



**REVISTA PROYECTO PROGRESO ARQUITECTURA**

**Nº5**

**vivienda colectiva: sentido de lo público**



SECRETARIADO DE PUBLICACIONES  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

AÑO 2011  
ISSN 2171-6897 / ISSN-e 2173-1616

PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA. N5, NOVIEMBRE 2011(AÑO 2)

# vivienda colectiva:sentido de lo público

## 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, Universitat Institut 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.

**Eduardo Narne.** Facoltà di Ingegneria. Università degli Studi di Padova  
**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: TECNOGRAPHIC S.L.

## EDITA

Secretariado de Publicaciones. Universidad de Sevilla.

## LUGAR DE EDICIÓN

Sevilla.

## DISEÑO GRÁFICO Y DE LA MAQUETACIÓN

Maripi Rodríguez.

## TRADUCCIÓN

Network Andalucía. Communication & Marketing.

## DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA:

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Avda Reina Mercedes, nº 2  
41012 – Sevilla.

Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos.

e-mail: hum632@us.es

## EDICIÓN ON-LINE:

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

Portal informático del Grupo de Investigación HUM-632 "proyecto, progreso, arquitectura" <http://www.proyectoroprogresoorquitectura.com>  
Portal informático Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla <http://www.publius.us.es/>

© SECRETARIADO DE PUBLICACIONES. UNIVERSIDAD DE SEVILLA.

Dirección: Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tf. 954487447 / 954487451

Fax 954487443

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

© TEXTOS: SUS AUTORES.

© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES.

## SUSCRIPCIONES Y ADQUISICIONES:

Cooperativa de Arquitectos Guadalquivir.

Dirección: Plaza del Cristo de Burgos, número 35, 41003 - SEVILLA

Teléfonos: 95 456 40 95 / 95 456 09 84 / 95 456 10 31

<http://www.cooperativadearquitectos.com>

email: cooparquit@arquired.es

## CANJE:

Secretariado de Publicaciones. Universidad de Sevilla.

Dirección: Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tf. 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.proyectoroprogresoorquitectura.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.*

## **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 fulfills 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:**

ISOC (Producida por el CCHS del CSIC).  
Catálogo Latindex (33 criterios sobre 36).



DICE (CCHS del CSIC, ANECA).

MIAR, Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes.

DOAJ, Directory of Open Access Journals

ULRICH'S WEB, Global Serials Directory

SCIRUS, for Scientific Information.

ACTUALIDAD IBEROAMERICANA

DIALNET.

### **catálogos on-line bibliotecas notables de arquitectura:**

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

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

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

NACIONALES: Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de A Coruña, Universidad de A Coruña. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura y Geodesia. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Granada, Universidad de Granada. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Las Palmas, Universidad de Las Palmas de Gran Canarias. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Málaga, Universidad de Málaga. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Navarra, Universidad de Navarra. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de San Sebastián, Universidad del País Vasco. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Sevilla, Universidad de Sevilla. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura de Valladolid, Universidad de Valladolid. Biblioteca de la E.T.S. de Arquitectura del Vallés, Universitat Politècnica de Catalunya. Centro de Información Arquitectónica de la E.T.S. de Arquitectura de Valencia, 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, París (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. Facultad de Arquitectura, Universidad Federal do Rio de Janeiro (Brasil). Biblioteca LO CONTADOR. Facultad de Arquitectura, diseño y Estudios Urbanos. Pontificia Universidad Católica de Chile.

## **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>*

### **CÓMO ENVIAR ARTÍCULOS A TRAVÉS DE LA PLATAFORMA O.J.S. (<http://revistas.ojs.es/index.php/ppa>)**

Todo artículo deberá ser remitidos a través de esta plataforma digital. Es imprescindible estar dado de alta como autor. Entrar en “Área personal” con el nombre de usuario y contraseña. Pinchar en “nuevo envío”.

#### **PASO 1: COMIENZO**

En “Sección de la revista”, abrir cortinilla y seleccionar “artículos”.

En “Listado de comprobación de envío”, marcar las casillas una vez revisado que el artículo cumple TODO lo que se especifica en cada una de ellas.

En “Nota del copyright” marcar la casilla. Pulsar “Guardar y continuar”.

#### **PASO 2: SUBIR ENVÍO**

En “Fichero”, adjuntar el archivo en formato Word (extensión .doc. Tamaño máximo 8MG). “Examinar” para seleccionarlo y “subir” para incorporarlo a la plataforma. Pulsar “Guardar y continuar”

#### **PASO 3: INTRODUCIR LOS METADATOS**

En “Autores”, llenar datos personales. Si el artículo está firmado por más de un autor/a, pulsar en “añadir autor/a”. Rellenar “Título y resumen” e “Indexación”, consultando <http://investigacion.us.es/contenido/utils/codigos.php> para “Disciplina académica y sub-disciplinas” y pinchando en CLASIFICACIÓN MATERIAS: TABLA DEL MINISTERIO DE CULTURA para “Clasificación por materias”. Imprescindible llenar las palabras-clave. Pulsar “Guardar y continuar”.

#### **PASO 4: SUBIR FICHEROS COMPLEMENTARIOS**

Cada imagen que acompañe al artículo debe subirse como “Fichero complementario”. “Examinar” para seleccionar el archivo y “subir” para incorporarlo a la plataforma. Al pinchar “subir”, aparecerá en pantalla “Metadatos de fichero complementario”. Rellenar al menos el “Título” la figura a la que corresponde en el texto (por ejemplo Figura 1). Pulsar “Guardar y continuar”. Repetir la operación por cada imagen.

Una vez subida todas la imágenes, pulsar “Guardar y continuar”.

#### **PASO 5: CONFIRMAR EL ENVÍO**

En “Resumen de ficheros” aparecerá un listado de todos los ficheros subidos (Word y tiff). Comprobar que está todo correcto. Si es así, pulsar en “finalizar envío”.

El sistema permite volver a cualquier paso anterior pinchando en los nombres de los pasos que se encuentra encima del título del paso en el que en ese momento te encuentres.



PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA. N5, NOVIEMBRE 2011 (AÑO 2)

# vivienda colectiva: sentido de lo público

## índice

### *editorial*

#### **VIVIENDO EN LA CIUDAD / ALL TIMES**

Amadeo Ramos Carranza

12

### *artículos*

#### **EL ESPACIO ANEXO ENTRE LO ARTIFICIAL Y LO NATURAL / ALTERED PERMANENCE:**

CITIES OF ARTIFICIAL EXCAVATION BY PETER EISENMANN

Juan José Tuset Davó

16

#### **URDIMBRE Y TRAMA: EL CASO DE LA UNIVERSIDAD LIBRE DE BERLÍN / WARP AND WEFT: THE CASE OF THE FREE UNIVERSITY OF BERLIN**

Débora Domingo Calabuig, Raúl Castellanos Gómez

30

#### **FOTOGRAFÍA Y PAISAJE CONTEMPORÁNEO: CONCEPTOS Y MÉTODOS /**

PHOTOGRAPHY AND CONTEMPORARY LANDSCAPE: CONCEPTS AND METHODS

Ignacio Bisbal Grandal

44

#### **ADECUACIÓN DEL ACCESO A LA TORRE DEL HOMENAJE DEL ALCÁZAR DE ESTEPA / IMPROVING ACCESS TO THE TOWER OF HOMAGE OF THE ALCAZAR OF ESTEPA**

Alfonso Del Pozo y Barajas, Guillermo Pavón Torrejón

56

#### **POSIBLES PAUTAS PARA UNA ACCIÓN VITAL SOBRE EL DETERIORO / POSSIBLE GUIDELINES FOR VITAL ACTION ON DETERIORATION**

Juan José Tuset Davó

76

#### **LA RENOVACION DEL MANZANARES: TRANSFORMACIONES Y RECICLAJES URBANOS / RENEWAL OF MANZANARES: URBAN TRANSFORMATIONS AND RECYCLING**

José de Coca Leicher, Fernando Fernández Alonso

88

#### **INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO: 5+1 OPORTUNIDADES /**

INTERVENTIONS IN THE ARCHITECTURAL HERITAGE: 5 +1 OPPORTUNITIES

Eduardo Pesquera González, Jesús Ulargui Agurruza

106

#### **HALLAZGOS EN LA TORRE DE SAN JUAN BAUTISTA DE ÉCIJA (SEVILLA) LA RECUPERACIÓN DE UN EDIFICIO / FINDS IN THE TOWER OF THE ST. JOHN THE BAPTIST CHURCH, ÉCIJA (SEVILLE): THE RECOVERY OF A BUILDING**

Montserrat Díaz Recaséns

122

#### **CHÃO DA CIDADE: PERMANÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO. DE METÁFORA A IMPRESSÃO DIGITAL DA CIDADE / THE CITY PLAN: PERMANENCE AND TRANSFORMATION. FROM THE METAPHOR TO THE DIGITAL IMPRINTING OF THE CITY**

Francisco Nascimento Oliveira

138

### *reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS*

#### **JANE JACOBS. "MUERTE Y VIDA DE LAS GRANDES CIUDADES"**

José Altés Bustelo

154

#### **JUHANI PALLASMAA. "LOS OJOS DE LA PIEL. LA ARQUITECTURA DE LOS SENTIDOS"**

Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde

156

#### **LEONARDO BENÉVOLO et alt. "LA PROYECCIÓN DE LA CIUDAD MODERNA"**

Amadeo Ramos Carranza

158

## TODOS LOS TIEMPOS

ALL TIMES

Juan José López de la Cruz

**SUMMARY** Intervention on the architecture of the past is no more than a particular case of a universal conception of the transformation processes incumbent on all architectural design. We might think that architectural action is always an alteration of our existing world, so that to plan is only to rethink it again and again, a fabulous attempt to continually transform reality, constructed or figurative, to adapt it to the variable of our constantly changing thinking.

This mode of approach to the architectural project as an alteration of a continuous reality, standing before and after the project, sees time as a theme of research and reflection. The project therefore becomes the Aleph, able to unite all those real or imagined moments concerning a location. Understanding architecture as an overlay of interwoven moments where, through strategies of change, through the project we can rescue past times and plan future moments. Just as someone walking on paths that fork and meet again, we can return to paths ruled out before or discover convergences produced in a morning. The meeting of past, present and future favours the architectural project, allowing realities once apparently considered depleted, to be incorporated into our cultural environment. Simultaneously, it urges us to imagine our intervention as one more stage in a permanent reality that will inevitably be altered in time to come.

This pendular journey through the time of the architectural project, leads to an understanding of degradation and obsolescence as part of the life cycle. It is not necessarily its end, but an intermediate point from which to explore new opportunities, formalized through the metamorphosis of matter and dilapidated areas. Simultaneously, it would allow the possibility of the architectural project to attend to future alterations, at times emanating from our projects that accept the processes of change and deterioration as part of our culture, and observe its mark as a mode of its transmission, understanding that a world without degradation is perhaps a world without memory.

In this fourth edition of PPA we chose to reflect on the passage of time and interventions that have taken intermediate routes through those times. Sometimes fictitious, they reject the drastic demolition that severs any hint of a past life and material recovery, no more real than others that were hidden, determined to freeze architecture within a moment that was perhaps just an instant in the life of the building. We discover untested alternatives that live latent in our world, in revealing disjunctive routes that were left hidden, by others that prevailed, and which can be resumed in future times. Through the formulation of strategies, the presentation of retrospective views or specific interventions, the articles included in this publication coincide in showing architecture in its former condition of permanence, while accepting alteration as a chance to rethink what exists.

*Voy a suponer que somos una suerte de eternidad, un conjunto de ayeres, de presentes y de futuros.*  
Jorge Luis Borges

**L**a intervención sobre la arquitectura existente no es más que un asunto concreto de los procesos de transformación de nuestro mundo que incumben a todo proyecto de arquitectura. La acción arquitectónica es siempre una alteración de nuestro entorno, por lo que proyectar no es sino repensar una y otra vez sobre él, un fabuloso intento de transformar continuamente la realidad, construida o figurada, para acomodarla a nuestro pensamiento variable.

Este modo de aproximarnos al proyecto de arquitectura como alteración de un universo prolongado antes y después del proyecto, precisa observar el tiempo como materia de investigación y reflexión. El proyecto se convierte entonces en el *Aleph* capaz de reunir todos los instantes reales o imaginados que atañen a un lugar, entendiendo la arquitectura como una superposición de tiempos entrelazados donde, a través de estrategias de alteración, podemos rescatar momentos pasados y proyectar secuencias futuras como quien recorre senderos que se bifurcan o se reencuentran. La reunión de ayeres, horas y mañanas que propicia el proyecto de arquitectura permite incorporar a nuestro ámbito cultural realidades consideradas aparentemente agotadas, a la vez que nos incita a imaginar nuestras intervenciones como un estadio más de una realidad permanente que volverá a ser ineludiblemente alterada en adelante.

Este viaje pendular del proyecto a través del tiempo, induce a entender la degradación y la obsolescencia como parte de un ciclo vital, pero no necesariamente su fin, sino un momento intermedio a partir del cual explorar nuevas posibilidades. Igualmente, permitiría atender desde el proyecto a alteraciones futuras, a momentos por venir que asuman la huella de los procesos de cambio y deterioro como parte de nuestra cultura.

En este cuarto número de PPA hemos querido reflexionar en torno a discursos e intervenciones que transitan estos tiempos a veces ficticios, emprendiendo caminos intermedios entre la drástica demolición que cercena cualquier atisbo de una vida pasada y la congelación de la arquitectura en un instante de la vida del edificio, quizás no más real que otros. Los distintos artículos reunidos coinciden en mostrar la arquitectura en su antigua condición de permanencia, y a la vez asumen la alteración como posibilidad de repensar lo existente, descubriendo alternativas no ensayadas que habitan latentes en nuestro mundo o sendas disyuntivas que quedaron ocultas y que pueden ser retomadas en momentos futuros.

*Todos los tiempos, reales e imaginarios, eran ahora el mismo*, así relataba Octavio Paz la convergencia solapada en un instante de todo lo acontecido en el México de su infancia. Esta misma frase bien podría resumir aquello que Peter Eisenman pretende con sus Ciudades de excavación artificial, episodio de arqueología ficticia donde convoca momentos pasados que se yuxtaponen a crecimientos futuros: una pirueta conceptual a través de la cual Eisenman entiende el territorio como suelo repleto de huellas que hace más compleja y menos inmediata la relación de los procesos arquitectónicos con los lugares por ellos alterados. Esta libertad de desplazamientos a través del tiempo nos acerca la posibilidad de saltar al futuro (acaso la única definición posible de *proyectar*), previendo mutaciones ulteriores que podrían ser atendidas desde el proyecto presente. Un proyecto que, como un tapiz que establece una trama constante que acepta alteraciones, fuera capaz de asumir transformaciones futuras aún sin

subvertir sus propias reglas. Semejante anhelo fue motivo de discusión por parte de los integrantes del Team X en la década de los sesenta, dando lugar a una serie de edificios cuya estructura garantizaba la flexibilidad necesaria para permitir la adaptación a las variaciones de un programa. La *Freie Universität* de Berlín, de Georges Candilis, Alexis Josic y Shadrach Woods, revela la utilización de la permanencia y la alteración de elementos contrapuestos como conformación del tejido compositivo de esta intervención. Tanto en los proyectos de Ciudades de excavación artificial como en la Universidad Libre de Berlín, el tiempo, recorrido libremente, se convierte en dispositivo de investigación y composición de las intervenciones expuestas en estos dos artículos iniciales de PPA 4.

No nos resultaría difícil establecer que la fotografía podría ser un instrumento de conciliación del tiempo y la arquitectura. Podría existir una única fotografía de una obra, un paisaje, un espacio... que mostrase toda su vida; una paradójica instantánea que mantuviera el obturador del objetivo abierto durante suficiente tiempo como para mostrarnos la construcción de aquel lugar: sus inicios, su esplendor, su devenir a lo largo de los años y, probablemente, su deterioro. Esta imagen ficticia revelaría las claves de las alteraciones que aquel territorio hubiera experimentado a lo largo del tiempo. En los años ochenta, las autoridades francesas intentaron llevar a cabo dicho retrato imposible, eso sí, fragmentado en más de 200.000 negativos. La *Mission Photographique* de la DATAR debía representar el paisaje francés de aquellos años y desveló dos conceptos fundamentales en el paisaje contemporáneo; el de *paisaje intermedio*, aquel cuyo valor reside en constituir un reflejo exacto de la vida de sus habitantes, y el de *dinámica de paisaje*, el paisaje concebido como transcurso, en el que su esencia se aprecia únicamente a través del cambio y la transformación. De todas las alteraciones vividas por estos paisajes, el cambio que supuso la misión DATAR en la mirada hacia estos lugares degradados, fue la mayor de ellas.

La comprensión de un lugar no sólo como un sitio o un solar sino como el resultado material y espacial de una cultura, parece residir también en el origen de la intervención que los arquitectos Guillermo Pavón y Alfonso del Pozo llevan a cabo en la Torre del Homenaje del Alcázar de Estepa. El reto de detectar y evaluar de un modo certero el grado de transformación de la realidad que todo proyecto implica, define el intervalo en el que se mueve esta actuación de yuxtaposición de tiempos y arquitecturas, o quizás sería mejor decir de una única arquitectura desarrollada en tiempos diversos. Esta percepción de las transformaciones que un mismo hecho constructivo experimenta en todo su existir, no como una sucesión de proyectos sino como uno único desarrollado a lo largo del tiempo, permitiría repensar cada capítulo de la vida de un edificio como un momento susceptible de ser repensado.

Residir y residuo comparten origen etimológico. Ambos intensifican con el prefijo *-Re* la acción de asentarse (*sidere*), de permanecer en el lugar, el primero asociado a la vida y el segundo como huella de ésta. Si Ivan Illich anunció que habitar es dejar huella, podemos decir ahora que habitar es también producir residuos. La lista infinita de deterioro y obsolescencias generados por nuestro habitar en el mundo, remite a una reflexión que rebasa circunstancias productivas o ambientales que percibe nuestro universo compuesto por materia y energía en constante transformación. El entorno construido se asemejaría entonces a un paisaje o a un jardín capaz de asumir naturalmente los cambios y el quebranto de sus cualidades materiales. A partir de esta hipótesis, el sexto artículo de PPA ofrece pautas posibles para actuar en nuestro entorno cambiante que discurren entre la intervención *débil* de Richard Long en su naturaleza surcada por el devenir del paseante, hasta la percepción del bosque sueco

de Asplund y Lewerentz mostrada a través del proyecto de la Capilla del bosque. Esta apreciación de nuestro hábitat como un paisaje, permite observar los procesos de evolución de nuestras ciudades y territorios como cambios de estado de una misma materia en los que reconocer la evolución de su energía potencial. La consideración de los paisajes obsoletos aparecería entonces como una oportunidad para comprender los procesos de cambio de nuestras ciudades en constante transformación material y cultural. El entorno del río Manzanares en Madrid, un borde heterogéneo, histórico, industrial y residencial, fruto del desarrollismo especulativo, asfixiado por la M-30, sirve de soporte para la investigación expuesta sobre la continua metamorfosis de la ciudad que finaliza, por ahora, en un proceso de reciclaje urbano que superpone un tiempo más al espacio de la vega del Manzanares.

*Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles.* Las palabras de Italo Calvino nos recuerdan las posibilidades que surgen al someter la realidad existente a un nuevo ciclo vital. Todas las oportunidades son de nuevo posibles a través de una nueva mirada. La mirada será la herramienta recurrente a través de la cual, el estudio Pesquera Ulargui expone diferentes proyectos que enlazan una cadena de posibilidades que hace que la arquitectura se active nuevamente. Una nueva vida que pretende no anular las anteriores, sino que se apoya en su legado para proponer una oportunidad que permita su continuidad en el futuro como si de un regalo se tratase. La posibilidad del regalo, del descubrimiento que ofrece el desvelo de un tiempo pasado, guía la Restauración de la Torre de San Juan Bautista de Écija, en cuya investigación Montserrat Díaz Recaséns nos muestra los hallazgos desvelados a través de la observación minuciosa, el conocimiento de la historia y el rigor del dibujo. En ocasiones, estos descubrimientos son casi invisibles, en otras, tan subversivos que nos muestran la torre como un receptáculo de espacios ocultos, por encima de conceptos como comunicación y poder que se reconocen en el concepto primario de su término. Con todo esto, se quiere mostrar un modo de intervenir basado en las pequeñas decisiones del proyecto que difumina los siempre imprecisos límites entre restauración, rehabilitación e intervención.

Guiado por la experiencia litúrgica del camino recorrido, el último artículo de este número de PPA, ofrece una lectura del suelo de nuestras ciudades como un dispositivo de relación entre los distintos espacios públicos, un principio agregador de espacio urbano que permite abarcar la definición de la ciudad, el análisis de su formación y la crítica del ámbito común de la misma. El suelo de la ciudad se revela como un sistema de articulación y estructuración que brinda una reflexión en torno a la permanencia y la alteración de las ciudades a lo largo del tiempo.

Si, como decía Flaubert, no bien llegamos a este mundo pedazos de nosotros comienzan a caerse, la arquitectura reside en un estado continuo de permanencia alterada por las transformaciones acaecidas con el tiempo. Tras conceptos ampliamente nombrados hoy día que invocan la capacidad de reutilización de la arquitectura como ejercicio de responsabilidad medioambiental, hemos querido recordar las connotaciones que esta acción posee como oportunidad para comprender los procesos de cambio de nuestro mundo. Opciones como *tabula rasa* o destrucción se antojan insuficientes desde esta perspectiva; hacer y volver a hacer, superponer y repensar, observar nuestro universo como una acumulación donde todo tiene que ver con todo y donde el proyecto, dispositivo eficaz que permite el viaje a través de las distintas direcciones del tiempo, posibilita el encuentro con todos los pasados y futuros. ■

## PERMANENCIA ALTERADA. LAS CIUDADES DE EXCAVACIÓN ARTIFICIAL DE PETER EISENMAN

ALTERED PERMANENCE: CITIES OF ARTIFICIAL EXCAVATION BY PETER EISENMANN

Mayka García-Hípolo

**RESUMEN** Eisenman superpone y entrelaza tiempos distintos en sus ciudades de arqueología artificial donde a través de distintas estrategias de escalado y superposición (*scaling* y *overlapping*) se rescatan momentos pasados que se yuxtaponen con instantes futuros. Ensamblaje, montaje, collage de distintas capas dan como resultado un trastocamiento o una nueva re-significación. En algunas de estas ciudades las arqueologías eran ficticias, pero en otras eran reales, aunque superpuestas en un proceso de una absoluta artificialidad. Todas ellas son ejemplos donde la arquitectura revela su antigua condición de permanencia a la vez que asume la alteración como posibilidad de repensar lo existente. Eisenman es el ardido que lo hace posible, pasando del uso del signo al texto, de la sintaxis a la semántica y de la gramática a la memoria. En los proyectos que se estudian en este artículo se pasa de trabajar con objetos a trabajar con las huellas que los procesos dejan a modo de palimpsestos o mapas-operativos.

**PALABRAS CLAVE** Eisenman, palimpsesto, arqueología, mapas-operativos, *scaling*, *overlapping*.

**SUMMARY** Eisenman superimposes and interweaves different times in his cities of artificial archaeology where, through different strategies of scaling and superimposition, past times are rescued and juxtaposed with future moments. The assembly, montage, and collage of different layers result in a transformation or a re-signification. In some of these cities the archaeologies were fictitious, but in others they were real but superimposed in a process of absolute artificiality. These are all examples where architecture reveals its former condition of permanence while accepting change as a chance to rethink what exists. Eisenman is the clever device that makes it possible, passing from the use of the sign to the use of text, from syntax to semantics and from grammar to memory. The projects discussed in this article pass from working with objects to working with the traces that the processes leave, such as palimpsests or operational-maps.

**KEY WORDS** Eisenman, palimpsest, archaeology, operational-maps, scaling, superimposition

Persona de contacto / Correspondig author: mghipola@post.harvard.edu. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad San Pablo CEU, Madrid.

## INTRODUCCIÓN

**L**a exposición y el catálogo *Cities of Artificial Excavation*<sup>1</sup> realizados por el Centro Canadiense de Arquitectura de Montreal en 1994 se exportaron por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo a España en 1995<sup>2</sup> bajo el título *Ciudades de arqueología ficticia*. En cambio, este artículo mantiene el adjetivo “artificial” frente a “ficticia”, ya que en algunas de estas ciudades las arqueologías eran ficticias pero en otras eran reales, aunque superpuestas en un proceso de una absoluta artificialidad.

Eisenman utiliza el término *Cities of Artificial Excavation* por primera vez en 1984 en su proyecto para Berlín. Kurt Foster da la primera formulación teórica del término en ese mismo año<sup>3</sup>. En 1988, el número especial de

Architecture y Urbanism estaba totalmente consagrado a las Cities of Artificial Excavation con el sugerente título de Peter Eisenman / EISENMANAMNESIE<sup>4</sup>, que refleja un cambio en la forma de pensar del arquitecto. Eisenman había rechazado hasta este proyecto la idea de precedentes, pero tras una aparente “amnesia conceptual” (EISENMANAMNESIE), elaborará los proyectos mediante la lectura crítica de textos, tanto proyectados (hospital de Venecia de Le Corbusier) como escritos (la historia de Romeo y Julieta). Estos textos son los puntos de partida de sus operaciones de transformación y muestran cómo su obra pasa del signo (empleado en sus anteriores series de casas) al texto (de sus ciudades de excavación artificial), de la sintaxis a la semántica y de la gramática a la memoria<sup>5</sup>.

1. AAVV (1994), *Cities of Artificial Excavation: the Work of Peter Eisenman, 1978-1988*, ed. Jean Francois Bedard. Nueva York, Rizzoli, 1994 (catálogo para la exposición con el mismo nombre en el Center Canadian for Architecture; Montreal, 2 mayo-10 junio 1994, traducido parcialmente al español en *Ciudades de la arqueología ficticia. Obras de Peter Eisenman. 1978-1988*, Madrid: Ministerio de Obras Publicas, Transporte y Medio Ambiente, Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura, 1995)

2. Esta exposición tuvo lugar casi 20 años después del seminario de Cannaregio lo que revela la importancia de estos proyectos a través de las décadas.

3. FOSTER, Kart, “Eisenman Robertson’s City of Artificial Excavation”, *Archetype* nº2, 1984.

4. AA.VV., *A+U Extra edition EISENMANAMNESIE*, 1988

5. En este momento Eisenman se aleja de la línea de los Five y de la exploración puro formal. Eisenman empieza a meditar sobre la historia y a estudiar cómo de una Edad Media que funcionaba en torno a Dios, se pasó al Renacimiento basado en el hombre hasta llegar a la época post-humanista, tras descubrir el poder destructor que tiene el individuo. Eisenman empieza a adquirir una voluntad pedagoga y desarrolla el gusto por los textos teleológicos. Empieza a encontrar un sitio para la metáfora y el contexto en su propia arquitectura. El proceso continuo de transformación mediante el que Eisenman buscaba la autonomía de la disciplina se va a ver alterado a partir de ahora por su conexión con otras disciplinas como la Historia, Geografía, Política, Geología, etc. Ignasi Solá-Morales en el congreso Anything que tuvo lugar en Nueva York en 2000 definió como una tautología el “decir que la Arquitectura es Arquitectura” y que eso no lleva a ningún sitio. Según él la relación de esta disciplina con otras lleva a un punto más interesante del desarrollo de la profesión, basado en la diferencia y no en la repetición.

1. Cannaregio, Venecia, Italia, 1978. Muestra.

En su libro *Diagram Diaries*<sup>6</sup>, Eisenman reconoce que Cannaregio fue el primer proyecto que puede ser considerado como un texto externo en lugar de interno y el primero de una serie de proyectos en los que consideró el lugar como exterioridad y como pre-texto, pero modificándolo en una especie de “permanencia alterada”, como defiende este artículo. *“Esto correspondía con mi actitud psicológica de aquel tiempo, cuando estaba intentando mover mi centro psicológico del pensamiento al sentimiento, de la cabeza al cuerpo, y a la tierra”*. Esta etapa por tanto también supone una negación de esa interioridad.

Este artículo trata de explicar la particular visión de la permanencia de Eisenman y los conceptos de manipulación que atañen al proyecto a través de distintos proyectos que forman parte de las ciudades de excavación artificial como Cannaregio, Verona, Long Beach y La Villette. En estos proyectos se pasa de trabajar con objetos a trabajar con las huellas que los procesos dejan en los mapas. Peter Eisenman compagina en este momento de su carrera práctica con teoría y se deja influir, por otras disciplinas en principio ajena a la Arquitectura. Se agotan los sistemas de partes y se produce una crisis de los lenguajes articulados donde predominaban las relaciones entre elementos que acentuaban la importancia de la sintaxis. En ese momento se tiende hacia un pensamiento semántico mítico (que ya anunciaba con su *House VI*), un todo aglutinador y unas partes que en él se diluyen, perdiendo los elementos su autonomía por distintas técnicas de superposición. Es el fin del proyecto autónomo (*autonomy Project*) y el inicio de la contaminación disciplinar. Estas contaminaciones o interferencias en el caso de Cannaregio vienen de la Arquitectura y del hospital de Venecia de Le Corbusier, en Verona vienen de la Literatura y La Historia, en Long Beach de la Historia, de la Geografía, de la Geología y de la Política y en La Villette del proyecto de Cannaregio y de la propia historia del lugar se estudia a continuación.

#### CANNAREGIO

A partir del proyecto de Cannaregio la memoria del lugar se convierte para Eisenman en una herramienta de proyecto. En palabras de Rafael Moneo sobre Eisenman, *“la excavación va a ser el vehículo para buscar en las entrañas del mismo [suelo] el testimonio directo de un pasado*

*enterrado”*<sup>7</sup>. Para Eisenman el contexto no es algo heredado. El pasado no es para nada condicionante del proyecto, sino que se utiliza más bien como una excusa, una huella, un palimpsesto<sup>8</sup> donde el arquitecto puede escribir su propio con-texto<sup>9</sup>. En lugar de ignorar el contexto como hacía en su serie de casas, en Cannaregio el contexto se re-inventa. Como Moneo ha dicho, para Eisenman el contexto no significa reconciliación, es origen pero no término. Eisenman utiliza la historia de tal forma que produce una arquitectura que como él mismo ha dicho re-inventa su propio emplazamiento y programa.

Manfredo Tafuri, en *The Sphere and the Labyrinth*<sup>10</sup> dice que Eisenman recrea una *“Venecia ficticia, una Venecia artificial”*. En este proyecto por primera vez se utilizan elementos que son fragmentos artificiales trans-históricos como herramientas de proyecto. El acto crítico consiste en una descomposición de fragmentos una vez que han superado su historia gracias a su *remontaje*. En este proyecto Eisenman recurre a las técnicas de collage y montaje ya empleadas por las vanguardias. En lugar de trabajar a partir de una forma tipo y de tender a un resultado previsible, la descomposición de los fragmentos parte de una aproximación heurística<sup>11</sup> del resultado que existe de forma inmanente en el nuevo objeto-proceso. Este resultado representa un objeto diferente, que contiene un futuro no existente<sup>12</sup>, o al menos no previsible.

Este proyecto fue presentado al Seminario Internacional de Diseño de Venecia al que Peter Eisenman fue invitado y como consecuencia del cual no pudo construir su *House XIa* ya que al irse a Venecia el cliente desistió. Se encuentra en la parte suroeste de la ciudad, en un solar ocupado originalmente por unos antiguos mataderos. En la memoria de este proyecto Eisenman dice el solar se estructura según una serie de vacíos y agujeros que intentan *“dar cuerpo a los vacíos de la racionalidad”*, al *“vacío del futuro”*. Estas excavaciones son *“lugares potenciales para futuras casas o para futuras cuevas [...]”*. Giordano Bruno fue un alquimista que practicaba el arte de la memoria. Quizás ahora hemos de aprender a olvidar (...). [Pero] en el consciente acto de olvidar, uno sólo puede recordar”<sup>13</sup>. Eisenman parafrasea a Nietzsche para decir que este lugar se presenta como el lugar de la anti-memoria. Michael Hays<sup>14</sup> denomina a esta operación alegoría, basándose en el estudio de *Trauerpiel* de Walter



1

Benjamin. La alegoría, según Hays, aparece en períodos de crisis cuando por cuestiones metafísicas o históricas, una inenarrable pérdida se impone sobre lo que se suponía permanente e invariable. Benjamin decía que la alegoría es al campo del pensamiento lo que las ruinas es al reino de las cosas haciendo énfasis es que esta estrategia experimentada por Eisenman es una herramienta de reacción más que una herramienta exclusivamente estética. El alegorista se apropiá de los objetos que han sido cosificados por la cultura actual y los devalúa una segunda vez para vaciar los objetos de contenido y rellenarlos con un nuevo significado. Hays asocia estas operaciones con el texto de goce de Barthes y ve una evolución en la obra de Eisenman desde el uso de la estructura, al lugar, al texto, y desde la *estructuralización* del objeto a la *texturización* del lugar resultante de los efectos de la alineación. Michael Hays dice que tanto los alquimistas (como

Giordano Bruno, que son los más literatos de los científicos) como los alegoristas (como Eisenman según Hays, que son los más matemáticos de los escritores) buscan la transformación y la redistribución de significados a través de distorsiones de la memoria, de apropiaciones de signos y de su anulación semántica. La apropiación en Cannaregio se realiza tomando un proyecto de Le Corbusier a modo de texto que se “injerta” en el lugar<sup>15</sup>.

Eisenman utiliza el proyecto de Le Corbusier (figura 1) como si de un *graf* (injerto) se tratase. Se utiliza el concepto de *graf*, pero trasformándolo mediante la estrategia de escalado (*scaling*) que produce una negación de la escala y la estrategia de superposición (*overlapping*) que produce una negación de la jerarquía. Ambas son estrategias diferentes al montaje (*montage*) y al *collage*. En 1986 en su artículo “The Beginning, the End and the Beginning Again”<sup>16</sup>, Eisenman dice que en el *collage* y en el *montage*

6. EISENMAN, Peter , *Diagram Diaries*, New York, Universe, 1999, p.173.

7. MONEO, Rafael, “Inesperadas Coincidencias”, en *El Croquis* Peter Eisenman 1986-1989, n. 41, 1989, pp. 52-56.

8. Palimpsesto es un manuscrito que conserva huellas de una escritura anterior. El concepto también está relacionado con la idea de yacimiento y la confusión de estratos.

9. También para Robert Smithson el lugar y el no lugar son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la realidad. Son más bien polaridades falsas, el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente.

10. TAFURI, Manfredo: *The Sphere and the Labyrinth - Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, Cambridge (MA), MIT Press, 1987.Cita original: “*The critical art will consist of a decomposition of the fragments once they are historized: in their remontage*”.

11. Búsqueda o investigación de documentos o fuentes históricas.

12. EISENMAN, Peter: “*The Futility of Objects: Descompositions and the Processes of Difference*”, *The Harvard Architecture Review*, n. 3, 1984. pp. 79

13. EISENMAN, Peter: “*Tres testi per Venezia/Three Texts for Venice*”, 1980, pp. 9.

14. HAYS, Michael, “*Allegory into Death: An Etiology of Eisenman’s Repetition*”, en AAVV: *Cities of Artificial Excavation: the Work of Peter Eisenman, 1978-1988*, ed. Jean Francois Bedard. Nueva York, Rizzoli, 1994 (catálogo para la exposición con el mismo nombre en el Center Canadian for Architecture; Montreal, 2 mayo-10 junio 1994, traducido parcialmente al español en *Ciudades de la arqueología ficticia. Obras de Peter Eisenman. 1978-1988*, Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente, Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura, 1995)

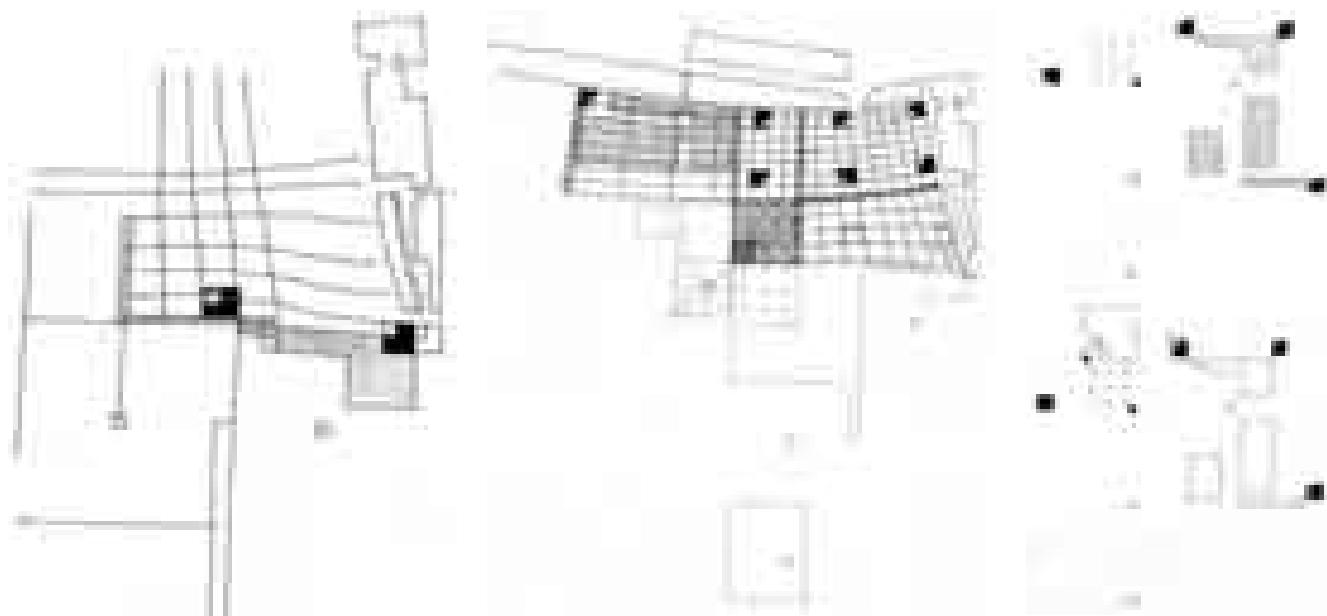
15. Cerca de este solar de Cannaregio, Le Corbusier proyectó el irrealizado Hospital de Venecia en 1964. Este proyecto del arquitecto suizo es una metáfora del *impluvium* y del valor del agua que ha hecho que Venecia se haya mantenido intacta a través de los años. Su estructura la forma una retícula de patios sobre el agua.

16. EISENMAN, Peter: “*The Beginning, the End and the Beginning Again*”, *Space Design* 258, n. 3, 1986

2. Cannaregio, Venecia, Italia, 1978. Dibujos originales del proyecto. Original en la colección del CCA.

3. Cannaregio, Venecia, Italia, 1978. Maqueta del conjunto.

4. Cannaregio, Venecia, Italia, 1978. Maqueta de la edificación.



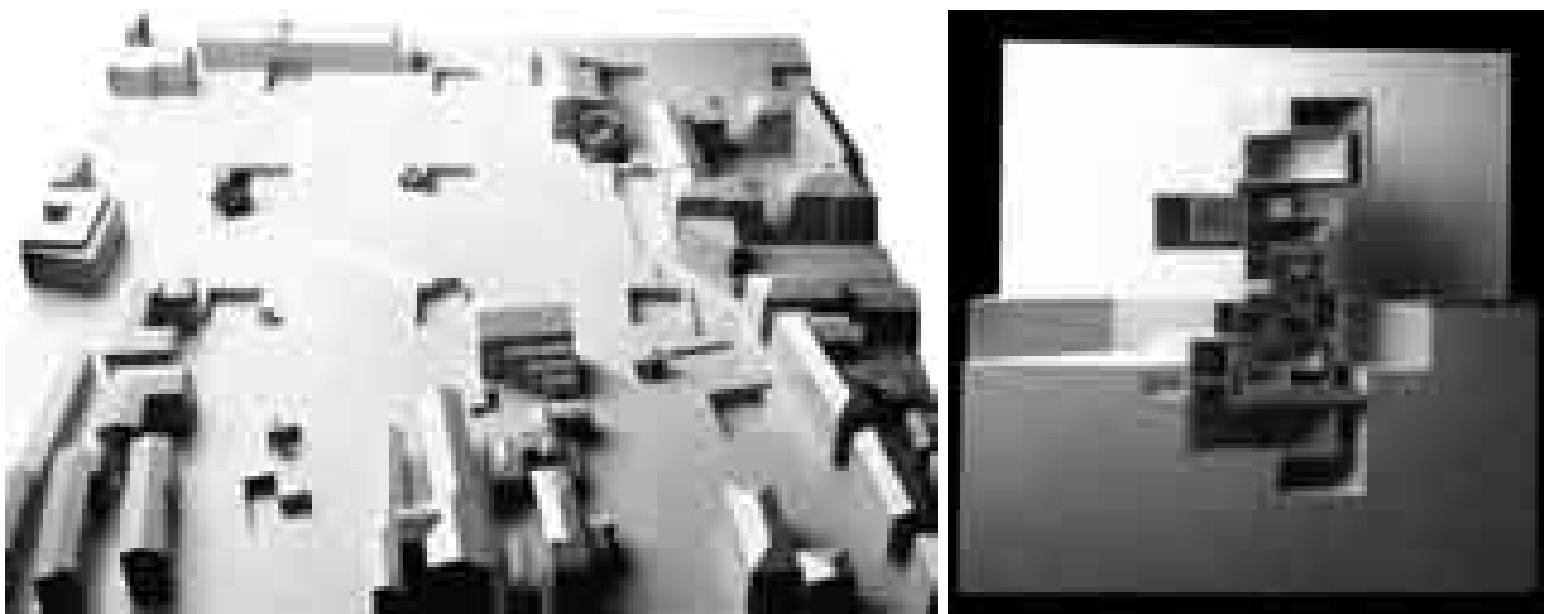
2

hay “super-imposición” (*super-imposition*) mientras que en el *scaling* hay superposición, valorando este último como un mecanismo más flexible y menos impositivo. El *scaling* consiste en multiplicar y superponer a distintas escalas imágenes sacadas de su contexto original para así eliminar la relación de causalidad tradicionalmente establecida en Arquitectura entre intención y forma. De esta forma Eisenman logra que sea el propio proceso el que produzca la forma. El *overlapping* está basado en el principio de superposición de planos cubistas aunque con un carácter potencialmente desestabilizador. Tanto el *scaling* como el *overlapping* no se hacen a cualquier cota sino a cota cero, la cota del territorio<sup>17</sup>.

La célula de Le Corbusier da la escala de la intervención de Peter Eisenman quien proyecta una nueva retícula de agujeros, un fantasma virtual de Le Corbusier que encarna vacíos de racionalidad, la presencia de la ausencia. Son meras huellas, lo que Le Corbusier llamaría lógica inefable, es decir aquella lógica que no puede explicarse con palabras (aunque Eisenman lo intenta). Parece como si Eisenman hubiese tomado el proyecto de Le Corbusier a modo de “cadáver exquisito” y hubiese comenzado a trabajar a partir del proyecto de otro. Cannaregio consiste

por tanto en un proceso de inscripción y diferencia más que la búsqueda a priori de una forma repetitiva como era su serie de casas. Como si de un collage se tratase, se toma un elemento externo que se inserta en el nuevo lugar, buscando el efecto producido por el graf, es decir nuevas y múltiples narrativas que realiza el “lector” de los mismos.

En el proyecto se produce la superposición de capas como las que caracterizaban los planos cubistas, pero que en este caso se opera a partir de geografías tanto físicas, históricas como ficticias. El arquitecto americano continúa trabajando con la diagonal introducida en su *House Xla* y superpone (y no superpone como él mismo aclara<sup>18</sup>) los planos de Le Corbusier y los de la iglesia de San Simeone (figura 2), produciéndose una trama deformada donde coloca sus construcciones en “L”. Se produce una búsqueda de la forma por medio de la superposición de capas. Se produce entonces una excitación de la corteza que gana espesor y de ser un plano se convierte en un espacio que alberga sus operaciones. Este proyecto introduce además del proceso de borrado (*bleaching*), que consiste tanto en el borrado del autor como de la tradicional manera de realizar la composición



3

4

arquitectónica. Las acciones de reproducción y superposición niegan la supremacía de lo original contextualizándose<sup>19</sup> en un lugar ficticio creado por Eisenman en Venecia en este caso y en Verona como se estudia en el ejemplo siguiente. En este proyecto se cuestiona la idea de significado, así como la función y la escala humana como instrumento central de medida, como alternativa a la composición tradicional.

Las construcciones que aparecen en la retícula (figuras 3 y 4) son diferentes pero cada una deja su “huella”, su excavación en el terreno. Se retoma el concepto de huella o índice que se avanzaba en su serie de casas, pero estas huellas se aplican de forma distinta, de una manera más física y topográfica. En lugar de operar

a partir de transformaciones producto de un proceso narrativo lineal, como el de los escultores minimalistas, se superponen formaciones *topo-gráficas* y *topo-lógicas*. En el plano del suelo quedan registradas las huellas que marcan la ausencia de su previa presencia.

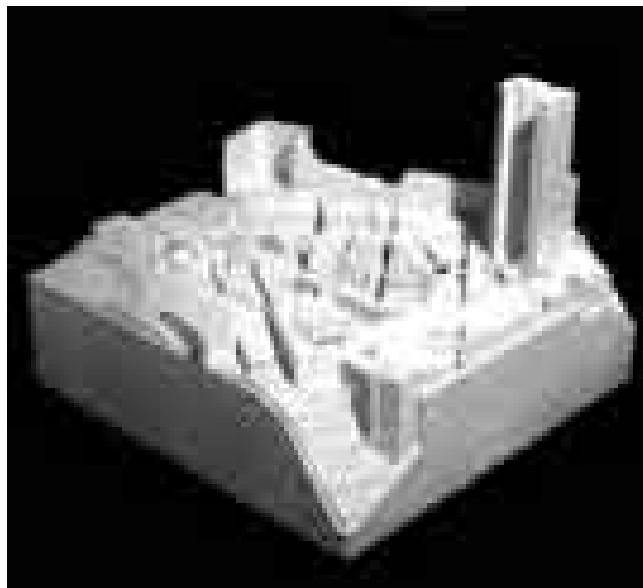
#### VERONA

Eisenman realiza un proyecto en 1985 para la ciudad de Verona. Romeo y Julieta fueron personajes ficticios que vivieron en un lugar tan real como Verona. Se produce en este proyecto una interpretación de distintos textos, como se hizo en Cannaregio, cuestionando cual es la “realidad” de la historia, si el episodio que dio lugar a la leyenda, si la versión que inmortalizó William Shakespeare,

17. En este momento se presenta además en la obra de Eisenman el problema planteado por el Arte Conceptual de los años sesenta entre el equilibrio de la especificidad estructural y lo colocado de una forma más o menos arbitraria. El tema del azar, desarrollado en otras vertientes como en Literatura hacían Perec y los representantes de la Literatura Potencial, entra en juego en la obra de Eisenman. Michael Hays presenta el concepto de texto como la única forma de unir las posibles incongruencias de exceso dadas por el azar al ser un elemento de tejido, textil, o de textura de referencia (*referral*) y de aplazamiento (*delay*) en las que no hay ni un principio ni un fin, ni pasado ni futuro, haciendo referencia al texto sin fin, Hays, Michael (1994), “Allegory into death: An etiology of Eisenman’s Repetition”, en *Cities of Artificial Excavation: the work of Peter Eisenman, 1978-1988*, op. cit. a los que también aluden los comentados artículos de Peter Eisenman, dando lugar a distintos paisajes e interferencias.

18. EISENMAN Peter: “El Zeitgeist y el problema de la inmanencia”, AV Monografías 53, 1995.

19. Desde este punto de vista se puede considerar que este proyecto contrarresta el descontextualismo que los Grises criticaban de los Blancos.



5

5. Romeo y Julieta, Verona, Italia, 1985.

Maqueta.

6. Romeo y Julieta, Verona, Italia, 1985. Vo-

lumetría por superposición de acetatos.

si la interpretación operística del libretista del Monte, o si las distintas reacciones que la historia produce en los lectores. Con este proyecto, Eisenman traslada de nuevo su interés del objeto arquitectónico autónomo(hasta ahora centro de la arquitectura) al plano del suelo. Este paso ha sido denominado por Eisenman como el paso de la interioridad de la Arquitectura a la exterioridad de la disciplina<sup>20</sup>. Por tanto la exterioridad en este proyecto viene dada por una parte por los textos sobre la leyenda de Romeo y Julieta y por otra parte por Verona, el contexto físico o soporte donde estos personajes vivieron. En este proyecto se mezclan de esta manera capas literarias y geográficas como sucederá posteriormente en Long Beach donde también se introduce la disciplina de la Geografía. Eisenman estudia elementos antagónicos que a la vez son complementarios como el *Cardus* y *Decumanus*, y el río Adige, que crea una condición dialéctica de unión-división entre las dos mitades de la ciudad italiana.

Este proyecto (figura 5) fue presentado a la Bienal de Arquitectura de Venecia y la memoria del mismo se titula *Moving Arrows*<sup>21</sup>. *Moving arrow* significa “flecha en movimiento”. Frente a la flecha estática, la flecha en movimiento indica un deseo de aportar dinamismo al proyecto. La flecha en movimiento contiene información acerca de dónde ha estado y dónde va. Una flecha en movimiento

produce la narrativa vectorial de los mapas de batalla frente a la narrativa lineal de la flecha estática. Eisenman empieza a trabajar con mapas operativos que funcionan como cartas vectoriales, como las cartas de vientos o mareas. Igual que pasaba con el diagrama de tráfico realizado por Louis Kahn para Philadelphia, se introduce el concepto de campo (*field*) que refleja cualidades asociadas a la circulación, al movimiento, a un conjunto de fuerzas, a un campo.

Al igual que pasaba con Cannaregio, el proyecto que Eisenman ofrece para Verona presenta una serie de lugares conectados por la memoria y por las diferentes lecturas de sus visitantes y no por una tradicional lectura turístico-histórica. El lugar empieza a ser considerado como un elemento no estático. Anthony Vidler hablando de este proyecto dice que “*la imagen es un proceso formal desarrollado fuera del lienzo de lo que podría ser llamado paisaje [...]. En cambio las formas son producto de una auto-generación aparentemente inaplicable de retículas, superficies... El resultado es cualquier cosa menos estable, ni preconcebido, existe como un artefacto complejo marcado por las huellas de los procedimientos que lo generaron*”<sup>22</sup>.

Este proyecto, como los que se estudian a continuación, aborda el lugar no como mera presencia, sino como

20. EISENMAN, Peter: “Diagram; an Original Scene of Writing”, *Diagram Diaries*, Universe. Nueva York, 1999.

21. El título completo de la memoria era “Moving Arrows, Eros y Other Errors” y jugaba con el lenguaje como a Eisenman le gusta hacer y como ya se ha comentado con algunos proyectos anteriores.

22. VIDLER, Anthony, “After the End of the Line”, A+U número especial EISENMANAMNESIE, 1988, pp. 147 [versión en español “Después del fin de la línea”, Arquitectura 69, n. 270 (enero-febrero 1988), pp. 92]. Cita original: “*The image is a formal process developed out of the whole cloth of what might be termed the landscape [...]. Rather the forms are produced in a seemingly inapplicable auto-generation of grids, surfaces... The result is nothing but stable nor anything preconceived, it exists as a complex artefact marked by traces of the procedures that generated it*” Traducción de la autora del artículo.



6

una superposición, un palimpsesto con distintos estratos. Kenneth Frampton dice que la palabra palimpsesto es operativa por sí misma [como la de vector]. El concepto de palimpsesto caracteriza los proyectos de esta época. Un palimpsesto refleja el mapa de las acciones de escritura que han tenido lugar sobre él. Un palimpsesto contiene huellas tanto de la memoria como de la inmanencia, que no están presentes para el observador en su simple imagen. Son ausencias esenciales, términos invisibles y fundamentales que Eisenman denomina vectores. Eisenman explora el tema del palimpsesto y el procedimiento de desdibujado y redibujado de los mapas mediante los mecanismos del scaling y overlapping que aparecían en Cannaregio. En la entrevista sin publicar realizada por la autora en 2004, Eisenman dice: “*Creo que tenemos que tener cuidado con lo que estoy intentando hacer con la historia. Toma un palimpsesto que es la última forma del índice y toma un mapa del siglo XII, y un mapa del siglo XV y un mapa del siglo XVIII. Lo que yo estoy intentando hacer es registrarlos de tal manera que pierdan su originalidad, que pierdan su historia. Los mapas se vuelven índices que pueden revelar su lugar de una cierta manera, quiero decir que cuando usted ve ciertas cosas y simplemente las*

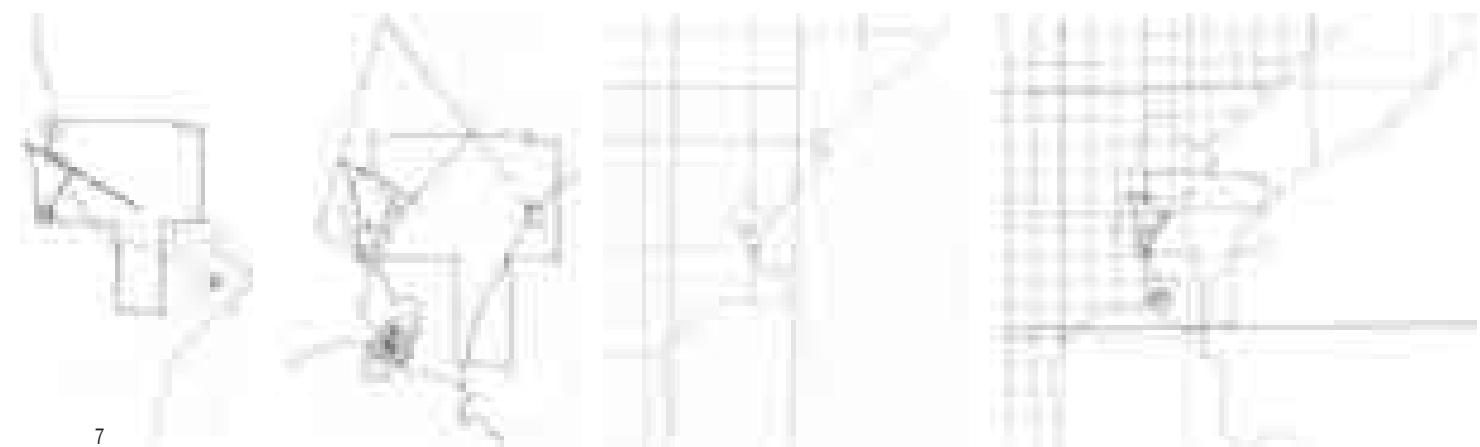
*deposita una encima de otras, no revelarán nada, revelarán la historia, narraran la historia. Pero cuando hace que deslicen unos sobre otros y los hace desplazar entonces los re-registra bajo una escala diferente, una escala superpuesta a otra escala y entonces se empieza a ver que pasan ciertas cosas. Carecen de cualquier tipo de tercera dimensión, son planos, pero anulan la historia, toman los artefactos históricos y retiran su componente nostálgico, el sentimiento, el significado, la narrativa. Se convierten en índices de la historia en lugar de en iconos de la historia*”<sup>23</sup>.

Un mapa es un índice de la historia, no un ícono de la historia. Mediante el scaling y el overlapping se niega su escala y su jerarquía, desestabilizándolas. La idea de palimpsesto de Eisenman supone una serie de ficciones de significado, de verdad y de tiempo. En este proyecto se introducen tres conceptos desestabilizadores independientes: la discontinuidad, que aborda la metafísica de la presencia, la repetividad que aborda el origen y la autosemejanza que afronta la representación y el objeto estético.

Este proyecto se presentó en una caja con hojas sueltas transparentes (figura 6) como la Caja Verde de Duchamp o las partituras de Cage para su composición Ryoanji de 1985 (curiosamente realizada el mismo año

23. Transcripción de entrevista original realizada por la autora a Peter Eisenman en sus estudios de Nueva York en agosto de 2004.. Cita original: “*I think we have to be careful about what I am trying to do with history. You say take a palimpsest which is the ultimate form of index and you say take a map of the 12th century, and a map of the 15th century and a map of the 18th century. What I am trying to do is register them in such a way so they lose their originality, they lose their history. They become indexes which may reveal their place in a certain way. I mean when you see certain things and you just place them just like this, one over the other, they will not reveal anything, they will reveal history, they narrate history. So when you slide them and slip them and then re-register them under a different scale, lets say, one scale over another scale, then you began to see certain things happening. They don't have any kind of third dimension, they are plans, but they take history out, they take historical artefacts and remove their historical nostalgia, the sentiment, the meaning, the narrative. They become indexes of history rather than icons of history*”. Tal y como aparece transcrita en GARCÍA-HÍPOLA, Mayka. *La acción arquitectónica en el territorio a través de Peter Eisenman. Transformación de las estrategias proyectuales en la posmodernidad*. Directores: Dario Gazapo y Michael Hays. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2008. Ver también GARCÍA-HÍPOLA, Mayka, “*Design Strategies and Graphic Tools. Conversaciones con Peter Eisenman*”, EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica, 14, 2009.

7. Long Beach, California, Estados Unidos, 1986. Dibujos.  
 8. Long Beach, California, Estados Unidos, 1986. Maqueta.



7

que el proyecto de Romeo y Julieta). Con esta maquetación de la publicación se permite que el lector reorganice los distintos mapas como quiera, haciendo de ella algo cercano al texto abierto de ciudad. Este proyecto intenta que el acto de creación se produzca en la lectura e interpretación de los textos por parte del lector.

#### LONG BEACH

En 1987 Eisenman hace su proyecto para la Universidad Californiana de Long Beach. Las características tradicionales de diseño del campus son negadas por Eisenman en este proyecto, para proponer algo muy diferente, cuya característica principal es la relación con el suelo y con la ciudad existente, pasada y futura. El campus brinda un territorio ideal para poner en práctica una serie de intervenciones urbanas donde es posible violar, sin borrarla, la retícula urbana y territorial del espacio americano; donde trabajar con un lenguaje más rico y menos rígido que las calles y las avenidas, permitiendo a Eisenman realizar al mismo tiempo una crítica a la ciudad americana existente y proponer nuevas intervenciones en la misma<sup>24</sup>. Por tanto la arquitectura de Eisenman rechaza el modelo tradicional del campus americano. Franco Purini dice de Eisenman que “su problema es la Naturaleza y su enemigo americano es Olmsted”<sup>25</sup>, por el concepto de campus de este último como una ciudad vallada y protegida respecto de la ciudad real y cuyo asentamiento no influye de manera alguna en el diseño del campus. Lo que diferencia a Eisenman de Olmsted es el concepto de límite, borde o frontera entre el ideal mundo del campus y el real de la ciudad. En el caso de

Eisenman, el diseño del campus se ve afectado por la ciudad existente.

Peter Eisenman define este proyecto como la “historia dada del edificio” y propone tres fechas significativas para el mismo: la colonización de California en 1849, la creación del campus en 1949 y el futuro redescubrimiento del museo en el año 2049. Se trata de imaginar el emplazamiento cien años después de la fundación del campus y 200 después de la fiebre del oro. La flecha o el vector, como pasaba en el proyecto de Romeo y Julieta, también indica en este caso de dónde viene y dónde se dirige. Peter Eisenman convierte el proyecto en un objeto arqueológico. Por medio de la superposición de distintos mapas, como en los proyectos para Cannaregio y Verona, se representan distintas historias (no sólo de la ciudad sino del territorio más amplio en el que ésta se inscribe), distintas escalas y distintas disciplinas. Las capas involucradas son:

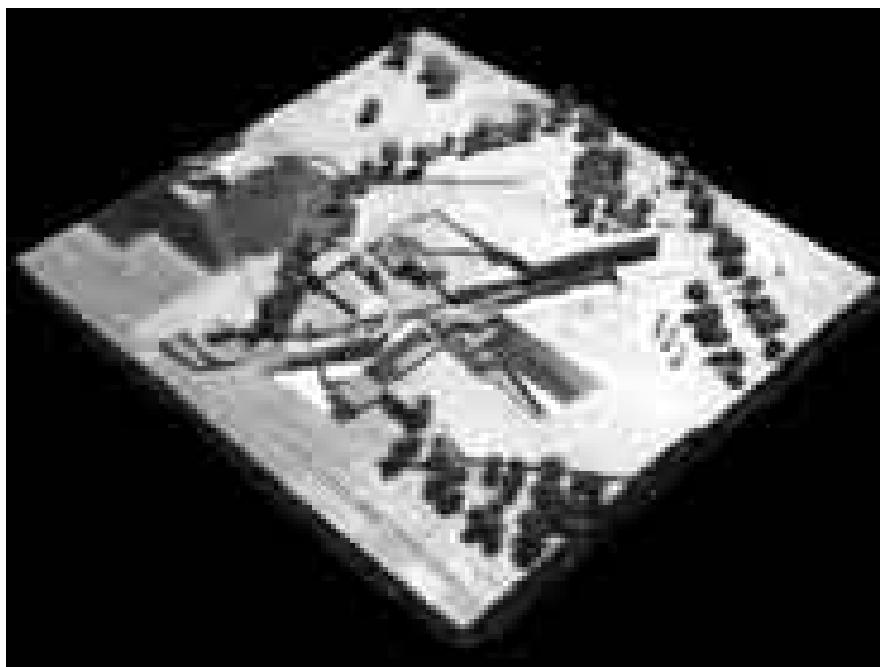
**HISTORIA-** historia tradicional del lugar (*Old Ranch* residencia, rancho que una vez ocupó ese lugar).

**GEOLOGÍA-** geológica (Falla de New Port-Inglewood, topografía real y ficticia).

**GEOGRAFÍA-** geográfica (trazado del litoral o línea de costa, canalización del río Alamitos, sistema de regadío de Los Ángeles).

**POLITICA-y política** (US grid y límites de propiedad catastrales).

En los múltiples mapas que componen el “atlas” de este proyecto se leen las sucesivas superposiciones (figura 7) del trazado del canal y de los terrenos del



8

campus y del museo sobre el litoral, la superposición de los terrenos del campus y del museo sobre el terreno del rancho y del litoral y la localización sobre el perímetro de los terrenos<sup>26</sup>, la superposición de los terrenos del museo y del campus sobre el litoral con la trama catastral y la superposición de los terrenos del campus y del museo sobre el litoral.

La complejidad de este proyecto hace que, en palabras de Kenneth Frampton, el *Grand Verre* de Duchamp parezca un juego de niños por la multiplicidad de los elementos involucrados<sup>27</sup>. Eisenman utiliza el territorio como el homo ludens que es, tal y como lo describe Frampton basándose en la definición de J. Hannes Huizinga. Pero como Frampton dice todo juego requiere un orden (*play demands order*). Para conseguir ese orden Eisenman acompaña a su colección de mapas o atlas de un operativo conjunto de maquetas que funcionan como bajo relieves, relevando su complejidad y trabajando con distintas capas de información. Aparece en este proyecto una diagonal (figura 8) como también aparecía

en Cannaregio que aporta dinamismo a la operación. La diagonal está físicamente excavada en el suelo y es una fosa que a modo de gran falla tectónica, abre brecha en el museo y lo divide en dos partes inicialmente hundidas en el suelo. Una fosa que es límite pero no muro, y permite entender la posición del visitante en el territorio al ver a otra persona situada en él como pasa en la obra de Land Art *Doble Negativo* de Michael Heizer. También se vincula el proyecto con la ciudad y con el territorio circundante del que forma parte el proyecto, como pasaba en Cannaregio y en Verona.

#### LA VILLETTÉ

Jacques Derrida y Peter Eisenman fueron invitados por Bernard Tschumi a diseñar conjuntamente un jardín en el parque parisino de La Villette, cuyo concurso acababa de ganar el suizo con una propuesta cuya idea era evocadora del proyecto de Eisenman para Cannaregio. Esta colaboración entre Eisenman y Derrida quedó reflejada en el libro *Chora L Works*<sup>28</sup>. El proyecto de Tschumi<sup>29</sup> basaba

24. CIORRA, Pippo: *Peter Eisenman : obras y proyectos*, Milán, Electa, 1994.

25. PURINI, Franco: "Ed infini un classico", recensión a Peter Eisenman, "El fin de lo clásico", Casabella 541, 1987, pp. 36.

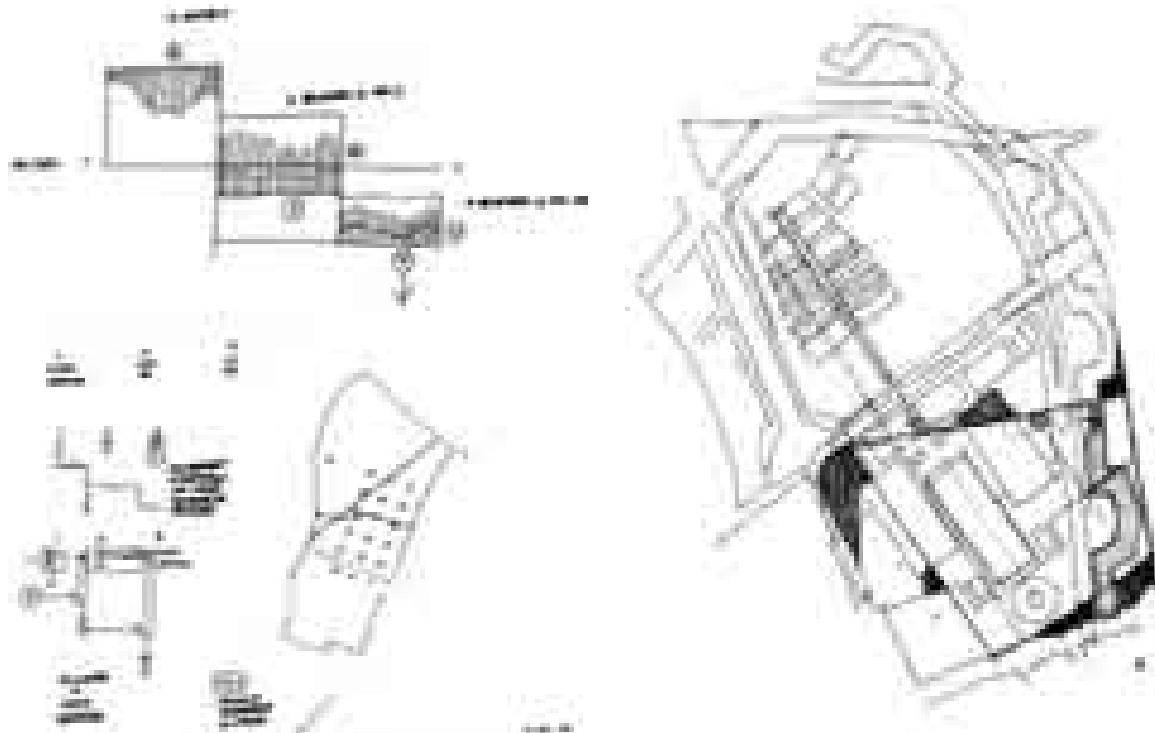
26. En la inscripción de este mapa se dice que "el campus es el rancho (superposición del camino de agua) en scaling 1 como el rancho es a scaling 2 (superpuesto en el sitio a scaling 1) de tal forma que Palos Verdes es scaling 2 sobre la colina señal en scaling 1. Cita Original: "campus is to ranch (waterway superposition) in scaling 1 as ranch in scaling 2 (is superposed over site in scaling 1) so that Palos Verdes in scaling 2 superposes over signal hill in scaling 1". Traducción de la autora del artículo.

27. FRAMPTON, Kenneth: "Eisenman Revisited: Running Interference", Domus 688, 1987, pp. 29 [vuelto a publicar en A+U número especial EISENMANAMNE-SIE (agosto 1988), pp. 57].

28. DERRIDA, Jacques y EISENMAN, Peter: *Chora L Works*, ed. Jeffrey Kipnis and Thomas Leeser, Nueva York, Monacelli Press, 1997.

29. A este concurso también se presentó Rem Koolhaas con un proyecto basado en la dispersión de las diferentes funciones en bandas programáticas.

9. La Villette, París, 1986. Portada de Derrida, Jacques y Eisenman, Peter (1997).
10. La Villette, París, 1986. Dibujos. Original en la colección del CCA.



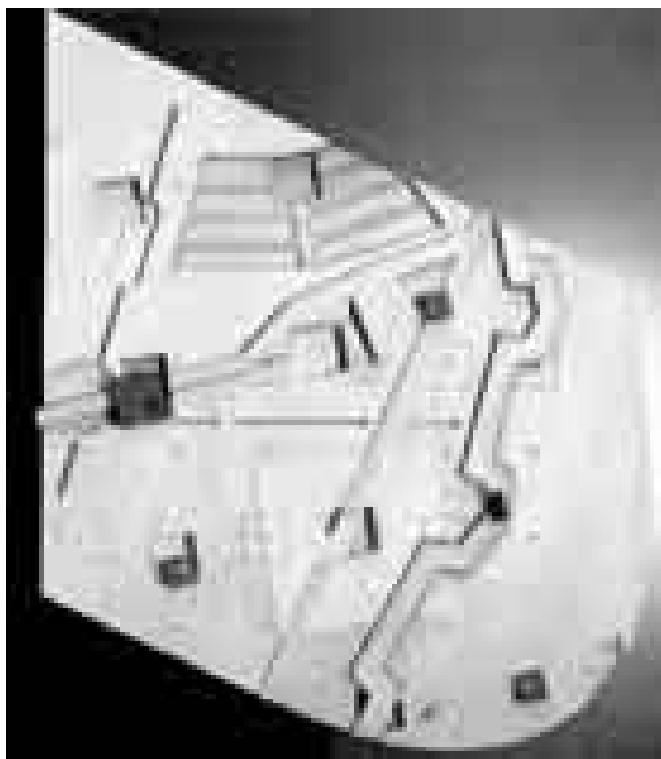
9

su propuesta en la dispersión de los usos por el parque en sus famosas *folies* (situadas en los nodos de la retícula). Para los otros jardines temáticos del parque de La Villette, Bernard Tschumi, invitó a otros diseñadores como Alexandre Chemetoff, Gines Vexlard y Alain Pelissier. Tschumi propone a Eisenman y Derrida la realización de un jardín sin vegetación; un jardín de piedra y de agua.

El proyecto de Tschumi para La Villette propone una nueva imagen abstracta de parque que utiliza el elemento moderno por excelencia, la retícula, e intenta relacionar la escala local del parque con la más amplia de la ciudad, como hiciera Eisenman en el proyecto de Long Beach. Este proyecto tiene una serie de analogías de partida con el solar de Venecia en Cannaregio por haber sido ocupado en 1867 por unos antiguos mataderos, por los canales y así como por la utilización de la retícula para la ordenación general del mismo. En este caso Peter Eisenman superpone los mapas originales de Cannaregio, el proyecto de Tschumi para La Villette (que simboliza el presente de París) y los datos históricos de 1848 cuando el emplazamiento estaba ocupado por la antigua muralla de

la ciudad. En este proyecto se re-interpreta Cannaregio de la misma forma que Cannaregio re-interpretaba el Hospital de Le Corbusier. Como el libro *Especie de espacios* de Perec este proyecto puede considerarse un metatexto de otros proyectos de Eisenman.

A estos planos se les somete a cambios de escala, al *scaling* ya analizado en proyectos anteriores. Existe una matriz que regula paralela y verticalmente las distintas relaciones entre los espacios. En las anotaciones manuscritas de Peter Eisenman (figura 9) en los croquis de este proyecto se reconocen dos tipos de proceso: el subtractivo relacionado con la cantera y el aditivo relacionado con el palimpsesto. Excavar (*excavating*) y superponer (*overlapping*). En esta figura se pueden ver unos esquemas de sección que ilustran los procedimientos asociados a la idea de palimpsesto y de cantera junto a un plano esquemático de Cannaregio. En la parte central de la sección parece una inscripción que dice: "Q[-uarry] leaves P[-alimpsesto], P[-alimpsesto], becomes Q[-uarry] for Y" (la cantera deja el palimpsesto, el palimpsesto se hace cantera en Y) y a la derecha dice que el palimpsesto



10

se hace cantera en Z, el palimpsesto hace algo que no es el reverso del borrado (“*palimpsesto becomes quarry for Z, palimpsesto made something not made reverse of erasure*”<sup>30</sup>). El palimpsesto al hacerse cantera gana profundidad.

