

CURSO DE VERANO UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA  
Jaca, del 28 al 30 de junio de 2011

# Proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo 2011

arquitectura  
paisaje  
urbanismo

Iñaki Alday  
Carlos Ávila  
Iñaki Bergera  
Pablo de la Cal  
Carmen Díez Medina  
José María Ezquiaga  
Luis Franco

Carlos Labarta  
Javier Monclús  
Xavier Monteys  
Víctor Pérez Escolano  
Javier Pérez Herreras  
Ricardo S. Lampreave  
Basilio Tobías







**CURSO DE VERANO UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA**

Jaca, del 28 al 30 de junio de 2011

**Proyectos integrados  
de arquitectura, paisaje  
y urbanismo  
2011**



CURSO DE VERANO UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Jaca, del 28 al 30 de junio de 2011

# Proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo 2011



Escuela de  
Ingeniería y Arquitectura  
Universidad Zaragoza





## Presentación

Proporcionar visiones globales e integradoras sobre el proyecto arquitectónico, urbanístico y paisajístico. Ese era el objetivo principal del encuentro que da lugar al presente volumen y que se desarrolla en el contexto del debate sobre los cambios que experimenta la profesión de arquitecto, así como sobre la complejidad creciente de la actividad arquitectónica y urbanística.

La necesidad de establecer un debate amplio y organizado sobre la formación del arquitecto y la naturaleza de su actividad profesional, se corresponde con la posibilidad —en el contexto de la nueva titulación en la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza— de actualizar y diversificar el aprendizaje de la arquitectura. En el curso de verano que tuvo lugar en Jaca en junio de 2011 y que recogen los textos reproducidos a continuación (corregidos y ampliados), se desarrollan una serie de reflexiones sobre las diversas formas de intensificar la aproximación entre la arquitectura, el urbanismo y el paisajismo, uno de los campos principales de experimentación de las visiones transversales e integradoras.

Esperamos que el libro contribuya a fomentar el debate sobre la necesaria integración de las distintas aproximaciones al proyecto contemporáneo.

**Javier Monclús Fraga**

Director del Curso *Proyectos integrados de arquitectura, urbanismo y paisaje*  
Coordinador de la Titulación de Arquitectura  
Escuela de Ingeniería y Arquitectura de Zaragoza



Iñaki Bergera	<b>Nuevos paisajes, nuevas miradas</b> 14-29
Ricardo S. Lampreave	<b>Bodegones, alféizares, paisajes... Figuras distantes y próximas</b> 30-41
Javier Monclús	<b>Paradigmas urbanísticos y proyectos integrados.</b> <b>Entre el urbanismo arquitectónico y el ecurbanismo paisajístico</b> 42-59
Víctor Pérez Escolano	<b>La arquitectura como integración</b> 60-75
Carmen Díez Medina	<b>La mirada oblicua. La arquitectura como hecho cultural</b> 80-95
Basilio Tobías	<b>La medida de la intervención</b> 96-107
Carlos Labarta	<b>Paisaje, memoria y proyecto moderno</b> 108-125
Xavier Monteyts	<b>De la casa collage al proyecto collage</b> 126-139
Pablo de la Cal	<b>Hacer ciudad, hacer paisaje...</b> <b>Proyectos de transformación urbana y de intervención territorial</b> 144-159
Luis Franco	<b>Transversalidad y proyecto de intervención</b> 160-175
Carlos Ávila	<b>Proyectos de paisaje y medio ambiente urbano</b> 176-187
José María Ezquiaga	<b>La condición contemporánea del espacio urbano</b> 188-201
Iñaki Alday	<b>Catástrofe, infraestructura y economía.</b> <b>Reflexiones construidas en torno al proyecto urbano</b> 204-213
Javier Pérez Herreras	<b>Próximas escuelas: próximas arquitecturas</b> 214-219
	<b>Currículos</b> 220-225



CURSO DE VERANO UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA  
JACA, del 28 al 30 de junio de 2011

# proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo



Agencia de Estudios Solares del País Castellano, Magarinos, 1988

28.06.2011, Palacio de Congresos de Jaca



Iñaki Bergera



Ricardo Sánchez Lampreave



Javier Monclús



Víctor Pérez Escolano

- Iñaki Bergera **Nuevos paisajes, nuevas miradas**  
14-29
- Ricardo S. Lampreave **Bodegones, alféizares, paisajes...  
Figuras distantes y próximas**  
30-41
- Javier Monclús **Paradigmas urbanísticos y proyectos  
integrados. Entre el urbanismo  
arquitectónico y el ecourbanismo  
paisajístico**  
42-59
- Víctor Pérez Escolano **La arquitectura como integración**  
60-75

# Nuevos paisajes, nuevas miradas

En el contexto de estas sesiones sobre proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo, parece oportuno hacer una aproximación —necesariamente genérica— al concepto de paisaje, entendido no tanto desde su identidad y la oportuna integración disciplinar —que también— como desde una aproximación explícita a su condición artística y, particularmente, a su innegable naturaleza visual expresada a través de la fotografía: «La foto es literalmente una emanación del referente»<sup>1</sup>, el ‘esto ha sido’, según Roland Barthes. Nos mueve, como ha señalado Iñaki Ábalos, la urgente necesidad de «redefinir contenidos y métodos pedagógicos, y la noción misma de división disciplinar entre arquitectura, urbanismo y paisajismo»<sup>2</sup>.

La escasa formación recibida hasta ahora en las escuelas de arquitectura en torno al paisaje excusa, por un lado, una aproximación a la materia no carente de ingenui-

dad, pero que se compensa mediante el trabajo fotográfico personal con dosis intensas de aquello que fervientemente aconsejaba Le Corbusier a los estudiantes de arquitectura: el adiestramiento de la mirada<sup>3</sup>. Porque es así y sólo así, con la mirada, como se construye el paisaje. Para construir visualmente el paisaje o «para ver claro, basta con cambiar la dirección de la mirada», parafraseando a Saint-Exupéry. Una mirada que en cualquier caso, para devenir en paisaje, ha de ser reflexiva, tal y como explica Goethe: «El simple mirar una cosa no nos permite avanzar. Cada mirar se muta en un considerar, cada considerar en un reflexionar, en un enlazar. Se puede decir que teorizamos en cada mirada atenta dirigida al mundo»<sup>4</sup>.

Parece obligado, empezar por una aproximación terminológica al concepto de ‘paisaje’. Paradójicamente, el paisaje en realidad no existe, es fruto de nuestra invención: el paisaje no es, sino que se hace. «La idea de paisaje

1 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 126.

2 Iñaki Ábalos, *Atlas pintoresco. Vol. 1: el observatorio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 45.

3 «Y ahora, amigo mío, le ruego que abra bien los ojos. ¿Mantiene usted sus ojos abiertos? ¿Ha sido entrenado para abrir los ojos? ¿Los mantiene abiertos continuamente? ¿Qué es lo que mira cuando va de paseo?», en Le Corbusier, *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*, Infinito, Buenos Aires, 2001, p. 68.

4 Johann Wolfgang von Goethe, *La teoría de los colores*, cit. en Raffaele Milani, *El arte del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 23.

5 Javier Maderuelo, *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2005, p. 38. Cfr. Ídem, *La construcción del paisaje contemporáneo*, cdAN, Huesca, 2008; y Alain Roger, *Breve tratado del paisaje*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

6 Georg Simmel, «Filosofía del paisaje», en *Exit nº 38*, 2010, p. 18.

7 Cfr. Edmond Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*, Tecnos, Madrid, 1997.

8 John Berger, «Apariencias», en ídem y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, «Palabras de arte 3», Mestizo, Murcia, 1997, p. 96.



no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien contempla. No es lo que está delante sino lo que se ve»<sup>5</sup>, ha escrito Javier Maderuelo. El paisaje es así un *constructo*, un concepto que nos permite interpretar cultural y estéticamente las cualidades de un territorio, lugar o paraje. Se trata de una unidad empírico-perceptiva, una interpretación codificada desde la mirada proactiva. Paisaje es, según la Real Academia Española, «la extensión de terreno que se ve desde un sitio», o «la porción de terreno considerada en su aspecto artístico».

El paisaje está, se ha dicho, «en la distancia que una sociedad se concede para con el medio». Cuando miramos ese terreno y lo cosificamos —también artísticamente—, lo construimos y lo transformamos, deslocalizándolo, en paisaje. Todo paisaje, natural o urbano, es por tanto artificial. Ello implica la existencia de un punto de vista y una separación explícita entre el observador y lo observado. Existe paisaje cuando una determinada realidad física o territorial se impregna de una mirada subjetiva, cultural o social de apropiación matizada por el resultado temporal o causal de la interacción entre el hombre y la naturaleza. Escribió el filósofo alemán Simmel: «La naturaleza, que en su ser y sentido profundo nada sabe de individualidad, es reconstruida por la mirada del hombre, que divide y que conforma lo divino en unidades aisladas en la correspondiente individualidad ‘paisaje’»<sup>6</sup>.

Desde la propensión de los paisajistas flamencos del XVI, es en la Ilustración cuando el artista se deleita con la recreación de la naturaleza a través de un armonioso pintoresquismo. Como el viajero que contempla el mar de nubes en el recurrente cuadro de Caspar David Friedrich, la mirada romántica impregnó aún más el paisaje de una arrolladora querencia artística y contemplativa, fiera, monumental e idealizada. Otro cuadro de Friedrich, *El monje ante el mar*, expresa aún mejor ese dramatismo mediante la representación de un inmenso mar oscuro y tenebroso y la presencia enajenada y desoladora del hombre. Esta mirada romántica es ciertamente tan evocadora de la belleza sublime de la naturaleza —ese «delicioso horror» acuñado por Edmund Burke en el siglo XVIII<sup>7</sup>— como expresión del rechazo de ésta sobre el hombre. Esa recreación pintoresca, obsesión secular de los artistas, se colapsó con la irrupción de las vanguardias del arte abstracto y con la aparición y difusión masiva de la fotografía.

La fotografía da fe de la existencia del paisaje —las fotografías no traducen sino que citan, según Berger<sup>8</sup>— al transformarlo en postal: no sólo selecciona el encuadre pintoresco con la luz oportuna sino que lo mercantiliza al convertirlo en producto de consumo. El interés por el paisaje se reduce al «yo he estado allí» y una nueva foto, otra más, será el acta notarial de esa convulsiva obsesión.



Caspar David Friedrich,  
*El viajero sobre el mar de  
nubes*, 1818

El turismo nace porque la fotografía crea lugares añorados y auténticos que, por verdaderos, demandan nuestra presencia en el mirador correspondiente para su constatación, para personalizarlos y poseerlos haciendo gala de lo que Roland Barthes denominó la «irresponsabilidad ética del turista», una actitud diametralmente opuesta a la sostenida por Fernando Pessoa: «¿Viajar? Para viajar basta con existir. Voy de día a día, como de estación a estación, en el tren de mi cuerpo, o de mi destino, asomado a las calles y a las plazas, a los gestos y a los rostros, siempre iguales y siempre diferentes, como, al final, lo son todos los paisajes»<sup>9</sup>.

Para el hombre contemporáneo el paisaje es aquello que queda enmarcado por la ventana del tren o del coche. Apenas queda ya una naturaleza ni cosificada ni

transformada por la acción del hombre. La naturaleza ha quedado así domesticada y reducida al reducto del jardín doméstico o del parque urbano. Hoy, el territorio natural del hombre es la ciudad, el territorio urbano, y en ella es donde podemos también maravillarnos, eso sí, según unos nuevos códigos estéticos ajenos a cualquier idea de belleza tradicional. Pregunta Thoreau: «¿Dónde están las tierras inexploradas sino en las empresas que todavía no hemos intentado? Para un espíritu aventurero, cualquier lugar —Londres, Nueva York, Worcester o su propio jardín— es una tierra inexplorada»<sup>10</sup>.

Así pues, nos animamos a hacer una fugaz exploración sobre la idea de paisaje, desde su gestación artística hasta su encapsulamiento fotográfico, desde la naturaleza más idealizada hasta su rota identidad en el seno de la ciudad hipermoderna, donde los límites entre paisaje natural y urbano se desvanecen. «Para que haya mundo, experiencia del mundo y de los límites del mundo —dice Trías—, debe allanarse, formarse y cultivarse antes eso que lo presupone, y a lo que suele llamarse medio ambiente»<sup>11</sup>. De esta forma, desde que en 1962 Rachel Carson publicara *The Silent Spring*<sup>12</sup>, el texto iniciático del ecologismo, la inexorable preocupación medioambiental y el paradigma de la sostenibilidad —devaluada por el *greenwashing*—, trae al discurso contemporáneo una revitalización desesperada y nostálgica por la arcana belleza del paisaje natural. La constatación de la degradación del litoral costero español, por ejemplo, y la aparición de un continuo construido en forma de metrópoli turística, no hace más que confirmar una realidad paralizada felizmente por la crisis inmobiliaria pero a la que hay que saber poner remedio.

9 Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, Seix Barral, Barcelona, 1984, cit. en *Ars Itineris. El viaje en el arte contemporáneo*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2010, p. 222.  
10 Cit. en Rosa Olivares, «El paraíso estaba aquí al lado», en *Exit* nº 38, 2010, p. 9.  
11 Eugeni Trías, *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991, p. 42.

12 Cfr. Rachel Carson, *La primavera silenciosa*, Crítica, Barcelona, 2001.  
13 Cfr. Marc Augé, *Los no lugares: espacios para el anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Edisa, Barcelona, 1993.  
14 Cfr. Ignasi de Solà-Morales, «Terrain Vague» [1995], en *Los artículos de Any*, «La Cimbra 7», Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2009.

15 Los suizos Fischli & Weiss fotografiaron en 1989 una serie de estampas anodinas y sin aparente interés estético de aeropuertos del mundo. Cfr. Patrick Frey (ed.), *Fischli & Weiss Airports*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1990.  
16 Susan Sontag, «El heroísmo de la visión», en *Sobre la fotografía*, Debolsillo, Barcelona, 2009.



Estación de esquí cubierta en Dubai, y olas artificiales en Siam Park, Tenerife

Al mismo tiempo, y tomando prestada la distinción kantiana, la realidad híbrida, compleja y mancillada del territorio contemporáneo, alejada frontalmente del purismo ideal de la modernidad, nos aporta más bien una nueva interpretación de lo sublime: ensalzando los *no lugares* de Marc Augé<sup>13</sup> o los *terrain vague* de Ignasi Solà-Morales<sup>14</sup>, un nuevo paisaje, en gran medida inexplorado, siente la necesidad de adentrarse en la reinterpretación visual y estetizante de las ruinas industriales, de las periferias, de los lugares abandonados o genéricos como los grandes centros comerciales o los aeropuertos<sup>15</sup>. Cualquier reflexión sobre el término paisaje nos ayudará, en suma, a desenmascarar su genuina identidad para establecer los oportunos puentes disciplinares con los agentes —arquitectos y urbanistas— a quienes quizá aún compete la conformación del territorio construido.

El paisaje postmoderno rechaza frontalmente la monumentalidad y la sublimidad del paisaje del romanticismo decimonónico para adentrarse en la cotidianidad, cuando no en lo descuidado, lo degradado o lo despreciable. En el fondo, cansados de no creer en el ideal de una naturaleza virginal que no existe, nos conformamos melancólicamente con creer que esos nuevos contextos

complejos, contaminados y heterogéneos son igualmente susceptibles de constituir un nuevo paisaje, ‘nuestro’ paisaje, que paradójicamente la fotografía contemporánea se ha encargado de embellecer. «La visión fotográfica —escribe Susan Sontag— sería la aptitud de descubrir belleza en lo que todo el mundo ve pero desatiende como demasiado habitual»<sup>16</sup>. Más aún, la hiperrealidad que definió Jean Baudrillard desemboca en la generación de paisajes inventados. De la sublime virginidad de la naturaleza pasamos al paisaje del simulacro: tan creíble es esquiar en medio del desierto de Dubai como hacer surf en un parque temático del agua en Tenerife. En medio de este atrofiado panorama, entre la ruina apocalíptica y la quimérica construcción de una nueva arcadia, debemos inventar y redefinir el paisaje.

Podemos afirmar, quizá con excesiva confianza, que la interpretación postmoderna y contemporánea del paisaje arranca con la irrupción de los artistas del *Land Art* y se proyecta después a la actividad de los fotógrafos. El paisaje se construye —arquitectura del paisaje— mediante la superposición de lo artificial y lo natural, fruto de una intervención humana —forzosa, inconsciente o artística— para adecuar la imagen resultante a nuestras convencio-



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970

nes estéticas. A finales de los años sesenta, un grupo de artistas ingleses —Richard Long y David Nash entre otros— y americanos —Walter de Maria o Robert Smithson— entendieron, a través del *land art* y los *earthworks*, que el territorio podía convertirse *de facto* en escenografía, en un lienzo sobre el que plasmar los trazos abstractos de la intervención artística. El paisaje postmoderno no era ya objeto y resultado de una condensación y destilación visual sino una manipulación explícita de sus condiciones físicas y topográficas a través de la intervención y la actuación a gran escala del artista mediante un proyecto creativo. El escenario para la intervención de estos demiurgos artistas del paisaje dejó de ser la naturaleza idealizada, pintoresca e impresionista para adentrarse en lo que Robert Smithson denominaba ‘paisajes entrópicos’: territorios marginales, contaminados por la incursión artificial de las infraestructuras, de la industria o la minería.

Muchas de estas obras adquieren su condición real, ontológica, en la medida que se encapsulan visual-

mente a través, fundamentalmente, de su representación fotográfica más o menos fragmentada. La obra está allí, indistintamente en un lugar (*site*) o en un *non-site*, como también gustaba referir a Smithson, pero existe realmente mediante su plasmación fotográfica. La *Spiral Jetty* de Robert Smithson existe más a través de sus icónicas fotografías que de su construcción real en el Gran Lago Salado de Utah. Pero también la propia fotografía podía ser superada como canal de representación artística mediante la filmación de ‘acciones’ o *happenings* que introducían la condición temporal dentro de las ambiciones del proyecto artístico. El paisaje es el dónde de la actuación artística, una escenografía entallada temporalmente y cuyos resultados cristalizan estéticamente en imágenes, palabras y gráficos.

Los fotógrafos pasaron de ser los encargados de constatar la intervención artística en el territorio, para los artistas del *land art*, a los zahoríes empeñados en dar valor a una actividad explícitamente artística cuando ésta perseguía relatar lo que —con mayor o menor pureza— ya estaba allí, cuando la naturaleza o el territorio, también el urbano, devino en objeto de contemplación estética, por su figuración o su abstracción, como en los paisajes de Mario Giacomelli. Toda fotografía es un certificado de presencia, según Barthes. Y el acierto de este levantamiento notarial es el pulso entre esa documentación y su valor de representación. «Los realistas no toman en absoluto la foto como una ‘copia’ de lo real, sino como una emanación de lo real en el pasado: una magia, no un arte. Lo importante es que la foto posea una fuerza constativa, y que lo constativo de la fotografía atañe no al objeto sino al tiempo. Desde un punto de vista fenomenológico, en la fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación»<sup>17</sup>.

Se pasó así, en el caso de Estados Unidos, de la descripción icónica, pictorialista y sublime del paisaje ame-

17 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 137.

18 *New Topographics: Photographs of the Man-Altered Landscape* es el título de la exposición comisariada

por William Jenkins y que tuvo lugar en el International Museum of Photography de Rochester en 1975.

19 Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2002.



Ansel Adams, *Half Dome. Yosemite*, 1938, y Stephen Shore, *Yosemite National Park*, 1979

ricano a cargo de Ansel Adams, Edward Weston o Alfred Stieglitz a una mirada tan contaminada como auténtica. Se transitó del Yosemite de Ansel Adams al de Stephen Shore, del virtuosismo formal, compositivo, técnico y monocromo del grupo *f64* de Adams al colorido realista del *New Topographics*, fotografías del paisaje alterado por el hombre<sup>18</sup>. El verdadero paisaje americano es el que evidencia la autodestrucción del medio urbano relatada por Guy Debord<sup>19</sup> en 1967 y pasa a ser el que se recorre desde el coche, el de la carretera interminable y la autopista angustiosa, el de las gasolineras destartadas y los extensos aparcamientos. Así lo supo ver, potenciado por el uso pionero de la fotografía en color, William Eggleston quien retrató en los años sesenta esos ordinarios y mundanos espacios de confusa identidad situados en cualquier cruce de carretera suburbana y caracterizados por la presencia aleatoria de objetos *ready made* como carteles publicitarios o postes de electricidad y teléfono —junto con surtidores de gasolina, botellas de coca cola o máquinas expendedoras—, una imaginería que se convirtió en el nuevo estereotipo *pop* de la banal contralectura del sueño americano.

El artista Ed Ruscha representa también ese cambio de actitud que rechaza cualquier artificio formal premeditado en la mirada fotográfica y en la forma de entender el paisaje. Sus míticos foto-libros sobre series triviales de gasolineras, aparcamientos, piscinas o el caserío continuo de una calle de Los Ángeles constituyen un paradigma de amateurismo documental de quien trata de captar sin prejuicios ni clichés disciplinares los nuevos iconos del paisaje vernáculo americano. Su trabajo —de hondo calado surrealista, y precursor para muchos del *Pop Art*— tuvo una gran influencia en el arte contemporáneo posterior.

Influidos sin duda por el trabajo de Ruscha, los arquitectos Robert Venturi y Denise Scott Brown acometieron en 1968 su particular *road movie* en Las Vegas. Acompañados por doce estudiantes de la Universidad de Yale, el objetivo de este *case-study* —paradigma quizá de lo que podrían ser hoy los procesos de investigación universitaria— fue documentar y analizar visualmente desde el automóvil el paisaje y el simbolismo iconográfico de la ciudad *pop* por excelencia. El resultado del trabajo cristalizó cuatro años más tarde



Robert Venturi y Denise Scott Brown, estudio del *trip* de Las Vegas, 1968



en el libro *Learning from Las Vegas*<sup>20</sup>, el manifiesto de la revisión crítica del Movimiento Moderno arquitectónico en favor de la contracultura popular, cuya vigencia sigue siendo hoy incontestable. Sintomáticamente, Aldo Rossi, autor del otro texto clave del arranque de la postmodernidad arquitectónica —*La arquitectura de la ciudad*—, también manifestó un explícito interés por captar el instante de su mirada al paisaje, tal y como ponen de manifiesto las heterogéneas fotografías que realizó con una Polaroid durante sus viajes en los años ochenta. Constituyen un fragmentario e intimista atlas visual que conforma en su conjunto el referencial paisaje interior del arquitecto.

Volvamos a América. El fotógrafo Stephen Shore recoge de alguna manera el testigo de Eggleston y publica en 1982 el foto-libro *Uncommon Places*, un ambicioso proyecto fotográfico-documental que muestra, después de largos viajes en coche por Estados Unidos comenzados en 1973, una selección de 49 fotografías con ese reperto-

rio de espacios urbanos sin identidad y deshumanizados, donde el uso del automóvil ha despejado la presencia de personas en las calles. Los grandes aparcamientos, las carreteras en el paisaje, o las calles y los rincones urbanos de esas interminables periferias constituyen esa coreografía armónica del nuevo paisaje urbano.

Magistrales también son las fotografías del cineasta Wim Wenders. Desde 1983, sus viajes por el mundo le llevaron a retratar paisajes y ciudades del Oeste americano, Cuba o Israel, capturando en panorámicas la esencia de aquellos lugares, auténticas escenografías para la intensa narrativa visual de sus largometrajes.

La mirada del paisaje se construye transitándolo. Así, como un viaje siempre iniciático, es como por ejemplo el salmantino Félix Curto<sup>21</sup> entiende el escrutinio de las identidades sucesivas del territorio. El paisaje que muestra es puro y aséptico, poco antropizado, más propio de un paraje de ficción. A modo de *road movie* y evidenciando acaso esa dialéctica entre el *site* y el *non-site* acu-

20 Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge (Mass.)-Londres, 1972.

21 Cfr. Félix Curto, «El ojo que ves 2», Fundación

Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí y Universidad de Córdoba, Córdoba, 2009.

22 Cfr. Bernd y Hilla Becher, *Tipologías*, Fundación Telefónica, Madrid, 2005.

23 Cfr. Alberto Martín (ed.), *Bleda y Rosa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2009.



Aldo Rossi, *Polaroids*, 1980-1990



Stephen Shore, *Oregon*, 1973 (*Uncommon Places*)

ñada por Robert Smithson, Curto fotografía la traza de su deambular rodado, esas carreteras que recorren tierras ignotas, tan ignotas como el imaginario mundo interior del artista que destapan.

José María Mellado reinterpreta mediante un tratamiento digital extremo de la imagen aquella primigenia condición sublime del paisaje romántico. Paisajes oníricos de intensa saturación con nubes borrascosas y amenazantes que encapotan un barroco escenario natural pero sesgado por la invasión humana en forma de una carretera o de una edificación deslocalizada. Esa desaparición del paisaje que muchos consagran y preconizan lleva a Joan Fontcuberta a inventar digitalmente esos post-paisajes sin memoria, como él mismo los denomina. Sus *orogénesis* tridimensionales son tan verosímiles como lo puede ser el escenario de un videojuego: de nuevo las narrativas del simulacro. Lo virtual se enfrenta así a lo real e interroga nuevamente a la fotografía sobre su trasfondo ético: la representación de la verdad.

Desde el taxidérmico y analítico esfuerzo de abstraer las tipológicas formas industriales de Bernd y Hilla Becher<sup>22</sup> en los años sesenta —una versión racional y objetiva de los proyectos de Ed Ruscha en California—, la escuela de Düsseldorf de Thomas Ruff, Andreas Gursky,

Axel Hütte o Candida Höfer ha encontrado en las sinergias entre arquitectura y paisaje en el contexto de la sociedad hipermoderna un especial reclamo para la mirada del fotógrafo. Axel Hütte, Hiroshi Sugimoto o Fulvio Bonavia aportan, desde tradiciones diferentes, una aproximación, aparentemente fría, de un paisaje sublime, abstracto y poético, ajeno al detalle e impregnado de la carga emocional y evocadora de las referencias pictóricas de la subjetividad del romanticismo o del universo cromático impresionista. La ausencia de presencia, la difuminación de lo lejano o lo cercano impregnan las imágenes del aura con la que acuñaba Walter Benjamin toda obra de arte.

Las series de fotografías que Sugimoto dedica a distintos iconos arquitectónicos operan desde la misma narrativa de lo subjetivo que nos deslizan en trance más allá de lo que representan. La fotografía, en su deriva mental, se transforma en fantasma de sí misma, un universo monocromo, virtual y onírico que en su cruzada iconoclasta rechaza lo descriptivo para reinventar nuevamente el objeto desde la memoria. No está lejos de este empeño la serie de fotografías *L.M.V.D.R.* de Thomas Ruff realizadas por encargo sobre la obra de Mies.

Los artistas fotógrafos María Bleda y José María Rosa<sup>23</sup> —merecedores del Premio Nacional de Fotografía



Hiroshi Sugimoto, *Architecture Series*, c. 2000

Bleda y Rosa, *Campos de fútbol*, 1992-1995





2008— trabajan documental y explícitamente con el tema del paisaje de una manera seriada, objetiva y conceptual. El paisaje es una vez más un fondo en el que se recrean literal o metafóricamente escenarios evocadores como ocurre en sus series *Campos de fútbol* o *Campos de batalla* en los que cabe destilar reflexiones en torno a la memoria, la soledad, la inactividad o el vacío. La evocación de Bleda y Rosa sobre la memoria del paisaje encuentra también canales de expresión a través de la presencia de la ruina que nos refiere directamente a la presencia de la arquitectura en el lugar. La ruina postmoderna se nutre, nuevamente, de la connotación sublime decimonónica, de la teatralidad evocadora de Piranesi. ¿Qué cuentan las fotos de Ferran Freixa del Gran Teatro del Liceo destruido por las llamas en 1994 o las apocalípticas imágenes de Nadav Kander de Chernóbil? ¿O qué había detrás de aquellas imágenes de las ‘torres gemelas’ destruidas? Las imágenes que el fotógrafo Joel Meyerowitz tomó durante nueve meses en la Zona Cero quizás evocan aquellas malinterpretadas palabras de quien se refirió al 11-S como una obra de arte, acaso aquella obra de arte total decimonónica (*Gesamtkunstwerk*). La estética que sin pretenderlo provocó Al Qaeda con su destrucción no fue sino la construcción, nuevamente, de un paisaje sublime por su terror y magnitud, palpitación por analogía de la capacidad destructora de la misma naturaleza.

La ruina como categoría simbólica no es sólo exaltación del pasado sino oportunidad para la transformación futura: así entendida, la ruina sería más bien un fallo del sistema. En este sentido habría que explicar y justificar la capacidad de sugestión —catarsis estetizadora— que los paisajes de la ruina ejercen sobre los artistas y los fotógrafos. El paisaje devastado por cataclismos naturales como terremotos, tornados y *tsunamis*, la destrucción bélica de las ciudades, la desolación fantasmagórica de los accidentes nucleares y, en general, el ‘ruinismo’ del

Joel Meyerowitz,  
*The South Tower*, 2001



abandono industrial o del paso del tiempo produce, paradójicamente, un intenso placer estético fundamentado en la asimilación del descontrol que el hombre tiene sobre sí mismo y sobre el destino<sup>24</sup>. Juan de Sande fotografía ruinas industriales con la misma esplendorosa teatralidad, con la misma asepsia con la que los Becher recolectaban y neutralizaban sus tipologías industriales, pero con una despagada y hierática frialdad.

Un maestro relator de la imagen de la ciudad, Gabriele Basilico, ha retratado las huellas de la ciudad de Beirut destruida por la guerra: edificios con las fachadas carcomidas por el impacto del mortero, monumentales calles silenciadas por su vacío y por la invasión de una desgarradora soledad. La mirada melancólica de Basilico sabe desgranar ese paisaje urbano mancillado, pero sabe también sacar una atmósfera atemporal de sus imágenes de París, Nápoles, Berlín, Milán o Estambul, en las que la significación de la arquitectura impregna el carácter de

<sup>24</sup> Cfr. Daniel Canogar, «El placer de la ruina», en *Exit* nº 24, 2006, pp. 24-34.



Gabriele Basilico, *Beirut*, 1991



espacio urbano como superposición de fragmentos y que deviene casi en una escenografía así dispuesta para el fotógrafo, para configurar la composición de la imagen.

En el fondo, la naturaleza impostada del paisaje y la significación documental de su retrato caduco no hace sino llevarnos a pensar, con John Divola, en su desaparición: «El paisaje es como una lámina superficial —escribe— que no tiene muchas posibilidades de sobrevivir, que puede desaparecer pronto de la faz de la tierra»<sup>25</sup>. Una desaparición al menos de su sentido identitario puesto que el término paisaje lo acaba abarcando todo, incluso aquello que es objetivamente feo o desagradable y que deviene paradójicamente en un nuevo pintoresquismo de la hiperrealidad, necesario —como apunta Iñaki Ábalos<sup>26</sup>— para alcanzar la belleza. La querencia fotográfica por estos paisajes-conflicto, no pocas veces desagrada-

bles, tiene quizá una función exorcizante y purificadora, al hilo de estas palabras de Roland Barthes: «En el fondo —o en el límite—, para ver bien una foto vale más levantar la cabeza o cerrar los ojos. ‘La condición previa de la imagen es la vista’, decía Janouch a Kafka. Y Kafka, sonriendo, respondía: ‘Fotografiamos cosas para ahuyentarlas del espíritu. Mis historias son una forma de cerrar los ojos»<sup>27</sup>.

Vayamos a la ciudad. La ciudad fue, es y será el escenario del hombre moderno, allí donde se condensan sus experiencias, el entorno real de su paisaje construido. Desde 2007, la mayoría de los habitantes de la tierra viven en áreas urbanas. La vida en la naturaleza es pues una idealizada experiencia *rousseauiana* que la sociedad occidental disfruta enlatada en dosis de turismo rural. Si el paisaje, lo decíamos al principio, es esencialmente un

25 John Divola, cit. en AA VV, *Paraísos indómitos*, Fundación Marco y Junta de Andalucía, Vigo-Sevilla, 2008, p. 32.

26 «Para alcanzar una auténtica idea de belleza hay que atravesar algunos grados de fealdad» (de la

conversación sobre lo pintoresco entre Iñaki Ábalos y Ed Eigen, en Juan Calatrava y José Tito (eds.), *Jardín y paisaje. Miradas cruzadas*, Abada, Madrid, 2011, p. 51).

27 Roland Barthes, *op. cit.*, p. 93.

28 Ignasi de Solà-Morales, *op. cit.*, p. 65.

29 Cfr. «Ciudades/Cities», en *Exit* nº 17, 2005.

30 Rosa Olivares, «El fin de la ruina», en *Periferias*, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2009, p. 10.

Thomas Struth, *Die Architektur der Straßen. New York*, 1978



artificio, un *constructo*, lo será con más propiedad en el marco que ha sido a su vez conformado por el hombre. En 1826 Joseph-Nicéphore Niépce, tras ocho horas de exposición, consigue el considerado primer fotograma de la historia. El objeto de la imagen no es otro que aquello que ve desde su ventana, un paisaje urbano. Así, el nacimiento de la fotografía encontró en la ciudad su cosmos, el objeto inmóvil de su retrato, y recorrió, según su propia evolución, enfoques distintos para retratarla y documentarla. Así lo cuenta Solà-Morales: «La representación de la metrópoli en los distintos medios ha contado desde su origen con un instrumento privilegiado: la fotografía (...). Fotografías paisajísticas, aéreas, de los edificios, de las gentes que viven en las grandes ciudades, todas ellas constituyen uno de los principales vehículos a través de los cuales recibimos informaciones que intentan darnos a conocer esta realidad construida y humana que es la metrópoli moderna»<sup>28</sup>.

Hoy, el paisaje urbano de las ciudades icónicas del abandono —La Habana—, la modernidad —Nueva York—, la reconstrucción histórica —Berlín— o la urbanización masiva —Shanghái— son objeto de miradas multifacéti-

cas por parte de los artistas<sup>29</sup>. El discontinuo y alienado paisaje posturbano produce una periferia que expande la ciudad en un continuo que hace que el territorio natural, virgen, desaparezca. La periferia no tiene identidad ni historia: es un paisaje en proceso. «En esa construcción abstracta que define la periferia —escribe Rosa Olivares— es donde encontramos imágenes en las que vemos un paisaje transformado artificialmente y todavía no definido, sin categoría moral y sin estructura urbana, pero ya lejos de cualquier recurrencia a lo natural, al campo, al orden o a la belleza previa»<sup>30</sup>.

El fotógrafo Thomas Struth, discípulo también de los Becher, representa fielmente el carácter escenográfico y épico del espacio urbano. Como lo hiciera Atget, Struth vacía la calle de personas. Sitúa habitualmente la cámara en el centro de la desolada calle para potenciar de forma exagerada la perspectiva y la alineación, conformando esa simétrica pirámide visual como hicieran los pintores del Renacimiento. Así, la calle vacía se transforma en plaza, en un paisaje urbano en espera, cuya narrativa visual demanda con serenidad e intriga la presencia de actores que miren y sean mirados, que



Sergio Belinchón, *Some Space (uncertain)*, 2004



interpreten esas narrativas y prácticas comunitarias, rutinarias, mundanas y repetitivas que analizó el filósofo e historiador Michel de Certeau en *La Invención de lo cotidiano*<sup>31</sup>.

La mirada fotográfica, como explicó Susan Sontag, es inevitablemente fragmentada y superpuesta. De alguna manera, la ciudad contemporánea se puede leer como un palimpsesto: su visión más superficial puede esconder otros significantes. Esa fragmentación, para un artista como Isidro Blanco<sup>32</sup>, se materializa y estructura tridimensionalmente, a modo de *collage*, mediante la deconstrucción física de esas miradas facetadas y secuenciales. Como hiciera Enric Miralles con sus fotografías aditivas que buscaban abarcar la totalidad de la mirada, Blanco construye físicamente el paisaje urbano recalcando así su condición de artefacto psicológico y la

obligatoriedad de descomponer el límite que nos impone nuestra mirada coercitiva. Las series de fotografías que el francés Stéphane Couturier hace de ciudades como Seúl, La Habana, Pekín, París o Dresde analizan fundamentalmente las texturas urbanas, casi siempre en planos frontales llenos de sensibilidad y carácter pictórico, también con una componente de irrealidad. Edificios construidos y reconstruidos —como si la ciudad fuera una superposición constante de nuevas capas—, espacios destartados —lo que él denomina ‘arqueología urbana’— o monumentales y masivos bloques de viviendas en altura constituyen una coreografía visual que conecta nuevamente con el afán documentalista de los Becher y la nueva objetividad, en su voluntad de sintetizar, tendenciosamente, el épico y devaluado paisaje urbano contemporáneo.

31 Cfr. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, Universidad Iberoamericana, México DF, 1999.

32 Isidro Blanco, *Aquí huidizo*, Comunidad de Madrid-Diputación de Huesca, Madrid, 2010.

33 «Es la ciudad sin historia. Es suficientemente grande para todo el mundo. Es fácil, no necesita

mantenimiento. Si se queda demasiado pequeña, simplemente se expande. Si se queda vieja, simplemente se autodestruye y se renueva. Es igual de emocionante —o poco emocionante— en todas partes» (Rem Koolhaas, *La ciudad genérica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008).

34 Ignasi de Solà-Morales, *op. cit.*, p. 71.

35 Daniel Zarza, «De la ordenación del territorio al paisaje: Madrid como caso de estudio», en Javier Maderuelo (ed.), *Paisaje y territorio*, «Pensar el paisaje 3», Abada-CDAN, Madrid, 2008, p. 290.



Sze Tsung Leong, *Taicang Lu I & II. Luwan District, Shanghai, 2004*



Xavier Rivas, *Barcelona, 1997*

Los *espacios del anonimato* de Augé o la jungla entrópica de los lugares sin identidad característicos de la *ciudad genérica* de Koolhaas<sup>33</sup> son huellas y cicatrices de la historia sobre la trama de la ciudad. El valenciano Sergio Belinchón ha trabajado magistralmente con esos restos urbanos, hostiles espacios del anonimato que ha generado la globalización inmobiliaria que invade impunemente los territorios emergentes. Se generan así en las periferias y descampados de las nuevas ciudades esos espacios metafísicos, deshumanizados, desolados y sin identidad alguna. En conjunto, las fotografías que componen las series de Belinchón —*Suburbia* (2002) o *Natural History* (2007)— configuran una extraña y nueva realidad subjetiva cuya contemplación sea acaso más benevolente que la realidad de lo que muestran. Apunta Solà-Morales: «Las imágenes fotográficas del *terrain vague* se convierten en indicios territoriales de la misma extrañeza y los problemas estéticos y éticos que plantean envuelven la problemática de la vida social contemporánea»<sup>34</sup>.

Un relator aún más dramático de la promiscua transformación de las grandes metrópolis emergentes

es Sze Tsung Leong y su trabajo *History Images* (2002–2005) sobre el solapamiento de las ruinosas barriadas antiguas y las emergentes y masivas edificaciones modernas de Shanghai y Beijing. Esta dantesca superposición se presenta en forma de paisaje espectral, blanco y neblinoso debido más a la contaminación que a la voluntad de generar una atmósfera embaucadora. El trabajo de Leong se enmarca en lo que los críticos de arte han denominado eco-estética, a saber, la paradójica y trágica belleza presente en los destructivos procesos de degradación ambiental generados por las guerras, la industrialización o la deforestación. En esta misma línea trabaja el fotógrafo y arquitecto Francesco Jodice, imbuido al mismo tiempo de una cierta preocupación pedagógica destinada, al menos, a establecer conexiones de ida y vuelta entre las conductas sociales y la transformación del paisaje urbano contemporáneo.

El catalán Xavier Rivas encara abiertamente su lectura visual del paisaje en clave sociológica —por fin el individuo prevalece sobre la arquitectura—. Su escenario se sitúa en esos espacios *rurbanos*, como los denomina Daniel Zarza<sup>35</sup>, intersección del espacio rural



Le Corbusier, Ville Radieuse, 1935

tradicional y del moderno suburbano, un *tercer paisaje*<sup>36</sup> de espacios indecisos y afuncionales entre la naturaleza protegida y la última fila de adosados. «Espacios en los que se dan, fundamentalmente, dos formas primitivas de relación con el territorio. Para los hombres, el tránsito. Para la naturaleza, el matorral»<sup>37</sup>. Ese universo periférico habitado por transeúntes, matorrales, vertederos y autopistas resulta propicio para el desenvolvimiento provisional de una nueva actividad seudocívica que encuentra en estos parajes indeterminados el espacio propicio para su artificioso y libérrimo desenvolvimiento. Qué lejos queda, viendo estas imágenes, la quimera de la construcción moderna de la ciudad propugnada por las vanguardias del siglo xx. Su aportación quería ser no sólo la generación de un lenguaje arquitectónico nuevo, coherente con los afanes funcionalistas y racionalistas, sino la estructuración de la ciu-

dad moderna como el único ecosistema válido para la vida del hombre nuevo.

Le Corbusier quiso preservar el territorio mancillado por la revolución industrial elevando las casas sobre *pilotis* y devolviendo ese territorio robado en la terraza jardín. Le Corbusier contó nuevamente con la naturaleza como escenario, como paisaje en la medida en que éste se construye desde el concepto. Como ha explicado Ábalos en su *Atlas Pintoresco*<sup>38</sup>, la ciudad verde de Le Corbusier —ilustrada en su apunte de la *Ville Radieuse* de 1935— hace compatible la eficiencia maquinista de los grandes rascacielos con un espacio urbano intersticial no ya ajardinado sino estrictamente natural. Cuando Le Corbusier viaja no mira la arquitectura como un hecho aislado sino en su contexto. En España Le Corbusier se impregna de los paisajes castellanos que observa desde el tren cuando recorre la meseta. Unos paisajes que en-

36 Cfr. Gilles Clément, *El manifiesto del tercer paisaje*, «GG Mínima», Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

37 Ramón Esparza, «Locus Amoenus», en Xavier Rivas, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998.

38 Cfr. Iñaki Ábalos, *op. cit.*

39 Alberto Giacometti, *Escritos*, Síntesis, Madrid, 2001.



Le Corbusier, ventana al lago Lemán en la Petite Maison de Vevey, 1922

cuentran su identidad por la presencia de arquitecturas vernáculas, blancas y puras, que caracterizan en última instancia ese paisaje.

La estanqueidad de la autonomía inicial de estas disciplinas se vio superada por la postmodernidad cuando la ciudad pasó a merecer, por sí misma, ser objeto de la construcción de un paisaje, en este caso urbano, o cuando el propio paisaje natural pudo ser redefinido y reestructurado con criterios plásticos o formales, arquitectónicos en suma. El paisajista no es en definitiva un constructor de jardines o parques sino un ideólogo de la imagen y de la experimentación visual y material del territorio contemporáneo. La multidisciplinar caracterización del paisaje contemporáneo —sintetizado magistralmente en la trayectoria de la francesa Catherine Mosbach— trabaja no tanto desde la formalización y composición del jardín —*hortus conclusus*— o del ornamento urbano como domesticidad de lo natural fuera de su ámbito sino como una reinterpretación escenográfica de las condiciones originarias de los ecosistemas naturales, geológicos o biológicos de referencia.

La Petite Maison de Le Corbusier en el lago Lemán no es una casa, es un terreno desde el que contemplar el paisaje. En una esquina del jardín, Le Corbusier quiere explícitamente construir el paisaje y en el muro, bajo un frondoso árbol, abre una oquedad. Un tablero de hormigón hace de mesa y dos sillas completan el espacio íntimo, el lugar desde el que construir el paisaje de agua y tierra. Termino, así, con tres citas. La primera es de Giacometti: «La realidad nunca ha sido para mí un pretexto para crear obras de arte, sino el arte un medio para darme un poco más de cuenta de lo que veo»<sup>39</sup>. Walter Benjamin, por su parte, afirmaba que seríamos recordados por lo que dejáramos a nuestro paso. Y Fernando Pessoa apuntaba que «lo que vemos no es lo que vemos sino lo que somos». Quizá la nueva mirada sobre el paisaje, sobre la arquitectura que hace ciudad, demande instrumentos, mecanismos y estrategias de tipo político, económico, social, energético, medioambiental, etc., alejadas en cualquier caso de la mirada artística. Pero no nos resistimos a pensar que la gestación del paisaje futuro pueda pasar por proyectar, en el fondo, aquello que queremos ser y por lo que queremos ser recordados.

# Bodegones, alféizares, paisajes... Figuras distantes y próximas

## 1.

La revista *Arquitectura* del Colegio de Madrid incluía en su número 219 «cuatro casas de las nuevas generaciones», después de dedicar el grueso del número al resultado del concurso nacional de soluciones arquitectónicas para centros docentes convocado el año anterior. De tres de ellas nunca más se tuvo noticia, pero la primera se terminó construyendo y muy pronto, con el paso de unos pocos años, comenzó a publicarse reiteradamente hasta convertirse, desde entonces, en referencia obligada de la arquitectura española. La primicia se desplegó en cuatro páginas, con unos dibujos, una maqueta de balsa fotografiada y una memoria descriptiva que incluía dos fotografías y dos dibujos de referencias considerados por su autor en su ideación<sup>1</sup>.

En la memoria que describía la casa, decía el autor: «La puerta se abre sobre un muro ciego: un vacío de sensaciones que condiciona la apreciación, por contraste, de la riqueza visual que aparece al abrir la puerta. La mirada se apropia del interior fugándose hacia el patio por la abertura de la puerta que queda enfrentada a la de entrada y se pierde más allá en el valle en una vista que enmarca la

pérgola. Las tres vitrinas laterales con sus objetos y útiles domésticos (ropa, libros, vasijas), visibles a través del cristal, se entenderían como ornamentación de la entrada, trayendo a este punto una condición de conocimiento del habitar y del paisaje, simultáneamente. La disposición radial de las vitrinas, por otro lado, sirve para absorber y conciliar los ejes de la geometría del trazado de la planta de la casa, llevando a la zona central el abanico de las inflexiones principales. El objetivo de estas vitrinas no es tanto el exponer o servir de almacenamiento como el de recrear una unidad entre objetos y arquitectura».

A la casa, a ésta en concreto, y a esta mencionada unidad suya entre objetos y arquitectura, pretende referirse esta contribución al curso.

## 2.

Una de las ilustraciones de la *History of British Birds* de Thomas Bewick, publicada en 1797, es un pequeño grabado de una escena campestre de 5cm de ancho por 2'5cm de alto (aproximadamente, dos pulgadas por una), prácticamente oculta bajo una huella dactilar. Bewick fue un

1 Cfr. pp. 54-57 de *Arquitectura* nº 219, julio-agosto 1979.

2 Para consultar la bibliografía y cuanto le concierne

es recomendable la web de The Bewick Society. En castellano, cfr. el capítulo dedicado a «Thomas Bewick y la viñeta romántica» (pp. 79-101) en Charles Rosen

y Henri Zerner, *Romanticismo y Realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, «Arte, Crítica e Historia», Hermann Blume, Madrid, 1988.





Primera fotografía de la página 57 del número 219 de la revista *Arquitectura*



Segunda fotografía de la página 57

eminente ornitólogo y grabador en madera inglés que vivió desde 1753 a 1828<sup>2</sup>.

Se sabe que Bewick entregaba un recibo firmado con su huella a los compradores de la edición ilustrada de sus *Fábulas* de Esopo. Sólo el precio y la firma estaban escritos a mano; todo lo demás, incluyendo la huella de su pulgar y las palabras «su huella», estaba grabado. También ésta resulta una escena parcialmente borrada, esta vez por la representación de unas hojitas de helecho, como si hubieran estado prensadas entre las páginas de un libro y se hubieran oscurecido con el paso del tiempo. Se trata de una doble representación de un paisaje real y de un paisaje impreso, una imitación de la naturaleza difuminada con una imitación del arte, y al mismo tiempo un documento comercial.

Si así se entiende, este recibo permite interpretar la huella incorporada a la *History of British Birds* como si fuera una ‘firma’ gigantesca que cubriera la mayor parte del grabado. El artista borra, con su identidad, su propia representación de una escena sacada de la naturaleza. Tal vez el más manido de todos los clichés referentes al arte del Romanticismo sea el que la visión objetiva del mundo

queda desplazada por la identidad subjetiva del artista. Más que la virtuosa precisión y objetividad con que el autor representa el mundo natural, asombra su agudeza en la supresión subjetiva del mundo natural.

Pero, ¿seguro que es así? ¿Y si no fuera una insólita firma que utiliza la huella digital como un signo de identidad? ¿No podríamos entenderla, gracias a la ambigüedad de la imagen, como si fuera un paisaje visto a través de una ventana en cuyo cristal alguien hubiera dejado impresa una huella? ¿Por qué no pensar en una descontrolada impresión interpuesta entre el paisaje ofrecido y el espectador? Los colofones de Bewick, todos ellos pequeñas escenas paisajísticas —al igual que el resto de ilustraciones, las de los pájaros en este caso—, presentan ilustraciones que formalmente se desarrollan según su propio sentido, fundiéndose con la blancura del papel, sin un límite preciso y definido.

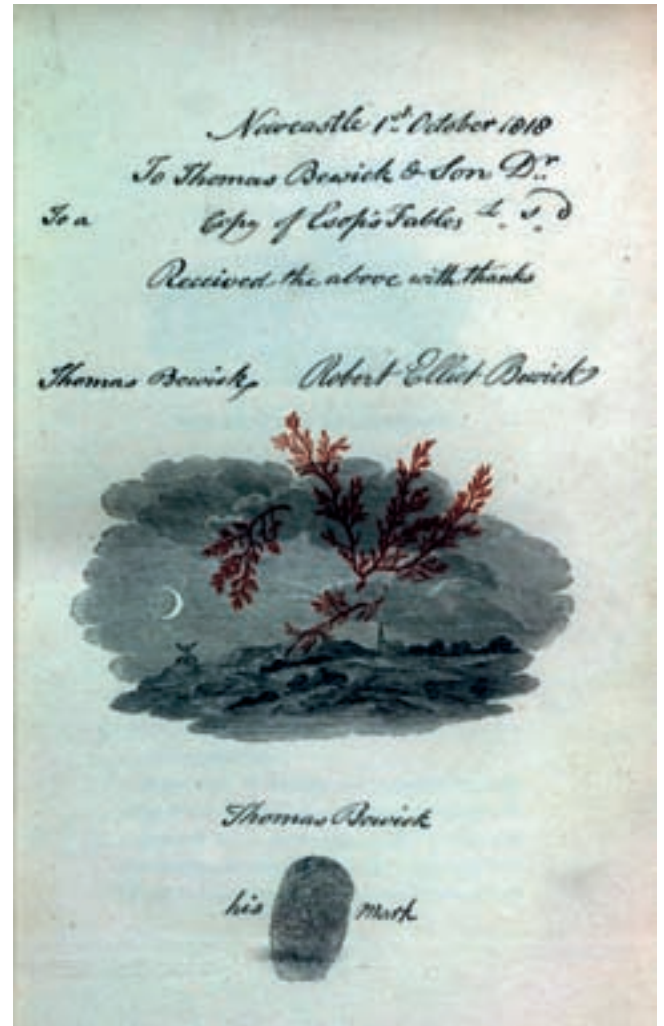
En otras de sus miniaturas, Bewick presenta el aspecto borroso de otro paisaje —unos caballos girando delante de unos molinos—, esta vez bajo la lluvia. Con esta insistencia, ¿no estaría delatando Bewick su interés por estudiar escenas ‘desdibujadas’, si como tal consideramos la dactilar? Sea cual sea la hipótesis, lo cierto es



Thomas Bewick, *La huella*, una viñeta grabada en madera sacada del volumen I de la edición del libro de Newcastle, 1805, página 180



Thomas Bewick, *Dos caballos bajo la lluvia*, incorporando en otra miniatura el aspecto borroso de los objetos vistos bajo un aguacero



Thomas Bewick, *Recibo*, un grabado en madera con notas de tinta a mano



Josef Sudek, *Ventana de mi estudio*, 1944, y  
Juan José Pedraza Blanco, *Desde mi estudio un  
día lluvioso*, 1935

que su nitidez se disuelve, sus contornos se difuminan, son imágenes que han visto menguadas su constancia y solidez. Sólo alguien preocupado por la visibilidad última de las cosas pretendería calibrar la interposición de transparencias o la incorporación al motivo descrito de lo insustancial, de lo incoloro, de lo inasible.

A favor del segundo supuesto —el del paisaje visto a través de una ventana con una huella impresa sobre el cristal—, no quedan nada lejos de esas insólitas formulaciones románticas aquellas otras en las que el interés del autor por interponer la lluvia resbalando por el cristal de la ventana ante la visión del exterior, a punto de borrarse. Saltando al ámbito fotográfico, serían, como ejemplos entre tantos otros, algunos trabajos de Josef Sudek y su fotografía *Ventana de mi estudio*, o del ma-

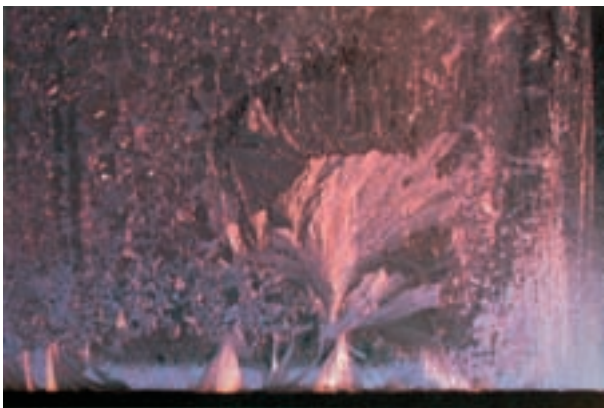
drileño Juan José Pedraza Blanco y su *Desde mi estudio un día lluvioso*. Evocan los versos de Borges: «Esta lluvia que ciega los cristales / alegrará en perdidos arrabales / las negras uvas de una parra en cierto / patio que ya no existe»<sup>3</sup>. Como tampoco quedan lejos aquellas otras de las formaciones de cristales de hielo en las ventanas de Upper Lawn. Tomadas e incorporadas al registro de su diario por Alison Smithson: «1970.2.13–17. Nieve. En la mañana, todas las ventanas con dibujos de escarcha. El sol muy caluroso, nieve en la terraza, derretida, también a lo largo y bajo la pared exterior del baño, revelando campanillas blancas. Petirrojo muy hermoso. Viento frío. Tiempo de sorbetes, así que a la hora de comer y cenar, los jarros grandes llenados con el más limpio polvo de nieve»<sup>4</sup>. En esa huella, en la lluvia y en la escarcha

3 El poema «La lluvia» pertenece a *El hacedor* (1960). Cfr. Jorge Luis Borges, *Obra poética*, Emecé, Buenos Aires, 1999, p. 134.

4 Alison y Peter Smithson, *Upper Lawn, Folly Solar*

*Pavilion*, Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, 1986. Este fragmento del diario fue citado por Juan Elvira, «Los lugares de la duración», en *BAU* n° 17, primer semestre 1999,

p. 106. Véase también Bruno Krucker, *Complex Ordinarity. The Upper Lawn Pavilion by Alison and Peter Smithson*: gta Verlag, ETH, Zúrich, 2002.



*Luces del árbol de Navidad en la ventana del baño y luces sobre el árbol del muro (navidad 1970); Escarcha sobre la gran ventana a norte del piso de arriba (enero 1979); Escarcha sobre la ventana del piso de arriba al amanecer (enero 1979), y La escarcha encendida por el amanecer en las puertas a sur de la planta baja (enero 1979)*

de unos y otros, en la contemplación de ese primer plano que irrumpe, quizás haya algo de añorante reminiscencia de aquel primer Romanticismo empeñado, en los albores del siglo XIX, en resaltar y trabajar con cuánto pudiera supeditar y condicionar la percepción de lo ya visible, con cuánto pudiera convertirla en signos que permitieran sentir más que percibir.

### 3.

Cuando la ventana había dejado de serlo, porque ya era todo era, Mies aceptó el encargo de la Resor House, tuvo que asumir la traza originaria del proyecto ideado por Phillip Goodwin, uno de los arquitectos que proyectaron en 1939, unos años después, la fachada del MoMA. De hecho, cuando Mies proyectó la nueva casa (en los últimos meses de 1935 y los primeros del año siguiente), el ala de servicio estaba parcialmente levantada y las pilas del puente y el forjado sobre ellas ya hormigonados. En esencia, una casa elevada sobre pilotis, para poder disfrutar de las magníficas vistas de los riscos montañosos que asomaban por encima de las copas de los árboles, y dispuesta sobre un puente en el lugar elegido por Mrs. Resor en uno de sus frecuentes paseos a caballo por el rancho. Una casa por fuerza imaginada al cruzar el puente de madera que puede verse en las inmediaciones de la casa en construcción<sup>5</sup>.

Los fotomontajes que Mies construyó años después, al margen de los dibujos y las maquetas que elaboró esos primeros meses, confirman no sólo el origen y la localización del proyecto, sino también, desde otro ángulo, la insuficiencia de su valoración. En el primero puede verse todavía el puente desde el que presumiblemente Mrs. Resor contempló la vista que deseaba atrapar para su cuarto de estar. En el segundo Mies amplió la imagen para que se perdieran los primeros planos y sólo se pudiera ver el fondo de las montañas. Por fin, en el último,



Mies van der Rohe, tercer fotomontaje para la Resor House. Lo presentó para reemplazar al anterior que mostraba la visión real desde el lugar, con construcciones aisladas, a modo de campamentos, en primer plano



Mies van der Rohe, Museo para una ciudad pequeña (interior con el *Guernica* de Picasso), 1942

en éste, en un acercamiento mayor, incorporó sobre una vista de postal de la sierra Teton, que ya no es la del lugar, por tanto supuestamente idealizada, un fragmento de un cuadro de Paul Klee (*Bunte Mahizeit*, 1928), en el interior de la casa, delante de ese paisaje.

A las descripciones en los dos primeros de lo que queda al otro lado del gran vidrio, en ésta última Mies fija y explicita lo que es propio e inherente a la construcción, al espacio construido —un pilar cruciforme y la carpintería—, dejando de estar sólo los pilares de los dos primeros fotomontajes. Mies incorpora unas nuevas presencias sin pretender ninguna unidad formal o

<sup>5</sup> Véase el pormenorizado estudio de la casa en Pedro Feduchi, «La espacialidad del lugar. Un estudio

de la Casa Resor de Mies van der Rohe», en *BAU* n.º 16, segundo semestre 1997, pp. 118-129.

material, sino el registro de cada uno de esos objetos, asegurando su aislamiento y manteniendo la integridad de cada uno de ellos en una condición de separación y diferencia. «La escultura colocada en el interior del edificio goza de igual libertad espacial, porque la planta abierta le permite ser vista contra las montañas circundantes. El espacio arquitectónico así dispuesto resulta más un espacio definidor que limitador. Una obra como el *Guernica* de Picasso es difícil de colocar en el museo-galería habitual. Aquí puede ser mostrado con la mayor ventaja y se convierte en un elemento en el espacio sobre un fondo cambiante»<sup>6</sup>. No puede ser más explícito el afán por fundir dos planos diversos, por presentar superpuesto el objeto de primer interés a un fondo finalmente tan elegido: «contra las montañas circundantes», «sobre un fondo cambiante». Su reiterado uso, sólo puede significar en Mies, la voluntad de introducir la técnica del fotomontaje en la construcción. Se sabe bien que fue así: las fotografías que hizo Herbert Matter de la instalación para la exposición que le dedicó el MoMA en 1947 muestran un notable parecido con los montajes perspectivos de su proyecto del Museo para una ciudad pequeña, realizados cinco años antes y cuatro después de los de la Resor. El montaje de Mies presentaba una planta cuadrada con una configuración de cuatro paneles exentos dispuestos en forma de ‘molinillo’, con una de las caras de cada uno de esos tabiques ocupada por una gran foto mural, de lado a lado y de suelo a techo, de modo que parecía flotar en el espacio.

#### 4.

Tampoco hizo nada Ben Nicholson por perpetuar algún tipo de distinción entre géneros, entre lo sublime y lo ordinario, lo meditado y lo casual, entre el arte y los mundos de la naturaleza y los intereses más propios —seguramente por las circunstancias históricas que siguen al estallido de la guerra en Europa—, cuando se tuvo que recluir en su estudio para seguir pintando, como otros tantos pintores, en Carbis Bay en su caso, abandonando el poder hacerlo *all’aperto*. En 1939 se mudó a Cornualles con su segunda mujer, la escultora Barbara Hepworth, con quien había tenido trillizos hacía cinco años, y junto a otras parejas, Naum Gabo y su mujer entre otras<sup>7</sup>. Empezó a pintar entonces unos cuadros extraños —bodegones situados sobre paisajes, no ajeno seguramente a que éstos se vendían mejor<sup>8</sup>—, también por lo que tienen de brusca interrupción de su exitosa trayectoria última de ‘relieves blancos’. Después de años volvió a pintar bodegones. Tenía por ellos un interés, escribió —y recordad un instante la fotografía primera, la de la alacena, y la razón del autor de nuestra enigmática casa— que «no me vino del cubismo, como creen algunas personas, sino de mi padre, no solamente por lo que hizo como pintor sino por las jarras, jarros y copas bellamente rayados y moteados y objetos de cristal octogonales y hexagonales coleccionados por él. El tener aquellas cosas esparcidas por toda la casa fue una experiencia temprana inolvidable para mí». Un arte sedentario, pues, éste del bodegón, conectado con la actividad de llevar la casa. Pulcras o informales, todas las casas tienen un orden que acoge. Para llegar a

6 En Mies van der Rohe, «A Museum for small City», en *The Architectural Forum* nº 5, vol. 74, mayo 1943. El texto está incluido en la recopilación de textos traducidos Ludwig Mies van der Rohe, *Escritos, diálogos y discursos*, «Arquitectura 1», Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1982, pp. 52-53.

7 Cfr. Virginia Button, «The War Years», en *Ben Nicholson* (catálogo de la exposición de igual título), Tate Gallery, Londres, 1993, pp. 53-62.

8 «Para obtener dinero recurrió a pintar bodegones situados ante paisajes, sabiendo que éstos se vendían

bien», es la explicación de Jeremy Lewison, uno de los especialistas en Nicholson. Cfr. Jeremy Lewison, «Ben Nicholson», en *Ben Nicholson* (catálogo de la exposición de igual título), Fundación Juan March, Madrid, 1987, sp.

9 Cfr. John Berger, «¿Cómo aparecen las cosas? O carta abierta a Marisa», en *Arte y parte* nº 26, abril-mayo 2000, pp. 34-52. La revista publicó este texto antes de que apareciera en el libro AAVV, *El bodegón*, Fundación de Amigos del Museo del Prado-Galaxia Gutemberg, Madrid, 2000. El autor traza una línea

que recorre los de Zurbarán, Chardin, Cézanne, Morandi y Barceló.

10 Así se puede constatar en el primer capítulo, «The Still Life in Spain. Origins and Themes», del catálogo de la exposición de la National Gallery de Londres, celebrada de febrero a mayo de 1995: William B. Jordan y Peter Cherry, *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, National Gallery Publications, Londres, 1995, pp. 13-25. También en Gabriele Finaldi, «La fascinación de la naturaleza muerta española», en *Arte y Parte* nº 24, diciembre 1999-enero 2000, pp. 11-21.



Juan Sánchez Cotán, *Bodegón con membrillo, col, melón y pepino*, c. 1600



Juan van der Hamen y León, *Bodegón con dulces y alfarería*, 1627

existir necesitan el espacio cerrado, la intimidad del ámbito doméstico.

Lo que hacía tan imprevisibles estos cuadros de Nicholson es que las cosas, ahora acopiadas por él, estuvieran colocadas sobre el alféizar de una ventana, de manera que sus fondos pasaran a ser paisajes. Bodegones muy semejantes a los que ya dispuso, y fotografió, en las ventanas de Villa Capriccio, la casa donde vivieron él y su primera mujer Winifred Roberts desde 1921, después de casarse. «Mis pinturas de bodegón están estrechamente relacionadas con el paisaje, más estrechamente que lo están mis paisajes, los cuales se relacionan quizá más con bodegones». Escribiendo sobre ellos, decía John Berger que «todos los bodegones tienen que ver con la seguridad, igual que todos los paisajes tienen que ver con el riesgo y la aventura»<sup>9</sup>. Aquí están ambos, bodegones y paisajes, deliberadamente colocados y elegidos antes de empezar a pintarlos. Han sido dispuestos esta vez, sobre el alféizar de una ventana, a modo de composiciones. ¿Qué cómo aparecen? Pues sigue Berger, y lo hace describiendo lo que podría ser otro cuadro de Nicholson: «En el alféizar de la ventana de una cocina han dejado una carta abierta. Detrás, en la pared de

azulejos blancos, hay un cartel con una foto de un burro. Junto al sobre, un tarro de cristal lleno de pinceles y un jarrón vacío. Veo árboles al otro lado de la ventana».

Se trata de bodegones en toda la regla, clásicos, atendiendo a cánones vigentes<sup>10</sup>. Su teatralidad proviene de yuxtaponer sus elementos, de situarlos. Siguen contando cómo han llegado a unirse ciertas cosas y cómo, a pesar de su evidente carácter efímero, siguen estando juntas. Estudian las relaciones de vecindad de las cosas que tienen delante, cómo se adaptan y viven juntas, cómo se entrelazan y se superponen y se mantienen separadas y cómo conversan a través del color, la textura, la luminosidad, la forma, la sombra, y es su yuxtaposición la que sugiere de qué hablar. Pero éstos de Nicholson lo hacen con una componente más, precisamente la que los convierte en singulares: el 'bodegón' —lo doméstico, lo interior, lo propio—, enmarcado siempre por la correspondiente 'ventana', queda antepuesto al 'paisaje', a lo que ya resulta exterior. No es más, aunque sea mucho, que los fondos uniformes, neutros y oscuros de los bodegones de Sánchez Cotán, también enmarcados por 'ventanas', estén sustituidos por paisajes, donde las colinas,



Ben Nicholson, 1944 (*Higher Carnstabba farm*), Oct. 55 (*Torre del Grillo, Rome*), November 11-47 (*Mousehole*) y December 1951 (*St. Ives - oval and steeple*)

los puertos, los caseríos, quedan ‘pisados’ por el bodegón propiamente dicho. Incluso aquellos donde ha llegado a desaparecer el marco que proporcionan las ventanas, terminan remitiendo a las mesas de los de Juan van der Hamen o de los Francisco de Zurbarán, donde de nuevo el fondo pasa a ser paisaje.

