo premio*: Antonio Camuñas Paredes, José Antonio Camuñas Solís y Georges Candilis. *Tercer premio*: José Joaquín Elizaga Asensi y Luis Fernando Villa Elizaga. *Accésits* (encabezados por): José Antonio Corrales Gutiérrez; Fernando Higuera Díaz; Ignacio Santos de Quevedo; Eduardo Olasagasti Irigoyen; José Miguel de Prada Poole. *Menciones* (encabezados por): Francisco Javier Sáenz de Oiza; Antonio Fernández Alba. Véase: *Boletín Oficial del Estado*. 16-07-1969. Nº 169. p. 11275. El fallo se difunde en prensa en: *ABC*. 16-07-1969. Madrid, pp. 61-62. De hecho, la sección “Vida universitaria” de este diario recoge, a lo largo de 1969, diversas informaciones sobre los concursos de anteproyectos de la universidades autónomas.

27. *Arquitectura*. Agosto 1969, Nº 128. Op. cit., pp. 25-31.



3



4

por encima de los patios que separan los departamentos, de tal manera que cada facultad se identifica con uno o varios de estos recorridos; en cuanto a la separación por ciclos, se produce mediante una estratificación horizontal. El proyecto de los Borobio consiste, en esencia, en una organización arquitectónica basada en un orden ortogonal y en el sistema modular que compone el departamento, y, al mismo tiempo, en unos valores espaciales incorporados a las galerías de comunicación mediante dobles alturas, ensanchamientos y transparencias.

La única propuesta de entre las premiadas en los tres concursos de anteproyectos que obtuvo simultáneamente el favor del jurado y de los críticos fue la elaborada por la feliz asociación de Camuñas y Candilis para la convocatoria de Madrid, en la que merecieron el segundo premio³⁰ (figura 3). Por desgracia, ninguna memoria acompaña la publicación del proyecto en la revista *Arquitectura*. No obstante, los dibujos son de una gran elocuencia y demuestran la influencia de Georges Candilis, quien, para entonces, ya había diseñado junto a Alexis Josic y Shadrach Woods, las universidades de Bochum (1962), Berlín (1963), Dublín (1964), Zurich (1966) y Toulouse-Mirail (1967), bajo unos supuestos muy similares a

la autónoma de Madrid. De su proyecto con Camuñas destaca la disposición de elementos variables sobre una trama de base más estable: un principio compositivo consustancial al *mat-building*, y extrapolable, en mayor o menor medida, a buena parte de los anteproyectos presentados a los tres concursos. Frente al diseño de los Borobio, éste de Camuñas y Candilis apuesta por una edificación más continua y de escasa altura que favorezca la fluencia de los intercambios y se adapte a la topografía del lugar. En conjunto, se diría que la universidad que proponen es una auténtica ciudad; a ello contribuye la mezcolanza de las viviendas –resueltas en una estudiada superposición–, los usos propiamente docentes, y los más públicos vinculados al denominado “centro urbano”³¹.

Los criterios generales de diseño del tercer premio del concurso de Madrid, a cargo de José Joaquín Elízaga Asensi y Luis Fernando Villa Elízaga, coinciden *grosso modo* con los del proyecto de Candilis y Camuñas, si bien los resultados no son tan convincentes (figura 4): la universidad como una estructura orgánica, el aprovechamiento de la topografía, el recurso a una retícula modular orientada...

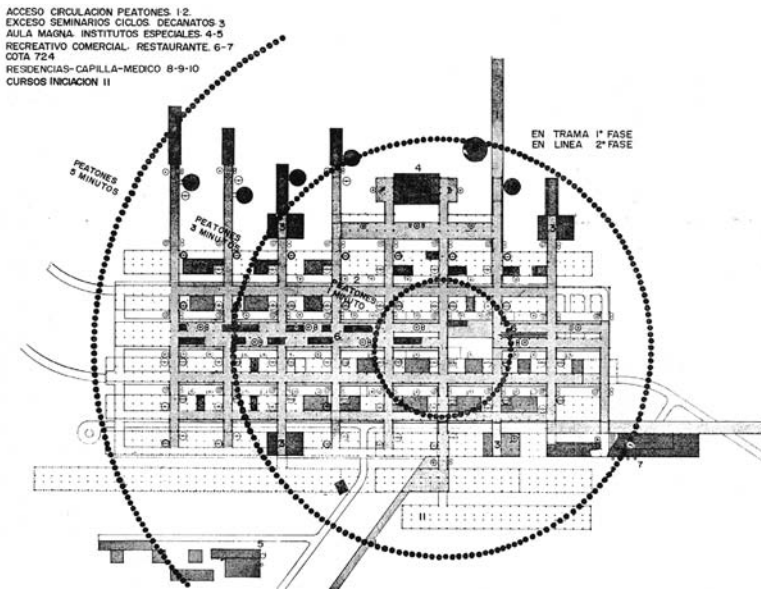
De entre los accésits y menciones, sobresalen los proyectos de los equipos liderados por José Antonio

28. *Ibidem*, p. 27.

29. *Ibidem*, p. 28.

30. Carriedo se refiere a éste como “el más importante proyecto premiado en las tres convocatorias”. Pese a ello, los editores decidieron no incluirla en el número de *Nueva forma* consagrado a enmendar los errores del jurado, según reconocen, por problemas de espacio y urgencia. Véase: Carriedo, Gabino-Alejandro: “Consideraciones finales en torno a los concursos de anteproyectos para las universidades autónomas”. *Op. cit.*, p. 17.

31. Reyner Banham señala que son precisamente los complejos universitarios de los años sesenta los encargados de llevar a la práctica ciertas utopías urbanas que, en muchos otros casos, quedaron sobre el papel. Véase: Banham, Reyner: *Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 131.



5

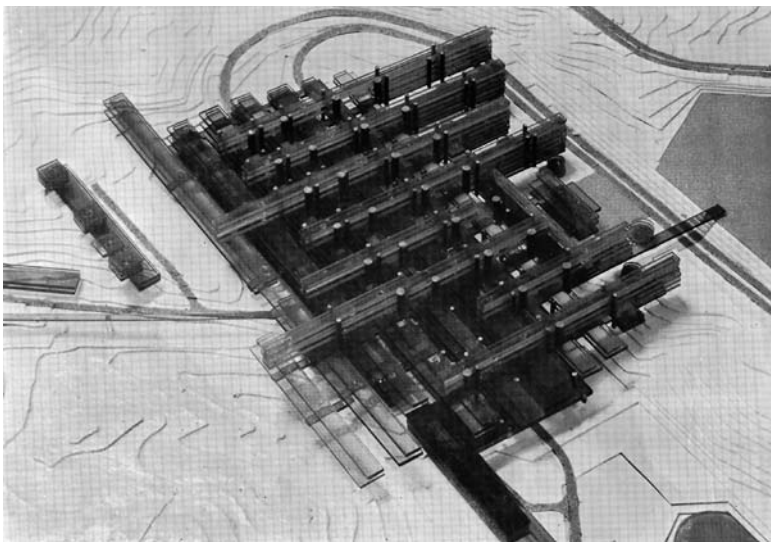
5. José Antonio Corrales Gutiérrez. Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Madrid, 1969 (Accésit). Esquema: recorridos y fases.

6. José Antonio Corrales Gutiérrez. Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Madrid, 1969 (Accésit). Maqueta.

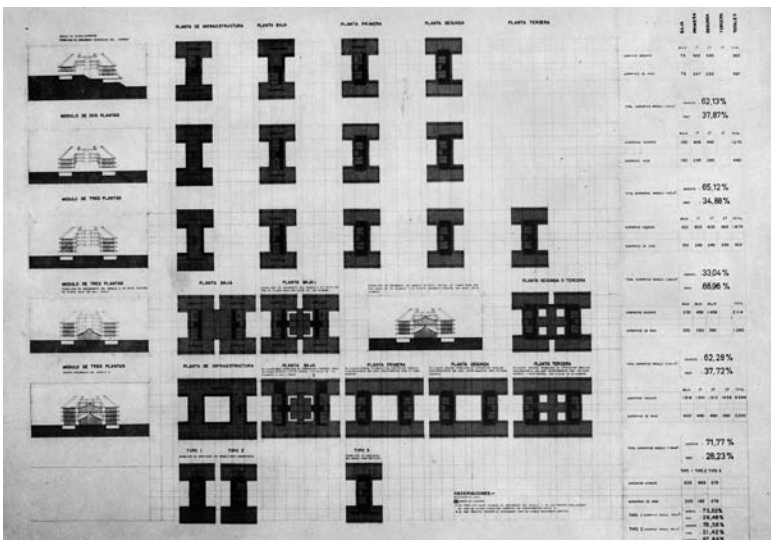
7. Fernando Higuera Díaz. Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Madrid, 1969 (Accésit). Módulos departamentales.

8. Antonio Fernández Alba. Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Madrid, 1969 (Mención). Planta de cubiertas.

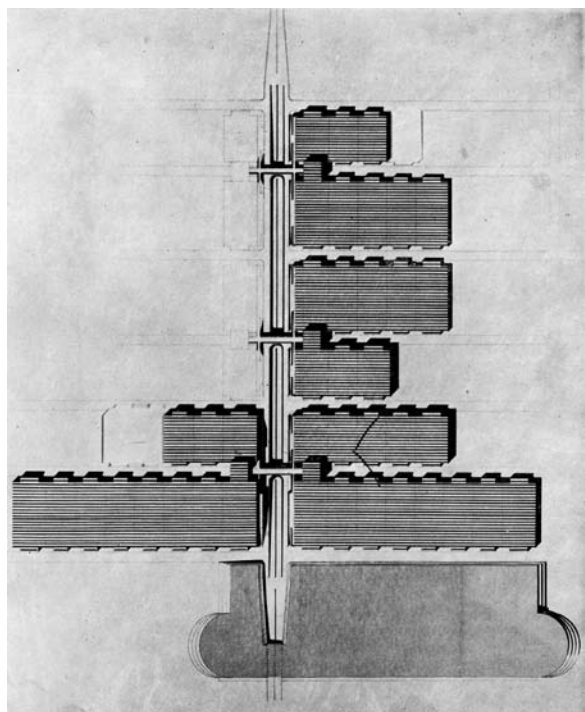
9. Antonio Fernández Alba. Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Madrid, 1969 (Mención). Perspectiva del eje central.



6



7



8 9

Corrales, Fernando Higuera, Antonio Fernández Alba y Francisco Javier Sáenz de Oíza. Consciente de las bondades de las mallas o retículas que dan soporte a las circulaciones y a las relaciones sociales; de la condición abierta de tales mallas, que permite su extensión potencial y la adaptación a distintos programas; y de la necesidad de integrar las funciones docentes, sociales, de investigación, residenciales y deportivas más que segregadas (requisito que la universidad comparte con la ciudad); Corrales propone la superposición de varias mallas superficiales, dos de ellas correspondientes a las circulaciones peatonales y los departamentos: una suerte de matriz espacial que favorezca las relaciones interdisciplinarias. El proyecto incorpora además el tiempo en el diseño de la universidad, al estimar que los desplazamientos de los usuarios serían, a lo sumo, de cinco minutos (figura 5). Se trata, en realidad, de la extensión al espacio de unos principios configurativos que el propio arquitecto reconoce en ejemplos tan paradigmáticos como la Universidad Libre de Berlín; una estructura, por tanto, similar al *mat-building* en cuanto a sus leyes internas de composición y, no obstante, diferente en su configuración exterior, definida ahora por una serie de bloques lineales (las residencias y los departamentos, dispuestos ortogonalmente en sendos niveles) que sobrevuelan el tejido conectivo de las circulaciones peatonales y la malla de servicios situada directamente sobre el terreno (figura 6).

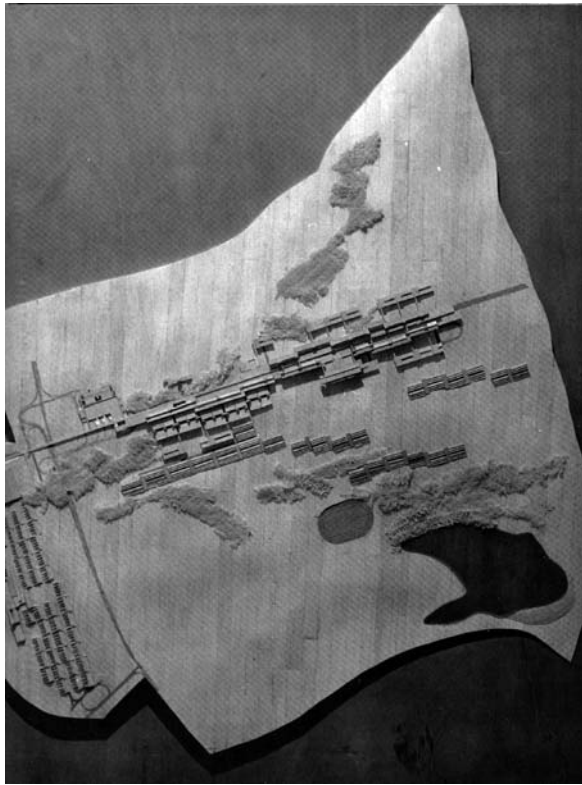
Mientras, el planteamiento de Higuera se basa en una célula departamental en H –que puede o no funcionar

independientemente–, cuyo ensamblaje desencadena una multiplicidad de patios “tranquilos y alegres llenos de luz y vegetación”³² (figura 7). En este caso, el interés del proyecto se desplaza de la forma global a la célula que, por agregación, construye el conjunto. Se trata, a juicio del arquitecto, de una unidad apta no sólo para los usos departamentales, sino también para los laboratorios o incluso las residencias, aunque éstas últimas se resuelvan finalmente en un conjunto independiente de torres y bloques escalonados. Además, el centro cívico, el centro cultural y las zonas deportivas completan esta propuesta de Higuera, más variada, sin duda, pero también menos rotunda y unitaria que las de otros equipos.

Por su parte, Fernández Alba despliega una infraestructura axial, basada en sistemas abiertos y estructuras modificables (figura 8). Por contraste con la propuesta de Higuera, Fernández Alba aboga por una visión totalizadora que se desprende de todos y cada uno de los documentos presentados al concurso, enfatizada por un sistema de vigas de grandes luces que cubren la totalidad del proyecto (figura 9). Las perspectivas del eje central, con la diferenciación por niveles de los servicios y las circulaciones rodada y peatonal, recuerdan a algunas utopías urbanas de los miembros del Team 10, como la propuesta para Berlín–Hauptstadt de los Smithson (1957). Como en los casos precedentes, también en éste la memoria que acompaña el proyecto demuestra una plena consciencia sobre el significado de la nueva universidad³³. Y quizá sea también el que más claramente

32. *Arquitectura*. Agosto 1969, N° 128. Op. cit., p. 40.

33. “La Universidad, en esta sociedad de transición, no debe tomar tanto en cuenta los elementos fijos y que han adquirido una previa consistencia (*status determinado*) cuando aquellos que evidencian, expresan y clarifican una estructura cambiante, un proceso dinámico de mutación”. *Ibíd.*, p. 46.



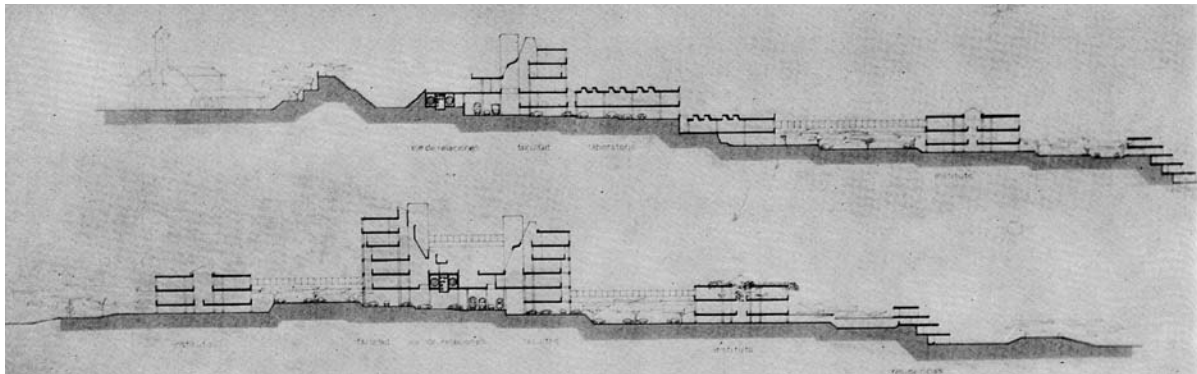
10

10. Francisco Javier Sáenz de Oíza. Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Madrid, 1969 (Mención). Maqueta.

11. Francisco Javier Sáenz de Oíza. Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Madrid, 1969 (Mención). Sección.

12. Emiliano Amann Puente, Félix Iñiguez de Onzoño y José Luis Iñiguez de Onzoño. Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Bilbao, 1969 (Tercer premio). Maqueta.

13. Fernando Higuera Díaz. Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Bilbao, 1969 (Accésit). Maqueta.

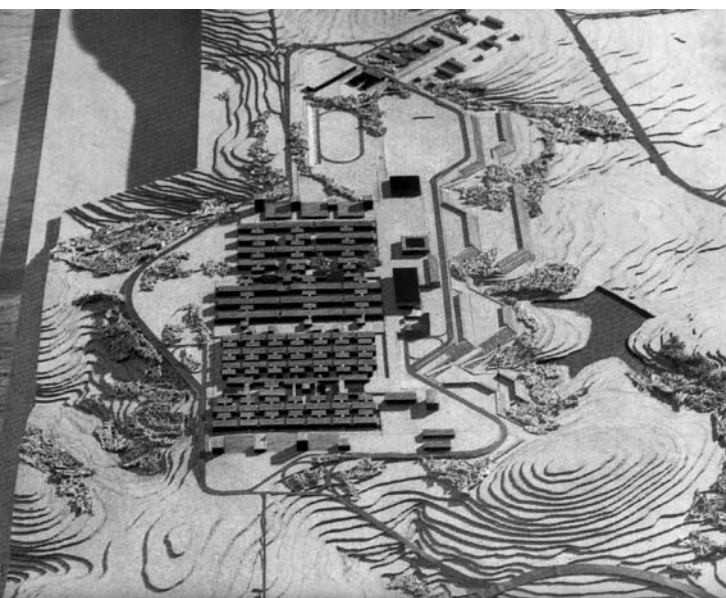


11

recoge la exigencia de crecimiento futuro: a partir de la espina central de circulación, los departamentos podrían sumarse libremente en sentido transversal, sin que la estructura propuesta (un proceso de cambio, en definitiva) dificulte en modo alguno esta posible expansión.

Finalmente, Sáenz de Oíza presenta una "disposición general lineal en cadena de eslabones sucesivos, con un concepto claro de crecimiento, sobre un eje principal aumentado con una circulación continua comunitaria servida por un transraíl"³⁴ (figura 10), una organización fundamentada en una calle central de sección abierta que favorece la construcción por fases y que el arquitecto retomará en su propuesta para el concurso de Bilbao, junto a Rafael Moneo. Se trata, en ambos casos, de una

crítica implícita a los sistemas en malla a los que se deben el resto de las propuestas; su fundamento es, según confiesan sus autores, la organización lineal de un importante número de universidades europeas de la época —recordemos, por ejemplo, la propuesta de Giancarlo de Carlo para la Universidad de Dublín (1963)—, que encuentran en la topografía de los emplazamientos de Madrid y Bilbao un fiel aliado. El sistema lineal se completa con las construcciones escalonadas de las residencias, y se desdobra en varios ejes paralelos para resolver la multiplicidad funcional de la universidad (figura 11); mientras, la elaborada sección transversal de la calle centrales la que posibilita las deseadas relaciones interdepartamentales. Esta arteria introduce en el proyecto una claridad efectiva



12 13



que dista mucho de la “claridad de base teórica” que los arquitectos asocian con la habitual organización en retícula. Además, las variaciones de su sección escenifican la naturaleza espontánea de la vida comunitaria por la que abogaban las bases del concurso.

Conviene señalar que la cobertura de todos estos proyectos en la revista *Arquitectura* es del todo *proporcional* a su posición relativa en el fallo del jurado; por el contrario, en el monográfico de *Nueva forma* cobran especial relevancia los planteamientos de Fernández Alba, Corrales, o incluso los del equipo compuesto por Ramón Aníbal, Alberto Ripoll, Ignacio Prieto, Javier Seguí, Manuel de las Casas y Santiago López, o el del propio Fullaondo, que no habían obtenido mención del jurado. La discrepancia llegará a traspasar las fronteras de nuestro país, pues serán las propuestas de Fernández Alba y Fullaondo las únicas publicadas en la revista francesa *L'Architecture d'aujourd'hui*³⁵.

El concurso para la Universidad Autónoma de Bilbao se falla el 18 de octubre de 1969, otorgando el primer premio a José Luis Burgos Cid, Ricardo del Campo Lagarón y José Luis Ortega Carnicero³⁶. Desconocemos el alcance de la propuesta galardonada pues la revista *Nueva forma* la omite de su particular selección. Sí que destaca de

entre los premiados, no obstante, el proyecto de Emiliano Amann Puente, Félix Iñiguez de Onzoño y José Luis Iñiguez de Onzoño, merecedor del tercer premio (figura 12). Probablemente el aspecto de mayor interés de esta propuesta resida en lo que los propios autores denominan la malla docente, de la que el departamento es la célula básica, de tal manera que “la sucesión de cuerpos departamentales a lo largo de una galería de comunicación, genera una Facultad”³⁷, compuesta por una o varias líneas paralelas con el objeto de controlar la longitud de las galerías; éstas se articulan mediante rampas y escaleras para adaptar el entramado a la topografía del valle de Asúa.

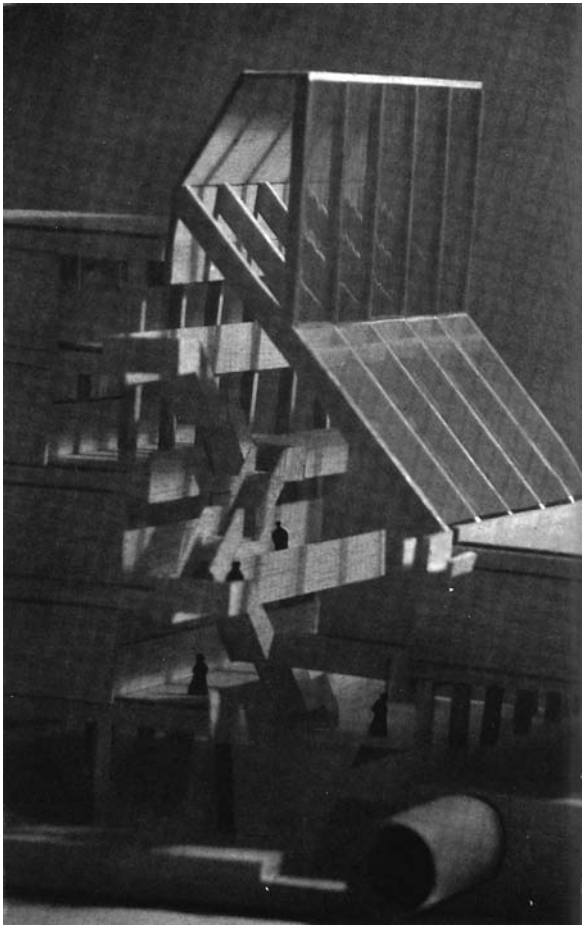
El diseño de Fernando Higueras para Bilbao constituye, en realidad, una adaptación del estudio realizado para Madrid sobre el módulo departamental en forma de H; llama la atención el matiz local introducido en este caso mediante las cubiertas inclinadas, y el beneficio extraído de la topografía cambiante del lugar: las zonas docentes se ubican sobre una cota más uniforme, mientras que las viviendas y las residencias se disponen en las de mayor pendiente y mejor soleamiento (figura 13). Aunque quizá la propuesta más consistente para Bilbao sea la de Sáenz de Oíza, quien, como Higueras, reinterpreta su propio

34. *Ibidem*, p. 48.

35. *L'Architecture d'aujourd'hui*. Abril-mayo 1970. N° 149. París, 1970, pp. 82-88.

36. *Primer premio*: José Luis Burgos Cid, Ricardo del Campo Lagarón y José Luis Ortega Carnicero. *Segundo premio*: José Joaquín Elizaga Asensi y Luis Fernando Villa Elizaga. *Tercer premio*: Emiliano Amann Puente, Félix Iñiguez de Onzoño y José Luis Iñiguez de Onzoño. *Accésits* (encabezados por): Jesús Fernández González y Félix Sastre Uria; Andrés Perea Ortega; Javier Carvajal Ferrer; Fernando Higueras Díaz; Luis Angoloti Apolinario. Véase: *Boletín Oficial del Estado*. 29-10-1969. N° 259. p. 16943. El fallo se difunde en prensa en: *ABC*. 21-10-1969. Madrid, p. 30.

37. *Nueva forma*. Enero 1970. N° 48. Op. cit., p. 50.



14

14. Francisco Javier Sáenz de Oiza y Rafael Moneo. Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Bilbao, 1969. Maqueta: calle interior.

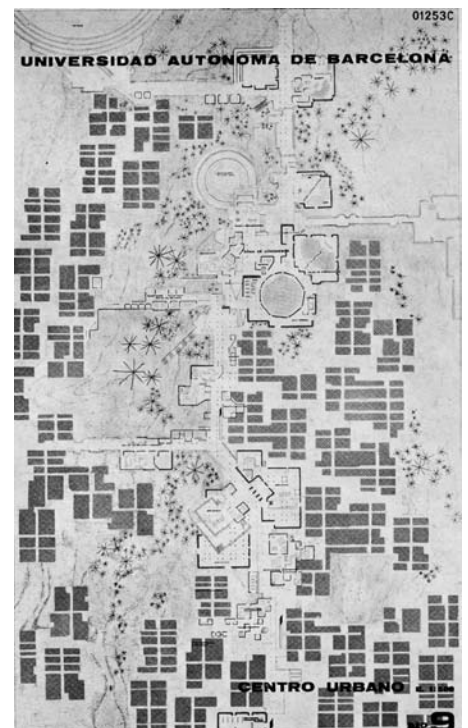
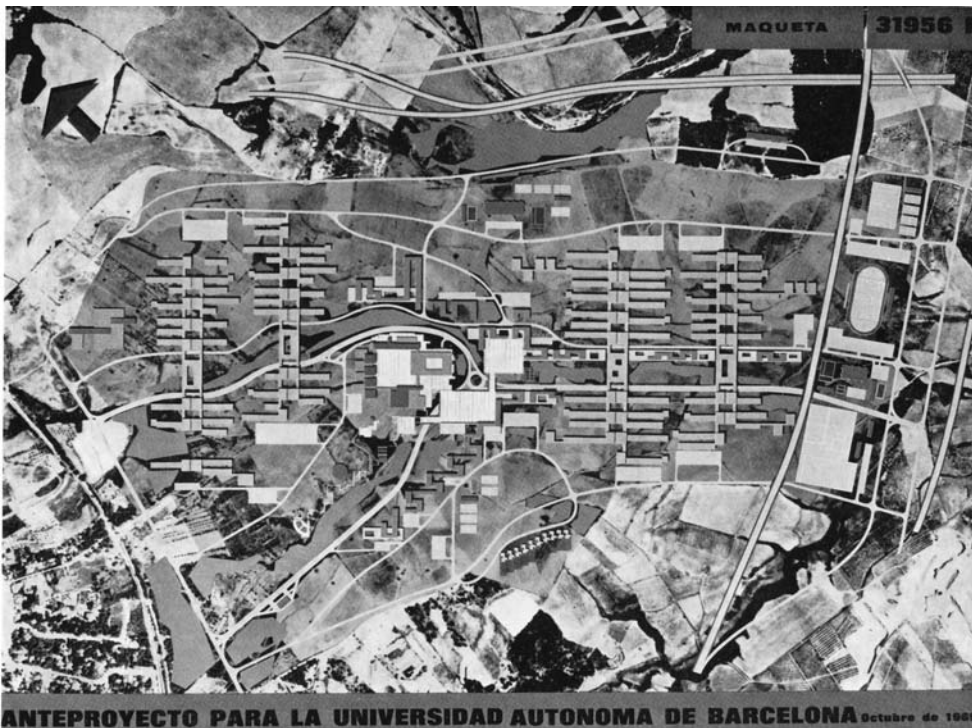
15. Guillermo Giraldez Dávila, Pedro López Íñigo y Javier Subías Fages. Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Barcelona, 1969 (Primer premio). Panel del concurso.

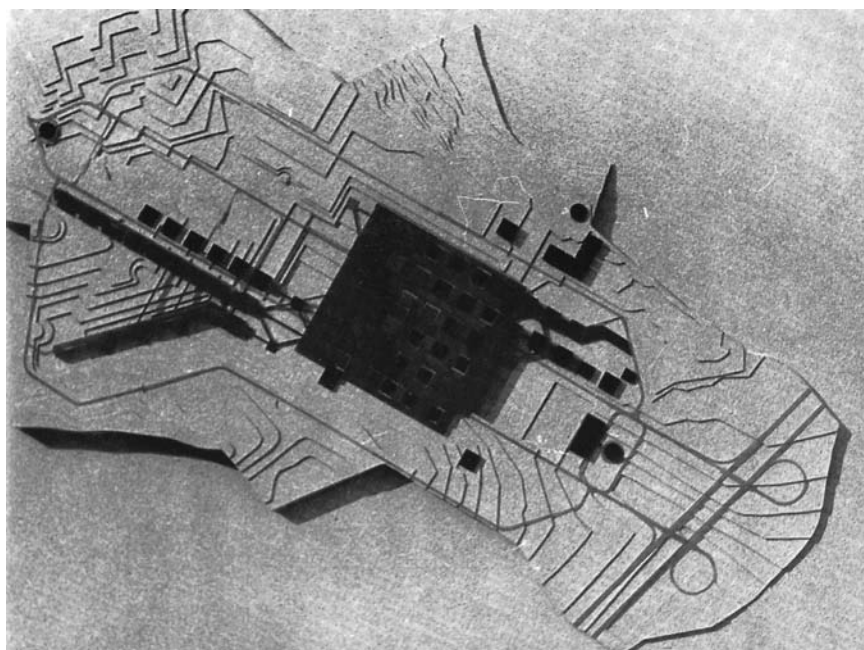
16. Ricardo Ribas Seva y Salvador Margarit Barcón. Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Barcelona, 1969 (Tercer premio). Planta del centro urbano.

17. Ramón Anibal, Alberto Ripoll, Ignacio Prieto, Javier Seguí, Manuel de las Casas y Santiago López. Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Barcelona, 1969 (Accésit). Maqueta.

15

16





17

planteamiento para la Universidad de Madrid y la adaptación a la linealidad del valle de Asúa (figura 14); además, hace explícita ahora su objeción a “los sistemas de organización en doble malla [pues] terminan reduciéndose a un sistema que sólo se justifica cuando la operación de diseño se continúa, por lo que los mayores atractivos de ‘apertura’ de sistema, se anulan en su realización”³⁸.

Una semana antes de lo previsto, el 6 de diciembre de 1969, se hace público en el *Boletín Oficial del Estado* el fallo del tercero y último de los concursos de universidades convocados: el de Barcelona, con emplazamiento en Bellaterra, Sardanyola³⁹. El primer premio recae en el equipo integrado por Guillermo Giráldez Dávila, Pedro López Íñigo y Javier Subías Fages. En opinión de Carriedo, los resultados del concurso de Barcelona muestran, finalmente, “un mejor nivel medio, un interés más repartido y casi total ausencia de lo que pudiéramos llamar ‘grandes ideas’”⁴⁰. Es más: el editorialista de *Nueva forma* y voz de la oposición crítica a los concursos para las universidades admite que el proyecto de Subías es el mejor de entre los premiados (figura 15). Al margen de la calidad

de las propuestas, llama la atención en este caso la influencia más que perceptible que los concursos precedentes para Madrid y Bilbao ejercen sobre algunos de los planteamientos de Barcelona. Así, el tercer premio, firmado por Ricardo Ribas Seva, es absolutamente deudor de la propuesta de Camuñas y Candilis; las semejanzas son incontestables, tanto en la zona docente, como en el sistema de superposición de las viviendas, y, por encima de todo, en el “centro urbano”, que emula incluso el grafismo del celebrado precedente⁴¹ (figura 16).

Probablemente, la propuesta más innovadora mencionada en Barcelona fuera la del equipo de Javier Seguí, quien defiende una solución más rotunda que la presentada en Madrid unos meses antes; las dependencias docentes se organizan ahora según una trama bidireccional estratificada que prevé múltiples posibilidades de cambio y cuya finalidad última es “la libertad organizativa ponderada con las exigencias de mínimo desarrollo en planta y máxima cantidad de contactos informales”⁴² (figura 17). Es ésta una cuestión de gran importancia para la nueva universidad: la intensidad de los intercambios es

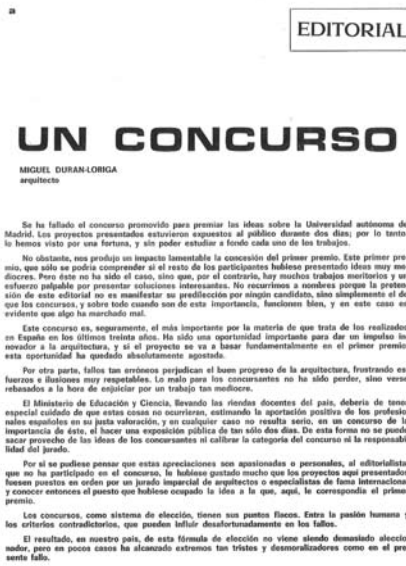
38. *Ibidem*, p. 92.

39. *Primer premio*: Guillermo Giráldez Dávila, Pedro López Íñigo y Javier Subías Fages. *Segundo premio*: Pedro Luis Espinosa Giménez. *Tercer premio*: Ricardo Ribas Seva y Salvador Margarit Barcón. *Accésits* (encabezados por): Lorenzo García-Barbón; José Miguel de Prada Poole; José María Travesa Vila; Ramón Anibal, Alberto Ripoll, Ignacio Prieto y Javier Seguí; Pablo María Monguío Abella y Francisco Vayreda Bofill. Véase: *Boletín Oficial del Estado*. 06-12-1969. N° 292, p. 19063. La entrega de premios se difunde en prensa en: *ABC*. 19-12-1969. Madrid. p. 36. El día 16 de diciembre se inaugura la exposición de los resultados del concurso en el Salón del Tinell, en Barcelona, según una nota aparecida en: *ABC*. 17-12-1969. Madrid, p. 61.

40. Carriedo, Gabino-Alejandro: “Consideraciones finales en torno a los concursos de anteproyectos para las universidades autónomas”. *Op. cit.*, p. 17.

41. “Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Barcelona, en Bellaterra, Sardanyola”. *Op. cit.*, pp. 64-67.

42. *Nueva forma*. Enero 1970. N° 48. *Op. cit.*, p. 28.



18. De Castro-Aranes, José: "Las arquitecturas de 'El Goloso' o los infinitos caminos de la perdición". En *Informaciones*. 25-07-1969. Madrid, 1969. p. 5; Durán-Loriga, Miguel: "Un concurso". En *Temas de arquitectura y urbanismo*. Septiembre 1969. N° 123. Madrid-Barcelona, 1969. p. 5.

la garantía de que acontezca una experiencia pedagógica *informal* (no reglada), basada en la espontaneidad de las relaciones. Es por ello que la mayoría de los proyectos atienden de manera primordial a la naturaleza de los recorridos, a su longitud razonable (medida, salvo en el caso de Oíza, en tiempos de desplazamiento a pie) y a su configuración espacial, capaz de acoger los encuentros casuales entre estudiantes, docentes e investigadores. Sin duda, este requisito es también el que da sentido a la compacidad de esta propuesta.

Críticas, discrepancias y polémicas

Fallado el concurso de Madrid, las críticas no se hacen esperar. El 25 de julio de 1969, apenas diez días después de conocerse el resultado, el periodista y crítico de arte José de Castro-Aranes firma un juicio de disconformidad crítica en el diario *Informaciones*, bajo el título "Las arquitecturas de 'El Goloso' o los infinitos caminos de la perdición" (figura 18). En él arremete contra el anteproyecto de los Borobio, galardonado con el primer premio, al que se refiere como "un proyecto que llega con docenas de años de retraso [...] una criatura sin vida, cosa que nació muerta y muerta siguió a lo largo de todo su aparatoso

empeño creador"⁴³. Valora, no obstante, el resto de las propuestas, representativas de una "arquitectura española, admirable, joven, sana, digna –sobra decirlo– de mayor respeto"⁴⁴, integrada por Sáenz de Oíza, Fernández Alba, Higuera, Fullaondo, Corrales o Camuñas. Incide, al fin, sobre la exhibición de urgencia de los anteproyectos premiados en la Cámara de Comercio de Madrid; no en vano tal exposición permaneció abierta tan sólo del 15 al 17 de julio, apenas 48 horas⁴⁵.

El número de septiembre de *Nueva forma* recoge, a su vez, dos interesantes cartas firmadas por algunos de los arquitectos participantes en el concurso de Madrid, en las que exponen su parecer sobre el procedimiento y las mejoras que habrían de introducirse, a su juicio, en los dos concursos subsiguientes –y que, todo sea dicho, no llegarán a satisfacerse más que parcialmente y en el último de los tres⁴⁶–. Mientras que Higuera o Fullaondo, entre otros, arremeten, en su carta al presidente del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos, contra la composición del jurado del concurso de Madrid, Eulalia Marques y Jorge Sarquis, participantes extranjeros en el equipo de Higuera, reparan además en otras irregularidades del proceso previo (redacción de las bases, propiedad

43. De Castro-Aranes, José: "Las arquitecturas de 'El Goloso' o los infinitos caminos de la perdición". En *Informaciones*. 25-07-1969. Madrid, 1969. p. 5. Reproducido en: *Nueva forma*. Septiembre 1969. N° 44. Op. cit., p. 4.

44. Mientras, de los Borobio advierte que son "hombres de la generación del año 1925". *Ibidem*.

45. Carriedo, Gabino-Alejandro: "Editorial". Op. cit., p. 3.

46. "En líneas generales, al margen de alguna consideración de detalle, todo ha continuado igual, exactamente igual". Carriedo, Gabino-Alejandro: "Consideraciones finales en torno a los concursos de anteproyectos para las universidades autónomas". Op. cit., p. 2.

intelectual) para señalar a continuación la inexistencia de una crítica escrita por parte del jurado que justifique el fallo⁴⁷. Es por ello que emprenden finalmente su propio análisis del anteproyecto de los Borobio respecto de algunas cuestiones sustanciales aparentemente desatendidas por el fallo; destacan las relativas a la imposibilidad real de crecimiento, tanto del departamento –que sólo podría crecer en vertical– como de las facultades –limitadas lateralmente, sólo podrían desarrollarse prolongando los “interminables pasillos”⁴⁸–; aún más grave es la dificultad de conexión entre las distintas facultades –a pesar de la opinión favorable del jurado a este respecto–, que está en la base de la anhelada interdisciplinariedad de la nueva universidad y que, a su juicio, podría haberse resuelto mediante soportales o galerías en planta baja⁴⁹.

El mismo mes de septiembre, el arquitecto Miguel Durán-Loriga firma un editorial en la revista *Temas de arquitectura y urbanismo* bajo el título “Un concurso” (figura 18), donde reconoce que le produjo “un impacto lamentable la concesión del primer premio”⁵⁰; sugiere que, con un jurado imparcial de arquitectos o especialistas de fama internacional, el anteproyecto galardonado no habría obtenido tan favorables resultados, y concluye: “Los concursos, como sistema de elección, tienen sus puntos flacos. Entra la pasión humana y los criterios contradictorios, que pueden influir desafortunadamente en los fallos”⁵¹.

Finalmente, la expresión más articulada de esta disconformidad crítica, compartida por un amplio sector de la profesión, se recoge en el extenso editorial de enero de

1970 de Gabino–Alejandro Carriedo en *Nueva forma*, en el que da cuenta detalladamente de las polémicas, latentes a lo largo de todo proceso, sobre el planteamiento, el fallo y las consecuencias posteriores a los concursos, hasta ese momento referidas de manera dispersa⁵².

ARQUITECTURA ENTRE CONCURSOS: UNA REFLEXIÓN COLECTIVA

Este relato concluye con las reacciones posteriores a los importantes concursos celebrados en España en 1969 para las nuevas universidades autónomas. Lo que después sucedió escapa a su alcance y pretensión⁵³. Qué duda cabe de que del estudio exhaustivo de este proceso pueden extraerse algunas conclusiones, válidas, no sólo para una comprensión cabal de la época, sino también para la actualidad.

La primera es relativa a la naturaleza de los proyectos que concurrieron a la triple convocatoria. Tras la revisión aquí emprendida, podría afirmarse que buena parte de las bondades de sus soluciones estaban implícitas en las bases, y, en concreto, emanaban de la reforma universitaria entonces en pleno desarrollo. A la estructura departamental por la que ésta abogaba, contribuirán los arquitectos con un enfoque estructuralista que permitirá acompañar el pensamiento relacional de la época con la emergencia del programa universitario. Como consecuencia, el conjunto de los anteproyectos presentados bien podría expresar una congruencia inédita entre forma y programa –entendida aquélla en su sentido de *estructura*–. Se trata, sin duda, de una de las señas de

47. Cartas publicadas en: *Nueva forma*. Septiembre 1969. Nº 44. cit. p. 93. No obstante, los criterios del jurado aparecen reseñados en prensa, bien que de una manera sucinta: “respuesta clara y centrada al planteamiento pedagógico docente y funcional, flexibilidad de la solución aportada, adecuación arquitectónica del concepto departamento y vida comunitaria, fácil expansión a los niveles de Departamento, Facultad, Universidad y ampliación constructiva; modulación adecuada a los diferentes usos del conjunto y solución económica altamente rentable. Por el contrario, la solución urbanística propuesta es susceptible de mejora”. Véase: *ABC*. 16-07-1969. Madrid, p. 62.

48. Estos alcanzan longitudes de alrededor de trescientos metros lineales, que, en realidad, equivaldrían a unos cinco minutos de recorrido a pie. Aunque los Borobio no mencionan en su memoria el control sobre la longitud de estos recorridos ni, por tanto, el factor tiempo como variable sustancial del proyecto, más allá de pretender evitar “los pasillos largos y deshumanizados”. Véase: *Arquitectura*. Agosto 1969, Nº 128. Op. cit., p. 28.

49. *Nueva forma*. Septiembre 1969. Nº 44. Op. cit., p. 94.

50. Durán-Loriga, Miguel: “Un concurso”. En *Temas de arquitectura y urbanismo*. Septiembre 1969. Nº 123. Madrid-Barcelona, 1969, p. 5.

51. *Ibidem*.

52. Carriedo, Gabino–Alejandro: “Consideraciones finales en torno a los concursos de anteproyectos para las universidades autónomas”. cit. pp. 2–17. Como cabía esperar, surgen aquí de nuevo las controversias sobre las cuotas de inscripción, la propiedad intelectual, los jurados, los plazos...

53. A este respecto, véase: Urrutia Nuñez, Ángel: *Arquitectura española siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 524.

identidad del *mat-building*: la renuncia a la forma como categoría en favor de una organización desapasionada que consiste en una aproximación a la forma final a partir de la relación entre las partes, del mismo modo a como la universidad de la época se compone de departamentos y disciplinas íntimamente relacionadas. El *mat-building* es casi una condición que emana del programa departamental, de las anheladas relaciones interdisciplinarias y de los encuentros espontáneos que favorecen el libre intercambio del conocimiento.

En segundo lugar, y sobre el procedimiento del concurso, las distintas publicaciones que lo difunden, con su amalgama de autores, trasvases de ideas e influencias mutuas, presentan, además de una crítica razonada, lo que probablemente es aún más importante: el fruto de un “intento colectivo de trascendencia cronológica y cultura a nivel europeo” con el que un puñado de profesionales intentan “escapar del círculo de hierro de su propia y agotada tradición personal”⁵⁴. En este sentido, cabría

preguntarse hasta qué punto es relevante hablar de los autores, de las propuestas premiadas o descartadas, de las distintas sensibilidades despertadas por un proceso tan controvertido. Pues si existe un argumento que defiende en aquellos días la oportunidad de los concursos de arquitectura, ése es el sentido de un trabajo cooperativo en el que se diluye la aportación personal del arquitecto que concurre con una propuesta. Ante un problema inédito para el que no existen soluciones comprobadas, es la colectividad misma la que ofrece su buen hacer y suma su creatividad a partir de contribuciones individuales que persiguen un mismo fin⁵⁵. Y así, puede que lo verdaderamente trascendente no sea sino esa ilusión de colectividad que el concurso promueve. Es más: constatándose un proceso de retroalimentación entre las tres convocatorias estudiadas⁵⁶, ¿acaso no constituyen estos concursos, a la postre, un enorme esfuerzo colectivo en busca de la solución óptima para una necesidad reciente: una universidad que aspira a ser auténticamente democrática? ■

Bibliografía:

- “Comentario general a los concursos”. En *Arquitectura*. Diciembre 1963, Nº 60. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1963. pp. 27-28.
- “Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Barcelona, en Bellaterra, Sardanyola”. En *Cuadernos de arquitectura*. Primer trimestre 1970. Nº 75. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya, 1970. pp. 57-67.
- “Concursos”. En *Arquitectura*. Diciembre 1963, Nº 60. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1963. p. 1.
- “La planificación y construcción de edificios universitarios”. En *Arte y cemento*. Octubre 1970. Nº 901. Bilbao, 1970. pp. 45-49. Resumen de un informe de D. Emilio Temprá al Consejo Nacional de la Investigación Científica de Roma.
- ABC. 13-02-1969. Madrid. pp. 13-25; 16-07-1969. pp. 61-62; 17-12-1969. p. 61; 19-12-1969. p. 36; 21-10-1969. p. 30.
- Arquitectura*. Agosto 1969, Nº 128. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1969.
- Banham, Reyner: *Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Boletín Oficial del Estado*. 14-10-1969. Nº 246. p. 16081; 05-05-1969. Nº 107. p. 6689; 25-01-1969. Nº 22. p. 1194; 28-06-1969. Nº 154. p. 10221; 26-06-1969. Nº 152. p. 10095; 20-09-1969. Nº 226. p. 14884. 29-11-1969. Nº 286. p. 18609; 06-12-1969. Nº 292. p. 19063; 16-07-1969. Nº 169. p. 11275; 25-01-1969. Nº 22. p. 1193; 05-05-1969. Nº 107. p. 6689; 26-06-1969. Nº 152. p. 10094; 29-10-1969. Nº 259. p. 16943.
- Carriedo, Gabino-Alejandro: “Editorial”. En *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes, arte*. “Concurso Universidad Autónoma de Madrid”. Septiembre 1969. Nº 44. Madrid, 1969. p. 2.