Otro de sus croquis refleja un plano esquemático que muestra el territorio de la Villette en el siglo XIX con los ejes generados por los dos terrenos propuestos. En este proyecto se vuelve a hacer uso de la diagonal como en Cannaregio y en Long Beach y de la superposición de estratos en el bajo relieve de la maqueta (figura 10), como en Long Beach.

En el mismo año de la realización de este proyecto, 1987, se publica *Eisenmanamnesia*<sup>31</sup> que refleja la ya comentada especie de amnesia experimentada por Eisenman en estos proyectos. *La Villette* es la última de las ciudades de excavación artificial de Eisenman. Estos proyectos terminan en 1988 pero no se analizan hasta seis años después en la exposición *Cities of Artificial Excavation* realizada en 1994.

Este momento fue para Eisenman de alta producción literaria, siempre en torno al tema del texto y de la escritura, y en sus escritos se lee la influencia de escritores como Jacques Derrida con el que colabora en este proyecto. Se apela en estos textos a la capacidad del lector para leer e interpretar textos, en este caso textos reales y ficticios, y a la capacidad de la arquitectura de ser crítica, negando incluso sus tradicionales connotaciones y características. Como ya hiciera Barthes en 1967 en su texto “Semiología y Urbanismo”<sup>32</sup>, Eisenman descubre que la ciudad debería ser entendida como un “texto abierto” susceptible de distintos significados y no simplemente de los determinados por los planteamientos anteriores. Los significados deberían ser inventados por el sujeto en cada ocasión. El “texto abierto”, como el propuesto por el proyecto de Cannaregio y el de Verona con sus hojas sueltas, es un elemento operativo de extrema importancia que permite a Eisenman trastocar las normas de composición arquitectónica tradicional. Jugando con factores tan básicos como la escala (*scaling*) o la jerarquía (*overlapping*), Peter

30. AA.VV: *Cities of Artificial Excavation: the Work of Peter Eisenman*, 1978-1988, ed. Jean Francois Bedard. Nueva York, Rizzoli, 1994 (catálogo para la exposición con el mismo nombre en el Center Canadian for Architecture; Montreal, 2 mayo-10 junio 1994, traducido parcialmente al español en *Ciudades de la arqueología ficticia. Obras de Peter Eisenman. 1978-1988*, Madrid: Ministerio de Obras Publicas, Transporte y Medio Ambiente, Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura, 1995). Traducciones de la autora del artículo.

31. AA.VV: *A+U Extra edition EISENMANAMNESIE*, 1988.

32. Barthes, Roland: “Semiología y urbanismo”, en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 261-264.

Eisenman convierte estas dos operaciones en estrategias fundamentales de estos proyectos.

## CONCLUSIONES

Todos estos proyectos muestran como el territorio puede asumir cualidades de paisaje gracias a las características físicas propias, y a las provenientes de otros lugares, de otros textos de autores precedentes, creando una constelación imaginaria de intercambios en el espacio y en el tiempo. Para Eisenman el territorio es un instrumento para trabajar con el subconsciente y con la memoria que permite al autor des-dibujar su autoría en favor de la narrativa generativa que funciona en ese lugar. En la última parte del cuento de José Luis Borges "Pierre Menard, autor del Quijote" de 1944 se discuten las diferencias entre leer un texto con asociaciones de la historia en el siglo XX y de leerlo trescientos años antes, cuando fue concebido. Federico Soriano (quien ha escrito varios artículos sobre Eisenman en la revista Arquitectura<sup>33</sup>) dice en su tesis doctoral que "las obras quedan liberadas de su época ya que por cada nueva lectura se produce un re-escritura... no son lo que fueron sino lo que hacemos que sean, el pasado puede llegar a ser otra cosa siendo ellas mismas"<sup>34</sup>. Cannaregio hace una re-escritura de Le Corbusier, en Verona se hace una reescritura de Romeo y Julieta, en Long Beach de la Historia, la Geografía, la Geología y la Política de la ciudad y en la Villette del propio Cannaregio. En estas obras Eisenman está realizando operaciones "más topo-lógicas que topo-gráficas dejando claro que la Arquitectura no actúa en lugares capaces de ser fijados por el realismo inocente de la geografía, sino

*que su despliegue consiste, sobre todo, en topo-logías, no topo-gráfias, en lugares mentales en los cuales la geometría, la dimensión y el número son siempre algoritmos representativos de ideas, nociones y conceptos*"<sup>35</sup>.

El interés por el proceso de producción versus el objeto resultante ha dado lugar a lo largo de estos años distintas corrientes como la Gramática Generativa basada en el signo y representada por Noam Chomsky, la Semántica Generativa basada en el texto y representada por Jacques Derrida y el Pensamiento Rizomático representado por Gilles Deleuze. Se puede decir como conclusión que lo importante en estos proyectos (por encima de los logros o resultados obtenidos) es lo que las estrategias de Peter Eisenman han significado en la forma de proceder en las escuelas y estudios de arquitectura durante los últimos 50 años, donde lo que importa en el acto de proyectar es el proceso, las ideas y los precedentes estudiados

Para Eisenman el territorio es un tablero de juego (*board game, card-table*) donde se valora el proceso que forman las distintas jugadas y donde su anterior *Cardboard Architecture* se transforma en *Grounded Architecture*, relativa al suelo pero también a algo "con fundamento"<sup>36</sup> pues pasa de utilizar solamente las cartas del juego a utilizar el propio tablero y sus preexistencias. Dentro de esta idea se puede decir que sus primeras tácticas<sup>37</sup> han dado lugar a estrategias, para posteriormente trasformarse en estratagemas territoriales, haciendo cada vez más compleja y menos inmediata la relación de sus procesos arquitectónicos con sus resultados y con la preexistencia de los territorios por él alterados. ■

33. SORIANO, Federico: "La Fine del Clasico", *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 270, 1988, pp. 8. SORIANO, Federico: "Los planos del lugar", *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 271-272, 1988, pp. 52.

34. SORIANO, Federico, *Sin tesis*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

35. SOLÁ-MORALES, Ignasi: "Removiendo la Superficie", en Conde, Yago, *Arquitectura de la indeterminación*, Actar, Barcelona, 2000, pp. 9.

36. Se juega en este caso por parte de la autora del artículo con el doble sentido que *grounded* tiene en inglés y que se refiere tanto al suelo como a algo "con fundamento"

37. GARCÍA-HÍPOLA, Mayka "¿Por qué los dibujos de Peter Eisenman son tan buenos? Tácticas, estrategias y estratagemas", *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 14, 2009.

## Bibliografía

AA.VV.: A+U Extra edition EISENMANAMNESIE, 1988

AAV.: *Cities of Artificial Excavation: the Work of Peter Eisenman*, 1978-1988, ed. Jean Francois Bedard. Nueva York, Rizzoli, 1994 (catálogo para la exposición con el mismo nombre en el Center Canadian for Architecture; Montreal, 2 mayo-10 junio 1994, traducido parcialmente al español en *Ciudades de la arqueología ficticia. Obras de Peter Eisenman. 1978-1988*, Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente, Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura, 1995)

BARTHES, Roland: "Semiología y urbanismo", en *La aventura semiológica*, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 261-264.

CIORRA, Pippo: *Peter Eisenman : obras y proyectos*, Milán, Electa, 1994.

DERRIDA, Jacques y EISENMAN, Peter: *Chora L Works*, ed. Jeffrey Kipnis and Thomas Leeser, Nueva York, Monacelli Press, 1997.

EISENMAN, Peter: *Diagram Diaries*, Universe. Nueva York, 1999.

EISENMAN, Peter: "El Zeitgeist y el problema de la inmanencia", AV Monografías 53, 1995.

EISENMAN, Peter: "The Beginning, the End and the Beginning Again", Space Design 258, n. 3, 1986

EISENMAN, Peter: *Moving Arrows, Eros and other Errors: An Architecture of the Absence*, Box 3, Londres, Architectural Association, 1986.

EISENMAN, Peter: "The Futility of Objects: Descompositions and the Processes of Difference", The Harvard Architecture Review, n. 3, 1984.

EISENMAN, Peter: "Tres testi per Venezia/Three Texts for Venice", 1980.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis: "Deconstrucción in memóriam", El País, 2004.

FRAMPTON, Kenneth: "Eisenman Revisited: Running Interference", Domus 688, 1987 [vuelto a publicar en A+U número especial EISENMANAMNESIE (agosto 1988)]

FOSTER, Kart: "Eisenman Robertson's City of Artificial Excavation", Archetype nº2, 1984.

GARCIA-HÍPOLA, Mayka: *La acción arquitectónica en el territorio a través de Peter Eisenman. Transformación de las estrategias proyectuales en la posmodernidad*. Directores: Dario Gazapo y Michael Hays. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2008.

GARCIA-HÍPOLA, Mayka: "Design Strategies and Graphic Tools. Conversaciones con Peter Eisenman", EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica, 14, 2009.

GARCIA-HÍPOLA, Mayka: "¿Por qué los dibujos de Peter Eisenman son tan buenos? Tácticas, estrategias y estratagemas", EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica, 14, 2009.

HAYS, Michael: "Allegory into Death: An Etiology of Eisenman's Repetition", en AAV: *Cities of Artificial Excavation: the Work of Peter Eisenman*, 1978-1988, ed. Jean Francois Bedard. Nueva York, Rizzoli, 1994 (catálogo para la exposición con el mismo nombre en el Center Canadian for Architecture; Montreal, 2 mayo-10 junio 1994, traducido parcialmente al español en *Ciudades de la arqueología ficticia. Obras de Peter Eisenman. 1978-1988*, Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transporte y Medio Ambiente, Dirección General para la Vivienda, el Urbanismo y la Arquitectura, 1995)

MONEO, Rafael: "Inesperadas Coincidencias", en *El Croquis Peter Eisenman 1986-1989*, n. 41, 1989, pp. 52-56.

PURINI, Franco: "Ed infini un classico", recensión a Peter Eisenman, "El fin de lo clásico", Casabella 541, 1987.

SOLÁ-MORALES, Ignasi: "Removiendo la Superficie", en Conde, Yago, *Arquitectura de la indeterminación*, Actar, Barcelona, 2000.

SORIANO, Federico: *Sin tesis*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

SORIANO, Federico: "La Fine del Clasico", *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 270, 1988.

SORIANO, Federico: "Los planos del lugar", *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* 271-272, 1988.

TAFURI, Manfredo: *The Sphere and the Labyrinth - Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, Cambridge (MA), MIT Press, 1987.

VIDLER, Anthony: "After the End of the Line", A+U número especial EISENMANAMNESIE, 1988, [versión en español "Después del fin de la línea"], *Arquitectura* 69, n. 270 (enero-febrero 1988).

**Mayka García-Hípolo** Madrid, 1972. Doctorado Europeo, Universidad Politécnica de Madrid (UPM), 2008. Master in Design Studies, Harvard University, 2001, Beca Fulbright. Master en Restauración Arquitectónica, UPM, 2000. Arquitecto, UPM, 1999. Profesora Colaboradora Doctora, acreditada en 2009. Profesora Adjunta de Proyectos Arquitectónicos en la Universidad San Pablo CEU. Ha impartido clases en la ETSAM, Boston Architectural Center, Lisboa y Harvard. Ha dado conferencias en el MIT y en las Escuelas de Arquitectura de Dublín, Bruselas, Karlsruhe, Kaiserslautern y Sevilla. Ha sido visiting scholar en Columbia, UCLA y Bartlett. Ha publicado en revistas como EGA, Arquitectura Viva, Future. Ha sido finalista en el concurso Soluciones Urbanas 2005 del Ministerio de la Vivienda. Ha expuesto en el Carpenter Center y en la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2002.

## URDIMBRE Y TRAMA: EL CASO DE LA UNIVERSIDAD LIBRE DE BERLÍN

WARP AND WEFT: THE CASE OF THE FREE UNIVERSITY OF BERLIN

Débora Domingo Calabuig, Raúl Castellanos Gómez

**RESUMEN** Fruto de los debates mantenidos por los protagonistas del Team 10 a lo largo de la década de los 60, surgen una serie de edificios que, años después, Alison Smithson denominará *mat-buildings*. Estos se caracterizan por ser construcciones de baja altura y alta densidad, definidas por una estructura en red cuya flexibilidad permite la adaptación con holgura a las variaciones de un programa. La Freie Universität de Berlín, de los arquitectos Georges Candilis, Alexis Josic y Shadrach Woods, se convierte en el paradigma de estos “edificios alfombra”, un proyecto en cuya gestación se revela la presencia combinada de la permanencia y la alteración de sus elementos. Los mencionados términos, opuestos en su significación, se necesitan aquí mutuamente para la conformación del tejido compositivo, del mismo modo que la urdimbre del telar permanece estable frente a las variaciones de la trama en la construcción de un tapiz. El presente artículo trata de profundizar en esta obra con el fin de desvelar los pormenores relativos a su proceso de construcción formal.

**PALABRAS CLAVE** mat-building; Freie Universität Berlin; red; combinatoria; permanencia; alteración

**SUMMARY** As a result of the debates held by Team 10's major figures during the 1960's, there arose a series of buildings which, years later, Alison Smithson would call mat-buildings. These are characterized by low-rise and high constructions, defined by a web structure whose flexibility allows easy adaptation to programme's changes. The Freie Universität de Berlín, by architects Georges Candilis, Alexis Josic and Shadrach Woods, became the paradigm of these mat-buildings, a project whose gestation revealed the combined presence of the permanence and the alteration of its elements. The above terms, opposite in significance, are mutually needed here for the formation of the composite fabric, just as the warp of the weave remains stable against the variations of the weft in the weaving of a tapestry. This article tries to delve deeper into this work in order to reveal the details concerning its formal construction process.

**KEY WORDS** mat-building, Freie Universität Berlin, web, combinatorics, permanence, alteration

Persona de contacto / Corresponding author: dedoca@pra.upv. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia.

**L**a permanencia y la alteración, referidas al proyecto arquitectónico, son conceptos relacionados de forma generalizada con el tiempo. No en vano ambos términos se refieren a la negación y a la acción de variar, hecho mediante el cual algo resulta ser igual o diferente a como lo era antes. Este factor tiempo se encarga de mostrar una obra como estadio determinado dentro de un proceso inevitable de consolidación, degradación, deterioro o reconversión. También es el responsable de la visión evolutiva de la arquitectura, y de los recorridos clasificatorios derivados de análisis históricos y tipológicos. No es este tiempo el estudiado aquí, interesa en este trabajo entender el presente de la arquitectura, el momento en el cual ésta manifiesta su forma.

La Universidad Libre de Berlín es una obra rica y compleja, paradigma de la arquitectura de los años 60. En la concepción de su sistema compositivo se revela una sugestiva manera de entender la presencia simultánea de unos elementos estables y otros cambiantes, como si se tratase de una síntesis entre dos extremos aparentemente irreconciliables.

#### CONSTRUYENDO CONCEPTOS, LOS MAT-BUILDINGS Concurso

En diciembre de 1963, el prolífico estudio de arquitectura formado por Georges Candilis, Alexis Josic y Shadrach Woods, en colaboración con el alemán Manfred Schiedhelm, resultan ganadores del concurso internacional convocado por el Senado de Berlín-Oeste para la extensión de la Universidad Libre de Berlín. El nuevo edificio, previsto sobre un solar de 12 hectáreas y con capacidad para

3600 estudiantes, debía albergar la Facultad de Filosofía y Letras, la Facultad de Ciencias, y otros servicios generales. Las bases del concurso sugerían además responder a las innovadoras líneas pedagógicas basadas en las estructuras departamentales y el intercambio abierto de conocimiento. Tal y como señalaban las autoridades locales, “se trataba de dotar a la encerrada ciudad de Berlín-Oeste de una universidad símbolo de libertad, flexibilidad y apertura”<sup>1</sup>.

Las condiciones de partida encajaban a la perfección con las inquietudes de sus autores, que venían indagando en la conformación de edificios a partir de tramas, redes (*webs*) y otros tipos de crecimiento lineal basados en racimos (*clusters*) y tallos (*stems*). El recorrido profesional se había iniciado con las experiencias llevadas a cabo en el terreno de la residencia colectiva, desde los ensayos iniciales realizados en Argelia y Marruecos de la mano de Michel Ecochard y Wladimir Bodiansky en el seno del grupo Gamma y ATBAT-Afrique, hasta las interminables combinatorias de células habitacionales construidas en Francia como resultado del concurso *Opération Million*. Sin embargo, los complejos universitarios de los años 60, surgidos al albor de los estados de bienestar de los países de Centroeuropa, se perfilaban como auténticas oportunidades para plasmar el espíritu liberal de estas nuevas instituciones. Programas abiertos y variables a lo largo del tiempo, edificios con una vida social activa y comprometida, y escalas de intervención más próximas a la planificación urbanística que a la actuación arquitectónica, son las bases de una nueva vía de especialización en concursos de arquitectura que comienza con la

1. Palabras pronunciadas por el alcalde de la ciudad, Willy Brandt, y recogidas en CHALJUB, Bénédicte: *Candilis, Josic, Woods*. Paris: Éditions du Patrimoine, 2010. p.138.

1. Candilis, Josic, Woods, Schiedhelm. Universidad Libre de Berlín, 1963. Maqueta del concurso.
2. Candilis, Josic, Woods, Schiedhelm. Universidad Libre de Berlín, 1963. Planta general de conjunto, nivel 1, panel nº 5 del concurso.
3. Candilis, Josic, Woods, Schiedhelm. Universidad Libre de Berlín, 1963. Planta general de conjunto, nivel 2, panel nº 6 del concurso.

propuesta de la Universidad de Bochum (1962), y sigue tras la experiencia de Berlín, con la Universidad de Dublin (1964), la Universidad de Zurich (1966), la Universidad de Toulouse-Le-Mirail (1966-1968), o incluso la Universidad Autónoma de Madrid (en colaboración con Antonio Camuñas, 1969)<sup>2</sup>.

La propuesta laureada es un proyecto compacto, extenso y de baja altura, tal y como queda reflejado en los paneles y la gran maqueta presentados (figura 1). Éstos abarcan esquemas conceptuales del edificio, dibujos de integración del conjunto en su entorno, plantas generales, y encuadres particulares de la propuesta a menor escala. La Universidad Libre de Berlín es un edificio-sistema. Su forma final es indeterminada y su adaptación al programa es completamente flexible y evolutiva. “Se trataba de proponer un sistema de estructura adaptable a cualquier cambio de programa, no siendo el edificio considerado ya un monumento, sino una herramienta”<sup>3</sup>.

El fragmento representado –porque así se podría denominar a la pieza que aspira a ser una primera fase de construcción– es aproximadamente rectangular. Destacan cuatro calles peatonales longitudinales y paralelas en dirección nordeste-sudoeste, que dividen el total en tres franjas, oportunamente atravesadas por un sistema de vías secundarias. Las actividades principales como los anfiteatros, las salas de conferencias y exposiciones, algunas bibliotecas o las cafeterías, se localizan alrededor de los ejes principales, mientras que los lugares más tranquilos, como despachos y laboratorios, aparecen alrededor de las calles de segundo orden. A esta organización circulatoria en cuadrícula, estudiada en función de los tiempos empleados para los recorridos, se le superpone un sistema de vacíos o patios que troquelan de forma independiente las dos capas habitables del conjunto. El proyecto adquiere así una variabilidad considerable en

relación a un esquema estable que puede comprobarse a través de sus múltiples secciones. Cada uno de los sucesivos cortes longitudinales y transversales que se le podrían realizar al edificio hablaría de lo mismo, narrado de múltiples maneras. La imagen final resulta indudablemente atractiva, pues en ella se reconocen la red, la densidad y la flexibilidad. Se han formalizado, al fin, algunos términos y conceptos establecidos en el campo teórico de la disciplina (figuras 2 y 3).

#### Contexto

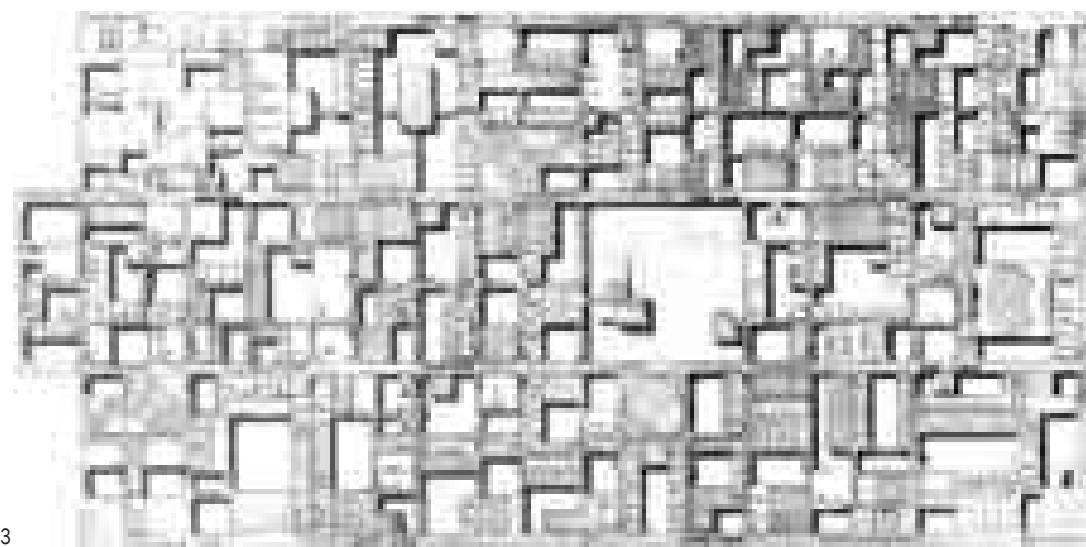
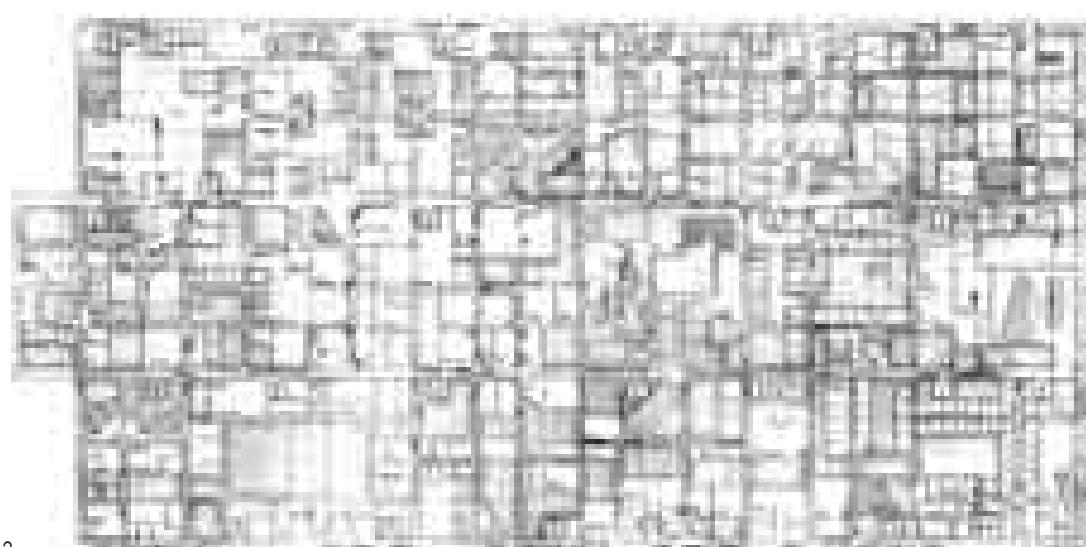
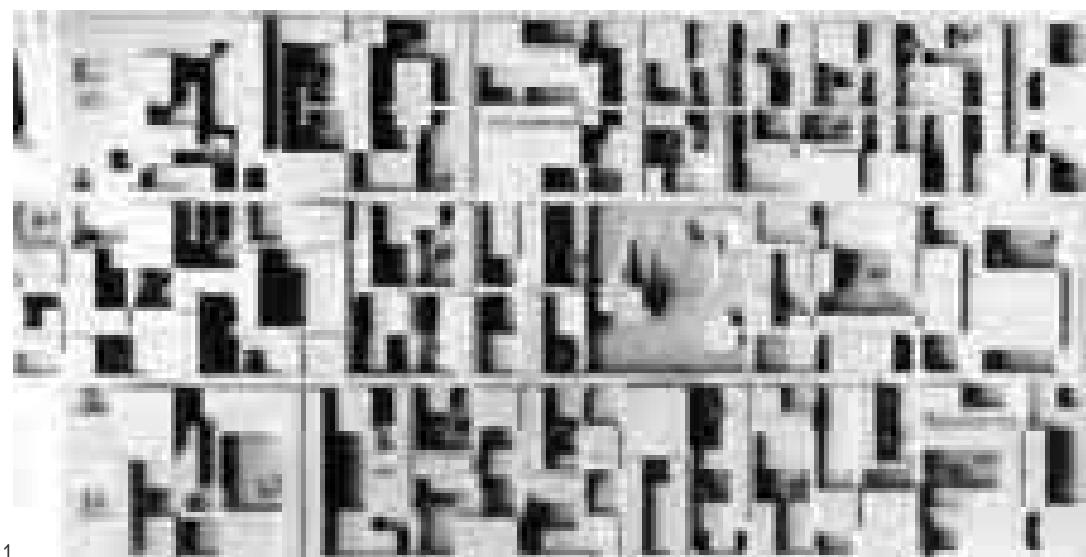
Dos años después del fallo del concurso, los diferentes miembros del Team 10 fueron convocados por Shadrach Woods en el acogedor edificio de la Akademie der Künste del distrito de Hansaviertel de Berlín para debatir, sin un tema específico prefijado, “cualquier intercambio de información y opiniones sobre los habituales problemas de la edificación y el planeamiento”<sup>4</sup>. Arquitectos como Jaap Bakema, Giancarlo De Carlo, Aldo van Eyck, Herman Hertzberger, John Voelcker y Alison y Peter Smithson, entre otros, sabían que tenían ante ellos intensas y críticas sesiones de análisis de proyectos. Se mostraron realizaciones como el Collegio del Colle en la Universidad de Urbino, de Giancarlo De Carlo, o propuestas como la iglesia en Driebergen de Aldo van Eyck y la participación de Van der Broek y Bakema en el concurso para la ordenación y expansión del centro del Tel Aviv. El equipo Candilis-Josic-Woods presentó sus últimas dos contribuciones basadas en el sistema de red (web) –los proyectos para Frankfurt Römerberg y para la Universidad Libre de Berlín, de marzo y septiembre de 1963 respectivamente– en clara alusión a una lógica evolución de las organizaciones anteriores en racimo (*cluster*) y tallo (*stem*). Dichas disquisiciones habían sido recogidas con anterioridad por Woods en diversos artículos de la revista *Le Carré Bleu*<sup>5</sup>.

2. La propuesta para el Concurso de anteproyectos para la Universidad Autónoma de Madrid puede ser consultada en la revista *Arquitectura*. N° 128. Agosto 1969. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, pp. 25-49. La colección de proyectos seleccionados y publicados da cuenta de las concepciones sobre la enseñanza universitaria del momento y de la influencia de los sistemas de organización en red en la adaptación a estos programas arquitectónicos.

3. Extracto de la memoria del proyecto recogido en HUET, Bernard: “G.Candilis, A. Josic, S. Woods, le mariage de la Casbah et du Meccano”. *L'Architecture d'aujourd'hui*. N° 177. Enero - febrero 1975, pp. 44-53. Traducción de los autores de: “Il s'agissait de proposer un système de structure adaptable à tout changement total des programmes, le bâtiment n'étant plus considéré comme un monument, mais comme un outil”.

4. RISSELADA, Max y HEUVEL, Dirk van den (Ed.): *Team 10: 1953-81, in search of a Utopia of the present*. Rotterdam: Nai Publishers, 2005. p. 122.

5. WOODS, Shadrach: “Stem”. *Le Carré Bleu*. N° 3. 1961. WOODS, Shadrach: “Web”. *Le Carré Bleu*. N° 3. 1962. (Este último reeditado en *Le Carré Bleu*. N° 3-4. 1998)



De forma generalizada, las obras y proyectos firmados por los protagonistas del Team 10, dejaban traslucir, ya en el año 1965, las influencias de un nuevo pensamiento, de una particular manera de entender la sociedad y el papel que en ella tienen sus habitantes. Las consecuencias del pensamiento estructuralista han sido objeto de estudio por diversos autores, pero cabría resaltar aquí la atención centrada sobre “las relaciones entre los objetos” más que “los objetos en sí mismos”, como una manera de atender a cualquier carácter organizativo. Si la arquitectura de la segunda posguerra hereda algo en claro de las ideas manifestadas por Claude Lévi-Strauss, es sin duda el entendimiento de ésta como disposición de carácter libre y flexible, y por lo tanto, sin a priori formal. Tal y como señalaba Umberto Eco, la solución al problema del arte puede ser “abierta”<sup>6</sup>, todo ello en oposición a los procedimientos de proyecto donde el resultado venía determinado por el binomio forma-función<sup>7</sup>. Bajo esta óptica, cobran sentido muchas de las afirmaciones expresadas sobre la vocación social de la disciplina, así como la voluntad firme de un carácter anti-monumental y anti-representativo en las producciones arquitectónicas<sup>8</sup>.

Cuando en 1974 Alison Smithson publicó en la revista *Architectural Design* el artículo titulado “How to Recognise and Read Mat-Building. Mainstream Architecture as It Has Developed towards the Mat-Building”, el término acuñado salía a la luz por escrito, probablemente por primera vez, pero la etiqueta contenía una definición ya debatida en el seno de las reuniones del Team 10. El *mat-building* sería aquel edificio capaz de “personalizar el anónimo colectivo, donde las

funciones vienen a enriquecer lo construido, y lo individual adquiere nuevas libertades de actuación gracias a un nuevo y cambiante orden, basado en la interconexión, en los tupidos patrones de asociación, y en las posibilidades de crecimiento, disminución y cambio”. La autora señalaba el edificio de la Universidad Libre de Berlín como auténtico y verdadero paradigma de la tipología, y listaba a continuación –de forma gráfica– una serie de proyectos que podían adscribirse a esta definición<sup>9</sup>.

Un *mat-building* es también un *groundscraper*, como lo denominaba Shadrach Woods, es decir, un edificio de extensión horizontal densamente entrelazado, que alude a la combinatoria de elementos sobre una o varias redes compositivas hábilmente entrelazadas. Estas características, tan próximas a la alusión de la alfombra, el tapiz o la estera, se fundamentan en un matiz aparentemente contradictorio; el de la recíproca necesidad entre la permanencia y la alteración de sus partes para la consecución de la imagen final deseada. Tal es la tesis lanzada en el presente texto que se pretende corroborar con la desarticulación del proyecto concreto de la Universidad Libre de Berlín.

#### DESCOMponiendo TEJIDOS, LA FREIE UNIVERSITÄT DE BERLÍN

##### *Material*

La documentación relativa a la fase de concurso es el material gráfico que mejor sintetiza el proceso de aproximación a la forma. La propuesta se presentaba con 10 paneles cuadrados y una maqueta de gran escala; dos paneles dedicados a la inserción de la pieza en su entorno próximo, un tercero introductorio a las

6. “Desarrollar un problema no quiere decir resolverlo: puede significar solamente aclarar los términos para hacer posible una discusión más profunda”. La traslación al terreno del arte de las ideas filosóficas propias del momento quedan recogidas de forma esclarecedora en los ensayos publicados por ECO, Umberto: *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1965. p. 9

7. Para una profundización en esta materia en relación al estructuralismo y los arquitectos del Team 10 véase: VIOLEAU, Jean-Louis: “Team 10 and structuralism: analogies and discrepancies”. En RISSELADA, Max y HEUVEL, Dirk van den (Ed.): *Team 10: 1953-81, in search of a Utopia of the present*. cit. pp. 280-285

8. Véase el capítulo “VI. Du côté du “web”: nappes et mégastuctures horizontales”, en LUCAN, Jacques: *Architecture en France (1940-2000). Histoires et théories*. Paris: Éditions du Moniteur, 2001. pp.137-152.

9. SMITHSON, Alison: “How to recognize and read mat-building: mainstream architecture as it has developed towards the mat-building”. *Architectural Design*. vol. 9. Septiembre 1974. p. 573. Reeditado en: SARKIS, Hashim: *Case: Le Corbusier's Venice Hospital and the mat-building revival*. Munich: Prestel Verlag, 2001. pp. 90-103.

ideas que residen en el proyecto, tres planchas más con plantas y secciones del conjunto, y cuatro últimas láminas con sectores a menor escala (figura 4)<sup>10</sup>.

De los dos paneles dedicados a la implantación, el primero de ellos desarrolla, mediante esquemas gráficos, las relaciones de comunicación con el barrio, las zonas verdes que sirven al conjunto y las posibilidades futuras de implantación. En el margen derecho aparecen unos pequeños diagramas que resaltan las ventajas comunitarias de una disposición horizontal frente a la vertical (*skyscraper* frente a *groundscraper*), critican el carácter escasamente asociativo de una hipotética ordenación formal basada en la representatividad (en clara alusión a la organización continua propuesta), y explican los sistemas circulatorios en relación a la distribución de las áreas de mayor actividad. El plano general de emplazamiento del siguiente panel muestra la relación de la nueva universidad con su entorno. El terreno sombreado en oscuro se corresponde con la extensión ocupada por la universidad e incluye los edificios existentes, a partir de los cuales las nuevas dependencias tendrán su razón de ser. Este plano supone una firme declaración de intenciones, ya que muestra de forma evidente cómo la integración se produce mediante el contraste.

La tercera de estas láminas contiene dibujos alusivos a la propia configuración interna del edificio; seis pequeñas plantas se encargan de narrar el proyecto por capas, de forma que se convence rápidamente al espectador de las características flexibles, abiertas e indeterminadas del sistema adoptado. Sin embargo, son en realidad las dos plantas superiores –dimensionado de recorridos y distribución del programa por sectores–, las depositarias de una información constructiva, mientras que las cuatro restantes se limitan a narrar el resultado obtenido (espacios circulatorios, espacios exteriores, superposición de ambas capas, y planta de cubiertas resultante).

Los tres siguientes paneles se centran en la propuesta general, correspondiéndose cada una de ellas con las

diferentes plantas del proyecto. El nivel 1 es la cota de acceso, sobre la que aparece una segunda planta (nivel 2), y bajo las cuales se construirá un sótano enterrado con almacenes y depósitos, ligado a los accesos rodados.

Por último, cuatro últimas láminas se destinan a mostrar, con más detalle, las dependencias requeridas por el programa para el Instituto de Química Orgánica y el Departamento de Filosofía. Cada una de estas aproximaciones a la obra se realiza por duplicado, para los niveles 1 y 2 del edificio.

#### Análisis

Presentado el material de análisis, las preguntas se adentran ahora en el proceso de gestación del proyecto: ¿existe una red subyacente tras toda esa variabilidad de piezas? ¿Qué métrica se utiliza y a qué factores responden las pautas ritmadas que se aprecian? ¿Cómo se distribuyen las diferentes piezas sobre el armazón existente? ¿Responde realmente el proceso a dos estadios donde primero se establece una trama y posteriormente se ubican unos determinados elementos?

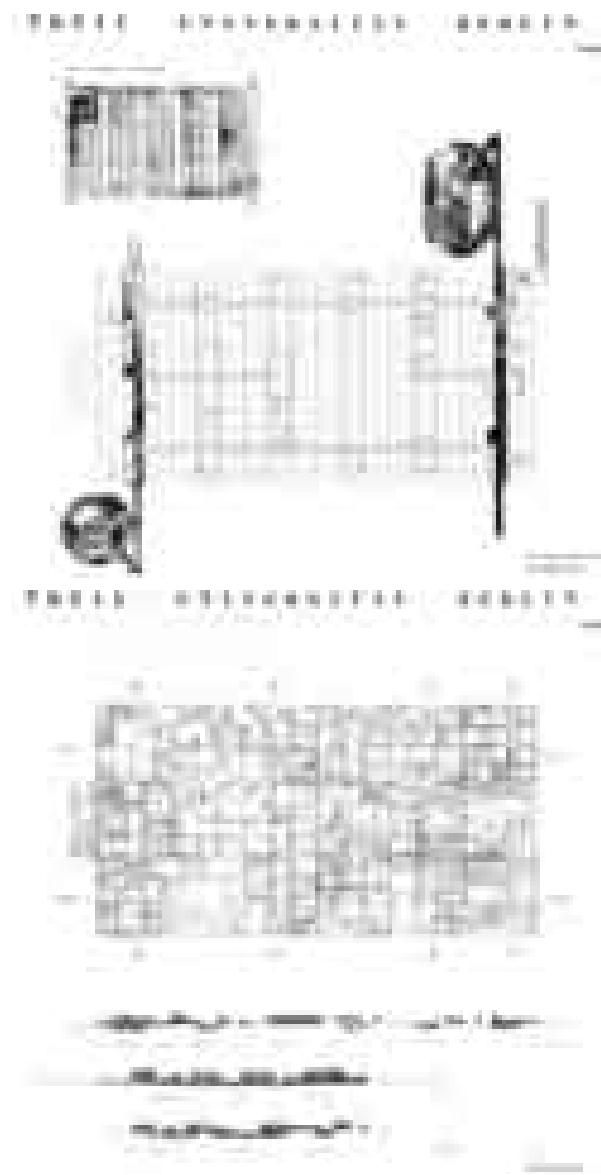
Una cita de Manfred Schiedhelm responde afirmativamente a la última cuestión planteada y alerta sobre el posible carácter lúdico del proceso de proyecto. El arquitecto colaborador recordaba para *Le Carré Bleu* en 1999 que “una vez definido el modo de organización en forma de tela de araña, la adaptación de los programas fue un juego de niños”<sup>11</sup>. Pueden deducirse de una afirmación de esta índole dos factores de suma importancia. En primer lugar, una cuestión inherente a la propia concepción del *mat-building*; que estos edificios se hacen solamente responsables de una parte fija –reducida a la mínima expresión– de su materialización, en contraposición a la flexibilidad otorgada por las condiciones variables de su propia vida. Visto así, la Universidad Libre de Berlín no queda tan lejos de propuestas como el Fun Palace de Cedric Price, y se corrobora la visión general de la arquitectura de estas décadas como aquella que hace énfasis

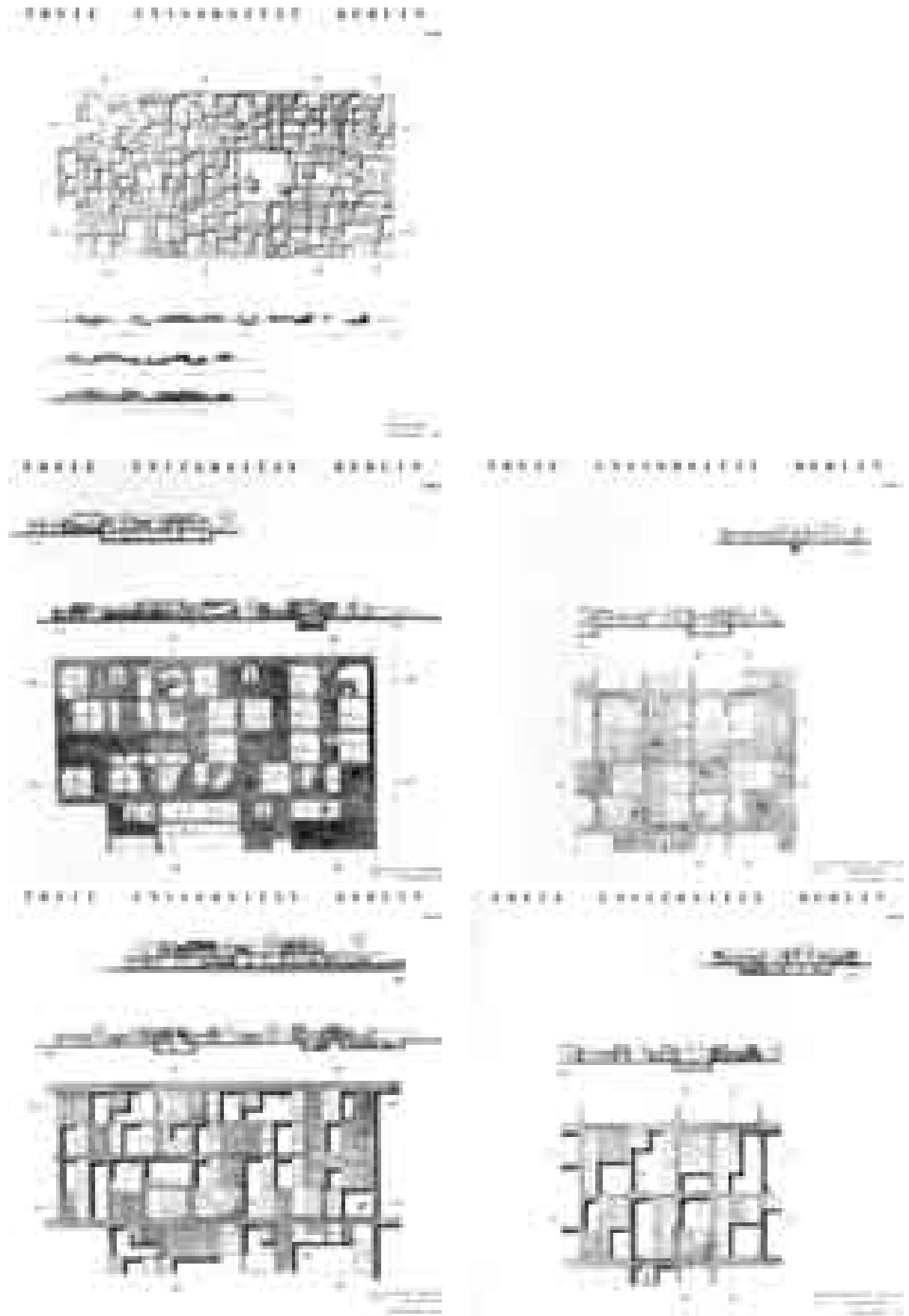
10. La más extensa y detallada documentación relativa a la propuesta presentada al concurso en septiembre de 1963 puede consultarse en MURO, Carles y SALVADÓ, Ton (Ed.): *Freie Universität, Berlín. Una organización construida. Candilis, Josic, Woods & Schiedhelm*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2001.

11. Citado en CHALJUB, Bénédicte: *Candilis, Josic, Woods*. cit. p.140.



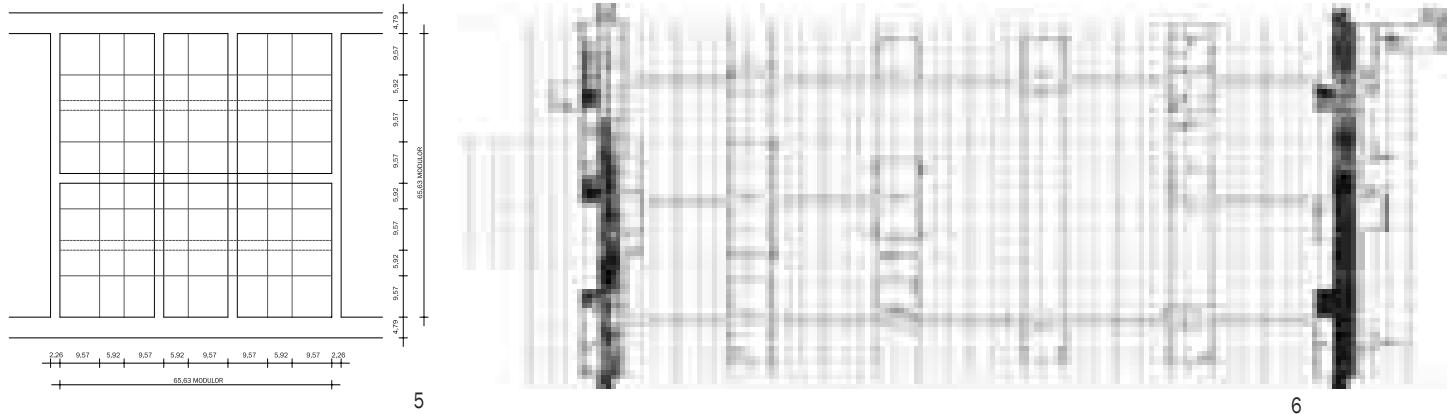
4. Candilis, Josic, Woods, Schiedhelm. Universidad Libre de Berlín, 1963. Paneles del concurso.





5. Candilis, Josic, Woods, Schiedhelm. Universidad Libre de Berlín, 1963. Detalle de dimensionado de la trama base, panel nº 3 del concurso (redibujado de los autores).

6. Candilis, Josic, Woods, Schiedhelm. Universidad Libre de Berlín, 1963. Planta general de conjunto, nivel sótano, panel nº 4 del concurso.



en una indeterminación focalizada, bien en los elementos estables de larga duración, bien en los fácilmente alterables por el tiempo<sup>12</sup>. En segundo lugar, cabría señalar que sobre la mencionada “tel de araña” reside la problemática del proyecto, puesto que la posterior distribución sobre ésta se realiza con cierta facilidad. Son pues las decisiones relativas a la disposición de la trama las que merecen mayor atención.

Al acometer la ineludible descomposición de las trazas, el observador se enfrentará a ciertas dudas en una tarea que se presumía sencilla desde el estudio de las plantas generales. Los dibujos más reproducidos de la propuesta son los planos de conjunto de planta baja y primera (figuras 2 y 3), y en ellos se distingue con claridad las cuatro calles peatonales longitudinales. Resulta más complicado establecer el patrón de repetición de las vías secundarias, y prácticamente imposible deducir la forma en que estos módulos, limitados por ambos tipos de viales, se subdividen. No obstante, dicha muestra de tejido existe, y su importancia no es menor cuando aparece aislada en el tercer panel del concurso, como esquema acotado (figura 5). La maraña de ejes representada en la planta de sótano responde a la agregación vertical y horizontal del fragmento original (figura 6).

El segmento representado no es una simple cuadrícula, sino más bien un cosido de franjas en las dos direcciones de la planta, que recuerda a los tejidos tartán de origen escocés. El módulo de origen es cuadrado, dividiéndose –mediante varios de tercer orden– horizontalmente en dos partes iguales, y verticalmente en tres franjas que determinan una simetría. A su vez, las franjas obtenidas se descomponen en diferentes partes, limitadas esta vez, por simples líneas continuas y discontinuas. Las dimensiones obtenidas tras estas fragmentaciones del módulo responden a algunas secuencias seriadas y otras con ritmos simétricos. Las cotas resultan ser cifras basadas en las series azul y roja de *le modulor* de Le Corbusier (70 y 113 cm), y se argumentan en función de los tiempos empleados en los diferentes recorridos. Posteriormente, en fase de construcción del proyecto, las cifras se redondearán a múltiplos de 30cm, medida más útil para los paneles prefabricados de cerramiento que desarrollará Jean Prouvé. En definitiva, la dimensión total de este módulo es de aproximadamente 65 metros, distancia equivalente a un minuto de marcha a pie<sup>13</sup>.

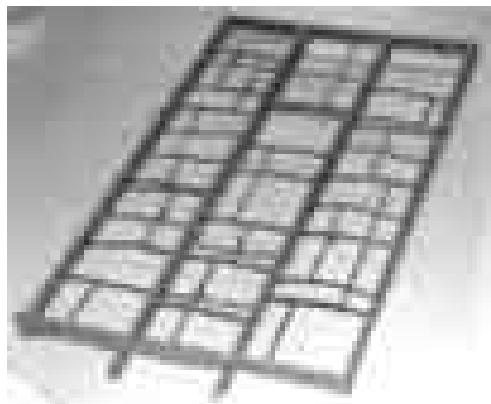
Descubierto el patrón del tapiz, la lectura del edificio completo debería resultar más sencilla, ya que se trataría de buscar y reconocer dichos valores de permanencia –la

12. Esta sencilla y lúcida visión permite a Alan Colquhoun analizar y diferenciar las diferentes respuestas arquitectónicas que quedan englobadas bajo la etiqueta de las “megaestructuras”. Véase COLQUHOUN, Alan: *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 2005. pp. 209-229.

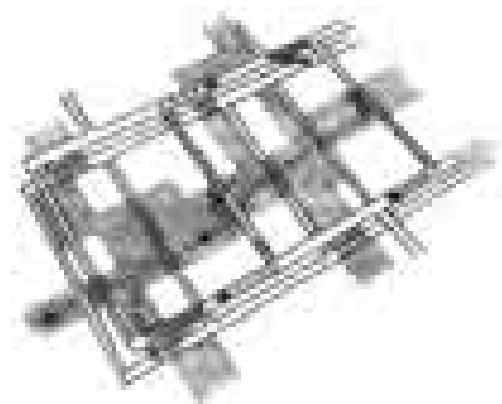
13. HUET, Bernard: “G.Candilis, A. Josic, S. Woods, le mariage de la Casbah et du Meccano”. cit. p. 46.

7. Candilis, Josic, Woods, Schiedhelm. Universidad Libre de Berlín, 1963. Maqueta conceptual realizada para la fase de concurso.

8. Candilis, Josic, Woods, Schiedhelm. Universidad Libre de Berlín, 1963. Detalle del sistema de circulación, panel nº 3 del concurso



7



8

maraña de líneas dibujadas en el sótano– en las plantas restantes del conjunto. Si además, esta argumentación es correcta, las trazas fijas deben de funcionar como ejes de coordenadas del mapa que ayuden a ubicar un fragmento al azar dentro del todo. De forma aproximada, se puede entrever que el edificio rectangular es la suma de 18 patrones cuadrados organizados en 3 filas y 6 columnas.

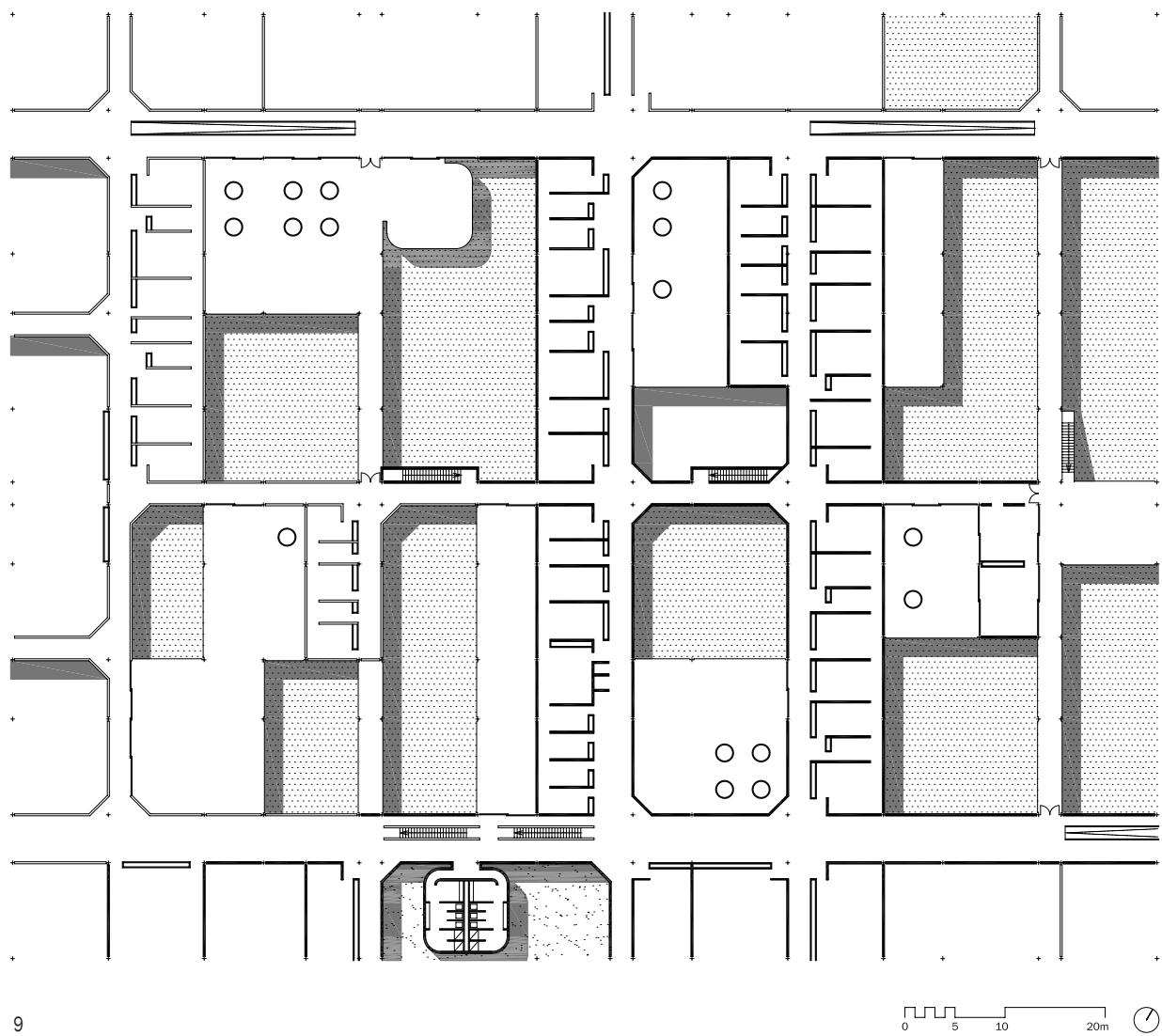
No obstante, existe una operación de encuadre siempre delicada de hacer en este proyecto. A pesar de toda la información ya facilitada al lector, la simple localización del Departamento de Filosofía (paneles 9 y 10 del concurso) dentro de las plantas generales del proyecto, requiere de algunos minutos dedicados a descifrar los dibujos. Lo mismo ocurre con el Instituto de Química Orgánica (paneles 7 y 8). Y es que la Universidad Libre de Berlín tiene la extraña característica de des-situar al espectador cuando se produce un movimiento de acercamiento sobre ella. Es ahora cuando se hace evidente que esas trazas fijas y estables no lo son tanto.

Para argumentar esta “variabilidad de la permanencia” se recurrirá a la observación de una maqueta conceptual, realizada para la fase de concurso, que trata de explicar los sistemas de circulación (figura 7). Las bandas de madera se corresponden con las calles longitudinales y perimetrales de primer orden, mientras que las secundarias y terciarias se representan con otro material de diferente anchura. Las fotografías de la misma, generalmente reproducidas en blanco y negro, no permiten apreciar una sutil variación de colores en las vías secundarias

que diferencia entre aquellas que se encuentran en el primer nivel y las que aparecen en el nivel superior. Se descubre entonces que el patrón del tapiz no existe, ni tan siquiera una única vez, completamente formalizado. Pesa además sobre este reconocimiento un juego de descomposición por niveles. Las tres vías terciarias del módulo (dos verticales y una horizontal) no se dan simultáneamente en parte alguna de las plantas, menor es todavía la presencia reconocible del resto de las divisiones. Si acaso, su intuición se haría posible al superponer mediante sucesivos calcos una planta sobre otra, tal y como pretende mostrar el esquema de circulación en detalle que aparece al lado del patrón estudiado en la tercera lámina del concurso (figura 8).

Llegados a este punto, bien valdría la pena preguntar ahora por la maniobra opuesta. Si los elementos estables, fijos y permanentes, se disuelven y desvanecen para mostrarse abiertos y variables, ¿dónde situamos la segunda operación del proceso intuido? ¿Cómo se organizan las piezas sobre las que reside la flexibilidad del proyecto?

Alison Smithson aporta una reflexión de relevancia a estas cuestiones, al señalar que existen dos formas diferentes de trabajar con redes como bases compositivas. La primera respondería al denominado “principio configurativo” en el que una pieza similar se ensambla estructuralmente proporcionando “una plena uniformidad”. Tal sería el caso del Orfanato Municipal de Ámsterdam del arquitecto Aldo van Eyck. La segunda opción es la que



9

convierte a una red (web) en una alfombra (mat), donde no se adhieren sencillamente elementos isomorfos, sino que diversas unidades vienen a anidar en una determinada estructura<sup>14</sup>. Como en la obra escultórica de Louise Nevelson, en el “mat-building, *la aparente uniformidad construye el orden*”<sup>15</sup>.

Por consiguiente, parece que los mecanismos que rigen las piezas sobre la estructura prefijada también van a teñirse de ambigüedad; los propios elementos no se dimensionan ni se relacionan entre sí mediante leyes estables proporcionadas por la red, aunque tampoco se muestran lo suficientemente alterados como para perder su carácter reconocible. En la apariencia parece residir el orden, y este efecto se conseguiría mediante un meticuloso equilibrio entre la estabilidad y la variación de todos los hilos implicados en el tapiz.

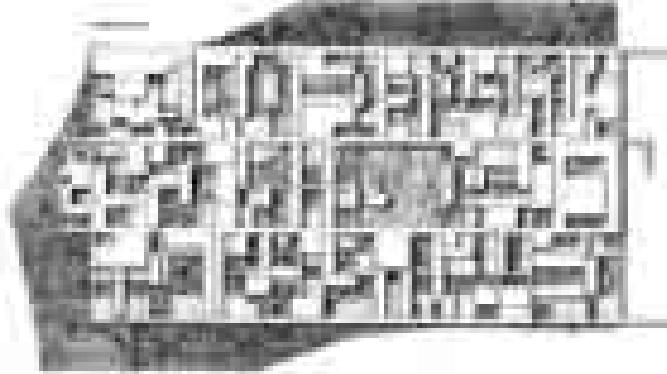
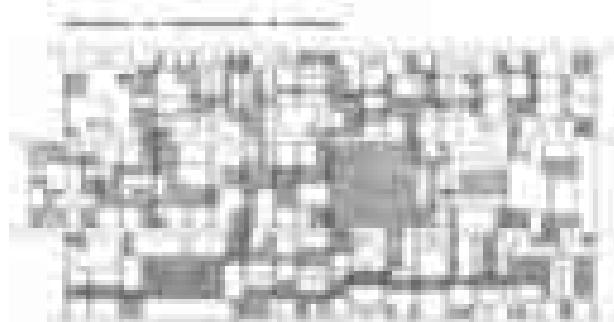
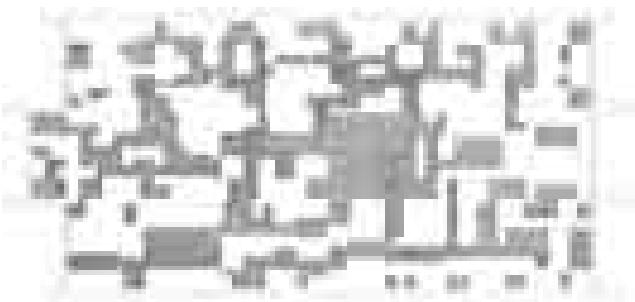
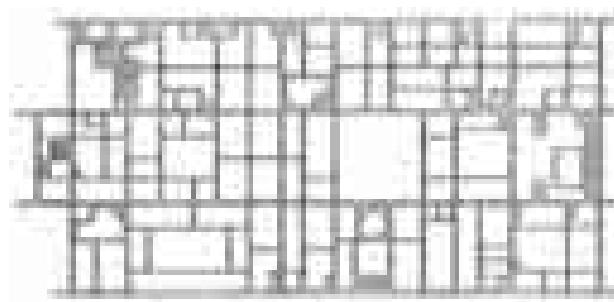
A modo de ejemplo, sirvan dos sencillas observaciones. Volviendo sobre las plantas baja y primera de

conjunto (figuras 2 y 3), una pieza del edificio es capaz de ser reconocida y punteada en toda la extensión del mismo con cierta facilidad. Se trata del paquete de aseos del edificio que, conformado como una caja autónoma –con esquinas redondeadas y nunca adherida a otras piezas– sigue sorprendentemente unas leyes de colocación casi coincidentes en ambas plantas. Los aseos se muestran pues como elementos permanentes en forma, orientación y localización, mientras que en las aulas, en los despachos y en los anfiteatros resulta más complicado encontrar tales pautas. Anclar al sistema más de un tipo de componente hubiese probablemente inclinado demasiado la balanza hacia la estabilidad.

Otro factor que corrobora la armonía delicada del conjunto es el tratamiento que se da a los cruces de las vías peatonales. Las aproximaciones realizadas al Departamento de Filosofía o al Instituto de Química Orgánica en los cuatro últimos paneles del concurso, ofrecen una

9. Candilis, Josic, Woods, Schiedhelm. Universidad Libre de Berlín, 1963. Planta primera del Departamento de Filosofía (redibujado de los autores).

10. Candilis, Josic, Woods, Schiedhelm. Universidad Libre de Berlín, 1963. Detalle del panel nº3 del concurso.



10

nueva información respecto al tratamiento de la estructura –no solamente compositiva, sino también portante– en relación a las particiones internas y el cerramiento. En la planta segunda del departamento se advierten unas pequeñas marcas que se corresponden con los pilares, lugar de cruce de las líneas utilizadas en el dibujo de la red (figura 9). Así, las calles peatonales principales, secundarias y terciarias son franjas que vienen delimitadas por unas líneas estructurales a ambos lados, coincidentes con las divisiones entre diferentes locales o con el cerramiento exterior. Esta disposición, absolutamente lógica en la correspondencia trazas-estructura-cerramiento, no manifestaría de forma visible la estructura si no fuese porque los cruces entre caminos se achaflanan y dejan a la vista precisamente el pilar de la esquina. Reside en ese pilar la construcción visual de la trama, a modo de recordatorio de una disolución que busca sorprendentemente rememorarse.

#### Otras miradas

No puede darse por finalizado este análisis compositivo sin recoger otras visiones diferentes al proceso de construcción de la forma aquí dado por válido. Recordando la cita de Schiedhelm, los primeros interrogantes apuntaban a una gestación de la Universidad Libre de Berlín a partir de una trama en red, sobre la que se disponían elementos variados. Algunas fuentes recurren, sin embargo, a considerar ambas partes –red y elementos– como trazados equivalentes que se superpondrían hasta encontrar el equilibrio deseado<sup>16</sup>. Dichas interpretaciones se basan en las 4 plantas-esquema de la parte inferior de la tercera lámina (figura 10). Así, el edificio podría entenderse como una acumulación de dos capas espesas debidamente perforadas, las circulaciones correspondiéndose con la base de una estera, sobre la que apoyaría el plano troquelado de los espacios interiores. Explicaciones de

14. AVERMAETE, Tom: *Another Modern. The post-war architecture and urbanism of Candilis-Josic-Woods*. Rotterdam: NAI Publishers, 2005. p. 319.

15. SMITHSON, Alison: "How to recognize and read mat-building". cit. p. 584. Traducción de los autores de: "Apparent sameness is the carrying order".

16. AVERMAETE, Tom: *Another Modern*. cit. p. 318.

esta índole ponen su atención en la articulación de los patios, tratados como poros de un continuo, y el dibujado organicista de los jardines en diferentes alturas, en claro contraste con la cuadrícula remanente en los interiores<sup>17</sup>. Otras lecturas dan por inacabado el proceso y, apoyándose en la variable del tiempo, visualizan el *mat-building* como un organismo vivo generado a partir de intersecciones, que se multiplican y subdividen, atendiendo a un crecimiento “desde el interior”<sup>18</sup>. Ninguna de estas aportaciones parece desmentir los supuestos aquí tratados; es en la permanencia y en la alteración de los elementos compositivos donde residen las garantías de este determinado resultado.

#### REFLEXIONES FINALES, URDIMBRE Y TRAMA

Tejido es todo cuerpo obtenido en forma de lámina mediante el cruzamiento y enlace de dos series de hilos textiles, una longitudinal y otra transversal. La serie longitudinal recibe el nombre de urdimbre y viene fijada en el telar, la serie transversal se denomina trama. La manera en que los hilos de la trama atraviesan la urdimbre puede ser un recorrido sencillo de tomo-dejo –pasada inferior o superior del hilo– o puede llegar a complicarse formando dibujos elaborados que necesitan de una representación gráfica (ligamento). En el supuesto de un tapiz o de una alfombra, los hilos de trama generan nudos con uno o varios hilos de la urdimbre que se enlazan formando un continuo o se interrumpen para quedar sueltos y determinar a posteriori el largo del pelo. Las técnicas del punto de nudo son muy variadas y están arraigadas en las culturas orientales y occidentales. Las propiedades del tejido de una alfombra dependen de sus características de

tupidez, densidad de urdimbre y de trama, o coeficiente de ligamento.

Atendiendo a estos conceptos, la analogía textil resulta idónea en la denominación de Alison Smithson. La Universidad Libre de Berlín responde fielmente al término *mat-building*, y en él podemos reconocer la urdimbre y la trama, al igual que un ligamento que regula los nudos. Son estables los sistemas de circulación que actúan como trazas, pero se disuelven en las variaciones del tejido. Y son cambiantes las piezas del programa con cuya permanencia se juega visualmente. Todo un sistema de complejidades que permanece en perfecto equilibrio, pero varía con sutil apariencia. Si tras esta obra se escuda la voluntad expresa de evitar la concreción formal –entendida como apariencia externa del objeto– qué duda cabe de que el proceso conlleva toda una labor de constitución interna que determina la disposición de sus elementos.

El análisis efectuado pone en evidencia unos mecanismos de generación de la forma ligados al establecimiento de un sistema determinado; aquél que antepone unas leyes y deja que el proyecto se construya por sí solo. La Universidad Libre de Berlín abre, en este sentido, un camino que otros desarrollarán a lo largo de las siguientes décadas mediante estudios de corte científico-analítico propugnando una teoría del diseño arquitectónico. Aun en la actualidad, los programas de necesidades híbridos y de gran escala resultan idóneos para el planteamiento de organizaciones estructurales, indeterminadas y abiertas. Las consecuencias de esta manera de entender el proyecto se siguen entreviendo en la arquitectura contemporánea, tan propensa a recoger las indagaciones de sus antecesores, y envolverlas en el halo de la absoluta novedad. ■

17. SOSA, José Antonio: “Constructores de ambientes: del mat-building a la lava programática”. *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*. N° 220. 1998. pp. 90-100.

18. “Los mat-buildings son intersecciones que se van repitiendo hasta formar un entramado (...)”, “los edificios tapiz (...) crecen desde el interior según morfologías horizontales”. En MONTANER, Josep María: *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L., 2008. p. 92 y p. 95.

### Bibliografía

- AVERMAETE, Tom: *Another Modern. The post-war architecture and urbanism of Candilis-Josic-Woods*. Rotterdam: NAI Publishers, 2005
- CHALJUB, Bénédicte: *Candilis, Josic, Woods*. Paris: Éditions du Patrimoine, 2010
- FELD, Gabriel (Ed.): *Free University Berlin. Candilis, Josic, Woods, Schiedhelm*. London: Architectural Association, 1999.
- HUET, Bernard: "G.Candilis, A. Josic, S. Woods, le mariage de la Casbah et du Meccano". *L'Architecture d'aujourd'hui*. Nº 177. Enero - febrero 1975
- LUCAN, Jacques: *Architecture en France (1940-2000). Histoires et théories*. Paris: Éditions du Moniteur, 2001
- MONTANER, Josep Maria: *Sistemas arquitectónicos contemporáneos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L., 2008.
- MURO, Carles y SALVADÓ, Ton (Ed.): *Freie Universität, Berlín. Una organización construida. Candilis, Josic, Woods & Schiedhelm*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2001
- RISSELADA, Max y HEUVEL, Dirk van den (Ed.): *Team 10: 1953-81, in search of a Utopia of the present*. Rotterdam: NAI Publishers, 2005
- SARKIS, Hashim: *Case: Le Corbusier's Venice Hospital and the mat-building revival*. Munich: Prestel Verlag, 2001
- SMITHSON, Alison: "How to recognize and read mat-building: mainstream architecture as it has developed towards the mat-building". *Architectural Design*. vol. 9. Septiembre 1974.
- SOSA, José Antonio: "Constructores de ambientes: del mat-building a la lava programática". *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. Nº 220. 1998

**Débora Domingo Calabuig** (Valencia, 1972) es arquitecta por la ETSA de Valencia (1998) y doctora arquitecta por la Universidad Politécnica de Valencia (2005). Imparte docencia como profesora contratada doctora en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPV desde 2008, aunque su experiencia docente tiene comienzo en 2000. Cabe destacar entre sus recientes publicaciones: "La modernidad sureña: Paul Rudolph en Florida" (en J. TORRES (ed.), *Casa por casa: reflexiones sobre el habitatir*, Valencia 2009), y "De la New Town a la Forest Town: el ejemplo maduro de Tapiola" (DPA: 22, Barcelona, 2006). Ha participado en los siguientes congresos internacionales sobre arquitectura: *Hibridación y transculturalidad en los modos de habitación contemporánea* (Sevilla, 2009), CIAB 4 (Valencia, 2010), Congreso XIV CIU (Tenerife, 2010) y FA5 – Festival dell'Architettura (Parma, Italia, 2010).

**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* premiada por la Fundación Caja de Arquitectos, 2009). Imparte docencia como profesor ayudante en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPV desde 2005. Cabe destacar entre sus recientes publicaciones: "Poché o la representación del residuo" (revista *EGA*: 15, 2010), "Piedras huecas" (en J. TORRES (ed.), *Casa por casa: reflexiones sobre el habitatir*, Valencia 2009), y "Dos edificios de Aarno Ruusuvuori" (DPA: 22, Barcelona, 2006). Ha participado en los siguientes congresos internacionales sobre arquitectura: *Hibridación y transculturalidad en los modos de habitación contemporánea* (Sevilla, 2009), *Constructing Knowledge – Das Wissen der Architektur* (Aachen, Alemania, 2009), CIAB 4 (Valencia, 2010) y FA5 – Festival dell'Architettura (Parma, Italia, 2010).

# FOTOGRAFÍA Y PAISAJE CONTEMPORÁNEO: CONCEPTOS Y MÉTODOS

PHOTOGRAPHY AND CONTEMPORARY LANDSCAPE: CONCEPTS AND METHODS

Ignacio Bisbal Grandal

**RESUMEN** La Mission Photographique de la DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale) se creó en 1984. Su labor consistió originalmente en “representar el paisaje francés de los años 80”. Los más de 200.000 negativos que se realizaron suscitaron un amplio debate y sentaron buena parte de las bases del estudio contemporáneo del paisaje en Francia. El presente artículo analiza el modo en que este hito en la fotografía del paisaje ha permitido el desarrollo de dos conceptos fundamentales en el paisaje contemporáneo. El primero es el de paisaje intermedio o cotidiano, aquel cuyo valor no reside en su belleza o historia, sino en el hecho de constituir reflejo exacto de la vida de sus habitantes. El segundo concepto, directamente vinculado al paisaje intermedio, es el de dinámica de paisaje, es decir, el paisaje concebido como transcurso, en el que su esencia se aprecia únicamente a través del cambio y la transformación. Estos dos conceptos resultan ser una clave determinante en el desarrollo de métodos de análisis fotográfico del paisaje. Su aplicación resulta especialmente interesante en el caso de los paisajes abandonados u obsoletos. Por medio del trabajo fotográfico realizado por Camilo José Vergara en los ghettos estadounidenses se analiza el modo en que estos conceptos se aplican de modo integrado.

**PALABRAS CLAVE** DATAR, L'observatoire photographique national du paysage, paisaje intermedio, dinámica de paisaje, paisaje abandonado, Camilo José Vergara

**SUMMARY** The Mission Photographique of DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale - Agency for Spatial Planning and Regional Action) was established in 1984. Its work was originally to “represent the French landscape of the 1980's”. Over 200,000 film negatives were produced and caused wide debate, laying much of the foundations of the contemporary study of landscape in France. This article examines how this milestone in landscape photography has allowed the development of two key concepts in contemporary landscape. The first is the intermediate, or everyday, landscape, whose value lies not in its beauty and history but in the fact of being an exact reflection of the lives of its inhabitants. The second concept, directly connected to the intermediate landscape, is that of landscape dynamics, landscape conceived as transitory, its essence existing only through change and transformation. These two concepts become key determinants in the development of methods for the photographic analysis of the landscape. Its application is particularly interesting in the case of abandoned or obsolete landscapes. The way in which these concepts are applied in an integrated manner is analyzed through the photographic work of Camilo José Vergara in U.S. ghettos.