Los primeros bodegones ‘de guerra’ de Nicholson, con las variantes que establecen las diferentes

ventanas y cortinas —1944 (*still life and Cornish landscape*), 1944 (*Higher Carnstabba farm*), 1945 (*St. Ives, Cornwall*)—, dejan paso, una vez finalizada, a un desarrollo de diez años que Nicholson va intermitentemente retomando, y donde la ‘ventana’ paulatinamente va desapareciendo. En *November 11-47 (Mousehole)* — quizá el mejor y más conocido de la serie—, el desarrollo cubista del bodegón se asienta sobre un plano, sin





Juan Navarro Baldeweg, *Copa azul* (200 x 300cm), *Copa azul y ventana I* (200 x 250cm), *Copa azul y ventana II* (200 x 235cm) y *Copa del barco* (200 x 300cm), 2004

referencia alguna a las jambas o el dintel de la ventana; más parece estar sobre el pretil de una terraza. En *December 1951* (*St. Ives - oval and steeple*), pocas líneas definen un diedro cóncavo, formado por el plano del cristal y el postigo que lo ciega, dejando ver el caserío tras una bandeja ovalada donde se apiñan líneas que apenas permiten ver las mismas asas de otras veces. Y, por último, *Oct. 55* (*Torre del Grillo, Rome*), donde ha

desaparecido el mar como fondo infinito, sustituido por torres, cúpulas, cornisas... El bodegón y el paisaje, que fueron tan a menudo los temas de la obra más temprana de Nicholson, aparecen finalmente sintetizados. Hay además una mayor tensión en las líneas agudas, sin duda derivada de la creciente dependencia del dibujo como medio de expresión durante la guerra. El dibujo se ha convertido en una parte importante de su método

de trabajo como medio de investigar la forma. La línea, como medio de expresión esencialmente abstracto, está impuesta sobre áreas de color pintado a grandes trazos, o integrada en ellas, para que fondo y tema coexistan en el mismo plano.

#### Y 5.

Juan Navarro Baldeweg, a comienzos de 2004, abordó cuestiones bien semejantes. En su serie *La copa de cristal*, compuesta de doce cuadros pintados expresamente para ser expuestos en la abadía de Silos<sup>11</sup>, definía la capacidad —y los límites— del ver en el «pequeño y fascinante teatro de un mundo cerrado y redondo formando una guirnalda de acentos de luz» que encierra una imagen grabada en la superficie de una copa de cristal brillando en la penumbra. El texto de presentación comenzaba: «Lo que percibimos no es el mundo, es una parte del mundo, es lo que alcanzamos a ver. No hablo de lo inalcanzable por lejanía, sino de lo que aun siendo próximo resulta indiscernible, como en una confusión de cosas, irreconocible en formas o cualidades. Miramos y solo vemos lo que ya sabemos ver: un inventario figurativo parcial en el interior de un universo mayor, más denso y turbio, indiferenciado». Venía, pues, a reflexionar sobre cuanto tiene la visión de acto selectivo. «Es afirmar y negar, reforzar unas relaciones, disipar otras, supone un proceso de decantación y entonces ocurre una súbita transfiguración (siempre en trance de desvanecimiento) de un fragmento de lo real ante nosotros, emergiendo de la realidad entera».

Tras los cuatro primeros cuadros, dedicados a presentar dos parejas de copas con motivos de barcos y racimos respectivamente, llegaban los segundos cuatro cuadros, de magníficas dimensiones, que ya estable-

cían literalmente el juego anteriormente apuntado en Nicholson. «La copa está sobre la mesa. Más allá está la ventana y se divisa a su través un paisaje. En la copa se sugiere también un paisaje y los seres que habitan esos paisaje salen a buscar ese otro paisaje a través de la ventana. La ventana y la copa de cristal se entrelazan. Las figuras de la copa viven simultáneamente en los dos ámbitos. La escena grabada se amplía en el paisaje exterior, estimula un efecto interpretativo y sentimos como si se formaran ecos de la nube real en la nube de la copa, de la colina en la colina, del árbol en el árbol». Primero, sólo la mesa mediando entre ambos paisajes, una mesa que además se acaba, que no cruza de un extremo a otro del lienzo; después, dos donde la composición resulta más compleja: las copas sobre sus mesas se recortan sobre paredes que abren una ventana —apareciendo pues las dos mesas, paredes y ventanas en sus últimas líneas y ángulos, acabándose tras las dos copas—; el último vuelve a la primera, apareciendo el mar como paisaje, un mar infinito que hará infinita la ventana porque la mesa se recorta esta vez sobre el azul del mar. «Desde su insignificancia se aprecia más claramente la esencia de una construcción, la manera en que se presenta una mirada en distintos grados de apropiación en una sucesión de planos, en horizontes concéntricos accesibles entre sí».

No por casualidad resuena en todas estas construcciones, nítido y profundo, aquel 'lenguaje de la visión' de Gyorgy Kepes, director del Centro de Estudios Visuales Avanzados donde Navarro estuvo trabajando en la primera mitad de los años setenta: «Si vemos dos o más figuras que se superponen, y cada una de ellas reclama para sí la parte superpuesta que les es común, nos encontramos ante una contradicción de las dimensiones espaciales. Para resolverla debemos asumir la presencia

11 La exposición se celebró en la abadía de Santo Domingo de Silos entre el 25 de febrero y el 2 de mayo de 2004, y fue en su catálogo donde apareció el texto «La copa de cristal» al que pertenecen los extractos elegidos (*Navarro Baldeweg, Silos*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Cámara

Oficial de Comercio e Industria de Burgos, Madrid, 2004). Resuena nítido el eco de la frase de Nicholson rememorando la colección de su padre de «jarras, jarros y copas bellamente rayados y moteados y objetos de cristal octogonales y hexagonales coleccionados por él».

12 Gyorgy Kepes, *Language of Vision*, Paul Theobald, Chicago, 1944, p.77. Cit. recientemente en Beatriz Colomina, *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, Akal, Madrid, 2006, p.13.



Juan Navarro Baldeweg, dibujo de la «Casa en el Alto de Hermosa, Liérganes, Santander (Proyecto 1977-79)» de la página 54



Juan Navarro Baldeweg, dibujo de la página 57

de una nueva cualidad óptica. Las figuras en cuestión están provistas de transparencia: es decir, pueden interpretarse sin que se produzca una destrucción óptica de ninguna de ellas. Sin embargo, la transparencia implica algo más que una mera característica óptica, implica un orden espacial mucho más amplio. La transparencia significa la percepción simultánea de distintas localizaciones espaciales. La posición de las figuras transparentes tiene un sentido equívoco puesto que tan pronto vemos las figuras distantes como próximas»<sup>12</sup>.

Por tanto, también estas copas, transparentes crisoles interpuestos, terminan siendo otros más de sus

paisajes. Siempre, como los demás, desde el principio de sus investigaciones, sometidos a fuerzas externas, tantas veces inasibles. El interés por resaltar y trabajar con los elementos naturales en el diseño de sus edificios —por ejemplo, en la casa para su hermano en el Alto de Hermosa, en Liérganes, la conocida como «la casa de la lluvia»— siempre ha propiciado en el trabajo de Navarro maquetas y dibujos, cuadros y esculturas, advertido de la fuerza y profundidad de lo prácticamente imperceptible. Del sentido del agua, aquella vez de su casa montañesa, desdibujada por el viento y la lluvia. ¿Por qué si no la dibujó así?

Javier Monclús

# Paradigmas urbanísticos y proyectos integrados. Entre el urbanismo arquitectónico y el ecourbanismo paisajístico

«Los urbanistas han vuelto a inventar la rueda... estamos donde estábamos a principios del siglo XX»  
(Peter Hall)

Las intervenciones urbanas estratégicas en nuestras ciudades, es decir, las que han protagonizado el urbanismo de los últimos años, tienden a verse como correlatos o reacciones más o menos directas a los procesos urbanos propios de la era de la globalización. Sin embargo, una mirada más amplia, con perspectiva multisectorial, histórica y comparada, permite situar las estrategias y proyectos urbanos recientes en relación a las concepciones dominantes en el contexto urbano y en el periodo en el que se producen. ¿Cuáles son las concepciones, tradiciones, modelos y paradigmas que sustentan esos proyectos urbanos? ¿Qué hay de nuevo en el ‘nuevo urbanismo’ de la era de la globalización? ¿Hasta qué punto resultan vigentes y compatibles el urbanismo arquitectónico, el urbanismo tecnológico y el urbanismo paisajístico y ecológico?

Esas preguntas están en la base de un amplio debate que tiene lugar en las últimas tres décadas, sobre todo

en la cultura urbanística europea. El interés del mismo no es sólo profesional sino que va asociado a una reflexión sobre la naturaleza del urbanismo contemporáneo y sobre su ‘aprendizaje’ en las escuelas de arquitectura. Con el objetivo de aportar algunos elementos a ese debate, plantearemos ciertas cuestiones que tienen que ver con las visiones profesionales, pero también con la teoría y la práctica del urbanismo. La hipótesis de partida es la de que los proyectos urbanos integrados, pueden entenderse como formas de intervención que oscilan entre distintos ‘modelos’ o paradigmas urbanísticos, desde el urbanismo arquitectónico hasta el urbanismo paisajístico y ecológico.

Nos centraremos, en primer lugar, en una rápida revisión de las tradiciones y modelos que han presidido la cultura urbanística del siglo XX y su eventual ‘recuperación’ a principios del siglo XXI. Para ello, adoptaremos un enfoque retrospectivo y prospectivo, una perspectiva histórico-urbanística que nos permita aproximarnos a tres paradigmas que protagonizan el urbanismo contemporáneo<sup>1</sup>. Después de referirnos a algunos episodios pasados y recientes que

1 Tal como sugieren algunos urbanistas e historiadores: Michael Hebbert y Wolfgang Sonne, «History Builds the Town: On the Uses of History in Twentieth-century City Planning», en Javier Monclús y Manuel Guardia (eds.), *Culture, Urbanisme and Planning*, Ashgate, Londres, 2006.

2 Stephen Ward, *Planning the Twentieth-Century City: The Advanced Capitalist World*, WileyEurope, Londres, 2002.

3 François Ascher, *Métapolis, ou l’avenir des villes*, Odile Jacob, París, 1995; Thomas Sieverts, *Cities without cities: an interpretation of the Zwischenstadt*,

Routledge, Nueva York, 2002; Edward W. Soja, *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, Blackwell, Oxford, 2000.

4 Cit. en William McDonough y Michael Braungart, *From Cradle to Cradle*, North Point Press, Nueva York, 2002.

ilustran cada una de esas modalidades urbanísticas, comentaremos brevemente ciertas actuaciones recientes, especialmente en dos ciudades españolas que pueden servir como ejemplos significativos (Barcelona y Zaragoza).

Lo que denominamos ‘urbanismo contemporáneo’, una disciplina de raíz arquitectónica aunque con ambición integradora de otros saberes técnicos, tiene algo más de un siglo de historia<sup>2</sup>. La discusión sobre su naturaleza, en relación a los cambios recientes experimentados por el urbanismo, se ha planteado a partir de dos polos que, de forma esquemática, podríamos entender como interpretaciones ‘rupturista’ y ‘continuista’ respectivamente. Para los que se sitúan en el primer polo, los procesos urbanos y las respuestas urbanísticas a las que asistimos en los últimos 20–25 años serían explicables desde la lógica de la globalización y de las nuevas situaciones socioeconómicas y tecnológicas. En cambio, para los segundos, los problemas y las respuestas a las nuevas condiciones urbanas podrían inscribirse claramente en determinadas tradiciones, ciclos y paradigmas que tienen distinto peso según las situaciones específicas de las ciudades.

Un indicador de las primeras aproximaciones sería la proliferación de neologismos que sustituyen el término ‘ciudad’ por otras denominaciones que enfatizan los cambios en las nuevas situaciones urbanas y las correspondientes estrategias urbanísticas: Metápolis, metaciu-

dades, Zwischenstadt, Postmetropolis, etc.<sup>3</sup> De acuerdo con esas visiones, la mayor parte de las manifestaciones del discurso urbanístico actual serían consecuencias casi directas de las nuevas condiciones, asociadas a la era de la globalización: la arquitectura icónica y el *marketing* urbano, la ciudad de la información o ‘infociedad’; o bien las reacciones alternativas, las que se plantean un urbanismo ‘sostenible’, basado en la ciudad compacta, etc. En consecuencia, las respuestas que se demandan deberían ser radicalmente diferentes a las que han guiado el urbanismo moderno y contemporáneo. Para poco servirían los referentes del pasado —ni los modelos de la Ciudad Jardín, ni el urbanismo de la Carta de Atenas— si las condiciones han cambiado de forma tan sustancial. Parafraseando a Albert Einstein, podríamos decir también, como él hacía en referencia a la crisis de 1929, que «el mundo no superará el estado actual de crisis utilizando el mismo pensamiento que creó esa situación»<sup>4</sup>.

Por otro lado, estarían las visiones con perspectiva histórica, las que muestran las conexiones y, también, los cambios y las rupturas de las respuestas actuales en relación a determinadas tradiciones y paradigmas formulados durante los últimos 100 años. Así, el énfasis reciente en las formas urbanas y la atención a la arquitectura de la ciudad no sería tan novedoso. Como tampoco lo sería la confianza en la tecnología para responder a los desa-

<b>F.A.</b>	<b>J.M. Arquitectura urbana y Paradigma morfológico</b>	<b>Urbanismo funcionalista y Paradigma tecnológico</b>	<b>Tradición organicista y Paradigma ambientalista</b>
<b>Modelo voluntarista- progresista 1900-1940</b>	<i>City Beautiful</i> Plan Chicago Plan Amsterdam	Carta de Atenas CIAM (Le Corbusier) Plan Macià <i>Zoning</i>	Sistemas de parques (F.L.Olmsted) Anillos verdes (P. Abercrombie)
<b>Modelo voluntarista-culturalista 1940-80s</b>	<i>Townscape</i> Tipo-morfología (A. Rossi) Plan Bolonia	<i>New Towns</i> <i>Archigram</i>	<i>Ciudad jardín</i> (L.Mumford) <i>Ecological Landscape Planning</i> (I. McHarg)
<b>Modelo normativo-culturalista 1980-90s</b>	<i>New Urbanism</i> (R. Krier) IBA Berlín 1987 <i>Nuevos ensanches</i>	Infraestructuras	<i>Ciudad compacta</i> (R. Rogers)
<b>Modelo normativo-progresista 1990-2000s</b>	<i>Proyectos estratégicos</i> <i>Marketing urbano</i>	(R. Koolhaas) Euralille BCN Distrito 22@	IBA Emscher Park <i>Landscape Urbanism</i> <i>Ecourbanismo</i>

Modelos y paradigmas. Los «modelos» o «tipos ideales» (F. Ascher, ampliación de F. Choay) tienen como referentes algunos personajes clave del discurso urbanístico, marcados en negrita. A su vez, los paradigmas urbanísticos (J. Monclús) añaden a los grandes modelos anteriores la tradición organicista y ambientalista

fios urbanos, aunque al protagonismo habitual de las infraestructuras de transporte se sumen ahora las manifestaciones de la nueva economía del conocimiento, con distritos digitales y demás. Tampoco estaríamos ante una visión radicalmente distinta al abordar los problemas de la reconciliación de los procesos urbanos con el entorno natural, o al enfocar los límites del crecimiento urbano desde la creciente sensibilidad hacia el medio ambiente y la sostenibilidad. Por decirlo con las palabras de Peter Hall, a menudo «inventamos la rueda»<sup>5</sup>.

La única manera de entender el grado de novedad o de continuismo es el de explorar esas conexiones conceptuales e instrumentales, analizando de forma temática y cronológica los episodios significativos de la cultura urbanística. Desde hace algún tiempo, se consideraban las dos tradiciones o ‘modelos’ fundamentales: por un lado, el ‘culturalista’, que nosotros podemos asociar a la tradición de la arquitectura urbana y al paradigma morfológico; por otro, el ‘progresista’ o ‘funcionalista’<sup>6</sup>. François Ascher completa ese esquema con otro polo:

5 «Los urbanistas han vuelto a inventar la rueda... Estamos donde estábamos a principios del siglo xx», en Peter Hall, *Cities of tomorrow. An intellectual history of urban planning and design in the twentieth century*, Basil Blackwell, Oxford, 1988 (trad. cast. *Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo xx*, Serbal, Barcelona, 1996, p. 18 y ss.

6 Françoise Choay, *El Urbanismo. Utopías y Realidades* [1965], Lumen, Barcelona, 1970.

7 François Ascher, *op. cit.*, p. 234 y ss.

8 Javier Monclús, «Arte urbano y estudios histórico-urbanísticos: tradiciones, ciclos y recuperaciones», en 3ZU nº 4, 1995; Werner Hegemann, *The American Vitruvius: an Architects' Handbook of Civic Art* [1922],

Princeton Architectural Press, Nueva York, 1988 (ed. cast. *Arte Civil*, Caja de Arquitectos, Madrid, 1993).

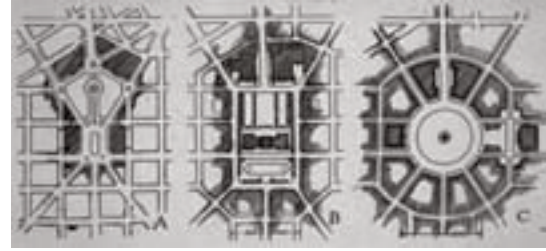
9 Jean Castex, Jean Charles Depaule y Philippe R. Panerai, *Formas urbanas: de la manzana al bloque* [1980], Barcelona, 1986.



Plan de Chicago, propuesta de centro urbano, de D. Burham y E.H. Bennet, 1909



Ámsterdam Sur, perspectiva desde la Zuiderstation, de H.P. Berlage, 1915



Propuestas para tres centros cívicos, de W. Hegemann, *Civic Art*, 1922

el urbanismo abierto y normativo frente al anticipador y programático<sup>7</sup>. Por nuestra parte, añadimos a esos dos primeros modelos el paradigma paisajístico y ambiental. De este modo, podemos plantear la coexistencia de, al menos, tres tradiciones y paradigmas diferentes: un urbanismo de raíz culturalista, morfologista y, en definitiva, arquitectónica; otro de naturaleza economicista, tecnológica y funcionalista; y un tercero de naturaleza organicista, paisajista y ambientalista.

#### **EL URBANISMO DE LOS MONUMENTOS, LA ARQUITECTURA URBANA Y EL PARADIGMA MORFOLOGISTA**

Podemos referirnos al primero de esos paradigmas, a su renovada presencia y a su ‘recuperación’ cíclica en los últimos años. Cuando Peter Hall plantea la hipótesis de la constante «invención de la rueda» por parte de arquitectos y urbanistas se refiere a planteamientos como los del New Urbanism norteamericano, pero también a muchos otros que ahora ‘reinventan’ «la ciudad de los monumentos» y la «ciudad de la arquitectura». Efectivamente, el conocido urbanista considera esa tradición, dentro de la lógica del embellecimiento urbano, como una de las ‘respuestas’ a los estragos propios de la era industrial y la industrialización. Naturalmente, esa tradición no era nueva, podríamos remontarnos al urbanismo clasicista o anterior, pero sí podemos estar de acuerdo en que ‘renace con fuerza’ a mediados del siglo XIX y, sobre todo, en el siglo XX con el movimiento City Beautiful, o con otras va-

riantes en las ciudades europeas. Pero lo que resulta verdaderamente destacable es el renovado interés por esta tradición de la arquitectura urbana en las últimas décadas. Algo que se manifiesta en la reedición de tratados y episodios urbanísticos de ese periodo, como el propio Plan de Chicago o el libro de Werner Hegeman *American Vitruvius* (reeditados ambos en 1993)<sup>8</sup>.

En esa tradición se inscribirían también las concepciones del Arte urbano y el Civic Art con los proyectos residenciales del primer tercio del siglo para ciudades como Ámsterdam. El Plan Sur de Hendrik Petrus Berlage para Ámsterdam constituye un episodio clave que ahora nos resulta ejemplar por su visión integradora, con la atención a la arquitectura urbana de la vivienda masiva. La superposición de escalas, la combinación de composiciones urbanas clasicistas con el tratamiento de los espacios públicos, la integración de las redes viarias con los ejes monumentales dando lugar a una notable variedad arquitectónica y urbanística, con una interpretación renovadora del sistema de manzanas, calles y plazas; todo ello está en la base de su recuperación reciente<sup>9</sup>.

Habría también otra línea de continuidad en la tradición de la «arquitectura de la ciudad». Aunque es cierto que las concepciones de Aldo Rossi supusieron una ruptura con las visiones del Movimiento Moderno, eso no significa que la novedad fuera absoluta, si se considera un periodo histórico más amplio. Nociones como la revalorización de la ciudad histórica y la consideración de la ciudad



IBA de Berlín, plano de las intervenciones, de J. Kleihues, 1984

histórica como modelo ya están en el centro del urbanismo arquitectónico de principios del siglo xx. Ahora bien, la consideración del análisis morfológico como el punto de partida para la intervención proyectual en la ciudad contemporánea constituye una aportación sustancial del discurso rossiano<sup>10</sup>. Aunque habría que diferenciar entre esas visiones y las derivaciones historicistas expresadas en las propuestas de los hermanos Krier en los años setenta y ochenta. O en la revalorización del pasado urbano que soporta las propuestas de los «Nuevos-viejos urbanistas»

norteamericanos<sup>11</sup>. De hecho, las tentativas de recuperación de las tramas urbanas y suburbanas tradicionales en las ciudades norteamericanas tendrían su contrapartida en la recuperación de los modelos históricos europeos del siglo xix. Modelos más compactos, más «complejos», con la recuperación de las calles y de los espacios públicos diseñados en los suburbios modélicos de principios del siglo xx y repropuestos a partir de la década de los ochenta en diversos contextos metropolitanos.

Existe una línea bastante más directa entre las concepciones de la arquitectura de la ciudad de los años sesenta y setenta del pasado siglo y las que dieron lugar al discurso y a las estrategias de la «reconstrucción de la ciudad europea». Proyectos urbanos tan emblemáticos como el IBA de Berlín de 1984–87 se tradujeron en el respeto absoluto a la trama histórica, la decisiva recuperación de la manzana y la calle corredor, la «nueva manzana cerrada» y el bloque perimetral, los «ensanches fragmento». Se trata de un episodio que funcionó como referente, con diversas variantes y ‘ecos’ en otras ciudades europeas. Entre ellas destaca el caso de Barcelona —al que nos referiremos más adelante— debido a su capacidad para promover una transformación cualitativa mediante proyectos urbanos a distintas escalas, desde las actuaciones puntuales en espacios públicos a los proyectos estratégicos de escala intermedia. En realidad, tanto Berlín como Barcelona se apoyaban en las mismas fuentes: las teorías rossianas y las reelaboraciones de las escuelas italianas. A pesar de algunos abusos en la reproposición de las tramas históricas, hay que reconocer que el legado de esas experiencias ha sido decisivo en la recuperación de los espacios públicos y en el «elogio de la calle» que se ha impuesto en nuestra cultura urbanística,

10 Ignasi Solà-Morales, «Hacer ciudad, hacer arquitectura (1945-1993)», en Jean Dethier y Alain Guiheux (dir.), *Visiones Urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*, CCCB-Electa, Barcelona, 1994.

11 Peter Katz, *The New Urbanism. Toward an Architecture of Community*, McGraw-Hill, Nueva York, 1994.

12 Una reflexión reciente sobre grandes vías y grandes calles en Ricardo S. Lampreave, Javier

Monclús e Iñaki Bergera (eds.), *La Gran Vía de Zaragoza y otras grandes vías*, Lampreave, Madrid, 2011 (reseña de Carme Miralles-Guasch, «Zaragoza elogia la calle», en *Público*, 25.05.2011).

13 Javier Monclús, «International Exhibitions and Planning. Hosting Large-scale Events as Place Promotion and Catalysts of Urban Regeneration», en Javier Monclús y Manuel Guardia (eds.), *op.cit.*

14 Llätzer Moix, *Arquitectura milagrosa. Hazañas de*

*los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*, Anagrama, Barcelona, 2010.

15 Javier Monclús, *Exposiciones internacionales y urbanismo. El proyecto Expo Zaragoza 2008*, UPC, Barcelona, 2006.

16 Carlos García Vázquez, *Ciudad hojaldre. Visiones urbanas del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004.





TGB (Très Grande Bibliothèque) o Bibliothèque Mitterrand, de D. Perrault, 1996

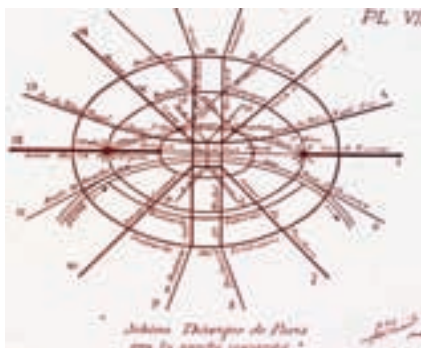
con el redescubrimiento de su vigencia y posibilidades de reinterpretación en nuestras ciudades<sup>12</sup>.

Otra variante de la cultura del proyecto urbano y el «urbanismo de los monumentos» de principios del siglo XX, resulta ahora especialmente actual por otros motivos, entre los cuales es destacable el de su asociación a estrategias de «promoción urbana» y la creciente importancia de la «economía simbólica», basada en la cultura, el turismo y el *marketing* urbano. El culturalismo arquitectónico da paso aquí a un «urbanismo cultural»<sup>13</sup> que también se asocia a los proyectos urbanos estratégicos, muy conscientes del poder de las imágenes urbanas. Más que nunca podemos encontrar conexiones con las estrategias recientes que confían en la capacidad de los edificios y proyectos ‘emblemáticos’ para producir efectos más o menos directos en la transformación urbana, lo que un periodista ha llamado «arquitecturas milagrosas»<sup>14</sup>. ¿Cuáles son las relaciones entre la «arquitectura monumental» de ese ciclo de principios del siglo XX y esas arquitecturas emblemáticas que proliferan desde los años 90 del pasado siglo hasta ahora? Desde distintas perspectivas, se apuntan sugerentes paralelismos y continuidades. Aunque también resultan obvias las diferencias entre el «urbanismo de los eventos» de la era industrial respecto a los que se despliegan en la «era de la globalización»<sup>15</sup>. Comparando la célebre Exposición colombina de Chicago de 1893 con la reciente

Exposición universal de Shanghái de 2010, no parece exagerado afirmar que la lógica del embellecimiento urbano del movimiento City Beautiful de principios del siglo XX, experimenta 100 años después solamente versiones renovadas, basadas en el espectáculo urbano y en el City Marketing a una nueva escala.

#### **EL URBANISMO FUNCIONALISTA Y EL PARADIGMA TECNOLÓGICO**

Si revisamos ahora «la ciudad de la tecnología», podremos encontrar diferentes momentos, ciclos y ecos a lo largo de todo el siglo XX. También aquí, a pesar de cierto esquematismo, nos puede ser útil la visión dual de Françoise Choay al referirse al modelo «progresista» y funcionalista, por oposición al «culturalista» y arquitectónico. Esa tradición puede verse, en cierto modo, como un auténtico paradigma tecnológico<sup>16</sup>. En la historiografía urbanística, una primera versión de ese tipo de urbanismo se encuentra en la «ciudad industrial» de Tony Garnier. Pero también en las visiones de Eugène Hénard y de otros urbanistas pioneros que trabajan en París y se centran en la remodelación del sistema viario, pero no ya con la lógica integradora del barón Haussmann, sino con un claro protagonismo de las técnicas de ordenación del tráfico, de los nudos viarios, de los distintos niveles en las infraestructuras de saneamiento y de transporte, etc.



Esquema teórico de París, de E. Hénard, 1906



Une ville contemporaine, de Le Corbusier, 1922

En paralelo, la nueva disciplina urbanística se basa en la imposición de la separación de funciones, el *zoning*, vinculado inicialmente a la sistematización de usos y tipologías de la edificación. Pero también con el prestigio de los modelos de producción taylorista<sup>17</sup> No es difícil inscribir en ese tipo de concepciones la posterior visión de la ciudad (y la arquitectura) como entidad funcional. Una ciudad que se basa en el complejo de infraestructuras recorre toda la tradición funcionalista, desde las primeras propuestas de la Ciudad funcional de Le Corbusier hasta las de los CIAM, sobre todo a partir de la Carta de Atenas. La fascinación por el mundo de las infraestructuras y de la movilidad basada en el automóvil está especialmente asociada a esa dimensión tecnológica del urbanismo y del proyecto urbano contemporáneo. Y el protagonismo de las infraestructuras que garantizan el funcionamiento correcto de la ciudad no es compensado por el de las otras tres funciones del urbanismo moderno. Podríamos inscribir en ese paradigma tecnológico y funcionalista las diversas versiones de la «ciudad del automóvil», la ciudad de las infraestructuras

de transporte o la «ciudad de la infinita movilidad» a la que alude Peter Hall. Ahí estarían también las visiones de H.G. Wells, o la realidad de las ciudades norteamericanas desde los años 1930, o de casi todas las ciudades entre los años 1950 y 1960.

Quizá la manifestación más espectacular de esa fascinación por la tecnología y las nuevas posibilidades ofrecidas por la introducción del automóvil en la ciudad sea la del pabellón de la Exposición internacional de Nueva York de 1939, en el que se mostraba la ciudad del futuro, basada en la horizontalidad y la movilidad del creciente tráfico motorizado. Allí se prefiguraba la ciudad descentralizada y democrática (*democracy*) que debería ser una realidad ¡en 2039! *Futurama* mostraba el futuro de las ciudades, lógicamente en la visión de General Motors<sup>18</sup>. En ese clima de entusiasmo automovilístico, no es casual que en los tratados de urbanismo la circulación se convirtiera en tema protagonista, como en el libro de Josep Lluís Sert *Can Our Cities Survive?*<sup>19</sup>

Otros ejemplos de ese urbanismo funcionalista y tecnológico, centrado en las nuevas condiciones creadas

17 Thilo Hilpert, *La ciudad funcional. Le Corbusier y su visión de la ciudad* [1978], IEAL, Madrid, 1983.

18 Ricardo S. Lampreave, «El futuro ya fue. *Futurama*, el pabellón de Geddes en la Exposición Universal de 1939», en *Lars* nº 14, 2009, pp. 54-61.

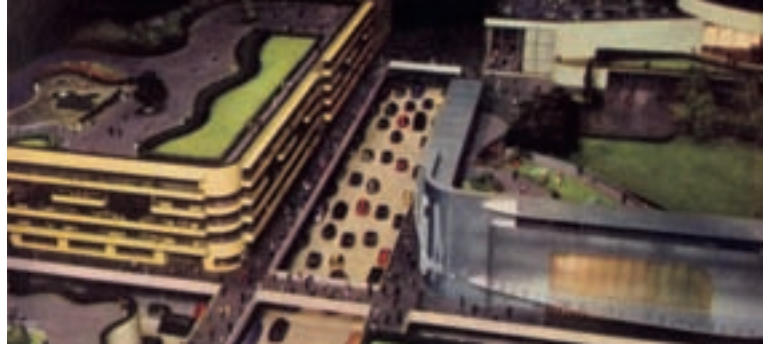
19 Josep Lluís Sert, *Can Our Cities Survive? An ABC*

*of Urban Problems, their Analysis, their Solutions*, Harvard University Press, Cambridge, 1942 (vers. cat. *Poden sobreviure les nostres ciutats?*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1983.

20 Reyner Banham, *Archigram*, Centre Georges Pompidou, París, 1994.

21 AA VV, *Eurallie: the making of a new city center: Koolhaas, Nouvel, Portzamparc, Vasconi, Duthilleul, architects*, Espace Croisé, Basilea, 1996.

22 Gabriel Dupuy, *L'urbanisme des réseaux. Théories et méthodes*, Armand Colin, París, 1991.



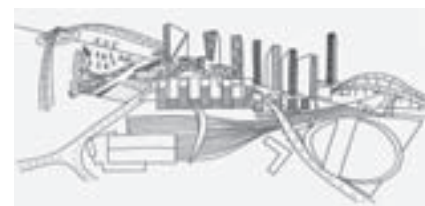
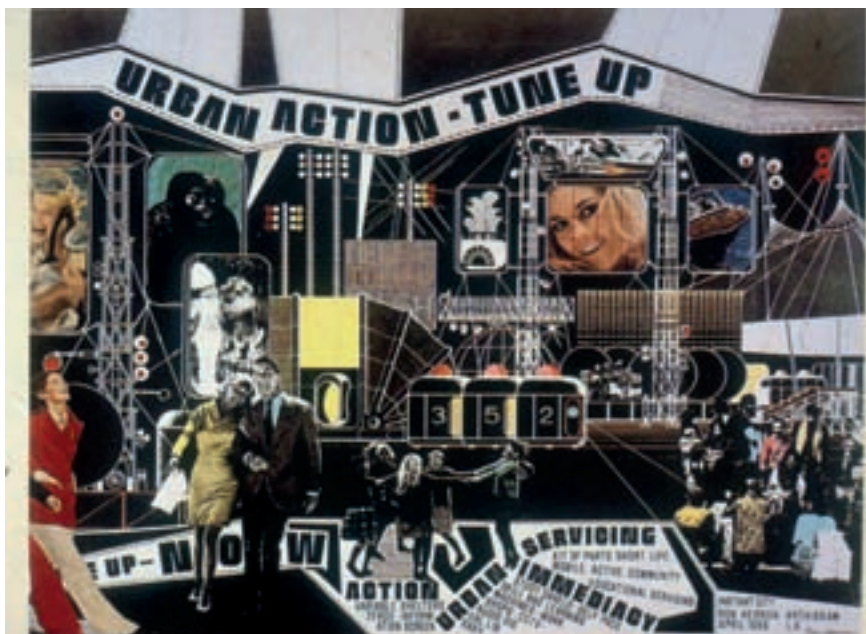
La ciudad del futuro: detalle de *Futurama*, el pabellón de General Motors en la Exposición Internacional de Nueva York de 1939

por el desarrollo del tráfico en las ciudades, se concretan en diversos proyectos, manifiestos e informes que sitúan en primer plano la cuestión de la movilidad. Como el conocido e influyente *Traffic in Towns*, de Colin Buchanan (1963), una aproximación que reconocía la potencialidad del automóvil, aunque también advertiera de los problemas que ocasionaba y propusiera medidas correctoras concretadas en las famosas «áreas ambientales». Una metodología que, por cierto, resulta perfectamente vigente, como muestra su aplicación, con variantes sucesivas y con éxito creciente en numerosas ciudades que se plantean la racionalización del tráfico urbano. En la cultura arquitectónica y urbanística proliferan las propuestas que, en su crítica a la primera tradición moderna, plantean un paso más allá en las concepciones tecnologistas: desde las visiones del Team X (CIAM X, 1959) a las del grupo Archigram o los metabolistas, se confía en las megaestructuras, la prefabricación masiva de artefactos, incluyendo la vivienda, al modo de la producción seriada del automóvil, etc. Unas visiones cuya actualidad no es probablemente ajena a la visión optimista basada en la potencialidad de las infraestructuras, la movilidad, el poder de decisión del usuario, etc.<sup>20</sup>

Podríamos referirnos a distintas versiones actuales de ese urbanismo basado en el protagonismo de las infraestructuras. Resultan emblemáticos proyectos de piezas urbanas en torno a estaciones intermodales, como

el de Euralille de OMA. De nuevo, más que los detalles concretos de un proyecto condicionado por el intercambiador de transporte, interesa destacar la aceptación del incesante incremento de la movilidad individual o colectiva y el optimismo tecnológico en el discurso de Rem Koolhaas, quién, a diferencia de las aproximaciones propias del paradigma morfologista, muestran las ventajas del protagonismo de las infraestructuras en la ciudad contemporánea<sup>21</sup>. O bien el de los que se plantean, de forma realista, la reconversión del urbanismo de las zonas en un «urbanismo de las redes», tal como le denomina Gabriel Dupuy<sup>22</sup>.

También resultan significativos otros proyectos que tratan de dar respuesta a los retos de la necesaria renovación de la base económica de las ciudades confiando en la capacidad de la nueva economía para cambiar radicalmente espacios urbanos obsoletos, infrautilizados o en desuso. Se trata de «entornos de innovación» que se plantean, generalmente, sobre esos tejidos y que generan los llamados «distritos digitales», como el Digital Hub de Dublín, o como otros análogos (en San Francisco, en Singapur o en Barcelona) que resultan especialmente ilustrativos de la capacidad de esas aproximaciones para la renovación y revitalización urbana. En esos ejemplos paradigmáticos se experimentan estrategias de respuesta a una compleja economía urbana que, a la vez, pretenden la revitalización y reciclaje de esos vacíos urbanos o de barrios obsoletos, generalmente postindustriales.



Euralille, esquema del Master Plan, de OMA/R. Koolhaas, 1989

Instant City, de Archigram, 1969

### TRADICIÓN ORGANICISTA Y PARADIGMA PAISAJÍSTICO-AMBIENTAL

Menos sistematizada por los analistas, es posible considerar también una «tercera tradición» o ‘modelo’, algo menos presente en la crítica y en el debate urbanístico. Un modelo que, en cierto modo, desemboca en un auténtico paradigma que tendría que ver con las relaciones entre ciudad y naturaleza. Según el enfoque adoptado, podríamos centrarnos en la tradición paisajística, pero atendiendo especialmente a una versión más interesada en la dimensión ecológica y ‘ambientalista’. En el esquema referido de Choay, la autora añadía un «modelo naturalista» a los dos principales, el funcionalista y el «culturalista». Sin embargo, una acepción más amplia de las propuestas

más atentas a la sensibilidad por la naturaleza y al paisaje, permitiría incluir ahí otras visiones ‘paisajísticas’ y ‘ecológicas’, las que hunden sus raíces en la formulaciones de la Ciudad Jardín, en las realizaciones paisajísticas norteamericanas, en los sistemas de parques de Olmsted, o en los suburbios modélicos ingleses y norteamericanos. O en todo un conjunto de modelos de organización urbana basados en anillos verdes, cuñas verdes, corredores, etc. que van desde Howard a Eberstadt, a Abercrombie y muchos otros. Modelos y esquemas que, a principios del siglo XXI desarrollan los formulados un siglo antes<sup>23</sup>.

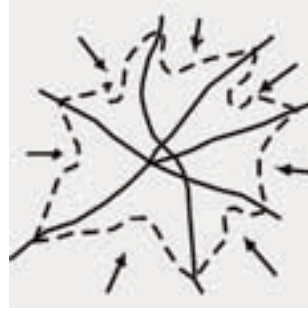
En paralelo, resulta destacable la tradición del organicismo y del «regionalismo ecológico» de Patrick Geddes o de Lewis Mumford y de la Regional Planning Association

23 Marco Amati (ed.), *Urban Green Belts in the Twenty-first Century*, Ashgate, Londres, 2008.

24 Mark Luccarelli, *Lewis Mumford and the Ecological Region: The Politics of Planning*, Guildford Publications, Nueva York, 1995.

25 Virginio Bettini, *Elementos de ecología urbana* [Einaudi, Turin, 1996], Trotta, Madrid, 1998.

26 Ian L. McHarg, *Design with nature*, Natural History Press, Garden City, Nueva York, 1969 (ed. cast. *Proyectar con la naturaleza*, Gustavo Gili, Barcelona-México DF, 2000).



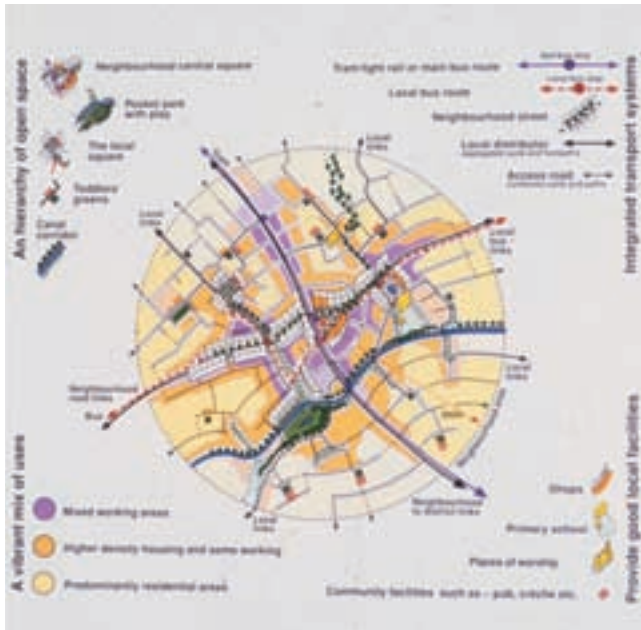
The Great Valley, de I.L. McHarg, 1969

Diagramas y modelos organicistas, de P. Geddes, 1915, y K. Lynch, 1981

(RPAA)<sup>24</sup>. En esas aproximaciones se pueden inscribir numerosas visiones medioambientalistas posteriores, incluidas las más recientes relacionadas con la ecología urbana. Aunque no siempre se reconocen las deudas, resulta significativo el redescubrimiento de Mumford por cierto ecologismo, a pesar de su consideración general como uno de los padres de la planificación regional de base ambientalista<sup>25</sup>. Quizá una de las líneas más solventes en esa tradición sería la del «Paisajismo ecológico», el Ecological Landscape Planning de Ian McHarg y la escuela de Filadelfia. Una aproximación que corresponde a la nueva sensibilidad paisajística y medioambiental, pero a la vez prolonga la tradición norteamericana, y que tendría su manifestación paradigmática en el libro *Diseñar con la Naturaleza* de McHarg (por cierto, con prólogo de Mumford)<sup>26</sup>.

Muy relacionada con esa tradición paisajística y ecológica, pero centrada en la revitalización de los centros urbanos compactos de las ciudades norteamericanas, hay que referirse a las visiones de Jane Jacobs. Como en el caso de Mumford, la vigencia creciente del discurso

de Jacobs no es ajena a la nueva sensibilidad por la ciudad compacta o por la sostenibilidad urbana. Por supuesto, la palabra sostenibilidad no aparece en el libro más conocido de la autora *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Sin embargo, como señala Fariña, si tratamos de resumir sus propuestas para la ciudad veremos la extraordinaria coincidencia con los criterios que todos consideran fundamentales para avanzar hacia ciudades más sostenibles (o menos insostenibles): mezcla de usos, variación en las tipologías edificatorias, densidades que permitan mantener una vida urbana digna de ese nombre o calles frecuentadas. Efectivamente, Jacobs interpretaba las ciudades como seres vivos y como ecosistemas. Sugirió que con el tiempo, los edificios, calles y barrios funcionan como organismos dinámicos, cambiando en respuesta a cómo la gente interactúa con ellos. Explicó cómo cada elemento de una ciudad —las aceras, parques, barrios, gobierno, economía— podría interpretarse de forma análoga a la de los ecosistemas naturales. No es, por tanto, casual, su recuperación reciente por los que consideran esas con-



Diagramas de ciudad compacta (R. Rogers, 1999)

diciones 'orgánicas' y, especialmente, la mezcla de usos de la ciudad, como un aspecto crucial para el desarrollo económico y urbano<sup>27</sup>.

Los motivos de la renovada sensibilidad hacia la naturaleza y la progresiva adopción de estrategias con incidencia urbanística que están en la base de la recuperación de la tradición paisajística y ambiental resultan suficientemente conocidos: la crisis ambiental que comienza a diagnosticarse en la década de los sesenta,

la crisis del petróleo (setenta), la Conferencia de Estocolmo (1972), el Informe Brutland (1987) y el concepto de «desarrollo sostenible», el *Libro Verde sobre el Medio Ambiente Urbano* (1990), el modelo de la «ciudad compacta», etc. En paralelo, la crítica arquitectónica también redescubre el interés de ciertos proyectos realizados bajo principios muy próximos a la ecología ya en los años sesenta del siglo XX<sup>28</sup>. Interesa aquí reconocer los esfuerzos de algunos equipos que han tratado de sistematizar los principios de ese renovado paradigma paisajístico y ambiental. Entre ellos, destaca el llamado *Libro blanco del urbanismo británico*, un documento dirigido por Richard Rogers por encargo del Department of the Environment, en el que se encuentran sintetizadas las guías para la intervención en las ciudades inglesas de principios del siglo XXI<sup>29</sup>. Todas esas iniciativas y visiones se contraponen a la deriva expansiva, despilfarradora e insostenible del crecimiento urbano reciente (especialmente en las ciudades españolas). Por eso resulta estimulante comprobar el avance de un nuevo urbanismo paisajístico con profunda sensibilidad ecológica en un contexto tan complejo como el actual. Recientemente, se ha tratado de sistematizar las concepciones referidas al «Urbanismo ecológico» o «Ecourbanismo». Una etiqueta que recoge la propuesta de una nueva aproximación holística al proyecto de la ciudad, donde es posible conciliar ecología y urbanismo, trabajando múltiples escalas de manera pluridisciplinar. Aproximación relativamente innovadora, pues podemos comprobar las conexiones con la tradición del Paisajismo ecológico. De todos modos, el «Ecourbanismo» representa a la vez una

27 Jane Jacobs, *Muerte y vida de las grandes ciudades* [*The Death and Life of Great American Cities*, Vintage Books, Nueva York, 1961], Península, Madrid, 1967; y José Fariña, «Jane Jacobs, destellos de sostenibilidad», en <http://www.pps.org/articles/jjacobs-2/>, 2009.

28 Episodios como el del barrio Byker, en Newcastle, de Ralph Erskine (1969-75), con atención especial a la calidad de los espacios urbanos intermedios; pero también numerosas experiencias, sobre todo

en barrios del norte de Europa, de Lucien Kroll, Jørn Utzon, James Stirling, Herman Hertzberger (Alfonso Vegara y Juan Luis de las Rivas, *Territorios inteligentes*, Fundación Metrópoli, Madrid, 2004).

29 Richard Rogers, *Ciudades para un pequeño planeta*, G.Gili, Barcelona, 2000; Department of the Environment, Transport and the Regions (Richard Rogers coord.), *Towards an Urban Renaissance. Final Report of the Urban Task Force*, Spon, Londres, 1999.

30 Grahame Shane, «The emergence of Landscape

Urbanism», en *Harvard Design Magazine*, 2003; Mohsen Mostafavi y Gareth Doherty (eds.), *Ecological Urbanism*, Harvard University, 2010; Iñaki Ábalos, «El Laboratorio de Técnicas y Paisajes Contemporáneos. Balance de una experiencia de cinco años», en *Arquitectos* nº 180, *Estrategias de formación*, 2007.  
31 José Fariña y José Manuel Naredo (dirs.), *Libro blanco de la sostenibilidad en el planeamiento urbanístico español*, Ministerio de la Vivienda, Madrid, 2010.



Landschaftspark  
Duisburg-Nord,  
IBA Emscher Park,  
1989-1999

crítica y una evolución en otros términos del *landscape urbanism* propuesto hace una década, multiplicando las líneas de pensamiento disponibles sobre la ciudad contemporánea, incluyendo en su discurso lo ecológico, lo económico y lo social, para ampliar los marcos conceptuales de la disciplina y visualizar futuros escenarios alternativos<sup>30</sup>.

Un poco por todas partes, se imponen los planes y proyectos de regeneración, revitalización y reciclaje de nuevos paisajes urbanos, especialmente en las nuevas periferias, pero también en las interiores, en los bordes periurbanos o en extensos territorios obsoletos de la era de la industrialización. Las últimas IBAs alemanas, desde la de Emscher Park 1989-99 (probablemente la más emblemática y significativa en la imposición del paradigma ecourbanístico paisajístico) a la próxima IBA Hamburgo 2013, van en esa dirección del paisajismo ecológico y ambiental. Visiones que consideran los ecosistemas urbanos y territoriales, con especial atención a los consumos energéticos y a su racionalización mediante sistemas de transporte sostenibles, de tratamiento de residuos, etc., por lo que resulta razonable la adopción de esas denominaciones «ecourbanísticas», aunque tengan aún un largo camino para su efectiva aplicación.

El riesgo de interpretaciones globales como la que efectuamos es, por supuesto, el de una excesiva generalización, en la que pueden minimizarse las diferencias

obvias entre ciudades y contextos nacionales. No obstante, a pesar de esos desfases, se aprecia una voluntad de avanzar y una progresiva imposición de este último paradigma. Un ejemplo, que puede parecer menor pero que resulta muy significativo, es la publicación del *Libro Blanco de la sostenibilidad en el planeamiento urbanístico español* (2010) a cargo de un equipo dirigido por el arquitecto-urbanista José Fariña y el economista José Manuel Naredo<sup>31</sup>. Un hecho muy destacable porque constituye una aportación rigurosa y sintética, con el enunciado de una serie de principios y criterios que podrían servir de guía para la puesta en marcha de estrategias efectivas de regeneración y reciclaje de las ciudades españolas.

#### PROYECTOS INTEGRADOS Y PARADIGMAS.

##### BARCELONA Y ZARAGOZA COMO EJEMPLOS

Disponemos, por tanto, de un extenso repertorio de experiencias y referentes asociadas a cada una de esas tres tradiciones. Podemos ahora volvernos a preguntar sobre la vigencia y compatibilidad de cada uno de los correspondientes paradigmas. En el cuadro del principio se incluyen algunos episodios que pueden resultar indicativos de su importancia relativa. La cultura del proyecto, con énfasis en los espacios públicos urbanos, sería una de las líneas más marcadas en las estrategias recientes de casi todas las ciudades europeas y, en particular, españolas. Las nuevas infraestructuras se desarrollan en paralelo y son responsables del salto de escala de nuestras ciudades, con rondas viarias, estaciones intermodales, etc. Pero resulta destacable el avance del último paradigma, el paisajístico y ambientalista, donde podríamos situar algunas de las intervenciones más renovadoras, destacando las que tienen que ver con una nueva concepción de los espacios verdes públicos: intervenciones en frentes litorales y fluviales, corredores verdes, anillos verdes, etc.

En síntesis, podemos recapitular y comprobar aquí la plena vigencia, coexistencia y compatibilidad de esos paradigmas o modalidades de intervención urba-



Barcelona, maqueta del Plan Especial de la Villa Olímpica, 1984-87

Barcelona, proyectos estratégicos, 2004

nística. Sin embargo, es posible decir que ya no es suficiente ni puede darse la primacía del proyecto arquitectónico entendido como proyecto urbano<sup>32</sup>. La visión morfologista ha producido buenos resultados y el urbanismo cualitativo de los espacios públicos es una buena muestra de ello. Pero otras intervenciones muestran un entendimiento más complejo de los procesos urbanos. Así, se evidencia el peso creciente de un urbanismo paisajístico, que va más allá del «retorno del paisaje» que Ascher detecta en las recientes estrategias urbanísticas. Algunos ejemplos actuaciones y propuestas desarrolladas en ese ámbito en dos ciudades españolas resultan, también, ‘paradigmáticas’. Los casos de Barcelona y Zaragoza pueden servir para aproximarnos y valorar la naturaleza de las estrategias que caracterizan esas formas de intervención urbanística, que se plantean a varias escalas y se desarrollan con distintos instrumentos. Lo

cual no debe hacernos olvidar que se trata de estrategias y proyectos relativamente singulares, en un contexto de gran expansión urbana y suburbana, de imposición de modelos de «ciudad dispersa», con la emergencia de las «nuevas periferias» que están transformando por completo la realidad urbana de las ciudades españolas<sup>33</sup>. Un contexto en el que ha tenido un peso excesivo la tendencia a renovar la ciudad asociada a la lógica de la espectacularización urbana y donde algunos proyectos de gran calidad contrastan con la proliferación de actuaciones y periferias banales en un paisaje cada vez más estandarizado<sup>34</sup>.

En Barcelona, las actuaciones que van desde los proyectos previos a los Juegos Olímpicos de 1992 hasta el Forum de las Culturas de 2004, han dado lugar a intensos debates sobre la naturaleza y vigencia de un modelo urbanístico de gran influencia en otras ciudades europeas,

32 José María Ezquiaga, «Cambio de estilo o cambio de paradigma? Reflexiones sobre la crisis del planeamiento urbano», en *Urban* nº 2, 1998.

33 Un proceso que ha dado lugar a algunas visiones críticas sobre el abuso de la terminología de la sostenibilidad y sobre la insuficiencia de un «urbanismo sostenible limitado a mejorar la eficiencia energética de los edificios», en Remando Gaja, «Urbanismo ecológico, ¿sueño o pesadilla?», en *Revista Internacional de Sostenibilidad, Tecnología y Humanismo* nº 3, 2008.

34 Francesc Muñoz, *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

35 Distintas interpretaciones del «modelo Barcelona» en: Josep Maria Montaner, «Els models Barcelona», en AAVV, *Barcelona 1979/ 2004. Del desenvolupament a la ciutat de qualitat*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1998; Javier Monclús, «El ‘modelo Barcelona’ ¿Una fórmula original? De la ‘reconstrucción’ a los proyectos urbanos estratégicos (1997-2004)», en *Perspectivas Urbanas/Urban Perspectives*, octubre 2003, vol 18, nº 4, [www.etsav.upc.es/urbpersp](http://www.etsav.upc.es/urbpersp); Horacio Capel, *El modelo Barcelona: un examen crítico*, Serbal, Barcelona, 2005; Jordi Borja, *Luces y sombras del urbanismo de Barcelona*, UOC, Barcelona, 2009.

36 «En plena crisis económica, Barcelona apostó entonces por dignificar los barrios periféricos y mejorar la calidad de vida de sus habitantes, y ello no se hizo con costosas operaciones urbanísticas, sino con la sensibilidad de una microcirugía urbana que pretendía unir más que segregar, y que dio valor a la vivienda como espacio privado y a las plazas y calles como espacios de libertad», en Judit Carrera, *El País* (ed. cat), 9 julio 2011.

37 AA VV, *Barcelona. La segona renovació*, Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona, 1996.

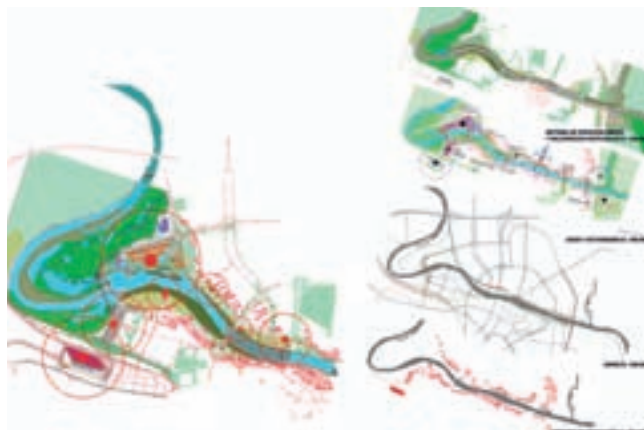


hasta el punto de convertirse en un auténtico ‘modelo’ internacional, sobre todo en la década de los ochenta y primeros noventa. El «modelo Barcelona» puede interpretarse en dos tiempos, con un periodo exitoso, de protagonismo de las intervenciones públicas hasta los Juegos, al que habría sucedido otra fase, a finales del siglo pasado, de ‘dispersión de modelo’, más subordinado a la lógica del mercado y la globalización<sup>35</sup>. A pesar de algunas diferencias, diversos analistas comparten un diagnóstico crítico sobre el éxito y decadencia del «modelo Barcelona». Para Judit Carrera, por ejemplo, el éxito fue «el resultado conjunto del salto cualitativo de las infraestructuras olímpicas y el respeto hacia unos espacios públicos que, como lugares compartidos, se convertían en el epicentro de las aspiraciones democráticas de los barceloneses». La decadencia, en cambio, vendría asociada a la consolidación de la globalización en la década de los noventa, con la llegada del turismo de masas y la inmigración, así como a las sustanciales transformaciones a escala metropolitana. En lugar de responder con una renovación profunda de las políticas urbanas, «la ciudad se instaló en la autocontemplación y la copia repetitiva del modelo, sin tomar conciencia de que su entorno se había transformado de manera radical»<sup>36</sup>.

De todos modos, en ese proceso resulta destacable el protagonismo de los espacios públicos, tanto en las intervenciones destinadas a la recuperación de vacíos urbanos o del frente litoral, como en las operaciones de renovación, rehabilitación y revitalización de diversas áreas, centrales y periféricas, especialmente en algunos barrios en proceso de degradación de las «periferias interiores» (como en el barrio de La Mina). Se trata, por tanto, de un conjunto de actuaciones que muestra el paso del «paradigma morfologista» a los proyectos estratégicos de escala intermedia (en las áreas de nueva centralidad), a la utilización de nuevos instrumentos dirigidos a la reconversión de áreas obsoletas en nuevos distritos para la innovación (como el 22@) y a operaciones vinculadas a renovadas estrategias paisajísticas y ambientales (como la regeneración del río Besós)<sup>37</sup>.



Zaragoza, sistema de espacios libres en el Plan de riberas del Ebro, 2001



Zaragoza, estrategia del Plan de riberas del Ebro y Expo 2008, 2003



Zaragoza, Plan director del recinto Expo y entorno, 2003



Maqueta

En el caso de Zaragoza, el salto de escala se produce en paralelo a la llegada del tren de alta velocidad y a la Exposición internacional de 2008. Asociadas a esos dos «grandes proyectos estratégicos» destacan otras operaciones acompañadas de diversas actuaciones ‘menores’ o de «microuurbanismo». En particular, las vinculadas al auténtico *leitmotiv* de la Expo: la recuperación de las riberas del Ebro, concebida como una operación



Zaragoza, vista del frente fluvial de Ranillas, 2008



Vista de las riveras

de regeneración urbanística y ambiental, así como su asociación a una serie de actuaciones en el sistema de espacios verdes públicos a partir de la recuperación de otros frentes fluviales (Huerva, Gállego, Canal). Un solo dato puede ser suficientemente indicativo de los cambios inducidos en lo que se refiere al salto de escala en el sistema de espacios libres: la duplicación de la superficie destinada a parques urbanos (de unas 250 a cerca de 500ha)<sup>38</sup>. Todas esas operaciones, junto a otras de construcción de infraestructuras (Rondas viarias en particular) sólo fueron posibles al haberse incluido en el Plan de Acompañamiento de la Expo<sup>39</sup>. Lógicamente, la resaca de la Expo y la crisis desatada tras la misma (Lehman Brothers quebró al día siguiente de la clausura de la Expo) ha tenido como consecuencia el retraso de los procesos de reconversión planificada del conjunto

en parque empresarial y cultural. Sin embargo, la apropiación ciudadana del espacio público de las riveras del Ebro y del Parque metropolitano a raíz de la Expo constituye una demostración suficiente de la capacidad catalizadora del evento, que tuvo un impacto considerable mucho más allá del recinto.

En esa secuencia de líneas de actuación podemos inscribir la propuesta del Anillo Verde. Un anillo que ya se había planteado a mediados del siglo xx (en los planes urbanísticos de postguerra (Anteproyecto de Ordenación General 1948 y Plan 1957), como «cinturón verde», pero que entonces era concebido como límite al crecimiento urbano y no tanto como elemento vertebrador del sistema de espacios libres en toda la ciudad, auténtica «estructura verde», comparable a la que se desarrolla en muchas otras ciudades europeas.

38 José Carlos Arnal, Félix Asín y Jesús Blanco (coords.), *Atlas de la ciudad. Zaragoza 2009*, Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 2009.

39 Javier Monclús, *Exposiciones internacionales y urbanismo, op. cit.*; ídem (coord.), *El urbanismo de la Expo. El plan de acompañamiento*, Expoagua-ACTAR, Zaragoza, 2008.

40 Carlos Ávila y Javier Monclús, «El anillo verde,

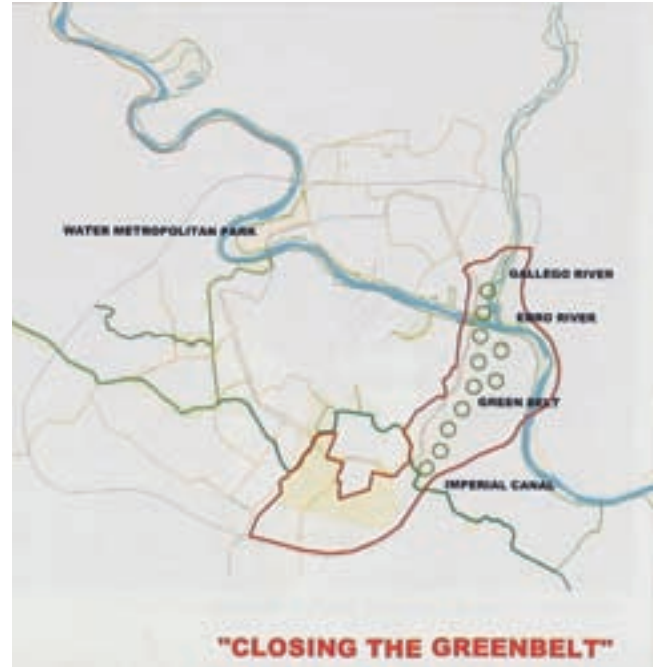
vertebrador del sistema de espacios libres», en Javier Monclús (coord.), *El urbanismo de la Expo, op. cit.*

41 Un resumen de los trabajos se encuentra en un número monográfico de la revista del Colegio de Arquitectos de Aragón: Javier Monclús, «Tres talleres urbanísticos para repensar el Este de Zaragoza», y Pablo de la Cal, «...y ahora el Este», una nueva apuesta de los Arquitectos», en *Z Arquitectura* nº 14-15, 2010.

42 Javier Monclús (dir.), Pablo de la Cal, Carlos Ávila, M.A. Jiménez, C. Martí y colabs., *Guías de integración urbanística y paisajística. Orla Este de Zaragoza*, Universidad de Zaragoza-Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 2011. Los documentos de síntesis pueden consultarse a través de varios enlaces en: [http://eina.unizar.es/docs/urbanismo/pdf/separata\\_1\\_sintesis\\_del\\_proyecto.pdf](http://eina.unizar.es/docs/urbanismo/pdf/separata_1_sintesis_del_proyecto.pdf).



Anillo Verde de Zaragoza, esquema general, 2008



Propuesta de 'cierre' del Anillo Verde, 2008

En Zaragoza, la concepción del Anillo Verde se concreta en un trazado de unos 30km de longitud, mediante la conexión de los tramos urbanos del Ebro con los del Canal Imperial de Aragón, a través de la reconversión de una antigua línea ferroviaria en un sistema lineal de espacios públicos (o «corredor verde», con denominación un tanto excesiva). Un proyecto que podría ser bastante más ambicioso si se consiguiera su 'cierre' por el Este, ahora todavía en forma de conexión verde limitada<sup>40</sup>.

Por último, podemos aludir a los estudios previos para la intervención en la Orla Este de Zaragoza. Se trata todavía de propuestas no aprobadas y en fase de debate, pero que resultan indicativas de las orientaciones que interesan ahora en un urbanismo posible y deseable. En primer lugar, porque surgen de diversas entidades y con lógicas diferentes, aunque convergentes: Colegio de Arquitectos<sup>41</sup>, Consorcio Expo, Universidad. Se trata de las *Guías de integración urbanística y paisajística para el*

*Este de Zaragoza*<sup>42</sup>, concebidas con la intención de ampliar esas estrategias, «cerrar el Anillo Verde» en el Este y «abrir los barrios al medio agrícola y natural». Las Guías se plantean con unas concepciones bastante diferentes a las tradicionales en lo que se refiere a los parques de borde o transición periurbana (entre el espacio urbano y el agrícola o natural). Aunque la renovación conceptual no es suficiente y resulta necesaria la elaboración de otros documentos técnicos que desarrollen las Guías y permitan gestionar y resolver la compleja problemática propia de los ámbitos periurbanos (plan especial, proyectos de urbanización...). Como también es imprescindible una auténtica participación ciudadana, así como una decidida voluntad política para abordar los problemas de probable deterioro social y ambiental o del proceso de abandono de los espacios de 'huerta', y también para aprovechar las oportunidades que ofrecen esas situaciones de transición y de proliferación de vacíos urbanos para regenerar esa parte de la ciudad.



Guías de integración urbanística y paisajística, propuesta general, 2011

Tanto en Barcelona como en Zaragoza (y aunque de distintas formas en otras muchas ciudades) es posible comprobar cómo la reconsideración de los «nuevos espacios verdes» y su potencial papel vertebrador del crecimiento urbano constituye hoy en día un aspecto central de las nuevas formas de intervención urbanística, si bien se aprecia la necesidad de renovación de los instrumentos tradicionales del planeamiento urbanístico. En cualquier caso, la progresiva imposición de instrumentos más ágiles se manifiesta en la proliferación de todos esos nuevos documentos que inciden en los procesos urbanos: planes verdes, planes directores de espacios libres, directrices, anillos verdes, guías paisajísticas, planes especiales, etc. Y no es casual que todos ellos se inscriban en el renovado paradigma urbanístico y ambiental.

Una de las conclusiones que pueden extraerse de un repaso por las tradiciones y paradigmas como el que se ha efectuado, es la coexistencia de distintas aproximaciones y paradigmas urbanísticos. Pues la capacidad de la arquitectura, como la de la tecnología, para las transformaciones urbanas en distintas dimensiones, está fuera de toda duda. A pesar de la aceleración de los procesos urbanos, las ciudades utilizan estrategias que nunca parten de cero y que no llegan a estandarizarse del todo. Pero otra conclusión es que, dentro de ese eclecticismo conceptual y metodológico, el paradigma paisajístico y ambiental tiende a imponerse en un contexto de crisis y de creciente insostenibilidad de nuestras ciudades. Y que las posibilidades de integración y transversalidad resultan superiores si se efectúan desde el nuevo urbanismo paisajístico y ecológico.

43 Juhani Pallasmaa, *Una arquitectura de la humildad*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2010.

co que aborde, al mismo tiempo, cuestiones que importan de cara a la sostenibilidad como son la accesibilidad, la calidad de los espacios públicos, la densidad o la mezcla de usos. Y que sea capaz de gestionar los procesos urbanos y el paisaje de forma menos insostenible.

En el fondo, lo que deducimos es que la renovación sustancial del urbanismo que demanda la situación actual de crisis urbana, económica y ambiental, no puede producirse sin tener en cuenta las aproximaciones que, desde los inicios del urbanismo moderno, buscan la reconciliación de los procesos urbanos con la Naturaleza. Si, como dice Juhani Pallasmaa<sup>43</sup>, el intercambio y la ‘colaboración’ con el pasado forman parte de la visión de futuro de la arquitectura, eso es tanto o más cierto en el campo del urbanismo, que debe replantearse en forma de proyectos integrados entre las visiones propias del paradigma arquitectónico y el renovador ecourbanismo paisajístico.