54. Carriedo, Gabino-Alejandro: “Editorial”. Op. cit., p. 3.

55. López Quintás, P. Alfonso: “La arquitectura y la fundación de ámbitos. La creatividad humana y los concursos”. En *Arquitectura*. Agosto 1969, Nº 128. Op. cit., p. 20.

56. Recordemos, por ejemplo, la influencia de Camuñas y Candilis, en Madrid, sobre Ribas Seva, en Barcelona. De hecho, tras el fallo del concurso de Madrid, tuvo lugar en Barcelona una conferencia con proyecciones de las propuestas presentadas, que “fue seguida de un ‘animado coloquio’”. Carriedo, Gabino-Alejandro: “Consideraciones finales en torno a los concursos de anteproyectos para las universidades autónomas”. Op. cit., p. 14.

Carriedo, Gabino-Alejandro: "Consideraciones finales en torno a los concursos de anteproyectos para las universidades autónomas". En *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes, arte*. "Concurso Universidades Autónomas de Bilbao y Barcelona". Enero 1970. Nº 48. Madrid, 1970. pp. 11-12; 14-15.

Castellanos Gómez, Raúl; Domingo Calabuig, Débora; Torres Cueco, Jorge: "Los mat-buildings y las universidades de los 60". En *DPA: documents de projectes d'arquitectura*. "Mat-building". Nº 27-28. Barcelona: UPC, 2011. pp. 46-51.

De Castro-Arines, José: "Las arquitecturas de 'El Goloso' o los infinitos caminos de la perdición". En *Informaciones*. 25-07-1969. Madrid, 1969. p. 5. Reproducido en: *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes, arte*. "Concurso Universidad Autónoma de Madrid". Septiembre 1969. Nº 44. Madrid, 1969. p. 4.

De la Sota, Alejandro: "Comentarios sobre concursos". En *Arquitectura*. Agosto 1969, Nº 128. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1969. p. 17.

Durán-Loriga, Miguel: "Un concurso". En *Temas de arquitectura y urbanismo*. Septiembre 1969. Nº 123. Madrid-Barcelona, 1969. p. 5.

Esteban Maluenda, Ana María: "Los concursos de arquitectura y su difusión: un fragmento de la cultura arquitectónica". En *Actas del congreso internacional: De Roma a Nueva York. Itinerarios de la nueva arquitectura española. 1950-1965*. Pamplona: T6) Ediciones, 1998. pp. 201-212.

Fernández Alba, Antonio: "Objetivos del concurso". En *Arquitectura*. Agosto 1969, Nº 128. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1969. pp. 13-14.

Fullaondo, Juan Daniel: "Imaginación y realidad". En *Arquitectura*. Agosto 1969, Nº 128. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1969. pp. 10-11.

Hernández Freixa, Pilar: "El desarrollismo: década de los sesenta". En *La Ciudad Universitaria de Madrid*. Madrid: COAM, 1988. pp. 71-90.

Kiem, Karl: *The Free University Berlin (1967-73): Campus design, Team X ideals and tectonic invention*. Weimar: VDG, 2008.

L'Architecture d'aujourd'hui. "Universités". Abril-mayo 1968. Nº 137. París, 1968.

L'Architecture d'aujourd'hui. Abril-mayo 1970. Nº 149. París, 1970. pp. 82-88.

La educación en España: bases para una política educativa. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1969.

Longoria, Francisco F.: "Concursos, tests y el hombre-organización". En *Arquitectura*. Agosto 1969, Nº 128. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1969. pp. 2-7.

López Quintás, P. Alfonso: "La arquitectura y la fundación de ámbitos. La creatividad humana y los concursos". En *Arquitectura*. Agosto 1969, Nº 128. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1969. pp. 18-20.

López Quintás, P. Alfonso: "Sobre premios, concursos y la promoción investigadora". En *Arquitectura*. Diciembre 1969, Nº 132. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1969. pp. 55-57.

Montes, Santiago: "Umberto Eco. Crítica de Arte y Filosofía estética". En *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes, arte*. Diciembre 1967-Enero 1968. Nº 23-24. Madrid, 1967-1968. pp. 114.

Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes, arte. "Concurso Universidad Autónoma de Madrid". Septiembre 1969. Nº 44. Madrid, 1969.

Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes, arte. "Concurso Universidades Autónomas de Bilbao y Barcelona". Enero 1970. Nº 48. Madrid, 1970.

Reglamento de concursos internacionales de arquitectura y urbanismo. Madrid: Consejo Superior de Colegios de Arquitectos, 1967.

Sanmartí, Jaume: "Los concursos de arquitectura: un tema polémico". En *Cuadernos de arquitectura y urbanismo*. Mayo-junio 1973, Nº 96. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya, 1973. pp. 41-43.

Seage, Julio: "El 'libro blanco' de la educación". En *Boletín de la Comisión Española de la UNESCO*. Nº 5. Madrid, 1969. pp. 29-35.

Smithson, Alison: "How to recognise and read mat-building: mainstream architecture as it has developed towards the mat-building". En *Architectural Design*. Septiembre 1974. Vol. XLIV. Nº 9. Londres, 1974. pp. 573-590.

Techniques et architecture. "Universités". Noviembre 1973. Nº 295. París, 1973.

Urrutia Núñez, Ángel: *Arquitectura española siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1997.

Raúl Castellanos Gómez, (Zaragoza, 1977) es arquitecto por la ETSA de Valencia (2003) y doctor arquitecto por la Universidad Politécnica de Valencia (2008). Tesis Plan poché: premio extraordinario, 2011; premio de la Fundación Caja de Arquitectos, 2009). Es profesor ayudante doctor (2011) e imparte docencia en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPV desde 2003.

Débora Domingo Calabuig, (Valencia, 1972) es arquitecta por la ETSA de Valencia (1998) y doctora arquitecta por la Universidad Politécnica de Valencia (2005). Es profesora contratada doctora (2008) e imparte docencia en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPV desde 2000.

De entre sus publicaciones conjuntas, cabe destacar: *Mat-building*: Frankfurt, Berlín, Venecia, Kuwait, Valencia (Catálogo de exposición, Valencia, 2012); "Los mat-buildings y las universidades de los 60" (DPA: 27-28, Barcelona, 2011); "Urdimbre y trama: el caso de la Universidad Libre de Berlín" (PPA: 4, Sevilla, 2011); "Del mat-building a la ciudad en el espacio" (Boletín Académico: 1, La Coruña, 2011); "Bloques normales" (En Blanco: 6, Valencia, 2011); y su participación en: CIAB 5 (Valencia, 2012), *Fixed? Architecture, Incompleteness and Change* (Plymouth, Reino Unido, 2011), CIAB 4 (Valencia, 2010), FA5 – Festival dell'Architettura (Parma, Italia, 2010), *Hibridación y transculturalidad en los modos de habitación contemporánea* (Sevilla, 2009).

O PROJETO PARA O PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPO' 92 EM SEVILHA E A CHAMADA "ARQUITETURA PAULISTA"

THE PROJECT FOR THE BRAZIL PAVILION IN EXPO'92 IN SEVILLE AND THE SO CALLED "PAULISTA ARCHITECTURE"

Evandro Fiorin

RESUMO Este artigo discute a polêmica em torno do projeto vencedor do concurso organizado pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil para o Pavilhão Brasileiro na Expo' 92, na cidade de Sevilha, Espanha, as opiniões dos críticos de arquitetura proferidas à época da divulgação dos resultados e os seus desdobramentos para a arquitetura brasileira. No início da década de 90, esse concurso foi uma espécie de polarizador de ideias no país, entre os arquitetos que eram favoráveis a uma renovação dos projetos e os que defendiam uma retomada da tradição arquitetônica nacional, sob a forma de edifícios com grandes vãos construídos em concreto armado, oriundos da chamada "arquitetura paulista", notabilizada pelos trabalhos realizados a partir da década de 60, por importantes arquitetos como Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha. No entanto, as referências modernistas no partido adotado pelo projeto vencedor, de autoria dos arquitetos: Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela, traziam consigo controvérsias, por conta das dificuldades em torno da possibilidade de retomada das lições dos velhos mestres modernos em face dos novos tempos que se descortinavam com o fim da ditadura militar no Brasil e com o processo de abertura dos mercados, ao mesmo tempo em que abriam caminho para um processo de revalorização da chamada "arquitetura paulista".

PALAVRAS-CHAVE concurso; arquitetura brasileira; Expo 92 Sevilha; arquitetura paulista

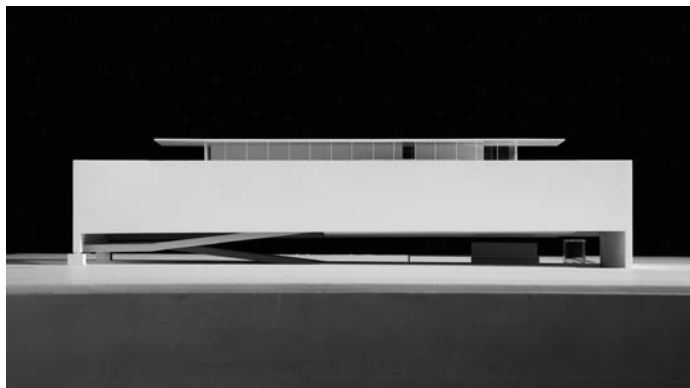
SUMMARY This article discusses the controversy surrounding the winning project of the competition organized by the Brazilian Ministry of Foreign Affairs for the Brazilian pavilion at the Expo'92 in Seville, Spain; the views of architecture critics made at the time of the results, and, their implications for Brazilian architecture. At the beginning of the 90s, this competition was a kind of confrontation of ideas, between the architects who were in favour of a renewal of architecture and those who defended the resumption of national architectural traditions, buildings with large spans, constructed in reinforced concrete. These architects were the heirs of the so called "Paulista architecture", which was characterised by the work undertaken from the 60's by important architects such as Vilanova Artigas and Paulo Mendes da Rocha. The modern references adopted by the winning project, from the architects Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni and José Oswaldo Vilela, sparked controversies because of the difficulty of resuming the teachings of the old modern masters when faced with new times. These controversies were related to the end of the military dictatorship in Brazil and the process of opening markets, and by the relevance of a re-evaluation of the so-called "Paulista architecture".

KEY WORDS competition; brazilian architecture; Expo'92 Seville; paulista architecture

Persona de contacto / Corresponding author: evandrofiorin@fct.unesp.br Faculdade de Ciencias e Tecnologia. Universidade Estadual Paulista. Campus de Presidente Prudente-SP-Brasil

1. Maquete do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha (vista frontal).

2. Maquete do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha (vista enviesada).



1 2

Os anos 80, demarcados pelo processo de abertura política no Brasil, configuraram um momento em que ressurgiram os concursos nacionais de arquitetura como oportunidades para criar e romper com as amarras de uma produção até então amparada pela ditadura militar e balizada pelo mercado. Porém, a mais importante tentativa aconteceu nos anos 90, com o Concurso Nacional de Anteprojetos de Arquitetura para a escolha do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92, em Sevilha (1990–91), organizado pelo Ministério das Relações Exteriores do país.

Esse concurso recebeu 165 propostas de todos os cantos do Brasil, mas a maioria foi enviada por grupos de arquitetos paulistas, inclusive a que acabou vencedora: a da equipe formada por Ângelo Bucci, Álvaro Puntoni e José Oswaldo Vilela –jovens profissionais saídos dos bancos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo– FAU/USP, os quais contaram

com a colaboração dos professores Edgar Dente e Geraldo Vespasiano Puntoni e dos estudantes Clóvis Cunha e Fernanda Bárbara, além do historiador Pedro Puntoni.

Um dos membros do júri foi o arquiteto Paulo Mendes da Rocha (importante expoente do cenário arquitetônico paulistano, ex-professor da FAU/USP e, mais recentemente, laureado com o “Pritzker Architecture Prize 2006”), a quem muitos atribuem a escolha do trabalho premiado no concurso, por conta da aproximação do resultado formal com seu próprio repertório¹. Embora o arquiteto tenha afirmado publicamente sua preferência por outra proposta, as ideias com as quais todos estiveram intimamente ligados na FAU/USP eram muito evidentes no pavilhão vitorioso (figuras 1 e 2). Por conta disso, o projeto vencedor será pano de fundo para um confronto, no país, entre a arquitetura moderna brasileira e a eferescência “pós-moderna” desses anos, lida na própria ata de julgamento².

1. Logo depois da premiação do concurso, o arquiteto Márcio Mazza relata que existe: “(...) um diz-que-diz (...)”, “(...) que o resultado do concurso para a elaboração do projeto brasileiro para a feira de Sevilha 92 deve-se diretamente à presença do arquiteto Paulo Mendes da Rocha no júri”. Mazza, Márcio: “Vertiginosa ascensão ao anonimato ou lânguida preguiça. [Opinião do leitor: Repercussões do Concurso de Sevilha]”. Em *Projeto*. Abril 1991, N. 140. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 10–15. p. 12.

2. “(...) o trabalho vencedor afirma-se pela simplicidade de recursos formais e concisão na resolução de programas complexos com que se tem caracterizado a arquitetura brasileira. Reflete a preocupação com a formação da nossa consciência sobre as relações do homem com a natureza e na ocupação do espaço, afastando-se decididamente do imediatismo simbólico, do uso de tecnologias inadequadas e das soluções rebuscadas”. Entenda o vaivém do julgamento. [Ata de Encerramento dos Trabalhos do Júri]. *Projeto*. Fevereiro 1991, N. 138. São Paulo: Arco Editorial. 1991, p. 39.

É certo que o edital do concurso para o pavilhão almejava a construção de um edifício que funcionasse como um monumento à “excelência da arquitetura nacional” (Brasil) e, sendo assim, um tom propagandístico não pôde ser desconsiderado dessa empreitada. Acatado ou não, a equipe de arquitetos paulistas apresentou uma resposta a esse desejo representativo que vinha envolto por um vocabulário de formas características dos anos 60. Uma produção bastante influenciada pelo trabalho dos arquitetos João Batista Vilanova Artigas e de Paulo Mendes da Rocha, mestres da chamada “arquitetura paulista” –caracterizada por edifícios retilíneos e com grandes vãos de concreto armado, em oposição à liberdade formal e interlocução com a paisagem, que notabilizaram o trabalho do arquiteto Oscar Niemeyer– ícone da arquitetura brasileira e baluarte da chamada “arquitetura carioca”.

Porém, para muitos, essa filiação às formas dos anos 60 soava como um despautério – justamente por conta da derrocada do projeto de progresso econômico e social que alimentou o ideário modernista dos arquitetos paulistas. Entretanto, para os membros do grupo em questão, essa vinculação era entendida como revisitação de um repertório ligado à “cultura brasileira”. E tal argumentação servia de defesa para o projeto vencedor que, ao invés de se deslumbrar com uma enxurrada de imagens de arquiteturas estrangeiras –indiscriminadamente apropriadas por vários profissionais brasileiros nesse momento–, olhava para a própria história à procura de uma “contribuição original”:

“(...) Nosso pavilhão deve ter como orientação necessária a cultura brasileira. As formas plásticas, as soluções técnicas, as alternativas construtivas devem expressar aquilo que há de original na arquitetura nacional. A opção deve ser por uma arquitetura que se desenvolveu baseada em uma visão brasileira, em um projeto para o país. A procura das formas claras, dos traços firmes e resolutos, da construção dos espaços de amplo uso coletivo é sua característica (...)”³.

Assim, está presente, no discurso da equipe paulista, o sentido de “originalidade” que Vilanova Artigas creditava

aos arquitetos brasileiros como: *“(...) uma fórmula de abrir portas nos mercados internacionais”⁴*. O problema, no entanto, era o fato de que, nos anos 90, a experimentação criativa –defendida por Artigas, anos antes, para justificar a sobrevida de seu projeto arquitetônico de cunho político e social, mesmo depois de combatido pela impossibilidade de estender as “benesses” da industrialização da construção em concreto armado para a toda a população –havia se transformado, também, numa espécie de “rendição” para a iminente “perda” de identidade arquitetônica brasileira, em face à indistinta absorção de signos historicistas de cunho pós-modernista pelos brasileiros, naquele momento–.

Nesse sentido, o repertório de formas dos anos 60 passa a ser tomado como chave para afirmação dos predicados da arquitetura nacional, apenas, como contraponto ao “imediatismo simbólico” dos modismos estilísticos assimilados de supetão; mantendo a crença em uma exortação dos ranços da nação, sem que, no entanto, se processasse uma necessária mudança de rumo da própria atitude crítica da chamada “arquitetura paulista”. Assim, para dar outros ares a essa relevante produção político-crítica, seria desejável, então, assimilar a compreensão de que qualquer nova proposição, ligada a esse importante legado cultural, não poderia vir despida de um acirrado posicionamento diante dos novos entraves econômicos e sociais, agora impostos pelo chamado “capitalismo tardio”.

Se levarmos em consideração as observações de Roberto Schwarz sobre o “caráter imitativo da nossa vida cultural” (no Brasil), a preocupação da equipe em ressaltar o que há de “original na arquitetura nacional” buscou se esquivar das mimeses que, frequentemente, tendem a se apropriar da produção mais recente dos países avançados, abandonando totalmente as reflexões postuladas pelas gerações anteriores. Entretanto, apenas parcialmente, essa noção pode ser aqui utilizada, pois, apesar da ideia de retomada do trabalho dos precursores transparecer no discurso projetual desse grupo de arquitetos, ela padece em atualizar seu conteúdo, porque, ao

3. Bucci, Ângelo; Puntoni, Álvaro; Vilela, José Oswaldo: “Pavilhão do Brasil na Expo 92 Sevilla”. Em *Projeto*. Fevereiro 1991, N. 138. São Paulo: Arco Editorial. 1991, p. 40.

4. Artigas, Vilanova: “As idéias do velho mestre”. Em Artigas, Vilanova: *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 167–173, p. 169.

fugir de uma compilação dos historicismos que estavam em voga no plano internacional, o projeto vencedor, talvez reproduza, nos próprios termos da pós-modernidade, uma estetização da chamada “arquitetura paulista”. Assim, ao invés de trazer à tona as suas “contradições contemporâneas”, “solicitando o passo adiante”⁵, o trabalho dessa jovem equipe de arquitetos teve dificuldades para se constituir como uma intervenção na cultura capaz de confrontar os dramas da realidade do país, às vésperas da virada do milênio.

Com esse argumento, não pretendemos subtrair o mérito do projeto vencedor, muito pelo contrário. Aliás, sua importância justifica, ao longo de quase vinte anos, o contínuo debate dos resultados desse concurso para o pavilhão brasileiro da Expo’ 92, em Sevilha. Talvez, sua relevância se deva, entre outros temas, ao fato da possibilidade de discussão de questões mais amplas, ligadas à tensão inerente à própria “forma política” da chamada “arquitetura paulista”, que, apesar de laureada, é cada vez mais impotente em “(...) inscrever a averiguação da igualdade na instituição de um litígio, de uma comunidade que existe apenas pela divisão”⁶ –isto dito, aqui, frente ao estatuto das cidades instituídas pelos processos de fragmentação urbana e exclusão social, como é o caso de São Paulo–.

Nesse olhar, o projeto vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo’ 92 pôde revelar o esforço em favor de uma proposta sapiente de sua herança estético-construtiva. Contudo, se, nos anos 60 a arquitetura tinha, como prerrogativa, a luta contra uma política imperialista, no uso do concreto armado como distinção, destreza e audácia brasileira, nos anos 90, carecia de politização e, talvez, acabava por se configurar como uma ação arrolada pela reutilização da linguagem arquitetônica paulista em face dos recentes processos de culturalização que, a contragosto, agem em favor da reorientação da noção heideggeriana de *ethos* humano e da função ética da arquitetura.

Devemos esclarecer, entretanto, que a postura política outrora presente na chamada “arquitetura paulista”

dizia respeito à militância comunista e ao determinado contexto brasileiro, em vias de desenvolvimento, tendo como corolário a construção de Brasília e, por inerente decorrência, a própria ditadura militar, na luta por uma sociedade mais igualitária. Sendo assim, há o discernimento de que as conjunturas políticas entre os dois momentos citados são radicalmente diferentes requerendo, desde então e até os dias de hoje, novas estratégias de reflexão e ação político-crítica, frente a fatos bastante diversos, em busca do “sentido da arquitetura” e da melhoria da qualidade de vida da população⁷.

Muito embora, devamos registrar que a real possibilidade de profundas mudanças sociais na estrutura brasileira cause certo abrandamento na capacidade de embate da arquitetura contemporânea paulista, não apenas porque os arquitetos não têm o mesmo fôlego do passado para o engajamento na luta política, mas, sobretudo, pelo sinal dos tempos. Numa sociedade e cidade cindidas pela desigualdade e dominadas por novas dinâmicas impostas pela acumulação flexível do capital, temos que enfrentar uma consequente diminuição do poder decisório dos arquitetos no planejamento e nos projetos para as cidades e, também, uma perda da capacidade de suscitar, nas recentes “disposições espaciais”, alterações que sejam suficientemente significativas para a democratização dos espaços.

Mesmo assim, o sentimento crescente de despolitização arquitetônica no Brasil não é geral, já que a vontade de mudança de quadro está presente em algumas escolas de arquitetura, dentro dos sindicatos e organizações de classe e nos ideais de muitos profissionais, inclusive no amadurecimento dos trabalhos destes jovens arquitetos paulistas, demarcados, entre outras ações, pelo: “(...) desejo de projetar na escala urbana ou de enfrentar os programas públicos (...)”, tentando adiantar: “(...) um futuro que se deseja melhor”⁸. E, de alguma maneira, ainda existem ideias que permanecem latentes: a possibilidade do exercício da “função social do arquiteto” e a “(...)

5.Schwarz, Roberto: “Nacional por Subtração”. Em Schwarz, Roberto: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, pp. 108–135, p. 111.

6. Rancière, Jacques: *O Desentendimento*. São Paulo: 34, 1996, p. 44.

7. Fiorin, Evandro: *Arquitetura paulista: do modelo à miragem*. São Paulo: Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Departamento de Tecnologia da Arquitetura, 2009, p. 166.

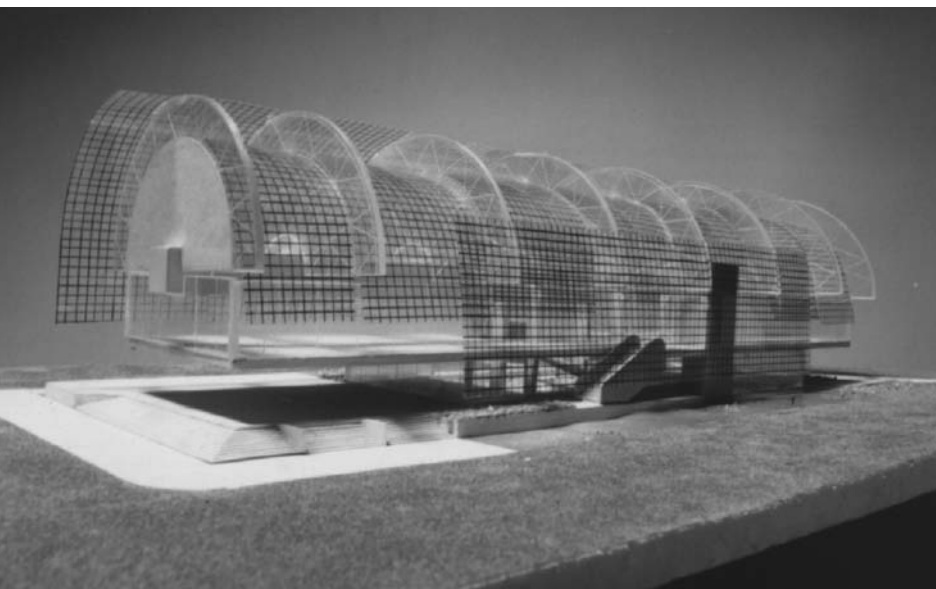
8. Nobre, Ana Luiza; Milheiro, Ana Vaz; Wisnik, Guilherme: *Coletivo: Arquitetura Paulista Contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 14–15.



3



4



5

3. Maquete de Projeto Premiada no Concurso do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha (Sérgio Roberto Parada).

4. Maquete de Projeto Premiada no Concurso do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha (Vinicius Gorgati, Fernando de Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga).

5. Maquete de Projeto Premiada no Concurso do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha (Sidney Meleiros Rodrigues e Pedro Paulo de Melo Saraiva).

*necessidade de a arquitetura representar alguma coisa no campo da sociedade*⁹.

Ao mesmo tempo é cada vez mais complicado pensar em uma revolução pela arquitetura, como ditava a produção dos anos 60 construída por Vilanova Artigas. Além disso, as novas demandas do mercado e a diminuição das encomendas públicas tornaram o dia-a-dia do arquiteto brasileiro cada vez mais pautado pela possibilidade de sobrevivência; por vezes cancelada pelo “imediatismo simbólico” e consumo conspícuo de arquiteturas simuladas, desde estampas das capas dos periódicos especializados nacionais e internacionais até as imagens difundidas pelos filmes, comerciais e no horário nobre pelos cenários das telenovelas.

Nessa leitura, muitas propostas enviadas ao referido concurso gravitaram em torno de uma apropriação tecnológica e de soluções estéticas que não condiziam com a realidade brasileira. Embora, outras delas mereçam destaque pela busca da generosidade espacial, através de uma nova lógica estrutural que permitia a criação dos característicos grandes vãos –porém, com a utilização de materiais diversos e, não apenas o concreto armado–; além de transparências e sutilezas entre interior e exterior, em uma adequada e passível resignificação dos traços tão caros à tradição da arquitetura dos pavilhões brasileiros nas exposições universais¹⁰ (figuras 3 a 5).

Entretanto, o desenho ganhador recorria à corriqueira, mas duvidosa, utilização do concreto armado. Isto porque, pensar um projeto inteiro para Sevilha a partir dessa técnica, diante do curto prazo para sua execução, dos problemas de fornecimento de material e da dificuldade de mão-de-obra no canteiro andaluz era, também, uma contradição. Vale ressaltar que, neste momento, a Espanha vivia uma corrida para terminar as obras da Expo’92, concomitantemente às Olimpíadas de Barcelona.

Mesmo assim, a equipe paulista opta pelas estruturas de concreto armado, nelas entrevendo a ideia de uma

solução técnica adequada. No entanto, essa opção, de longa data, já se mostrava imprópria ao clima brasileiro. Contudo, se, há algumas décadas, essas conformações espaciais sacrificavam o conforto ambiental do edifício em defesa do propósito moral da arquitetura que é habitar, no exercício de uma “missão” do concreto armado, como meio de encontrar soluções para a industrialização da construção e democratização de seu uso na habitação de interesse social, no pavilhão vencedor, essa acepção se restringia à beleza rude de suas empenas.

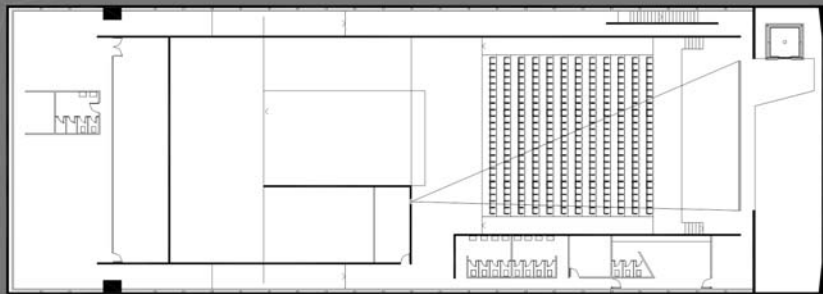
Uma atitude que revelaria um descompasso estético–construtivo em Sevilha, pois a cidade apresenta um verão com altíssimas temperaturas. Assim, ao contrário do pavilhão da Espanha, de Julio Cano Lasso, com pátios associados à vegetação e à água, que criavam um microclima agradável dentro do costume andaluz e, do Reino Unido, de Nicholas Grimshaw, um edifício *high-tech* recoberto por uma cortina d’água, o projeto vencedor do pavilhão brasileiro se caracterizava, na mais pura tradição paulista, como uma caixa fechada de concreto (figuras 6 a 12).

Nesse sentido, a revalidação de um glossário de Formas da chamada “arquitetura paulista” esbarrou em problemas funcionais como os descritos por Hugo Segawa, na época do concurso, pois o projeto vencedor apresentava: desproporção da grande área destinada ao térreo do edifício devido ao baixo pé direito, produzindo o que o autor chamou de um “espaço amesquinhado” e amplos espaços vazios que não tinham uma “intencionalidade imediata”. Do mesmo modo, a laje–rampa que ocupava a metade do piso do subsolo aparecia mais como “um capricho” do que uma maneira de resolver o estacionamento de automóveis desse nível, como havia sido solicitado pelo edital, por conta de seu uso posterior.

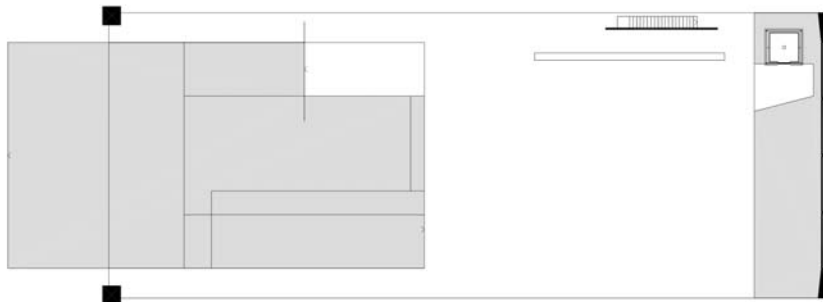
Assim, o projeto do pavilhão vencedor de Sevilha talvez não tenha o mesmo tirocínio das estruturas delgadas pensadas para o Pavilhão Brasileiro construído em Osaka, nos anos 70. Muito embora os arquitetos da

9. Artigas, Vilanova: “A função social do arquiteto”. Em Artigas, Vilanova: *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. pp. 183–195. p. 187. A Função Social do Arquiteto é o título da prova didática do concurso prestado pelo arquiteto João Batista Vilanova Artigas para professor titular da disciplina de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, realizado em junho de 1984, seis meses antes de seu falecimento.

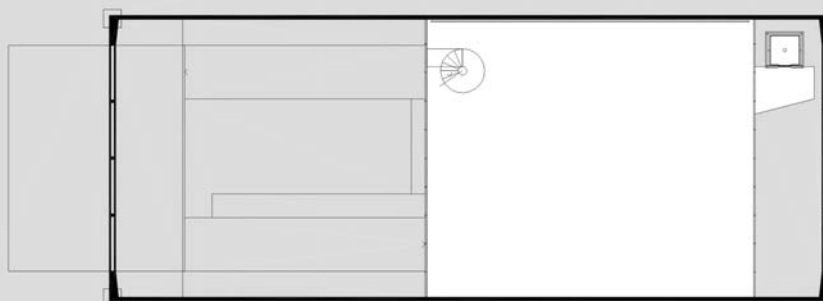
10. Refiro-me aqui às propostas também premiadas que foram enviadas pelas seguintes equipes: Sérgio Roberto Parada (Brasília–DF); Vinicius Gorgati, Fernando de Mello Franco, Marta Moreira e Milton Braga (São Paulo–SP); e Sidney Meleiros Rodrigues e Pedro Paulo de Melo Saraiva (São Paulo–SP).



6.



7



8



6. Planta do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha, cota -3,50.

7. Planta do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha, cota 0,00.

8. Planta do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha, cota +4,00.

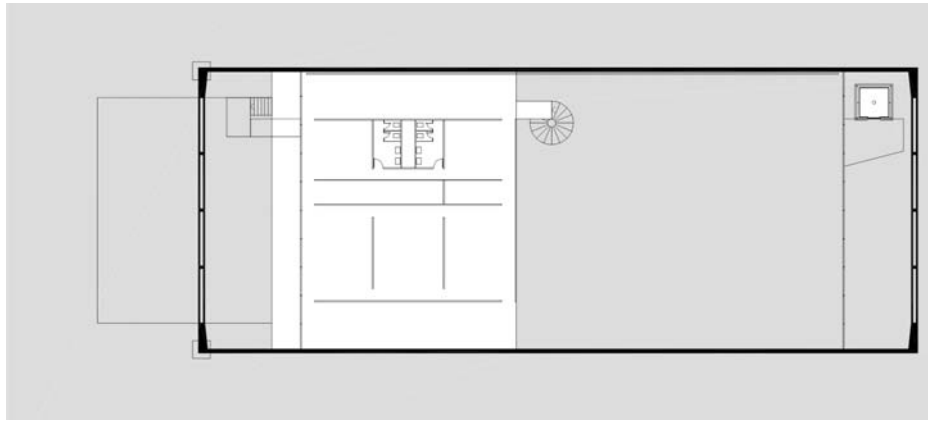
9. Planta do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha, cota +7,00.

10. Planta do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha, cota +10,90.

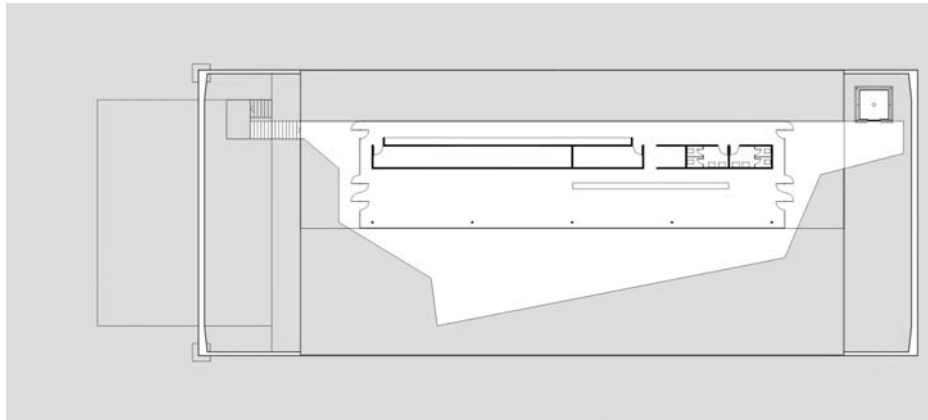
11. Corte Longitudinal do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha.

12. Elevação Leste do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha.

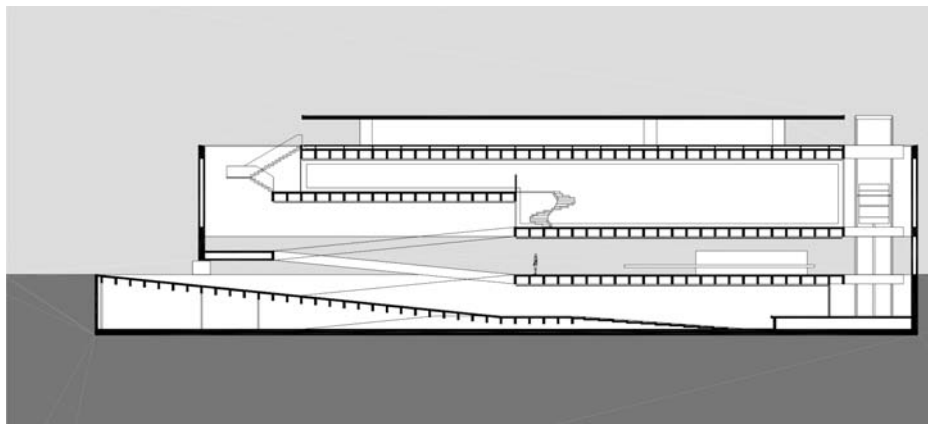
9



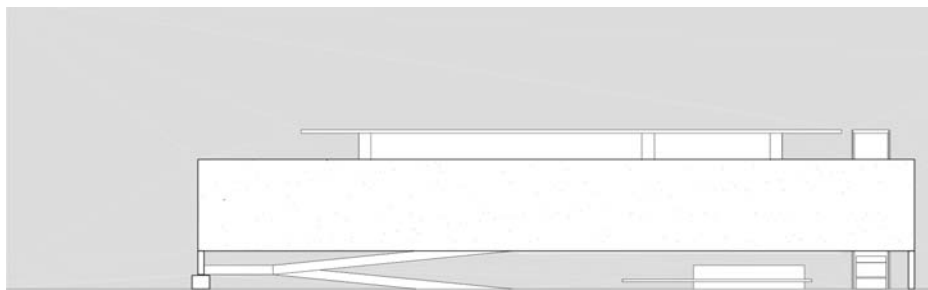
10



11



12



13. Maquete do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha (vista lateral).

14. Maquete do Projeto Vencedor do Pavilhão do Brasil para a Expo' 92 em Sevilha (vista de cima).

equipe paulista promovam um sentido de aproximação entre ambos os pavilhões –sobretudo, quanto ao discurso de Paulo Mendes da Rocha e equipe sobre o piso do futuro edifício se confundir com o próprio terreno–, existem diferenças muito claras se comparados os dois projetos:

“(...) À transitoriedade de Osaka se contrapõe a permanência definitiva do pavilhão na Espanha; ao espaço inundado da luz zenital do Oriente se contrapõe a introspecção cúbica ibérica. Não há, no projeto vencedor, a fineza dos jogos de luzes, os ‘achados’ que caracterizam o passo à frente da obra de Paulo Mendes da Rocha sobre as imediatas referências a Artigas e Niemeyer. (...) Aproporção dos espaços, o controle dos níveis e a circulação no projeto vencedor ostentam características controversas para mim”¹¹.

Diante dessas considerações, é lícito atentar para o fato de que, em Osaka, se fazia presente o concreto armado como um material possível e, embora existissem deficiências, ainda se podia expressar o domínio técnico e a criatividade dos profissionais brasileiros em qualquer parte do mundo. Nesse sentido, apesar dos anacronismos de toda a ordem, naquele momento, a técnica servia, no discurso dos arquitetos paulistas, para proclamar nossos saltos, almejando um “significado humanístico”. Porém, nos anos 90, a propriedade dessa autoridade, foi, aos poucos, sendo subtraída, porque o concreto armado, ao contrário do que afirma a equipe vencedora, já não era sinônimo de ousadia apenas por projetar seus típicos grandes “vãos de 60 e 70m”¹².

Entretanto, apesar da realidade brasileira ser lida hoje, mundo afora, como pujante, resultante de uma economia emergente, nossas carências materiais e tecnológicas, de lá para cá, ainda são bastante preocupantes.

Ao se descortinar um ideário de globalização, ficam mais nítidas as discrepâncias em relação aos outros países, demonstrando nossa grande defasagem social, especialmente com relação aos problemas nos campos da educação e da saúde públicas.

Uma condição que não supõe podermos nos valer da destreza técnica para superar algumas das nossas defasagens e, assim, conseguir uma equiparação internacional, mesmo porque, diante do quadro mundial concordamos que haja uma *“(...) impossibilidade crescente, para os países atrasados, de se incorporarem enquanto nações e de modo socialmente coeso ao progresso do capitalismo (...)”*, como argumenta Roberto Schwarz¹³.

Sob esse ângulo, a mera alusão à técnica como expressão da cultura nacional (numa arquitetura que fora consubstanciada nos anos 60) pôde trazer à tona, a nosso ver, as dificuldades políticas da arquitetura brasileira dos anos 90; o que deixa ver a crise da produção paulista, num momento que grande parte da arquitetura produzida na cidade de São Paulo será marcada pelas imposições do capital financeiro, sendo, obviamente, indiferente à miséria que a rodeia¹⁴. Situação que se esboça contra a vontade dos profissionais e do que esperávamos da profissão; da chamada “arquitetura paulista”, ante o seu desenvolvimento truncado; e da própria produção da arquitetura em geral, em contradição com sua “função social” e ao serviço da aparência estética¹⁵.

Se muito do que foi erguido da arquitetura do passado paulista só deixou dúvidas quanto à viabilidade de uma promessa coletiva de democracia pela arquitetura, na década de 60, ainda se podia crer em uma reviravolta

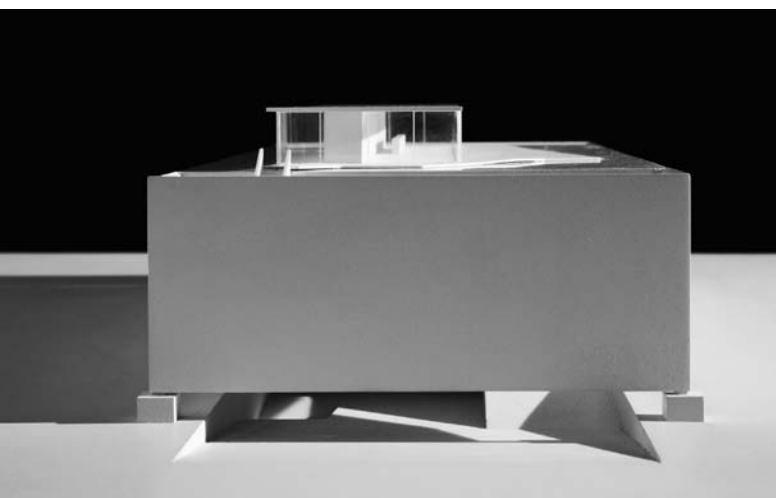
11. Segawa, Hugo: “Pavilhão do Brasil em Sevilha: deu em vão”. Em *Projeto*. Fevereiro 1991, N. 138. São Paulo: Arco Editorial. 1991. pp. 34–39. p. 35.

12. Nesta entrevista, os arquitetos da equipe vencedora, ao inverso do que supomos, atestam esse “know-how” construtivo como uma forma de afirmação “tecnológica”, sobretudo, por expressar as características da “cultura brasileira”. Bucci, Ângelo et al.: “A polêmica de Sevilha e os premiados no Concurso do Pavilhão do Brasil. [Entrevista para Suzana Barelli] A Polêmica de Sevilha e os premiados no concurso do pavilhão do Brasil”. Em *Projeto*. Março 1991, N. 139. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 62–63, p. 63.

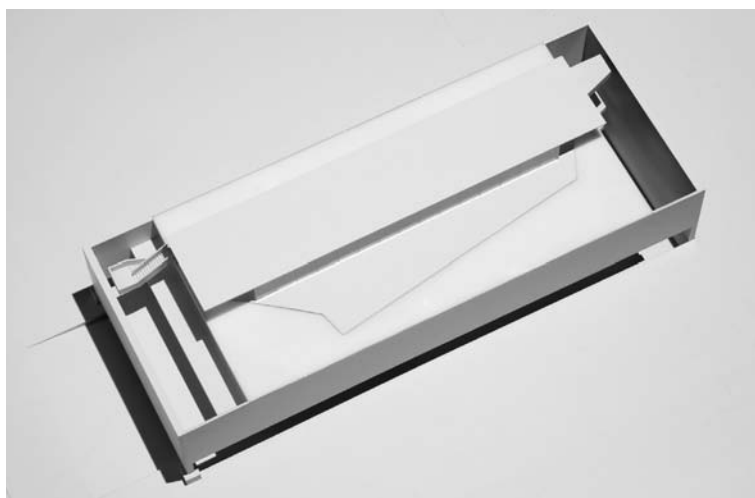
13. Schwarz, Roberto: “Fim de século –incompleto, o processo de modernização se provou ilusório”. Em *Folha de São Paulo*. São Paulo: Folha de São Paulo. 04 dezembro 1994, p. 03.

14. Fiorin, Evandro: *São Paulo – as marginais do Rio Pinheiros e os megaprojetos arquitetônicos do capital financeiro: tempos de globalização*. São Carlos, São Paulo: Dissertação de Mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2003.

15. Jameson, Fredric: “O tijolo e o balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária”. Em Jameson, Fredric. *A Cultura do Dinheiro*. São Paulo: Vozes, 2001, pp. 173–206, p. 202.



13



14

cultural, pela confiança de que o domínio da técnica nos garantiria certa emancipação. Porém, nos anos 90, manter essa mesma compreensão é o que, talvez, impeça uma evolução. Assim, acreditamos ser preciso dar condições gerais para que a democracia surja por si mesma, ao invés da tarefa prometeica que fora designada aos arquitetos paulistas. Um sentido que ainda nos enfraquece, abrindo caminho para uma importação de modelos externos e de segunda mão¹⁶.

Desta maneira, as grandes vigas protendidas do pavilhão da equipe vencedora revelam as “piruetas estruturais” com as quais um tom escolástico da produção paulista – entendido aqui pela apropriação de um vocabulário formal, despido de seus princípios revolucionários – ganhou fama e passou a ser consumido como saída construtiva. Trata-se de uma proposta que, de acordo com Márcio Mazza, vem carregada apenas dos seus “valores simbólicos” – assim como o “imediatismo” ora descrito na ata de julgamento –, mas que não consegue legitimar a ambição que materializa, exatamente porque tudo está “decalcado” de outros projetos (figuras 13 e 14).

“(…) faltam o rigor das proporções, a transparência, a elegância, a leveza. Dizem os arquitetos, no memorial, que ‘o pavilhão parece flutuar sobre o solo apoiado em apenas quatro pontos’. Imagem também já muito desgastada, que não transparece na maquete, nem nos cortes ou nas perspectivas; o edifício é bojudo. Não é a ausência de apoios que faz necessariamente um projeto parecer

‘flutuar’; igualmente não é o grande vão que necessariamente transmite leveza. Vide a garagem de barcos do Artigas na Guarapiranga: tão leve, que parece pronta para decolar. Nem necessariamente um projeto tem que parecer leve para ser bom. Vide MASP”¹⁷.

Por esse fato, como atesta Ricardo Marques de Azevedo, se há uma recorrência nessa arquitetura do projeto vencedor para Sevilha é a sua característica *“(…) claustrólatra de encerrar, enterrar, imergir, voltar-se para dentro e evitar qualquer contágio com o exterior”*. Nessa medida, não há como fazer referência nem a um amplo espaço aberto, nem mesmo ao uso coletivo, já que o projeto do pavilhão é uma caixa de concreto cerrada que, inclusive, dificulta a circulação interna. Se essa condição de encarceramento do edifício surtia, no passado, um desejo de rechaço a uma ordem imposta pela cidade ditada pela especulação imobiliária, parece pouco conveniente a uma exposição universal, um prédio ser “refratário ao diálogo com o contexto”¹⁸.

Talvez, não intencionalmente, essa ideia do edifício se alinhe ao plano do próprio recinto da Expo’ 92, que se constituiu de modo a rechaçar qualquer contato com a cidade existente, adotando um modelo imposto pela comissão geral. Proposta que imaginou todas as instalações desvinculadas de qualquer aproximação com a retícula urbana e impôs a alguns pavilhões, como o do Brasil, que não fossem apenas as tradicionais arquiteturas efêmeras – simplesmente desmontadas com o

16. *“(…) Não será se olhando no espelho, menos ainda no álbum de recordações que a arquitetura brasileira se desenvolverá, nem através dos concursos cujos resultados demonstram uma atitude conservadora, medo de descobrir novas soluções que contém as raízes e a história de nossa arquitetura, mas que descobre novas emoções, numa expressão mais autêntica e atual do próprio legado”*. Gaudenzi, Luiz Américo: “Alguém foi desrespeitado? [Opinião do leitor: Repercussões do Concurso de Sevilha]”. Em *Projeto*. Abril 1991, N. 140. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 10–15, p. 12.