**KEY WORDS** DATAR, L'Observatoire photographique national du paysage, intermediate landscape, landscape dynamics, abandoned landscape, Camilo José Vergara

Persona de contacto / Corresponding author: info@ignaciobisbal.com. Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Geodesia. Universidad de Alcalá de Henares, Madrid.

*“Hizo un esfuerzo por acostumbrarse a aquel destino que le haría transitar sin reposo por un paisaje que al ser siempre el mismo comenzaba a dejar de existir, como en los sueños donde el espacio no tiene medida porque no tiene identidad”*  
El espíritu del páramo. Luis Mateo Díez

**E**l concepto de paisaje permite proponer el estudio y acción sobre el territorio desde la perspectiva de la interdisciplinariedad y la participación activa de la población. Así lo recoge el Convenio Europeo del Paisaje (CEP) en su definición: “Por “paisaje” se entenderá cualquier parte del territorio tal como la percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos”<sup>1</sup>. Esta definición abre la posibilidad de trabajar desde la interpretación que la población realiza continuamente sobre el territorio por medio de manifestaciones tanto populares como cultas. La fotografía, como medio de representación e interpretación que posibilita una mirada ambigua entre la inmediatez de la imagen y la reflexión interpretativa, y que posee un carácter documental pero al mismo tiempo contiene una fuerte carga de construcción personal y lectura subjetiva, constituye una herramienta de estudio de primera magnitud.

En nuestro país, el estudio del territorio desde la perspectiva del paisaje tiene una historia muy reciente. Aún más reciente es el empleo de la fotografía para su comprensión. Si bien existen toda una serie de experiencias de aplicación de la fotografía al estudio del paisaje, las cuales constituyen una base firme sobre la que construir una metodología, estas no han sido apenas difundidas en nuestro país ni han tenido prácticamente repercusión alguna. A continuación se procede a estudiar algunas de estas experiencias y analizar su influencia en determinados conceptos fundamentales para la comprensión del

paisaje contemporáneo, así como observar su método y su utilidad en el futuro desarrollo de este campo.

La Mission photographique de la DATAR (Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale) constituye un hito fundamental de la historia de la representación del paisaje en Europa. Nace en 1984 como un trabajo situado a caballo entre el campo del arte y el de la documentación, con el objetivo de “representar el paisaje francés en los años 80”. Se trata de un encargo realizado inicialmente a 12 fotógrafos durante un año (que más tarde se ampliaría por cuatro años a un total de 28 fotógrafos). Este trabajo culmina en 1988 con la entrega en depósito a la Biblioteca de Francia de 2000 copias fotográficas originales y planchas de contactos de 200.000 vistas.

No se trata, es cierto, de una iniciativa sin precedentes aunque, de todos modos, resulta de una novedad sorprendente. Así, si bien es cierto que existían experiencias previas concebidas desde la administración pública en EEUU (como la Farm security Administration (FSA) de la era Roosevelt durante los años de la Gran Depresión americana) y la propia Francia (la mission Héliographique de 1851), en la Mission photographique de la DATAR se dan una serie de diferencias sustanciales en cuanto a metodología y objetivos que marcan de modo absoluto la originalidad de la experiencia y que posteriormente servirán de base a otras iniciativas similares en Alemania, Italia, Holanda, Bélgica y Gran Bretaña.

La diferencia sustancial entre la Mission photographique de la DATAR y sus precedentes reside en el enfoque

1. Convenio Europeo del Paisaje. Florencia. Consejo de Europa. 2000

1. Point de vue n°18. Wengelsbach depuis le Zigeunerfelsen, commune de Niederssteinbach, Bas-Rhin. 13 mars 1998.

del encargo. El trabajo de la FSA tiene un componente fundamentalmente sociológico esencial<sup>2</sup> (el retrato de los devastadores efectos de la Gran Depresión sobre la población rural), constando fundamentalmente de retratos individuales y colectivos de la masa proletaria depauperada por la crisis. Por otro lado, la Mission Heliographique francesa<sup>3</sup> (al igual que sucede con las experiencias de otros fotógrafos en Europa, Jean Laurent en España) constituye una visión patrimonial de la arquitectura pasada, al mismo tiempo que un acercamiento optimista al desarrollo industrial de las grandes urbes y las realizaciones de ingeniería más destacadas.

Sin embargo, la Mission DATAR persigue un doble objetivo fundamental que supone su principal aportación al estudio del paisaje y el elemento diferenciador fundamental de la experiencia. En primer lugar, el foco de atención no se sitúa en los lugares clásicos, más valiosos y, por tanto, más reconocidos del territorio francés, sino que decide centrarse en la representación del *paisaje ordinario*, (figura 1) cotidiano y, por tanto, más próximo a la experiencia diaria de la población. Comienzan a apreciarse los eriales y descampados, las periferias urbanas, la vivienda del arrabal, los espacios sin calidad definida... en definitiva, los nuevos elementos del territorio en la era postindustrial y aquellos paisajes producidos de manera masiva en la época actual y que, por habituales, se han tornado invisibles.

En segundo lugar, al situar la experiencia visual en estos lugares periféricos de naturaleza inestable y con dinámicas de evolución rápidas, se incide precisamente en el cambio como factor fundamental de la experiencia estética del paisaje. Algo de lo que fue parte constitutiva del panorama ya no existe, se ha transformado o ha desaparecido. Al mismo tiempo, no conocemos qué puede surgir en el futuro ni cuál será el próximo elemento sujeto a transformación. Se abre entonces un debate en torno a cuál es la esencia de estos paisajes, aquellos elementos clave que los definen y que marcan su carácter. Si la situación actual es que éstos se encuentran en permanente cambio, habrá que concluir entonces que su esencia únicamente se revela a través de su transformación. Lo cual conduce a adquirir un pensamiento y unos instrumentos de estudio e intervención que van más allá de visiones patrimonialistas estáticas. La

*dinámica del paisaje* se convierte, en el elemento clave para fundamentar una metodología de estudio y acción sobre el territorio contemporáneo.

#### ACERCA DEL PAISAJE ORDINARIO

En la Mission DATAR se establece un modelo crítico partiendo de la base de la aceptación de la totalidad del territorio tal y como es. Es decir, incluyendo tanto sus paisajes sublimes, clásicos, espectaculares y hermosos, como aquellos que son horribles, triviales, mediocres o aburridos.

Su posición, a medio camino entre la interpretación y la representación, entre el arte y el documento, permite que un determinado paisaje se lea como registro o inventario de aquellos elementos trabados en el territorio. Por otro lado, simultáneamente a esa lectura, el hecho de encuadrar una determinada vista plantea una interpretación necesariamente limitativa y restrictiva de este mismo territorio al constreñir el campo a un solo plano de visión. Este planteamiento otorga preeminencia a una determinada sensibilidad abriendo las puertas a la interpretación y, por tanto, a la reflexión estética. Al final, toda fotografía expresa, además de una intención explícita del fotógrafo, "el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a un grupo"<sup>4</sup> y, junto con este sistema, los valores que el grupo social, por un lado proclama y, por otro, revela implícitamente.

Así, esta visión va más allá de la idea de paisaje asentada en la cultura popular, la cual comprende únicamente lugares de especial valor vinculados a la naturaleza entendida como espectáculo de gran escala. De hecho, la fotografía popular (tomada durante las vacaciones, eventos familiares, etc.) al captar imágenes de lo que se considera relevante, rara vez refleja el entorno cotidiano de manera intencional. No se fotografía lo ordinario, sino lo extraordinario<sup>5</sup>. En este sentido, la fotografía es el arte que más ha contribuido a desterrar la asociación de valor con hermosura. Si fotografiar algo es, como decía Susan Sontag, otorgar importancia<sup>6</sup>, el hecho de fotografiar temas sin especial valor, debido a que no son bellos, les otorga una relevancia que hasta entonces no se les había concedido. En cierta medida, se puede decir que la Mission DATAR, al fotografiar estos lugares ordinarios, activa un doble mecanismo de renovación en la mirada sobre el paisaje. Por un lado, fotografía lo que no es hermoso.



1

Por otro, fotografía lo que no es extraordinario. Del mismo modo, en su discurso fotográfico se contempla con antelación cuestiones que ahora surgen en el debate paisajístico contemporáneo español, tal y como ocurre cuando autores como los geógrafos Mata y Tarroja afirman que “*todo territorio es paisaje, cada territorio se manifiesta en la especificidad de su paisaje, independientemente de su calidad y del aprecio que merezca*”<sup>7</sup>.

Aquí radica la mayor potencia de esta visión, en negar el prejuicio o preselección del paisaje-patrimonio y, al igual que ocurre con la mirada durante un viaje, no cesar en la contemplación de todo lo que se ve sin discriminar por calidad o hermosura. Establece la visión del paisaje como una experiencia estética que no tiene por qué ser agradable y permite poner el foco en las áreas que juegan un papel más importante en las dinámicas de transformación de territorio actuales. Esta mirada, finalmente, permite definir posteriormente acciones concretas desde la planificación, tal y como argumentan Mata y Tarroja “*...evidente resulta también la capacidad de intervenir con objetivos de calidad paisajística en los territorios llamados “intermedios”, es decir, en las dilatadas extensiones de suelo comprendidas entre lo protegido y la ciudad, ámbito hoy de los cambios territoriales más intensos y de la experiencia paisajística cotidiana de buena parte de la población. Aquí radica probablemente la potencialidad mayor*

*de este concepto de paisaje para un diagnóstico crítico de los procesos insostenibles de consumo de suelo y para una política comprometida con la sostenibilidad del territorio en su conjunto, y no sólo en las áreas sustraídas a la urbanización por sus altos valores de naturalidad*<sup>8</sup>.

#### ACERCA DE LA DINÁMICA DEL PAISAJE

Una de las cuestiones más interesantes de la Mission photographique de la DATAR consiste en el hecho de no tratarse de una experiencia puntual. En consecuencia, su continuación en posteriores programas se centra fundamentalmente en incidir sobre la evolución de los paisajes intermedios.

Así, tras la finalización de la Mission DATAR, las autoridades francesas deciden continuar su labor a través de *L'observatoire photographique national du paysage*, integrado en el Ministère de L'Environnement y fundado en 1991. Esta institución recoge la labor realizada por la Mission DATAR en torno a la fotografía como método de representación del paisaje.

Ahora bien, *L'observatoire photographique national du paysage* introduce perfeccionamientos metodológicos que mejoran el uso de la fotografía como documento de análisis del estado actual del paisaje y de su evolución a pesar de soslayar la faceta más interesante de la Mission DATAR, que consistía en el verdadero desarrollo de una propuesta estética de representación del paisaje. Así, tal

2. REID, Robert L.: *Picturing Minnesota 1936-1943. Photographs from the Farm Security Administration*. St. Paul. Minnesota Historical Society Public Affairs Center. 1989. AGEE, James, EVANS, Walker.: *Let us praise now famous men: three tenant families*. Boston. First mariner Books, 2001
3. SCHWARTZ, Joan M. y RYAN, James R. (ed.): *Picturing place. Photography and the geographical imagination*. London. I.B. Tauris. 2006
4. Ver BOURDIEU, Pierre: *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili. 2003
5. BOURDIEU, Pierre. Op. Cit.
6. SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*.- Barcelona. Edhsa. 2008
7. MATA, Rafael, TARROJA, Alex: *Un concepto de paisaje para la gestión sostenible del territorio*. Capítulo del libro MATA, Rafael, TARROJA, Alex (coord.): *El paisaje y la gestión del territorio: criterios paisajísticos en la ordenación del territorio y el urbanismo*. Barcelona. Diputació de Barcelona- U. I. Menéndez Pelayo. 2006.
8. MATA, Rafael, TARROJA, Alex Op. Cit.

2. Point de vue n° 52. Langensoulzbach, Bas-Rhin. 26 février 1997.
3. Dunkerque. Mission photographique de la DATAR. 1984.
4. Le Touquet. Mission photographique de la DATAR. 1985.



2

y como declara Thierry Girard, uno de los fotógrafos que participaron en ambas experiencias "...si bien se dirige, al igual que la Mission Datar, a fotógrafos reconocidos como autores, la restricción y el rigor metodológicos a la cual se les somete tiende a reducir el deseo de experimentación estética y a uniformizar los estilos"<sup>9</sup> (figura 2).

El método de trabajo de L'observatoire consiste en trazar itinerarios sobre el territorio. Dentro de cada itinerario, se plantea realizar cien fotografías desde puntos de vista concretos. De estas cien fotografías, cuarenta se repiten cada año para observar la evolución de los paisajes que registran. Se persigue que estos cien puntos de vista puedan responder a "...una determinada cantidad de problemas y situaciones pasajeras que son determinadas por un comité de control compuesto por una selección de técnicos, "actores sobre el territorio" y fotógrafos"<sup>10</sup>. Estas fotografías se utilizan posteriormente para realizar análisis técnicos que serán recogidos en fichas destinadas al análisis y reconducción de dinámicas insertas en el paisaje. Por otro lado, en la elección de los puntos de vista priman una serie de criterios acerca de su capacidad para ser reconocidos y para ser accesibles a la totalidad de la población, lo cual limita el campo de trabajo en aras a la búsqueda de mayor universalidad.

Otra cuestión especialmente relevante del planteamiento iniciado por la Mission photographique y continuado por *L'observatoire photographique national du paysage* consiste no sólo en la posibilidad de observar los cambios en el paisaje, sino también en apreciar la velocidad a la que se producen estos cambios y, por tanto, vislumbrar modos y posibilidades de introducir modificaciones en estas dinámicas.

#### ACERCA DE LA TÉCNICA METODOLÓGICA DE LA MISSION DATAR Y L'OBSERVATOIRE PHOTOGRAPHIQUE DU PAYSAGE

Se puede aventurar que toda nueva visión sobre el paisaje se dota de herramientas propias, tanto de interpretación como de transformación. Si, tal y como afirma Pierre Bourdieu "Comprender adecuadamente una fotografía,... no es solamente recuperar las significaciones que proclama (es decir, en cierta medida, las intenciones explícitas de su autor), es también, descifrar el excedente de significación que revela, en la medida en que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico"<sup>11</sup> debemos analizar la técnica fotográfica de la Mission DATAR y de *L'observatoire photographique national du paysage* para comprender los elementos de significación que esta técnica afirma de modo explícito e implícito.



3



4

La Mission DATAR y *L'observatoire photographique national du paysage* difieren radicalmente en su técnica. La Mission DATAR plantea un acercamiento al paisaje contemporáneo desde la mirada del arte, al mismo tiempo que persigue la construcción de una obra documental monumental del paisaje francés contemporáneo. A este efecto, el grupo de trabajo seleccionado para la toma de imágenes estaba formado por fotógrafos que ya habían experimentado sobre el modo de acercarse al paisaje actual y las técnicas más adecuadas para expresar determinadas intenciones en la imagen (eliminación de la frontalidad, subexposición o sobreexposición, contrastes marcados entre luces y sombras, repetición de elementos similares con afán clasificatorio etc.).

Entre estos fotógrafos que ya habían trabajado en proyectos de fotografía paisajística vinculados a una nueva perspectiva artística de la representación del paisaje destacan notablemente fotógrafos como el italiano Gabriele Basilico (que había fotografiado las áreas industriales de la periferia milanesa) y los franceses Raymond Depardon y Robert Doisneau, así como otros autores vinculados a la exposición *New Topographics* de 1975 (Lewis Baltz, Frank Gohlke, y Stephen Shore), en la cual se planteaba la perspectiva de fotografiar el paisaje alterado por la mano del hombre.

El resultado La Mission DATAR fue sorprendente. Tal y como afirma Gabriele Basilico “*uno de los deberes de la creación artística consiste en hacer visible, ahondando en la realidad y en la imaginación, algo que normalmente*

*no se ve*”<sup>12</sup>. Las imágenes que se realizaron revelaban una estética profundamente enraizada en lo cotidiano, con una mirada que seguía la línea, iniciada en los 80, de renovación en el estudio del paisaje como centro de la experimentación fotográfica, tras la época de los grandes reportajes de contenido social de las décadas anteriores. Por primera vez se mira el paisaje producido en las décadas precedentes y se presentan los resultados: fragmentación del territorio, incoherencia del desarrollo urbano, destrucción del patrimonio, retroceso de lo rural, avance de la suburbanización... (figuras 3 y 4) La Mission DATAR, en definitiva, sitúa el paisaje en primera línea del debate público. Al mismo tiempo, recupera la fotografía como instrumento de reflexión social paralelamente a la reivindicación de esta disciplina como arte en toda regla.

Por otro lado, inicia el camino hacia una lectura multidisciplinar del paisaje, ya que reúne en su seno a urbanistas, geógrafos, artistas, intelectuales, historiadores... que, a lo largo de diferentes debates, cuestionan los instrumentos de representación y gestión del paisaje.

El encargo a los fotógrafos se establecía en una duración de seis meses, algo insólito por su prolongada extensión. Este tiempo extra permitía al fotógrafo introducirse en la contemplación y, como resultado, obtener imágenes con una importante carga de reflexión y análisis frente a la fotografía de instantes acostumbrada en el reportaje habitual. El empleo de grandes formatos de cámara y el uso de trípode reforzaba este aspecto. El propio Basilico

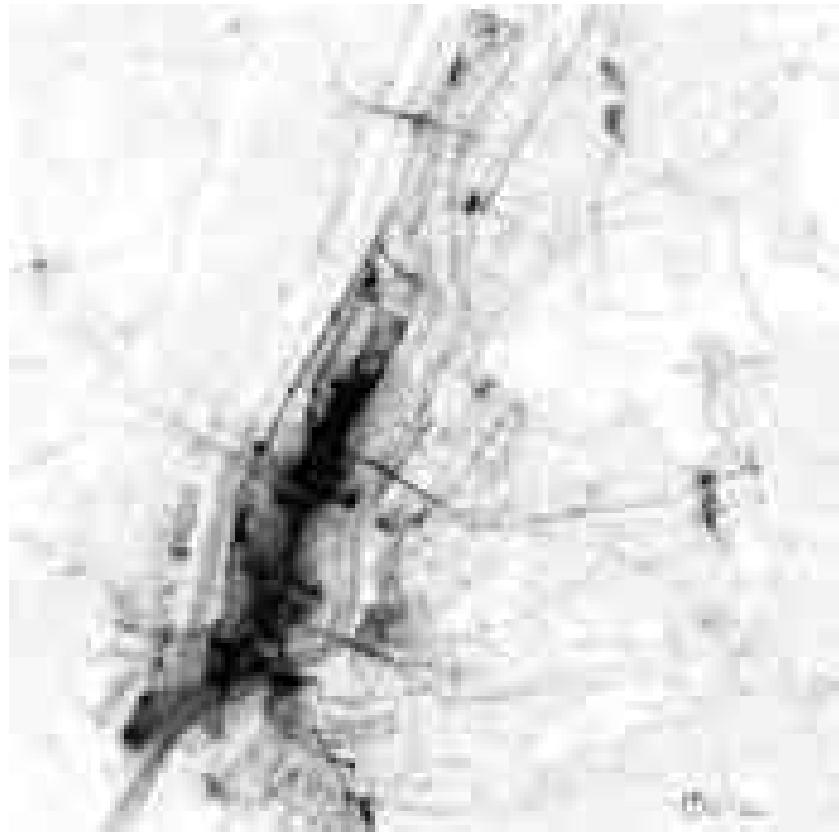
9. GIRARD, Thierry: De l'observation des paysages. 19 marzo 2009. Des images et des mots. Blog. <http://wordspics.wordpress.com/2009/03/19/de-lobservation-des-paysages/> (traducción de Ignacio Bisbal)

10. GIRARD, Thierry. Op. Cit.

11. BOURDIEU, Pierre. Op. Cit.

12. BASILICO, Gabriele: *Arquitecturas, ciudades, visiones. Reflexiones sobre la fotografía*. Madrid. La Fábrica. 2008

5. New York. The Geotaggers' World Atlas.  
 6. Madrid. The Geotaggers' World Atlas.  
 Eric Fischer



5

comenta al respecto "...en esa fotografía hay un elemento de síntesis máxima, es una fotografía ideal porque remite al lugar en su totalidad, en su globalidad"<sup>13</sup>.

*L'observatoire photographique national du paysage* supone un cambio de orientación propiciado por dos cuestiones fundamentales. Ambas se fundamentan en la inserción de la institución dentro de los principios del Convenio Europeo del Paisaje, el cual define el paisaje como cualquier parte del territorio tal y como la percibe la población, de modo que la lectura artística y personal de la Mission DATAR se torna en otra lectura más amplia, con mayor participación de otras disciplinas. Al mismo tiempo, se comienza la búsqueda de una metodología científica de análisis paisajístico que permita su objetivización y posterior empleo en planes de ordenación territorial.

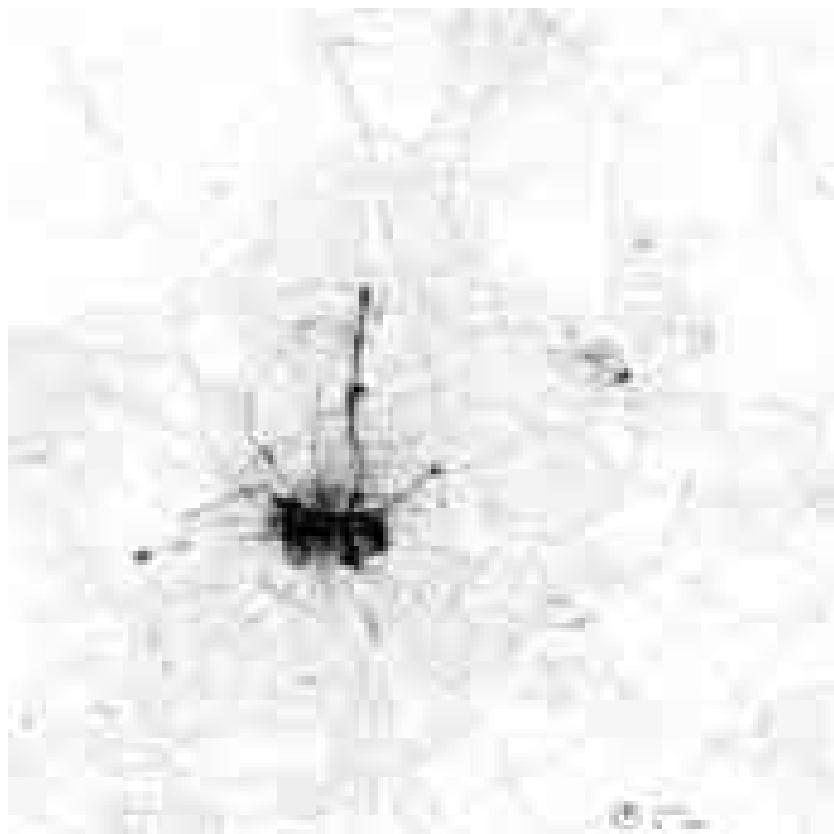
El resultado es, desde luego, más objetivo y universal - tal vez menos conmovedor que en el caso de la Mission DATAR y, desde luego, con menor capacidad propositiva dirigida hacia lograr una nueva estética del paisaje- si

bien no deja de resultar interesante y muy rico en cuanto a la diversidad de situaciones a las que hace frente y el profundo conocimiento del lugar que transmite.

Desde luego, constituye una herramienta de primera magnitud para el estudio del paisaje, cuyo empleo en catálogos y planes de ordenación territorial resulta inestimable. Especialmente interesante resulta su aplicación en aquellos territorios que, debido a tener unas dinámicas de evolución muy rápidas (tanto de expansión de un modelo de asentamiento como de retroceso o abandono de la actividad) requieren de una herramienta que permita analizar el grado de intensidad del cambio y el modo en que afecta a determinados elementos de la escena.

**PAISAJES FOTOGRAFIADOS Y PAISAJES OLVIDADOS. MAPAS PARA UN RECICLAJE DE PAISAJES**  
 Si en el proyecto de construcción de cualquier parte del territorio resulta de gran ayuda la definición de una apuesta

13. BASILICO, Gabriele. Op. Cit.



6

estética que permita dirigir los pasos hacia su definición en el futuro, en el caso de los lugares sometidos a procesos de deterioro y abandono esta cuestión se plantea esencial. Esta apuesta requiere la creación de un debate amplio y multidisciplinar dentro de la sociedad que permita suscitar consensos amplios en torno a la construcción colectiva del paisaje. El desarrollo de una visión social del paisaje debe ser lo más completa posible sin dejar de lado a una parte del territorio o de la población.

La visión que la sociedad construye de su territorio se define fundamentalmente por medio de las imágenes que produce sobre él, cubriendo el amplio espectro que va desde la estilización extrema hasta el estudio científico, y en el que caben desde la búsqueda de la objetividad a la ironía o la banalidad. Con todas estas interpretaciones la sociedad realiza sobre el territorio una visión poliédrica, si bien parcial y limitada, que supone la traducción del medio, del lugar en el que se vive, a la cultura de la imagen. Convierte así el territorio en paisaje de pleno derecho.

A estos efectos, resultan interesantes los estudios que comienzan a elaborarse acerca de los lugares donde la población toma fotografías. Sólo recientemente ha sido

possible realizar este tipo de investigaciones, gracias a nuevas tecnologías que permiten georreferenciar las imágenes sobre una base cartográfica. Estos estudios, trasladados a planos, ofrecen una base de primera magnitud para el estudio sociológico (figuras 5 y 6). En ellos se ven áreas tratadas con colores que muestran un diferente grado de "intensidad fotográfica" de cada parte del plano. Si se distingue por grupos de población, nos muestran el modo en que diferentes personas con distintos presupuestos de partida se plantean qué se considera digno de ser fotografiado. Así, por ejemplo, se pueden realizar los mapas de los lugares que fotografía la población local y los fotografiados por los visitantes, gentes de diferente edad, etc. Estos planos pueden superponerse, revelando entonces los lugares que se consideran relevantes y, por tanto, fotografiados simultáneamente para cada uno de estos grupos de población.

Sin embargo, en los planos georreferenciados también existe toda una serie de espacios no representados que se aprecian como áreas vacías o negativas. Aquellos lugares no fotografiados constituyen una geografía del abandono y el olvido. En algunos casos, los menos, se

7. New York. The Geotaggers' World Atlas  
 (en gris se observa el área de estudio de  
 Harlem realizada por camilo José Vergara).  
 Eric Fischer (manipulada por el autor)

trata de espacios de acceso restringido o limitado. Otras veces se trata de emplazamientos de difícil acceso, apartados de vías rodadas o con pendiente pronunciada y que evolucionan al margen de la mirada de la sociedad.

En muchos casos, estos emplazamientos son lugares abandonados que el desarrollo económico postindustrial ha slosayado hasta el punto de que sus precarias infraestructuras se han ido desmoronando y desapareciendo.

El trabajo que realizan determinados fotógrafos consiste precisamente en revelar aquello que la práctica popular no ha contemplado debido a su dificultad, marginalidad o referencia a aspectos ajenos a la norma social. Dentro de este acercamiento se enmarca el trabajo del fotógrafo y sociólogo Camilo José Vergara<sup>14</sup>, el cual se ha centrado fundamentalmente en observar los procesos de deterioro y eventual reconstrucción en las áreas más deprimidas de las ciudades estadounidenses. En su trabajo, a través de una aplicación informática, Vergara recurre a georreferenciar sus fotografías, permitiendo la apreciación del paisaje urbano desde diferentes observatorios, su distribución en el lugar y la evolución en el tiempo por medio de imágenes tomadas en años sucesivos desde el mismo punto de vista. Esta cartografía permite construir el retrato y la estética particular de la ciudad marginal. El autor realiza un trabajo de base documental-interpretativo en el que distingue seis categorías de fotografías: panorámicas, fotografía de calle, fotografía de fachada, fotografía de interior, detalles y artefactos (categoría amplia que reúne desde grafitis a instalaciones abandonadas, chatarra...). En ellas, Vergara fija su atención en aquellos lugares que aparecen como vacíos dentro de los planos georreferenciados de la cultura popular. Su plano, por tanto, constituye el negativo del plano socialmente aceptado (figura 7). Esta particularidad, la de prestar atención a lo "no fotografiable", es precisamente lo que confiere valor a sus imágenes y las consagra como documentos de paisaje. Ahora bien, ¿son estos lugares únicamente ruinas de paisajes o adquieren un valor específico en su estado actual? Según Vergara "...yo revelo los patrones que dan forma a las ciudades más pobres y segregadas de la nación"<sup>15</sup>. Vergara entiende que estos lugares soportan unas dinámicas que conforman la historia urbana americana: "Cuando se presentan juntas formando series, las fotografías del entorno edificado constituyen el elemento esencial de una historia urbana contada desde abajo"<sup>16</sup>. Al hacerlo, equipara estas dinámicas con aquellas que modelan los espacios del éxito urbano. De hecho, se puede

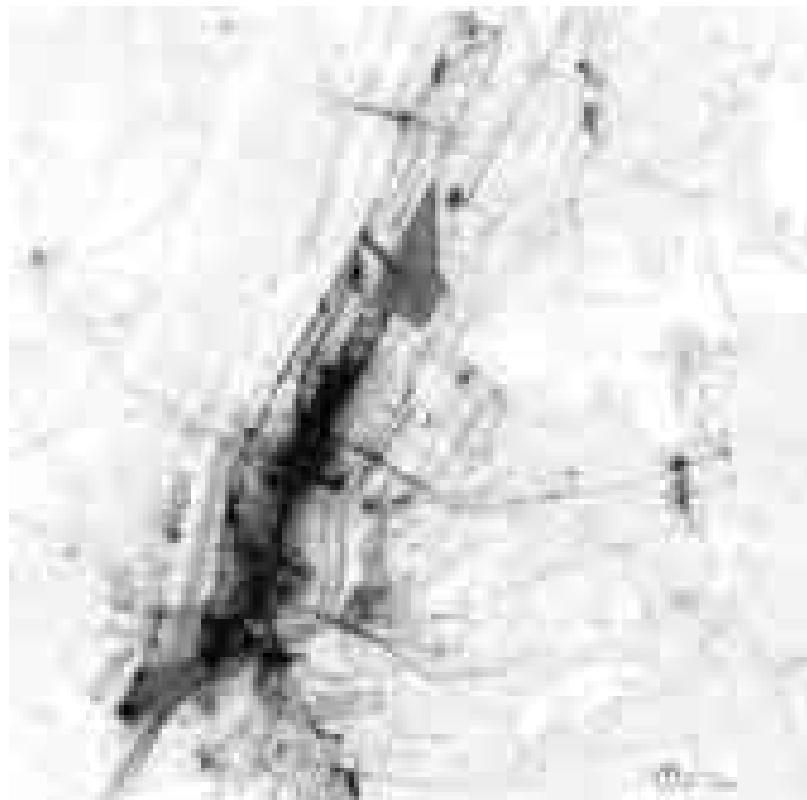
afirmar que ambos paisajes constituyen el fruto del proceso constructivo de la ciudad capitalista y que el estudio de ambos completa los éxitos y fracasos de este proceso, así como las dinámicas, tanto constructivas como destructivas, que se establecen en el espacio urbano.

A través de sus fotografías; Vergara revela siete rasgos específicos de los guetos: fortificación, ruinas, parcelas vacías, contenedores sociales, un lenguaje específico de expresión visual y anuncio, vallas publicitarias de servicios públicos y elementos de suburbanidad. Tal y como él mismo explica "*el aspecto que adoptan, la frecuencia con que se encuentran, y el modo en que se agrupan y refuerzan mutuamente, contribuyen a diferenciar estos espacios urbanos*". Sugieren además "*el modo en que áreas anteriormente prósperas se adaptan a circunstancias adversas*"<sup>17</sup>. Por tanto, el estudio de estos paisajes revela técnicas de gestión y establecimiento racional de prioridades en escenarios de pérdida y degradación. Técnicas que pueden ser evaluadas y planteadas en circunstancias similares. Más interesante aún resulta el planteamiento de una determinada estética del lugar, en el que elementos naturales y artificiales se combinan de modo espontáneo y acciones de toda clase se superponen sobre los mismos espacios a lo largo del tiempo. La aproximación de Vergara, por tanto, constituye una verdadera lectura del paisaje del abandono, donde su valor estético radica en sus valores actuales en lugar de remitir a los que tuvo en el pasado.

Se observa, por tanto, que el método empleado por Vergara reúne una labor documental como la establecida por L'observatoire photographique national du paysage, al mismo tiempo que es capaz de plantear una interpretación estética al modo en que la situó la Mission DATAR. Resulta, por tanto, un modo idóneo de aproximación a los paisajes del deterioro y el abandono.

Ahora bien, si centramos la atención en nuestro país, observaremos que, a nivel territorial, las áreas abandonadas no se concentran en amplias superficies dentro de las ciudades; la diferente configuración social y espacial de las ciudades europeas no abre la puerta al abandono a áreas tan extensas como en EEUU. Estos paisajes abandonados se encuentran fundamentalmente en el terreno rural. Se trata por lo general de áreas de suelos pobres dedicados al secano; parameras altas cuyas culturas rurales asociadas han ido diluyéndose con la muerte de sus pobladores. Otros son almendrales, antiguos huertos de autoconsumo...

La extensión del campo agrícola abandonado es inmensa a la vez que creciente. Así, el secano ha perdido



7

más de 380.000Ha de 1987 a 2000, de los cuales 55.000 Ha han pasado a ser terrenos forestales con bajo recubrimiento de vegetación. En total se han abandonado en este período 70.000Ha de suelo agrícola que se han repartido principalmente entre Extremadura y las dos Castillas, con importantes superficies relativas a la superficie total en la cornisa cantábrica, Navarra y Comunidad Valenciana<sup>18</sup>.

Estos paisajes se encuentran mayoritariamente insertos en dinámicas de deterioro y degradación. Los campos abandonados requieren unas circunstancias específicas en su entorno para que vuelva a aflorar la cubierta vegetal. En muchos casos se trata de ecosistemas muy frágiles que se encuentran en áreas de gran escasez de lluvias, los cuales se exponen a procesos de aridificación graves que impiden su posterior recuperación.

¿Es posible plantear procesos de reciclaje de estos paisajes? Han pasado de ser lugares de producción a resultar un desecho marginal, sin valor productivo y, por

tanto, sin posibilidad de tratamiento. Tan sólo algunos de ellos han tenido la fortuna de que su abandono ha coincidido con la declaración de figuras de protección que permiten una gestión de estos espacios.

La dinámica de paisaje está íntimamente relacionada con la evolución de este tipo de lugares. En algunos de ellos su transformación resulta un proceso rápido de recuperación natural y los cambios temporales se pueden registrar con una periodicidad muy corta. En otros paisajes sometidos a procesos de desertificación o en áreas de suelos pobres, la dinámica es lenta y no siempre revierten en una recuperación natural completa del área. Estas cuestiones han sido analizadas con mayor profundidad por autores como Gilles Clément<sup>19</sup>, el cual ha establecido plazos para la transformación de eriales abandonados, explicando las técnicas de adaptación naturales que siguen estos ecosistemas al remontar situaciones adversas.

14. Camilo José Vergara, sociólogo y fotógrafo chileno afincado en Estados Unidos, es autor de diversos libros y publicaciones en torno a los guetos y lugares abandonados de las ciudades estadounidenses, destaca especialmente *The new American Ghetto*. New Brunswick. Rutgers University Press. 1995.

15. Texto introductorio de Camilo José Vergara a su trabajo, puede encontrarse en la dirección de internet [www.invinciblecities.com](http://www.invinciblecities.com), donde se puede estudiar en profundidad el método y características de su obra.

16. Op. Cit. nota 15

17. Op. Cit. nota 15

18. *Cambios de la ocupación de suelo en España*. Alcalá de Henares. Observatorio de la Sostenibilidad en España (OSE). 2006

19. CLÉMENT, Gilles: *Manifiesto del tercer paisaje*. Barcelona. Gustavo Gili. 2007

8. Herbazal. 2010.  
 9. Palomar. Otero de Sariegos. Zamora. 2010.  
 10. Paisaje. Soria. 2009.



8, 9, 10

20. MATEO DÍEZ, Luis: *El espíritu del páramo*. Madrid. Iberoamericana Editorial Vervuert. 2008

Para permitir el reciclaje de estos territorios debe producirse en primer lugar una transformación en la visión que se tiene de ellos. Esta tarea debe realizarse en una doble vía. La primera y fundamental tratará de plantear una reformulación estética consistente en revelar los valores de este tipo de territorios desde los elementos que los caracterizan, tal y como Vergara plantea en el caso de las áreas urbanas. Debe también realizarse la propuesta de una posible evolución de estos territorios en función de las dinámicas de deterioro, adaptación o recuperación que se han observado. Esta evolución debe incidir en la recuperación y realce de los valores y estructuras territoriales fundamentales que los definen. En esta labor resulta fundamental la aportación fotográfica, y los métodos que se han explicado en los diferentes ejemplos analizados así lo certifican.

Del mismo modo que las fotografías de DATAR ponían en valor el paisaje ignorado de los arrabales o, en el caso de España, autores como Ramón Masats o Paco Gómez lograron que se mirara la periferia y el páramo con otros ojos, se hace necesario volver a mirar estos lugares para situarlos en el debate social y permitir que se construya sobre ellos una nueva estética. Si el Madrid de los yesos y los cerros testigo se hizo hermoso en la obra de Benjamín Palencia o Alberto Sánchez Pérez ¿Qué mirada habrá que lanzar sobre las llanuras cerealistas zamoranas o los bancales de almendros de la sierra alicantina? Probablemente deberá ser una mirada ligada a la desnudez y el ascetismo, que vincule la imagen de estos lugares a los textos de autores como Llamazares, Delibes o Mateo Díez; una estética de la pobreza y la esencialidad que se construya con la geometría de los linderos, la ondulación de las colinas y la abstracción extrema de sus formas (figuras 8, 9 y 10). En cualquier caso, se tratará de descubrir la esencia de paisajes que, como escribe Mateo Díez acerca del territorio imaginario de Celama “...aceptó el destino de su pobreza y la suerte y la desgracia de lo que vino después son avatares de ese mismo destino, porque de la pobreza originaria al abandono que se presente no hay tanta diferencia, apenas el tiempo limitado de un mal sueño del que pueden rescatarse algunos recuerdos”<sup>20</sup>. ■

## Bibliografía

- AGEE, James, EVANS, Walker: *Let us praise now famous men: three tenant families*. Boston. First mariner Books, 2001.
- BASILICO, Gabriele: *Arquitecturas, ciudades, visiones. Reflexiones sobre la fotografía*. Madrid. La Fábrica. 2008.
- BISBAL, Ignacio et alt.: *Lessons from the Randstad*. Madrid. Edición de los autores. 2000.
- BOURDIEU, Pierre: *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona. Gustavo Gili. 2003.
- BRUNET-VINCK, Véronique: *Methode pour les Atlas de Paysages. Enseignements méthodologiques de 10 ans de travaux*. Paris. Ministère de l'écologie et du développement durable. 2004.
- GIRARD, Thierry: *De l'observation des paysages*. 19 marzo 2009. Des images et des mots. Blog. <http://wordspics.wordpress.com/2009/03/19/de-lobservation-des-paysages/>
- HERS, Francois, LATARJET, Bernard, BERQUE, Augustin GAUDEMAR, JEAN-PAUL de : *Paysages Photographies. Mission Photographique de la DATAR*. Paris, La Mission Photographique de la DATAR. HAZAN. 1989.
- LATARJET, Bernard, TRÜLZSCH, Holger: *Paysages photographies: la Mission photographique de la DATAR: travaux en cours 1984/1985*, Hazan, Paris, 1985.
- LUGINBÜHL, Yves: *Methode pour les Atlas des paysages. Identification et qualifications*. Paris. STRATES/CNRS-SEGESA. 1994.
- MADERUELO, J: *El paisaje. Génesis de un concepto*. Abada. Madrid. 2005.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo: *Significado cultural del paisaje*. Artículo publicado dentro del I seminari internacional sobre Paisatge, organizado por CUIMPB Y Observatori del Paisatge. Barcelona. 2003.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo: *El paisaje, patrimonio cultural*. Artículo publicado en Revista de Occidente, nº 194-195, pp. 37-49. Madrid. 1997.
- MATA, Rafael, TARROJA, Alex: *Un concepto de paisaje para la gestión sostenible del territorio*. Capítulo del libro MATA, Rafael, TARROJA, Alex (coord.) *El paisaje y la gestión del territorio: criterios paisajísticos en la ordenación del territorio y el urbanismo*. Diputació de Barcelona- U. I. Menéndez Pelayo.
- REID, Robert L: *Picturing Minnesota 1936-1943. Photographs from the Farm Security Administration*. St. Paul. Minnesota Historical Society Public Affairs Center. 1989.
- SEGUIN, Jean-Francois, SOUFFLET-LECLERC, Eloise (ed.): *Méthode de l'Observatoire photographique du paysage*. Ministère de l'Énergie, de l'Énergie, du Développement durable et de l'Aménagement du territoire. Paris. 2008.
- SONTAG, Susan: *Sobre la fotografía*.- Barcelona. Edhsa. 2008.
- SCHWARTZ, Joan M. y RYAN, James R. (ed.): *Picturing place. Photography and the geographical imagination*. London. I.B. Tauris. 2006.
- VERGARA, Camilo José: *The new American Ghetto*.New Brunswick. Rutgers University Press.1995.
- VERGARA, Camilo José, GILLETTE, Howard: *Invincible cities*. Rutgers The state University of New Jersey, Ford Foundation. Disponible en Internet: [www.invinciblocities.com](http://www.invinciblocities.com)
- VV.AA.: *Cambios de la ocupación de suelo en España*. Alcalá de Henares. Observatorio de la Sostenibilidad en España (OSE). 2006.

**Ignacio Bisbal Grandal** (1973, Madrid) cursó estudios de arquitectura en Madrid. ETS de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Universidad Politécnica de Madrid (UPM). Obtención de título en 2001. Ejerce como arquitecto urbanista y fotógrafo de arquitectura desde 2001. Actualmente cursa estudios de doctorado en la ETSAM. UPM. Profesor asociado del área de Urbanismo, dentro del Departamento de Arquitectura de la ETS de Arquitectura y Geodesia (ETSAG), Universidad de Alcalá (UAH) desde 2005. Coautor del libro *La obra Civil y el cine*. Cinter. 2005 y *Kindel: fotografía de arquitectura*. COAM. 2007. Actualmente se encuentra preparando la edición del manual de urbanismo *En los límites del Urbanismo*, en colaboración con María José Rodríguez Tarduchy y Emilio Ontiveros de la Fuente. Fotógrafo de arquitectura desde 2002, Máster de Fotografía Profesional EFTI 2005, ha publicado en las revistas A&V, Arquitectura Viva, Pasajes de Arquitectura, Fisuras, Arquitectura COAM, Arquitectos CSCAE, y otras publicaciones nacionales y extranjeras, así como en diversos libros de arquitectura.

# ADECUACIÓN DEL ACCESO A LA TORRE DEL HOMENAJE DEL ALCÁZAR DE ESTEPA

IMPROVING ACCESS TO THE TOWER OF HOMAGE OF THE ALCAZAR OF ESTEPA

Alfonso del Pozo y Barajas, Guillermo Pavón Torrejón

**RESUMEN** Esta breve investigación pretende alumbrar algunos aspectos relativos al binomio duración/alteridad desde la praxis de la Arquitectura, y lo hace a través de la crítica pormenorizada de las fases progresivas de un proyecto relativamente reciente, que se desarrolla en el ámbito de lo patrimonial: La adecuación del acceso a la Torre del Homenaje del Alcázar de Estepa.

Como se verá, en el discurso se reaviva de manera intencionada una vieja cuestión disciplinar: la de la relación análisis/proyecto que, desde su primera, reductiva formulación por Saverio Muratori y Gianfranco Caniggia, las posteriores aportaciones de Carlo Aymonino y, sobre todo, de Aldo Rossi, permanece como una herida que aún no se ha cerrado.

**PALABRAS CLAVE** duración, alteridad, análisis, proyecto, patrimonio.

**SUMMARY** This brief research seeks to illuminate some aspects of the duration /otherness combination from the practice of architecture. It does so through detailed criticism of the progressive phases of a relatively recent project developed in the heritage field: Improving access to the Tower of Homage of the Alcázar of Estepa.

As will be seen, an old question of the discipline is intentionally revived in the discourse: that of the analysis / planning relationship which, since its first reductive formulation by Saverio Muratori and Gianfranco Caniggia, the subsequent contributions of Carlo Aymonino and, especially, Aldo Rossi, remain a wound that has not healed.

**KEY WORDS** duration, otherness, analysis, planning, heritage.

**D**uración y alteridad. Proceso y suceso. Continuidad y cambio. Tales son los conceptos que orientan el artículo. Se trata de una investigación breve sobre la Arquitectura y el Proyecto, que pretende coadyuvar a la formación de nuevos criterios operativos en el campo de la intervención en el Patrimonio Histórico. Y lo hace a través del análisis de un único proyecto, del que somos autores. En nuestra condición de profesores de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Sevilla y miembros del G.I. *El Territorio de la Arquitectura*, cuya línea principal de investigación ha sido y es el análisis y la comprensión del ambiente antrópico, hemos mantenido una labor sostenida que nos ha hecho reafirmarnos en el interés de crear un vínculo creativo y consciente entre la arquitectura y su entorno. Y ello a sabiendas de que íbamos a contracorriente de los amagos de Teorías del Proyecto que surgieron a partir de los años 80, tan fugaces como interesados y hoy ya casi olvidados.

Desde aquel tiempo, nos hemos empeñado en proyectos hiperespecíficos, al decir de Jean Nouvel<sup>1</sup>. Proyectos que sólo pueden ser enteramente comprendidos en relación con el lugar en que se asientan, entendiendo éste en su más amplia acepción, es decir, considerándolo no sólo como un sitio o un solar sino como el resultado

material y espacial de una cierta cultura. Esto es, entender el lugar primero como un territorio, luego como una construcción y, finalmente, como un paisaje.

Este canto al lugar no presupone ningún anhelo de obtener resultados armónicos, solamente indica la voluntad de entender en su totalidad la realidad sobre la que se trabaja. No hay resultados garantizados, pues dependen mucho más de la capacidad de síntesis creadora que de los esfuerzos analíticos, que aun así son necesarios.

En cualquier caso, trabajar en una tierra como el Valle del Guadalquivir entraña el enfrentarse necesariamente con las facetas culturales e históricas de los lugares. No se rehuye esa confrontación porque puede manejarse sin pérdida -más bien, al contrario- de creatividad ni rigor. Dado que inevitablemente cada proyecto conlleva, en sí mismo, un determinado grado de transformación de la realidad previa, la detección y la evaluación certera de ese grado crea el intervalo necesario en el que debe moverse el proyecto<sup>2</sup>.

#### LA CIUDAD

El proyecto se redactó en el año 2001, y se ejecutó entre el 2002 y el 2003 en la antigua ciudadela de Estepa<sup>3</sup>, población situada en las estribaciones de la Sierra Sur

1. Creo que la especificidad de la arquitectura consiste en llegar a concentrar de una forma durable y habitable los valores culturales de una época y un lugar. ZAERA, Alejandro: "Incorporaciones: entrevista con Jean Nouvel", en *El Croquis* 65/66, Madrid, 1994 p. 17.

Siempre intento la búsqueda de la especificidad ... una búsqueda que se reinicia cada vez, que no desemboca automáticamente en la reutilización de un objeto preexistente y que conduce a objetos "hiperespecíficos". DIAZ MORENO, Cristina y GARCÍA GRINDA, Efrén: "Una conversación con Jean Nouvel", en *El Croquis* 112/113, Madrid, 2002, p. 13.

2. POZO Y BARAJAS, Alfonso del, PAVÓN TORREJÓN, Guillermo: Obras y Proyectos, En AA. W. Debates de Arquitectura, Sevilla, Antiguo convento de la Virgen de los Reyes, febrero de 2004. Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla, Universidad de Sevilla.

3. PAVÓN TORREJÓN, Guillermo y POZO Y BARAJAS, Alfonso del: "Rehabilitación de lienzo de muralla y creación de accesos a la Torre del Homenaje del Alcázar Palacio de Estepa, 2001/2003", en CAPILLA RONCERO, Ignacio; RAMOS CARRANZA, Amadeo; y SÁNCHEZ-CID ENDÉRIZ, José Ignacio.: *Sevilla 1995-2005. Arquitectura de una década*, Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla, Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura FIDAS y Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2006, pp. 352-353, 454 y 519.

1. Cerro de San Cristóbal, plano topográfico. En el centro la masa cuadrada de la Torre del Homenaje.

2. Cerro de San Cristóbal, restitución ideal de los elementos primarios -monumentos-, únicos supérstites de la edilicia de la Villa Vieja.



sevillana. Como asentamiento de promontorio que es, los procesos de génesis y transformación que ha sufrido su realidad urbana son análogos a los que experimentaron tantos otros asentamientos protohistóricos de nuestro entorno cultural: Tras la elección de un otero escarpado sobre el que fundar el asentamiento sigue la fortificación de la posición<sup>4</sup>, el establecimiento de comunicaciones estables con otros asentamientos de promontorio vecinos y, una vez logrado el control global del territorio, la expansión extramuros y la colonización del valle inmediato<sup>5</sup>.

Por último, tiene lugar el abandono y la ruina del recinto original, en el que sólo persisten los valores religiosos y de representación de la ciudad<sup>6</sup>.

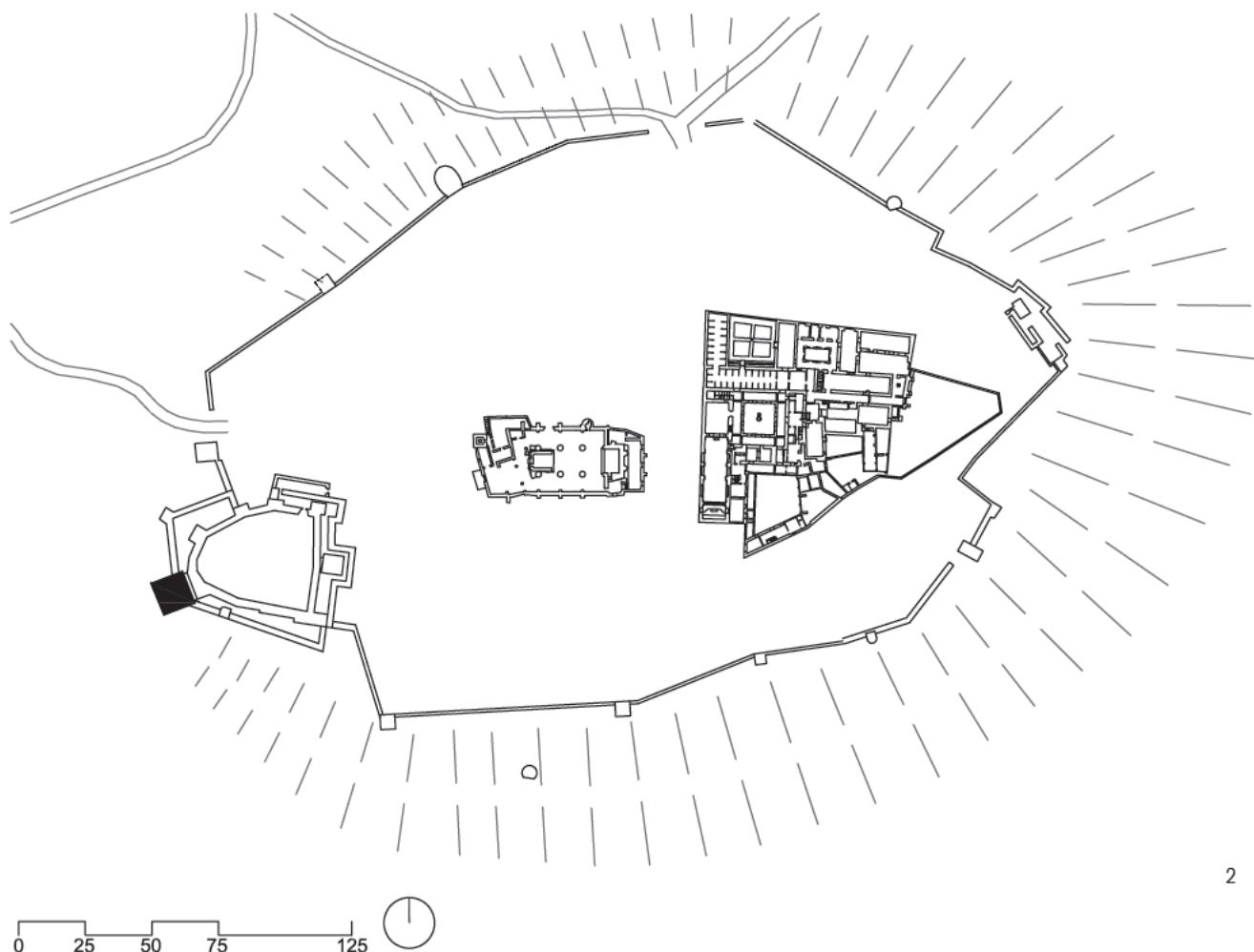
Este proceso se verifica ejemplarmente en la ciudadela de Estepa, o Villa Vieja. Así, en la ortofotografía (figura 1) vemos el Alcázar y la Torre del Homenaje, la iglesia Mayor de Santa María y el magnífico convento de Santa Clara. Son los únicos edificios supérstites en la actualidad del antiguo asentamiento de promontorio, que fue despoblado definitivamente por sus habitantes en

4. CANIGGIA, Gianfranco: "Osservazioni sulle matrici tipologiche degli aggregati pianificati romani: perimetri difensivi della Cuma romana", Varena, 1970; ahora en m.a.: *Strutture dello spazio antropico. Studi e note*, Alinea, Florencia, 1975, pp. 111 squ.

5. Para comprender de un modo particularmente didáctico los invariantes del proceso de antropización de un territorio, es útil revisar las voces *crinale*, *contocrinale* y *percuso* en PORTOGHESI, Paolo, ed. *Dizionario Enciclopedico di Architettura et Urbanistica*, Roma, 1968. La redacción es de Caniggia.

Se trata éste de un proceso que ha tenido lugar en Occidente en al menos dos ocasiones: la primera abarca desde la protohistoria hasta el final del imperio romano, cuando se produce una involución de las ciudades, la segunda a partir del siglo IX y hasta el XIV (POZO Y BARAJAS, Alfonso del: "La muralla. Las murallas de Sevilla" en m.a. *Sevilla. Elementos de análisis urbano*, Sevilla, IUCC, 2003, pp. 43-51).

6. El desarrollo completo de estos procesos en el caso de Estepa, en POZO Y BARAJAS, Alfonso del, PAVÓN TORREJÓN, Guillermo, TORRES MARTÍNEZ, Francisco y FRAU SOCIAS, José Juan: "Aproximación a la forma urbana de Estepa". *Patrimonio Histórico*, Actas de las III Jornadas de Historia de Estepa, Estepa (Sevilla), Ilmo. Ayuntamiento de Estepa, 1999, p. 644.



2

el siglo XIX, quienes se venían decantando mayoritariamente desde dos centurias antes por la falda de la colina que asoma al Valle. Sólo quedaron en ella sus monumentos<sup>7</sup>, lo que la convirtió en una suerte de Acrópolis sobrevenida, severamente mutilada<sup>8</sup>. Las relaciones topológicas que mantuvieron entre sí y con la edilicia residencial han desaparecido, dando paso a otras nuevas que se constituyen, *per se*, en materiales para operar de nuevo desde la Arquitectura (figura 2).

#### EL ALCÁZAR

El proceso de brutal degradación también ha afectado al Alcázar: Falto de utilidad militar desde comienzos del

siglo XVI, se transformó en el Palacio del marqués de Estepa. Fruto de este cambio de uso se realizaron amplias aunque poco sólidas obras de adaptación de las que apenas quedan vestigios. Abandonado también por los marqueses a partir del siglo XVIII, sufrió continuas acciones de saqueo de sus mejores elementos constructivos, que hoy pueblan las más opulentas casas de la Estepa moderna. El grado de deterioro material y de pérdida de valor simbólico del Alcázar llegó al punto de que, junto a sus lienzos oriental y septentrional, se edificara el cementerio general de Estepa: la ciudad de los vivos había dado paso, finalmente, a la ciudad de los muertos. Una desafortunada ampliación del camposanto sembró, al socavar la cimentación de este último lienzo, las causas

7. Vocablo que utilizamos en el sentido adelantado por Rossi; por ello en el análisis de un monumento no es lícito hablar en "términos puros de figurabilidad", resulta mucho más justo investigar "su significado, su razón, su estilo, su historia" (ROSSI, Aldo: *L'Architettura della città*; trat. cast.: *La arquitectura de la ciudad*, 7<sup>a</sup> ed., GG, Barcelona, 1986 (1971) [1966], p. 204).

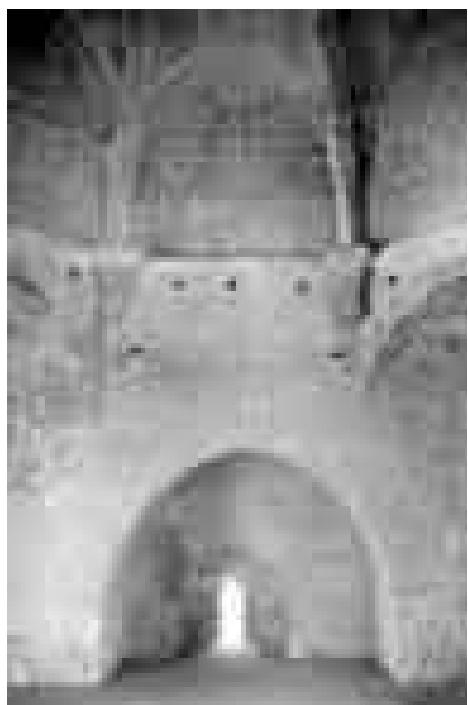
8. PAVÓN TORREJÓN, Guillermo y POZO Y BARAJAS, Alfonso del: *Plan Director del Conjunto Patrimonial del Cerro de San Cristóbal. Documento de presentación*, inéd., Sevilla, 1998, 16 pp.



3



4



5

3. Vista del interior del Alcázar desde la plataforma intermedia de acceso a la Torre del Homenaje, 1999.

4. Vista de la Torre del Homenaje desde el interior del Alcázar. Delante de ella, el ángulo murario islámico mejor conservado del deteriorado conjunto, 1999

5. Sala del Homenaje.

de la caída, ya en pleno siglo XX, de gran parte de la estructura muraria islámica.

En los años 70 se produjo una remoción general de los estratos edilicios postmedievales del Alcázar, resultado de una mal entendida noción de patrimonio, que valoraba sólo los vestigios monumentales, desestimando la edilicia doméstica. Esta desacertada acción constituye el eslabón contemporáneo de una larga historia. De hecho, la ocupación antrópica del Alcázar a lo largo de casi tres mil años de duración ha devenido, como un resultado inapelable de la historia, en un espacio complejo y torturado. Sus múltiples capas –turdetanas<sup>9</sup>, libio-púnicas, romanas, visigóticas, musulmanas, cristianas medievales, modernas y contemporáneas- dibujan un palimpsesto de difícil interpretación. No podemos, pues, considerar en modo alguno los restos del Alcázar como un producto congelado en el tiempo. Se trata en cambio de una entidad mucho más rica. Para operar sobre ella, una arquitectura crítica debe ahondar en el conocimiento de las fuentes arqueológicas, documentales y bibliográficas. El proyecto que mostramos está informado absolutamente por esa convicción, y se plantea como una etapa más, probablemente no la última, de los cambios que han alterado y habrán de alterar este legado cultural en el futuro.

Al comenzar el proyecto, tras siglos de incuria y dudosas prácticas arquitectónicas, sólo se conservaban de la estructura militar el arranque de los muros y algunos lienzos muy deteriorados. El resto se había desvanecido (figura 3). De hecho, el grado de arrasamiento del Alcázar era tal, que se conocía popularmente como “El Torreón”, por ser la torre albarrana lo único en buen estado, obviándose así el resto de la edificación. Ciertamente los vestigios conservados ofrecían una sobrecogedora imagen (figura 4): Sólo la Torre del Homenaje, a causa de su robustez, parecía desafiar los estragos del tiempo y los ultrajes de los hombres<sup>10</sup>.

#### LA TORRE DEL HOMENAJE

La Torre es un soberbio ejemplo, cierto que bastante atípico, del proceso tipológico desarrollado por la Orden de Santiago. Podemos encontrar muchas variaciones del tipo<sup>11</sup> en el suroeste de España, territorio<sup>12</sup>, entre otros, en que la Orden hizo la guerra desde el siglo XII hasta el XV. Mandada construir por el trigésimo tercer Maestre, don

Lorenzo Suárez de Figueroa, su blasón, esculpido en la base de la Torre, aporta un preciado dato cronológico: la sitúa en el tiempo que media desde el 28 de octubre de 1387, en que fue elegido maestre, hasta el 19 de mayo de 1409<sup>13</sup>.

La Torre es, en verdad, una máquina de guerra. Completamente masiva en su parte inferior<sup>14</sup>, en la superior alberga un único espacio: el último reducto de la defensa, una hermosa cámara cuadrada, cubierta con una bóveda ochavada de crucería octogonal. El acceso se produce por una galería abovedada, siendo los otros huecos existentes dos ventanas y una tronera, todas ellas alojadas en amplios huecos de arcos apuntados (figura 5). Desde la cámara se sube a través de tres tramos de empinada escalera hasta la cubierta.

Exteriormente se nos presenta como un paralelepípedo de planta cuadrada de 13 m de lado y 26 m de altura, lo que define una intencionada esbeltez de 2:1. Todos sus lados son exteriores al recinto del Alcázar, produciéndose la comunicación entre ambas estructuras por la cara oriental. El grosor de los muros es de 2,75 m. Son, pues, lo suficientemente recios como para

garantizar las necesidades tanto de la construcción como de la defensa.

La cubierta, plana, perdió hace tiempo sus almenas y está acabada en la actualidad con piezas cerámicas. En ella se destaca un elemento añadido en intervenciones recientes con el que se cubre el desembarco de la escalera en la cubierta. Dicha protuberancia produce un fuerte y molesto impacto visual, y es ajena por completo a la composición de la Torre (v. figura 4).

Un primer reconocimiento de la estructura revela que la Torre está separada de los muros musulmanes por un estrecho vacío, y conectada con el viejo sistema defensivo a través de una mole triangular. En el intersticio entre la mole y la muralla existe un aljibe (figura 6). En la sección podemos ver la muralla, el aljibe, la mole triangular, el vacío y la Torre (figura 7).

Los vestigios de los dos lienzos musulmanes conexos presentaban grandes huecos, ajenos a toda idea de defensa e incluso de una mínima lógica constructiva. Debieron abrirse en el siglo XVI, la época de la transformación del Alcázar en Palacio, tras la obtención por parte de la acaudalada familia genovesa Centurión del

9. JUÁREZ MARTÍN, José María: *Intervención arqueológica preventiva en la antigua alcazaba de Estepa. Excavación de estructuras proto-históricas. Memoria final*, inéd., Estepa, 2005, s/p. [60 pp. + 23 figs. + 10 fichas + 14 planos + 6 lám.].
10. HERNÁNDEZ DIAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN DELORME, Francisco: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla, 1939/1955*, T. IV, p. 86.
11. El concepto de *tipo*, fundamental para la comprensión y el proyecto en las arquitecturas históricas ha sido objeto de una fértil discusión disciplinar, especialmente en Italia y en España a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Hitos señalados de esta discusión son los siguientes:
- MURATORI, Saverio, *apud* CANIGGIA, Gianfranco: "Lettura delle preesistenze antiche nei tessuti urbani medievali", en *Atti del Centro studi e Documentazione sull'Italia Romana V*, Milán, I. Ed. Cisalpino-La Godardica, 1973, p. 68; trad. cast.: *Lectura de las preexistencias antiguas en los tejidos urbanos medievales*, en POZO Y BARAJAS, Alfonso del, ed.: *Análisis Urbano. Textos: Gianfranco Caniggia, Carlo Aymonino, Massimo Scolari*, IUCC, Sevilla, 1997.
- ROSSI, Aldo: *L'Architettura ... cit.* 1986, pp. 78-79, 113.
- AYMONINO, Carlo: "Lo studio dei fenomeni urbani" en AA. VV.: *La città di Padova*, Roma, Officina edizioni, 1970, p. 83; trad. cast.: POZO Y BARAJAS, Alfonso del: *Análisis Urbano ... cit.* 1997.
- MARTÍ ARÍS, Carlos: *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993.
12. GARRIDO SÁNCHEZ, Manuel: *Arquitectura militar de la Orden de Santiago en Extremadura*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1989.
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, Gracia y GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle: "La arquitectura de la Orden de Santiago en Andalucía", en GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle, ed.: *La arquitectura de las órdenes militares en Andalucía. Conservación y restauración*. Universidad de Huelva, (en prensa). Agradecemos a ambas profesoras, conocedoras en su día de nuestro proyecto, el generoso gesto de compartir su investigación, aún inédita.
13. AGUILAR Y CANO, Antonio: *Memorial Ostippense*, inéd., Estepa, 1886, p. 403.
14. Esta característica es inusual en el conjunto de las torres construidas por la Orden. En el entorno local siempre ha rodeado a la construcción de un cierto halo de misterio y, de hecho, ha propiciado frecuentes intentos de perforación a la búsqueda de míticos tesoros. En nuestra opinión la decisión de macizar la mitad inferior de la Torre, así como la totalidad de la mole responde a una cuestión defensiva, dado el carácter albarroño de la estructura. Las torres vigías romanas dispersas, como la cercana del Gandul, por el territorio adoptan esta misma disposición defensiva.



6

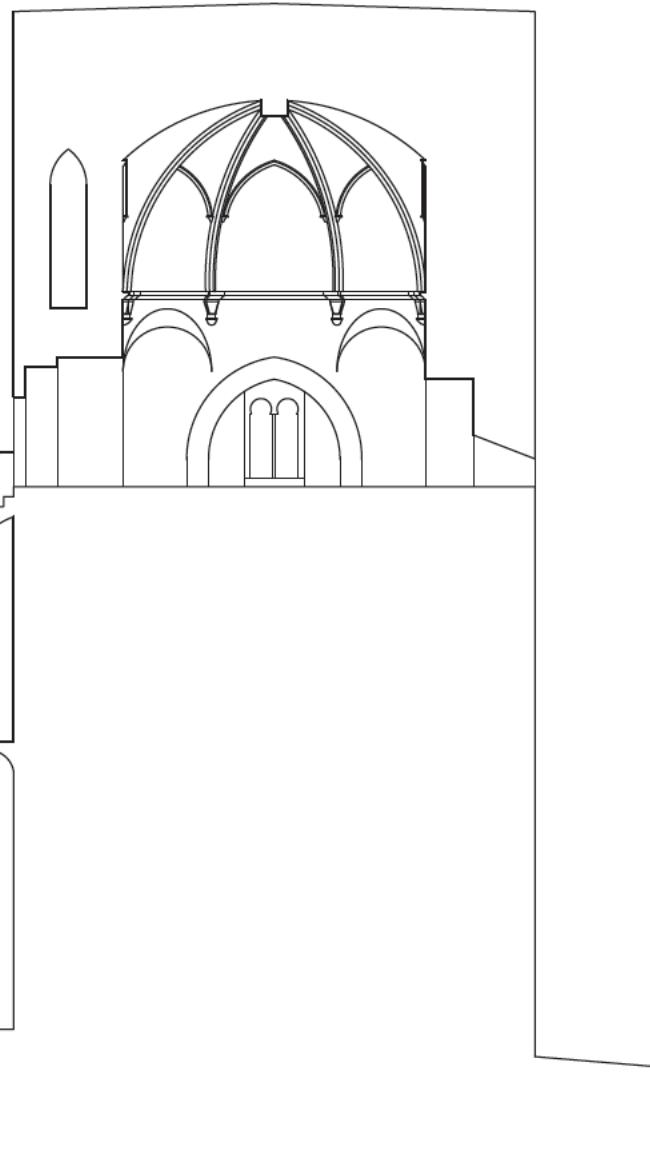
6. Esquema en planta de la obra de la Orden de Santiago y los lienzos musulmanes adyacentes. Interpretación de los autores sobre el levantamiento del estado previo, 2001

7. Sección AA del estado previo, 2001.

8. Acceso a la Torre del Homenaje, segundo tramo: pasarela en pendiente, 2000.

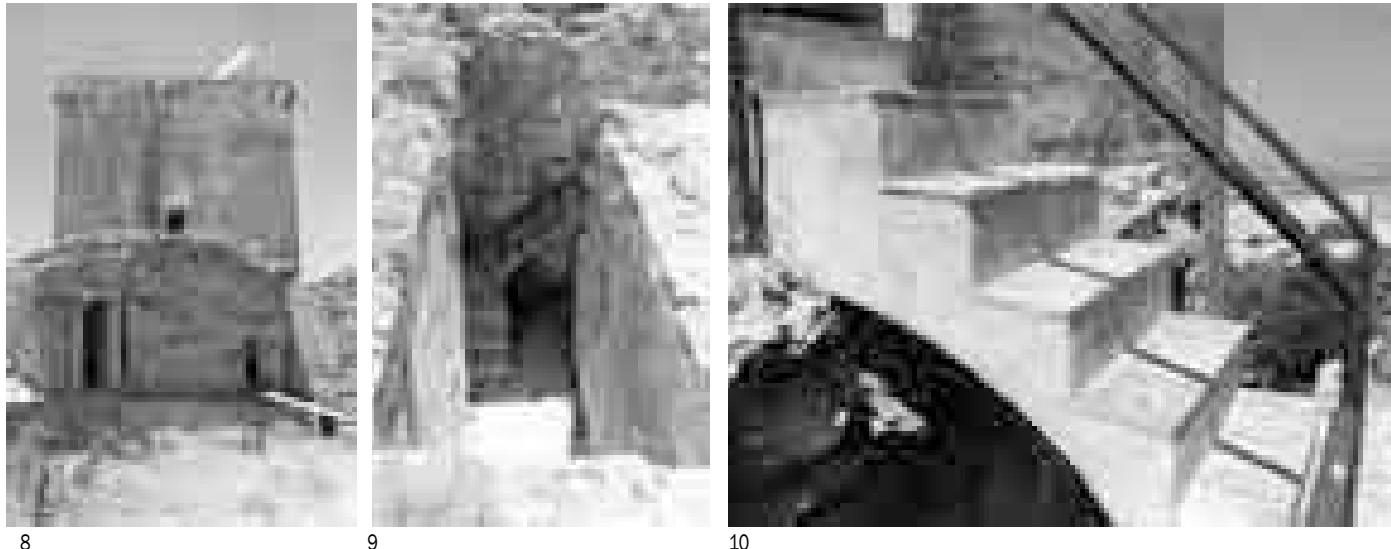
9. Acceso a la Torre del Homenaje, tercer tramo: arranque de escalera en el interior del aljibe, 2000.

10. Acceso a la Torre del Homenaje, cuarto tramo: escalera-puente de conexión con la entrada de la Torre, 2000.



0 1 2 3 4 5 10 m

7



8

9

10

recién creado Marquesado de Estepa<sup>15</sup>. De dichos huecos queda a la vista parte del que horadó el lienzo norte, al que causó su ruina puntual por obvias razones estructurales (v. figura 4).

Ante la devastación general de la ciudadela y la casi desaparición material de lo que en un tiempo pasado fue Alcázar y luego Palacio, la Torre del Homenaje, último testigo prácticamente inalterado del antiguo complejo militar, parece emanar a través de su austera silueta un aura vetusta que nos hace entrever los valores que otrora singularizaron este enclave.

#### EL SISTEMA DE ACCESOS ACTUAL

El proyecto que nos ocupa tenía como objetivo principal la mejora del acceso a la Torre del Homenaje, aunque sería más ajustado a la verdad hablar de la creación de un nuevo acceso, pues el que existía en el año 2001, precario y peligroso para el tránsito, no se correspondía en absoluto con el original.

Además de adecuar el acceso, el Ayuntamiento pretendía utilizar la amplia cubierta de la Torre a modo de *belvedere* -desde su altura se domina visualmente el Valle- donde celebrar reuniones de carácter cultural o protocolario. En este sentido, el Alcalde era consciente del poder simbólico que todavía hoy conserva la Torre.