Guías de integración urbanística y paisajística, Parque del Este, 2011

# La arquitectura como integración

En el frontispicio de la convocatoria de este curso se afirma que la arquitectura, por definición, es «una profesión abierta, que trabaja en colaboración con otras disciplinas». En consecuencia, la formación del arquitecto, o como ahora se dice, el aprendizaje de la arquitectura está abocado a basarse en la complejidad disciplinar y a ejercitar la transversalidad como ejercicio permanente que el arquitecto debe dominar si quiere alcanzar resultados en las misiones que la sociedad le demanda. No se trata, pues, de adquirir tan solo las habilidades específicas de un oficio, o los recursos científicos y técnicos que capacitan para resolver determinados objetivos establecidos, sino que en la arquitectura se integran parámetros y dimensiones heterogéneos cuya integración se produce en un proceso holístico, en el que se persigue no la simple suma de soluciones parciales, sino la creación de una respuesta integral a requerimientos plurales.

Otra reflexión de partida con Marc Wigley, quien rememora el sentido darwiniano de la arquitectura, y afirma que «la especie arquitectónica sólo puede sobrevivir si exhibe una biodiversidad de formas y un provisiónamiento constante de mutaciones que provean de

una agilidad a las condiciones cambiantes del entorno»<sup>1</sup>. Comparto la selección de los tres referentes disciplinares (arquitectura, paisaje y urbanismo) que, como ramas de un árbol, se enlazan en el concepto de los proyectos integrados. La integración proyectual se viene utilizando frecuentemente referida a las coordenadas técnicas, se trate del modelo integrado con información para la construcción, o al modelo integrado de programación y de eficiencia de costes económicos.

Si los arquitectos se suelen sentir atraídos por términos procedentes de otras ramas de la ciencia, la sociología o la filosofía, también el sentido y la fuerza de las palabras propias de la disciplina arquitectónica, son recogidas por otras profesiones, por otros campos de conocimiento. Proyecto, palabra esencial que se ha extendido a todo el desarrollo científico. Como estética o restauración se utiliza en actividades ajenas al convencional entendimiento artístico. El propio término arquitectura se ha instalado, por ejemplo, en la informática. Son términos que han devenido polisémicos. No es una apropiación de la integridad de su significado, sino del valor añadido que otorga su precisión y eficacia semántica. Por

1 Anthony Burke y Therese Tierney (eds.), *Network Practices. New Strategies in Architecture and Design*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 2007.

2 Miguel Ángel Barreto, «La interdisciplina en el abordaje académico del hábitat social informal: Fundamentos, líneas de acción y obstáculos a partir

de la carrera de arquitectura», en *Revista INVI* nº 56, Santiago de Chile, mayo 2006, pp. 16-30.

consiguiente, no se trata de caer en el falso juego dialéctico de su sentido competencial, ni mucho menos de pertenencia, sino asumir que en esas prácticas y usos se revela la pluralidad de miradas, interpretaciones y proposiciones posibles ante hechos determinados, realidades constatables, que requieren respuestas y soluciones. Es la manifestación elocuente de la dimensión pluridisciplinar que opera en el reconocimiento del medio físico y en su transformación.

Arquitectura, es nuestro concepto central histórico, urbanismo el concepto central contemporáneo, paisaje es un concepto central actual. A los tres hemos de referirnos, junto a los que debe aparecer un cuarto término, patrimonio, en tanto que piedra de toque respecto a la estima que demos o no al resultado de la acción integrada del proyecto, en tanto que hecho cultural.

La diversidad de las miradas ha permitido reconocer aspectos de la realidad que la institución arquitectónica no contemplaba. La bifurcación de la arquitectura y la ingeniería es paradigmática. Pero son muchos las consideraciones que se pueden hacer al respecto. La arquitectura y la geografía, la arquitectura y la arqueología, la arquitectura y la sociología, la arquitectura y la economía, etc. No hay rama del saber, de las ciencias humanas y sociales, de las ciencias y técnicas tradicionales o avanzadas, que no sean susceptibles de

ser apreciadas por la arquitectura, que lo hayan sido o que lo puedan ser.

Dentro de este reconocimiento de la dimensión multi e inter disciplinar en el horizonte proyectual se visualizó el hábitat social «informal», a partir de su inicial abordaje académico desde la sociología. Y dentro de ese proceso, en que medida el debate sobre la pobreza ocurrido en la décadas finales del siglo pasado en América Latina, trajo consigo cambios significativos en los enfoques oficiales, dado que resultaba imprescindible integrar los aspectos de la determinación física, antes pasados por alto. Consecuentemente, en las escuelas de arquitectura se ha ido produciendo la incorporación de ese aspecto de la realidad urbana. La «pobreza» pasó de tomarse como un «estado», en una concepción unidimensional, a estimarse como un proceso, en una concepción multidimensional (Programa Hábitat formulado en la Segunda Conferencia de las Naciones Unidas sobre Asentamientos Humanos, Hábitat II, Estambul 1996). Los Programas de Mejoramiento Barrial en América Latina han venido a demostrar «la necesaria interdisciplinaria que esta nueva concepción oficial del problema habitacional social demanda a los equipos técnicos que deben operar estas políticas y la insuficiente formación académica de grado que al respecto reciben convencionalmente estos profesionales, en particular los arquitectos»<sup>2</sup>. El cambio

que se viene produciendo en determinadas regiones del planeta está condicionado por la quiebra de la convencional concepción elitista en la selección de objetivos a afrontar. En España es relevante el paso adelante dado con la implantación de enfoques y programas interdisciplinarios, así puede apreciarse en la Universidad Sevilla (ETSAS), en el curso de libre configuración *Gestión social del hábitat*, impulsado por el prof. Esteban de Manuel, quien lidera la ONG *Arquitectura y Compromiso Social*; o en postgrados y trabajos de investigación.

En ese enfoque no es posible avanzar sin la articulación transversal del conocimiento. Ni ello signifique que se demande a los arquitectos una conversión, abandonando las coordenadas «burguesas» de la arquitectura. Es un hecho que la arquitectura, en su acompasamiento con el tiempo, ha ido evolucionando continuamente, de manera que las ideas y prácticas que se han reducido a mirar atrás y reiterar el ofrecimiento de soluciones viejas a problemas nuevos, han terminado consumidas en su propia esclerosis. Volvamos, pues, al sentido vivo de las coordenadas bajo las que se nos convoca.

Hace casi medio siglo, Josep Maria Sostres<sup>3</sup> analizaba las relaciones entre paisaje y diseño, y observaba como antiguamente, «antes de producirse la escisión entre planeamiento y espontaneidad», los sistemas tradicionales regulaban con la debida fluencia los fenómenos de crecimiento garantizándose la coherencia y armonía de los resultados ya que «eran afines a las leyes naturales». Producida tal escisión, la cultura urbanística contemporánea viene necesitando una sistematización que, cada vez más, tendrá en el análisis del hecho urbano y territorial, la morfología del ambiente, y su comprensión histórica, el fundamento

humano del que carece la dinámica de la economía urbana más radical<sup>4</sup>, o del enfoque no menos radical del ecologismo entendido como utopía de la espontaneidad natural, activado también hace medio siglo, y hoy ponderado bajo los principios de la sostenibilidad medioambiental.

Con anterioridad Eliel Saarinen<sup>5</sup> afirmaba que «la planificación hacia el futuro debe marchar en términos de flexibilidad. Mientras más flexibilidad infunde el diseñador a su proyección, mayores serán las oportunidades que tendrá el futuro diseñador de coordinar su diseño conforme a la vida». La vida, centro de la arquitectura. Donde hay vida, actividad humana, se produce la arquitectura. Y como el desenvolvimiento de la vida comporta respuestas diversas a similares demandas, es que vida y flexibilidad son líneas de coordenadas donde se refleja el gran don humano, la diversidad.

El Convenio Europeo del Paisaje, tratado auspiciado por el Consejo de Europa, aprobado en 2000 pero con entrada en vigor en 2004, tuvo uno de sus precedentes más relevantes en la Carta del Paisaje Mediterráneo (Carta de Sevilla, 1992). El paisaje quedaba asumido en su integridad, consolidando la idea de que el paisaje se reconoce y define según como lo vemos. El ejercicio de una actividad sensorial, de la que están dotados todos los seres vivos, que se trasciende en la estimación humana de la realidad circundante, en la que habitamos sea o no de manera estable. Una necesidad social que partiendo de su valor testimonial, puede hacerse eficaz en la ordenación territorial, y trascenderse en su estima patrimonial, en el que los valores del espacio vivido y sentido cotidianamente termina formando parte de la identidad humana, en sentido estricto<sup>6</sup>.

3 Josep Maria Sostres, «Paisaje y diseño», en *Cuadernos de Arquitectura* nº 64, Barcelona, 1966, pp. 28-29. Y en *Opiniones sobre arquitectura*, «Arquitectura 10», Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos-Galería Librería Yebra-Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma, Murcia, 1983, pp. 289-298.

4 Carlos García Vázquez, *El desvanecimiento de lo*

*urbano en el Cinturón del Sol*, Gustavo Gili, Barcelona, 2011.

5 Eero Saarinen, (1943, 1967): *The City: Its Growth, Its Decay, Its Future*, MIT Press, Cambridge Mass., 1943 (ed. cast. *La Ciudad. Su crecimiento, su declinación y su futuro*, Limusa Wiley, México, 1967).

6 AA.VV., *Territorio y Patrimonio. Los Paisajes Andaluces*, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla, 2003.

7 Stephan Oetermann, *The Panorama: History of Mass Media*, Zone Books, Nueva York, 1997.

8 Silvia Bordini, *Storia del panorama. La visione nella pittura del XIX secolo*, Officina Edizioni, Roma, 1984.

9 Fernando Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Dossat, Madrid, 1947.



El paisaje es como habitan las personas, donde se configura la existencia humana. Es por ello que la idea que durante tanto tiempo identificaba al paisaje, en cuanto que género pictórico, con las visiones de la naturaleza, derivó al entorno de la vida humana, y no a su ausencia. La falsa dicotomía de géneros entre paisajes (naturalezas vivas) y naturalezas muertas (manipuladas), traspasó los intereses de los artistas contemporáneos. Los paisajes urbanos, paisajes del habitar, como *I costruttori* (1929) de Sironi, se componen a la manera de alguna naturaleza muerta de Morandi de diez años antes. Como la de De Pisis (1944) adquiere la escala espacial del *Molino* (1938) de Rosai. Una experiencia posible al visitar el recién abierto Museo del Novecento en el Arengario de Milán.

Un museo siempre es una experiencia singular de creaciones en las que se revelan los valores del paisaje humano. Ejercicios de observación creativa y perceptiva que hoy se nos ofrecen desbordados en las infinitas posibilidades abiertas por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Ventanas concentradas en el uso privativo e individual que en otros momentos solo era posible realizar mediante el ejercicio social del espectáculo. Los panoramas cumplieron en una coyuntura temporal concreta esa finalidad<sup>7</sup>. Antes de la aparición del cinematógrafo, en el que la representación del espacio-tiempo ensayara inéditas maneras de ofrecer realidades virtuales en las que las personas cumplieran el papel de protagonistas de los acontecimientos, la representación del entorno próximo o lejano, natural o cultural, o de hechos históricos singulares, como las grandes batallas, se valió de la representación pictórica circular contenida en un pabellón *ad hoc*, de magnitud bastante para generar, junto con el verismo de la composición de las imágenes, el asombro y la admiración de los visitantes<sup>8</sup>. Estas arquitecturas del artificio, creadas para simular paisajes y acontecimientos, alcanzaron popularidad durante el siglo XIX. En sus arquitecturas los visitantes ocupaban el espacio central pudiendo ver a su derredor el espectáculo visual. Su crisis no impidió que las maquetas siguieran cumpliendo parecidas ilusiones, pero ahora en

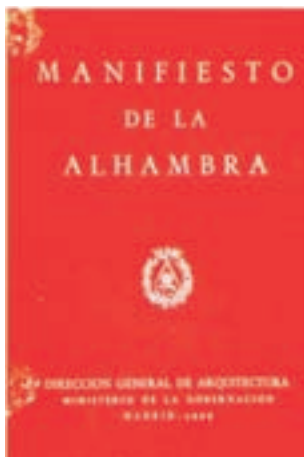


Robert Burford, sección de «The Rotunda», el panorama de Leicester Square, Londres, 1801

una visión circundante, y que integradas en un recorrido abocaran a una resurrección de las simulaciones en la tematización de parques de ocio o lugares culturales.

La representación ha sido un objetivo humano permanente desde los orígenes. Figuras, símbolos, lugares, vinculados a la actividad cotidiana o a los acontecimientos singulares. La finalidad es expresar la voluntad de fijación de la existencia cuya definitiva materialización se produce mediante la arquitectura. Los procesos civilizatorios y las manifestaciones culturales decantan las condiciones geográficas y climáticas en los atributos estructurales de la arquitectura mientras que los más circunstanciales se vinculan a la evolución tecnológica, a los valores estéticos y a la orientación del gusto. La estabilidad y variación de la composición formal de las obras responde a la evolución de las demandas. En la arquitectura española, a mediados del siglo XX, la influencia de los avatares históricos generales y nacionales se vio compartida por la evolución de la cultura arquitectónica que, también en nuestro país, ofreció ciertas peculiaridades.

La fuerza de las ideas identitarias derivó hacia una sagaz interpretación de la historia de la arquitectura española llevada a cabo por Fernando Chueca Goitia en su en-



Manifiesto de la Alhambra, 1953



«Villa en Caldetas», en *Revista Nacional de Arquitectura* nº 144, diciembre 1953, p. 25

sayo *Invariantes castizos de la arquitectura española*<sup>9</sup>. Reconocer ciertos valores permanentes en la arquitectura de una nación estaba a la orden del día, pero sin duda ese libro es uno de los trabajos más brillantes en procurarlo. Lo que subyace en la idea de la «españolidad» de ciertas estructuras y formas, no solo responde a un propósito ideológico a favor de un tradicionalismo, por cultural también político, sino que acentúa los límites de «seguridad disciplinar», en tanto que establecimiento de límites retroactivos ante la inseguridad, la inestabilidad, que se derivaba de la consolidación de los nuevos principios modernos en la arquitectura y la ciudad tras la Segunda Guerra Mundial.

Frente a los planteamientos historicistas, pero también refractarios a las composiciones canónicas del movimiento moderno, una tercera vía para la arquitectura española se plasmó en un documento de un gran signifi-

cado, el *Manifiesto de la Alhambra*<sup>10</sup>. El gran monumento granadino ofrecía una gran lección de atributos históricos pero ajenos a la regulación académica y al historicismo europeo. La arquitectura nazarí había decantado valores que son propuestos por Chueca, redactor del manifiesto, a sus compañeros de Madrid en una singular Sesión de Crítica de Arquitectura que el Colegio de Arquitectos y su revista *Arquitectura* venían desarrollando desde años atrás. En efecto, partiendo de la crisis del 98, hereda el consecuente fervor hispanista, pero supera la interpretación estilística de Vicente Lampérez, optando por la vía crítica iniciada por Leopoldo Torres Balbás. Salir de la «grave desorientación» debería producirse mediante el desarrollo de una nueva mirada, de «ojos de arquitecto», extrayendo conclusiones del «formidable depósito de arquitectura esencial» que la Alhambra ofrecía. Se llega a afirmar la existencia de un asombroso «parentesco entre este edificio del siglo XIV y la arquitectura actual más avanzada»: la aceptación del módulo humano; la resolución de plantas de manera asimétrica, pero orgánica; los volúmenes puros y sinceros; el uso económico y estricto de los materiales. Y subyace, de manera menos explícita, la referencia a su cualificación del lugar, tan extraordinario en la configuración del paisaje, enmarcada en un apartado dedicado a los jardines, que tuvo su particular debate.

En términos teóricos gozó de algún reconocimiento, por ejemplo por parte de Alberto Sartoris, que entonces, como Gio Ponti, ya realizaba visitas a España, pero no tuvo especial impacto en la arquitectura de la época, ya plenamente activada la recuperación de los planteamientos modernos transnacionales. No obstante, es significativo que una obra como la villa Ugalde en Caldetas de José Antonio Coderch y Manuel Valls, ajenos al manifiesto, en su publicación en la revista *Arquitectura*,

10 AA.VV., *Manifiesto de la Alhambra*, Dirección General de Arquitectura, Madrid, 1953. Posteriormente, Dossat, Madrid, 1981, y Fundación Rodríguez Acosta-Colegio de Arquitectos, Granada, 1993 (con estudio preliminar de Ángel Isac). Cfr. también AA.VV., *El Manifiesto*

de la Alhambra. 50 años después. *El monumento y la arquitectura contemporánea*, «Monografías de la Alhambra 1», Patronato de la Alhambra, Granada, 2003.

11 Pedro Salmerón, *La Alhambra. Estructura y paisaje*, Fundación Caja Granada-Ayuntamiento de Granada,

Granada, 1977. Nueva edición: Tinta Blanca-Patronato de la Alhambra, Córdoba, 2006.

12 Antonio Gámiz Gordo, *La Alhambra nazarí. Apuntes sobre su paisaje y arquitectura*, Universidad de Sevilla-IUACC, Sevilla, 2001.



su director Carlos de Miguel haga mención al manifiesto para revelar su adecuación al paisaje. La adecuación geográfica es consubstancial al complejo granadino, como lo refleja el levantamiento académico (1766–67) de Villanueva, Hermosilla y Arnal. Posteriormente prevalecerán los estudios de orden arqueológico e histórico, pero en las últimas décadas se consolidarían los enfoques paisajísticos integrales, cruciales para la ordenación actual y futura del conjunto, como muestran los concursos sobre los nuevos accesos, primero en el proyecto ejecutado de Hubman y Vass, y más recientemente en el de Álvaro Siza Vieira y Juan Domingo Santos. De igual modo los análisis textuales y las percepciones gráficas han adoptado esa cualidad como muestran los libros de Pedro Salmerón<sup>11</sup> o Antonio Gámiz<sup>12</sup>, por ejemplo. El paisaje cultural es un



Álvaro Siza y Juan Domingo Santos presentando su proyecto *Puerta nueva*, vencedor del Concurso Internacional de Ideas Atrio de la Alhambra 2011

Erich Hubmann y Andreas Vass, Nuevos accesos a la Alhambra, 1989–1996

poderoso instrumento de integración disciplinar, particularmente elocuente en las respuestas arquitectónicas a lugares complejos.

Sin negar las virtudes de los escenarios inmediatos de la vida cotidiana, la escala territorial confiere al proyecto arquitectónico intensidades y riesgos. Es evidente que, en la historia contemporánea, el desarrollo urbano y el fenómeno de la conurbación han demandado los mayores avances en la actividad de la arquitectura y la ingeniería. Pero en la escala territorial, la ordenación del territorio ha escrito capítulos particularmente brillantes. En el último medio siglo España ha escrito uno de sus más dramáticos episodios en el desarrollo desordenado de sus costas, especialmente en el Mediterráneo, a resultas de las demandas desbocadas del turismo de masas;

una fuerza económica potentísima que no se ha sabido conducir, salvo excepciones, con la armonía que garantizaría valores en la explotación de esa industria, y la prolongación firme de sus atributos naturales y climáticos.

Pero en el sistema fluvial de España se escribió un capítulo relevante que ha mostrado prodigiosamente las posibilidades de la transversalidad en beneficio de lo que podemos entender como cultura arquitectónica. Los desequilibrios territoriales de la península ibérica fueron examinados desde finales del siglo XIX al amparo de la innovación de las disciplinas geoeconómicas, y su proyección en las ideas filosóficas y políticas de carácter progresista. La regeneración de la sociedad debía pasar por la modernización del espacio territorial, para lo que el variado sistema fluvial debía servir como estructura mediante su regulación a fin de contribuir a la intensificación de la agricultura mediante el regadío. En un país de carácter rural, en el que el sector primario pesaba frente a un escaso y parcial desarrollo industrial, el ideal de la colonización fue un referente del progreso. A las canalizaciones se vinieron a sumar la construcción de presas, que con el paso del tiempo demandarían de la ingeniería civil una de sus actividades más significativas, en especial al integrarse en sus fines el consumo urbano e industrial del agua, con la producción de energía eléctrica como objetivo destacado. Pero otro campo específico de la ingeniería, la agrícola, vino a confluir en la reflexión multidisciplinar en el trazado y construcción del sistema de colonización para los que los arquitectos fueron requeridos<sup>13</sup>.

Las vicisitudes históricas de la España del siglo XX condujeron a que, a pesar de los planteamientos de las décadas anteriores, como por ejemplo el concurso para la construcción de pueblos de colonización en sectores del

Guadalquivir y del Guadalquivir, convocado en plena II República, tuviera que ser en la larga trayectoria de la dictadura de Franco, cuando se produjeran las numerosas actuaciones que en todas y cada una de las cuencas hidrográficas conformarían uno de los capítulos más intensos de integración disciplinar. El juicio crítico sobre la colonización integral ha puesto en su verdadera magnitud la relación éxito/fracaso mirado desde distintas posiciones ofrecidas por la geografía, la economía o la historia. Javier Monclús y José Luis Oyón llevaron a término los estudios más avanzados al respecto desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico, por más que más recientemente se hayan sucedido nuevos trabajos sobre el tema. La transversalidad disciplinar quedó definitivamente integrada en un amplio sistema territorial condensado en una red de núcleos de población cuyas cualidades arquitectónicas, reconocidas en ejemplos destacados como Vegaviana (Cáceres) o Esquivel (Sevilla), forman parte destacada de la historia de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo.

El Instituto Nacional de Colonización, creado en octubre de 1939, fue una de las tempranas iniciativas del régimen. Las docenas de arquitectos, jóvenes en su mayor parte, que trabajaron para el INC, pueden estar representadas en José Luis Fernández del Amo, el más activo de todos ellos, y el que más influyó en desarrollar los valores de apertura disciplinar. En su caso con particular empeño puesto en integrar las artes plásticas en la arquitectura, fundamentalmente en las iglesias. Vegaviana<sup>14</sup>, su obra más reconocida, ha sido estudiada desde múltiples puntos de vista, pero recién inaugurado, Francisco Javier Sáenz de Oíza le dedicó al pueblo en 1959 palabras sugestivas: «Ya está, por obra de colonización, el agua abriendo

13 EUA/AUIA (eds.), *Historia y evolución de la colonización agraria en España*, IEAL (MAP)-IRYDA y SGT (MAPA)-DGAV e ITU (MOPU), Madrid, 1988-91.

14 José Luis Fernández del Amo, «Un poblado de colonización. Vegaviana», en *Revista Nacional de Arquitectura* nº 202, octubre 1958, pp. 1-14.

15 Francisco Javier Sáenz de Oíza, «El pueblo de

Vegaviana», en *Arquitectura*, vol. I, nº 7, julio 1959, pp. 25-28. También en «Vegaviana. Cáceres», en *Cuadernos de Arte* nº 4, marzo-abril 1959 (catálogo exposición Ateneo de Madrid).

16 AA.VV., *Kindel. Fotografía de Arquitectura*, Fundación COAM, Madrid, 2007.

17 Alejandro de la Sota, «El nuevo pueblo de Esquivel,

cerca de Sevilla», en *Revista Nacional de Arquitectura* nº 133, enero 1953, pp. 15-22 (reproducido en Manuel Calzada Pérez y Víctor Pérez Escolano, *Pueblo de Esquivel, Sevilla. 1952-1955*. Alejandro de la Sota, Colegio de Arquitectos, Almería, 2009).



Joaquín del Palacio, *Kindel*, Vegaviana, Cáceres, 1958



Alejandro de la Sota, vista aérea de Esquivel, Sevilla, c.1955

surcos de plata sobre la tierra: ahuyentando de paso a la encina que se refugia en el pueblo nuevo para, antes de morir, brindar un último servicio al hombre: la sombra beneficiosa y la siesta grata bajo el sol abrasador de esta seca Extremadura. Vegaviana nace con árboles. Es curiosa la estadística para los árboles de París o Nueva York. Vegaviana les gana desde su niñez porque el arquitecto supo, entre encinas y con encinas, levantar una geometría perfecta de casas blancas. El encargo que el poeta reclama

*mientras llenándoos va  
el hacha de calvijares,  
¿nadie cantaros sabrá  
encinares?*

Lo cumple el artista arquitecto, por que Vegaviana es una forma poética de decir: y si la transformación en regadío —hacha para la encina— barre el árbol, ahí está el nuevo pueblo dándole cobijo en sus calles, en un mutuo intercambio árbol-hombre de amor y subsistencia»<sup>15</sup>.

Un comentario que siguió, meses después, a la ejemplar y exhaustiva publicación, con catorce páginas

y veinticinco fotografías de *Kindel* (Joaquín del Palacio). Como dijo Ignacio Bisbal, en el catálogo de la exposición dedicada a *Kindel* en 2007, «*Kindel* y Fernández del Amo se encuentran en un momento clave de sus trayectorias, y en este proyecto concreto ambos convergen para dar como resultado algunas de las imágenes canónicas de la arquitectura de esta segunda modernidad de los cincuenta»<sup>16</sup>. Distinta, pero no menos significativa había sido la difusión del proyecto de otro pueblo relevante, Esquivel<sup>17</sup>, al que *Kindel* también fotografiará, junto a otra decena de poblados del INC. Seis años antes, Esquivel se publica con un texto de Alejandro de la Sota acompañando a unos cincuenta dibujos que explicaban pormenorizadamente el proyecto. Sota cuidó con esmero las ocho páginas que se imprimieron en un papel especial. Incluso en sus publicaciones, estos dos pueblos compiten y se complementan en el propósito de representar la conquista arquitectónica alcanzada en este episodio de la España contemporánea.

Sota confiesa que en Esquivel intentó tomar como maestros a los albañiles pueblerinos. Una orientación



«El nuevo pueblo de Esquivel, cerca de Sevilla», en *Revista Nacional de Arquitectura* nº 133, enero 1953, pp. 15 y 16

que procura alcanzar en la escala humana pero de la que se aleja en el trazado, que es rígido porque «nació de una vez». Racionalidad que le separa del modelo popular, pintoresco, que se estimula desde el INC. Una decantación de los valores sencillos que aparecen en el estudio sobre la vivienda popular de Leopoldo Torres Balbás, y en la aproximación que llevarán a cabo los arquitectos modernos como Fernando García Mercadal o el GATCPAC en su revista *AC*. En los años cincuenta se intensifica este interés por lo vernáculo favorecido por las revisiones empíricas que se están generalizando. La excursión de Richard Neutra por tierras de Castilla o los dibujos de Alvar Aalto en su estancia de 1951 son buenos ejemplos.

No es sólo la simplicidad decantada del caserío rural; es también un interés por la escala superior del paisaje. En las escuelas de arquitectura la jardinería emerge

como precedente del paisaje. Las conferencias impartidas en 1956 en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, e inmediatamente publicadas, son muy ilustrativas de hasta que punto la integración interdisciplinaria es crucial en este proceso. Recordar algunas de ellas: *Las masas forestales en el paisaje*, por el ingeniero de montes Pío García Escudero, *El paisaje en la carretera*, por el ingeniero de montes Jaime Foxá, *Recursos ornamentales de la vegetación espontánea*, por el también ingeniero de montes Luis Ceballos, mientras que el arquitecto Víctor Escribano Ucelay lo haría sobre la *Ornamentación vegetal de los patios cordobeses*. En el mismo ciclo Alejandro de la Sota intervino sobre *Arquitectura y Naturaleza*<sup>18</sup>. Vale la pena recordar como se inicia:

«Realmente es importante el estudio de la Naturaleza. Impresiona su contemplación y las consecuencias

18 Ídem, «Arquitectura y Naturaleza» (conferencia pronunciada en el curso de Jardinería y Paisaje), Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid, 1956.

19 Ídem, «Sesiones de crítica de la arquitectura. La arquitectura y el paisaje», en *Revista Nacional de Arquitectura* nº 128, agosto 1952, pp. 35-48.



Alejandro de la Sota, «Centro de colonización de la zona del Canal de Aragón y Cataluña (Lérida)», en *Revista Nacional de Arquitectura* nº 8, noviembre 1948, p. 444



Alejandro de la Sota, «La arquitectura y el paisaje», en *Revista Nacional de Arquitectura* nº 128, agosto 1952, p. 35



Alejandro de la Sota, «Arquitectura y naturaleza», Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, 1956

que de ella puedan derivarse. La Naturaleza, en su profundo, es inmutable. Basta alejarse de ella, subir a una altura y ver que realmente aguanta el ataque del tiempo, de los siglos, de los milenios: la Naturaleza se sobrevive».

Y como se concluye: «No hay Naturaleza ni paisaje anodinos; todo tiene profundísimo interés. La arquitectura puede acercarse a la Naturaleza, puede ponerse enfrente, no puede olvidarla; de tener importantes amigos o importantes enemigos podrá esperarse algo de nosotros; nunca si vivimos con indolencia».

Un interés que Sota había demostrado años antes, en 1952, dentro de las Sesiones de Crítica de Arquitectura que organizaba el Colegio de Arquitectos de Madrid y publicaba en su revista<sup>19</sup>. En su ponencia sobre «La Arquitectura y el Paisaje», hizo una exposición ilustrada con imágenes de paisajes naturales y arquitectónicos, con obras del pasado y contemporáneas, en los que reconoce que a «los arquitectos, bastaría con que hiciéramos mimetismo con estas casas ya miméticas de campesinos

y labradores, y en mucho acertaríamos». Pero enseguida reconoce que ese es un camino roto; «la técnica, la cultura, ese cultivarse del hombre, nos trajo nuestra arquitectura, la nuestra, la de los arquitectos, que es otro invento del hombre sabio y sensible».

Una reflexión que tuvo un ejemplo destacado en aquella sesión, el albergue de la Obra Sindical de Educación y Descanso en Navacerrada, entonces recién concluido, con un primer proyecto de Coderch, continuado por Aburre, y que curiosamente dio pie a un debate sobre los edificios altos, las torres. «El puerto de Navacerrada tiene ya su referencia, tiene ya una torre; creo que no interesan más». También se refirió a la arquitectura de las grandes obras públicas, y su relación biunívoca con el paisaje.

La ingeniería incrementa su presencia en el paisaje contemporáneo a partir de la revolución técnica del siglo XIX. Hitos territoriales ya presentes desde época romana, reafirmados en las Edades Medieval y Moderna, como los puentes, a los que se unen los canales, que



Jean Laurent, puente de la Cella, Huesca, 1867



Vista del canal de Panamá, 1914

configuran el escenario de las comunicaciones, siempre condicionadas por la presencia geográfica y la utilidad del agua. Son ilustrativas las fotografías realizadas por Jean Laurent entre 1858 y 1870<sup>20</sup>, y las imágenes de la exposición *La Obra Pública Patrimonio Cultural*, organizada por el CEHOPU en 1986<sup>21</sup>. El siglo XX intensificará esa dimensión, se hará más copiosa y diseminada en todo el planeta consolidando un concepto paisajístico nuevo. La escala alcanzará pronto magnitudes inéditas, por ejemplo con el canal de Panamá, iniciado por los franceses en 1880 y llevado a término por los norteamericanos en 1914. La conexión entre los océanos Atlántico y Pacífico, por el curso que España ya eligió para su organización y dominación americana, es un hito excepcional en la nueva dimensión del paisaje transformado, y merecedor, en mi opinión, de su inclusión en la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco.

Al considerar el paisaje como fruto de la mediación entre la naturaleza y su manipulación, ha sido y es frecuente que el paisajismo se reduzca, por muchos autores, a la evolución de los jardines y parques. A ello responde que, durante décadas, la denominación de Jardinería y Paisaje a una asignatura de sucesivos planes de estudio en las escuelas de arquitectura en España. Kenneth Frampton, hablando de la aparición de la sensibilidad moderna en la práctica paisajística del siglo XX, afirma que parte del desarrollo arquitectónico progresista, y se produce en las manos de los arquitectos<sup>22</sup>. Pues bien, esa aparición la describe a partir del diseño de jardines anglo-americano, el jardín tropical brasileño y el paisaje americano del medio oeste. Las mismas coordenadas.

Hoy día, prevalece la concepción paisajística al considerar la acción transformadora del medio físico. Su

20 Francisco Javier Rodríguez Lázaro y José María Coronado Tordesillas (eds.), *Obras públicas de España. Fotografías de J. Laurent, 1858-1870*, Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, 2003.

21 AA.VV., *La Obra Pública, Patrimonio Cultural* (catálogo de la exposición), CEHOPU, Madrid, 1986.

22 Kenneth Frampton, «En busca del Paisaje Moderno», en *Arquitectura* nº 285, julio-agosto 1990, pp. 52-73.





Luis Barragán y Max Cetto, Jardines del Pedregal de San Ángel, México DF, 1945



Mario Pani Darqui, Enrique del Moral y Domingo García Ramos, Campus de la Universidad Autónoma de México en la Ciudad Universitaria de México DF, 1954

valor radicaría en el propósito o el alcance de unos atributos positivos en la conjunción de espacios abiertos y construidos, y de la acertada definición de cada uno de ellos. Hablábamos de la Lista del Patrimonio Mundial de la Unesco, como denotadora de valores universalmente reconocidos; pues bien, un conjunto de escala sobresaliente, hace pocos años incorporado a la Lista, el campus de la Universidad Nacional Autónoma de México, responde de manera excelente a esa integración de los valores paisajísticos. La transformación del lugar natural originario se basa en un trazado de fantástica generosidad en los espacios abiertos, y el vacío central del campus evoca las plataformas de los grandes recintos mesoamericanos. Los edificios responden a un orden preestablecido, y su magnitud, proporciones y tratamiento plástico, buscan y alcanzan el objetivo de la mediación inteligente y sensible entre objetivos identitarios de lugar y tiempo, mexicano y contemporáneo.

Conjuntos o lugares, espacios transformados que muestran como es posible integrar factores diversos que demandan ser considerados en el proyecto arquitectónico. El extremo del paseo de la Concha donostiarra, en el

que Luis Peña y Eduardo Chillida supieron armonizarse. La fuerza expresiva de la Ópera de Sídney, verdadero icono paisajístico de la ciudad, se hizo realidad por la sucesivas actuaciones, trazada por Jørn Utzon, elegida por Eero Saarinen, ajustada a lo construible por Ove Arup. El Metropol Parasol, de Jürgen Mayer, fruto de otro rocambolesco concurso, es la invención de una analogía natural en un espacio maldito de la historia urbana contemporánea de Sevilla. O la duna anillada del museo del entorno de Doñana, de Cruz y Ortiz, otra paradoja brillante frente la vecina agresión de Matalascañas. Un rosario infinito de ejemplos posibles que nos permiten entender como el modo de integrarse la arquitectura en el lugar para el que se demanda es un aspecto crucial.

Sin duda hay lugares más sensibles que otros. Lugares prístinos, naturales o agrarios, sitios arqueológicos yermos, enclaves urbanos de armonía consolidada, etc., donde las respuestas deben compadecerse con factores diversos y complejos. Y como los instrumentos de intervención, sea cual sea su escala, tanto las figuras de planeamiento como los proyectos de ejecución, deben integrar estas consideraciones. Un buen ejemplo de los



Kurt Hielscher, lámina *Vista general, tomada desde la Giralda, Sevilla, 1914*

errores de su ausencia es el Plan General de Antequera, que ha permitido un desarrollo urbano ajeno a la formidable articulación territorial operativa ya en la prehistoria, perfectamente legible en la articulación de sus construcciones megalíticas. Un caso ajeno al creciente prestigio del paisajismo como disciplina creativa, para algunos, como Iñaki Ábalos<sup>23</sup>, capaz de producir una ciudad más acorde con las demandas sociales que las prácticas del urbanismo.

<sup>23</sup> Iñaki Ábalos (ed.), *Naturaleza y artefacto. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2009.

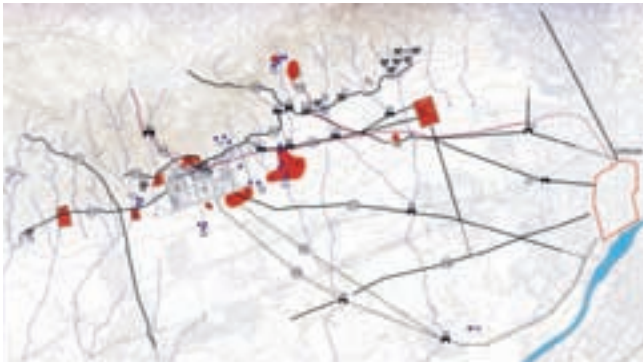


Jürgen Mayer, *Metropol Parasol, plaza de la Encarnación, Sevilla, 2011*

En todo caso, una vez más se confirma que no cabe establecer fronteras entre algunos fundamentos profundos que deben operar tanto en la proyectación como en la planificación. Otra cosa es que desarrollar una u otra exija específicos conocimientos e instrumentos. Es más, los instrumentos son cambiantes y adaptables a la específica complejidad del caso, no solo en términos objetivos del espacio a considerar, sino también en función de la coyuntura social, política y económica. Como ejemplo



Alfred Guesdon, vista de Córdoba, c. 1860



El territorio entre Córdoba y Madinat al-Zahra a mediados del siglo X, sector noroccidental



Fundación Arquitectura Contemporánea, Plan de Equipamientos e Infraestructuras Culturales de Córdoba: Vaguadas culturales, 2009

final sírvanos la ciudad de Córdoba, tanto en su estructura urbana como en la territorial. Una ciudad fluvial con un gran desarrollo histórico de épocas romana y califal, cuya estructura e hitos están marcados por aquello que en toda ciudad es esencial, sus características geográficas. Las ciudades emplazadas al borde de un río suelen estar sujetas a un sitio ligado a la existencia de un vado, que con el tiempo será un puente, De ese modo el río se constituye en columna vertebral a la que suelen desembocar flujos viarios que en origen fueron vaguadas. Por otro lado, las estribaciones serranas existentes al norte ofrecen enclaves con excelentes diálogos con el valle. De ahí que al proclamarse califa Abderramán III pudiera se-

leccionar, separada pero no lejana, la localización de su nueva ciudad de Madinat al-Zahra.

La Córdoba actual es, y la futura debe compadecerse con ello debidamente, un espacio urbano complejo de atributos paisajísticos esenciales, urbanos y territoriales. El Ayuntamiento de Córdoba y la Junta de Andalucía han conciliado en lo esencial una cooperación que en 2011 ha tenido un referente concreto, la candidatura a la capitalidad europea de la cultura para 2016. Entre las instituciones privadas que han convergido en pro de ese objetivo, figura la Fundación Arquitectura Contemporánea, que ha desarrollado por encargo municipal su Plan de Equipamientos e Infraestructuras Culturales, aprobado



José Manuel Navia, Amanecer en Madinat al-Zahra



Vista aérea de Madinat al-Zahra



Vista aérea de Madinat al-Zahra hacia Córdoba



Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano, vista aérea parcial del Museo de Madinat al-Zahra, 2009

por unanimidad por el pleno municipal, y que obtuvo el Premio Pays.Med.Urban a las buenas prácticas de ámbito europeo. Ese documento se fundamenta en el reconocimiento del Guadalquivir y sus vaguadas como estructura y soporte operativo de Córdoba. En años anteriores, fue objetivo esencial la intervención sobre el río urbano y sus bordes, mediante un conjunto de proyectos ejecutados en su mayor parte (como, por ejemplo, la rehabilitación del Molino de Martos y los jardines del Balcón del Guadalquivir, de Juan Navarro Baldeweg). Ahora se trataría de potenciar la vida social y económica mediante el fortalecimiento y desarrollo de actividades culturales integradas en el flujo de espacios abiertos y edificios adecuados en cada una de las vaguadas identificadas, hasta alcanzar los elementos nuevos creados en la vivificación del Guadalquivir cordobés como boulevard cultural.

Si se compara el plano que restituye el territorio de Córdoba y Madinat al-Zahra a mediados del siglo X con la realidad actual del desarrollo urbano, podría decirse que lo que fue el territorio de Madinat al-Zahra o Madinat al-Zahira guarda correspondencia con lo que sería hoy del aeropuerto al Arenal. Un paisaje transformado pero con substrato geográficos permanentes en el juego de la inflexión del curso del Guadalquivir. Río arriba, Madinat al-Zahra es sólo una referencia sin identidad física, a la espera de que la arqueología sea capaz de descubrirnos esa segunda y menor ciudad palatina en el ámbito

de lo que conocemos hoy como Arenal. Pero río abajo, la ciudad de Abderramán III es una realidad fantástica que ejemplificaría algunas de las reflexiones de Julio Caro Baroja sobre la localización geográfica de las ciudades. Un conjunto arqueológico excepcional del que tenemos un amplísimo conocimiento, como muestra el reciente compendio de su director Antonio Vallejo Triano. Sus articulaciones con el territorio es de tal intensidad e importancia, que lo que en principio fue un sugestivo yacimiento arqueológico, impulsado por Ricardo Velázquez Bosco, hoy es un sistema de valores culturales extraordinarios, cuyo último hito es el Museo proyectado por Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano. Una obra de integración en el paisaje como aportación de nuestra época a una complejidad que antes había sido analizada y ordenada mediante un Plan Espacial de disposiciones claras para un amplio entorno, en el que las construcciones ilegales eran, y son, su mayor peligro.

Las piezas apiladas por Velázquez Bosco expuestas al aire libre, balbucían un diálogo desarticulado de la memoria del lugar. Un siglo después, un contenido mirador emerge del museo excavado por Nieto y Sobejano, que se enhebra con el camino de llegada desde Córdoba. Un paisaje puesto en valor en su mismidad. Como apuntó Pessoa, para mejor ser lo que somos, más que lo que vemos. O como dijo Navarro Baldeweg, interviniente en el conjunto, «para ver lo que ya sabemos ver».

Panticosa, 28.06.2011



Ordenación general, Gran Hotel y Hotel Continental, Rafael Moneo

Balneario de Panticosa, Clara Moneo y Jeff Brock

Centro de Alto Rendimiento, Álvaro Siza

Capilla del Balneario de Panticosa, Rafael Moneo y Álvaro Siza



29.06.2011, Laboratorio Subterráneo de Canfranc



Carmen Díez Medina



Basilio Tobías



Carlos Labarta



Xavier Monteys



Carmen Díez Medina

**La mirada oblicua.  
La arquitectura como hecho cultural**  
80-95

Basilio Tobías

**La medida de la intervención**  
96-107

Carlos Labarta

**Paisaje, memoria y proyecto moderno**  
108-125

Xavier Monteys

**De la *casa collage* al proyecto collage**  
126-139

Carmen Díez Medina

## **La mirada oblicua. La arquitectura como hecho cultural**

Quisiera comenzar esta intervención agradeciendo a Javier Monclús el interés y el esfuerzo que ha dedicado a organizar este curso: un primer encuentro fuera de las aulas, importante para profesores y alumnos de la joven Escuela de Ingeniería y Arquitectura de Zaragoza, que nos está permitiendo establecer afinidades y continuar conversaciones iniciadas, siempre entrecortadas y presurosas durante el curso académico, en un entorno excepcional. También extendiendo mi agradecimiento a los profesores invitados, en especial a Xavier Monteys, que nos acompañará hoy tanto en la ronda de intervenciones como en la mesa redonda. Pero, sobre todo, me gustaría dar las gracias muy especialmente a todas las personas que han decidido matricularse en este curso: sin su motivación y estímulo estos encuentros carecerían de sentido.

Cuando comencé a preparar esta intervención hace algunas semanas, intentando buscar un enfoque que tuviera que ver con el «paisaje» (en lo que este concepto tiene hoy de abierto, de indefinido, de sugerente) y que, al mismo tiempo, pusiera de manifiesto el «carácter interdisciplinar» de la arquitectura —ambos eran los temas a los que se les encomendaba la tarea de servir de hilo conductor con el que hilvanar los contenidos del curso—, después de unos primeros momentos de incertidumbre, en seguida quedé tranquila al adquirir con-

ciencia de que, en arquitectura, la colaboración transversal con otras disciplinas es algo que se produce de forma natural: podemos decir que la arquitectura es una actividad con una intrínseca vocación multidisciplinar. Un arquitecto, por insistir en la evidencia, tiene que poder resolver problemas técnicos, ha saber de construcción, de instalaciones, de estructuras, de legislación; pero además tiene que conocer bien los programas a los cuales ha de dar respuesta con su proyecto, programas a veces muy complejos, como hospitales, aeropuertos, centros de investigación, museos; otras veces la tarea a la que ha de enfrentarse puede quizá responder a una exigencia aparentemente más sencilla, como es el construir una vivienda, idear la casa donde habitar, definir el espacio donde transcurrir su tiempo, aunque en verdad este objetivo representa todo un desafío fenomenológico en el más estricto sentido heideggeriano; y todo ello sin olvidar que la arquitectura está además marcada por una voluntad artística, por una pretensión de belleza a la que es difícil renunciar (en la sesión de ayer se hablaba de este espíritu renacentista aún vivo en la arquitectura hoy); pero la arquitectura tiene también que ser capaz de insertarse, de encajarse en un lugar, en un contexto, en lo que los italianos gustaban llamar en los años sesenta las «preexistencias ambientales», y que hoy denominaríamos «paisaje», ya sea éste natural o artifi-

cial, o incluso, como proponía ayer Iñaki Bergera en su intervención, un «paisaje otro». En este sentido, valga un pequeño inciso para señalar cómo van mutando las terminologías en función de los intereses de cada época y de los métodos de proyectación, y cómo nuevas expresiones ganan posiciones frente a otras que comienzan a verse como obsoletas. Así, frente a las puras «tipologías canónicas» del pasado, hoy se admiran a menudo las que se denominan «edificios híbridos» (en este sentido, hasta los héroes de los cómics han dejado de representar triunfalmente los atributos de su sexo, para dar paso a personajes sexualmente híbridos investidos de inusitados y sorprendentes atractivos...). O, por poner otro ejemplo, la incómoda rigidez inherente al término «modelo» ha sido permutada hoy en día por el sugerente halo de indefinición que su triunfal sustituto, el «paradigma», suscita (no en vano la intervención de ayer de Javier Monclús se articulaba en torno a este nuevo y evocador concepto). Hoy en día, por otro lado, la terminología en torno a los métodos de «composición» que sustentó el trabajo de los arquitectos en el pasado (elemento, parte, estructura formal, tipo arquitectónico...), ha quedado arrinconada, siendo atractivas «estrategias proyectuales» las que actualmente les ayudan a definir su trabajo... La arquitectura está siempre atenta a estos cambios que también el lenguaje registra, siendo éste

un síntoma inequívoco de cuánto ésta es, en definitiva, un hecho cultural, una consecuencia de los intereses de su tiempo.

La arquitectura, pues, como hecho cultural, producto de esa mirada oblicua, transversal, interdisciplinar, que lanza con avidez hacia lo que sucede a su alrededor. Es éste el enfoque que pretendo dar a mi intervención. Y lo voy a hacer en referencia a la obra de un arquitecto italiano, Bruno Morassutti, en concreto a tres proyectos construidos en «paisajes» diferentes, de los cuales desarrollaré principalmente, por cuestiones de tiempo, el primero y enunciaré tan solo los otros dos. En la sesión de ayer se plantearon muchas ideas y temas diferentes que fueron exquisitamente ilustrados con un bombardeo de imágenes con las que se pretendían sugerir infinitud de referencias cruzadas, interrelacionadas, abiertas. A mí me gustaría hoy invertir los términos de este mecanismo: quisiera centrar la atención en un objeto arquitectónico concreto y, a partir de él, buscar aquellas referencias transversales o interdisciplinares en las que se apoya que permitan poner de manifiesto ese carácter integrador propio de la arquitectura, que nos permite hablar, al analizar un edificio concreto, de paisaje, de arquitectura, de urbanismo, de industria, de arte, de técnica y de otras muchas otras cosas más. Los tres proyectos seleccionados resultan, a mi entender, didácticos y, al mismo tiempo,

permiten plantear con claridad este enfoque. Pero también hay algo más: nos ayudarán a introducir un tema que se mencionó tangencialmente ayer y que me gustaría que se afrontara más abiertamente esta tarde, en la mesa redonda, en la discusión que tengamos después: me refiero concretamente a la afirmación de que la arquitectura se puede producir con una enriquecedora mirada transversal, concentrando multitud de intereses, sin necesidad de renunciar a utilizar los instrumentos, las herramientas, los conceptos que son propios de la disciplina. «Interdisciplinariedad», o «multidisciplinariedad», según queramos plantearlo, frente a «préstamos interdisciplinares». En mi opinión, habría que distinguir muy claramente entre estos dos conceptos. Y, en este sentido, un comentario más antes de comenzar: creo que no es casual que nos encontremos en un edificio que es buen ejemplo de ese manejo, de esa maestría de lo que entendemos por disciplina de la arquitectura, sin excesos, sin préstamos, sin abusos lingüísticos injustificadas. Tampoco quisiera atribuir al azar, sino a la coherencia con que han sido planificadas estas sesiones, el hecho de que las intervenciones que seguirán a la mía vayan a presentar también proyectos fieles a la disciplina, desarrollados diestramente dentro de los límites que ésta impone. Pero, como decía, volveremos a insistir en este tema más tarde en la mesa redonda.

La elección de estos tres edificios, construidos en las dos primeras décadas de la segunda mitad del siglo xx, hace más de medio siglo, responde además a la intención de reivindicar la importancia de la Historia de la Arquitectura, no sólo como fuente de conocimiento sino también como instrumento de trabajo, como verdadera herramienta práctica que ayuda al arquitecto a afrontar cada nueva propuesta.

Todos ellos se encuentran emplazados en tres «paisajes» bien distintos:

– la Iglesia de Baranzate en Milán (1956–58) (con A. Mangiarotti y A. Favini), se construyó en el «paisaje de la periferia» milanesa de mediados de los años cincuenta, en el que la horizontalidad de los campos cultivados quedaba interrumpida por escasas viviendas de campesinos y por algunas pocas naves industriales.

– el edificio de apartamentos en San Martino de Castrozza, Trento (1964) (con A. Powers), en los Alpes Dolomitas, surge en un espectacular «paisaje natural» de montaña, como el entorno en el que nos encontramos en este momento.

– las viviendas en via Quadronno, Milán (1962–64) (con A. Mangiarotti y A. Favini), ocupan un solar central de la ciudad, un «paisaje urbano», una zona densamente edificada durante la reconstrucción caracterizada por la falta de un plano regulador orgánico.

Se trata de obras de Bruno Morassutti (1920–2008), un arquitecto a mi juicio ejemplar por su compromiso con la profesión, desde la modestia, la prudencia, incluso me atrevería a decir desde el «decoro», uno de esos términos ilustrados que han caído en el olvido y que no estaría de más volver a recuperar hoy. La arquitectura de Morassutti, esencialmente «disciplinar» —lo que no impide, como vamos a tener ocasión de comprobar a continuación, que sea singularmente receptiva a la «colaboración interdisciplinar» (con la ingeniería, con el arte, con la industria)—, sensible a la cultura de su tiempo, nos servirá de ejemplo para reivindicar su transversalidad, por utilizar de nuevo un término a la moda, integradora de multitud de reflexiones y referencias, culta e inventiva, pero permaneciendo siempre fiel a los límites que la disciplina impone.

1 Giulio Barazzetta y Roberto Dulio, *Bruno Morassutti 1920-2008. Opere e progetti*, Mondadori Electa, Milán, 2009.

2 Carmen Díez Medina (ed.), *I Jornada internacional de arquitectura europea*, «Cuaderno de investigación», ceu Ediciones, Madrid 2009.

3 Rafael Moneo, *Wright. Memorial Masieri, Venecia. 1953*, «Arquitecturas Ausentes del siglo xx 23», Ministerio de Vivienda-Rueda, Madrid, 2004.



Diapositivas tomadas por Bruno Morassutti en Taliesin West, Arizona, 1954



*Pick up* con el que viajó Bruno Morassutti de Spring Green a Arizona. La tienda en la que vivió en Taliesin West montada con los elementos de su *pick up*. Fotografías de Bruno Morassutti

Sobre la persona y la obra de Bruno Morassutti quisiera remitir a quienes tuvieran interés en conocer con mayor profundidad su trabajo a la monografía a cargo de Giulio Barazzetta y Roberto Dulio publicada en 2009<sup>1</sup>; a la publicación que con el título «I Jornada internacional de arquitectura europea» se dedicó en parte a la obra de Morassutti<sup>2</sup>; y, en relación a su colaboración con el Memorial Masieri de Wright en Venecia, al volumen editado a raíz de la exposición «Arquitecturas ausentes del siglo xx»<sup>3</sup>. Y aprovecho también la ocasión para agra-

decir públicamente al profesor Giulio Barazzetta todo lo que me ha enseñado sobre Bruno Morassutti, sobre Milán y sobre la arquitectura italiana en general, ya que esta intervención se sustenta, en buena parte, en sus afinados comentarios y en su generoso magisterio.

Sólo decir, a modo de referencia, que fue Bruno Morassutti un arquitecto con una formación exquisita, alumno de Scarpa en el IUAV de Venecia, donde se laureó tras el parón de la guerra en la innovadora escuela de Samonà, marchando después a Taliesin para ampliar su

formación junto a Frank Lloyd Wright. Voy a proyectar al vuelo algunas imágenes de Taliesin West, y también East, tomadas por Morassutti en 1953–54 que resultan, aparte de un documento histórico de indudable valor, esenciales, a mi juicio, para desvelar qué es lo que atrajo la atención de su mirada en aquellos meses y para entender qué quedó de todo aquello en su propia arquitectura. Extraordinarias instantáneas que captaron momentos de trabajo físico e intelectual, de encuentros sociales, de veladas musicales, los espacios domésticos, los paisajes impactantes, las maquetas de trabajo, las obras de Wright en construcción y, una imagen especialmente apasionante para mí, la que se podría entender como primera casa construida de Morassutti, la tienda-cabaña que levantó con los elementos del *pick-up* con el que viajó de Taliesin East, en Spring Green, a Taliesin West, en Arizona. Muchas de las cuestiones allí vistas y vividas, presentes en la arquitectura de Wright (paisaje, construcción, forma, materialidad...) aparecerán en los proyectos de Morassutti, retomadas de manera personal y adaptadas a las posibilidades que la construcción y la técnica de la Italia de aquellos años ofrecían.

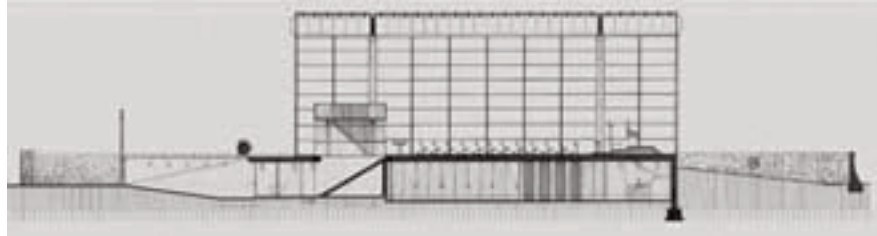
La figura de Wright —y naturalmente la arquitectura orgánica— había despertado verdadero furor entre los arquitectos europeos de posguerra, en gran parte debido a la publicación del libro de Zevi «Hacia una arquitectura orgánica»<sup>4</sup> que contagió a muchos jóvenes arquitectos como Carlo Scarpa y a sus alumnos, entre ellos Bruno Morassutti y Angelo Masieri. De este nuevo concepto, acuñado con tan prometedoras expectativas y tan frecuentado en los años cincuenta como hoy lo son otros —el paisaje, por ejemplo—, no deja nunca de sorprenderme su maleabilidad: cada cual se servía de él a su modo, realizando una lectura personal y propia. Wright había inventado este concepto, clave de su manifiesto mesiánico, con el fin de encontrar un mecanismo de tra-



Iglesia de Baranzate en Milán, 1956–58 (con A. Mangiarotti y A. Favini). Vista del paisaje periférico de la Milán de los años 50. Fotografía de Giorgio Casali

bajo que le permitiera abandonar el academicismo en pos de una arquitectura más cercana al hombre y a la tierra. Para Bruno Zevi hay que reconocer que representó, fundamentalmente, el instrumento político con el cual consolidar una soñada ideología de la democracia, un nuevo concepto con el que expresar la liberación tras los años del fascismo italiano. Para Scarpa, sin embargo, significaba la posibilidad de insistir en los temas que a él le emocionaban en la arquitectura (texturiales, matéricos, formales, plásticos) y, al mismo tiempo, de mezclarlos, de integrarlos, de hibridarlos con la tradición oriental existente en Venecia. Morassutti, en mi opinión, consiguió por su parte destilar un interesante producto personal en el que la libertad wrightiana en el manejo del potencial expresivo de la materia y de la forma se hermanaba con un racional y lógico entendimiento de la construcción y de las posibilidades técnicas de los materiales. Tras realizar, a su vuelta a Italia, algunos proyectos que podría-

4 Bruno Zevi, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Turín, 1945.



Iglesia de Baranzate. Sección longitudinal

Iglesia de Baranzate. El muro perimetral wrightiano con la celda al fondo, que no llega a tocar el pavimento, y la cubierta suspendida sobre ella. Fotografía de Giorgio Casali

mos entender como el pago de una obligada deuda con Wright, con Scarpa y con su amigo desaparecido Angelo Masieri, comenzó una carrera profesional que desarrolló a lo largo de toda su vida con un admirable e incansable compromiso.

Comenzamos a continuación, después de esta ineludible introducción, con el primero de los edificios propuestos, la Iglesia de Baranzate, Milán (1956–1958) (con A. Mangiarotti y A. Favini). Y quisiera hacerlo justificando brevemente la elección de esta tipología: por un lado, se trataba de establecer relación con el edificio que se ha convertido en la imagen del curso, la iglesia de Canfranc de Miguel Fisac, que visitaremos más tarde; por otro, la intención era cerrar el curso que hemos desarrollado este año en Zaragoza con buena parte de los estudiantes que hoy nos acompañan —dedicado parcialmente al análisis de tipologías de iglesias, incluidas las del siglo xx— con un ejemplo que sin duda va a plantear nuevos temas de reflexión.

La iglesia de Baranzate se situaba, en el momento de su construcción, en un entorno muy diferente al actual. Hoy en día la encontramos rodeada de *capannoni*,

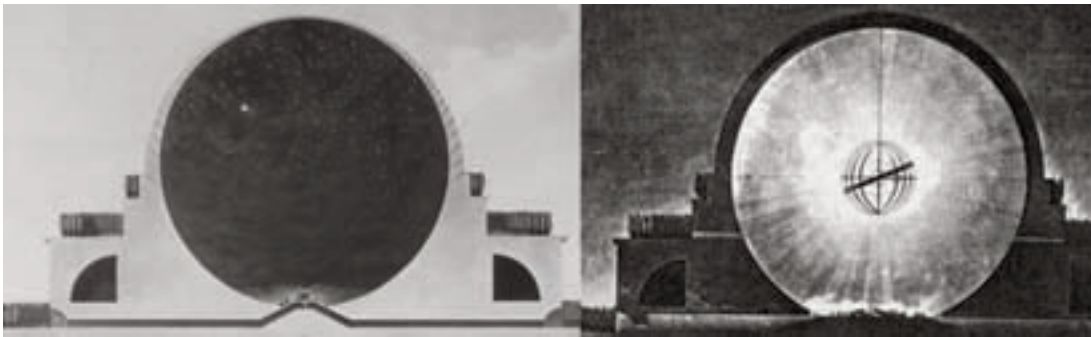
de naves industriales, pero en las fotografías históricas de Giorgio Casali se aprecia la esponjada planitud del paisaje periférico de aquellos años, con algunas pocas casas de campesinos en medio a los campos cultivados enmarcadas, en la lejanía, por las estribaciones de los Alpes. El edificio se construyó dentro del programa italiano de reconstrucción de iglesias. Una vez superada la fase más exigente de la reconstrucción, comenzó una etapa de transición, caracterizada por la búsqueda de una nueva imagen para la arquitectura, en este caso concreto una imagen que pudiera representar a la institución eclesiástica (algo no muy diferente, aunque en otro contexto y con distintos objetivos, a lo que había ocurrido en la época de la Contrarreforma en Roma). Las fotografías muestran claramente los elementos clásicos de un recinto sagrado: el peribolo, el tenmenos, la celda, todos ellos hilvanados mediante un recorrido iniciático que responde a un planteamiento muy respetuoso con la liturgia cristiana, a pesar de la imagen propuesta, completamente nueva y, me atrevo a decir, ciertamente provocadora. El muro perimetral, herencia plástica wrightiana, salvaguarda —y lo hace aún hoy— el



Iglesia de Baranzate. Diferentes percepciones del vidrio en el cerramiento de fachada en función de las imágenes diurna y nocturna. Fotografías de Giorgio Casali



Iglesia de Baranzate. El artificio cinematográfico de la visión nocturna. Fotografía de Giorgio Casali



Étienne Louis Boullée. Ciencia y artificio: representaciones del día y la noche para el Cenotafio de Newton, 1784

terreno sagrado, produciendo, al observarlo desde la lejanía, un efecto óptico en virtud del cual la cella parece posarse suavemente sobre él, como si se tratara de un basamento clásico que sostiene en vilo el espacio sagrado. La aparente pesadez del basamento pétreo y de la cubierta formada por vigas en X de hormigón armado queda negada al aproximarnos al edificio: sólo los perfiles metálicos de las carpinterías que enmarcan los paneles de vidrio de la cella apoyan en el pavimento, apareciendo una finísima ranura de luz —o de sombra— que evidencia la separación del suelo, a la vez que la cubierta, a pesar de su pesadez, flota suspendida sobre la frágil envoltura de vidrio, sin llegar a tocarla. La sección es el documento gráfico que permite entender cómo funcio-

na todo esto, cómo se produce el recorrido, desde que se accede al recinto sagrado a través del muro de piedra, dejando después a un lado la cruz que señala el acceso, descendiendo a continuación hacia la oscuridad de la pila bautismal, y ascendiendo acto seguido por las escaleras que conducen a la cella inundada de luz.

Fue un proyecto inaugurado<sup>5</sup> por el Cardenal Montini, el futuro Pablo VI, que con un discurso entusiasta ensalzó el carácter agustiniano del templo por su tratamiento de la luz blanca, mientras que la crítica arquitectónica lanzaba en paralelo algunos reproches por su carácter demasiado experimental y por el afán de rápida construcción que los sistemas de montaje planteados delataban... Es curioso cómo la historia invertiría con

<sup>5</sup> La iglesia nunca llegó a consagrarse

<sup>6</sup> Bruno Taut, *Houses and people of Japan*, Sanseido, Tokio, 1937.

<sup>7</sup> Arthur Drexler, *The Architecture of Japan*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1955.





Arquitectura tradicional japonesa

Iglesia de Baranzate. Efecto de fragilidad y opacidad de la fachada que producen las láminas de poliestireno que el vidrio encierra. Fotografía de Giorgio Casali



los años estas apreciaciones, ya que el edificio, hoy en día patrimonio protegido, se ha convertido en icono de la arquitectura de aquellos años, mientras que la parroquia nunca ha llegado, ni siquiera hoy, a entender ni a apreciar la propuesta arquitectónica.

Las imágenes del exterior del edificio que presenta Giorgio Casali en sus fotografías, de día y de noche, plantean un tema que, desde las vanguardias históricas, desde que Taut junto a Behne y Scheebart, los teóricos del expresionismo alemán, reivindicaron el valor del vidrio frente al ladrillo, ha estado presente en la historia de la arquitectura, muy especialmente en las propuestas de los arquitectos del Movimiento Moderno. Las fotografías ponen de manifiesto una cuestión interesante: la ambigüedad que producen estas imágenes, a medio camino entre la ligereza y fragilidad del vidrio y la opacidad y materialidad de la piedra. El hecho de que las láminas de vidrio enmarcadas en los perfiles de hierro contengan en su interior una plancha de poliestireno, cambia por completo la percepción de la caja de vidrio. Durante el día, frágil objeto que alude a las construcciones de papel de arroz japonesas; durante la noche, misterioso cofre luminoso con la apariencia matérica del alabastro.

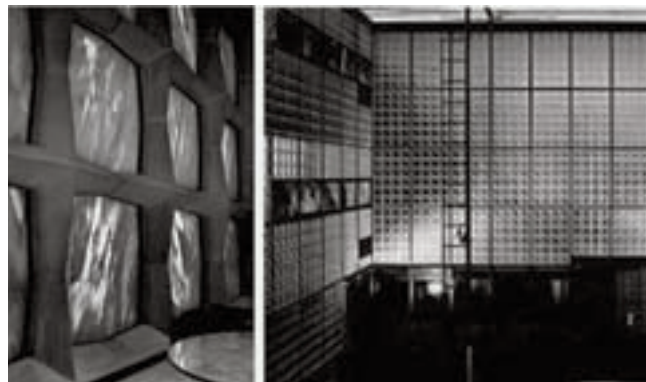
La fotografía de Giorgio Casali que reproduce el interior de la iglesia inundada de luz nos permite insistir en la sofisticación que envuelve al proyecto, a pesar de la simplicidad y esencialidad con la que está construido: la

imagen, que reproduce un fanal inundado de luz divina, como si fuese la misma celda la fuente de irradiación de luz, está sin embargo tomada de noche, con grandes focos que iluminan la iglesia desde fuera. Fotografía, cine, arquitectura. Quizá podríamos recordar aquí los impactantes dibujos del artificio propuesto por Boullée en el proyecto para el Cenotafio de Newton. Boullée, el gran arquitecto de la luz y de la sombra, jugaba también con la confusa ambigüedad de la noche y el día aludiendo al papel que juega lo artificial en la búsqueda de lo natural.

Bruno Taut ya demostró su temprano interés por ese doble juego en el arranque de las vanguardias: por un lado, construye el pabellón de Colonia en 1914, manifiesto precoz del Expresionismo, reivindicando el vidrio como material mesiánico para la arquitectura; por otro, demuestra, como corroboran sus publicaciones, una singular atracción por los delicados paramentos y texturas de la arquitectura tradicional japonesa. A esta referencia histórica de Taut<sup>6</sup> hay que añadir el interés del propio Wright por la cultura japonesa —algunas de las imágenes de Taliesin proyectadas al inicio de esta intervención muestran los bastidores traslúcidos, con los que, al modo japonés, se cubren algunos espacios— y, sin duda también, hay que tener presente que en 1955, un año antes de que comenzara a construirse la iglesia de Baranzate, el Museo de Arte Moderno de Nueva York había publicado la monografía de Arthur Drexler sobre arquitectura tradicional japonesa<sup>7</sup>.