17. Mazza, Márcio: “Vertiginosa ascensão ao anonimato ou lânguida preguiça. [Opinião do leitor: Repercussões do Concurso de Sevilha]”. Em *Projeto*. Abril 1991, N. 140. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 10–15, p. 14.

18. Azevedo, Ricardo Marques de: “Futuro Passado. Em *Arquitetura e Urbanismo*. Abril Maio 1991, N. 35. São Paulo: Pini. 1991, pp. 76–79, p. 78.

fim das exposições universais—, mas que servissem, no futuro, para usos permanentes.

Entendido sob esses aspectos, o pavilhão dessa equipe paulista é um projeto para o qual o entorno faz pouca diferença, vide sua localização privilegiada na Planta Geral da Expo'92, defronte ao Caminho dos Descobrimentos e quase à frente do Pavilhão da Espanha. Os croquis da época reforçam o caráter de um edifício neutro, solto no espaço, que poderia se aderir a qualquer realidade. Quiçá, essa tendência tenha concorrido para que esse fosse, justamente, o pavilhão escolhido. Sem ter ao que se contrapor e longe de atingir os ideais de democratização, a “grande cobertura” é meramente reposta diante dos novos termos da marcha capitalista, num momento em que a arquitetura produzida no país altera drasticamente a sua significação, sobretudo, por estar cada vez mais vinculada ao mercado e à mídia¹⁹.

Quem sabe por isso, a querela gerada em torno do pavilhão vencedor enverede para uma batalha puramente estética, dividindo as opiniões dos críticos e arquitetos que defendem o moderno ou o “pós-moderno”²⁰. No entanto, acreditamos que o debate deveria ter girado em torno das questões que afligiam as cidades e a sociedade nesses anos, pois, ao evitar tomar partido dos embaraços presentes naquela realidade, recaía-se na discussão unilateral que levaria a um ponto cego: a recuperação de meras formas de dissimulação – fossem elas modernistas ou pós-modernistas.

Entretanto, se há algo a retomar da chamada “arquitetura paulista”, não é exatamente o seu formato ou apenas a sua técnica construtiva, mas, antes, os procedimentos que a originaram. Melhor dizendo, reconstruir um esforço reflexivo e uma ação capazes de reconstituir questões da natureza da disciplina, sua dimensão crítica e seu “caráter político” para, então, reconfigurar uma linguagem arquitetônica que possa fazer-ver as ambivalências dos dias de hoje.

Em outra medida, ironicamente, o projeto brasileiro premiado para Sevilha pôde dizer respeito à própria política neoliberal que, inclusive, manteve o edifício apenas como imagem, já que este não chegou a ser construído, mediante desculpas do governo brasileiro, afirmando não mais dispor de recursos financeiros para tal empreitada. Talvez, o próprio concurso aqui discutido foi, por si mesmo, mais um incremento mercadológico e midiático que acometeu a arquitetura brasileira. Nesse caso, o saldo dessa premiação contribuiu para fragilizar a proposta vencedora. Isto porque, se tivesse sido construída, talvez pudesse renegar algumas controvérsias outrora apontadas.

Vale, entretanto, ressaltar que, mesmo incapaz de rearticular uma virada cultural, o projeto para esse pavilhão pode ser entendido como uma concepção arquitetônica que anteciparia o traço dos próximos anos. Seria passível afirmar que o projeto vencedor para o concurso do Pavilhão Brasileiro na Expo' 92 em Sevilha abriu caminho para um inevitável processo de revalorização da chamada “arquitetura paulista”.

Assim, a premiação do conjunto da obra de Paulo Mendes da Rocha, como um dos arquitetos mais importantes do mundo, além da proeminência do trabalho de seus discípulos e dos próprios arquitetos e colegas daqueles que estiveram engajados nesse concurso de projetos, exemplificado pela exposição: “Coletivo: Arquitetura Paulista Contemporânea”²¹, servem como espécie de impulso entre aqueles que ainda buscam, de diversas maneiras, uma reconciliação e aprendizado com o passado moderno e aos que abandonaram de vez qualquer possibilidade de atualização cultural desse legado; porque, mesmo estes, não deixam de se render às imagens oriundas de um vasto e importante repertório modernista que caracteriza uma das mais importantes faces da arquitetura brasileira. ■

19. Etchebehere, Jeanty: “O grito afônico das velhas e ultrapassadas lições. [Opinião do leitor: Repercussões do Concurso de Sevilha]”. Em *Projeto*. Abril 1991, N. 140. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 10–15, p. 15.

20. Puntoni, Pedro: “A negação do Pós Moderno e a Negação do Moderno”. Em *Caramelo*. Junho 1991, N. 02. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1991, pp. 04–11.

21. Essa mostra efetuada pelo Centro Universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo, entre agosto e novembro de 2006, resultou em um livro publicado com mesmo nome, que apresenta uma coleção de 36 projetos e obras construídas dos jovens arquitetos paulistas, tais como: Andrade Morettin Arquitetos; MMBB; Núcleo de Arquitetura; Projeto Paulista; Puntoni Arquitetos/ SPBR Arquitetos e UNA Arquitetos além dos textos de Ana Vaz Milheiro, Ana Luiza Nobre e Guilherme Wisnik.

Bibliografia

- Artigas, Vilanova: “As idéias do velho mestre”. Em Artigas, Vilanova: *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 167–173.
- Artigas, Vilanova: “A função social do arquiteto”. Em Artigas, Vilanova: *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 183–195.
- Azevedo, Ricardo Marques de: “Futuro Passado”. Em *Arquitetura e Urbanismo*. Abril Maio 1991, N. 35. São Paulo: Pini. 1991., pp. 76–79.
- Bucci, Ângelo; Puntoni, Álvaro; Vilela, José Oswaldo: “Pavilhão do Brasil na Expo 92 Sevilha”. Em *Projeto*. Fevereiro 1991, N. 138. São Paulo: Arco Editorial. 1991, p. 40.
- Bucci, Ângelo et al.: “A polêmica de Sevilha e os premiados no Concurso do Pavilhão do Brasil. [Entrevista para Suzana Barelli] A Polêmica de Sevilha e os premiados no concurso do pavilhão do Brasil”. Em *Projeto*. Março 1991, N. 139. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 62–63.
- Entenda o vaivém do julgamento. [Ata de Encerramento dos Trabalhos do Júri]. *Projeto*. Fevereiro 1991, N. 138. São Paulo: Arco Editorial. 1991, p. 39.
- Etchebehere, Jeanty: “O grito afônico das velhas e ultrapassadas lições. [Opinião do leitor: Repercussões do Concurso de Sevilha]”. Em *Projeto*. Abril 1991, N. 140. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 10–15.
- Fiorin, Evandro: *São Paulo –as marginais do Rio Pinheiros e os megaprojetos arquitetônicos do capital financeiro: tempos de globalização*. São Carlos, São Paulo: Dissertação de Mestrado. Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, Departamento de Arquitetura e Urbanismo, 2003.
- Fiorin, Evandro: *Arquitetura paulista: do modelo à miragem*. São Paulo: Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Departamento de Tecnologia da Arquitetura, 2009.
- Gaudenzi, Luiz Américo: “Alguém foi desrespeitado? [Opinião do leitor: Repercussões do Concurso de Sevilha]”. Em *Projeto*. Abril 1991, N. 140. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 10–15.
- Jameson, Fredric: “O tijolo e o balão: arquitetura, idealismo e especulação imobiliária”. Em Jameson, Fredric. *A Cultura do Dinheiro*. São Paulo: Vozes, 2001, pp. 173–206.
- Mazza, Márcio: “Vertiginosa ascensão ao anonimato ou lânguida preguiça. [Opinião do leitor: Repercussões do Concurso de Sevilha]”. Em *Projeto*. Abril 1991, N. 140. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 10–15.
- Nobre, Ana Luiza; Milheiro, Ana Vaz; Wisnik, Guilherme: *Coletivo: Arquitetura Paulista Contemporânea*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- Puntoni, Pedro: “A negação do Pós Moderno e a Negação do Moderno”. Em *Caramelo*. Junho 1991, N. 02. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. 1991, pp. 04–11.
- Rancière, Jacques: *O Desentendimento*. São Paulo: 34, 1996.
- Segawa, Hugo: “Pavilhão do Brasil em Sevilha: deu em vão”. Em *Projeto*. Fevereiro 1991, N. 138. São Paulo: Arco Editorial. 1991, pp. 34–39.
- Schwarz, Roberto: “Fim de século – incompleto, o processo de modernização se provou ilusório”. Em *Folha de São Paulo*. São Paulo: Folha de São Paulo. 04 dezembro 1994.
- Schwarz, Roberto: “Nacional por Subtração”. Em Schwarz, Roberto: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, pp. 108–135.

Evandro Fiorin, Monte Alto–São Paulo, (1976), Arquitecto y Urbanista por la Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, UNESP–Campus de Bauru–SP (1998), Máster en Arquitectura y Urbanismo por la Escola de Engenharia de São Carlos de la USP (2003) y Doctorado en Arquitectura y Urbanismo, Área: Proyecto, Espacio y Cultura por la FAU–USP (2009). En la actualidad es profesor del Departamento de Planejamento, Urbanismo e Ambiente de la Faculdade de Ciências e Tecnologia de la UNESP–Campus de Presidente Prudente–SP.

PROMESA Y CONSTRUCCIÓN. LA ÓPERA DE SYDNEY Y EL CENTRO POMPIDOU

PROMISE AND CONSTRUCTION, THE SYDNEY OPERA HOUSE AND THE POMPIDOU CENTRE

Alberto Peñín Llobell

RESUMEN El artículo propone un estudio comparado de dos concursos cuyo relato y desenlace revelan su carácter premonitorio en la evolución de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. Surgidos ambos por iniciativa pública, traslucen dos ambiciones urbanas, programáticas y políticas distintas. La formulación de estas dos promesas arquitectónicas por sus autores en concursos anónimos, sufre a lo largo de sus procesos de realización numerosos ajustes y transformaciones que más allá de su condición coyuntural ofrecen argumentos de reflexión sobre la importancia del procedimiento en la conformación de la arquitectura. El tránsito arquitectónico al que se ven sometidos, permite interrogarse sobre la propia condición y estructura del proyecto arquitectónico que adquiere una nueva dimensión. La trascendencia de ambas obras en el debate disciplinar y social del momento consolida el concurso como camino para la realización de la obra pública. Sus silencios y contradicciones nos hablan sin embargo de la resolución de un dilema imposible y califican la propia condición del arquitecto

PALABRAS CLAVE concursos de arquitectura; Jørn Utzon; Centro Pompidou; Renzo Piano; Richard Rogers; ópera de Sydney.

SUMMARY This article proposes a comparative study of two competitions whose story and outcome reveal their premonitory character in the evolution of architecture in the second half of the twentieth century. Both arose through public initiatives and reveal two different urban, programmatic and political ambitions. The formulation of these architectural promises by their authors in anonymous competitions suffered numerous adjustments and transformations throughout their realization processes which, beyond their temporary condition, offer arguments of reflection on the importance of the process in shaping the architecture. The architectural transition to which they were subjected allows examination of the status and structure of the architectural project itself, which acquires a new dimension. The importance of both works in the disciplinary and social debate of the time consolidates the competition as a way to carry out public works. However, their silences and contradictions speak of the resolution of an impossible dilemma and describe the architect's own condition.

KEY WORDS architecture competitions; Jørn Utzon; Pompidou Centre; Renzo Piano; Richard Rogers; Sydney Opera House

Persona de contacto / Corresponding autor: alberto.penin@cbbarcelona.com. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya.

INTRODUCCIÓN

Cuando en el amanecer de la modernidad del *cincquecento* florentino, Ghiberti y Brunelleschi compitieron en los concursos para el baptisterio y la cúpula de la catedral de su ciudad, estaban protagonizando una nueva manera de conformar la arquitectura. En el contexto de una sociedad urbana y dinámica, sendos concursos fueron fruto de la dimensión y trascendencia de la pregunta formulada, merecedora de una reflexión colectiva. Así, en forma de concurso, nació la idea moderna de proyecto, una anticipación de la realidad construida que auguraba nuevos procesos en la definición de la arquitectura y la sospecha de una distancia creciente entre lo concebido y lo construido. No fue el caso de la cúpula de *Santa Maria dei Fiori*, donde la condición de arquitecto y maestro de obras de Brunelleschi junto a la problemática técnica acuciada por la huelga de cimbradores a la que hubo de enfrentarse, vincula ineludiblemente concurso y construcción, y se desarrolla más tarde en la puesta en obra del célebre aparejo autoportante “*en espina de pez*” planteado por el arquitecto. A lo largo de la historia de la arquitectura es escaso este tipo de concursos que sitúan la razón constructiva en el centro de su enunciado. A raíz de la segregación del ingeniero en plena revolución industrial esta distancia se

acentúa y, salvo en casos excepcionales como el *Cristal Palace* de Paxton –inducido por la urgencia del plazo–, el concurso de arquitectura deviene una cuestión formal, alimentada por la llegada del movimiento moderno, donde la técnica adquiere una condición antes simbólica que operativa.

Además, casos como el del *Chicago Tribune* (1922) o el del Palacio de los Sóviets (1931) ilustran esta controversia, más interesados en su carácter propositivo que en su propia construcción. El debate arquitectónico generado a su alrededor nos habla de su capacidad para reorientar los retos planteados, desde la libertad y aislamiento del despacho, y los transforma en laboratorios experimentales de arquitectura.

Nos interesa en este artículo la problemática que este alejamiento entre concurso y razón constructiva pueda suponer, centrándonos en la segunda mitad del siglo XX donde la progresiva especialización, las necesidades de la nueva sociedad y la madurez de la arquitectura moderna, son el caldo de cultivo para interesantísimas convocatorias. Para ello abordaremos los procesos constructivos de dos ejemplos fundamentales como son la ópera de Sydney (1959–73) y el centro Pompidou (1971–77) que por su desarrollo complejo sugieren numerosas reflexiones. El análisis detallado del tránsito de las propuestas

1. El Bennelong Point en 1957.
2. El Plateau Beaubourg a principios de los años 70.



1 2

del concurso a su realización permitirá identificar las preguntas formuladas, las promesas que le dan respuesta y analizar su transformación en una arquitectura definitiva.

LAS PREGUNTAS

Más allá de su justificación legal o social, la pertinencia de un concurso no arroja dudas cuando la magnitud y ambición del proyecto lo requieren. Si construir arquitectura y ciudad es esencialmente discernir aquellas preguntas que se quieren afrontar, la complejidad de éstas invita por sí sola, como ya lo hizo la Florencia del *cinquecento*, a una reflexión colectiva. En los dos procesos que estudiamos, sus bases plantean cuestiones relacionadas con el sitio, en su sentido amplio, con el contenido y también con una dimensión política y cultural, al calor del momento histórico.

Cultura y política

En Australia, la construcción de una nueva nación en los inicios del siglo XX y su progresiva independencia de Gran Bretaña dibujan un panorama cultural todavía inmaduro y en pleno proceso de elaboración. País joven y necesitado de referencias culturales, era terreno abonado para la aventura arquitectónica que supuso la publicación en 1957 del concurso para la nueva ópera de Sydney, puesta en marcha gracias al entusiasmo del primer ministro socialdemócrata de Nueva Gales del Sur Joseph Cahill. Esta misma condición fue su propia condena, al estar sometida a los cortos plazos y a los cambios de criterio que conlleva irremediabilmente la democracia. Así, el giro político del año 66 que otorgó el poder al partido

rural, invirtió las prioridades políticas y provocó el colapso arquitectónico del proyecto, fruto de la salida forzada del ganador del concurso, Jørn Utzon, y de su sustitución por un panel local de arquitectos afín al nuevo gobierno.

En el caso del centro Pompidou de París, el contexto cultural y político donde se desarrollará el concurso puesto en marcha por el gobierno francés en 1971, está teñido por las convulsiones sociales y universitarias de finales de los 60. La cultura pop y sus raíces norteamericanas, coincidieron con aquellas manifestaciones en un cóctel subversivo que alteró todo el panorama cultural europeo. Francia a la cabeza redefinió la cultura institucional, con el sutil cometido de encauzar y, en definitiva, controlar todas esas nuevas pulsiones. La convocatoria, realizada personalmente por el presidente de la república Georges Pompidou, contenía un ingrediente político y social importante. Un proyecto presidencialista, también sujeto a las vicisitudes políticas, y que obtuvo una respuesta deliberadamente provocadora, especialmente en la propuesta ganadora firmada por Renzo Piano y Richard Rogers junto a la ingeniería de Ove Arup. Solo el inicio de las obras evitó la paralización del proyecto tras la llegada al poder del nuevo presidente de la república Giscard d'Estaing, que aun siendo del mismo partido que su antecesor, estuvo cerca de abortar el proyecto. Finalmente se implicaría hasta extremos de elegir a través de su esposa, los colores de la fachada.

La iniciativa de estos dos concursos es en ambos casos hija de las visiones personales de políticos que legitiman sus aspiraciones con el éxito de participación, 233 propuestas presentadas –722 inscritas– en Sydney y 681

propuestas presentadas en París. La fragilidad de sendos proyectos ante los cambios de poder denota sin embargo la necesidad de establecer mecanismos de asunción colectiva de sus ambiciones y objetivos.

Los lugares

La posición del Bennelong Point (figura 1), una península sobre la bahía de Sydney hasta ese momento dedicada al almacenaje y a usos industriales y ferroviarios, convertía la convocatoria en algo más que la resolución de una ambición política o de una necesidad social. Aquí convivía la relevancia del edificio como símbolo de una nueva cultura, con la construcción de la identidad de la ciudad, su punta de lanza, su primera fachada. La pregunta formulada por el concurso era sobre todo una cuestión de contexto en su sentido más amplio, planteando de qué manera escribir en este territorio doblemente virgen, tanto cultural como físicamente.

El tejido del barrio del Marais de París y los problemas de salubridad y sociales de la zona de les Halles anuncian otro tipo de ambición más próxima a la reforma urbana, en una especie de actitud *neohaussmaniana*. El enunciado que trasladaba el lugar reclamaba, o al menos toleraba con naturalidad, una propuesta rompedora y potente como sería la ganadora. Curiosamente el solar, creado tras una serie de derribos en los años 60, fue siempre conocido por los parisinos como el *plateau Beaubourg* aduciendo a su condición geográfica y a la tradición toponímica de la ciudad de París (figura 2).

Estos dos vacíos, paisajístico en Sydney y urbano en París, comparten su trascendencia pero, si en el primero se trata de una oportunidad pionera, en el segundo la intervención constituirá una reforma ejemplar. Ambas preguntas, en Sydney sobre un espacio poco configurado, y en París sobre un contexto muy consolidado a reformular, se convirtieron en ámbitos adecuados para la aparición de respuestas de gran carga propositiva. Si en Sydney es la atención por el lugar la que premiará el proyecto escogido, en París gana la apuesta programática, y su traducción en un sistema de acontecimientos¹.

Los programas

El tercer elemento fundamental a contemplar, tras el contexto político social y el lugar, sería el propio contenido de los programas a resolver. Sendas bases de concurso son elaboradas por destacados profesionales. En Sydney, en 1955, se anuncia la convocatoria tras varios años de trabajo en las mismas del reputado director de orquesta británico Eugene Goossens. Estas bases, reunidas en un libro editado por el gobierno regional, el *Brown Book*, plantean por primera vez en la historia de la arquitectura, la convivencia de tres salas dedicadas a la música sinfónica (3.000 a 3.500 espectadores), la ópera (2.800) y el teatro (1.200), que junto con los espacios vinculados y los dedicados al público superarían los 60.000m². Como modelo de equipamiento cultural la Ópera de Sydney tenía pocas referencias similares por magnitud y complejidad, tan solo comparable al Lincoln Center de Nueva York de finales de la década de los 50.

En París, el presidente de la república crea en 1970 el *établissement public* del centro del *plateau Beaubourg* que dirigido por Robert Bordaz diseñaría las bases del concurso junto a un equipo de programadores. El centro perseguía la unión de las artes, y pretendía ofrecer un lugar para su difusión y creación. El Beaubourg, aglutina en más de 64.000m² una biblioteca de pública información (BPI), un museo para el arte moderno, un centro de creación industrial (CCI) y un instituto de investigación musical (IRCAM). La iniciativa apostaba así por una renovada vida cultural, cercana y pragmática y la alojaba en una gran infraestructura, que entre otras ambiciones buscaba transformar el modelo museístico de instituciones anquilosadas y elitistas, a través del pilotaje de reconocidos profesionales como Pontus Hulten, primer director del centro.

LAS PROMESAS ARQUITECTÓNICAS

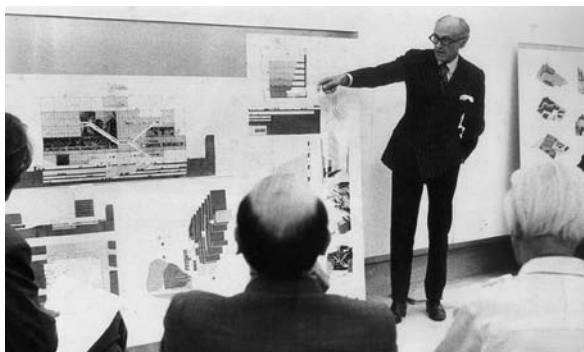
Los jurados

La relevancia de las convocatorias requería la constitución de jurados competentes que contaron en ambos casos con un buen número de arquitectos, algunos de ellos

1. La memoria presentada al concurso por los arquitectos anunciaba un lugar donde se pudiera "andar, serpentear, hacer el amor, contactar, mirar, jugar, dormir, visitar, estudiar, patinar, comer, comprar, nadar".



3



4

3. Reunión del jurado de la ópera de Sydney en 1957. En el centro Eero Saarinen.

4. Philip Johnson en una sesión del jurado.

5. Ilustración presentada al concurso para el alzado principal del centro Pompidou por Richard Rogers y Renzo Piano.

6 Perspectiva presentada por Utzon al concurso.

muy reconocidos. En Sydney el papel de Eero Saarinen fue determinante. Sin entrar en la veracidad de la leyenda que le atribuye el rescate del proyecto entre los descartes tras su llegada tardía a la reunión del jurado, la afinidad con la propuesta del arquitecto finlandés, que en ese momento trabajaba en la terminal de la TWA del aeropuerto de Nueva York, es incuestionable. La composición del mismo, muy reducida, era tan solo de tres arquitectos más, (figura 3) Cobden Parke, Leslie Martin y Harry Ingham Ashworth, además director de la Escuela de Arquitectura, personaje fundamental en la defensa del proyecto ante el comité de la ópera y autor, en un dibujo remitido a la prensa, de la primera imagen pública del proyecto desde la bahía de la ciudad.

En París, donde curiosamente Utzon declinó la invitación a participar, el jurado fue más complejo. De sus nueve componentes destacaban Oscar Niemeyer, Philip Johnson (figura 4), profesor de Richard Rogers en Yale y muy implicado en el control del proyecto posterior, y su presidente, Jean Prouvé, cuya presencia en el jurado fue determinante para que Renzo Piano, por la afinidad que tenía con los planteamientos del constructor francés, accediera a presentar una propuesta.

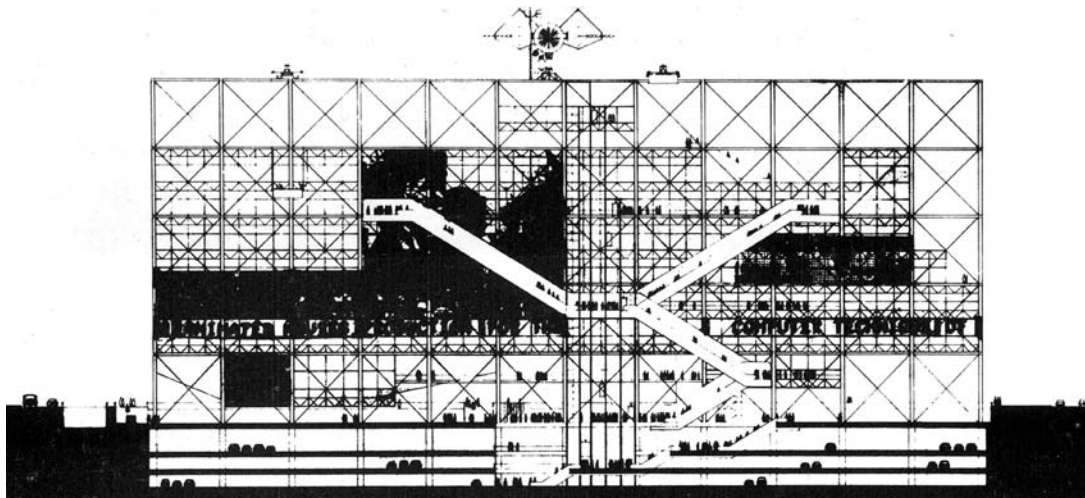
Los autores y sus actitudes

Los tres arquitectos autores, tanto Utzon como Rogers y Piano eran, en el momento de la selección de sus propuestas, jóvenes de menos de 40 años y relativamente poco conocidos en el mundo arquitectónico. Jørn Utzon

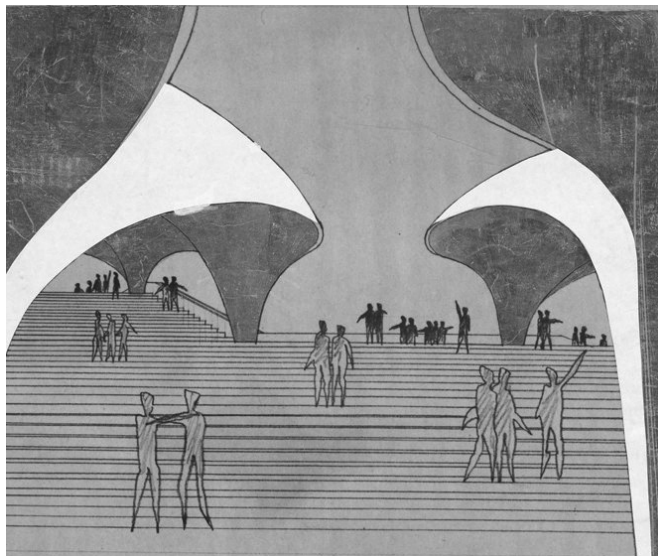
había ganado diversos concursos de viviendas en Dinamarca junto a su socio Tobias Faber, mientras que Richard Rogers y Renzo Piano, que se conocieron en Estados Unidos, iniciaban su asociación temporal para este proyecto bajo la insistencia de Ted Happold, un importante ingeniero de Ove Arup. La condición extranjera de ambos equipos provoca una mirada lejana sobre los problemas locales y coyunturales que formulaban las convocatorias. Los planteamientos de los autores se realizarán sin prejuicios, pero al tiempo requerirán su afinado mediante una suerte de contextualización durante su proceso constructivo o, como enunciaría Kenneth Frampton, el recurso a la forma transcultural².

Por contra, su entrega total a los proyectos, el traslado personal a las obras de todo su equipo y de sus propias familias, y sus relaciones con los clientes, nos hablan de la deliberada búsqueda de cercanía con el origen de la producción de la arquitectura. La visión de Utzon almorzando con la reina de Inglaterra en su yate *Britannia* o de unos jovencísimos arquitectos con look pop junto al presidente de la república francesa, no hace sino subrayar la frescura y contraste de una relación cliente-arquitecto, propiciada por el procedimiento del concurso. A lo largo del proceso esta actitud compartida se matizaría con la confrontación de su respectivo rol con la arquitectura y su contexto. Si en Utzon reconocemos un modelo que subraya la autoría y la conducción del proyecto de forma personal, casi como el último arquitecto mesiánico del movimiento moderno,

2. Frampton, Kenneth: "Jørn Utzon: Forma transcultural y metáfora tectónica". En AA.VV *Serie Monografías*, Madrid: Edita MOPU, 1995.



5



6

en Rogers y Piano, nos encontramos ante unos arquitectos pragmáticos, con un compromiso social –también constructivo en el caso de Piano– antes que estético.

Las respuestas

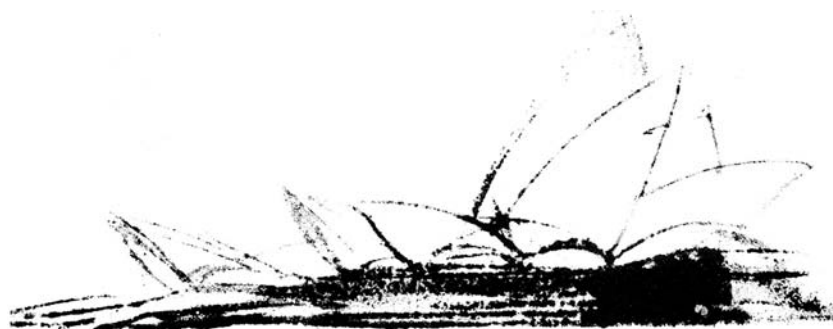
En ambos casos, el conjunto de las propuestas presentado refleja fielmente el debate arquitectónico de cada momento. Si a finales de los años 50 el movimiento moderno estaba inmerso en la cuestión de la nueva monumentalidad, ilustrada con la adscripción realizada por el historiador Sigfried Giedion de Utzon a su tercera generación, a principios de los 70 y en particular en Francia, el discurso de los arquitectos giraba en torno al “*gesto arquitectónico*”. Los dos proyectos escogidos formulan respuestas concretas al debate planteado, yendo más allá de la propia resolución del enunciado del concurso. En ese

marco se entiende la unanimidad del fallo de los jurados así como la presencia de otras posiciones respecto al debate del momento en algunos de los proyectos que recibirían mención, como el de Venturi en el Pompidou.

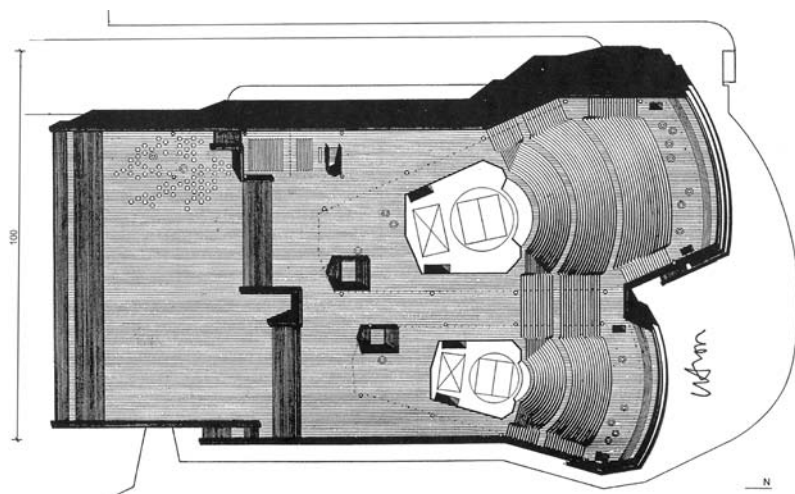
Por otra parte, las técnicas empleadas en la presentación de los concursos señalan un determinado momento en la representación de la arquitectura; especialmente los fotomontajes realizados por Piano y Rogers, hijos de la técnica de la ilustración que abundaba en los años 60 y que fue profusamente utilizada por Archigram. La libertad y ligereza de estas representaciones tenían relación con la crítica al gesto arquitectónico y la apuesta por una arquitectura donde los usuarios pudieran “*autodiseñarse*”³, como afirmaba el propio Philip Johnson en el jurado. La presencia de Prouvé en su presidencia orientó la decisión hacia una arquitectura sin retórica que ponía el acento en la construcción y no en su propia representación, tal y como afirmaba su informe, “*el Arte por el Arte puede ser el enemigo del arte*”, avalando una posición pragmática y próxima a los mecanismos productivos de la arquitectura (figura 5).

Las perspectivas de Utzon (figura 6) ignoraban casi de manera inocente el problema estructural al que se enfrentaba la propuesta. Ilustraban, eso sí, una atmósfera ligera y hedonista donde, tras la ascensión de un podio de reminiscencias mayas, uno se encontraba disfrutando de la bahía de Sydney sin solución de continuidad con el exterior y preparado para la experiencia musical. La languidez de las perspectivas y su carácter parcial enfatizan la construcción de esta atmósfera. Los dibujos de Utzon, algunos de ellos croquis realizados a lápiz 6B, sugerían más que definían y exigían así un jurado cualificado. El propio informe emitido ya anunciaba que “*el diseño es simple, casi de diagrama. Pero estamos convencidos de que representa un concepto susceptible de transformarse en uno de los edificios más representativos del mundo. Esta propuesta es la más original y la más creativa –también*

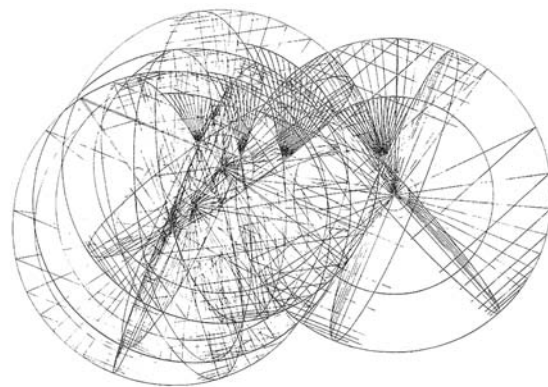
3. Silver, Nathan: *The making of Beaubourg, A building biography of the Centre Pompidou*, Paris. Cambridge, Massachussets: The MIT press, 1994.



7



8



9

7. Croquis de Utzon con la solución inicial.
8. Planta del podio de la ópera de Sydney presentada al concurso.
9. Desarrollo de la solución esférica.
10. Estructura de acero laminado en frío planteado por el equipo de Happold.
11. Desarrollo de la *gerberette* por Peter Rice y los arquitectos.

por eso puede ser contestada. No obstante estamos convencidos de sus méritos: en primer lugar la simplicidad de su organización y después la unidad de su expresión estructural. Esta crea una composición arquitectónica fascinante, perfecta para el paisaje del Bennelong Point. Las bóvedas aconchadas se insertan armónicamente en la Bahía, como las velas de un barco⁴ (figura 7).

Frente a la incertidumbre de la construcción de las velas, el diseño del podio era nítido y contundente y así se expresó en la entrega del concurso en un plano a tinta a escala próxima al 1/200 y que en palabras de Rafael Moneo, que trabajó en el desarrollo de la solución geométrica del proyecto desde el despacho de Halleboek en el verano de 1961 recién licenciado por la Escuela de Madrid, es "uno de los dibujos más hermosos del siglo XX"⁵ (figura 8).

CONCURSO VERSUS REALIDAD

Las incertidumbres

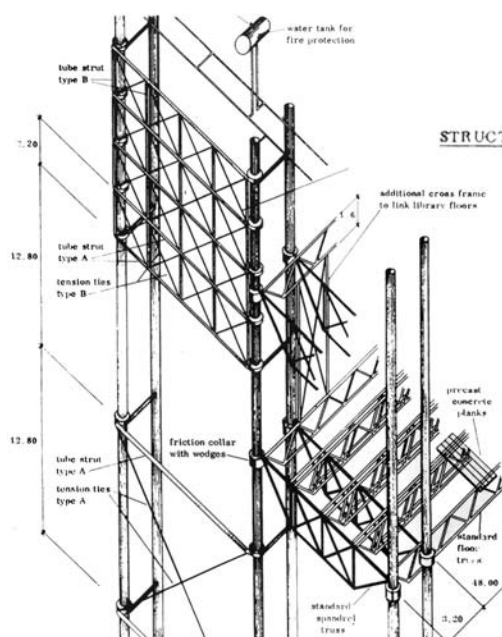
La descripción del jurado en su informe anunciaba incertidumbres en el proceso avivadas por la falta de ex-

periencia del joven arquitecto danés. Todo ello animó al comité de la ópera de Sydney a contratar a la ingeniería dirigida por el conocido ingeniero danés afincado en Londres, Ove Arup, para supervisar los estudios de proyecto y la posterior realización de los trabajos. Su prestigio se forjó a través de su dilatada experiencia como ingeniero independiente y por sus colaboraciones con grupos de arquitectos como Tecton o con instituciones académicas como la Architectural Association. La principal cuestión a resolver tras el concurso era la construcción de la cubierta. Su concepción estructural fue muy criticada por algunos ingenieros como Nervi o Candela⁶, y también por arquitectos como Wright o el propio Mies, que llegó a ignorar al joven arquitecto danés en su visita a Chicago. Utzon imaginó una estructura de membranas y de formas blandas y continuas, sin prever su adecuación estructural ni su viabilidad constructiva. Tras más de 5 años de estudios de la ingeniería (del 57 al 61), la estructura tal cual se concibió hubo de transformarse en un abanico cuya geometría esférica (figura 9), pese a favorecer su prefabricación y racionalidad constructiva, desplazaba la promesa

4. "Assessor's report". En *The Builder*, Londres: Building, marzo 1957, pp. 401.

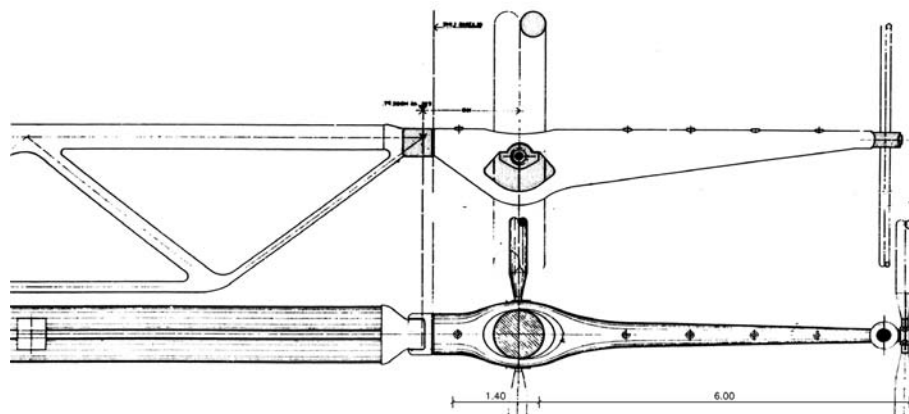
5. Moneo, Rafael. En conferencia sobre la Ópera de Sydney. Colegio de Arquitectos de Girona, Mayo 2005.

6. Candela, Félix: "El escándalo de la Ópera de Sydney". En *Arquitectura México D.F y Madrid*, 1968.



10

STRUCTURAL SYSTEM



11

del concurso hacia unas conchas más picassianas⁷. El descubrimiento de esta solución esférica, celebrado con maquetas conceptuales y metáforas orgánicas, iniciaba una lógica en el proyecto que daría las pautas del resto de decisiones de su desarrollo posterior, desde los paneles cerámicos de recubrimiento, hasta los desgraciadamente no ejecutados estudios para las carpinterías y para los techos de los auditorios.

Esta evolución del proyecto, debida a la disociación inicial entre proyecto y estructura, se produce en el Pompidou con otros matices. El equipo de Arup dirigido por Happold presenta al concurso una estructura formada por perfiles industrializados laminados en frío. El irlandés Peter Rice, ingeniero que desarrollaría finalmente los estudios y dirigiría la obra, introduce el hierro colado como implementación del proyecto conjuntamente con los arquitectos, estableciendo una hermosa relación con la tradición de este material en París, desde Viollet Le Duc hasta Labrousse o Eiffel. Rice participó, muy joven, en la construcción de las bóvedas en la ópera de Sydney donde aprendió del arquitecto danés “la importancia del detalle en la determinación de la escala” buscando el carácter “blando y amigable”⁸ de la construcción. El medio fundamental que tiene el técnico a su alcance para lograr ese objetivo, en opinión de Rice, es la elección y el tratamiento adecuado del material. A partir de esta elección la estructura del Beaubourg se transforma, aparece el nudo de la *gerberette* —que optimiza radicalmente la estructura— la fachada incorpora la profundidad, y la arquitectura, pese a otras numerosas

pérdidas debidas a cambios de programa o de aplicación de normativa, adquiere consistencia (figuras 10 y 11).

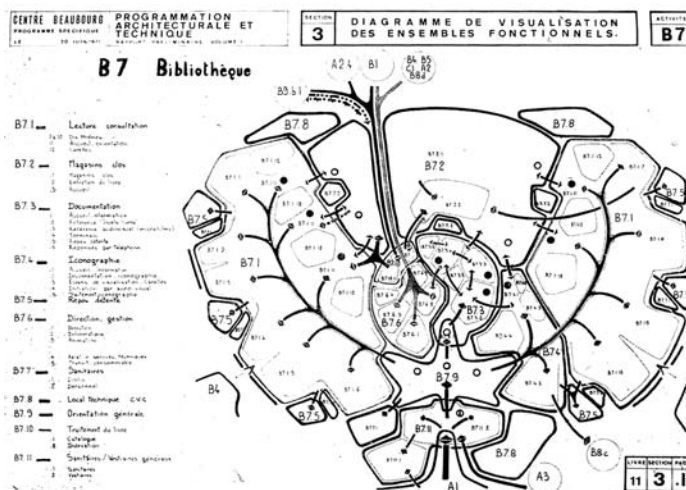
Complejidad y programa

Por otro lado, la complejidad y dimensión de estos nuevos programas otorgaban al desarrollo de los proyectos un carácter inédito. La implantación de estos nuevos contenidos culturales produce una inevitable adaptación del cliente y del arquitecto a la obra en realización. Si ya hemos comentado que prácticamente no existían precedentes de equipamientos musicales como la ópera de Sydney, en el caso del Pompidou se trataba de un conjunto completamente nuevo. En particular, uno de los objetivos fundamentales del proyecto de Piano y Rogers era el de facilitar un uso flexible, variado, incluso imprevisto del edificio. Esta ambición coincide con la reformulación de la política de finales de los 60 y con el intento crítico de desacralizar y democratizar las instituciones culturales y sociales francesas. Desde esta perspectiva se entiende la necesidad de formar previamente un equipo de técnicos para la concepción de un nuevo modelo cultural que pasaba por la elaboración de un programa novedoso y su seguimiento posterior. Así, nace una disciplina autónoma, hasta entonces en manos del cliente y del arquitecto, cuya eficacia se probará durante la construcción del Beaubourg. La “programación”, en palabras del joven arquitecto Sébastien Loste, asignado por la administración para esta tarea, “es la correspondencia entre la organización social y la organización espacial”⁹.

7. Grace Ellen, Lucy: “Utzon’s Sydney Opera House”. En *Australian Art and Architecture*. Melbourne: Edición de Bernard Smith, 1980.

8. Rice, Peter: *An engineer imagines*. Londres-Zurich-Munich: Editorial Artemis, 1994, pp. 28.

9. Silver, Nathan: Op.cit., pp. 9



12. Estudios de programación facilitados por el equipo de Sébastien Loste.

El programa había sido durante el racionalismo, el inductor de la relación unívoca forma-función (figura 12). La creciente complejidad de la organización social de los edificios altera esta relación e incorpora al campo del concurso y de su posterior seguimiento, la elaboración y readaptación de los programas.

El proyecto diferido

Los concursos permiten el establecimiento de relaciones contractuales particulares entre arquitecto y cliente. La fallida experiencia de Sydney indujo en el caso del Pompidou, al menos en apariencia, una nueva relación de los arquitectos con los resultados de la obra. La mayor responsabilidad que adquirieron, animada por el paso atrás de la misma ingeniería que no se quería volver a ver implicada en un problema del calibre de Sydney, se tradujo en la implantación de un sistema de pago de honorarios dependiente de los desvíos de las obras. Por ello, gracias al intenso seguimiento constructivo de los técnicos responsables, especialmente por parte de Piano¹⁰ y de Rice, se desplegó un sistema de definición acompasado a la ejecución de las obras, denominado *fast tracking*, semejante a los microsolaris de Jean Prouvé.

"Identificada por parte de los técnicos una necesidad, se le asocia una rama de la industria. Tras una primera etapa de información y de aplicación de normativa se [...] proporcionaba a los fabricantes las especificaciones de los técnicos que pasan a trabajar conjuntamente. Cuando

un fabricante da con la solución deseada se negocia el contrato. Una vez escogido el fabricante, éste proporciona 'shop drawings' que son verificados por los técnicos antes de la fabricación de la pieza"¹¹.

En el caso de Utzon la colaboración con los industriales¹², como la empresa de azulejos sueca Hoganäs o la australiana de madera laminada Sydmonds, fue fundamental en la definición de algunos aspectos del proyecto. Así, para el arquitecto danés, *"los dibujos son demasiado remotos: solo tienen una función después de que el arquitecto sepa qué es lo que quiere"*¹³. Utzon trabajaba con prototipos, y fue precisamente la no autorización de los mismos en los techos de los auditorios, la que desencadenó la salida del arquitecto de la obra.

La falta de regulación de este procedimiento generó unos sobrecostos que paradójicamente se vieron incrementados por su marcha, una vez todas las incertidumbres resueltas. En París, se implantó un sistema para acompañar la contratación a la concepción, el procedimiento de management contractor consistente en la contratación por parte de la propiedad de una única empresa constructora a un precio fijo y cerrado. Ésta no interviene en el trabajo constructivo para no generar conflictos de intereses y subcontrata y coordina todos los industriales. Era el modelo que Utzon concibió para su no realizada tercera fase de la Ópera que definiría carpinterías e interiores, cuando identificaba una colección de subcontratas y entendía el papel del constructor como el coordinador de

10. Su formación en la empresa constructora familiar y su relación con su mentor el ingeniero milanés Franco Albini, forjó una especial conciencia constructiva reflejada en su obra y en algunas de sus publicaciones como el *Giornale di Bordo* donde afirma que la obra es *"un lugar maravilloso donde todo está siempre en movimiento, donde el paisaje cambia cotidianamente [...] un extraordinario terreno de descubrimiento"*

11. Bordaz, Robert: *Entretiens. Robert Bordaz/ Renzo Piano*, París : Editorial Diagonales, 1997, pp. 130.

12. Como en el caso de Piano, la profesión de su padre, en este caso diseñador de embarcaciones de competición y su formación en la escuela de Copenhague junto a Steen Eiler Rasmussen, contribuyeron a formar esta sensibilidad constructiva de todo su trabajo y de algunos de sus textos como en la entrevista inédita realizada por Marina, Javier, cuando afirmaba que *"La vida en la obra era maravillosa. Ese es el tiempo del arquitecto"*

13. Drew, Philip: *The Masterpiece. Jørn Utzon: A Secret Life*. South Yarra Victoria (Australia): Editorial HGB, 1999, pp. 130.

los trabajos en el solar¹⁴. El trabajo práctico de la empresa escogida en el Pompidou, Grand Travaux de Marseille, consistió en preparar todas las licitaciones y contratos a partir de la documentación elaborada por los técnicos y en realizar un seguimiento y vigilancia de la obra, desvinculada de éstos. Era la *“mejor manera para que el cliente, la industria de la construcción y los franceses aceptaran el control del trabajo por parte de P&R y Arup”*¹⁵. Inversamente, fue un blindaje más del proyecto frente a los industriales franceses y a la vez un puente con sus estructuras productivas.