Por entonces el acceso, resultado de una acción rehabilitadora anterior obviamente falta de medios, se

producía en varios tramos: el primero cruzaba el vacío del Alcázar siguiendo un recorrido no cualificado que impedía la comprensión del itinerario original. Un segundo tramo en pendiente nos llevaba desde la rasante del patio de armas al interior del aljibe y se resolvía mediante una rampa de piso de madera y estructura metálica, que perforaba bárbaramente el lienzo de muralla (figura 8). El tercer tramo de subida transcurría en el interior del estrecho aljibe, a través de una escalera de muy altas tabicas y trazado sumamente tortuoso (figura 9), labrada en parte en uno de los muros. Finalmente, un tramo de escalera construida a modo de puentecillo conducía al esforzado escalador desde la mole hasta el interior, a la Sala del Homenaje (figura 10).

A la vista de lo expuesto este sistema de ascenso debía ser indiscutiblemente reemplazado, pero, a decir verdad, tampoco era fácil pensar en otro alternativo capaz de salvar esa altura -once metros, casi cuatro pisos de los de ahora- sin distorsionar irreparablemente la naturaleza de aquel espacio.

#### LOS MANUSCRITOS ENCONTRADOS EN MADRID

La solución a este problema mal definido, y sin embargo básico para la redacción del proyecto, no podía surgir únicamente de intuiciones provenientes del mundo de la artisticidad ni mucho menos del uso convencional de estrategias formalistas tan propias del oficio de arquitecto

15. HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN DELORME, Francisco: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla, 1939/1955*, T. IV, p. 86.

11. Levantamiento del Alcázar santiaguista. Miguel de Beyçama y Sancho de la Garra, 1543. Calcografía del original existente en el A.H.N.

12. Pormenor del plano de 1543, que muestra el área de influencia funcional de la Torre del Homenaje

en nuestros días. Se hacía necesaria una vuelta de tuerca definitiva en el proceso de formación de conocimiento sobre la realidad en la que había que intervenir<sup>16</sup>: La indagación debería centrarse en el descubrimiento del acceso original.

Dada la carencia de aportaciones operativas procedentes de las sucesivas campañas arqueológicas que se habían verificado sobre el Alcázar, se inició una serie de pesquisas acerca de las fuentes bibliográficas y documentales existentes. La revisión de las obras de los cronistas locales –el Padre Barco (1788)<sup>17</sup> y Antonio Aguilar y Cano (1886)<sup>18</sup>- se convirtió en una labor prolífica y escasamente fértil. Como productos que son de sus respectivos momentos históricos, carecían de instrumentos científicos para evaluar la distinta importancia de los retazos de información que recogieron. Su lectura aportó, no obstante y por exclusión, la certeza de que dicho acceso ya no existía al menos desde finales del siglo XVIII.

Los intentos de investigación en el Archivo del Marquesado de Estepa, actualmente subsumido en el Archivo del Duque del Infantado, resultaron infructuosos. De hecho, el Duque actual y el Consistorio de Estepa mantienen desde hace años una negociación no exenta de tiranteces acerca de la digitalización del depósito y su cesión a la ciudad. El distanciamiento coyuntural entre ambas instancias impidió la revisión de documentos sin duda importantes para la mejor comprensión del periodo de la transformación del Alcázar en Palacio y su devenir posterior, hasta su casi completa desaparición.

Había que volver la mirada hacia una etapa anterior: la de la Encomienda de la Orden de Santiago, sobre la cuál los datos conocidos hasta el momento eran fragmentarios y dispersos. Existía, sí, una publicación sobre la etapa final del dominio santiaguista, pero en su redacción responde a criterios historiográficos ajenos, en principio, al mundo disciplinar de la Arquitectura<sup>19</sup>.

Entonces apareció, procedente del Archivo Histórico Nacional, una gavilla de manuscritos denominados *Actas de los Visitadores de la Orden de Santiago*, entre los que figuraba un documento providencial. Se trata de un levantamiento a mano alzada de la arquitectura de la fortaleza tal como se encontraba en 1543<sup>20</sup>, cuando la Orden de Santiago hubo de ceder todas sus propiedades en Estepa al emperador Carlos I -a la sazón Gran Maestre de todas las Órdenes Militares-, a quien le urgía para hacer frente a los costos de la guerra en Europa.

El levantamiento fue realizado por los vizcaínos Miguel de Beyçama y Sancho de la Garra, maestros de cantería a cuyo cargo estaban las obras de la Iglesia Mayor de la villa. Con dicho plano cuantificaban las obras de reparación del maltrrecho Alcázar<sup>21</sup>. Sometido a comprobaciones métricas sobre el terreno tendentes a verificar su grado de exactitud, se dedujo que, aunque las relaciones topológicas representadas en el mismo eran correctas, existía un cierto número de distorsiones geométricas, lo cual relativizaba su valor como documento de trabajo (figura 11).

16. La restauración es una operación que debe tener un carácter excepcional. Tiene como fin conservar y revelar los valores estéticos e históricos del monumento y se fundamenta en el respeto a la esencia antigua y los documentos auténticos ... La restauración estará siempre precedida y acompañada de un estudio arqueológico e histórico del monumento. ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios Histórico-Artísticos): Artículo 9 de la Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de Monumentos y los Sitios Histórico-Artísticos (Carta de Venecia), 1964.

17. BARCO, Alejandro: *La antigua Ostippo y actual Estepa*, ms. 1788, reed. facsim., Estepa, 1994.

18. V. nota 13.

19. GARZA CORTÉS, Rosario: *La villa de Estepa al final del dominio santiaguista*, Estepa, 1996.

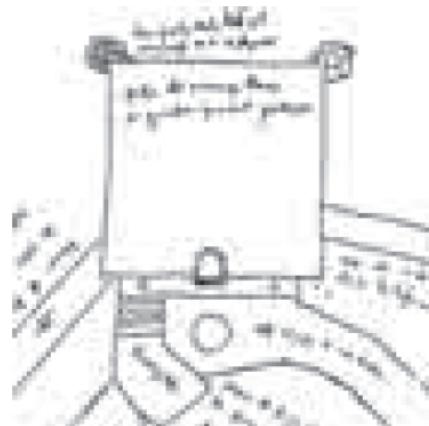
20. Miguel de Beyçama y Sancho de la Garra: *Plano del Alcázar de Estepa*, 1543, Archivo Histórico Nacional, Madrid. Calcografiado por Antonio Rivero Ruiz.

21. Expediente redactado con motivo de obtener un presupuesto pormenorizado de las obras de reparación y consolidación a realizar en el complejo edificado del Alcázar de Estepa, en el año de 1543, que acompaña al plano cit. Archivo Histórico Nacional, Madrid. Transcrito por Antonio Rivero Ruiz.

22. Anaparástasis: Restitución gráfica ideal en tres dimensiones de un conjunto arquitectónico o edificio pretérito, parcialmente desaparecido. Se trata de una perspectiva militar elevada sobre el trazado en planta de los vestigios constructivos reconocibles. Para la definición de las alturas, en general altamente especulativa, se toman como referencias las de los elementos emergentes, si aún existen; el conocimiento previo de los tipos arquitectónicos o edificios identificados; y la resistencia de los materiales y técnicas constructivas presuntamente empleadas originalmente. Un ejemplo pionero y memorable de esta práctica en nuestra intrahistoria disciplinar lo constituye la *Anaparástasis del barrio extramuros del castro de Coaña*, realizada por Antonio García y Bellido en 1942, ahora en m. a.: *Urbanística de las grandes ciudades del mundo antiguo*, 2<sup>a</sup> ed. acrecida, C.S.I.C, Instituto Español de Arqueología, Madrid, 1985, fig. 148.



11



12

Independientemente del altísimo valor que ese documento tiene para el conocimiento de la totalidad del recinto, haremos aquí un uso de él abocado específicamente a este proyecto, limitado como ya se comentó en sus objetivos. A tal efecto, el pormenor del plano que aparece en la figura 12 nos da algunas claves sobre el itinerario original de ascenso desde el patio de armas del Alcázar hasta la Torre.

Así, en la parte inferior de la figura aparece, inserta en la muralla, una *torrecilla*, -de este modo la denomina el dibujante- que está volcada hacia el interior del recinto, lo que en primera instancia nos informa de su carácter no

defensivo. En su coronación, sobre una plataforma intermedia que unifica las obras islámica y cristiana, advertimos una zanca de escalera de seis tabicas que, a cielo abierto, comunica con el puente abovedado que une Alcázar y Torre a todo lo largo de su cara oriental, en cuyo centro se sitúa la entrada a la cámara. Un itinerario, pues, acodulado, disuasorio de posibles ataques en tromba a la Sala del Homenaje. Se realizó entonces una *anaparástasis*<sup>22</sup> parcial, sobre la base del levantamiento antes mostrado (v. figura 6), que permitió verificar la viabilidad funcional del sistema de acceso hipotetizado.

13. Estado previo de la plataforma intermedia. Las pérdidas de material hacen irreconocible su forma.



13

En tanto no se produzcan nuevos hallazgos documentales o interpretaciones alternativas, cabe suponer que en el interior de dicha *torrecilla* se alojara la mayor parte de la escalera de ascenso a la Torre, justamente la que conduciría desde la rasante del Alcázar hasta esa plataforma intermedia, de planta trapezoidal, donde pude apreciarse el brocal circular del aljibe (v. figura ant.). Del examen atento del fragmento del plano de los maestros de cantería, se deducen algunas características de esa *torrecilla*: Por sus pequeñas dimensiones en planta, y dado que debía alojar en su interior la escalera, sus muros perimetrales no podían ser gruesos; seguramente se construyeron de cantería de piedra caliza, el material abundante y cercano que revistió todo el Alcázar. Nos hablariamos entonces ante una torre ligera, sobrepuesta al lienzo islámico, construida a la vez que la Torre del Homenaje, de la que sería antesala necesaria.

Parece, pues, evidente que todo el sistema descrito -*torrecilla*, plataforma, escalera a cielo abierto, puente y Torre- se superpuso a la estructura edificatoria del Alcázar árabe. Apenas nada resta, hoy día, de este sofisticado

itinerario: Tan sólo podía reconocerse la coronación de la plataforma intermedia, que había sufrido tales grados de pillaje y de erosión que se presentaba al observador más como un paisaje geológico que como una manufactura (figura 13); la escalera a cielo abierto había desaparecido totalmente, en tanto que del puente se conservaban fragmentos del arranque del lado de la Torre del Homenaje.

El comitente, seguidor atento del curso de la investigación y de sus progresivos resultados, esperaba que fructificaran en lo que en el ámbito disciplinar se define como una *anastilosis*, esto es, una reconstrucción del sistema de acceso idéntico al original, no solamente en su forma sino en el uso de los materiales y técnicas constructivas que se utilizaron en aquel momento inicial. Pero, afortunadamente para la Arquitectura, ello no era posible, ni aún aconsejable, por varias razones:

En primer lugar para abordarla sólo se contaba con el levantamiento de 1543 que, como se ha dicho antes, no era del todo fiable. Las catas arqueológicas efectuadas en la zona de la presunta ubicación de la *torrecilla* no arrojaron resultado alguno: sólo se encontró

23. ICOMOS: Carta de Venecia, 1964:

Artículo 9. [El] límite [de la restauración] está allí donde comienza la hipótesis; en el plano de las reconstituciones basadas en conjeturas, todo trabajo de complemento reconocido como indispensable por razones estéticas o técnicas aflora de la composición arquitectónica y llevará la marca de nuestro tiempo.

un estrato de relleno de acarreo contemporáneo de una potencia de cinco metros. Y el examen del lienzo islámico norte, sobre el que se habría apoyado, no mostraba señales de imbricación de la estructura santiaguista. Probablemente desaparecieron en la época palacial, cuando estos muros próximos a la Torre del Homenaje fueron sometidos a una fuerte manipulación. De la *torrecilla* no quedaba, pues, ningún vestigio.

En segundo lugar, pero no por ello menos importante, la *anastilosis*, un procedimiento decimonónico que en su momento sembró Europa de falsos románicos y falsos góticos, no goza ya de ningún crédito en las teorías posteriores de intervención en el patrimonio histórico, pues impide diferenciar lo nuevo de lo antiguo y oculta la rica sucesión de cambios que ha sufrido el monumento a lo largo de su historia, para ofrecernos a cambio una tan sólo de sus fases<sup>23</sup>.

#### EL SISTEMA DE ACCESO PROYECTADO

Procederemos ahora a evidenciar, en la medida de lo posible, las claves internas del proyecto. Decimos esto porque proyectar y explicar lo proyectado son procesos intelectivos muy diferentes: Proyectar es un proceso esencialmente dialéctico, que se inicia en el momento mismo del análisis y termina abruptamente cuando se concluye la obra, en el que se concitan

intuiciones, certezas fragmentarias, ensañaciones, hallazgos, evaluaciones parciales y, en definitiva, todo el bagaje cultural y afectivo del arquitecto –en este caso, de los arquitectos. Explicar lo proyectado exige, en cambio y en nuestra opinión, una racionalización de lo vivido en la que únicamente tienen cabida los elementos transmisibles de ese apasionante, oscuro y a veces contradictorio proceso que constituye el proyectar Arquitectura<sup>24</sup>.

Una primera decisión de proyecto consistió en desestimar el inculto itinerario de ascenso preexistente, pues incluso con mejoras o implementaciones, era inaceptable tanto desde el punto de vista de la arquitectura, como desde el de la mera seguridad física de los visitantes. Sin ánimo, por otra parte, de buscar una restauración que habría de ser más que dudosa, se optó en cambio por una reinterpretación del desaparecido itinerario original. Una operación que pretendía recuperar algunos de los espacios y de los volúmenes pretéritos, así como ciertas sensaciones y percepciones visuales análogas a las que pudieran sentirse antaño en aquel sitio.

Tres son los elementos que componen el sistema de acceso proyectado: Una nueva torre-escalera, una nueva plataforma intermedia y, finalmente, una pasarela de desembarco en la Torre del Homenaje. Dadas las limpias relaciones sintácticas que se establecen

**Artículo 11.** Las valiosas aportaciones de todas las épocas en la edificación de un monumento deben ser respetadas, puesto que la unidad de estilo no es un fin a conseguir en una obra de restauración. Cuando un edificio presenta varios estilos superpuestos, la desaparición de un estadio subyacente no se justifica más que excepcionalmente ...

**Artículo 12.** Los elementos destinados a reemplazar las partes inexistentes deben integrarse armoniosamente en el conjunto, distinguiéndose claramente de las originales, a fin de que la restauración no falsifique el documento artístico o histórico.

*Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español:*

**Artículo 39**

2. En el caso de bienes inmuebles, las actuaciones ... irán encaminadas a su conservación, consolidación y rehabilitación y evitarán los intentos de reconstrucción, salvo cuando se utilicen partes originales de los mismos y pueda probarse su autenticidad. Si se añadiesen materiales o partes indispensables para su estabilidad o mantenimiento, las adiciones deberán ser reconocibles y evitar las confusiones miméticas.

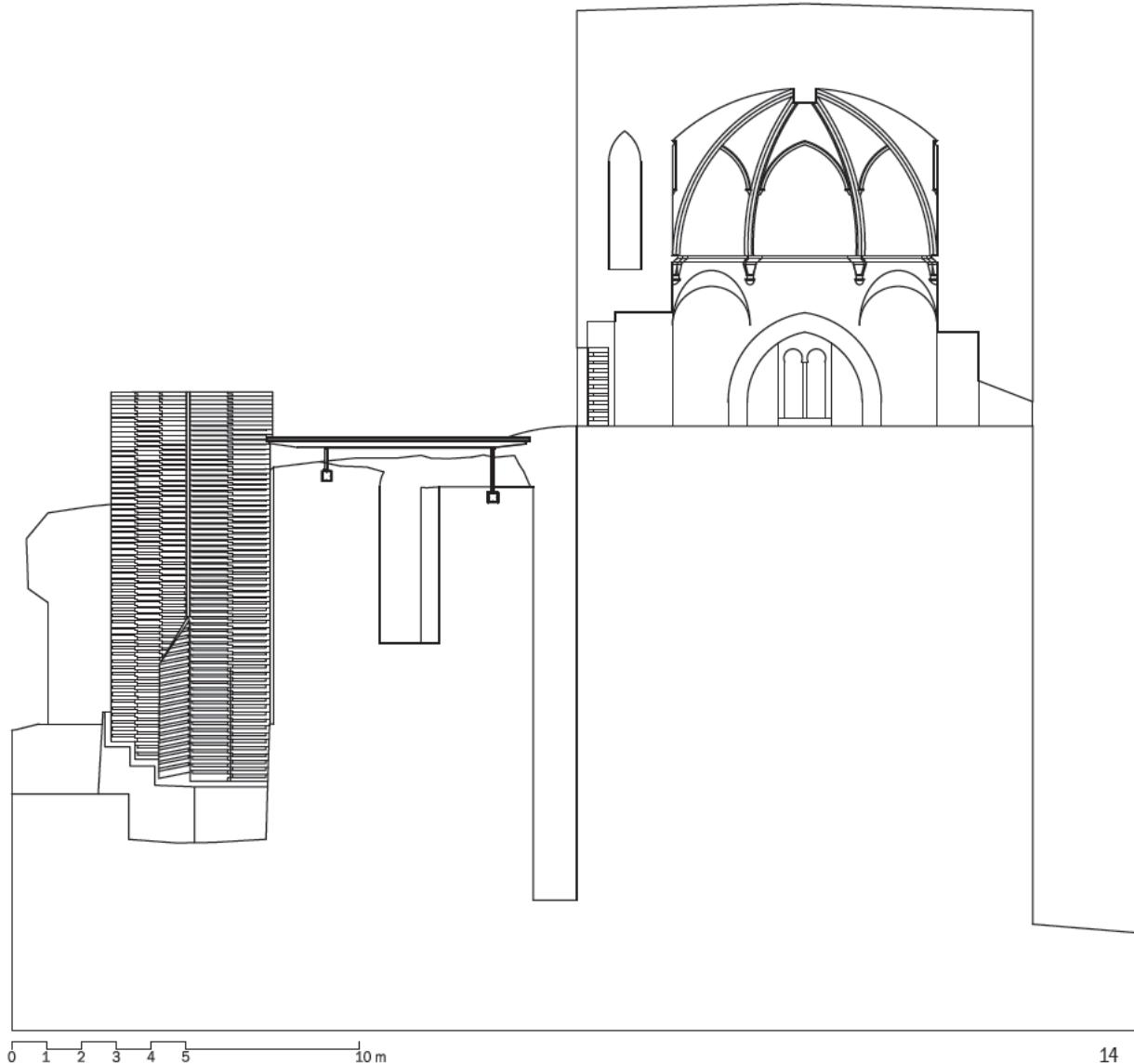
3. Las restauraciones de los bienes a que se refiere el presente artículo respetarán las aportaciones de todas las épocas existentes.

*Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía.*

**Artículo 20.3.** En el caso de bienes inmuebles, las actuaciones evitarán los intentos de reconstrucción, salvo cuando en su reposición se utilicen algunas partes originales de los mismos o se cuente con la precisa información documental y pueda probarse su autenticidad. Si se añadiesen materiales o partes indispensables, las adiciones deberán ser reconocibles y evitar confusiones miméticas.

24. Justo es recordar, en este momento de la exposición, la fascinación un tanto paralizante que sentíamos ante la rotunda belleza de la ruina que íbamos a alterar necesariamente. Para abundar, a través de una lúcida reflexión, en la estética de la ruina v. DORFLES, Gillo: *Elogio della disarmonia*; trad. cast. *Elogio de la inarmonía*, Lumen, Barcelona, 1989, pp. 111-126.

14. Sección transversal del proyecto.  
 15. Alzado oriental de la torre-escalera.  
 16. Detalle del interior de la torre-escalera.



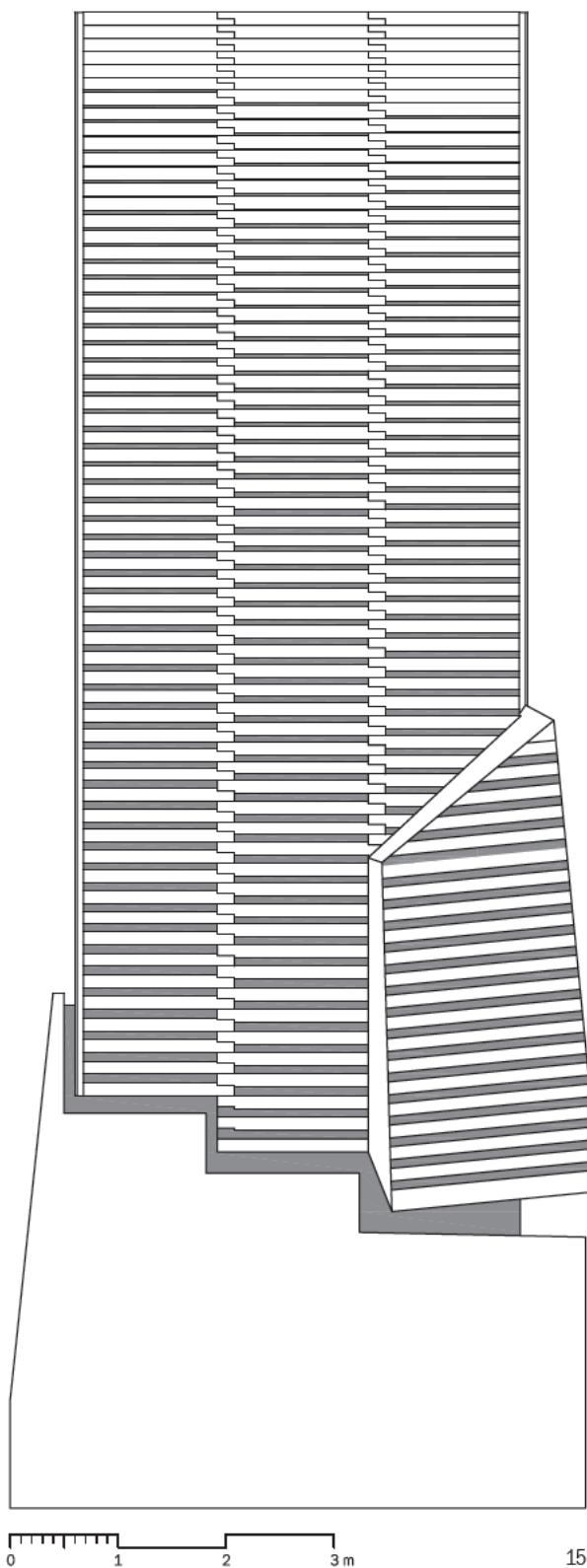
entre ellos, consideramos procedente, a efectos de su análisis crítico, el tratarlos de manera independiente (figura 14).

#### LA NUEVA TORRE ESCALERA

Se ideó, así, crear una *torrecilla* similar en ubicación y dimensiones a la desaparecida, que alojara, como aquélla, la escalera de ascenso a la plataforma intermedia. Pero esta nueva torre no ha pretendido suplantar a su antecesora medieval: a nadie escapa que de esta última exis-

te un cierto grado de duda acerca tanto de su posición exacta, como de su entorno construido, o de su propia arquitectura. Y se expresa la ambigua relación entre ambas proyectando la nueva en materiales contemporáneos, en lugar de cantería.

Así, la torre-escalera se ha resuelto con una fina estructura de acero, que dibuja tanto el volumen como las zancas de la escalera, y una plementería de tablas de madera de iroko cuya tecnología de montaje anuncia que no es, ni pretende parecer, estructural. Las tablas, prietas



15

25. Para profundizar en el papel de la noción de inversión simétrica en las relaciones de parentesco, v. LÉVY-STRAUSS, Claude: *La pensée sauvage*; trad. cast.: *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1970 (1964) [1962].



16

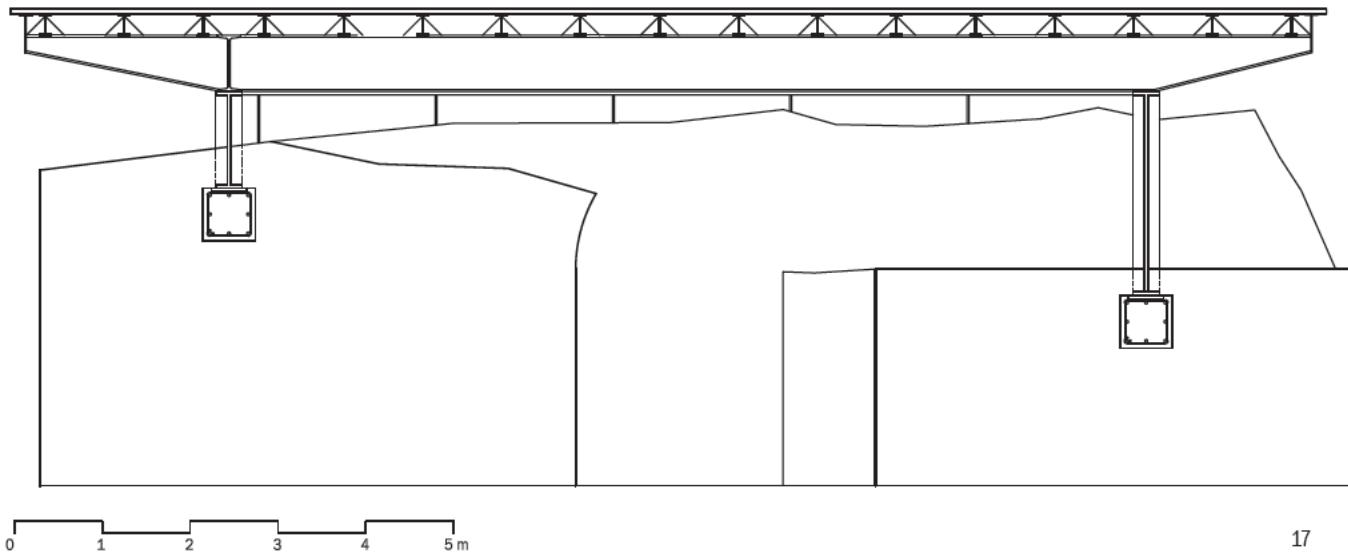
en la cúspide se van separando a medida que descendemos a su base. De este modo se hace desvanecer gradualmente su corporeidad a medida que se acerca al suelo, ya que según nos aproximamos a él las incógnitas se acrecientan. Sin embargo mantiene un perfil neto contra el cielo, tal como la vieja torre debió hacer (figura 15). Con esta disposición se consigue un segundo efecto, esta vez destinado al visitante: a medida que asciende va perdiendo la visión del paisaje, para recuperarla sorpresivamente al final de la subida. La lucha entre las lámas de madera y la centelleante luz del sur crea en ocasiones una atmósfera abstracta (figura 16).

La plementería de madera evoca, además y por un curioso efecto de inversión simétrica, las torres de asalto medievales que seguramente acosaron más de una vez a los viejos muros del Alcázar. La inserción de la nueva torre en su entorno adquiría, así, un cierto aire de parentesco<sup>25</sup> sobrevenido que contribuye a legitimarla a ojos del observador.

#### LA PLATAFORMA INTERMEDIA

La torre-escalera es autoportante: no se apoya en la muralla, a la que sin embargo se aproxima

17. Plataforma intermedia. Sección transversal.
18. Perimetración de vigas de acero de alma llena y canto variable.
19. Estructura de vigas de acero portantes de gran canto.
20. Estructura secundaria de acero.
21. Entarimado de dueñas machihembradas de madera de iroko.



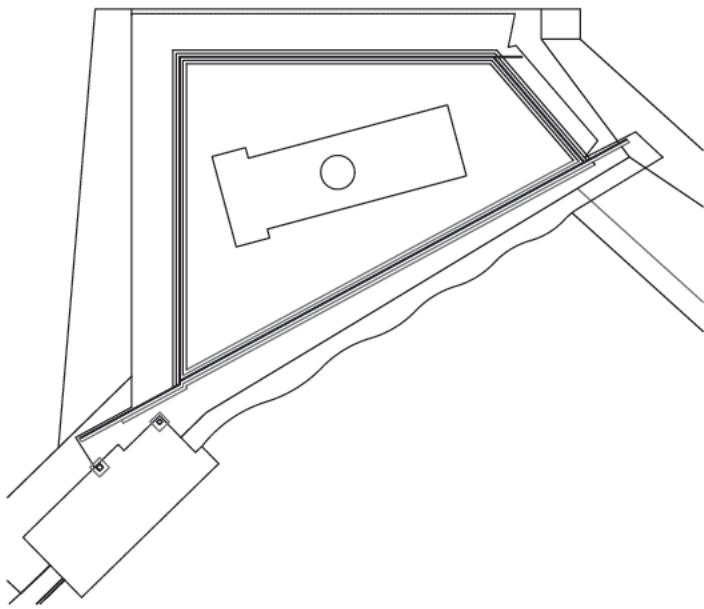
17

extraordinariamente para rememorar el adosamiento de la torre primitiva. Nos conduce directamente a la nueva plataforma intermedia. Ésta evoca a la original -concebida para las necesidades de la defensa-, pero adapta su forma y dimensiones al nuevo programa funcional. Este plano intermedio constituye, de hecho, la propuesta alternativa de *belvedere* en la cubierta. Así se mantiene a la Torre del Homenaje relativamente intacta, a salvo de transformaciones gratuitas.

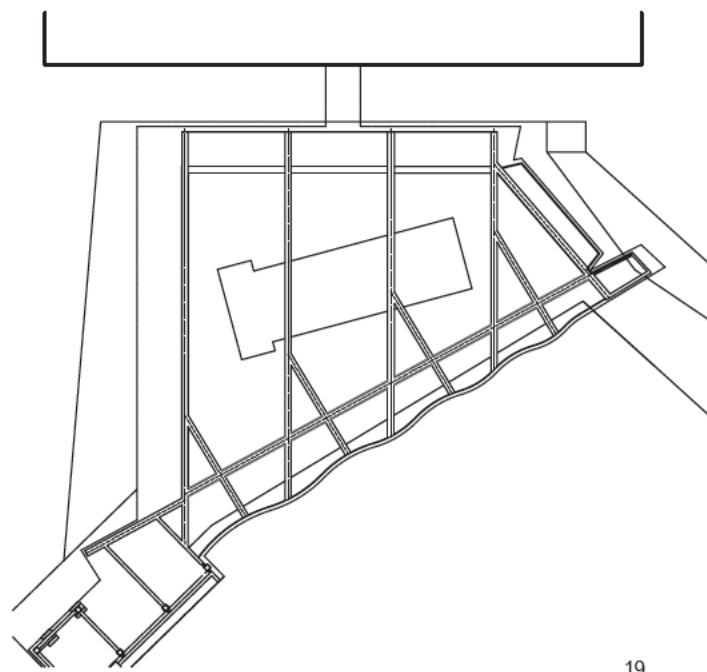
Construida también en acero y madera, la plataforma se propone como un plano ingravido, levitante sobre la irregular, deprimida topografía de la plataforma de tapial y cantería original, a la que apenas modifica (v. figura 13). Este efecto de levitación aparente se obtiene dejando en generoso vuelo los cuatro bordes del *belvedere*, que se

apoya finalmente sobre una viga corrida de alma llena dispuesta con un retranqueo mínimo de un metro, paralelamente al perímetro de la plataforma original. Su canto es cambiante de acuerdo, punto a punto, con la cambiante topografía de los restos de la antigua plataforma (figuras 17 a 21).

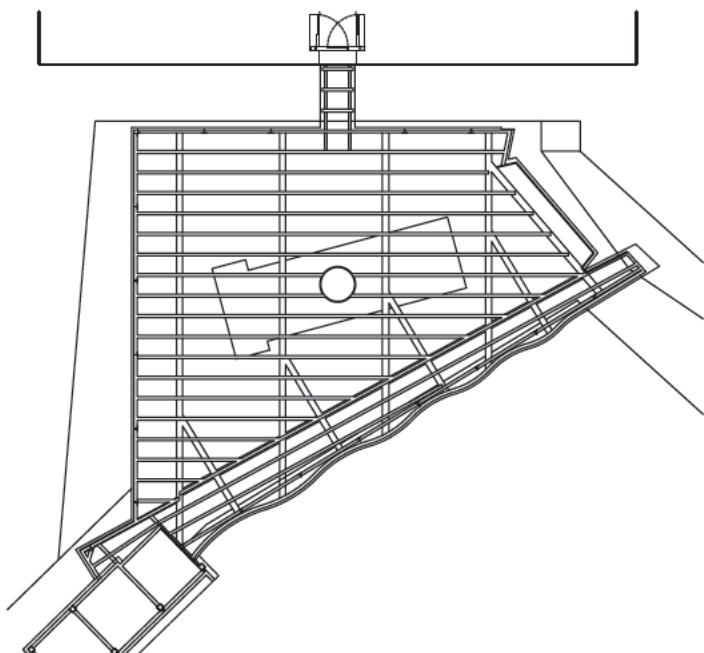
El diseño final de la plataforma, hiperespecífico, es sensible a las relaciones topológicas que se plantean en sus bordes (figura 22). Dos de sus lados están por su geometría asociados con la Torre cristiana y, de algún modo participan de su severa arquitectura. Pero los otros dos bordes son más libres, y en el proyecto juegan el papel de intensificar la acción del *belvedere*, que prácticamente cuelga en el aire sobre el valle (figura 23).



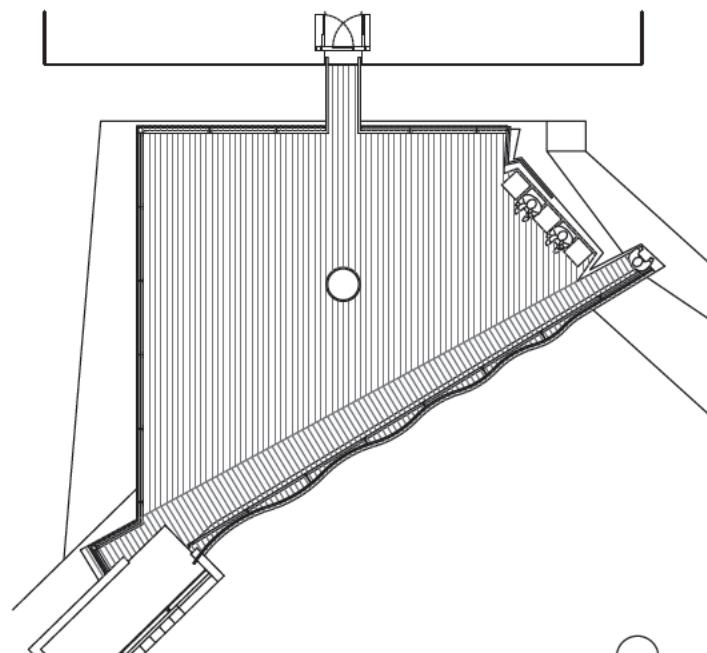
18



19

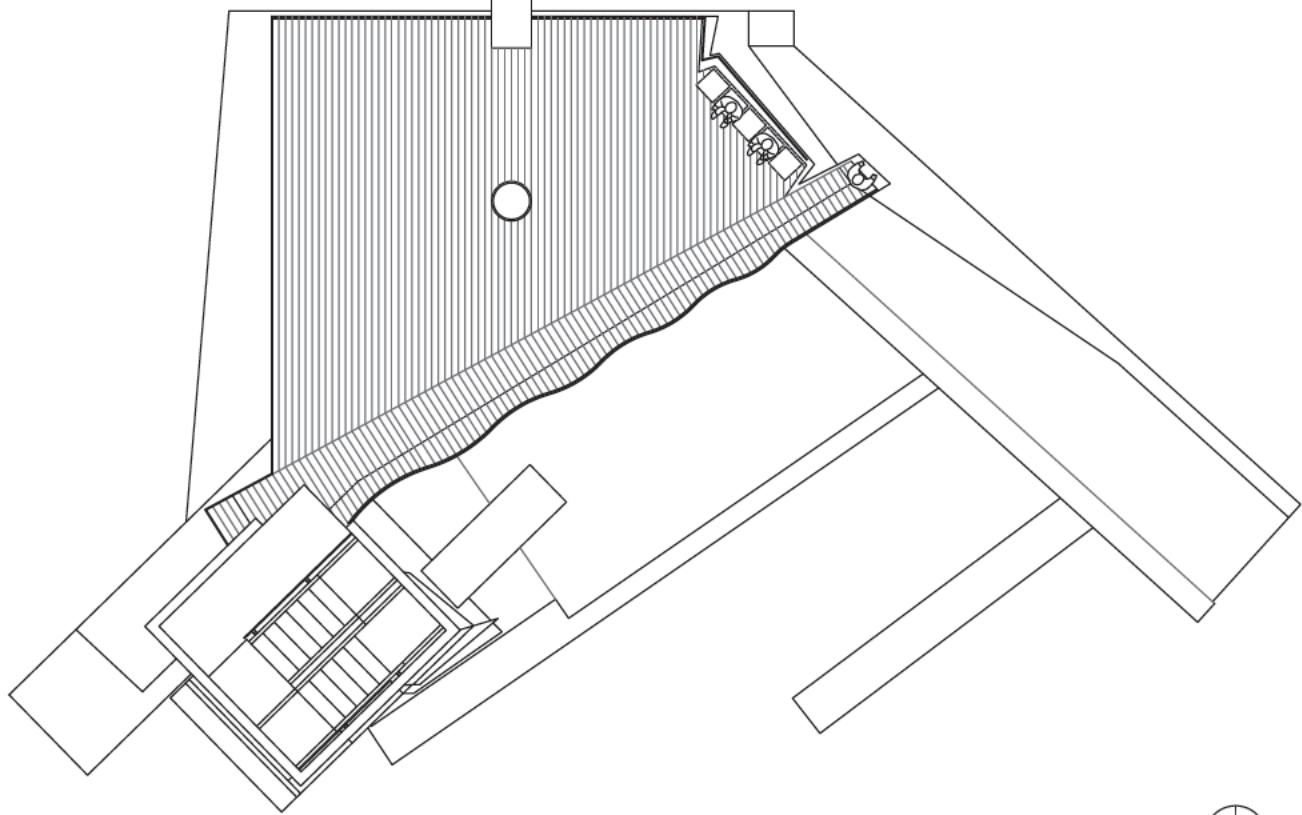
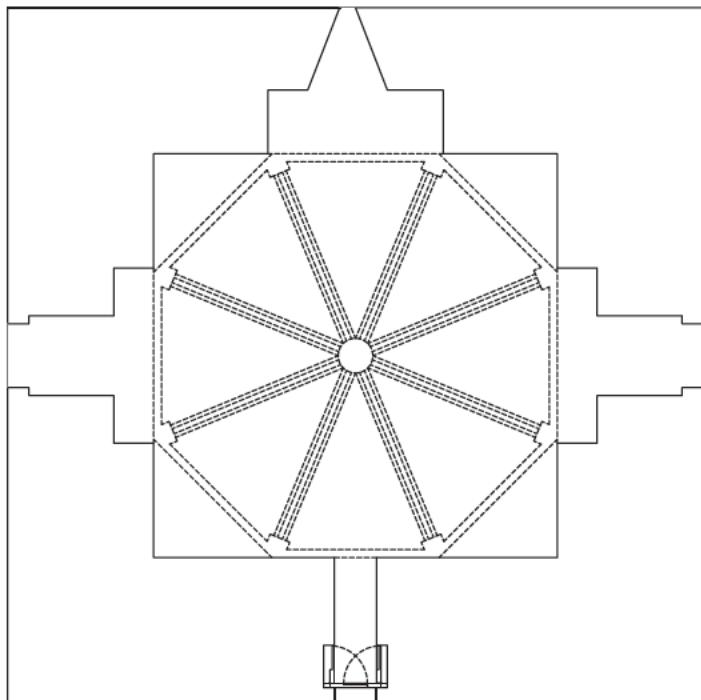


20



0 5 10 m  
N

- 22. Planta a nivel del belvedere.
- 23. Vista del belvedere sobre el Valle.
- 24. Vista del desembarco de la escalera hacia la Torre del Homenaje.
- 25. Vista general.
- 26. Vista exterior.





23



25



24



26

### LA PASARELA

Finalmente, el acceso a la Torre se produce mediante una corta pasarela de madera, situada donde antes estaba el último tramo de escalera: Se ha eliminado así el recorrido acodulado, peligroso para gente no avezada, en favor de otro que pone, además, en valor tanto la plataforma, que se recorre diagonalmente, como la figura de la Torre, de la que se potencia su axialidad (figura 24).

La figura 25 nos muestra una vista del conjunto, a su vez fragmento de una realidad necesitada de un tratamiento más global. De hecho durante el cuatrienio

2006/2009 hemos llevado a cabo un proyecto integral de rehabilitación del Alcázar. Pero esa es otra historia.

Terminamos con una imagen en la que aparecen, yuxtapuestas, las tres arquitecturas implicadas en la obra: de un lado la muralla islámica, tan degradada; de otro la hierática y tersa Torre de los caballeros de Santiago -ambas masivas, matéricas, plenas de certezas-; y buscando su atalaya, la nueva arquitectura, ligera y descreída, a la par que enigmática (figura 26). Expresa, a nuestro juicio, de un modo sintético algunos de los significados inherentes al binomio duración/alteridad en Arquitectura. ■

## Bibliografía

- AA. VV.: *La città di Padova:saggio si analisi urbana*, Roma, Officina edizioni, 1970.
- AGUILAR Y CANO, Antonio: *Memorial Ostippense*, inéd., Estepa, 1886.
- AYMONINO, Carlo: "Lo studio dei fenomeni urbani" en AA. VV.: *La città di Padova: saggio si analisi urbana*, Roma, Officina edizioni, 1970; trad. Cast. en POZO Y BARAJAS, Alfonso del, ed.: *Análisis Urbano. Textos: Gianfranco Caniggia, Carlo Aymonino, Massimo Scolari*, IUCC, Sevilla, 1997.
- BARCO, Alejandro: *La antigua Ostippo y actual Estepa*, ms. 1788, reed. fasim., Estepa, 1994.
- CANIGGIA, Gianfranco: "Lettura delle preesistenze antiche nei tessuti urbani mediaval", en *Atti del Centro studi e Documentazione sull'Italia Romana V*, Milán, I. Ed. Cisalpino-La Godiardica, 1973; trat. cast.: Lectura de las preexistencias antiguas en los tejidos urbanos medievales, en POZO Y BARAJAS, Alfonso del, ed.: *Análisis Urbano ...cit.*, 1997.
- CANIGGIA, Gianfranco: "Osservazioni sulle matrici tipologiche degli aggregati pianificati romani: perimetri difensivi della Como romana", Varena, 1970; ahora en m.a.: *Strutture dello spazio antopico. Studi e note*, Alinea, Florencia, 1975.
- CANIGGIA, Gianfranco: *Strutture dello spazio antopico. Studi e note*, Alinea, Florencia, 1975.
- CAPILLA RONCERO, Ignacio; RAMOS CARRANZA, Amadeo; y SÁNCHEZ-CID ENDÉRIZ, José Ignacio.: *Sevilla 1995-2005. Arquitectura de una década*, Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla, Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura (FIDAS) y Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2006.
- DÍAZ MORENO, Cristina y GARCÍA GRINDA, Efrén: "Una conversación con Jean Nouvel", *EL CROQUIS* 112/113, Madrid, 2002.
- DORFLES, Gillo: *Elogio della disarmonia*; trad. cast. *Elogio de la inarmonía*, Lumen, Barcelona, 1989.
- GARCÍA Y BELLIDO, Antonio: *Urbanística de las grandes ciudades del mundo antiguo*, 2ª ed. acrecida, C.S.I.C, Instituto Español de Arqueología, Madrid, 1985.
- GARRIDO SÁNCHEZ, Manuel: *Arquitectura militar de la Orden de Santiago en Extremadura*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1989.
- GARZA CORTÉS, Rosario: *La villa de Estepa al final del dominio santiaguista*, Estepa, 1996.
- GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, Gracia y GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle: "La arquitectura de la Orden de Santiago en Andalucía", en GÓMEZ DE TERREROS GUARDIOLA, María del Valle, ed.: *La arquitectura de las órdenes militares en Andalucía. Conservación y restauración*. Universidad de Huelva, (en prensa).
- ICOMOS (Consejo Internacional de Monumentos y Sitios Histórico-Artísticos): *Carta Internacional sobre la Conservación y Restauración de Monumentos y los Sitios Histórico-Artísticos (Carta de Venecia)*, 1964.
- JUÁREZ MARTÍN, José María: *Intervención arqueológica preventiva en la antigua alcazaba de Estepa. Excavación de estructuras proto-históricas. Memoria final*, inéd., Estepa, 2005, s/p. [60 pp. + 23 figs. + 10 fichas + 14 planos + 6 lám.].
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN DELORME, Francisco: *Catálogo Arqueológico y Artístico de la Provincia de Sevilla, 1939/1955*, T. IV.
- Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español.
- Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía.
- LÉVY-STRAUSS, Claude: *La pensée sauvage*; trad. cast.: *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México DF, 1970 (1964) [1962].
- MARTÍ ARÍS, Carlos: *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993.
- PAVÓN TORREJÓN, Guillermo y POZO Y BARAJAS, Alfonso del: *Plan Director del Conjunto Patrimonial del Cerro de San Cristóbal. Documento de presentación*, inéd., Sevilla, 1998.
- PAVÓN TORREJÓN, Guillermo y POZO Y BARAJAS, Alfonso del: "Rehabilitación de lienzo de muralla y creación de accesos a la Torre del Homenaje del Alcázar Palacio de Estepa, 2001/2003", en CAPILLA RONCERO, Ignacio; RAMOS CARRANZA, Amadeo; y SÁNCHEZ-CID ENDÉRIZ, José Ignacio.: *Sevilla 1995-2005. Arquitectura de una década*, Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla, Fundación para la Investigación y Difusión de la Arquitectura (FIDAS) y Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 2006, pp. 352-353, 454 y 519.
- PORTOGHESI, Paolo, ed. *Dizionario Enciclopedico di Architettura et Urbanistica*, Roma, 1968.
- POZO Y BARAJAS, Alfonso del, PAVÓN TORREJÓN, Guillermo, TORRES MARTÍNEZ, Francisco y FRAU SOCIAS, José Juan: "Aproximación a la forma urbana de Estepa". *Patrimonio Histórico, Actas de las III Jornadas de Historia de Estepa*, Estepa (Sevilla), Ayuntamiento de Estepa, 1999.

POZO Y BARAJAS, Alfonso del: "La muralla. Las murallas de Sevilla" en m.a. *Sevilla ...*, cit., 2003.

POZO Y BARAJAS, Alfonso del, ed.: *Análisis Urbano. Textos: Gianfranco Caniggia, Carlo Aymonino, Massimo Scolari*, IUCC, Sevilla, 1997.

POZO Y BARAJAS, Alfonso del: *Sevilla. Elementos de análisis urbano*, Sevilla, IUCC, 2003.

ROSSI, Aldo: *L'Architettura della città*; trad. cast.: *La arquitectura de la ciudad*, 7<sup>a</sup> ed., GG, Barcelona, 1986 (1971) [1966].

ZAERA, Alejandro: "Incorporaciones: entrevista con Jean Nouvel", *EL CROQUIS* 65/66, Madrid, 1994.

#### OTRAS FUENTES

Miguel de Beyçama y Sancho de la Garra: *Plano del Alcázar de Estepa*, 1543, Archivo Histórico Nacional, Madrid. Calcografiado por Antonio Rivero Ruiz.

Expediente redactado con motivo de obtener un presupuesto pormenorizado de las obras de reparación y consolidación a realizar en el complejo edificado del Alcázar de Estepa, en el año de 1543, que acompaña al plano cit. Archivo Histórico Nacional, Madrid. Transcrito por Antonio Rivero Ruiz.

**Alfonso del Pozo y Barajas** Arquitecto por la ETSAS (1983, premios *Dragados y Construcciones*, *Isover*, *Maestranza y Ayuntamiento de Sevilla*), tras ampliar estudios en Cornell, (N.Y.) y Riksbyggen (Malmö). Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Sevilla, en la que se inició en la docencia en 1984. Como miembro del G.I. *Proyecto y Patrimonio* colaboró durante 1994/1999 con el *Krakowska Instytut Projectowania* y el *Istituto Universitario di Architettura di Venezia*. Como responsable del G.I. *El territorio de la Arquitectura*, investiga el Análisis del Ambiente Antrópico y su relación dialéctica con el Proyecto. Sobre esta materia ha impartido cursos de doctorado y especialización en Sevilla, Cracovia, Venecia, Lisboa, Oporto, Cottbus y Mainz. Libros: *Arrabales de Sevilla, morfogénesis y transformación. El arrabal de los Humeros* (1996, premios *FOCUS*, *Kora y Extraordinario de Doctorado*); *Análisis Urbano. Textos: Gianfranco Caniggia, Carlo Aymonino, Massimo Scolari* (1997); *Sevilla, elementos de Análisis Urbano* (2003) y *La condición postmoderna. Ideas de ciudad* (2009).

**Guillermo Pavón Torrejón** Arquitecto por la ETSAS (1994, accésit del premio *Dragados*), tras ampliar estudios en Italia en la "Scuola estiva di progettazione architettonica", Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, se titula como Master en Arquitectura y Patrimonio Histórico por la Universidad de Sevilla (1997). Imparte docencia desde 1999 en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Sevilla, actualmente en las asignaturas de Proyectos 3 y PFC. Es miembro del G.I. *El territorio de la Arquitectura*, desde su creación en 2000. Es autor o coautor de diversas publicaciones en las que se abordan las temáticas de la intervención en el Patrimonio Histórico y el Análisis del Ambiente Antrópico, entre ellas: *La arquitectura en Clausura. El monasterio de Santa Clara de Jesús* (1999); *Arquitectura rural* (2005); "Pesadilla de una noche de verano: una revisión desinhibida de la arquitectura inglesa de David Chipperfield", en *Construyendo Londres. Dibujando Europa* (2006) y *Cortijos, Haciendas y Lagares. Sevilla* (2009).

# POSIBLES PAUTAS PARA UNA ACCIÓN VITAL SOBRE EL DETERIORO

POSSIBLE GUIDELINES FOR VITAL ACTION ON DETERIORATION

Juan José Tuset Davó

**RESUMEN** La creciente acumulación de residuos nos plantea posibles pautas para intervenir el nuevo entorno cambiante. Este pensar implica buscar y definir modelos que permitan enfrentarnos a las arquitecturas sin uso. Previo a su demolición o rehabilitación, podemos establecer como actitud ética la preservación y exaltación de la vida *natural* de toda construcción del hombre. Para ello, nos instruimos de los modelos válidos acometidos en proyectos de paisaje y, especialmente, de jardín porque, en su voluntad de crear entornos placenteros, la vida en toda su amplitud se hace presente para poderla aprehender. El tránsito desde la persistencia de lo mismo, que establece posturas que idealizan el paisaje, hasta la nueva valoración del cambio alternativo, implica ahondar en la complejidad de las variables de lo natural. Dirigir la mirada a lo biológico verifica que, en su alternancia permanente, nace una nueva estética ligada a los principios ecológicos que ponen en valor el devenir del tiempo. Toda unidad arquitectónica que nace de la unión de lo preexistente -soporte- con lo nuevo -aporte- nos ofrece la oportunidad de razonar el sentido de lo Otro. Apoyados en el pensamiento de Lévinas, nos acercamos a una actitud ética que, complementada con los variados planteamientos estéticos característicos del hecho arquitectónico, nos conduce a abrirnos al gozo estético de lo Otro. La atención a lo *natural* en toda arquitectura nos aporta la experiencia de conseguir una existencia consecuente con la vida.

**PALABRAS CLAVE** Arquitectura, estética, ética, jardín, paisaje, Lévinas

**SUMMARY** The growing accumulation of waste presents us with possible guidelines to intervene in the new changing environment. This thinking involves searching for, and defining, models that allow us to confront architecture without use. Prior to demolition or renovation, we can establish the preservation and exaltation of the natural life of any of mankind's structures as an ethical attitude. To this end, we learn about the valid models undertaken in landscape projects, especially for the garden, because in the desire to create pleasant environments the whole breadth of life is presented for it to be understood. The transition from its persistence, establishing attitudes that idealize the landscape, to the reassessment of alternative change, involves delving into the complexity of the natural variables. Focussing on the biological verifies that, in its permanent rotation, a new aesthetic arises linked to ecological principles that place value on the passage of time. All architectural unity born of the union of the pre-existing (*support*) with the new (*contribution*) gives us the opportunity to argue the meaning of the Other. Supported by the thinking of Levinas, we approach an ethical attitude which, complemented by the varied aesthetic approaches characteristic of architecture, leads us to open ourselves to the aesthetic enjoyment of the Other. Attention to the natural in all architecture gives us the experience of achieving an existence consistent with life

**KEY WORDS** Architecture, aesthetics, ethics, garden, landscape, Lévinas

Persona de contacto / Corresponding author: juatuda@pra.upv.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia

*"Vivimos en una época de excesos. La avaricia es ilimitada".*

Robert Rauschenberg

**L**a abundante acumulación de desechos es cada vez más evidente en nuestra sociedad posindustrial. Algunos artistas, desde hace ya unos años, están llamando la atención sobre esta situación con su obra a modo de denuncia. Un caso patente de esta preocupación ha sido el premiado documental *Manufactured Landscapes* (2006) del fotógrafo canadiense Edward Burtynsky que nos presenta las consecuencias reales del progreso técnico del hombre como la transformación destructiva del territorio y la gran producción de detritos<sup>1</sup>. El urbanista Kevin Lynch (1918-1984), en su libro póstumo *Wasting away*, también analiza el deterioro que está sufriendo la sociedad poscapitalista resaltando que el desperdicio es una consecuencia del uso inútil pero que, como es efecto de nuestra condición humana, debemos asumirlo como tal o enfrentarnos a él<sup>2</sup>. El tiempo en el que vivíamos fascinados por la utopía de los recursos naturales inagotables ya ha pasado. Ahora nos toca vivir en una zona de derribo y desorden en la que, como sostiene Martín Prada, ha resurgido el *apropiacionismo* como una nueva práctica artística que da valor estético a lo que hacemos y cambia ligeramente de una cultura a otra llevando a cada persona a actuar de manera diferente<sup>3</sup>.

La primera década del siglo XXI se ha caracterizado por el nacimiento de una fuerte conciencia social acerca de cómo actuar frente a la acumulación de desechos. No obstante, ha sido en las últimas décadas del siglo XX cuando se han acentuado algunos posicionamientos intelectuales sobre el modo de intervenir nuestro entorno.

Hoy, estos continúan siéndonos útiles como indicadores de un posible camino factible para abordar la relación del deterioro con el hombre contemporáneo a la que alude Lynch.

En la acción artística *A line made by walking* (1967) del británico Richard Long (1945) vemos una actitud de intervención en el entorno basada únicamente en el andar como un proceso del caminar. El efecto de la pisada, la acción de ida y de vuelta de sus pasos en el prado, es una intervención débil -parafraseando a Vattimo- consciente de su duración efímera porque, cuando llega la primavera y crece la nueva hierba, la acción del artista desaparece. El hecho propio del cambio natural, su transitoriedad, entra a formar parte de la acción artística que se debilita una vez realizada y pasa a permanecer solo en nuestra memoria como un proceso documentado. El acto físico de Long es una transformación del entorno en el que el arte queda en el recuerdo y la presencia del artífice solo deja en el lugar la huella de su marcha pero no la impronta de su marca.

La actitud establecida por el escultor norteamericano Robert Rauschenberg (1925-2008) en su serie *Gluts* (1986-1995) es bien diferente. Básicamente es una creación artística a partir de desechos recogidos en desguaces de Texas. La serie *Gluts* es una crítica del estado de abandono de su tierra natal, debido a la excesiva producción de desechos industriales acumulados después de la crisis del petróleo de los años ochenta que asoló su región. Rauschenberg demuestra con su trabajo que el

1. BURTYNSKY, Edward: *Manufactured Landscapes*. [DVD] Dir. Jennifer Baichwal, Vancouver: Foundry films, 2006 (80 min)

2. LYNCH, Kevin: *Wasting Away. An exploration of Waste*. San Francisco: Sierra Club Books, 1991 (Esp.: *Echar a perder. Un análisis del deterioro*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005), p.183

3. MARTÍN PRADA, Juan: *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos. 2001, pp.13-20

1. Richard Long. *A line made by walking*, Inglaterra, 1968.
2. Robert Rauschenberg. *Polar Glut*, 1987.



pensamiento creativo del artista puede cambiar el uso de lo que consideramos basura<sup>4</sup>. Cualquier fragmento olvidado o resto abandonado mediante su (re)composición y ensamblaje puede definir una nueva obra que reclame la belleza de todo objeto creado ex novo. Estas dos actitudes, la acción débil del paseo de Long y la creación artística de Rauschenberg (figuras 1 y 2), pueden ser retomadas de nuevo en el presente como pautas no opuestas sino complementarias que nos guíen y marquen directrices posibles para afrontar la intervención en la creciente acumulación de arquitecturas que son consideradas obsoletas en nuestras ciudades.

El trabajo fotográfico del canadiense, la actuación del británico y las piezas artísticas del norteamericano tienen en común que se sustentan y nutren tanto de las posibilidades del paisaje natural como del acopio de residuos. El primero nos advierte del cambio de su belleza, el segundo nos muestra un modo para dejar nuestra huella de manera transitoria y sensible en el lugar y el tercero nos reconforta con la capacidad del arte para generar una nueva belleza a partir de la reformulación del desecho. Así que, antes de actuar en el deterioro que muchas arquitecturas presentan en la actualidad y antes que buscar en la historia de la arquitectura ejemplos probados, queremos plantear una postura ética que pregoná preservar y revindicar la vida *natura/* de toda construcción

del hombre. Esta estimulante propuesta propone ir al encuentro de pautas válidas que estén presentes en las intervenciones ya realizadas en los paisajes devastados por la sociedad de consumo pero, ante el amplio número de propuestas que se nos aparecen, queremos fijarnos, tan solo, en la acción concreta que la arquitectura ha desempeñado, cuando ha buscado la belleza del lugar, con la construcción del jardín. Cualquier visita real o imaginaria que hagamos a estos lugares de sosiego y placer, aspira a la detección de posibles pautas presentes en el trabajo sensible de los artistas, arquitectos y paisajistas que los intervinieron para luego incorporarlas a nuestra actividad presente.

El periodo histórico propuesto para esta exploración es la Modernidad pero incidiendo, especialmente, en los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial cuando la sociedad de consumo empezó a desarrollarse con más intensidad<sup>5</sup>. En este tiempo la sociedad moderna proyectó nuevos paisajes y jardines a la vez que acumulaba los desechos y restos producidos por la colectividad postindustrial, lo que determinó la rápida obsolescencia y pérdida de uso de muchos de los entornos que habitaba. El proyecto de jardín, como la buena arquitectura, nos indica que su objetivo es la creación de espacios en los que el hombre alcance la buena vida. Encontrar en el proyecto de paisaje y de jardín moderno alguna lección al

respecto tiene, por tanto, la finalidad de ampliar las variables y factores que determinan la creación arquitectónica asumiendo como algo definitivo la ya incuestionable e ineludible influencia de la aleatoriedad de la vida natural en las construcciones humanas.

La manifestación de las diferentes expresiones del tiempo presentes en el proyecto de paisaje o de jardín nos ofrecen pautas validas que evitan el aplazamiento a intervenir en las arquitecturas consideradas (in)útiles, basándonos en un sencillo planteamiento que identifica la arquitectura ya existente, como soporte, y la nueva actuación, como aporte.

#### LA PERSISTENCIA DE LO MISMO O EL CAMBIO COMO ALTERNATIVA

El entorno que vivimos es un paisaje cultural; es una construcción social que participa de la transformación de nuestro mundo. La idealización que hemos hecho de él, nos lo presenta como un escenario natural, continuo, inmutable y no afectado por la complejidad de la ciudad contemporánea. Si tomamos como ejemplo el paisaje griego que Christian Norberg-Schulz describe en su *Genius Loci*, nos vemos hoy obligados a afirmar que, claramente, es una idealización. Norberg-Schultz lo describe como un escenario inmutable donde el hombre puede encontrar una composición inteligible de distintos elementos<sup>4</sup>. Es decir, el paisaje es un ámbito permanente y marco invariable donde los hombres podemos expresarnos a través de arquitecturas perceptibles. Templos, cabañas, aldeas y huertos discurren entonces por el paisaje transmitiendo un orden constante que delimita los espacios naturales en los que aparecen diferentes mundos individuales.

Esta idea de paisaje, como un escenario inalterable y desnudo, generó una gran fascinación en los arquitectos modernos convirtiéndose en el fondo idóneo de las renovadoras formas puras y volúmenes másicos blancos que

imaginaron para la nueva arquitectura. El iniciático *Viaje de Oriente* (1911) de Le Corbusier hace patente esta fascinación y el conocimiento del valor de unas culturas, todavía tradicionales, que vivían ligadas permanentemente al mundo natural y, cuyos estilos de vida se manifestaban sin ningún obstáculo con el paisaje. A su regreso a occidente, en París, el joven arquitecto escribiría desolado que, “en estos lugares las gentes que lo habitaban tenían un respeto a la presencia de las cosas”<sup>5</sup>.

La presencia de las cosas puede ser interpretada como la continuidad de la historia y de los modos de hacer del hombre. Sobre este tema pesa la idea de la permanencia de lo mismo que, relacionado con la especificidad del proyecto del jardín, tiene en la persona del español Javier de Winthuysen (1874-1956) una figura destacable. En 1930 aseveró este sevillano que, “España es el único país del mundo que encierra la historia completa del arte de los jardines desde la Edad Media hasta la actualidad”<sup>6</sup>. Las condiciones topográficas, la variedad climatológica, las diferencias hidrográficas, las características del suelo y el “espíritu del lugar” de las diferentes regiones españolas, es decir, los diferentes tipos de paisajes de nuestro país, propiciaban un arte jardinerío de intensa poesía y particular belleza. Señalaba Winthuysen además que, “nuestros viejos jardines ni estudiados ni comprendidos, salvo haber servido de inspiración a algunos de nuestros pintores y poetas, han sido por la generalidad despreciados [...], los restos clásicos que subsisten los debemos, aunque parezca paradoja, a la indiferencia y a la incuria, menos dañina que las obras de la ignorancia”<sup>7</sup>. Así, ante este escenario de olvido y abandono y, enfrentándose a la situación de hundimiento y deterioro, para evitar la destrucción del legado de los jardines históricos españoles los inventarió y catalogó. Su trabajo los dio a conocer, permitiéndole analizar minuciosamente sus detalles, dibujar y medir sus partes con el fin de perpetuar y conservar

4. RAUSCHENBERG, Robert: *Gluts*. [Catálogo exposición]. Bilbao: Museo Guggenheim, 2010

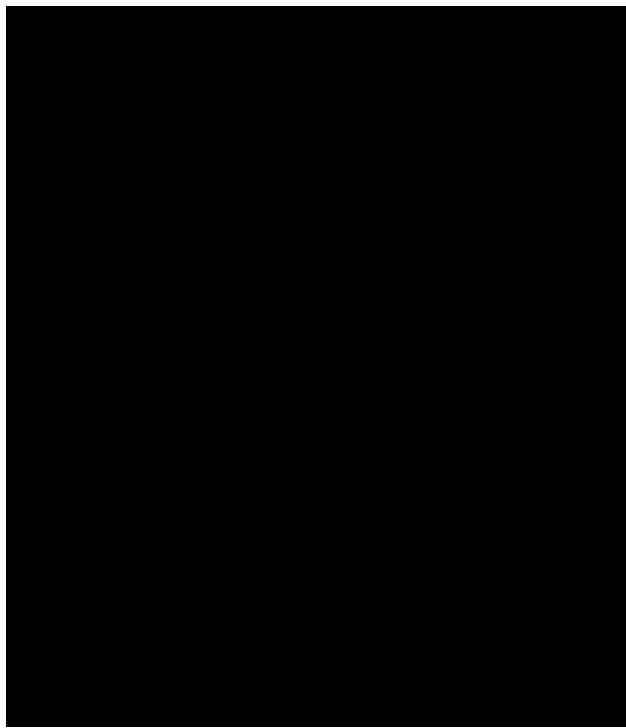
5. BAUDRILLARD, Jean: *La Sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Barcelona: Plaza & Janés, S.A. Editores, 1974, p.99

6. NORBERG-SCHULTZ, Christian: *Genius Loci. Paesaggio, Ambiente, Architettura*. Milán: Electa, 2003, p.52

7. JEANNERET, Charles-Edouard: *El Viaje de Oriente*. Colección de Arquitectura nº.16. Murcia: COAAT, 1984, p.187

8. WINTHUYSEN, Javier: *Jardines Clásicos de España*. Aranjuez: Doce Calles-Real Jardín Botánico, 1990 (edición dfacsimil de 1930), p.13

9. Ibídem, p.14



3

3. Javier de Winthuysen. Levantamiento del parterre de la Jardín de la Isla, 1919

4. Serge Chermayeff y Christopher Tunnard: Bentley Wood, 1936. Arriba: estado inicial. Abajo: estado final. En negro arbolado; en gris vegetación arbustiva.

vigentes las características definitorias del jardín clásico español (figura 3). El esfuerzo de Winthuysen manifiesta una actitud más bien optimista para determinar los invariantes de la arquitectura del jardín español.

No muy diferente resultó ser el esfuerzo que realizaron otros arquitectos, como Fernando Chueca Goitia quien, unos años después, en su destacado estudio *Invariantes castizos de la arquitectura española* relata ilusionado el sentido de su cometido: "el secreto de la arquitectura española, que a mi sensibilidad, se presentaba por todos los rincones de la vieja España en formas elocuentes y expresivas"<sup>10</sup>. La confianza ciega en la persistencia atemporal de lo mismo, en fijar los invariantes del jardín español o de la arquitectura radica en la creencia que en el soporte reside el misterio de una belleza atemporal lo que refleja claramente una pauta en la que se reafirma un fuerte vínculo con las raíces autóctonas del lugar.

La alternativa a los convencionalismos propios de los viejos estilos arquitectónicos y, especialmente, del proyecto de jardín fue la invención moderna de la mirada pintoresca que nació en Inglaterra en el siglo XVII como un método de exploración del paisaje que permitió a los arquitectos y paisajistas descubrir otros misterios ocultos en la naturaleza. El método pictóresco, desarrollado por William Kent (1685-1748) y, posteriormente, por Lancelot

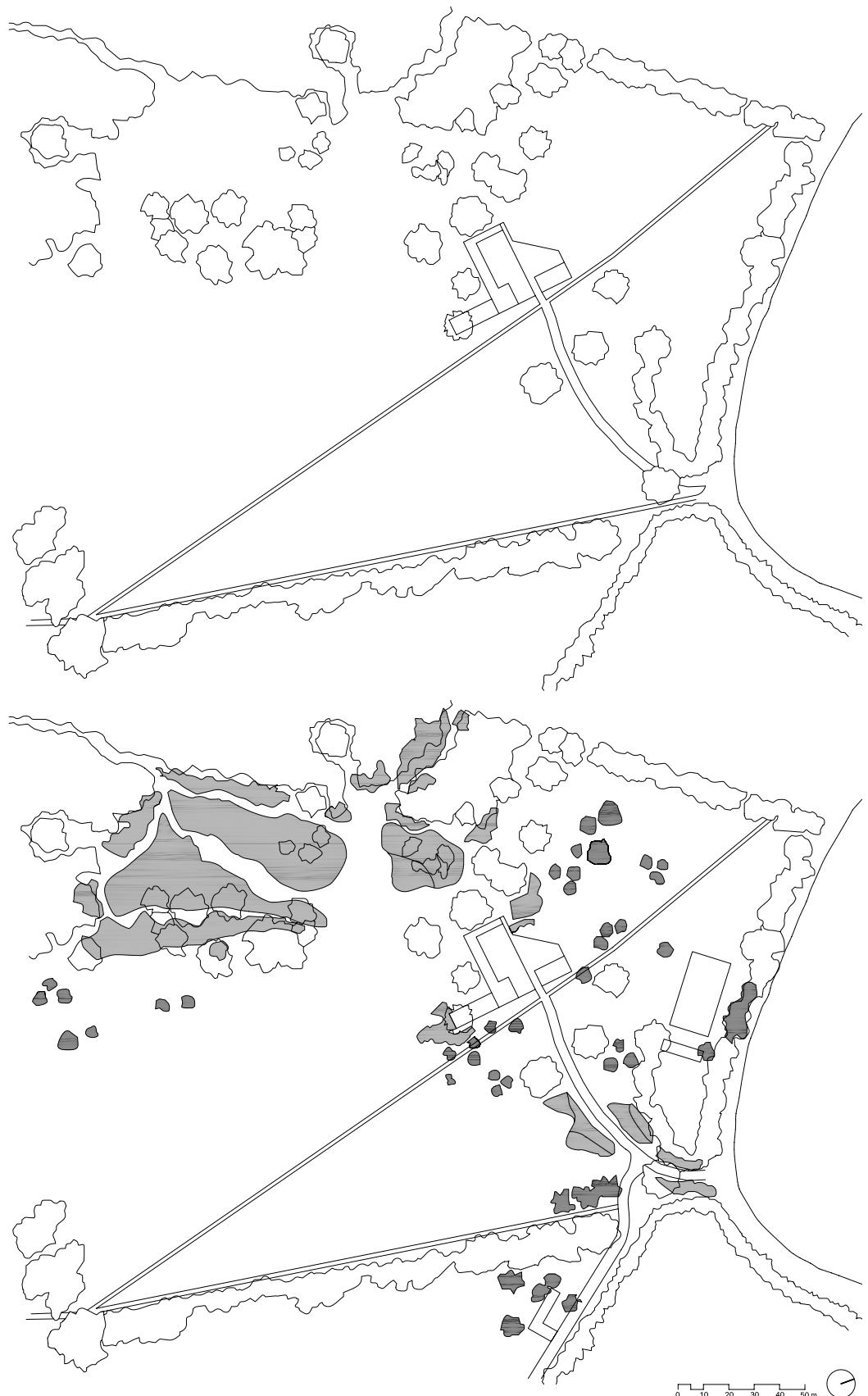
Brown (1715-1783), nunca ha dejado de pautar el diseño de muchos arquitectos pero ha sido, en el inicio del siglo XXI, cuando ha vuelto a ser retomado con fuerza para reelaborar, junto a planteamientos más funcionalistas y pragmáticos, la intervención en el paisaje contemporáneo y abordar desde él el proyecto de la ciudad moderna en la naturaleza<sup>11</sup>. En este sentido, conviene destacar que fue el proyecto de la casa Bentley Wood (1936) en Halland (Inglaterra), del arquitecto Serge Chermayeff y del paisajista Christopher Tunnard, el primer hecho que propuso el cambio alternativo del soporte como un paradigma moderno para mirar pintorescamente el entorno.