Bruno Taut, Pabellón de cristal para la Exposición del Werkbund de Colonia, 1914. Mies van der Rohe, proyecto de rascacielos de vidrio para la Friedrichstrasse de Berlín, 1923



Gordon Bunshaft, Biblioteca de Yale, 1963. Pierre Chareau, Maison de Verre, París, 1928-32

El interés por explorar las posibilidades expresivas y constructivas del potencial que encierra un material como el vidrio se convirtió, desde entonces, en uno de los temas preferidos del Movimiento Moderno. Todos tenemos en mente, por ejemplo, los pétreos rascacielos de vidrio berlineses —la contribución de Mies van der Rohe a la vanguardia expresionista de su país—, pero también sus proyectos de posguerra (el pabellón Bacardí, la Farnsworth House, o la Nationalgalerie de Berlín, por citar algunos) en las antípodas de los anteriores en cuanto a la búsqueda de la máxima ligereza y transparencia del vidrio. El guante lanzado por el Taut de Colonia y por el Mies de los rascacielos de los primeros años veinte lo recogieron otros arquitectos que, con distintos materiales y técnicas constructivas han continuado explorando las posibilidades que este mundo de sugerentes ambigüedades ofrece. Estoy pensando, por ejemplo, en el Pierre Chareau de la Maison de Verre (1928-32), con sus piezas industriales en mosaico de hormigón translúcido o, más adelante en el tiempo, en el Gordon

Bunshaft del Beinecke Building de la Biblioteca de Yale (1960-63), con la solidez que transmiten las traslúcidas piezas de mármol enmarcadas en el sólido y plástico esqueleto de facetadas piezas de granito gris Woodbury de Vermont. Una vía de experimentación en la arquitectura que ha continuado viva durante el siglo xx, como algunos proyectos de Stirling bien lo demuestran. Moneo hace referencia al Selwin College de Cambridge (1959) como el primero de los proyectos del arquitecto escocés que inaugura esta vía de experimentación, que seguiría después con la Biblioteca de la Facultad de Historia de Cambridge (1964-67) y culminaría en edificio de la Facultad de Ingeniería de Leicester (1963)<sup>8</sup>. Él mismo, en sus edificios del Kursaal, juega con la ambigüedad de dos centelleantes masas pétreas translúcidas varadas en la bahía de San Sebastián.

La célula de la iglesia de Baranzate explota, por mor de las piezas de poliestireno que quedan encerradas entre las dos láminas de vidrio, no sólo la ligereza del material y del esqueleto metálico, creando una ima-

<sup>8</sup> Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Actar, Barcelona, 2003.



James Stirling. Investigación sobre la posible percepción del vidrio como un elemento sólido en la Facultad de Ingeniería de Leicester, 1959-63



Rafael Moneo. La herencia de Stirling: las dos rocas luminosas del Kursaal varadas en la bahía de San Sebastián

gen que durante el día adquiere la delicadeza y fragilidad del papel de arroz, sino también, cuando de noche el edificio se ilumina desde el interior, la materialidad, opacidad y particular textura del alabastro. No estamos, como tampoco ocurría con los proyectos contemporáneos antes mencionados, tan solo ante una muestra de indudable talento plástico, sino ante un proyecto que explora una vía de experimentación teórica que luego ha sido asumida por arquitectos más cercanos a nosotros como el propio Rafael Moneo o como Herzog & De Meuron, que han hecho de la sofisticada y sutil reflexión acerca de la piel de sus edificios, el centro de su arquitectura.

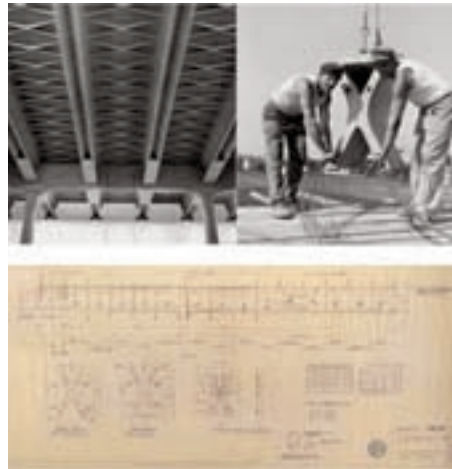
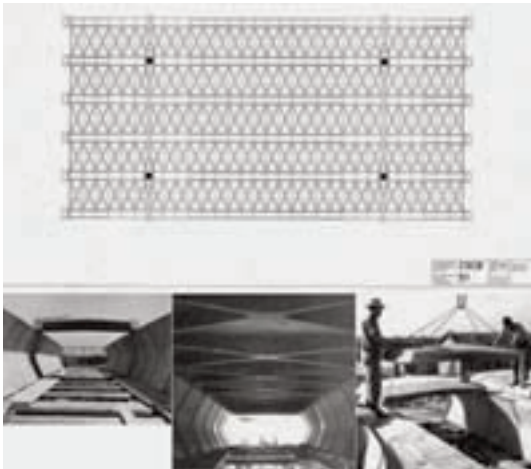
A este respecto, decía Juan Borchers algo que me parece pertinente recordar en este momento, y es que la arquitectura puede ser abstracta pero nunca es abstracción. En este discurso que estamos planteando podemos entender bien esta afirmación: la imagen que produce la arquitectura, aún llegando ser abstracta, nunca se alcanza con elementos indeterminados, inmateriales, ideales, sino bien concretos y definidos en su forma, útiles, funcionales, matéricos. Si nos aproximamos a la abstracta cella que proponen Morassutti y Mangiarotti, reconocemos en seguida que es un producto de la industria, de un empleo inteligente de elementos bien seleccionados,

ensamblados con exquisita lógica y racionalidad. Por eso hablaba antes de discipliniedad: estamos ante una arquitectura que se construye con los instrumentos que le son propios, con materiales cuidadosamente elegidos, aprovechando sus texturas, resolviendo encuentros, problemas térmicos, acústicos, estructurales, y todos estos elementos son los que contribuyen a definir esa imagen final tan depurada a pesar de la sencillez de los elementos empleados. ¡Qué necesario parece este comentario a la vista de algunos proyectos recientes, seguramente en la mente de todos nosotros, que olvidan este paso fundamental del dibujo a la construcción en pos de una imagen apriorística que se derrumba cuando lo concreto entra en juego!

Miradas, referencias, citas cruzadas, los intereses de la arquitectura son abiertos e inagotables. Y si pensamos en quiénes fueron los autores responsables de este proyecto, descubriremos también un buen ejemplo de colaboración interdisciplinar: un trabajo en equipo, desarrollado por tres profesionales con perfiles muy distintos. Bruno Morassutti y Angelo Mangiarotti, ambos arquitectos, de personalidades casi podríamos decir que opuestas, se conocieron en el estudio de los BBPR y, con el bagaje de sendas estancias en EE UU —como ya se ha mencionado, Morassutti con Wright en Taliesin



Iglesia de Baranzate. Detalle constructivo de la fachada en su encuentro con el pavimento. Fotografía de Giorgio Casali



Iglesia de Baranzate. Planta estructural de la cubierta e imágenes del montaje de los elementos de cubrición

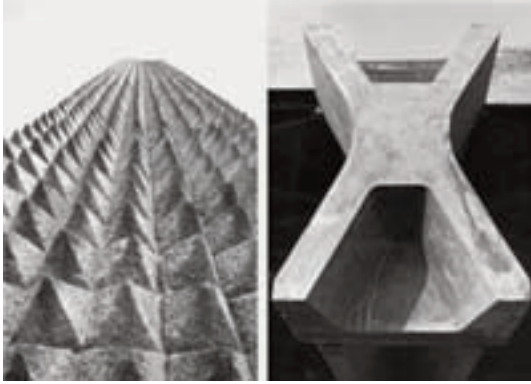
Iglesia de Baranzate. El montaje por elementos de la cubierta. Secciones longitudinal y transversal de las piezas en X. Fotografías de Giorgio Casali

y Mangiarotti con Konrad Wachsmann en el IIT de Chicago—, se asociaron en el año 1954. Aldo Favini aportaba al equipo la competencia del ingeniero. Asistente de Mangiarotti en Lausana, en la Escuela fundada por Ernesto N. Rogers en los años del recrudescimiento de

la política italiana (a raíz de la conquista de Etiopía, el rechazo del Plan de Aosta y la promulgación de las leyes raciales), recibió en esta escuela puntera en el campo de la ingeniería la formación necesaria para poder abordar importantes proyectos de arquitectura en los que la es-

9 Sobre Aldo Favini, ver Giulio Barazzetta, *Aldo Favini. Architettura e ingegneria in opera* (catálogo de la exposición homónima celebrada en Milán del 20

de octubre al 18 de noviembre de 2004), Clup, Milán, 2004.



Francisco Javier Sáenz de Oíza. Detalle del campanario del santuario de Nuestra Señora de Aránzazu, 1950-54. El revestimiento de piedra, como material arcaico, se emplea esculturalmente frente a la vocación formal de la estructura vista de Baranzate



Miguel Fisac y Bruno Morassutti: prefabricación, post-tensado y montaje por elementos

estructura jugaba un papel protagonista<sup>9</sup>. Proyectos que desarrolló conjuntamente con Mangiarotti y Morassutti hasta el año 58 y, tras la disolución del equipo, con ambos por separado.

Morassutti, Mangiarotti y Favini colaboraron estrechamente en Baranzate, resulta difícil precisar qué es lo que cada uno de ellos aportó al edificio. Como se ha podido apreciar en las imágenes proyectadas hasta ahora, la estructura es, sin duda, uno de los argumentos clave del proyecto. En la planta de la cubierta se observan las dos vigas principales, responsables de absorber los momentos de tensión, y las vigas secundarias, formadas por pequeños elementos prefabricados y post-tensados *in situ*, en obra. Se trata de unas piezas en X que permiten invertir el momento. Esta estructura, esta composición por elementos se cubre con otras piezas de hormigón, muy ligeras también, que originan unas cavidades de curiosa espacialidad en la propia cubierta. Las secciones transversal y longitudinal de las piezas en X permiten apreciar los orificios por los que pasan los cables de post-tensado y cómo estos van cambiando de posición según el lugar que ocupa cada pieza en la viga. Un montaje cuyo carácter artesanal queda reproducido en

la simpática fotografía en la que dos operarios aparecen sonrientes montando una de las piezas en la cubierta. La imagen extraordinaria que reproduce las diferentes piezas prefabricadas, acopiadas en el recinto, listas para ser montadas, con el solado preparado para recibir la estructura, no puede transmitir con más elocuencia el carácter experimental, la esencialidad y el ingenio con los que se ideó el montaje.

Si comparamos este ejemplo con algunos de los proyectos de arquitectos españoles coetáneos, encontraremos interesantes antagonismos y analogías. Resulta curioso el entendimiento tan diferente que ante un programa similar plantea Oíza en Aránzazu. Las imágenes hablan por sí mismas: tradición vs abstracción, primitiva caverna vs artificiosa caja de luz, potencial de la piedra arcaica vs sofisticación de los materiales industriales, forma escultural del revestimiento vs forma como expresión de la estructura... La comparación con algunos proyectos de Fisac resulta mucho más cercana. El montaje de los huesos del arquitecto manchego es una respuesta, más precaria a la italiana, más artesanal aún, pero en la misma línea de invención de un sistema basado en el montaje por piezas. Son estos elementos de la estructu-

ra, como ocurre en el caso de Baranzate, los que definen la imagen formal del edificio, al contrario que en Aránzazu, donde la estructura no juega ningún papel formal, sino que queda oculta bajo una espectacular escultura en piedra.

Baranzate, en definitiva, como impecable ejercicio de racionalismo orgánico en el que esta tercera generación de arquitectos racionalistas milaneses dejó constancia, con su talento, creatividad y capacidad para resolver problemas técnicos, de economía de medios y estéticos, que la estructura no es sólo uno de los argumentos fundamentales del proyecto, sino también la encargada de definir la imagen del edificio.

Otra de las cuestiones presentes en Baranzate es la referencia a un concepto casi atávico, que ha acompañado al hombre desde que comenzó su existencia en el mundo: la idea del reparo de la intemperie. Giulio Barazzetta mostraba por primera vez hace algunos años en una conferencia impartida en Madrid las magníficas fotografías de Casali aludiendo a la idea de refugio absoluto: el edificio en construcción dejaba reconocer la potente imagen un techo suspendido por medio de cuatro columnas sobre los campos de cultivo de la periferia milanesa. Difícil no pensar en Laugier, en ese alegórico frontispicio que representa la recuperación de lo racional frente a lo arbitrario, la construcción que reivindica lo esencial, lo verdadero en la arquitectura, frente a lo prescindible.

Esta investigación desplegada en Baranzate se extiende también a otros proyectos, en los que se continúan experimentando métodos de ensamblaje acordes con las posibilidades técnicas de los materiales empleados. En el edificio industrial para la familia de Morassutti en Pádua (1959), por ejemplo, también de Morassutti, Mangiarotti y Favini, se invierten los términos utilizando prácticamente los mismos materiales (hierro, hormigón, vidrio y también en este caso el ladrillo): la cubierta, en lugar de ser un techo masivo milagrosamente suspendido en el aire se convierte en un elemento ligero, de chapa de aluminio plegada y rigidizada por unos tubos que lo arman y permiten que se

sostenga. Unas vigas muy pesadas apoyan en los pilares perimetrales, casi como reconstruyendo la imagen del puente guía de los edificios industriales. El edificio fue portada de *Domus*, convirtiéndose, por mor de las luces que se insertaron en los tubos de la cubierta, en icono de la Nacional del Véneto. Otro ejemplo en el que se prosigue la investigación fue el proyecto desarrollado por Morassutti, para la *Aperol* en Pádua, 1962-74 (con M.B. Benevento, A. Favini, G. Gussoni, M. Memoli), con vigas en forma de hueso que dejan resbalar la luz con formas elegantes, como se puede apreciar en la atractiva maqueta en yeso que pone de relieve la plasticidad elegante de una estructura que varía según las solicitaciones a las que está sometida. O el edificio industrial en Longarone, conocido por el desastre de la presa de Vajont, con elementos metálicos más complejos. Edificio en el territorio que recuerda a las primeras imágenes de Talliesin que vimos al principio. Una exploración metodológica que extiende también a la tipología de vivienda, como podemos ver en la villa von Saurma en Termini de Sorrento, Nápoles. La lógica constructiva llevada al extremo permite resolver, con soluciones similares, un espacio religioso, un edificio industrial y una casa.

Cierro con otros dos proyectos que, con más tiempo, me hubiese gustado ilustrar en profundidad. Los apartamentos que construyó Morassutti en el espectacular paisaje alpino de San Martino di Castrozza en 1964 plantean una nueva relación de transversalidad, en este caso no tanto con la ingeniería sino más bien con el arte y con la cultura arquitectónica de aquellos años. Un edificio que se podría ver como consecuencia de un proyecto desarrollado en paralelo, no construido (*IN-Arch Domo-sic*, 1963), ganador de un concurso y también portada de *Domus*, que Morassutti realizó con Enzo Mari, el artista y diseñador industrial. La atractiva imagen de la fachada del proyecto permite vincularlo al interés que en sus autores despertaban las experiencias del arte programado en el ámbito de las artes visuales y del diseño. En las plantas, de apartamentos y oficinas, reconocemos ecos de experiencias ligadas al estructuralismo y a la serialidad. Las



Iglesia de Baranzate. La estructura de la cubierta, ya sobre sus apoyos, suspendida sobre los campos de cultivo. Fotografía de Giorgio Casali



Abad Marc-Antoine Laugier. Frontispicio del *Essai sur l'architecture*, 1755



Bruno Morassutti. Villa von Saurma, Termini de Sorrento, 1962.64 (con A. Favini). Fotografía de Giorgio Casali

viviendas en San Martino se centran en esa investigación sobre el módulo con el que trabaja también a partir de modelos pertenecientes a la tradición del Movimiento Moderno, como el de la *Unité*, o a otros más cercanos, como el trabajo que Kahn desarrolla basado en la repetición de módulos de hormigón. Otros proyectos posteriores, como el centro de formación para empleados de IBM en Novedrate (Como, 1970–74, con M.G. Benevento, A. Favini, G. Gussoni, M. Memoli), en este caso explorando las posibilidades de un material como el acero Corten, insisten en la kahniana asociación de células y en la radical separación de espacios según funciones. Una vía de investigación que, en paralelo, se desarrolla también en el campo del diseño industrial. Ya en la rehabilitación de

la villa Schwob de Le Corbusier en La-Chaux-de-Fonds, que había realizado con Mangiarotti al inicio de su carrera, afloraba este interés por la composición por elementos en la propuesta de unos muebles modulares muy planos que intentan con su horizontalidad, casi con su bidimensionalidad, acentuar la doble altura del espacio del salón. Otros diseños posteriores, algunos más scarpianos, otros más holandeses, continúan la investigación sobre este mismo tema.

El último edificio que comentaré brevemente se levanta en un paisaje urbano, se trata de un edificio de viviendas en Milán, en la via Quadronno (1962–64), de nuevo con Mangiarotti y Favini, en el que Morassutti tuvo su estudio junto con sus últimos socios, M.G. Be-



Bruno Morassutti. Edificio de apartamentos en San Martino de Castrozza, Trento, 1964 (con A. Powers). Fotografía de Giorgio Casali



Bruno Morassutti. Edificio de viviendas en via Quadronno, Milán, 1962-64 (con A. Mangiarotti y A. Favini). Fotografía de Giorgio Casali

nevento y M. Memoli. El edificio responde a la situación que ocupa en la ciudad al retranquearse y dejar espacio al parque que tiene delante con una fachada quebrada que se distingue de las estrictas alineaciones de sus vecinos.

Pero el tema sobre el que quisiera llamar la atención y que, en mi opinión, es el que el proyecto aborda con mayor complejidad, es el tratamiento de la fachada, en el que se propone una interesante solución fruto de nuevo de una serie de referencias cruzadas, de miradas de soslayo a la propia obra anterior y a proyectos admirados que dan lugar a una propuesta personal enormemente atractiva. Por un lado, hace su aparición de nuevo una fachada en la que el vidrio vuelve a proponer el juego de la opacidad y la transparencia, de la solidez y la ligereza, como también se había experimentado anteriormente en las viviendas de la via Fezzan en Milán (1958) y como se haría en las de via Falloppio en Padua (1966).

Por otro lado, podemos leer en la fachada de via Quadronno el resultado de destilar, mediante una reflexión culta e interpretativa, referencias de diversa procedencia. En primer lugar, algunos de los modelos obligados para un arquitecto que trabajaba en el contexto milanés: me refiero a la tradición del racionalismo abstracto, de la celebración de la pureza de las estructuras reticulares que culminaron con la maestría de Terragni en el inmaterial esqueleto de la Casa del Fascio de Como, o con las descarnadas estructuras porticadas de Figini y Pollini, menos inspiradas; estructuras que se fueron haciendo, tras la guerra, más reales de mano de algunos arquitectos como Ignazio Gardella en la Casa al Parco, en donde los problemas concretos derivados de la construcción aparecen resueltos explícitamente, con la credibilidad de refinados detalles constructivos que aportan textura, color y orgánica articulación a la fachada.

En segundo lugar está el recuerdo del Wright de Taliesin y del Mies de Chicago. La madera, la calidez del material del primero y la limpia lectura de los distintos elementos como forjados, carpinterías, estructura o plementería del segundo van apareciendo en una respuesta



enormemente personal y sugerente. Las imágenes de la mutable fachada, construida con un ingenioso sistema modular de paneles de madera Douglas, que pueden albergar tanto plementería de madera como láminas de vidrio (de nuevo el montaje, el bricolaje de la arquitectura) y permiten, con la maleable modulación de un metro, modificar la solución en cada planta, así lo prueban.

Termino remitiéndome al primer proyecto construido de Bruno Morassutti, su tienda-cabaña en Taliesin. En él está todo. Está la serena convivencia con el paisaje, está la sustancialidad de la materia, está la expresividad de la construcción, está la racionalidad del montaje, la economía de medios..., todos esos intereses que se desarrollarían de forma más o menos sofisticada

pero siempre integrados en una arquitectura que, si algo ha aprendido de Wright es a actuar con ese respeto a las personas a quien va dirigida, con la implacable exigencia por mantener un altísimo nivel de calidad. Valgan estos tres ejemplos, audaces y temperados al mismo tiempo, como muestra para insistir en que la arquitectura es una compleja manifestación de la cultura de su tiempo, para reivindicar su capacidad de insertarse sin estridencias en el paisaje, de integrar miradas transversales, de colaborar con otras disciplinas, de responder a complejas demandas técnicas con los instrumentos que le son propios, sin necesidad de recurrir a préstamos interdisciplinarios, excesivos y casi nunca justificados.

Agradezco sinceramente a los herederos de Bruno Morassutti, al Archivio Progetti dell'Università IUAV di Venezia-Archivio Giorgio Casali e Archivio Bruno Morassutti, y a las revistas *Domus* y *Casabella* el permiso concedido para la reproducción de algunas de las imágenes que aquí se publican.

El título de esta ponencia, «La medida de la intervención» —que agradezco a Pablo de la Cal—, sustantiva la condición de una intervención, de un proyecto en un contexto. Permite hablar en singular o en plural: con un carácter más descriptivo, cabría referirse a las medidas de la intervención, pero también, para describir una cualidad o expresar un deseo, se podría argumentar que la intervención deba ser medida.

Sirva esta pequeña digresión para introducir esta ponencia que espero sea medida desde mi condición de «*practitioner*», de «practicante» en el sentido más amplio del término. Me ha parecido adecuado —teniendo en cuenta, además, el calado más teórico de algunas de las ponencias— aproximarme al enunciado del curso, *Proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo*, mostrando tres proyectos que tienen en común su integración en entidades superiores, ya sea un plan urbanístico, un paisaje, o ambas cosas.

Las cualidades del planeamiento —en el caso del Parque Metropolitano de Zaragoza o en el del Campus Diagonal Besós en Barcelona— o del paisaje —en el de Canfranc— han hecho que no fuera difícil tratar de establecer la necesaria empatía entre cada uno de los proyectos y el lugar en que se insertan; condición necesaria, a mi juicio, para que una intervención pueda considerarse medida.

## **EDIFICIO DE OFICINAS DE LA EXPO 2008 DE ZARAGOZA**

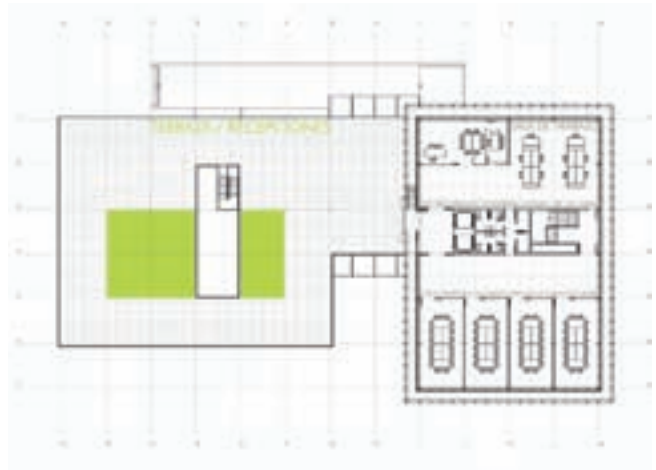
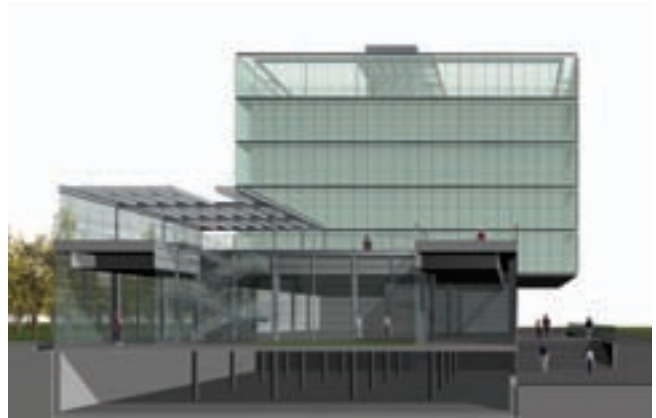
### **El Edificio Expo**

El Edificio de oficinas de la Expo 2008 se sitúa en el ámbito del Parque Metropolitano del Agua proyectado por Iñaki Alday y Margarita Jover, que constituye tanto un proyecto urbanístico como un proyecto de paisaje. Dentro del mismo define su esquina sur-oriental, abierta hacia la glorieta de intersección entre las avenidas de Pablo Ruiz Picasso y de Ranillas, e inicia la secuencia hacia el norte de los cuatro edificios previstos en el proyecto del Parque.

Esto hizo que, desde el principio y junto al cumplimiento de las condiciones de planeamiento, se procurara dotar al edificio de levedad, ayudada por su transparencia, para permitir una adecuada inserción en la esquina del Parque, con una urbanidad que constituye una señal común a los edificios que —con características formales y de uso bien distintas— integran la secuencia.

El edificio se configura por la yuxtaposición de dos volúmenes prismáticos: el correspondiente al conjunto de la planta baja y el que, deslizándose ligeramente sobre el inferior, engloba las cuatro plantas alzadas y el volumen virtual de la cubierta.

Una planta de sótano, con acceso rodado desde la zona prevista en el proyecto del Parque, ocupa gran parte de la parcela, destinándose en su mayor parte a aparcamiento e instalaciones.



Emplazamiento

Perspectiva

Planta primera

Planta baja

En la intersección entre el volumen prismático de planta baja y la vertical del que contiene las cuatro plantas superiores, se sitúa el acceso principal, a través de un espacio previo que penetra en el volumen general de la planta baja.

La planta baja establece el acuerdo entre la cota de la Avenida y la del Parque (201,65m), situándose 30cm por encima del nivel de éste. Así, desde la Avenida de Ranillas, una escalera y una rampa peatonal, dispuesta en paralelo a la rodada, salvan dicha diferencia de cota, conduciendo al espacio previo a la entrada principal. Frente a la misma se produce una entrada secundaria desde el oeste, a la que se accede desde una plataforma exterior situada a 30cm sobre el nivel del Parque.

Un patio interior, dispuesto transversalmente en el interior del Centro de Prensa, permite organizar a su alrededor las circulaciones de este espacio y conectar con la terraza de planta primera. Se ha procurado utilizar al máximo los espacios exteriores que el propio edificio brinda, tal como sucede con la amplia terraza que se sitúa en la cubierta del volumen de planta baja o con la terraza que, protegida por lamas orientables de vidrio, corresponde a la planta de cubierta del volumen de oficinas.

El carácter abierto del programa de necesidades ha incidido en la condición diáfana y sistemática del proyecto, con componentes modulares —ya sean éstos elementos estructurales, cerramientos de fachada, sistemas de compartimentación, techos o suelos técnicos—, para permitir fácilmente operaciones de adaptación y ajuste durante el desarrollo de la Expo o, tras la misma, en su uso como edificio disponible para oficinas o servicios de diferentes dimensiones.

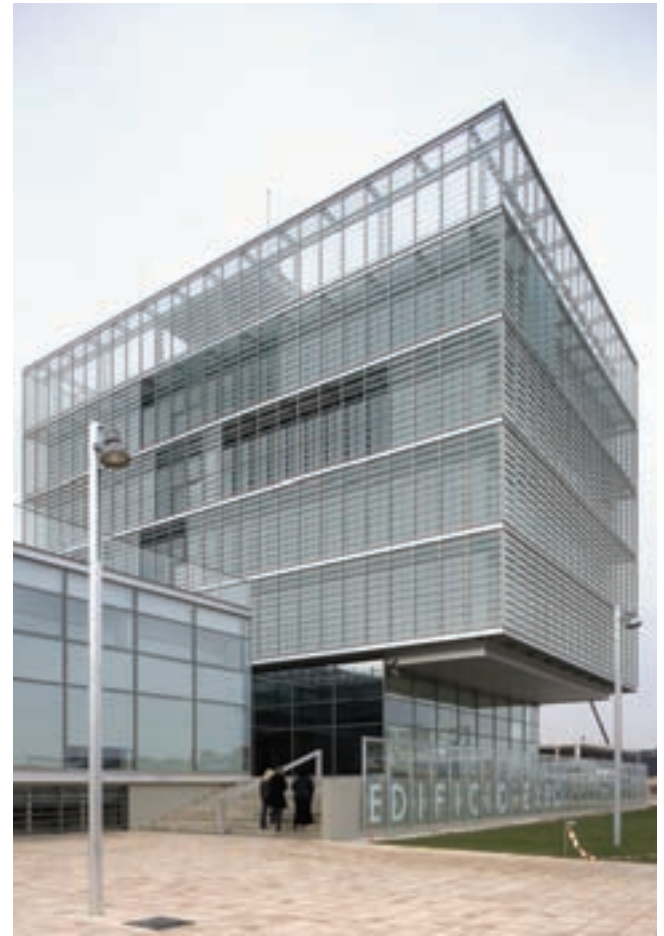
Por lo que respecta al volumen de cuatro plantas sobre la baja, que constituye tanto el elemento de referencia del conjunto como su límite por el norte, la disposición del núcleo central de comunicaciones, instalaciones y servicios permite una organización flexible de las diferentes plantas, tanto como la posterior compartimentación de cada una de ellas en dos, tres o cuatro oficinas de menor tamaño.

### La condición material. Vidrio

La aceptación de las condiciones volumétricas planteadas en el proyecto del Parque ha propiciado el querer activarlas, fomentando una relación complementaria, tanto desde el punto de vista funcional como formal, entre los dos volúmenes prismáticos que componen el edificio.

Así, el volumen correspondiente a la planta baja y a la zona de sótano situada sobre rasante —con una altu-

Acceso desde la Avenida de Ranillas





Vista nocturna desde el Parque del Agua



Vista desde la terraza

ra variable y una planta de 60x25m—, establece, con una escala adecuada, el contacto del edificio con la Avenida de Ranillas, planteándose la entrada como un recorte en el continuo volumen de vidrio de proporciones horizontales.

La relación con la calle se refuerza con el sistema de escaleras y rampas que permite ganar la diferencia de cota, haciendo que el espacio previo a la entrada se oriente hacia la Avenida desde una posición elevada, limitado por un muro de hormigón revestido con paneles de vidrio iluminados, en los que figura la denominación del edificio.

El entrante que, desde el este, introduce la entrada principal, se prolonga hacia el oeste en la entrada desde el Parque, protegiéndose ambas mediante ligeras marquesinas revestidas con chapa de acero.

Sobre el volumen apaisado de la planta baja, que constituye la zona de uso más público del edificio, se apoya, deslizándose ligeramente hacia el este, el volumen de cuatro plantas, cuya envolvente refuerza su verticalidad al englobar una quinta planta correspondiente al espacio de cubierta. Este volumen está caracterizado por su vuelo respecto al cuerpo inferior, lo que le proporciona un cierto grado de autonomía, y por su doble

piel vítrea, formada por el muro cortina interior y la móvil envolvente de lamas de vidrio, que se disponen en el límite de la pasarela perimetral que rodea las plantas superiores.

Lamas que, junto a un cierto control térmico, dotan al edificio de una condición cambiante y facetada, en función del juego de reflejos que la diferente incidencia de la luz solar produce en las fachadas, enriqueciendo la percepción del mismo dentro de su estricta condición volumétrica.

## **EDIFICIO SEDE DEL LABORATORIO SUBTERRÁNEO DE CANFRANC**

### **Canfranc-Estación**

Tal y como muestra el libro *Canfranc. El mito* —y dentro del mismo los capítulos «Obra cumbre de la restauración paisajística», del que es autor Alberto Sabio, y «La Estación Internacional de Canfranc», de José Manuel Pérez Latorre— el caso de Canfranc-Estación constituye un ejemplo de restauración o de creación de un paisaje iniciado en el último cuarto del siglo XIX, con la construcción de la línea de ferrocarril que debía llegar a la estación hispano-francesa de Canfranc, y que atraviesa la frontera por el túnel de Somport.

Los trabajos de construcción de la gran plataforma de vías y de la propia Estación Internacional, en la zona de los Arañones de Canfranc, que concluyeron con su inauguración en julio de 1928, supusieron la realización durante las décadas anteriores de importantes obras de corrección del paisaje, que tenían por objeto la defensa de la plataforma ante avenidas o aludes.

La construcción de la plataforma —mediante el relleno y compactación de los materiales procedentes de la excavación del túnel, dejando embebida la cimentación de la Estación mediante pilastras y arcos— llevó consigo el desvío y la canalización del río Aragón e importantes obras de acondicionamiento en las laderas del valle, mediante aterrazamientos, repoblaciones realizadas por la Sexta División Hidrológico-Forestal y obras de encauzamiento y de construcción de diques de los diferentes torrentes, fundamentalmente los de Epifanio y Estiviellas, en ambas márgenes del Aragón.

### **El Laboratorio Subterráneo de Canfranc**

El Laboratorio Subterráneo de Canfranc está constituido por una serie de galerías existentes entre el túnel carretero de Somport y el túnel ferroviario, a 850m bajo el Tobazo, lo que permite que se filtre la radiación cósmica, circunstancia necesaria para la investigación de fenómenos como el de «la materia oscura» que forma gran parte de la masa del Universo.

La historia del Laboratorio arranca en 1985, y en la actualidad consta de diferentes galerías de trabajo y laboratorios y una sala blanca para el desarrollo de nuevos prototipos de detectores, todos ellos accesibles desde el túnel carretero. Las condiciones físicas en las zonas de trabajo equivalen a una profundidad de 2.500m en agua.

El Consorcio del Laboratorio Subterráneo de Canfranc, formado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, el Gobierno de Aragón y la Universidad de Zaragoza, convocó en 2008 el concurso para la nueva sede, que debía albergar los despachos del personal propio del Laboratorio y los destinados a los equipos que realizan investi-

gaciones en el recinto del Laboratorio Subterráneo, así como espacios comunes, laboratorios o salas de reuniones o exposiciones.

### **El Edificio Sede del LSC**

El edificio sede del Consorcio, terminado en 2010, se levanta sobre una parcela cedida por la Consejería de Medio Ambiente y situada en el Área de los Forestales de Canfranc. Las especiales condiciones geométricas y topográficas de la parcela han determinado la propuesta de implantación. Además han sido determinantes las sugerentes condiciones paisajísticas del lugar en que se enclava la parcela, así como el carácter que a Canfranc-Estación le ha proporcionado tanto el paisaje recreado sobre el existente a principios del siglo XX como algunos de sus edificios, singularmente los realizados por Miguel Fisac en los años sesenta (iglesia parroquial, central eléctrica, casa propia).

Las diferencias de cota entre el frente oeste, colindante con el Paseo de los Ayerbe y el este, paralelo al vial adyacente, a las que respondían los banales existentes, han apoyado una organización en franjas paralelas a la pendiente que supone una implantación acorde con las características topográficas.

El edificio está atravesado por un eje transversal de circulaciones, dispuesto en sentido este-oeste, que permite plantear sendos accesos principales: uno desde el oeste, en planta segunda, a la cota del Paseo de los Ayerbe, y otro, desde el este, en planta baja, donde se sitúan los laboratorios y el taller, a la cota de la plataforma situada al nivel del muro de mampostería que se mantiene.

El edificio consta de dos plantas encajadas en el terreno, que salvan la diferencia de cota, y tres plantas superiores englobadas dentro de una envolvente compacta, de planta rectangular. En paralelo al frente sur del edificio se plantea una escalera exterior, acompasada a la pendiente del terreno, que conecta el Paseo de los Ayerbe con la plataforma inferior y contribuye a mejorar la permeabilidad de la zona.



Emplazamiento

Vista desde el sur

Planta segunda

Sección



Existe una estratificación de usos acorde con las características de la parcela y con los criterios del programa. Así, en las dos plantas inferiores se ubican, en planta baja, la zona de laboratorios y el taller a doble altura y, en planta primera, los despachos de los técnicos del LSC. En la planta primera se sitúa, además, un atillo del taller y una amplia zona polivalente compartimentada, con una gran proyección hacia el exterior, destinada a seminario y a sala de exposiciones.

La planta segunda, con acceso desde el Paseo de los Ayerbe, está destinada a zona administrativa, con la sala de reuniones abierta hacia la amplia terraza que, como cubierta del volumen inferior, se produce continuando el sugerente espacio de El Rincón de Forestales.

En las plantas tercera y cuarta se sitúan zonas de usuarios y de residencia. Esta última, situada en planta tercera, cuenta con un acceso independiente desde el exterior mediante una escalera que conecta con el Paseo.

El carácter compacto de la planta se complementa con la transparencia de los espacios de circulación y la accesibilidad de los elementos de comunicación vertical, al objeto de facilitar las conexiones entre las diferentes zonas constitutivas del programa y, al mismo tiempo, propiciar gratos recorridos internos abiertos hacia el paisaje.

### **La condición material. Hormigón**

La relación establecida entre el trazado de la planta y el perfil del edificio y los materiales y sistemas constructivos previstos pretende, además de una adecuada organización del programa —con una clara estratificación de las diferentes zonas que lo componen—, un correcto encaje del edificio en la topografía del solar y una respetuosa inserción dentro del área de Los Forestales.

La implantación del edificio atiende a la topografía de la parcela y a su geometría, con el volumen correspondiente a las tres plantas superiores ceñido a las cotas superiores del Paseo de los Ayerbe, mientras que las dos plantas inferiores se deslizan hasta alinearse con el camino de acceso a la parcela por el este, abriéndose, asimis-

mo, al ajardinado espacio libre delimitado por las edificaciones de Los Forestales.

El perfil escalonado del edificio, que reduce su impacto volumétrico en una zona de volúmenes equilibrados y sugerente frondosidad, se refuerza por el trazado de la cubierta a un agua, con pendiente hacia el este y revestida con paneles continuos de aluminio. La cubierta de la planta primera se configura como un plano horizontal que se hace eco, en una cota más elevada, de El Rincón de Forestales, permitiendo una mejor integración en el paisaje y un agradable uso de la misma, durante gran parte del año, al ser accesible desde la planta segunda.

La relación con el terreno y la continuidad material con que se ha pretendido caracterizar el edificio han llevado a plantear que fuera el hormigón el material constitutivo de la estructura y de la envolvente del conjunto, con un tratamiento, mediante la utilización de un encofrado de tablas, que proporcionara a los paramentos una textura en consonancia con las características del lugar.

La frondosidad del enclave, la belleza del paisaje y la voluntad de aprovechar la luz natural hacen que se dispongan generosos huecos que proporcionan transparencia y una estrecha relación con el exterior a las distintas salas y despachos, así como a los espacios de distribución. El uso del vidrio y de los paneles metálicos proporciona al edificio una condición cambiante en su relación con la luz, introduciendo el paisaje y sirviendo de telón de fondo del mismo.

Los sistemas constructivos utilizados proporcionan una envolvente continua en la que la presencia del hormigón garantiza que el volumen se asiente correctamente sobre la pendiente del terreno, estableciéndose una relación entre planos de hormigón, ventanales colocados a haces exteriores y paneles de aluminio. Estos paneles, conforman la retícula que, en las dos últimas plantas de la fachada este, constituye el alero de cubierta y la protección de los huecos de fachada, dando lugar a un elemento ligero que refuerza la percepción del edificio en las visiones más lejanas.





Interior



Vista desde el Paseo de los Ayerbe



Vista desde El Rincón de los Forestales

## **EDIFICIO K DEL CAMPUS DIAGONAL BESÓS DE LA UPC**

### **El Campus Diagonal Besós**

El proyecto urbanístico del Campus Diagonal Besós parte del concurso convocado por el Consorcio del Campus —constituido por el Consejo Comarcal del Barcelonés, los Ayuntamientos de Barcelona y de San Adrián del Besós, y la Entidad Metropolitana del Transporte— para la construcción de la nueva sede de la Escuela de Ingeniería Técnica Industrial y la propuesta de ordenación general del conjunto del Campus. La propuesta ganadora, de los arquitectos Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña, constituye la base del planeamiento elaborado por el departamento de urbanismo de 22@bcn SA.

El proyecto del Campus es una iniciativa de la Generalitat, la UPC, los Ayuntamientos de Barcelona y San Adrián del Besós y la Diputación de Barcelona.

El ámbito del Plan lo constituye una superficie de 46.523m<sup>2</sup> comprendida entre las calles Sant Raimon

de Penyafort, Eduard Maristany y Ronda Litoral, con un techo edificable de 127.616m<sup>2</sup>, de los que 60.125m<sup>2</sup> corresponden a uso docente universitario, 25.316m<sup>2</sup> a residencias universitarias y actividades comerciales ligadas al uso universitario, y 47.510m<sup>2</sup> a 22@LT, esto es, empresas que desarrollen centros de investigación e innovación.

Junto a los once edificios que integran el Campus, éste está definido por: la espina central que, a modo de rambla, estructura longitudinalmente el conjunto; el parque, con una superficie de 10.000m<sup>2</sup>, en el que desemboca la espina central, y que se dispone al final de la Rambla de La Mina; y una pasarela peatonal de 150m que unirá el Campus con el Puerto Deportivo de San Adrián.

### **El Edificio K**

El edificio K ocupa el ángulo sur-oriental del Campus Diagonal Besós de la UPC, limitando al este con la Ron-

da Litoral. Se ajusta al área de movimiento y a la sección normativa establecida por el planeamiento, que determina las alturas reguladoras máximas correspondientes a las dos franjas en que queda dividida la parcela. Esta división en franjas hace que el edificio esté constituido por dos volúmenes: un volumen de cuatro plantas que se orienta hacia la Rambla Central del Campus y un volumen de siete plantas orientado hacia la Ronda Litoral.

Entre ambos volúmenes se dispone un patio longitudinal, en sentido norte-sur, atravesado por dos corredores de circulación, que permite la ventilación e iluminación de las zonas centrales. Hacia el oeste la fachada del edificio avanza hacia la Rambla, definiendo un patio cubierto que permite la iluminación y ventilación de los laboratorios y aulas situados en el sótano -1.

De acuerdo con el planeamiento urbanístico, las dos plantas de sótano se desarrollan continuando las de los restantes edificios. El sótano -2 está destinado a aparcamiento, limitado a sur y a este por la galería de servicios. El sótano -1, con acceso sectorizado desde el espacio central de distribución del Campus, está destinado a laboratorios, aulas y salas de instalaciones.

En las dos plantas bajo rasante el edificio ocupa la totalidad de la superficie comprendida entre la galería de servicio y el ámbito de los edificios A y J, estableciéndose las conexiones con el conjunto del Campus, que van desde la completa continuidad en el caso del sótano -2 a la conexión sectorizada del sótano -1.

Sobre rasante, el edificio está configurado por tres franjas longitudinales: la que con cuatro plantas de altura limita con la Rambla, el patio central y la franja de siete plantas que limita con la Ronda. Las tres últimas plantas de esta franja se retranquean respecto a las inferiores, retrasándose el plano de fachada respecto a la Rambla.

Las plantas se organizan mediante anillos de circulaciones que conectan los tres núcleos de circulaciones, con pasos que atraviesan el patio central. En función de que la planta esté destinada a aulas o a despachos, en el bloque bajo, el corredor se dispone en paralelo al pa-

tio en las dos plantas inferiores, mientras que adopta una posición central en las dos superiores. En el bloque alto el corredor adopta una posición central, dividiendo cada planta en dos franjas de diferente anchura. Los dos núcleos de comunicaciones quedan sectorizados respecto al resto de la planta.

La importancia concedida a los espacios de comunicación hace que éstos tengan una decidida conexión visual con el exterior, ya sea en los extremos de los mismos, en los nexos de conexión, o en los ensanchamientos de las zonas de contacto con las terrazas o con los diferentes entrantes de fachada.

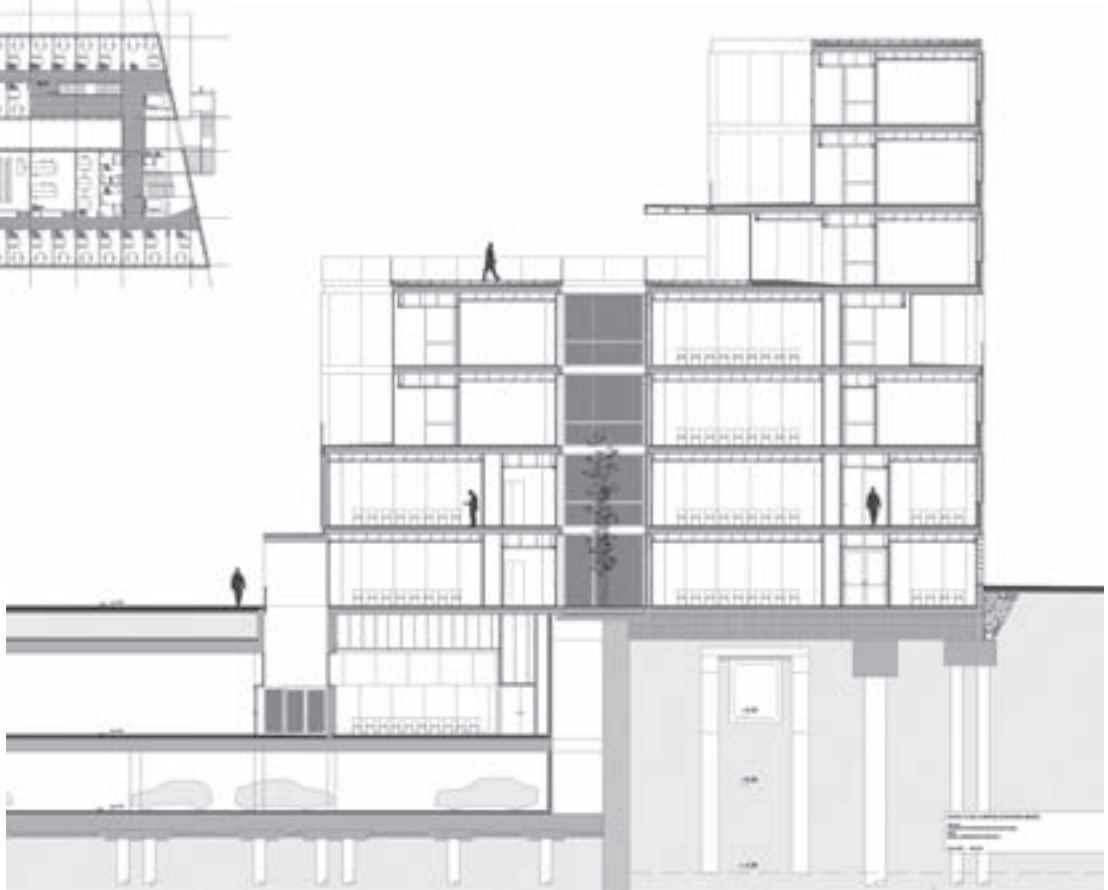
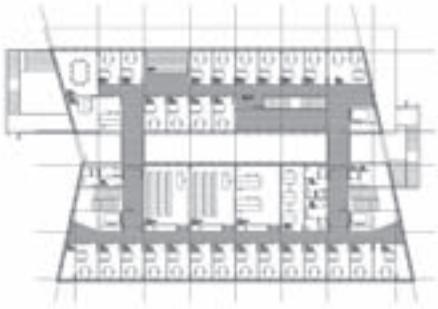
Las terrazas, orientadas a este y oeste, y los entrantes de fachada se complementan con huecos orientados a norte y sur, con objeto de proporcionar iluminación y ventilaciones cruzadas a los espacios de comunicación, mejorando las condiciones de proyección visual y de confort de los mismos y reforzando su papel como elementos vertebradores.

Aunque la condición sistemática y modular del edificio hace que las distribuciones propuestas sean fácilmente modificables, se ha planteado una estratificación en los usos de acuerdo con el programa, de modo que laboratorios y aulas ocupen las plantas inferiores, mientras que las plantas superiores se destinan fundamentalmente a despachos.

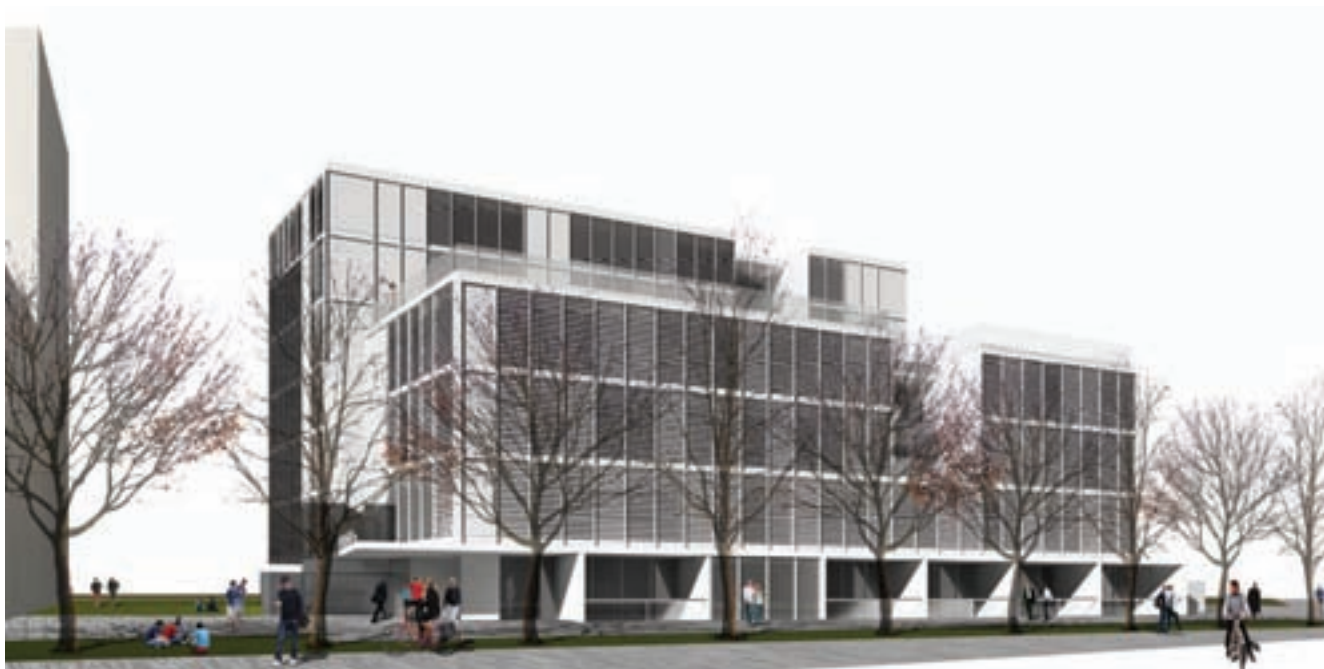
La disposición de los tres núcleos principales de comunicaciones verticales garantiza la independencia en el funcionamiento interno de cada uno de los bloques, mientras que el sistema de circulaciones horizontales mediante corredores centrales permite una organización flexible de los diferentes bloques en cada una de sus plantas y, al mismo tiempo, la posible conexión interna entre todas las zonas del edificio.

#### **La condición material. Aluminio**

La volumetría del edificio está determinada, en gran medida, por el planteamiento urbanístico que define, dentro de los perímetros reguladores, las alturas máximas de las dos franjas en que queda dividida la parcela. De-



Plantas baja y segunda  
Emplazamiento  
Sección



Vista desde el oeste

terminaciones coherentes con el planteamiento general del Campus del Besós y que, en el caso del edificio K, se traducen en su integración dentro de un frente continuo articulado hacia la Ronda Litoral y un frente de menor altura hacia la Rambla Central, como espacio que estructura en sentido longitudinal, de norte a sur, el Campus y hacia el que se vuelcan los diferentes edificios.

Recogiendo esa división en franjas, el proyecto refuerza la diferenciación entre las mismas, introduciendo un patio longitudinal que establece un profundo corte entre los dos volúmenes de diferente altura, al estar únicamente atravesado por los dos pasos acristalados que conectan los dos bloques. La organización general hace que el edificio se plantee como una pieza unitaria, a partir de su trazado y del sistema constructivo que lo define, pero, a la vez, muestra cada una de las piezas que lo componen con cierta independencia.

Dentro de la envolvente tersa del conjunto, atravesada por el patio central, se produce una serie de entrantes, de profundidad variable que, fundamentalmente, proyectan hacia el exterior los espacios de circulación, constituyéndose, al mismo tiempo, en huecos de referencia en la percepción del edificio.

Así, hacia el este, y en el nivel correspondiente a la planta tercera, se produce un hueco rasgado de proporciones horizontales que introduce el giro del edificio hacia el sur, propiciando las vistas hacia el mar. Las tres últimas plantas son atravesadas por un hueco de proporciones verticales que produce un patio abierto en fachada, equilibrando la relación tanto con el hueco de planta tercera, como con el porche de planta baja. Hacia el oeste, un hueco vertical perfora los frentes del bloque bajo y del alto, definiendo un claro corte transversal dentro de los frentes continuos del edificio hacia la Rambla.



Vista desde el este

La planta baja establece el contacto con la Rambla, acomodándose a las diferencias de nivel previstas entre la misma y las aceras colindantes con la Ronda Litoral. Se definen entrantes de fachada y marquesinas que marcan los diferentes accesos. El frente oeste hacia la Rambla está caracterizado, en planta baja, por la secuencia de huecos cubiertos que, como pozos de luz, permiten la iluminación de la zona central del primer sótano.

Junto a la traza, los materiales son los responsables de la construcción y del aspecto y comportamiento del edificio. Para la envolvente se utilizan lamas de aluminio, orientables o formando paneles que definen una

fachada trans-ventilada. Los tonos metalizados de estas piezas, su sistema de montaje y su carácter móvil, o los cerramientos vítreos que proyectan las zonas de circulación, dotarían al edificio de un aspecto acorde con su uso.

Como ya se ha señalado, los espacios exteriores, como los patios ajardinados o las terrazas que, en diferentes plantas, prolongan o perforan el volumen del edificio, tienen importancia en su configuración formal, pero encuentran fundamentalmente su razón de ser en el propósito de hacer más confortable la utilización del edificio K, proyectando hacia el exterior sus espacios interiores.

Carlos Labarta

# Paisaje, memoria y proyecto moderno

La situación contemporánea ofrece un amplio marco de posibilidades para los arquitectos, a menudo confundidos por la urgencia de producir o por la innata complicación del momento presente alimentada, a su vez, por las olas cambiantes de la crítica. En este contexto de producción globalizada cobra interés repasar episodios vinculados a la arquitectura moderna en los que, precisamente, el encuentro con la memoria, y su paisaje, supusieron una fuente de conocimiento y creación arquitectónica, además de, en algunos casos, un punto de inflexión sin retorno en la trayectoria de sus autores. Así, el paisaje de la memoria, unido a la búsqueda de las tradiciones profundas, se convierte en inductor de la transformación y, para algunos, evolución del proyecto moderno. Las miradas hacia lo primitivo, incluso lo anónimo, alimentan nuevas orientaciones del proceso creativo en la búsqueda de una arquitectura intemporal y universal. Y esas miradas surgen fundamentalmente del encuentro del arquitecto con otras realidades, a través de los viajes o de la evocación de

su propia experiencia. Como recuerda Juhani Pallasmaa «toda obra artística de calado parece tener su origen en el terreno autobiográfico de los recuerdos, las experiencias y las luchas personales»<sup>1</sup>. En el fondo, la propia memoria, y su paisaje, como manantial creativo.

Son múltiples las trayectorias arquitectónicas que han evolucionado su proceso creativo desde la búsqueda de los orígenes. Entre los arquitectos del ámbito de la modernidad cabe recordar sintéticamente varios ejemplos en los que la evocación de las tradiciones marcan su evolución. La esencial construcción del paisaje en Asplund y Lewerentz refiere a la memoria acumulada del paisaje primitivo nórdico e investiga en la creación de un paisaje cósmico desde el sentido simbólico de los elementos arquitectónicos y naturales. Pero, al mismo tiempo, junto a las claves de la memoria del paisaje próximo cabe referir a otros, más lejanos geográficamente pero igualmente determinantes en la formación de la memoria visual, como los paisajes de pastoreo

1 Juhani Pallasmaa, *Una arquitectura de la humildad*, «la cimbra 8», Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 2010, texto de contraportada.

2 Cfr. «La ventana de la reflexión. El silencio del yo», capítulo VI, de Luis Moreno Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, «arquithesis 10», Fundación Caja

de Arquitectos, Barcelona, 2002, pp. 97-114.

3 José Ignacio Linazasoro, «En torno a Lewerentz», en *Otras vías. Homenaje a Lewerentz*, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Demarcación de Ávila, 2006, p. 13.

4 Íbidem, p. 14.

5 Carlos Puente, «Caminos secundarios», en *Otras vías. Homenaje a Pikionis*, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Demarcación de Ávila, 2005, p. 22.

6 Pikionis, Dimitris, cit. por Carlos Puente, íbidem, p. 23.

fotografiados por Asplund en su viaje a Italia, o las calles de Pompeya por él visitadas, para comprender el trazado del paisaje del Cementerio del Bosque de Estocolmo, 1917–1940. Igualmente podemos recordar la fotografía de la vía de los Sepulcros de Pompeya, tomada por Lewerentz, para visualizar los ecos de su relación con el camino de ascenso hacia la Cruz del mismo Cementerio; o las piedras rugosas del Palacio Pitti en Florencia fotografiadas también por Lewerentz evocadas en los muros del acceso. Más allá de los obvios parecidos me interesa resaltar la influencia que esta visita a la propia historia de la arquitectura, y a sus paisajes, tuvo en sus autores y cómo la construcción de la memoria acumulada en el arquitecto incide en su evolución creativa<sup>2</sup>.

La búsqueda de una arquitectura intemporal y universal resume también el objetivo de los silencios de Lewerentz con los que pudo transmitir «antiguos saberes casi connaturales a la naturaleza humana»<sup>3</sup> a la vez que «mediante una arquitectura aparentemente sobria y muda, había evocado los orígenes, el sentido primero de las cosas»<sup>4</sup>. Sus desvelos, apartado de la docencia o de la crítica arquitectónica y de los escritos —sus diálogos los establecía con los ladrillos—, se orientaban a profundizar en la esencia de los lugares y de los espacios creados, precisamente, para posibilitar el enfrentamiento del hombre con su propia naturaleza.

De igual forma el arquitecto griego Pikionis protagonizó una evolución en su trayectoria desde posiciones modernas hacia la búsqueda de la tradición, como si el logro de una arquitectura canónicamente moderna no fuera suficiente y sus anhelos buscaran responder a verdades más profundas. «Ese mismo año, 1933, Pikionis termina en Atenas la escuela del Licabeto, canónicamente moderna. El mismo Pikionis nos cuenta: «Cuando estuvo terminada no me sentí satisfecho»<sup>5</sup>. Su voluntad de comprender y aprehender el mundo que le rodea y recrearlo, sumando en él el paisaje de su propia experiencia, alienta su obra. Como dirá sintéticamente: «Siento dentro de mí una necesidad acuciante: la de encontrar la única, indivisible tradición del mundo»<sup>6</sup>. Así se comprenden las largas conversaciones con las piedras que alfombran el acceso hacia la Acrópolis y sobre las cuales proyectó su propia memoria.

#### **MEMORIA DE LO VERNÁCULO Y PRIMITIVO EN LA TRANSFORMACIÓN Y EVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA DE LE CORBUSIER**

El final de la década de los veinte y comienzo de los treinta supone el origen de la transformación que la obra y el pensamiento de Le Corbusier van a experimentar. Podemos recordar sus palabras en 1917: «La obra de arte no debe ser accidental, excepcional, impresionista, inorgá-



Sigurd Lewerentz, Vía de los Sepulcros en Pompeya, Museo de Arquitectura, Estocolmo



Gunnar Asplund y Sigurd Lewerentz, Cementerio de Estocolmo, 1917-40

nica, pintoresca, sino al contrario generalizada, estática, expresiva de lo invariante» (Le Corbusier y Amedée Ozenfant). Pero cuando el periodo purista llegaba a su culminación con la Ville Savoie (1929-31) acontecimientos paralelos iban a determinar la evolución de su arquitectura, confrontando en los mismos años la formulación de la arquitectura moderna y sus cinco principios con la experiencia de las tradiciones.

La figura de Blaise Cendrars, original también de La Chaux de Fonds el mismo año de 1887, y su viaje a Latinoamérica en 1924 tendrán influencia en su amigo Charles Edouard Jeanneret quien, siguiendo sus pasos,

se traslada al continente americano en 1929. En octubre de ese año visita diversas ciudades, (Buenos Aires, Asunción, Montevideo, Rio de Janeiro, Sao Paulo) pronuncia conferencias y entra en contacto con arquitectos y artistas sudamericanos. De esta experiencia, podemos destacar tres manifestaciones interesantes para entender su cambio de actitud<sup>7</sup>.

En primer lugar los dibujos que Le Corbusier produjo durante el viaje y que pueden agruparse en analíticos y proyectuales. Los primeros nos revelan nuevos intereses por la geografía y el lugar denotando una referencia que hasta entonces no era considerada; por la

<sup>7</sup> Notas del curso *Arquitectura latinoamericana*, del profesor Fernando Pérez Oyarzun, Graduate School of Design, Harvard University, primavera 1990.





Sigurd Lewerentz, detalle de la fachada de la iglesia de San Marcos, Bjorkhagen, Estocolmo, 1956-60



Dimitri Pikionis, accesos a la Acrópolis, 1954-58

figura humana que no tenía cabida anteriormente en la pintura purista referida a objetos y, finalmente, interés en colores locales y en cualquier tipo de suceso regional. En los dibujos proyectuales observamos cómo Le Corbusier pensaba en comprobar sus nuevas visiones en edificios tal como observaremos en la Casa Errázuriz.

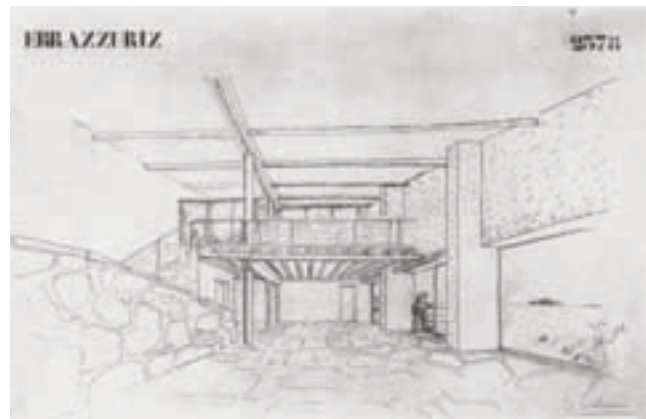
La segunda manifestación la encontramos en los contactos humanos (Blaise Cendrars, Victoria Ocampo, Josephine Baker, Lucio Costa...) que generaron una interrelación Europa-Latinoamérica de la que surgirá una clara conciencia de identidad cultural en el continente americano dentro de la arquitectura moderna, quizá hasta ahora poco considerada por la crítica internacional.

Y la tercera, y última, refiere a los cambios de actitud en el pensamiento de Le Corbusier y que pueden concentrarse en:

- Relevancia e interés por los hechos geográficos.
- Cierta sentido de lo tradicional ligado a lo vernáculo comenzó a formar parte del pensamiento de Le Corbusier, lo que le acompañará en toda la evolución de su obra.
- La presencia de la realidad urbana como hecho y no como planteamiento utópico, quizá como consecuencia de la posibilidad de planeamiento urbano y de laboratorio que ofrecía la realidad latinoamericana.
- Transición desde una posición sistemática y dogmática a una situación permisiva y flexible.
- El modo de pensamiento racional permite e incluso se transforma por la presencia de la realidad poética en su encuentro con lo vernáculo. A lo mejor las cosas no tenían que ser, sino que podían ser.



Le Corbusier, Ville Savoie, Poissy, 1928-31



Le Corbusier, Casa Errázuriz, Chile, 1930

Las consecuencias de este giro producido en la trayectoria de Le Corbusier se manifiestan en su producción arquitectónica inicialmente en la Casa Errázuriz (1929-1930) si bien nunca llegó a ser construida como él la proyectó. La historia no ha podido revelar el porqué de la no construcción de la casa tras mandar al embajador Errázuriz los planos y escritos de la misma en 1930. El lugar de la vivienda en la costa norte chilena, El Zapallar, nunca fue visitado personalmente por Le Corbusier. La razón última por la que el patrón Errázuriz negó el proyecto es una incógnita y una convencional arquitectura en manos de Carlos de Landa fue finalmente construida.

Los mismos años que se construía Ville Savoie los cinco puntos o principios de arquitectura recientemente consagrados se matizaban por el encuentro de Le Corbusier con la realidad de lo vernáculo y lo primitivo. La importancia de este momento está fuera de toda duda y

marcará un cambio en la trayectoria del arquitecto. Los primeros dibujos para la casa refieren a su proyecto de Casa Citroën pero en seguida va a manejar elementos locales como el tejado inclinado, la manifestación de la pesadez del muro con distintas proporciones de dinteles según una ley constructiva y tectónica, el uso de materiales autóctonos como la teja, la piedra o la madera. La construcción vernácula es aceptada como una nueva modalidad de expresión. Aunque había utilizado antes paredes cruzadas de carga, nunca había explotado un uso abstracto del material, que también hubiera sido posible, pero que en orden a conseguir una mayor identificación con el lugar y la tradición es rechazado.

La visita de Le Corbusier a América coincidió curiosamente con el congreso de CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) sobre «Die Wohnung Fur das Existenzminimum» que se celebró en Frankfurt

8 Los viajes de Le Corbusier por España han sido objeto de la atención de investigadores. Entre ellos es obligado referirse al profesor Juan José Lahuerta quien con su estudio *La Spagna di Le Corbusier* (Electa, Milán, 2001), nos ha abierto los múltiples itinerarios del maestro. Igualmente es preciso referirse al capítulo «Le Corbusier en Espagne. Les voyages au Levant et a Majorque», del profesor

Xavier Monteys, en AA vv, *Le Corbusier et l'Espagne*, VII Reencontre de la Fondation Le Corbusier, 21-23 octubre 1996.

9 Para ampliar estos temas, cfr. Carlos Labarta, «Le Corbusier, conferenciante y viajero: el itinerario como verdad. 1928-1931», en *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*, Actas Preliminares del Congreso Internacional, Escuela de

Arquitectura, Universidad de Navarra, T6 Ediciones, 2010, pp. 417-430.

10 Le Corbusier, *Sketchbooks. Vol. 1, 1914-1948*, The Architectural History Foundation-The MIT Press-Fondation Le Corbusier, Nueva York- Cambridge, Massachusetts-París, 1981, documento 425 (trad. del autor).



Carnet B7, ESPAGNE ROUTE 31 b, Documentos W1-1-414/427-001

en las oficinas de Ernst May. Pierre Jeanneret presentó su trabajo junto a Le Corbusier sobre el análisis fundamental del problema de la vivienda mínima. Le Corbusier había comenzado una nueva búsqueda que tras la visita a América intentaba conciliar los mundos de la modernidad y la tradición local. No es de extrañar su temor a que este inicio de búsqueda de conciliación no fuera entendido. Así en la carta que escribe a su cliente le advierte de la necesidad de no leer superficialmente su propuesta: «No se sorprenda por la ligera imagen tradicional de nuestro proyecto... (continúa explicándole el proyecto)... Le digo esto para que sepa que los planos que le mandamos representan una verdadera solución de arquitectura, a pesar de la apariencia de la que hablo al principio de la carta.»