Así, la clásica secuencia arquitectónica se exfolia en nuevas etapas con motivo de la implantación generalizada de los concursos. Las promesas arquitectónicas que formulan requieren un proyecto diferido, en muchas ocasiones solo posible en la obra, único lugar y momento de confluencia entre todos los agentes intervinientes en el proceso arquitectónico. Las colaboraciones con ingenieros, programadores, clientes, o con el tejido industrial local, deben incorporarse desde el origen del proyecto. En el caso del Pompidou, éste se entiende como un montaje, tanto en su sentido real como en el figurado, tal y como lo describía Benjamin¹⁶, en el que el guión inicial es el concurso y en el que la experiencia colectiva del Beaubourg se realiza mediante la superposición de múltiples intervenciones. El proyecto es un documento complejo que ensambla la descripción de las distintas acciones a realizar. Más que el diseño de una acción coral en la que todos los esfuerzos van a integrarse conjuntamente en un objeto arquitectónico prefijado, la definición del proyecto debe asemejarse al guión cinematográfico. El montaje o collage como proyecto significa que el arquitecto no es autor material de ninguno de los aspectos que concurren en la materialización del objeto arquitectónico, pero sí es el responsable creativo de su puesta en común¹⁷. El concurso define el guión, la obra, el desenlace.

CONCLUSIONES

El análisis comparativo de los proyectos de la ópera de Sydney y del Centro Pompidou y de sus procesos constructivos nos permite intuir la incidencia del procedimiento del concurso en una determinada manera de enfrentarse a la arquitectura. Las incertidumbres que todo proyecto arquitectónico conlleva, se ven multiplicadas en convocatorias de concursos como las referidas, por su tamaño, complejidad, novedad y trascendencia, y por el obligado planteamiento de una apresurada *“promesa arquitectónica”*. La transformación del proyecto arquitectónico durante el proceso constructivo, si es probable en la realidad, es inevitable en el concurso. Así hemos podido constatar en estos dos ejemplos cómo el proyecto desplaza del discurso inicial la estrategia constructiva en favor de la eficacia programática o visual de la propuesta. Por el contrario, su obligada condición material implica una serie de transformaciones que requieren la presencia del arquitecto, director personal y único en el caso de Utzon, conductor y catalizador del proceso en el caso de Piano, Rice y Rogers. Además de las repercusiones en el procedimiento e incluso en la propia arquitectura realizada, asistimos al desplazamiento de la figura del arquitecto, en este caso de la condición mesiánica de Utzon, al pragmatismo de Piano y Rogers, fruto de la sociedad de los años 60¹⁸, una reflexión extensible y no exenta de moraleja en días como hoy.

El debate

La transformación del proyecto no se produce exclusivamente en sus propios límites. También la encontramos desde una perspectiva progresivamente más amplia, en la trayectoria de sus autores y, tal vez, en la evolución de las tendencias arquitectónicas. Los concursos de la relevancia de Sydney y París, propician proyectos con una contundente carga propositiva enmarcada en el posicionamiento de sus autores respecto al momento

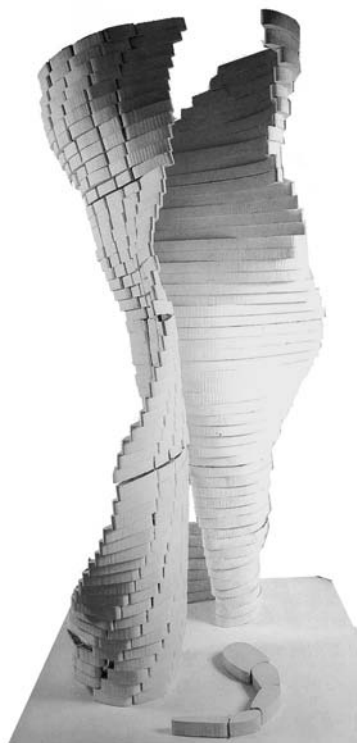
14. Drew, Philip: Op.cit, pp. 257.

15. Silver, Nathan Op.cit, pp. 77.

16. Benjamin, Walter: “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. En *Schriften*, Frankfurt: 1955. Edición castellana: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1973.

17. En la metáfora de Benjamin, contrapone la figura del cirujano que opera con la realidad frente al médium que dirige bajo su autoridad el proceso.

18. Frente al abandono de Utzon de la obra P&R justifican por ejemplo, ante algunas críticas realizadas, incluso por el mismo Jean Prouvé o Alain Colquhoun, que la compactación del esquema produce un *“edificio menos teatral pero más claro”*.



13

13. Maqueta ilustrativa de la evolución de Utzon, del organicismo que muestra la parte derecha, a la arquitectura aditiva (izquierda) que descompone en piezas constructivas la forma.

arquitectónico de su tiempo. Van más allá de la resolución de un programa o un contexto particular al anteponer una ambición arquitectónica que, confrontada con la realidad, conduce hacia nuevos planteamientos.

Utzon realizó una propuesta organicista emanada de una nueva sensibilidad del movimiento moderno, más próxima al arte, al hombre y a la naturaleza. Tras la experiencia de Sydney, su organicismo derivó en la arquitectura aditiva que desarrollaría en otros proyectos ulteriores¹⁹, trazando un camino alejado de toda sospecha formal (figura 13). La aproximación a la arquitectura en la que se instala, donde primero es la parte y luego el todo, anuncia el estructuralismo en su vertiente más formal de arquitectos como Hertzberger o Van Eyck²⁰, surgido de la naturaleza y del despliegue de sistemas cercanos a la industria.

Por su parte, Piano y Rogers ilustran el sueño de Archigram en la entrega de su propuesta inicial, plasmando una actitud propia de la época y el optimismo tecnológico de una generación. El contacto con la industria, la influencia de Prouvé en la óptica postartesanal de la construcción, combinada con cierta visión retórica de la tecnología, convierten la construcción del Pompidou en el tránsito de la arquitectura Archigram a un procedimiento proyectual del que se alimentaría en su parte más visible el High Tech. Como señala Ignasi de Solà Morales en el artículo *Hightech: funcionalismo o retórica*²¹, el High

Tech incorpora una imagen limpia y medioambiental a los postulados de Archigram. Pero además esta arquitectura *"llama la atención sobre los procedimientos de gestión"* donde *"las técnicas empresariales, de management, colaboración interdisciplinar y de nueva división del trabajo, parecen ser la clave que explica la novedad y modernidad de estos edificios"*²², algo que ya estuvo presente en el proceso desencadenado por el concurso del Beaubourg.

Los debates de toda índole surgidos en torno a ambas realizaciones muestran cómo las respuestas de sus autores trascienden los planteamientos iniciales. La ópera de Sydney es más allá de un equipamiento para sus habitantes, la imagen de todo un país y casi de todo un continente. Se trata de una obra ampliamente aceptada por la sociedad pero contestada en su integridad arquitectónica. En el caso de París, el centro Pompidou constituyó, todavía hoy lo es, un objeto de controversia disciplinar y también social, siendo además de un nuevo contenedor cultural, el símbolo de toda una época. La flexibilidad de sus plantas, próxima a la indeterminación, conduce a través de su definición constructiva al intento de la disolución de los límites de la caja miesiana y a una construcción más difusa, maridando una vez más, promesa arquitectónica y su cumplimiento, concurso y construcción.

En definitiva, la arquitectura entendida como realidad ya no podrá ser sólo concebida. A partir de la segunda mitad del siglo XX deberá ser, además, construida, porque solo así habrá sido capaz de validar su apuesta, transformando, sorteando o incorporando las dificultades y posibilidades que han surgido durante su proceso constructivo. El cómo haya sido capaz de atravesar ese tránsito será, al menos, igual de importante para el resultado final que el punto de partida. Si Le Corbusier afirmaba que *"l'important c'est le choix"*, la pérdida de control del proyecto sobre el producto arquitectónico, distancia que se multiplica con la definitiva implantación de los concursos, obliga a ampliar esa condición para una arquitectura posible. ■

19. Destacaríamos la iglesia de Bagesvaerd (1976) o las viviendas de Mallorca.

20. Esta apuesta por el morfoestructuralismo la menciona Pol Erik Skriver, editor de Arkitekten, citando a Norberg Schulz, Christian: *Utzon and the new tradition*. Copenhagen: The Danish Architectural Press, 2005.

21. Solà de Morales, Ignasi: *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

22. Solà de Morales, Ignasi: Op. cit., pp.157.

Bibliografía

- Bordaz, Robert: *Entretiens. Robert Bordaz/ Renzo Piano*, París : Editorial Diagonales, 1997.
- Candela, Félix: "El escándalo de la Ópera de Sydney". En *Arquitectura México D.F y Madrid*: 1968.
- Chémétov, Pierre: "L'Opéra Pompidou". En *Techniques et architecture*. París: Diciembre 1977, nº 317, pp. 62-63.
- Colquhoun, Alain: "Critique". En *Architectural Design*. "Centre Pompidou". Febrero 1977, vol 47, nº2. Londres: Academy Editions, 1947, pp. 96-103.
- Cornu, M: "Ce diable de Beaubourg". En *Techniques et architecture*. París: Diciembre 1977, nº 317, pp. 64-68.
- De Haan, H; Haagsma, I: *Architects in Competition. International Architecture Competitions of the last 200 years*. Londres: Editorial Thames&Hudson, 1988.
- Drew, Philip: *The Masterpiece. Jørn Utzon: A Secret Life*. South Yarra Victoria (Australia): Editorial HGB, 1999.
- Drew, Philip: *Sydney Opera House. Jørn Utzon*. Londres: Editorial Phaidon, 1995.
- Eiffel, J: "Beaubourg: Innovations in a Trojan Horse". En *Architectural Design*. "Centre Pompidou". Febrero 1977, vol 47, nº2. Londres: Academy Editions, 1947, pp. 138-139.
- Ferrer, Jaime, *Jørn Utzon. Obras y proyectos*. Barcelona: Editorial. Gustavo Gili, 2008, pp. 159.
- Frampton, Kenneth: "Jørn Utzon: Forma transcultural y metáfora tectónica". En *AA.VV Serie Monografías*, Madrid: Edita MOPU, 1995.
- Fromonot, Françoise: *Jørn Utzon, architetto della Sydney Opera House*. Milano: Editorial Electa colección Documenti di Architettura, 1998.
- Fromonot, Françoise: "Sydney Opera House". En Picon, Antoine : *L'art de l'ingénieur*. París : Editions du Centre Pompidou, 1997.
- Grace Ellen, Lucy: "Utzon's Sydney Opera House". En "Australian Art and Architecture". Melbourne: Edición de Bernard Smith, 1980.
- Happold, Ted: "Beaubourg: Structure or Engineering". En *Architectural Design*. "Centre Pompidou". Febrero 1977, vol 47, nº2. Londres: Academy Editions, 1947, pp. 128-133.
- Marinelli, Giuseppe: *Il centro Beaubourg a Parigi: "Macchina" e segno architettonico*. Bari : Editorial Dedalo Libri, 1978.
- Mikami, Yuzo: *Utzon's sphere. Sydney Opera House. How it was designed and built*. Tokio: Editorial Shoku Kusha, 2001.
- Miotto, Luciana: *Renzo Piano*. París: Ediciones du Centre Georges Pompidou, 1987.
- Mollard, Claude: *L'enjeu du Centre Georges Pompidou*. París: Union Générale d'Éditions, 1976.
- Moneo, Rafael. En conferencia sobre la Ópera de Sydney. Colegio de Arquitectos de Girona, Mayo 2005.
- Nieto, Fuensanta; Sobejano, Enrique: "Jørn Utzon". En *AA.VV Serie Monografías*, Madrid: Edita MOPU, 1995.
- Norberg Schulz, Christian: *Utzon and the new tradition*. Copenhagen: The Danish Architectural Press, 2005.
- Piano, Renzo; Rogers, Richard: "Piano+Rogers: A Statement". En *Architectural Design*. "Centre Pompidou". Febrero 1977, vol 47, nº2. Londres: Academy Editions, 1947, pp. 87-90.
- Piano, Renzo; Rogers, Richard: "L'Histoire d'un projet". En *Architectural Design*. "Centre Pompidou". Febrero 1977, vol 47, nº2. Londres: Academy Editions, 1947, pp. 54-59.
- Piano, Renzo: *Giornale di Bordo*. Florencia: Passigli Editori, 1997.
- Piano, Renzo: *Renzo Piano Building Workshop, complete works*. Londres: Phaidon Press Limited, 1993.
- Picon, Antonie: *Du plateau Beaubourg au Centre Pompidou. Renzo Piano, Richard Rogers. Entretien avec Antoine Picon*. París: Editions du Centre Pompidou., 1987.
- Pomeroy, Michael: *Sydney Opera House. How it was built and why it is so*. Sydney: Ed Collins, 1984.
- Prouvé, Jean : "La permanence d'un choix", entrevista con Demoriane, H. En *Architecture d'aujourd'hui*. "Renzo Piano". Febrero 1982, nº 219. París: Editorial Groupe Expansion, 1930, pp. 48-49.
- Prip-Buus, Mogens: *Letters from Sydney. The Sydney Opera House Saga Seen through the eye of Utzon's chief assistant Mogens Pip Buus*. Hellerup (Dinamarca): Bløndal documentary, 2000.
- Rabeneck, A: "Beaubourg: Process and Purposes". En *Architectural Design*. "Centre Pompidou". Febrero 1977, vol 47, nº2. Londres: Academy Editions, 1947, pp. 104-109.
- Rice, Peter: *An engineer imagines*. Londres-Zurich-Munich: Editorial Artemis, 1994.
- Rice, Peter: *Mémoires d'un ingénieur*. París : Editorial Le Moniteur, 1998.
- Rice, Peter: "La structure métallique". En *Architecture d'aujourd'hui*. Febrero 1982, nº 219. pp. 60-65. París: Editorial Groupe Expansion, 1930.
- Sánchez Marina, Javier ; Arnardóttir, Halldóra : *Entrevista realizada a Utzon en Can Feliz*. Mallorca, 31.03.2001, no editada.
- Silver, Nathan: *The making of Beaubourg, A building biography of the Centre Pompidou, Paris*. Cambridge, Massachussets: The MIT press, 1994.
- Smithson, Peter y otros: "La parole est aux architectes". En *Architecture d'aujourd'hui*. Renzo Piano". Febrero 1982, nº 219. pp. 52-53. París: Editorial Groupe Expansion, 1930.
- Solà de Morales, Ignasi: *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Utzon, Jørn: *Clouds*. Entrevista. Copenhague: Televisión Pública Dinamarca, 1994.
- Weston, Richard: *Utzon: inspiration, visión, architecture*. Hellerup (Dinamarca): Editorial Bløndal, 2002.

Alberto Peñín Llobell, Doctor, profesor lector del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña

SAN MICHELE. ENTRE CIELO Y MAR

SAN MICHELE, BETWEEN SKY AND SEA

Pablo Blázquez Jesús

RESUMEN El cementerio es uno de los tipos arquitectónicos más profundos y metafóricos. El concurso para la ampliación del cementerio de San Michele, convocado en 1998 por la administración Municipal de Venecia, se convierte en un excelente campo de pruebas sobre el que poder analizar el contexto histórico en torno a esta tipología, y su relación con la ciudad y el territorio. El estudio de este caso concreto nos permite descubrir personajes, relaciones casuales y hallazgos que se despliegan a lo largo del texto. La historia del cementerio de San Michele es también la crónica de la transformación de la ciudad de Venecia y su Laguna. Interpretando este concurso como un instrumento de investigación, el objetivo del artículo es el de comprender la realidad contemporánea de la arquitectura funeraria a través de la isla de San Michele, Venecia, y las propuestas finalistas de Carlos Ferrater, Enric Miralles y David Chipperfield. Una historia bajo la cual se vislumbran claves que nos sirven para reflexionar acerca del cementerio contemporáneo, la ciudad y el territorio.

PALABRAS CLAVE cementerio; Venecia; concurso; Ferrater; Miralles; Chipperfield.

SUMMARY The cemetery is one of the most profound and metaphorical kinds of architecture. The competition for the extension of the San Michele Cemetery, called in 1998 by the Venice municipal administration, is an excellent testing ground on which to analyse the historical context surrounding this type of architecture, and its relationship with the city and the region. The study of this particular case allows us to uncover characters, casual relationships and findings that unfold throughout the text. The history of the San Michele cemetery is also the chronicle of the transformation of the city of Venice and its Lagoon. Interpreting this competition as a research tool, the aim of the paper is to understand the contemporary reality of funerary architecture through the island of San Michele, Venice, and the finalist proposals of Carlos Ferrater, Enric Miralles and David Chipperfield. It is a history in which keys are glimpsed that serve our reflection about the contemporary cemetery, the city and the region.

KEY WORDS cemetery; Venice; competition; Ferrater; Miralles; Chipperfield .

Persona de contacto / Corresponding author: blazquez@bso-arquitectura.com. Arquitecto: BSO arquitectura

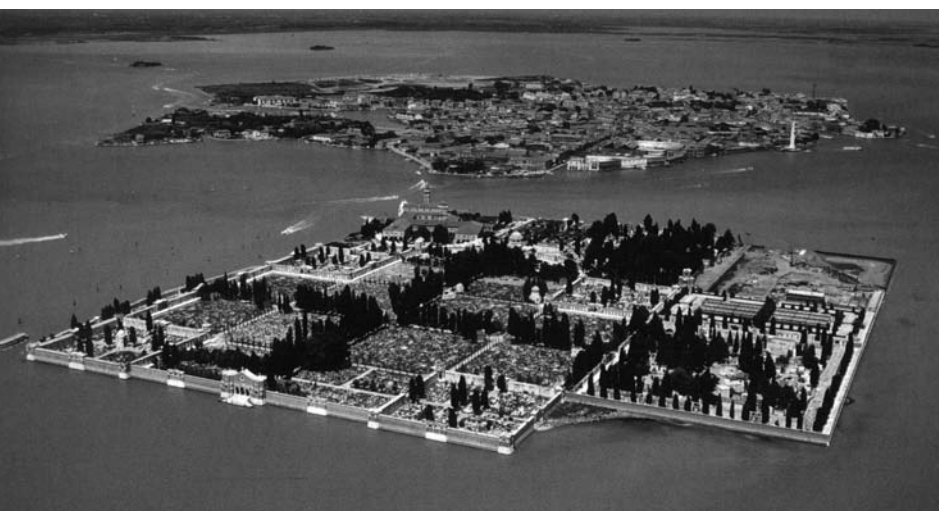
ANTECEDENTES

El cementerio como tipo arquitectónico por antonomasia junto con el templo y la casa se ancla en la antigüedad del hombre, nos proyecta desde el pasado hacia el futuro, no existe prácticamente cultura alguna que abandone a sus difuntos sin ceremonias o monumentos en su memoria. Nichos en altura, tumbas, lápidas, panteones, columbarios, túmulos... son muchas las construcciones funerarias resultado de una larga tradición y en los que se reúnen las ideologías, religiones, efemérides e historias de personas que habitaron un determinado lugar. Los cementerios se convierten así en testimonios vivos de las transformaciones que se han producido a lo largo del tiempo en la sociedades, símbolos de una evolución en la conciencia del ser humano, lugares entendidos como fronteras de contacto entre el mundo de los vivos y el de los muertos desde los que percibir el peso de nuestros antepasados y comprender el horizonte de nuestra existencia.

La historia de los recintos funerarios está repleta de oscilaciones pendulares en el tiempo. Desde el siglo V d.C. las inhumaciones se realizaron en las iglesias o en el interior de sus dependencias consagradas, mientras que las personas con menos recursos eran enterradas en los patios contiguos al templo religioso en los que se

abrían grandes fosas. Conventos y hospitales también asumieron gran parte de estos enterramientos hasta aproximadamente el siglo XVIII. A comienzos de la Edad Contemporánea, las ciudades se habían convertido en grandes cementerios que con el avance del siglo XVIII, hacían insostenible los problemas de espacio intramuros. La colmatación de los camposantos junto a las denuncias de insalubridad por estas prácticas comenzaron a tener un importante protagonismo en la sociedad que empezaba a abrazar los ideales de la Ilustración. Las grandes epidemias que azotaban Europa supusieron un punto de inflexión para los cementerios que se convirtieron en simples infraestructuras de servicio condenados a un exilio necesario que ordenaba la construcción de nuevos recintos funerarios alrededor de las ciudades europeas. El siglo XIX trajo consigo la planificación de auténticas ciudades para los muertos, lugares alejados de los angustiosos emplazamientos urbanizados, cerrados, convertidos y mono-funcionales que se reflejan por ejemplo en la necrópolis parisina de Père-Lachaise.

Durante el siglo XX las necrópolis siguieron vinculados a conceptos decimonónicos. El aumento de la población debido a la continua expansión urbana y las dos guerras mundiales provocaron numerosos problemas de colmatación en los camposantos europeos, por lo que se



1. Islas de San Michele y Murano.
2. Bordone, Benedetto: "Laguna de Venecia".
3. Isla de Sacca Matia

1

adoptó la solución del crecimiento en altura mediante "nichos". Los cementerios intentaron aprovechar al máximo el espacio disponible extendiendo esta solución hasta la saciedad, como si de un aparcamiento para difuntos se tratase, lo que supuso nada más que un alivio coyuntural. Hitos aislados, como el *Cementerio Ideal* de Teodoro Anasagasti, o los Monumentos y Memoriales a los caídos en las guerras del siglo XX, hacia el que mostraron especial interés los arquitectos del Movimiento Moderno, no contribuyeron por sí solos a aliviar la sensación de abandono de la arquitectura funeraria. Algunas obras provocaron un impacto inicial como el concurso convocado en el año 1915 para el cementerio de Estocolmo y posteriormente construido por Asplund y Lewerentz (primer acercamiento del Movimiento Moderno a esta tipología arquitectónica), la ampliación en 1971 de San Cataldo en Módena de Aldo Rossi, o el diálogo entre tumba y cementerio planteado por Carlo Scarpa en Altivole para la familia Brion finalizado en el año 1978. Ejemplos que nos hicieron preguntarnos si la arquitectura funeraria se encontraba en condiciones de vivir una nueva revisión histórica.

Alcanzamos aquí un punto de inflexión en este breve recorrido histórico. A partir de los años cincuenta del siglo XX, el cementerio no se plantea en modo alguno como materia de discusión. Los arquitectos contemporáneos se han centrado en el desarrollo y la investigación de otras tipologías arquitectónicas alejadas de la tipología funeraria, sin embargo algunos proyectos han alcanzado en los últimos tiempos una importante trascendencia, no exenta de críticas y rechazos por parte de la sociedad, como los ejemplos de Finiserra de César Portela, Igualada de Enric Miralles y Carme Pinós, o fuera de nuestras fronteras el *Sky Cemetery* de NL Architects que plantean la posibilidad de construir una necrópolis a modo de rascacielos en el centro de la ciudad de Nueva York.

ISLA, PAISAJE Y TERRITORIO

San Michele asoma entre Venecia y Murano cerrada sobre sí misma. Un pedazo de tierra suspendido entre cielo y mar, como muchas de las islas que forman este paisaje (figura 1). Un camposanto conocido bajo el sobrenombre de "la isla de los muertos" y en el que descansan personajes ilustres como Igor Stravinsky, Luchino Visconti o Joseph Brodsky.

El concurso convocado en el año 1998 por la Administración Municipal de Venecia propone la necesaria, pero a la vez compleja, ampliación de su cementerio. La lectura de la intervención debe de ser observada a través de una mirada lejana, estirando la sábana del pensamiento arquitectónico sobre la realidad detallada, descubriendo un nuevo territorio transformado, sin alterarlo. Miradas que desvelarán nuevas situaciones, personajes e historias escondidas bajo cada una de las intervenciones presentadas.

La Laguna de Venecia con 550 km² y más de 50 km de límites de arena y tierra, es la pieza clave para comprender las transformaciones y acontecimientos que han terminado por alterar de forma radical la realidad de este lugar. Un paisaje marcado por su horizontalidad, bañado por una gran superficie de agua que sólo se abre en tres puertos hacia el Mediterráneo, desde donde entra el agua salada y se expulsa salobre gracias al movimiento de las mareas. Durante los años de la República Veneciana, la Laguna estaba formada por un archipiélago de islas elevadas sobre el mar, siendo Venecia su epicentro, cada una de ellas con una función específica, muy ligada a su situación y características (figura 2). Un paisaje que con el paso del tiempo se ha ido transformando y bajo el cual descansan antiguas islas como Centrianica, Ammiana y Costanziaca. El agua era el elemento mediante el cual se conectaban las islas que formaban parte de este sistema,



la Laguna funcionaba como un espacio de tránsito, intersticial. Todavía hoy se pueden observar grupos de pilotes que emergen sobre el agua marcando el recorrido que deben seguir las embarcaciones para evitar bajíos, bancos de arena o algunas de estas islas hundidas.

El progresivo descenso en el comercio debido a la gran crisis económica mundial de los años treinta del siglo XX, y el imparable desarrollo industrial, reflejaron la incapacidad de crecimiento comercial que sufría Venecia dado su aislamiento. La iniciativa de construir un puente que conectara Venecia con tierra firme en el año 1931 generó tal transformación sobre la isla y el sistema, que la Laguna pasó de ser el único medio de conexión entre las islas, a ser entendida como un obstáculo. La actividad económica se centró entre Venecia y Murano, quedando prácticamente olvidados el resto de pequeños islotes. Todo aquel archipiélago de islas interdependientes se desvaneció entonces dando paso a esta "otra Venecia" que se bate entre dos mareas, la de la propia naturaleza que amenaza constantemente la construcción de la

ciudad, y la de los turistas ávidos de recorrer sus calles y comercios.

Aquella obra modificó radicalmente la concepción de Venecia como pieza fundamental del sistema lagunar. Sin embargo Anne Lacaton, arquitecta y miembro del jurado para el concurso del Parque de la Laguna de Venecia realizado en el 2008 escribía lo siguiente: "*Viajar a Venecia sin pasar por San Marcos, surcando la Laguna en una pequeña embarcación, de isla en isla, los ojos a ras de agua, crea una extraña relación con el paisaje y el territorio*"¹.

Las palabras de Anne Lacaton muestran la existencia aún hoy de la antigua Venecia, lejos de ese mundo de canales, puentes y máscaras carnavalescas. Un lugar más, dentro del conjunto de islas olvidadas que aún siguen conservando la esencia de la Laguna veneciana (figura 3). Es este el valor que subyace oculto tras el concurso para la ampliación del cementerio. El verdadero interés que contiene aún a día de hoy la isla de San Michele es el de seguir siendo una isla, que se protege del envite de las mareas cerrándose sobre sí misma, a la espera de la

1. Lacaton, Anne: "Comentarios del jurado". En *Concurso 2G competition: Parque de la Laguna de Venecia = Venice Lagoon Park*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.



4

4. "Isla de San Michele y San Cristóforo della Pace"

5. Böcklin, Arnold: "La isla de los muertos".

6. Fases para la ampliación del concurso



5

llegada de sus póstumos visitantes. Sólo el agua es capaz de rodear sus muros y de hacernos llegar hasta ella.

TRAZAS

*"¡Resulta difícil imaginar los montones de cadáveres que durante siglos han acogido iglesias y claustros! Periódicamente, para hacer sitio, se quitaban del suelo de las iglesias y de los cementerios los huesos acabados de secar amontonándolos en las galerías de los osarios, en los forjados de las iglesias, debajo de los laterales de las bóvedas, o se embutían en hoyos inutilizados, al lado de muros y pilares. De esta forma los visitantes de la iglesia, los clientes de las tiendas del cementerio, en efecto, los porches del cementerio con frecuencia se convertían en mercados, corrían sin cesar el riesgo de dar en algún resto humano caído de un osario u olvidado por un sepulturero"*².

El paso del tiempo ha conseguido reabsorber los antiguos camposantos de Venecia, como en la gran mayoría de las ciudades europeas. Cualquier ciudad es por sí misma un cementerio que ha sido reabsorbido con absoluta

naturalidad. La ciudad se convierte en un palimpsesto en el que la historia va dejando su huella componiendo un nuevo territorio. No debe sorprendernos que cuando paseamos por ellas es posible que estemos pisando antiguas necrópolis o camposantos.

El edicto napoleónico que en 1804 ordenó que se alejasen los camposantos del interior de Murano y Venecia constituye el punto de partida de la historia del futuro cementerio de San Michele. La primera isla que configuró el nuevo cementerio para los habitantes de la Laguna fue San Cristóforo della Pace. Inaugurado en 1813 y diseñado por Giovanni Antonio Selva, pronto resultó insuficiente. Se amplió con la cercana isla de San Michele sin existir aún conexión física entre ellas (figura 4). Es en 1835 cuando se unen ambas islas, pasando a ser conocida como la isla de San Michele. En 1858 se convoca el concurso para el rediseño y la ampliación del cementerio del que resultó vencedor Annibale Forcellini, con una propuesta de marcado carácter ortogonal que remata el borde de la isla con un muro de mampostería de piedra de Istria para protegerlo de las mareas.

6



Resulta difícil imaginar lo que supuso en aquel tiempo el cierre y traslado de los camposantos. Desplazamientos, con todo el contenido poético que esto implica, que como barcos de Caronte, cruzaron la Laguna desde Venecia y Murano hasta San Michele (figura 5). Es irónico pensar que en la actualidad los difuntos, en su último viaje, crucen del mismo modo la Laguna a bordo de una barcaza o de una góndola, esa *"singular embarcación tan típicamente negra como, entre todas las cosas de este mundo, lo son los ataúdes"*³, hacia el cementerio de San Michele, como antaño lo hicieran los ciudadanos de la República Veneciana.

Muchas son las capas y estratos sedimentados en el Cementerio de San Michele, algunos ocultos, como la antigua isla de San Cristóforo della Pace, hoy irreconocible, otras se nos muestran visibles como la traza del cementerio original de 1835, la iglesia de San Michele de 1469 primer ejemplo de arquitectura renacentista de la ciudad y el claustro. Un continuo proceso de ampliaciones y adiciones respecto del proyecto inicial. Sobre la propuesta de Annibale Forcelli, que se prolongó durante más de un siglo debido a modificaciones en el proyecto original, se convoca en 1998 el concurso para la ampliación del cementerio de San Michele.

EL CONCURSO

Los concursos de arquitectura deberían funcionar como paréntesis en la línea del tiempo. Espacios para la reflexión desde los que se lancen interrogantes, pausas en nuestro viaje en el que nos inundará la incertidumbre, cuestiones que suscitarán nuevos encuentros y oportunidades capaces de generar ideas con un cierto grado de

libertad, herramientas que elaboren posibles soluciones sobre lugares reales o imaginarios, permitiéndonos hacer revisiones del contexto temporal en el que se enmarcan las propuestas.

Las grandes necrópolis europeas sufrieron en su mayoría durante el siglo XX el problema de su propia saturación. En el caso de Venecia, las casi mil trescientas defunciones al año, sumado al lento proceso de mineralización de los cadáveres, dada la cercanía del nivel freático a las tumbas, imposibilitaban la renovación constante del camposanto. La colmatación del cementerio, y la necesidad de reutilización de los fangos generados por el saneamiento de los canales de la ciudad de Venecia fueron razones más que suficientes para esta nueva convocatoria. Las posibles soluciones para afrontar esta ampliación pasaban por trasladar el nuevo cementerio, de nuevo, a otra isla de la Laguna o, como finalmente se decidió, ampliar el cementerio existente.

Detenida en el tiempo, colmatada y clausurada, Venecia reúne como ninguna otra ciudad la imagen propia de un cementerio. Es paradójico pensar que mientras la ciudad se encuentra estancada, en el doble sentido, su cementerio sigue creciendo como si de una obra eterna se tratase. La ampliación se subdividía en dos fases con una superficie total de 60.000 m² (15.000 m² correspondientes a la primera fase y 45.000 m² de la segunda) (figura 6). La primera fase debía cerrar el perímetro rectangular de la isla de San Michele en su extremo noreste, incorporando un atracadero y disponiendo la capilla, tanatorio, crematorio, fosa común y el área de servicios funerarios. La segunda fase proponía la creación de una nueva isla en la zona este, junto a la existente, sobre la

2. Ariès, Philippe: *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1984.

3. Mann, Thomas: *La muerte en Venecia*. Barcelona: Diario Público, 2010.



7

7. Fotomontaje de la propuesta. Carlos Ferrater.

8. Planta de la intervención. Carlos Ferrater

9. Alzado y sección longitudinal. Carlos Ferrater.

nueva plataforma cuya construcción estará soportada por los fangos extraídos de los canales de Venecia. El programa para la segunda fase contemplaba 15.000 nuevos nichos, de los que el 50% corresponderán a tumbas, 40% nichos y un 10% columbarios de restos mortales o incineraciones. Uno de los requisitos fundamentales del concurso era la elevación de las cotas de las nuevas tumbas a una altura superior a 3 metros, para que el proceso de mineralización no afectase nuevamente a la correcta renovación del cementerio. Esta necesidad chocaba con el paisaje horizontal de la Laguna, por lo que las intervenciones tendrían que resolver dicha cuestión con una gran sensibilidad.

Al concurso fueron invitados 145 estudios de arquitectura de entre los que fueron seleccionados 15 para la fase final. Es necesario, para cualquier estudio de un proceso de selección mediante la figura del concurso de ideas saber de antemano quienes fueron los miembros del tribunal. El jurado estuvo formado por L. Benévolo, A. Foscari, K. W. Forster, M. De Michelis, B. Secchi, P. A. Croset y S. Boeri además de los representantes técnicos y políticos del Ayuntamiento de Venecia. El ganador fue el equipo dirigido por David Chipperfield, seguido por los españoles Enric Miralles y Carlos Ferrater (segundo y tercer premio), y el italiano Giorgio Lombardi (cuarto premio).

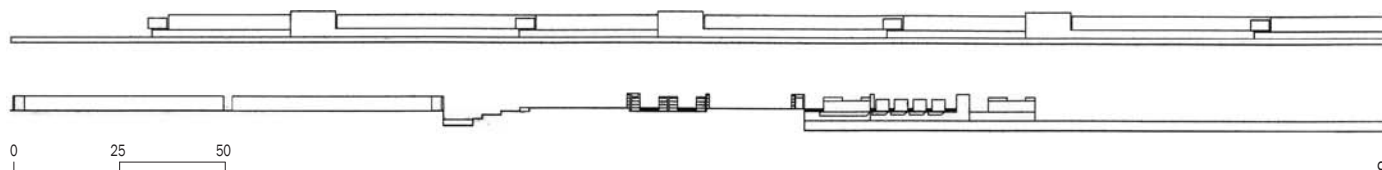
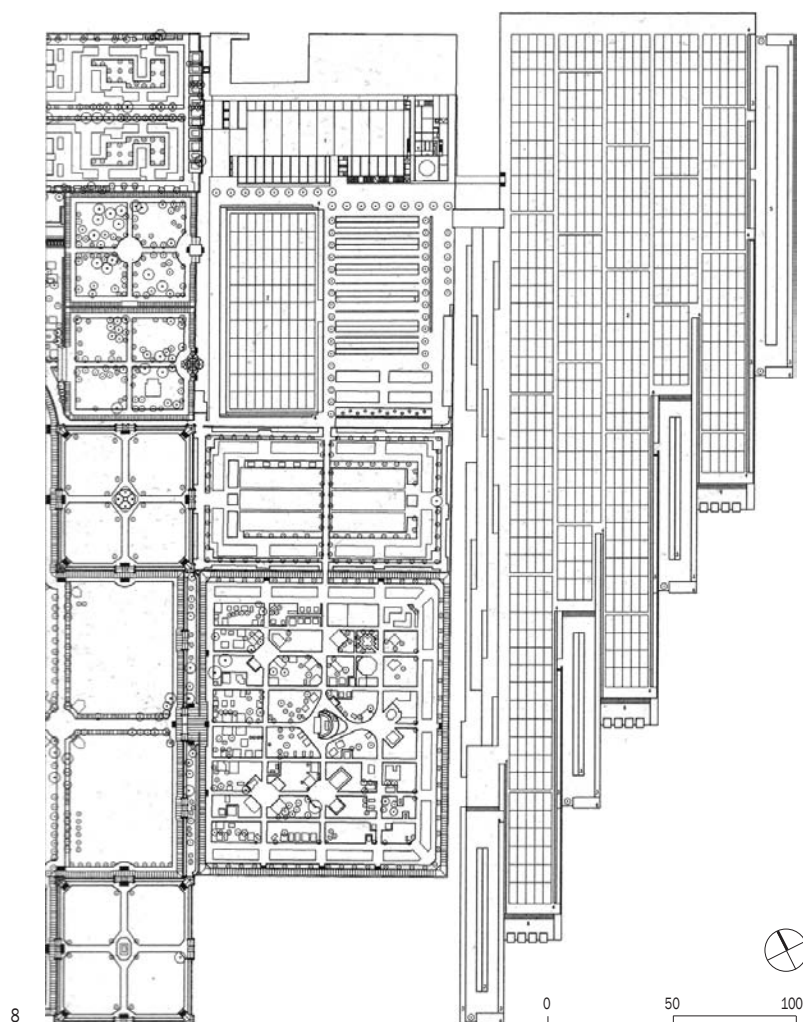
CARLOS FERRATER (TERCER PREMIO)

La sugerente imagen de un barco atracado junto a la isla de San Michele (figura 7) es la presentación del proyecto de Carlos Ferrater. Una embarcación a la espera de recibir los cuerpos de los venecianos, algo semejante al recuerdo del viaje por la Laguna del *Teatro del Mondo* de Aldo Rossi. El proyecto propone por un lado la primera ampliación con el límite ya establecido, por otro, el nuevo

cementerio redefine un nuevo borde, una gran plataforma sobre los fangos dragados de los canales.

En el caso de la propuesta de Carlos Ferrater (figura 8), el proyecto asume en la primera fase esta condición de recinto, cerrándose sobre sí mismo. Se construye una plataforma de baja altura sobre el agua que facilita el acceso a las embarcaciones. En su extremo y junto al acceso se sitúa la capilla y el crematorio. La sección del edificio convierte la experiencia del viaje y la llegada al cementerio en una condición espacial (figura 9). La actuación se articula mediante un patio central en torno al cual se desarrollan los usos y trabajos relacionados con la actividad en el cementerio: reparaciones de tumbas, talleres de madera y flores y demás instalaciones. El propio edificio conforma el muro perimetral y construye el espacio exterior, que se cierra visualmente hacia Venecia, al igual que el cementerio original.

Un pequeño canal separa la nueva isla correspondiente a la segunda fase del concurso. Ferrater se muestra más dialogante con el paisaje en esta parte de la intervención, proyectando un nuevo borde de forma variable gracias a las plataformas que interactúan con el movimiento de las mareas, tal y como lo hacen algunas de las islas de la Laguna que desaparecen bajo la pleamar. El proyecto subdivide en distintas cotas los recorridos del cementerio, realizándose los enterramientos a nivel de tierra y el recorrido posterior a través de las cubiertas. La nueva plataforma sólo construye el borde oriental con una pieza que contendrá osarios, nichos y panteones. Esta decisión vuelve a acentuar la idea del cierre de la isla, aunque bien es cierto que el borde no acaba por construir un recinto aislado, sino que sirve de protección frente a las mareas de la segunda fase de la intervención. El recurso de construir sólo un límite refuerza el nuevo



paisaje del cementerio, ligado a la horizontalidad de la Laguna.

Nuestra cultura ha interpretado generalmente el cementerio como un recinto limitado, acotado y cerrado y quizás sea en este punto donde la propuesta de Carlos Ferrater se separe de las intervenciones que plantean Enric Miralles y David Chipperfield. Cabe preguntarse si la respuesta a un camposanto acotado y colmatado como hasta ese momento lo era el de San Michele deba ser otro cementerio ensimismado.

ENRIC MIRALLES (*SEGUNDO PREMIO*)

Miralles opta por una propuesta intrincada e incluso en algunos casos provocadora, abordando el concurso desde una estrategia completamente distinta al resto de las soluciones. Sirviéndose de la figura en espiral elaborada por Max Bill y rematando por completo la actuación en la isla de San Michele en claves orgánicas. La primera fase corresponde al inicio tanto del proyecto, como del recorrido, y es un epílogo para lo que luego sucederá al otro lado de la isla. Un espacio de transición entre dos realidades diferentes y contrapuestas.

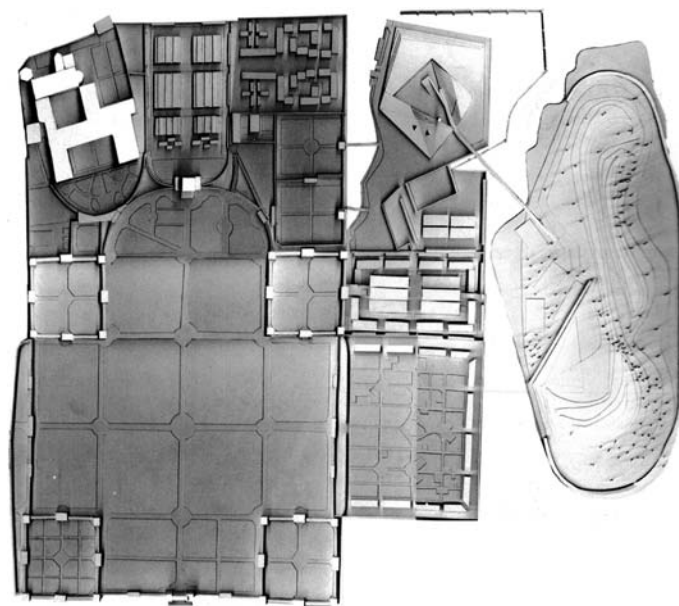
10. Fotomontaje de la Laguna de Venecia.
Enric Miralles.

11. Maqueta. Enric Miralles 12: Croquis.
Enric Miralles.

12. Croquis. Enric Miralles.



10



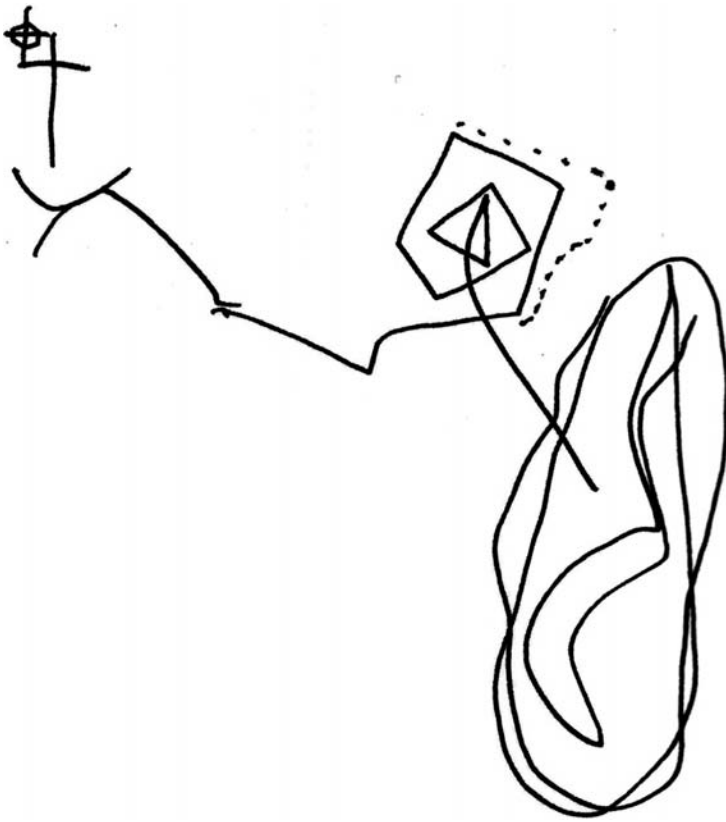
11

El proyecto intenta comprender y actuar sobre la Laguna (figura 10), no sólo sobre el pedazo de tierra entre Venecia y Murano. Frente a la propuesta de Carlos Ferrater que planteaba la idea de un cementerio estático en el tiempo, Enric Miralles sugiere la posibilidad de que un cementerio no debe ser una obra eterna. Para ello, el arquitecto proyecta una estrategia mediante la cual una vez se colmatase esta primera isla, las futuras ampliaciones emergerían como pequeñas islas-cementerio a lo largo de la Laguna veneciana. La intervención de Miralles opta por una estrategia a través del tiempo, recordándonos la existencia de un paisaje en continua transformación.

Algunas de las claves fundamentales para entender la propuesta en San Michele aparecen años atrás durante el proyecto y la construcción del cementerio de Igualada, obra de Enric Miralles y Carme Pinós (1984-1994). Miralles diseña en Igualada una obra efímera que el tiempo se encargará de ocultar. Espacio y tiempo se fusionan en Igualada donde la gran brecha del cementerio será cerrada por una cubierta ajardinada que reconstruirá el nivel del terreno y que gracias a las copas de los árboles terminarán por absorber la obra. La reflexión en torno al tiempo resuena tras los proyectos de Igualada y San Michele, ejerciendo un papel fundamental en la obra de Miralles, sobre todo después de leer las palabras del propio

Enric en la colección de textos que la "Fundación Caja de Arquitectos" ha reunido para recordar al arquitecto catalán fallecido en el año 2000: *"Un proyecto no cierra diálogos: siempre deja cosas inacabadas, porque es imposible resolverlas y porque así es mejor. El diálogo puede resumirse en el próximo proyecto recuperando finales perdidos, trabajando con ellos en el tiempo. La duración del proyecto se traspasa de uno a otro, con relaciones invisibles y razones secretas que continúan existiendo"*⁴.

La nueva isla en forma de bastión queda definida por un borde natural que aparecerá y desaparecerá con el movimiento de las mareas. La sección, en la que se albergan nichos y tumbas, queda definida por una tapia perimetral que cierra por completo la isla. El agua aparece como elemento de cisura y delimitación, erosionando y penetrando los límites de la nueva intervención. La propuesta de Miralles trabaja constantemente el concepto del borde, recinto y límite entre naturaleza y objeto, en este caso se opta por cerrar la segunda isla, después de haber provocado experiencias, recorridos y miradas que acontecen el sentido final de aislamiento (figura 11). *"Una tierra exhausta de este constante enterrar y desenterrar, enterrar y desenterrar..."*⁵, es la principal razón por la que el arquitecto aborda la segunda fase creando una nueva isla en la Laguna, construyendo un nuevo territorio.