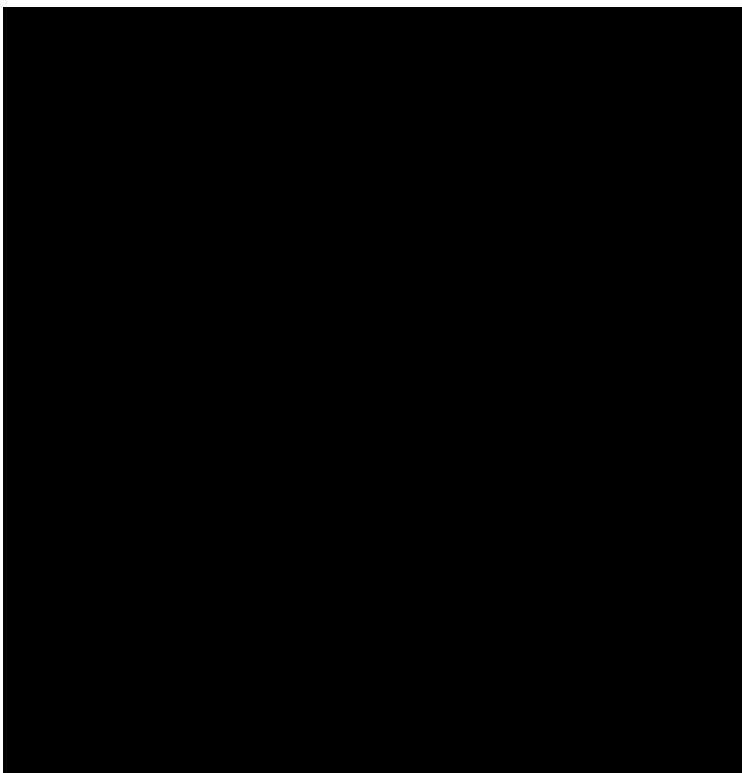
La tradición paisajista inglesa fue reinterpretada por ambos, arquitecto y paisajista, para convertirla en una estrategia válida con la que diseñar el paisaje moderno. La habilidad exhibida consistió en la selección de los ejemplares de abedules y robles existentes que debían eliminarse del entorno próximo a la casa y a la elección del sitio donde debía situarse la nueva plantación de árboles y arbustos que encuadraran las vistas del paisaje<sup>12</sup>. Esta acción de esponjamiento del bosque pretendía unir la sencilla casa con el paisaje como si la nueva arquitectura funcionalista quisiera ser parte de la campiña inglesa (figura 4). El resultado conseguido puede compararse con los mejores proyectos de Lancelot Brown pero existe

10. CHUECA GOITIA, Fernando: *Invariantes castizos de la arquitectura española*. Madrid: Dossat, 1980, (1947) p.9

11. Ver los autores: MADERUELO, Javier: *Nuevas visiones de lo pictóresco*. Lanzarote: Fundación Cesar Manrique, 1996; ÁBALOS, Iñaki: *Atlas pictóresco. Vol.1: el observatorio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005; ÁBALOS, Iñaki: *Atlas pictóresco. Vol.2: los viajes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008

12. JACQUES, David; WOUDSTRA, Jan: *Landscape Modernism Renounced*. Nueva York: Routledge, 2009, p.148





5

5. Bill Brandt. *City of London*, 1942.  
 6. Frederik Gibberd. *Plano de Harlow*, 1947.

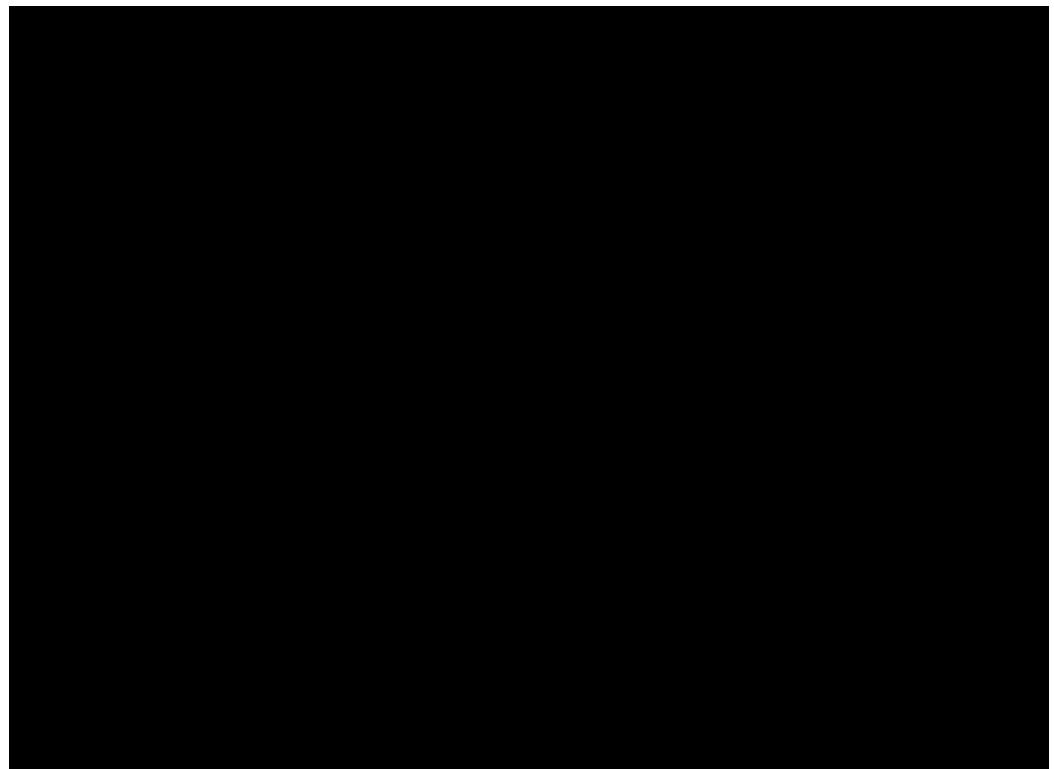
una diferencia importante entre ellos: la casa moderna está pensada como el único lugar desde el que apreciar la belleza del paisaje campestre. La condición visual del resultado es la pauta que Bentley Wood nos ofrece. La arquitectura propuesta proporciona una plataforma que es un observatorio de las distintas escalas del paisaje -soporte- en el que la incorporación de nuevos elementos -aporte- configura filtros y espacios arquitectónicos que cambian nuestro modo de mirar el propio soporte.

#### LA ALTERNANCIA PERMANENTE

La ciudad contemporánea se ha convertido, actualmente, en el mayor ámbito de estudio interdisciplinar. La ciudad ha dejado de ser el reducto de los urbanistas y, en el presente, además de los arquitectos, son los sociólogos, economistas, filósofos, artistas y paisajistas quienes la están teorizando para entender la complejidad del tiempo que vivimos. La ciudad es un reflejo de la sociedad actual y el caso de Londres es modélico en este sentido. Londres era la ciudad más grande del mundo antes de la Segunda Guerra Mundial y el fotógrafo Bill Brandt la retrató fielmente como era. Su conocido trabajo *The English at home* (1936) captó la fuerte división social existente en aquel momento pero fue con su serie *A night in London* (1938) donde mostró la ciudad de una manera diferente. Este trabajo fotográfico le permitió captar con tomas de gran exposición una nueva ciudad entre la ruinas, bajo la

luz de la luna, en un deseado reclamo por lo moderno y fuertemente atraído por la fascinación de la ciudad eléctrica. Brandt apuntó que, “*El Londres de la última guerra era un lugar diferente del Londres de 1938. [...] Bajo la suave luz de la luna la ciudad oscurecida tenía una nueva belleza. Las casas parecían planas como un escenario pintado y las ruinas bombardeadas hacían emergir siluetas. A través de los huecos, nuevas vistas se abrían...*”<sup>13</sup>. El londinense podría imaginar la posibilidad de construir una nueva ciudad sobre los restos de la vieja metrópoli. La mirada sensible de Brandt nos enseña una pauta posible que establece una nueva visión de la arquitectura de la ciudad para sobreponerse a su destrucción y levantarse sobre sus propias ruinas (figura 5). El trabajo del fotógrafo evidencia poéticamente y solo con imágenes que, a partir del deterioro de lo construido, la recuperación moral de la ciudad es factible. Un signo claro de las posibilidades de la alternancia permanente que gobierna la evolución de la ciudad.

Las nuevas ciudades británicas de posguerra nos ofrecen una pauta diferente a la anterior. La ciudad de Harlow fue la primera en acometer con éxito el propósito de descongestionar la metrópoli londinense y proporcionar casas modernas a la gente bajo un nuevo modelo urbano que unificaba la ciudad funcional con la aspiración inglesa a la ciudad jardín. Harlow formuló un urbanismo en el que la forma del territorio se empleó como soporte



y base del plan director, convirtiendo la propuesta en un referente disciplinar. Las condiciones y características físicas de la región determinaron la configuración del planeamiento de la ciudad que, bajo el diseño del urbanista Frederik Gibberd y de la paisajista Silvia Crowe, conservó anchas cuñas de áreas verdes que ocupaban los valles y unían la ciudad con el campo (figura 6). El resultado del plan, a simple vista, se asemeja a un *collage* esquemático de varias zonas en el que las áreas construidas se disponían rodeadas de *lenguas* de naturaleza que mantenían todo el conjunto como una única unidad con gran valor estético<sup>14</sup>. La unión del soporte con el aporte establece una construcción urbana que aspiraba a resolver las deficiencias de la ciudad tradicional en su contacto con el entorno natural.

El empleo intensivo de la ingeniería civil para obtener el acondicionamiento paisajístico caracterizó, sin duda, el planeamiento de Harlow. Los grandes movimientos de tierra destruyeron por completo el emplazamiento a cambio de liberar espacios donde ubicar las grandes áreas industriales y residenciales lo que causó la evidente modificación del paisaje original. La alteración del soporte significó la eliminación de colinas, el relleno de valles y la

formación de terraplenes que revelaron al *Landshaping* como una de las mayores preocupaciones de los arquitectos y paisajistas del momento. Esta nueva técnica de ingeniería y diseño condujo a la aceptación de que la nueva ciudad nacida era parte del paisaje y que, por tanto, la unión del aporte con el soporte se requería pensarla desde la gran escala, teniendo en cuenta a la vez los tres entornos: natural, rural y urbano.

La industrialización de los países europeos acontecida durante los dos últimos siglos ha significado la modificación progresiva de nuestro entorno. En una primera etapa, el paisaje se concibió como un territorio que los hombres podían transformar a su gusto pero, desde mediados del siglo pasado, hemos tomado conciencia de que la transformación ha desequilibrado el acuerdo armónico de sus actos con la naturaleza lo que ha hecho vislumbrar la fragilidad del paisaje. La respuesta de los paisajistas y de los arquitectos más progresistas fue aceptar la condición de que el hombre forma parte de la evolución del paisaje y que, en este proceso irreversible, era posible dar forma a una nueva belleza a partir de la técnica y la tecnología disponible. De esta manera, la nueva ciudad-paisaje se convirtió en el campo de trabajo y

13. BRANDT, Bill: *Camera in London*. Londres: The Focal Press. 1948, p.19

14. GIBBERD, Frederick: *The design of Harlow*. Harlow: Harlow Council, 1980, pp.2-13

7. Gilles Clément. *La Vallée*, 1994

experimentación de los urbanistas, arquitectos y paisajistas revelando, con ello, que la alternancia permanente del soporte se nos aparece a velocidades muy diferentes.

Los fundamentos de la nueva estética de la ciudad-paisaje están profundamente ligados a los principios ecológicos y, pronto, los arquitectos y paisajistas entendieron que convergían en una asociación unívoca. La equivalencia de la ecología y la estética nos remite directamente al nuevo valor que ofrece la consideración del hecho biológico en el diseño arquitectónico como la manifestación de una pauta que revindica la vida natural de toda construcción del hombre. En este sentido la experiencia del paisajista francés Gilles Clément desarrollada en su jardín de *La Vallée* desde hace más de dos décadas es valiosamente ilustrativa. De hecho, es una muestra clara de cómo se le reconoce valor transformador al devenir del tiempo (figura 7). La idea de Clément es la reivindicación de la capacidad de la vegetación para reconquistar los terrenos abandonados por el hombre para con ello restablecer el valor de lo biológico en el tiempo presente. Esta idea la conceptualiza y define como *jardín en movimiento*<sup>15</sup>. El propósito de un lugar en transformación y movimiento no es el de ser un sitio pensado para contemplar placidamente el ciclo evolutivo de la naturaleza sino la definición de un espacio para el azar y un territorio de actuación donde el jardinero -o quien sea el responsable de la gestión del soporte- maneja las plantas invasoras y de nueva introducción -aporte- con el fin de acotar y disminuir su amplitud ecológica, no con el objeto de destruirlas y eliminarlas, sino de administrarlas y orientarlas en la configuración de lo que debe ser este nuevo lugar. El hecho biológico nos muestra la validez de una pauta que configura el soporte en la medida que el aporte llega de manera azarosa o determinada para adaptarse y transformarlo. La fase de alternancia permanente del soporte requiere la participación continua del usuario y del cambio continuo del aporte.

El creador de este tipo de lugares es, como ejemplifica el jardín en movimiento de Clément, un simple intermedio de la vida natural que busca la confluencia de encuentros imprevistos y observa sus acontecimientos para conducirlos y orientarlos. En definitiva, entabla una alianza con ella. Su objetivo es crear un soporte nuevo que sea un posible ámbito de trasgresiones y un espacio para

el arte involuntario<sup>16</sup>. La idea que nos propone Clement en su jardín en movimiento, cuando la adaptamos a pensar el deterioro arquitectónico y urbano, no es una invitación a encontrar un modelo finalista sino el camino que nos permita un sinfín de posibilidades reales e imprevistas. El arquitecto, bajo este planteamiento, debe conducir su trabajo a la gestión responsable de la alternancia permanente del proyecto arquitectónico para que continúe siendo obra de su espíritu y de la técnica sometida, ahora, a las reglas temporales de la armonía ecológica y de la vida natural a la que aspira toda construcción del hombre.

#### LA ALTERIDAD O LA CONDICIÓN DE SER OTRO

La presencia permanente de las cosas es una consecuencia directa de la idealización del entorno que vivimos. La actitud que Winthuysen defendió con su obra jardinería nos presenta, al respecto, una pauta que persigue conservar y mantener presente el legado histórico. Pero, cuando en el proyecto arquitectónico se atiende a otros factores más sensibles a la idea de cambio, que en el caso del jardín son el clima y el lugar, observamos que la acción del arquitecto y del jardinero se ve abocada a abrirse a la inmanencia de la vida natural. Ésta puede considerarse como un bien supremo si la idealizamos pero, también, puede ser la razón práctica que posibilita pensar en el cambio. La renovación contemporánea de la mirada pintoresca permite que transitemos sin prejuicios desde el posicionamiento moral de Kent hasta la definición de métodos de proyecto que, como el de Chermayeff y Tunnard, nos marca pautas que guían la acción transformadora del paisaje. El adecuado ajuste y corrección de esta renovada mirada sensible sobre el soporte nos ayuda a apreciar que, en su especificidad, encontramos un valor estético nuevo cuando lo hacemos propio y afirmamos nuestra pertenencia a él.

La ciudad contemporánea expresa la realidad compleja que vivimos y nos muestra continuamente que el cambio permanente es un hecho real e inabarcable en su entendimiento. Las prácticas sensibles de los artistas, como la de Brandt, nos conforta por que es posible mirar el deterioro con otros ojos y detectar en él una belleza nueva. El trabajo de este artista estimula en los arquitectos un impulso moral a construir sobre el desperfecto. El modelo de planeamiento de Harlow nos enseña

también que la forma del soporte, destruido o no, puede ser la base del nuevo diseño cuando la introducción del aporte se hace desde la compresión del mismo soporte. Evidenciar la pertenencia del aporte al soporte así como definir el soporte-aporte como unidad crea, en definitiva, un valor estético nuevo que legítima, sin duda, la vida natural de toda construcción. La enseñanza que podemos obtener en ejemplos de menor escala no debe menospreciarse porque nos indica que, tanto el jardinero como el arquitecto, pasan de ser artífices externos a desempeñar la función de mediadores y gestores de la alternancia permanente. Este planteamiento nos conduce a pensar que la nueva unidad arquitectónica nacida del compromiso que adquiere el aporte con el soporte deja de ser un hecho único y excepcional fruto de la genialidad de su artífice para ser un hecho que, en su individualidad, sale de su anonimato en la medida que es capaz de alcanzar y conquistar una nueva existencia.

Las pautas comentadas anteriormente nos dan la opción de transitar desde un planteamiento que se aferra a la persistencia de lo mismo a otros que se abren a la coyuntura del cambio y que entienden que, en la afirmación de la alternancia permanente de la vida natural, existe una nueva oportunidad de afrontar la reflexión sobre el deterioro. Las pautas que señalábamos al inicio de este texto, la advertencia que Burtynsky hace sobre el cambio de belleza de nuestro entorno, la acción débil que nos propone Long como una manera de intervenir en el entorno o la confianza que Rauschenberg tiene en el arte para poder transformar la acumulación de residuos, son solo tres ejemplos de las múltiples pautas que podemos encontrar a lo largo de la historia reciente. El argumento que

presentamos en este texto pretende sumarse a la teoría ya existente sobre la intervención en las arquitecturas en desuso que desde la conservación, restauración, rehabilitación y el reciente movimiento del reciclaje arquitectónico se está produciendo sobre este asunto. La propuesta que hacemos busca defender la acción vital del arquitecto, el carácter completamente individual y personal de la elaboración de unas pautas que se nutren del estudio, conocimiento y reflexión de otros modelos ya realizados y que nos permiten aprender de otras disciplinas lo que es ya un conflicto social y genérico de nuestro tiempo.

La comprensión profunda del problema que supone el deterioro y su observación directa remite a una cierta coincidencia con lo que el filósofo francés Emmanuel Lévinas nos dice que significa el encuentro con lo Otro. La filosofía de Lévinas opera, principalmente, en "la relación del hombre para con el hombre" pero, si hacemos una interpretación sutil de su sugerente pensamiento, podemos adaptarlo a nuestro argumento y encontrar una justificación esperanzadora para sostener la acción vital del arquitecto. Para el pensador francés la ética es una filosofía primera. El intento de pensar la diferencia entre lo existente -soporte- y lo nuevo -aporte-, nos lleva a aceptar que se requiere un posicionamiento ético entre lo que es y lo que será. Podemos intuir que el resultado de la unión del soporte con el aporte supera, empleando la terminología levinasiana, el concepto de ser-en-sí-mismo y cambia a ser-con-el-Otro en cuanto que abandona una relación monológica por el principio dialógico con lo Otro. Como arquitectos, este cambio de apreciación del resultado de nuestro trabajo consigue trascender los límites de la individualidad del objeto final. El pensamiento de

15. CLÉMENT, Gilles: *Le jardin en mouvement*. Paris: Sens & Tonka, 2001, pp.42-45

16. CLÉMENT, Gilles: *Traité succinct de l'art involontaire*. París: Sens & Tonka, 1997, pp.15-16

Lévinas nos advierte que cualquier entidad encuentra su existencia en la idea de que la conciencia de su existir es "gozar por el mero hecho de existir"<sup>17</sup>.

La reflexión anterior podemos denominarla *el privilegio de la alteridad* porque nos aproxima a ocuparnos de lo *Otro* y adquirir una responsabilidad por lo *Otro*. La ocupación y responsabilidad sobre lo *Otro*, sobre lo que está en declive y en desuso, nos hace apreciar que es otra cosa, que ya no es lo mismo que era, sino que en él existe un principio nuevo de transformación. Reivindicar esta condición de cambio, su principio de individualidad, su capacidad de expresar su otra manera de ser, nos lleva, sin duda, a que el resultado sea distinto de su esencia primera, que a partir de su estado de deterioro inicial hay algo más a lo que aspira a ser. En nuestra responsabilidad con lo *Otro*, volviendo a emplear la terminología levinasiana, podemos confiar en la acción vital de la arquitectura sobre el deterioro para establecer esta relación de compromiso y reconocimiento mutuo<sup>18</sup>.

El privilegio que le otorgamos a la alteridad nos arrastra a hermanar la ética con la estética. Ambas ya fueron consideradas como una misma (*sind eins*) por Ludwig Wittgenstein, de manera que, si apoyamos la argumentación que planteamos en este artículo en la tesis anterior del pensador anglo-austriaco vemos que toda composición hecha de soporte más aporte define un sujeto nuevo que se determina como un límite del mundo. Wittgenstein nos dice que la condición de este sujeto es la de estar sometido al límite y que es incapaz de expresar con el lenguaje -el pensamiento- su relación con lo *Otro*. Sostiene que cualquier intento de explicarlo puede acabar en un sinsentido. La nueva unidad arquitectónica que nace del acuerdo entre el soporte y el aporte es un hecho estético nuevo que, de acuerdo con la idea de Wittgenstein, debe ser considerada entonces como un *milagro* estético y ético.

Esta nueva unidad arquitectónica debe proporcionar a los que se sirven de ella y la utilizan, la condición de vivir placenteramente lo *Otro*, es decir, la conciencia de la otra condición del deterioro, el gozo de la vida natural y efímera de los seres y cosas que existen en la naturaleza. El gozo de lo *Otro* permite que la nueva unidad arquitectónica desvele su individualidad y libere su identidad a través de la apertura a lo infinito o a lo desconocido, a lo inexplicable. Esa condición misteriosa se constata en la idea de Lévinas de la apertura a la totalidad exterior del mundo.

Como es perfectamente comprensible, las pautas para pensar el deterioro en arquitectura que hemos indicado en este artículo únicamente constituyen un pequeño ejemplo y están todavía por definir con más concreción. Esto constituye una fascinante labor individual y personal de búsqueda y crítica respaldada en las múltiples acciones acometidas por los arquitectos a lo largo del tiempo. En este trabajo, el pensamiento ético de Lévinas y la lucidez lógica de Wittgenstein nos ayudan a sostener que estas pautas deben dar sentido a nuestro modo de vida y, por tanto, nuestra acción arquitectónica a través de ellas debe hacer posible la *contemplación artística del mundo*. Para la redefinición de la acción vital del trabajo del arquitecto, Wittgenstein en su influyente *Conferencia sobre ética* (1929) nos alienta diciéndonos: "voy a describir la experiencia de asombro ante la existencia del mundo diciendo: es la experiencia de ver el mundo como un milagro"<sup>19</sup>. Así, en nuestro deambular lo que observamos con forma imperfecta, condición desolada o estado de descomposición y detrito, de pronto, por la acción misteriosa y vital del trabajo del arquitecto puede ser renovado o transfigurado rescatándose el carácter milagroso de la vida natural de toda construcción, independientemente de que se nos presente, a priori, como algo inútil o trágico, fruto de su deterioro. ■

17. LÉVINAS, Emmanuel: *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1977, p.129

18 .ALONSO, Andrés (ed.): *Emmanuel Lévinas. La filosofía como ética*. Valencia: PUV, 2008, p.21

19. WITTGENSTEIN, Ludwig: *Conferencia sobre ética*. Barcelona: Paidós, 1995, p.31º

**Bibliografía**

- ALONSO, Andrés (ed.): *Emmanuel Lévinas. La filosofía como ética*. Valencia: PUV, 2008
- BAUDRILLARD, Jean: *La Sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Barcelona: Plaza & Janés, S.A. Editores, 1974
- BRANDT, Bill: *Camera in London*. Landers: The Focal Press, 1948
- BURTYNSKY, Edward: *Manufactured Landscapes*. [DVD] Dir. Jennifer Baichwal, Vancouver: Foundry films, 2006 (80 min.)
- CHUECA GOITIA, Fernando: *Invariante castizos de la arquitectura española*. Madrid: Dossat, 1980 (1947)
- CLÉMENT, Gilles: *Traité succinct de l'art involontaire*. Paris: Sens & Tonka, 1997
- CLÉMENT, Gilles: *Le jardin en mouvement*. Paris: Sens & Tonka, 2001
- GIBBERD, Frederick: *The design of Harlow*. Harlow: Harlow Council, 1980
- JACQUES, David; WOUDSTRA, Jan: *Landscape Modernism Renounced*. Nueva York: Routledge, 2009
- JEANNERET, Charles-Edouard: *El Viaje de Oriente*. Colección de Arquitectura nº.16. Murcia: COAAT, 1984
- LÉVINAS, Emmanuel: *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sigueme, 1977
- LYNCH, Kevin: *Wasting Away. An exploration of Waste*. San Francisco: Sierra Club Books, 1991 (Esp.: *Echar a perder. Un análisis del deterioro*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005)
- MARTÍN PRADA, Juan: *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Fundamentos, 2001
- NORBERG-SCHULTZ, Christian: *Genius Loci. Paesaggio, Ambiente, Architettura*. Milán: Electa, 2003
- RAUSCHENBERG, Robert: *Gluts*. [Catálogo exposición]. Bilbao: Museo Guggenheim, 2010
- WINTHUYSEN, Javier: *Jardines Clásicos de España*. Aranjuez: Doce Calles-Real Jardín Botánico, 1990 (1930)
- WITTGENSTEIN, Ludwig: *Conferencia sobre ética*. Barcelona: Paidós, 1995

**Juan José Tuset Davó** Valencia (1976), Arquitecto por la ETSA de Valencia (2001) y Dr. Arquitecto por la ETSA de Valencia (2008). Premio extraordinario Doctorado Consejo Social UPV (2009). Profesor Asociado del Departamento de Proyectos Arquitectónicos desde 2009. Durante el curso 2000-2001 estudió en la Università degli Studi La Sapienza di Roma (Italia). En 2003 becado en el proyecto Sociopolis: un hábitat solidario. En 2006 realizó una estancia como investigador en la University of Cambridge. En 2010 Master en Conservación del Patrimonio Arquitectónico de la UPV (MOCPA). Actualmente compagina su labor docente e investigadora con la práctica profesional.

## LA RENOVACION DEL MANZANARES: TRANSFORMACIONES Y RECICLAJES URBANOS

RENEWAL OF MANZANARES: URBAN TRANSFORMATIONS AND RECYCLING

José de Coca Leicher, Fernando Fernández Alonso

**RESUMEN** Profundizamos en el concepto “reciclajes urbanos” mediante el análisis de determinados aspectos del Plan de Renovación Urbana del entorno del río Manzanares (2008-2010). La investigación sobre la continua transformación de la ciudad, con la evolución de la escena, las ideas, los proyectos históricos y actuales, aportan al Plan y su proceso de redacción metodologías de investigación y criterios de actuación de aplicación teórica y práctica en la propuesta definitiva.

El Ayuntamiento pretende consolidar mediante la renovación privada de la escena dos actuaciones públicas previas: el soterramiento de la M-30 y el gran parque urbano del Manzanares. Actuando en un borde heterogéneo, histórico, industrial y residencial, fruto del desarrollismo especulativo “asfixiado” posteriormente por la M-30. El Plan es una oportunidad de regeneración urbana a gran escala -en un ámbito de 390 Ha, 8 Km de longitud y 400-500 m de anchura- que afecta a más de 30.000 viviendas y plantea relaciones de escala y contenido con los ejes Castellana-Prado-Recoletos o Gran Vía. El modelo de rehabilitación actúa sobre edificación y suelos de propiedad privada o de distintas administraciones. Se realizará atrayendo y coordinando la inversión de los propietarios en la rehabilitación de sus viviendas y regenerando un eje de actividad capaz de crear dinámicas de renovación en focos de centralidad, aportando complejidad de usos al gran parque urbano, actualmente en realización. El “reciclaje de lo edificado” propone la clasificación de las intervenciones (rehabilitación funcional, de eficiencia energética y de escena urbana) y la intervención en conjuntos de renovación urbana. La estrategia de renovación a medio y largo plazo, en un espacio ya consolidado, impone varias líneas de investigación. El artículo profundiza especialmente en la relación del Plan con el análisis de evolución de la escena y la estructura urbana. Referencias pictóricas, fotográficas y cartográficas e imágenes del diagnóstico y la propuesta urbana ilustran este escrito.

**PALABRAS CLAVE** evolución, Madrid, manzanares, renovación, escena, eficiencia energética

**SUMMARY** The concept of “urban recycling” is studied through the analysis of certain aspects of the Urban Renewal Plan in the vicinity of the Manzanares River (2008-2010). Research on the continuing transformation of the city, with the evolution of the scene, ideas, historical and current projects, contribute to the Plan and the process of drafting research methodologies and performance criteria of theoretical and practical application in the final proposal.

The Council aims to use private renewal of the area to consolidate two prior public works: the tunnelling of the M-30 and the large urban park of Manzanares. Acting in a mixed, historical, industrial and residential suburb, the result of speculative development which was later “suffocated” by the M-30, the Plan is an opportunity for large-scale urban regeneration. In an area of 390 hectares, 8 km long and 400-500 meters wide, this affects more than 30,000 homes and presents relationships of scale and content on a par with the Castellana-Prado-Recoletos and Gran Vía thoroughfares. The remodelling affects privately owned land and different administrations. It will be undertaken by attracting and coordinating the investment of owners in rehabilitating their homes and regenerating a hub of activity capable of creating dynamic renewal in central foci, giving complexity of uses to the large urban park, currently in progress. The “recycling of the constructed area” proposes the classification of interventions (functional rehabilitation, energy efficiency and urban scene) and joint intervention in urban renewal. The renewal strategy, in the medium and long term, in an area already established, requires several lines of research. This article delves particularly into the Plan’s relationship with the analysis of the evolution of the area and the urban structure. The article is illustrated with pictorial, photographic and cartographic references and images of the assessment and the urban proposal.

**KEY WORDS** evolution, Madrid, Manzanares, renewal, scene, energy efficiency

Persona de contacto /Correspondig autor: jose.coca@uah.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Geodesia. Universidad de Alcalá de Henares, Madrid.

1. Huella urbana del cauce y los paseos históricos paralelos al río, manzanas de la segunda canalización y M-30. Puente de Segovia y Palacio Real. Puente de Praga, Mercado de Frutas y Matadero. Estado previo al soterramiento (2004).



## LAS TRANSFORMACIONES ACTUALES Y EL PLAN DE RENOVACIÓN DEL MANZANARES. LAS IDEAS INICIALES

**L**a ribera del río Manzanares es la divisoria entre la llamada almendra central de Madrid y los primeros barrios periféricos del oeste. La fachada al río es un conjunto de tramas urbanas que forman un tejido heterogéneo, resultado de la paulatina aproximación de la ciudad al río, ocupando cornisas, laderas y vegas, el crecimiento de la ciudad en torno a los ejes de comunicación radial, la instalación de industrias y redes ferroviarias, y finalmente, el desarrollo de polígonos de extensión residencial (figura 1).

El espacio natural de la vega fue el vacío en el que implantar, desde los años 70, la M-30, una potente infraestructura viaria de circunvalación que creciendo de forma hipertrofiada, arrasó las posibilidades de vertebración de la ciudad en torno al río y degradó la fachada urbana, deviniendo en un frente sin identidad ni oportunidades. Se dejaba de lado toda la herencia histórica de planificación urbana de la orilla y praderas del Manzanares de la primera mitad del siglo XX y los anhelos de incorporación a la ciudad.

La valoración de la ciudad como espacio de referencia social y económico, la utilización del centro

urbano como espacio para la ciudad-marca, e incluso la dificultad de superar la banalidad de los últimos grandes crecimientos de Madrid, ha hecho que el campo de batalla político, y por tanto de las ideas, se sitúe de nuevo en el centro, en la resolución de problemas y en la búsqueda de nuevas oportunidades. Los dos grandes partidos políticos optantes al gobierno municipal en Madrid prepararon, en la campaña electoral de 2003, propuestas para la transformación de la M-30 y la recuperación del espacio público del río<sup>1</sup>. Con la victoria electoral de Alberto Ruiz Gallardón arrancó la implementación de un proyecto basado en el soterramiento de un importante sector de la M-30 en el plazo de cuatro años y traslada a un concurso internacional la resolución del nuevo parque abierto.

El gran vacío conforma una pieza urbana de tamaño e importancia equivalente a otros ejes fundamentales en la articulación de la ciudad, como Castellana – Prado – Recoletos o la Gran Vía. El ámbito de actuación ocupa 390 has, una banda de 8 Km longitudinales y 400 a 500 metros transversales, básicamente la primera línea de manzanas hacia el río que comprende aproximadamente 30.000 viviendas.

El tipo de actuación, una operación de inversión pública en espacio público y sin aprovechamientos

1. La mayor celeridad del Partido Popular en la presentación, y probablemente la claridad de la transformación propuesta, anularon en los medios de comunicación el proyecto que estaba elaborando el equipo de la candidata del PSOE Trinidad Jiménez, basado en una intervención más blanda.

2. Elementos superpuestos de la escena procedentes de distintos períodos históricos: Puente de Toledo, Cementerio de San Isidro, segunda canalización, manzanas de San Ilán, estadio Vicente Calderón, puente curvo M-30. Estado después del soterramiento (2008)

3. "Madrid" Antonio Joli ,1750. El palacio Real desde el Puente de Segovia. Iconografía clásica de la cornisa de Madrid como ideal de ciudad.



2

inmobiliarios, dio lugar a la selección de distintas estrategias de gestión (ejecución cuatrienal<sup>2</sup> por fases ligadas a períodos electorales, sin planeamiento urbanístico, sin evaluación ambiental global, evitando procesos de acuerdo entre administraciones o con propietarios privados) que han motivado críticas profesionales y, durante el proceso de ejecución de los túneles, una amplia contestación ciudadana. La operación, diseñada en un periodo de enorme bonanza económica, es sin embargo equivalente en muchos rasgos a las que se gestaron en otras ciudades españolas y europeas<sup>3</sup>, asumiendo el riesgo de las críticas ante las perspectivas de generación de dinámicas renovadoras, retorno de la inversión en términos de "marca-ciudad"<sup>4</sup> y finalmente, réditos políticos.

La remodelación del cinturón de circunvalación M-30 quedó finalmente redefinida en el llamado Proyecto Madrid Río, en dos etapas de proyectos y obras: la nueva Calle 30 suma, a la enorme obra de ingeniería de los túneles en el sector oeste, la mejora de la permeabilidad en el este, y el Plan Especial del Río Manzanares<sup>5</sup> articula el desarrollo de la obra paisajística, de adecuación del viario del entorno, de la permeabilidad peatonal, y de redefinición de las dotaciones municipales existentes.

Durante la ejecución del parque, el Ayuntamiento se plantea la necesidad de un tercer plan, ante el descubrimiento de la inadecuación de las fachadas de la edificación existente, la escena privada que cierra el nuevo y emblemático parque.

El Plan director es un *modelo de intervención* mediante la rehabilitación y la renovación en un espacio urbano fuertemente consolidado, para mejorar la vertebración de actividades urbanas entre las dos orillas y "representar" la nueva ciudad. Se trata de mejorar las edificaciones existentes (principalmente residenciales) para dar fachada al río, considerando la rehabilitación integral (funcional, sostenible, de la escena urbana y las actividades comerciales) como el motor fundamental. El Plan fija como objetivo la creación de una oficina de gestión y coordinación, que asuma la necesidad de impulsar la colaboración entre los propietarios privados y la administración, partiendo del vigente marco de subvenciones y financiación de rehabilitación.

En el transcurso del trabajo se detecta que en la metodología inicial falta por concretar la relación con dos factores importantes: la estructura morfológica y de escenas de la ribera del Manzanares, construida pero no consolidada y de difícil percepción actualmente, y la



escasa presencia elementos patrimoniales. Para ello se establece un trabajo de investigación sobre la forma urbana, el sentido de su evolución y la percepción histórica de la escena, que enriquece el proceso y aporta las claves para asumir la necesidad de revalorizar lo existente y trabajar con vistas al futuro de este espacio urbano en espacios singulares, en los que incluir actuaciones de renovación (figura 2).

#### ICONOGRAFÍA E IDIOSINCASIA: LA CIUDAD ACTUAL CONSECUENCIA HISTÓRICA Y LA CIUDAD PROYECTADA

Una adecuada relación y evolución entre las ciudades y los ríos que las originan es una señal identificativa del progreso de sus habitantes. La iconografía de las grandes capitales europeas se asocia tradicionalmente a una imagen ideal del perfil edificado y de caudalosos ríos que expresan los valores ambientales, la monumentalidad del poder de la realeza o la representatividad de las instituciones gobernantes.

A lo largo de la historia, Madrid y su río, también han demandado una imagen adecuada a su condición de ciudad-capital. El Manzanares, río de poco caudal e

imprevisibles crecidas estivales, imposible para la navegación y de muy difícil canalización, acompaña con dificultad al borde construido de la Villa de Madrid. Definido por los sucesivos contornos amurallados, alejado y elevado por la difícil topografía de la "Cornisa del Manzanares" y los cauces de los arroyos que en él vertían.

La doble condición del soporte físico original: abrupto asomando a poniente y de suave transición hacia levante. Ventilado con distintas vaguadas orientadas de norte a sur, la cercanía de la sierra, el dominio de la vega, desde la posición en la divisoria climática húmeda y seca localizada en el Puente de Segovia, el cauce arbolado y la Casa de Campo, junto a su posición estratégica como nudo de caminos que cruzan la península, son advertidos por Felipe II (1527-1598) que establece la capitalidad en 1563, trasladando la Corte desde Valladolid a la Villa de Madrid.

La huella o traza evolutiva definidora de esta impronta única, diferente a las demás ciudades, es consecuencia de una continua transformación que permanece oculta en la fisonomía actual de Madrid (figura 3).

La renovación del Manzanares, pensamos, debe partir de un conocimiento profundo y simultáneo de la *forma*

2. De septiembre 2004 a abril de 2007, según la información municipal (<http://www.mc30.es/historico.php>)

3. El efecto Guggenheim – Bilbao Ría 2000 está siempre detrás de estas operaciones, desde la Ciudad de las Artes de Valencia (Santiago Calatrava) a las más recientes de la Plaza de España de Santa Cruz de Tenerife (Herzog y de Meuron) o HafenCity en Hamburgo

4. Acabada la bonanza económica y la inversión en la gran infraestructura de los túneles, el parque ha recibido para su finalización, presumiblemente antes de mayo de 2011, la ayuda del Plan-E (Plan Español para el Estímulo de la Economía y el Empleo), un "plan integral de más de 100 medidas de política económica, con una importante movilización de recursos públicos para afrontar la situación de crisis económica" (<http://www.economiasostenible.gob.es>).

5. El Plan Especial del Río Manzanares se aprobó definitivamente el 25 de junio de 2008, en la segunda legislatura municipal.

4. Conexiones transversales y áreas de centralidad. Propuesta de concurso. Ámbito ampliado del PReM.

*urbana*, consecuencia de los procesos históricos materializados en las distintas tramas-ciudad que conviven actualmente -medieval, barroca, industrial, desarrollista, especulativa- y las *necesidades* y *deseos* de la sociedad actual, para la construcción de una nueva identidad integradora.

Las primeras investigaciones -concentradas en dinámicas actuales- avanzan posibles *áreas de centralidad* y *de conexión transversal*, alrededor de los puentes principales. Detectando solares vacíos en espera de futuros desarrollos inmobiliarios (en 2008, sabemos que no prosperarán), conjuntos de naves y sedes de organismos públicos obsoletos, y el área afectada por el convenio urbanístico del estadio Calderón y la fábrica Mahou, como nodos o focos de concentración de oportunidad. Esta orientación del trabajo busca enriquecer el planteamiento inicial del concurso: una remodelación estética de remate de la macro operación del soterramiento y el nuevo parque lineal.

Aquí radica la ambición de la propuesta: Una regeneración de dentro a fuera, desde los requerimientos de la vivienda individual, pasando por el bloque, la manzana, hasta el frente urbano, junto a nuevas piezas y actividades que contribuyan a construir el conjunto de escenas con el resultado final de una *nueva iconografía urbana* que exprese adecuadamente la futura relación ciudad-parque-río (figura 4).

Para ello, es necesario investigar y comprender cómo ha evolucionado la forma urbana más allá del presente inmediato, qué trazados y elementos son relevantes en la iconografía del Manzanares y cómo rescatarlos e incorporarlos a la propuesta. La intervención afecta y se relaciona con otras escenas o itinerarios, situados en planos retrasados y elevados respecto del perfil inmediato del cauce. Surgen *linealidad* y *transversalidad* como conceptos asociados a la evolución histórica y la verificación de cómo durante cuatro siglos el cauce ha permanecido como un gran espacio vacío, expresando *potencialidad* y *oportunidad* transmitida mediante nuevas referencias cartográficas, pictóricas y fotográficas que se aportan y ampliando otros estudios precedentes.

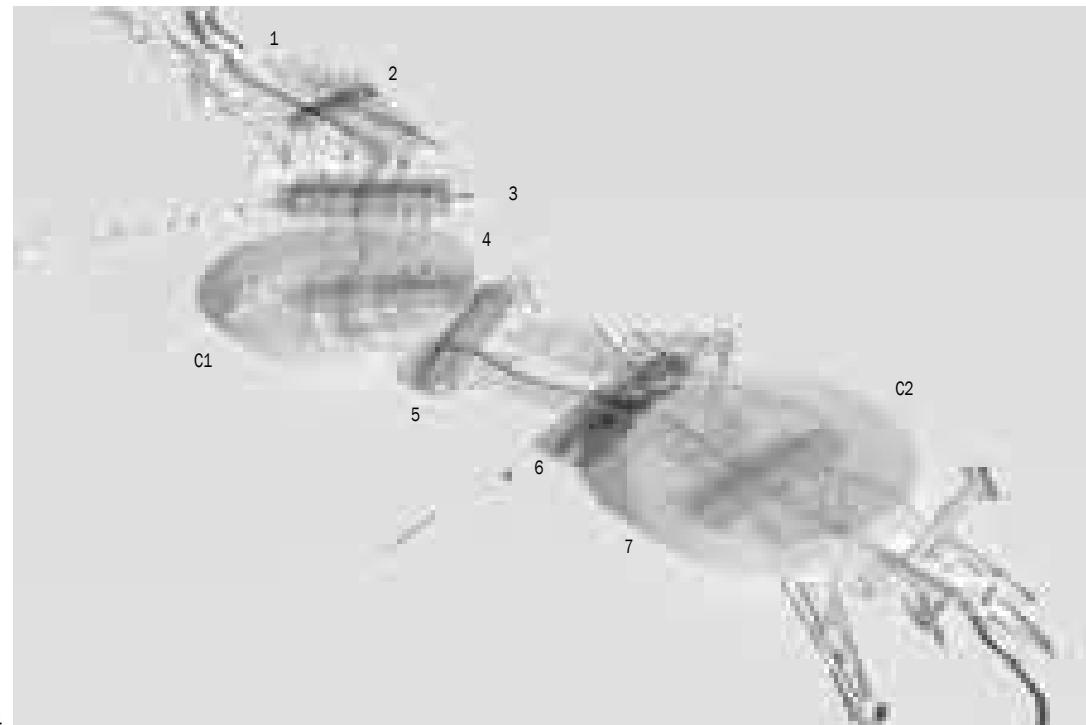
**INTERPRETACIÓN DE LA ESTRUCTURA URBANA. EVOLUCIÓN DE LA FORMA Y LAS ESCENAS SUCESIVAS**  
Fruto de esas primeras reflexiones, un croquis general intenta recoger los elementos determinantes en la escena del

Manzanares y su relación -concéntrica y radial- con el resto de la estructura urbana ampliando la influencia del área estudiada. Diferenciamos doce “recorridos escenográficos” que revelan las estructuras configuradoras del casco histórico y su relación con otras estructuras contiguas.

La más antigua, la iconografía clásica de la Cornisa de Madrid coincide con el contorno de la Cerca Fiscal de 1625, jalonada con distintos hitos situados en las entradas originales de la ciudad. El Palacio Real domina el conjunto junto a la Basílica de San Francisco el Grande y la Puerta de Toledo prolongándose en el frente del Ensanche, expresión de las aspiraciones Franquistas, con el Ministerio del Aire, el Arco del Triunfo, y la sustitución del emblemático Cuartel de la Montaña por el Templo egipcio de Debod. Los distintos anillos o coronas, se superponen configurando las escenas en ambas riberas sobre los caminos históricos “cosidos” por las diagonales del Paseo de Melancólicos y los tridentes barrocos, hoy, desdibujados entre la masa edificatoria y la trinchera del antiguo Ferrocarril de Circunvalación, base de la gran operación residencial del Pasillo Verde Ferroviario.

Las relaciones transversales y de penetración en el casco se inician en el Puente de Segovia y el de Toledo, auténticas joyas patrimoniales (figura 5). Se repiten en otros puentes históricos con la realización de nuevas conexiones desde el Puente de los Franceses, símbolo del pasado ferroviario, el Puente del Rey, eje de relación entre el Palacio Real y la Casa de Campo, hasta los puentes de Praga y Andalucía, continuación del eje Prado-Recoletos y cierre inacabado del contorno de la ronda del Ensanche.

El croquis se completa con la prolongación de estos ejes radiales en el arco suroeste. Entradas que originalmente habían sido vaguadas de arroyos y cuñas verdes enlazan otros elementos de gran interés como el recinto y los pabellones de la antigua Feria del Campo en la avenida de Portugal, la Quinta de Vista Alegre, antigua posesión Real de recreo en el camino de Carabanchel y los distintos conjuntos residenciales de arquitectura moderna realizados desde los años 30, con las actuaciones de la República, y desde la Posguerra por distintos organismos: Regiones Devastadas, la Obra Sindical del Hogar y el Ministerio de Vivienda, el Hogar del Empleado y las viviendas experimentales de Puerta Bonita<sup>6</sup>. La asociación de estos elementos al Plan del Manzanares aumentará su efecto regenerador.



Puentes: 1 Franceses, 2 Reina Victoria, 3 Segovia, 4 San Isidro, 5 Toledo, 6 Praga, 7 Andalucía. Áreas de centralidad: C1 Puente de San Isidro, C2 Mata-dero, Mercado de Frutas y Puente de Andalucía

Con el documento de diagnóstico, dada la cantidad e interés del material que recopila, la Dirección Técnica del Ayuntamiento, considera conveniente realizar un trabajo complementario al *Plan Director* que denominamos *Evolución de la forma urbana en los márgenes construidos del Manzanares. La relación de la ciudad y su escena (1563-2009)*<sup>7</sup> un compendio de documentación y el desarrollo de una *investigación independiente sobre estructura y escena* que sugería el croquis inicial.

#### MÉTODO Y FORMALIZACIÓN DEL ESTUDIO DE EVOLUCIÓN DE LA FORMA URBANA

La redacción del *Plan* y la *investigación* del *Estudio de Evolución* son simultáneos y se alimentan en sus contenidos. El redactor del Estudio conoce los datos, análisis,

diagnóstico y avances de la propuesta general y los directores del Plan las novedades documentales y su posible interpretación.

Para el *Estudio de Evolución* se propone una *línea de investigación*<sup>8</sup> basada en experiencias anteriores y estudios precedentes con el objetivo de recopilar el mayor número de referencias documentales<sup>9</sup> además de los planes, proyectos e ideas que durante siglos han condicionado la forma construida y su relación con otras intervenciones urbanas: La Cerca y su derribo, el Palacio Real y su entorno urbano, los trazados barrocos, el Ensanche, el Ferrocarril de Cintura, la Gran Vía, la Gran Vía de San Francisco, el eje Prado-Recoletos y el Retiro.

El Estudio se concreta en un texto y dibujos, organizados temáticamente y cronológicamente, también se fija,

6. Poco conocidas y valoradas. Los conjuntos, objeto de distintas investigaciones, están actualmente desprotegidos. Ver: LOPEZ DE LUCIO, Ramón y otros: Guía del urbanismo Madrid / s. XX. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004 y SAMBRICIO, Carlos y otros: *La vivienda Experimental. Concurso de Viviendas experimentales de 1956*. Madrid: Fundación COAM, 1997.

7. Investigación y redacción de José de Coca con la colaboración de Pablo A. Martín, estudiante de arquitectura. Coordinación con Fernando Fernández, director del Plan de renovación urbana.

8. Destacamos la *Memoria Histórica del Plan Especial Río Manzanares y La Forma de la Villa de Madrid*. Investigación y documentación gráfica de las transformaciones históricas del casco y el río Manzanares, desarrollados en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid bajo dirección del catedrático de Dibujo del Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, Javier Ortega Vidal. El *Estudio de Evolución*, deudor de ambos, recoge y amplia su contenido gráfico y documental.

9. Cartografía histórica, digital y contactos de los vuelos fotogramétricos obtenidos de la investigación en el Departamento de Cartografía del Área de Urbanismo del Ayuntamiento de Madrid. Fue posible gracias a las facilidades y el asesoramiento de D. Alfonso Mora Palazón.



5. Croquis de los elementos determinantes de la escena y relación con la estructura urbana. Recorridos históricos.

como en el Plan, un encuadre estricto correspondiente al cauce del Manzanares y otro ampliado en los nudos-espacios de los ejes transversales y los trazados urbanos relacionados con el río.

La parte gráfica es una serie de planos elaborados mediante el *método de superposición estratigráfica*<sup>10</sup> en el que, sobre la base del parcelario digital -Hojas VK-, se “calcan digitalmente”, utilizando la referencia de alineaciones y elementos históricos conservados, los trazados obtenidos de la cartografía histórica, las series de parcelarios, vuelos fotogramétricos y proyectos relevantes, ordenándolos mediante la superposición de capas que permite el programa de dibujo asistido CAD formando una gran base de datos gráfica, abierta y actualizable, que podría incluso ser de uso público.

Las leyendas temáticas que relacionan el texto y los dibujos se ordenan en 6 grupos de *elementos o estratos*<sup>11</sup> que constituyen la estructura evolutiva desde las preexistencias del medio físico hasta la forma construida. La estructura común facilita la comparación, mostrando el origen y la secuencia evolutiva de un elemento, por ejemplo, las *atalayas o vistas del Manzanares*<sup>12</sup>, y su pervivencia e influencia en la ciudad actual. En cada periodo quedan registrados los proyectos que han condicionado la evolución. Los planos y el texto se ilustran con las pinturas y fotografías localizadas con la posición del punto de vista en los dibujos de cada encuadre temporal.

El trabajo se estructura en cuatro períodos coincidentes con el inicio y culminación de procesos evolutivos que suponen hitos en la representación cartográfica de la ciudad. Así, el plano de Texeira (1660) muestra el estado previo a las transformaciones del barroco, el

de Ibáñez Ibero (1875) el derribo de la Cerca, proyecto del Ensanche y la aparición del ferrocarril, el fotoplano y el parcelario (1929) la ciudad al inicio de los Planes de Extensión y Reforma Interior antes de la Guerra Civil y el desconocido fotoplano (1969)<sup>13</sup> la ciudad desestructurada de los años 60-70, previa a la M-30.

La investigación se amplía con otra serie de dibujos y textos, que completaban la documentación encontrada posteriormente de planos parcelarios, vuelos fotogramétricos y oblicuos<sup>14</sup>, mostrando el proyecto de la segunda canalización (1950) superponiendo la M-30 original (2004), el Pasillo Verde Ferroviario (1996) y el proyecto del parque lineal (2008) previo al *Plan de renovación urbana*.

Criterios uniformes facilitan la lectura evolutiva. Las series de dibujos de cada periodo se inician con un encuadre a escala 1/20000 ó 1/15000 que relaciona el ámbito del Manzanares con la estructura general de la ciudad, después el río se recorre siempre en tres encuadres a escala 1/8000 que engloban el espacio limitado por los puentes: Entre el Puente de los Franceses y el Puente de Segovia, el de Segovia y el de Toledo, finalmente el de Toledo y el de Andalucía.

Esta división coincide con los tramos alto, medio y bajo, de paso del río a través de la ciudad, en los que las preexistencias diferenciadas del marco físico original (Dehesa arbolada, cornisa y Vega) han condicionado la evolución del borde construido en los diferentes períodos. Las escalas empleadas, en especial las de los tres encuadres cercanos, obligan a adoptar simplificaciones gráficas (gran extensión del ámbito) en los que se procura el rigor y exactitud en la definición de los diferentes contornos y un mayor detalle en la representación de

10. Ver: COCA LEICHER, José de: “El método de superposición estratigráfica. Experiencias en la investigación, docencia y aplicaciones en el proyecto de arquitectura”. Actas 13 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica, Valencia del 27 al 29 de mayo de 2010. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010. Vol II, ponencia 2 “Dibujo y proyecto de arquitectura”, pp. 57-61.

11. 1 Río Manzanares, canalizaciones, arroyos, fuentes, estanques, lavaderos, 2 Huertas, cultivos y sembrados, parques, ermitas, cementerios y quintas, 3 Caminos, carreteras, puentes, ferrocarril, M-30 y M-30 soterrada, 4 Límites, murallas, cercas, puertas, recintos, 5 Calles, Paseos, Plazas, Glorieta, Vistas, 6 Manzanas, edificios singulares, hospitales, paradores, industrias varias.

12. Puntos clave para entender la estructura y la escena recogidos en el trabajo. La secuencia de planos muestra la posición y evolución de las más importantes: Vistas de María de Aragón, de la puerta de la Vega y San Francisco o más recientemente los altos de San Isidro, la montaña del Príncipe Pío o la cornisa de Rosales.

13. Positivo sobre acetato. Escaneado con motivo del trabajo. Instituto Geográfico y Catastral, vuelo (E:1/20000) realizado el 6 de Junio de 1969. Fotoplano E:1/5000, Hojas ámbito río Manzanares 7-6, 8-6, 9-6, 9-7, 10-7

14. La selección, desde 1920 hasta 1978, de vuelos oblicuos del Manzanares conservada en el Centro Cartográfico y Fotográfico del Ejército del Aire ha sido fundamental para comprender la transformación del borde construido.



6. Alcázar, Casa de Campo, recintos amurallados y Cerca Fiscal. Puentes existentes y proyectados. Atalayas Históricas. Periodo 1563-1660. Encuadre entre Puente de Segovia y de Toledo sobre la trama actual (2008). Estudio de Evolución. Original DIN A3, E: 1/8000.

RIO MANZANARES	R Rio Manzanares
CANALIZACIONES	Ar1 Arroyo Meaques (133)
ARROYOS	Ar2 Arroyo Leganitos (147)
<b>FUENTES</b>	
ESTANQUES	Fu1 Fuente de la Puente Segoviana (61)
LAVADEROS	Fu2 Fuente de la Calle de la Puente (60)
	Fu3 Fuente del Ángel de la Guarda (62)
	Fu4 Fuente de Leganitos (36)
	Fu5 Fuente de Palo (35)
	Fu6 Fuente de la Calle Toledo (49)
	Fu7 Fuente del Hospital General (58)
	Esl Estanque Grande (128)
	Es2 Estanque del Medio (129)
	Es3 Estanque del norte (130)
	Es4 Estanque "lon guillo" (131)
<b>L Lavaderos del Río (148)</b>	
<b>VG La Vega</b>	
HUERTAS	Hu1 Huerta del Marques d Palacio s (141)
CULTIVOS Y	Hu2 Huerta de la Florida (142)
SEMBRADOS	Hu3 Huerta de las Minillas
PARQUES	Hu4 Huerta de la Buytrera (143)
HERMITAS	Hu5 Huerta de Leganitos (146)
CEMENTERIOS	Hu6 Huerta de la Partida del Cura (105)
QUINTAS	Hu7 Huerta de la Puente
	Hu8 Huerta Sabigal (AG)
	Hu9 Huerta de Mira del Río (AG)
	Se1 Sembrados (145)
	Se2 Campo de San Blas
	Se3 Eras de Madrid (AG)
	Pq1 Casa de Campo
	Pq2 Parque de Palacio
	Pq3 La Tela
	Pq4 Campo Grande (Retiro)
	Rs1 Reservado Grande
	Rs2 Reservado Chico

piezas de gran interés como los puentes históricos, las puertas o los proyectos de canalización “extraídos”, en cada periodo, de la trama urbana. Cada serie se desdoblaba en dos dibujos: uno, de las alineaciones y elementos correspondientes al periodo sobre fondo blanco y otro, de los mismos dispuestos sobre la trama de la ciudad actual (2008).

El documento adquiere la forma definitiva de un Atlas de evolución de la forma urbana en el ámbito del Manzanares. El contenido, utilizado en la redacción del *Plan de renovación urbana*, permitirá a los encargados de su desarrollo valorar y proteger los trazados y edificaciones que condicionan la escena actual manteniendo la impronta característica (p. ej. forma, función ó símbolo) en su evolución futura (figura 6).

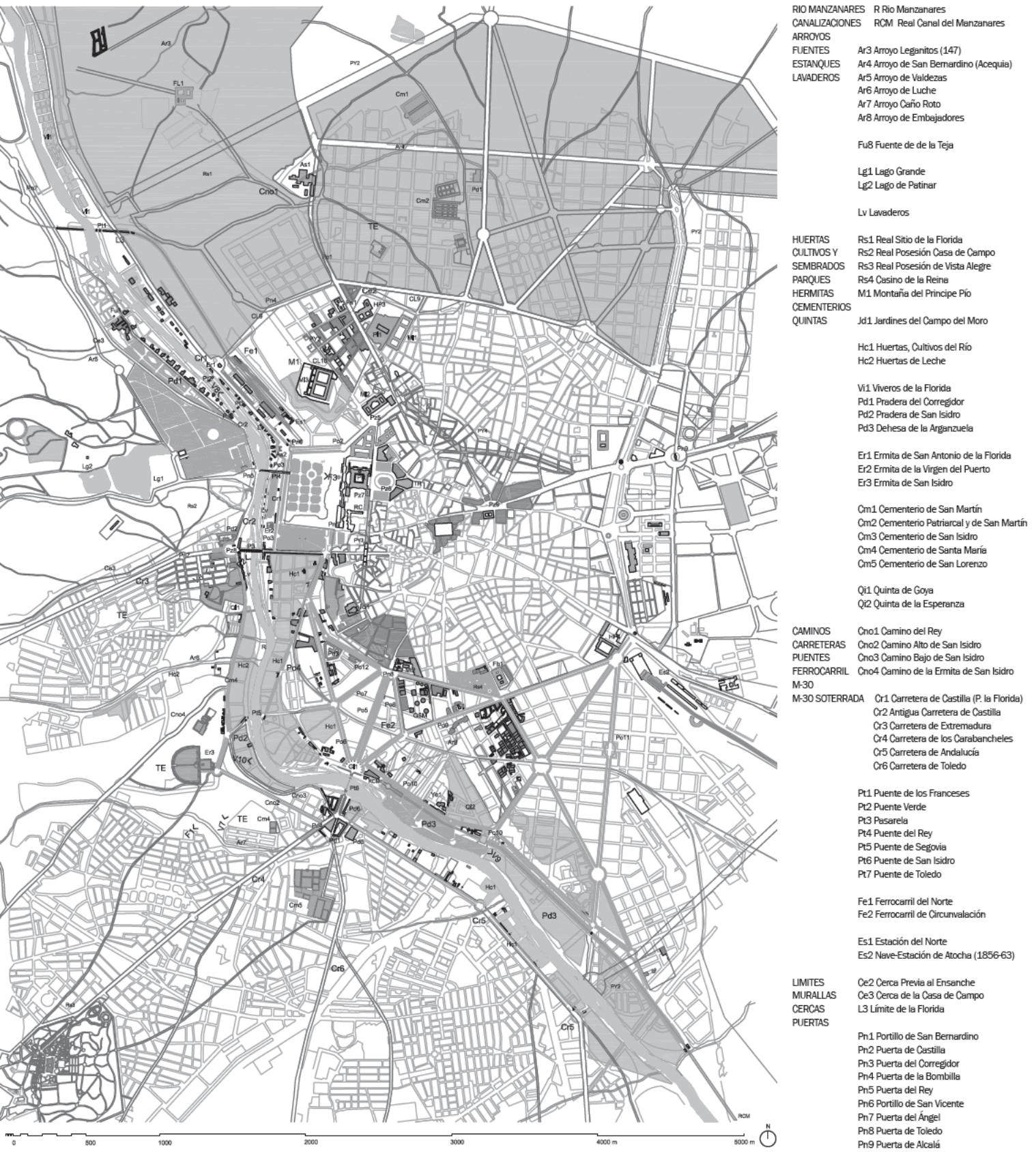
#### DESAPARICIONES Y PERMANENCIAS. ALGUNOS “RECICLAJES” HISTÓRICOS EN LA ESTRUCTURA Y LA ESCENA

Hasta las operaciones urbanas del barroco, Madrid creció de espaldas al río. La fuerte topografía entre el río y el casco dibujó “la cornisa del Manzanares” como imagen representativa y divisoria del límite oeste de la ciudad -Alcázar, parque Real y Casa de Campo- con el crecimiento hacia el este, limitado por la Posesión Real del Buen Retiro, teniendo la ciudad en su desarrollo una fuerte condición bipolar.

Con el incendio del Alcázar en 1734, se inicia una inmensa operación de redefinición urbana iniciada con los proyectos de Filippo Juvara y Juan Bautista Sachetti para el palacio Real, continuados por Francisco de Sabatini y posteriormente, Juan de Villanueva, Silvestre Pérez, Isidro G. Velázquez y Narciso Pascual de Colomer, en la definición de su entorno, el gran basamento, los derribos y proyectos de la Plaza de Oriente y su relación con la Basílica de San Francisco<sup>15</sup>. Concluida en el Siglo XX, con el Viaducto en los años 40 y la apertura de la Gran Vía de San Francisco, en los 60.

El crecimiento, anular y descentrado respecto del río, fue por colmatación de los sucesivos recintos

15. Ver: MARTINEZ, Ángel: *Espacio, tiempo y proyecto: El entorno urbano del Palacio Real de Madrid entre 1735 y 1885*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes, 2008.



7. Trazados barrocos, derribo de Cerca Fiscal, Ferrocarril de Cintura, proyectos Ensanche, Gran Vía y primer Viaducto . Cementerios, ermitas, praderas y quintas de recreo. Encuadre entre Real Posesión de la Florida y arroyo del Abroñigal sobre trama actual (2008). Estudio de Evolución. Original DIN A3, E: 1/20000.

CALLES	CL9 Cuesta de Areneros
PASEOS	CL10 Calle de Ferraz
PLAZAS	
GLORIETAS	Po1 Paseo de San Bernardino
VISTAS	Po2 Paseo de San Vicente
	Po3 Paseo de la Virgen del Puerto
	Po4 Paseo de los Melancólicos
	Po5 Paseo de los 8 Hilos
	Po6 Paseo Imperial
	Po7 Paseo del Pontón
	Po8 Paseo de los Olmos
	Po9 Paseo de las Acacias
	Po10 Paseo de las Yeserías o del Canal
	Po11 Paseo de las Delicias
	Po12 Ronda de Segovia
	Pz5 Plazuela de San Marcial
	Pz6 Plaza de Oriente
	Pz7 Plaza de Armas
	Pz8 Plaza del Puente de Segovia
	Pz9 Nueva Puerta del Sol
	G1 Glorieta del Puente de Toledo
MANZANAS	Fl1 Casa de la China (RP de la Florida)
EDIFICIOS	As1 Asilo de San Bernardino
SINGULARES	As2 Asilo de Lavanderas
HOSPITALES	
PARADORES	Hp3 Hospital Militar
INDUSTRIAS	Hp4 Hospital General
VARIAS	
	M1 Cuartel del Conde Duque
	M2 Cuartel de San Gil
	M3 Cuartel de la Montaña
	Pl1 Palacio del Duque de Liria
	PR Palacio Real
	RC Reales Caballerizas
	TR Teatro Real
	IG1 San Francisco el Grande
	Fb1 Fábrica de Cigarros
	Mt2 Mataderos
	Ye1 Yeserías del Conde de Yumuri
	GSM Fábrica de Gas
	Pd1 Parador de Linares
	Pd2 Parador de Sierra
	Pd3 Parador de Gilimón
	Pd4 Parador de San Fernando
	Pd5 Parador de la Estrella
	Pd6 Parador del Paraíso
PROYECTOS	PY2 Ensanche C.M. Castro (plano 1857)
PLANES	PY3 Primer Viaducto C. Bailén (1859)
	PY4 Trazado Gran Vía (desde 1886)
VISTAS	V6 ANTONIO JOLI (1750)
	V7 FRANCISCO DE GOYA (1788)
	V8 FERNANDO BRAMBILLA (1830)
	V9 JM AVRIAL (ca 1830)
	V10 FERDINAND HODLER (1878)
	V11 AURELIANO BERUETE (1900)
	F1 EJE PALACIO REAL (1884)
	F2 MADRID DESDE S. ISIDRO (1869)
	F3 CUARTEL DE LA MONTAÑA (1900)

amurallados hasta el derribo, a mediados del siglo XIX, de la Cerca Fiscal. El nuevo Ensanche, trazado en 1859 por Carlos María de Castro con la característica cuadrícula norte-sur, se limitó igualmente con “la ronda” o foso exterior de trazado poligonal, que tropezaba con el río y que no fue capaz de englobar, lo que motivó la fractura, al oeste, de su figura perfecta e idealizada.

Hasta principios del siglo XX, el Manzanares mantiene su carácter agrícola simbolizado en la Vega de huertas y cultivos. El Real Canal de Manzanares a Aranjuez, arrancaba en la glorieta de Pirámides bordeando la dehesa de la Arganzuela hasta Rivas Vaciamadrid. Entre 1818-24, Isidro G. Velázquez lo amplia con un embarcadero, almacenes, la capilla y la Quinta Real (Santa María de la Cabeza) y el molino (Vado de Santa Catalina), desapareciendo hacia 1859 con la llegada del ferrocarril. El río fue un lugar de ocio y devoción, de praderas, dehesas y ermitas que junto a las lavanderas, tendederos, pozos, molinos de agua y tejares caracterizaban la imagen de arrabal o contorno alejado de la ciudad comunicado con los paseos barrocos paralelos al cauce, especialmente el de la Virgen del Puerto, que resolvía la conexión entre la puerta de San Vicente y el puente de Segovia y el de los Ocho Hilos entre la puerta y el puente de Toledo, como muestran las fotografías de Jean Laurent<sup>16</sup> realizadas hacia 1856 (figura 7).

Los puentes de Segovia y Toledo concentraron las entradas a la ciudad provenientes de los caminos del norte, Extremadura y Andalucía. Fueron importantes núcleos extramuros donde se situaron los paradores y alrededor de los cuales se levantaron edificios. El puente del Rey, culminó a principios del siglo XIX el deseo de la realeza de tener un paso privado a la Casa de Campo. Los demás puentes, hasta la aparición del Puente de los Franceses con el ferrocarril y los de Praga y Andalucía con desarrollo urbano del siglo XX, eran vados como los de Santa Isabel o Santa Catalina, o pontones, como el de San Isidro que se convirtieron en puentes con el desarrollo urbano.

Los proyectos antes de la Guerra Civil, fueron las reformas interiores de la Gran Vía y apertura de la calle

16. Madrid. Vista panorámica realizada desde el camino de San Isidro, en tres clichés. C.1865. N.I.M.:2867, 2856, 2868. Madrid: Fototeca del Patrimonio Histórico.

8. La primera canalización después de la Guerra Civil. Sector Central: Puente de Segovia y Palacio Real. Sector sur: Puente de Toledo y puente de Praga. Vuelo ca 1945. Plan Bidagor.



Bailén, la urbanización del extrarradio y los Planes de Extensión incorporando el río y los pueblos de la corona metropolitana en un proyecto de ámbito regional: el futuro "El Gran Madrid". La realidad se verá condicionada por el crecimiento espontáneo a lo largo de las vías radiales y la degradación del río, convertido en el colector de la ciudad y deviniendo en un lugar insalubre de huertas, industrias, Ferrocarril de Cintura y núcleos de vivienda de mayor o menor densidad en parcelas con jardín o corrala, buscando una solución barata alternativa al Ensanche. En la zona sur se realizan dos importantes conjuntos: el Matadero proyectado por Luis Bellido, en 1908 y el Mercado Central de Frutas realizado por Javier Ferrero, entre 1927 y 1935.

Los dos proyectos de canalización, especialmente el primero, realizado en los años 20, fueron grandes obras de infraestructura que regulaban el caudal del Manzanares y resolvían el problema sanitario con la disposición de colectores enterrados en ambas márgenes. Con motivo de la primera canalización, aprovechando las dehesas del Corredor y la Arganzuela, la apertura al público de la Casa de Campo y el Campo del Moro, los proyectos del urbanismo de los años 30, realizados a partir del de *Urbanización de los Márgeles* de Gustavo Fernández Balbuena<sup>17</sup>, plantean, por primera vez, el Manzanares como un gran eje verde y dotacional de escala metropolitana que se relacionará con otros grandes ejes: los paseos de la Castellana, Prado, Recoletos y el futuro arroyo del Abroñigal, constituyendo el borde oeste del ambicioso proyecto de anillo verde metropolitano. La primera canalización con su cauce de 100 m, formado por bandas de hormigón, muretes de borde y paseos arbolados de ribera, supuso la pérdida definitiva del ambiente de la Vega del Manzanares tal como lo habían retratado Francisco de Goya, Aureliano de Beruete y otros pintores del XVIII y XIX. La piscina "la Isla", construida en 1931 por Luis Gutiérrez Soto frente a la Casa de Campo y desaparecida en los años 50 simboliza las ideas racionalistas e higienistas del periodo republicano (figura 8).

El entorno del Manzanares, muy afectado durante la Guerra Civil, es objeto de la nueva imagen de reconstrucción propuesta en 1946 con el Plan Bidagor, continuador del modelo radio-concéntrico republicano. Con el crecimiento del suburbio de la margen derecha, el río

9. Acuarelas del proyecto de canalización del Manzanares y urbanización de sus márgenes. Madrid, 1948.

10. Concursos modernos en el ámbito del río: Basílica de Madrid, Fco. Cabrero y Rafael Aburto, 1952 (Cuartel de la Montaña). Utilización residencial del Manzanares, 1956 (Curva estadio Vicente Calderón).

se incorpora a la ciudad, planteándose la definición arquitectónica de sus márgenes con una arquitectura de "fachada representativa", siguiendo la tradición escenográfica madrileña. La segunda canalización, de 4 m de profundidad y 40 m de ancho, con muros de ribera de hormigón chapados de granito siguió la línea del antiguo cauce regulándolo con 5 presas. Se financia con la edificación de las márgenes, en un proyecto integral entre el puente de Segovia y el de Praga, justificado con unas acuarelas mostrando una ciudad con manzanas de poca altura formando un frente continuo con calles perpendiculares al río. La operación se justifica también con la disposición de zonas verdes alrededor de los puentes históricos y en el paseo de la Virgen del Puerto, respetándose la dehesa de la Arganzuela. Los paseos de ribera en ambas márgenes se estrechan, desdoblándose la avenida del Manzanares en una nueva vía de circulación rodada que resuelve la comunicación perimetral y radial con el casco.

La nueva imagen de ciudad idealizada fracasa en el frente del Manzanares, en parte, por la sustitución de la tipología de manzana por la de bloque-manzana formando un frente paralelo al río que oculta e incomunica el suburbio de trasera, pero sobre todo, por la densidad brutal del Desarrollismo y el crecimiento espontáneo en "mancha de aceite" que caracteriza la zona oeste de núcleos incomunicados entre sí, conduciendo a un fracaso de modelo de ciudad y relación con los pueblos de la corona y la región. El río es objeto de propuestas modernas de gran escala como la unidad de habitación de Francisco Javier Sáenz de Oiza<sup>18</sup> y la ordenación para el concurso de urbanización de Antonio Perpiñá (figuras 9 y 10).

La M-30 se apoyará en el trazado de la avenida del Manzanares y las zonas verdes del segundo proyecto de canalización. Consecuencia del crecimiento a escala metropolitana provoca el aislamiento definitivo del río. La influencia negativa ha repercutido de distinta forma, según la ribera y el ámbito norte y sur de la ciudad. Así, al norte, el alejamiento de la M-30 del cauce del río ha preservado,



9



10

17. LORITE KRAMER, José de: *Informe sobre el Plan General de Extensión de 1931*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1932. Transcribe la memoria de Gustavo Fernández Balbuena.

18. Ver: HURTADO TORAN, Eva: *Proyecto para la construcción de 600 viviendas en la urbanización del río Manzanares, 1953: Francisco J. Sáenz Oiza, Manuel Sierra, José Luis Romany y Adam Milczynski*. Madrid: Fundación COAM, 2002.



11

11. Áreas de influencia, ejes y relaciones entre orillas y a larga distancia. Plano de propuesta y ordenación: Conjuntos de renovación urbana y tipos de rehabilitación. Entre el Puente de San Isidro y el Puente de Praga. PReM (2010)

12. Ámbito, propuesta y relación del *Plan Director de renovación urbana del río Manzanares* con el parque lineal y la ciudad.

entre el puente de los Franceses y el puente del Rey, un ámbito de gran calidad ambiental constituido por los restos de los taludes y paseos de ribera de la primera canalización, la colonia del Manzanares de los años 30 y la del cuartel de la Montaña -referencia moderna de los 50- el frente urbano del Paseo de la Florida, el Puente de la Reina Victoria y las dos ermitas de San Antonio de la Florida.

En general, la margen derecha residencial, formalizada durante los años 50-70, preserva una continuidad mayor como frente urbano que la izquierda del casco histórico con tramos muy diferenciados y discontinuos a medida que nos acercamos al tejido de la Arganzuela, donde sólo la presencia del Matadero y el mercado de Frutas contribuyen a la construcción del borde.