Junto al viaje a Latinoamérica Le Corbusier obtiene confirmación a sus nuevas inquietudes con sus viajes a España<sup>8</sup>. La contradicción interna que el arquitecto advierte a finales de la década de los veinte se explicita también con nitidez tanto en sus apuntes de viaje como en los pensamientos que transmite en la carta a su madre desde España<sup>9</sup>. En el pensamiento lecorbuseriano la ruta sugiere la permanencia en la verdad y los múltiples encuentros le conducen a la transición del dogma a la evolución. El recorrido por España provoca en él una reacción



Le Corbusier, Villa de Mme. Mandrot, Le Pradet, France, 1930

contra la conciencia maquinista derivada del deslumbramiento por la realidad permanente e intacta a lo largo de los siglos.

Esta profunda revisión, incluso de sus propios postulados, lleva a Le Corbusier a explicar con claridad en sus apuntes a mano, sobre un dibujo de un campesino a lomos de una burra, cómo «un historiador generoso encontraría, a lo largo de la ruta de España, la materia total de la sociedad premaquinista, costumbres e instituciones en el estado de pureza y plena floración»<sup>10</sup>.

Le Corbusier en sus cuadernos de viajes, dibujando las vernáculas realidades que visita, nos proporciona una actitud extremadamente importante: la administración intuitiva de la belleza. Para él la salud del destino humano implica el cuerpo, el corazón y esta condición de administrar intuitivamente la belleza, condición educada desde la observación y aprehensión crítica de la realidad. El viaje le guía a modificar su comprensión de la eficacia y la economía, apelando a un estado alejado de la codicia, lo que nos llevaría a la serenidad. Le Corbusier escribe «serenité», como resultado de las formas de vida que encuentra en España, que le descubren el equilibrio corporal entre trabajo y descanso en una economía de fertilidades. De este modo, los atributos de la forma moderna, eficaz, justa, económica, pueden entenderse como consecuencia de esa manera

instintiva de comprender la belleza y que encuentra su origen en las realidades percibidas en el viaje, expresadas con precisión e intensidad en sus notas.

Estos años son críticos en la transformación de su trayectoria y una nueva sensibilidad acompañará a Le Corbusier desde la Casa Mandrot, 1931 —acaso la primera muestra de la misma—, hasta el final de sus días. Esta transformación ha sido analizado por Frampton desde el valor del retorno a elementos primarios como impulsores en la transformación de su obra. «Esta ruptura de la dogmática estética del purismo (ya anticipada en la pintura de Le Corbusier en 1926) coincide con el punto conceptual en su carrera en el que comenzó a abandonar su fe en las obras *inevitablemente* benefactoras de una civilización de época maquinista»<sup>11</sup>. Igualmente refiere a una faceta surrealista en la imaginación de Le Corbusier cuyo origen se encuentra en la vuelta del arquitecto a lo vernáculo: «Esta sensibilidad surrealista (veáanse Magritte y Piranesi) está latente en todo el retorno de Le Corbusier a lo vernáculo, desde la Casa Mandrot de 1931 a la capilla de peregrinación de Ronchamp, construida a mediados de la década de 1950»<sup>12</sup>.

Esta búsqueda entre la vanguardia y el regreso al origen, al encuentro con lo primitivo queda sintetizado en la casas que los propios maestros modernos se construyen para sí mismos. En definitiva, la utilización primitiva de pocos elementos y de procedimientos rudimentarios coincide con la reducción a lo más preciso, a lo abstracto y universal que encontramos en las preocupaciones de las vanguardias. Así, por ejemplo, Asplund se construye su casa de vacaciones en 1937, una obra de madurez, que sólo podrá disfrutar dos años antes de su muerte, y que evoca una naturalidad y decoro afianzadas por la posición de la casa humildemente protegida por la roca. O Aalto se construye su

casa experimental en Muuratsalo, 1953, reinterpretando, simultáneamente, el patio mediterráneo y el paisaje nórdico, evocando, de este modo, una multiplicidad de orígenes en su búsqueda universal. Recordando la planta de la casa en el paisaje finlandés podríamos referir a una cometa de tradiciones. Pero la expresión más intensa en esta búsqueda nos la ofrecerá, nuevamente, el maestro Le Corbusier con su *Petit Cabanon*, síntesis de la relación de un hombre con un lugar, con un amigo y, finalmente, consigo mismo. O, dicho de otra manera, la expresión, libre al fin, de la cabaña del primer arquitecto global. En 1952, cuando se construye el cabanon, Le Corbusier tenía 65 años. Desde los años treinta pasaba sus vacaciones en la Costa Azul, en la casa que Eileen Gray proyectara para Badovici. Y, cuando construye su cabaña con las medidas armónicas de el *modulor*, es consciente de que, al mismo tiempo que inauguraba la condición de arquitecto global<sup>13</sup> —trabaja en La Tourette, viaja a Chandigarh, regresa de Bogotá, finaliza L'Unité de Marsella— se recluía en un íntimo refugio, en una nueva síntesis aparentemente contradictoria. Porque el artefacto, en el que las piezas encajan con la precisión de un reloj, a la vez, un prototipo, es decir, expresión de aquello que puede ser repetido, y una cabaña, esto es, expresión de lo personal, fundiendo la construcción seriada con la expresión de la elementalidad vernacular. Como nos relata Anna Martínez<sup>14</sup> «a finales del mes de julio de 1952, *Le Cabanon* será trasladado por mar desde Ajaccio hasta Niza y de allí en tren hasta la estación de Roquebrune-Cap Martin, desde donde Rebutato se encargará de asentararlo en su emplazamiento definitivo, encima de una base de hormigón». El amigo fiel, el dueño del chiringuito L'Étoile de Mer, el compañero con el que quiso hacer doce cabañas de «volumen alveolar» de 226x226x226 cm, le ayuda a instalar su hogar, origen y fin de sus búsquedas plásticas y personales.

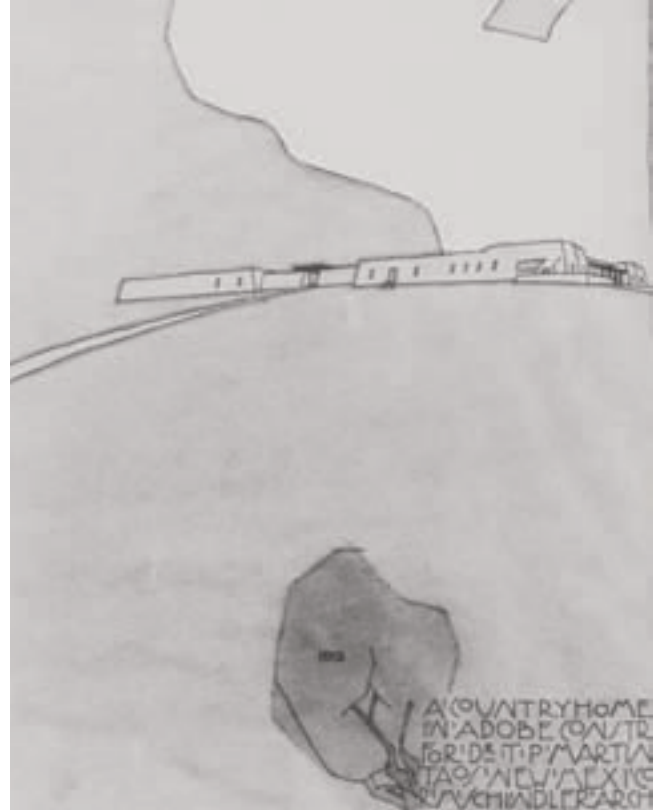
11 Kenneth Frampton, «Le Corbusier y la monumentalización del vernáculo, 1930-1960», en *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1987, p. 226.  
12 *Ibidem*, p. 227.

13 Beatriz Colomina, «Toward a global architect / Hacia un arquitecto global», en Craig Buckley y Pollyanna Ree (eds.), *Architects' Journeys / Los viajes de los arquitectos*, GSAPP Books-T6 Ediciones, Nueva York-Pamplona, 2011, pp. 20-49.

14 Anna Martínez Durán, *La casa del arquitecto*, tesis doctoral inédita, director profesor Helio Piñón, Escuela de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña, 2007, p. 119.



Rudolph M. Schindler, dibujo, Nuevo México, 1915



Rudolph M. Schindler, Casa Martin, Nuevo México, 1915

### **SCHINDLER Y LA MEMORIA EVOCADORA DE LOS ORÍGENES**

Schindler, siguiendo los pasos del viaje que antes había hecho Loos, y fascinado por el Wasmuth Portfolio, 1910, de Wright, se traslada a Chicago en el crítico año de 1914. Pero será un nuevamente un viaje, y el consiguiente encuentro con la realidades originales, el que realmente condicione su arquitectura. Hacia finales de 1915 Schindler emprendió un largo viaje en tren a Nuevo México, Arizona y California quedando fuertemente impresionado por la arquitectura vernácula. Su formación vienesa

y las enseñanzas de sus maestros Wagner, y fundamentalmente Loos quien ya le había aleccionado sobre la variedad de la tecnología constructiva americana, quedan progresivamente matizadas por la experimentación de unas nuevas realidades. En esa búsqueda el viaje por el Oeste americano le permite a este centroeuropeo apasionado asumir en plenitud el mensaje que le dictaban los aires del sur. Con su cámara, como nos recuerda Esther McCoy, fue recogiendo las imágenes de San Francisco y San Diego pero «fue en Nuevo México donde encontró lo

que posteriormente describiría como las primeras casas americanas que se enraízan con la tierra sobre la que se asientan»<sup>15</sup>.

A partir de la gran cantidad de fotografías de edificios de Santa Fe y Taos y de su colección de apuntes de viaje podemos advertir el cambio de tendencia de sus intereses plásticos. En cierta forma, su positiva respuesta a estas estructuras primitivas, de gruesas paredes, ilustra la contradicción interna que no pocos protagonistas del Movimiento Moderno, experimentaron entre su formación inicial, la aprehensión de los postulados modernos y su respuesta a nuevas estructuras visuales. En su manifiesto de 1912 Schindler ya había escrito: «Nuestra eficiente forma de utilización de los materiales ha eliminado la masa estructural plástica». Masa que, ahora, parecía regalarle la realidad del paisaje que visitaba.

Un ejemplo temprano y admirable de esta pasión por las realidades vernáculas será su proyecto de la Casa Martin en Taos, Nuevo México, 1915. Una primera lectura superficial de su proyecto nos llevaría a catalogarlo exclusivamente de pintoresco. Desde la distancia, como se observa en la perspectiva dibujada por el arquitecto, los gruesos muros de adobe le confieren un aire tradicional próximo al mimetismo populista. En realidad el edificio no se agota en esta lectura. La irregularidad y el pintoresquismo usual en las construcciones tradicionales de Nuevo México fueron completamente transformadas en las manos de Schindler. En la Casa Martin, la propia estructura, los muros circundantes, las piscinas, los jardines y el patio central son rígidamente simétricos— una simetría que en carácter era a la vez wagneriana y wrightiana. Una constante en la obra de Schindler será la inserción de la contradicción que aporta lo inesperado frente a los cánones establecidos. En esta casa, donde la fluidez asimétrica característica

de los movimientos vernáculos parecía evidente, el arquitecto austriaco-californiano opta por contraponer al lirismo que de por sí y potencialmente transmiten las construcciones vernáculas el rigor de la geometría patrimonio de la arquitectura académica. Así, a pesar de la plasticidad que confiere el uso del adobe, el resultado con volúmenes geométricos se aproxima más a formas urbanas que a la arquitectura popular.

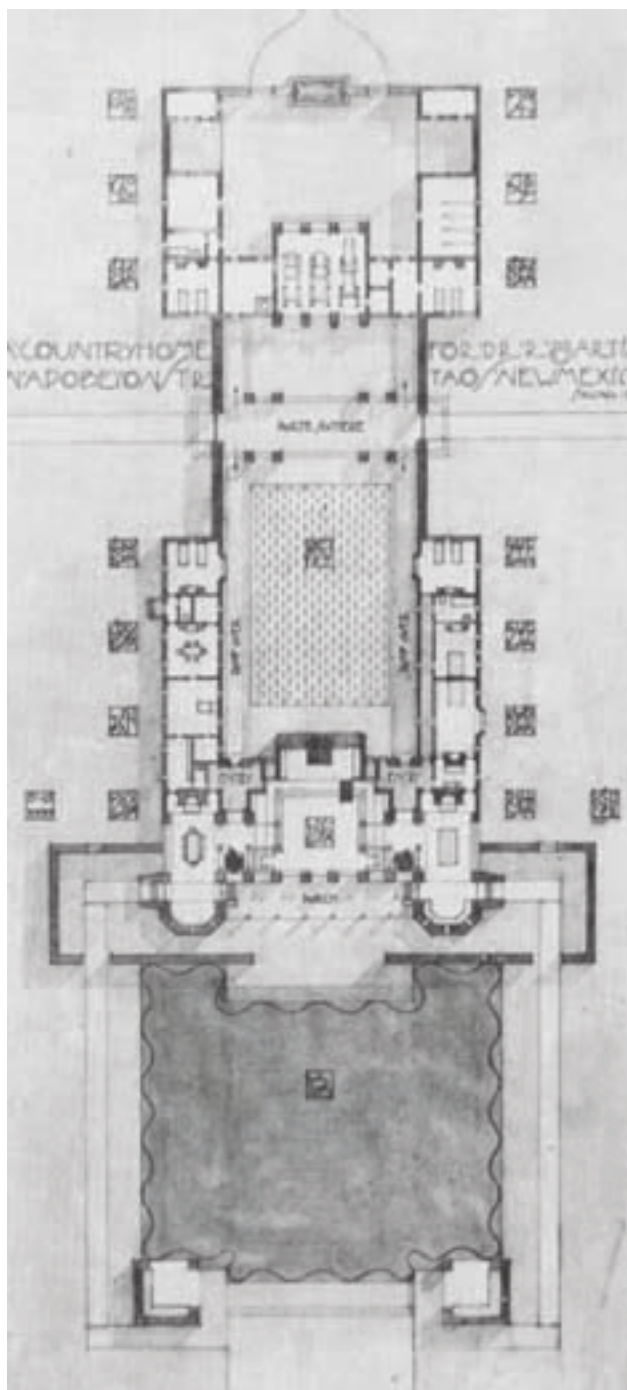
Una característica que aproxima a Schindler a las vanguardias contemporáneas, evidenciando que aquello que toma sus fuentes en las tradiciones primitivas es duradero, es el permanente juego de contradicciones bajo el que se puede leer su obra. Estas primeras obras impregnadas de la tradición mejicana no escapan a esta lectura. Es quizá el primer arquitecto que hace de la ambigüedad un método válido para la arquitectura. La ambigüedad entendida no como falta de rigor o de criterio sino más bien como aceptación de implicaciones plurales al margen de una única verdad dogmática. Y esto, en los difíciles años de la explosión del Movimiento Moderno, es, sin duda alguna, una aportación todavía no justamente valorada por la crítica arquitectónica. En la Casa Martin las masas proyectadas para las ventanas o para la chimenea se convierten en volúmenes abstractos más que en masas escultóricas irregulares propias de la arquitectura popular. Una y otra vez el arquitecto juega con la introducción de antítesis entre la ligereza de los detalles y la pesadez de los muros de adobe. La solidez del adobe, dependiendo de su tratamiento puede ser, al mismo tiempo, afirmada y negada para entrar en un mundo especulativo en el que la verdad esperada convive con la expectante. Esta contradicción se hace patente en este proyecto en el que esculpe una forma en adobe tradicional, si bien la planta de la misma evidencia su formación con Wright, Loos y la tradición beaux-

<sup>15</sup> Esther McCoy, «R.M. Schindler, 1887-1953», en *Five California Architects*, Praeger Publishers, Nueva York, 1974, p. 153 (trad. del autor).

arts. La casa participa simultáneamente de grandes aperturas hacia el exterior en las zonas más públicas de la misma y de pequeños huecos rasgados que muestran la masividad de una construcción que se asemeja al concepto de cueva, de refugio primario, algo que posteriormente aplicará en su casa de Kings Road.

La arquitectura de Schindler evidencia la pasión por las costumbres y formas de hacer autóctonas de unas culturas que inicialmente nada tenían que ver con su origen austriaco. Asume una visión universal a la vez que se enamora de las tradiciones primarias. El carácter libre y decidido de Schindler le guió en una búsqueda constante entre los márgenes de las realidades admitidas, estando siempre más cerca de la expresión artística libre que de cualquier consideración de estilo en una búsqueda por los valores de la tradición. Schindler participa de esta manera de esa corriente de artistas que, en la búsqueda de alternativas al lenguaje occidental, dirigen sus fuentes de inspiración hacia las culturas primitivas que no han sido mediatizadas por las academias ni por los estilos instaurados en Occidente.

A su regreso del viaje de Nuevo México, Schindler trata de profundizar en las raíces de la arquitectura vernácula, a partir de un proyecto de una pequeña casa de vacaciones para el verano, a la que singularmente denominó cabaña de troncos, y que desarrolló entre 1916 y 1918. En este ejercicio descubre la intensidad de la estructura como expresión del proyecto y los aspectos visuales derivados de la sinceridad constructiva. Así, advertimos que las estrechas ventanas corresponden a los espacios en los que alternativamente se han suprimido los troncos mostrando cómo la expresión del proyecto no es una composición a posteriori sino la inevitable consecuencia del hecho de construir. O, en un gesto revolucionario, hará «flotar» el edificio suspendiendo el volumen delimitado por troncos sobre muretes de piedra. Un análisis pormenorizado del proyecto nos descubre igualmente el uso del módulo, compatible con la construcción vernácula, utilizando la proporción como herramienta expresiva.



Rudolph M. Schindler, Casa Martin, Nuevo México, 1915

De este regreso o evocación de los orígenes se desprende la lectura de la casa de Kings Road, 1922, como la revolución del programa y de los sistemas constructivos hasta entonces admitidos. La forma primitiva de habitar se convierte en generadora de esta casa. Bien es cierto que antes de su construcción, en el otoño de 1921 y una vez que había dejado de trabajar con Wright, el matrimonio Schindler pasó dos semanas de vacaciones en el parque nacional de Yosemite en contacto con la naturaleza, acampando. Perfecto lugar para gestar una casa tan abierta a la naturaleza como una tienda de campaña. De este modo debe entenderse una casa en la que las jerarquías hasta entonces asumidas —posición de la entrada, distinción entre interior y exterior, supremacía de las áreas de día sobre los dormitorios— fueron diluidas en favor de una continuidad espacial en la que cada morador pueda encontrar un ámbito que sirva de fondo a su vida, durmiendo al aire libre y compartiendo los espacios de cocina. Como buen seguidor de Loos, y de su apuesta moral por la arquitectura, pudo, en su propia casa, llevar esta revolución hasta sus últimas consecuencias, desde un retorno a lo primitivo y ancestral, encontrándose con la esencialidad de los elementos definitivos del habitar, como la protección y el fuego. El elemento primario del fuego vuelve a identificarse con su origen y el hogar se diseña en continuidad con el pavimento de hormigón de la sala como si se tratase de un fuego de campamento.

Podríamos decir que la casa se presenta como una permanente tienda de campaña. Quizá sea la tienda de campaña la forma de habitar que exprese más claramente la impermanencia y movilidad del habitar del hombre. Al concluir que la casa refleja la permanencia de la tienda no estoy sino enfatizando el juego de las contradicciones, tan cierto desde la misma génesis de la casa. Su propia historia nos viene a corroborar estas

afirmaciones. La flexibilidad del espacio se fue adaptando a las nuevas necesidades familiares y los cambios de moradores.

La segunda revolución de la casa afecta a su sistema constructivo que combina, simultáneamente, procedimientos de la arquitectura vernácula con otros sistemas repetitivos propios de la construcción mecanizada. Siguiendo la trayectoria iniciada en la Casa Martin y en su experimental cabaña de troncos el arquitecto apuesta por la sinceridad constructiva abandonando cualquier material superpuesto. Así fue construida exclusivamente con dos materiales: el hormigón y la madera de tal forma que el sentido de lo auténtico y primitivo alcanza a la construcción y la expresión de la arquitectura. Un material acabaría asociándose a la visión de lo permanente, el otro a la de lo efímero en una dialéctica enriquecedora. Lo muros fueron construidos con paneles de hormigón formados en el suelo levantados posteriormente hasta la vertical. Schindler denominó a este sistema «slab-tilt construction», en realidad heredado de otro arquitecto californiano Irving Gill quien lo había practicado con anterioridad y colaboró como asistente en la casa de Kings Road. El hormigón y la madera son simultáneamente, estructura y acabado. El método tradicional por el que los elementos estructurales de una casa son sucesivamente recubiertos por otros materiales de acabado es abolido. La apuesta de Schindler, a principios de los años veinte, por la sinceridad constructiva y por la expresividad de los materiales es claramente pionera de expresiones posteriores del siglo pasado.

En su casa Schindler utiliza el juego de permanentes contradicciones que refuerzan conceptual y plásticamente el carácter de los elementos. El cerramiento de la vivienda tiene simultáneamente carácter portante ofreciendo, en clara conexión con los antecedentes tradicionales mexicanos, una imagen de fortaleza interrumpida

16 David Gebhard, *Schindler*, The Viking Press, Nueva York, 1971, p. 51 (trad. del autor)





Rudolph M. Schindler, Casa Schindler (Kings Road), West Hollywood, 1921-22

por las ranuras de vidrio que conectan las revolucionarias piezas de forjado construido in situ y colocado verticalmente como muro. Como interpreta felizmente David Gebhard «la estructura repetitiva de estas piezas sugería la capacidad de la tecnología moderna y su rítmica aparición a lo largo de la casa mostraba el proceso repetitivo de la producción mecanizada. En contraste con estas superficies de hormigón aparecen las estructuras de los techos, con sus estrechas luces rasgadas, las finas paredes interiores y las puertas correderas, todo lo cual sugiere con fuerza un sentido de impermanencia. La casa era,



como Schindler había dicho, un matrimonio entre la sólida cueva permanente y la tienda de campaña abierta y luminosa»<sup>16</sup>.

De este modo la solidez de los muros exteriores se enfrenta a la ligereza de los paños que vuelcan sobre los patios interiores intensificada por los paramentos deslizantes que conforman una estructura flexible del interior. El efecto de ligera superestructura de madera posada sobre la solidez de la casa intensifica estos episodios de contraste y rompe los cánones de la imagen tipificada de la casa californiana.

Para los defensores de la arquitectura moderna el constante uso de la madera así como la expresión formal de los tejados inclinados debió representar una actitud reprobable como inversión de los cánones establecidos. La presencia de estos elementos discordantes ha sido siempre esencial en la obra de Schindler. Estas disonancias en la sumisión a un estilo contribuyen a la imposibilidad de una clasificación estilística, lo que indudablemente le acerca actitudes de otras vanguardias posteriores. Cuando el movimiento de Stijl afianzaba sus postulados Schindler utilizaba una superposición de distintas formas de tejados en las casas Van Patten, 1934–35 o Walker, 1936, que suponía una crítica convivencia con la modernidad instaurada desde la abstracción contrarrestada, precisamente, por la aceptación de determinados aspectos del figurativismo vernáculo y la arquitectura artesanal.

#### **MEMORIA Y TRADICIÓN EN BARRAGÁN: DE LO MODERNO AL ENCUENTRO DE LO PRIMITIVO EN LA BÚSQUEDA DE LO ATEMPORAL**

Tras los primeros años de trabajos profesionales en su Guadalajara natal, en los que el arquitecto refiere a búsquedas locales y a la aplicación de su primer aprendizaje, Barragán realiza su primer viaje a Europa y queda impresionado por la nueva modernidad formulada. Desde ese momento se vuelca en el análisis y aplicación de las nuevas verdades arquitectónicas que acaba de descubrir y se establece una suerte de filiación del arquitecto mexicano a la nueva doctrina moderna.

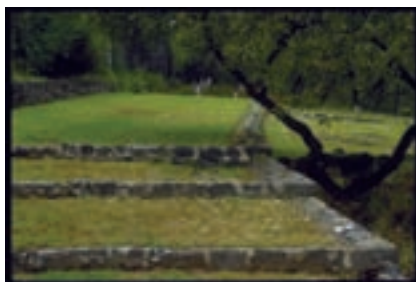
Barragán en 1935 ve cumplido su sueño de instalarse en México DF y su llegada coincide con el auge de la modernización cultural del país sometido a una creciente influencia de las tendencias modernas de Europa y Norteamérica. En este ambiente Barragán comienza a obtener los primeros encargos residenciales en un periodo que alcanzaría hasta 1940 y en el que sus influencias arquitectónicas pueden encontrarse principalmente en Le Corbusier, en las sencillas volumetrías de Oud y en la manipulación de geometrías cúbicas. Son años de pro-



Luis Barragán, apartamentos de la calle Río Elba 52, México DF, 1938

ducción y fidelidad al movimiento moderno entendido, en Barragán, como historia reciente y catálogo.

Hasta esa fecha Barragán participó en proyectos de viviendas aceptando la dimensión de la arquitectura especulativa o comercial. Así, el Movimiento Moderno y la respuesta productiva a las demandas del momento forjaron en Barragán un concepto de arquitectura enmarcado igualmente por afirmaciones y negaciones. La arquitectura hasta entonces se afirmaba en él como construcción que podía ser construida indistintamente en cualquier lugar y en la que la tecnología se oponía al arte. De esta manera, a su vez, la arquitectura se presentaba como una serie de negaciones como la construcción tradicional, el lugar, el paisaje o el sentido de habitar en un sentido existencial más complejo que incluyese en su vocabulario términos como serenidad, contemplación, paz, soledad. A esta época corresponden proyectos como el edificio de apartamentos



Jardines de un monasterio de las afueras de México DF, siglo XVI

Luis Barragán, Jardines de El Pedregal, México DF, 1943-45

Lorenzo Garza, 1939, las dos casas en la Avenida Parque México, 1936, el estudio para cuatro pintores en plaza Melchor Ocampo, 1939, los edificios de apartamentos en calle Río Elba 38,50, 52, 56, 1936-40 o el edificio de apartamentos en plaza Melchor Ocampo, 1936-40.

Barragán, acaso insatisfecho como Pikionis de su arquitectura, decide, hacia 1940, abandonar la práctica de la misma, iniciando un proceso de redefinición que encuentra en los jardines y en las tradiciones las nuevas fuentes creativas. Abandonándola la redefine más allá de los límites estilísticos, funcionales y constructivos a los que, hasta entonces, se había referido. Y esa redefinición se produce desde el encuentro con la tradición y lo primitivo. Comienza en ese periodo a interesarse por el diseño de los jardines. En este encuentro se produce el punto de inflexión que supone un cambio en la trayectoria de Barragán. Su pasión por los jardines es fruto de sus recuerdos de las haciendas de su provincia natal así como del encuentro y descubrimiento del escritor y jardinista francés Ferdinand Bac a quien había conocido en la década de los treinta en su viaje a Europa. Dos son los libros que Barragán ya no abandonará: *Jardins enchantés* y *Les Colombières*. En sus preferencias se diluyen las verdades dogmáticas arquitectónicas y crece el interés por el paisaje, la nostalgia, la memoria. Se adivina un rechazo de la tentación de la novedad así como del estilo para adentrarse en la arquitectura con la única contribución de un elemento de nostalgia.

Barragán comienza a construir jardines en la antigua Tacubaya. En el mismo lugar donde se inició con los jardines construyó, unos años más tarde, dos sucesivas casas para sí mismo y su despacho. El diseño de los jardines supone la traducción paciente de los recuerdos de su infancia en las sierras de Jalisco, de sus visiones de Mazamitla, de sus viajes por Andalucía, de *Les Colombières*, de todos los espacios que su memoria incansablemente reproducía como evocación de la tradición anónima recibida. Posteriormente descubrió unos terrenos volcánicos, al sur de la ciudad, en un lugar recóndito en aquel momento denominado El Pedregal. Aquí halló otro espacio para su experimentación entre los años 1945 y 1950. En los jardines Barragán consigue la belleza a través de la unidad entre el paisaje y la expresión estética domesticando la naturaleza. Su intención es completar la obra de la naturaleza, sin violentarla, según la tradición heredada también de los monasterios mexicanos. En ellos se descubre el valor de la huella como impronta del hombre en el medio natural. El suave fraccionamiento de los jardines mediante una quebrada línea dibujada entre ellos será reinterpretada por el arquitecto.

El paisaje de la memoria se nutre, simultáneamente, de la tradición mejicana y de otros viajes lejanos en los que la influencia de la cultura mediterránea —confirmada tras su viaje a Andalucía, especialmente la Alhambra y el Generalife, y el norte de África en 1931— le guía a recapturar el significado ancestral de los elementos arquitecto-

tónicos. Por ello la obra de Barragán es, simultáneamente, de una intensa proximidad y de una lejanía extrema. Todavía pasarían unos años hasta que estas convicciones fructificaran en el inicio de la década de los cuarenta. Éste es un tiempo de reflexión y de nostalgia, actitudes que ya no abandonará Barragán a lo largo de su carrera. Y, desde ellas, se define una nueva concepción para la arquitectura, inicialmente experimentada en su primera casa de Tacubaya y en la Casa Prieto, El Pedregal de San Ángel, 1945–1950, que supone la primera expresión de la fusión de paisaje y arquitectura.

La arquitectura, como disciplina, se había opuesto hasta entonces en su obra a los conceptos de construcción tradicional, lugar, habitar (existencialmente entendido) o arte. La limitación de cada uno de estos apartados es transformada por Barragán mediante la exploración de las relaciones múltiples que entre ellos pueden existir. La arquitectura, de este modo, se transforma en el vehículo capaz de aunar dichas relaciones. Cada uno de los elementos integrantes de la disciplina arquitectónica no encuentra ya tensiones frente a los demás. La construcción no se opone ni al paisaje, ni al arte, ni al habitar transformándose la arquitectura en el medio para la fusión de todos ellos.

Los años de su desembarco en la capital de México con los múltiples encargos de edificios de viviendas fueron años de producción. Con el abandono y redefinición de la arquitectura Barragán comienza, por el contrario, la recuperación del valor del tiempo para la arquitectura, siendo éste uno de sus legados. En los años cuarenta comienza un trabajo muy pausado con incontables segundos pensamientos, alteraciones y variaciones menores. Es el momento en el que el silencio creador se opone a la productividad de la década precedente. Esta recuperación lleva implícita en Barragán la valoración de la introversión no sólo como configuración física de su arquitectura sino como encuentro con la memoria. Así, en una tozuda búsqueda de un nuevo orden que diera significado a las incontables imágenes acumuladas en su memoria, empezó el periodo de madurez de Barragán.



Luis Barragán, Casa Barragán, Tacubaya, México DF, 1943

En este periodo el arquitecto se preocupa por la integración de las artes que en su caso se materializa mediante un proceso de asimilación integrando pintura, escultura y arquitectura de una manera sintética de tal suerte que en su obra es imposible separar sus componentes, en estrecha colaboración con el pintor Jesús Reyes y el escultor Mathias Goeritz con quien comparte las razones esenciales de su obra desde el «Manifiesto para una Arquitectura Emocional».

La primera casa en la que esta nueva actitud se evidencia es en la casa del arquitecto en Tacubaya, tanto en la primera que habita como en la segunda, la más conocida. El silencio creador de Barragán le lleva a proyectar una casa introvertida dispuesta en un barrio de clase media. Con ello también el arquitecto apuesta por una ubicación anónima lejos de los barrios residenciales de mayor reconocimiento social. Esta casa resume las intenciones del resto de la obra de Barragán. La visita a la misma me deparó intensas sensaciones. Así escribía esa noche en mis apuntes de viaje: «La fachada tanto a la calle como al jardín interior no puede ser más pobre. El interior no puede ser más rico en intensidad. Le importa la actitud interior. Igualmente la casa se llena de estrategias espaciales no sólo de la propia arquitectura sino de



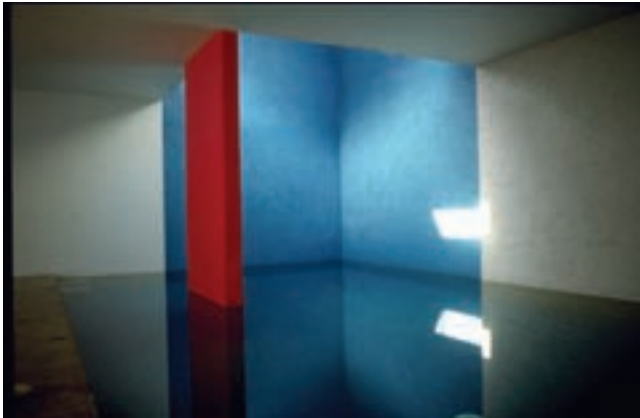
Luis Barragán,  
casa del licenciado  
Eduardo Prieto,  
México DF, 1945-50

los objetos. En el taller está el patio de los cántaros que se conecta con el jardín de la casa. Los cántaros no tienen base y, al ser huecos, cuando se cubre de agua toda la superficie del patio, se reflejan y a la vez reflejan el cielo. Los jarrones de la casa están a medio llenar de tal manera que reflejan invertido el paisaje exterior. Las esferas se disponen por toda la casa y reflejan todo el espacio». Barragán recupera el valor significativo y espacial de los objetos.

Entre 1945 y 1950 Barragán se entregó a la Casa Prieto López con la que prosigue esta fase de interiorización de su obra que ya no abandonará hasta su muerte. La casa recoge las memorias infantiles del arquitecto con las haciendas mejicanas. Es una casa surgida desde la memoria y desde la valoración de los sentidos en la percepción de la arquitectura. Entre los recuerdos surge la reinterpretación de la hacienda mejicana y el arquitecto nos dispone a la introversión desde el espacio de la calle y a la fluida transición hacia los espacios de la casa. Traspasado el grueso muro de piedra, única referencia de la vivienda

con la calle, un patio empedrado alberga las entradas a la casa y el acceso a las caballerizas. Desde la entrada principal, a través de un pequeño vestíbulo, se asciende directamente al gran espacio de la vivienda. Mientras se asciende huele a leña quemada, como en las iglesias a incienso. Todo respira un entrañable aire religioso. El espacio es inesperadamente desproporcionado para una vivienda. La luz, tamizada, ilumina puntualmente imágenes religiosas, algunas de ellas regalos específicos del arquitecto a su cliente. El espacio principal, como en las casas de campo, lo preside la chimenea. En esta casa, además, lo invade con el aroma de la leña de mezquite arrancada de los campos mexicanos para permitir el crecimiento de los pastos.

El diseño del jardín se abordó meticulosamente. Todo el terreno donde se asentaba la vivienda era, en términos mexicanos, de palobobo. Paulatinamente iban decrestando la lava acomodando la vivienda a las condiciones del terreno. El arquitecto descubrió una planta, el



Luis Barragán, Casa Gilardi, México DF, 1976

pirus, capaz de desarrollarse entre las lavas. Esta planta actualmente todavía permanece en puntos del jardín tal y como la dispuso Barragán. Las combinaciones de vegetación eran múltiples pero Barragán prefería una particularmente: níspero, clavo y piracanto (sobre el que crecen unas bolitas rojas). Barragán evitó un diseño medido y encorsetado del jardín. Prefirió, como en las viejas haciendas, que el mismo jardín fuera espontáneamente surgiendo en torno a la vivienda de tal forma que, hacia el interior de la parcela, el espacio exterior llega puntualmente a fundirse con el interior. La vegetación llegó a ser tan exuberante que rompió parte de las cristaleras del salón que, con permiso y diseño del arquitecto, fueron tamizadas o en algunos casos eliminadas.

Junto a la memoria, la intuición se entiende como el segundo factor determinante del proceso de creación. Digo proceso aunque la aportación extraordinaria de Barragán es la fusión entre proceso y obra construida para lo que siempre trabajaba con materiales que le ayudasen a concretar su obra conforme se iba construyendo. La intuición en Barragán, acaso comparable a aquella administración instintiva de la belleza de la que nos hablaba Le Corbusier, prescinde de toda definición a priori de belleza, así como de cualquier especulación teórica.

Olvidando toda definición previa de belleza apuesta por las realidades que surgen de la intuición y la memoria. Negando las especulaciones teóricas se aleja de las ataduras que las adscripciones estilísticas generan en los arquitectos. Como recuerda el propio arquitecto: «mi obra es autobiográfica... son los recuerdos del rancho con los caballos, de la provincia. Es mi trabajo la trasposición al mundo contemporáneo de esa nostalgia».

La obra construida así concebida puede ser constantemente reinterpretada por el morador o el visitante. La razón no es otra que la creación de una realidad basada sobre la búsqueda de la propia naturaleza y sus elementos: la luz, el agua, el aire. El devenir del tiempo, introducido en la vivienda de patios con estos elementos, convierte a la casa en una realidad dinámica en constante reinterpretación.

La Casa Prieto representa la fusión, alejada de cualquier vinculación estilística, de la memoria y la tradición con los valores sensoriales de la arquitectura. Esta actitud se prolongará en Barragán hasta su última obra demostrando que esta apelación a los sentidos no implica una oposición a la razón. En la obra de Barragán los conceptos de modernidad y tradición presentados dialécticamente carecen de interés ya que se funden sin necesidad de referir individualmente a cada uno de ellos. Existen arquitecturas que trascienden toda adscripción estilística para sumarse a la historia sencillamente como arquitectura, superando todas las fronteras y constituyendo un ejemplo de lo anónimo, universal y atemporal.

Las superficies, como también ocurre en la capilla de Tlalpan o en la Casa Gilardi, trascienden su propia materialidad y no se sienten como límites sino que envuelven a la vez que expanden un espacio en continua transformación. Este dinamismo, sereno y equilibrado, anticipa cualquier intención de reformular las superficies arquitectónicas. Y ello mediante el uso de la luz.

Barragán como hemos anticipado construye desde la experimentación y ello le conduce a construir percepciones. Ya en otros espacios lo había hecho por lo que esta lectura puede y debe ser extendida a todos ellos. No

se trata únicamente de construir límites físicos. Se trata de trascender a la propia construcción. La arquitectura así existe en el límite de las propias realidades. Y para ello es necesario la luz, y el aire, y el color configurando la poética de la construcción frente a otras «deconstrucciones poéticas» que, a la postre, dificultan la percepción.

#### **EXPERIENCIA PERSONAL: MEMORIA DEL LUGAR Y PROYECTO EN SANTA CRUZ DE LA SERÓS (HUESCA)**

Los ejemplos de los que nos precedieron alimentan nuestras propias búsquedas. Así ha acontecido con este proyecto de viviendas que encuentra su origen en los paisajes de mi infancia y trata de emular los silencios lejanos de otros y las texturas próximas.

El valor del patrimonio urbano y arquitectónico del municipio —el núcleo de Santa Cruz de la Serós forma parte del Conjunto Histórico del Camino de Santiago y su Iglesia de Santa María, románica del siglo XII, es Monumento Histórico-Artístico desde 1931—, así como la belleza del medio físico circundante, hacen de este proyecto de viviendas un trabajo especialmente complejo y comprometido. La propuesta arquitectónica tiene presentes los dos elementos sustanciales de la construcción tradicional pirenaica: la expresión del muro y la disposición de la cubierta como elemento definitorio del volumen. Sobre esta memoria del lugar se superpone la memoria plástica de la modernidad, el rigor del módulo en la formación de los huecos y la memoria sensible de los materiales.

Hay veces que el arquitecto debe de desaparecer o, si se prefiere, estar sin que se note. Esto es lo que hemos intentado en este proyecto durante más de veinte años ya que, entre modificaciones de planeamiento —se pretendía llevar a cabo un modelo de viviendas aisladas, tipo ciudad jardín que no nos convencía—, tramitaciones ante



Carlos Labarta, Ignacio Gracia y José Antonio Alfaro, viviendas en Santa Cruz de la Serós, Huesca, 1987-2011

distintas comisiones y oportunidad de construir, el tiempo, afortunadamente, ha ido pasando. La lentitud beneficia a los proyectos y a las obras. ¿Cómo prolongar un núcleo histórico rural? Continuando su traza, tomando su escala y protegiendo su domesticidad desde una sutil afirmación contemporánea en el tratamiento de los huecos y materiales que nos posibilite proyectar y construir, desde una sola mano y en un corto espacio de tiempo, junto a la amable concatenación de distintas arquitecturas a lo largo de la historia. Éstas han sido nuestras intenciones procurando la integración y el anonimato.

Las búsquedas de los maestros aquí esbozadas persiguen, en definitiva, reivindicar aquellas arquitecturas capaces de conmover y no de impresionar, surgidas en el ámbito del proyecto moderno y alimentadas en búsquedas intemporales y universales. Búsquedas que, además, aceptan lo habitual. Porque sólo lo habitual, es decir, lo alcanzado por la experiencia, el tiempo y la memoria, puede producir lo extraordinario.

Xavier Monteys

## De la casa collage al proyecto collage

Este es el título improvisado de mi intervención en las jornadas de la escuela de verano de Jaca organizadas por la Universidad de Zaragoza. Se trata de unos apuntes sobre el planteamiento y los resultados del Seminario Oportunidades Urbanas que se imparte en la intensificación: «Proyecto y Análisis», dentro del máster Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la UPC. Esta intervención está estructurada en tres partes.

### PRIMERA PARTE

Esta parte recoge el texto presentado en la mesa Arquitectura e Innovación, en el contexto del Foro Europeo de Políticas Arquitectónicas, celebrado en Madrid durante la presidencia española de la Comunidad Europea en 2010. En esta mesa, de la que me correspondió ser el coordinador, se presentó un texto para ser debatido en la sesión que constaba de tres preguntas. De estas tres preguntas he querido recoger la primera, pues es la que motiva los contenidos del Seminario y de esta intervención. Esta pregunta, como las otras, fueron corregidas introduciendo algunos matices que recogían el sentido de las distintas intervenciones de la sesión. El texto final es el que aquí se transcribe.

Arquitectura e innovación: ¿Cuándo comienza el proyecto de arquitectura y cuando el traba-

jo del arquitecto? ¿Cuándo debería comenzar? ¿Podríamos replantearnos nuestro papel en relación a estas preguntas?

Nos interrogamos sobre esto por qué estamos convencidos de que cuando comienza realmente el proceso de un proyecto de arquitectura, el trabajo del arquitecto no ha comenzado aún. Cuando recibimos el encargo, en cierto sentido, el proyecto ya ha puesto sus bases. Estamos convencidos que los conocimientos y la forma de trabajar que los arquitectos hemos desarrollado, especialmente cuando nos referimos a éste de la forma más general posible, nos permiten estar en unas condiciones idóneas para formar parte del proceso de toma de decisiones que conducen a la concreción de un encargo. Lo que resulta más evidente cuando el campo de actuación es la ciudad. Sin embargo esto no sucede, y de manera lenta pero inexorable nos hemos ido desplazando hacia el final del proceso del proyecto.

Innovar podría ser replantearnos nuestro trabajo en este sentido. ¿Los arquitectos hemos hecho lo necesario para hacer evidente este problema? ¿Hemos hecho ver a la sociedad lo enormemente práctico y el ahorro de esfuerzos que supondría contar con nuestra visión en



el momento del inicio del proceso? Vinculado a esto aparece la cuestión de la formación de los arquitectos y nos preguntamos si ésta debe seguir ofreciendo los mismos contenidos ¿Podríamos mejorar nuestra formación en este campo específico y darle la necesaria publicidad? ¿En las escuelas de arquitectura debería incluirse una formación de este tipo? ¿En qué momento de los estudios?

Nuestro legítimo interés por la forma de las cosas tal vez debería hacernos más necesarios al inicio del proceso y por el contrario comenzar a considerar las ventajas de un final abierto. La creatividad que reclamamos frecuentemente como una de las especificidades de nuestro trabajo y como sinónimo de calidad, ¿no debería estar presente en el momento que es más necesaria, es decir en el momento mismo del origen del proyecto? Si nos preocupa la belleza de las cosas tal vez sea más acorde con este siglo preocuparnos por su esencia y no por su aspecto, el aspecto es modificable. Eso es innovar.

Conviene hacer una aclaración a tenor de algunas observaciones que he podido recoger sobre este texto. Estas observaciones han ido siempre en la misma dirección y es la de señalar que la presencia del arquitecto desde el principio del proyecto, controlando incluso el

encargo, resultaría una intervención excesiva y, seguramente, obsesiva. Sin embargo el texto dice: «... formar parte del proceso de toma de decisiones que conducen a la concreción de un encargo». Por tanto lo que se defiende en estas líneas es que una de nuestras habilidades es la de ayudar a decidir, que no es lo mismo que el arquitecto también «se fabrique» a su medida el encargo. Pero aún hay más, un arquitecto que participa en un proceso de toma de decisiones que afectan a un proyecto, no tiene que ser el mismo que proyecta el encargo. De lo que se trata es de preguntarnos si «proyectar» sólo quiere decir diseñar un edificio para llevarlo a su ejecución material y si no podría ser también «diseñar» el encargo, o al menos ayudar a diseñarlo.

## **SEGUNDA PARTE**

Basado en cierto modo en esta pregunta, se encuentra el núcleo del Seminario del Máster en Teoría y Práctica del proyecto de arquitectura desarrollado en la línea Proyecto y Análisis. Las líneas que vienen a continuación son una explicación de algunos de los principios en los que se basa el Seminario.

Generalmente, y a veces de manera particularmente explícita, los contenidos de algunos de los máster organizados por los departamentos de Proyectos Arquitectónicos tratan de mejorar las aptitudes como proyec-

tistas de los que los cursan. Dejamos a un lado obviamente aquellos máster que tratan de desarrollar una teoría del proyecto y de los que no me voy a ocupar. Realizar un máster en proyectos arquitectónicos, suele entenderse como un perfeccionamiento del proyecto en si mismo, en algunos casos este perfeccionamiento recurre a detallar más y mejor los proyectos, buscando acercarse al control total del resultado, recurriendo para ello a escalas pequeñas para definir todos los pormenores cuanto mejor sea posible. El máster en estos casos parece partir de que la «maestría» se concentra al final del proceso del proyecto, seguramente debido al convencimiento de que al final de los estudios de arquitectura y una vez superado el Proyecto Fin de Carrera, éste no ha profundizado lo suficiente. Conviene recordar que durante mucho tiempo ésta ha sido una visión común desde la óptica de los colegios profesionales, sugiriendo cierta desconfianza en la preparación de los estudiantes de arquitectura al finalizar los mismos, lo que ha dado lugar a gran cantidad de cursos que pretenden formar a los arquitectos de forma «real».

Estas consideraciones son las que provocan el ensayar un máster cuyos objetivos vayan en la dirección contraria, es decir, en la de buscar sus razones, más que en el final del proceso del proyecto, en su inicio. El Seminario en este sentido está concebido para desarrollar y discutir sobre casos que permitan quedarse en el umbral de la propuesta. Dilatando, no tanto el análisis, sino aquellas ideas que, aunque ya apuntan en una dirección, se resisten a concretarse. En cierto sentido los trabajos buscan estudiar y recrearse en la realidad de los lugares, admitiendo que la realidad no es objetiva sino que se fabrica, del mismo modo que los pintores realistas no retratan todo lo que ven sino una parte cuidadosamente elegida. Haciendo un símil, retratan sólo algunas capas de la realidad o si se prefiere eliminan algunas capas. Un pintor

puede recoger con gran precisión las señales de tráfico del pavimento, pero velar ligeramente las fachadas hasta reducirlas a lo esencial, por ejemplo. Comparar el primer cuadro de la Gran Vía madrileña de 1974–1981 de Antonio López, con una foto tomada sin intención desde el mismo punto de vista, revela diferencias que, paradójicamente, aún siendo irrelevantes resultan esenciales para la naturaleza de esa obra. Si tomamos otro caso, una fotografía de los terrados de Barcelona de Hannah Collins tomada en 2003, podemos observar algo parecido. La cámara de esta artista recoge sólo lo que ella quiere, eligiendo para ello un punto de vista en el que el conjunto de elementos que contiene se equilibran hasta aparecer como algo armónico construido con cosas banales. Esta forma de representar la realidad por parte de estos artistas ha sido vista por algunos, como un acercamiento a la verdad, más que a la realidad.

Acercarse a la realidad con la intención de realizar un informe, es evidente que no arroja los mismos resultados que hacerlo pensando que tal vez sólo baste con comprenderla y no tanto partiendo de la necesidad *a priori* de modificarla. Es por ese motivo que el punto de vista de algunos artistas puede resultar algo a tener seriamente en cuenta. Para algunos de éstos, la realidad es observable de tal modo que aparece como un documental. Ese intenta ser el objetivo del trabajo del Seminario: hacer un documental de la realidad. De hecho documental y realidad curiosamente parecen excluirse en la medida en que aquel construya un relato a partir de la realidad.

En algunos campos, como en el de la vivienda, la cuestión del documental es especialmente oportuna. Si tuviéramos que trazar un paralelismo entre arquitectura y cine, considerando para ello todos los géneros, a la vivienda le correspondería el documental. Esta cuestión ha sido abordada en diversas ocasiones. Steen Eiler Rasmus-

1 Steen Eiler Rasmussen, *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*, Reverté, Barcelona, 2004.

2 Víctor Erice, *El sol del membrillo*, Rosebud, Madrid, 2004.



Hannah Collins, *Roofs of Barcelona*, 2003

Antonio López, *La Gran Vía*, 1974-81

sen, en *La experiencia de la arquitectura*, decía lo siguiente: «El edificio se realiza como una película sin estrellas famosas, una especie de documental hecho con gente corriente que interpreta todos los papeles»<sup>1</sup>. Rasmussen recurre a esta comparación para distinguir la ejecución de la arquitectura de la de la música, por ejemplo, en la que los músicos son artistas formados y adiestrados en su trabajo. La recurrencia de Rasmussen al documental es para reclamar la forma en cómo se ejecuta la arquitectura, en la que el director de una obra de arquitectura no dirige «maestros formados en el conservatorio» sino trabajadores que ejecutan una partitura sin necesidad de comprender el sentido global de la obra. En una conversación entre Antonio López y Víctor Erice a propósito de la película *El sol del membrillo*, que tuvo lugar durante la entrevista de éstos dos artistas en la presentación de la película en TVE2<sup>2</sup>, vuelve a surgir un planteamiento parecido, al discutir si se trataba de una película o de un

documental. Para Antonio López el documental *El sol del membrillo* era cine, era una película como otras reseñables de la historia del cine, era una creación original y por tanto trascendía al documental, si por documental entendemos un simple testimonio de la realidad. La aclaración de Víctor Erice en su turno, al definir el documental como una película interpretada por actores que se interpretan a sí mismos y que son dueños de sus acciones y de sus palabras, y su afirmación de que la película enseña a mirar, resulta reveladora en este contexto.

Los arquitectos franceses Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal iniciaron su andadura con un proyecto (?) que con el tiempo ha devenido casi en un manifiesto. La plaza León Aucoc de Burdeos (2003), se convirtió en un ejemplo de lo que también puede considerarse hoy el trabajo de un arquitecto. La plaza era una como tantas. Tenía árboles, bancos y un pavimento de tierra. Los arquitectos Lacaton y Vassal recibieron el encargo de remodelarla y al

verla, decidieron que la plaza no necesitaba modificarse y, por supuesto, no debía modificarse substancialmente convirtiéndola en lo que llamamos «una obra de arquitectura». A la plaza le bastaban, según ellos, algunas reposiciones y pequeñas reparaciones. Nada más.

En propiedad podríamos discutir si llamar a esto «el trabajo de un proyectista». Si lo es, entonces un proyecto esconde muchas más maneras de hacer que las que se enseñan en las escuelas y el sentido del término debería ampliarse hasta hacerlo coincidir con lo que la realidad reclama de él. Si por el contrario no lo es, entonces un arquitecto no tiene porque necesariamente ser un proyectista. Las dos nos conducen a una revisión del Proyecto de Arquitectura.

Un proyecto supone en muchos casos, especialmente si este tiene un encaje urbano más o menos amplio, un conocimiento del terreno, lo que suele traducirse entre otras cosas en una documentación gráfica que representa la realidad, el estado de las cosas. Estoy convencido que la mayoría de las veces esta documentación «levanta» lo existente (¡que palabra!) para prepararla para la intervención, al igual que al paciente antes de entrar en quirófano, se le hacen análisis, escáneres y radiografías para «operar». Los levantamientos arquitectónicos parecen estar concebidos en la misma línea y, más que perseguir comprender la realidad, la retratan para su modificación. Creo que en muchos casos la intervención se conoce a priori y el levantamiento es un trámite, un informe. La realidad está sentenciada por su modificación.

El proyecto, aunque repitamos de forma automática que empieza en el análisis, debe replantearse en estos términos, ya que en realidad lo que empieza en el análisis es la intervención, pero no el proyecto necesariamente, ya que este puede suponer una intervención nula, peor aún, no por ello menos eficaz ni menos interesante. Suponer que «la forma» está vinculada exclusivamente a lo nuevo, al resultado de la intervención, es demasiado estrecho y excluye que «la forma» pueda aparecer también ante nuestros ojos como una revelación de la realidad sin modificar nada, salvo nuestro punto de vista.

Este estado de las cosas tiene rasgos similares con el vivido por la arquitectura europea después de la segunda guerra mundial. Algunos de los puntos de vista y los argumentos manejados por arquitectos como Alison y Peter Smithson, por ejemplo, plantean una cuestión clave, como es una valoración positiva de lo popular, de lo vulgar, y yo añadiría de lo *feo*, algo que en este momento me parece de gran interés. Para ello ha tenido que producirse un hartazgo de intervenciones proyectos de reforma proyectos urbanos y remodelaciones de edificios partiendo de la base de ponerlos al día según los parámetros estéticos actuales y por encima de todo en un convencimiento de una «belleza «oficial arquitectónica. Curiosamente algunos arquitectos británicos, como Sergison&Bates o Caruso St John, vuelven a plantear hoy las mismas cuestiones y su arquitectura parece encarnar un espíritu similar. No es de extrañar que reclamen una arquitectura más inclusiva como hacía Robert Venturi hace ya unos años o que esté más pendiente de enlazar experiencias que de sacudir al público con sorpresas, como reclama Adam Caruso en «El sentimiento de las cosas».

En estos últimos cuatro años he estado colaborando con la edición en Cataluña de *El País*, en los distintos textos he tenido que opinar sobre la arquitectura de Barcelona y he descubierto que la manera de hacer más evidente una crítica sobre algunos edificios es utilizar la ciudad como catalizador. Ver los edificios en su contexto y explicar su vinculación con la ciudad. Cómo los vemos, cómo observar su fachada o su planta baja en relación a la calle o la plaza que ocupan, cómo es la planta de distribución y qué relación guarda con el lugar que ocupa, etcétera. Esta forma de enjuiciar se convierte en algo obvio cuando lo que se juzga precisamente son algunos espacios públicos. En estos casos resulta casi una obligación hablar de ellos en relación a la ciudad y opinar sobre su papel en ella. La ciudad es el fondo en el que se proyectan sus aciertos y sus equivocaciones y observando precisamente esta condición es cuando más claramente me he dado cuenta del valor de lo real y también cuando más me he preguntado ¿cómo es que aquello que puede interesar a fotógrafos, es-



Xavier Monteys, «Fons i figura», en *Quadern, El País* (ed. cat.), 4 junio 2009



Xavier Monteys, «Domi manere convenit felicibus», en *Quadern, El País* (ed. cat.), 16 diciembre 2010

critores, cineastas o pintores, tal como es, no interesa a los arquitectos salvo si puede ser reformado?

### TERCERA PARTE

Oportunidades urbanas, un título probablemente ya gastado para algunos, retrata bien, sin embargo, la intención de este Seminario y contiene cierta dosis de ambigüedad aceptada como algo positivo. Los temas desarrollados en el Seminario parten de algunos enclaves urbanos, calles o espacios públicos de Barcelona. Éstos son elegidos por su complejidad y en cierto sentido por su oportunidad y actualidad. En alguna edición los enclaves han compartido una situación en la ciudad, por ejemplo de encontrarse alrededor de la ciudad antigua, lo cual permitía pensar en su cualidad dual, de unir y separar. Otras veces los enclaves tenían en común el ser lugares que ha costado acabar haciendo evidente su complejidad y otras sencillamente han sido elegidos por ser sobradamente conocidos para

descubrir con cierta sorpresa cuantas cosas pueden revelarnos bajo una mirada más atenta.

Las discusiones del Seminario están motivadas por encontrar el punto de vista más apropiado desde el cual enfocar cada uno de los trabajos de los participantes. Del mismo modo la discusión sirve para orientar la manera más adecuada de representar el lugar elegido según las intenciones del enfoque o para elegir el contorno final del área en la que se va a trabajar.

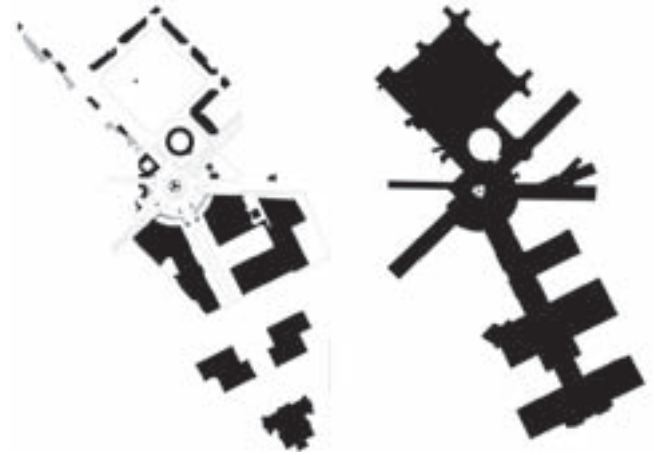
Siempre transcurridas las primeras sesiones surge la cuestión del objetivo de estos trabajos y por tanto la idea de transformar el lugar y proyectar algo sobre él. Esta cuestión es esencial ya que supone dar *una* solución, mientras que la propuesta del Seminario es alentar a que no se concrete una propuesta formal, sino que se abran interrogantes y se detecten puntos de interés en un lugar. En estas ocasiones se plantea el ejemplo del concurso de arquitectura. Creo que una manera de ilustrar el punto al que debe apuntar el trabajo del Seminario, es el de la redacción de las bases de un concurso de arquitectura. Redactar una convocatoria suele suponer estudiar a fondo un enclave, ayudar a ver los puntos de interés y preguntarse sobre éstos, de tal manera que orienten a los que van a intervenir. Redactar un concurso de arquitectura es una figura que permite concretar aquello que formulábamos en la pregunta sobre innovación: ¿Dónde comienza el proceso de un proyecto?

En el Seminario se han abordado en las tres últimas ediciones trabajos sobre distintas partes de Barcelona y de su área metropolitana: la plaza de las Glorias, la plaza de Catalunya, la avenida Portal del Ángel, la avenida del Paral·lel, el Poble Espanyol, el río Besòs, la Vía Layetana, o los entornos de las estaciones de la Línea 9 del metro, por citar algunos ejemplos.

En los trabajos aparecen cuestiones que vistas ahora a posteriori, son el reflejo de la interpretación que han realizado las personas que han participado en su estudio, pero especialmente son notorios los argumentos recurrentes en el Seminario, como el aislamiento y elección de los casos, definiendo unos límites para cada uno de ellos, hasta hacerlos aparecer como objetos concretos.



Jorge Vidal Tomás, planta de llenos y vacíos de Parque Joan Miró, Plaza de España y Av. Reina María Cristina. *Opúsculo sobre la Plaza de España, espacio noucentista de Barcelona*, Tesina Final de Máster Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura 2008-2009



Jorge Vidal Tomás, planta de llenos y vacíos de Plaza de España. *Opúsculo sobre la Plaza de España, espacio noucentista de Barcelona*, Tesina Final de Máster Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura 2008-2009



Michele Vedovi, planta de vacíos de Av. Portal de l'Àngel desde Plaça Catalunya hasta la Av. De la Catedral. *La avenida del Portal del Àngel. Tres visiones de un espacio complejo*, Tesina Final de Máster Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura 2008-2009



Michele Vedovi, planta y fachada lateral derecha de Av. Portal de l'Àngel. *La avenida del Portal del Àngel. Tres visiones de un espacio complejo*, Tesina Final de Máster Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura 2008-2009

Los dibujos que se realizan buscan que veamos calles como si fueran edificios, como entidades, y parecen obstinados en reconocer en estos lugares una materialidad más allá de su condición de elementos de acceso y circulación. Esto puede apreciarse en los dibujos de la avenida del Paral·lel, de la Vía Layetana o de la avenida Portal del Àngel. En todos ellos vemos la importancia de definir sus extremos y de cómo estos pueden llegar a ser la razón de

ser del trabajo. El razonamiento gráfico, podríamos llamarlo así, permite poner en evidencia algunos elementos que, para un análisis propiamente urbanístico parecerían obvios y banales, y para una observación proyectual, aparecerían descontextualizados corriendo el riesgo de presentarlos como algo inherente al edificio, cuando en realidad, aun siendo de los edificios pertenecen a la ciudad. Tal es la naturaleza de estas observaciones



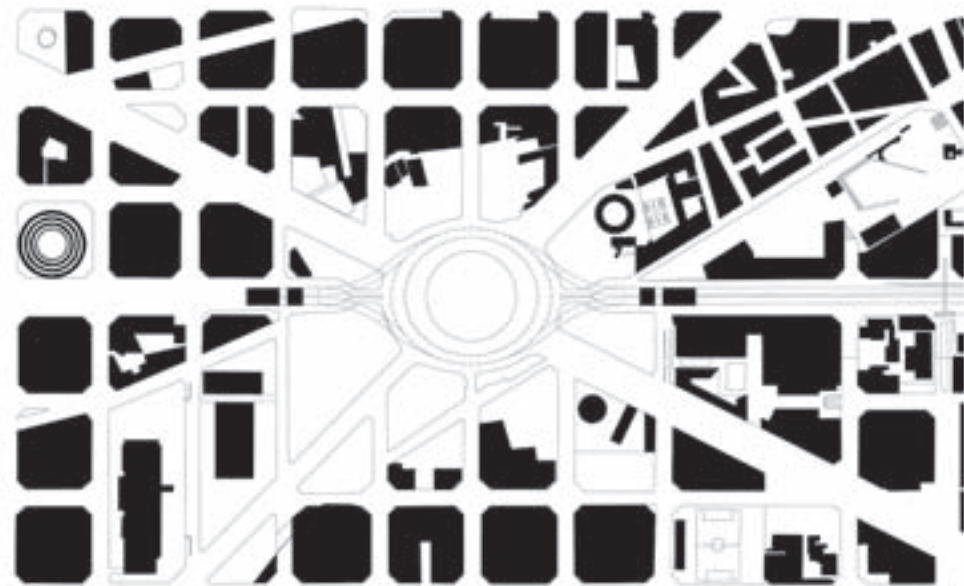
Davide Lorenzato,  
 Vía Layetana. Estado  
 después de 1958  
 y superposición  
 temporal, con los  
 nuevos edificios en  
 negro. *Vía Layetana:  
 de un lugar a una  
 calle y la calle como  
 lugar*, Tesina Final  
 de Máster Teoría y  
 Práctica del Proyecto  
 de Arquitectura  
 2009-2010



Laura Domínguez,  
 planta de Avenida  
 del Paral·lel. *Paral·lel.  
 La calle como entidad  
 urbana*, Tesina Final  
 de Máster Teoría y  
 Práctica del Proyecto  
 de Arquitectura  
 2010-2011



1980



2010

Manuel Sánchez-Villanueva Beuter, evolución de la edificación en el ámbito de Plaza de las Glorias Catalanas desde 1980 hasta 2010. *Plaza de Las Glorias Catalanas: la periferia desde el ti vivo*, Tesina Final de Máster Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura 2009-2010





Cristóbal Fernández Zapata, catálogo de piezas que componen el paseo por el río Besós. *Al lado. Tres paseos por el Besós*, Tesina Final de Máster Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura 2010-2011

Cristóbal Fernández Zapata, juego de colección de imágenes de los posibles paseos por el río Besós. *Al lado. Tres paseos por el Besós*, Tesina Final de Máster Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura 2010-2011



Cristóbal Fernández Zapata, componentes de los tres paseos. *Al lado. Tres paseos por el Besós*, Tesina Final de Máster Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura 2010-2011



Iván Martínez Ballarín, planta general de urbanización del Plan Pla de Palau 2009. *Plaza de Palacio. Extensión y escalas del pla*, Tesina Final de Máster Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura 2008- 2009



Mariela Rivas, planta del borde antiguo del recorrido de la muralla de la ciudad. *Objetos singulares en torno al mercado de Sant Antoni*, Tesina Final de Máster Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura 2008- 2009

Otro elemento que parece repetirse es el de retratar un lugar desde distintos enfoques, sucesivos uno tras otro, como si quisieran decir que han de observarse todos para ver el objeto tal cómo es, como si no hubiera una única versión, sino la suma de todas ellas, y lo que es más importante, estas visiones no se complementan porque cada una recoja una cosa distinta, sino que al juntarlas vemos cosas que parecen estar «entre» dos esquemas. Este puede ser el ejemplo del trabajo sobre el Pueblo Espanyol que propone varios grupos de elementos para su juicio.

Otro es la colección, la reunión de elementos. En distintos trabajos ha habido un recurso a la reunión de elementos formándose colecciones con que construir distintas lecturas. Estas colecciones pueden ser de las de las plazas del casco antiguo de la ciudad, de los ámbitos que sirven las estaciones de la nueva Línea 9 del metro o de las imágenes que conforman el paisaje, real y de la memoria, del río Besòs en el municipio de Sant Adrià del Besòs. En estos casos aprendemos a dudar de las excelencias de la visión unitaria en el sentido de «única» que supone el término. Las colecciones permiten una cosa importantísima como es establecer vínculos entre las cosas a verlas formando parte de algo que a simple vista no se aprecia. Estas colecciones aientan la idea de entender la ciudad como un museo sin orden en la que cada uno es su propio guía. La ciudad contiene todas las colecciones, pero el relato que hacemos con ellas está por hacer y según la época es distinto.

Creo que el mejor final para estas notas, sería que el lector pudiera ver la conversación entre Víctor Erice y Antonio López. Las palabras de Víctor Erice son tal vez el mejor resumen de estas consideraciones. El propósito inicial era reflexionar sobre el trabajo de los arquitectos en el futuro inmediato, algo que parece de interés. En cualquier caso debería hacernos pensar el hecho de que en ciertos lugares de la ciudad, allá donde artistas como José Luís Guerín, Antonio López o Hannah Collins y escritores como Javier Pérez Andújar, encuentran material para obras emocionantes, los arquitectos no sabemos más que alterarlos con las excusa de mejoras muchas veces difíciles de demostrar.