12

Si el tiempo es invisible, el proyecto de Miralles lo transforma en visible consiguiendo espacios que evocan lo inmaterial de un cementerio. Una propuesta entendida como un proyecto inacabado, un juego de variaciones que se bifurcan en diversas direcciones. Una isla expulsada por gemación que el tiempo y la propia naturaleza se encargarían de transformar para incorporarla al resto de islas que componen el paisaje de la Laguna. En *El tiempo, gran escultor*, Marguerite Yourcenar escribía: “El día que una estatua está terminada, su vida, en cierto sentido, empieza. Se ha salvado la primera etapa que, mediante los cuidados del escultor, la ha llevado desde el bloque hasta la forma humana, una segunda etapa, en el transcurso de los siglos, a través de alternativas de adoración, de admiración, de amor, de desprecio o de indiferencia, por grados sucesivos de erosión y desgaste, la irá devolviendo poco a poco al estado mineral informe al que la había sustraído su escultor”⁶.

El croquis se convierte en uno de los elementos más sugerentes de la propuesta expresando gran parte del contenido de la propuesta (figura 12). Una vez completada la primera fase, se lanza una línea que nos lleva hacia la nueva isla, una tierra que en nada recuerda a la anterior, una forma sorprendente, el territorio para pasear,

reflexionar y disfrutar. El jardín que nunca ha tenido Venecia. Una nueva isla que como futuras ampliaciones del cementerio, podrían emerger de la Laguna. Es en el recorrido imaginado por Enric, “la promenade architecturale” de la que hablara Le Corbusier, donde reside la potencia de su proyecto. Un recorrido cuyo centro está formado por la capilla y el crematorio, y con destino el mar. No es difícil imaginarnos en el antiguo camposanto de San Michele, rodeados por sus muros perimetrales, y tomar el puente que nos conecta con la ampliación, la nueva isla emergida, elevando nuestra mirada por encima de las tumbas, observando la inmensidad de la Laguna desde un nuevo punto de vista, a la altura de las cúpulas y los campanarios venecianos. “Ascender por el aire antes de volver a la tierra”⁷, un regalo para los póstumos visitantes que concede la última mirada hacia la Laguna, Venecia y su territorio.

DAVID CHIPPERFIELD (Primer Premio)

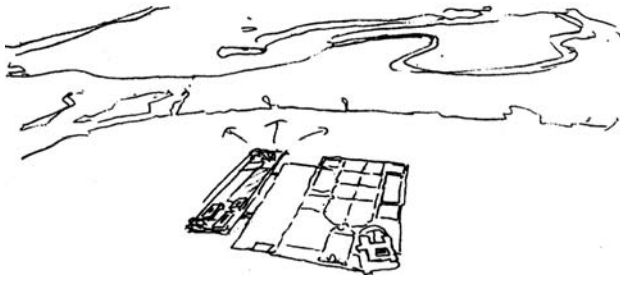
David Chipperfield obtuvo el primer premio del concurso introduciendo una variante distinta al resto de propuestas. La diferencia entre el proyecto del británico con respecto al de Miralles o Ferrater reside en la estructura organizativa que diseña, lo que le permite agrupar todos los usos del cementerio en una serie de piezas que construyen la

4. AA.VV.: *Enric Miralles 1972-2000*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011.

5. *Enric Miralles + Benedetta Tagliabue: 1995-2000*. El Croquis. Nº 72. Madrid: El Croquis. 2000.

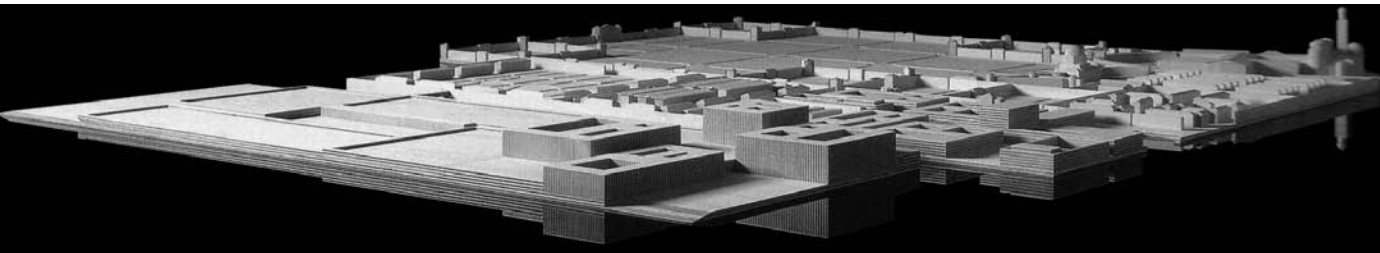
6. Yourcenar, Marguerite: *El tiempo, gran escultor*. Madrid: Alfaguara, 1989.

7. *Enric Miralles + Benedetta Tagliabue: 1995-2000*. El Croquis. Nº 72. Madrid: El Croquis. 2000.

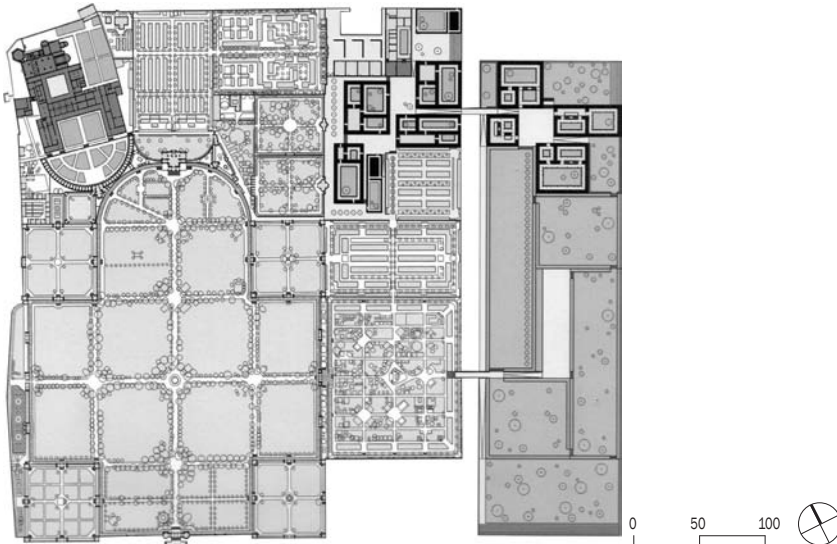


13

- 13. Boceto. David Chipperfield.
- 14. Maqueta de la intervención.
- 15. Planta de la propuesta. David Chipperfield.
- 16. Contacto entre la ampliación y el cementerio existente.
- 17. Fisura de entrada hacia el patio.
- 18. Secciones longitudinales. David Chipperfield.



14



15

intervención. Los bocetos presentados por Chipperfield, a la vez que ocurre con el de Miralles, transmiten la esencia del proyecto: compactación de la intervención en volúmenes edificatorios de distintas escalas, búsqueda de una relación directa con la Laguna, sus mareas, vistas, horizontalidad y perspectivas intencionadas hacia Venecia y Murano (figura 13).

La simplicidad formal y rotundidad del proyecto recuerdan en algún momento al de Aldo Rossi para el cementerio de San Cataldo de Módena. Su compactación, provocada por el juego de volúmenes y la claridad en la implantación, que respeta las directrices del cementerio actual, rompen con la idea del cementerio ensimismado como hasta entonces había sido (figura 14). El proyecto de David Chipperfield puede resumirse en patios, edificios, tumbas y jardines (figura 15). Resulta sorprendente observar como el cementerio de San Michele junto con la

ampliación estructuran la única trama ortogonal de este territorio. La “isla de los muertos”, como se le conoce comúnmente, pretende introducir un cierto orden en el “desorden” lagunar veneciano.

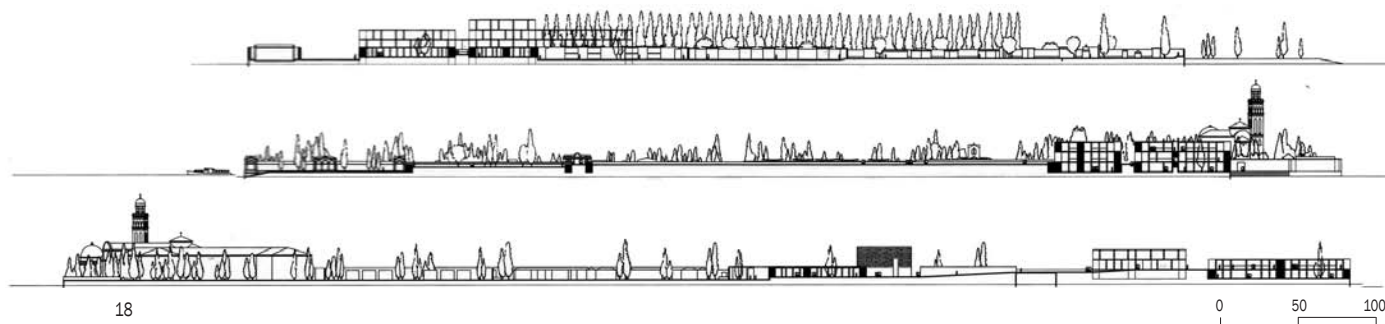
En el año 2008 finalizó la construcción de la primera fase del proyecto en la que el crematorio destaca sobre el resto de edificaciones, situándose a su alrededor el resto de usos, cercanos al embarcadero. Materializados en piedra de Istria, cuatro son los volúmenes que se alzan como bloques esculpidos, abstractos y herméticos, con proporciones y usos diferenciados. Las circulaciones públicas ocurren en el espacio generado entre las piezas, provocando tensiones secuenciales, casi laberínticas, que van atravesando caminos, plazas, canales y preexistencias del antiguo cementerio, recordando las sensaciones de caminar por Venecia (figura 16). Unas simples y pequeñas fisuras nos permiten acceder al interior de las piezas, articuladas



16



17



18

en torno a patios de sección porticada, conteniendo los nichos que favorecen la reflexión y recogimiento (figura 17).

Cuatro son las piezas que completarán la segunda fase que, con tres plantas, agrupan la totalidad de los panteones, nichos y osarios alrededor del patio ajardinado en torno al cual se circula (figura 18), y que están previstas que se concluyan en el año 2014. El resto de la propuesta corresponde a los jardines a desnivel que se crean en la nueva isla, abiertos hacia Venecia y Murano, provocando una nueva relación mucho más directa con la Laguna. Las tumbas crecen hacia el sur de la intervención donde el jardín descenderá progresivamente hasta que la marea se encargue de interactuar con él. Un proyecto que intenta rehuir de la idea de cementerio como recinto aislado, que se expone hacia el exterior sin miedo alguno mostrando su verdadera naturaleza hacia la Laguna, compañera inseparable a lo largo de esta historia. Es evocador pensar que si alguien navegase dentro de unos años junto a la isla en una de esas góndolas o barcasas y mirase hacia ella, no sabría lo que está observando.

*“No hay ciudad más propensa que Eusapia a gozar de la vida y a huir de los afanes. Y para que el salto de la vida a la muerte sea menos brusco, los habitantes han construido una copia idéntica de su ciudad bajo tierra... Dicen que en las dos ciudades no hay ya modo de saber cuáles son los vivos y cuáles los muertos”*⁸.

CEMENTERIO, CIUDAD, TERRITORIO

Un cementerio es una isla en un territorio, y el ejemplo de San Michele refleja como ningún otro este hecho. Lugares para la trascendencia, recintos liberados de la rentabilidad productiva de un mundo banal, consagrados por entero a la memoria, fragmentos de ciudad aislados del desarrollo urbano o histórico que se extraen del cauce normal del tiempo. La arquitectura es un vehículo que conecta tiempos y lugares, y si el tiempo es invisible, el cementerio es capaz de convocar la presencia de todo el tiempo contenido en su interior, creando lugares que evocan el gran vacío de la ausencia y que estimulan nuestra memoria, proporcionando a la arquitectura el lugar más trascendental en el que poder intervenir ya que en él se refleja la dualidad entre vida y muerte, recuerdos y fantasías, hechos y sueños. Es el escenario ideal desde el que ensayar nuestras reflexiones sobre el tiempo (lo efímero y lo eterno), mantienen viva la memoria y el recuerdo de aquellos que se fueron, subraya la fugacidad de nuestra existencia, y a la vez requieren de la cotidianidad doméstica de su mantenimiento. Escribía Adolf 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”*⁹.

El principal problema que acusan los cementerios contemporáneos es el de su propia colmatación. La mayoría

8. Calvino, Italo: *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2007.

9. Loos, Adolf: *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

de los cementerios que en el siglo XIX fueron trasladados a las afueras de las ciudades por cuestiones higiénicas, como el de San Michele, se han vuelto a colmar siendo reabsorbidos muchos de ellos por la trama urbana. Nuestra cultura ha interpretado este tipo arquitectónico como espacios que separan el interior del camposanto del exterior, excluyéndolo de ningún tipo de relación con el ámbito que lo rodea. El concurso para la ampliación de San Michele es un excelente campo de pruebas desde el que poder analizar el contexto histórico en torno a la tipología del cementerio y su relación con la ciudad y el territorio. Una historia bajo la cual se vislumbran aspectos de proyecto, desplazamiento, reabsorción, reciclaje, ciudad, límite y territorio. Este texto intenta ser una de las posibles líneas de investigación desde la cual poder abordar el tema desde lo particular, una situación real y concreta que reúne alguna de las claves que nos servirán como cartas de presentación para escribir las posibles hipótesis sobre las que tendremos que reflexionar.

A lo largo del artículo nos hemos deslizado en la frontera entre el mundo de los vivos, y el de los muertos. ¿Es posible una revisión que establezca nuevas relaciones entre cementerio, ciudad y territorio? La crisis de los cementerios contemporáneos son el testimonio de la inquietud de nuestro tiempo, en el que han cambiando no sólo las prácticas sino también las creencias, mentalidades, normativas mortuorias, ritos funerarios como el de la incineración (prohibida por la Iglesia católica hasta 1964 y en constante crecimiento) y representaciones colectivas que dibujan un nuevo escenario en torno a la figura de los cementerios. Transformaciones fundamentales que pueden suponer la desaparición de la tumba y el cementerio tal y como lo conocemos. Es posible entonces pensar que muchos de estos camposantos comiencen a vaciarse dentro de 50 años, dando paso a un futuro proceso de desmantelamiento de cementerios hasta ahora inimaginable. Como si fuésemos arqueólogos del futuro, los actuales cementerios podrían convertirse en nuevas ruinas dentro de unos años, volviendo entonces a abandonar estos espacios en el interior de las ciudades, constatando un nuevo proceso cíclico de desplazamientos y reabsorciones en el espacio y el tiempo.

Toda creación es temporal y efímera, pero aspira desde un primer momento a durar eternamente. Sin embargo, el estado continuo de mutación al que se ven sometidas las sociedades ha provocado un proceso a lo largo del tiempo que ha alterado la relación de los cementerios con las ciudades y el territorio. ¿Cuál es la utilización que ha de tener en el mundo contemporáneo, en un sentido pragmático, operativo y productivo un cementerio? ¿Debe ser un cementerio una obra eterna? Podríamos plantearnos entonces si constatadas estas transformaciones, las propuestas que presentaron Carlos Ferrater y David Chipperfield en el año 1998 tendrían el mismo valor para el siglo XXI, o sí por el contrario el jurado se decantaría por una propuesta más acorde con la realidad actual. Quizás el jurado prestase más atención hoy a intervenciones más cercanas a la propuesta de Enric Miralles, que prevean la agotabilidad del propio cementerio, pero que al mismo tiempo conviertan a la obra en eterna consiguiendo espacios que evolucionen y se transformen a través del tiempo, en la búsqueda de que conceptos como espacio y tiempo configuren el razonamiento de las propuestas.

La lectura que este texto pretende aportar expone que el concurso para la ampliación del cementerio de San Michele denota un nuevo punto de inflexión en la relaciones que se han establecido hasta ahora entre los cementerios, la ciudad y el territorio. Una historia que debe ser observada en claves de desplazamientos y reabsorciones cíclicos que vuelven a situarnos en el principio de la investigación, delatando la crisis de los cementerios, incapaces de encontrar un marco en el que establecer conexiones productivas y operativas con la realidad contemporánea. Sólo una mirada hacia el futuro garantiza el abandono de antiguo usos, eficaces en su tiempo, pero ahora obsoletos. La ciudad fijada en el tiempo conduce a un cementerio igualmente estático. Es necesario que los nuevos espacios para la muerte tengan una relación con la ciudad mucho más rica y mucho más “viva”.

“Hay dos únicas cosas imposibles de representar, el presente y la muerte, la única forma de llegar a ellas es a través de su ausencia”¹⁰. ■

10. Muñoz, Juan: *Juan Muñoz: Writings = Escritos*. Madrid: La Central, 2009.

Bibliografía

- AA.VV.: *Carlos Ferrater. Works and Projects 1980-2000*. Barcelona: Actar, 1998.
- AA.VV.: *Carlo Scarpa, 1906-1978*. Milán: Electa, 2006.
- AA.VV.: *Cementerios de Andalucía*. Sevilla: Junta de Andalucía Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1993.
- AA.VV.: *Concurso 2G competition: Parque de la Laguna de Venecia = Venice Lagoon Park*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- AA.VV.: *Enric Miralles 1972-2000*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011.
- AA.VV.: *Erik Gunnar Asplund: escritos 1906-1940*. Madrid: El Croquis, 2002.
- AA.VV.: *Forma y memoria*. Barcelona: UPC, 2002.
- AA.VV.: *Una arquitectura para la muerte: actas del I Encuentro Internacional sobre los Cementerios Contemporáneos, Sevilla, 4-7 junio 1991*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1993.
- Ariès, Philippe: *El hombre ante la muerte*. Madrid: Taurus, 1984.
- Calvino, Italo: *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2007.
- David Chipperfield 1991-2006. El Croquis. Nº 87. Madrid: El Croquis. 2006
- Enric Miralles 1983-2000. El Croquis. Nº 34. Madrid: El Croquis. 2000.
- Enric Miralles + Benedetta Tagliabue: 1995-2000. El Croquis. Nº 72. Madrid: El Croquis. 2000.
- Felicioni, Mauro: *Gli Spazi della memoria: architettura dei cimiteri monumentali europei*. Roma: Luca Sossella, 2005.
- Martínez, Ángel: *Sueños y Polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid: Lampreave, 2009.
- Gili, Mónica: *La última casa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- Giuffrè, María: *L'architettura della memoria in Italia*. Milán: Skira, 2007.
- Loos, Adolf: *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- Mann, Thomas: *La muerte en Venecia*. Barcelona: Diario Público, 2010.
- Muñoz, Juan: *Juan Muñoz: Writings = Escritos*. Madrid: La Central, 2009.
- Obras singulares*. Arquitectura Viva. Nº 62. Madrid: Arquitectura Viva. 1998.
- Martí, Carlos; Portela, Cesar: *Cementerio municipal en Fisterra, A Coruña_ 1977-1999*. Almería: Colegio de Arquitectos de Almería, 2010.
- Matvejevic, Predrag: *La otra Venecia*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Rodríguez Barberán, Francisco Javier; Ramos Guerra, Manuel: *Cementerios de Andalucía: arquitectura y urbanismo*. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1993.
- Rossi, Aldo: *Autobiografía científica: Aldo Rossi*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- Rovira, Josep; Bohigas, Oriol; Fundación Caja de Arquitectos: *Enric Miralles: 1972-2000*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011.

Pablo Blázquez Jesús, Sevilla 1985. Arquitecto por la E.T.S.A. de Sevilla (2010). Socio-fundador de BSO arquitectura (www.bso-arquitectura.com). Premios en concursos: 2008: 1er. Premio II Concurso Vivir con Madera. 2009: finalista I Premio Fundamentos Revista Arquitectura COAM categoría Textos. 2009: 1er. Premio XXII Concurso Diseño del mueble de Manacor. Vinculación a la Universidad de Sevilla: 2011/12: Máster en Ciudad y Arquitectura Sostenible (E.T.S.A. de Sevilla).

LE CORBUSIER: CONCURSOS Y PALACIOS

LE CORBUSIER: COMPETITIONS AND PALACES

Fernando Zaparaín Hernández

RESUMEN Cuando Le Corbusier ya había pasado de los cuarenta años se enfrentó a dos concursos internacionales: el Palacio de las Naciones en Ginebra (1926–31) y el Palacio de los Soviets en Moscú (1931–32) con los que intentaba acceder a grandes encargos de estado con mayor escala urbana en los que poner a prueba su ideario moderno sobre arquitectura y urbanismo. En ambos casos estuvo entre los vencedores pero por conveniencia e indecisión, los poderes políticos optaron por soluciones academicistas. Al conocer las decisiones definitivas, Le Corbusier y todos sus contactos del Movimiento Moderno orquestaron diversas polémicas ante los medios de comunicación y los gobernantes por entender que el progreso se veía lastrado por el triunfo de propuestas reaccionarias. Mediante el estudio de la correspondencia con personas particulares como Moser, Giedion, Colly o Stonorov, conservada en la Fundación Le Corbusier, se analizan las relaciones y el tono ideológico en torno a aquellas protestas. En esos textos quedan reflejados los principales rasgos que caracterizan la modernidad como su internacionalización, la seguridad en la propia misión, la defensa de lo nuevo o el método dialéctico.

PALABRAS CLAVE Le Corbusier; Palacio de las Naciones; Palacio de los Soviets; concursos; correspondencia; modernidad.

SUMMARY When Le Corbusier had already passed the age of forty he confronted two international competitions: the Palais des Nations in Geneva (1926–1931) and the Palace of the Soviets in Moscow (1931–32), with which he attempted to access large state commissions, with greater urban scale, in which to test his ideas about modern architecture and urbanism. In both cases he was among the winners, but through convenience and indecision the political powers opted for solutions from academicians. Upon knowing the final decisions, Le Corbusier and all his contacts in the Modern Movement orchestrated several controversies with the media, and the people in power, to convey that progress seemed burdened by the triumph of reactionary proposals. The relationships and ideological tone around those protests are analysed by studying correspondence with individuals such as Moser, Giedion, Colly or Stonorov, which are preserved in the Le Corbusier Foundation. These texts reflect the main features that characterize modernity such as its internationalization, the security in the mission itself, the defence of the new or the dialectical method.

KEY WORDS Le Corbusier; Palais des Nations; Palace of the Soviets; competitions; correspondence; modernity

Persona de contacto / Corresponding author: zaparain@gmail.com. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid.

Le Corbusier cumplió cuarenta años en 1927¹. En ese momento ya había logrado hacerse con un lugar en la cultura arquitectónica *moderna* gracias a su actividad en diversas facetas. Para los primeros años de la década de los treinta se había propuesto llegar a una mayor escala de intervención, que solo consiguió en parte, como demuestran estas palabras de su *Obra Completa*:

*"¿Qué hemos hecho por tanto durante estos años 1929/34? En primer lugar, algunos edificios y después, grandes estudios de urbanismo. Estos edificios han jugado el papel de laboratorios. Hemos querido que cada elemento construido durante esos años fuera el avance experimental que permitiera tomar con toda seguridad las iniciativas indispensables en urbanismo"*².

Efectivamente, un sencillo vistazo al catálogo de su obra deja claro que no consiguió materializar todo el potencial que había acumulado. Sus realizaciones siguieron limitándose a sofisticadas villas para la élite de su círculo próximo de admiradores intelectuales, cuando no de su entorno familiar. Hubo también algunos edificios

colectivos e institucionales, pero la historia vetó su acceso a encargos públicos de envergadura. Sólo al final de sus días, en la década de los cincuenta, algunos estadistas llamarían a su puerta.

El escenario de este relativo fracaso, fueron dos convocatorias internacionales, el único ámbito donde podría haber conseguido la repercusión que creía merecer. Se trató de los concursos para el *Palacio de las Naciones* (1926–31) y el *Palacio de los Soviets* (1931–32). En ambos estuvo muy cerca de ser elegido, pero los poderes en los que confiaba para triunfar, optaron por soluciones convencionales. Aunque no pudo construir sus propuestas, aprovechó para convertir la publicación de los resultados en una batalla por la *modernidad*. A ello contribuyó poderosamente la movilización de relaciones que orquestó entre sus seguidores y en la opinión pública. De esa forma, la historia de la arquitectura se hizo eco de la potencia de sus ideas aunque no se construyeran. Lo que permaneció fue la polémica, uno de los elementos constitutivos de la vanguardia, que se justifica precisamente como lo nuevo y que para ello necesita un enemigo conservador

1. Sobre el carácter de encrucijada cultural de este año véase Lahuerta, Juan José: 1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Barcelona: Anthropos, 1989.

2. Boesiger, Willy; Girsberger, Hans; (Ed.): *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre complète 1929–34* vol. 2. Zurich: Editions Girsberger, 1934, p. 15.



1 2

1. Le Corbusier en su estudio del n° 35 de la rue de Sèvres, el 24 de enero de 1927 con el equipo que realizó el concurso para el *Palais des Nations*. En primer plano, de izquierda a derecha, Roth, Dupasquier y Pierre Jeanneret.

2. Le Corbusier con el cerdito de la anécdota, en el exterior de su estudio de la rue de Sèvres, en París.

al que enfrentarse heroicamente (figura 1), que aquí se personificó en el *academicismo*.

Este artículo se limitará a la correspondencia privada de Le Corbusier en torno a ambos concursos, especialmente con algunos colegas como Moser, Giedion, Colly o Stonorov. No nos detendremos más que lo imprescindible en las incidencias del proceso, las relaciones con las autoridades o la correspondencia oficial, porque han sido suficientemente estudiados³. Ahora interesa más bien conocer cómo funcionaron las conexiones personales y las connivencias teóricas corbuserianas en estas disputadas convocatorias⁴. Podemos adelantar que el correo personal coincide con la línea reivindicativa de sus requerimientos institucionales, pero añade datos sobre la trama subterránea de apoyos y aporta luces sobre la consolidación de relaciones ideológicas con varias figuras junto a las que formaría el frente común de los CIAM y el CIRPAC.

EL PALACIO DE LAS NACIONES (1926–31)

Como el propio Le Corbusier explica en la *Obra Completa*, su proyecto, "...fue designado para el primer premio y la ejecución por el jurado de profesionales del gran Concurso internacional de 1927, en el que 377 proyectos se recibieron desde todas las partes del mundo, representando nada menos que 12 km de planos. Maniobras, de las cuales lo menos que puede decirse es que estaban desprovistas de toda honestidad, arrancaron a los autores el fruto de su trabajo, y la ejecución del palacio se confió a 4 arquitectos académicos"⁵.

El tono polémico comenzó en la fase misma de concurso, antes de conocer el fallo del jurado. Durante la redacción de la propuesta ya había sospechas en el equipo de Le Corbusier sobre las dificultades que encontrarían entre los burócratas. Así parece corroborarlo una anécdota de tono muy beligerante, transmitida por Alfred Roth (1903–1998)⁶, que trabajó en este proyecto. Por lo visto,

3. La bibliografía sobre ambos concursos se recoge al final del artículo. Es muy amplia y aquí se mencionará la fundamental porque este artículo no es recopilatorio y se centra en la correspondencia particular corbuseriana. En los estudios monográficos se ha publicado sobre todo la correspondencia oficial, pero aparecen menos referencias a las cartas personales de Le Corbusier con otros colegas. Prácticamente ninguna se ha traducido al castellano. Además, aunque algunas son citadas, no siempre se han reproducido. Hasta ahora esas cartas se han usado más bien para fijar fechas y datos. Los textos, en sí mismos se han tratado menos. Aquí se muestran algunos como medio de captar el tono de la polémica, el apasionamiento de los apoyos o las vías usadas para influir.

4. Los archivos de la Fundación Le Corbusier de París se citarán con su nomenclatura propia, con las siglas FLC seguidas de la letra y el número de la caja. En último lugar aparece el número del documento.

5. Boesiger, Willy; Stonorov, Oscar. (Ed.): *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre complète 1910–29* vol. 1. Zurich: Editions Girsberger, 1937 (edición en francés), p. 160.

6. Alfred Roth (1903–1998) era suizo, estudió en París y colaboró en el estudio de Le Corbusier durante el año 1927. A partir de 1956 fue profesor de la ETH de Zurich. Para una biografía suya ver Midant, Jean-Paul. (dir.): *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, 2004, p. 785.

Le Corbusier, después de haber posado con el equipo que le ayudó en el concurso, se hizo otra foto en la que aparece sujetando un cerdito (figura 2). Después rehusó lavarse las manos comentando, “*no es necesario: vengo de Ginebra, donde he estrechado tantas manos de diplomáticos que estaban más sucias*”⁷.

En esta anécdota se atisba cómo los concursos corbuserianos tenían varios frentes. Alrededor de la propuesta formal hay también una labor icónica, de gestos y lucha frente al poder, del que paradójicamente se depende y al que se acabaría cortejando. Una fotografía teóricamente entrañable se convierte en un manifiesto al añadirle la frase del maestro luchador. Por otra parte, la mención a los diplomáticos cuyas manos se han estrechado da a entender que Le Corbusier hizo gestiones durante los meses de redacción de su propuesta, en la segunda mitad de 1926. Por ejemplo, sabemos que en una carta del 30-11-26⁸ se dirigió a Karl Moser (1860-1931), representante suizo en el jurado, para decirle que en una visita al solar había detectado dudas sobre si realmente este sería el emplazamiento del proyecto. Admitía que su pregunta igual no era lícita y también mencionaba que era su intención haber visitado a Huston y Lloyd, ambos funcionarios de la Sociedad de Naciones (S.D.N.) involucrados en el concurso.

La conexión con Moser va a ser una constante a lo largo de todo el proceso, pasando desinhibidamente por encima de su condición de jurado. Aunque en aquella época ya tenía 66 años y sus realizaciones personales no estaban en la vanguardia, desde su tarea docente en la ETH de Zurich impulsó la arquitectura moderna en

Suiza y aglutinó el ala progresista del concurso⁹. Las relaciones de los dos compatriotas están documentadas, hasta donde conozco, desde una carta del 17-6-1919¹⁰. Moser estaba propuesto para el jurado desde finales de diciembre de 1924, cuando seis países fueron invitados a mandar sus candidatos. Desde aquel primer contacto, las vinculaciones continuaron y el 21 de mayo de 1926 este profesor escribe a Le Corbusier desde Zurich para invitarle a una conferencia¹¹, casi coincidiendo con el establecimiento del programa definitivo del concurso (17 de abril de ese año) que estaba siendo difundido durante el mes de mayo por todos los países. Es interesante la devoción que este miembro del jurado y profesor consagrado manifiesta a Le Corbusier, mucho más joven que él:

“*Señor y muy apreciado colega. Desde hace algunos años sigo con el interés más grande sus esfuerzos para un desarrollo contemporáneo de la arquitectura. Las verdades que pronuncia en sus libros me impresionan tanto como sus obras realizadas que veo de tiempo en tiempo publicadas en los periódicos franceses*”¹².

La sintonía se mantuvo a lo largo del proceso. Es conocido que en todas las deliberaciones del jurado, el primer candidato de Moser fue Le Corbusier. Entre las innumerables gestiones y cartas oficiales ya publicadas sobre su apoyo, podemos destacar la defensa que en mayo de 1927 hace Karl Moser ante numerosos funcionarios de la Sociedad de Naciones y ante el jefe del Departamento de trabajos públicos de Ginebra¹³.

Este compromiso tan denso entre los dos personajes se mantuvo y cuando Le Corbusier impulsa la fundación de los CIAM, con el congreso inicial de La Sarraz de

7. Quincerot, Richard: “Palais des Nations: le concours International 1926-31”. En AA. VV.: *LC Une encyclopédie*. Paris: Editions Centre Pompidou, 1987. p. 286.

8. FLC E2(16) 367. También se conoce por la copia del Archivo de la S.D.N. 37/39306/28594, citada en Rovira, Josep Maria: “Le Corbusier en el concurso del palacio de la S.D.N.” en *3ZU revista d'arquitectura*, nº 1. 1993. Barcelona: ETSAB, 1993, p. 18.

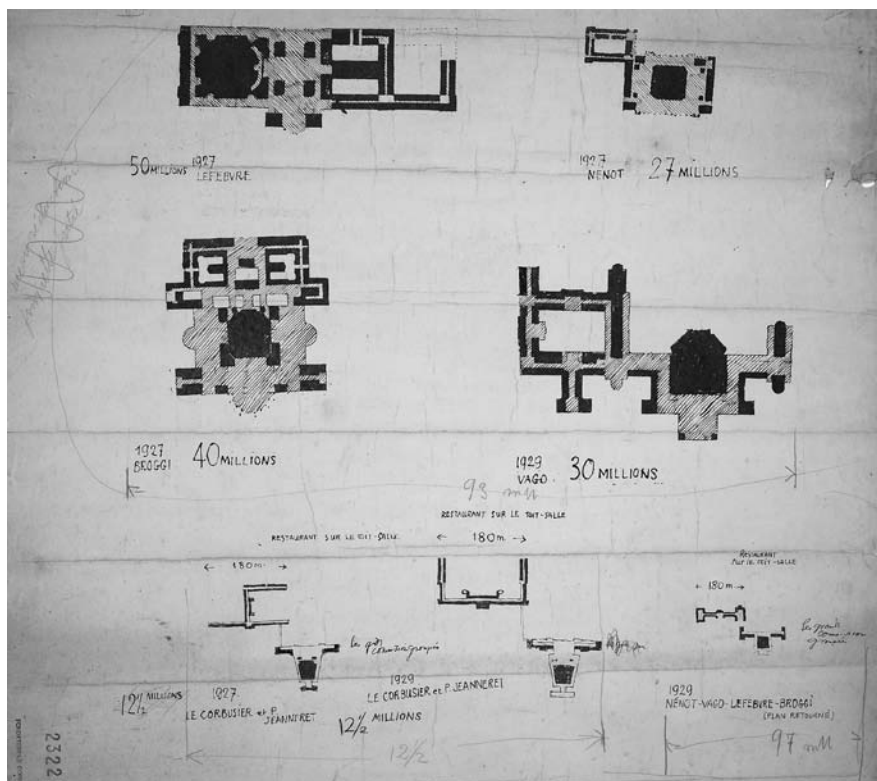
9. Sobre la actuación de Moser en el jurado ver Strebel, Ernst: “Le déroulement des séances du jury d'après les notes de Karl Moser, le représentant suisse.” En AA. VV.: *Le Corbusier à Genève 1922-1932*. Lausanne: Payot, 1987, p. 49-52.

10. FLC E2(16) 365.

11. FLC E2(16) 366.

12. FLC E2(16) 366. “*Monsieur et très apprécié confrère. Depuis quelques années je poursuis avec le plus grand intérêt vos efforts pour un développement contemporain de l'architecture. Les vérités que vous prononcez dans vos livres m'impressionnent autant que vos oeuvres exécutées que je vois de temps en temps publiées dans les journaux français*”.

13. Godoli, Ezio: “Il Palazzo della Società delle Nazioni: dal concorso alla costruzione. Cronaca e documenti” en Anzivino, Ciro; Godoli, Ezio: *Ginevra 1927: il concorso per il Palazzo della Società delle Nazioni e il caso Le Corbusier*. Firenze: Modulo Editrice, 1979, pp. 81-112.



3. Los cuatro proyectos académicos elegidos por los diplomáticos en el concurso para el Palais des Nations.

3

1928, Moser se convierte en presidente. Allí encontramos también a otros viejos conocidos como Meyer, tercer arquitecto propuesto por Moser en el concurso, y por supuesto, Sigfried Giedion, con los que Le Corbusier había consolidado sus lazos precisamente en medio de la polémica del Palacio de Ginebra. Se corrobora así que los CIAM surgen en la agitación producida por el concurso de Ginebra, que abrió los ojos a los más comprometidos sobre la necesidad de aunar fuerzas a través de un instrumento de difusión. El concurso y su correspondiente polémica crearon bandos muy definidos que obligaron a posicionarse e hicieron avanzar la conciencia moderna.

Una vez conocido el extraño veredicto del jurado que dejaba desierto el primer premio y repartía tres series de nueve ex-aequo, se puso en marcha una cadena de reacciones que tiene a Le Corbusier por centro. Muy pronto entrará en escena otro personaje clave de la modernidad: el también profesor de la universidad de Zurich, suizo y casi coetáneo, Sigfried Giedion (1888–1968). Las relaciones entre ambos se fueron estrechando hasta llegar a la

fundación de los CIAM en 1928, en los que Giedion fue nombrado primer secretario general. La carta más antigua entre ellos que conozco no tiene fecha pero lleva un matasello de *L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* que permite datarla entre abril y octubre de 1925¹⁴. En 1926 Giedion le solicita unas fotografías de su obra a Le Corbusier¹⁵, lo que indica que ya le está incluyendo en su labor crítica y divulgativa de la modernidad.

La primera carta entre ellos que menciona el concurso es del 14 de abril de 1927¹⁶. En ella Giedion contesta a otras recibidas de Le Corbusier. Despacha con él de diversas cuestiones y se expresa con un tono devoto. Todo ello sugiere que su sintonía iba más allá de las peripecias de esta competición.

*“Usted sabe bien cómo le estimo. Sobre todo su fantasía en arquitectura y la facilidad y la fuerza con que arroja la lanza hacia el futuro, recogiendo también el pasado”*¹⁷.

Giedion explica el tratamiento que recibe la arquitectura de vanguardia en algunas publicaciones y deja clara su militancia a favor de lo que ya denomina como

14. FLC A2(15). En la Fundación esta carta todavía no ha sido incluida en el dossier sobre Sigfried Giedion, E2(03) 187–246, que comienza en 1927.

15. FLC T1(1) 25

16. FLC E2(03) 96 a 98. Tanto Godoli como Quincenot, en sus diversas publicaciones mencionadas en la bibliografía, pasan por alto esta carta, que complementa muy adecuadamente todo lo tratado por ellos.

17. FLC E2(03) 96. *“Vous savez bien comme nous vous estimons. Surtout votre phantasie en architecture et la facilité et la force, don’t vous jetez la lance dans l’avenir en ramassant aussi le passé”*.

Movimiento Moderno. Para ello establece un enemigo, que designa hasta cuatro veces con un término político: “Me ocupo solamente de las críticas que hace la vanguardia (en Holanda, por ejemplo); las observaciones de la reacción no merecen ser respondidas”¹⁸.

Enseguida pasa, en el mismo tono de compromiso, a informar sobre el concurso que nos ocupa. Dada la fuerte oposición, parece estar asumido que en aras de la nueva arquitectura, deben usarse todos los recursos. No se puede confiar solo en las propuestas arquitectónicas y hay que llegar al jurado, negociar, e incluso llevar el debate a la prensa (figura 3).

“Lo que le interesa seguramente antes que nada: las ‘negociaciones’ de Ginebra. Estamos aquí se puede imaginar por qué vías— en buena comunicación. No se puede decir nada definitivo, pero lo que se muestra es un trabajo común del grupo nórdico; el italiano y el español tienen el aspecto de no haber visto nunca un proyecto moderno. Es justo la reacción la que parece desorientada”¹⁹.

Todo este cruce de información se inserta y justifica en una lógica de grupos enfrentados. Desde luego, hay uno muy especial formado por los tres suizos, pero dentro del jurado se establecen otros, como el “nórdico” o el de “la reacción”. En otro lugar de la carta, Giedion se refiere a todos como los “vejetes” del jurado, y efectivamente lo eran respecto a él (39 años) y Le Corbusier (40). Se supone que el grupo “nórdico”, además del suizo Moser (66), incluiría al holandés Berlage (71), al inglés John J. Burnet, al austríaco Josef Hoffmann (57), al sueco Ivar Tengbom y al belga Victor Horta (66). Por muy nórdicos que fueran, sabemos que no tuvieron unidad de criterio respecto a lo

moderno. Por ejemplo, Berlage se resistió a reconocer el proyecto corbuseriano, pero se fue inclinando cada vez más hacia los *modernos*, hasta el punto de integrarse en los CIAM. Según el peculiar desglose de Giedion, fuera quedarían el español Carlos Gato (52), el italiano Attilio Muggia (67) y el francés Charles Lemaresquier (57)²⁰. Enseguida Giedion pasa revista a las actitudes de algunos de estos miembros del jurado. Por ejemplo, de Horta y Berlage dice:

“Le gustan los proyectos intermedios, pero a menudo se acuerda de su pasado y ayuda a valorar los proyectos modernos. Casi soy de la opinión del viejo Berlage, que ha dicho que siente que el concurso no se haya hecho unos años más tarde. Ciertamente el movimiento moderno estaría entonces tan desarrollado que habría sido inevitable una victoria. En el caso de muchos proyectos modernos la reacción tendría el juego demasiado fácil a causa de una organización inútil”²¹.

Esta carta, entre líneas, manifiesta muchas cosas interesantes. Por una parte, la variedad de temas indica un trabajo común cada vez mayor, aunque todavía quizá no íntimo, ya que Giedion se siente en la obligación de insistir en cómo es su militancia a favor de lo *moderno*. En todo caso, la implicación en el asunto de Ginebra es tan importante que lleva a compartir opiniones y datos confidenciales sobre el jurado. En realidad, si miramos las fechas, estas revelaciones rozan la ilegalidad, porque todavía se estaba deliberando el 14 de abril y, de hecho, no se comunicó el veredicto hasta el 5 de mayo²². Aunque al principio Giedion elude mencionar sus fuentes (“estamos aquí—se puede imaginar por qué vías—”) acaba

18. FLC E2(03) 96. “Je m’occupe seulement des critiques que l’avant-garde fait (en Hollande par exemple); les observations de la réaction ne méritent pas d’être répondues”.

19. FLC E2(03) 97. “Ce qui vous intéresse certainement avant tout: ce sont les ‘negotiations’ de Genève. Nous sommes ici –vous pouvez vous imaginer par quelles voies– en bonne communication: On ne peut dire rien du tout mais ce qui se montre c’est un travail commun ‘der nordischen gruppe’; l’Italien et l’Espagnol ont l’air de n’avoir jamais vu un projet moderne. C’est justement la réaction qui semble désorientée”.

20. Godoli, Ezio: “Il Palazzo della Società delle Nazioni: dal concorso alla costruzione. Cronaca e documenti” en Anzivino, Ciro; Godoli, Ezio: *Ginevra 1927: il concorso per il Palazzo della Società delle Nazioni e il caso Le Corbusier*. Firenze: Modulo Editrice, 1979, p. 81.

21. FLC E2(03) 97. “Il aime les projets demis, mais souvent il se rappelle de son passé et aide à estimer les projets modernes. Je suis presque de l’opinion du vieux Berlage qui a dit qu’il regrette que le concours ne soit pas effectué quelques années plus tard. Certainement le mouvement moderne serait alors tellement développé qu’une victoire aurait été inévitable. Chez beaucoup des projets modernes la réaction aurait le jeu beaucoup trop facile à cause d’une organisation inhabile”.

22. Quincerot, Richard: “Le champ de Bataille du Palais des Nations 1923–31”. En AA. VV.: *Le Corbusier à Genève 1922–1932*. Laussane: Payot, 1987, pp. 39 y 41.

4. Le Corbusier y Pierre Jeanneret delante de la maqueta del Palais des Soviets.

identificando como interlocutor a Moser, colega suyo en la universidad de Zurich. El empeño de Moser por beneficiar las propuestas de vanguardia debía ser grande cuando no ve problema en reflejar por escrito en una carta a Giedion sus impresiones sobre un concurso todavía no resuelto:

*"Moser me ha escrito desde Ginebra que está lleno de esperanza. Puede que yo haga, con un editor suizo, un pequeño opúsculo sobre los trabajos de la vanguardia en el concurso de la S.d.N. publicando una docena o quincena de los mejores proyectos. En cuanto a mí, ítemo un compromiso! Hay que pensar que los jueces son todos unos vejetes que no pueden tener la fuerza de luchar con el último encarnizamiento"*²³.

El apoyo de Giedion fue activo, porque apenas un mes después pasa a la ofensiva en la opinión pública mediante una defensa ardiente en un diario zuriqués²⁴ y, luego, en uno alemán²⁵ diez días más tarde. Este empeño común dejó huella, porque en el capítulo de Giedion sobre Le Corbusier, en *Espacio, Tiempo y Arquitectura*²⁶, se explaya mostrando la batalla por el concurso, que él interpreta en la práctica como victoria de la razón, cuya aplicación concreta dará lugar a las formas modernas como ocurría en el falso techo de la *Gran Sala*, proyectado para el edificio de la Sociedad de Naciones:

"En la forma de solucionar el cielo raso, Le Corbusier, de una manera inconsciente, siguió el ejemplo de sus predecesores. Del mismo modo Davioud, después de 1870, recurrió al cielo raso parabólico en un proyecto de teatro capaz para cinco mil espectadores. El 'Auditorium' de Adler y Sullivan, en Chicago (1887) –la más bella sala de

*reuniones de su tiempo– está modelado siguiendo análogamente las exigencias de tipo acústico, y todavía en mayor proporción que en la Gran Sala de Ginebra"*²⁷.

El propio Le Corbusier escribió en numerosas ocasiones a la Sociedad de Naciones y a miembros del jurado, por ejemplo para enviar diseños complementarios, prohibir toda publicación equívoca de su proyecto y reafirmar las ventajas de su concepción²⁸. Hasta Gustave Lyon (1857–1936), ingeniero acústico (suizo por cierto) en cuyas teorías se había basado la sala de asambleas, envió una carta de apoyo.

Una demostración conocida del interés de Le Corbusier por hacerse con el proyecto, es su intento final de alianza con Lemaesquier, miembro francés del jurado, proponiendo que si se aceptaba su propuesta para el Palacio, la SDN tendría que nombrar a una, o mejor tres, personas de confianza para seguir la obra y que bien podrían ser Berlage, Moser y por supuesto el propio Lemaesquier²⁹.

Le Corbusier dio mucho valor a este clamor internacional y tuvo una temprana comprensión de la importancia de los medios de comunicación y las relaciones universales para conseguir que las ideas triunfaran. Ya en aquel momento fue un gran divulgador que le dedicó una publicación al tema³⁰ y usó todos los medios de masas a su alcance, como atestiguan sus palabras en la *Obra Completa*:

*"La opinión pública se conmovió violentamente ante esta injusticia; la gran prensa internacional cotidiana, las revistas especializadas y las ideológicas debatieron la cuestión"*³¹.