En los proyectos presentados al concurso del parque del Manzanares<sup>19</sup>, hay una interesante, aunque utópica, interpretación de la evolución y lectura de la traza histórica de la ciudad y el río. Los arquitectos con visión despegada de condicionantes específicos, plantean una interesante recuperación de la idea de la Vega del Manzanares que literalmente "inundaba" con la propuesta de parque dotacional el borde poroso de la ciudad. Sobre este nuevo lecho de actividad y ocio se disponían las distintas piezas emblemáticas que formalizaban las relaciones con otras estructuras urbanas, buscando la continuidad con elementos alejados (Herzog y De Meuron), como el eje de los museos del Paseo del Prado, el frente urbano del paseo de Rosales con sus torres, o el conjunto del Palacio Real.

#### LA FORMALIZACIÓN DEL PLAN DE RENOVACIÓN URBANA DEL RÍO MANZANARES. LAS EXPERIENCIAS PILOTO

Para la información y diagnóstico se completan las bases de datos municipales disponibles con los parámetros que caracterizan la edificación: Antigüedad, ascensor, resultados de la Inspección Técnica, sistema constructivo y valoración de eficiencia energética, junto al perfil social y las actividades económicas, volcados en diferentes planos mediante Sistemas de Información Geográfica (SIG).

La evaluación final de calidad arquitectónica y potencial de renovación se resume en un *plano general de interpretación de la escena* y diferentes esquemas de áreas de influencia, ejes y relaciones entre orillas (figura 11).

El ámbito se clasifica en zonas de características homogéneas concretándose nueve áreas o conjuntos de renovación urbana (CRUs) de pequeña y mediana escala. Son zonas en las que se amplían las actuaciones previstas en el *Plan Especial río Manzanares* sobre dotaciones públicas (Matadero y Mercado de Frutas), las nuevas infraestructuras (pasarelas de Arganzuela y Puente de Toledo) o las operaciones privadas (Calderón - Mahou). Son puntos de potenciación de equipamientos públicos y privados con influencia en el resto de la ciudad (espacios de creación, innovación y encuentro) en los que el frente fluvial se redefinirá incorporando ámbitos y puntos de vista de la escena histórica y creando nuevos lugares singulares de referencia e identidad para los ciudadanos y los visitantes.



12

Conjuntos de renovación: 1Legazpi-Glorieta de Cádiz, 2 Puente de la Princesa, 3 Antonio López-Usera, 4 Puente de Praga-CEDEX, 5 Puentes de Toledo y Arganzuela, 6 Calderón-Mahou-San Ilán, 7 Ermita del Santo, 8 Iberdrola, 9 Entorno Puente de Segovia.

La mejora de la calidad de las viviendas y la calidad urbana, constituyen las dos líneas estratégicas de actuación complementarias e interdependientes.

*La Rehabilitación*, aplicable a 22.000 viviendas, supone la intervención en distintos grados combinables y acumulables: *básica, sostenible y estética* en función de las premisas de accesibilidad, eficiencia energética, cumplimiento del Código Técnico de la Edificación y la redefinición de la envolvente, ampliando superficies, unificando cerramientos (integrando aparatos existentes) y restituyendo los rasgos de la composición original recuperando algunos ejemplos de arquitecturas modernas residenciales. El conjunto de mejoras cualificará el patrimonio edificado privado.

*La Renovación y revitalización*, se define en los nueve CRUs que afectan a 47 Ha del ámbito. En ellos se proponen nuevas piezas con uso mixto, terciario y comercial compatible con residencial, que impulsen transformaciones sociales y económicas, con nuevos proyectos y re-

conversión de edificios y usos a través de modificaciones puntuales del marco urbanístico actual (figura 12).

Los edificios propuestos crearán nuevas relaciones de volumen y escala que clarifiquen y recuperen *la impronta de los trazados históricos*, señalando puentes y plazas en los grandes ejes de conexión y redibujando los límites del cauce incorporando a las actuaciones generales las edificaciones rehabilitadas. El Plan muestra varios ejemplos de intervención conjunta en los nudos del puente de Praga, el de Toledo y la glorieta de Marqués de Vadillo ó la fachada que forman los seis bloques-manzana paralelos a la curva del río frente al estadio Calderón que desaparece convirtiéndose en un gran espacio público en la inflexión del río, un punto relevante en la nueva escena del Manzanares<sup>20</sup>.

*El Plan Director de renovación de la escena urbana del río Manzanares*<sup>21</sup> propone ideas genéricas de actuación no vinculantes. Un modelo de regeneración urbana que se desarrollará con la participación privada

19. Concurso Internacional de Ideas Parque lineal del Manzanares. Arquitectura COAM, nº 343, 1T 2006, pp. 99-108. Proyecto Ganador: Mrío arquitectos: Burgos-Garrido, Porras-La Casta, Rubio-Álvarez Sala, con West 8. Finalistas: Herzog y de Meuron, Juan Navarro Baldeweg, Dominique Perrault, Peter Eisenman, J.M. Ezquiaga, Elías Torres-Martínez Lapeña, SANAA

20. Diseños, modelado e infografías realizados por José de Coca con la colaboración de Pablo A. Martín y Juan Alcón, Lic. Bellas Artes, en coordinación con los directores del *Plan de renovación*.

21. El *Plan de Renovación* redactado por el equipo AUIA y coordinado por la Dirección General de Planeamiento Urbanístico del Ayuntamiento de Madrid, revisa los instrumentos de rehabilitación estimando los costes de ejecución por tipologías mediante combinaciones de rehabilitación Básica, Sostenible, Estética y revitalización Comercial y el coste del Programa de Ayudas y subvenciones públicas, considerando que se alcanza una coordinación e implicación óptima en los tres niveles de la Administración Pública.

13. Propuesta de intervención CRUs 5 y 6: Puente de Toledo, Glorieta del Marqués de Vadillo, manzana de San Illán. Pasarela en construcción proyectada por Dominique Perrault.

14. Nueva Iconografía. Desde el puente de Andalucía hasta el Puente de Toledo. Al fondo, la operación Calderón-Mahou-San Illán.



13



14

mediante la creación de un organismo específico para dirigir el Plan que asuma y centralice competencias municipales de planeamiento, gestión, edificación, vivienda y urbanización, con la misión de transmitir a propietarios y residentes las ventajas que aporta la rehabilitación. Será el responsable del desarrollo de los proyectos y posterior ejecución, una vez conseguido el acuerdo de los propietarios después de un periodo de concertación y validación pública (figura 13).

El conjunto de renovación propuesto como primer proyecto *piloto demostrativo*<sup>22</sup> es el denominado (Cru-6)<sup>23</sup> que engloba el conjunto de la operación Calderón/Mahou APR.02.21 con la concentración de nuevos usos y volumetrías en la parcela de la fábrica Mahou, junto a edificios residenciales de reciente construcción hoy aislados en la escena, instalaciones educativas, en la ribera del casco y en la otra, las seis manzanas de colonia de San Illán que fueron objeto

de la propuesta del concurso. El objetivo final es integrar en el tejido urbano del entorno la operación Calderón/ Mahou.

Los otros *proyectos piloto demostrativos* se concretan en los nueve CRUs definidos según criterios de multi-centralidad, dinamización de la actividad a corto plazo provocando la incidencia en los edificios del entorno, compatibilizando la rehabilitación general con actuaciones puntuales de renovación sustituyendo las edificaciones obsoletas y de menor calidad urbana (figura 14).

La *nueva iconografía de Madrid*<sup>24</sup> y su río se apoyará en la transformación, mediante el reciclaje, del eje residencial, de actividad económica, cultura y ocio, fachada de los distritos del Manzanares. El organismo urbano, vivo y en constante transformación, tiene que resolverse ahora desde el interior, con la toma de conciencia e impulso de los ciudadanos, verdaderos y necesarios motores del cambio. ■

22. El programa piloto permitirá determinar los límites de los instrumentos actuales y el punto de equilibrio entre las aportaciones de los residentes, operadores privados y la Administración Pública. Determinará los cambios a introducir para hacerlo viable y que sirva de referente para el resto del ámbito del Manzanares.

23. Las fichas de los CRUs en anexo II del Plan de renovación urbana del entorno del Manzanares.

24. Ver enfoque y objetivos estratégicos del *Plan de Calidad del Paisaje Urbano de la ciudad de Madrid* aprobado en enero de 2010, en: [www.munimadrid.es](http://www.munimadrid.es).

### Bibliografía

- BERLINCHES ACIN, Amparo (Dir): *Arquitectura de Madrid*. Madrid: Fundación COAM, 2003-07.
- BRANDIS, Dolores: *MAD 1929: Memoria-información sobre la ciudad: Ciclo de conferencias, Madrid, 4-6 de octubre de 2005*. Madrid: Museo Municipal de Madrid, 2005 Páginas.
- BUERO RODRÍGUEZ, Carlos: *Atlas de la ciudad de Madrid*. Madrid: Ideographis, 1992.
- MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS. DIRECCIÓN GENERAL DE OBRAS HIDRÁULICAS. *Canalización del Manzanares: memoria*. Madrid, 1951.
- MADRID. CONSEJO DE LA CANALIZACIÓN. *La Canalización del Manzanares y la urbanización de sus márgenes*, 1948.
- MADRID. GRAN MADRID. *La Canalización del Manzanares*. Boletín informativo, nº 10. 1950. Madrid.
- COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID. *Concurso de utilización residencial en la zona del río Manzanares, en Madrid*. Revista Nacional de Arquitectura, nº 171, Marzo 1956. Madrid, 1956.
- COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID. *Concurso Internacional de Ideas Parque lineal del Manzanares*. Arquitectura COAM, nº 343, 1T 2006. Madrid, 2006.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis; F. ISASI, Justo; LOPERA, Antonio: *La Quimera moderna: los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*. Madrid: Hermann Blume, 1989
- LOPEZ DE LUCIO, Ramón y otros: *Guía del urbanismo Madrid / s. XX*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2004
- AYUNTAMIENTO DE MADRID. *Madrid en sus Planos 1622-2001*. XIX Congreso Internacional de Historia de la Cartografía. 1-6 Julio 2001. Madrid, 2001.
- MARTINEZ, Ángel: *Espacio, tiempo y proyecto: El entorno urbano del Palacio Real de Madrid entre 1735 y 1885*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes 2008.
- ORTEGA VIDAL, Javier; MARTÍNEZ DÍAZ, Ángel, MARÍN PERELLÓN, Francisco José: *Entre los puentes del Rey y de Segovia: secuencias gráficas del río Manzanares desde el siglo XVI al XX*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid 2008.
- ORTEGA VIDAL, Javier; MARÍN PERELLÓN, Francisco José: *El Canal Real de Manzanares*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de las Artes, 2009.
- ORTEGA VIDAL, Javier; MARÍN PERELLÓN, Francisco José (Dir): *La Forma de la Villa de Madrid: soporte gráfico para la información histórica de la ciudad: Atlas:1625-1750-1875*. Madrid: Dirección General de Patrimonio Histórico, Comunidad de Madrid, 2004.
- PORTELA SANDOVAL, Fco. José (Com.): *Las propuestas para un Madrid soñado: de Texeira a Castro*. Madrid: Consorcio para la Organización de Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992. Catálogo de la exposición.
- SAMBRICIO, Carlos: *Plan Bidagor 1941-1946: plan general de ordenación de Madrid*. Madrid: Nerea, 2003.
- SAMBRICIO, Carlos y otros: *La vivienda Experimental. Concurso de Viviendas experimentales de 1956*. Madrid: Fundación COAM, 1997.
- TÉBAR PÉREZ, Miguel: *Imágenes del Madrid Antiguo. Álbum fotográfico 1857-39 1ª Parte*. Madrid: La librería, 1996.
- TÉBAR PÉREZ, Miguel: *Imágenes del Madrid Antiguo. Álbum fotográfico 1930-65 2ª Parte*. Madrid: La librería, 2003.

**José de Coca Leicher**, Madrid 1965, arquitecto ETSAM, 1993. Profesor asociado de Proyectos Arquitectónicos en ETSAG-UAH (-2006) y Dibujo en ETSAM-UPM (-1998). Miembro de Grupos Investigación Oficiales UPM y UAH (-2005). Artículo: "El enigma de Bruselas" Exposición Arquitecturas Ausentes S. XX, Cuaderno 05, 2004. Catálogo edificios Plan "Feria del Campo", 2004, tema tesis doctoral. Redacción y Catálogo del Plan "Finca de Vista Alegre" con los arquitectos Jesús Gago y José Mª García-Pablos, Madrid 2008. Redactor del "Estudio de evolución de la forma urbana en los márgenes del Manzanares", 2009. Equipo redactor "Plan renovación urbana río Manzanares", arquitectura y diseño urbano, Madrid 2010.

**Fernando Fernández Alonso**, Madrid 1966, arquitecto urbanista, ETSAM, 1994. Desarrolla su labor profesional como socio de AUIA y es profesor asociado de Urbanismo en la ETSAM-UPM. Ha codirigido, junto con su socio Alfredo Villanueva, el Plan de renovación urbana del entorno del río Manzanares. Ha participado en diversos trabajos de rehabilitación urbana y territorial (Calvià, Punta Umbría, Campo de Gibraltar o el entorno de Doñana) y actualmente, en el plan de reconversión integral de la Playa de Palma, en Baleares, en propuestas de Áreas de Rehabilitación Integral en Castilla-La Mancha y en el Plan Director de Delicias-Méndez Álvaro-Abroñigal, para el Ayuntamiento de Madrid.

## INTERVENCIONES EN EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO: 5+1 OPORTUNIDADES

INTERVENTIONS IN THE ARCHITECTURAL HERITAGE: 5 + 1 OPPORTUNITIES

Eduardo Pesquera González, Jesús Ulargui Agurruza

**RESUMEN** A través del término oportunidad se introducen diferentes intervenciones en un variado patrimonio arquitectónico realizadas en los últimos años por el estudio Pesquera Ulargui arquitectos. Unas oportunidades que se adecúan a la especificidad de cada situación, a la voluntad de aprovechamiento, de creación de pautas para cada acción, ..., a la búsqueda de mecanismos proyectuales ya "contenidos" en la obra a intervenir. Un análisis a través de varias actuaciones que enlazan una cadena de posibilidades, una cadena que hace que la arquitectura se active nuevamente y que permita su continuidad en el futuro con la puerta abierta a nuevas oportunidades.

**PALABRAS CLAVE** intervenciones, patrimonio, arquitectónico, oportunidades, Pesquera, Ulargui

**SUMMARY** The different interventions made by the studio Pesquera Ulargui Arquitectos in recent years in diverse architectural heritage situations are introduced through the term opportunity. Some opportunities that are adapted to the peculiarities of each situation, to the willingness to use, to create guidelines for each action, to the search for mechanisms of the project already "contained" within the works destined for intervention. An analysis across several activities that link a chain of possibilities, a chain that reactivates architecture and which allows continuity in the future, with the door open to new opportunities.

**KEY WORDS** interventions, heritage, architectural, opportunities, Pesquera, Ulargui

Persona de contacto / Corresponding author: e.pesquera@uparquitectos.com. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.

**L**a arquitectura, como muchas otras disciplinas y actividades, está cargada de oportunidades.

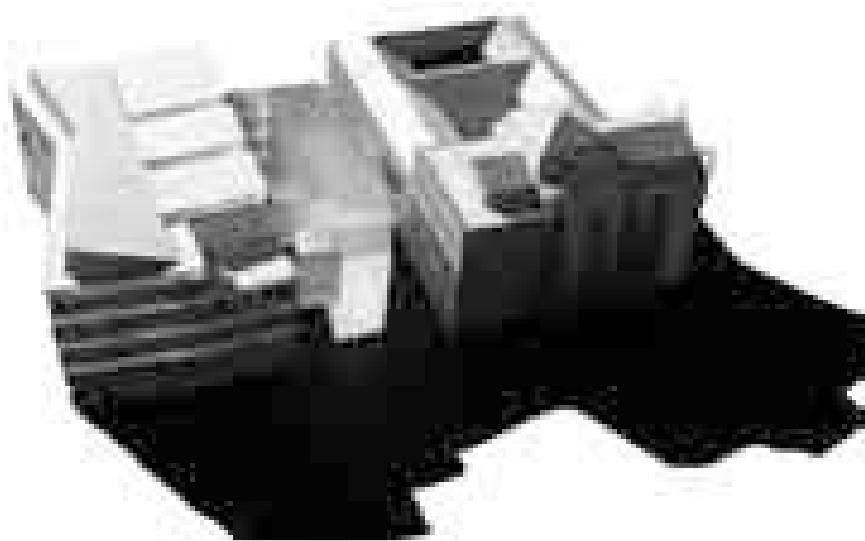
Oportunidades para poder materializar ideas mediante la realización de nuevas implantaciones, la continuación de actuaciones, la modificación de situaciones...., en definitiva acciones para, con un sentido optimista de la condición propositiva de la arquitectura, poder colaborar en la mejora de nuestro entorno. Pero cuando la oportunidad no llega, no llama a tu puerta, los arquitectos se lo inventan o van a su busca, tanto a través de escritos o propuestas teóricas como de actuaciones y ofrecimientos concretos a posibles comitentes, siendo esta última la que más interesa dada la condición material de la arquitectura.

Desde antiguo los concursos de arquitectura han sido una buena vía para acceder a estas oportunidades. Una vía a través de la cual la sociedad –o sus representantes– ha utilizado y utiliza para demandar a los arquitectos ideas y soluciones para intervenir en determinadas situaciones. Situaciones complejas o comprometidas que buscan un amplio abanico de respuestas para encontrar, o fallar según el lenguaje específico de los jurados, la más adecuada posible. Unas respuestas arquitectónicas a preguntas que, como fiel reflejo de las demandas sociales, cada vez se decantan más por intervenciones sobre lo existente, sobre un patrimonio arquitectónico que con el paso del tiempo nuestra sociedad valora más. Un patrimonio edificado muy diverso, de tiempos diferentes, calidades no homogéneas, conservaciones dispares.... pero donde siempre permanecen valores generalmente asociados a nuestra memoria.

De las múltiples maneras de actuación en dicho patrimonio surgen diferentes oportunidades en función del grado de intervención sobre el mismo. Desde posiciones

de intervención más “científicas” o “conservadoras” cuando la arquitectura sobre la que se actúa sólo demanda una actualización constructiva, hasta intervenciones más intensas cuando la intervención ha de modificar y/o actualizar múltiples aspectos obsoletos de la obra original. Unas intervenciones más intensas que abren un mayor abanico de oportunidades, de posibilidades de investigación en el proyecto de arquitectura. Unas intervenciones que no pueden apoyarse exclusivamente en teorías o modelos de actuación sistematizados, “académicamente normalizados”, que fijen unas vías definidas de proyección arquitectónica. Porque creemos que cada actuación, cada proyecto de intervención en el patrimonio arquitectónico es y ha de tomarse como una nueva oportunidad de investigación en el proyecto de arquitectura, como lo es un proyecto de nueva planta, donde en este caso además se añade un nuevo y fundamental punto de partida, la obra existente a rehabilitar. Una investigación que ha de apoyarse necesariamente en la praxis proyectual, como no podía ser de otra manera en una disciplina absolutamente física y material como es la arquitectura. Una labor proyectual que ha de ser el eje de la investigación arquitectónica, donde la obra sobre la que intervenir ha de considerarse como un fundamental punto de partida, como lo son otros comunes al resto de los proyectos -pero específicos de cada actuación- como el lugar donde se asienta, el programa que lo demanda, los recursos disponibles, .... Una obra arquitectónica preexistente considerada como una fundamental premisa donde su valor no es único, al igual que un lugar o un programa que no son datos exclusivamente objetivos ni constantes; es la mirada hacia ellos, el análisis, la interpretación de lo contenido en estos puntos de partida lo que los convirtien en elementos que generan y/o apoyan

1. Ampliación del Museo de Pontevedra (2001-12). Maqueta.
2. Ampliación del Museo de Pontevedra (2001-12).



1

el desarrollo del proyecto de arquitectura. Una mirada crítica hacia el patrimonio a intervenir que activa las diversas posibilidades contenidas en el mismo; múltiples oportunidades para su desarrollo en otros tantos proyectos de arquitectura posibles siempre contenidos en el propio patrimonio existente. Una mirada que, en función de los intereses del arquitecto, activa determinados mecanismos proyectuales que surgen gracias a lo ya contenido en las preexistencias y que se desarrolla y que se debe explicar en el propio ejercicio de desarrollo proyectual de cada intervención.

Es en este tipo de intervenciones donde la labor proyectual del estudio “Pesquera Ulargui arquitectos” más se ha desarrollado últimamente; más que por el azar, por la búsqueda de situaciones que entren en sintonía con sus intereses. Unos intereses basados en la

búsqueda de aquellos elementos que perduran y que, analizados desde una visión contemporánea, son capaces de generar una nueva vida a la arquitectura. Unas intervenciones que tratan cada caso –siempre diferente del anterior- sin ningún tipo de punto de partida previamente fijado. Tan solo la actitud de ver cada arquitectura pasada como una oportunidad para proponer de nuevo un proyecto de arquitectura.

#### DENSIDAD URBANA

La primera oportunidad a analizar es de continuación, de colmatación o densificación de la ciudad tal como se ha realizado tradicionalmente sobre sus vacíos interiores. Ampliar o construir un edificio nuevo, ¿Cuál es la masa crítica que lo convierte en lo primero o en lo segundo? Un edificio del siglo XVIII, insertado en el tejido urbano del



2

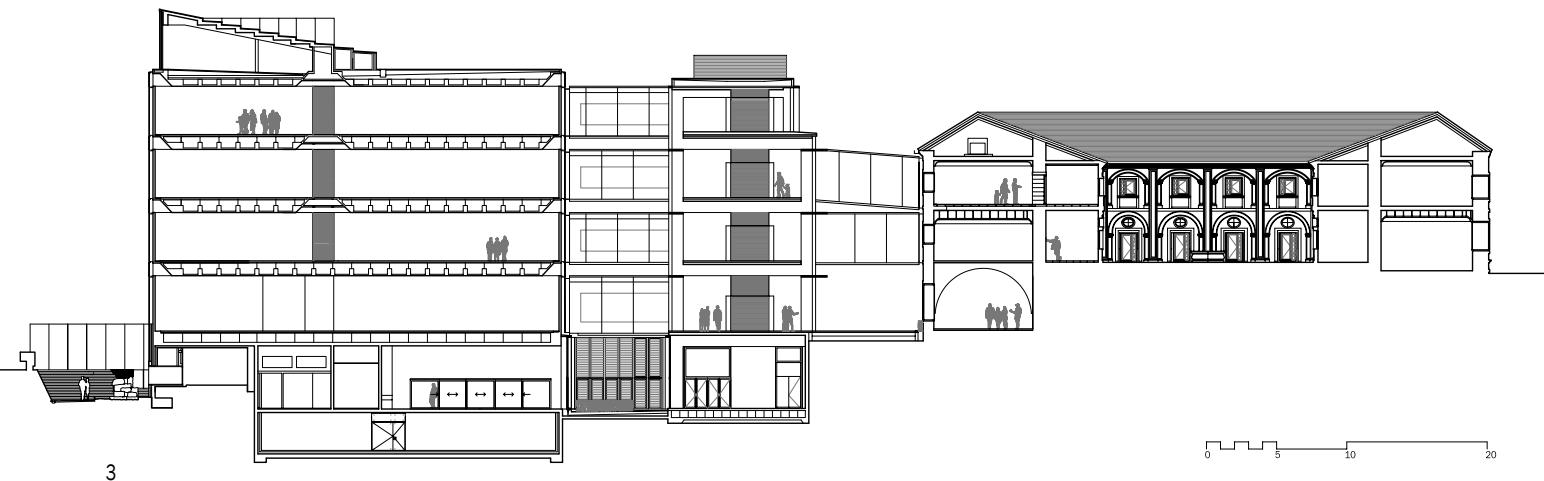
casco histórico de Pontevedra, que pertenece al antiguo complejo jesuítico de San Bartolomé. Las bases de concurso de ideas del año 2001 para la *Ampliación del Museo de Pontevedra* solicitaban ampliar el antiguo colegio, convertido en museo provincial, con unas nuevas instalaciones museísticas sobre el solar que ocupó la antigua huerta. Desde un principio se entendió que la edificación a rehabilitar debía completarse con una construcción que la convirtiese en una unidad, en una nueva manzana de la ciudad. Pero es tal la relevancia del programa requerido, en torno a 10.500 m<sup>2</sup> de la ampliación frente a los 2.500 m<sup>2</sup> actuales, que parecía realmente difícil equilibrar dicha nueva construcción con lo existente.

¿Y si el proyecto se dividiese en partes que, como una balanza, graviten en torno a un espacio público de comunicaciones? ¿Y si ese nuevo elemento se convirtiese en

una oportunidad para la ciudad? (figura 1). Equilibrio de fuerzas y episodio urbano, ese es el regalo del proyecto: la conservación del espacio arbolado existente y su prolongación hacia la trama urbana constituyendo una nueva puerta del museo, un nuevo espacio de acceso que establece una comunicación peatonal a través del interior de la manzana y se une a un itinerario más amplio a través de la densa trama del casco histórico de Pontevedra (figura 2).

Se propone un paréntesis, un pabellón dentro del nuevo jardín que pertenece tanto al volumen antiguo como al nuevo, y que se convierte, por su segregación del resto, en un espacio para las nuevas oportunidades (restauración, actos sociales, presentaciones, actos culturales) que todo museo necesita en la actualidad. Frente a la libertad del pabellón central, los otros dos volúmenes,

3. Ampliación del Museo de Pontevedra (2001-12). Sección.
4. Centro de Educación Medioambiental. San Vicente de la Barquera (Cantabria, 2004).
5. Centro de Educación Medioambiental. San Vicente de la Barquera (Cantabria, 2004). Maqueta.



antiguo y nuevo, se transforman en cofres que únicamente contienen los bienes culturales, y se muestran al público a través de los pasos elevados que lo conectan con la nueva área de acogida y circulaciones.

En esa búsqueda de equilibrio entre las partes, la aparente ligereza del vidrio del pabellón-jardín es compensada por el uso de un compacto esqueleto de hormigón. Por el contrario, el hermético edificio-cofre de granito pretende aligerarse a través de su fenestración horizontal, por la que surge la luz de día y de noche. El mismo juego de equilibrios que en el conjunto del museo, activado a través del empleo de la materia y la luz (figura 3).

#### PAISAJE Y MEMORIA

Al comenzar las obras de la *Ampliación del Museo de Pontevedra*, en el verano del año 2004, la Institución Libre de Enseñanza -a través de su heredera la Fundación Giner de los Ríos- convoca un concurso de ideas para un pequeño *Centro de Educación Medioambiental* en la localidad cántabra de San Vicente de la Barquera. En esta ocasión, la modestia de la convocatoria estaba sobradamente compensada por su historia y situación. Una oportunidad para recuperar las huellas de la primera colonia de verano para estudiantes implantada en España, que organizó la Institución desde los últimos años del siglo XIX hasta el estallido de la Guerra Civil. Una

experiencia pedagógica pionera ubicada en un paisaje cuidadosamente seleccionado por sus promotores. Una colonia sobre un paisaje rural junto al mar cuyos dos sencillos pabellones -comedor y dormitorios- exentos de valor arquitectónico se arruinaron de manera desigual tras su abandono.

Su memoria, la parcela todavía rural y un programa "actualizado" a recuperar, forman parte de las bases con los que se convoca el concurso. Sólo en contadas ocasiones, y ésta fue una de ellas, un lugar dice tanto sobre cómo se ha de actuar. La intervención en el denominado Prado de San Vicente se tomó como una oportunidad para poner en valor la memoria relativamente reciente que a través de sus restos todavía contiene.

Con esos pocos elementos arquitectónicos y la memoria de lo que fue ¿Cómo es posible construir en el mismo lugar, para el mismo promotor, la misma función interrumpida drásticamente hace más de 70 años? Una aventura educativa pionera que no desapareció por obsoleta, sino que además con el paso del tiempo se ha incorporado a nuestra sociedad como algo habitual.

En primer lugar hay que recuperar el lugar, el espacio donde se hacía y se ha de hacer posible la acción humana: la reunión, el aprendizaje, el juego.... bien documentada en las memorias fotográficas existentes. El proyecto propone recuperar el recinto, acotarlo con la intervención



4



5

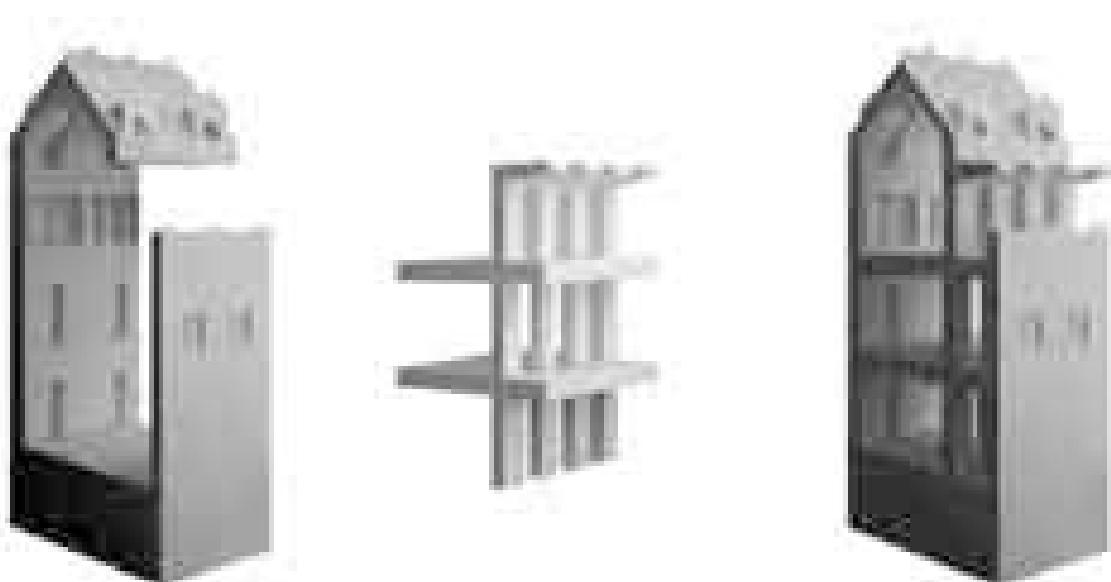
arquitectónica, manteniendo la topografía actual y apegando la nueva construcción al terreno. Se apoya el proyecto en el límite este del prado –ofreciendo la espalda al área que ha ido perdiendo su carácter rural- para colonizarlo en su totalidad y abrirse hacia la ría y el mar. Se rehabilita el antiguo comedor como puerta y guía del acceso al nuevo centro, para continuar con una edificación muy dilatada de una altura, que en su límite norte aprovecha el desnivel existente en el terreno para ubicar una planta a la cota inferior del prado y así ofrecer una mayor escala desde el mar. El antiguo pabellón-comedor queda atrapado como cabeza de la intervención, como elemento visible desde el camino que se identifica con claridad a través de

su sencilla volumetría tradicional (figura 4). Una silueta de cubierta inclinada a dos aguas que enlaza con el faldón continuo y más libre de la nueva construcción, más acorde a la técnica y solicitudes contemporáneas.

Las ruinas colmatadas de árboles del antiguo pabellón-dormitorio pasan así a formar parte del interior del recinto, como un espacio de reunión al aire libre, un Aula de la Naturaleza acotada por los muros consolidados de las ruinas y cuyo techo es la propia naturaleza que ha crecido gracias a la generosidad de sus restos. Un regalo de la naturaleza que el proyecto acoge en su interior, como una oportunidad brindada que intensifica la idea de recinto educativo (figura 5).

6. Seminario Mayor de Comillas (Cantabria, 2006-13). Maqueta.

7. Seminario Mayor de Comillas (Cantabria, 2006-13). Sección.



6

La construcción del *Centro de Educación Medioambiental* ha de ser exemplar con su actividad educativa. No es momento de "propuestas singulares" que modifiquen el siempre frágil equilibrio existente. Es el momento de "reciclar" lo existente, de dotar de nueva vida a restos inexplicables sin su memoria. Aprovechar la oportunidad para proponer de nuevo un recinto, un recinto acotado por la nueva construcción y la naturaleza, elementos que "atrapen" tanto como marcos a la visión privilegiada del paisaje como a los restos existentes como personajes que contienen la memoria de la colonia de la Institución Libre de Enseñanza.

#### RENOVACIÓN INTERIOR

Mientras el proyecto de la Institución Libre de Enseñanza permanece a la espera de una oportunidad para materializarse, en la vecina localidad de Comillas surgió la oportunidad para un conocido gigante abandonado: el *Seminario Mayor de la Universidad Pontificia de Comillas*. Una iniciativa del marqués de Comillas que convierte su pequeña localidad natal en centro de referencia del incipiente modernismo catalán. El Seminario Mayor se inicia en la década de 1880 con unas modestas trazas, que retoma Martorell y finalmente concluye Doménech i Montaner confiriendo la deseada monumentalidad y unidad al conjunto del Seminario. Una ambiciosa actividad de formación religiosa que comienza en los mismos años

que la progresista y minoritaria aventura pedagógica de la Institución Libre de Enseñanza. Una empresa que necesita rápidamente ampliar sus instalaciones iniciales, densificando el espacio del propio Seminario y ampliando con otros edificios el conjunto universitario. Una actividad que se paraliza en la década de 1960, siendo su privilegiada situación motivo de numerosas propuestas especulativas.

Afortunadamente nadie discute en la actualidad el valor arquitectónico del edificio y del conjunto que preside. Su reconocimiento actual hace que finalmente se busque un uso apropiado y se convoque un concurso para su rehabilitación, como sede de la Fundación Comillas. El estado de conservación era desigual en el Seminario a la hora de acometer la intervención. Los espacios arquitectónicos más significativos -vestíbulo, iglesia, paraninfo, capilla y sacristía- y la configuración exterior de sus fachadas presentaban mínimas alteraciones de su estado original, aunque con un deterioro propio del paso del tiempo y su abandono. En cambio, el resto de los espacios -claustros, aulas, laboratorios, biblioteca, dormitorios....- habían sufrido múltiples intervenciones que desvirtuaban la aparente claridad que un tipo arquitectónico claustral promete.

Dada esta diversidad de situaciones ¿Cómo intervenir en un edificio tan observado por la sociedad? ¿Reproducir su estado original para un uso que no encontrará cabida?



7

¿Eliminar su arquitectura para adaptarlo a cualquier programa solicitado? Siempre existen caminos y vías intermedias que surgen necesariamente de la información que aporta el propio edificio. Pero dichos caminos han de tomarse con claridad, al igual que los programas requeridos han de adaptarse necesariamente a la arquitectura donde se insertan, estableciéndose una necesaria relación de complicidad de la institución promotora con el inmueble protegido que ha de recuperar.

Por lo tanto, en este caso, el proyecto plantea dos grados de intervención, dos acciones diversas pero complementarias. Por un lado se contempla el mantenimiento y conservación de los principales espacios, de uso actualmente viable, con una restauración respetuosa que devuelva nuevamente su dormido esplendor original.

En cambio, se propone una rehabilitación más intensa sobre el área del edificio cuyo estado de conservación y falta de adecuación aconseja un grado de intervención más importante. Tras el enorme esfuerzo escondido de limpiar y resolver patologías que los espacios más simbólicos merecen ¿Es necesario repetir semejante esfuerzo para conservar unos interiores sin valor? ¿No es más razonable sustituir que intervenir con costosos métodos en estructuras inservibles? Pero, si se opta por demoler su interior entonces ¿Cómo construir? ¿Qué construir en su vacío interior?

Una vez tomada la opción de demoler su interior, los muros descarnados aparecen con toda la potencia expresiva que su construcción masiva y sencilla permite, contrastando con el ahora vacío interior. Un vacío que ha de llenarse para devolver el estado de equilibrio del edificio, insertando un nuevo elemento en su interior (fig. 6). Elemento que ha de aunar con una única acción todas las demandas solicitadas; un único elemento constructivo que además de cumplir con las solicitudes estructurales e integrar las instalaciones sea capaz de configurar el nuevo carácter de los renovados espacios interiores del antiguo Seminario.

La sección del nuevo elemento constructivo ha de optimizar no solo las solicitudes puramente técnicas. Se aprovecha como una nueva oportunidad para que su adaptación al programa requerido active nuevas posibilidades que la arquitectura permite. Entonces ¿Qué sentido tiene repetir los obsoletos e inútiles espacios de las celdas-dormitorios de las plantas situadas bajo cubierta? El cambio más significativo se produce en las plantas superiores eliminando el actual bajo cubierta para así aumentar la escala –ahora pública- de las salas de planta segunda; aparecen unos nuevos espacios de biblioteca de dobles alturas, continuos y diáfanos; un nuevo espacio, un regalo del proyecto a la arquitectura, que se ilumina cenitalmente gracias a las actuales mansardas que se transforman inesperadamente en lucernarios (figura 7).



8. Seminario Mayor de Comillas (Cantabria, 2006-13).

9. Cubo del Revellín (Logroño, 2006-07). Maqueta.

10. Cubo del Revellín (Logroño, 2006-07).

8

Se ha optado por incidir en el muro interior que divide el claustro de las crujías perimetrales y que ha sufrido todos los avatares de las sucesivas intervenciones en el edificio. De esta manera el actual muro se transforma en un nuevo "muro técnico" que articula la relación funcional y visual entre salas polivalentes y los claustros a través del orden sistemático de sus huecos. Un muro compuesto de hormigón blanco donde apoyan las losas vistas, actuando el conjunto de muro y losas como un puntal que arrostra las fachadas originales restauradas. Un muro que organiza en sección la intervención y permite que por su interior hueco "respiré" el edificio y discurran el resto de instalaciones. Un muro terso, como un "estuco" de hormigón que refleja la luz y contrasta con la mampostería de marcada textura de los muros originales (figura 8). Un tratamiento de la materia existente y propuesta que modifique el carácter de su renovado espacio interior.

#### TIEMPO Y GEOMETRÍA

Pero no siempre todas las actuaciones nacen directamente de un concurso de ideas. Afortunadamente para los arquitectos, a veces algunas propuestas premiadas pero no ganadoras acaban dando algún fruto, un regalo que a veces espera en el futuro; ese fue el caso de las numerosas propuestas ofrecidas en la ciudad de Logroño, en su mayoría intervenciones sobre edificios o áreas ya construidas con anterioridad.

La pequeña actuación sobre los únicos restos visibles de la antigua muralla de Logroño –el denominado *Cubo*

*del Revellín*- vino condicionada por la premura con la que se tenía que llevar a cabo. Se trataba de habilitar un espacio simbólico dejado en el olvido como contenedor para una exposición temporal, y toda la actuación –desde el encargo a la inauguración- se tendría que llevar a cabo en tan sólo nueve meses. Esta limitación en plazo de lo que constitúa una oportunidad largamente esperada por la ciudad hizo que se plantease la intervención como un trabajo en dos tiempos. El monumento se rehabilitaría sin la renuncia al proceso habitual de intervención -con sus estudios arqueológicos, tratamiento de patologías y reconstrucción de pequeñas partes dañadas- siguiendo su propio proceso temporal. La adecuación expositiva se entendería como un conjunto de elementos prefabricados de forma independiente que se introducirían en el conjunto, casi de puntillas, semanas antes del límite del plazo propuesto (figura 9).

Aprovechando la actuación arqueológica se despoja al Cubo de añadidos sin interés que habían llenado y cubierto su espacio interior. Tras esta labor de limpieza se identifica con claridad la estructura original del elemento defensivo, los pequeños desgastes sufridos por las acciones propias del tiempo y las heridas más profundas realizadas por la acción humana. Ahora surge el momento de analizar y proponer la intervención en el monumento. Su espacio liberado es tan contundente espacial y matéricamente, y se conserva constructivamente tan entero, que tan solo se opta por consolidarlo; las pequeñas heridas se reparan y las grandes como un acceso



9



10

directo desde el exterior- se mantienen e incorporan al recorrido con la misma naturalidad que las actuaciones y superposiciones contundentes se integran en la vida de la arquitectura.

Del encuentro entre esos dos tiempos de actuación y su geometría surge un pequeño pabellón. Se introduce en el vacío circular del antiguo adarve defensivo (figura 10). Su configuración mediante planos oblicuos permite de forma simultánea disfrutar de luz natural y una relación directa con la muralla a través de pequeños patios de luz. Un conjunto de objetos apoyados -escaleras, bancos, pasarelas- convierten al conjunto en un recorrido expositivo.

En el primer trimestre del año 2007, cumpliendo los plazos que dieron origen a la actuación, la exposición fue inaugurada. Fruto de una estrategia correcta, el proyecto pudo ir incorporando en el mismo plazo de tiempo sucesivas ampliaciones, en una actuación que se contempla desde el concepto de intervención recuperable. Su carácter constructivo permite un fácil desmontaje que no altera, y si acaso protege, las condiciones originales del edificio para adecuarlo a otras futuras oportunidades.

#### REPETICIÓN SISTEMÁTICA

No siempre los proyectos realizados se reactivan, pero cuando se actúa sobre una arquitectura existente, aunque obsoleta o arruinada, acaba necesariamente cobrando nueva vida. Ese fue el caso de la *Casa del Obispo* de Málaga que, tras ganar el concurso de ideas en el año 1996,

11. Casa del Obispo (Málaga, 1997-2010). Maqueta.
12. Casa del Obispo (Málaga, 1997-2010). Sección.
13. Casa del Obispo (Málaga, 1997-2010).



11

el uso administrativo previsto inicialmente se desestima y surge una nueva oportunidad tras más de una década. Al revisar y ajustar el programa del edificio las variaciones fueron poco significativas: las decisiones importantes de proyecto estaban ya tomadas en base a los restos de la antigua Casa, a su memoria, al lugar, a argumentos que no habían variado en estos años, al igual que los intereses fundamentales de sus arquitectos. Tan solo algunos ajustes técnicos tomados gracias a la experiencia, a la necesaria práctica profesional de los últimos años.

En las bases del concurso se solicitaba "mantener" los elementos arquitectónicos más destacables: su escala, con la sencilla volumetría de sus primeras crujías que ofrecen fachada a las calles; su silueta, con la imagen fragmentada de los elementos de la cubierta en sus segundos planos; su interior, con la disposición de sus crujías ordenando el patio; y las pasarelas de menor escala que lo atravesaban a distintas alturas.

¿Cómo mantener estos elementos conceptuales sin acudir a una "reconstrucción ambiental"? ¿Qué herramienta proyectual puede servir para "conservar" la Casa? Se opta por un sencillo pero eficaz instrumento de proyecto: la repetición sistemática. La primera crujía que conforma fachada a la calle, único elemento que quedaba en pie y soporte de unos valiosos esgrafiados geométricos, se repite con su volumetría esencial hasta crear una serie de cinco elementos. Unos mínimos patios separan cada cubierta dando lugar a una silueta reconocible, dando escala a la nueva situación urbana. Un estrecho vacío de separación que independiza cada pieza de

la anterior, como pequeñas unidades cuya adición en la serie unifica la actuación. Una primera pieza –la existente– que manifiesta su voluntad de ser única y exenta con la prolongación de uno de los patrones geométricos de su esgrafiado, pero que a la vez forma parte inequívoca de un todo (figura 11).

Esta primera crujía, soporte de la memoria de la Casa a la ciudad, se aprovecha como volumen patrón de la serie que también ha de atender a otras solicitudes demandadas como el orden de su interior. La repetición no ha de ser necesariamente una "clonación"; estos nuevos elementos han de ser una nueva oportunidad del proyecto, una serie de elementos en cuya sección se caracteriza su interior (figura 12). Las nuevas piezas cuelgan sobre ese espacio, liberando así el plano del suelo, como unos vagones de hormigón y acero que se unen puntualmente con unas pasarelas. Una estructura pesada y densa que se inserta una a una con respeto, desmaterializada a la vez por la potente luz que lo atraviesa, hasta bañar cenitalmente el nuevo regalo del espacio interior (figura 13). Una luz controlada a través de la sección que potencia aquellos elementos arquitectónicos de mayor interés que se recordaban de la antigua Casa del Obispo.

#### TIEMPO Y CONSTRUCCIÓN

Pero a veces la repetición de oportunidades como en la Casa del Obispo no vienen solas. Nada hacía pensar que la ciudad de Logroño diese una segunda oportunidad para volver a un mismo lugar de trabajo años después



12

0 5 10 m



13

14. Intervención en la Muralla de Logroño (2009-10). Maqueta.

15. Intervención en la Muralla de Logroño (2009-10). Planta.

16. Intervención en la Muralla de Logroño (2009-10).



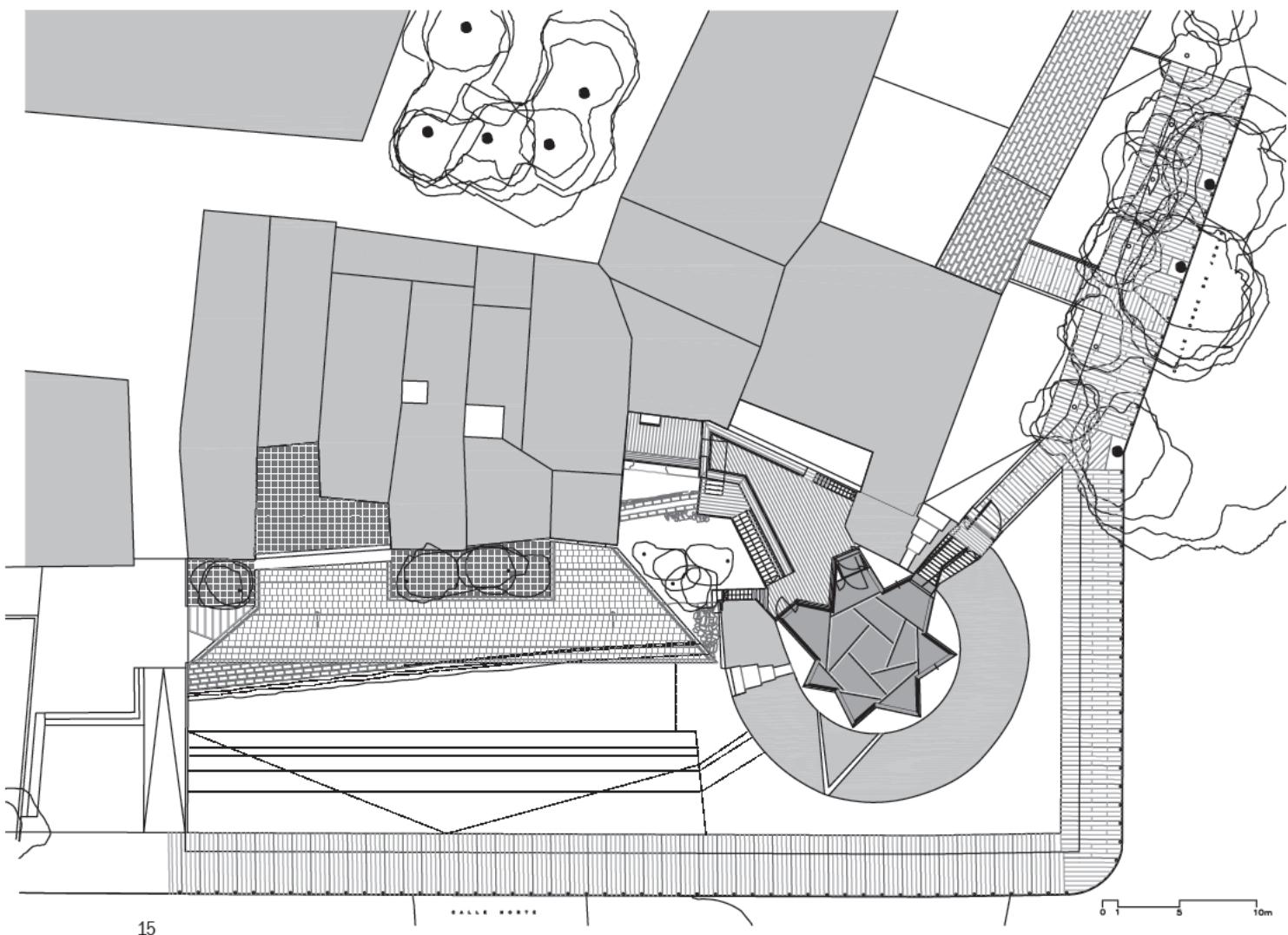
14

y ampliar lo ya realizado en la *Muralla de Logroño* (figura 14). En este caso la aparición de una ley de urgencia para la financiación de las obras de las administraciones locales ha permitido completar los trabajos de hace unos años para poder concebir ambas actuaciones como un conjunto. La demolición de un antiguo frontón adyacente al Cubo del Revellín ya rehabilitado recupera "la esquina noroeste" del casco antiguo. La ciudad por fin "dará la vuelta" y explicará algo nunca entendido, el funcionamiento real de su sistema amurallado con su Cubo en esquina y con su doble lienzo flanqueado desde ese punto, con su muralla y su contramuralla (figura 15).

Someterse al equilibrio del tejido existente o plantear una actuación contemporánea que compita incluso con lo realizado por los mismos arquitectos hace apenas dos

años; exhibir novedosas lecturas constructivas o explicar sin retórica la actuación que se tiene que llevar a cabo; mostrar la actuación con evidencia, para la tranquilidad de las comisiones de patrimonio, o optar por el todo, no por las partes. La propuesta juega al equívoco y como un espejismo surgirá de nuevo la antigua muralla, con su trazado y formas originales, pero construida con la tecnología contemporánea y, como en tantas ocasiones anteriores, con un regalo en su interior (figura 16).

Regalos que siempre surgen tras aprovechar una primera oportunidad. Unas oportunidades que son realmente buscadas más que encontradas, creando una cadena de posibilidades que hacen realidad que una arquitectura pasada se active. Unas posibilidades que existen en múltiples formatos de densidad, memoria, paisaje, materia,



16



tiempo, geometría.... y que una determinada visión crítica de las mismas las conduce hacia un nuevo camino. Un camino, una vía de investigación arquitectónica que nace y existe ligada necesariamente a la praxis proyectual. Un camino de desarrollo del nuevo proyecto que viene marcado por la propia vía que se traza, por las "reglas del juego" establecidas desde la mirada y el análisis crítico del arquitecto hacia la arquitectura existente o, más en concreto, hacia esas múltiples facetas citadas que contiene. Un proyecto cuyos instrumentos o mecanismos que lo hacen posible se presentan, según cada caso, como juegos de densidad y equilibrios urbanos, acotación de recintos y paisajes, renovación interior, contraste y geometría, repetición sistemática...., independiente de cuestiones de forma, al tomar el proyecto vida propia donde el arquitecto actúa de "médium". El arquitecto como personaje necesario que actúa de manera activa, con el máximo respeto al patrimonio existente, pero a su vez con la mayor decisión imprescindible para que, a través del proyecto, la arquitectura se active y cobre nueva vida. Una vida que no debe anular las anteriores, sino que se apoya en su legado para proponer una nueva como si de un regalo se tratase. Un regalo, a veces una

aportación que surge como algo añadido, aparentemente fortuito aunque siempre buscado, que trata de sumar un aspecto positivo más a la arquitectura existente, a nuestro patrimonio arquitectónico. Una calle y un vestíbulo, un regalo a la ciudad, al fragmentar una densa trama urbana, un recinto, un espacio de reunión, gracias a la simbiosis entre arquitectura y naturaleza, una cubierta habitada, un pabellón insertado, un suelo liberado o una muralla vaciada, son algunos de esos regalos que han ido apareciendo en los proyectos citados. Regalos que no hubiesen sido posible sin el riguroso camino a seguir en el desarrollo proyectual y sin, por supuesto, la siempre presente condición material de la arquitectura, manifestada a través de la construcción. Una construcción tomada como vehículo fundamental para la consecución del proyecto arquitectónico, donde gracias a la materia y la técnica empleadas se hace posible manifestar las ideas y las reglas que contiene cada proyecto. Una construcción tomada como medio, no como un fin cerrado en sí mismo, para así poder proponer una nueva vida no cerrada, no completa da totalmente que permita que nuevas oportunidades futuras sean posibles. ■

**Eduardo Pesquera González** (Santander, 1964), título de arquitecto (1989) por la E.T.S. Arquitectura de Madrid. Doctor arquitecto, profesor asociado departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. Becario en la Academia de España en Roma 1994-95.

**Jesús Ulargui Agurruza** (Logroño 1965), título de arquitecto (1989) por la E.T.S. Arquitectura de Madrid. Doctor arquitecto, profesor Titular de Universidad, departamento de Proyectos Arquitectónicos Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid.

Colaboración profesional conjunta desde 1989 creando en Madrid la oficina Pesquera Ulargui arquitectos. Entre los premios obtenidos destacan los Primeros Premios en los siguientes Concursos: primer premio Instituto Ciencias del Patrimonio del CSIC en Santiago (2011); primer premio Rehabilitación mercado Frutas y Verduras en Madrid (2008); primer premio Centro de Educación Medioambiental en San Vicente de la Barquera, Cantabria (2004); primer premio Ampliación Museo de Pontevedra (2001); primer premio Palacio de Congresos de Ibiza (2001); primer premio Archivo Histórico de Zamora (1998); primer premio Centro de Salud Pavones en Madrid (1998); primer premio Rehabilitación Casa del Obispo, Málaga (1997); primer premio Nuevo Ayuntamiento de Fuenlabrada, Madrid (1992).

## HALLAZGOS EN LA TORRE DE SAN JUAN BAUTISTA DE ÉCIJA (SEVILLA) LA RECUPERACIÓN DE UN EDIFICIO

FINDS IN THE TOWER OF THE ST. JOHN THE BAPTIST CHURCH, ÉCIJA (SEVILLE): THE RECOVERY  
OF A BUILDING

Montserrat Díaz Recaséns

**RESUMEN** El presente artículo trata de explicar, con el ejemplo de los hallazgos en la Restauración de la Torre de San Juan Bautista de Écija, la dificultad de establecer límites precisos entre Restauración-Rehabilitación-Intervención. También se señala el conocimiento de la historia, la importancia de la intuición y el rigor del dibujo como herramientas del proyecto. Se analiza e indaga muy someramente sobre el concepto de torre desde sus proporciones y formas hasta conceptos más abstractos como comunicación y poder y se pone de manifiesto que el desconocido espacio interior de la torre, tiene igual valor o más que el que se reconoce en el concepto primario de su término. Con todo esto, se quiere demostrar que con las pequeñas decisiones del proyecto una vez ejecutadas, se consigue dar a la obra un valor nuevo y enfatizar en ella la idea original que la construye.

**PALABRAS CLAVE** Torre de San Juan, intuición, dibujo, tiempo, espacio exterior e interior.

**SUMMARY** This article aims to explain, with the example of the finds in the Restoration of the Tower of St. John the Baptist Church in Écija, the difficulty of establishing exact boundaries between Restoration-Rehabilitation-Intervention. Also, the knowledge of history, the importance of intuition and rigor in design are pointed out as tools of the project. It analyzes and very briefly explores the tower concept from its proportions and shapes to more abstract concepts such as communication and power, and shows that the unknown interior of the tower is of equal or greater value than that recognized in the primary concept of its conclusion. With all of this it is hoped to demonstrate that the small decisions of the project, once implemented, will give the work new value and emphasize the original idea that built it.

**KEY WORDS** Tower of St. John, intuition, drawing, time, indoor and outdoor space.

#### REHABILITACIÓN-RESTAURACIÓN- INTERVENCIÓN

Cuando acometemos el proyecto de una obra existente y buscamos recuperar e interpretar sus espacios desde nuevas perspectivas, no nos planteamos a priori si el trabajo consiste en una rehabilitación, restauración, conservación o intervención. Nos planteamos la manera de darle una nueva vida, de cómo recuperarlo para la sociedad.

Podríamos entender el concepto de rehabilitar como actualizar, poner al día, más que como restablecer a su antiguo estado, ya que el origen etimológico del término "rehabilitar" lo encontramos en el verbo "habeo" (hacer) de donde se derivan entre otras palabras, habitar y hábil y en el nombre latino, "habitus" que significa también además de vestido, manera de ser, aspecto externo. Nos gusta pensar que en este sentido, rehabilitar es cambiar el vestido, cambiar la manera de ser y cambiar el aspecto. Por tanto rehabilitar implicaría acción y cambio, en contraste con lo que podríamos entender por restaurar, que supondría congelar el objeto en un momento de su historia.

A veces es difícil aclarar qué se rehabilita y qué se restaura en la intervención de un edificio existente. Tampoco restauración se puede considerar como un hecho neutro en la recuperación de la obra. No es esta independiente de las tendencias de la moda y de los criterios del momento. Recurrimos más al término intervención que es, a nuestro juicio, genérico en la medida que no expresa a priori las intenciones proyectuales ni hacia donde nos inclinamos en ese equilibrio de restauración-rehabilitación planteado.

Rehabilitar supone proyectar sobre preexistencias y no proyectar de nueva planta y por tanto surge o es preciso un pacto amigable con lo construido para deslindar nítidamente en la medida de lo posible la frontera de lo nuestro, de lo que pretendemos proyectar y lo del otro, lo

que heredamos. Respetamos así a nuestros colegas del pasado a los que le queda la nada despreciable satisfacción de que sus ideas en el edificio aún nos son útiles. Solo así podremos trabajar con plena libertad y, como siempre, quedaremos solos ante el proyecto arquitectónico.

Los arquitectos nos encontramos con frecuencia con documentos de planeamiento especial, catálogos y en general una normativa de protección que pretende fijar "a priori" el alcance y las características de las intervenciones. A la dificultad por "encasillar" tipos y modelos en un proceso a menudo poco riguroso, se une la falta de flexibilidad y el inmovilismo de la normativa, por lo que con frecuencia de este procedimiento no se obtienen buenos resultados. Los esfuerzos por codificar o regular las formas de intervención, entendemos son complicadas. La particularidad de cada obra, aunque se estudie en profundidad al hacer el proyecto, no se conoce completamente con anterioridad a la ejecución de esta y a veces, o casi siempre nos sorprendemos con algún descubrimiento que puede llegar a dar un vuelco a la primera idea del proyecto. Los factores sociológicos, económicos, el nivel de la intervención y el transcurso del tiempo también modifican los parámetros de partida y pueden dejar obsoleta incluso cuestionar cualquier normativa.

#### NECESIDAD DEL CONOCIMIENTO E INTUICIÓN PARA ACOMETER EL PROYECTO: ESPACIO, TIEMPO, HISTORIA Y DIBUJO

Del mismo modo que Moneo nos habla de la necesidad de estar atentos al "*murmullo del lugar*", como experiencia necesaria para quien pretende alcanzar una educación como arquitecto, tendríamos que aconsejar entrar en los edificios, estudiarlos y conocerlos con los sentidos alertas para captar estos susurros que nos van impregnando del espíritu del edificio.

1. Compás ajardinado de acceso en el recinto de la iglesia neoclásica no terminada, hoy día transformado.
2. Detalles del compás de la iglesia, hoy día transformado.

Es mucho más difícil describir un espacio soñado que proyectarlo y construirlo. Cuando ese espacio lo encierra un edificio existente, es todavía más complicado porque hay que describir las características que entendemos, lo definen; las sensaciones que nos produce, y decidir cómo queremos darle continuidad en su historia, para que siga vivo y útil. ¿Cómo se podrían describir las sensaciones que se experimentan cuando nos adentramos en un edificio histórico, en un espacio cargado de misteriosa información? Todos los sentidos se ponen en funcionamiento y se mezclan con recuerdos de experiencias pasadas. El olor de los espacios de altos techos y espesos muros, la luz difusa del ambiente unida al foco de una ventana o puerta o cualquier apertura de ese muro, el silencio, sobre todo el silencio, contribuyen a esa sensación que nos hace investigar y avanzar en el descubrimiento de esas estancias que van surgiendo y que estaban aparentemente ocultas. Se revelan poco a poco y paulatinamente los detalles que nos van contando la historia que ahí subyace. Esa intuición que se pone en marcha con las sensaciones primeras, es la verdadera herramienta de trabajo cuando nos vemos inmersos en el edificio en el que debemos intervenir, como un momento más de su vida.

Intuiciones y conocimientos se estudian y se fijan con el dibujo y ya desde los primeros croquis, empiezan a asentarse las ideas que conducirán el proyecto, a reflejarse en este esas sensaciones, así como el efecto tan importante que en estas obras ejerce el paso del tiempo. Este es un proceso de esencial importancia sobre todo en las intervenciones de rehabilitación y restauración. En ese dibujo intencionado que nos ayuda a seleccionar el material con el que vamos a trabajar, diferenciamos la "ganga" de la "mena", lo que consideramos prescindible de lo que realmente puede tener cierto valor para nuestra intervención y entendemos siempre que este hecho nos conduce inexorablemente a una toma de decisión necesariamente subjetiva, porque es aquí donde empiezan a actuar esas intuiciones nacidas de nuestras experiencias desde la niñez hasta estos días.

La iglesia de San Juan Bautista de Écija (Sevilla) es un buen ejemplo donde explicar esta forma de proceder. Un aluvión de piezas de distintos momentos históricos se nos presenta hoy día. Por efecto de los derrumbes

producidos por el terremoto de Lisboa en 1755 nos encontramos con un hecho que caracterizaría la ciudad tal como hoy día la reconocemos. Se edifican nuevos templos sobre los derruidos, así como nuevas torres campanarios en un periodo relativamente corto y con un modelo que no se derrumbó con los daños del terremoto que es La Giralda de Sevilla.

En la iglesia de San Juan, se hace una nueva torre y se comienza una nueva iglesia yuxtapuesta a la antigua que no llega a terminarse. Con el paso del tiempo, esta nueva iglesia así como la nueva sacristía, se convertirían en unos espacios abiertos con vegetación, como compás de entrada a la iglesia y a la torre. Esos naranjos mezclados con el albero y las losas enormes de mármol de los umbrales de los pasos de un ámbito a otro, de la nave al crucero, o a los altares laterales, así como los ábsides con fuertes cornisas mezcladas con las enredaderas de jazmines, etc., eran ya parte de la historia de la torre de san Juan Bautista que, desde nuestro punto de vista, tenía indudable valor. Desgraciadamente este lugar descrito, de jardines mezclado con la arquitectura inacabada, ya está bastante transformado (figuras 1 y 2), y todos esos espacios sugerentes quedaron tan solo en nuestra experiencia personal ya que, en este caso, el tiempo no jugó a favor al desaparecer esa imagen romántica que el mismo tiempo había tallado.

#### EXPERIENCIAS Y HALLAZGOS EN LA TORRE DE SAN JUAN BAUTISTA EN ÉCIJA

Nuestro descubrimiento en un primer acercamiento a la torre de San Juan en Écija (Sevilla), es una experiencia que se produjo hace ya casi veinte años. Desde el inicio de la visita se presagiaba un cierto misterio, ya que accedimos por un jardín de naranjos plantados en el interior de una iglesia neoclásica inacabada (proyecto del arquitecto Ignacio de Tomás). No era mal comienzo comprobar cómo el tiempo había hecho su labor con gran maestría en este singular "patio de naranjos", rodeado de gruesos muros, labrados perfectamente, e interrumpidos en este arranque de lo que iba a ser la nueva iglesia. Desde este compás se accede a la iglesia antigua, la que está en uso hoy día, y desde esta una sucesión de recintos cubiertos y un patio intermedio donde se averiguaba una fuente adosada al muro, terminaba en las trazas de lo



1



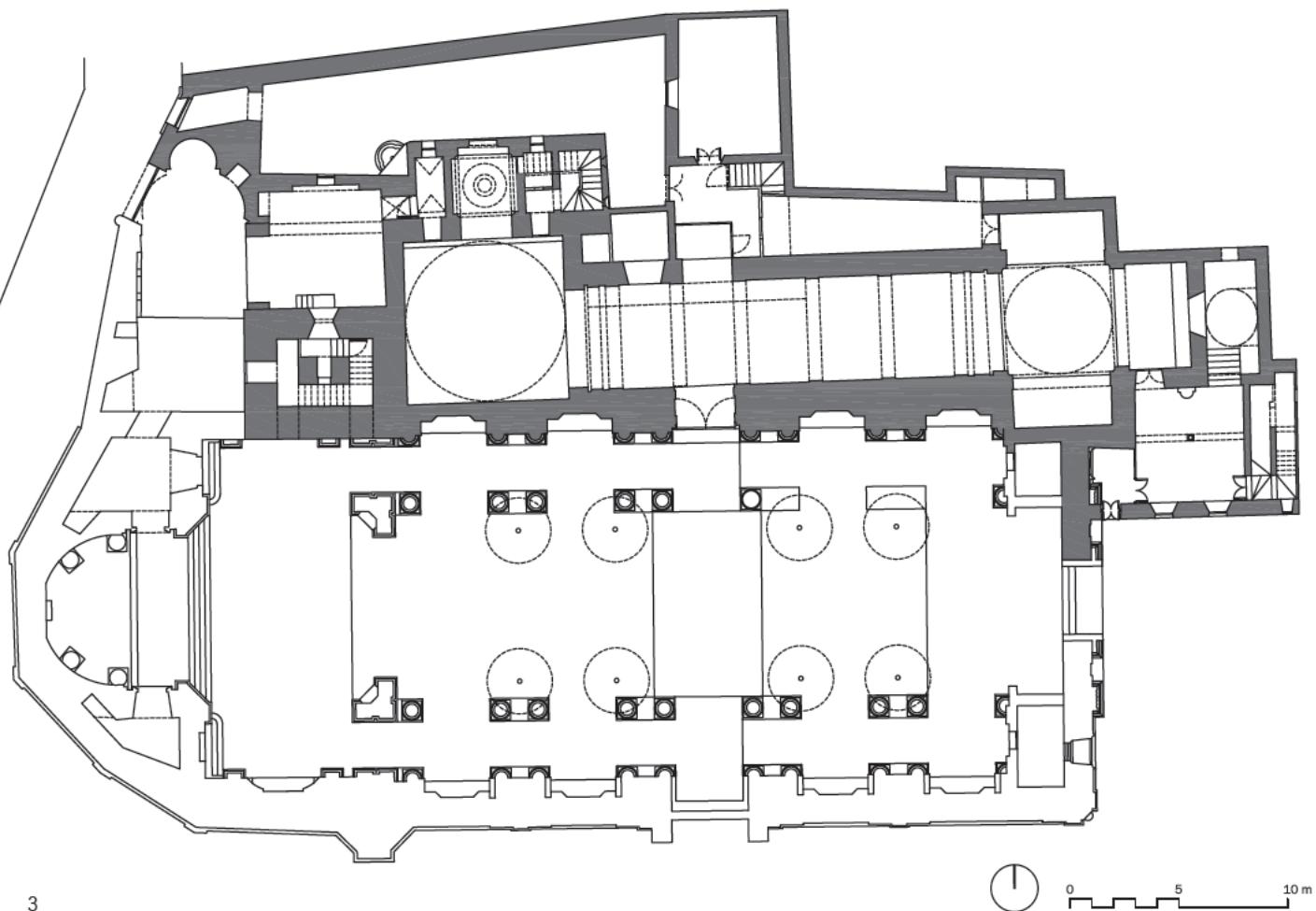
2

que iba a ser la nueva sacristía de la iglesia con ábsides perfectamente definidos hasta unos 3m de altura, convertida también en un pequeño y recogido jardín.

Todo ello lo recorrimos embelesados intentando comprender estas superposiciones de arquitecturas prestando atención a los pequeños signos y detalles donde se encuentran las claves necesarias para descifrar la historia que se acumula en ese lugar (figura 3). Con la inestimable ayuda de nuestros aparejadores<sup>1</sup>, nos medimos la torre y los recintos de la iglesia exhaustivamente, desde los cimientos hasta el remate porque, insistimos, dibujar todo lo que intuimos es otra de las herramientas imprescindibles para descifrar el objeto a estudiar. Fue sorprendente cuando vimos que, para acceder a la torre, habían habilitado unas escaleras metálicas que nos acercaban a un óculo de la torre, abierto para convertirlo en una "puerta". La verdadera puerta de la torre, situada más abajo,

se encontraba tapiada y daba al jardín, espacio de la "sacristía inacabada". La entrada a la torre por el óculo abierto y acompañados por el sacristán fue otra curiosa experiencia. Con linternas porque había poca luz, todo lleno de "palomina" y sorprendidos con los ruidos de las palomas molestadas por los intrusos, nos sentimos como inmersos en una novela de misterio. El sacristán nos contó además una historia aparentemente fantástica de que existía otra forma de llegar al campanario de la torre. ¡Había una galería oculta! En aquél momento solo nos preocupábamos de no pisar demasiadas cosas desconocidas; pero aquella información quedó archivada en el subconsciente, "durmiente el sueño de los justos". Estamos hablando del transcurso de un periodo de años considerable entre estas primeras visitas con respecto al comienzo de la obra de recuperación de la torre (1992-2010).

1. Los arquitectos Antonio María Molina y Montserrat Díaz Recasens y los aparejadores Alvaro Villanueva Sandino y Jaime Fernández Escribano formábamos el equipo redactor.



3

Cuando subíamos por la caña, o cuerpo central de la torre, teníamos que intuir cada tramo, ya que era imposible verlo hasta que no se llegaba a él (figura 4). En nuestra ascensión al campanario fuimos vislumbrando poco a poco la claridad a la vez que sentíamos que se iban perdiendo los límites de ese espacio interior. Experimentamos una sensación gradual que va pasando del silencio e introversión a una total iluminación y extroversión. Desde el comienzo de la ascensión en el fuste de la torre muy oscuro, sin apenas huecos exteriores, ayudados por la gran cantidad de luz que arroja a la oscuridad que traíamos, el balcón abierto al sur, situado sobre la mitad del recorrido, pasamos al fin hasta el cuerpo de campanas, lugar abierto desde donde se convoca a toda la parroquia. Descubrimos así en esa primera visita, ideas importantes que nos ayudarían a definir nuestras intenciones en el proyecto. Una de ellas fue entender que existe en la torre un espacio interior cargado de información, y con más valor quizás que lo que se pudiera pensar desde el exterior.

Los cuerpos superiores de la torre hasta la veleta se registraban por una escalera cerrada en un cilindro, prolongación del vástago central que se encontraba en pésimo estado y por una escalera de pates de madera, peligrosamente adosada a uno de los laterales del último cuerpo (figuras 5 y 6). Debíamos sanear e iluminar esa escalera y sustituir la de pates por una central protegida, prolongación del eje. Posteriormente desde el andamiaje de la obra, al subir hasta la veleta, observamos con detalle la ejecución de las cornisas y remates, lujo tan solo permitido hasta ese momento a las cigüeñas, y nos hizo confirmar la importancia de ese eje central de la torre como el elemento esencial intuido que estructura el conjunto y en torno al cual se va especializando el espacio.

#### ESPACIO EXTERIOR, INFLUENCIA DE LA TORRE

Aunque, no es el tema de este artículo desarrollar el concepto de torre, si creo necesario dar unos escuetos apuntes que nos permitan situar nuestra torre en la ciudad. De la primera idea que nos surge cuando pensamos en el

3. Plano planta de acceso de la iglesia y torre en el estado primitivo (1992).
4. Ascenso por la torre oscura.
5. Cuerpo de campanas escalera cilíndrica.
6. Escala de pates primitiva y proyectada.



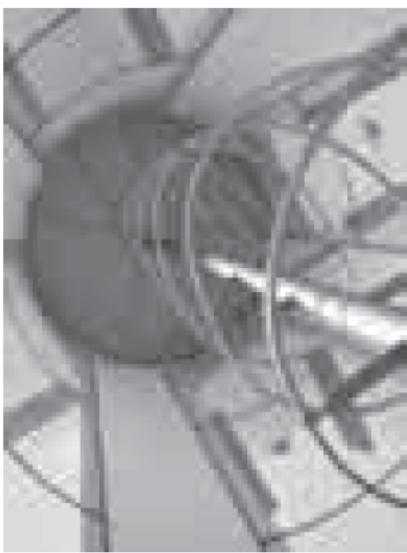
4



5



6



7. Croquis de situación de las iglesias en Écija.

8. Trazas en los paramentos.



7

concepto de torre, que sería el elemento vertical por excelencia, no podemos dejar de pensar en su semejanza con el concepto de la columna, elemento arquitectónico característico que nos define Giedion<sup>2</sup>, y como derivado o consecuencia de la columna aislada, el obelisco, las columnas conmemorativas, los hitos o mojones de los caminos, etc., infinidad de formas que han generado un espacio radial. Un ejemplo claro es la columna de Trajano. La columna siempre ha tenido un valor simbólico y escultural, y desde el carácter antropomórfico de su origen por el que el hombre desafía a la gravedad y consigue alzar el menhir, hasta el pilar de nuestros días, no ha

perdido su capacidad de singularidad, de individualidad y de generar un espacio simbólico en su entorno. Y la torre, al igual que esta, consta de basamento (arranque), fuste (desarrollo) y capitel (remate) y ejerce su influencia en el espacio exterior que le rodea. Un espacio de ámbito más o menos amplio según las características de la torre y sus circunstancias.