Juliana Arboleda Kogson, colección de vacíos de Ciutat Vella. *Dos edificios compuestos*, Tesina Final de Máster Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura 2008-2009



Stella Rahola Matutes, colección de plantas del Poble Espanyol. *Dos paseos por el Poble Espanyol*, Tesina Final de Máster Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura 2010-2011



Carlos Madrid Abril, colección de espacios públicos de las estaciones de la L9. *Las formas del Metro: una monografía de la L9-10 en Barcelona*, Tesina Final de Máster Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura 2010-2011



Carlos Madrid Abril, colección de espacios públicos de las estaciones de la L9. *Las formas del Metro: una monografía de la L9-10 en Barcelona*, Tesina Final de Máster Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura 2010-2011

Canfranc, 29.06.2011

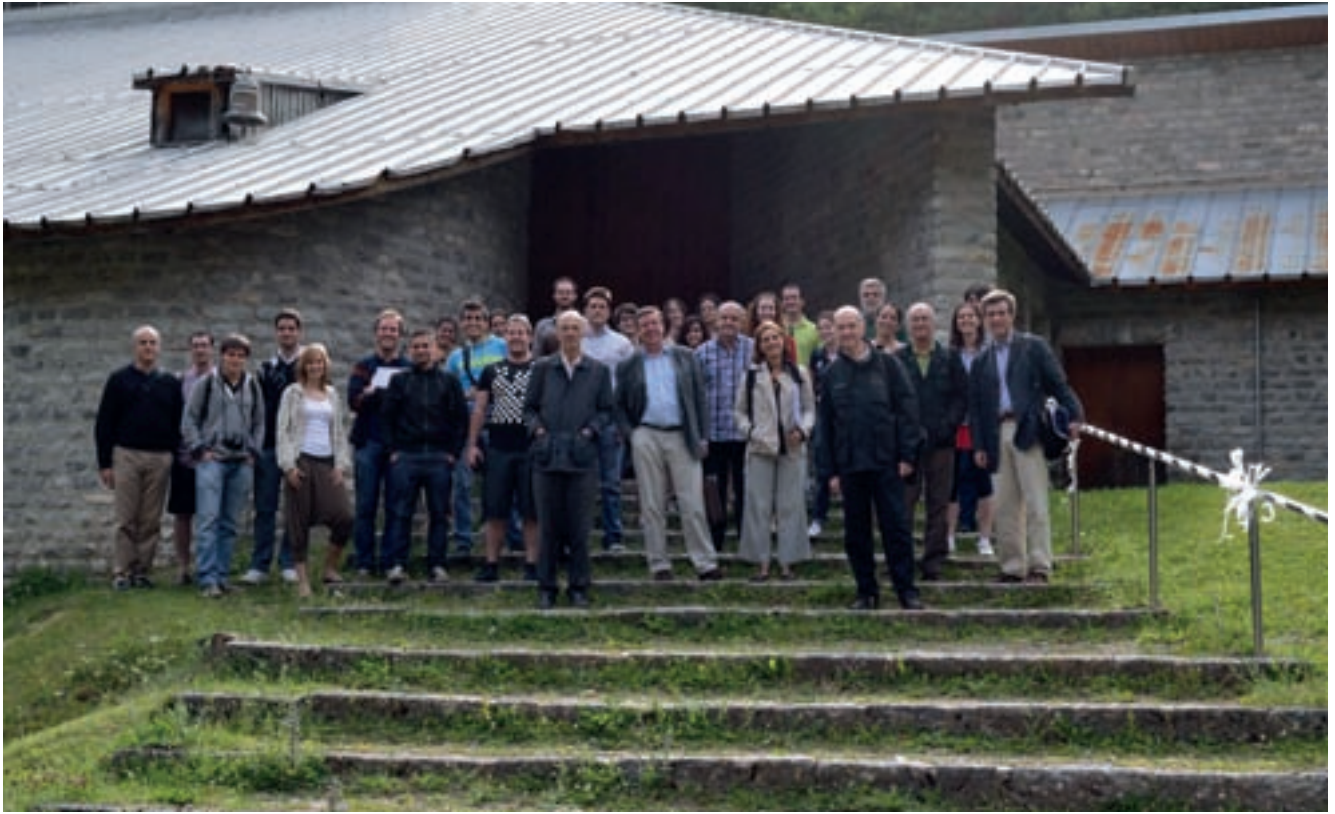


Iglesia parroquial de Canfranc, Miguel Fisac

Central Eléctrica de Canalroya, Miguel Fisac

Estación Internacional de Canfranc, de  
Fernando Ramírez de Dampierre

Laboratorio Subterráneo de Canfranc, Basilio  
Tobías



30.06.2011, Palacio de Congresos de Jaca



Pablo de la Cal



Luis Franco



Carlos Ávila



José María Ezquiaga



Pablo de la Cal

**Hacer ciudad, hacer paisaje...  
Proyectos de transformación urbana  
y de intervención territorial**

144-159

Luis Franco

**Transversalidad y proyecto  
de intervención**

160-175

Carlos Ávila

**Proyectos de paisaje y medio ambiente  
urbano**

176-187

José María Ezquiaga

**La condición contemporánea del espacio  
urbano**

188-201

Pablo de la Cal

# Hacer ciudad, hacer paisaje... Proyectos de transformación urbana y de intervención territorial

## PREÁMBULO

Antes de comenzar, me gustaría hacer una breve reflexión sobre la sintonía existente entre el planteamiento de este Curso de Verano y las propuestas de la *Carta de Leipzig 2007 sobre Ciudades Europeas sostenibles*<sup>1</sup>, que aboga por un desarrollo urbano integrado, como proceso en el que se coordinan los aspectos espaciales, sectoriales y temporales de las áreas clave de la política urbana. La Carta expone que «debemos asegurarnos de que aquellos que trabajen para llevar a cabo dichas políticas a todos los niveles, adquieran el conocimiento y las competencias genéricas e interprofesionales necesarias para construir ciudades y comunidades sostenibles». Y este planteamiento es en definitiva uno de los objetivos del Curso, analizar ejemplos de calidad contrastada, y compartir experiencias académicas y profesionales para proyectar en clave de integración.

Con una clara intencionalidad, la *Carta de Leipzig*, apenas alude al papel de la planificación urbanística, pero recomienda que las ciudades europeas diseñen programas integrados para el progreso de la ciudad en su totalidad, con objetivos sólidos de desarrollo y con una estra-

tegia de futuro. Especialmente interesante me resulta su pretensión de conseguir una «cultura de la construcción»<sup>2</sup>, con una intensa interacción entre la arquitectura y la planificación urbana y de infraestructuras.

Sin duda, esta visión interdisciplinar, que involucra a distintos niveles administrativos local, regional y nacional, es la que ha dado mejores resultados en los proyectos urbanos integrados desarrollados en España en los últimos años. Ahí están los ejemplos de éxito como los proyectos llevados a cabo en Bilbao Ría 2000 o Barcelona Olímpica. En ellos, el papel desarrollado por el planeamiento urbanístico ha sido secundario, un posibilitador de una estrategia previa, en ocasiones incluso formulada por un agente externo a las instancias estrictamente urbanísticas. Esta aproximación transdisciplinar resulta clave para afrontar problemas de renovación/transformación urbana, y que no pueden ignorar cuestiones como el papel de la movilidad urbana, las nuevas centralidades, y, más recientemente, las estrategias de naturalización de los centros urbanos o de reciclaje de áreas obsoletas.

1 La Carta de Leipzig sobre Ciudades Europeas sostenibles es un documento de los Estados miembros de la Unión Europea, redactado en mayo de 2007. Expone las recomendaciones relativas a los enfoques relacionados con la política integrada de

desarrollo urbano y contiene un segundo apartado referente a la necesaria atención a los barrios menos favorecidos dentro del contexto global de la ciudad.

2 La Carta utiliza el término *Baukultur*, original alemán de «cultura de la construcción», que ha de

entenderse, como la suma de todos los aspectos culturales, económicos, tecnológicos, sociales y ecológicos que influyen en la calidad y en el proceso de planificación y construcción, «no sólo de la ciudad sino también de sus alrededores».

Mi presentación plantea como cuestión central la integración entre arquitectura, paisaje y urbanismo, en una doble condición. Por un lado, en áreas urbanas con programas de transformación de cierta complejidad, con una dilatada tradición urbanística sustentada en planes urbanísticos y en clave de «proyecto urbano». Y, por otro lado, en ámbitos rurales, y más concretamente en territorios de montaña en los que la construcción de los paisajes humanizados entronca directamente con una sabiduría tradicional, no basada en planos ni en normas urbanísticas. En ambos casos, sin embargo, la intervención contemporánea exige la superación de visiones sectoriales para afrontar la construcción urbana o paisajística desde una óptica integrada, y las similitudes de carácter metodológico-proyectual son mucho más claras de lo pudiera parecer en una primera aproximación.

En los territorios de montaña, de economía tradicional eminentemente ganadera, el crecimiento de los núcleos rurales a lo largo de su historia se ha producido mediante pequeños ‘saltos’, que no han precisado planificación ni ordenación previa. La altitud, la pendiente, la orientación, la vegetación, y otros factores propios de la condición de «territorios de montaña» han determinado la disposición y forma de las construcciones, que se han erigido «una a una», pero conformando un conjunto coherente y unitario. En la mayoría de los casos, en es-

tos núcleos de montaña nunca se ha levantado un plano, ni cuentan con ordenación urbana, ni mucho menos de plan territorial. Pero esta condición se torna en clara debilidad ante propuestas de intervención urbanística o infraestructural que, por la posibilidad de ejecución en corto plazo, adoptan generalmente procedimientos desvinculados de aquella transformación lenta, pausada, ligada a las condiciones físicas del territorio.

Frente al planteamiento de intervención en áreas urbanas complejas, la redacción de planes y proyectos en los territorios de montaña será distinta en cuanto a los factores a considerar, la escala de la intervención y los aspectos clave para la ordenación, por el carácter rural, diferenciado de lo urbano. Pero no en cuanto a la metodología de aproximación y a la labor de intervención proyectual, ni en cuanto a la capacidad de integrar aspectos arquitectónicos-urbanísticos-paisajísticos.

En efecto, el geógrafo Leoncio Urabayen, en su libro *La Tierra humanizada*, ya planteaba que no existe separación entre la naturaleza de lo rural y de lo urbano. Y refiriéndose a la evolución de los establecimientos humanos, con distintos grados de combinación y complejidad, expone que en el hábitat rural la explotación agrícola aparece junto con otros factores como la circulación, y que, progresivamente, la aparición de otros factores da lugar a la formación de grandes aglomeraciones:

«El problema, pues, es de acumulación, no de naturaleza. Y no se justifica la separación de los núcleos de población en dos grupos: rural y urbano. Porque ¿dónde acaba lo primero y empieza lo segundo? En verdad, el límite no existe. Y no existe porque no hay nada que en realidad lo establezca. No son dos cosas diferentes, sino una misma con distintas expresiones, según el número de factores y la intensidad con que cada uno de ellos actúa».<sup>3</sup>

El reducido peso de «lo colectivo» en los parámetros de lo construido en el mundo rural tradicional, frente a la dimensión preferente del espacio público en la construcción urbana, se ha visto modificada por una reciente percepción del paisaje humanizado como elemento perteneciente al patrimonio colectivo. De esta manera, en la actualidad la aproximación y metodología de integración en ámbitos rurales se asemeja a la empleada en territorios urbanos, si bien la intervención en el territorio rural requiere un enfoque sensible y una consideración especial hacia elementos de gran fragilidad, pero que tienen un interés cultural en sí mismo y que deben ser conservados. Precisamente, por que se trata de un espacio que no contiene solo construcciones, sino una determinada forma de vida, una sabia tradición de ocupación y uso del territorio, que debe ser protegido y potenciado. Al mismo tiempo, las experiencias de intervención territorial en paisajes rurales, por su atención a aspectos de topografía, de aprovechamiento de las condiciones naturales del lugar, de economía de recursos infraestructurales, de

conservación y protección del recurso suelo, u otros aspectos, pueden ser válidas para la intervenciones en los nuevos desarrollos de nuestras ciudades.

Esta doble óptica, que consiste en superar la visión sectorial para «hacer ciudad» en el medio urbano, o para «hacer paisaje» en el ámbito rural, es la que concierne directamente a la profesión del arquitecto, por su aprendizaje y ejercicio de integración. Para ilustrar estas tendencias utilizaré experiencias en las que he intervenido profesionalmente en alguna medida, como la transformación urbanística experimentada en Zaragoza en los últimos 15 años, y algunas intervenciones recientes llevadas a cabo en núcleos del Pirineo aragonés.

### **HACER CIUDAD: ZARAGOZA, RÍOS Y TERRENOS FERROVIARIOS**

El proceso de revisión del plan general de Zaragoza de 1986, que se lleva a cabo desde 1992 hasta 2002, se ve fuertemente condicionado por dos actuaciones de relevancia. Por una parte, la construcción y puesta en marcha del AVE Madrid-Zaragoza-Barcelona, que implicaba la construcción de una nueva Estación de trenes y la adaptación de los túneles que atraviesan el centro de la ciudad (Av. Clavé-Av. Goya-Av. Tenor Fleta), lo que obligaba a remodelar de forma considerable la red ferroviaria en la ciudad y su entorno. Por otra parte, en otra de las piezas estructurantes de la ciudad, el eje del río Ebro, se estaban llevando a cabo actuaciones aisladas de mejora de riberas, y se alcanza un consenso ciudadano en transformar el río en la «calle mayor de la ciudad», que recibe un impulso definitivo con el proyecto ExpoZaragoza2008.

3 Leoncio Urabayen, *La Tierra humanizada*, Espasa-Calpe, Madrid, 1949, p. 200.

4 En un documento de Aportaciones del COAA al Avance del PGOU, de julio de 1997, a la vista de la reducida superficie de los terrenos del Portillo para desarrollar con la necesaria holgura los efectos inducidos por una estación AVE, se proponía la idea de una Estación Central Polinuclear, con una Estación AVE, con un programa de usos de terciario y hotelero, en los terrenos de la avenida de Navarra, y una

Estación central de autobuses y de trenes de ancho nacional en los terrenos del Portillo.

5 La Comisión de Urbanismo de la Demarcación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos ha desarrollado desde principios de los años 90 una intensa actividad como catalizador de debates urbanos, tratando de concitar y reunir un bagaje suficiente para poder realizar aportaciones en el proceso de revisión del PGOU'86, y en otros documentos de desarrollo. Para ello ha organizado numerosas conferencias, debates,

mesas redondas, invitación a expertos nacionales, etc. En un momento de escaso debate intelectual y profesional, motivado posiblemente también por la inexistencia entonces de una Escuela de Arquitectura, esta actuación resultó determinante en algunos casos. Además, se encontró una gran complicidad con otros muchos agentes de la sociedad civil y profesional (como la Fundación Ecología y Desarrollo, la Federación de Barrios de Zaragoza, etc.) que también afrontaban una visión amplia y compleja de la ciudad.



Estado de los terrenos ferroviarios de la Estación del Portillo y de la Avenida de Navarra en 1998, izquierda, y propuesta del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón realizada en el documento de Aportaciones al Avance de la revisión del PGOU de Zaragoza, derecha

¿Donde ha estado el éxito de la transformación? Sin duda, en la visión integral y transversal de los proyectos, y en la coordinación institucional en la ejecución de las actuaciones. A pesar de que la meta o la estrategia urbana inicial no estaba claramente formulada en el plan general, fue definiéndose de forma progresiva, de manera que las dos actuaciones citadas, concebidas en su inicio de una manera estrictamente sectorial, confluyen finalmente en la formalización de un proyecto de gran escala, que tiene como objetivo principal «hacer ciudad».

El catalizador de este proceso fue la propuesta oficial para la remodelación de la estación del Portillo para hacer una nueva Estación AVE. En un solar de reducidas dimensiones, el Ministerio de Fomento pretendía intro-

ducir un programa edificatorio muy ambicioso, que no resolvía ninguno de los problemas urbanísticos de su entorno<sup>4</sup>. Ni se erradicaba la condición de «barrera urbana» entre Delicias (calle Escoriaza y Fabro) y el centro de la ciudad, ni se corregía el cruce de las vías con la Avenida de Madrid, un obsoleto sistema con tres niveles (túnel para vehículos, vías del tren en la cota de ciudad, y artefacto metálico para tránsito peatonal elevado) entre Delicias la zona de Aljafería-Portillo.

Fue precisamente el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón<sup>5</sup>, junto con otras entidades o agentes sociales o profesionales, el que señaló la oportunidad de transformación en la que, superando la visión estrictamente sectorial, fuese capaz de elevarlo a la categoría de



Propuesta ganadora del Concurso de Anteproyectos para la Ordenación urbanística de los terrenos del Portillo en Zaragoza, 2002



Ámbito del Área de Intervención de los terrenos ferroviarios de la Avenida de Navarra y la entrada de la autopista A-68 en la ciudad de Zaragoza por el oeste, 2003

proyecto de ciudad<sup>6</sup>. En el documento de Aportaciones al Avance de la revisión del plan general, en enero de 1998, se propone rebajar la cota de las vías del ferrocarril desde el túnel de Avenida de Clavé hasta Delicias, y resolver las conexiones en un tramo urbano de unos 2,5 kilómetros. Pero sobre todo, se insiste en no desaprovechar la oportunidad que supone elevar un proyecto formulado como «mera transformación ferroviaria» a categoría de «transformación urbana integral».

Tras unos meses considerando distintas opciones, el Ministerio de Fomento y el Ayuntamiento de Zaragoza

za optan por el soterramiento y por la construcción de la nueva Estación Intermodal en los terrenos de la avenida de Navarra. Esta decisión, dada por buena por todos los agentes implicados, por lo que supone de resolución de los «problemas de permeabilidad urbana» generados por las vías del tren, tendrá a la postre una positiva repercusión en el nuevo mapa de centralidades urbanas.

Los terrenos ferroviarios del Portillo debían ser reordenados, y el anteproyecto ganador del Concurso de Ideas convocado por el Ayuntamiento de Zaragoza<sup>7</sup> proponía una ordenación viaria novedosa, sustituyendo el esque-

6 Sin duda, la organización de cursos de conferencias, mesas redondas y otros foros con anterioridad que, por la participación pluridisciplinar de los ponentes y por la implicación de numerosos entes sociales, por su carácter transversal, habían preparado un terreno previamente. Los cursos sobre *Grandes Vías urbanas y construcción de la ciudad* (enero-febrero 1996) y sobre *Ríos y Ciudades* (noviembre-diciembre 1996), fueron relevantes en esta línea de acercamiento a la tesis

de «hacer ciudad» con los proyectos de grandes infraestructuras.

7 El Concurso de Ideas para la ordenación urbanística de la Estación del Portillo, fue convocado por la Sociedad municipal de Rehabilitación de Zaragoza, del Ayuntamiento de Zaragoza. En julio de 2000 el fallo del jurado, presidido por los arquitectos Manuel de Solá Morales y Joan Busquets, adjudicó el primer premio al equipo integrado por Pemán-Franco Arquitectos; Alfaro-de la Cal-Labarta-Oliván

Arquitectos, y Alonso-Royo Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

8 RENFE y ADIF lideran el proyecto de la Estación Intermodal (Ferrater-Valero-Arranz, arquitectos) que se inaugura en 2003, la sociedad Zaragoza Alta Velocidad 2002 SA asume la redacción del Plan para el área de Delicias (Área AC-44), y los servicios técnicos del Ayuntamiento de Zaragoza redactan el Plan Especial para el área del Portillo.

ma existente de vía radial que muere en el centro (Paseo de María Agustín) por un sistema que potencia la diagonal sur de la ciudad, un elemento pasante que enriquece notablemente el limitado esquema viario radioconcéntrico de la ciudad. Además, el planteamiento de glorieta-rotor, de direcciones únicas, favorece la integración de la pieza (un espacio parque con equipamientos) como elemento charnela entre el casco histórico y el barrio de Delicias.

Esta propuesta de remodelación integral del sistema de movilidad rodada no fue asumida por el Ayuntamiento de Zaragoza, pero peor aún resultó el hecho de desagregar en tres ámbitos y en tres tiempos una pieza que tenía vocación unitaria<sup>8</sup>. Y falló también la capacidad de revisión del planeamiento de las zonas limítrofes con este sector, como el frente oeste de La Almozara, que debía haberse ordenado con usos residenciales, y ordenado como una «fachada de primer orden», y no como una «traseca de la ciudad». Y es que, en realidad, los proyectos urbanos cambian con frecuencia, en su proceso de definición formal, las posiciones relativas de las piezas urbanas, por lo que los documentos de planeamiento urbano deben ser ágiles y capaces de modificar sus regulaciones para posibilitar esas nuevas condiciones.

Mejor suerte llevó el corredor del trazado ferroviario a Teruel y Valencia, cuyo ramal atraviesa los barrios del Oeste de la ciudad. De ser un corredor ferroviario desmantelado, pasa a concebirse como parque lineal y conexión ciclable que une el Canal Imperial de Aragón con el Ebro. Un proyecto urbano «cremallera», que cose y articula zonas urbanas degradadas de Oliver y Valdefierro, hasta entonces separadas por el tren. La construcción de nuevos e innovadores equipamientos de rango ciudad, como la reutilización del túnel bajo la plaza Soldevilla para un espacio joven de actividades musicales contribuye a reforzar la centralidad de estos barrios.

Junto a la potenciación del parque lineal del Ebro y del parque lineal del Canal, este nuevo corredor verde descubre el potencial de las «conexiones verdes», que podría cerrarse por el Este, en paralelo al cierre del tercer Cinturón, conformando el Anillo Verde de Zaragoza.



Propuesta de ordenación general del Corredor Verde Oliver-Valdefierro



Guías de diseño de integración paisajística de la orla Este de Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2011



Anteproyecto de Espacios Libres de la ribera del Ebro, 2002

Este «sistema verde» se ejecuta finalmente al amparo del Plan de Acompañamiento de Expo2008, que consigue articularlo en torno a un paso cercano al barrio de La Cartuja. Pero es solo el inicio, ya que el impulso otorgado por la recuperación de las riberas de los ríos de la ciudad, y el potencial que tienen los espacios agrícolas en el entorno de la ciudad, hace que sea éste uno de los proyectos motores más atractivos de una renovada relación entre la ciudad y su territorio colindante.

En efecto, la ciudad ya venía trabajando desde hacía algunos años en la recuperación de las riberas del Ebro<sup>9</sup>. Se trataba de una actuación que partía de una visión interdisciplinar en el propio Anteproyecto de los Espacios Libres del Ebro, cuyo equipo redactor da idea de la complejidad del proyecto: geógrafos, ingenieros de caminos, paisajistas, arquitectos, urbanistas, etc. Y con un sistema de participación importante, para definir las líneas maestras de la intervención. En paralelo esta operación ambiciosa en términos de integración urbana, se fortalece de forma definitiva con la apuesta por la celebración en Zaragoza de una Exposición Internacional en 2008 que llevaría como tema «Agua y desarrollo sostenible». De hecho, es el mismo equipo técnico el que desarrolla el Plan de la Candidatura, y ello permite realizar una integración satisfactoria entre ordenación urbana general y previsiones para el evento. La decisión del emplazamiento del recinto expositivo en Ranillas encontró un argumento adicional en la elección de Delicias como

espacio para la Estación intermodal, y reforzaba el planteamiento de nuevas centralidades en los dos extremos del parque lineal del Ebro.

La designación en diciembre de 2004 de Zaragoza como sede de la Expo'2008 fija una fecha término para la ejecución de lo hasta entonces planeado e introduce una gran presión en la cuenta atrás. Y aporta, con una participación del gobierno central muy importante en las obras del recinto, una credibilidad definitiva al proyecto de transformación de las riberas.

A pesar de la visión transversal existente en los planteamientos urbanísticos del Plan de la Candidatura, se contaba sin embargo con una suma de proyectos sectoriales redactados sin visión integral. Como ejemplos, la Ronda del Rabal, una vía urbana que atravesaba terrenos agrícolas, o el proyecto de la Unidad U2 de Ranillas, un proyecto de infraestructuras de defensa del río que desconocía la posibilidad de convertir Ranillas en el mayor parque de la ciudad.

La responsabilidad de esta necesaria integración de proyectos recayó en la sociedad Expoagua Zaragoza 2008 SA, que inició su andadura en mayo de 2005. Desde la propia fase de Concursos<sup>10</sup>, que implica en los Jurados a las distintas administraciones competentes, se lleva a cabo un proceso de integración de proyectos, de forma especial en aquellos que tienen transcendencia en la construcción del lugar: la Ronda del Rabal, el proyecto de la Unidad U2 de riberas, el Parque del Agua, el

9 En el curso de conferencias y mesas redondas *Ríos y Ciudades* (1996), el Ingeniero de Caminos D. Manuel Júlvez hace una presentación exhaustiva de un documento, elaborado por los servicios técnicos municipales, de Avance del Parque lineal del Ebro. Posteriormente se redactarían el "Anteproyecto de los espacios públicos del Ebro" (denominación oficial) o *Proyecto de riberas del Ebro* (J.Monclús, E.Batlle, J. Roig, coords., 2001; F.Pellicer, J.A.Lorente, L.Franco, M.Pemán, J.M.Villar, colabs.) y el *Plan Director de la Expo*, en Proyecto de la Candidatura de ExpoZaragoza2008, Grupo Experiencia (E.Batlle, J. Roig, J.Monclús, J.Acebilló, 2002-04)

10 ExpoAgua Zaragoza 2008 SA diseña un sistema de concursos encadenados en el tiempo, que

consigue un importante elenco de equipos para desarrollar el conjunto de edificios y espacios de la exposición: urbanización general del recinto y pabellones de participantes (UTE Idom-Prointec), Parque del Agua (Alday-Jover-Dalnoky), Torre del Agua (Enrique de Teresa), Pabellón-Puente (Zaha Hadid), Palacio de Congresos (Nieto&Sobejano), Pabellón de España (Patxi Mangado), Pabellón de Aragón (Olano-Mendo), Rondal del Rabal (Ayto. de Zaragoza), Parque de las Plazas Temáticas (Battle&Roig Arquitectos), Canal de Aguas Bravas (Euroestudios-Ganyet), Oficinas Expo (Basilio Tobías), Centro de Visitantes y Comisaría de Policía Nacional (Luis Franco-Mariano Pemán), Accesos y aparcamientos exteriores (UTE Cingral-Auding),

ámbito de la U2 (Eptisa SA) y un largísimo etcétera de proyectos menores, que se complementan con actuaciones de iniciativa privada, como el Hotel Iberus (Torre&Martínez Lapeña), o el Telecabina (Ignacio Vicens).

11 Se han redactado tres Modificaciones Aisladas del PGOU en el ámbito del meandro de Ranillas. La primera fue la más importante, ya que implicó la ordenación del Suelo No Urbanizable de Transición al Ebro en Ranillas, mediante la delimitación del Área de Intervención G-93-1, en la zona comprendida entre la Ronda del Rabal y el río Ebro, y la consideración como SNU del resto del meandro, destinado al Parque Metropolitano del Agua.





Parque del Agua Luis Buñuel, Zaragoza, 2008



Recinto de la Exposición Internacional ExpoZaragoza2008 y Parque del Agua en el meandro de Ranillas, Zaragoza, 2008

proyecto para el Canal de Aguas Bravas, el de las plazas temáticas en la ribera del Ebro, y el del propio recinto de la Exposición Internacional. También los proyectos de los edificios singulares condicionan sus implicaciones en la urbanización, en un proceso de definición de programa de necesidades que se desarrolla en paralelo al proceso de redacción de proyectos y ejecución de obras.

El planteamiento integrado de proyectos ha requerido la participación de expertos en muchos aspectos disciplinares, y la consolidación de unos criterios que han afectado a todas las actuaciones: geotecnia en terrenos aluviales, estudios de impacto ambiental, movilidad urbana y accesos, impacto ambiental, estrategias de protección ante avenidas del río Ebro, criterios de vegetación y sombra, estrategias de reutilización y depuración del agua de riego proveniente de la acequia del Rabal, construcción en plazo, mantenimiento posterior, gestión y uso post-expo de los edificios, etc. Un escenario en el que se toma conciencia de que es la suma de los proyectos, de las distintas ópticas, lo que conforma finalmente un conjunto espacial integrado y compensado. En un escenario

de planeamiento como instrumento posibilitador, regulador pero con flexibilidad, ajustado a posteriori<sup>11</sup>.

La experiencia de estos años de intensa actividad ha hecho madurar las estructuras políticas, técnicas y sociales de la ciudad, y ha derivado en la consolidación de un nuevo mapa de gestión urbanística. El Ayuntamiento se apoya y refuerza con otras sociedades instrumentales paralelas, con competencias de planificación y gestión y ejecución de ámbitos de intervención, como Alta Velocidad 2002 SA, Expo Zaragoza Empresarial SA, PLA-ZA, o Ecociudad Valdespartera SA, de manera que, establecidos los criterios de desarrollo con una óptica integradora a escala de ciudad, los desarrollos parciales pueden ejecutarse con agilidad a través de distintas sociedades gestoras.

#### **HACER PAISAJE: INTERVENCIONES EN NÚCLEOS DEL PIRINEO ARAGONÉS**

Volviendo nuestra mirada a territorios de economía rural, de montaña, ¿cómo debemos afrontar el planteamiento de hacer proyectos integrados de desarrollo urbano? ¿Como hacemos proyectos y planes, en un territorio hasta ahora



Aldea de San Lorién, Huesca, en la ladera sur de Peña Montañesa, verano 2011



Laderas de Broto, Huesca, invierno 2009

no planificado? El aspecto de la valoración del propio territorio va a resultar crucial, porque se trata de un elemento a conservar, a proteger, por su alto valor patrimonial y cultural. Con frecuencia, en la ciudad, el factor tierra o las estructuras agrarias preexistentes, no han sido reconocidas como «material de proyecto urbano», y el crecimiento de la ciudad ha ignorado esta herencia, extendiendo su modelo urbanístico, denso, compacto y mineral.

El paisaje del Pirineo es un extenso e intenso territorio humanizado, donde cada rincón ha sido com-

partimentado y afectado por un uso preciso. Nada se ha dejado al azar en esta ocupación tradicional de los suelos, llevada a cabo durante generaciones por sus habitantes. Fernando Biarge lo explica certeramente en sus recientes publicaciones sobre el Pirineo, que contienen además una exhaustiva información fotográfica:

«El hombre, frente a la dureza de las condiciones climáticas, la altitud y la pendiente, ha debido dar una serie de respuestas utilizando los recursos y materiales disponibles. Unas decisiones

12 Fernando Biarge, *Sobrarbe. Letra menuda*, Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 2009.

13 Es cada vez más frecuente la declaración de Conjuntos de Interés Cultural en la categoría de interés etnográfico de algunos de estos paisajes, como por ejemplo, el paisaje con muros, casetas y construcciones de piedra seca de La Ilesuela del Cid (Teruel).

14 Es el *bocage*, término francés en el sentido de floresta. Como bien expone Fernando Biarge, se trata de «un paisaje que requiere un cuidado esmerado: preparar y vigilar las parcelas, regar si es necesario, estercolar, cuidar el heno, recolectarlo, volverlo en caso de humedad, cargarlo y transportarlo, con intervención del ganado y supervisión del seto».

15 Son las espueñas, construidas de esta manera por la dificultad para construir tapiales o paredes de

sostén, por la altitud y la lejanía de piedras adecuadas para su utilización.

16 El centeno se cultivaba en régimen de año y vez (cultivo y barbecho) impuesto por el clima, ya que no se podía recoger o cosechar antes de septiembre, lo que retrasaba hasta el año siguiente las labores y siembras. Se combinaban los ritmos pastoriles con los cultivos. El ganado recorría los pastos en los campos de barbecho, pasaban la noche encerrados en *cletas* o *baranas* para poder fertilizar los campos, que serían trabajados en agosto y sembrados en septiembre.

17 José Ramón Bada Panillo, J., *Una cultura del agua en los Monegros*, Egido, Zaragoza, 1999, p. 187.

18 El núcleo de Jabaloyas, en la Sierra de Albarracín, se ha puesto como ejemplo de configuración ganadera, en el que los espacios son «abiertos, soleados y espaciosos. La necesidad de acercar los

rebaños a las casas ha hecho que éstas se dispongan dejando amplios espacios libres. La plaza mayor, como tal, no existe y en su lugar aparece un espacio abierto, generalmente un prado, que tiene el carácter de espacio público principal. En este espacio se congregaban los rebaños y allí tenían lugar muchas de las actividades relacionadas con ellos». Cfr. Antonio Almagro Gorbea, *Urbanismo y arquitectura en la Sierra de Albarracín*, «Cartillas Turolenses 4», Instituto de estudios Turolenses, Teruel, 1993.

19 Mallata: lugar donde el ganado pasa la noche estival en la tasca alpina, compuesto por caseta pastoril y corral de pared de losa o enmarcación próxima de bojes. Cubilar: prado generalmente insertado en pinar, donde el ganado «hace tiempo» al subir o bajar de los puertos».

sorprendentes por su adaptación a las necesidades y al trabajo cotidiano. Los usos tradicionales de la montaña, tanto agrícolas como ganaderos, los sistemas de cultivo en altitud y pendiente constituyen un notable recurso cultural. Formas de hacer y cultivar insertas en una auténtica comunión entre el hombre y la tierra, entre el pasado y la vida de cada día». <sup>12</sup>

En este paisaje sin planos podemos distinguir una concatenación altitudinal de paisajes humanizados, caracterizados por sus distintas funciones: los núcleos, su prolongación inmediata en un paisaje de huertos y campos, los campos de siega más alejados y con una vegetación más sobresaliente, los pastos de altura, etc.

Los pueblos, conjuntos integrados de edificaciones diversas (viviendas, cuadras, yerberos, pajares...) con muros y cubiertas de piedra, mimetizan con su paisaje circundante. En continuidad con un entorno domesticado, un territorio de bancales, pozos, huertos, acequias, balsas, son una prolongación directa de los muros de las casas <sup>13</sup>.

Más allá del núcleo, en las laderas empinadas, se emplazan los campos de siega. Estructuras de setos y árboles protegen y encierran las márgenes y lindes de estos campos para pasto, y hacen un paisaje complejo, reticulado, un colorido mosaico de frondosas, necesarias para mantener la humedad favorable a la hierba <sup>14</sup>. Bosque, hierba y ganadería se unen y dan como resultado uno de los paisajes más extraordinarios del Pirineo.

Y arriba, en el límite superior de los bosques, a una altitud de entre 1.400 y 1.800 m, irrumpen en ocasiones sistemas de fajas escalonadas, separadas por taludes herbosos <sup>15</sup>, en un esfuerzo titánico por conseguir aumentar la superficie agrícola útil en épocas de fuerte presión demográfica. Son los *panares*, hoy campos de siega, pero que hasta no hace mucho fueron cultivados y contribuían con el centeno <sup>16</sup> a la alimentación humana. Y, más arriba, los pastos de altura.

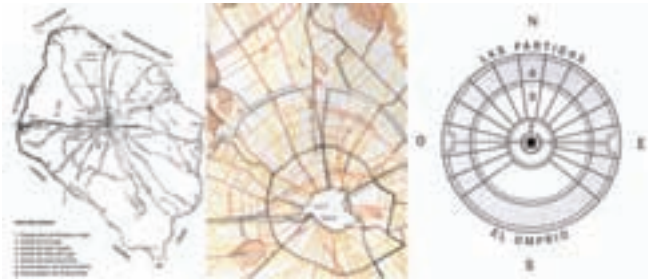
Quizá con mayor determinación que la agricultura, es la propia ganadería la actividad que ha conformado

el paisaje. En algunos casos, como en el término de Candasnos (Huesca), la estructura territorial de sectores radiales y caminos de circunvalación debe su forma a una gestión ganadera muy peculiar. En 1947, los Montes fueron inscritos a favor del Ayuntamiento y el aprovechamiento racional de los pastos obligó a administrar conjuntamente la totalidad del término, que estaba dividido justamente por eso en las quince Partidas colindantes, que se sorteaban entre los ganaderos del pueblo para el ganado de vientre, y el Omprío, que quedaba a libre disposición de los vecinos para el ganado vacío:

«Antes de hacer el sorteo, se sacaban los rebaños de las Partidas durante dos meses para que se repusieran y se llevaban todos los rebaños al Omprío. Después se sorteaban las partidas, y esto lo hacían porque no todas tenían la misma hierba al no llover siempre igual en todo el término. Una vez rehechas y sorteadas, las ovejas iban a las Partidas y en el Omprío se quedaban sólo los mardanos y las borregas». <sup>17</sup>

Es solo un ejemplo, pero en otros casos, la misma actividad ganadera tiene su incidencia en la forma del núcleo y su entorno circundante <sup>18</sup>. *Brañas* en Asturias, o *mallatas* y *cubilares* en las tierras altoaragonesas <sup>19</sup>, por citar solo algunos elementos, no son más que aspectos puntuales de ese «todo» que es la cultura, considerada como un sistema abierto o como una forma compleja de adaptación del hombre al medio, vista desde la perspectiva de interaccionismo. Es en definitiva la manifestación de una visible «cultura de la construcción» a que nos referíamos al principio de la exposición.

Es, en definitiva, el paisaje que hemos heredado, y que debemos saber transmitir a generaciones futuras, aunque obviamente evolucionado, ya que en su formalización actual se trata de un paisaje que agoniza, que se desmorona como los muros que sostienen los bancales y conforman los caminos. Nuestra condición de última generación es crítica, ya que estamos ante un escenario radicalmente distinto. Y aquí es donde tiene sentido



Plano general del término municipal de Candasnos, Huesca, con la zona central y el esquema de la estructura territorial ganadera

plantearse cómo debemos actuar desde la arquitectura, desde el urbanismo, desde el paisaje, en estos espacios. Podemos caer en la tentación de querer «congelar» estas construcciones, caer en un pastichismo o en la moda de hacer un parque etnográfico, un mero decorado artificial.

¿Hasta dónde deben los planes ser reguladores de lo existente? La dicotomía entre protección-catalogación y permisividad en la nueva intervención, exige previamente una revisión rigurosa y una reconsideración de las nuevas técnicas constructivas y las posibilidades de soluciones arquitectónicas innovadoras. Quizá la figura urbanística más adecuada en estos casos es de un Plan Especial, pero que debe ser redactado desde un planteamiento arquitectónico-paisajístico, con visión de proyecto urbano-territorial, utilizando maquetas e infografías como herramienta imprescindible de trabajo. Es el caso, por ejemplo, de los planteamientos de nuevos crecimientos, en los que el proyecto debe atender a una adecuada elección del «grano urbano», donde las alineaciones deben atender a las visuales, a la topografía, a una implantación tranquila en el lugar.

Un ejemplo notable de este tipo de intervención es la urbanización El Parral en Santa Cruz de la Serós<sup>20</sup>.

La propuesta acierta con la elección del tipo, con la unidad de construcción del proyecto, que se apoya en la casa tradicional: un volumen con cubierta a dos aguas, de losa tradicional, con alero escueto, de nítidos muros y huecos medidos. La disposición sensible de estas unidades de construcción, en un ejercicio concienzudo, de trazas y continuidades espaciales, da como resultado una integración de carácter mimético con las casas del conjunto construido de Santa Cruz. Y ello, sin renunciar a la expresión contemporánea de unos huecos elegantemente compuestos, integrados en unas contraventanas de madera, que concentran la entrada de luz a las viviendas, potenciando a la vez la lectura de los muros de mampostería de piedra exteriores. La extensión del núcleo histórico rural se hace continuando su traza, tomando su escala y protegiendo su domesticidad desde una sutil afirmación contemporánea en el tratamiento de los huecos y materiales que ha posibilitado proyectar y construir, desde una sola mano y en un corto espacio de tiempo, junto a la amable concatenación de distintas arquitecturas a lo largo de la historia.

De mayor envergadura ha sido la intervención en el pequeño núcleo de Latas, junto a Sabinánigo, en donde se ha llevado a cabo una actuación urbanística de gran magnitud, con capacidad para unas 900 nuevas viviendas, que integra un campo de golf de 18 hoyos<sup>21</sup>. La primera fase, que ha desarrollado el campo de golf, el hotel, y un primer enclave, apuesta por un sistema fragmentado, adaptado al sistema de cornisas y valles, en una inteligente elección de los espacios no edificables en función de las vistas que debían ser protegidas. La ordenación contempla un colchón-separador con los nuevos crecimientos, vinculados al golf Las Margas. Las propuestas iniciales partían de unos interesantes estudios de tipos de la arquitectura popular de la zona de

20 Propuesta residencial de 48 apartamentos y viviendas en «El Parral», en Santa Cruz de la Serós (Huesca), promovida por Vistas del Alto Aragón SA, y proyecto de los arquitectos C. Labarta-I. Gracia-

J.A. Alfaro y G. Oliván. Esta intervención recibió el accésit en la edición del XX Premio García Mercadal del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón. Más información en la revista *DAU Debats d'Arquitectura i*

*Urbanismo*, nº 30-31, 2008-2009.

21 Propuesta promovida por NOZAR, según proyecto de Francisco Lacruz Abad y Carlos Abadías, arquitectos.



Intervención en El Parral, en Santa Cruz de la Serós, Huesca, 2010



Nuevo desarrollo de Latas y golf Las Margas en Sabiñánigo, Huesca, 2010

Sobrepuesto, pero el programa inmobiliario finalmente aprobado obligó a replantear los tipos arquitectónicos, elevando las alturas de la edificación. A pesar de ello, la actuación consigue una buena integración en el lugar, con una interesante configuración de espacios urbanos y una arquitectura sin apegos a la estética de corte pintoresco-tradicional.

En estos casos citados, el proyecto de arquitectura, urbanismo y paisaje es único e integrado, pero existen otros en los que la integración con los núcleos existentes ha sido más desafortunada, como el caso de la nueva urbanización de la aldea jacetana de Badaguás. Por el excesivo tamaño de la ampliación propuesta, por la repetición cansina de los tipos arquitectónicos elegidos y por la formalización ajena a la cultura del lugar de las agrupaciones urbanas.

Sin embargo, más allá de un problema circunscrito a la extensión de los núcleos existentes, el mayor reto actual radica en encontrar una adecuada ordenación desde una óptica de valle, que afronte la escala territorial de la intervención. ¿Qué núcleos deben crecer? ¿Qué líneas del paisa-

je se deben proteger? ¿Qué criterios y estrategias se deben adoptar para las zonas edificables, para las zonas forestales, para las zonas agrícolas? Ésta es la escala de trabajo en la que se debe profundizar. Usando los términos de la Carta sobre Ciudades Europeas Sostenibles, se debe apostar por una política integrada de desarrollo no urbano sino territorial. Las Directrices del Pirineo son un mecanismo de coordinación pero insuficiente, y, en su momento, las Directrices de Valle no pasaron de la redacción de documentos de Avance. Por ello, todavía hoy, los territorios están regulados por la mera suma de normativas sectoriales (carreteras, hidráulicas, espacios naturales, etc.), pero sin un modelo de desarrollo, sin una estrategia territorial.

De hecho, los proyectos de grandes infraestructuras tienen, todavía, una visión estrictamente sectorial. Así, las propuestas como la conexión entre Candanchú-Astún-Canfranc, o Astún-Formigal, o la Travesía Central del Pirineo, un proyecto de transporte ferroviario largamente reivindicado, son proyectos sectoriales que no han sabido establecer sinergias con otros planteamientos. Quizá una línea de actuación en estos territorios es



El núcleo de Jánovas, Huesca, antes de la expropiación, 1959



Jánovas, Huesca, primavera 2010

tomar estas oportunidades de carácter sectorial, y transformarlas en condición de transformación territorial para un valle, para un territorio concreto. Estableciendo una analogía con la experiencia en proyectos urbanos, no han sabido reformularse para «hacer paisaje».

Quizá el Plan de Desarrollo Sostenible de Jánovas y su entorno pueda considerarse un punto de inflexión en esta trayectoria. Se trata de un proyecto todavía incipiente, que contiene todos los ingredientes para desarrollar una adecuada política integrada de desarrollo territorial. En este caso, el desistimiento de la construcción, ya iniciada, del Embalse de Jánovas<sup>22</sup> ha puesto en marcha un proceso de reversión de tierras y casas. Sin duda, se trata de un proyecto de condición transversal, que necesita una estrategia conjunta con actuaciones ejemplares, que hagan visible una nueva forma de gestionar la rehabilitación de los núcleos, constructivamente y socialmente, y

la dinamización económica y poblacional de áreas deprimidas del Pirineo.

Los documentos que van más adelantados son los planes especiales de los núcleos de Jánovas-Lacort-Lavelilla<sup>23</sup>. Su punto de partida ha sido una materialidad desoladora: Jánovas es hoy por hoy un conjunto de muros en el que árboles de gran porte han crecido entre los forjados y las cubiertas derruidas en el interior de las construcciones. Un Plan Especial requiere la confección previa de unos planos. Y para ello, ha sido preciso reconstruir la forma de las calles, de sus casas, a través de fotografías de los expedientes de expropiación, y de aquellos croquis escala 1/50 que realizaron sobre papel milimetrado, casa a casa, los técnicos de Iberduero a finales de los años 50. Un minucioso proceso de digitalización, redibujado, reconstrucción gráfica y encaje de todas las piezas, como si de un juego de «tetrís urbano» se tratase.

22 Por Resolución de 15/03/2000 la Secretaría General del Ministerio de Medio Ambiente formuló Declaración de Impacto Ambiental Negativo sobre el Embalse de Jánovas. Más tarde, por Resolución de 17/06/2008, la Secretaría de Estado de Medio Rural y Agua resolvió «Declarar la extinción del derecho de Endesa Generación SA al aprovechamiento hidroeléctrico de los saltos de Fiscal y Jánovas, en el río Ara, y Escalona-Boltaña en el río Cinca», «Encomendar a la CHE la comunicación fehaciente

del inicio del plazo para solicitar la reversión a todos los que consten como interesados en la misma, y (...) encomendar igualmente a la CHE la redacción del proyecto y la ejecución de las actuaciones precisas para reponer a su estado inicial la zona afectada por las obras e instalaciones ejecutadas en su momento en el emplazamiento de la presa de Jánovas».

23 En 2010, el Ayuntamiento de Fiscal encargó la redacción del Plan Especial de Jánovas a Cerouno

Arquitectos (J.A. Alfaro, P. de la Cal, G. Oliván y C. Labarta), y el Plan Especial de Lacort y Lavelilla a Mar Arquitectos (G. Molpeceres, M. Abad, e I. Rosendo). Los documentos de Avance de los Planes Especiales se redactaron en 2010, y se han aprobado inicialmente en julio de 2011.

24 José Luis Acín Fanlo, *Tras las huellas de Lucien Briet. Bellezas del Alto Aragón* (4ª ed.), Prames, Zaragoza, 2002, p. 244.



Estado de la huerta de Jánovas y Lacort, Huesca, junto al río Ara, en los años cincuenta y en 2008

Y también se han borrado las huellas en el territorio. Las grandes obras de infraestructura hidráulica que se iniciaron han eliminado bancales y caminos, que ahora deben ser restituidos. Y el tiempo, los cambios en el sistema de propiedad y la mecanización han modificado sensiblemente la piel del paisaje, especialmente en el medio agrícola. Para hacer un seguimiento de estos cambios, la documentación fotográfica resulta muy relevante.

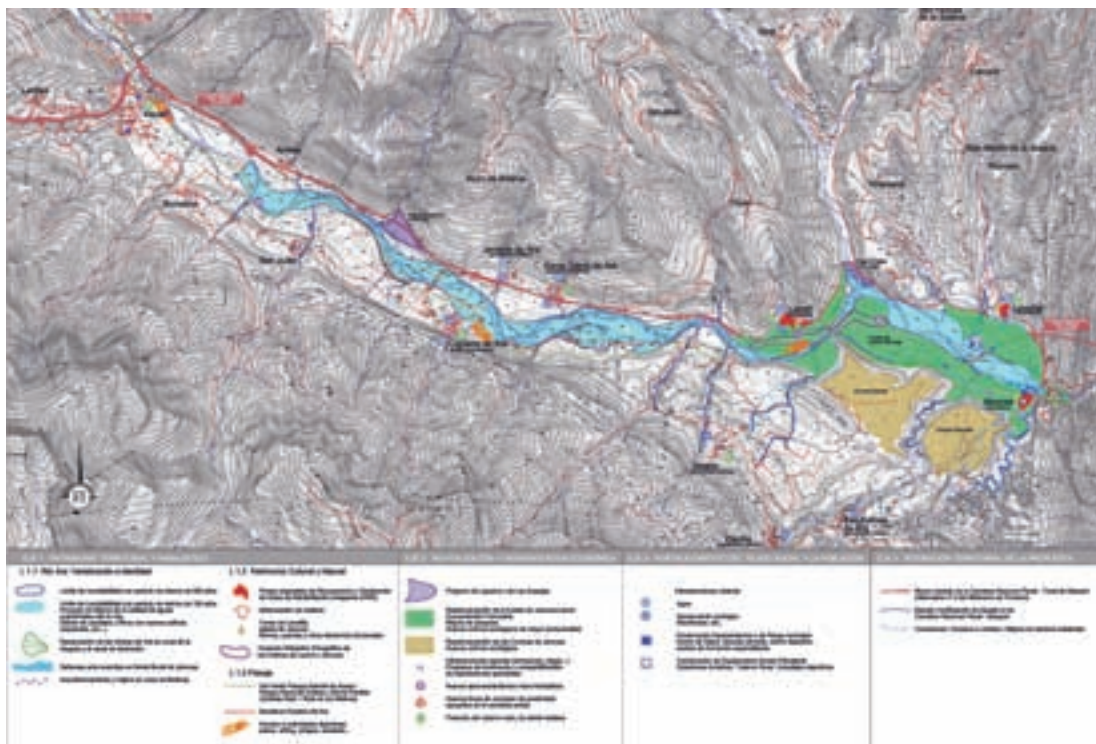
Pero reconstruir el volumen del núcleo no es suficiente, es necesario también recomponer su memoria. Sus antiguos pobladores, muchos de ellos todavía vivos y con una ilusión loable por volver, siguen considerándose vecinos de Jánovas. Reunidos en la mesa del Nogal, sus comentarios y recuerdos nos aportan información sobre detalles que, pudiendo parecer inicialmente insignificantes, son finalmente argumentos del proyecto de reconstrucción, de las propuestas de pavimentación o de la configuración de nuevos espacios públicos. Como el sistema de canales de riego que circulaba por las calles descendentes del pueblo, que usaban los niños para jugar, «haciendo bajar barquitos de papel por las acequias». Siguiendo las pistas de estas indicaciones y con ayuda de las fotografías y los restos existentes en los muros de las casas y las tapias de los huertos, se ha podido reconstruir un interesante sistema de irrigación

de los huertos y espacios cultivados en el interior del núcleo. Esta idea de un núcleo compacto, pero a la vez organizado en base a unos espacios interiores amplios, de espacios de huerta, es un elemento clave del plan especial. También el viajero francés Lucien Briet se hizo eco de esta condición de Jánovas, cuando en su viaje del otoño de 1911 por los núcleos del valle del río Ara describía el núcleo de esta manera:

«Sus casas parecían esparcidas al azar en vergel inmenso dominado por una terraza carcomida por las lluvias» en el que los «jardines eran verdaderamente fértiles: manzanos, perales, cerezos, ciruelos, parrales, alegraban la vista por todos lados»<sup>24</sup>.

En este territorio, prácticamente virgen de intervenciones recientes, el territorio puede reconstruirse desde unos parámetros sin corsés, pero desde un entendimiento del proceso de construcción histórica y sus oportunidades actuales. Las soluciones definitivas para el trazado de la carretera nacional N-260 afectan e interaccionan con las propuestas de extensión del núcleo de Lacort, y con los accesos previstos a Lavelilla o Jánovas. Y afectan también al espacio etnográfico que se desea recuperar del Molino-Batán de Lacort hasta el Molino de Jánovas. Se deben integrar además la eliminación de las obras de

Propuesta de ordenación para el entorno territorial de Jánovas-Lacort-Laveilla, 2010



tierra de la ataguía del pantano, la restitución de antiguos banales cultivados, los accesos al río en la cortada de Jánovas, la previsión de aparcamientos de visitantes, la integración del Camino natural Guara-Ordesa, y el parque lineal del Ara en la margen izquierda del Ara, junto al núcleo. Un espacio con relación directa con la fachada de nuevos equipamientos deportivos y de restauración que plantea el Plan Especial de Jánovas, precisamente en zonas afectadas por las crecidas extraordinarias del río Ara, en los que se admiten usos residenciales en aplicación de la Ley de Aguas, y un parque lineal en la fachada en los terrenos del Dominio Público Hidráulico del río Ara, de acuerdo con los expedientes instados por la Confedera-

ción Hidrográfica del Ebro. En la zona oeste, la solución urbanística que se adopta para el barrio que conforman a treintena de pajares existentes no puede estar desvinculada de la solución que se adopte para la «huerta de Jánovas» y el proyecto de gestión y de concentración parcelaria, que se desarrolla en paralelo al proceso de reversión de las tierras que habrían de quedar anegadas por el vaso del pantano.

Y todo ello exige por tanto un proceso de integración de distintas visiones, de distintos niveles competenciales, de distintos escenarios de ejecución, que previsiblemente requerirá la constitución de una oficina de gestión coordinada. Y de una sensibilidad también en el

25 Ernst Friedrich Schumacher, *Lo pequeño es hermoso* [1973], Hermann Blume, Madrid, 1978, p. 256.





Plano de alineaciones y rasantes del Plan Especial de recuperación del núcleo de Jánovas, Huesca

aspecto humano, con una población que debe asumir en gran medida el protagonismo de la recuperación de los núcleos, que deben ser núcleos vivos y dinámicos. Sin ellos, todo este proceso sería un ejercicio inocuo pero, sobre todo, irresponsable.

Intervenir con visión del valle, requiere plantear una estrategia para el conjunto del territorio, sin violentarlo, planteando la reversibilidad de algunas actuaciones, analizando la funcionalidad de cada intervención desde planteamientos ecológicos. Asumiendo, adaptando y reinventando la «cultura de la construcción» heredada, de manera que seamos capaces de orientar los proyectos de grandes infraestructuras para «hacer paisaje», desde el entendimiento de unidades paisajísticas amplias, donde los núcleos, sus entornos, las zonas de bosque y los pastos, conformen entornos coherentes e integrados. En este contexto, con la experiencia en ges-

tión integrada intercompetencial que se ha desarrollado en ámbitos urbanos, con el lema de «hacer ciudad», es necesario también integrar arquitectura, paisaje y urbanismo, con sensibilidad hacia las gentes y los lugares del territorio, para «hacer paisaje».

Y para ello, quizá nada mejor que un planteamiento humilde en nuestras intervenciones. Exponía Schumacher en su libro *Lo pequeño es hermoso*, que «la orientación que necesitamos para poder poner orden en nuestra casa, cada uno de nosotros, puede hallarse en la sabiduría tradicional de la humanidad», desde una «actitud de silenciosa contemplación de la realidad, durante la cual los intereses egocéntricos del hombre queden por lo menos temporalmente silenciados»<sup>25</sup>. Donde, en definitiva, prevalezcan los intereses y los valores de la construcción colectiva, desde planteamientos integrados, de nuestras ciudades y nuestros paisajes.

Luis Franco

# Transversalidad y proyecto de intervención

Los criterios de intervención en la arquitectura histórica han ido creciendo en complejidad conceptual en paralelo con el desarrollo de la sensibilidad patrimonial y con la progresiva consolidación de la actividad restauradora.

Las primeras construcciones a las que se reconoció una cierta condición monumental fueron las del mundo clásico. Aquellas arquitecturas perseguían un valor absoluto y utilizaban formas canónicas, y su consideración monumental atendía únicamente al significado de la arquitectura original y se mostraba insensible para contemplar la arquitectura como una naturaleza plural que evoluciona en el espacio y en el tiempo. Pero la historia produce casi siempre arquitecturas complejas, y muchos de los edificios que consideramos monumentos incorporan lenguajes de distintas épocas que resuenan como un coro, con sus acordes y disonancias. Son construcciones que muestran huellas y significados diversos que se enlazan de manera múltiple e inesperada; el paso del tiempo las ha dotado de unos valores calificadores y de otros distorsionantes, y en consecuencia se han convertido en seres controvertidos, pero si apaciguamos el anhelo por encontrar un modelo ideal, nos enfrentare-

mos a un nuevo sentido de la arquitectura histórica como «valor del conjunto»<sup>1</sup>.

No puede sorprendernos la densidad presente en estos viejos edificios, puesto que la arquitectura, como toda manifestación artística, queda impregnada del tiempo en el que nace y nos remite al mundo del hombre que la ideó. La ciencia, la política, la economía, lo simbólico, todo ello está presente en su ser, pero la arquitectura, a diferencia de otras artes, es además el espacio en el que transcurre la vida, y la misma construcción que fue creada para dar cobijo en una época será transformada en otra con diferente sentido, acompañando de ese modo el transcurrir del tiempo. Son las dos caras de una misma moneda, el ser y el devenir, que juntos construyen el alma de esta arquitectura, de modo que la materia que recibimos en herencia no es sino la decantación de toda su vida, su «ser histórico». En la arquitectura histórica encontraremos el ingenio que acometió su construcción, pero también el que la transformó y la conservó. Todo ello está testificado en el monumento que se nos muestra como un «ser definido desde su devenir», un objeto que ha pasado de encarnar la idea originaria

1 Mario Manieri Elia, «La restauración como recuperación del sentido», en *Loggia* nº 12, 2001, pp. 22-25.

2 Concha Fernández Martorell, «El monumento como registro de la experiencia», en *Loggia* nº16, 2004, pp. 12-16.

3 Al reconocer los edificios históricos interpretamos la arquitectura, y al intervenir en ellos también hacemos arquitectura.

que lo creó a ser una materialización de la experiencia y el acontecer humano<sup>2</sup>.

La restauración no es tanto una actividad nostálgica que dirige la mirada al pasado, como una disciplina que ahonda en el conocimiento de la condición humana y que mantiene despierta la conciencia crítica para mejorar la comprensión que se alcanza con la simple percepción estilística o estética. Es una actividad que acepta la complejidad, no sólo como un factor contextual que caracteriza la realidad social en la que opera, sino como condición inherente a la propia arquitectura histórica y a los múltiples significados que acumula, lo que le aleja sensiblemente del reduccionismo conceptual y del secular aislamiento disciplinar. Pero además, la restauración es consciente de que opera en la vida del monumento y de que toda intervención, por mínima que sea, incluso limitada a conservar su arquitectura original, acaba impregnando la materia histórica y queda insertada entre sus fábricas como una aportación artística más que debe sumarse con respeto al palimpsesto que es el monumento<sup>3</sup>.

La toma de conciencia de esta doble condición de la arquitectura histórica, como ser y como devenir, constituye el punto de partida de la labor restauradora, y al confrontar dialécticamente ambas consideraciones se abre el debate científico y transversal que es necesario

establecer en cada intervención para fijar el punto en el cual se equilibre el peso de ambas condiciones.

La primera condición, como ser, supone aceptar una consideración cíclica del tiempo, un tiempo que retorna y restituye las cosas al inicio, que acomete un constante rehacer de la materia para mantener la comprensión artística de su estado original; podemos definir esta posición como estética e interventora, ya que pretende recuperar la apariencia ideal y prístina del objeto y transmitir al futuro un monumento que pueda entenderse como la obra de arte que fue, y no como un resto arqueológico con su inherente decadencia material. La segunda condición, como devenir, parte de una consideración lineal del tiempo, un tiempo uniforme que desde el pasado llega hasta el presente y transmite al futuro un legado documental que estamos obligados a preservar; esta posición podría ser calificada como histórica y conservacionista, porque prima el principio de autenticidad material y pretende conservar el monumento con toda su historia, incluso con sus contradicciones, y con toda la riqueza expresiva y material que le haya otorgado el paso del tiempo.

La restauración es el resultado del juego dialéctico que en cada intervención se plantea entre estos dos extremos. El tiempo que retorna nos habla del inicio y el tiempo que avanza nos habla de la meta, pero ambos nos



Monasterio de Sijena, vista aérea, 2001

refieren a circunstancias fundamentales del ser humano, «el recuerdo y la esperanza, los dos constructores del palacio que el hombre habita»<sup>4</sup>.

Cuando en España consideramos que una construcción atesora méritos tan sustanciales que conviene establecer un cierto control público es declarada Bien de Interés Cultural, pero reconocer y ponderar los valores reales de una arquitectura monumental y resolver las tensiones que surgen cuando se hace una consideración conjunta de todos ellos, es una operación compleja que en ocasiones desborda las motivaciones de aquel reconocimiento administrativo inicial; muchos valores pueden permanecer ocultos bajo capas de desconocimiento u olvido, ya sea en el propio monumento o en los archivos, otros han quedado desfigurados por el tiempo y las transformaciones, y otros resultan ser intangibles y pertenecen al mundo inmaterial. Descifrar el monumento supone, en buena medida, reconocer todos sus valores y la materia construida que los soporta, paso imprescindible para que después la intervención actúe sobre esa misma materia cumpliendo el objetivo disciplinar de transmitir la arquitectura con todas las cualidades que le concede su particular condición monumental.

Existe un amplio consenso sobre la consideración de los monumentos como depositarios de tres tipos de valores, los documentales, los arquitectónicos o artísticos y los significativos.

El monumento es un documento abierto que va registrando la historia y el tiempo; sus muros son el acta que guarda cifrada la información histórica, artística y constructiva de su devenir, y el rastro de muchos de los hechos descritos en las crónicas y documentos históricos. El monumento también es un objeto artístico, pero con las cualidades específicas de la arquitectura que otorga a la materia de construcción un valor fundamentalmente instrumental; debemos reconocer la calidad de las obras de arte que incorpora el monumento, pero también estamos obligados a considerar la razón funcional, tipológica y espacial de su arquitectura, su esencia constructiva y material, y su papel en la escena urbana o el paisaje. Finalmente el monumento es un depósito de significados inmateriales que provocan el aprecio compartido y sentimientos de identidad; como referencia cultural o como sitio histórico evoca episodios que remiten a la biografía y al imaginario colectivo; es el espacio de las tradiciones, mitos y leyendas, que lo alimentan como referencia común y que en algunos casos llega a ser su mayor mérito.

Una de las últimas aportaciones metodológicas en este campo es la realizada por la llamada «Restauración Objetiva», teoría que pone el énfasis en la condición de unicidad de todo monumento y en la necesidad de interpretarlo transitando por vías acordes a esa unicidad, sin que pueda establecerse un inventario canónico de valores a conservar ni de fórmulas universales que aseguren la bondad de la intervención; al contrario, considera que el conocimiento científico del monumento, el reconocimiento de sus valores y la definición de las acciones pre-

4 Esta consideración del tiempo es la que Ernst Jünger describe en su libro *El libro del reloj de arena* (Tusquets, Barcelona, 1998).

5 Antonio González Moreno-Navarro, *La restauración objetiva* (Memoria SPAL 1993-1998), Diputación de Barcelona, Barcelona, 1999.

6 El debate interdisciplinar no se puede realizar sin una consideración mutua de la oportunidad de intervención de cada una de ellas, y sin una aproximación general a los conceptos, la terminología básica y los campos de interés de cada disciplina.

7 Para que el juego dialéctico de cesiones y reconocimientos produzca resultados efectivos no es tan importante la extensión o el grado de influencia de cada disciplina como el grado de consenso que se produzca sobre la síntesis interpretativa del monumento y su realidad material.

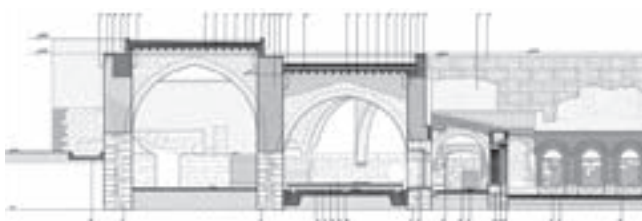
cisas para preservarlos sólo llegarán tras realizar un proceso crítico de reflexión que deberá estar centrado sobre esa arquitectura y sus condiciones concretas, de modo que claves como la autenticidad, la reversibilidad, las adiciones o eliminaciones puedan interpretarse en función de las condiciones objetivas del monumento<sup>5</sup>.

Toda intervención se impregna del contexto cultural en que se realiza, pero el arquitecto restaurador no puede estar condicionado por posicionamientos apriorísticos ni por su personal impulso sensitivo, ya que debe actuar con neutralidad y honestidad científica coordinando el debate transversal con otras disciplinas, siguiendo un proceso de aproximación que se irá alimentando desde los diversos campos y girará sobre el monumento y su entorno material e inmaterial concreto<sup>6</sup>. Las aportaciones sectoriales engrosarán el corpus de conocimiento documental y académico del monumento, pero su eficacia será máxima cuando estén dirigidas con voluntad a profundizar en episodios concretos del análisis crítico y converjan con otras disciplinas sobre sus claves interpretativas, cosa que sólo sucede cuando se contemplan criterios de transversalidad que encaucen las contribuciones sectoriales hacia objetivos comunes. Se trata de trabajar con colaboradores cómplices más que con simples documentalistas o especialistas, y sólo a partir del momento en que se establezca este debate y se alcance un cierto consenso interdisciplinar podremos decir que la intervención alcanza la condición de científica y transversal<sup>7</sup>.