23. FLC E2(03) 97. "Moser m'a écrit de Genève qu'il est plein d'espoir. Peut-être je ferai chez un éditeur Suisse un petit bouquin sur les travaux de l'avant-garde au concours de la S.d.N., en publiant une dizaine ou quinzaine des meilleurs projets. Quant à moi, je crains un compromis! Il faut penser que les juges sont tous des vieillards qui ne peuvent avoir la force de lutter avec le dernier acharnement".

24. Giedion, Sigfried: *Neue Zürcher Zeitung* 15 de mayo de 1927.

25. Giedion, Sigfried: *Frankfurter Zeitung* 22 de mayo de 1927.

26. Giedion, Sigfried: *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté, 2009. Edición original 1941.

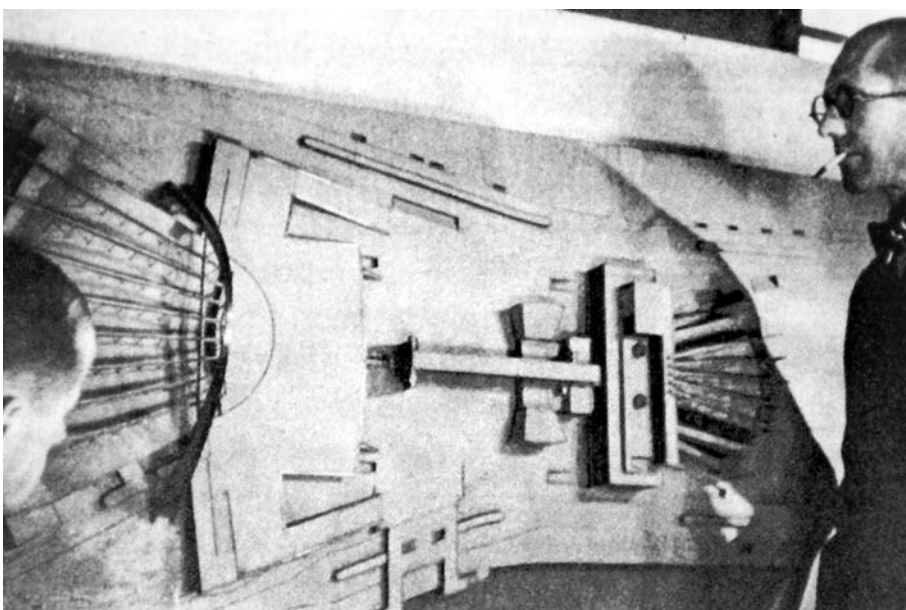
27. *Ibidem*, p. 552.

28. Cartas de Le Corbusier a Lloyd, el 9 y 12 de junio de 1927. Carta de Le Corbusier a Huston, el 13 de junio de 1927. Archivos de la SDN, 32/59298/28594.

29. Anzivino, Ciro; Godoli, Ezio: *Ginevra 1927: il concorso per il Palazzo della Società delle Nazioni e il caso Le Corbusier*. Firenze: Modulo Editrice, 1979. p. 83. Esta posibilidad se apunta en una carta de Le Corbusier a Berlage, el 6 de junio de 1927.

30. Le Corbusier: *Une maison – un palais*. Paris: Editions G. Crès & Cia, 1929.

31. Boesiger, W.; Stonorov, O. (Ed.): *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre complète 1910–29* vol. 1. Zurich: Editions Girsberger, 1937 (edición en francés), pp. 160 y ss.



4

Además, estableció una interpretación ideológica de lo sucedido. Desde el primer momento insistió en que se estaba rechazando todo lo *moderno* precisamente por el hecho de serlo:

*"Si este proyecto provocó tal impacto en opinión pública es porque representaba al espíritu moderno en lucha contra las rutinas y la Academia. (...) Este proyecto proponía en su momento un concepto estético nuevo acorde con la evolución general de la sociedad contemporánea"*³².

EL PALACIO DE LOS SOVIETS (1931–32)

Como es conocido, las diversas peripecias en torno al *Palacio de las Naciones* duraron hasta 1931. Una vez que las esperanzas puestas en la nueva utopía del gobierno universal se dieron por perdidas, nuestro arquitecto decidió probar suerte en la URSS, que todavía era vista como una novedosa experiencia política, junto a otros regímenes totalitarios de la época³³.

El *Palacio de los Soviets* era la oportunidad de construir un marco para el nuevo hombre surgido de la revolución.

Aunque en la URSS de 1931 ya empezaban a tomar cuerpo las tendencias clasicistas y el realismo, se invitó a tomar parte en el concurso a un grupo concreto de arquitectos *modernos* (figura 4). En esa selección quedaba de manifiesto el interés por contar con los más destacados *vanguardistas* de la época (entre otros Gropius, Perret, Mendelsohn, Poelzig y el propio Le Corbusier)³⁴, lo que hizo suponer a todos que se trataba de una nueva oportunidad, después del fiasco del concurso del *Palacio de las Naciones* de Ginebra.

Con carta del 2 de septiembre de 1931³⁵ Le Corbusier fue invitado por la embajada rusa en París a participar en este concurso restringido. Se le ofrecía, como a los demás, una cantidad de dos mil dólares y en su respuesta de fecha 10 de septiembre de 1931³⁶ después de asegurar que la proposición le interesaba mucho desde el punto de vista técnico, no desaprovechaba la ocasión de recordar que sus servicios no costarían menos de cuatro mil dólares. Al final, sabemos que se firmó un contrato el 1 de octubre de ese año³⁷ para la participación en el concurso, en el que se llegó a la *salomónica* solución de percibir tres mil dólares³⁸. Le Corbusier, un idealista

32. *Ibidem*.

33. Las siguientes palabras sirven como ejemplo de su interés por el nazismo: *"En esta severa conmoción, una chispa de bien: Hitler reclama materiales sanos y desea, con esta vuelta a las tradiciones, reencontrar la robusta salud que se puede descubrir en toda raza, cualquiera que sea"*. Le Corbusier: *Sur les quatre routes*. Paris: Editions Denôel/Gonthier, 1941, p. 165.

34. Cohen, Jean-Louis: "Le Corbusier à Moscou". En AA. VV.: *LC Une encyclopédie*. Paris: Editions Centre Pompidou, 1987, p. 442–444.

35. FLC I2(05) 73.

36. FLC I2(05) 74.

37. FLC I2(05) 80.

38. Según las tablas de conversión del valor del dólar, se puede estimar que 1 \$ de 1931, equivale a 14 \$ o unos 10 € de 2012, así que los honorarios fijados equivaldrían a la nada despreciable cifra de 32.000 € actuales.

5. Croquis de Le Corbusier con las distintas etapas de su idea para el *Palais des Soviets*.

promotor de los nuevos tiempos, no dejaba de puntuar los problemas más prosaicos y de hacer valer sus condiciones. A esas alturas, se veía claramente como un *maestro* consagrado, cuyos servicios tenían un precio.

Pero la decepción llegó el 28 de febrero de 1932 cuando el jurado otorgó un premio al veterano arquitecto neopalladiano I.V. Zoltovskij, al joven representante de la corriente proletaria soviética B.M. Iofan y al americano H.O. Hamilton³⁹. Comenzaba aquí un proceso de puesta en marcha del proyecto ganador que culminaría en 1934, con la transformación del proyecto inicial de Zoltovskij en una especie de enorme mausoleo con forma de *pastel de bodas*.

Le Corbusier, una vez conocido el fallo inicial del jurado, no se quedó callado y movilizó a todos los conocidos para conseguir que se reconociera la calidad de su propuesta. Nos interesa en especial su relación con Nikolaj Colly (1894–1966)⁴⁰, que había trabajado para Le Corbusier como coordinador del grupo de técnicos que adecuó el proyecto del *Centrosoyus* (1928–1930) a la normativa y a las peculiaridades soviéticas. Le Corbusier le envió dos cartas, una el 6 de abril de 1932, que se extravió y otra el 15 de abril del mismo año. En esta última se quejaba de las pocas condiciones del premiado, alababa la solución que él aportó y, en el fondo, pedía ayuda y comprensión a su contacto:

“...Pero he aquí lo importante: No se puede dejar que el *Palacio de los S.* se haga en las condiciones actualmente señaladas a la opinión. Recibo noticias de América. El premiado es un hombre joven del todo, sin gran preparación

profesional. Dice que no ha hecho una sección para su proyecto i'porque el programa no lo pedía'! (...) Nosotros hemos aportado a Moscú, con nuestro envío, la colaboración apasionada de gente de experiencia y de talento, como *Gustave Lyon*. (...) Este es un gran momento para Rusia. ¿Cuál es pues la opinión en todo esto de los grupos de nuestros camaradas? Escribámelo, por favor”⁴¹.

El buen colaborador respondió dando la razón a su amigo en carta del 25 de abril de 1932⁴², disculpándose por no haberlo hecho antes, ya que formaba parte del comité que decidía la solución definitiva del *Palacio de los Soviets*. Esto demuestra que la lucha por un premio no se limitó al diseño e incluía, de nuevo, apoyos dentro del mismo jurado, que incluso proporcionaron información sobre las deliberaciones. La historia de Ginebra se repite. Se vuelve a observar una red internacional de contactos, desde la URSS hasta USA. Además, la identificación del colaborador con Le Corbusier era elevada, hasta el punto de referirse a las causas de la derrota con la conocida frase de *Vers une architecture*: “los ojos que no ven”⁴³.

“Usted conoce, ahora, la opinión y la decisión oficial. Todavía hay ojos que no ven. No se ha querido comprender tu proyecto; se buscaba, en vano, una nueva monumentalidad, digna de la época, i'no se ha captado que esta se encontraba en el fondo mismo de tu proyecto! (...) Pero, lo repito, por el momento i'había ojos que no querían ver!”⁴⁴.

Las reacciones de otros componentes del *Movimiento Moderno* no se dejaron esperar. Inmediatamente se

39. Ver a este respecto el capítulo “La ‘trahison dramatique’ du Palais des Soviets” en el libro: Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*. Bruxelles-Liège: Piere Mardaga éditeur, 1987, pp. 205–247.

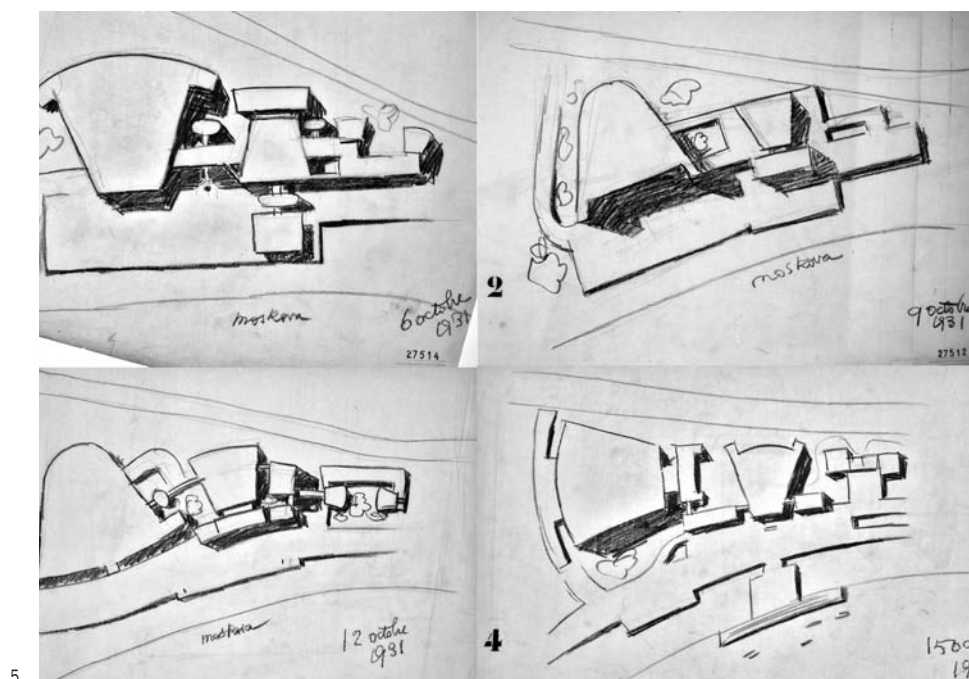
40. En sus cartas, Le Corbusier transcribe el apellido como Colly y por eso lo mantenemos así. En el libro de Jean-Louis Cohen se ha usado Kolli. En esta obra se cita brevemente la carta de Colly pero no la de Le Corbusier. Para más información sobre el personaje, ver Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*. Bruxelles-Liège: Piere Mardaga éditeur, 1987, pp. 108–137.

41. FLC I2(05) 232 “...Mais voici l'important: On ne peut pas laisser le Palais des S. se faire dans les conditions actuellement signalées à l'opinion. Je reçois des nouvelles de l'Amérique. Le lauréat est un tout jeune homme sans grande préparation professionnelle. Il dit n'avoir pas fait de coupe pour son projet 'parce que le programme ne le demandait pas!'. (...) Nous avons apporté à Moscou par notre envoi, la collaboration passionnée des gens d'expérience et de génie comme *Gustave Lyon*. (...) C'est pour la Russie un grand moment. Quelle est donc l'opinion dans tout ça des groupes de nos camarades? Ecrivez le moi s.v.p.” Jean-Louis Cohen no incluye esta importante carta en su libro, aunque sí cita las de Colly y Storonov.

42. FLC I2(05) 233. El dossier específico sobre Colly de la Fundación Le Corbusier es algo incompleto, porque empieza con una carta del 25-11-1933, la FLC E1(16) 374, pero como se puede ver, hay otras anteriores.

43. Le Corbusier: *Vers une architecture*. Paris: Editions G. Crès & Cia, 1923. Reedición de 1958. p. 64.

44. FLC I2(05) 233. “Vous connaissez, maintenant l'opinion et la décision officielle. Il y a encore des yeux qui ne voient pas. On n'a pas voulu comprendre votre projet, on cherchait vainement une nouvelle monumentalité, digne de l'époque, et on n'a pas remarqué qu'elle était au fond même de votre projet! (...) Mais, je le repete, pour le moment il y avait des yeux qui ne voulaient pas voir!”



formó un frente común contra el fallo del jurado, que no dudó en recurrir al propio Stalin en defensa de la nueva arquitectura. Le Corbusier no olvidó esta decepción y una vez más la convirtió en emblema de su lucha. En *Vers une architecture*, en las notas a la reedición de 1958 incluye una fotografía antigua de la maqueta cuyo texto dice: "1931. Palacio de los Soviets. (Rechazado)"⁴⁵.

Una de las primeras cartas de apoyo fue aquella mencionada por Le Corbusier cuando decía a Colly: "recibo noticias de América". Desde Estados Unidos, Alfred Kastner y Oscar G. Stonorov, arquitectos, se dirigen a Le Corbusier en carta del 22 de marzo de 1932 manifestando al *maestro* su repulsa hacia el proyecto ganador del concurso del *Palacio de los Soviets* en el que ellos habían obtenido el segundo premio. El alemán Oscar Stonorov (1905–1970) había sido, junto a Willy Boesiger el editor del primer tomo de la *Obra Completa* en alemán, en 1929⁴⁶. Ya en USA, adonde emigró en 1929, le enviaba fotos de su proyecto y quería conocer las ideas de Le Corbusier. Hacía causa común contra la *academia* y, en un tono juvenil y exaltado, se quejaba de la decisión tomada:

"...Parece que M. Albert Kahn, dios-ingeniero y cerdo-arquitecto de los Soviets ha hecho de las suyas en el asunto. Su (M. Hamilton) explicación, que el programa no pedía una sección, le cualifica entre los héroes de Bellas Artes"⁴⁷.

Se añadió una posdata con fecha 6 de abril, en la que decían:

"Entre tanto, Mr. Hamilton ha sido nombrado arquitecto en jefe de la construcción del Palacio. Es inaudito..... ¿Es que la historia se repite? ¡Los rusos están tan bloqueados como el resto de los occidentales!"⁴⁸.

Respecto a la focalización de todas las críticas contra el academicismo, es interesante comprobar que la distancia es más ideológica que conceptual, porque un vistazo a los esquemas en planta de los dos concursos que estamos comentando demuestra que en el fondo siguen el método de *composición por partes* beauxartiano aprendido de Durand y Guadet (figura 5). En la caja que contiene los documentos del concurso se encuentra un sobre con rectángulos de cartulina a escala que representan las distintas estancias que pedía el programa, y demuestran cómo desde los primeros pasos se concibió el proyecto mediante la yuxtaposición de fragmentos

45. Le Corbusier: *Vers une architecture*. Paris: Editions G. Crès & Cia, 1923. Prefacio.

46. La referencia de esa edición en alemán es Boesiger Willy; Stonorov Oscar. (Ed.): *Le Corbusier & Pierre Jeanneret ihr Werk von 1910–1929*. Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1929. En este artículo citaremos la edición en francés de 1937, coordinada por los mismos autores y de la misma editorial.

47. FLC R2(05) 231. "...Il semble que M. Albert Kahn dieu-ingénieur et cochon-architect des Soviets a fait le sien dans l'affaire. Son (M. Hamilton) explication, que le programme ne demandait pas une section le qualifie parmi les héros des Beaux Arts"

48. FLC R2(05) 231. "Entre-temps Mr. Hamilton a été fait architect en chef de la construction du Palace. C'est inouï..... Est-ce que l'histoire se repète? Les Russes sont-ils si gelés que le reste des occidentaux!"

6. Dibujo de Le Corbusier con la entrada general a la gran sala de 14000 asientos para el Palais des Soviets.



6

autónomos en sí mismos⁴⁹. Lo que destaca en todas las cartas es la importancia dada a la sección de la sala, justificada por las condiciones acústicas y la participación del ingeniero suizo Gustav Lyon, en cuyas teorías se fundamentó la propuesta de Ginebra y al que ahora se contrató expresamente para el concurso.

Estos contactos personales con los miembros del *Movimiento Moderno*, buscando el apoyo para su propuesta del *Palacio de los Soviets*, pronto tomaron un carácter más formal, a través de los CIAM y su brazo ejecutivo el CIRPAC, organizaciones a cuya formación contribuyó el fiasco del concurso de Ginebra. Son los CIAM quienes se responsabilizaron de la defensa de Le Corbusier, con los dos conocidos mensajes al propio Stalin, firmados por el presidente de los congresos Cornelis van Eesteren y el propio Sigfried Giedion.

A juzgar por la abundante correspondencia entre ellos, en abril de 1932, es Giedion quien articuló toda la operación, con Le Corbusier siempre al tanto. Le Corbusier

envió a Giedion una carta pidiendo informaciones varias, el 16 de abril de 1932⁵⁰ en la que volvía a quejarse del asombroso hecho de que el proyecto de Hamilton no tuviera una sección porque no la pedía el programa y también insistía en la poca capacitación profesional de este joven americano. Concluía diciendo en tono apasionado: *"Il faut lutter!"* (*"¡hay que luchar!"*). La respuesta de Giedion a este grito de combate no se hizo esperar y tuvo fecha del 23 de abril. En esa carta le envió el primer escrito remitido a Stalin por los CIAM y el CIRPAC, que tenía el tono de un manifiesto.

*"...No se había designado ningún jurado, pero aparecía como evidente, que el veredicto que se daría, estaría inspirado en la línea general que conduce el plan quinquenal y que representaría la más brillante manifestación del pensamiento contemporáneo. El Palacio de los Soviets, habla el lenguaje infalsificable de la arquitectura. Explicaría la revolución alcanzada por la civilización nueva de los tiempos modernos"*⁵¹.

49. FLC I2(05)

50. FLC I2(05) 235

51. FLC I2(05) 236. *"...Aucun jury n'était désigné mais il apparaissait, comme évident que le verdict qui serait porté, serait inspiré de la ligne générale qui conduit le plan quinquenal et représenterait la plus éclatante manifestation de la pensée contemporaine. Le Palais des Soviets, parle le langage infalsifiable de l'architecture. Exprimerait la révolution accomplie par la civilisation neuve des temps modernes"*.

Le Corbusier respondió a Giedion el 25 de abril de 1932⁵², haciendo comentarios sobre el escrito de los CIAM a Stalin (figura 6). El tono entre ellos cada vez era más coloquial, lejos ya de la seriedad de los comienzos de su relación en la época de 1925. Le Corbusier empezaba con un “*Mon cher Giedion*” para continuar bromeando sobre el reciente viaje de este a Barcelona:

*“¿Se ha dejado llevar por una andaluza? En el CIRPAC tenía usted el aspecto de un hombre agrietado y yo el de un diletante. La realidad es que es usted un disfrutón y yo un trabajador”*⁵³.

Se quejaba de que esta carta no tuviera mayúsculas al comienzo de frase ni en los nombres propios. Enseguida, el 28 de abril de 1932⁵⁴, Giedion volvió a enviar noticias a Le Corbusier sobre varios temas, entre ellos el nuevo escrito que habían remitido a Stalin⁵⁵. Aprovechaba para matizar que la primera carta que recibió Stalin sí iba con mayúsculas, pues el CIRPAC también es clásico, y que solamente la copia que recibió Le Corbusier, escrita en el despacho de Steiger, iba puntuada tan extrañamente. Llama la atención que en medio del tema principal, Le Corbusier tenga tiempo para puntualizar cuestiones sobre tipografía. Su comentario se entiende mejor si se tienen en cuenta las propuestas de la Bauhaus en 1925 para suprimir el uso de mayúsculas en aras de la simplicidad⁵⁶, algo que el rótulo de su propia sede contradecía.

Un buen resumen de todas las incidencias que hemos comentado, pueden ser estas palabras de la *Obra Completa*, similares a las usadas para el *Palacio de las Naciones*:

“Este proyecto no tuvo suerte. Despertó interés considerable en Moscú. Se tomó en cuenta la ejecución.

*Pero... repentinamente: ¡la reacción violenta! El Palacio de los Soviets, coronamiento del Plan Quinquenal, sería en estilo Renacimiento italiano...”*⁵⁷.

EL CONCURSO COMO VEHÍCULO DE LA MODERNIDAD

Este recorrido por las reacciones de diversos colegas ante dos concursos clave de la historia arquitectónica moderna permite sacar varias conclusiones sobre algunas categorías propias de la modernidad⁵⁸. De una parte, se aprecia el tono dialéctico, por el que toda vanguardia, necesita un oponente frente al que singularizarse y al que combatir heroicamente. Aquí se materializa en la “*réaction*” academicista.

También destaca la creciente internacionalización de las relaciones, que desembocó en organismos de encuentro y difusión como los CIAM. En lo que respecta a Le Corbusier, salió de estas batallas con su posición de figura predominante muy reforzada. Un pequeño indicador de ese aumento de proyección, es que entre 1920 y 1929 solo se conservan en sus archivos siete peticiones de información⁵⁹ de gente poco conocida, mientras que en la década siguiente aumentan hasta cincuenta y ocho⁶⁰ e incluyen cartas de instituciones de todo el planeta como Mitsubishi S.A., Guggenheim, el Gobierno de Australia o la Architectural Association.

Por último, se observa que las nuevas propuestas formales intentaron vincularse a las utopías políticas, con poco éxito a juzgar por los resultados. En cambio, fue más fructífera la incorporación al discurso teórico y formal de la técnica y lo racional. En toda la correspondencia analizada se revisten las reacciones con argumentos

52. FLC I2(05) 237

53. FLC I2(05) 237. “*Vous vous êtes fait enlever par une Andalouse? A CIRPAC vous aviez l'air d'un homme craqué, et moi d'un diletante. La réalité, est que vous êtes un jouisseur et moi un travailleur*”.

54. FLC I2(05) 238

55. FLC I2(05) 270

56. Herbert Bayer, profesor de tipografía en la Bauhaus entre 1925 y 1928 decía sobre esto: “*¿por qué doble cantidad de signos, si se logra lo mismo con la mitad?*” Satué, Enric: *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Forma, 1992. p. 135.

57. Boesiger, W.; Girsberger, H. (Ed.): *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre complète 1929–34* vol. 2. Zurich: Editions Girsberger, 1934, pp. 123 y 124.

58. Otxotorena, Juan Miguel: *Arquitectura y proyecto moderno*. Barcelona: Editorial Eiusna, 1991.

59. FLC T1(4) 320–327.

60. FLC T1(4) 328–386.

científicos, como corresponde a una *modernidad* funcional inspirada en el método ilustrado. Se insiste en la necesidad de entender el proyecto desde la sección, o se vincula la forma de las salas a cuestiones acústicas. Se destaca el valor de contar con ingenieros dentro del equipo y se argumenta ante los poderosos con razones de progreso y cálculo.

En definitiva, estas cartas personales, aunque coinciden con el tono de la correspondencia oficial, permiten vislumbrar desde dentro la polémica y las relaciones que

acompañaron a estos dos concursos. Quizás la mejor confirmación de ese ambiente de ruptura sean las palabras finales de Le Corbusier en *Une maison – un palais*, libro y manifiesto que, por cierto, leyó cuando todavía era un borrador en la Residencia de Estudiantes de Madrid, en su viaje a nuestro país de 1928:

*“¡Qué lejos estamos de las Academias! Estamos en el corazón mismo de la responsabilidad. ¡Qué lejos del Premio de Roma, del “Palacio”, en todo su horrible, cobarde y desmoralizante sentido”*⁶¹. ■

61. Le Corbusier: *Une maison – un palais*. Paris: Editions G. Crès & Cie, 1928, p.170.

Bibliografía

- Anzivino, Ciro; Godoli, Ezio: *Ginevra 1927: il concorso per il Palazzo della Società delle Nazioni e il caso Le Corbusier*. Florence: Modulo Editrice, 1979.
- Boesiger, Willy; Stonorov, Oscar (Ed.): *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre complète 1910–29* vol. 1. Zurich: Editions Girsberger, 1929 (edición en alemán), 1937 (edición en francés).
- Boesiger, Willy; Girsberger, Hans (Ed.): *Le Corbusier et Pierre Jeanneret, Oeuvre complète 1929–34* vol. 2. Zurich: Editions Girsberger, 1934.
- Cohen, Jean-Louis: "Le Corbusier à Moscou". En AA. VV.: *LC Une encyclopédie*. Paris: Editions Centre Pompidou, 1987.
- Cohen, Jean-Louis: *Le Corbusier et la mystique de l'URSS*. Bruxelles-Liège: Pierre Mardaga éditeur, 1987.
- Giedion, Sigfried: *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Barcelona: Editorial Reverté, 2009. Edición original 1941.
- Lahuerta, Juan José: *1927. La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- Le Corbusier: *Sur les quatre routes*. Paris: Editions Denöel/Gonthier, 1941. Le Corbusier: *Une maison – un palais*. Paris: Editions G. Crès et Cie, 1928. Reimpresión fac simil de Editions Connivences, 1989.
- Le Corbusier: *Vers une architecture*. Paris: Editions G. Crès & Cie, 1923
- Quincerot, Richard: "Palais des Nations: le concours International 1926–31". En AA. VV.: *LC Une encyclopédie*. Paris: Editions Centre Pompidou, 1987, pp. 285–287.
- Quincerot, Richard: "Le champ de Bataille du Palais des Nations 1923–31". En AA. VV.: *Le Corbusier à Genève 1922–1932*. Laussane: Payot, 1987, pp. 35–48.
- Ritter, John: "World Parliament. The League of Nations Competition, 1926" en *The Architectural Review*, CXXXVI. July 1964. London: EMAP, 1964, pp. 17–23.
- Rovira, Josep Maria: "Le Corbusier en el concurso del palacio de la S.D.N." en *3ZU revista d'arquitectura*, nº 1. 1993. Barcelona: ETSAB, 1993, pp. 18–35.
- Satué, Enric: *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*. Madrid: Alianza Forma, 1992.
- Strebel, Ernst: "Le déroulement des séances du jury d'après les notes de Karl Moser, le représentant suisse." En AA. VV.: *Le Corbusier à Genève 1922–1932*. Laussane: Payot, 1987, p. 49–52
- Otxotorena, Juan Miguel: *Arquitectura y proyecto moderno*. Barcelona: Editorial Eiunsa, 1991.

Fernando Zaparaín Hernández (Burgos 1964) arquitecto (1989) y doctor (1995) por la Escuela de Arquitectura de Valladolid, de la que es Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos (2002) y en la que ha sido Subdirector de Relaciones Internacionales (2002–2008). Autor de los libros *Le Corbusier, artista-héroe y hombre-tipo* (1997), *Arquitectura para el siglo XXI en Castilla y León* (2011) y *Cruces de caminos. Álbumes ilustrados: construcción y lectura* (2010), premio a la mejor monografía de Ciencias Humanas y Sociales de Edición Universitaria (2011). Ha publicado en las revistas *Arquitectura Viva*, *EGA*, *Ra* y *Minerva*. Es investigador en proyectos de I+D+i de la Junta de Castilla y León y del Ministerio de Ciencia e Innovación. Sus edificios dotacionales como el Centro Aspam (medalla de Plata en la Trienal Interarch 1997), la Escuela Deportiva Niara (2010) o la bodega Carraovejas (2012), se han publicado en *Conarquitectura*, *En Blanco* y en la *Guía de arquitectura contemporánea* de León. Como pintor, sus exposiciones más recientes han sido en el Museu de Lanifícios de la UBI (Portugal 2010) y en la Fundación Municipal de Cultura (Burgos 2012).

LA CUESTIÓN DE LA EMULACIÓN Y LA IMPORTACIÓN FORMAL EN EL GATEPAC. EL CONCURSO DE VIVIENDAS DE SOLOCOECHE.

THE ISSUE OF EMULATION AND FORMAL IMPORTATION IN GATEPAC: THE SOLOCOECHE HOUSING COMPETITION

Óscar Miguel Ares Álvarez

RESUMEN En 1932, las Juntas de Viviendas del Ayuntamiento de Bilbao patrocinaron el concurso de viviendas destinadas a obreros en el barrio de Solocoeche. Fue la primera y última convocatoria a la que se presentó la federación GATEPAC, representada por los grupos Centro - Madrid -, Este - GATCPAC, Barcelona -; y Norte-, San Sebastián y Bilbao - dejando en evidencia sus contradicciones internas.

La convocatoria de Solocoeche representó lo que fue el GATEPAC y el Movimiento Moderno en España: un grupo disperso en su gestión y aproximativo en sus propuestas formales. Solocoeche fue un testimonio más de la impericia del GATEPAC por constituirse como federación. Desde la perspectiva formal, las propuestas presentadas por los equipos de Fernando García Mercadal y Aníbal Álvarez, José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen, y el GATCPAC evidenciaron que la agrupación federal fue un grupo heterogéneo, sin un posicionamiento común de criterios ni una base ideológica firme. La urgencia por ser modernos les indujo a aplicar mecanismos de apropiación y emulación de lo ya ejecutado y propuesto en otras latitudes; incluyendo ciertas carencias en su reflexión. Evidentemente la cuestión de la vanguardia en España pasaba por la interpretación de lo ya visto, pero también de lo ya aprendido, en Le Corbusier, Gropius o Rietveld.

PALABRAS CLAVE GATEPAC; Bilbao; Mercadal; Aizpurúa; Sert; Le Corbusier.

SUMMARY In 1932, the Housing Department of Bilbao Council sponsored the competition for workers' housing in the neighbourhood of Solocoeche. It was the first and last call to which a presentation was made by the GATEPAC Federation, which was represented by the following sections: Centre (Madrid); East (GATCPAC, Barcelona); and North (San Sebastian and Bilbao), making its internal contradictions clear.

The Solocoeche call represented what GATEPAC and the Modern Movement were in Spain: a group with dispersed management and approximate in its formal proposals. Solocoeche was further testimony to the incompetence of constituting GATEPAC as a federation. From a formal perspective, the proposals submitted by the teams of Fernando García Mercadal and Aníbal Álvarez, José Manuel Aizpurúa and Joaquín Labayen and GATCPAC, demonstrated that the federal clustering was a heterogeneous group, without common positioning criteria or a firm ideological base. The rush to be modern induced them to apply mechanisms of appropriation and emulation that had already been implemented and proposed elsewhere, including a certain lack of thought. Clearly the question of the avant-garde in Spain became the interpretation of the already seen, but also of what had been learned, from Le Corbusier, Gropius and Rietveld.

KEY WORDS GATEPAC; Bilbao; Mercadal; Aizpurúa; Sert; Le Corbusier.

Persona de contacto / Corresponding author: oscarmiguelares@hotmail.com. Escuela Técnica Superior Arquitectura. Universidad de Valladolid.

José Manuel de Aizpurúa, a buen seguro llevaba consigo su cámara Leica de 35 mm cuando visitó el solar del barrio del Solocoeche de Bilbao, elegido por el Ayuntamiento con motivo de la convocatoria del concurso para la construcción de un grupo de casas patrocinado por la Junta de Viviendas Municipales.

Las bases indagaban en conceptos hasta entonces desconocidos en la convocatoria de un concurso público en España, como *Existenzminimum* –vivienda mínima–, o lo que es lo mismo: encontrar el hábitat que garantizase un nivel mínimo de vida y asegurar las condiciones indispensables para la supervivencia. Se pretendía la asistencia social de los más necesitados y los menos acomodados sociológicamente. Querían hogares para obreros.

El punto cuarto del pliego del concurso no dejaba lugar a dudas sobre la aceptación de los dictámenes del CIAM, pues proponía tres tipos de vivienda distribuidas conforme al programa¹: a) cocina, dos habitaciones y retrete; b) cocina, tres habitaciones y retrete; c) cocina, cuatro habitaciones y retrete. Recordemos que durante la celebración del II CIAM, la medida de la unidad mínima de habitación se realizaba conforme al número de camas y dormitorios que podía alojar cada vivienda, siguiendo el concurso en Solocoeche dichas prescripciones.

Solocoeche trató de solventar el problema de la vivienda a través de la construcción de tipologías plurifamiliares en bloque, en un intento de búsqueda de referencias que permitiese dotar al municipio de un modelo con el que resolver los acuciantes problemas de densidad poblacional.

En el GATEPAC, cada uno de los tres grupos federales que lo conformaban –Grupo Centro, Madrid; Grupo Norte, Bilbao y San Sebastián; Grupo Este o GATCPAC, Barcelona–, dibujaron, distintas propuestas afines a su propio entendimiento de lo que era o debía ser la vanguardia. Proyectos que sirven para medir la distancia que había entre los distintos arquitectos que componían el grupo, pero también para indagar en los complejos procesos de proyectación arquitectónica que cohabitaron en el GATEPAC y por extensión en la difusa vanguardia del período republicano. La calidad de las propuestas presentadas, de aquellos que a sí mismos se denominaban “gatepacos”, demostró la diversidad de matices y la heterogeneidad de sus miembros respecto a los mecanismos utilizados para formalizar el proyecto. Pero también la complejidad y el interés de la vanguardia española respecto de la europea en la década de los años treinta.

1. Sanz Esquide, José Ángel. *La tradición de lo nuevo en el País Vasco. La Arquitectura de los años 30*. Barcelona: Universidad Pública de Cataluña. 1988, p. 83.



1. Fernando García Mercadal y Walter Gropius en Barcelona. Marzo de 1932.

1

1
Cuando se publicó la convocatoria, a finales de 1931, los tres grupos que formaron el GATEPAC decidieron presentarse, cada uno de ellos, con tres propuestas diferentes; aunque todos bajo un mismo lema, GATEPAC, tal y como había indicado Aizpurúa a Sert².

Pronto se apreciaría que aquella propuesta era tan solo de compromiso. Casi sin disponer de tiempo para formalizar la inscripción surgieron las primeras tensiones entre sus miembros. La primera controversia fue la elección del jurado, pues dentro de las bases del concurso se ofrecía la posibilidad de elegir un miembro a petición de los participantes. Con motivo de la celebración de la Reunión Preparatoria del II CIAM de Barcelona, que iba a celebrarse en la primavera de ese año en Barcelona, el Grupo Centro propuso a Walter Gropius, aprovechando su estancia en España. En esta elección algo tuvo que ver la mediación del arquitecto alemán Marcel Breuer que llevaba una larga temporada residiendo en Madrid y con quien algunos de los miembros del Grupo Centro habían entablado amistad.

Todos celebraron la nominación del alemán. Pero, pocos días después, a pesar del consenso alcanzado, el secretario general de la CIRPAC (Comité Internacional para la Resolución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea), Sigfried Giedion, indicó a Josep Lluís Sert que la fecha de celebración de la reunión de delegados de los CIAM, que debía celebrarse en Barcelona, tenía que retrasarse³; imposibilitando que Gropius acudiese como miembro electo a causa de problemas con su visado.

Los arquitectos del Grupo Centro –o quizá sólo Fernando Mercadal– habían previsto este inconveniente

días antes de que se confirmase la imposibilidad de su asistencia, comunicando al grupo de Barcelona y, de manera unilateral, su candidato: “*Hemos acordado nombrar a Gropius como jurado, en caso de que no pueda, será Rivas Eulate, que es miembro del GATEPAC*”⁴.

Surgieron los problemas. Pese a pertenecer al GATEPAC, Rivas Eulate no era un miembro del agrado de vascos y catalanes. Nunca se había manifestado o pronunciado como un activo participante del grupo. Tampoco sus obras, al igual que las del resto de miembros del Grupo Centro, eran significativas ni participaban de los principios ortodoxos propugnados por Sert o Aizpurúa.

Que Rivas Eulate fuese coautor de algunos proyectos junto a Mercadal despertó ciertos recelos entre los otros integrantes de los grupos Norte y Este. Debieron pensar que su inclusión en el jurado podía suponer un triunfo de la propuesta del Grupo Centro. Premiar al grupo de Madrid implicaba un golpe mortal a las aspiraciones de Sert o Aizpurúa por ser los más “modernos” dentro de la vanguardia; una equívoca tarjeta de presentación del GATEPAC ante la familia europea de vanguardia.

Descartada la elección de Gropius, como cabía esperar, se reunieron el Grupo Este –GATCPAC– y el Grupo Norte para confabular un nuevo nombre. La reunión fue en Bilbao y al margen del grupo madrileño. Sorprendentemente, propusieron la candidatura del joven Joaquín Zarranz que hacía solo unos meses había obtenido el título. Simpatizante del GATEPAC, y acólito de los preceptos ortodoxos de vascos y catalanes, los reunidos en Bilbao urdieron que la inclusión en el jurado de un influenciable militante afianzaba sus opciones.

2. “He estado durante unos días en Madrid. Todos iremos con el lema GATEPAC e imagino que Mercadal te habrá enviado ya el tipo de letra”. Carta de Aizpurúa a Josep Lluís Sert. Fondo GATCPAC. Barcelona: Archivo Histórico del COAB. 13 de febrero de 1932.

3. Carta de Sigfried Giedion a Josep Lluís Sert. Fondo GATCPAC. Barcelona: Archivo Histórico del COAB. 19 de febrero de 1932.

4. Carta de Mercadal a Josep Lluís Sert. Fondo GATCPAC. Barcelona: Archivo Histórico del COAB. Marzo de 1932.

Los arquitectos madrileños no estaban dispuestos a acatar disciplinas impuestas. El Grupo Centro hizo una nueva propuesta eligiendo a Luis Blanco Soler, arquitecto de fuerte influencia en el ámbito madrileño, pero que no pertenecía a la esfera GATEPAC. Su reputación era contrastada, su propuesta debía ser incontestable para los organizadores del concurso, la estrategia de los madrileños por situar a alguien cercano a su credo era reveladora.

La solicitud de Blanco Soler provocó un gran malestar en los arquitectos de San Sebastián⁵. Nombrar a Blanco Soler manifestaba el vínculo que los miembros del Grupo Centro, especialmente Mercadal, mantenían con los arquitectos de su entorno próximo; aquellos con los que se encontraban más cómodos formal e ideológicamente y que Carlos Flores incluyó en la generación del 25.

Las presiones, cartas, llamadas y la movilización que Aizpurúa fomentó entre los conocidos que iban a participar en el concurso, incluyendo a los organizadores, fructificaron. Desestimaron, a pesar de su reputación, la inclusión de Blanco Soler en el jurado. Los que aspiraban a ser los más “modernos” obtuvieron su primer triunfo: el comité se decantó por el inexperto Joaquín Zarran.

Solocoeche no había sido ni el primer ni el único conflicto de la federación GATEPAC; a pesar de que tan solo hacia un año y medio que se había constituido. Gran parte de las desavenencias internas tienen su origen en los desencuentros que Mercadal tuvo con Sert y Aizpurúa. El arquitecto de Zaragoza nunca ejerció como líder, a pesar de ser primer delegado de España en los CIAM desde 1928 (figura 1). Sus compañeros del Grupo Centro eran contertulios de café, sin pautas de organización o pretensiones de constituir un colectivo común de trabajo; lejos de la disciplina que por entonces Sert había impuesto en Barcelona.

Los madrileños no se presentaron a la convocatoria de Solocoeche con una única propuesta. Desde Madrid se enviaron diez. Cuatro estaban participadas por algún integrante del Grupo Centro del GATEPAC. Ninguna de ellas portaba el membrete o sello del grupo: Blein y Martínez Chumillas, lema: Z; Lacasa y Esteban de la Mora,

lema: Bumaga; López Delgado y Estévez, lema: Oria; y Aníbal Álvarez y Mercadal, lema: X⁶, este último fue el único integrado exclusivamente por dos miembros del Grupo Centro. Por la configuración final de los grupos que se constituyeron, no puede pensarse que los arquitectos que no estaban inscritos en el GATEPAC estuviesen dispuestos a participar bajo el nombre o lema de una asociación a la cual no pertenecían y con la que, en algunas ocasiones, habían mantenido públicamente diferencias. No podemos imaginar a Luis Lacasa interviniendo en dicho concurso bajo las siglas del grupo, siendo como fue un vehemente crítico de la arquitectura lecorbusieriana.

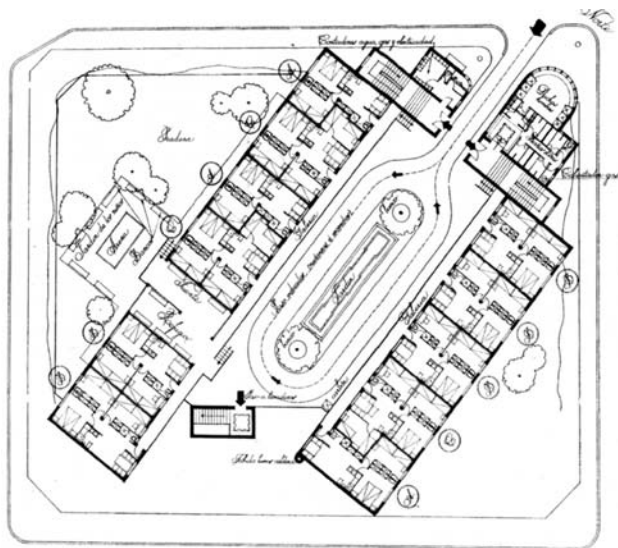
A pesar de las airadas manifestaciones de Aizpurúa en contra de Mercadal y los suyos, la postura del grupo vasco también fue ambigua. Aizpurúa, líder natural de la agrupación vasca y de una indudable calidad profesional, explícitamente siempre se adhirió a cuantas propuestas, generalmente desde Barcelona, se hacían a favor de la actividad contemporánea; implícitamente, siempre entendió el GATEPAC como una plataforma de promoción personal. El Grupo Norte, aunque era ideológicamente afín a sus compañeros catalanes, nunca llegó a funcionar. El pretendido frente nortista se fue diluyendo en conatos de organización. El Grupo Norte, al igual que sus compañeros de Madrid, se redujo a reuniones de amigos en torno al estudio que Aizpurúa y Labayen tenían en la calle Prim de San Sebastián.

Los supuestos integrantes del Grupo Norte tampoco presentaron una única propuesta, como Aizpurúa había demandado. Aún así, y a diferencia de sus compañeros madrileños, sus miembros formaron colectivos entre sí y con los afines al GATEPAC: Madariaga y Vallejo, lema: K; Labayen y Aizpurúa, lema: Donosti.

El grupo catalán fue el único que se mostró consistente con los principios suscritos del GATEPAC. Solamente envió un anteproyecto desarrollado por todos sus miembros: lema G. E. a excepción de Josep Lluís Sert y Joan Baptista Subirana, que por aquellas fechas estaban ocupados en la preparación y organización de la reunión de delegados de la CIRPAC en Barcelona.

5. *Con el Grupo Centro hay que tomar medidas enérgicas y, en este sentido, presentaré al congreso una ponencia. La actitud que han mostrado respecto al nombramiento del jurado es intolerable; ayer recibí un telegrama de Mercadal en estos términos: “es necesario acatar el nombramiento de Blanco Soler, es disciplina grupo”. Esto ocurrió después de hablar por teléfono conmigo y yo explicarle las razones para nombrar a Zarran, que es miembro del GATEPAC (Alzamora te habrá puesto al corriente de todo esto). Como verás, los que verdaderamente faltan a la disciplina son Mercadal y compañía, que debieron acatar el nombramiento que decidimos en Bilbao los delegados de los Grupos Norte y Este*. Carta de Aizpurúa a Josep Lluís Sert. Fondo GATCPAC. Barcelona: Archivo Histórico del COAB. 5 de marzo de 1932.

6. *Ibidem*, Op. cit. nota 1, p. 99.



2

2. Propuesta de Fernando García Mercadal y Aníbal Álvarez para el concurso de viviendas de Solocoeche. Bilbao, 1932. Publicado en AC 11.

3. Propuesta de Joaquín Labayen y José Manuel Aizpurúa para el concurso de viviendas de Solocoeche. Bilbao, 1932.

4. Perspectiva de Joaquín Labayen y José Manuel Aizpurúa para el concurso de viviendas de Solocoeche. Bilbao, 1932.

Solocoeche fue el primer concurso –también fue el último– al que intentó presentarse la federación nacional del GATEPAC tras los acuerdos de constitución de Zaragoza. Gestión, fragmentación e incoherencia son apelativos que bien pueden aplicarse al grupo GATEPAC, manifestando las dificultades que la empresa tuvo y la distancia que separaba los planteamientos profesionales y los intereses de unos y otros.

2

El segundo planteamiento a estudio hace referencia al proceso de creación formal en el entorno del GATEPAC; tomando como referencia tres de los proyectos presentados a Solocoeche: el de Fernando García Mercadal y Aníbal Álvarez, por el Grupo Centro; la de los donostiarras Labayen y Aizpurúa, por el Grupo Norte; y el proyecto del GATCPAC⁷.