En Écija el concepto de la torre en la ciudad cobra singular importancia, como un hito, como un símbolo que marca un punto concreto en ésta, un lugar. La visión exterior que se irradia desde este punto, que según las circunstancias de tiempo y lugar tiene mayor o menor



8

alcance, es algo esencial para que no desaparezca la torre, como le pudo ocurrir a la de Santa Bárbara que, paradójicamente, fue la única que se mantuvo en pie tras el terremoto. Aunque el hecho de tener su base octogonal y de encontrarse abrigada entre la trama de casas, le daban mayor firmeza, al tener poca altura, perdió la ocasión de renovarse con el sentir de la época. Se pospuso su transformación en momentos donde la elevación de una torre ya no era lo más urgente e incluso se consideraba una mala práctica. Se hizo una iglesia de nueva planta sobre el derribo de la antigua, de estilo neoclásico también por Ignacio de Tomás, donde se sustituye el trabajo del ladrillo de los alarifes por la estereotomía de la cantería que exigía una especialización en la materia, pero la torre no llegó a ejecutarse<sup>3</sup>.

En la Écija caracterizada por sus torres, los remates y campanarios de éstas son los que la personalizan; el lenguaje en el ornamento de cada torre es único y la define individualmente. El detalle con que se definen cornisas, esquinas, jambas y dinteles, sorprende sobre todo cuando se ven desde el punto de vista de la cigüeña que la visita con asiduidad. Es de destacar la delicadeza con la que están labradas estas piezas por los artesanos. Son

realmente esa fuerza y brillo de esos remates y cornisas, que se desdibujan con los mecanismos intencionados de los artífices, los que le imprimen carácter a sus respectivas parroquias<sup>4</sup>.

Écija está situada a la cota 100 en la vega del río Genil originada como la cabeza del puente que empalma todos los caminos con la ruta del norte. El primer repartimiento de la ciudad con la conquista cristiana en cuatro collaciones: Santa Cruz, antigua mezquita, Santa M<sup>a</sup> a la derecha, San Juan a la izquierda y Santa Bárbara a “los pies de la cruz”, será objeto posteriormente de nuevas divisiones donde cobran protagonismo las torres de Santiago y San Gil<sup>5</sup>. Junto con las torres de Santa Ana, La Victoria, El Carmen y finalmente Las Gemelas de la iglesia de la Concepción, forman el cuerpo monumental de torres que caracterizan esta ciudad (figura 7).

Las nuevas torres se construyen sobre su mismo emplazamiento en casi todos los casos y tal es el caso que intuimos ocurre al registrar los paramento en la torre de San Juan. Se han descubierto trazas de arcos de descarga y huecos cerrados que pueden pertenecer a restos de la torre primitiva que era de menor altura<sup>6</sup> (figura 8).

2. GIEDION, Siegfried. La arquitectura, fenómeno de transición (las tres edades del espacio en arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1975

3. VALSECA CASTILLO, Ana. De las torres parroquiales de Écija en el siglo XVIII . Sevilla: Arte hispalense. Diputación provincial, 1996

4. VALSECA CASTILLO, Ana. Obra citada.

5. Se conoce la referencia a la partición en cuatro collaciones de la ciudad que en 1263, con el rey Alfonso X, abandonan la ciudad los musulmanes y se hace el primer repartimiento entre los cristianos: “...partimos la villa en cuatro collaciones en remembranza de cruz: la primera la mayor sancta y verdadera cruz e la del lado diestro sancta maría e la del lado synistro sant joan e la de adelante de todos tres sancta barbara en semejanza del pueblo que está ante la cruz que está pidiendo merced e laudando en nombre de ihesu cristo...” HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio; COLLANTES DE TERAN, Francisco. Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla. Tomo III, pg. 47. Sevilla: Patronato de Cultura de la Exma. Diputación.

6. VALSECA CASTILLO, Ana. Obra citada.

9. Nueva escala a la veleta, continuidad de la espiral ascendente.
10. Recuperación de la desmaterialización del contrafuerte.



9

#### EL ESPACIO INTERIOR OCULTO

Las proporciones y dimensiones de una torre, dependían de la altura que se quería conseguir para alcanzar con su influencia a todo el ámbito de su parroquia y de ello derivaba su solución constructiva. Además la relación de sus dimensiones, la proporción de sus volúmenes, le infiere una armonía en la relación entre planta y alzado que también podía llegar a tener un significado simbólico.

La importancia del número como guarismo que permite proporcionar y dar un significado a cada elemento de la torre, nos descubrirá también su valor como símbolo. "El siete" como un número mágico de continua referencia en la construcción y destrucción de torres y ciudades<sup>7</sup> también lo encontramos en nuestra torre de San Juan. La relación entre ancho y alto es de 1 a 7, al igual que en la estructura septenaria de su torre modelo de la Giralda formada por siete niveles. El siete, la heptada, representa el orden completo, un periodo. La suma del cuatro más el tres, cuadrado más triángulo, cielo sobre la tierra, simboliza la unión de lo material y lo espiritual<sup>8</sup>.

Tres arquetipos geométricos nos podrían describir las tres partes que componen la idea de torre. La sucesión de tres componentes que la estructuran física y figuradamente, nos definen las distintas partes de la torre como fases de ascensión y comunicación entre cielo y tierra. El cuadrado o cubo como formas de arranque o de partida para ese discurso de ascensión, expresan la idea de soledad y permanencia. El cuadrado, como números pares que representa, simboliza lo estático. Es la ordenación regular de cuatro elementos, los puntos cardinales, con un carácter de organización y construcción.

El cilindro como forma circular se interpreta como todo lo concerniente al cielo, y la pirámide (con el vértice hacia arriba) nos representa la llama del fuego y el impulso de ascensión inherente a la naturaleza humana. Estas formas corresponderían con el desarrollo de la torre, donde el tránsito progresivo de la tierra al cielo, deviene en la forma de la espiral. Este movimiento circular ascendente que puede estar materializado en distintos sistemas constructivos, adquiere su máxima representación en el

7. "...Y siete sacerdotes llevarán siete bocinas de cuernos de carnero delante del arca; y al séptimo día daréis siete vueltas a la ciudad, y los sacerdotes tocarán las bocinas". "...Al séptimo día se levantaron al despuntar el alba, y dieron vuelta a la ciudad de la misma manera siete veces; solamente este día dieron vuelta alrededor de ella siete veces. 16 Y cuando los sacerdotes tocaron las bocinas la séptima vez, Josué dijo al pueblo: Gritad, porque Jehová os ha entregado la ciudad..." La Biblia: Antiguo Testamento, libro de Josué, capítulo 6. 9<sup>ed</sup>. Madrid: Ediciones Paulina, 1989.

8. ROMERO DE SOLÍS, Pedro. El bufón, el sabio y el guerrero sobre la giralda. Simbolismo y relaciones sociales en la Edad Media. Sevilla: Portada Editorial Rústica, 1985.



10

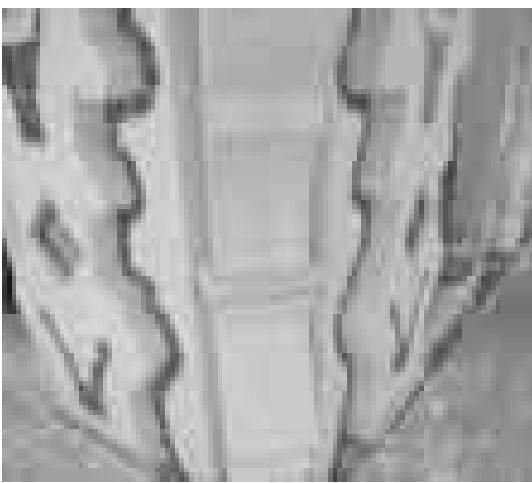


penúltimo cuerpo encima del de campanas donde el remate con el triunfo del cristianismo, caracteriza todas estas torres que tienen como modelo La Giralda. (figura 9)

Parece que el concepto de la torre, más que como un volumen simple, o una macla de volúmenes puros, es más acorde con la idea de generar un espacio singular que evoluciona conforme se asciende y llega a ser capaz de irradiar, de definir un campo de acción o de influencia.

Toda torre, en el arranque, en el nacimiento, tiene un cuerpo fuerte, hermético, que no se hace alcanzable para el profano. Tan sólo el privilegiado que conoce su secreto puede acceder a su interior. Normalmente estas torres no tienen un cimiento proporcional a su envergadura y el acceso a ellas está siempre oculto al pueblo. El arranque o comienzo de una torre, es el que más puede diferenciarnos un tipo de otro, ya que en algunas ocasiones corresponde a un macizo que carece de espacio interior, al que hay que acceder por una escala exterior, como es el caso en Écija de la torre de Santa Cruz. No obstante cuando en esta primera parte existe un espacio interior, este corresponde a uno de los más misteriosos e interesantes, porque no suelen ser reconocibles desde fuera. En San Juan ya comentamos que su puerta estaba oculta y se accedía por el primer óculo. Desde su verdadera entrada que estaba tapiada pudimos en obra desentrañar este espacio de la torre, al descubrir esa segunda galería que ya nos había comentado el sacristán.

En el desarrollo de la torre, en el recorrido ascendente, la forma espiral nos ofrece una continuidad cíclica y progresiva. Se experimenta en un silencio que ayuda a la reflexión y que, en este movimiento concéntrico y ascendente, permite descubrir y absorber una información fragmentada superpuesta en su interior que nos va desvelando su historia particular. Subir a oscuras girando continuamente hace perder la orientación y cuando la luz va apareciendo tenue al principio y fuerte en la cumbre, se acentúa la sensación de conquista de una meta. La torre se erige así como símbolo del poder y concede toda su información a quien la expugna y descubre. La historia escrita en el interior de la torre que va acumulándose, enriquece nuestro conocimiento. Esta información le será sólo revelada al que alcance su cumbre, ayudado por la capacidad de reflexión y aislamiento que ha logrado. El que sube a una torre va transformando su forma de "observar" y el que llega hasta arriba "ve más lejos y más distante". Pero la subida de una torre varía en su forma desde la base hasta su remate, la espiral no es continua. Normalmente el arranque es distinto del desarrollo y el acceso hasta su extremo más alto, a veces no existe o es muy difícil. Todo este proceso de subida se enfatiza con el efecto de las luces que recibe en su interior, tanto las que se podrían obtener por el hueco del eje, como por los óculos y el balcón que irrumpen en la ascensión. La oscuridad del arranque va evolucionando hacia la luz hasta que se consigue un efecto de desaparición de la materia (figura 10).



11. Recuperación de las cornisas cerámicas de ladrillos tallados, azulejos, esgrafiados y espejuelos enmarcados.
12. Recuperación del remate y la coronación.

Al terminar finalmente el recorrido en la ascensión llegamos al lugar de la invocación, donde se convoca a los feligreses y donde el espacio interior se desvanece para conectar y radiar al exterior su influencia. Esas formas contradictorias de curvas y contra curvas, esquinas partidas, azulejos que brillan y espejuelos enmarcados, hacen desaparecer los fuertes límites de la torre conforme nos vamos acercando al cielo (figura 11). Es en este remate o culmen de la torre donde se materializa el símbolo de la espiritualidad, donde se presentan en todos los momentos históricos, las diferentes formas de expresión cultural y religiosa<sup>9</sup>. Sus formas están adscritas casi siempre a los mismos arquetipos. En este caso la esfera, reflejo volumétrico del círculo como símbolo de la perfección, sin comienzo ni fin, y sobre ésta la imposición del triunfo del cristianismo. Las figuras simbólicas de coronamiento aparecen como advocación al santo o al triunfo de la cruz y cumplen normalmente la función de veletas y pararrayos. Interpretar el sentido de las piezas singulares del remate, a veces ocultas, que normalmente se labraban en el suelo y se subían para colocarlas, es una difícil labor. Cuando a vista de pájaro, en la torre de san Juan observamos la imagen, vemos que esta se dignifica precisamente al encontrarse en la coronación. El adefesio, como “el jorobado de Notre Dame” adquiere su valor y sólo cobra sentido, cuando domina desde una torre (figura 12).

En esta torre barroca de San Juan Bautista de Écija encontramos un discurso completo desde su arranque hasta el remate que se complementa con el espacio interior siempre con visiones fugadas a través del núcleo central que está perforado. Un espacio igualmente barroco que se intuye y nunca se abarca de una forma clara y nítida, y cuya luz se va expandiendo progresivamente hasta alcanzar el punto culmen en el “arco de triunfo” del campanario.

#### LA PUESTA EN VALOR COMO CONCLUSIÓN: LA RESTAURACIÓN FORMAL, EL USO Y EL MONUMENTO COMO OBJETO DIDÁCTICO

Nuestra experiencia nos ha demostrado que el conocimiento profundo del edificio en el que intervenimos, nos hará valorarlo más y justificar todas las decisiones que tomemos. Con frecuencia se comprueba que levantamientos



12

de planos poco exhaustivos y análisis superficiales, dan lugar a proyectos banales.

En nuestro proyecto nos interesó buscar una explicación constructiva a esa desmaterialización de la torre, no sólo en su remate sino también al vislumbrar esa doble galería que demuestra la complejidad a la que puede llegar un espacio mediante la perforación de lo macizo como si del interior de una escultura hueca se tratara. Desde el punto de vista estructural, la torre trabaja como dos tubos huecos concéntricos y enlazados entre sí por la zanca de la escalera. Esta conexión entre el muro envolvente y el eje central interior es muy importante en la medida que disminuye la longitud de pandeo de las fábricas y asegura un aumento de la inercia del conjunto. En fábricas tan heterogéneas es muy difícil cuantificar y establecer el comportamiento real de la estructura, pero es evidente que en la medida en que estas conexiones funcionen, mayor será la estabilidad del conjunto. En la torre de San Juan, nos encontramos que este sistema se complementa además con una bóveda intermedia

paralela a las zancas que reduce el "paso de rosca" de la hélice. La existencia de esta segunda bóveda fue confirmada al dibujar las secciones, puesto que no coincidía la altura de los tramos de una vuelta completa con la altura interior. Ya en obra y a partir de un complicado acceso, se ha podido recorrer parcialmente con mucha dificultad este espacio (figura 13).

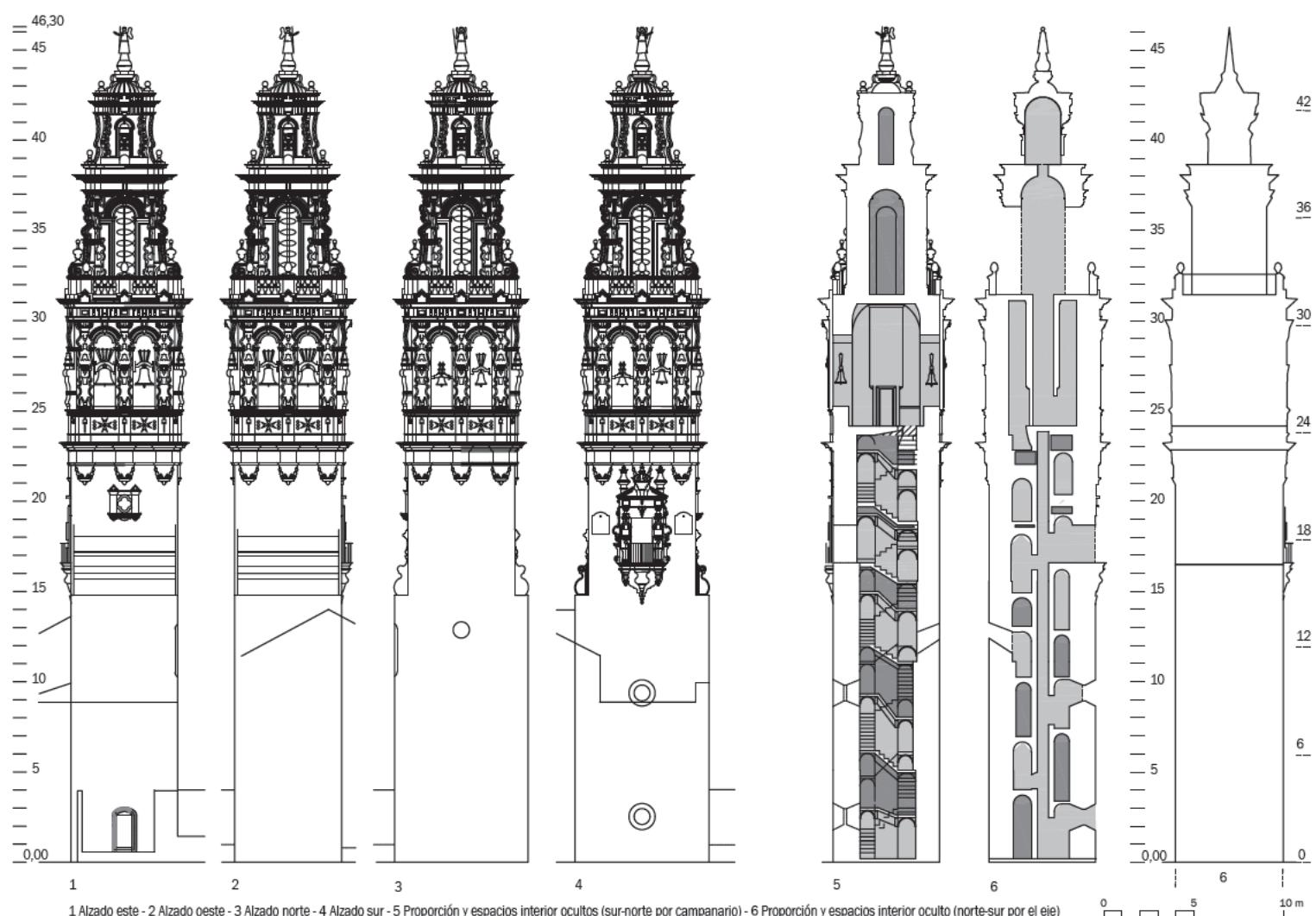
Esta solución constructiva ofrece en nuestra opinión algunas "ventajas". Por un lado, se duplican las conexiones entre los muros con una mejora de la estabilidad general. Posiblemente esta bóveda intermedia permitió durante la ejecución, eliminar o reducir las cimbras y los andamios interiores, ya que podría actuar como una eficaz plataforma de trabajo para trazar y construir las dos caras de las zancas, y habría un ahorro considerable en el tratamiento de los paramentos, puesto que tan solo se revestirían los paños que acompañan a las escaleras. Se trata de una solución singular que hemos querido poner de manifiesto en la restauración. De igual forma, conocer el funcionamiento de los arcos de descarga, de los

#### 9. ROMERO DE SOLÍS, Pedro. Obra citada

13. Alzados de la torre de San Juan Bautista de Écija. Proporciones y espacio interior oculto.

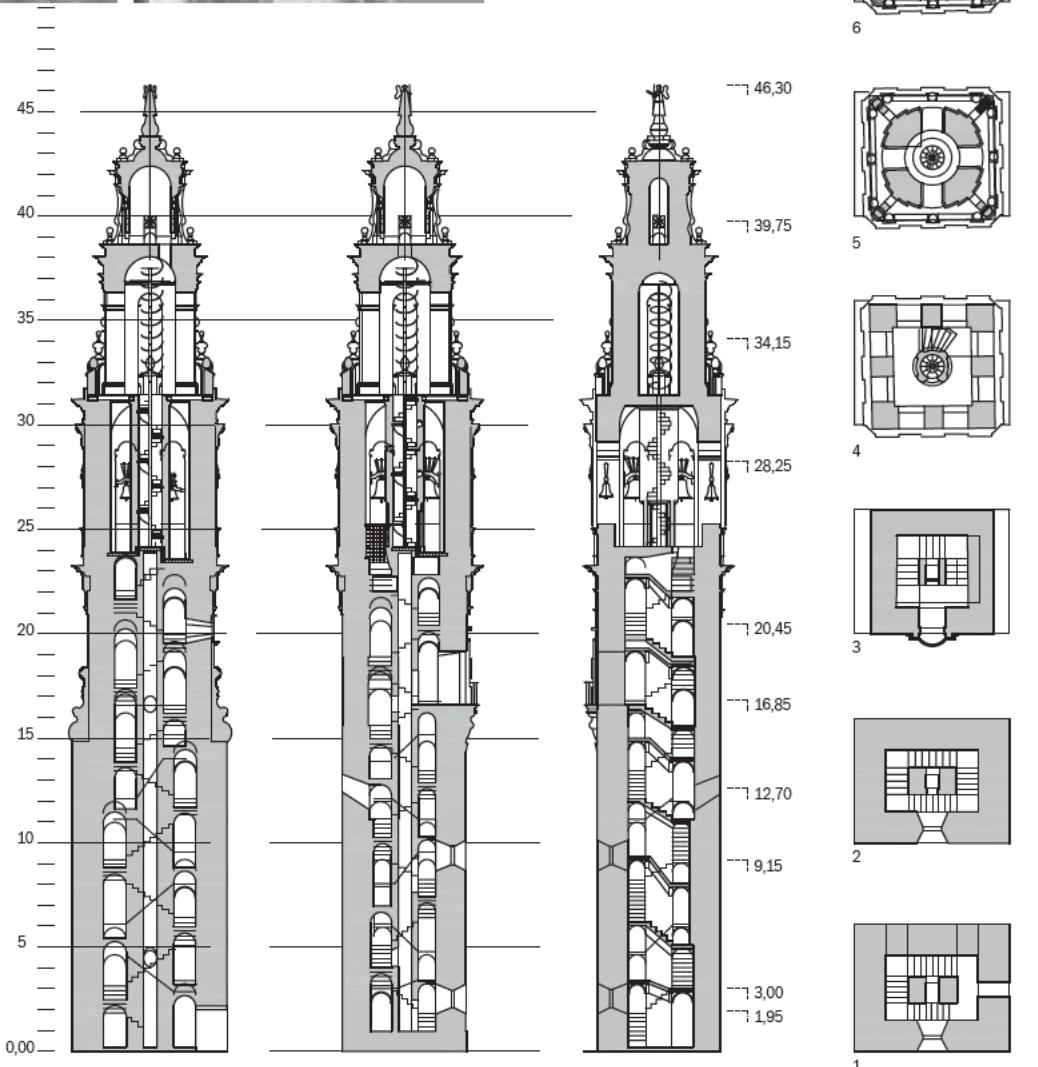
14. Comparación del remate: cuerpo de campanas y coronación.

15. Secciones y plantas de la torre





14



15

contrafuertes y de los pesados remates estabilizadores de las esquinas nos enseña como los maestros ecijanos conocían con precisión los elementos estructurales esenciales a partir de los cuales desarrollaban la compleja ornamentación barroca.

En la intervención en la torre parece que tan sólo nos limitamos a restaurar sus piezas especiales y de cornisas, así como todos los paramentos, pero si bien una buena restauración de todos sus elementos es parte importante de la intervención, también ha pesado la importancia de esos espacios que estaban ocultos y que explican bien la riqueza que esta torre posee (figura 13).

En el proyecto hemos dejado insinuadas las trazas de las construcciones primitivas en sus paramentos y puesto de manifiesto el espacio de esa segunda galería que refleja una ascensión en doble espiral. Restablecer una nueva escala metálica de eje central, prolongación de la escalera de caracol como registro interior del remate, sustituyendo a una de madera descentrada en el cuerpo de campanas, nos permite percibir la continuidad de la helicoide hasta su culmen y también enfatizar la importancia de ese eje hueco central por donde discurren además todas las instalaciones. De igual manera, a partir de nuevos pequeños huecos estratégicamente

situados en este eje, se puede dirigir la iluminación natural hasta los tramos más oscuros. Todas estas sutiles intervenciones, son nuestra aportación para esclarecer ese espacio interno de la torre que se encontraba desfigurado (figura 15).

En nuestro caso, si bien la torre tiene un uso restringido, en la restauración se ha buscado prepararla para que se pueda visitar por el público y para que recobre su singularidad y presencia en el conjunto de la ciudad de Écija. En este sentido, el proyecto permite ahora el registro completo de la torre y hace posible que se conozcan estos pequeños misterios en la certeza de que la difusión es parte esencial de la conservación. Sin embargo no deja de ser, aunque ha transcurrido un largo tiempo desde que visitamos la iglesia por primera vez hasta que terminamos la obra, una intervención más en un momento de la historia de la torre.

En todo caso, la restauración y puesta en valor de estos elementos ocultos o difícilmente perceptibles desde abajo, es un ejercicio de coherencia y un homenaje a los artesanos que tan primorosamente la labraron. Una labor, que como en casi todas estas obras, se hace por la propia satisfacción de un trabajo bien hecho. Además “Dios lo ve”. ■

### Bibliografía

- GIEDION, Siegfried. *La arquitectura, fenómeno de transición. Las tres edades del espacio en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1975.
- VALSECA CASTILLO, Ana. *De las torres parroquiales de Écija en el siglo XVIII*. Sevilla: Arte hispalense. Diputación provincial, 1996.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO CORBACHO, Antonio; COLLANTES DE TERAN, Francisco. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla. Tomo III.*, Sevilla: Patronato de Cultura de la Exma. Diputación.
- ROMERO DE SOLÍS, Pedro. *El bufón, el sabio y el guerrero sobre la giralda. Simbolismo y relaciones sociales en la Edad Media*, Sevilla: Portada Editorial Rústica, 1985
- TUSQUETS, Óscar- Dios lo ve. Anagrama, 2000.

**Montserrat Díaz Recaséns**, Sevilla 1954, Arquitecta, Universidad Sevilla: 1979. Profesora del Departamento de Proyectos de ETSA de Sevilla: 1985. Formó parte de un equipo de investigación para la Elaboración del Callejero de Sevilla para el Ayuntamiento de Sevilla: 1981-82. Ponencia *Las torres de Ecija* publicada y participación en mesa redonda en 1<sup>a</sup> Semana para los Bienes Culturales de Sevilla y su provincia (convento de Santa Inés, Sevilla) 1995. Como miembro del G.I. HUM-411 "La casa y el lugar", publica en los libros: *Arquitectura y memoria en el barrio del Pópulo*; exposición en Cádiz y en la ETSA de Sevilla 1996- 98. Ponencia en el Seminario Internacional en la UNIA (La Rábida) en el libro *La casa meridional. Correspondencias*. 2000. *Experiencia del Intercambio: Proyecto de Rehabilitación de un edificio singular, el monasterio de San Jerónimo en Sevilla y el convento de la Merced en México DF*, para el Instituto de Estudios Hispano Mexicanos. Profesora invitada en el T.E.C. de Monterrey y de la U.N.A.M. de México: 2001. *Rota y su litoral. Proyectos en la villa, el puerto, la huerta y el litoral* 2007

## CHÃO DA CIDADE: PERMANÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO. DE METÁFORA A IMPRESSÃO DIGITAL DA CIDADE

THE CITY GROUND: PERMANENCE AND TRANSFORMATION. FROM THE METAPHOR TO THE DIGITAL IMPRINTING OF THE CITY

Francisco Nascimento Oliveira

**RESUMO** Assumindo-se como uma reflexão sobre a transformação e permanência da arquitectura da cidade, guiada pela experiência litúrgica dos caminhos pisados, a leitura do Chão da cidade surge como um processo relacional entre os diversos lugares, revela-nos um sistema de articulação e estruturação em rede, que se aborda ao nível da definição do conceito, ao nível da formação da sua identidade e finalmente ao nível da crítica e criatividade do projecto como fundamento de cidade. Assim e partindo da questão de como é e como se revela ou caracteriza o Chão da cidade, explora-se o conceito de Chão como uma rede sistémica de espaço público, assumindo esse mesmo espaço como uma espécie de impressão vivaçial, onde o Chão da cidade se afirma como uma metáfora de reposicionamento conceptual perante as contingências urbanas actuais, assumido como um princípio agregador do espaço urbano, reestruturador da urbanidade, e da eficácia estética e ética das cidades. Uma espécie de matriz espacial, fundada sobre a criação de uma rede de coesão cívica, uma espécie de impressão digital urbana.

**PALAVRAS CHAVE** Chão, Lisboa, Lugar, Espaço Público

**SUMMARY** Being assumed as a reflection on the transformation and permanence of the city, guided by the liturgical experience of the trodden paths, the reading of the City Ground emerges as a process of relating the various locations. It shows us a system of networked articulation and structuring, studied at the level of concept definition, at the level of the formation of its identity and, finally, at the level of criticism and creativity of the project as a foundation of the city. Thus, and starting from the question of what it is and how the City Ground is revealed or characterized, the concept of the plan is explored as a systematic network of public spaces. This same space assumes a kind of living imprint, where the city ground is stated as a metaphor for conceptual repositioning in the face of current urban contingencies, taking it as a primary aggregator of urban space, restructurer of urbanity and of the aesthetic and ethical efficiencies of the cities. A kind of spatial matrix founded on the creation of a network of civic cohesion, a kind of urban digital imprinting.

**KEY WORDS** Plan, Lisbon, Place, Public Space.

## SOBRE O CONCEITO DE CHÃO

**P**ara a construção de uma ideia de *Chão*, tem-se como ponto de partida um conjunto de definições que, tangendo universos singulares, se podem (re)escrever num plano de conciliação conceptual, suportado pela fusão de valências e aspectos relativos, quer às suas definições, quer relacionados com os conceitos implícitos nas mesmas. Esta dualidade de leitura e a significação que se estabelece entre um campo e outro, será determinante no estabelecimento das premissas de investigação que se projectam em torno da problemática do *Chão* da cidade. Deste modo, relacionado com as distintas asserções em torno da sua definição, é possível sistematizar os significados lexicais de *Chão*, quer como substantivo, quer como adjetivo, assim como, com os argumentos conceptuais que daí derivam para a determinação das diferentes ordens figurativas do *Chão*.

No lugar de adjetivo, *Chão* significa o que é plano, o que é liso, o que é regular<sup>1</sup>. Cumprindo as funções de substantivo<sup>2</sup>, *Chão* significa a porção de terreno (espaço

de terra, porção de espaço “horizontal”, lugar ao ar livre ou, no caso da cidade, relaciona-se com o que está na base de unidades morfológicas específicas como o Terreiro<sup>3</sup>, o Largo ou a Praça). Neste sentido, expressa ainda a noção de propriedade (*o que pertence a...*), o solo, o pavimento, em síntese, aquilo que é pisado. Presupondo a existência de uma acção e de um sujeito, de uma experimentação, que o configura na assumpção da sua individualidade.

Desta leitura inaugural, decorrem abordagens figuradas, matizadas de sentidos complementares, nas quais se vão destacar aspectos determinantes para a consolidação do conceito de *Chão da cidade*.

O *Chão* é entendido pelo que não tem enfeites ou adornos, pelo que é simples, evidente, fácil de compreender, natural, ordinário, sem luxo..., que é singelo, tranquilo, sereno, pelo que é franco, fácil de percorrer e eficaz<sup>4</sup>.

O *Chão*, como superfície da terra, que se pisa, que remete para a noção de nível, de espaço térreo, de fácil relacionamento físico com o espaço envolvente. O *Chão*

1. Chão, adj. O mesmo que plano; liso. Tranquilo. Franco; lhano; singelo. Acostumado. Cf., *Grande Dicionário de Cândido de Figueiredo*, Vol. 1, Lisboa, Livraria Bertrand, 1976. Palavra portuguesa que não encontra tradução directa no castelhano, inglês ou francês.

2. Solo. A superfície da terra. Pavimento. Ibid.

3. Referência à designação de *chão-grande* para referir o Terreiro do Paço ou Praça do Comércio. Cf., A. Hogan, *Mistérios de Lisboa*, Vol. I, p. 141.

4. Referência à designação de Canto Chão “*Cantus Planus*”. Noção de cantochão. É o canto cristão: uma música essencialmente sacra, em que o texto tem a primazia, monódico, simples ou complexo de acordo com as possibilidades e as formas, mas sempre plano, chão, igual: cantochão – canto chão. Ao regularizar o canto litúrgico cristão, mantém-se o princípio da homofonia, ao qual se acrescenta a ausência de comportamento instrumental. É destas características que vem o nome de canto chão, do latim, *cantus planus*, utilizado pela primeira vez como sinónimo de canto gregoriano por Jerónimo de Moravia, por volta de 1250. O termo emprega-se porém à margem das exigências do canto gregoriano, para o canto religioso dos séculos XVII e XVIII.

1. Chão de Lisboa, composição gráfica digital a partir de fotografias digitais originais.
2. Chão de Barcelona, composição gráfica digital a partir de fotografias digitais originais.



1

que se toca, remetendo para a noção de espaço percorrido, tocado, pisado, sentido.

O *Chão*, que pressupõe uma acção, uma intenção, logo um sujeito e uma reacção passível de nomeação, significação e pertença<sup>5</sup>. O *Chão* que relaciona escalas e domínios (*territorium*, cidade, país, nação).

Neste sentido, *Chão* destaca-se como uma atribuição, uma competência repleta de significados que se assume, tanto pela espacialidade que institui como pela urbanidade que intui (figuras 1 y 2).

#### SOBRE A METÁFORA DO CHÃO DA CIDADE

O fundamento de uma investigação sobre o *Chão da cidade*, pressupõem a manifestação de um intenso sentido imaginativo e crítico, assente na metáfora de *Chão*, como síntese da coexistência de contingências, pressupostos e potencialidades de leitura e concepção do

espaço urbano. Entender os pressupostos que delimitam essa ideia conceptual e a forma como essa intuição metafórica se estabelece no contexto da urbanística actual.

Primeiramente a sua carga poética, afirma-se na metáfora expressa – o *Chão da cidade* – e pelo paralelo conceptual à ideia de *rede*, de caminho, de suporte ao sistema urbano, sustentada na realidade espacial construída e o imaginário dos lugares. O conceito é apresentado e explorado à luz do panorama de revisão contemporâneo, onde um modelo de memória computacional emerge divergindo e opondo-se a um modelo tradicional. Neste sentido adoptou-se a perspectiva crítica defendida por Christine Boyer<sup>6</sup>, que preconizando estes dois métodos, introduz novos pontos de vista perante a situação contemporânea.

Deste modo, a memória computacional assume-se por uma forma de sistematização de conhecimento,



2

ainda que selectiva e crítica que se organiza através de referencias fixas de chamada, que relaciona sobrepondo para a análise da cidade, expressivas referências a Kevin Lynch<sup>7</sup>, assentes em ícones cognitivos bem diferenciados e legíveis. Por outro lado a memória computacional, relaciona-se com o modelo matemático da visão de Italo Calvino<sup>8</sup>, que assume a ruptura com a relação geográfica e promove, a partir de um conjunto de ícones sem estrutura, um mapa fixo.

O Chão da cidade é o lugar colectivo do habitar, suporte de todas as actividades e de todas as infra estruturas urbanas, é o vínculo de conexão física e emocional da cidade com os seus cidadãos, tecido vivo de um corpo urbano. Elemento crónico, contínuo, uma espécie de *impressão digital* da sociedade que o habita.

Deste modo, o Chão da cidade é assumido como um sistema emergente do território urbano, que estabelece com este uma relação de interdependência estrutural, é

5. Referência a nomes de terras com a palavra chão: Chão do Monte, Alter do Chão, Chão de Couce, Chão da Lagoa, Chão do Bispo, Chão Salgado, Chão Sobral, Chão das Donas, Chão Falcão, Chão Duro, Chão de Meninos, Chão Redondo, Vilar do Chão.

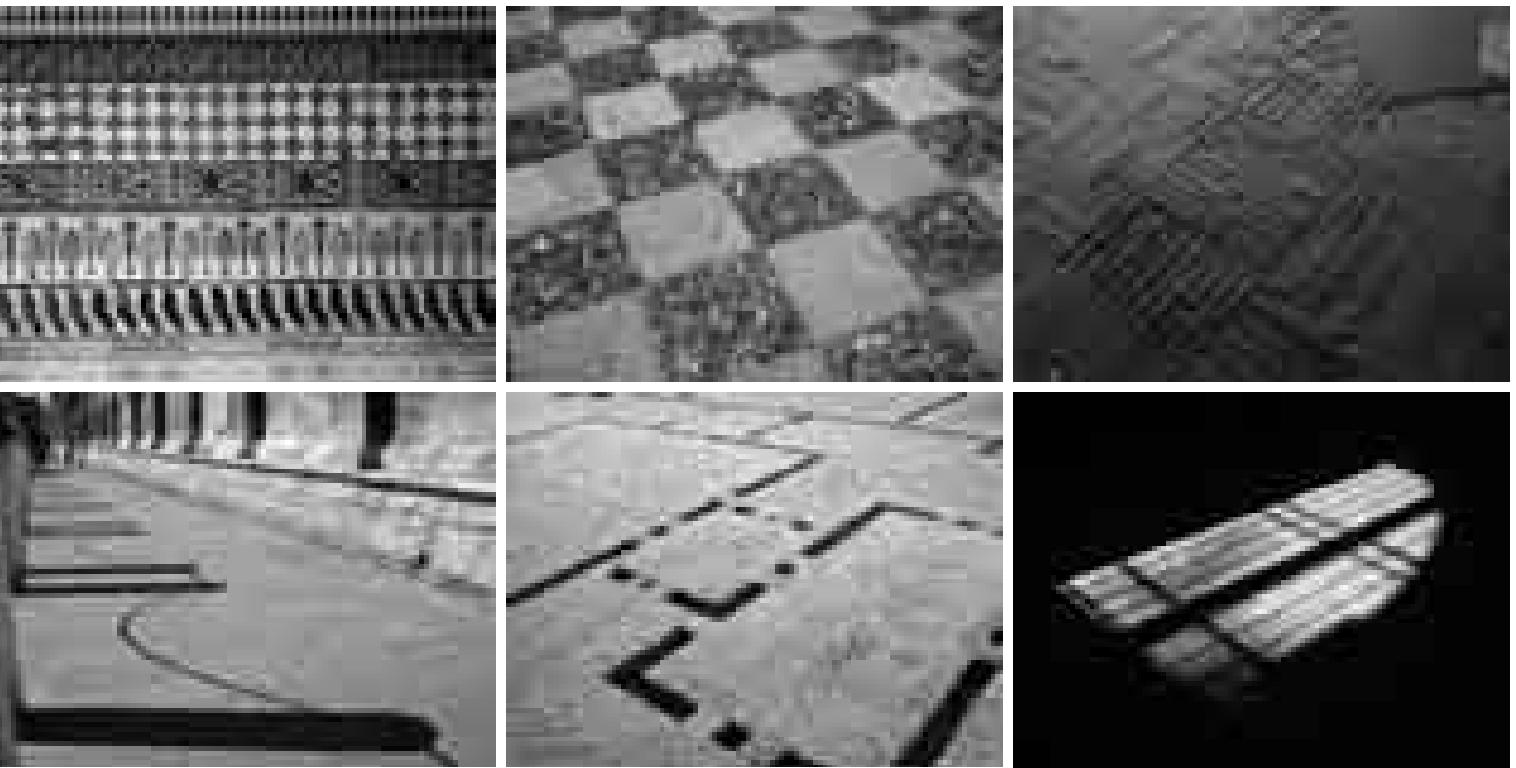
6. Referência a M. Christine Boyer, *Cybercities - Visual Perception in the Age of Electronic Communication*, New York, Princeton Architectural Press, 1996 e M. Christine Boyer, *The City of Collective Memory - Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge Massachusetts, London, The MIT Press, 1994.

7. Referência a Kevin Lynch, *A Imagem da Cidade*, Lisboa, Edições 70, 1988.

8. Referência a Italo Calvino, *As Cidades Invisíveis*, Lisboa, Editorial Teorema, 1990.

3. Chão de Sevilha, composição gráfica digital a partir de fotografias digitais originais.

4. Chão de palavras pisadas – Composição gráfica original, realizada a partir do poema homônimo de José Carlos Ary dos Santos



3

único, distintivo e sobretudo determinante na construção da urbanidade dos lugares. O Chão da cidade é identidade urbana, daí a inter-relação conceptual com a ideia de impressão digital, como resultante de um sistema complexo de relações formais, históricas e vivenciais: onde a cidade se assume como um Chão de significados, um Chão de palavras pisadas<sup>9</sup> (figura 3).

#### SOBRE O CHÃO FÍSICO E O CHÃO METAFÍSICO

Estas noções primordiais, assentam na ideia de que o Chão da cidade permite englobar uma dualidade interpretativa, que estabelece a consciência da existência de um Chão físico em paralelo com a ideia de um Chão metafísico, alegórico ou metafórico. Esta coexistência permite a elaboração de um esboço conceptual, uma sistematização de análise embrionária, onde se estabeleça uma relação causal de interdependência entre o Chão físico e a ideia que dele emana para a cons-

trução de um Chão metafísico que consubstancia o imaginário e a urbanidade dos lugares (figura 4).

Deste modo e partindo da alegoria do Chão da cidade como um Chão de palavras pisadas, o Chão metafísico, preconiza o conjunto das palavras imaginadas, significados de metáforas para um discurso de cidade, enquanto que o Chão físico prenuncia as palavras pisadas como metáforas de uma cidade tocada indiferiadamente num Chão natural ou num Chão construído.

O Chão metafísico relaciona-se com as questões da inteligência/inteligibilidade dos lugares, com o lugar do sujeito e o habitar a cidade, o simbólico e o desejo de uma arquitectura da cidade, onde a cidade/cidades (in)visíveis, constroem essa semântica de um Chão imaginado, como elo de ligação de escalas e tempos. O entendimento da dimensão metafísica do conceito de Chão da cidade, implica a acepção do espaço como meio para a acção de um sujeito, da qual se

A **ciudad**e é um chao **d**e **palavr**as pisadas  
a **palavr**a **crian**ça a **palavr**a **segredo**.  
A **ciudad**e **é um** céu de palavras **p**aradas  
a **palavr**a **distânci**a e a **palavr**a medo.

A **ciudad**e é um saco **um** pulmão **que resp**ira  
pela **palavr**a água pela **palavr**a brisa.  
A **ciudad**e é um **por**o um **corpo** que **transp**ira  
pela **palavr**a sangue pela **palavr**a ira.

A **ciudad**e tem **praç**as de **palavr**as abertas  
c**omo** estátuas **mand**adas **apear**.  
A **ciudad**e tem **r**uas de palavras **desert**as  
**com**o jardins **mand**ados **arranc**ar.

A **palavr**a sarcasmo é **uma** rosa rubra.  
A **palavr**a silêncio é **uma** rosa chã.  
**N**ão há céu de **palavr**as que a **ciudad**e não cubra  
não há rua de sons que a **palavr**a não corra  
à **proc**ura da sombra **duma** luz que **não** há.

(José Carlos Ary dos Santos, 1969)

4

dos lugares, centrado no cruzamento do tempo do espaço e do uso, poderemos apontar a ideia de impressão digital, como síntese conceptual do mesmo. Assim sendo, lançamos a hipótese de que as diversas escalas de abordagem e apropriação da realidade urbana se poderão caracterizar de forma distintiva e unitária, assumindo a noção de singularidade, como elemento particular, entendendo os universos de registo e apreensão como estruturas organizadas em torno de macrosingularidades espaciais (morfologia - a planta alta ou última planta, a fachada da cidade) e microsingularidades espaciais (tipológicas e topológicas a planta baixa o Chão da cidade) como formas de leitura complementares e indissociáveis de uma mesma realidade.

9. Referência ao poema *O Chão de palavras pisadas* de José Carlos Ary dos Santos, 1969.

10. Independentemente de qualquer valoração qualitativa que sobre este se possa fazer.

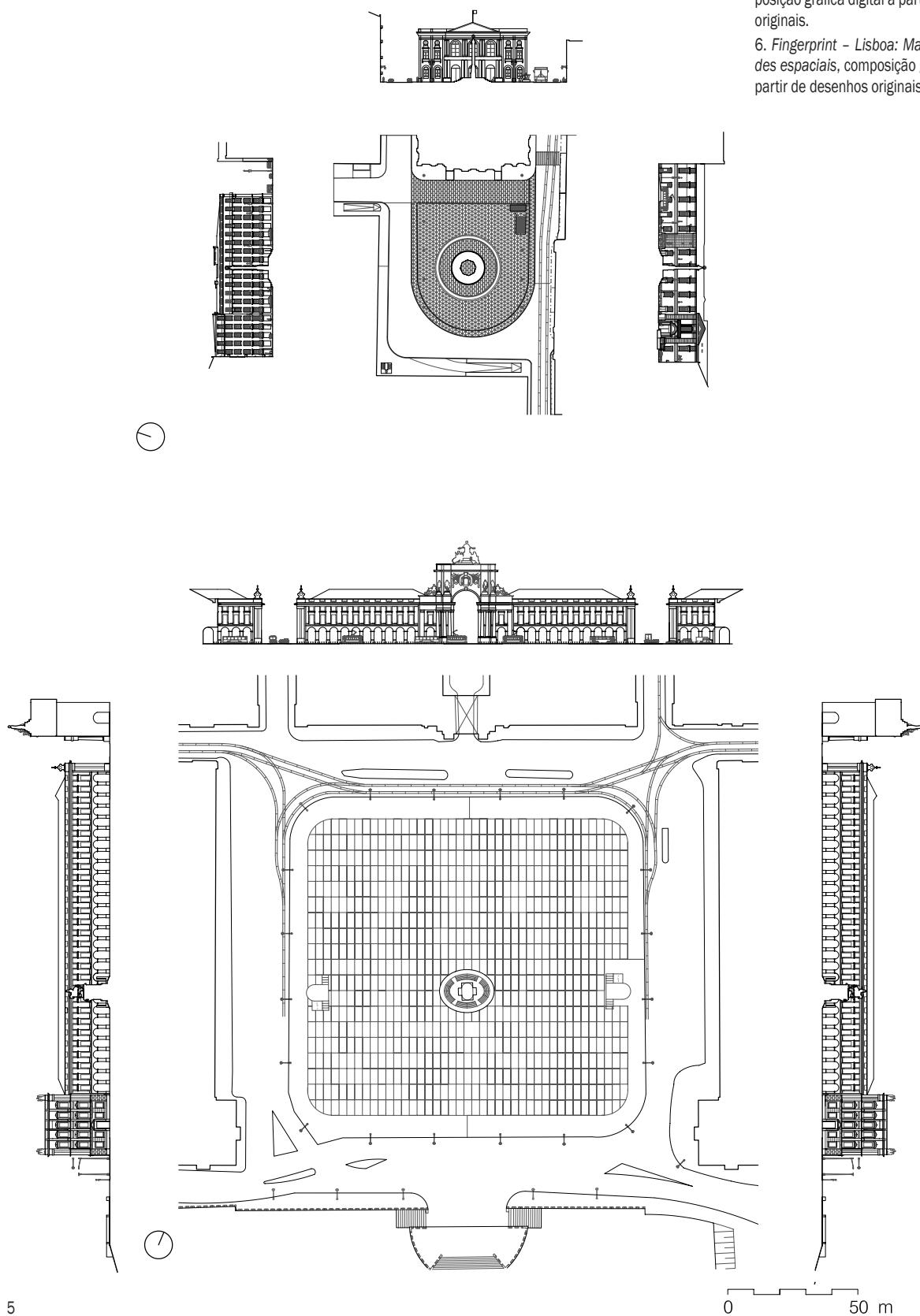
11. No sentido de um valor colectivo, orientada para a construção dos lugares.

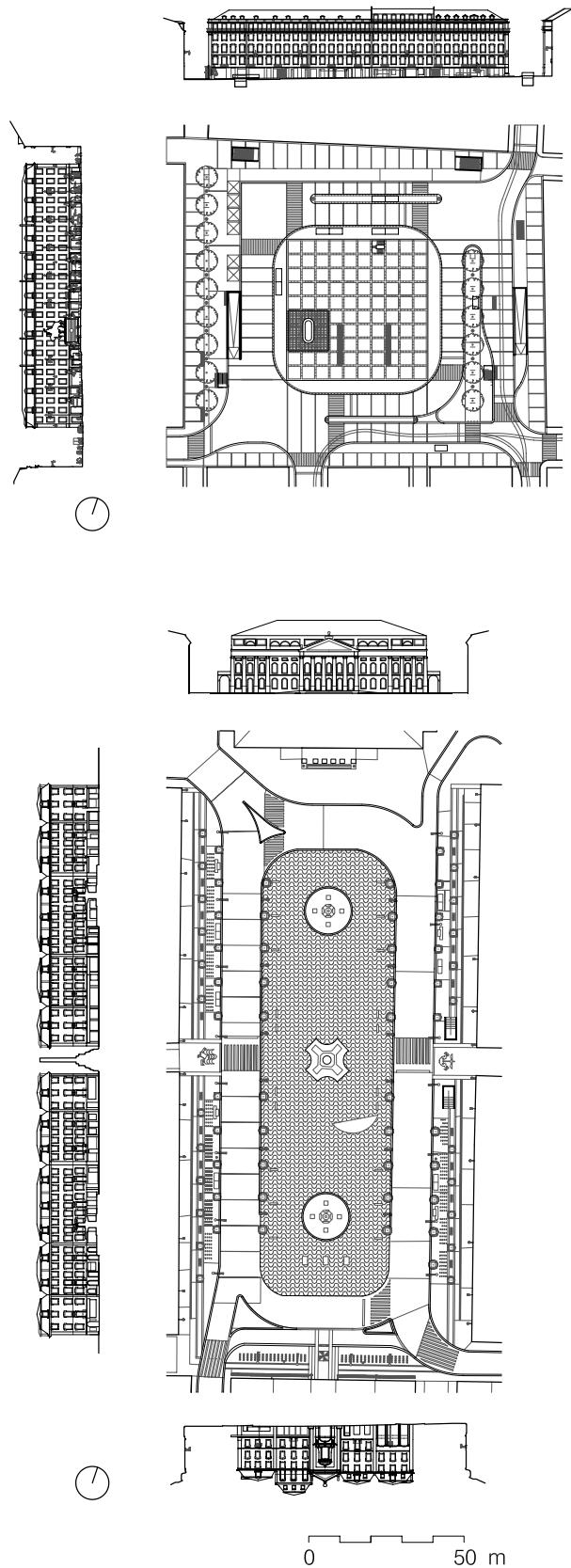
12. Referência ao conceito de *Topologia*, como o estudo da eficácia dos trajectos, pela optimização dos traçados que determinam redes de comunicação urbana. Assim como o estudo de todas as combinações possíveis dos traçados. Todos estes trajectos constituem elementos programáticos tanto ao nível da definição e exploração criativa: trajectos: *TOPOLOGIA* - s.f. gr. *topos* - lugar + *logia* - relação, organização. Maria João Madeira Rodrigues; Pedro Fialho de Sousa; Horácio Manuel Pereira Bonifácio, *Vocabulário Técnico e Crítico da Arquitectura*, s.l., Quimera, s.d., p. 258.

Neste sentido a nota de que o pensamento lógico sobre as propriedades espaciais do território teve a sua origem no século XVIII com os estudos de Euler. Este novo ramo das matemáticas, inicialmente designado por "Analysis Situs", ou *topologia*, tem por finalidade descobrir as qualidades das configurações espaciais que recorrem das relações territoriais e posicioná-las. Interessa-se pelo estudo das propriedades qualitativas dos conjuntos dos elementos territoriais, essas qualidades dependem sobretudo das vizinhanças e proximidades que usufruem os elementos. Sidónio Costa PARDAL, *Planeamiento do Territorio - Instrumentos para una Análise Física*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988, p. 68.

5. Lisboa - Praças, Chão Construido, composição gráfica digital a partir de desenhos originais.

6. Fingerprint - Lisboa: Macrosingularidades espaciais, composição gráfica digital a partir de desenhos originais.



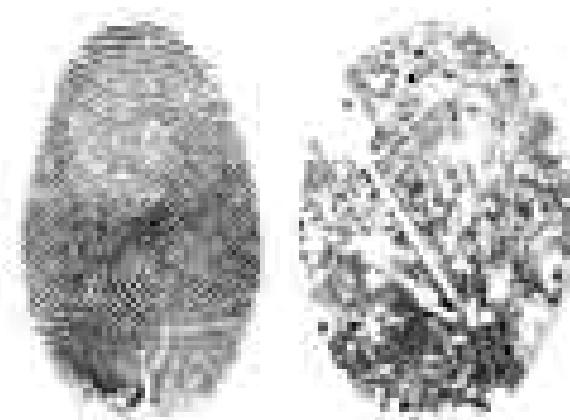


#### SOBRE A IMPRESSÃO DIGITAL URBANA

O conceito de *impressão digital urbana*, revela-se pela fusão entre os factores tempo e espaço moldados pela vivência dos homens, resultando da abstracção de um conjunto de elementos passíveis de nomeação e que se revelam únicos e consequentemente caracterizadores de um contexto urbano. Por consequência falamos de uma marca, de um rasto, de um testemunho, de uma mensagem.

A leitura desta marca, ou marcas, estabelece-se pela confrontação de escalas e pode ser sequencialmente repetida para cada uma das escalas de leitura ou apreensão. Podemos fazê-la do alto (em planta ou voando...), ou junto ao solo tocando o Chão, alterando a proximidade e o meio de contacto com o território, envolvendo, no conhecimento do espaço, todos os sentidos, de forma progressiva. Esta alteração de escala de leitura e apropiação, permite identificar elementos preponderantes para a caracterização das cidades. A procura da complementariedade entre essas singularidades, *macro* e *micro*, permite esboçar uma metodologia para a leitura da cidade, assente na relação entre um espaço e um sujeito que o significa, pela acção que neste desenrola (figura 6).

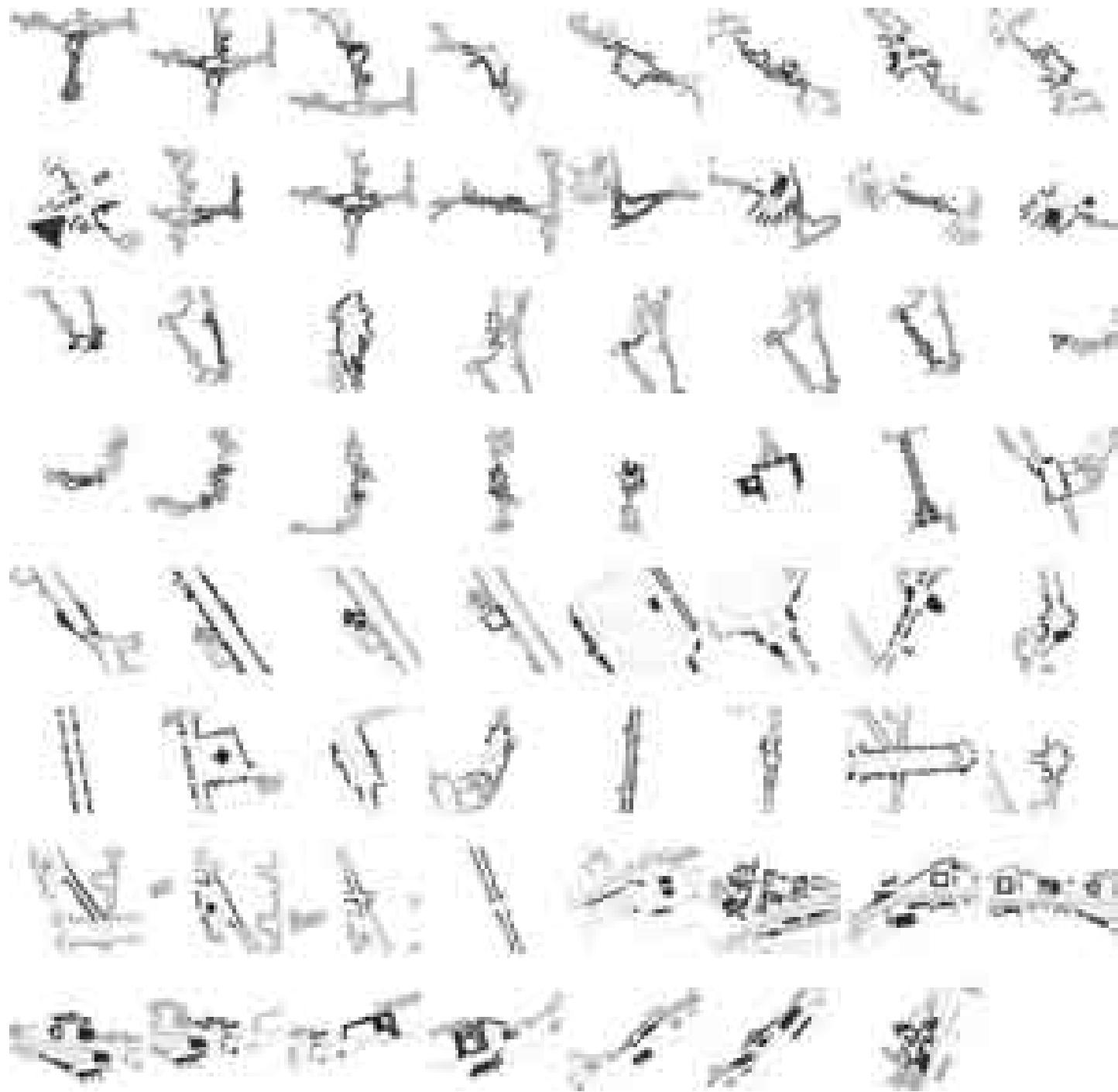
A ideia de que a leitura das macrosingularidades apenas se revela eficaz, em complemento com o entendimento e caracterização das microsingularidades, leva-nos a pensar que a determinação dos factores de caracterização e articulação destes tipos de singularidades é fundamental



7. Lisboa, Microsingularidades – marcas de um Chão intuído, composição gráfica digital a partir de desenhos originais.

8. Lisboa, Minúcias urbanas, composição gráfica digital a partir de desenhos originais.





9. Low-water mark – Lisboa, Chiado, reprodução de desenho original (21x21) a caneta sobre papel.

10. Lisboa, Diagrama de caminhos pisados..., composição gráfica digital a partir de desenhos originais.



9

e estruturante da ideia de identidade da cidade. As *minutiae* ou seja, os detalhes das estrutura espaciais urbanas, na forma como se inter-relacionam entre si, constituem a base para o entendimento da relação entre a morfologia da cidade, as tipologias de espaço e a topologia dos lugares, na construção da singularidade formal das cidades, da sua impressão digital.

A leitura dos tecidos urbanos, na sua componente morfológica, entendida como análise funcional das relações (fachada urbana), entre as estruturas de solo com edificação em complemento com as que não tem edificação, gerindo a articulação entre áreas infra estruturadas, áreas livres e áreas edificadas, permite perceber, por analogia, as lógicas de concepção e apropriação das unidades urbanas em estudo, possibilitando a sua categorização em ordem à sua estrutura, regularidade, regra, diferenciação ou particularização, identificando unidades morfológicas, ou seja as suas macrosingularidades.

As malhas urbanas resultam da relação temporal da acção do homem, sedimentada ao longo dos séculos, no entendimento sobre o contexto dos lugares, moldando as suas componentes topográficas e geológicas, optimizando as potencialidades cenográficas dos lugares, procurando a melhor solução para a gestão da drenagem e ventilação dos sítios numa permanente adaptação aos

condicionalismos climatéricos e fundiários do território. O carácter destes tecidos, mais ou menos regulares, mais ou menos geométricos, confere à leitura do todo a possibilidade de identificação dos princípios singulares de uma estrutura espacial, no sentido da existência de mais ou menos macrosingularidades. Ou seja, no conceito de tecido urbano incorporamos a ideia da coexistência de múltiplas malhas urbanas, sugerindo que estas se insituem como macrosingularidades do todo, na ideia de que estas se assumem como elemento identitário de um qualquer corpo urbano, quando observado na sua globalidade, na eleição de uniformidades e padrões à escala da cidade.

Estas marcas de singularidade, de unicidade e identidade, estabelecem-se como primeiro nível de revelação de uma impressão digital da cidade, contudo, a morfologia intrínseca a esta escala de leitura, não se revela suficiente para uma identificação inequívoca do espaço urbano, logo haverá que desenvolver instrumentos de aferição, passíveis de detalhar a leitura destas marcas, destes indícios da espacialidade (figura 7).

A estrutura interna de cada macrosingularidade urbana, pode revelar a existência de entidades tipológicas relevantes, cuja organização e posicionamento relativo



10

permitem aumentar a complexidade e rigor da leitura, informando sobre o carácter tipológico dos constituintes da malha urbana. Estas entidades tipológicas, praças, ruas, largos... na sua dimensão espacio-organizacional relativa, sugerem a existência de redes estruturais assumidas deste modo como, microsingularidades espaciais, induzindo a uma leitura estético-funcional do espaço urbano.

Estas singularidades espaciais de segundo nível (em relação ao anterior, não significando qualquer tipo de hierarquia subjacente), agora denominadas de microsingularidades espaciais, formalizam uma transposição do sentido da leitura espacial, elegendo o espaço existente entre as estruturas edificadas, como núcleo central da leitura, análise e caracterização da cidade. Do mesmo modo, estas marcas de singularidade espacial, as microsingularidades, intuem a existência de um sentido complementar da leitura e caracterização do espaço urbano. A noção topológica associada à construção do lugar e à presença do sujeito no sentido da vivência dos espaços, induz a introdução da microsingularidade, como estrutura fenomenológica da cidade (figura 8).

Neste contexto o *Chão* da cidade assume-se como “sujeito” actuante, participante no acto criativo de fazer cidade. A assunção do território das microsingularidades como a planta baixa, o nível zero (*ground zero*, plano inaugural) da urbanidade, o *Chão* da cidade é esse território.

O *Chão* da cidade não é o espaço público urbano, no sentido mais abrangente do termo, o *Chão* da cidade é a porção desse espaço passível de ser “tocado - usado” indiscriminadamente pelo cidadão. Será então o *Chão* da cidade sinónimo de Impressão digital urbana? Isoladamente, não. O *Chão* da cidade é um dos elementos constituintes de uma impressão digital urbana, conjuntamente com outros factores. Contudo, é da sua organização, pela sua arquitectura, que essa impressão digital se constrói (figura 9).

O *Chão* da cidade é o território das microsingularidades, como tal, revela-se pelo contacto experimentado do espaço urbano, onde os pavimentos são a pele do *Chão*, são a “marca de água”, como refere Bernard Rudofsky<sup>13</sup>. As macrosingularidades e as microsingularidades não são independentes entre si, as duas são fruto da escala

13. Referência a Bernard RUDOFSKY, *Streets for People - A Primer for Americans*, Garden City - New York, Doubleday & Company, Inc., 1969. (ver nota 68).

de observação aplicada no momento, sendo absolutamente interdependentes e complementares, são como duas faces de uma mesma moeda.

Uma impressão digital urbana é, existe, acontece. Surge como consequência de um processo e pode não ser em si mesma um objectivo. Não é passível de valoração específica. Existe enquanto consequência de um processo. Contudo, uma impressão digital urbana não é estática, muda e evolui, dependendo das alterações introduzidas nas acções que imprimem a suas singularidades, tanto as micro como as macro. O que se poderá sugerir é que pela organização das micro e macrosingularidades se está a contribuir de forma decisiva para a formação da impressão digital de uma cidade.

Uma impressão digital embora sirva para identificar um sujeito, pouco ou nada nos pode informar sobre este. Corresponde a uma visão "reducionista" do ser. Todavia, na relação que fazemos com a cidade, o conceito de impressão digital urbana, não é assumido de forma análoga, mas sim metafórica, o que nos permite trabalhar o conceito de forma a modelar a estratégia de leitura (figura 10).

A noção de impressão digital urbana, permite, pela junção de uma leitura semântica e sintáctica da cidade, trabalhar como elemento síntese de uma estrutura urbana, revelando pistas e modelos espaciais característicos de um certo modo de vida em sociedade. Admitindo que o *Chão* da cidade intui e determina a formação das impressões digitais urbanas, podemos afirmar que na

minúcia da sua arquitectura está uma chave para o entendimento e crítica da cidade.

O estudo do *Chão* da cidade, enquanto conceito operativo, pode permitir um pequeno avanço na cultura arquitectónica e urbana, impondo-se como instrumento consciente da crítica, análise e projecto de transformação e reutilização de espaços públicos em processo de obsolescência.

Sentir o *Chão* da cidade é a mais inevitável das experiências urbanas, aquela que nos define enquanto corpo, com massa, peso, com existência material. Esta inevitabilidade multi-sensorial, permite encarar o *Chão* da cidade, enquanto poema de pedra, feito lugar de um novo paradigma urbano, assumindo-se como monumento<sup>14</sup> no contexto da cidade desejada<sup>15</sup>, aquela que se quer participada.

Habitar a cidade desejada implica actuar activamente na cidade herdada, actuar de forma a poder relevar os valores fundamentais da sua arquitectura, pois estando estes garantidos, seguramente se garantirá a eficácia da sua estrutura urbana. Habitar a cidade desejada, consagra a força da transformação, no sentido em que se conjuga o fim do desejo e o acto que permite a sua realização. A noção de que pouco ou nada de sabe sobre a importância destas estruturas do pisar, remete-nos para a relevância da emergência desta superfície de contacto com o Ser, enquanto oportunidade de inovação. Encontrar os lugares da cidade *Chão* é encontrar o guião para a efectivação do desejo de habitar a cidade. ■

14. Referência a Oriol BOHIGAS, *Contra la Incontinencia Urbana - Reconsideración Moral de la Arquitectura y la Ciudad*, Barcelona, Electa, 2004. No sentido de ampliar o conceito de monumento a tudo aquilo que dá significado permanente à unidade urbana, organizando e valorizando os signos de identidade colectiva, nos quais se apoiará a consciência urbana das populações e com isso a sua capacidade de intervenção no futuro da cidade.

15. Referência a Mario GANDELSONAS, *Urban - X-Urbanism: Architecture and the American City*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.

### Bibliografía

- BOHIGAS, Oriol, *Contra la Incontinencia Urbana - Reconsideración Moral de la Arquitectura y la Ciudad*, Barcelona, Electa, 2004.
- BOYER, M. Christine, *Cybercities - Visual Perception in the Age of Electronic Communication*, New York, Princeton Architectural Press, 1996.
- BOYER, M. Christine, *The City of Collective Memory - Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 1994.
- CALVINO, Italo, *As Cidades Invisíveis*, Lisboa, Editorial Teorema, 1990 (trad. de *Le Città Invisibili*, s.l., Palomar s.r.l., s.d.).
- CARERI, Francesco, *El andar como Práctica Estética - Walking as an Esthetic Practice*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 2002.
- GANDELSONAS, Mario, *Urbani - X-Urbanism: Architecture and the American City*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.
- LYNCH, Kevin, *A Imagem da Cidade*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- LÓPEZ, Jaume Barnada I., *La Ciutat como Diagrama de Llocs Públucs*, Barcelona, ETSAB - Universidad Politécnica de Cataluña, 2002, Tese de Doutoramento no Departamento de Composição Arquitectónica da Universidad Politécnica de Cataluña (suporte digital).
- OLIVEIRA, Francisco, "O Chão da Cidade: O Plano Esquecido", ARTITEXTOS 03 - Arquitectura, Urbanismo, Design e Moda, Lisboa, CEFA - Centro Editorial da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2006, pp. 143-147.
- OLIVEIRA, Francisco, *O chão da cidade o plano esquecido : a arquitectura do chão e formação de uma impressão digital urbana, o caso de Lisboa*. Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, Área de Arquitectura, outubro 2008.
- PALLASMAA, Juhani, *Los Ojos de la Piel - La arquitectura e los sentidos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2006 (trad. de *The Eyes of the Skin - Architecture and the Senses*, Chichester, Wiley -Academy, 2005).
- PARDAL, Sidónio Costa, *Planeamento do Território - Instrumentos para uma Análise Física*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988.
- PERNIOLA, Mário, *Do Sentir*, Lisboa, Editorial Presença, 1994 (trad. de *Del Sentire*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1991).
- PONTY, Merleau, *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 1992 (trad. de *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Editions Gallimard, s.d.).
- PONTY, Merleau, *Phenomenologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- PORTAS, Nuno, *A Cidade como Arquitectura - apontamentos de método e crítica*, Lisboa, Livros Horizonte, 2007 (1ª edição 1969).
- RASMUSSEN, Steen Eiler, *Arquitectura Vivenciada*, São Paulo, Martins Editora, 2002 (trad. de *Experiencing Architecture*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 1964)
- ROSSI, Aldo, *La Arquitectura de la Ciudad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976 (trad. de *L'Architettura della Città*, Padua, Marsilio Editori, S.P.A., 1966).
- RUDOFSKY, Bernard, *Streets for People - A Primer for Americans*, Garden City - New York, Doubleday & Company, Inc., 1969.

**Francisco do Nascimento e Oliveira** (1970, Lisboa), Arquitecto pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (FA-UTL) em 1993. Mestre em Arquitectura da Habitação, pela FA-UTL em 2001. Obteve do Diploma de Estudos Avanzados em Urbanística y Ordenación del Territorio pela Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC) em 2006. Em 2008, obteve o grau de Doutor em Arquitectura pela FA-UTL. Exerce actividade como arquitecto e urbanista desde 1993. Foi Bolsheiro de Investigação da Fundação para a Ciência e Tecnologia. É Professor do Departamento de Tecnologias da FA\_UTL onde lecciona desde 1999, exercendo presentemente o cargo de Vice-Presidente do Conselho de Escola. É membro permanente do Centro de Investigação em Arquitectura Urbanismo e Design (CLAUD) onde desenvolve a sua actividade de investigador.

# CHÃO DA CIDADE: PERMANÊNCIA E TRANSFORMAÇÃO. DE METÁFORA A IMPRESSÃO DIGITAL DA CIDADE

THE CITY GROUND: PERMANENCE AND TRANSFORMATION. FROM THE METAPHOR TO THE DIGITAL IMPRINTING OF THE CITY

Francisco Nascimento Oliveira

**RESUMO** Assumindo-se como uma reflexão sobre a transformação e permanência da arquitectura da cidade, guiada pela experiência litúrgica dos caminhos pisados, a leitura do Chão da cidade surge como um processo relacional entre os diversos lugares, revela-nos um sistema de articulação e estruturação em rede, que se aborda ao nível da definição do conceito, ao nível da formação da sua identidade e finalmente ao nível da crítica e criatividade do projecto como fundamento de cidade. Assim e partindo da questão de como é e como se revela ou caracteriza o Chão da cidade, explora-se o conceito de Chão como uma rede sistémica de espaço público, assumindo esse mesmo espaço como uma espécie de impressão vivaçial, onde o Chão da cidade se afirma como uma metáfora de reposicionamento conceptual perante as contingências urbanas actuais, assumido como um princípio agregador do espaço urbano, reestruturador da urbanidade, e da eficácia estética e ética das cidades. Uma espécie de matriz espacial, fundada sobre a criação de uma rede de coesão cívica, uma espécie de impressão digital urbana.

**PALAVRAS CHAVE** Chão, Lisboa, Lugar, Espaço Público

**SUMMARY** Being assumed as a reflection on the transformation and permanence of the city, guided by the liturgical experience of the trodden paths, the reading of the City Ground emerges as a process of relating the various locations. It shows us a system of networked articulation and structuring, studied at the level of concept definition, at the level of the formation of its identity and, finally, at the level of criticism and creativity of the project as a foundation of the city. Thus, and starting from the question of what it is and how the City Ground is revealed or characterized, the concept of the plan is explored as a systematic network of public spaces. This same space assumes a kind of living imprint, where the city ground is stated as a metaphor for conceptual repositioning in the face of current urban contingencies, taking it as a primary aggregator of urban space, restructurer of urbanity and of the aesthetic and ethical efficiencies of the cities. A kind of spatial matrix founded on the creation of a network of civic cohesion, a kind of urban digital imprinting.