Los actuales sistemas de levantamiento planimétrico de la arquitectura histórica abundan en esa doble condición metodológica de la restauración contemporánea. El dibujo arquitectónico se desarrolló en las Academias de Bellas Artes como herramienta para describir en dos dimensiones los estilos de arquitectura, repitiendo en sentido inverso lo que sucede en el proyecto, cuando la idea del futuro edificio se dibuja con geometrías de aristas o arcos de trazado perfecto. Pero a diferencia de la arquitectura imaginada, la arquitectura histórica está alterada por múltiples causas, errores de la construcción,



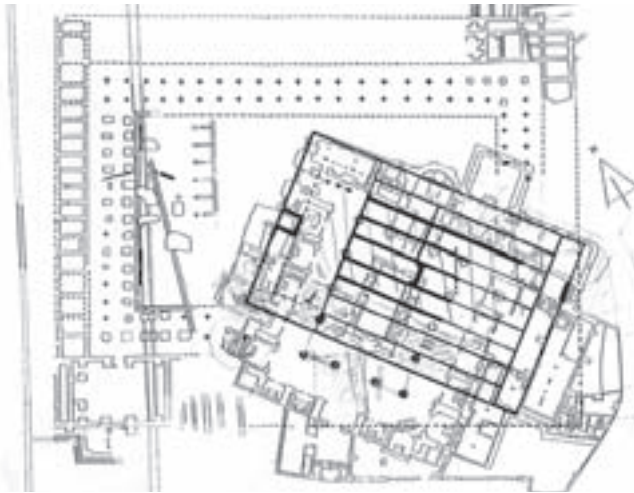
Monasterio de Sijena, propuesta de intervención, etapas probables de la evolución del monumento



Monasterio de Sijena, propuesta de intervención, sección constructiva y detalle del alzado de la propuesta, sección norte-sur de las naves del lado norte del claustro



Monasterio de Sijena, propuesta de intervención, fotogrametría y levantamiento planimétrico, sección este-oeste de la nave del lado norte del claustro, estado inicial



La Seo de Zaragoza, croquis de localización del foro y la mezquita sobre la planta de la catedral (José Antonio Hernández Vera, Arqueólogo)



La Seo de Zaragoza, propuesta de Intervención, planta de pavimentos

deformaciones por carga o simple degradación material, y sólo una trascripción rigurosa de su realidad nos permitirá tener una idea acertada del monumento, porque «si el levantamiento planimétrico de la arquitectura histórica queda reducido a una restitución analógica de la realidad construida, se acaba convirtiendo en una operación de reprimario arquitectónico»<sup>8</sup>.

Las modernas técnicas de planimetría monumental comenzaron imitando el sistema utilizado en las excavaciones arqueológicas, tratando de documentar la arquitectura con la misma precisión con que los arqueólogos documentaban los perfiles de las ruinas. Aquel dibujo realizado *in situ* siguiendo una trama de líneas extendidas sobre los muros ha sido sustituido por la fotogrametría arquitectónica, una herramienta básica para implementar las aportaciones de las diferentes disciplinas que intervienen en la restauración; con la fotogrametría se puede documentar la geometría exacta de

las fábricas y de los elementos constructivos, las deformaciones, las fracturas, los despieces y las huellas, lo que en su conjunto constituye una información fundamental para llegar a descifrar la evolución de la arquitectura y su comportamiento constructivo.

Una buena planimetría nos permite detectar las huellas de operaciones constructivas, continuidades, tipos de fábrica, lagunas, contornos e improntas, y la interpretación interdisciplinar de toda esta información gráfica, confrontada con los datos extraídos de las fuentes documentales, nos acercará a una lectura de los diferentes episodios constructivos y en consecuencia al establecimiento de las hipótesis de evolución del monumento. También un registro riguroso de las deformaciones y fracturas que presenta el monumento es imprescindible para analizar su estado físico, ya que los análisis estructurales sobre modelos teóricos no acaban de explicar la complejidad de un edificio antiguo, y un diagnóstico real

<sup>8</sup> Pablo Latorre y Leandro Cámara, «El levantamiento para la restauración», en *Loggia* nº 22-23, 2010, p. 17 y p. 34.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 29 y pp. 32-35.



La Seo de Zaragoza, vista vertical del ciborio después de la intervención



La Seo de Zaragoza, vista parcial de las bóvedas después de la intervención

de las patologías sólo puede fundamentarse contrastando el análisis teórico con las características constructivas de ese edificio, con la interpretación de sus desplazamientos reales y con la lectura de su mapa de fisuras<sup>9</sup>.

Son muchas las disciplinas que intervienen en la restauración arquitectónica y lo hacen con diferentes grados de intensidad en función de su coincidencia temática con lo específico de cada monumento; todas pueden quedar implicadas en el debate y en el consenso transversal, pero no olvidemos que finalmente es el arquitecto restaurador quien tiene la responsabilidad de elaborar una opinión crítica y fundamentada como síntesis interpretativa del monumento; esta opinión, que Giovanni Carbonara define como «juicio crítico», girará sobre los valores reconocidos al monumento y sobre la materia que los encarna, y su argumentación será coherente con la unicidad del mismo; es un acto de conciencia y cultura que se realiza antes de establecer los criterios de intervención, y de seleccionar los más adecuados para proteger y mejorar el conjunto de valores y significados detectados por aquella reflexión que decantó el juicio crítico.

Pero el proceso hermenéutico y transversal no puede limitarse a la fase de elaboración del proyecto, sino que debe permanecer vivo ya que con frecuencia se hace preciso evaluar situaciones imprevistas y nuevos vestigios que aparecen durante el desarrollo de las obras, lo que añade un grado mayor de complejidad a la gestión de las intervenciones en el patrimonio arquitectónico puesto que se trata de actuar siempre con la transparencia, participación y consenso público obligados.

La intervención que se realizó en el espacio interior de la Seo de Zaragoza nos ofrece la oportunidad de acercarnos a uno de estos complejos procesos de interpretación crítica de un monumento. Cuando accedemos al interior de la Catedral percibimos un espacio definido, pero en realidad estamos contemplando el resultado de un largo proceso de evolución que arranca con el foro romano que se emplazó en este lugar, pasa por las diferentes etapas de la mezquita aljama que se construyó sobre el foro, y acaba con una densa evolución como templo cristiano; primero como iglesia románica de cabecera de cinco ábsides que se levantó insertada en la mezquita, y después como templo mudéjar que se fue transformando hasta conver-



La Seo de Zaragoza, sección este-oeste por dos de las capillas laterales que disponen de linterna cenital

tirse en tiempos de Benedicto XIII en una catedral de tres esbeltas naves de altura homogénea y pilares ochavados; más tarde los arzobispos de la casa real aragonesa, Alonso y Hernando, engrandecieron aquella catedral medieval, el primero adosando una nave a cada uno de sus costados, y el segundo añadiendo después dos tramos a los pies del templo hasta conformar la planta salón que nos ha llegado, una tipología espacial isótropa que sólo quedará matizada por las aportaciones barrocas posteriores.

La interpretación evolutiva de la catedral fue progresando de modo acompasado con el debate que íbamos manteniendo con arqueólogos e historiadores sobre el sentido de los restos que salían a la luz, pero al mismo tiempo que apreciábamos el valor documental de aquellos vestigios, íbamos elaborando una lectura precisa del sentido arquitectónico y material del espacio que había-

mos heredado, y comprendiendo cómo se había gestado en el tránsito que va del templo medieval hasta la planta de cinco naves del siglo XVI. Si aquella primera iglesia era de planta basilical con cabecera de cinco altos ábsides y tres naves, la planta salón es un espacio regular de altura homogénea que permite deambular en torno al coro y frente a una secuencia perimetral de pequeñas capillas; al desaparecer la tensión axial entre los pies y la cabecera de la catedral medieval se perdió el sentido de la altura de los ábsides de su cabecera, y para dejarlos con una proporción semejante a las capillas laterales intercalaron nuevas bóvedas para rebajar su altura durante las reformas del siglo XVI. Únicamente mantuvieron la dimensión original del ábside mayor, como corresponde a su rango, pero se cegaron las ventanas gótico-mudéjares que tenía en la parte alta para eliminar el contraluz que producían sobre el gran retablo, con lo que el nuevo cimborrio, que en este vasto espacio singulariza el punto central del transepto, cobró un nuevo valor simbólico al quedar como la única fuente de luz cenital.

En la cualificación final del espacio interior de la catedral tuvieron un papel decisivo dos operaciones constructivas muy intencionadas que, sin alterar el espacio, modificaron sustancialmente la manera de entenderlo. La primera es el revestimiento de todos los muros y las bóvedas con «un lavado de aljez de cedazo pincelado a la cal con un despiece isódomo a la romana imitando el arte de la piedra», como recogen los libros de fábrica; una piel de yeso limpio que está marcada con un simple esgrafiado que guía la línea de cal que viene a reproducir el despiece de una fábrica de piedra; esta capa se aplicó en el siglo XVI a todo el interior del templo ocultando las pinturas medievales, y formando parte de una operación de «actualización» de estilo que incluye el forrado de los viejos pilares ochavados con fustes de nervaduras de yeso y nuevos capiteles, y que tiene su continuidad en el tratamiento

10 Mario Manieri Elia, *op. cit.*, p. 23.

11 El tejer y destejer del tiempo en la arquitectura histórica queda muy bien evocado en Antón Capitel,

«El tapiz de Penélope», en *Arquitectura* nº 244, 1983, pp. 24-34.



homogéneo de los plementos y nervaduras de las bóvedas. La otra clave para la comprensión de este espacio es el mecanismo barroco que se realizó para controlar la luz en el interior de la catedral; la operación consistió en manipular las fuentes de luz, y para ello abrieron linternas en las bóvedas de las capillas laterales y se redujo el tamaño de las ventanas alargadas de las naves perimetrales hasta dejarlas como óculos de menor superficie; de este modo, las capillas se convirtieron en escenas que quedan enmarcadas por las portadas, están iluminadas cenitalmente y en algunos casos disponen de escenográficas arquitecturas interiores barrocas colocadas bajo la luz de la linterna central.

Nuestra síntesis interpretativa del espacio interior de la catedral se basó en el reconocimiento crítico de su proceso evolutivo y en la consideración del sentido final del mismo; en consecuencia, las conclusiones del juicio crítico pusieron el énfasis en el valor de la unidad y en la coherencia final de este ámbito interior, de modo que la intervención se encontró con una sólida base argumental para preservar el complejo juego de valores detectado; desde esa consideración sólo cabía atender a los elementos formativos y materiales que soportan las cualidades del espacio, independientemente de su cronología, y no a los abundantes vestigios que aparecían dispersos y que correspondían a transformaciones históricas que ya eran irreversibles. Este dilema sobre el valor de los restos arqueológicos se encuentra latente en la mayor parte de nuestros monumentos, y para resolverlo con el mayor acierto posible es necesario alcanzar un cierto consenso interdisciplinar, ya que se trata de discernir en cada caso y colegiadamente entre los elementos menores, pero que resultan ser significativos, y aquellos otros marginales que están destinados a permanecer en la penumbra<sup>10</sup>.

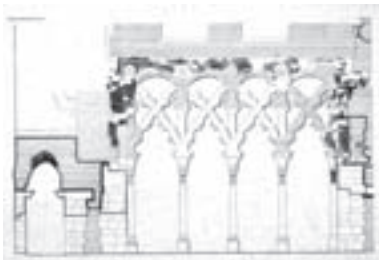
Para fundamentar críticamente las acciones más controvertidas que se acometieron en el interior de la Seo de Zaragoza fue imprescindible propiciar un equilibrado acuerdo entre las disciplinas que intervinieron en el largo proceso transversal de reconocimiento y jerarquización de sus valores monumentales; primero para



La Aljafería, vista aérea, 1983, el derribo interrumpido, los dos estados del monumento

justificar el cierre de los ventanales mudéjares del ábside mayor que se habían descubierto en etapas anteriores, a pesar de la calidad de las pinturas aparecidas y del característico juego de cuatrilóbulos que presentaban, después para recuperar todos los óculos del siglo XVI de las naves laterales, a pesar de que en el rastreo de los muros habían aparecido numerosas jambas decoradas de los ventanales precedentes, y finalmente para eliminar todas las capas de pintura decimonónica que recubrían los muros y plementos y recuperar la piel de yeso limpio con su característica textura superficial, renunciando a la presentación *in situ* de las pinturas medievales que aparecieron al repicar algunos plementos de las naves del transepto. Todos aquellos vestigios arqueológicos fueron documentados exhaustivamente como parte del corpus de conocimiento del edificio, pero después fueron protegidos y volvieron a quedar ocultos.

También el tejer y destejer del tiempo<sup>11</sup> ha convertido el recinto del palacio de la Aljafería en una acumulación de arquitecturas que es necesario interpretar críticamente como conjunto, pero frente a la unidad espacial de la Seo, en este caso la superposición de construcciones que heredábamos se había producido de modo antagónico y sin solución de continuidad.



La Aljafería, portada del salón norte del palacio islámico trazado sobre los restos aparecidos (Christian Ewert, Instituto Arqueológico Alemán, 1978)



La Aljafería, el «palacio perdido» y la idea de recuperación del lienzo este por Francisco Íñiguez (Hermanos Albareda, *La Aljafería*, Imprenta Hogar Pignatelli, 1935)



La Aljafería de Zaragoza atesora una historia de más de mil años que se inicia como palacio islámico de la taifa zaragozana, con su muralla, las ricas arquerías y un patio central ajardinado que nos remite al mito del paraíso coránico; continúa con el palacio medieval de los Reyes de Aragón y su heráldica pintada en los alfarjes de aquellas salas que insertaron en los intersticios del palacio musulmán; sigue con el palacio de los Reyes Católicos y su transformación del patio islámico en un *cortile* italiano, con una escalera de honor y una planta alta de salones con artesonados y taujeles que incorporan los símbolos del «príncipe» renaciente; alcanza a las fortificaciones que proyectó Spanochi para reforzar la presencia de Felipe II en el reino aragonés; prosigue como sede de la Inquisición y con las leyendas sobre cautivos en la Torre de Trovador; con enterramientos y grafitos nos remite a las guerras de la Independencia y a las Carlistas; después nos habla de los ilustrados decimonónicos que clamaron por la recuperación del viejo castillo y salvaron del olvido algunos capiteles y arcos que fueron trasladados a los nuevos museos arqueológicos, alimentando con ello el sueño del «palacio perdido» al tiempo que los cuarteles isabelinos iban ocupando el recinto, destruían los torreones, convertían la muralla en muro de carga y se instalaba la milicia; finalmente la Aljafería nos muestra el empeño del arquitecto Francisco Íñiguez para acometer el «rescate» de un palacio que había acabado siendo únicamente un enorme y anodino cuartel.

A lo largo de su intervención Íñiguez fue eliminando fábricas sin valor artístico a la búsqueda de restos arqueológicos, y sobre los fragmentos que encontró llegó a recomponer los pórticos islámicos, la estructura del patio central y una recreación de sus andadores y albercas; también recuperó la torre del Trovador y el lienzo este de la muralla, la escalera renacentista y en la primera planta el salón del trono de los Reyes Católicos con sus salas de acompañamiento.

Algunas de las recomposiciones que realizó fueron espectaculares reconstrucciones: el pórtico sur del patio lo rehizo reproduciendo un arco original que estaba depositado en el Museo Arqueológico Nacional, la cúpula del oratorio musulmán la repuso siguiendo modelos cordobeses, y el paño este de la muralla lo rehizo a la vista de un dibujo de Spanochi y apoyado sobre las primeras hileras de las fábricas de los torreones que habían aparecido al derribar el cuartel.

Su intervención contiene numerosas soluciones ahistóricas como compromiso para poder resolver la convivencia de episodios constructivos superpuestos. Con este propósito fue componiendo escenas parciales que ofrecen una cierta idea de los ámbitos palaciegos más representativos, pero que otorgan al recinto un carácter fragmentario y una configuración final que no se corresponde en pureza con ninguna de sus etapas constructivas ya que es imposible compatibilizar las dos épocas funda-

mentales de la Aljafería; en efecto, recuperar el palacio hudy implicaría destruir el palacio de los Reyes de Aragón, y la recomposición del palacio cristiano supondría la eliminación del patio islámico y sus arquerías, y en todo caso ambas alternativas implican el derribo de todas las construcciones pertenecientes a los tres últimos siglos.

A la muerte de Íñiguez la Aljafería presentaba dos estadios bien distintos; en el lado este se levantaba la muralla que había reconstruido, mientras que en el oeste permanecían en pie las naves del cuartel decimonónico; entre ambas situaciones se hacía patente la interrupción del derribo de las naves militares y quedaban a la vista los restos mutilados de la muralla que antes estaba oculta por el cuartel; pero la intervención de Íñiguez, al margen de su condición de inconclusa, había liberado ya el espíritu latente del palacio dando a conocer su valor arqueológico y artístico, y en consecuencia había recuperado una condición monumental que necesariamente incorporaba ahora sus reconstrucciones como parte inseparable del mismo, y con esa nueva configuración la Aljafería había sido agregada de inmediato al acervo común como un importante monumento aragonés.

Sin embargo, la exploración arqueológica que acompañó desde el inicio nuestra intervención vino a constatar la ausencia de restos significativos ocultos bajo las naves del cuartel, de modo que resultaba imposible aportar un apoyo argumental, científico y determinante que justificara continuar con aquella reconstrucción, y en consecuencia se consideró que «el rescate» del palacio había alcanzado sus objetivos y podía darse por concluido. Esta decisión, participada con arqueólogos, historiadores y eruditos que ejercían una cierta guarda del monumento, implicaba asumir colectivamente lo esencial de la intervención de Íñiguez y los dos estadios que presentaba el palacio, y puso en marcha el proceso de reconocimiento de los valores que podían dar sentido al *collage* de arquitecturas que recibíamos, más allá de la evidencia del interés artístico de alguna de sus piezas.

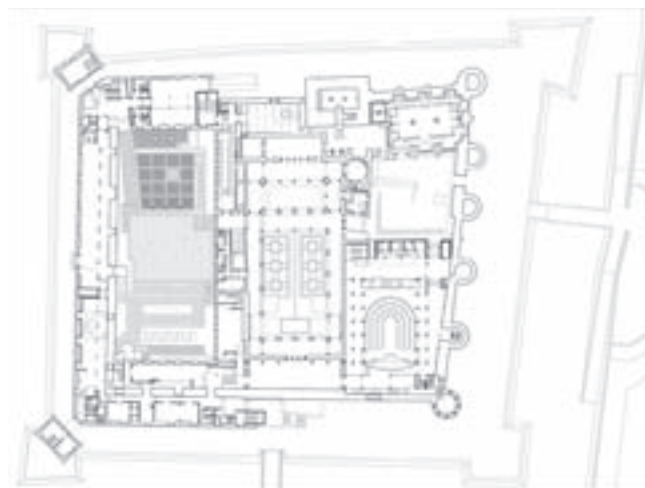
«Si la intervención en la arquitectura histórica se asume como un proceso de conocimiento, y si la



La Aljafería, propuesta de intervención, sección norte-sur por el patio central



La Aljafería, planta con los resultados de la excavación arqueológica que acompañó a la intervención (Manuel Martín Bueno, arqueólogo)



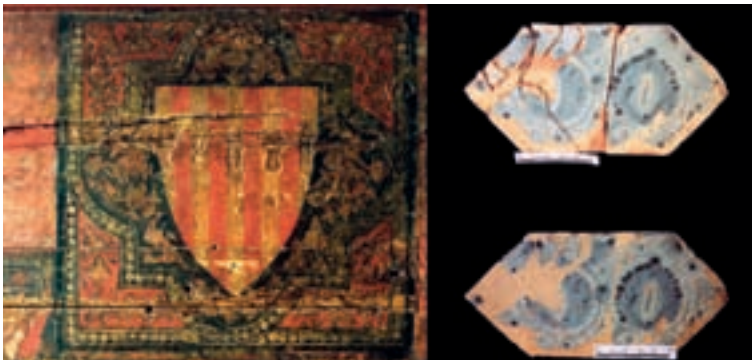
La Aljafería, planta de la intervención, la presencia de la muralla y los tres patios enlazados, articulaciones e inserciones



La Aljafería, vista del volumen que, sustituyendo a una construcción cuartelera, se inserta en el lado sur del patio de San Martín para albergar el hemiciclo de las Cortes de Aragón



La Aljafería, detalle del encuentro entre el lienzo oeste de la muralla y el cuartel, abierto en la intervención para producir una articulación entre ambos y dar acceso a las dependencias de los grupos parlamentarios



La Aljafería, detalle de un motivo heráldico del alfarje del salón de recepciones del palacio de los Reyes de Aragón y pieza cerámica del solado del salón del trono de los Reyes Católicos después de la restauración (Alfonso Monforte, restaurador)



La Aljafería, detalle de la alberca sur del patio islámico incorporando los restos arqueológicos aparecidos durante la intervención

capacidad de escuchar y comprender anida en la intervención, entonces la relación con el monumento se vuelve tensión cognoscitiva, y se pone en marcha el proceso de donación de sentido a una realidad que nos ha llegado fragmentaria e interrumpida, y cuya recomposición podemos obviar para no detener el flujo que de ella emana»<sup>12</sup>.

En la Aljafería podemos recorrer la historia de Aragón como en ningún otro edificio civil, y al identificar en este recinto las huellas de todo ese devenir reconocemos el lugar como un «sitio histórico» que refleja la historia de esta Comunidad; por tanto, la intervención para ubicar en su interior la Sede de las Cortes podía interpretarse como la adición de un eslabón coherente a la cadena histórica que atesora el palacio, pero para sumarse ahora con respeto a esta secuencia temporal resultaba imprescindible evitar que el nuevo uso que se insertaba en la vieja arquitectura invadiera o transformara los espacios con mayor valor histórico o artístico.

En la restauración de «sitios históricos» cobra especial importancia la consideración del principio de autenticidad material, ya que cada elemento que se muestra resulta ser una prueba que se introduce en la narración histórica. En este sentido nuestra intervención en la Aljafería estuvo siempre dispuesta a mejorar la veracidad de los fragmentos arqueológicos que quedan incorporados a la arquitectura, y por esta razón se eliminaron las recreaciones de las albercas que tenía el patio islámico y se presentaron los restos auténticos descubiertos sobre un fondo neutro de ladrillo, se simplificó la presentación de los restos de decoraciones de las portadas de las alcobas y del oratorio musulmán, eliminando elementos y dibujos errados según las investigaciones de los expertos, y se acompañó el trazado geométrico con los restos originales aparecidos, o se conservaron todas las capas pictóricas de la decoración heráldica de los alfarjes del palacio de Pedro IV, respetando las distorsiones y superposiciones

pictóricas que presentaban como corresponde al documento histórico que son.

Decía Rafael Moneo que los edificios monumentales que poseen rasgos constitutivos iniciales muy potentes absorben mejor las mutaciones provocadas por las transformaciones sin dejar de ser, en esencia, lo que eran, y que para introducirse en este tipo de edificios es preciso identificar los elementos que soportan estos rasgos esenciales, ya que si nos apoyamos en ellos mantendremos las condiciones formativas de su arquitectura<sup>13</sup>. La traza de la muralla perimetral y la estructura de tres patios del palacio islámico son los rasgos constitutivos y permanentes de la Aljafería; en este sentido, la intervención para ubicar las Cortes tomó la muralla como una referencia constante y como hilo conductor de las circulaciones, y los tres patios como episodios enlazados que estructuran un universo interior. La contemporaneidad amplió la lectura compositiva de la arquitectura histórica, y aportó la continuidad, la profundidad, la asimetría o la textura como referencias para resolver la transición entre las partes antiguas que quedaban desarticuladas y para definir las piezas que se insertaron en las lagunas de la arquitectura del palacio, atendiendo en todo caso a las sugerencias compositivas de cada entorno monumental concreto, y utilizando siempre un lenguaje neutro que pusiera en valor lo histórico.

Desde el punto de vista de su reconocimiento crítico la Aljafería no constituye un relato único, ni tiene el valor de la obra de arte total, pero la sensibilidad actual nos acerca a su comprensión como *collage*, como espacio evocador que está compuesto por los retazos de diversas arquitecturas encadenadas a un relato histórico y por las suturas realizadas para articular todas ellas; finalmente, toda esta abundancia de referencias se diluye en un todo y nos ayuda a transmitir el legado documental, histórico-artístico y simbólico que posee el monumento.

Si nos detenemos por último en los temas de escala menor, pero que no por ello dejan de formar parte

12 Mario Manieri Elia, *op.cit.*, p. 25.

13 Rafael Moneo, «La vida de los edificios», en *Arquitectura* nº 256, 1985, pp. 26-35.



Monasterio de Sijena, detalle de la intervención sobre el muro exterior de la nave norte del claustro

esencial de la intervención en monumentos, encontramos que también aquí tiene sentido la metodología de trabajo transversal. Es el caso de la pátina superficial, una cualidad sobrevenida a los revestimientos que actúa

como una «sordina epitelial» y que ha sido valorada históricamente desde muy diversas perspectivas.

El tiempo también pinta, respondió Goya cuando el rey le pidió que restaurara uno de sus cuadros de Velázquez; Junichiro Tanizaki valoraba la capacidad de evocación de las superficies de madera que han quedado desgastadas por el uso y el paso repetido de las manos<sup>14</sup>; Ruskin admiraba los muros de los edificios arruinados y bañados por las olas del tiempo y decía que en la pátina está la luz y el mérito de la arquitectura, y Cesare Brandi, hablando de pintura, recomendaba mantener cierta pátina de los cuadros para evitar sacar a la luz una superficie que resultara excesivamente estridente<sup>15</sup>.

Los revestimientos de los edificios se utilizan desde los tiempos de Vitrubio, y las polémicas sobre su renovación se documentan desde el siglo XVIII. Si defendemos una interpretación del principio de autenticidad que valora el revestimiento, no por su cronología o su aspecto, sino por su capacidad para transmitir el sentido de la arquitectura, su esencia estética o documental<sup>16</sup>, estamos obligados a profundizar en su razón constructiva como medio para identificar donde radican sus valores, ya que sólo de ese modo podremos distinguir entre el noble envejecer del recubrimiento y la simple decadencia epitelial.

En la consideración del valor de los revestimientos de los edificios antiguos volvemos a encontrar el juego dialéctico entre dos posiciones que surge habitualmente y a cualquier escala en la práctica de la restauración monumental; la primera posición considera la piel del monumento como un documento irrepetible que hay que conservar con toda la riqueza expresiva y material que le otorga el paso del tiempo, pero debemos

14 Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*, Siruela, Madrid, 1994.

15 John Ruskin, «La lámpara de la Memoria», en *Las siete lámparas de la arquitectura* [1849]; Cesare Brandi, *Teoría de la Restauración* [1963].

16 Antonio González Moreno-Navarro, «Falso histórico o falso arquitectónico, cuestión de autenticidad», en *Loggia* nº 1, 1996, pp. 16-23.

17 Giovanni Carbonara, «Tendencias actuales de la restauración en Italia», en *Loggia* nº 6, 1998, pp. 16-17.

18 Ascensión Hernández, *Documentos para la historia de la restauración*. Giovanni Carbonara, UNIZAR, Zaragoza, 1999, pp. 78-86. Los textos de este autor titulados «La reintegración de la imagen» [1976] y «La restauración entre la conservación y la reconstrucción» [1990], ilustran perfectamente

las características de este proceso de análisis crítico.

19 José Miguel Ávila, *Tres Tristes Torres*, «Cuadernos de restauración IV», Instituto Juan de Herrera, ETSAM, Madrid, 1998, pp. 2-6. José Miguel Ávila, arquitecto y profesor de la ETSAM, colaboró en la intervención en la torre del Trovador estudiando su comportamiento constructivo y estructural.



Monasterio de Sijena, torre del Trovador, vista de su cara norte después de la intervención

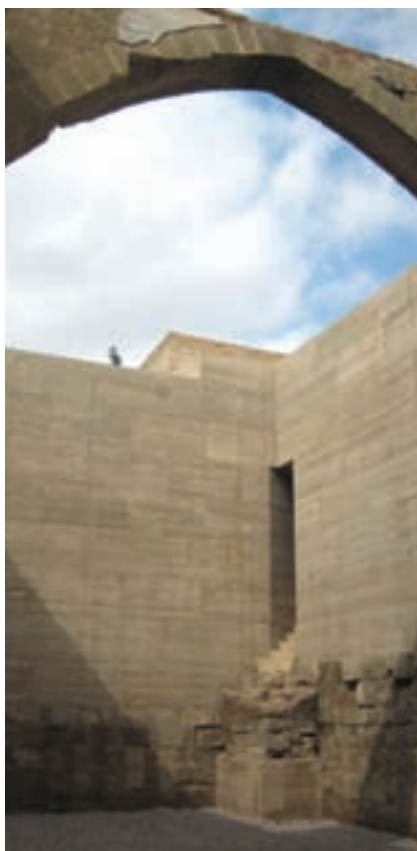


Monasterio de Sijena, torre del Trovador, detalle de la piel del tapial calicostrado original

tener en cuenta que el restaurador no puede comportarse en este caso sólo como un conservador acrítico que preserva indiscriminadamente todo, ya que la acumulación de materiales no puede desplazar al conocimiento que emana de una reflexión crítica, y ésta se hace imprescindible para discernir entre lo determinante y lo anecdótico en el devenir de cada revestimiento; para la segunda posición el revestimiento es una capa de sacrificio que protege los materiales interiores y tiene que reponerse para recuperar su finalidad constructiva y su apariencia original, pero el restaurador tampoco puede actuar en este otro caso como un renovador sin prejuicios, porque los colores y las texturas mudan inevitablemente con el tiempo y dan al revestimiento su apariencia diacrónica cierta, y si renovamos todo el revestimiento dotaremos al monumento de otra imagen que en cierto sentido será falsa, aunque para ello hayamos recurrido a oficios y materiales tradicionales<sup>17</sup>. Una vez más, el punto de equilibrio entre estas dos alternativas extremas se establecerá con el debate transversal

y en el juicio crítico que debe realizar como síntesis el arquitecto restaurador<sup>18</sup>.

La necesidad y pertinencia de reconocer los valores y el sentido de los revestimientos de un edificio histórico puede ilustrarse con el caso del muro de tapial calicostrado de la torre del Trovador. El calicostrado es un tipo de tapial que resuelve constructivamente a la vez muro y revestimiento, ya que antes de verter la masa de hormigón se reviste el interior del encofrado con pelladas de mortero de cal de modo que, al apisonar la masa, se consigue que el mortero fresco penetre en la misma y se produzca un fraguado simultáneo de todo el conjunto. Para elaborar el hormigón del tapial original de esta torre emplearon un aglomerante de mortero de cal y yeso, cantos de río y un árido machacado de yeso cristalino y cuarzo, y la mezcla debió de ejecutarse bastante en seco si atendemos al gran número de coqueras que tiene la superficie<sup>19</sup>. Este sistema constructivo, característico de zonas donde no hay canteras de piedra y que ha sido tradicionalmente usado para levantar muros muy gruesos, dejó su huella en la piel de la



Monasterio de Sijena, vista del fondo oeste de la nave norte después de la intervención, con el cierre realizado con un nuevo tapial de hormigón

Monasterio de Sijena, vista del lado oeste del claustro con el muro de la nave norte después de la intervención

Monasterio de Sijena, interior de la nave norte hacia el fondo oeste después de la intervención



torre, pero también la dejaron más tarde las reparaciones que se fueron realizando en diversas épocas para reponer aquella costra superficial, de modo que ahora junto a la piel del tapial original podemos encontrar morteros esgrafiados o zarpeados que imitan el despiece del calicostrado, o repicados superficiales hechos para mejorar la adherencia de capas de reparación ya perdidas.

Sólo un análisis científico de los materiales empleados en la construcción de un revestimiento puede

decirnos en qué medida su apariencia es consecuencia del proceso de ejecución, de la evolución de los materiales utilizados o de su reacción frente a circunstancias externas; en este sentido, José María Cabrera afirma que el análisis científico de un revestimiento no puede reducirse a un impasible proceso recolector de datos, sino que debe nutrirse de las conexiones entre la materia y el arte arquitectónico, ya que los materiales que dan la apariencia a la obra de arte tienen cualidades internas y micros-

20 José María Cabrera, «La química y los problemas de restauración. El color de la arquitectura», en *Ars Sacra* nº 38, 2006, pp. 146-147. José María Cabrera, químico y gran experto en restauración, colaboró en

la intervención en la torre del Trovador estudiando la composición material del tapial.

21 *Ibíd.*, p. 145.

22 Antonio González Moreno-Navarro, *op. cit.*

Esta consideración de la actividad restauradora se corresponde con la sostenida por este autor en su aproximación metodológica a la restauración objetiva.



cópicas que no pueden apreciarse directamente pero que son la causa de su identidad artística; sucede claramente cuando se habla de pintura, pero también podemos detectarlos cuando intervenimos en arquitectura histórica, y sólo un riguroso análisis de laboratorio puede identificar estas cualidades como propiedad intrínseca del material, como reacción provocada por el paso del tiempo o como condición adquirida por la aplicación de pátinas artificiales<sup>20</sup>.

En el tapial de la torre del Trovador podemos apreciar indudables valores documentales como testimonio de una época y de su característico sistema de ejecución, pero también el tiempo ha actuado sobre la piel del edificio dando al calicostrado un tono pardo que confiere a la torre su particular apariencia y una cualidad expresiva que la ennoblece como manifestación de su propia naturaleza y su digno envejecer, y sensibilizados por la pintura informalista contemporánea también podemos encontrar otras nuevas cualidades plásticas en el conjunto de texturas y marcas que presenta esta superficie.

Identificados los valores del revestimiento de la torre y reconocida la materia que los soporta, la intervención se centró en el trabajo interdisciplinar para seleccionar los mejores procedimientos de conservación de las cualidades detectadas en estas capas superficiales que, sin un proceso de interpretación crítica, hubieran sido tomados como simples pieles de sacrificio.

El sentado de la capa superficial y el sellado de las fisuras que presentaba precedió a la limpieza, para evitar de ese modo que la limpieza produjera pérdidas de material o agresiones internas; para cerrar las fisuras sin provocar sales ni reacciones de incompatibilidad se utilizó un mortero tradicional de diez partes de yeso y cinco de cal apagada con árido de yeso alabastrino, añadiendo sulfato de aluminio para favorecer sus condiciones hidrófobas; las fisuras de menor tamaño se sellaron con alcohol polivinílico disuelto en base acuosa para conseguir una viscosidad que permitiera aplicarlo con jeringuilla y penetrar en la fisura hasta su saturación. Se evitó la reali-

zación de una limpieza agresiva con las texturas y los tonos, y el trabajo se limitó a un suave cepillado aplicando al mismo tiempo una mezcla nebulizada de alcohol metílico, amoníaco y agua, para abrir los poros y favorecer la penetración de los consolidantes de silicato de etilo y los hidrofugantes de xilosanos que se aplicaron finalmente.

En la práctica actual, las intervenciones sobre arquitectura histórica se soportan en buena medida en la capacidad de comprensión mutua que, en cada intervención, seamos capaces de generar entre las diferentes disciplinas concurrentes. Es preciso reconocer a cada una como dominadora de su campo académico y de su técnica específica, pero también se hace necesario que todas ellas acepten la unidad de criterio que debe regir en el campo de la restauración, ya que en caso contrario, y al margen de las valoraciones disciplinares que cada una pueda hacer, sería imposible debatir y consensuar la síntesis interpretativa del monumento.

Esta manera transversal de actuar pone el énfasis en la conexión de lo particular con el todo, un todo que no puede ser identificado con la aportación exclusiva de un sólo campo del conocimiento, sino con la síntesis del debate que se abre entre las diferentes disciplinas que participan en el proceso de reconocimiento del monumento<sup>21</sup>. De este modo, la intervención en la arquitectura histórica se convierte en un proceso continuo y transversal de evaluación crítica y de consenso, que está enfocado a la interpretación objetiva del monumento y de sus condiciones materiales concretas, y que debe conducir a la selección de alternativas de intervención cualificadas técnica y arquitectónicamente, verificables y críticamente respetuosas con todos los valores del monumento. La restauración, así entendida, se nos muestra como una disciplina que pretende ser científica porque profundiza en el conocimiento con un orden metodológico, técnica porque aplica con rigor los conocimientos específicos adecuados a cada caso, creativa porque además de preservar aporta con criterio nuevos valores al monumento, y social porque siempre debe de ser prudente y proporcionada en sus propuestas<sup>22</sup>.

Carlos Ávila

# Proyectos de paisaje y medio ambiente urbano

## DINÁMICAS DEL PROYECTO DE PAISAJE

Si hay un elemento que caracterice y personalice el proyecto de paisaje, es que éste se va construyendo una vez finalizada su ejecución. A diferencia de los proyectos de edificación, la dinámica evolutiva de estos espacios se rige bajo otros criterios, por lo que esta característica hay que tenerla en cuenta desde el inicio de todo el proceso creativo, para abordar de forma coherente su concepción.

En ocasiones esta dinámica es totalmente imprevisible, por lo que los resultados se pueden escapar a la propia planificación del proyecto con resultados totalmente inesperados: a veces positivos, con nuevas imágenes que enriquecen los bocetos iniciales; a veces negativos, con escenarios que nos decepcionan. Evidentemente en estos aspectos entra en juego un elemento de gran importancia: la gestión y mantenimiento de esos espacios públicos.

Quizá por ello es cada vez más interesante incorporar al propio proyecto criterios de gestión que doten, a la entidad que se hace cargo de la nueva zona creada, de las herramientas básicas para el correcto mantenimiento del lugar, con el objeto de direccionar el proceso evolutivo del mismo hacia las imágenes que el proyectista tenía en mente a la hora de concebir ese espacio

Lejos de proyectos formales y ligados exclusivamente al uso público, las nuevas tendencias del paisajismo abordan la concepción de los espacios libres a través de una visión más amplia, en la que se incorporan criterios ecológicos. Sin embargo, el uso del término «criterios ecológicos» puede parecer contradictorio o complejo cuando hablamos de intervenir sobre el espacio público urbano, más aún si nos referimos a las grandes ciudades de nuestro siglo.

Por lo tanto parece lógico partir de una primera premisa, que sería hacerse la siguiente pregunta: ¿qué significa trabajar y proyectar con criterios ecológicos?

Imagino que si pusiéramos esta cuestión sobre la mesa de arquitectos y paisajistas, encontraríamos un amplio abanico de respuestas. En mi caso, considero que proyectar con criterios ecológicos consiste en generar estructuras funcionales capaces de desarrollar procesos y estrategias que se dan de forma habitual en el medio natural.

De ahí que el conocimiento y la aproximación metodológica hacia este tipo de procesos naturales sea esencial para el profesional que trabaja en los espacios públicos, porque nos dota de herramientas en la concepción del proyecto que ayudan a enriquecer enormemente el resultado del mismo.

Sin renunciar a un formalismo o una estética, nuestro proyecto se convierte en algo más complejo, con

un valor añadido que se irá implementando con el paso del tiempo.

De ahí que personalmente defienda el hecho de que la formación del profesional que quiera trabajar sobre los espacios públicos deba contemplar bloques temáticos relacionados con el estudio y la observación del medio natural, para entender cómo se establecen esas complejas interrelaciones entre sus diferentes componentes y descubrir los resultados que, a largo plazo, son capaces de generar.

Por tanto, en los proyectos de paisaje es especialmente interesante trabajar, no sólo con elementos, sino con procesos y con estrategias a gran escala, tanto espacial como temporal.

Algunos de estos procesos los tenemos más interiorizados y trabajamos con ellos: es el caso de la estacionalidad, quizá porque son periódicos y porque esa espiral en la que se van insertando las imágenes de cada año, nos permite una visualización más inmediata y previsible de los resultados.

Sin embargo existe todo un catálogo de procesos de carácter más lineal, que se nos escapan de nuestro control, o simplemente de nuestro interés y que, al no abordarlos, nos impiden sacar conclusiones para nuevas aplicaciones, aspecto que permitiría un enriquecimiento considerable de nuestros propios proyectos.

De ahí que sea necesaria una reflexión acerca de las tres grandes herramientas de las que disponemos a la hora de abordar los proyectos de paisaje: elementos compositivos, estrategias y procesos, con la idea de poder aportar una visión que abra nuevas perspectivas en el momento de afrontar este tipo de proyectos.

#### **ELEMENTOS COMPOSITIVOS**

A la hora de hablar de los elementos básicos que componen los proyectos de paisaje, creo que deberíamos señalar tres: Tierra, Agua y Vegetación

La Tierra como el elemento soporte, el que alimenta la planta, el que permite su arraigo. Pero, sobre todo, me interesa el elemento tierra porque es el que nos referencia al lugar, más aún cuando nosotros somos animales terrestres y es ése el ambiente sobre el que desarrollamos nuestra existencia de manera natural, en el día a día.

El terreno y sus topografías nos aportan herramientas conceptuales para el diseño y debemos aprovecharlo más de lo que lo hacemos corrientemente. Sin embargo, desde mi punto de vista es importante trabajar el concepto de «esencia del lugar» partiendo de su material base: el terreno. Y eso aunque en ocasiones nos encontramos ante topografías complejas que parezcan ser un limitante a la hora de desarrollar nuestro proyecto.



La imprevisible evolución del proyecto de paisaje, en Gilles Clément, *Gilles Clément: une école buissonnière*, Hazan, París, 1997



Anfiteatro del Jardín Imaginario de Terrason, del autor

Un ejemplo interesante (entre otros muchos) es el Jardín Imaginario de Kathryn Gustafson<sup>1</sup> en Terrason-La-Villedieu, donde, a pesar de que trabaja sobre un terreno difícil al encontrarse emplazado en la ladera de un monte, se ajusta lo más posible a él, adaptando los diferentes elementos de los que consta el parque (canales, saltos de agua, macizos vegetales, anfiteatro) a la topografía natural, generando interesantes perspectivas sobre el valle y el núcleo urbano aledaño.

Trabajar con el concepto de cota original, puede tener interés incluso en los terrenos aparentemente llanos, donde las microtopografías juegan un papel importante ya que nos permiten tener ligeros cambios de percepción que nos ayudan a enriquecer nuestro proyecto, sin por ello renunciar a mantener el nivel primigenio del lugar.

Este concepto de la cota original me parece especialmente importante y creo que merece una reflexión particular, sobre todo por la pérdida de la referencia del terreno original que se dan fundamentalmente en las

ciudades. Y no sólo por el aspecto agronómico (pérdida de la calidad del suelo sobre el que luego implantaremos la vegetación) sino por el componente antropológico-cultural.

En las zonas urbanas caminamos, en la mayoría de los casos, por cotas artificiales, incluso en las zonas verdes, asumiendo, sin ningún prejuicio, la necesidad de rellenar-excavar nuestros espacios de proyecto.

Las cotas de las sucesivas áreas de urbanización van heredando los niveles de proyectos aledaños y quedan condicionadas por los porcentajes de pendientes estipulados por las normativas. Eso conlleva a que, en ocasiones, la urbanización se ejecute a varios metros por encima o por debajo de la cota original del terreno. Nuestro soporte y referencia al lugar, como animales terrestres, desaparece y desarrollamos nuestras vidas cotidianas sin apenas tener esa referencia al pedazo de tierra sobre el que nos implantamos. Los solares son un testimonio interesante e inequívoco de esta desvinculación del terreno original.

<sup>1</sup> Kathryn Gustafson, norteamericana de origen, estudió Diseño de Moda en Nueva York y Paisajismo en Versalles, Francia. Tiene proyectos en varios países

del mundo y posee dos estudios, Gustafson-Porter en Londres y Gustafson-Guthrie Nichol en Seattle.



Microtopografías, del autor



Nivel original del terreno en zona urbanizada, del autor

Yo creo que este asunto merece una mayor reflexión a realizar por cada uno de nosotros de tal manera que nos permita trabajar de forma más coherente con este elemento básico de los proyectos de paisaje que es la Tierra.

Un segundo elemento compositivo es el Agua. Tradicionalmente este elemento se ha empleado en sus diferentes acepciones: bien como recurso estético (cascadas, láminas, cursos, fuentes), bien como elemento funcional (riego, agua de boca), bien como elemento de gestión (redes de pluviales y de saneamiento).

Sin embargo, estos tres criterios no están reñidos y dentro de la línea mencionada anteriormente de abordar los espacios públicos como estructuras funcionales, cada vez más podemos apreciar proyectos globales donde estas acepciones quedan diluidas y los elementos de agua pueden responder a varias funciones (tanques de tormentas que recogen las pluviales, generando láminas de agua de las que disfruta el visitante y que a su vez sirven como depósitos al aire libre de los que se abastece el sistema de riego).

Finalmente la Vegetación constituye el elemento caracterizador de los proyectos de paisaje. Al igual que el agua, podemos emplearlo como elemento estructural

(construye y configura espacios), como elemento estético (floración, follaje, porte, variación estacional), como elemento de escala (césped, matas, arbustos, trepadoras, árboles) y, evidentemente, como elemento funcional.

La planta es la máquina más perfecta de control ambiental: amortigua temperaturas, fija suelo, capta agua, regula la humedad ambiental, mitiga el ruido, fija CO<sub>2</sub>, genera oxígeno, filtra partículas en suspensión. Ni la máquina más perfecta y compleja ideada por el ser humano es capaz de reunir en un solo elemento tantas funciones beneficiosas para el medio ambiente, y de forma particular, para el ser humano.

Estas posibilidades que nos ofrece la vegetación las solemos minusvalorar, aprovechando tan sólo una pequeña parte de las capacidades que podríamos incorporar al proyecto de nuestros espacios públicos, de ahí que sea tan importante conocerlas, en aras de gestionarlas de la manera más eficiente posible, sin renunciar a los aspectos compositivos y estéticos que este elemento posee.

Estas características del vegetal las perciben bien los países donde el calor y la falta de vegetación les hacen conocedores del valor de una planta, donde presencia de las especies preexistentes puede condicionar la urbani-



Abedules conformando espacios en la Tate Modern de Londres, del autor



Respeto a las palmeras preexistentes en Marrakech, del autor



zación de la zona, en ocasiones hasta situaciones un tanto kafkianas para nuestra cultura.

### ESTRATEGIAS URBANAS

Las estrategias de intervención paisajística son una herramienta cada vez más necesaria en nuestras actuales ciudades, donde la correcta planificación de la estructura y creación de espacios verdes, hace precisas labores de análisis, ordenación y gestión, subordinadas todas ellas a criterios específicos para cada una de las localidades que deciden abordar esta problemática.

De ahí que podamos considerar diferentes tipologías de estrategias que, en cualquier caso deben contemplar aspectos como:

- Apoyarse en los elementos naturales que caractericen la ciudad
- Generar continuidades entre los espacios verdes
- Establecer criterios de coherencia vegetal
- Trabajar los aspectos de gradación en las intervenciones (de lo más urbano a lo más natural)
- Aplicar la norma de la «tres erres»: reduce, reutiliza, recicla

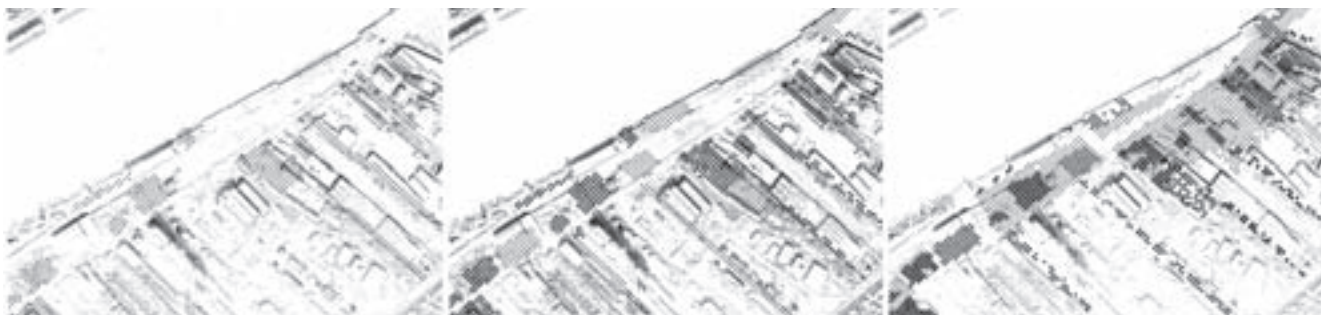
Dentro de los múltiples ejemplos existentes en el mundo y que podemos desarrollar en este apartado, vamos a analizar la experiencia de tres ciudades que se basan en diferentes estrategias: Burdeos (con un sistema verde que tiene como base el río Garona), Milán (que desarrolla un concepto centrífugo/centrípeto de sus espacios verdes) y Casablanca (que emplea la agricultura como medio para generar un crecimiento urbano más coherente y sostenible).

La ciudad de Burdeos presentó a principios del año 2006 un ambicioso proyecto de planificación paisajística de la ciudad, en torno al río Garona como eje fundamental (aunque no único), cuyo autor fue el paisajista Michel Desvignes<sup>2</sup>.

Con este documento se pretendía construir el futuro paisaje de Burdeos persiguiendo los siguientes objetivos: «Llevar a cabo el Plan Verde respetando los principios de desarrollo sostenible; rehabilitar y restaurar los espacios naturales; ampliar y diversificar la estructura vegetal en el centro de la ciudad; crear corredores verdes entre los parques; recualificar los espacios verdes existentes; renovar el patrimonio arbóreo y desarrollar una

<sup>2</sup> Michel Desvignes, paisajista francés, con numerosos proyectos realizados en Europa y en Estados Unidos. Ha recibido este año 2011 el Gran Premio de Urbanismo de su país.

<sup>3</sup> Michel Desvignes, *La Charte des Paysages de la Ville de Bordeaux*, Direction Générale de l'Aménagement Urbain de la Ville de Bordeaux, Burdeos, 2006.



Estrategia de plantación en el río Garona, Burdeos, en Michel Desvignes, «Riverbanks in Bordeaux», en *Topos* nº 51, *Prospective Landscapes*, 2005, pp. 22-26

gestión innovadora y coherente de los espacios verdes basada en el perdurabilidad»<sup>3</sup>

Dentro de esta planificación, uno de los proyectos estrella consistía en la transformación gradual del tejido industrial del entorno del río Garona, teniendo en cuenta el proceso de desarrollo a largo plazo que es necesario para realizar esta operación.

Para ello Michel Desvignes crea una estrategia de plantación de un gran parque forestal (unas 100has) que se construye por piezas a medida que se pueda ir disponiendo de cada una de ellas. La plantación por fases generará distintos escenarios en relación a la tipología y altura del arbolado, lo que creará ambientes diversos más atractivos que en el caso de una plantación homogénea.

Para ello se apoya en las parcelas industriales y en los ejes viarios que discurren entre ellas, conformando una trama cada vez más densa a medida que nos acercamos al río.

Si pasamos a analizar la experiencia de la ciudad de Milán, podremos observar algunas diferencias con respecto a Burdeos. En este caso, dentro del marco de una gran estrategia, se inscriben dos trabajos de planificación: el Piano Verde de Milán y el Metrobosco de la provincia.

El primero de ellos, a diferencia de la Carta Paisajística de Burdeos, establece un esquema radial de actuación que va desde el centro histórico de la ciudad, has-

ta la periferia, generando unos radios verdes, mediante la creación de nuevos espacios libres.

Es ahí donde surge una de las especiales características de este plan, al fundamentar su actuación, además de en la estructura de zonas verdes existentes, en la recualificación de vacíos urbanos que se encuentran situados en el entorno de los trazados que conforman los radios verdes.

Allí donde la creación de espacios libres resulta compleja, se trabaja con nuevas estrategias, de carácter más conceptual que físico, para resolver el problema de las discontinuidades.

De esta forma se va generando una trama radial que va cosiendo los diferentes enclaves, hasta llegar al cinturón perimetral que conforma el denominado Metrobosco, un gran anillo verde en el área metropolitana de unas 30.000has, sobre terrenos tanto públicos como privados, que incluye el Parco Agricolo Sud de Milano y otros grandes parques metropolitanos.

La diversidad de propiedades y propietarios obliga a conformar una de las líneas gestoras de este gran espacio, donde las estrategias de reforestación son variadas dependiendo de las zonas y de los actores que las gestionarán posteriormente.

Finalmente, dentro de las estrategias paisajísticas urbanas, quisiera mencionar el trabajo de investigación e implementación llevado a cabo en Casablanca por un am-



Agricultura urbana en Casablanca, de Amraoui Fouad



Plan Verde de Milán, en Andreas Kipar, «Making Milan a permeable city», en *Topos* nº 64, *Growing Cities*, 2008, pp. 44-49; Tancredi Capatti, «Metrobosco & Co», en *Topos* nº 66, *Landscape Strategies*, 2009, pp. 80-85, y AA VV, *Il Verde a Milano. Parchi, giardini, alberate, sistemi verdi della città e del suo territorio dal Cinquecento a oggi*, Abitare Segesta-AIM, Milán, 2007

plio conjunto de profesionales e instituciones alemanas y marroquíes, coordinadas por la Technische Universität Berlin (TUB), a través de su responsable de Arquitectura del Paisaje y Planeamiento de Espacios Abiertos, Undine Giseke<sup>4</sup>.

Este programa de investigación, promovido por el Ministerio de Educación e Investigación de Alemania para estudiar el futuro de Megaciudades y la creación de estructuras eficientes capaces de absorber su desarrollo con bajo impacto en las energías y el cambio climático, se basa en el desarrollo de la agricultura urbana como medio para generar un crecimiento urbano más coherente y sostenible, y ayudar a la amortiguación del cambio climático.

En una de las publicaciones, donde se exponen las conclusiones de todo este complejo proceso de investi-

gación, de participación ciudadana, de proyectación y de implementación, se hacía mención al principal objetivo, a partir de un comentario surgido en un *workshop*: «En otoño del 2009 un arquitecto marroquí describió la Agricultura Urbana de una forma poética como ‘la cara oculta de la ciudad’. El objetivo del proyecto es desvelar la cara oculta y que se convierta en un elemento emblemático de Casablanca»<sup>5</sup>.

Desarrollando la idea de la Agricultura Urbana como una infraestructura verde productiva para la futura ciudad y buscando las sinergias entre lo urbano y lo rural, se desarrollan cuatro proyectos piloto en torno a la agricultura sostenible: Producción saludable de alimentos, Desarrollo urbano, Industria y Turismo. De esta manera el grupo investigador propone analizar los resultados en

4 Además de la TUB intervienen en el proyecto la University Hohnheim, University Wuppertal, Université HassanII Aïn Chock y Ben M'Sik. Asimismo participan

diferentes organismos marroquíes. Para más información se puede consultar la web [www.uac-m.org](http://www.uac-m.org).

5 AA VV, *Urban Agriculture Casablanca. Design as an*

*integrative factor of research*, Undine Giseke, Berlín, 2011.



el año 2013 y ver como la agricultura puede contribuir a amortiguar el cambio climático, a un desarrollo urbano de Casablanca más coherente y a favorecer el suministro de alimentos para la propia ciudad.

### PROCESOS CON AGUA Y VEGETACIÓN

En esta última parte me gustaría analizar proyectos concretos de diversas partes del mundo donde los procesos con agua y vegetación forman parte inherente de los mismos. No consiste en trabajar exclusivamente con los elementos compositivos mencionados al principio del artículo, sino incorporar dinámicas hidráulicas o vegetales que se dan de manera habitual en el medio natural.

El primer ejemplo que quisiera comentar, más que un proyecto es una intervención dentro de un trabajo de urbanización general en la fábrica Sulzer en Winterthur (Suiza), donde se manipula la superficie asfaltada de un patio para generar zonas rehundidas en las que se acumula el agua de lluvia. Podríamos decir que es la «reinterpretación del charco» y muestra la intención del autor de jugar con el proceso de la lluvia para generar efectos de reflejos efímeros, que enriquecen un espacio inicialmente anodino.

También basándose en el proceso de la lluvia y del acumulo de ésta en los puntos bajos, el proyecto desarrollado por los equipos De Urbanisten y Studio Marco Verneulen en una plaza de Róterdam, responde a la necesidad de crear elementos de laminación con capacidad suficiente, que a su vez mejoren la calidad del espacio público urbano. Este planteamiento surge de la política implantada en Holanda desde octubre de 2007 bajo la denominación Waterplan 2.

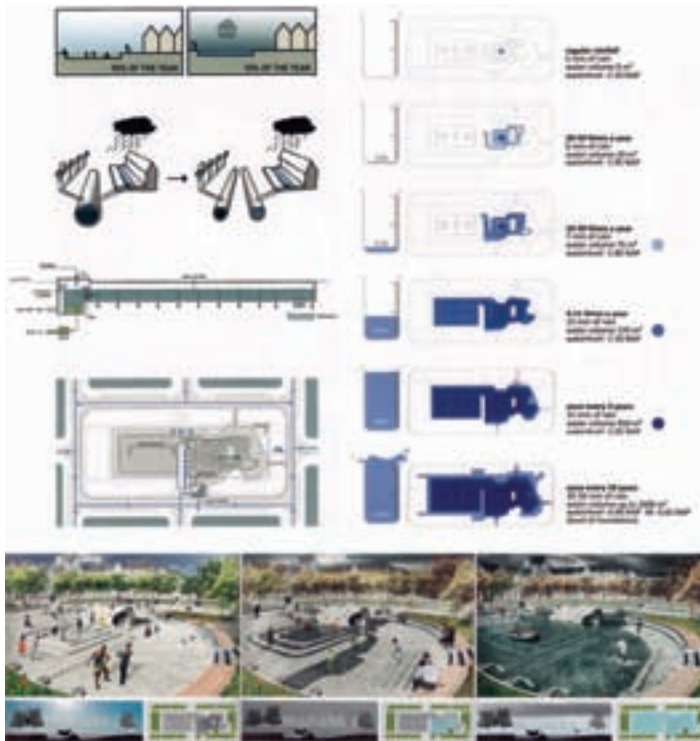
La idea parte de la separación de las redes de pluviales y de saneamiento del entorno edificado a la plaza y redirigir las primeras a este espacio público. Este agua pasa por un elemento de filtrado y desemboca en el punto bajo de la plaza donde se genera un espacio de juego que funciona sin agua o con diferentes niveles de inundación. De esta manera se crea un espacio lúdico



La 'reinterpretación del charco', Winterthur, Suiza, en Beat Nipkow, «Surface en mouvement», en *Anthos* nº 4, 2003, pp. 10-15

donde el agua no es un inconveniente, sino un nuevo aliciente.

Finalmente, en relación con el agua, otro proyecto de enorme interés es el denominado Sponge Park en el barrio de Brooklyn en Nueva York. Promovido por la Sociedad Gestora del Gowanus Canal, este proyecto intenta resolver los problemas existentes en este canal con altos niveles de contaminación por el vertido de pluviales, con difícil de acceso a la lámina de agua por las propiedades



Funcionamiento de la plaza inundable de Róterdam, en Florian Boer, «Watersquares. The elegant way of buffering rainwater in cities», en *Topos* nº 70, *Sustainability*, 2010, pp. 42-47



Estructura del Sponge Park, en Susannah C. Drake y Yong K. Kim, «Sponge Park, New York City», en *Topos* nº 68, *Water. Resource and Threat*, 2009, pp. 23-28

privadas que existen en sus orillas y con un importante deterioro de sus elementos de contención por falta de un adecuado mantenimiento.

La filosofía del proyecto consiste en redirigir las aguas pluviales hacia zonas con plantaciones de especies acuáticas que actúan como filtros vegetales, permitiendo que el aporte de la escorrentía (con los elementos contaminantes que arrastra por el lavado de las superficies impermeables del barrio) llegue al canal con un nivel de limpieza adecuado.

Estos filtros, además de su componente funcional, proporcionan un ambiente diferente y agradable en el entorno del canal al generar nuevos espacios públicos en relación con la lámina de agua, donde se implementan nuevos usos que permiten dotar de vida a un área anteriormente degradada.

Si pasamos analizar proyectos donde los procesos vegetales son protagonistas, podríamos destacar aquellos que tiene como base de trabajo la creación de una estructura arbolada con personalidad propia, así como

6 Gilles Clément, ingeniero, paisajista, entomólogo, jardinero, escritor. Creador de conceptos como «Jardín en movimiento» o «Jardín

planetario», este polifacético profesional nacido en Francia basa su trabajo en la observación de los procesos naturales y en su implementación en los

proyectos que desarrolla, tanto a pequeña como a gran escala.

otros donde, el paradigma del paisajista que trabaja con procesos vegetales: Gilles Clément<sup>6</sup>, desarrolla sus conceptos, plasmándolos en dos parques emblemáticos de Francia.

Generar estrategias de creación de bosques urbanos es el objetivo de proyectos como el Bankside Urban Forest y el Millenium Park en Londres, o la entrada este de la ciudad de Montpellier (Avenida Mendès-France).

En el primer proyecto se plantea una ocupación progresiva de los espacios públicos de este barrio de Londres, densamente poblado y situado detrás de la Tate Modern, que actualmente posee zonas verdes dispersas (plazas y pequeños espacios públicos). Su objetivo es crear una red verde que interconecte las actuales zonas, dotando de nuevos usos las diferentes áreas.

Bajo el discurso del bosque, se trabaja con tres grandes elementos: sendas (ejes E-W), riachuelos (ejes N-S) donde se juega con el lenguaje de los viaductos existentes como si fueran puentes sobre los hipotéticos cursos de agua, y claros (pequeños espacios abiertos).

El Millenium Park de Londres y la Avenida Mendès-France de Montpellier, es obra de los mismos autores, Christine Dalnoky y Michel Desvignes, y en ellos desarrollan su filosofía de desarrollo del bosque a través de la plantación de tramas ordenadas que con el desarrollo del tiempo van generando volúmenes y masas diversas.

En el primer caso trabajaron con una mezcla de especies caducas de diferentes ritmos de crecimiento, que favorecerían la generación posterior de una estructura similar a la de un bosque, mientras que en el segundo proyecto la actuación se circunscribió a la utilización del Pino piñonero, aunque con distintos tamaños en origen, los que aseguró la creación de masas boscosas de diferente talla y volumen.

Como colofón a este artículo me gustaría comentar dos proyectos donde el proceso evolutivo de los vegetales plantados, conforma el *alma mater* del proyecto. Gilles Clément desarrolla en estos espacios un universo particular donde la observación de la evolución y la gestión de la misma, permiten generar ambientes muy vin-



Estrategia de ocupación del Bankside Urban Forest, en Ken Worpole, «The Bankside Urban Forest», en *Topos* nº 61, *Urban Space*, 2007, pp. 50-55



Jardín en movimiento, en Gilles Clément, *Le jardin en mouvement. De la Vallée au Parc André-Citroën*, Sens&Tonka, Saint-Herblain, 1994

culados a los paisajes naturales a pesar de encontrarse insertos en pleno corazón de ciudades como París o Lille.

El primer proyecto se encuentra en una de las zonas del Parque André-Citroën de París, donde desarrolla su concepto de «Jardín en movimiento». La base de este planteamiento consiste en realizar una siembra de diferentes especies vegetales que, a medida que se van desarrollando, son gestionadas con criterios de mantenimiento diferencial.

De esa manera se van desbrozando zonas para crear caminos por aquéllos puntos donde las plantas se encuentran en un estado vegetativo poco atractivo, dejando que maduren y crezcan los macizos en pleno momento de floración. A medida que estas plantas decaen, los caminos cambian de trazado permitiendo el desarrollo de los otros macizos con tiempos de floración más atrasados.

De un año a otro, la resiembra natural de las semillas generadas por la vegetación implantada original-

7 Gilles Clément, *Gilles Clément: une école buissonnière*, Hazan, París, 1997.

8 *Ibidem*.

mente, hace que la estructura primigenia cambie de lugar y el jardín vuelve a estar en movimiento. El resultado: el jardín es diferente cada temporada y cada año. Un jardín permanentemente dinámico.

El conocimiento de la vegetación y de las técnicas de jardinería es fundamental para la correcta implementación de estas ideas, por lo que el proyectista trabaja codo con codo con los servicios de mantenimiento para transmitirles sus conceptos en aras de un correcto desarrollo del jardín.

El Parque Henri Matisse de Lille acoge otro de sus proyectos más interesantes, donde plantea la creación de una gran isla en medio de una enorme pradera. Su autor la define de la siguiente manera: «La isla Derborence se presenta como un objeto aislado dominando el parque, inaccesible por la naturaleza de sus límites: paredes abruptas de 7 metros de altura. Plantada en una sola intervención, el bosque se extiende sobre toda la superficie plana de la isla (cerca de 3.000m<sup>2</sup>). Está constituido por caducas de follaje con coloración otoñal espectacular»<sup>7</sup>.

Para dar forma a la isla, se inspira en el trazado de la Isla de las Antípodas (situada al otro extremo del mundo) y conforma en su parte superior «un bosque de futuro», tal y como él lo denomina. Una vez realizada la plantación, la idea es dejar que se desarrolle con total libertad. No hay mantenimiento (tan sólo si existe algún riesgo de caída de elementos sobre la pradera alledaña) y únicamente científicos y jardineros acceden a su interior para hacer estudios de seguimiento de esta experiencia.

Isla Derborence, parque Henri Matisse de Lille, en Gilles Clément, *Gilles Clément: une école buissonnière*, Hazan, París, 1997, y Marielle Hucliez, *Jardins et parcs contemporains*. France, Telleri, París, 1998



Tal y como el propio autor comenta: «el bosque, privado de supervisión, sin agua ni tratamiento, muestra a los jardineros y a los científicos —únicos autorizados a visitarlo— las posibilidades de gestión de estas mismas especies dispuestas sobre el suelo en 7 Has. alrededor de una vasta superficie cespitosa tratada como pradera florida»<sup>8</sup>.

He intentado mostrar a través de estas páginas, cómo los proyectos de paisaje pueden enriquecerse utilizando, no sólo elementos compositivos, sino incorporando estrategias y procesos a los mismos.

Nuevos ingredientes y una cuidadosa supervisión en su cocción, nos pueden ayudar a descubrir sugerentes aromas y sabores que hasta el momento no hubiéramos sido capaces de degustar.

Al igual que en la gastronomía, los proyectos del paisaje tienen la facultad de crear sensaciones que van más allá de la suma de las partes que los componen.

Seamos ambiciosos y no renunciemos a esas apasionantes posibilidades.

# La condición contemporánea del espacio urbano

## PAISAJES POST-METROPOLITANOS

Quizás lo que mejor caracterice la condición contemporánea de las ciudades sea una transformación tan profunda como la experimentada en la fase de surgimiento de las sociedades industriales y, como corolario, la crisis de las ideas tradicionales de urbanidad, espacio público y paisaje. Desde la utilización por los sociólogos de la Escuela de Chicago, en los años veinte, de la metáfora orgánica para explicar el ciclo vital de las ciudades, hasta la concepción del planeamiento como expresión de la vocación espacial de un sujeto ciudad, se ha atribuido a la ciudad una imagen equívoca de entidad coherente y

unitaria<sup>1</sup>. Más recientemente, la planificación estratégica asociada al discurso económico ha profundizado en la difusión de este icono al presentarnos las ciudades como sujetos económicos disputando en un escenario de competencia universal.

Sin embargo, la ciudad no es tanto un actor como un lugar ocupado por muchos actores<sup>2</sup>. Ya no es posible hablar ya de una relación directa entre las formas de centralidad y una referencia geográfica concreta, como en el pasado pudo establecerse con el Centro Histórico o los modernos Centros Financieros. La expresión contemporánea de la centralidad asume una multiplicidad de con-

1 Peter Hall, *Cities of Tomorrow*, Blackwell, Oxford, 1998.

2 Peter Marcuse y Ronald van Kempe, *Globalizing Cities. A New Spatial Order*, Blackwell, Oxford, 2000, p.256.

3 Manuel Castells, *La era de la información. La sociedad red* (Vol. I, 1997); *La era de la información. Economía, Sociedad y Cultura. El poder de la identidad* (Vol. II, 1998); *La era de la información. Economía, Sociedad y Cultura. Fin de Milenio* (Vol. III, 1998), Alianza, Madrid; ídem, «La Ciudad de la Nueva Economía», en *Pasajes* n° 35, marzo 2002, pp. 34-37; y Saskia Sassen, *The Global City*, Princeton University Press, Nueva York, 1991.