La propuesta de Fernando García Mercadal y Aníbal Álvarez puede calificarse, aparentemente, como ortodoxa. Si en la mayoría de los planos presentados al concurso por los distintos participantes predominó la disposición formal del bloque respecto a las alineaciones de manzana cerrándose en todo su perímetro, Mercadal y Aníbal Álvarez optaron por ordenar su propuesta respecto al soleamiento, proyectando dos volúmenes alargados, cerrados parcialmente en uno de sus extremos

por equipamientos comunes. Sin embargo, la orientación adoptada norte-sur no permitió que el edificio quedase protegido respecto a la orientación noroeste de vientos predominantes, circunstancia que fue valorada negativamente por el jurado. (figura 2)

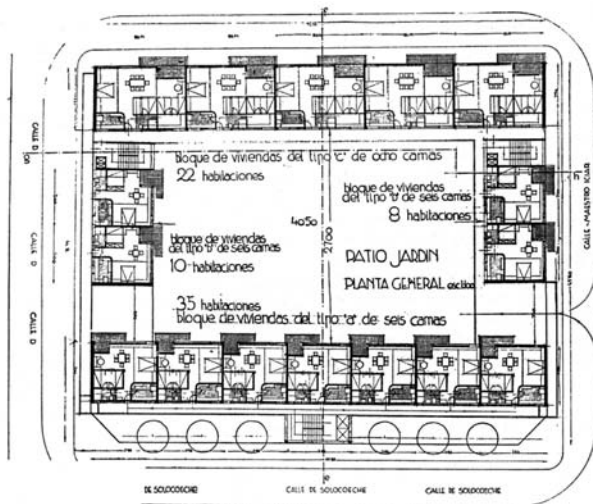
La cédula habitacional del proyecto de Fernando García Mercadal y Aníbal Álvarez evidenció la influencia de las posturas lecorbuserianas respecto al problema de la vivienda mínima⁸, ya que la propuesta de los madrileños se basaba en la idea de planta libre, diferenciando y subdividiendo los distintos subsistemas que componían el edificio, independizándolos y proponiendo su construcción sobre una estructura de pilares, confiando el acceso a cada una de las viviendas mediante un corredor o “calle elevada”. Este elemento, el del corredor, fue muy desacreditado por el jurado del concurso, tal como expresaron en su veredicto: “*Es un sistema de acceso que no se ha resuelto todavía*”⁹.

La influencia de Le Corbusier no se limitó tan solo a estos supuestos. Si leemos las palabras que pronunció el franco-suizo en el II CIAM: “*El equipamiento interior se basará en casilleros de dos formatos que puedan contener todos los objetos que necesite una familia: armario empotrado, armario para la ropa blanca, mueble-cocina, biblioteca, etc. Estos casilleros estarán adosados al muro,*

7. GATEPAC. *Concurso de viviendas de Solocoeche*. AC. N°11. Barcelona: revista del GATEPAC 1933, pp. 34 a 37.

8. Le Corbusier y P. Jeanneret: “Análisis de los elementos fundamentales en el problema de la vivienda mínima, Acta del II CIAM celebrado en Franckfurt, 1928”. En Aymonino, Carlos: *La vivienda racional: Ponencias de los congresos CIAM 1929-1930*. Barcelona. Gustavo Gili, 1973, pp. 126 a 138.

9. El jurado en su acta señaló: “*Algunas de las soluciones aportadas a este concurso, más bien constituirían una regresión que un paso adelante. Fundándonos en los mismos textos en que se apoyan los concursantes, llegamos a conclusiones opuestas a las suyas. En efecto, Le Corbusier, en un rapport del Congreso de Bruselas, explicó que en Moscú se han construido dos o tres casas comunes con galerías-corredor; también hizo constar el fracaso tan formidable que constituyeron, hasta el punto que se pensó en volver a la solución de escaleras para cada dos casas. A continuación, escribió: “Propongo que no abandonemos el principio de la calle interior y que tratemos de buscar el órgano nuevo de la calle interior; y aquí se plantea un nuevo problema arquitectónico: ¿cómo puede organizarse la calle interior? Esto es lo que hay que estudiar, es preciso crear ese órgano”*” en Sanz Esquide, José Ángel: *La tradición de lo nuevo en el País Vasco. La Arquitectura de los años 30*. Barcelona; Universidad Pública de Cataluña. 1988, p. 83.



3



4



sea en forma de espina o mediante tabiques entre dos piezas"¹⁰, parecería que hubiesen sido los arquitectos madrileños los autores del texto, ya que emplearon recursos técnicos similares para separar las habitaciones al incluir elementos similares a los descritos por el arquitecto franco-suizo.

También el verbo de Le Corbusier fue interpretado de manera regia en el estudio que realizaron sobre la relación entre calle y espacio interior, supeditando este último a la circulación de vehículos¹¹. Mercadal y Aníbal Álvarez solo tuvieron que interpretar sus ideas para dotar al patio central de funciones primordiales de acceso y circulación, expulsando los elementos ajardinados hacia el perímetro de la parcela.

En la propuesta de Fernando García Mercadal y Aníbal Álvarez la estética y los deseos por imitar superaron la voluntad conceptual. El proyecto acusó una serie de defectos esenciales que nos sitúan de nuevo ante el problema de la arquitectura entendida como problema de estilo. No supieron solventar una serie de cuestiones clave, como la relación entre el corredor de acceso, la distribución de la vivienda y su soleamiento. Llegaron a plantear situaciones tan contradictorias como condicionar toda la disposición del proyecto a la orientación norte-sur, conforme receta, sin tener en cuenta la realidad física del lugar respecto de los vientos dominantes, como hemos visto e hizo notar el jurado. Otra incongruencia estuvo motivada por la obsesión por preservar la disposición simétrica de los dos contenedores de vivienda, ya que en uno estarían

dispuestas al este las estancias dedicadas a dormitorios mientras que en el otro estas quedarían orientadas al oeste, evidenciando el mal funcionamiento del supuesto eje heliotérmico al no ser homogénea su disposición respecto de ambos bloques. Además, hay excesivas concesiones formales y estéticas. La imperturbable ensoñación de hacer válidas las palabras del lenguaje internacional del maestro suizo se ve traicionada por la propia caligrafía, académica en sus trazos, que acompaña las anotaciones en plano.

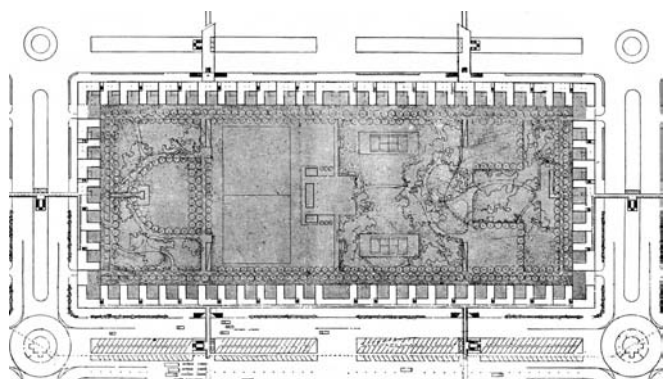
La segunda propuesta a estudio es la de los arquitectos vascos Aizpurúa y Labayen. Probablemente fue una de las más atrevidas, destacando por su voluntad de innovación y experimentación. El bloque residencial presentado era coherente; aparentemente sin contradicciones y asimilando conceptos —como ya hicieran en el Club Náutico de San Sebastián— contrastados en Europa para traducirlos a una realidad concreta (figuras 3 y 4).

Al igual que sus compañeros madrileños el referente también fue Le Corbusier. El concepto aditivo de unidades habitacionales nos remite a los inmuebles villa que el suizo proyectó en 1925¹² (figura 5). La propuesta de los vascos, al igual que la de Le Corbusier, salvaguardaba la autonomía de cada una de las viviendas formando todas ellas un conjunto organizado alrededor de una calle-corredor. Además, cada cédula habitacional juega con el concepto de transformación mediante el empleo de tabiques correderos que confieren al espacio un alto grado de flexibilidad, permitiendo, además, diferenciar y crear ámbitos destinados indistintamente al día y la noche

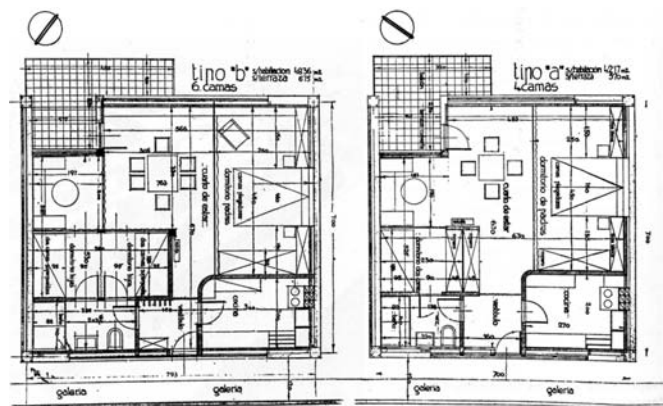
10. Ibidem op. cit. nota 8, p. 133.

11. "Debemos tener en cuenta los automóviles, que nos esforzamos en canalizar como ríos de riberas regulares. Aún así, necesitaremos guardar los automóviles y no debemos obstruir los ribazos de estos ríos. Al aparcar estos coches, no debemos paralizar la circulación del río, ni entorpecer, al salir de nuestros edificios, las superficies reservadas al movimiento", Ibidem.

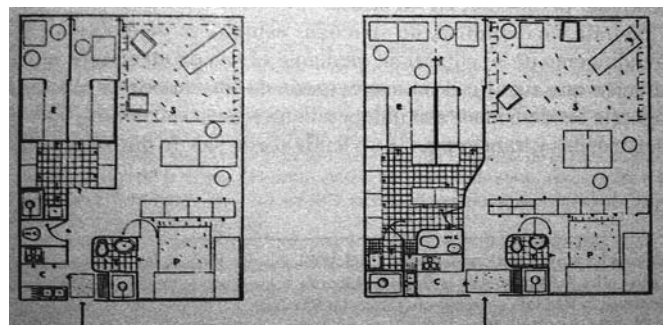
12. Le Corbusier et Pierre Jeanneret : *Ouvre Complète 1910-1929*. Les Éditions D'Architecture. Zurich. 1964, p. 93.



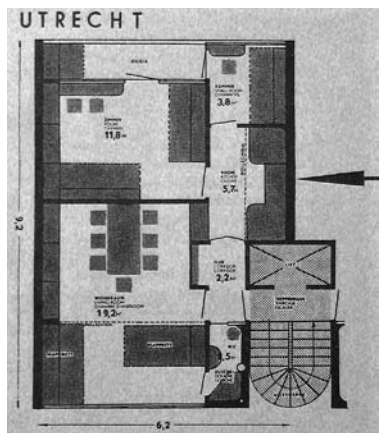
5



6



7



8

5. Le Corbusier. Planta general de "Lotissements Fermés à Alvóles" de los Inmueble villa. 1925. Le Corbusier & Pierre Jeanneret.

6. Propuesta habitacional de Joaquín Labayen y José Manuel Aizpurúa para el concurso de viviendas de Solocoeche. Bilbao, 1932.

7. Le Corbusier. Propuesta para residencias en la Ville Radieuse. 1930. Le Corbusier & Pierre Jeanneret.

8. Propuesta del grupo holandés en el II CIAM de Frankfurt sobre "Vivienda mínima" para la ciudad de Utrecht. 1929.

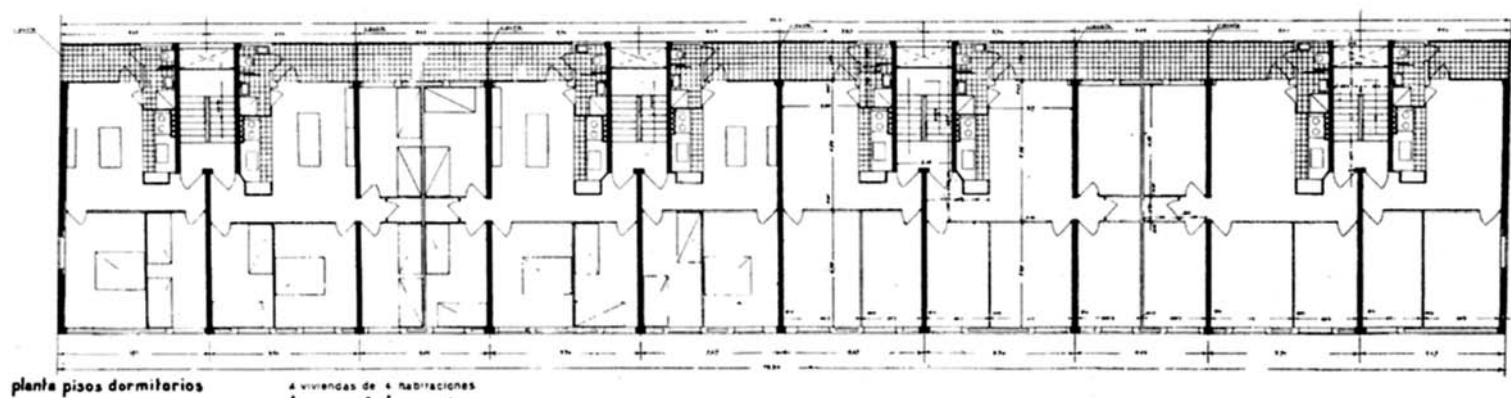
9. Propuesta del GATCPAC para el concurso de viviendas de Solocoeche. Bilbao, 1932.

(figura 6) Esta solución también recuerda otras propuestas de Le Corbusier, en este caso las unidades habitacionales empleadas en sus prototipos de bloque a redent dibujados para el modelo ideal de la *Ville Radieuse* (figura 7) —en la que estaba trabajando desde 1930— en los que empleó elementos móviles con el fin de conferir un mayor grado de libertad y flexibilidad a la planta. Conceptos que a su vez empleó años antes, en 1924, el neoplasticista Rietveld en su "*Casa Schröder-Schröder*" en Utrecht, y que también puede observarse en algunos proyectos del grupo holandés desarrollados para el II CIAM de Bruselas sobre la Vivienda Mínima¹³ (figura 8).

La solución de Labayen y Aizpurúa fue sancionada por el jurado¹⁴, al entender que la obsesión por la innovación facilitaba soluciones demasiado experimentales; en algunos casos incorrectas desde el punto de vista funcional y constructivo. No les faltaba razón. La utilización de los tabiques móviles, si bien desde el punto de vista proyectual es atractiva, no resuelve de manera adecuada las necesidades espaciales. El muro que separa la habitación principal respecto al salón se antoja innecesario, y los que sirven para delimitar habitaciones—dormitorio más pequeñas reducen su dimensión de manera notable. También se plantearon situaciones contradictorias como la no presencia de ventilación natural en algunas estancias, o en el caso del tipo "b" disponer tres puertas para un baño. La voluntad de idear, de manejar los lenguajes de vanguardia y las propuestas de sus maestros, condujo a los arquitectos donostiarra a supeditar los conceptos formales y novedosos por encima de los prácticos.

El último anteproyecto a estudio es la del grupo catalán del GATCPAC (figura 9). La disposición en el solar se realizó reconociendo que las condiciones no eran las más idóneas para orientar las viviendas conforme al eje norte-sur óptimo que favorecía el soleamiento y la protección respecto de los vientos dominantes. Por lo que decidieron que el tema más valorado en el diseño del proyecto fuese el criterio de densidad máxima edificatoria.

Si Fernando García Mercadal y Aníbal Álvarez tenían su referente en Le Corbusier, al igual que Aizpurúa



9

y Labayen en Rietveld o el grupo holandés del CIAM, en el caso de los catalanes las referencias procedían de la experiencia centroeuropea, tal y como se mencionaba en la memoria adjunta a la propuesta¹⁵.

La célula habitacional estudiada por el GATCPAC ofertaba tres variantes: dos dormitorios –tipo A, 25%–, tres dormitorios –tipo B, 50%– y cuatro dormitorios, con dos baños –tipo C, 25%–. En todo momento las propuestas planteadas por los grupos centroeuropeos del II CIAM acerca del mínimo de vivienda están presentes; comenzando por el análisis científico que los del GATCPAC hacen del hábitat al tomar como variables de referencia la relación entre superficie útil, el volumen de espacio encerrado y la superficie acristalada disponible.

La “célula habitable” se organizaba en torno al “living-room”, como ellos lo definieron, al que se anexionaba la cocina como elemento integrado dentro del salón con el fin de poder conseguir una gran pieza interior. De esta manera, al reducir la cocina a un pequeño espacio o nicho, se ampliaba el espacio disponible del salón y se solucionaba la calefacción de la pieza de estar en invierno. Para los dormitorios, orientados en contra de los vientos dominantes, los del GATCPAC procuraron que estos tuviesen una disposición geométrica regular que permitiese el fácil alojamiento de las camas y la máxima utilidad del espacio.

La ética funcionalista no solo se redujo a la composición de la “célula habitacional”. Parafraseando a Gropius, los del GATCPAC ensayaron, por primera vez, el concepto de macro-hogar que el alemán expondría en el III CIAM de Frankfurt¹⁶. Los arquitectos catalanes dotaron a su propuesta de baños comunes, lavaderos, tiendas y un espacio común de jardín para uso colectivo destinado al recreo de los niños; conforme al credo expuesto por el arquitecto germánico y las bases del concurso.

Pero a pesar de la rigurosa aplicación de las recetas funcionalistas, la propuesta presentada por el GATCPAC adolecía de ciertas incoherencias. Desde el salón se accedía a una galería cubierta, favorecida por el sol del invierno y resguardada de la solana veraniega, que es contradictoria con la rigurosa economía del espacio que se quería imponer al hábitat. Un añadido que tan solo puede explicarse como solución formal al problema de la densidad de viviendas que requería el concurso lo que obligó a reducir las crujeas de las viviendas –ya que la inclusión de una galería reducía la profundidad de la vivienda favoreciendo la ventilación interior–. Tampoco es afortunada la solución ofertada para las viviendas de cuatro dormitorios. Ante la imposibilidad de ampliar la crujea, los del GATCPAC optaron por disponer dormitorios a ambas fachadas, contradiciendo el principio de ubicación de los elementos que necesitan más calor –dormitorios– a la

13. Bourgeois ; Victor; Le Corbusier et P. Jeanneret; Giedion, Sigfred; Gropius, Walter; May, Ernst; Schmidt ; Hans. *L' Habitation Minimun (actes del 2n congrés des CIAM)*. Stuttgart: Julius Hoffmann. 1933. Reimpresión realizada por la Delegación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón. Zaragoza 1997. p. 139.

14. Según el dictamen del jurado, se puede entrever que la propuesta de Aizpurúa y Labayen no fue muy apreciada: “Debe procurarse evitar en ellas todo espacio inútil o de poca utilización, haciendo cómoda la vivienda, sin que pueda justificarse en nuestro caso (ya que no se persigue un máximo de economía) la adopción de salas de estar convertibles de noche en dormitorios, ni los dormitorios con camas plegables al estilo de los coches-cama”. GATEPAC. *Concurso de viviendas de Solocoeche*. AC.. Nº11. Tercer Trimestre de 1933. Barcelona: revista del GATEPAC 1933, p 37.

15. “Las modernas ordenanzas alemanas preconizan el tipo con habitación dando en las dos fachadas (...) alegando que solamente en el primer caso además de estar en igualdad de condiciones tienen buena ventilación para poderse establecer una corriente de aire entre las dos fachadas (diferencia de temperatura)” y “DISPOSICIÓN DE LAS VIVIENDAS. Las modernas ordenanzas alemanas preconizaban el tipo de habitación dando a las dos fachadas”. Ibidem .

16. Gropius, Walter. “Las bases sociológicas de la vivienda mínima (para la población obrera de la ciudad), Actas del II CIAM celebrado en Franckfurt, 1928”. En Aymonino, Carlos: *La vivienda racional: Ponencias de los congresos CIAM 1929–1930*. Barcelona. Gustavo Gili, 1973.

17. Ibidem.



10

10. Sert, Torres y Subirana. Maqueta de la "Casa-bloc" en la portada del AC11. 1933.

orientación más favorable. Según los preceptos funcionalistas e higienistas los dormitorios tan sólo debían situarse en una de los frentes, el más cálido, dejando salón y cocina para el menos soleado.

Los del GATCPAC, a diferencia de las otras dos propuestas estudiadas, no apostaron por la calle-corredor; eran conscientes de los problemas que presentaba: *"El número de escaleras se hubiera podido reducir a dos en cada bloque si se hubiese adoptado el tipo de corredor, pero éste presenta el inconveniente de que las habitaciones ventiladas por el corredor no tienen la debida independencia, lo cual constituye en nuestro país una dificultad para el arrendamiento"*¹⁷; cuestión que acabarían solucionando meses después al trazar los primeros esbozos de la casa Bloc¹⁸ (figura 10)

Su propuesta de viviendas económicas de Solocoeche siguió el dictado de los principios centroeuropeos, alineándose con las posturas más funcionalistas conforme el dictado sugerido desde las propias bases del concurso que aludían al II y III CIAM. Sin embargo, meses después, cuando el gobierno de la Esquerra Republicana de Catalunya (ERC) ofertó a Sert, Torres y Subirana la opción de construir en Barcelona la "Casa Bloc" estos no dudaron en cambiar de estrategia y aplicar el dogma lecorbuseriano. El resultado ya lo conocemos: la "Casa Bloc" fue una variante tipológica de los bloques "a redent" que el franco-suizo expuso en su modelo ideal de la Ville Radieuse; las conclusiones también: los del GATCPAC aplicaban el catálogo de la modernidad que más les convenía en el momento más oportuno.

3

Finalmente, en los primeros días de abril, el jurado emitió su fallo¹⁹: la propuesta ganadora era la de C. A. Amann; Juan de Madariga y el "gatepaco" Luis Vallejo fueron segundos; Labayen y Aizpurúa obtuvieron un accésit.

Para el GATEPAC, Solocoeche fue la prueba de que el grupo era un colectivo incoherente en su gestión y aproximativo en sus propuestas formales. Desde la perspectiva de la organización, Solocoeche fue un testimonio más de la incapacidad del GATEPAC para constituirse como una federación; ni siquiera fueron capaces de ponerse de acuerdo en algo tan básico como unificar la presentación de los proyectos y elegir el compañero que debía representarles en el jurado. Pero desde el punto de vista de la respuesta formal el resultado también fue esclarecedor: su urgencia por ser modernos les indujo a aplicar mecanismos de apropiación y emulación formal de lo ya ejecutado y propuesto en otras latitudes; incluyendo ciertas carencias en su reflexión. A falta de un referente sólido, los plumines de Sert, Aizpurúa o Mercadal podían ofertar funcionalismo centroeuropeo, racionalismo lecorbuseriano o neoplasticismo holandés; dependía de la aventura que tuviesen que emprender.

Aizpurúa, en la primavera de 1932, volvería a coger su cámara Leica de 35 mm para hacer un reportaje sobre las propuestas presentadas en Bilbao. Tal vez, al manejar el obturador, el arquitecto donostiarra esbozase una sonrisa provocada por el recuerdo y la familiaridad de lo que estaba retratando. Sin estar presentes la lente de su cámara enfocaba otras geografías, en las que se situaban sus viajes formativos, las notas de cuaderno tomadas de la voz de sus foráneos mentores o los apuntes esbozados con celeridad de las distintas villas, hospitales o escuelas que visitó por Europa. A buen seguro el donostiarra pudo llegar a pensar, al revelar aquellas instantáneas, que a través de Mercadal, el GATCPAC y de él mismo, junto a su compañero Labayen, había sido Gropius, Le Corbusier o Rietveld, los que habían tenido una cita en Bilbao. ■

18. "Estos corredores no pasan por delante de dormitorios ni comedores, las cocinas y toilettes que dan a ellos tienen las ventanas suficientemente altas como para que no se pueda mirar desde el exterior". GATEPAC (G.E.). Grupo de Viviendas Obreras en Barcelona. AC. Nº11. Tercer Trimestre de 1932. Barcelona: revista del GATEPAC, pp. 22-23.

19. Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-navarro. Informe del Jurado Calificador. Boletín del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-navarro. Bilbao 15 de abril de 1932, pp 6-9.

Bibliografía:

Aymonino, Carlos: *La vivienda racional: Ponencias de los congresos CIAM 1929-1930*. Barcelona: Gustavo Gili ,1973.

Bourgeois, Victor; Le Corbusier et P. Jeanneret, Giedion, Sigfried; Gropius, Walter; May, Ernst; Schmidt, Hans: *L' Habitation Minimum (actes del 2n congrés des CIAM)*. Stuttgart : Julius Hoffmann..1933.Reimpresión realizada por la delegación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón. 1997.

Fondo GATCPAC. Barcelona: Archivo Histórico del COAB.

GATEPAC. *Concurso de viviendas de Solocoeche*. AC. Nº11. Barcelona: revista del GATEPAC 1933.

Le Corbusier et Pierre Jeanneret. *Ouvre Complète 1910-1929*. Zurich: Les Éditions D' Architecture. 1964.

Sanz Esquide, José Ángel: *La tradición de lo nuevo en el País Vasco. La Arquitectura de los años 30*. Barcelona: Universidad Pública de Cataluña. 1988.

Óscar M. Ares Álvarez, es doctor arquitecto por la Universidad de Valladolid, por la tesis “GATEPAC 1928-1939” siendo su tutor D. Juan Antonio Cortés. Actualmente es el responsable de publicaciones de la Universidad Internacional Isabel I de Castilla. Colabora con diversas revistas de divulgación científica entre las que destacan las adscritas a los departamentos de composición y proyectos de las ETSA Madrid, UPC de Barcelona, ETSA Cartagena y ahora ETSA de Sevilla. Ha impartido conferencias y ponencias en Helsinki, México, Pamplona, Barcelona, Madrid, etc. Es autor del libro: “*Variaciones del Movimiento Moderno. La influencia del Mediterráneo en la vanguardia arquitectónica española. (1930-1936)*”. Como arquitecto ha ganado diversos concursos, siendo su obra reconocida en la Bienal de Arquitectura Española (2011) y en las Bienales de Arquitectura de Castilla y León (2009 y 2011).

A REPRESENTAÇÃO GRÁFICA NOS CONCURSOS DE IDEIAS DA SÉRIE “CELEBRAÇÃO DAS CIDADES”

GRAPHIC REPRESENTATION IN THE COMPETITIONS OF IDEAS FROM THE “CELEBRATION OF CITIES” SERIES

Cássia de Souza Mota

RESUMEN Fala sobre a representação gráfica das ideias nos concursos de ideias da série “Celebração das Cidades”, tentando esclarecer o que são ideias em tais circunstâncias de projeto – uma vez que essa nomenclatura continua dúbia e imprecisa. Em busca de definições que guiem o emprego do termo “ideias” foram analisadas algumas classificações de concursos de arquitetura e urbanismo feitas por sociedades representantes dessas classes, bem como os documentos da série “Celebração das Cidades” que deixam entrever uma compreensão do termo utilizado. Posteriormente foi feita uma análise dos painéis selecionados para os prêmios regionais e internacionais nas três edições do concurso, através de uma ficha catalográfica baseada em recursos de representação gráfica para que pudessem ser levantados elementos recorrentes entre as apresentações. A partir das análises comparativas feitas, o estudo procedeu com a criação de tipologias que pudessem identificar comportamentos de apresentação e conteúdos de representação comuns na amostra observada.

PALAVRAS CHAVE concursos; representação gráfica; urbanismo; idéias; apresentação

SUMMARY This paper addresses the graphic representation in the competitions of ideas in the “Celebration of Cities” series, and attempts to clarify what the ideas were in such projects. In search of definitions to clarify the use of the term “ideas”, there was an analysis of some classifications of architectural and urban design competitions, which were made by representatives of social classes and based on the documents from the “Celebration of Cities” series, and which reveal the sense in which they used that term. A subsequent analysis was made of the panels selected for the regional and international awards in the three competitions held, through a cataloguing file, based on the graphic representation, in order to detect recurring elements among the proposals. From the comparative analysis, the study proceeds to define typologies that could identify forms of presentation and common content.

KEY WORDS competitions; graphic representation; urbanism; ideas; presentation

Persona de contacto/ Corresponding author: cassiamota@gmail.com. Arquitecta y urbanista. Rio de Janeiro. Brasil

CONCURSOS DE IDEIAS: EM BUSCA DE DEFINIÇÕES E PARTICULARIDADES

A expressão “concursos de idéias”, no contexto dos concursos de arquitetura e de urbanismo, não deixa de suscitar uma estranheza, claramente marcada pela palavra “idéias”, na sua interpretação. A princípio, o que gera essa estranheza é o fato de que uma “idéia”, um conceito tão amplo e, de certa forma, abstrato, possa ser objetivamente comparada a outras idéias e classificada de acordo com sua qualidade de superior ou inferior a estas outras idéias.

É estranho perceber também que, apesar deste tipo de concurso ter se tornado cada vez mais comum ao longo da história das competições em arquitetura e urbanismo, poucas definições temos do termo e muitas vezes estas definições sequer aparecem nos editais dos concursos que se auto-denominam como concursos de idéias.

Para o autor Lino Gomes¹ a nomenclatura “concurso de ideias” não é feita sem ambiguidades. É possível

perceber, através da maioria das classificações feitas pelas organizações de profissionais da arquitetura e do urbanismo, a oposição –ou, ao menos, a dualidade– projeto/ante-projeto *versus* ideia.

Nas Recomendações da Unesco concernentes aos Concursos Internacionais de Arquitetura e de Urbanismo², o anexo que regulamenta os tipos de competições define em seu segundo artigo que os concursos internacionais podem ser de ideias ou de projetos.

O Instituto Real de Arquitetos Britânicos (RIBA) também apresenta uma classificação correlata. Para esta Instituição os concursos podem ser de projetos, se objetivam encontrar uma solução única a ser construída ou de ideias, se objetivam encontrar uma gama de soluções possíveis.

Uma distinção interessante é também feita Sociedade de Arquitetos do Uruguai (SAU³): entre concursos de anteprojetos e os concursos de ideias. Os primeiros são feitos para resolver um programa nitidamente definido e delimitado. São aconselhados especialmente para

1. Gomes, Lino : *O arquivamento e a catalogação digital dos projetos “European” como situação de análise científica do concurso de ideias de arquitetura*. Dissertação de Mestrado defendida Université de Montréal, orientador professor Dr. Jean-Pierre Chupin. Montreal, 2009.

2. Organização das Nações Unidas pela Educação, Ciência e Cultura (UNESCO). Anexo 1: *Recommandation révisée concernant les concours internationaux d'architecture et d'urbanisme*. Actes de la Conférence générale, Vingtième session, Paris, 24 octobre - 28 novembre, 1978. Imprimerie des Presses Universitaires de France, Paris, 1979, p. 3. Documento disponível em <http://unesdoc.unesco.org/images/0002/000277/027743fb.pdf>

3. Ver o Regulamento Geral de Concursos da Sociedade no endereço: <http://www.sau.org.uy/pags/regCon.php>

concursos de arquitetura que implicam na contratação do projeto. Os segundos são realizados para obtenção de sugestões e/ou propostas que resolvam um problema em suas linhas gerais. São mais indicados para temas de urbanismo ou paisagismo; podem ser apresentados com maior liberdade formal e, em geral, em escalas menores.

No Brasil, as recomendações concernentes aos concursos de arquitetura e urbanismo provêm do Instituto Brasileiro de Arquitetos (IAB), através do “Regulamento de Concursos para projetos de Arquitetura”. Neste documento, percebe-se uma diferenciação entre concursos de Anteprojeto e concursos de ideia, os últimos definidos como *“aqueles em que o Promotor consulta os Concorrentes sobre um determinado tema, dispondo ou não de um programa físico abrangente ou mesmo de um terreno determinado, podendo ter como simples objetivo a busca de uma ideia arquitetônica”*⁴. Nesse caso, a classificação é tida como uma diferença no nível de desenvolvimento dos projetos e se pressupõe que os concursos de ideias tenham um nível de apresentação mais simplificado que os concurso de anteprojetos. Contudo, o regulamento salienta que o grau de desenvolvimento dos projetos deve ser estabelecido pelos seus respectivos editais.

Como pode ser visto através dessa pequena amostra de instituições que se valem do termo “ideia” para categorizar concursos, uma certa imprecisão de nomenclatura e definição ainda impera no uso do vocábulo “ideia”. Cabe então a pergunta: além da indefinição na conceituação do termo, existe também indefinição na representação das ideias? Analisando os projetos inscritos e selecionados por concursos de ideias, é possível perceber características peculiares deste tipo de competição?

A REPRESENTAÇÃO NOS CONCURSOS DE ARQUITETURA E URBANISMO

De acordo com Santos⁴ os meios e maneiras da representação arquitetural se modificaram bastante ao longo dos últimos séculos –mudanças essas também impul-

sionadas pelo avanço da tecnologia–. Mas a sua função retórica nos concursos se manteve: a mensagem passada através deles depende de como as técnicas são manipuladas, e daquilo que é omitido ou reforçado em cada apresentação.

No repertório de representação gráfica do meio profissional do arquiteto e/ou urbanista, os elementos mais comuns são os desenhos técnicos (plantas, cortes, fachadas), as perspectivas (à mão livre ou com auxílio de modelos geométricos e/ou computacionais), os mapas, as fotografias e outros desenhos auxiliares (croquis, diagramas, gráficos, entre outros).

Segundo Adamczyk⁶, os cortes, plantas e elevações são parte significativa das imagens apresentadas em concursos, e descrevem de forma “objetiva” o objeto de projeto. Estes desenhos são determinados por convenções, e fazem apelo a um protocolo cognitivo que une arquitetos e projetistas desde a Renascença. Já as perspectivas costumam fazer apelo à compreensão de observadores exteriores à profissão: de mais fácil leitura, as perspectivas são capazes de fazer com que o seu observador se projete na cena apresentada. Georges Adamczyk considera ainda que todos esses desenhos não só ilustram o discurso dos concorrentes em um concurso, mas também fazem parte do discurso, como uma forma de pensamento e de imaginação.

Já os mapas, as fotografias de satélite e os esquemas cartográficos em geral são utilizados para apresentar o espaço ao qual se endereça o projeto e para formular a problemática que fundamenta as soluções projetuais. Procura-se, com o uso deste tipo de imagem, representar o espaço em escalas menores e evidenciar uma noção de conjunto, de contexto. Podem ser utilizados também para tecer comparativos entre as situações anteriores e posteriores ao projeto proposto. Os demais desenhos que podem acompanhar as apresentações nos concursos de arquitetura ou urbanismo, e que não podemos classificar nem de desenhos técnicos nem de mapas ou

4. Regulamento de Concursos para projetos de Arquitetura, artigo 5,1. 89º Reunião do Conselho Superior do IAB: Curitiba. IAB, 1992.

5. Santos, Valéria Cássia. *Concursos de Arquitetura em São Paulo*. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU- USP. São Paulo. 2002.

6. Adamczyk, Georges; Chupin, Jean-Pierre; Bilodeau, Denis e Cormier, Anne. *Architectural competitions and new reflexive practices*. Publicado no ARCC- AEEA Conference Between Research and Practice, Dublin, 2004. Disponível em www.leap.umontreal.ca

cartografias, podem ser considerados como 'notações gráficas'. As notações gráficas são, segundo Barki "*desenhos imediatos, rápidos, intuitivos e aparentemente simples, principalmente quando se trata de apontamentos e anotações esquemáticas de estudo inicial de projeto*"⁷. São notações gráficas os esquemas, os diagramas, esboços, croquis, entre outros.

Os diagramas, segundo o mesmo autor podem ser considerados "*um modo distinto e especial de notação gráfica que envolve análise, reconhecimento e ponderação de fatores complexos apresentados de forma mínima*"⁸. São usados frequentemente pelos arquitetos para especificar relações dentro do projeto, para exibir organização, estrutura, distribuições de usos e funções nos espaços tocados pelo projeto. Por isso, para Barki os diagramas são "*o melhor veículo para incorporação, e posterior verificação, de exigências programáticas e projetuais complexas*"⁹, eles buscam explicitar as informações arquitetônicas de uma forma mais simplificada que os demais desenhos de arquitetura.

Os esquemas gráficos de informação (como info-gráficos, tabelas, gráficos matemáticos, etc.) em geral acompanham o projeto de forma a fornecer dados complementares ao projeto, mas não necessariamente sintetizam conceitos do próprio projeto, como muitas vezes o fazem os diagramas.

Os croquis, por sua vez, são em geral usados como instrumentos de concepção do projeto: podem carregar notas sobre a síntese da forma, sobre o partido do projeto ou mesmo sobre o espaço recortado pela problemática. Mas também pode atuar como um veículo de representação e análise de edifícios existentes, paisagens ou sítios¹⁰.

Em competições de arquitetura e de urbanismo, ora complementando a representação gráfica, ora fazendo parte dela, estão os elementos textuais. A linguagem verbal aparece em quase todos os momentos das apresentações, participando das imagens ou anexadas às mesmas sob a forma de legendas. É importante lembrar

que o texto também é uma representação visual e que, da mesma maneira que as outras linguagens de representação gráfica, tem forma e conteúdo, dificilmente dissociáveis entre si.

De uma maneira geral, todos esses elementos (desenhos técnicos, mapas, fotografias, perspectivas, textos, diagramas, etc) fazem parte do repertório das apresentações de projetos de arquitetura e de urbanismo. Porém, como vimos anteriormente, pela proximidade dos significados dos conceitos de *representação* e de *ideia*, a consideração desse repertório parece fazer ainda mais sentido quando o objetivo é analisar os concursos de ideias.

CELEBRAÇÃO DAS CIDADES: UMA ANÁLISE CRÍTICA

Grande promotora da prática dos concursos internacionais, a UIA lançou, no ano de 2004, através do seu então presidente, o arquiteto brasileiro Jaime Lerner, o concurso "Celebração das Cidades". Entre os objetivos desta edição estava o de encorajar arquitetos e estudantes de arquitetura a empreender ações reais de amparo às cidades e às municipalidades, através de projetos concretos que possam aperfeiçoar a qualidade de vida local e renovar as capacidades positivas das cidades do planeta. Seriam admitidas propostas sustentáveis, então, que levantassem soluções sustentáveis para os mais diversos problemas de uma cidade (existente) eleita pelos participantes, e que, preferencialmente, fossem simples, econômicas e de efeito imediato.

Considerado pela própria instituição organizadora como um *concurso de ideias*, o "Celebração das Cidades" então objetivava encorajar arquitetos do mundo inteiro a expor as ideias que tinham para melhorar suas próprias cidades, mobilizá-los a criar projetos exequíveis, capazes de capturar o imaginário das cidades e sensibilizar seus respectivos administradores, capazes de melhorar a condição de vida local e renovar as capacidades de comunicação, solidariedade e criatividade das cidades. Além disso, o concurso assim se intitulava por promover

7. Barki, José. *O Risco e a Invenção: Um Estudo sobre as Notações Gráficas de Concepção no Projeto*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

8. Barki, José. *Diagrama Como Discurso Visual: Uma Velha Técnica Para Novos Desafios*. In: Anais do Congresso Internacional EGA, Valencia, 2010.

9. Ibidem.

10. Barki, José. *O Risco e a Invenção: Um Estudo sobre as Notações Gráficas de Concepção no Projeto*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

1. Exemplo de ficha de análise dos painéis selecionados no concurso “Celebração das Cidades”.

a troca de experiências, fazendo com que os projetos pudessem ser compartilhados ao redor do mundo e valorizando também a profissão do arquiteto.

A primeira edição levou o tema de “acupuntura urbana”: a expressão cunhada por Lerner¹¹ retoma seu significado e supõe, no contexto do concurso, que os participantes procurem corrigir os “desequilíbrios e fraturas” que as cidades sofrem atualmente. Quatro cenários foram então sugeridos para a confecção das propostas: cidades históricas, subúrbios metropolitanos, habitat precário e as franjas (*outskirts*) da cidade. Na segunda edição, em 2006, o tema chave foi “uma ideia para a cidade” e acrescentou dois cenários, ou desafios, no intuito de promover transformações positivas para a cidade -tornar a cidade atrativa e acolhedora e permitir o movimento, a mobilidade. A terceira edição foi inaugurada em maio de 2009 e teve como título “*maxmix*” ou “mistura maximizada”, alegando que com a mudança de paradigmas no século XXI, o planejamento em forma de zoneamento, herança do modernismo, já não tem mais lugar no pensamento urbano. O tema então veio para enfatizar as constantes mudanças e transformações que ocorrem na cidade, através de uma complexa e múltipla interação entre a estrutura urbana e os diversos ingredientes que constituem a cidade.

Nas três edições, a convocatória de participação foi feita através da internet, e na maioria delas, todos os processos de participação posteriores ao lançamento do edital também se deram através do meio digital: formulação das propostas, envio dos arquivos, a seleção dos vencedores (feita em etapas regionais, de acordo com as regiões da UIA), veredicto do júri e exposição dos resultados.

Os processos de participação foram também similares, os projetos deveriam ser inscritos nas categorias estudante ou profissional e a entrega consistia em dois painéis nas três edições. Uma diferença importante é que na primeira edição estes dois painéis deveriam ter o formato A1 e seriam impressos, enviados via correio, e nas duas últimas edições estes dois painéis deveriam ter o formato A3, em mídia digital do tipo pdf, e seriam enviados via

internet, acompanhados de um terceiro painel dedicado exclusivamente à explicação textual de cada projeto.

Os editais determinavam também o conteúdo dos dois primeiros painéis: o primeiro deveria exibir a problemática de projeto e o segundo deveria exibir a solução de projeto criada pelos competidores.

A série serve, então, como uma excelente representante amostral da prática de projeto em concursos de ideias em urbanismo na atualidade, pois, além de ser promovida por uma instituição de classe com alcance internacional que se relaciona e dá suporte a diversas organizações locais de arquitetos, urbanistas e paisagistas, é um concurso aberto à participação de profissionais e estudantes do mundo inteiro, e que prescinde da necessidade de filiação, convite ou quaisquer outros elementos limitadores.

Por esse motivo, analisamos as propostas apresentadas para a série “Celebração das Cidades”, com o intuito de compreender melhor a expressão das ideias de urbanismo nos concursos contemporâneos de ideias em urbanismo. Como forma de limitar a amostra analisada, apenas os projetos selecionados pelo júri internacional, nas três edições do concurso, em abas categorias (profissional e estudante) serão fichados. Entretanto não se pode desconsiderar que esta escolha imprime na análise um crivo, e que este crivo impede a compreensão do fenómeno “ideias no concurso *Celebração das Cidades*” em sua totalidade.

Para examinar de forma comparada os projetos em questão, uma ficha de análise (figura 1) foi confeccionada com o objetivo principal era entender de que maneira os participantes do concurso expressaram e representaram suas ideias em urbanismo.

Em resumo, o aspecto principal explorado na análise foi a questão da “representação gráfica”. Foram analisadas a existência, a quantidade e a diagramação dos seguintes elementos nos painéis de apresentação: desenhos técnicos bidimensionais, desenhos técnicos tridimensionais, mapas, fotografias e demais desenhos.

Além disso foi analisada a maneira como apareciam os textos (diagramação): o espaço que ocupava em relação ao espaço da prancha, a proporção entre textos e

11. Lerner, Jaime. *Acupuntura urbana*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

tipo de imagem		quantidade de itens no painel 1	quantidade de itens no painel 2
desenhos técnicos bidimensionais	plantas	1	1
	cortes	–	2
	elevações	–	–
desenhos técnicos tridimensionais	perspectivas à mão livre	5	–
	axonometrias	–	–
	maquetes eletrônicas	2	4
fotografias		5	–
mapas	esquemas cartográficos	–	–
	fotografias aéreas	–	–
	fotografias de satélite	1	–
demais desenhos	croquis	–	–
	diagramas	–	1
	gráficos	–	–
	outros (especificar o quê)	–	1 fotomontagem
diagramação dos textos e imagens	proporção texto/imagens	3%	
	maior imagem dos painéis	planta-baixa	
	proporção entre a área da maior imagem e a área total dos painéis	21%	

1

prancha e a maneira como ele estava organizado (se em parágrafos contínuos, se em frases difusas ou se apenas como legendas).

Comparando a toda a amostra analisada, foi possível tecer algumas observações sobre o emprego de cada tipo de imagem tanto para representar a problemática, quanto para representar a proposta de projeto, ou ainda para relacionar ambas:

Os *mapas* e as *fotografias*, na maioria dos casos, se concentravam no primeiro painel de apresentação e eram utilizados para apresentar informações sobre a problemática espacial à qual se direciona o projeto.

A utilização combinada de dois ou mais mapas evidenciava diferentes aspectos ou diferentes escalas de uma mesma área de projeto. As fotografias nem sempre exibiam a área de projeto, algumas vezes exibiam aspectos conceituais sobre o projeto (tema, elementos de projeto, entre outros), mas que serviam para contextualizar a problemática.

Os *desenhos técnicos* de maior ocorrência foram as plantas, os cortes e as maquetes eletrônicas, e apareciam geralmente no segundo painel de apresentação. Em alguns casos, o mesmo desenho técnico (em geral, planta ou corte, nesse caso) aparecia nos dois painéis de desenho: em um painel ele evidenciava o estado atual (à época do projeto) do sítio, no painel seguinte ele evidenciava a proposta da equipe.

O uso de outros desenhos (além dos técnicos) foi raro entre os projetos analisados, e muitas vezes estes

desenhos (diagramas, gráficos, ilustrações, croquis e outros) ora apresentavam conceitos utilizados na proposta, ora apresentavam dados sobre a problemática (a exemplo de gráficos sobre a situação econômica, social, etc). Analisando em conjunto o aparecimento de diagramas, gráficos, croquis e ilustrações, tem-se uma média harmônica de dois itens por projeto, num universo de quatorze projetos que se valeram destes elementos em suas apresentações. Foi observado também que o uso de maquetes físicas ou fotografias de maquetes físicas foi praticamente inexistente na amostra analisada.

O uso de textos dissertativos estruturados em parágrafos variou muito na amostra geral, e alguns projetos não se valeram deste tipo de texto nos dois painéis de apresentação, apenas utilizaram-no no painel reservado ao texto (no caso das duas últimas edições do concurso). Quanto à distribuição do texto (excluindo-se legendas e títulos) nos painéis de apresentação, observa-se que uma média harmônica de 4,35% da área total dos dois painéis era dedicada à exibição dos textos.

Sobre a diagramação das imagens e textos nos painéis, percebe-se que raramente havia sobreposição de imagens ou sobreposição de textos e imagens –na maioria dos casos, tanto os textos quanto as imagens eram posicionadas sobre um plano de fundo–. Quando havia sobreposição de imagens e texto, devido à baixa resolução dos textos na maioria dos casos analisados, a legibilidade era prejudicada.