**KEY WORDS** Plan, Lisbon, Place, Public Space.

## SOBRE O CONCEITO DE CHÃO

**P**ara a construção de uma ideia de *Chão*, tem-se como ponto de partida um conjunto de definições que, tangendo universos singulares, se podem (re)escrever num plano de conciliação conceptual, suportado pela fusão de valências e aspectos relativos, quer às suas definições, quer relacionados com os conceitos implícitos nas mesmas. Esta dualidade de leitura e a significação que se estabelece entre um campo e outro, será determinante no estabelecimento das premissas de investigação que se projectam em torno da problemática do *Chão* da cidade. Deste modo, relacionado com as distintas asserções em torno da sua definição, é possível sistematizar os significados lexicais de *Chão*, quer como substantivo, quer como adjetivo, assim como, com os argumentos conceptuais que daí derivam para a determinação das diferentes ordens figurativas do *Chão*.

No lugar de adjetivo, *Chão* significa o que é plano, o que é liso, o que é regular<sup>1</sup>. Cumprindo as funções de substantivo<sup>2</sup>, *Chão* significa a porção de terreno (espaço

de terra, porção de espaço "horizontal", lugar ao ar livre ou, no caso da cidade, relaciona-se com o que está na base de unidades morfológicas específicas como o Terreiro<sup>3</sup>, o Largo ou a Praça). Neste sentido, expressa ainda a noção de propriedade (*o que pertence a...*), o solo, o pavimento, em síntese, aquilo que é pisado. Presupondo a existência de uma acção e de um sujeito, de uma experimentação, que o configura na assumpção da sua individualidade.

Desta leitura inaugural, decorrem abordagens figuradas, matizadas de sentidos complementares, nas quais se vão destacar aspectos determinantes para a consolidação do conceito de *Chão da cidade*.

O *Chão* é entendido pelo que não tem enfeites ou adornos, pelo que é simples, evidente, fácil de compreender, natural, ordinário, sem luxo..., que é singelo, tranquilo, sereno, pelo que é franco, fácil de percorrer e eficaz<sup>4</sup>.

O *Chão*, como superfície da terra, que se pisa, que remete para a noção de nível, de espaço térreo, de fácil relacionamento físico com o espaço envolvente. O *Chão*

1. Chão, adj. O mesmo que plano; liso. Tranquilo. Franco; lhano; singelo. Acostumado. Cf., Grande Dicionário de Cândido de Figueiredo, Vol. 1, Lisboa, Livraria Bertrand, 1976. Palavra portuguesa que não encontra tradução directa no castelhano, inglês ou francês.

2. Solo. A superfície da terra. Pavimento. Ibid.

3. Referência à designação de chão-grande para referir o Terreiro do Paço ou Praça do Comércio. Cf., A. Hogan, Mistérios de Lisboa, Vol. I, p. 141.

4. Referência à designação de Canto Chão "Cantus Planus". Noção de cantochão. É o canto cristão: uma música essencialmente sacra, em que o texto tem a primazia, monódico, simples ou complexo de acordo com as possibilidades e as formas, mas sempre plano, chão, igual: cantochão – canto chão. Ao regularizar o canto litúrgico cristão, mantém-se o princípio da homofonia, ao qual se acrescenta a ausência de comportamento instrumental. É destas características que vem o nome de canto chão, do latim, *cantus planus*, utilizado pela primeira vez como sinónimo de canto gregoriano por Jerónimo de Moravia, por volta de 1250. O termo emprega-se porém à margem das exigências do canto gregoriano, para o canto religioso dos séculos XVII e XVIII.

1. Chão de Lisboa, composição gráfica digital a partir de fotografias digitais originais.
2. Chão de Barcelona, composição gráfica digital a partir de fotografias digitais originais.



1

que se toca, remetendo para a noção de espaço percorrido, tocado, pisado, sentido.

O Chão, que pressupõe uma acção, uma intenção, logo um sujeito e uma reacção passível de nomeação, significação e pertença<sup>5</sup>. O Chão que relaciona escalas e domínios (*territorium*, cidade, país, nação).

Neste sentido, Chão destaca-se como uma atribuição, uma competência repleta de significados que se assume, tanto pela espacialidade que institui como pela urbanidade que intui (figuras 1 y 2).

#### SOBRE A METÁFORA DO CHÃO DA CIDADE

O fundamento de uma investigação sobre o Chão da cidade, pressupõem a manifestação de um intenso sentido imaginativo e crítico, assente na metáfora de Chão, como síntese da coexistência de contingências, pressupostos e potencialidades de leitura e concepção do

espaço urbano. Entender os pressupostos que delimitam essa ideia conceptual e a forma como essa intuição metafórica se estabelece no contexto da urbanística actual.

Primeiramente a sua carga poética, afirma-se na metáfora expressa – o Chão da cidade – e pelo paralelo conceptual à ideia de rede, de caminho, de suporte ao sistema urbano, sustentada na realidade espacial construída e o imaginário dos lugares. O conceito é apresentado e explorado à luz do panorama de revisão contemporâneo, onde um modelo de memória computacional emerge divergindo e opondo-se a um modelo tradicional. Neste sentido adoptou-se a perspectiva crítica defendida por Christine Boyer<sup>6</sup>, que preconizando estes dois métodos, introduz novos pontos de vista perante a situação contemporânea.

Deste modo, a memória computacional assume-se por uma forma de sistematização de conhecimento,



2

ainda que selectiva e crítica que se organiza através de referencias fixas de chamada, que relaciona sobrepondo para a análise da cidade, expressivas referências a Kevin Lynch<sup>7</sup>, assentes em ícones cognitivos bem diferenciados e legíveis. Por outro lado a memória computacional, relaciona-se com o modelo matemático da visão de Italo Calvino<sup>8</sup>, que assume a ruptura com a relação geográfica e promove, a partir de um conjunto de ícones sem estrutura, um mapa fixo.

O Chão da cidade é o lugar colectivo do habitar, suporte de todas as actividades e de todas as infra estruturas urbanas, é o vínculo de conexão física e emocional da cidade com os seus cidadãos, tecido vivo de um corpo urbano. Elemento crónico, contínuo, uma espécie de *impressão digital* da sociedade que o habita.

Deste modo, o Chão da cidade é assumido como um sistema emergente do território urbano, que estabelece com este uma relação de interdependência estrutural, é

5. Referência a nomes de terras com a palavra chão: Chão do Monte, Alter do Chão, Chão de Couce, Chão da Lagoa, Chão do Bispo, Chão Salgado, Chão Sobral, Chão das Donas, Chão Falcão, Chão Duro, Chão de Meninos, Chão Redondo, Vilar do Chão.

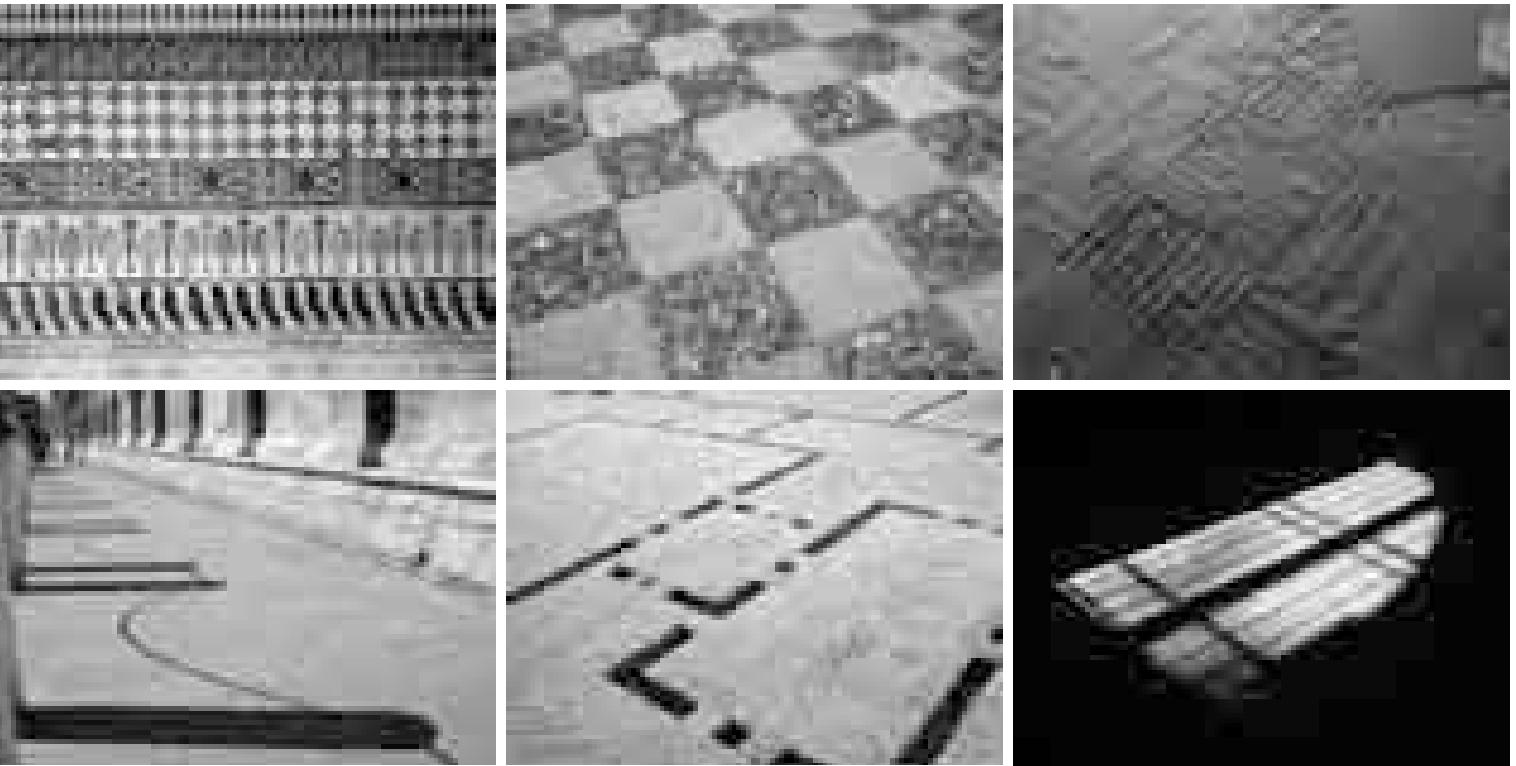
6. Referência a M. Christine Boyer, *Cybercities - Visual Perception in the Age of Electronic Communication*, New York, Princeton Architectural Press, 1996 e M. Christine Boyer, *The City of Collective Memory - Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge Massachusetts, London, The MIT Press, 1994.

7. Referência a Kevin Lynch, *A Imagem da Cidade*, Lisboa, Edições 70, 1988.

8. Referência a Italo Calvino, *As Cidades Invisíveis*, Lisboa, Editorial Teorema, 1990.

3. *Chão de Sevilha*, composição gráfica digital a partir de fotografias digitais originais.

4. *Chão de palavras pisadas* – Composição gráfica original, realizada a partir do poema homônimo de José Carlos Ary dos Santos



3

único, distintivo e sobretudo determinante na construção da urbanidade dos lugares. O *Chão* da cidade é identidade urbana, daí a inter-relação conceptual com a ideia de impressão digital, como resultante de um sistema complexo de relações formais, históricas e vivenciais: onde a cidade se assume como um *Chão* de significados, um *Chão de palavras pisadas*<sup>9</sup> (figura 3).

#### SOBRE O CHÃO FÍSICO E O CHÃO METAFÍSICO

Estas noções primordiais, assentam na ideia de que o *Chão* da cidade permite englobar uma dualidade interpretativa, que estabelece a consciência da existência de um *Chão físico* em paralelo com a ideia de um *Chão metafísico*, alegórico ou metafórico. Esta coexistência permite a elaboração de um esboço conceptual, uma sistematização de análise embrionária, onde se estabeleça uma relação causal de interdependência entre o *Chão físico* e a ideia que dele emana para a cons-

trução de um *Chão metafísico* que consubstancia o imaginário e a urbanidade dos lugares (figura 4).

Deste modo e partindo da alegoria do *Chão* da cidade como um *Chão de palavras pisadas*, o *Chão metafísico*, preconiza o conjunto das palavras imaginadas, significados de metáforas para um discurso de cidade, enquanto que o *Chão físico* prenuncia as palavras pisadas como metáforas de uma cidade tocada indiferiadamente num *Chão natural* ou num *Chão construído*.

O *Chão metafísico* relaciona-se com as questões da inteligência/inteligibilidade dos lugares, com o lugar do sujeito e o habitar a cidade, o simbólico e o desejo de uma arquitectura da cidade, onde a cidade/cidades (in)visíveis, constroem essa semântica de um *Chão imaginado*, como elo de ligação de escalas e tempos. O entendimento da dimensão metafísica do conceito de *Chão* da cidade, implica a acepção do espaço como meio para a acção de um sujeito, da qual se

A **ciudad**e é um chao **d**e **palavr**as pisadas  
a **palavr**a **crian**ça a **palavr**a **segredo**.  
A **ciudad**e **é um** céu de palavras **p**aradas  
a **palavr**a **distânci**a e a **palavr**a medo.

A **ciudad**e é um saco **um** pulmão **que resp**ira  
pela **palavr**a água pela **palavr**a brisa.  
A **ciudad**e é um **por**o um **corpo** que **transp**ira  
pela **palavr**a sangue pela **palavr**a ira.

A **ciudad**e tem **praç**as de **palavr**as abertas  
c**omo** estátuas **mand**adas **apear**.  
A **ciudad**e tem **r**uas de palavras **desert**as  
**com**o jardins **mand**ados **arranc**ar.

A **palavr**a sarcasmo é **uma** rosa rubra.  
A **palavr**a silêncio é **uma** rosa chã.  
**N**ão há céu de **palavr**as que a **ciudad**e não cubra  
não há rua de sons que a **palavr**a não corra  
à **proc**ura da sombra **duma** luz que **não** há.

(José Carlos Ary dos Santos, 1969)

4

dos lugares, centrado no cruzamento do tempo do espaço e do uso, poderemos apontar a ideia de impressão digital, como síntese conceptual do mesmo. Assim sendo, lançamos a hipótese de que as diversas escalas de abordagem e apropriação da realidade urbana se poderão caracterizar de forma distintiva e unitária, assumindo a noção de singularidade, como elemento particular, entendendo os universos de registo e apreensão como estruturas organizadas em torno de macrosingularidades espaciais (morfologia - a planta alta ou última planta, a fachada da cidade) e microsingularidades espaciais (tipológicas e topológicas a planta baixa o Chão da cidade) como formas de leitura complementares e indissociáveis de uma mesma realidade.

9. Referência ao poema *O Chão de palavras pisadas* de José Carlos Ary dos Santos, 1969.

10. Independentemente de qualquer valoração qualitativa que sobre este se possa fazer.

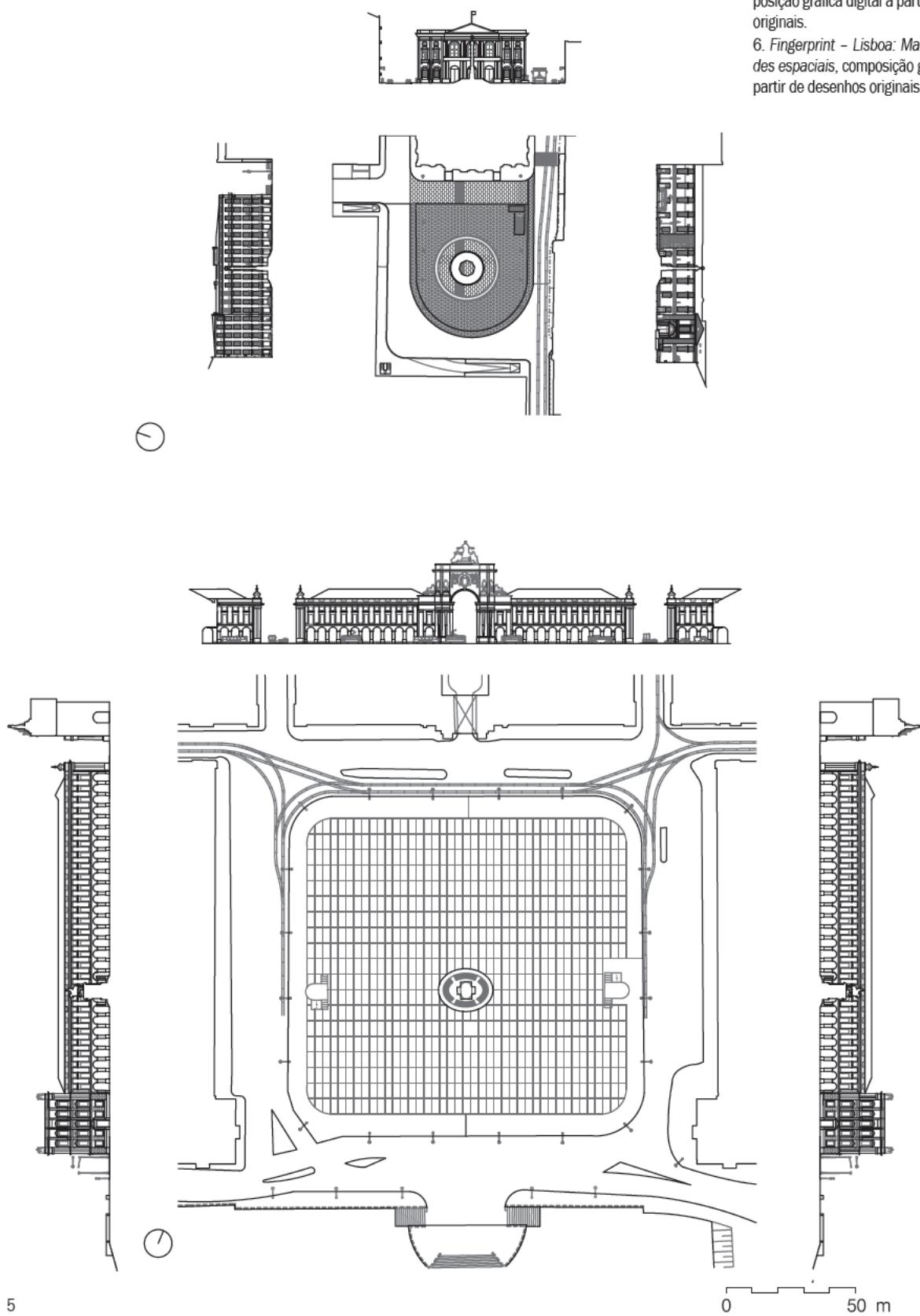
11. No sentido de um valor colectivo, orientada para a construção dos lugares.

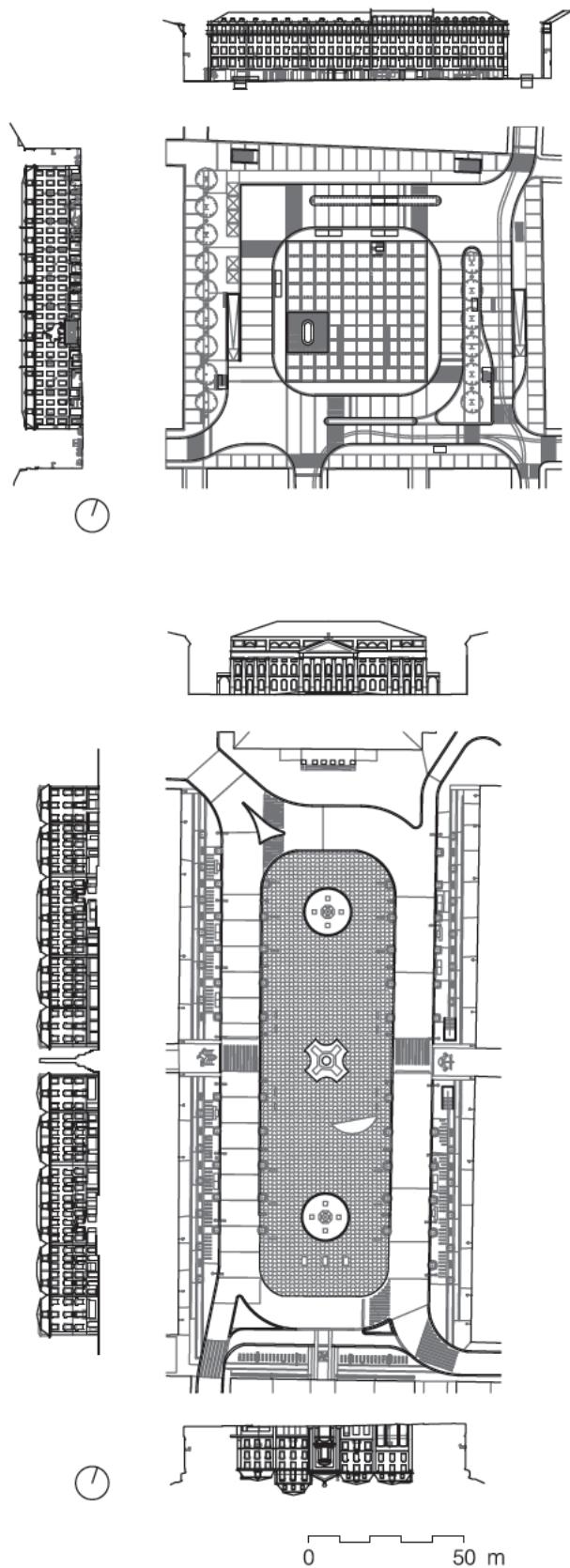
12. Referência ao conceito de *Topologia*, como o estudo da eficácia dos trajectos, pela optimização dos traçados que determinam redes de comunicação urbana. Assim como o estudo de todas as combinações possíveis dos traçados. Todos estes trajectos constituem elementos programáticos tanto ao nível da definição e exploração criativa: trajectos: *TOPOLOGIA* - s.f. gr. *topos* - lugar + *logia* - relação, organização. Maria João Madeira Rodrigues; Pedro Fialho de Sousa; Horácio Manuel Pereira Bonifácio, *Vocabulário Técnico e Crítico da Arquitectura*, s.l., Quimera, s.d., p. 258.

Neste sentido a nota de que o pensamento lógico sobre as propriedades espaciais do território teve a sua origem no século XVIII com os estudos de Euler. Este novo ramo das matemáticas, inicialmente designado por "Analysis Situs", ou *topologia*, tem por finalidade descobrir as qualidades das configurações espaciais que recorrem das relações territoriais e posicioná-las. Interessa-se pelo estudo das propriedades qualitativas dos conjuntos dos elementos territoriais, essas qualidades dependem sobretudo das vizinhanças e proximidades que usufruem os elementos. Sidónio Costa PARDAL, *Planeamento do Território - Instrumentos para uma Análise Física*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988, p. 68.

5. Lisboa - Praças, Chão Construído, composição gráfica digital a partir de desenhos originais.

6. Fingerprint - Lisboa: Macrosingularidades espaciais, composição gráfica digital a partir de desenhos originais.



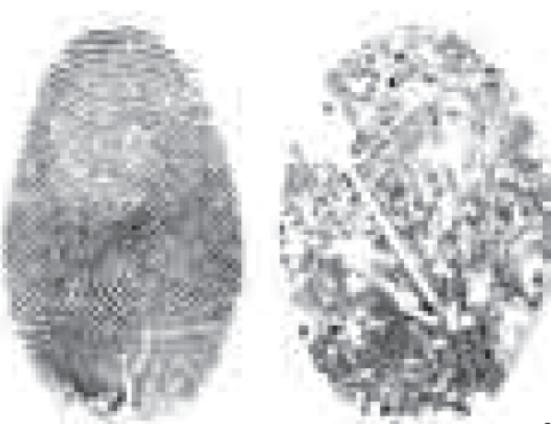


#### SOBRE A IMPRESSÃO DIGITAL URBANA

O conceito de *impressão digital urbana*, revela-se pela fusão entre os factores tempo e espaço moldados pela vivência dos homens, resultando da abstracção de um conjunto de elementos passíveis de nomeação e que se revelam únicos e consequentemente caracterizadores de um contexto urbano. Por consequência falamos de uma marca, de um rasto, de um testemunho, de uma mensagem.

A leitura desta marca, ou marcas, estabelece-se pela confrontação de escalas e pode ser sequencialmente repetida para cada uma das escalas de leitura ou apreensão. Podemos fazê-la do alto (em planta ou voando...), ou junto ao solo tocando o Chão, alterando a proximidade e o meio de contacto com o território, envolvendo, no conhecimento do espaço, todos os sentidos, de forma progressiva. Esta alteração de escala de leitura e apropriação, permite identificar elementos preponderantes para a caracterização das cidades. A procura da complementaridade entre essas singularidades, *macro* e *micro*, permite esboçar uma metodologia para a leitura da cidade, assente na relação entre um espaço e um sujeito que o significa, pela acção que neste desenvolve (figura 6).

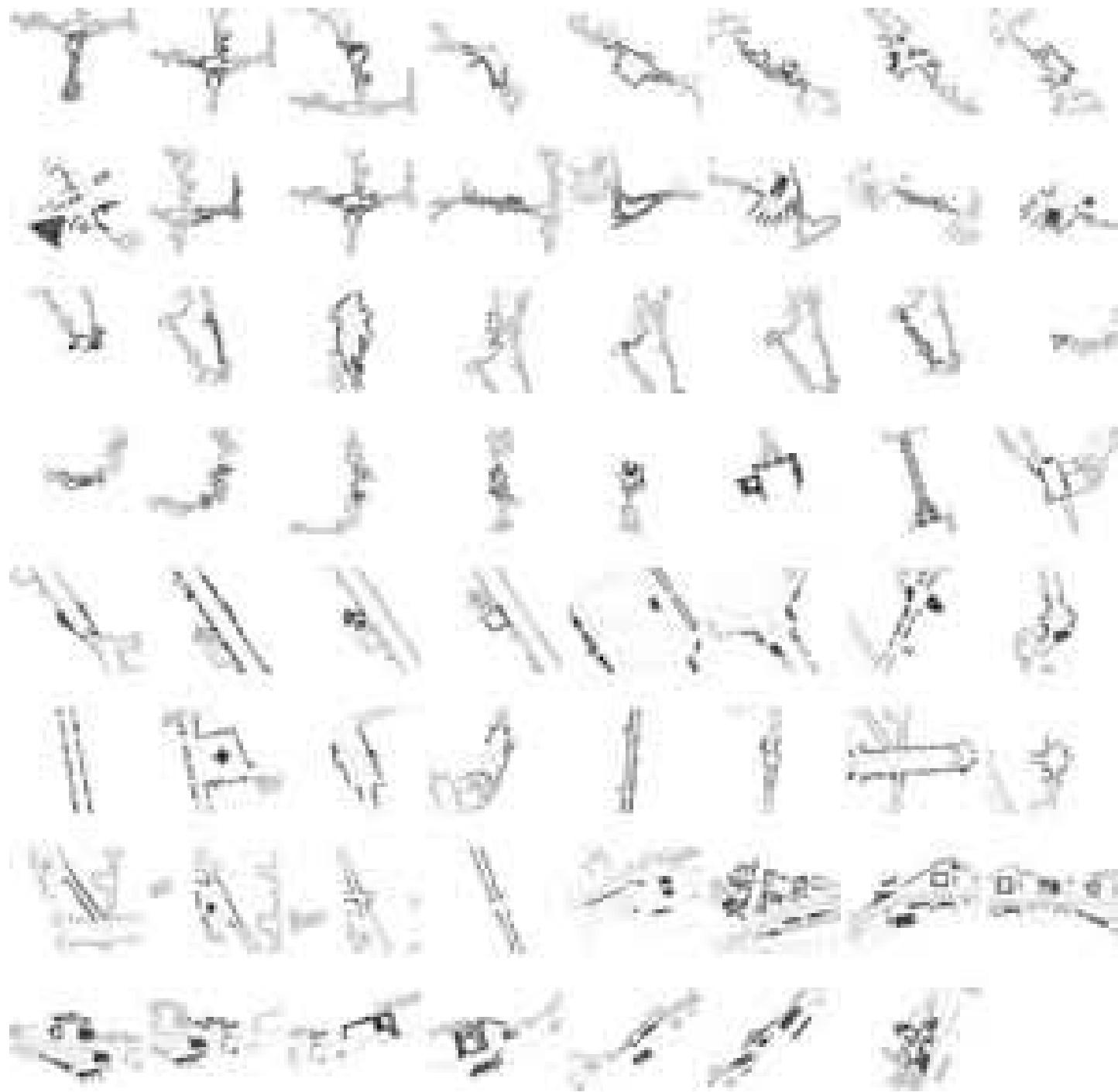
A ideia de que a leitura das macrosingularidades apenas se revela eficaz, em complemento com o entendimento e caracterização das microsingularidades, leva-nos a pensar que a determinação dos factores de caracterização e articulação destes tipos de singularidades é fundamental



7. Lisboa, Microsingularidades – marcas de um Chão intuído, composição gráfica digital a partir de desenhos originais.

8. Lisboa, Minúcias urbanas, composição gráfica digital a partir de desenhos originais.





9. Low-water mark – Lisboa, Chiado, reprodução de desenho original (21x21) a caneta sobre papel.

10. Lisboa, Diagrama de caminhos pisados..., composição gráfica digital a partir de desenhos originais.



9

e estruturante da ideia de identidade da cidade. As *minutiae* ou seja, os detalhes das estrutura espaciais urbanas, na forma como se inter-relacionam entre si, constituem a base para o entendimento da relação entre a morfologia da cidade, as tipologias de espaço e a topologia dos lugares, na construção da singularidade formal das cidades, da sua impressão digital.

A leitura dos tecidos urbanos, na sua componente morfológica, entendida como análise funcional das relações (fachada urbana), entre as estruturas de solo com edificação em complemento com as que não tem edificação, gerindo a articulação entre áreas infra estruturadas, áreas livres e áreas edificadas, permite perceber, por analogia, as lógicas de concepção e apropriação das unidades urbanas em estudo, possibilitando a sua categorização em ordem à sua estrutura, regularidade, regra, diferenciação ou particularização, identificando unidades morfológicas, ou seja as suas macrosingularidades.

As malhas urbanas resultam da relação temporal da acção do homem, sedimentada ao longo dos séculos, no entendimento sobre o contexto dos lugares, moldando as suas componentes topográficas e geológicas, optimizando as potencialidades cenográficas dos lugares, procurando a melhor solução para a gestão da drenagem e ventilação dos sítios numa permanente adaptação aos

condicionalismos climatéricos e fundiários do território. O carácter destes tecidos, mais ou menos regulares, mais ou menos geométricos, confere à leitura do todo a possibilidade de identificação dos princípios singulares de uma estrutura espacial, no sentido da existência de mais ou menos macrosingularidades. Ou seja, no conceito de tecido urbano incorporamos a ideia da coexistência de múltiplas malhas urbanas, sugerindo que estas se insituem como macrosingularidades do todo, na ideia de que estas se assumem como elemento identitário de um qualquer corpo urbano, quando observado na sua globalidade, na eleição de uniformidades e padrões à escala da cidade.

Estas marcas de singularidade, de unicidade e identidade, estabelecem-se como primeiro nível de revelação de uma impressão digital da cidade, contudo, a morfologia intrínseca a esta escala de leitura, não se revela suficiente para uma identificação inequívoca do espaço urbano, logo haverá que desenvolver instrumentos de aferição, passíveis de detalhar a leitura destas marcas, destes indícios da espacialidade (figura 7).

A estrutura interna de cada macrosingularidade urbana, pode revelar a existência de entidades tipológicas relevantes, cuja organização e posicionamento relativo



10

permitem aumentar a complexidade e rigor da leitura, informando sobre o carácter tipológico dos constituintes da malha urbana. Estas entidades tipológicas, praças, ruas, largos... na sua dimensão espacio-organizacional relativa, sugerem a existência de redes estruturais assumidas deste modo como, microsingularidades espaciais, induzindo a uma leitura estético-funcional do espaço urbano.

Estas singularidades espaciais de segundo nível (em relação ao anterior, não significando qualquer tipo de hierarquia subjacente), agora denominadas de microsingularidades espaciais, formalizam uma transposição do sentido da leitura espacial, elegendo o espaço existente entre as estruturas edificadas, como núcleo central da leitura, análise e caracterização da cidade. Do mesmo modo, estas marcas de singularidade espacial, as microsingularidades, intuem a existência de um sentido complementar da leitura e caracterização do espaço urbano. A noção topológica associada à construção do lugar e à presença do sujeito no sentido da vivência dos espaços, induz a introdução da microsingularidade, como estrutura fenomenológica da cidade (figura 8).

Neste contexto o *Chão* da cidade assume-se como “sujeito” actuante, participante no acto criativo de fazer cidade. A assunção do território das microsingularidades como a planta baixa, o nível zero (*ground zero*, plano inaugural) da urbanidade, o *Chão* da cidade é esse território.

O *Chão* da cidade não é o espaço público urbano, no sentido mais abrangente do termo, o *Chão* da cidade é a porção desse espaço passível de ser “tocado - usado” indiscriminadamente pelo cidadão. Será então o *Chão* da cidade sinónimo de Impressão digital urbana? Isoladamente, não. O *Chão* da cidade é um dos elementos constituintes de uma impressão digital urbana, conjuntamente com outros factores. Contudo, é da sua organização, pela sua arquitectura, que essa impressão digital se constrói (figura 9).

O *Chão* da cidade é o território das microsingularidades, como tal, revela-se pelo contacto experimentado do espaço urbano, onde os pavimentos são a pele do *Chão*, são a “marca de água”, como refere Bernard Rudofsky<sup>13</sup>. As macrosingularidades e as microsingularidades não são independentes entre si, as duas são fruto da escala

13. Referência a Bernard RUDOFSKY, *Streets for People - A Primer for Americans*, Garden City - New York, Doubleday & Company, Inc., 1969. (ver nota 68).

de observação aplicada no momento, sendo absolutamente interdependentes e complementares, são como duas faces de uma mesma moeda.

Uma impressão digital urbana é, existe, acontece. Surge como consequência de um processo e pode não ser em si mesma um objectivo. Não é passível de valoração específica. Existe enquanto consequência de um processo. Contudo, uma impressão digital urbana não é estática, muda e evolui, dependendo das alterações introduzidas nas acções que imprimem a suas singularidades, tanto as micro como as macro. O que se poderá sugerir é que pela organização das micro e macrosingularidades se está a contribuir de forma decisiva para a formação da impressão digital de uma cidade.

Uma impressão digital embora sirva para identificar um sujeito, pouco ou nada nos pode informar sobre este. Corresponde a uma visão "reducionista" do ser. Todavia, na relação que fazemos com a cidade, o conceito de impressão digital urbana, não é assumido de forma análoga, mas sim metafórica, o que nos permite trabalhar o conceito de forma a modelar a estratégia de leitura (figura 10).

A noção de impressão digital urbana, permite, pela junção de uma leitura semântica e sintáctica da cidade, trabalhar como elemento síntese de uma estrutura urbana, revelando pistas e modelos espaciais característicos de um certo modo de vida em sociedade. Admitindo que o *Chão* da cidade intui e determina a formação das impressões digitais urbanas, podemos afirmar que na

minúcia da sua arquitectura está uma chave para o entendimento e crítica da cidade.

O estudo do *Chão* da cidade, enquanto conceito operativo, pode permitir um pequeno avanço na cultura arquitectónica e urbana, impondo-se como instrumento consciente da crítica, análise e projecto de transformação e reutilização de espaços públicos em processo de obsolescência.

Sentir o *Chão* da cidade é a mais inevitável das experiências urbanas, aquela que nos define enquanto corpo, com massa, peso, com existência material. Esta inevitabilidade multi-sensorial, permite encarar o *Chão* da cidade, enquanto poema de pedra, feito lugar de um novo paradigma urbano, assumindo-se como monumento<sup>14</sup> no contexto da cidade desejada<sup>15</sup>, aquela que se quer participada.

Habitar a cidade desejada implica actuar activamente na cidade herdada, actuar de forma a poder relevar os valores fundamentais da sua arquitectura, pois estando estes garantidos, seguramente se garantirá a eficácia da sua estrutura urbana. Habitar a cidade desejada, consagra a força da transformação, no sentido em que se conjuga o fim do desejo e o acto que permite a sua realização. A noção de que pouco ou nada de sabe sobre a importância destas estruturas do pisar, remete-nos para a relevância da emergência desta superfície de contacto com o Ser, enquanto oportunidade de inovação. Encontrar os lugares da cidade *Chão* é encontrar o guião para a efectivação do desejo de habitar a cidade. ■

14. Referência a Oriol BOHIGAS, *Contra la Incontinencia Urbana - Reconsideración Moral de la Arquitectura y la Ciudad*, Barcelona, Electa, 2004. No sentido de ampliar o conceito de monumento a tudo aquilo que dá significado permanente à unidade urbana, organizando e valorizando os signos de identidade colectiva, nos quais se apoiará a consciência urbana das populações e com isso a sua capacidade de intervenção no futuro da cidade.

15. Referência a Mario GANDELSONAS, *Urban - X-Urbanism: Architecture and the American City*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.

### Bibliografía

- BOHIGAS, Oriol, *Contra la Incontinencia Urbana - Reconsideración Moral de la Arquitectura y la Ciudad*, Barcelona, Electa, 2004.
- BOYER, M. Christine, *Cybercities - Visual Perception in the Age of Electronic Communication*, New York, Princeton Architectural Press, 1996.
- BOYER, M. Christine, *The City of Collective Memory - Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press, 1994.
- CALVINO, Italo, *As Cidades Invisíveis*, Lisboa, Editorial Teorema, 1990 (trad. de *Le Città Invisibili*, s.l., Palomar s.r.l., s.d.).
- CARERI, Francesco, *El andar como Práctica Estética - Walking as an Esthetic Practice*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 2002.
- GANDELSONAS, Mario, *Urbani - X-Urbanism: Architecture and the American City*, New York, Princeton Architectural Press, 1999.
- LYNCH, Kevin, *A Imagem da Cidade*, Lisboa, Edições 70, 1988.
- LÓPEZ, Jaume Barnada I., *La Ciutat como Diagrama de Llocs Públucs*, Barcelona, ETSAB - Universidad Politécnica de Cataluña, 2002, Tese de Doutoramento no Departamento de Composição Arquitectónica da Universidad Politécnica de Cataluña (suporte digital).
- OLIVEIRA, Francisco, "O Chão da Cidade: O Plano Esquecido", ARTITEXTOS 03 - Arquitectura, Urbanismo, Design e Moda, Lisboa, CEFA - Centro Editorial da Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 2006, pp. 143-147.
- OLIVEIRA, Francisco, *O chão da cidade o plano esquecido : a arquitectura do chão e formação de uma impressão digital urbana, o caso de Lisboa*. Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura, Área de Arquitectura, outubro 2008.
- PALLASMAA, Juhani, *Los Ojos de la Piel - La arquitectura e los sentidos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SL, 2006 (trad. de *The Eyes of the Skin - Architecture and the Senses*, Chichester, Wiley -Academy, 2005).
- PARDAL, Sidónio Costa, *Planeamento do Território - Instrumentos para uma Análise Física*, Lisboa, Livros Horizonte, 1988.
- PERNIOLA, Mário, *Do Sentir*, Lisboa, Editorial Presença, 1994 (trad. de *Del Sentire*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 1991).
- PONTY, Merleau, *O Olho e o Espírito*, Lisboa, Vega, 1992 (trad. de *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Editions Gallimard, s.d.).
- PONTY, Merleau, *Phenomenologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- PORTAS, Nuno, *A Cidade como Arquitectura - apontamentos de método e crítica*, Lisboa, Livros Horizonte, 2007 (1ª edição 1969).
- RASMUSSEN, Steen Eiler, *Arquitectura Vivenciada*, São Paulo, Martins Editora, 2002 (trad. de *Experiencing Architecture*, Cambridge Massachusetts, MIT Press, 1964)
- ROSSI, Aldo, *La Arquitectura de la Ciudad*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1976 (trad. de *L'Architettura della Città*, Padua, Marsilio Editori, S.P.A., 1966).
- RUDOFSKY, Bernard, *Streets for People - A Primer for Americans*, Garden City - New York, Doubleday & Company, Inc., 1969.

**Francisco do Nascimento e Oliveira** (1970, Lisboa), Arquitecto pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (FA-UTL) em 1993. Mestre em Arquitectura da Habitação, pela FA-UTL em 2001. Obteve do Diploma de Estudos Avanzados em Urbanística y Ordenación del Territorio pela Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB-UPC) em 2006. Em 2008, obteve o grau de Doutor em Arquitectura pela FA-UTL. Exerce actividade como arquitecto e urbanista desde 1993. Foi Bolsheiro de Investigação da Fundação para a Ciência e Tecnologia. É Professor do Departamento de Tecnologias da FA\_UTL onde lecciona desde 1999, exercendo presentemente o cargo de Vice-Presidente do Conselho de Escola. É membro permanente do Centro de Investigação em Arquitectura Urbanismo e Design (CLAUD) onde desenvolve a sua actividade de investigador.

PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

Nº 01- EL ESPACIO Y LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA

(AÑO I, mayo 2010 - ed. conjunto N2)

César Díaz Cano- Rosa María Añón Abajas- José Santatecla Fayós, Vicente Mas Lloréns, Laura Lizondo Sevilla- Amadeo Ramos Carranza - Isabel Crespo Cabillo, Magda María i Serrano - Juan Luis Trillo de Leyva - Juan Domingo Santos - Víctor López Cotelo - Vicente Manuel Vidal Vidal, Ciro Manuel Vidal Climent - Arturo Frediani Sarfati - Virginia Navarro Martínez



PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

Nº 02- SUPERPOSICIONES AL TERRITORIO

(AÑO I, mayo 2010 - ed. conjunto N1)

Rosa María Añón Abajas- Antonio Armesto Aira- Ángel Martínez García- Posada- José de Coca Leicher- Marta Serra Permanyer - María Castrillo Romón - Alberto Donaire Rodríguez - Manuel Trillo de Leyva



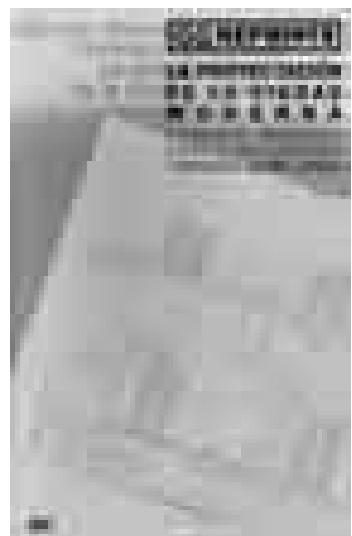
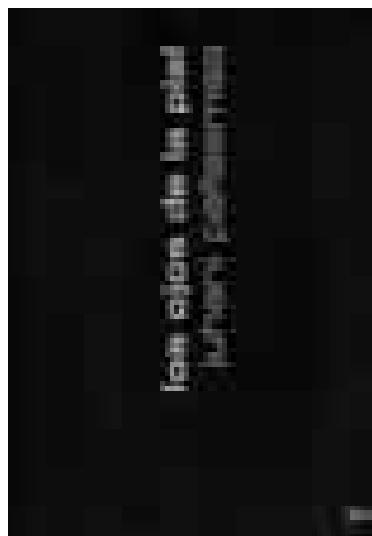
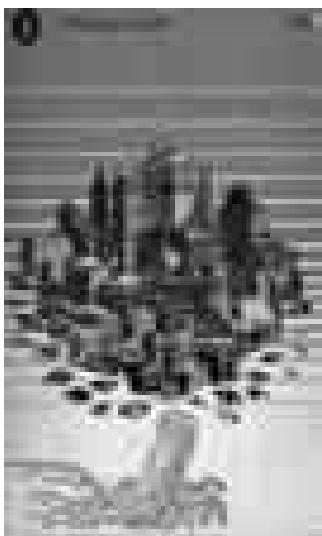
PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

Nº 03- VIAJES Y TRASLACIONES

(AÑO I, noviembre 2010)

Francisco Javier Montero Fernández - María Teresa Méndez Baiges - Germán Hidalgo Hermosilla - Pablo López Santana - Fernando Quesada López - Teresa Rovira Llovera - María Teresa Muñoz Jiménez - Pere Fuertes Pérez - Juan Antonio Cabezas Garrido





## *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 propulsivo y abierto a esos textos.

## JANE JACOBS. “MUERTE Y VIDA DE LAS GRANDES CIUDADES”

Madrid: Ediciones Peñísula, 1967

José Altés Bustelo

Doctor arquitecto. Profesor Titular del Departamento de Teoría y Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid  
Persona de contacto: jaltes@arq.uva.es

**L**a primera edición de este libro apareció en 1961 en Nueva York. (Random House Inc. Edit.). Y la primera traducción en castellano, de Angel Abad, apareció en España sorprendentemente pronto, en enero de 1967, editada por Peñísula. (Ediciones 62, Barcelona).

Yo la leí (por primera vez) en 1970, siendo estudiante de arquitectura en Madrid. Y marcó mi trayectoria personal y profesional como sin duda, la de otros muchos estudiantes y ya por entonces arquitectos.

El texto de Jane Jacobs se inicia con su ya famosa frase: “*Este libro es un ataque contra las teorías más usuales sobre urbanización y reconstrucción de ciudades,...*” advertencia insólita, aunque innecesaria si uno continua leyendo.

Fruto de la experiencia directa, atenta, sensible, perspicaz, abierta a la observación y marcada por el amor y compromiso con su ciudad, Nueva York, y sus vecinos, y contrastada con minuciosos análisis en múltiples otras ciudades, J.J. nos desgrana una extensa cadena de reflexiones sobre la experiencia vivida de la realidad cotidiana en las distintas escalas de la ciudad: calle, barriada, distrito, sus límites y fronteras, parques y vacíos, comunicaciones, etc., y la constatación detallada del fracaso, siempre, en la acción de políticos, planificadores y arquitectos.

Nos presenta a sus vecinos con nombres y apellidos, y su misión, sagrada e imprescindible, en la ciudad. Y llegamos a conocer, y amar, la ciudad de Nueva York como si fuera la nuestra; y nos reclama, cuando ya nos ha introducido en casa, la necesidad, la obligación de cambiar el modo de hacer las cosas.

Y nos dice cómo.

Me permito reproducir algunos párrafos representativos para orientación de los desconocedores de este libro, y como recuerdo, y llamada de atención, para sus antiguos lectores.

Primeramente, unos ejemplos de ese tipo de observación.

(pág. 41) “*Una calle agradable tiene siempre usuarios y mirones. El año pasado estuve en una calle de esas, en el Lower East Side de Manhattan, mientras esperaba un autobús. Apenas llevaba un minuto, tiempo insuficiente para tomar conciencia de la actividad de la calle, sus viandantes, niños y ociosos de las ventanas, cuando atrajo mi atención una mujer que abría una ventana situada en el tercer piso del edificio de enfrente y empezó a gritarme. Cuando yo me percaté de que deseaba llamar mi atención y respondí, ella me gritó: ¡Los sábados no pasa ningún autobús por aquí!. Después, alternando los ritos con los gestos, me indicó la esquina. Esta mujer era uno de los miles de personas que en Nueva York se preocupan afotadamente de las calles. Enseguida perciben la presencia de un extraño, observan todo lo que sucede y en cuanto han de entrar, orientar correctamente a un extraño o llamar a la policía, lo hacen sin dudar. Para decidirse a actuar en este sentido se requiere normalmente una seguridad y el sentimiento de que la calle es algo perfectamente conocido y como propio, porque solo así se puede procurar ayuda en caso necesario,...* No obstante, más necesaria que la acción es la observación misma.”

Observar, conocer, y sentir la calle como propia. Esto es lo que tienen las calles agradables para J.J.

Los mil ojos que vigilan la calle solo lo hacen si ello es posible de forma natural, sin esfuerzo. Si nuestro diseño no lo favorece, o lo impide incluso, la calle dejará de estar vigilada.

Después de decenas de minuciosas observaciones de esta índole, J.J. nos da sus recetas que, como no podría ser de otro modo, son extraordinariamente sencillas y eficaces. Y naturalmente coherentes con esas observaciones. Desde mi punto de vista, las más llamativas en este sentido son las que se presentan en la segunda parte del texto, referidas a la escala pequeña o media: calle y barriada o distrito; las siguientes atienden a otras escalas urbanas o al papel de los vacíos, los límites, el transporte o los edificios singulares, es decir, fenómenos más complejos por sí mismos o su escala, o por sus múltiples interconexiones.

De acuerdo con la intención propositiva de esta presentación del libro de J.J., me limito a transcribir algunos de los enunciados contenidos allí.

(pág. 165). “Condición 1<sup>a</sup>.: *El distrito y, sin duda, cuantas partes del mismo como sean posibles, ha de cumplir más de una función primaria; preferiblemente, más de dos. Estas han de garantizar la presencia de personas fuera de sus respectivos hogares, en diferentes circunstancias y por motivos diferentes, pero dispuestas a usar en común una amplia gama de servicios.*”

(pág. 193). “Condición 2<sup>a</sup>.: *La mayoría de los bloques han de ser cortos; lo cual significa que han de ser frecuentes las calles y las oportunidades de doblar la esquina.*”

(pág. 203). “Condición 3<sup>a</sup>.: *El distrito ha de entremezclar edificios que varíen en edad y condición, con una buena proporción de casas antiguas.*”

(pág. 217). “Condición 4<sup>a</sup>.: *El distrito ha de tener una concentración de personas suficientemente densa, sea cual fuere el motivo que les impulsa a las diferentes personas a ocuparlo. Naturalmente incluimos en este concepto los residentes de manera regular en el mismo.*”

Como puede fácilmente colegirse, no hacemos las cosas así.

Creo que existe el riesgo de que, leyendo a Jane Jacobs, consideremos que está retratando un mundo desaparecido, lo cual sería parcialmente cierto, y decididamente incompatible con nuestra vida actual y la futura.

Frente a ello, llamo la atención hacia la circunstancia de que sus textos han sido aludidos, a lo largo de este medio siglo, por muchos otros observadores de la realidad que captaron su mensaje. Yo las he ido encontrando en lecturas muy diversas, y siempre hallaba su referencia justificada y sólida.

Acabo de leer ese dramático y lúcido libro de Tony Judt: “Algo va mal”, y este autor, fallecido unos meses antes de la aparición de su libro, hace un agudo diagnóstico de la situación actual de nuestra sociedad, constatando el fracaso de izquierdas y derechas en el progreso de la misma, incluidas las ciudades en que vivimos. Y naturalmente se refiere a nuestra autora como “la gran Jane Jacobs”. Aunque solo la cita una vez al abordar el tema de la necesidad de confianza por parte de los habitantes de la ciudad, podemos encontrar su presencia en muchas de las reflexiones de Judt, lo que justifica ese “gran” tan inusual.

Cuando nos enfrentamos hoy a una situación real de nuestras ciudades, después de décadas de actuación desafortunada por nuestra parte, y la agravación de los problemas de nuestras ciudades ligados a fenómenos como las migraciones desbordantes, la planificación especulativa, el individualismo o la violencia, y sus consecuencias naturales: inseguridad, cierre defensivo de comunidades, barrios nuevos enteramente vacíos, bandas, etc., parece conveniente y necesario volver al trabajo analítico, minucioso y paciente que nos dejó Jane Jacobs.

**JUHANI PALLASMAA. "LOS OJOS DE LA PIEL. LA ARQUITECTURA DE LOS SENTIDOS"**

Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010

Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde

Arquitecto. Profesor Colaborador Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

Persona de contacto: miguelangel.delacova@gmail.com

**S**i se busca este libro en una estantería existen muchas posibilidades de no encontrarlo. Esto es debido a su poca envergadura, por lo que no es de extrañar que pueda quedar enterrado entre libros más voluminosos y caros, cargados de fotografías, verdaderos enemigos de este tipo de publicación, frágil y flexible, a la que se dedica esta reseña cuyo objetivo no es otro que el de recomendar su lectura y devolverle cierta visibilidad si ha quedado oculto, olvidado o se desconoce su existencia.

Y es que, a pesar de su aspecto ligero, *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos* (Juhani Pallasmaa. Ed.: Wiley-Academy. Cichester. 2005), dentro de sus apenas 70 páginas de formato A5 con tipografía de 12 puntos en la edición manejada (Gustavo Gili 2010) esconde una estantería entera de depurada biblioteca: en torno a 100 libros aparecen en el cuerpo de notas, con referencias -por tomar la primera y la última- desde Goethe a Frank Lloyd Wright, y entre las cuales se van desgranando textos sobre filosofía, arquitectura, cinematografía, literatura... En cualquier caso, el discurso se hilvana con una naturalidad amabilísima, que permite una lectura reposada, sin que toda esa carga de conocimiento pese molestante sobre el lector: en definitiva, es un buen libro que anima a leer otros libros, a conocer más, didáctico pudiera decirse.

Juhani Pallasmaa (1936 Finlandia-) debe amar los libros y mucho, porque durante los años que ha impartido clase en la Universidad Tecnológica de Helsinki ha recomendado la lectura de 40 obras para los estudiantes del primer curso. Esa lista no se refiere a libros técnicos, ni siquiera a los valiosos escritos que han dejado para nuestra disciplina arquitectos, historiadores y críticos, que el finés maneja con cariño y conocimiento en sus escritos: dicho corpus está compuesto por obras sobre arte y literatura, clásicos incluso, de los dos últimos siglos.

El motivo de dicha sugerencia a los estudiantes bien pudiera encontrarse en el último apartado del libro que se reseña, titulado *El cometido de la arquitectura*. En él, al referirse a un texto tomado de *Integrity* de F. LL. Wright y en el que el maestro reclama integridad a los edificios para obtener así una reciprocidad social, Pallasmaa ultima el suyo con el siguiente párrafo:

*"Esta declaración empática (refiriéndose a Wright) de la misión de la arquitectura es incluso más urgente actualmente que en la época en la que se escribió, hace 50 años. Y esta opinión exige un total entendimiento de la condición humana"*

Y la capacidad de ejercitar dicho "entendimiento" es lo que el arquitecto finés pretende con su lista de recomendaciones, puesto que la literatura es capaz de producir el concierto de los sentidos del cuerpo a través de la lectura. En la misma intención, resulta esclarecedor saber que no faltan entre las recomendaciones las referidas al mundo del cine (Bergman, Renoir, Buñuel y Tarkovsky) por la capacidad que posee dicha disciplina para la gimnasia que se pretende recomendar al estudiante. Tal como recoge Pallasmaa en el apartado espacios de memoria e imaginación:

*"La literatura y el cine carecerían de su poder de encantamiento sin nuestra capacidad de entrar en un lugar recordado e imaginado. Los espacios y lugares que una obra de arte promete son reales en todo el sentido de la experiencia".*

En definitiva, Pallasmaa está reivindicando una manera de acercarse al mundo, de interpretarlo, a través de la experiencia, de lo fenoménico. La capacidad que posee nuestro cuerpo de ser instrumento para entender el mundo de una forma total, encuentra en el pensador fenomenológico Maurice Merleau-Ponty un nítido referente para Pallasmaa, como señala Steven Holl en el prólogo del libro y cuya impronta es registrable en todo el texto. Quizás la sentencia que el propio Pallasmaa

recoge del autor francés en la corta y precisa introducción al libro exponga con intensidad el sentido de dicho pensamiento:

*“¿Qué otra cosa podría expresar el pintor o el poeta más que su encuentro con el mundo?”*

Para refundar esa actitud por el encuentro con el mundo desde la arquitectura, Pallasmaa, dedica buena parte del libro -la primera de las dos partes- a poner en crisis la hegemonía de lo visual en todos los frentes del arte y la arquitectura actual -producción, crítica, publicaciones, etc.- y para ello recurrirá al pensamiento fenomenológico y a una perspicaz lectura de los modelos de representación de la arquitectura y su historiografía. De esa forma irá abriéndose así espacio para lo táctil y lo háptico como motores de conocimiento, experiencia y producción arquitectónica. Desde ahí, siempre de una manera aglutinadora y equilibrada, evitando una simple sumatoria de posibilidades, la percepción fenomenológica irá abriéndose al resto de los sentidos perceptivos, asunto que queda desarrollado en la segunda y última parte.

No descubre –ni pretende hacerlo- el autor una suerte de nueva vía para la arquitectura, ni ningún tipo de pensamiento vanguardista: aquél que espere utilizar este libro como *punto cero* para una metodología arquitectónica *ex novo* -tan abundantes estos últimos años gracias al aporte de nuevos efectos visuales provenientes de lo digital- perderá el tiempo. Por el contrario, sí encontrarán aquéllos que las desconozcan -o se hayan olvidado de ellas- motivos para abundar en las arquitecturas de Mies Van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Louis Kahn o Alvar Aalto, que son traídos como ejemplos fundamentados de *una arquitectura de los sentidos*. Incluso, desde el punto de vista de la crítica arquitectónica, sería posible crear rizomas que permitiesen vincular la idea reivindicada de una arquitectura táctil con los escritos de Gottfried Semper, cuyos planteamientos han deambulado por las estanterías de las arquitecturas del siglo XX: en *Los cuatro elementos del arte de construir* (1851) la línea antropológica del texto proponía valores íntimamente vinculados al cuerpo y a sus sentidos, tales como el calor del fuego, el uso del tejido, la sombra, la humedad, el peso y la gravedad.

Pallasmaa no pasa por alto su condición de docente en el libro y lleva las reflexiones sobre una arquitectura del cuerpo a los procesos de proyectos:

*“El ordenador crea una distancia entre el autor y el objeto, mientras que el dibujo a mano, así como la confección de maquetas, colocan al proyecto en un contacto háptico con el objeto y el espacio”*. Otro libro, igual de pequeño y de fácil pérdida como el que se trata, recoge una referencia que, aunque no aparece en ninguna de las dos listas bibliográficas aquí mencionadas, quizás sea pertinente para su cotejo con la anterior afirmación y, en general, con toda la reflexión que nos ofrece Pallasmaa en *Los ojos de la piel*. Este otro ejemplar se titula *La vida de las formas. Elogio de la mano* (Henry Focillon. París.1943). Compuesto por los dos ensayos a los que se refiere el título, el segundo y último, dedicado a la capacidad de la mano como órgano pensante, capaz de expresar por sí misma la creatividad humana, finaliza de la siguiente manera:

*“Yo no separo la mano ni del cuerpo ni del espíritu. (...). El espíritu hace la mano y la mano hace el espíritu. El gesto que no crea, el gesto sin consecuencia, provoca y define el estado de conciencia. El gesto que crea ejerce una acción continua sobre la vida interior. (...). Crea un universo inédito y deja por todas partes la huella de su peso. Contiene con la materia que metamorfosa y con la forma que transfigura. Educadora del hombre, la mano le multiplica en el espacio y en el tiempo.”*

Puede que la arquitectura necesite de las permanencias que se esconden tras los olvidos, tanto como de la ilusión por el hallazgo de volverlas a encontrar.

## LEONARDO BENEVOLO et alt. "LA PROYECTACIÓN DE LA CIUDAD MODERNA"

Barcelona: Gustavo Gili. Colección GGReprints, 2000

Amadeo Ramos Carranza

Doctor arquitecto. Profesor Colaborador Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.  
Persona de contacto: amadeo@us.es

**E**ste pequeño libro de Benevolo, Melograni y Giura Longo trata de cómo hacer ciudad con la vivienda. Ciudad y vivienda son dos de las grandes líneas argumentales de nuestra contemporaneidad.

*La progettazione della città moderna* surge como resultado de una investigación en el marco de la docencia: tres lecciones impartidas a los estudiantes de la Facultad de Arquitectura de Florencia en curso 1966-67. La primera edición data del año 1969 y la primera en versión castellana vería la luz en 1978, incluida en la colección Punto y Línea de la editorial Gustavo Gili. La colección GGReprints recuperó este libro de claros dictados y necesaria consulta.

Pasadas varias décadas, cuando la distancia aun parece mayor porque el calendario nos cambió de siglo, la detenida lectura de su corta introducción suscita renovado interés por vincular investigación científica y proyecto de arquitectura, cuestión relevante sobre todo en estos tiempos de necesaria demostración. Es pertinente fijar criterios o como indica Benevolo, los "*rasgos distintivos*" de lo que considera investigación científica, también en arquitectura, y que ya en 1966 acumulaba más de cincuenta años de continuada práctica: adoptar los contenidos y los métodos de trabajo de la ciencia moderna supone la "*organización de las experiencias, la capacidad de incorporar las aportaciones sucesivas y el control de los resultados (...) un entramado de inducciones y de deducciones, de invención y de cálculo, y no como una sucesiva homogénea operaciones deductivas*". Si alguna duda queda sobre esta cuestión, Benevolo cierra este discurso con la afirmación de que "*toda experiencia contemporánea debe ser sistemáticamente comparada con la del pasado reciente, a fin de encontrar el hilo o los hilos de la investigación susceptibles de crecimiento*". Este planteamiento disciplinar, quizás excesivamente dirigido, fundamenta sin embargo un tipo de investigación sobre el que es posible sostener, con criterios, renovadas posiciones.

Se entiende así el orden de escala que siguen las tres lecciones, desde los instrumentos residenciales que la modernidad eligió y puso a disposición, a las formas de agregación que multiplican los resultados que inicialmente sería posible obtener. El cruce de modelos que se muestra en sus más de 300 páginas, más que un extenso repertorio a modo de guía sobre viviendas, edificios y formas de ciudad y cuyo interés sería relativo, nos ofrece hoy múltiples instantáneas de formas de vida; algunas de ellas permanecen vigentes mientras otras, han sido convenientemente alteradas. Se refiere de esta manera el laboratorio de arquitectura más extenso conocido en constante transformación: el tiempo transcurrido desde la aparición del libro da a esta investigación sobre modelos residenciales una necesaria y conveniente continuidad.

No pretende Benevolo explicar todo lo acontecido en materia de vivienda y ciudad en los años transcurridos del siglo XX. En su lectura detenida encontramos pautas y líneas de investigación que según el interés del lector, puede posteriormente ampliar y analizar, en ese proceso lógico de "*organización de las experiencias y comprobación de los resultados*" al que aludía Benevolo en la introducción.

Por citar algunas de estas ideas *reseñadas* cabría distinguir la aportación del Movimiento Moderno del estudio de las funciones vitales en la vivienda y cómo desde aquí (*mínimos elementos funcionales y estándares*) es posible poner en crisis un modelo de ciudad heredado, cuestionando la idea de que la ciudad se diseña sólo desde su imagen. La abstracción y repetición de este sistema de trabajo, en el que se basa el concepto de "*tipo de edificio*" es una práctica habitual en la elaboración de nuestros proyectos aunque en muchos casos olvidando el origen y el motivo.

No pasan desapercibidas las referencias a la *prefabricación*, aludidas la final de la primera lección, en el inicio de un debate sin solución de continuidad sobre si prefabricar la casa o prefabricar los elementos constructivos. La duda no despejada invita a la revisión, dado los escasos ejemplos satisfactorios producidos a lo largo del siglo XX y sobre todo, cuando recordamos las expectativas y los beneficios que para la vida y la arquitectura iban a suponer la tan maravillosa fabricación en serie y mecanizada.

Cuando a partir de la segunda lección se afirma que “*la vivienda puede ser entendida como elemento mínimo*” los autores abren dos grandes campos de intervención en el proyecto arquitectónico. La vivienda como argumento principal de un proceso complejo que se orienta a analizar sus formas en torno al término “habitar” y cuyos resultados tienen en el edificio el marco final de comprobación, o aquellas otras que, a través de la vivienda, orientan sus reflexiones a otras formas más complejas y que en el libro se citan como “*ciudad*”. Más que una clasificación de la escala de la intervención, al leer esta parte del libro, el lápiz se detiene para subrayar algunas reflexiones de interés como las que alude a las “*funciones ciudadanas –tiempo libre, circulación...–*” o cuando pone en “*duda la distinción tradicional entre urbanismo y arquitectura*”.

No se abandona la investigación sobre la vivienda pero se introduce con fuerza la necesidad de estructurar todo lo que es colectivo como un factor más de comprobación de la idoneidad del proyecto; al menos así parece deducirse de los distintos ejemplos que se analizan en esta parte del libro, en el que se trasvasan continuamente conclusiones y se asume la necesidad de conjugar funciones, escalas y diversidad para así asegurar el desarrollo y posteriores modificaciones de la ciudad.

La tercera lección puede entenderse como una invitación a continuar con esta investigación: ya apuntábamos al principio de este texto que la experiencia residencial del siglo XX es el laboratorio de arquitectura más extenso en constante transformación. Las preguntas sin repuestas que se plantean dejan al descubierto los limitaciones que los proyectos tienen en su comprobación y las repercusiones que ello conlleva. Se desconoce hasta dónde se puede seguir produciendo ciudad de la misma manera que hasta entonces se venía realizando; dónde se encuentra el equilibrio entre lo cualitativo y lo cuantitativo, qué mecanismos han de articularse o, como ya se apuntaba en la lección segunda, hasta dónde estas experiencias han servido para investigar y romper en cada momento con el “*pasado*” que ha de mejorarse o por el contrario tan sólo han quedado como un amplio repertorio a los habituales fines especulativos que suelen dominar el mercado residencial. Lograr la compatibilidad de la residencia con el trabajo, los equipamientos, las industrias, etc, es el anhelo último en el que de nuevo, ni los “*modelos de proyectación descubiertos por la experiencia arquitectónica*” ni los “*modelos de estructura, deducidos de la investigación urbanística*” parecen capaces de alcanzar soluciones, aún al paso de los años con los cambios producidos en las formas de construir y los avances logrados en los medios de comunicación.

Ahora que el interés se centra en regenerar la extensa herencia residencial acumulada casi durante un siglo, observar estas arquitecturas como resultado de una amplia investigación colectiva, quizás nos de pautas para su entendimiento y formas de actuación. El conocimiento y reflexión crítica de la experiencia arquitectónica en vivienda durante el siglo XX es, en todo caso, una asignatura de obligado curso y el libro de Benevolo,- un adecuado compañero con el que conversar.

### **Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia**

Información facilitada por los autores de los artículos: páginas 19 a 27, 2 a 10 (Peter Eisenman. AAVV, *Cities of Artificial Excavation: the Work of Peter Eisenman*, 1978-1988, ed. Jean Francois Bedard. Nueva York, Rizzoli, 1994, ps. 48, 65, 67, 50, 55, 14, 146, 147, 36, 15, 195, 199 y 191.); página 33, 36 y 37, 1 a 4 (*Shadrach Woods Architectural Record and Papers Collection*. Avery Architectural & Fine Arts Library. Columbia University, New York); página 38, 5 (dibujo Debora Domingo Calabuig y Raúl Castellanos Gómez, 2011), 6 (*Shadrach Woods Architectural Record and Papers Collection*. Avery Architectural & Fine Arts Library. Columbia University, New York); página 39, 7 (fotografía Archivo Manfred Schiedhelm), 8 (*Shadrach Woods Architectural Record and Papers Collection*. Avery Architectural & Fine Arts Library. Columbia University, New York); página 40, 9 (dibujo Debora Domingo Calabuig y Raúl Castellanos Gómez, 2011. Origen: DAF/Cité de l'architecture et du patrimoine/Centre d'archives d'architecture du XXe siècle. Fonds Candilis. 236 IFA 04/2) ; página 41, 10 (*Shadrach Woods Architectural Record and Papers Collection*. Avery Architectural & Fine Arts Library. Columbia University, New York); página 47, 1 (Thierry Girard. *Observatoire photographique du Paysage*); página 48, 2 (Thierry Girard. *Observatoire photographique du Paysage*); página 49, 3 (Gabriele Basilico. *Mission photographique de la DATAR. 1984*), 4 (Gabriele Basilico. *Mission photographique de la DATAR. 1985*); página 50, 51, 5 y 6 (Eric Fischer); página 53, 7 (New York. *The Geotaggers' World Atlas* (en gris se observa el área de estudio de Harlem realizada por camilo José Vergara). Eric Fischer, manipulada por Ignacio Bisbal); página 54, 8, 9 y 10 (Ignacio Bisbal); página 58, 1 (dibujo disponible a escala 1:2000 del Colegio de Arquitectos de Sevilla); página 59 a 63, 2 a 10 (Alfonso del Pozo y Barajas, Guillermo Pavón Torrejón); página 65, 11 (Calcografía del levantamiento del Alcázar de Estepa (1543) realizada por Antonio Rivero Ruiz.), 12 (Pormenor del ítem anterior); páginas 66 a 73, 13 a 26 (fotografías y dibujos Alfonso del Pozo y Barajas, Guillermo Pavón Torrejón); página 78, 1 (MOURE, Gloria. *Richard Long. Spanish stones*. Barcelona: Ediciones Polígrafia, 1998, p.15), 2 (DAVIDSON, Susan; WHITE, David. *Robert Rauschenberg*. Valencia: IVAM, 2005, p.79); página 80, 3 (WINTHUYSEN, Javier. *Jardines clásicos de España*. Madrid: Doce Calles, 1990, p.88); página 81, 4 (dibujo Juan José Tuset Davó); página 82, 5 (BRANDT, Bill. *The photography of Bill Brandt*. New York: Harry N. Abrams, Inc. 1999, p.140); página 83, 6 (JELLICOE, Geoffrey. *El Paisaje del hombre*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004 (1995), p.347); página 85, 7 (CLÉMENT, Gilles. *Le jardin en mouvement. De la Vallée au jardin planétaire*. Paris: Sens & Tonka, 2001 (4ª edición), p.50); página 89, 1 (Ayuntamiento de Madrid. Concurso internacional de ideas del Manzanares, abril 2005); página 90, 2 (Concurso PReM. Juan Alcón, José de Coca); página 91, 3 (Colección Particular, tomada de ORTEGA VIDAL, Javier, et alt.: *Entre los puentes del Rey y Segovia: secuencias gráficas del río Manzanares desde el siglo XVI al XX*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008); página 93, 4 (Concurso PReM, José de Coca, Juan Alcón); página 94, 5 (PReM, José de Coca); página 96, 6 (Estudio Evolución. José de Coca, Pablo Martín); página 98, 7 (Estudio Evolución. José de Coca, Pablo Martín); página 100, 8 (Tomada de: "Plan Bidagor 1941-46: PGOU"); página 101, 9 (Tomada de: "Canalización del Manzanares. Consejo Canalización, 1948"), 10 (Revista Nacional de Arquitectura, nº 121, nº 171); página 102, 11 (PReM. Fernando Fernández); página 103, 12 (PReM, José de Coca, Fernando Fernández, Pablo Martín); página 104, 13 (PReM, José de Coca, Juan Alcón), 14 (PReM, José de Coca, Juan Alcón, Pablo Martín); página 108, 1 (Estudio Pesquera Ulargui arquitectos); página 109, 2 (Ducio Malagamba); páginas 110 y 113, 3 a 7 (Estudio Pesquera Ulargui arquitectos); página 114, 8 (Ducio Malagamba); página 115, 9 (Estudio Pesquera Ulargui arquitectos), 10 (E. Sánchez); páginas 116 a 117, 11 a 12 (Estudio Pesquera Ulargui arquitectos); página 117, 13 (Ducio Malagamba); página 118, 119, 14, 15 (Estudio Pesquera Ulargui arquitectos); página 119, 16 (P. Pegenaute); páginas 125 a 135, 1 a 14 (fotografías y dibujos Montserrat Díaz Recasén); páginas 140 a 149, 1 a 10 (fotografías y dibujos Francisco Nascimento Oliveira)

# A

AÑO II

JUAN JOSÉ LÓPEZ DE LA CRUZ  
MAYKA GARCÍA HÍPOLA  
DÉBORA DOMINGO CALABUIG /  
RAÚL CASTELLANOS GÓMEZ  
IGNACIO BISBAL GRANDAL  
ALFONSO DEL POZO Y BARAJAS /  
GUILLERMO PAVÓN TORREJÓN  
JUAN JOSÉ TUSET DAVÓ  
JOSÉ DE COCA LEICHER /  
FERNANDO FERNÁNDEZ ALONSO  
EDUARDO PESQUERA GONZÁLEZ /  
JESÚS ULARGUI AGURRUZA  
MONTSERRAT DÍAZ RECASÉNS  
FRANCISCO NASCIMENTO OLIVEIRA  
JOSÉ ALTÉS BUSTELO  
AMADEO RAMOS CARRANZA