2. Tipologias extraídas através da análise conjunta de cinco grupos de dados.
3. Maior imagem dos painéis de apresentação do prémio estudante região 3 no Celebração das Cidades 1.
4. Maquetes eletrônicas do prémio regional 3 categoria profissional na segunda edição do concurso.

		desenhos técnicos	mapas e fotografias	outros desenhos	presença de texto	total de imagens
tipo 1	média harmônica	7,7	14,8	7,8	8,5%	28,5
	média aritmética	5,3	9,5	2,5	5,7%	16,7
tipo 2	média harmônica	9,2	9,3	3,3	2,5%	23,1
	média aritmética	7,1	5,4	3,3	3,3%	18,9
tipo 3	média harmônica	19,9	15,8	4,0	4,0%	37,3
	média aritmética	16,9	11,1	1,9	1,9%	33,7

2

Em todos os projetos da amostra selecionada, foram analisadas as imagens que ocupavam a maior área em relação à área total dos painéis e em comparação às outras imagens utilizadas no mesmo projeto; entre os tipos *mais frequentes* a ocupar o maior espaço nos painéis estavam as fotografias de satélite, as plantas da proposta e imagens extraídas de maquetes eletrônicas. Entre os tipos de imagem *menos frequentes* a ocupar o maior espaço nos painéis estavam os diagramas, os cortes, os esquemas cartográficos, as axonometrias e as perspectivas feitas à mão livre.

Se forem relacionados o número de imagens dos painéis e a proporção ocupada pela maior imagem, *a priori* pode-se pensar que, se um projeto apresenta um grande número de imagens, é porque as imagens ocupam, em média, pouco espaço nos painéis. Alguns casos da amostra analisada, contudo, provam que é possível um grande número de imagens por projeto e, ao mesmo tempo, imagens em grandes proporções.

FUNDINDO OS RESULTADOS NUM ENQUADRAMENTO TIPOLOGICO

Os resultados foram cruzados e reunidos em cinco conjuntos de dados: quantidade de desenhos técnicos (reunindo plantas, cortes, elevações, perspectivas, axonometrias e maquetes eletrônicas); quantidade de mapas e fotos (reunindo fotografias, esquemas cartográficos, imagens obtidas através de satélites e fotografias aéreas); quantidade de desenhos não-técnicos (diagramas, gráficos, croquis e outros); presença de texto nos painéis (proporção que o texto ocupa em relação à área dos painéis) e o total de imagens considerando os dois painéis.

A partir daí, a amostra foi dividida em tipologias (figura 2) capazes de identificar três formas distintas de apresentar os projetos.

Os projetos do tipo 1 são caracterizados por conjugar dois fatores: apresentam, em geral, poucos desenhos técnicos e grande proporção de textos. A maior imagem apresentada neste tipo de projeto costuma ser um mapa, seja uma fotografia de satélite ou um esquema cartográfico. Já os projetos do tipo 2 são caracterizados por baixa presença de textos e por apresentarem poucos mapas. A maior imagem exibida neste tipo de projeto em geral é uma perspectiva, feita à mão livre ou extraída de uma maquete eletrônica. Por fim, os projetos do tipo 3 apresentam grandes quantidades de desenhos técnicos, grandes quantidades de mapas e fotografias, grande quantidade total de imagens e, entre as maiores imagens que figuram nos seus painéis de apresentação estão plantas, cortes e axonometrias.

Uma vez considerando que estes projetos competiram enquanto ideias num concurso de ideias para a cidade, estas tipologias são também tipologias de ideias, no contexto do “Celebração das Cidades”. Por isso, a cada um dos tipos anteriores, atribuímos uma classificação da estrutura da própria ideia.

Atribuímos ao *tipo 1* a nomenclatura de “ideia baseada no contexto”, pela força que a proposta dá para a formulação da problemática e para a apresentação do contexto de projeto. Um exemplo típico que pode ilustrar a compreensão dessa tipologia é o primeiro prémio categoria estudante da região 3 (figura 3) na primeira edição do concurso, cuja imagem de maior peso visual na apresentação do projeto é uma fotografia de satélite



3



4

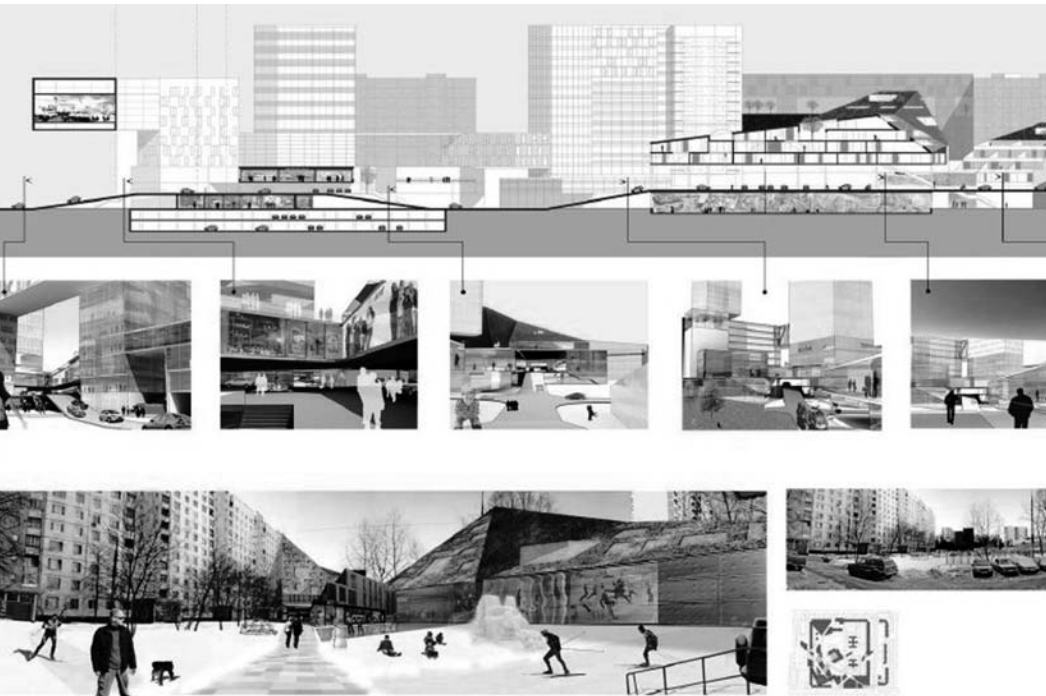
que exhibe a proposta conceitual, ao mesmo tempo em que revela os detalhes da área alvo do projeto.

Além disso, o projeto reúne, em sua apresentação gráfica, grande quantidade de fotografias (14) e mapas (09), se o compararmos com os outros projetos do concurso. Também a proporção da maior imagem em relação à área dos painéis é relativamente pequena (7%), especialmente se considerarmos que há projetos onde esta proporção alcança quase 50% —o que equivaleria a uma imagem por painel—. Essa informação nos revela que há, nos projetos do *tipo 1*, uma grande concentração de dados e imagens, o que acaba por impedir um destaque grande para apenas uma imagem. Ainda cabe acrescentar que, na maioria dos exemplos do *tipo 1*, dentre essa

grande concentração de dados, as maiores incidências são de dados referentes ao contexto de projeto, e não à exibição da proposta de projeto.

Aos casos do *tipo 2*, atribuímos o nome de “ideia baseada no conceito”, pois estas propostas buscam enfatizar o conceito que baseia o projeto, mais que o projeto em si ou sua contextualização. Por isso, há uma baixa presença de mapas, e também uma baixa presença de desenhos técnicos de especificação do projeto. A apresentação, nesses casos, é mais livre, e pode se valer de diagramas, de fotografias representativas de aspirações ou conceitos. Um bom exemplo de projetos do *tipo 2* é o projeto que ganhou o prêmio regional 3 na categoria profissional da segunda edição do concurso (figura 4), que

5. Maiores imagens dos painéis de apresentação do prêmio profissional região 2 no Celebração das Cidades 3: cortes e perspectivas.



5

propõe bicicletários espalhados pela cidade de Santiago (Chile), mas que em suma é um projeto de mobilidade para toda a cidade.

Apesar de exibir alguns mapas e fotografias de satélite, estes instrumentos servem como suporte para a exposição de diagramas da ideia geral de projeto. Para detalhá-la foram utilizadas maquetes eletrônicas em número relativamente alto, se comparado à amostra total de projetos, e pouquíssimos desenhos técnicos que pré-estabeleçam dimensões, localizações ou especificações precisas. A maior imagem dos painéis de apresentação, e as imagens com maior destaque visual foram extraídas de maquetes eletrônicas. A quantidade de textos nos painéis costuma, nos casos do tipo 2, ser também bastante pequena.

Por fim, os casos do *tipo 3* foram nomeados de “ideias baseadas no projeto”, pelo destaque que o projeto em si ganha na apresentação desenvolvida para o concurso. Um exemplo claro que ilustra o entendimento do *tipo 3* é o projeto premiado na categoria regional 2

da terceira edição do concurso, cuja ideia central é incrementar a infraestrutura de uma quadra habitacional em Aqmola (Cazaquistão), diversificando os usos e as densidades e no qual a materialização dessa ideia se dá através de desenhos técnicos de escalas, formas e relações espaciais precisas. O projeto se vale de grande número de cortes, plantas, esquemas e maquetes eletrônicas (figura 5).

Mas há também fotografias que exibem o contexto de projeto. Em geral, nos projetos do *tipo 3*, os desenhos de precisão técnica que ganham o maior destaque visual dos painéis de apresentação, ainda que existam esquemas conceituais ou mapas e fotografias de apresentação da problemática de projeto.

Vale salientar aqui, contudo, que esta classificação não é estanque, e que um mesmo projeto pode às vezes congrega características das três tipologias levantadas. A classificação ajuda, nesse caso, a entender melhor a estruturação das ideias e a conformação das propostas.

CONCLUSÕES

Através de um estudo tipológico dos projetos selecionados pelo júri internacional nas três edições do concurso é possível perceber que as propostas podem enfatizar diferentes “componentes” de projeto: alguns destacam a importância do contexto e da problemática; outros, a materialização da proposta através da exibição de perspectivas e maquetes eletrônicas e outros ainda destacam os aspectos técnicos que conformam o projeto (dimensões, proporções, percursos, massas, etc.) através de desenhos como plantas, cortes, elevações, axonometrias.

A grande maioria dos projetos selecionados pela série “Celebração das Cidades” (doze projetos entre os vinte e sete finalistas de todas as edições do concurso) optou por apresentar suas propostas enfatizando uma proposição de projeto, ou seja, dando maior destaque a elementos como desenhos técnicos propositivos, fotomontagens e maquetes eletrônicas. Uma minoria (sete entre vinte e sete) escolheu utilizar o espaço comunicativo dos seus painéis para descrever, formular e criticar uma dada situação urbana real, para a qual seria formulada uma proposta de projeto (menos detalhada na apresentação inscrita no concurso).

Os projetos estudantis inscritos, em sua maioria (seis equipes entre as doze selecionadas nas três edições), valeram-se dos recursos descritos na tipologia descrita nessa pesquisa como tipo 3, ou seja, as propostas com maiores detalhamentos de projeto. Uma minoria expressiva (quatro entre doze) optou por focar a apresentação na conceituação da proposta, com esquemas, diagramas, produção de imagens e fotoinserções.

Nestes concursos, as propostas apresentadas não deixam de ter um conteúdo de projeto - contudo, tal conteúdo é bastante resumido, principalmente pelo espaço gráfico que é padronizado pelos editais para que as apresentações sejam feitas. Por isso talvez seria errôneo interpretar tais concursos como concursos de projeto de urbanismo, uma vez que os projetos de urbanismo, em qualquer uma das etapas que convencionam dividi-los (estudo preliminar, plano de massa, ante-projeto, projeto executivo, etc), exigem uma quantidade de informação bastante superior àquela que pode ser exibida nos concursos de ideias. Além disso, os concursos de projeto

costumam ter como objeto um mesmo projeto, o que não é o caso da Série “Celebração das Cidades”, que apela a propostas de diferentes naturezas espaciais e projetuais.

Outro fator pode ajudar a distinguir um concurso de “ideias”: a apresentação é livre e deve ser realizada em tempo curto. Livre, pois, em geral não há uma quantidade mínima de desenhos, textos ou informações urbanísticas predeterminadas pelos editais dos concursos. Não há um parâmetro que unifique o conteúdo das apresentações, apenas há uma restrição de espaço. O curto prazo se refere ao tempo que é dado aos participantes para o preparo de suas propostas entre o anúncio da competição e o prazo final de entrega do material. Este prazo muitas vezes seria insuficiente para um concurso de projeto, ou ao menos um concurso que objetive o detalhamento de um projeto urbano de grande porte.

Contudo, como dito anteriormente, as ideias apresentadas nos concursos de ideias não deixam de ter um conteúdo de projeto - entendendo projeto como um designio, uma solução para uma determinada situação espacial. Nesse caso, as tipologias encontradas elucidam de que maneira as ideias apresentadas se aproximam de projetos. De que maneira os concorrentes concatenam e expressam suas propostas.

Conforme observado, alguns deles (*tipo 1*) optam por uma apresentação com relativa concentração de textos, destacando elementos do contexto de projeto (mapas ou fotografias), enfatizando a “problemática” à qual a proposta de projeto intenciona solucionar. Outros concorrentes apresentam suas propostas (*tipo 2*) utilizando poucos textos, poucos mapas e fotografias, mas acordam grande destaque à espacialização do projeto através de maquetes ou perspectivas. E ainda há as propostas (*tipo 3*) que exibem grande quantidade de conteúdos contextuais da problemática (mapas, fotografias, textos) e também grande quantidade de elementos gráficos que exibem a proposta de projeto com precisão (cortes, plantas, elevações, axonometrias).

A partir dessa análise, foi possível perceber que os tipos de projeto são diversos, os temas são igualmente diversos e que as variações na maneira com a qual os projetos são apresentados podem também ser bastante grandes, e talvez nisso resida uma das maiores

contribuições que a prática dos concursos de ideias pode trazer à prática do urbanismo contemporâneo.

Uma última observação que se pode tecer refere-se à contribuição dos concursos ao debate epistemológico em arquitetura, urbanismo, e nos demais campos do conhecimento que se relacionam ao projeto do espaço. É interessante salientar aqui a importância da formulação de propostas para a cidade, e do estímulo inegável que os concursos de ideias em urbanismo dão à formulação voluntária das propostas.

A série “Celebração das Cidades” oferece ainda um estímulo à livre identificação de problemáticas urbanas. É especialmente confortante saber que, num mundo urbano em constante transformação e com tantos contrastes e problemas, muitas pessoas se mobilizam voluntariamente para encontrar soluções para um futuro melhor para as cidades. ■

Bibliografia

Adamcyk, Georges; Chupin, Jean-Pierre; Bilodeau, Denis e Cormier, Anne: *Architectural competitions and new reflexive practices*. Publicado no ARCC-AEEA Conference Between Research and Practice, Dublin, 2004. Disponível em <http://www.leap.umontreal.ca>.

Barki, José: *O Risco e a Invenção: Um Estudo sobre as Notações Gráficas de Concepção no Projeto*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

Barki, José: *Diagrama Como Discurso Visual: Uma Velha Técnica Para Novos Desafios*. In: Anais do Congreso Internacional EGA, Valencia, 2010.

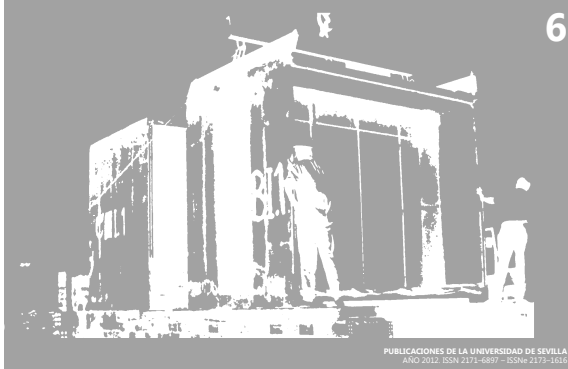
Gomes, Lino Alves: *O arquivamento e a catalogação digital dos projetos "European" como situação de análise científica do concurso de ideias de arquitetura*. Dissertação de Mestrado defendida Université de Montréal, orientador professor Dr. Jean-Pierre Chupin. Montreal, 2009.

Lerner, Jaime: *Acupuntura urbana*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

Santos, Valéria Cássia: *Concursos de Arquitetura em São Paulo*. Dissertação de mestrado defendida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo FAU- USP. São Paulo. 2002.

Cássia de Souza Mota, arquitecta y urbanista graduada en la Universidade Federal de Juiz de Fora, es especialista en diseño gráfico y actua como arquitecta en la ciudad de Rio de Janeiro. Su maestría en Urbanismo se concluyó en 2012 en la Universidade Federal de Rio de Janeiro, con el tema de los 'Concursos Internacionales de Ideas en Urbanismo'. Hizo un intercambio en la Université Laval, en Québec, tras el programa de 'Futuros Líderes de America Latina', para el cual fue seleccionada en 2010.

MONTAJES HABITADOS: VIVIENDA, PREFABRICACIÓN E INTENCIÓN



PPA N06. MONTAJES HABITADOS: VIVIENDA, PREFABRICACIÓN E INTENCIÓN.
(AÑO III, mayo 2012)

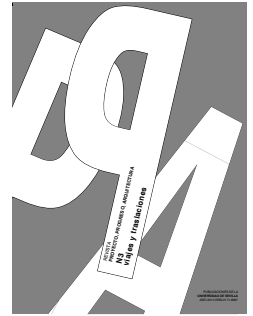
Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde – Carmen Guerra de Hoyos – Alfonso Díaz Segura; Guillermo Mocholi Ferrándiz – Daniel Díez Martínez – Francisco Javier Cortina Maruenda – Carmen Díez Medina – Elena Corres Álvarez – Francisco Javier Terrados Cepeda – Alberto altés Arlandis – Carlos Fernández Salgado – José Manuel López-Peláez



PPA N01



PPA N02



PPA N03

PPA N01. EL ESPACIO Y LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA.
(Año I, mayo, 2010)

PPA N02. SUPERPOSICIONES AL TERRITORIO.
(Año I, mayo 2010)

PPA N03. VIAJES Y TRASLACIONES
(año I, noviembre 2010)

PPA N04. PERMANENCIA Y ALTERACIÓN.
(Año II, mayo 2011)

PPA N05. VIVIENDA COLECTIVA: SENTIDO DE LO PÚBLICO.
(Año II, noviembre 2011)

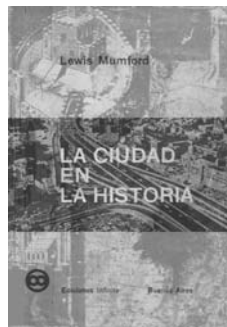
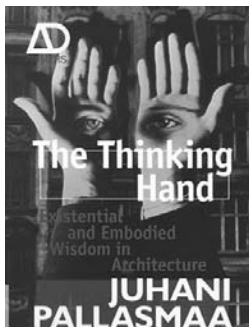
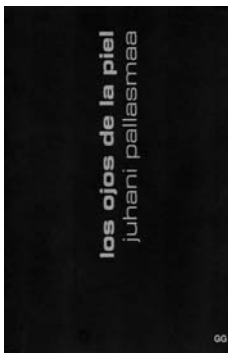


PPA N04



PPA N05

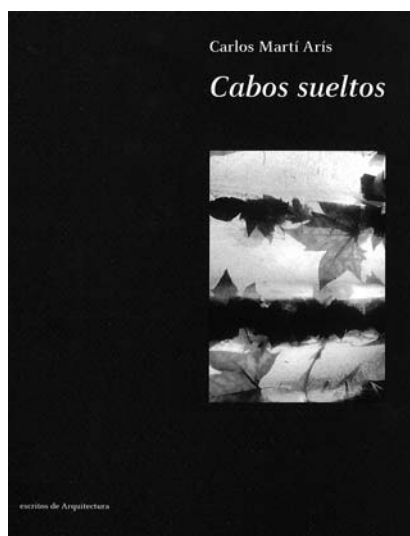
BIBLIOTECA TEXTOS VIVOS



PPA N04: Jane Jacobs: MUERTE Y VIDA DE LAS GRANDES CIUDADES – Juhani Pallasmaa: LOS OJOS DE LA PIEL. LA ARQUITECTURA DE LOS SENTIDOS – Leonardo Benevolo et al: LA PROYECCIÓN DE LA CIUDAD MODERNA

PPA N05: Carlo Aymonino: LA VIVIENDA RACIONAL. PO-
NENCIAS DE LOS CONGRESOS CIAM – Le Corbusier:
CÓMO CONCEBIR EL URBANISMO – Daniel Merro Jo-
hnston: EL AUTOR Y EL INTÉRPRETE. LE CORBUSIER Y
AMANCIO WILLIMAS EN LA CASA CURUTCHET

PPA N06: Juhani Pallasmaa: THE THINKING HAND: EXIS-
TENTIAL AND EMOBODIED WISDOM IN ARCHITECTURE
– Lewis Mumford: LA CIUDAD EN LA HISTORIA. SUS ORÍ-
GENES, TRANSFORMACIONES Y PERSPECTIVAS – Re-
yner Banham: LA ARQUITECTURA DEL ENTORNO BIEN
CLIMATIZADO



reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

Nuestra época está sometida a transformaciones hasta ahora insospechadas a cuya aparición no somos ajenos y que afectan a la forma de entender y practicar la arquitectura.

El entendimiento y la acción en la nueva arquitectura no deben abordarse solo desde la racionalidad del proyecto sino desde la reconstrucción crítica de la memoria de nuestra cultura y de nuestra participación en ella a lo largo del tiempo y en la evolución de la sociedad.

Cada tiempo, y el nuestro también, decide qué arquitectos y cuáles textos y obras han de ser rescatados y recalificados como clásicos.

Mediante el diálogo con ellos, los arquitectos actuales nos alinearemos en la tradición arquitectónica de la que, hoy, de manera perentoria, no es posible ni razonable prescindir.

PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA destina esta sección a realizar un repaso propositivo y abierto a esos textos.

CARLOS MARTÍ ARÍS: CABOS SUELTOS

Escritos de arquitectura. Editorial Lampreave. Madrid, 2012.

Ángel Martínez García-Posada

Dr. Arquitecto. Profesor Asociado habilitado contratado doctor. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

Persona de contacto:angelmgp@gmail.com

Al viento de su mismo título, ondea este libro otoñal su carácter diverso y su direccionalidad múltiple: con la apariencia de una clásica recopilación de presentaciones, conferencias o artículos, alentados estos últimos años a propósito de causas ajenas y afinidades electivas, esta edición agavilla comentarios, prefacios y notas en páginas dispersas, proyectando en cambio –y pese a la elocuente duda de su autor– un orden silencioso, secreto autorretrato, según aquella manera borgiana, velado tras la trama de una tupida cartografía de lazos suaves pero seguros.

El estudioso acostumbrado sabrá ya que Carlos Martí es un maestro ejemplar, insuperable escritor de la arquitectura y el pensamiento, narrador equilibrado entre la concreción de las obras y la universalidad de las ideas, paradigma de la claridad y precisión del profesor admirable, y también de la acogedora ternura y paciencia del verdadero sabio; el lector aún no iniciado agradecerá la invitación de esta reseña (uno y otro habrán de disculpar mi lenguaje en comparación con el modelo; todo profesor desearía escribir con su honda concisión como todo arquitecto querría proyectar arquitecturas que él explicara alguna vez).

En varios pasajes de esta colección de escritos de arquitectura (así se titula la colección editorial que los acoge, y que encuentra en esta edición una ejemplificación insuperable) se alude a la noción de viaje por la historia de la arquitectura, estableciendo analogías entre objetos y episodios separados en el espacio y en el tiempo. Entre líneas, y a lo largo de la serie, se insinúa un recorrido íntimo por intereses y afectos, y así, del mismo modo que al comienzo de cada pieza podemos registrar su procedencia y al final su datación exacta, advertimos en estos paseos la letanía de algunos nombres o lugares, habitantes compartidos en textos varios, gratas compañías de nuestro guía. Se reconocen ecos de citas o autores que saltan de una parada a otra, Durrell, Bessa-Luís, Chaves Nogales, Calvino o Steiner, apoyos del autor en su caminar curioso y en su escucha del mundo. Aparecen a su vez, claro, algunos arquitectos que señalan varias de las sendas mostradas, entre los cuales, y en especial, Le Corbusier y Mies. Sostiene el viajero que ambos son los mejores teóricos de la arquitectura del siglo XX, además de los mayores arquitectos del siglo: “Le Corbusier ha escrito mucho y Mies muy poco, pero ambos han reflexionado intensamente sobre su propio trabajo, y los frutos de esa reflexión han revertido en sus proyectos sucesivos. Así procede la teoría en arquitectura: partiendo de la observación crítica del trabajo práctico, para acabar desembocando de nuevo en él al final del proceso”. Acaso me atrevería a indicar, como si ello fuera reprochable, que en ocasiones las lecciones superan al motivo desencadenante, un cierto compromiso con el presente depara en algunos casos esta suerte de desequilibrios –prueba de generosidad intelectual como humana– y en otros produce hermosos diálogos. Entre esas presencias que anudan estos cabos por puntos diversos hay una sentida, y emocionante, fruto de una reconocida amistad tardía con Vacchini: traza su semblanza con un artículo en la querida revista DPA, “La búsqueda de la unidad”; para su libro *Obras Maestras*, redacta el prefacio “El laboratorio de los maestros”; y a él dedica, en emotiva despedida, sus “Palabras en memoria de Livio Vacchini”. “Los artistas son aquellos que pasan su vida dedicados a juntar las piezas separadas del mundo”, enuncia la lírica frase de Yves Simon que Martí elige para iniciar el primero de estos tributos, y cabe decir, también, que con estos hilos que el autor

sabe hacer visibles, teje él un libro inspirador y palpitante, líneas sueltas acerca de lo inevitablemente efímero, la arquitectura como la vida.

En otro de sus más relevantes flecos, quizás el más esencial de todos ellos, “Pensamiento sincrónico y arquitectura”, propone Martí que los términos teoría e historia se vean desplazados por los de pensamiento y crítica, que expresan la relevancia de la reflexión en el proceso de pensamiento-acción que caracteriza al proyecto arquitectónico y justifican nuestro particular reconocimiento a la trayectoria de su autor. No se pretende imitar o reproducir cualquier pasado, sino explorar su capacidad para transformarse en una posibilidad del presente, y así aparecen los conceptos de lugar –donde se superponen y conviven los diversos sedimentos históricos que el tiempo ha decantado en el espacio– y la memoria, condensación de la historia en la experiencia personal. Martí explicita así el valor instrumental de esta mirada dual para el desarrollo del conocimiento en nuestro campo de trabajo; la misma energía cabe atribuir a esta obra suya, la historia como territorio de topografía compleja transitable siguiendo múltiples itinerarios y donde pueden abrirse nuevas vías que atenen puntos hasta entonces separados e inconexos, sueltos.

En el texto escogido como cierre, “Tres paseos por las afueras”, el autor se pregunta, como nosotros, de dónde surge el proyecto, y encontramos enunciado un elogio de la lectura y de la actitud expectante, y al tiempo, una consideración sobre los conocimientos otros: si se saben mantener dentro de su campo de pertinencia pueden contener el fermento que en algunas circunstancias nos conduzcan directamente al centro mismo de la arquitectura; estos paseos, este libro, son una buena muestra. “El impulso para concebir un proyecto procede de la propia arquitectura vista como un flujo continuo, depósito de ideas y recursos que nos serán útiles en la medida en que los empleemos de un modo adecuado”. De eso igualmente dan fe estos apuntes. “El proyecto procede también de otras muchas experiencias que dejan huella en nosotros y acaban por manifestarse en nuestros actos. La arquitectura sólo puede ser concebida y construida a partir de sus propias reglas, pero para llegar a alcanzar la complejidad que le reclamamos debe nutrirse de los más variados alimentos”. Y en conclusión, sintetiza el autor: nuestro objetivo último es la arquitectura y su relación con la vida, pensamiento y proyecto pueden reforzarse mutuamente, como en las grandes arquitecturas de todos los tiempos.

“Carlos Martí Arís: vocación de anonimato”, es el encabezado del epílogo de Fabio Licitra. A propósito de una cierta idea de anonimato cita Martí a Borges y su memorable “Borges y yo”: “yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que he logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, no siquiera del otro, sino del lenguaje y la tradición”. En *Las afinidades electivas* recurría Goethe a la figura poética de otros hilos: los cabos de la marina inglesa estaban trenzadas de tal manera que un hilo rojo los atravesaba todos; no era posible desatar aquel hilo sin que se deshiciera el conjunto, eso permitía reconocer hasta el más pequeño fragmento de cuerda que pertenecía a la corona. Sucede lo mismo con estas páginas, que aquí reunidas, o sueltas en cualquier otro lugar, o al aire, en nuestra memoria, están un poco en todas partes, nos iluminan, y son de todos, porque el autor nos las regala, si bien, para nosotros, por fortuna, son reconociblemente suyas. ■

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos: página 20, 1 (AA.VV.: *Concurso de Proyectos 1996. Propuestas de los equipos adjudicatarios*. Sevilla: Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Junta Andalucía, 1997, portada), 2 (Dirección General de Arquitectura y Vivienda, Junta Andalucía, tríptico); página 22, 3 (Manuel Toledo), 4 (Andrés López); página 23, 5 y 6 (Jesús Granada) 24, 7 (Fernando Alada), 8 (Jesús Granada), 9 (Fernando Alada); páginas 42, 43 y 44, 1 a 3 (El Croquis n°53 OMA/Rem Koolhaas. Madrid: El Croquis, 1994, pp. 73 y 78); páginas 46, 47, 4 a 6 (AA.VV.: *Exposición Universal Sevilla 1992: ideas para una ordenación del recinto*, Sevilla: Expo 92, Comisaría General de España, 1986); página 49, 7 (Ceccarelli, P. *La construcción de la ciudad soviética*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1972, figura 26, Anexo ilustraciones, p. XI), 8 (De Michelis, M.; Pasini, E. *La Citta 'Sovietica 1925-1937*, Venecia: Marsilio Editori, 1976, p. 80); páginas 50y 51, 9 y 10 (9. De Michelis, M.; Pasini, E. *La Citta 'Sovietica 1925-1937*, Venecia: Marsilio Editori, 1976, pp. 81y 180); página 55,1 (Reproducido de *Deutsches Dokumentation fur Kunstgeschichte, Universitat Marburg*, en www.fotomarb.de); página 56, 2 (Cristina Gastón Guirao); página 57, 3 (Der Scherei nach den Turmhaus. *Der IdeenwettbewerbHochhaus am Bahnhof Friedrichstrasse. Berlin 1921/22*. Berlín: Argon Verlag GmbH, 1988, p. 39), 4 (Cristina Gastón Guirao en base a *Der Scherei nach den Turmhaus. Der IdeenwettbewerbHochhaus am Bahnhof Friedrichstrasse. Berlin 1921/22*. Berlín: Argon Verlag GmbH, 1988, p. 38); página 58, 5 (AAVV. *Mies in Berlin*. (publicado en relación con la exposición del mismo nombre). New York/Berlín: MOMA, 2001, p. 183); página 59, 6 (Reuter, Helmut; Schulte, Birgit. *Mies and modern living. Interiors, furniture y photography*. Ostfildern: Hatje Canz Verlag, 2008, p. 50, 210 y AAVV. *Mies in Berlin*. (publicado en relación con la exposición del mismo nombre). New York/Berlín: MOMA, 2001, p.181), 7 (AAVV. *Mies in Berlin*. (publicado en relación con la exposición del mismo nombre). New York/Berlín: MOMA, 2001, p. 182); página 60, 8 (Cristina Gastón Guirao en base a *Der Scherei nach den Turmhaus. Der IdeenwettbewerbHochhaus am Bahnhof Friedrichstrasse. Berlin 1921/22*. Berlín: Argon Verlag GmbH, 1988, pp. 45, 105); página 62, 9 y 10 (Reuter, Helmut; Schulte, Birgit. *Mies and modern living. Interiors, furniture y photography*. Ostfildern: Hatje Canz Verlag, 2008, pp. 230, 252, 258); página 64, 11 (Zevi, Bruno (ed): *Erich Mendelsohn. Opera Completa*. Turín: Testo & Immagine, 1997, p. 197), 12 (Der Scherei nach den Turmhaus. *Der IdeenwettbewerbHochhaus am Bahnhof Friedrichstrasse. Berlin 1921/22*. Berlín: Argon Verlag GmbH, 1988, pp. 181, 184); página 65, 13 (Schulze, Franz. *Mies van der Rohe. Una biografía crítica*. Madrid: Hermann Blume, 1986 p. 155); página 69, 1 (Inv. Nr. HP 041,005. Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin in der Universitätsbibliothek); páginas 70, 72, 73, 74, 2 a 5 (©FLC/Vegap, Sevilla, 2012. ©Pierre Jeanneret, Vegap, Sevilla, 2012), 6 (Theaterwissenschaftliche Sammlung Universität zu Köln); página 75, 7 y 8 (Inv. Nr. 2750, Inv. Nr. F 1604. Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin in der Universitätsbibliothek); páginas 76 y 80, 9 a 11 (©FLC/Vegap, Sevilla, 2012. ©Alexander Rodchenko, Vegap, Sevilla, 2012), 12 (0148126. Tretyakov State Gallery, Moscow); página 82, 13 (Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation Vienna), 14 (©FLC/Vegap, Sevilla, 2012. ©Pierre Jeanneret, Vegap, Sevilla, 2012); página 84, 15 (©FLC/Vegap, Sevilla, 2012. ©Pierre Jeanneret, Vegap, Sevilla, 2012), 16 (X1119.3a-c. Collection of Brooklyn Museum, New York); página, 85, 17 (Cabinet Eizenstein, Moscow (Научно-мемориальный кабинет-музей С. М. Эйзенштейна), 18 (Imagen de dominio público. http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sadanji_Ichikawa_II_and_Sergei_Eisenstein.jpg); páginas 92 y 94, 1 y 2 (Roth, Alfred: *La nouvelle architecture présentée en 20 exemples, Die neue architektur dargestellt an 20 Beispielen, The new architecture presented in 20 examples*. 1930-1940. Zürich: Verlag für Architektur Artemis, 1975, pp. 131, 132); página 94, 3 (Architettura, N° XVI, Fasc. IX. Milán: septiembre de 1938, p. 574); página 96, 4 (Roth, Alfred: *La nouvelle architecture présentée en 20 exemples, Die neue architektur dargestellt an 20 Beispielen, The new architecture presented in 20 examples*. 1930-1940. Zürich: Verlag für Architektur Artemis, 1975, p. 136), 5 (Fondazione Giuseppe Terragni; reproducida en Curtis, William J. R.: *La architettura moderna desde 1900*. Londres: Phaidon, 2006, p. 366); página 97, 6 (International Institute of Social History, Amsterdam; reproducida en Molema, Jan: *Jan Dulker*. Barcelona: Gustavo Gili, 1996, p. 85.), 7 (Emilio Cachorro Fernández); página 98, 8 y 10 (Roth, Alfred: *La nouvelle architecture présentée en 20 exemples, Die neue architektur dargestellt an 20 Beispielen, The new architecture presented in 20 examples*. 1930-1940. Zürich: Verlag für Architektur Artemis, 1975, p. 137), 9 (AA.VV.: *Ignazio Gardella, 1905-1999. Architettura a través de un siglo*. Catálogo de la exposición. Madrid: Ministerio de Fomento, 1999, p. 13); página 100, 11 y 12; página 102, 13 (Maffioletti, Serena: *BBPR architettura. Banfi, Belgiojoso, Peressutti, Rogers*. Sevilla: COAAO, 1996, pp. 47, 56, 67), 14 (Musée du Petit Palais, Ginebra; reproducida en Stoichita, Victor I.: *Ver y no ver*. Madrid: Siruela, 2005, p. 38); página 108, 1 (Architettura. Agosto 1969, N° 128. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1969. Primera página; *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes, arte*. "Concurso Universidad Autónoma de Madrid". Septiembre 1969. N° 44. Madrid, 1969. Portada; *Nueva forma: arquitectura, urbanismo, diseño, ambientes, arte*. "Concurso Universidades Autónomas de Bilbao y Barcelona". Enero 1970. N° 48. Madrid, 1970. Portada); página 110, 2 (Nueva forma. Septiembre 1969. N° 44. cit. p. 5); página 111, 3 y 4 (Architettura. Agosto 1969, N° 128. cit. pp. 33 y 35); páginas 112 y 113, 5 a 9 (Nueva forma. Septiembre 1969. N° 44. cit. pp. 33, 30, 81, 18, 24); páginas 114, 115 y 116, 10 a 14 (Nueva forma. Enero 1970. N° 48. cit. pp. 23, 20, 56, 69, 96), 15 y 16 (Cuadernos de arquitectura. Primer trimestre 1970. N° 75. Barcelona: Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya, 1970. pp. 58 y 66); página 117, 17 (Nueva forma. Enero 1970. N° 48. cit. p. 31); página 118, 18 (Nueva forma. Septiembre 1969. N° 44. cit. p. 4; *Temas de arquitectura y urbanismo*. Septiembre 1969. N° 123. Madrid-Barcelona, 1969. p. 5); página 123, 1 y 2 (Bucci, Angelo; Puntoni, Álvaro; Vilela, José Oswaldo. Foto: Nelson Kon.); página 126, 3 (Parada, Sérgio Roberto. Projeto cedido por Rodrigo Biavati), 4 (Gorgati, Vinicius; Franco, Fernando de Melo; Moreira, Marta; Braga, Milton. Projeto cedido pelos autores), 5 (Rodrigues, Sidney Meleiros; Saraiva, Pedro Paulo de Melo; Rosemberg, Marcelo; Vaisman, Jacobina; Lobo, Marcos Toledo; Nunes, Ronaldo Soares.Projeto cedido pelos autores); páginas 128, 129, 6 a 12 (Bucci, Angelo; Puntoni, Álvaro; Vilela, José Oswaldo. Projeto cedido pelos autores); página 131, 13 y 14 (Bucci, Angelo; Puntoni, Álvaro; Vilela, José Oswaldo. Foto: Nelson Kon); página 136, 1 (Fromonot, Françoise. En *Jørn Utzon, architetto della Sydney Opera House*. Milano: Electa, Documenti di Architettura, 1998. pp. 15), 2 (Piano, Renzo. En *Giornale di Bordo*. Florencia: Passigli Editori, 1997, pag 38); página 138, 3 (Mikami, Yuzo. En *Utzon's sphere. Sydney Opera House. How it was designed and built*.Tokio: Ed. Shoku Kusha, 2001), 4 (Silver, Nathan, *The making of Beaubourg, A building biography of the Centre Pompidou, Paris*. Cambridge, Massachussets: Ed The MIT press, 1994); página 139, 5 (Piano, Renzo, *Renzo Piano Building Workshop, complete works*. Londres: Phaidon Press Limited, 1993. vol 1. pp. 54), 6 (Weston, Richard: *Utzon : inspiration, vision, architecture*. Hellerup (Dinamarca): Editorial Blondal, , 2002. pp. 117); página 140, 7 (Weston, Richard: *Utzon : inspiration, vision, architecture*. Hellerup (Dinamarca): Editorial Blondal, , 2002. pp 116), 8 (Fromonot, Françoise. En *Jørn Utzon, architetto della Sydney Opera House*. Milano: Electa, Documenti di Architettura, 1998. pp 64), 9 (Ferrer, Jaime, *Jørn Utzon. Obras y proyectos*. Barcelona: Editorial. Gustavo Gili, 2008. pp. 159); página 10, (Rice, Peter: "La structure métallique". En *Architecture d'aujourd'hui*. Febrero 1982, n° 219. pp. 62. París: Editorial Groupe Expansion,1930), 11 (Piano, Renzo, *Renzo Piano Building Workshop, complete works*. Londres: Phaidon Press Limited, 1993. vol 1. pp. 45); página 142, 12 (Architectural Design', vol 47 n° 2, febrero 1977); página 144, 13 (Weston, Richard: *Utzon : inspiration, vision, architecture*. Hellerup (Dinamarca): Editorial Blondal, 2002); página 148, 1 (AA.VV.: *Arquitectura Viva*. "Obras singulares". 1998. N° 62. Madrid: Arquitectura Viva. 1998. pp. 78-81); página 149, 2 y 3 (AA.VV.: *Concurso 2G competition: Parque de la Laguna de Venecia = Venice Lagoon Park*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008. pp. 81, 13); página 150, 4 (Jacopo de 'Barbari, [Web en línea]. [Consulta: 04-10-2012]), 5 (Zumthor, Peter: *Atmósferas: entornos arquitectónicos, las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. p. 6); página 151, 6 (David Chipperfield 2006-2009. El Croquis. N° 120. Madrid: El Croquis. 2008. p. 66); páginas 152, 153, 7 a 9 (AA.VV.: *Carlos Ferrater. Works and Projects 1980-2000*. Barcelona: Actar, 1998); páginas 154, 155, 10 a 12 (Enric Miralles + Benedetta Tagliabue: 1995-2000. El Croquis. N° 72. Madrid: El Croquis. 2000. pp. 132-141); página 156, 13 a 15 (David Chipperfield 2006-2009. El Croquis. N° 120. Madrid: El Croquis. 2008. pp. 64, 67, 66); página 157, 16, 17 (Luca Nicolao Photography, [Web en línea]. [Consulta: 19-9-2012]), 18 (David Chipperfield 2006-2009. El Croquis. N° 120. Madrid: El Croquis. 2006. p. 66); páginas 162, 164, 167, 169, 170, 1 a 6 (© F.L.C. /VEGAP, Sevilla, 2012. ©Pierre Jeanneret, VEGAP, Sevilla, 2012); página 176, 1 (García Mercadal y S. Giedion. *Congresos internacionales de arquitectura moderna*. AC. N°5. Primer Trimestre de 1935. Barcelona. GATEPAC.1932 p.12); páginas 178, 179, 2 a 4 (AC. N°11. Tercer trimestre de 1933. Barcelona. GATEPAC. 1933. pp. 37, 34, 35); página 180, 5 (Le Corbusier et Pierre Jeanneret : *Ouvre Complète 1910-1929*. Zurich : Les Éditions D'Architecture. 1964 p.65), 6 (AC. N°11. Tercer trimestre de 1933. Barcelona. GATEPAC. 1933. p. 34), 7 (Le Corbusier et Pierre Jeanneret : *Ouvre Complète 1910-1929*. Zurich : Les Éditions D'Architecture. 1964 p.65), 8 (L' *Habitation minimum*. Frankfurt. 1929. Zaragoza: Edición facsimil Colegio de Arquitectos de Aragón.1997.p.26); páginas 181, 182 (AC. N°11. Tercer trimestre de 1933. Barcelona. GATEPAC. 1933. p. 37, 1); páginas 189, 190, 1 y 2 (Cássia de Souza Mota); página 191, 3 (Boero, Dolores; Castellote, Ana Maria; Puglisi, Jose Agustín. Fuente: <http://www.uia-architectes.org/texte/england/Celebration/SPrix/RegIII/Frames.html>), 4 (Fernandez, Alberto; Guerrero, Camilo; Javiera, Paulina; Sanchez Recio, José Manuel. Fuente: <http://www.celebcities2.org/>); página 192, 5 y 6 (Nikita, Sergienko. Fuente: <http://www.celebcities3.org/wc/content/18/pdf/054FECC2-C9DC-410A-A044-CB2A0BBD25EB.pdf>)

7

• **EDITORIAL • ARQUITECTURAS INVISIBLES** / INVISIBLE ARCHITECTURE. Francisco Javier Montero Fernández • **ENTRE LÍNEAS • ARQUITECTURAS PARA EL SECTOR PÚBLICO** / ARCHITECTURE FOR THE PUBLIC SECTOR. Teresa Muñoz Santiago • **ARTÍCULOS • DE JURADOS Y ARQUITECTOS: IDEAS SOBRE CONCURSOS** / JURIES AND ARCHITECTS: IDEAS ON COMPETITIONS. Jesús Rojo Carrero • **APRENDIENDO DE LOS CONCURSOS. LA INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA** / LEARNING FROM COMPETITIONS: RESEARCH IN ARCHITECTURE. Luisa Alarcón González; Francisco Javier Montero Fernández • **MIES: CONCURSOS EN LA FRIEDRICHSTRASSE** / MIES: COMPETITIONS IN FRIEDRICHSTRASSE. Cristina Gastón Guirao • **HILOS DE TEATRO: LA PUESTA EN ESCENA DEL PALACIO DE LOS SOVIETS DE LE CORBUSIER, 1931** / STRANDS OF THEATRE: LE CORBUSIER'S STAGING OF PALACE OF THE SOVIETS, 1931. Josefina González Cubero • **COLONIA HELIOTERÁPICA EN LEGNANO, 1937-38. DESAFÍO RACIONALISTA DE BBPR A LA ARQUITECTURA DEL RÉGIMEN** / SUN THERAPY COLONY AT LEGNANO, 1937-38. RATIONALIST CHALLENGE TO THE OFFICIAL ARCHITECTURE BY BBPR. Emilio Cachorro Fernández • **1969: LAS UNIVERSIDADES ESPAÑOLAS A CONCURSO. BASES, RESULTADOS Y POLÉMICAS** / 1969: SPANISH UNIVERSITIES: CALL FOR TENDER. SPECIFICATIONS, RESULTS AND CONTROVERSIES. Raúl Castellanos Gómez; Débora Domingo Calabuig • **O PROJETO PARA O PAVILHÃO BRASILEIRO NA EXPO' 92 EM SEVILHA E A CHAMADA "ARQUITETURA PAULISTA"** / THE PROJECT FOR THE BRAZIL PAVILION IN EXPO'92 IN SEVILLE AND THE SO CALLED "PAULISTA ARCHITECTURE". Evandro Fiorin • **PROMESA Y CONSTRUCCIÓN. LA ÓPERA DE SYDNEY Y EL CENTRO POMPIDOU** / PROMISE AND CONSTRUCTION, THE SYDNEY OPERA HOUSE AND THE POMPIDOU CENTRE. Alberto Peñín Llobel • **SAN MICHELE. ENTRE CIELO Y MAR** / SAN MICHELE, BETWEEN SKY AND SEA. Pablo Blázquez Jesús • **LE CORBUSIER: CONCURSOS Y PALACIOS** / LE CORBUSIER: COMPETITIONS AND PALACES. Fernando Zaparaín Hernández • **LA CUESTIÓN DE LA EMULACIÓN Y LA IMPORTACIÓN FORMAL EN EL GATEPAC. EL CONCURSO DE VIVIENDAS DE SOLOCOECHÉ** / THE ISSUE OF EMULATION AND FORMAL IMPORTATION IN GATEPAC: THE SOLOCOECHÉ HOUSING COMPETITION. Óscar Miguel Ares Álvarez • **A REPRESENTAÇÃO GRÁFICA NOS CONCURSOS DE IDEIAS DA SÉRIE "CELEBRAÇÃO DAS CIDADES"** / GRAPHIC REPRESENTATION IN THE COMPETITIONS OF IDEAS FROM THE "CELEBRATION OF CITIES" SERIES. Cássia de Souza Mota • **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS • CARLOS MARTÍ ARÍS: CABOS SUELTOS**. Ángel Martínez García-Posada