4 Melvin Webber, «The Urban Place and The Non Place Urban Realm», en id. et al. (eds.), *Explorations into Urban Structure*, University of Pennsylvania

Press, Philadelphia, 1964 (ed. cast.: *Indagaciones sobre la estructura urbana*, Gustavo Gili, Barcelona, 1970); William J. Mitchell, *City of Bits*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1995; id., *e-topia*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1999; M. Christine Boyer, *Cybercities*, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1996; François Ascher, *Métapolis, ou l'avenir des villes*, Odile Jacob, París, 1995; id., *Organiser la ville hypermoderne* (Grand Prix de l'Urbanisme 2009), Parenthèses, París, 2009.

5 George Teyssot (ed.), *La città del mondo e il futuro delle metropoli* (Esposizione Internazionale della XVII Triennale), Electa, Milán, 1988; Ricky Burdett y Deyan Sudjic (eds.), *The Endless City*, Phaidon, Londres, 2007.

6 Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*, L'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine,

1945 (ed. cast.: *Manera de pensar el urbanismo*, Infinito, Buenos Aires, 1976).

7 Manuel Castells, *La ciudad informacional. Tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional*, Alianza, Madrid, 1995.

8 Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, ESF Editeur, París, 1990.

9 John Friedmann, «Toward a Non-Euclidean Mode of Planning», en *Journal of the American Planning Association*, vol. 59, n° 4, 1993, pp. 482-485; Patsy Healey, «Planning through Debate: The Communicative Turn in Planning Theory», en *Town Planning Review*, vol. 63, n° 2, 1992, pp. 143-162; François Ascher, *Métapolis, ou l'avenir des villes*, op.cit.

figuraciones espaciales, tanto en escala geográfica como en cualidad. La denominada nueva economía, basada en la información y el conocimiento, se caracteriza por su dimensión global, es decir, por la interconexión electrónica que permite que determinadas actividades, destacadamente los mercados financieros, funcionen como una unidad en tiempo real<sup>3</sup>. A partir del reconocimiento de la primacía de las redes virtuales, diversos autores<sup>4</sup> se han preguntado acerca del futuro de las grandes aglomeraciones urbanas, frente a los emergentes procesos de des-territorialización<sup>5</sup>.

Si bien las ciudades continuarán desempeñando el papel de puestos de mando<sup>6</sup>, la extraordinaria capacidad de generación de riqueza asociada a las nuevas actividades y su desigual distribución en función del lugar que estas ocupen en las redes globalizadas de individuos y empresas, determinan una extraordinaria variedad de situaciones en localización y estructura de la centralidad. Cabe así hablar de centralidades geográficas o electrónicas, en virtud de que estas respondan a nodos físicos de concentración de funciones direccionales, o bien tengan un carácter metaterritorial, vinculado a espacios generados electrónicamente, por ejemplo los mercados financieros<sup>7</sup>. En todo caso, y paradójicamente, la optimización del uso de las tecnologías de la información demanda siempre un soporte infraestructural material y un terri-

torio geográfico sobre el que desplegarse. Las ciudades globales constituyen, desde este punto de vista, antes que cualquier otra cualidad híper concentraciones de infraestructura y el ámbito donde se materializa el conflicto entre mercado y esfera pública; conflicto que atraviesa y explica la moderna construcción del espacio social y sus expresiones arquitectónicas.

#### **LAS FORMAS ORGANIZATIVAS DEL NUEVO TERRITORIO**

En consecuencia, no existe una forma canónica de la metrópolis contemporánea y la idea de proyecto de ciudad o modelo normativo, en las claves que tenía en la planificación tradicional, solo opera aceptablemente en la micro escala, significando más bien un obstáculo para fundamentar políticas eficientes en la escala metropolitana. La emergencia de un nuevo territorio, que cambia la escala de comprensión e intervención sobre los hechos urbanos y multiplica las dimensiones de su complejidad<sup>8</sup> demanda nuevos instrumentos y estilos de planeamiento y proyecto arquitectónico<sup>9</sup>. No debe deducirse de esta afirmación el sometimiento de la evolución de la forma urbana a unas tendencias inexorables del mercado, sino la necesidad de deshacerse de prejuicios para decodificar las nuevas formas de organización metropolitana para poder formular principios eficientes de proyecto del territorio.



Fritz Lang, *Metrópolis*, 1926



Frank Lloyd Wright, *Broadacre City*, 1932-59

Estos principios no podrán ser ya analogías geométricas, como en la tradición del pensamiento urbanístico (de la ciudad jardín descentralizada a la malla polinuclear), sino estrategias adaptadas a un tablero de juego en movimiento<sup>10</sup>, en el que no solo es importante el que y el cuanto (es decir, la asignación de usos e intensidades de aprovechamiento al suelo) sino la *sintaxis* y el *tiempo*<sup>11</sup>. Es decir, definir cómo y en que escalas temporales se construye el territorio. Esta aproximación nos devuelve, paradójicamente, a los momentos fundacionales del urbanismo a finales del siglo XIX y principios del XX, cuando este se manifestaba como instrumento de una más amplia visión de la transformación social y no solo como herramienta reguladora.

Atendiendo a la forma organizativa del territorio de la centralidad, Saskia Sassen ha constatado la permanencia del Centro urbano convencional como expresión clave de la centralidad. Pero detecta, asimismo, tendencias simultáneas hacia la expansión de la centralidad sobre el territorio metropolitano, formando una red de polos de actividad terciaria intensa, y hacia la formación de centralidades transterritoriales organizadas sobre redes telemáticas de intercambio económico<sup>12</sup>. Es posible hablar también de una centralidad infraterritorial, en virtud de los pliegues del tiempo y el espacio sobre las centralidades geográficas concretas. La telemática aparece como condición necesaria de la descentralización y dispersión espacial de las actividades antes asociadas

10 François Ascher, *Les nouveaux principes de l'urbanisme*, L'Aube, París, 2001 (ed. cast.: Alianza, Madrid, 2004).

11 Bernardo Secchi, *Un progetto per l'Urbanistica*, Einaudi, Turín, 1989.

12 Peter Hall y Kathy Pain (eds.), *The Polycentric Metropolis*, Earthscan, Londres, 2006.

13 Antonio Font, Carles Llop y Josep M<sup>a</sup> Vilanova, *La construcció del territori metropolità. Morfogènesi de la regió urbana de Barcelona*, Mancomunitat de

municipis de l'Àrea Metropolitana de Barcelona, Barcelona, 1999; Stefano Boeri, Arturo Lanzani y Edoardo Marini, *Il territorio che cambia. Ambienti, paesaggi e immagini della regione milanese*, Abitare Segesta, Milán, 1993.

14 Edward W. Soja, *Postmodern Geographies*, Verso, Londres-Nueva York, 1994; id., *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, Blackwell, Oxford, 2000.

15 José María Ezquiaga, «Las afueras. Transformaciones

del paisaje periférico», en *Arquitectura* nº 286-87, septiembre-diciembre 1990, pp. 72-87; id., «Madrid, une dimension de métropole», en *Cahiers de l'aurif* nº 104-105, août 1993, pp. 73-80; id., «The City of Madrid. A Cohesive Vision with a Dynamic Approach», *De Architect*, september 1994, pp. 54-63; e id., «The Madrid Region», en Roger Simmonds y Gary Hack (eds.), «The Global City Regions. Their Emerging Forms», Spon Press, Londres-Nueva York, 2000, pp. 54-65.



al Centro urbano, al neutralizar las distancias físicas. Sin embargo, otras fuerzas gravitatorias tienden a mantener la cohesión e importancia de los centros urbanos en cuanto concentración de infraestructura y redes geográficas de la innovación tecnológica asociada al conocimiento y a la educación superior.

En síntesis, las transformaciones modernas de las metrópolis occidentales pueden entenderse como un proceso de superación de las constricciones espaciales que no opera paulatinamente sino en sucesivos saltos de organización y escala:

- La formación de las áreas metropolitanas, que supuso la superación de los límites de la ciudad tradicional continúa y compacta.
- La ciudad-región polinuclear, que supone una nueva ampliación de la escala de interacción y la superación de la relación simple de dependencia de los núcleos metropolitanos.
- El territorio pos-metropolitano, que inicia la organización fractal de un territorio conformado en torno a grandes ejes de desarrollo supra regional.

La formación de la ciudad-región supuso la superación de carencias significativas de la fase formativa de las aéreas metropolitanas pero también la generación de nuevos y grandes desequilibrios territoriales. No se puede dejar de hacer mención de los dos más importantes: el aumento de la superficie urbanizada y el declive de los núcleos centrales tradicionales. En efecto, el incremento del consumo de suelo en proporción significativamente superior, tanto al crecimiento demográfico, como del PIB metropolitano, es un fenómeno común a los países desarrollados. Como consecuencia de esta presión sostenida de la urbanización, tiende a desaparecer el ámbito de lo rural, salvo en los espacios expresamente protegidos, y tienden a multiplicarse los terrenos residuales en expectativa de desarrollo situados en los márgenes de las áreas urbanizadas<sup>13</sup>.

A mi juicio la evolución de la metrópoli no se detiene en la fase de consolidación de la ciudad-región

sino que nos encontramos en el umbral de un nuevo salto cualitativo hacia la conformación de un nuevo territorio que siguiendo a Edward Soja<sup>14</sup> podríamos denominar *post-metropolitano* y cuyos rasgos más significativos en el caso madrileño se explican más adelante. La metáfora geológica de un espacio estructurado en estratos es probablemente más adecuada que la zonificación (o segregación de usos) convencional para representar las dimensiones complejas de la realidad metropolitana. Los estratos dan cuenta de diferentes cristalizaciones de la construcción social de la realidad, capaces de solaparse sobre el mismo espacio geográfico y, lo que es más importante, permiten incorporar el tiempo como dimensión adicional del espacio.

#### **MADRID FRONTERA**

Las transformaciones modernas de la metrópoli madrileña pueden entenderse como un proceso de superación de las constricciones espaciales que no opera paulatinamente sino en sucesivos saltos de organización y escala<sup>15</sup>.

La etapa formativa del área metropolitana abarca las décadas de los sesenta y setenta del pasado siglo. La estructura urbana radio concéntrica se apoyaba en el núcleo central sobre el metro y M-30 y en las carreteras radiales y ferrocarril en la periferia metropolitana. La ciudad central aglutinaba las instituciones actividad comercial, servicios y terciario, rodeada de una periferia urbana residencial distribuida en piezas socialmente segregadas conforme a una pauta muy simple: concentración de las mayores rentas en el Norte y Oeste y de las menores en el Sur y Este. Fuera de los límites municipales de Madrid gravitaban las diversas coronas de núcleos-satélite metropolitanos formados por ciudades-dormitorio de crecimiento rápido y discontinuo apoyado sobre la primitiva trama de carreteras radiales y núcleos rurales. Las nuevas ciudades nacieron sin apenas infraestructuras básicas y en situación de completa dependencia en empleo y servicios esenciales del Centro de Madrid.

Los desequilibrios asociados a esta forma de crecimiento son evidentes. El desarrollo fragmentado y espa-



Madrid, estructura radiocéntrica, 1960



Madrid, estructura polinuclear, 1978

cialmente discontinuo favoreció una doble polarización social: la Norte/Sur basada en pautas de calidad ambiental y la antinomia Centro/Periferia determinada por la ineficiencia del sistema de transporte. De esta forma, los desequilibrios en la distribución del empleo, los servicios y la calidad ambiental asociados a la insuficiencia del sistema de movilidad agravan la inequidad del modelo al limitar gravemente la calidad de vida de la población periférica y metropolitana.

Este contexto explica las bases sobre las que se gestó la renovación del pensamiento urbanístico en la década de los ochenta: énfasis en la corrección de los déficits de calidad urbana de las periferias construidas y políticas regionales de reequilibrio territorial a través de la distribución de los grandes equipamientos (en especial Universidades), fomento de la descentralización de la actividad terciaria y creación de una verdadera infraestructura de transporte metropolitano (de la creación del Consorcio Regional de Transportes en 1986, a la construcción del Metro-Sur en 2000–2003)

Las políticas del reequilibrio, concebidas en primera instancia de forma voluntarista, encontraron una adecuada sintonía con las tendencias endógenas de transformación del Área metropolitana. A lo largo de los ochenta y noventa se produce un nuevo salto que afecta tanto a la escala de interdependencia funcional de los núcleos metropolitanos, de los 35 a los 90km, es decir, abarcando gran parte del territorio de la Comunidad de Madrid y los principales núcleos fronterizos como Guadalajara o Toledo. Ahora bien, lo más significativo de esta etapa es que supone un cambio sustancial en la organización del territorio: el salto a una estructura policéntrica compleja.

En efecto, en esta etapa se solapan tres tendencias clave para el futuro de Madrid. En primer lugar la transformación de la «geometría de la movilidad» con la apertura de las grandes autopistas orbitales metropolitanas (M-40, M-45 y comienzo de la M-50), mejora de la capacidad de las radiales, modernización ferroviaria y sobre todo con la construcción del Metro-Sur. De



Madrid, territorio posmetropolitano, 2010

nuevo, las infraestructuras superan la mera función de fortalecer pautas de asentamiento consolidadas para constituirse en vectores de una nueva escala de colonización del territorio. A ello se une el fortalecimiento de los núcleos metropolitanos más importantes, no solo en población, sino también en la atracción de actividades económicas de mayor cualificación (comercio, servicios y logística del transporte), debido tanto a la saturación y extraordinaria evaluación de precios del suelo en la ciudad de Madrid, como a la sustancial mejora en las condiciones de calidad y accesibilidad de aquellos. Pero sobre todo, es interesante que en esta etapa se inicia un proceso de transformación sustancial de la forma de crecimiento: la generación ex-novo de «centralidades» asociadas a los nodos de accesibilidad metropolitana, y por ello carentes de referente urbano de la centralidad tradicional y la suburbanización en baja densidad primero de los hogares de rentas elevadas y medias y posteriormente de un segmento de las actividades direccionales de mayor valor añadido (financieras, I+D,

terciario direccional), servicios especializados (universidades privadas, hospitales...), ocio y comercio (grandes parques comerciales, temáticos...)

### NUEVAS CENTRALIDADES

El salto cualitativo en la difusión de la accesibilidad constituye la transformación espacial más importante de Madrid durante la última década.

En un primer momento las autopistas radiales se configuraron como «*atractores lineales*» sobre los que gravitaban una sucesión de objetos arquitectónicos que expresaban en su iconografía el carácter singular de las funciones que albergan: sedes corporativas e institucionales. Pero las nuevas autopistas orbitales no sólo cumplen la función de facilitar los movimientos entre los ejes radiales, reticulando el sistema viario, sino que desarrollan un papel aún más relevante en la formación de los *nodos* colonizadores de un nuevo territorio. A pesar de que su trazado ha sido concebido de manera autista respecto a su entorno espacial inmediato, los nuevos orbitales han generado una constelación de puntos estratégicos de máxima accesibilidad en sus intersecciones, enlaces y conexiones con los intercambiadores de transporte. Estos nodos, constituyen las nuevas áreas centrales del territorio suburbano.

Se configura, de esta forma, un nuevo territorio; «intersticial» respecto de los núcleos metropolitanos tradicionales pero «central» desde la lógica de la accesibilidad metropolitana. Destacan, en concreto, la formación de corredores terciarios suburbanos especializados en los servicios a empresas y el consumo: primero sobre el eje de comunicación con el aeropuerto, mas tarde sobre la Carretera de la Coruña, y recientemente en forma de archipiélago de campus corporativos y parques comerciales sobre la carretera de Burgos; el desarrollo de un arco de actividades industriales en el Sur, apoyado sobre los campus de las Universidades Carlos III y Rey Juan Carlos; la orientación logística y tecnológica del arco SE de Madrid y el Corredor del Henares, con el apoyo de la Universidad de Alcalá y la consolidación del polo



Mosaico de actividades metropolitanas en el Norte de Madrid

de innovación científico tecnológica en el Norte, en torno a Tres Cantos y la Universidad Autónoma.

La *centralidad* ha sido históricamente una cualidad adquirida a lo largo de un proceso de singularización, espacial y funcional, de determinados lugares de la ciudad. Centralidad implica «diferencia» con respecto al tejido ordinario, que juega el papel de fondo de figura, e implica, así mismo, «identidad» urbana, producida por la presencia de un espacio público (plaza, calle, avenida...) que asumía un significado de «institución cívica» con relación a las edificaciones y actividades<sup>16</sup>. Las *nuevas centralidades*, por el contrario, se singularizan de su entorno

por su carácter centrípeto, carecen de espacios públicos significativos y basan su identidad en la capacidad de atracción de las actividades que albergan (generalmente grandes superficies de ocio y comercio) más que en la expresión arquitectónica de las mismas.

El resultado de esta forma de colonización del territorio es la multiplicación de espacios que escapan al control de la forma construida: vacíos entre los fragmentos de tramas residenciales inconexas o entre los enclaves urbanizados, áreas productivas abandonadas, etc. Mientras discutimos si la manzana constituye una forma ingenua para formalizar fragmentos de ciudad ordenada

16 Colin Rowe y Fred Koetter, *Ciudad collage*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

17 Sharon Zukin, *Landscapes of Power*, University of California Press, Berkeley, 1991; Michael Sorkin, *Variations on a Theme Park. The New American City and*

*the End of the Public Space*, Hill and Wang, Nueva York, 1992; Rem Koolhaas, *La ciudad genérica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006; y Francesc Muñoz, *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

18 Peter Rowe, *Making a Middle Landscape*, The MIT Press, Cambridge, Mass.-Londres, 1991.

19 Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1998.



Mosaico de ciudad jardín tradicional y nuevas tipologías de baja densidad

en la periferia inmediata, emerge con la naturalidad de un nuevo producto de consumo una nueva tipología de organización espacial que cuestiona los referentes convencionales de urbanidad: los denominados *parques* comerciales, industriales, empresariales o temáticos<sup>17</sup>.

### **HIPERMERCADOS Y PARQUES**

El parque urbanizado supera la elementariedad de las primeras fórmulas de explotación de los puntos de máxima accesibilidad de las autopistas metropolitanas mediante grandes contenedores aislados como los hipermercados. Estos basaron su éxito en la administración de la cantidad: facilidades de aparcamiento que permiten transformar el automóvil en el carrito de la compra y multiplicación de la amplitud y profundidad del surtido de bienes de consumo disponibles<sup>18</sup>.

Sin embargo, en el hipermercado el énfasis en la racionalización espacial no pasa por la arquitectura. Bas-

te percibir el contraste entre la sofisticación con que las técnicas de *merchandising* organizan la distribución funcional y la presentación de los productos en función de una lógica de itinerarios inducidos de los consumidores y la pobreza y simplicidad del soporte arquitectónico, reducida a la estricta funcionalidad del espacio industrial. Sin más concesiones iconológicas que los omnipresentes *tótems* publicitarios, que suplantán la inconsistencia emblemática de la arquitectura<sup>19</sup>.

La rapidez con que se ha producido el proceso de suburbanización en Madrid ha generado un salto entre los primeros artefactos suburbanos: hipermercados, edificios singulares de equipamiento y oficinas, y la nueva tipología del *parque* urbanizado. A diferencia de la evolución seguida en Norteamérica donde los centros comerciales asumieron el papel de elementos vertebradores del suburbio residencial de baja densidad, sustituyendo la carencia de verdaderos espacios públicos y centros comunitarios. De

hecho la introducción de la tipología del *mall* peatonal abierto suponía de alguna forma un intento de reproducir de manera artificial el carácter de la calle en la ciudad europea tradicional. Su posterior evolución como galería cerrada en altura ha constituido el nuevo paradigma del espacio comercial y su diseminación a otros contextos ha influido en la moderna configuración de museos, edificios institucionales y docentes, centros de ocio, etc.<sup>20</sup>

Mientras en el supermercado o el *mall* suburbano el diálogo entre el edificio y el sistema metropolitano se produce de manera individual a través de las infraestructuras y servicios. Los *parques* urbanizados son piezas urbanas con vocación autosuficiente, indiferentes a su contexto porque responden a una lógica espacial de escala superior: los grandes movimientos metropolitanos facilitados por las nuevas autopistas entre ámbitos funcionalmente especializados. Asimismo, reproducen a escala controlada los fragmentos de parcelación suburbana espontánea. El corte abrupto del *patchwork* de tramas inconexas se transforma en una organización centrípeta y el entorno vacío se convierte en cordón sanitario de aislamiento.

Los parques urbanizados surgen originariamente de la hibridación y diseminación de los modelos de la ciudad jardín y el campus. De la primera adoptan la ocupación extensiva de baja altura y la importancia de los espacios libres para configurar un ambiente. Del campus anglosajón adoptan la autonomía y apertura de las construcciones<sup>21</sup>. En síntesis, los parques constituyen conjuntos temáticos de piezas arquitectónicas autónomas, organizadas en torno a facilidades de aparcamiento y servicios comunes, y localizadas en los puntos de máxima accesibilidad de la red arterial metropolitana.

A semejanza de la diseminación de la tipología del *mall* el modelo del parque urbanizado ha sido reimportado a otros contextos convirtiéndose en el modelo de organización de los nuevos campus universitarios, desde

el prototipo de Somosaguas a las más recientes instalaciones universitarias de Villanueva de la Cañada, Villaviciosa de Odón o Móstoles; complejos corporativos o las recurrentes propuestas de ciudades administrativas y de ocio. En el caso de los parques comerciales el agregado se compone habitualmente de un gran hipermercado que funciona como locomotora del conjunto y una serie de grandes superficies especializadas, equipamientos y servicios.

Una mirada a los últimos parques abiertos en Madrid constata una alarmante carencia de innovación y la renuncia a explotar las posibilidades figurativas de los edificios. Su escasa interacción refleja la carencia de una reflexión sobre la distancia entre los objetos arquitectónicos y el valor positivo del espacio vacío, que de esta forma deviene en residuo o entorno estrictamente funcional para el movimiento y el aparcamiento. Se ha renunciado al rigor de las composiciones académicas sin encontrar geometrías alternativas.

El resultado es una simplificación y empobrecimiento de la experiencia del espacio. Sólo cuando se accede al interior del edificio se tiene la experiencia de habitar. El acceso desde la autopista, el aparcamiento y el propio ingreso del edificio no alcanzan la condición de lugares. Las edificaciones se configuran como volúmenes autistas, introspectivos, incluso sin voluntad de presencia figurativa externa. La innovación arquitectónica aparece muy limitadamente en los márgenes de las piezas de acompañamiento destinadas al ocio. En la actualidad conforme evoluciona la naturaleza del consumo, desde la necesidad al imaginario para integrarse en la cultura del ocio, tiende a cambiar la naturaleza de las «locomotoras» de los parques comerciales. Quizá ello explique que las nuevas piezas de ocio como multicines, pistas de hielo, etc., constituyan los elementos representativos de la nueva economía simbólica del entretenimiento, incor-

20 Project on the City, *Harvard Design School Guide to Shopping*, Taschen, Colonia, 2001.

21 Peter Rowe, *Making a Middle Landscape*, op. cit.



José María Ezquiaga, Remodelación de las Instalaciones Militares de Campamento, 2009



José María Ezquiaga, Hábitat sostenible en La Rosilla, 2008



Ezquiaga-Herreros-Pérez Arroyo, Proyecto Madrid Centro: naturalización de la ciudad, 2010



Ezquiaga-Herreros-Pérez Arroyo, Proyecto Madrid Centro: ejes estructurales, 2010

porando unas cualidades expresivas hasta ahora negadas la arquitectura «MacDonalizada» de los grandes establecimientos comerciales<sup>22</sup>.

### EL TERRITORIO POST-METROPOLITANO

La formación de la ciudad-región supuso la superación de carencias significativas de la fase formativa del Área metropolitana pero también la generación de nuevos y grandes desequilibrios territoriales. No se puede dejar de hacer mención de los dos más importantes: el aumento de la superficie urbanizada y el declive de los núcleos centrales tradicionales.

Como hemos adelantado, el incremento del consumo de suelo es un proceso común a los países desarrollados europeos —que como media han incrementado en un 20% la superficie urbanizada en las dos últimas décadas— pero alcanza en Madrid un especial dramatismo. La metrópoli madrileña ha duplicado la superficie afectada por la urbanización desde mediados de los años setenta. Olvidada la utopía de los *anillos y cuñas verdes*, el planeamiento municipal desarrollado en los últimos años del siglo ha respondido al fenómeno calificando a  *saturación*  la práctica totalidad de los vacíos metropolitanos. Opción equivocada que, como veremos, limitará en el futuro inmediato las oportunidades de modernización del nuevo territorio post-metropolitano.

Por otra parte, son bien conocidos los fenómenos contradictorios de saturación, revitalización económica y declive que afectan a las distintas piezas del Madrid central. El fenómeno de la rápida inmigración ha favorecido la formación de enclaves de exclusión en los barrios más deteriorados tanto del centro urbano (Lavapiés, Valdeacederas...) como sobre polígonos periféricos deteriorados. Está por evaluarse el efecto de las nuevas centralidades periféricas sobre los centros de los núcleos

metropolitanos más antiguos en los que es apreciable un proceso de declive comercial, obsolescencia física y progresivo deterioro social.

Come he adelantado, a mi juicio la evolución de la metrópoli madrileña no se detiene en la fase de consolidación de la ciudad-región sino que nos encontramos en el umbral de un nuevo salto cualitativo hacia la conformación de un nuevo territorio cuyos rasgos definitorios serían los siguientes:

La ex-urbanización distante, como nueva etapa de la suburbanización, apoyada sobre la expansión de la red arterial metropolitana (M-50, nuevas autopistas radiales de peaje...). Este proceso adopta una configuración nebulosa de baja densidad hacia la Sierra de Guadarrama y de extenso archipiélago en La Sagra madrileña y toledana. El emergente corredor Toledo-Madrid-Guadalajara constituye ya la principal región urbana de la península y el principal atractor territorial de inversión internacional.

El efecto anti-distancia de las nuevas líneas de ferrocarril de alta velocidad sobre núcleos situados entre 70 y 200km de la capital: Toledo, Guadalajara, Segovia, Talavera de la Reina, Ávila, Valladolid. La experiencia del reciente desarrollo de Ciudad Real adelanta las pautas de este fenómeno, que adoptará en las ciudades mencionadas una mayor interacción con Madrid.

La transformación de las pautas organizativas del nuevo territorio. La ciudad-región, geográficamente fragmentada y funcionalmente especializada se transforma progresivamente en un territorio fractal cuyas condiciones emergentes merecen un comentario más detenido.

La revitalización del Madrid central. Paradójicamente, la conformación polinuclear y el incremento de escala de la metrópolis atribuye un nuevo valor al «puesto de mando», inversores y responsables públicos han intuido positivamente este proceso inaugurando una

22 George Ritzer, *La MacDonalización de la sociedad*, Ariel, Barcelona, 1996.

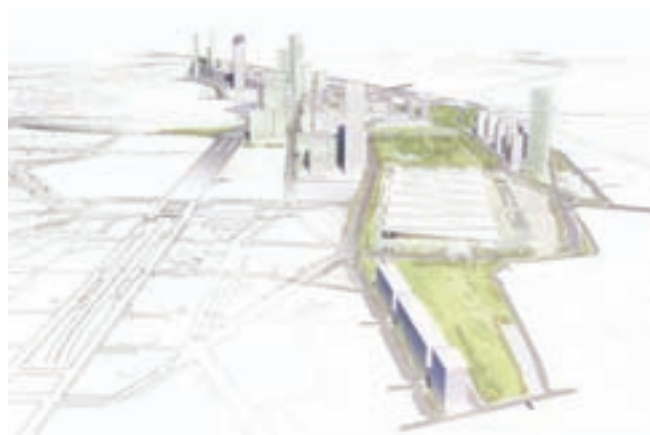
23 Joel Garreau, *Edge city. Life in the new frontier*, Anchor Books, Nueva York, 1988; James Howard Kunstler, *The Geography of Nowhere*, «Touchstone book», Simon

and Schuster, Nueva York, 1993; Francesco Indovina (ed.), *La città diffusa*, DAEST-IUAV, Venecia, 1990; íd. (ed.), *La ciudad de baja densidad*, Diputación de Barcelona, Barcelona, 2007; Giuseppe Dematteis y Cesare Emanuel, «La diffusione urbana: interpretazione

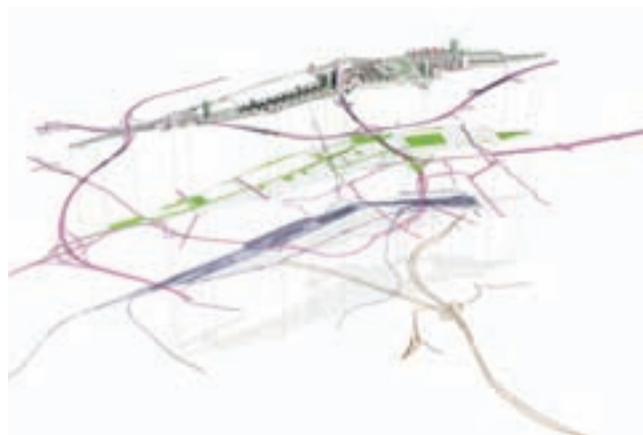
e valutazione», en Giuseppe Dematteis (ed.), *Il fenomeno urbano in Italia: interpretazione, prospettive, politiche*, Franco Angeli, Milán, 1992; y Francisco Javier Monclús (ed.), *La ciudad dispersa*, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, Barcelona, 1998.



José María Ezquiaga,  
Prolongación de la  
Castellana: ordenación  
tridimensional, 2010



José María Ezquiaga, Prolongación de la Castellana: nuevo centro direccional de Madrid, 2010



José María Ezquiaga, Prolongación de la Castellana: nuevo centro direccional de Madrid, 2010

primavera de proyectos públicos y privados cuyos efectos están por verificar, pero que, por sí mismos, ponen de manifiesto una nueva valoración estratégica del espacio central. Las operaciones de Prolongación de La Castellana al Norte y de remodelación de Paseo del Prado al Sur sugieren una reinención del eje vertebrador de la ciudad y paradójicamente un retorno al modelo de ciudad densa, continua e intensa en acontecimientos urbanos.

#### **DE LA FRAGMENTACIÓN ESPACIAL A LA FRACTALIDAD**

La idea de ciudad «dispersa» o «difusa» es insuficiente para caracterizar la compleja lógica espacial del territo-

rio post-metropolitano ya que sugiere la idea de «inundación» neutra del espacio carente de cualidad, a modo de extensión al límite, en clave de baja densidad, de las periferias residenciales tradicionales. Sin embargo, en el nuevo territorio la dimensión de la ocupación es una variable esencialmente geográfica muy valiosa para evaluar el impacto sobre los sistemas naturales y rurales, pero la verdadera clave está, como veremos, en los «modos» de ocupar el territorio<sup>23</sup>. De la misma manera, la ilusión geométrica que tantas veces ha cautivado a ingenieros y arquitectos a la hora de diseñar las infraestructuras territoriales tiene en este contexto un efecto no solo estéril sino perverso. El



José María Ezquiaga, Concurso Madrid Río Playa del Manzanares: cornisa, 2005



José María Ezquiaga, Concurso Madrid Río Playa del Manzanares: playas, 2005

nuevo territorio madrileño no es equipotencial ni se somete a la simplificación de anillos orbitales prolongados hasta el infinito o retículas territoriales abstractas.

El territorio post-metropolitano supone un extraordinario incremento de la diversidad y la complejidad funcional pero a diferencia de los tejidos urbanos tradicionales densos y mixtos caracterizados por una

gran intensidad de las interacciones funcionales en la pequeña escala, el nuevo territorio se organiza sobre la base de piezas de escala intermedia que tienden a reproducir la lógica del conjunto territorial, de manera análoga al modo en el que los parques temáticos pretenden reproducir el universo urbano en la micro escala. Por eso podemos afirmar que la segregación funcional simple de

24 Rob Kling, Spencer Olin y Mark Poster, *California, the transformation of Orange Country since World War II*, University of California Press, Berkeley, 1991.

25 Mohsen Mostafavi y Gareth Doherty (eds.), *Ecological Urbanism*, Lars Müller, Harvard GSD-Baden, 2010.

las primeras etapas de formación metropolitana se ve superada por una estructura *fractal* más compleja. De igual forma, la polarización social la geografía metropolitana adopta la forma de un mosaico de entidades ensimismadas. La ciudad dual convencional se transforma en un tapiz fragmentario de micro segregaciones espaciales de baja visibilidad (de los guetos de inmigrantes en los intersticios de los tejidos consolidados a las urbanizaciones cerradas más exclusivas).

Un ejemplo puede ayudar a entender el alcance de esta idea. Desde una aproximación inmediata el «campus corporativo» del SCH de Boadilla puede aparecer sólo como una pieza simple, paradigma de un modo de ocupación del territorio en base a unidades cerradas y autistas respecto a su contexto geográfico. Desde una escala espacial y temporal más amplia, aparece más bien como el primer fragmento de una pieza territorial más compleja integrada por las preexistencias de la más diversa naturaleza de su entorno, los nuevos crecimientos residenciales de Boadilla, las actividades económicas y vivienda previstas en el Norte de Alcorcón y las nuevas infraestructuras de conexión a la red metropolitana. Es decir, cada fragmento se inserta en un proceso de incremento de la diversidad y complejidad del conjunto, aun cuando las unidades físicas sean monofuncionales, tipológicamente monótonas o socialmente homogéneas. El error está en confundir *diversidad* y fragmentación con *caos* (en el sentido que se da a este término en teoría de la información). Los Ángeles-Orange County o Madrid muestran que no siempre es así<sup>24</sup>.



Campus corporativo de Santander Central Hispano

Sin embargo, este modo de desarrollo no es deseable por un problema bien distinto: el acelerado consumo de recursos no renovables, suelo y energía, que supone. La cuestión clave radica en buscar las estrategias más eficientes para incrementar la complejidad del sistema territorial sin generar un incremento del despilfarro de recursos<sup>25</sup>. No es tarea sencilla, pero desde esta perspectiva resulta especialmente inadecuada la opción por calificar y urbanizar el territorio municipal «a saturación»: excluye la dimensión temporal, es decir la idea de construcción de la ciudad como proceso; favorece la uniformidad funcional y tipológica de grandes unidades de desarrollo; reduce la complejidad geográfica y ambiental; incrementa el consumo de suelo y disminuye, como consecuencia de todo lo anterior, las oportunidades de adaptación a futuros cambios en la organización territorial.

Las Margas, 30.06.2011



Hotel y club de golf Las Margas, de Carlos Abadías y Francisco Lacruz



Iñaki Alday

# Catástrofe, infraestructura y economía. Reflexiones construidas en torno al proyecto urbano

El proyecto urbano es el lugar de la complejidad y de la integración. El proyecto de mayor amplitud de escalas, de introducción de un máximo número de lógicas diversas y por tanto de variables, requerimientos y soluciones específicas posibles.

El proyecto urbano es una poderosa herramienta contemporánea de transformación de la ciudad. Combina la amplitud de la visión urbana global con la necesidad de llegar a una solución confortable para cada uno de los usuarios en su vida diaria. ¡Y se ejecuta! Desde la concepción hasta última pieza de mobiliario. A diferencia del planeamiento en sus diversas escalas, el proyecto urbano es capaz en ocasiones de emular su ambición transformadora siempre en un proceso proyectual cuyo sentido final se completa con la ejecución de la obra.

Esta aproximación sistemáticamente abierta e integradora conjuga la tentación de reducir la arquitectura al diseño de piezas a modo de objetos autónomos. Pero la arquitectura no son objetos, sino algo para vivir en, entrar desde, percibir con..., la arquitectura es un mundo de conjunciones en el que el proyecto urbano es uno de los campos más poderosos.

Pero el proyecto urbano no es tanto el diseño de una porción de espacio público como el diseño de una porción compleja de ciudad de incierto (o imposible) límite, o de la transformación urbana mediante la intro-

ducción de nuevos parámetros que releen la ciudad contemporánea. Y su potencial transformador lo convierte, por tanto, en uno de los ámbitos más sustanciosos de desarrollo ético-profesional de la práctica arquitectónica en el mundo contemporáneo.

Asumiendo el riesgo y la contradicción de esquemmatizar la complejidad mencionada, presentamos tres ejemplos bajo tres parámetros clave: catástrofe, infraestructura y economía.

El proyecto urbano que reconstruye la relación de la ciudad con el río, aborda la introducción de los procesos naturales, el principal de ellos la inundación, en el espacio público urbano. Además de ordenar nuevas edificaciones, dar fachada y enlazar barrios entre sí y con la ribera, introduce las dinámicas naturales, lo variable en el tiempo, lo incontrolable y lo supuestamente agresivo en el espacio público. Introduce la catástrofe como agente generador del espacio. La inundación modela el espacio, lo transforma y hace crecer, lo mantiene y enriquece exigiendo a cambio un pacto de uso. Se conjugan las condiciones de uso entre la ciudad y el río, la catástrofe deja de ser dramática y destructora para ser un acontecimiento de creación.

El segundo proyecto entiende la infraestructura como oportunidad transformadora, cuyas lógicas pueden incorporarse alineadas con otras exigencias del medio

ambiente urbano. La potenciación del transporte público abre nuevas posibilidades en la ciudad que se exacerbaban cuando el medio de transporte tiene gran capacidad de transformación física de la ciudad. La introducción del tranvía, en este caso, permite potenciar los tráficos peatonales, insertar la bicicleta como medio de transporte, recuperar espacios urbanos e incluso establecer un nuevo vocabulario construido. La propia característica clave de introducir un medio de transporte, atravesar la ciudad, implica enlazar barrios a través de una manera de entender el espacio público

El tercer proyecto relee el patrimonio y el entorno histórico bajo un nuevo paradigma económico. Aborda cuestiones como el cambio de movilidad a través de la prioridad peatonal, la accesibilidad de los cascos históricos, la puesta en valor de elementos Patrimonio de la Humanidad a través de la creación de espacio público, además de la captación de energía o la revegetación urbana. Pero su abordaje se filtra a través del entendimiento de un nuevo paradigma económico que se confronta sin prejuicios. España ha dejado de ser un país rico sin por ello querer renunciar a la mejora y evolución urbana.

#### **CATÁSTROFE O CREACIÓN: EL PARQUE DEL AGUA**

La situación física actual de buena parte del territorio es heredera del desarrollo de la sociedad industrial y sus úl-

timos coletazos. Hemos entendido nuestra relación con costas, riberas y naturaleza en general desde el paradigma de la explotación y el beneficio inmediato, prolongada hasta ayer, de una manera todavía mucho más destructiva, con la ocupación masiva del territorio para primeras y segundas residencias, explotaciones turísticas y servicios en general.

Sin embargo, el nuevo paradigma de la sociedad post moderna, emergente a partir de los años sesenta, desarrolla una nueva relación del individuo con el pasado, con la cultura y con la naturaleza y el paisaje, a la búsqueda del confort individual y de la identidad. Respecto al espacio público, la exigencia ciudadana de cantidad y calidad se ha ido elevando exponencialmente pese a la aparición de los espacios de relación virtuales. Al contrario, dentro de una conciencia general que abarca muchos más aspectos, nunca ha sido tan elevada la exigencia de mayor calidad, mayor intensidad y mayor intencionalidad del espacio público. Es decir, seguimos deseando el banco a la sombra de un árbol pero aspiramos que esté al lado de casa, insertado dentro de una malla mucho mayor y articulando un discurso que responda a las preocupaciones sociales, ecológicas y económicas de nuestro tiempo.

Resulta más complejo y no tan unánime abordar las situaciones de conflicto, los espacios de frontera, que han tendido a obviarse. Aquí explotan las diversas



sensibilidades e intereses de nuestra sociedad y resulta imprescindible alcanzar un consenso social en las transformaciones de los espacios borrosos, los lugares en los que las dinámicas de la naturaleza entran en conflicto con las dinámicas productivas o de ocio. Estos espacios de conflicto se producen «en mancha» (urbanizaciones, polígonos industriales, explotaciones mineras, hidráulicas, madereras o agrícolas) o en grandes líneas que estructuran el territorio, ya sean naturales (riberas y costas) o artificiales (infraestructuras de comunicación, transporte o interconexión energética).

De ellas, tradicionalmente han sido las líneas de costa y en especial las riberas fluviales urbanas y metropolitanas las que condensan más intensamente la complejidad de la relación entre las dinámicas naturales y antrópicas. La pertenencia del espacio de ribera a la ciudad y su entorno, con intereses ciudadanos, productivos y especulativos, se confronta con la pertenencia simultánea a un sistema geográfico y ecológico de orden superior, corredores con procesos naturales de carácter

local o territorial. Algunos de estos procesos, como la inundación, adquieren históricamente el carácter de catástrofe mientras las proyecciones científicas de futuro nos anuncian una frecuencia cada vez mayor y más imprevisible, combinadas con situaciones de escasez progresivamente más acuciantes.

Un paso más allá ha de ser la incorporación de las dinámicas fluviales al espacio público en contextos urbanos complejos con la interacción directa del ciudadano. En la Bienal de Róterdam, titulada «La inundación» el único proyecto construido expuesto en el espacio principal fue una obra económicamente humilde, la Recuperación de las riberas del río Gállego en Zuera<sup>1</sup>. La población recuperaba sus riberas urbanas, aisladas y degradadas por el vertido de escombros, incluyendo el motor de deseo popular, una pequeña plaza de toros abierta al río y a su movimiento, que se inunda cada pocos años.

El Parque del Agua, en la orilla del río Ebro, ejemplifica de nuevo y con mayor ambición este nuevo paradigma<sup>2</sup>. El espacio público urbano se proyecta como un

1 *The Flood*, catálogo de la Bienal de Arquitectura de Róterdam, NAI, Róterdam, 2005; *Arquitectura Viva* nº 99, 2005; *Topos* nº 44, 2003; *Quaderns* nº 233, 2002 (Iñaki Alday, Margarita Jover, arquitectos).

2 Iñaki Alday, Margarita Jover, *El Parque del Agua*, Expoagua Zaragoza 2008-Actar, Zaragoza, 2008.





espacio de relación entre la ciudad construida y la naturaleza próxima, el río, y parte de un proyecto urbano que remata el borde oeste de la ciudad, le da fachada, organiza nuevos equipamientos, introduce usos en una medida gradación y aporta infraestructuras de generación y transformación de energía.

El parque trabaja con el agua de dos maneras, por un lado con el uso, la mejora de la calidad y el reciclaje, por el otro, el parque integra los diversos procesos de inundación propios del meandro. El sistema de agua se organiza para disponer de la máxima superficie de agua con el mínimo consumo a la vez que experimenta con la

mejora de la calidad del agua de río por medio de sistemas naturales. Los procesos de almacenaje y tratamiento de agua mediante filtros verdes se realizan a lo largo del parque, por lo que la mayor parte de las láminas de agua de las que disfruta el ciudadano tienen no sólo una función ambiental sino infraestructural. Seguramente, entender el agua en el espacio público como un elemento vivo en el que su evolución caracteriza el entorno es una de las principales aportaciones de este parque frente al concepto tradicional ornamental (fuentes, lagos) o productivo (balsas de riego). Esta visibilidad de los procesos del agua convierte al parque en un enorme espacio didác-

tico y un laboratorio sobre el uso y reciclaje, a la vez que la convivencia del agua y la vegetación enriquece la calidad de los ecosistemas.

Las «otras» aguas del parque, las aguas del río y del subsuelo, con sus estiajes y sus elevaciones de nivel que inundan parte del meandro, se integran en positivo junto al uso ciudadano. El Parque del Agua incorpora las crecidas del río en sus riberas, para las que se ha ampliado el espacio y recreado el bosque, y las subidas del agua subterránea que aflora inundando grandes áreas del parque protegidas de la lámina del río. Estos procesos han implicado importantes decisiones previas de diseño en cuanto a las permeabilidades, al trazado de las circulaciones y la ubicación y tipos de usos y de jardines, y obligan a una delicada gestión de los niveles de agua del sistema del parque cuando se producen las crecidas. El parque está preparado para rellenar hasta el borde los elementos más bajos para compensar presiones, almacenar y conservar o evacuar para mantener el equilibrio de las aguas: exteriores, interiores y subterráneas.

La catástrofe da sentido a este espacio público, lo condiciona y además modela físicamente buena parte del mismo. En su concepción, el proyecto incorpora de forma seminal la dinámica fluvial en su máxima integridad. En especial, su diseño parte de hacer compatible con el espacio público su manifestación más virulenta y tradicionalmente considerada como catástrofe, la elevación del nivel y desbordamiento de las aguas respecto a su lecho. El río en la ciudad deja de estar confinado para recuperar temporalmente espacios. Espacios que son lugares de pacto, negociación y uso alternado entre la ciudad y el agua, entre el ciudadano y el río.

#### **LA INFRAESTRUCTURA GENERADORA: LA INTEGRACIÓN URBANA DEL TRANVÍA DE ZARAGOZA**

Desde los años sesenta, como en el resto de las ciudades españolas se inicia una acelerada transformación de los espacios de circulación rodada, que habían tenido dimensiones reducidas y a menudo con escasa separación



entre peatonal y rodado. El tranvía había convivido con escasos vehículos, carros y peatones hasta que la industrialización de finales de los años cincuenta se asoció el progreso al binomio coche y gran avenida asfaltada. En Zaragoza, el andador central del Paseo de la Independencia deja paso a 12 carriles en un alarde de modernidad aplaudida en la prensa de la época. Y en los setenta desaparecen prácticamente todos los tranvías españoles, siendo precisamente el de Zaragoza el último en ser retirado.

La Zaragoza de los setenta, como muchas otras ciudades españolas, se encuentra bajo total predominio del vehículo privado, que utiliza los andadores centrales de la Gran Vía, Fernando el Católico y Sagasta como aparcamientos. Es en los años 90 cuando se inicia una paulatina reversión de este proceso de primacía rodada que en Zaragoza se materializa en las reformas sucesivas de la Plaza del Pilar, la calle Alfonso y el Paseo de la Independencia. Tras el esfuerzo de *aggiornamento* urbano con la meta de la EXPO 2008 (riberas, anillo verde, carriles bici...), se propone la revisión radical de la movilidad urbana a través del transporte público.



La apuesta por implantar el tranvía en la ciudad de Zaragoza con una primera línea que la atraviesa completamente de norte a sur, cruzando el centro histórico, enlaza entre sí y con el centro los nuevos barrios de ambos extremos de la ciudad transformando completamente el esquema radial de transporte público. Pero además, el tranvía se convierte en la oportunidad de transformación urbana

de gran calado. Al ocupar parte de la superficie de calzada implica la pacificación del tráfico, el desplazamiento hacia los nuevos cinturones de los tráficos pasantes y la prioridad del transporte público gracias a la plataforma segregada que garantiza el paso libre de interferencias de tráfico.

Este cambio de prioridades permite recuperar espacios para el peatón, reformar paseos obsoletos y re-

solver problemas de continuidad peatonal gracias a la propia lógica longitudinal del tranvía. Esta misma lógica hace que el carril bici se pueda incorporar a lo largo de toda la traza de forma sistemática y continua, entre ligando los tramos discontinuos ya existentes.

La integración urbana es la incorporación al espacio público de todas las lógicas que se cruzan en la ciudad: peatones-ciclistas-transporte público-vehículos privados; vecinos-comerciantes-visitantes; historia-cultural-evolución urbana; vegetación-agua... Una integración que se resuelve mediante un tratamiento sistemático del espacio público, estableciendo «corredores» verdes, de circulación y de estancia, minimizando excepciones y accidentes. El espacio público se convierte en un tablero apto para diversos juegos y transformaciones en el tiempo. El uso diario con los recorridos del trabajo y el día a día, da paso a ocupaciones intensivas y *slow* los fines de semana, las celebraciones festivas o las ocupaciones como la de la feria del libro.

La propuesta prioriza a los usuarios más débiles forzando continuidad peatonal y la eliminación de barreras arquitectónicas, reformando plazas y puntos clave históricamente aislados entre el tráfico y ajustando la posición de las paradas combinando la lógica del transporte con la urbanística. En los tramos centrales de los paseos arbolados, la reducción a un solo carril rodado y el silencioso paso del tranvía permite también deshacer el concepto de andador «amurallado» y protegido del tráfico para recuperar el espacio de fachada a fachada, permeable transversalmente.

La sección anterior del andador se resolvía con dos bandas laterales ajardinadas que recogían las líneas de árboles, levantadas sobre la rasante peatonal para protegerlas de la invasión de vehículos. La reforma lo asimetriza ligeramente, manteniendo una de las dos bandas laterales con la misma dimensión, ajardinada con pradera y los árboles existentes. Y amplía la banda opuesta tratándola con líneas de arbustos de distintas especies y en la que se insertan espacios de estar separados del tránsito peatonal central mediante cambios de pavimento y una

geometría reconocible. Estas «hojas» de madera, piedra, hormigón lavado o caucho albergan espacios de kiosco, estar y juegos infantiles.

Hacia el sur, predomina la plataforma del tranvía tratada con pradera, con el objetivo de transformar las avenidas rodadas de entrada a la ciudad, recortando las grandes superficies asfaltadas e introduciendo el verde en zonas históricamente duras.

Abordar una intervención de semejante envergadura, desde el ensanche central hasta los nuevos barrios (y en la siguiente fase también el centro histórico) obliga a plantear un sistema de pavimentación y de elementos urbanos coherente para toda la ciudad, que democratice la calidad del tratamiento del espacio público sin diferenciar barrios. Este proyecto es el primer intento de sistematización de los elementos urbanos, adaptados a las nuevas normativas, con la premisa fundamental de facilitar la accesibilidad de todos los ciudadanos, incluyendo el diseño de un nuevo mobiliario urbano genérico y del mobiliario específico que requiere el tranvía: la marquesina.

#### **UN NUEVO MODELO ECONÓMICO PARA EL ESPACIO PÚBLICO: LA REMODELACIÓN DEL ENSANCHE HISTÓRICO DE IBIZA**

Durante los últimos años, en toda España, se ha realizado un importantísimo esfuerzo de renovación y re-ualificación del espacio público. El enorme progreso económico y social de los últimos treinta años, y en especial de este final del siglo XX y primera década del XXI, ha permitido poner el espacio público y las inversiones necesarias para crearlo, recuperarlo o mejorarlo dentro de las prioridades de ciudadanos y administraciones. Se han realizado intervenciones estructuradoras de la ciudad: peatonalizaciones, generación de espacios verdes, conectores, frentes fluviales y marítimos, etc. A esta espléndida ambición estructural, se ha sobrepuesto en muchos casos una decidida apuesta por la calidad de los materiales. No ha sido extraño ver evolucionar espacios desde los pavimentos de arena o gravas hasta embaldosados de granito u otras piedras sin pasos intermedios. De una inversión ínfima y sólo para lugares representativos

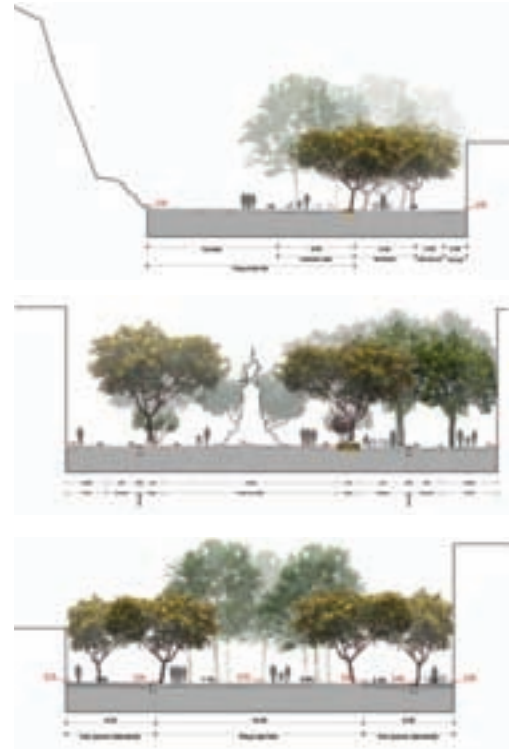


a mediados del siglo XX hemos pasado a un ratio de inversión importantísimo en los inicios del XXI. En nuestros centros urbanos a aflorado el granito gallego incluso a la orilla del mediterráneo.

El viaje a Europa central, con una tradición antigua en el tratamiento del espacio público y con un nivel socioeconómico aún claramente mayor al español, resulta sorprendente. Los Campos Elíseos de París tienen sus andadores pavimentados con asfalto y arena, a pesar del clima lluvioso. La entrada al Grand Palais se produce desde una acera de asfalto a través de una plazuela exquisita de hormigón lavado. Los tacones de vértigo de la Semana de la Moda de París, transitan con aparente comodidad. Eso sí, el encintado entre acera y calzada es un generoso bordillo de piedra con el desgaste y la pátina del tiempo que lo ennoblecen. Las aceras y calzadas se renuevan, se abren zanjas, se reasfaltan, pero el bordillo es la pieza que ordena y se mantiene durante décadas y de cuyas «arrugas» se enorgullecen los viandantes de las ciudades antiguas.

Sin embargo, en todas las ciudades y pueblos de España hemos sentido la necesidad de pavimentar con lo que denominamos «materiales nobles», léase piedra natural. Nos hemos acostumbrado a renovar nuestros espacios públicos enviando a vertedero casi todo lo existente, desde los materiales del suelo a mobiliario urbano o farolas, para ponerlo todo nuevo y tan lujoso como sea posible. Y a menudo marcando una diferencia sustancial entre el centro y los alrededores, sin reparar en que la ciudad es una, la percibimos en continuidad y sus habitantes son depositarios de iguales derechos.

La nobleza de los materiales reside no tanto en el precio o en la percepción de lujo que provocan sino en su honestidad y su capacidad, a través de esta honestidad, de aceptar el paso del tiempo, el desgaste, las imperfecciones y, finalmente, resultar adecuado al uso del espacio. Y a este renovado concepto de «nobleza» debemos añadir los criterios básicos de sostenibilidad ecológica que nos sensibiliza contra el transporte de



toneladas de piedra de un continente a otro o contra la impermeabilización de los suelos. La arena limpia, bien cribada y mantenida no sólo es noble sino que siempre se encuentra cerca, es permeable, facilita la vida de la vegetación y minimiza la cantidad de agua de lluvia a gestionar por el sistema público de alcantarillado (y tratamiento y depuración, etc.).

La situación de crisis en varias facetas en la que nos encontramos nos obliga a replantearlos los criterios de intervención en el espacio público. No se debe de detener la ambición de mejora y recuperación, antes al contrario, pero los criterios para ejecutarla han de revisarse radicalmente. Estamos inmersos en la mayor crisis económica en muchas décadas y al mismo tiempo en una progresiva crisis ecológica a la que estamos reaccionando sin la decisión imprescindible. Las nuevas respuestas han de ser

coherentes con este doble escenario, seguramente la crisis económica nos va a ayudar a afrontar la ecológica, en especial en cuanto a todos los temas energéticos. España ha dejado de ser rica, y en lo tocante al tratamiento del espacio público, muchísimo más rica que Francia o Alemania. Toda Europa ha venido a admirar nuestras calles y plazas, que se han convertido en modelos de referencia internacionales. Nuestro reciente pasado nos ha sensibilizado hacia un buen hacer que no se puede perder sino utilizarlo para abordar nuestros espacios públicos bajo las nuevas condiciones económicas y ambientales, manteniendo la ambición de funcionalidad y belleza.

En la urbanización de Vara de Rei y los espacios públicos del ensanche histórico de S'Alamera, al pié de la muralla, se propone una nueva manera de abordar el tratamiento del espacio público. El punto de partida es



la máxima ambición de carácter estructural: cambiar la movilidad peatonalizando el ámbito para mejorar la calidad de uso y recuperando los espacios degradados al pie de la muralla renacentista, Patrimonio de la Humanidad. La nueva situación económica no afecta a esta ambición esencial, pero sí obliga a replantear los estándares utilizados en los últimos años. Las pavimentaciones con piedra natural traída de la Península con un coste final por encima de los 300 €/m<sup>2</sup> resultan inviables en esta coyuntura económica. Tampoco se justifican fácilmente el traslado de toneladas de material para un uso de alicatado extensivo, con la huella ecológica que ello significa. El proyecto propone dos estrategias, el reciclaje y la selección de materiales, para alcanzar un coste de urbanización final de 180 €/m<sup>2</sup> y una reducción notable de la huella ecológica de la intervención y del ciclo de vida del espacio.

Se reutilizarán el mayor número de elementos existentes, algunos manteniéndolos escrupulosamente en su ubicación (árboles, monumentos y bancos), otros trasladándolos y mejorando su funcionalidad (farolas, tanto las de fundición de principio de siglo como las de los años ochenta, con nuevos equipos lumínicos) y otros cambiando su función. Entre éstos últimos, los bordillos de piedra existentes se convertirán en bandas de pavimento que ordenan el espacio y forman unas «sendas» que conducen desde el mar a la muralla.

Además de los elementos reutilizados, el criterio de materiales opta por utilizar piedra reciclada o nueva para formar encintados y extender pavimentaciones extensivas con hormigones especialmente cuidados. En ellos se utilizará piedra de mayor tamaño de la habitual y se lavará la capa superior para sacarla a la superficie, buscando un pavimento pétreo por medio de un proceso industrial que permite diferentes texturas. El resultado es un coste varias veces inferior y una resistencia mucho mayor con menores exigencias de mantenimiento. Por otra parte, el Proyecto no renuncia a mejorar las redes de infraestructuras (saneamiento, pluviales, agua potable, electricidad o alumbrado) para las que hoy por hoy todavía no disponemos de estrategias de simplificación y abaratamiento. E incorpora un proyecto de vegetación ambicioso, que multiplica los ejemplares existentes y busca la percepción de la secuencia de espacios desde el puerto a la muralla a través de las especies vegetales. Por tanto, el cambio de modelo de tratamiento de los pavimentos es la clave que permite abordar los nuevos paradigmas económicos y ecológicos en los que estamos inmersos. La intervención en Vara de Rei y su entorno, por su dimensión y su carácter representativo, aspira a establecer un modelo de referencia contemporáneo en la renovación de los espacios públicos de la ciudad histórica.

Javier Pérez Herreras

## Próximas escuelas: próximas arquitecturas

En la construcción de un discurso colectivo, que dirige el camino de una Escuela naciente, propongo una mirada a esos otros discursos, sumas de dudas y sueños de las buenas escuelas de arquitectura. Escuelas de otros países, de otras culturas: todas dueñas de un pasado de altura.

Su presente, sin embargo, no es igual en todas ellas. Algunas de aquellas escuelas parece que han dejado de mirar, para mirarse. Se presentan complacientes del diálogo sobre un espejo que devuelve respuestas previstas a invariables preguntas. Pero también las hay buenas escuelas, que han decidido lanzar su mirada hacia una ventana abierta a horizontes nuevos. En ellas nos miramos.

Que el mundo ha cambiado es un hecho, y de eso se han dado cuenta aquellas escuelas de arquitectura. Hace dos años un grupo de estas escuelas se reunieron en Tokio para debatir sobre lo próximo: la próxima docencia, el próximo alumno, el próximo docente, la próxima arquitectura... las próximas escuelas. El encuentro, en forma de diálogos abiertos al grupo de oyentes, toma el nombre de International Architectural Education Summit.

Dos años después esa reunión de Tokio, cuyo grupo dirige Hitoshi Abe, se trasladó a España para compartir su organización con la Escuela de Arquitectura de IE Universidad que dirige Javier Quintana. Su objetivo era dialogar sobre esas próximas escuelas en torno a

cuatro cuestiones. Sus discursos fueron diversos, a veces comunes y otras menos comunes. Pero todos reconocían aquellas cuestiones como las incógnitas que nos propone este tiempo próximo, que casi sin saberlo, ya ha llegado.

El telón del debate lo levantó Thom Mayne, con un sugerente planteamiento de inicio: *Rethinking how we think*. El cofundador de Morphosis Architects y ganador del Premio Pritzker en 2005 propuso la formulación de nueva razón creativa capaz de lograr esa realidad que nos rodea. Una nueva razón creativa capaz de resolver la filiación de profesión y educación. La propuesta nos deja ya la gran pregunta: ¿cómo lograr esa nueva creatividad de nuevas razones, académicas y profesionales?

Más allá de un simple relato de los acercamientos que los directores de aquellas escuelas hicieron, me propongo abrirme también a la ventana de su aventurada mirada, a la de sus deseos y dudas, con la ambición de seducir e iluminar nuevas cuestiones. Una ventana donde dar con nuestras propias preguntas, también nuestras propias dudas, y con ellas otear nuestro mejor futuro, académico al menos.

### **CUATRO CUESTIONES COMO CAMINO A LO PRÓXIMO**

La comprobación de un mundo cambiado nos exige primero la labor de identificarlo, de volver a mirarlo. Y



ahí surge la primera pregunta. ¿A qué o a quién mirar? ¿Quién ha cambiado el mundo? ¿Quién me lo puede explicar?

Para Odile Decq la pregunta parece demandar una apertura de la disciplina docente, capaz de reconocer otras disciplinas más cercanas a esa nueva realidad. Incluso, en muchas ocasiones, autoras de ella. La arquitectura ya no aprende de la arquitectura, afirma la Directora General de la *École Special d'Architecture* de París, sino de esas otras disciplinas. Con ellas se abre la llamada a esa nueva creatividad que debe emerger de nuevos marcos docentes. Estos nuevos marcos, de cierta condición ecléctica, necesitan nuevos límites capaces de alojar una necesaria imprevisibilidad. ¿Cómo definir estos nuevos límites? ¿Son o deben estar en los planes docentes? ¿Cómo identificar y evitar banalidades de un tiempo en cambio frente a «valiosas imprevisiones» de los cambios de un tiempo?

Hitoshi Abe, decano del Departamento de Arquitectura y Diseño Urbano de UCLA, señala la acción de una docencia capacitada para incardinarse en una transformada relación tiempo docente/tiempo profesional. La escuela de UCLA desarrolla planes de formación de ritmos específicos, y con ellos plataformas de actividad docente e investigadora claramente separadas. La Escuela ejerce de forma paralela, y a velocidades claramente diferen-

ciadas, dos planes de grado. El plan de grado más rápido encamina e incardina al alumno en una acción profesional. El plan más pausado dirige al alumno a una clara actividad y vocación investigadora. Ambos planes acoplan sus tiempos con las actividades a las que se encaminan, insertándose como medio y cauce de su logro.

Esta actividad docente que mira tiempos distintos necesita nuevas fórmulas académicas, incluida la formación de grado, que enlacen con una nueva acción profesional. Los programas de Master se desvelan como la fórmula capaz de ligar el tiempo de la docencia más necesaria y la realidad misma. Su nueva genética necesita ser entonces esencialmente integradora.

Donna Robertson confía dichas capacidades a una docencia acreditada y formulada en las estructuras del Master, explicando que la Escuela de Arquitectura del Illinois Institute of Technology utiliza dicha estructura y tiempo académico como la herramienta capaz de reconocer y acometer la complejidad y cambio de los nuevos códigos profesionales. La Escuela de Chicago ofrece para ello un trío formativo —Master en Arquitectura, Master en Arquitectura del Paisaje y Master en Construcción Integrada y de Entrega— que pretende identificar al alumno las claves de una nueva contemporaneidad además de proporcionarle las herramientas necesarias para acometer su realidad.

Se tiene la figura académica del Master como la llave que engarza y liga la formación originaria con la realidad de un tiempo —social y profesional— cambiante. Parece que es en ella donde debe confirmarse toda la necesaria capacidad integradora e interdisciplinar que este mundo cambiado ha tomado como genética propia. Como en el programa de Master, los programas de Doctorado que desarrollan ese otro tiempo de vocación investigadora recogen esas mismas capacidades multidisciplinares internas y externas a la propia arquitectura.

Con la aparición y desarrollo de estos programas de Master y Doctorado, de abierta genética disciplinar, surge la necesidad de un renovado profesorado capaz de lograr su desarrollo e integración académica. Profesorado con un pie en la acción profesional y otro en la acción docente; un pie en la materia arquitectónica y otro en la exterioridad de esas «otras disciplinas». A la postre, un docente viajero y arriesgado, capaz de entender, integrar y consumir en un ejercicio académico común la inquietante apertura a nuestra novedad.

Esta necesidad de ver, de volver a ver, modifica y amplía, en opinión de Hans-Jürgen Commerell, director del ANCB (Aedes Network Campus Berlin), los lugares desde donde lograr esa novedad. La imagen del arquitecto como un súper-hombre capaz de hacer emerger más y más grandes arquitecturas debe tornarse en un supervisor de su propia realidad. La capacidad de ver la realidad hará de nuestra acción arquitectónica una acción cierta y comprometida con el tiempo propio. ¿Cómo lograr en la mirada de los estudiantes esa necesaria súper-visión? ¿Cómo educarla?

Indagar en esta nueva realidad, que a fuerza de cambiar nos ha cambiado a nosotros también, nos propone una nueva pregunta. ¿Qué puentes trazar a estas nuevas realidades? ¿Cómo enlazar realidades tan distintas que comparten un mismo tiempo? ¿Cuáles son los modos académicos capaces de unir el tiempo de una docencia de algo en permanente transformación? ¿Cómo hacer coincidir entonces el tiempo de la investigación académica y

profesional? ¿Cuál es la estructura académica más abierta a ese nuevo mundo?

Javier Quintana reclama la necesaria erosión de las fronteras que separan a las escuelas con otras áreas académicas y profesionales. La presencia de la docencia en arquitectura en el nivel de Master evidencia una saturación interna y, sin embargo, una anoréxica presencia en esos otros mundos, en esas otras disciplinas. ¿Cómo saltar a ellas? ¿Con qué argumentos? ¿Qué esperan de nosotros? ¿Y nosotros de ellos?

Peter Cook, profesor de la Barlett School of Architecture de Londres, ironiza de forma valiente con una academia que se muestra sobrepasada por la propia realidad. Y también de forma valiente, sin palabras intermedias, reta a viejas y nuevas escuelas a lograr unas «elites accesibles» capaces de construir esa nueva pedagogía desde el interior de la propia escuela, que devuelva al alumno la autoría de su propio tiempo.

Winy Maas ofrece entonces, como una de esas alternativas posibles, el desarrollo de su instituto de investigación The Why Factory en Delft University of Technology: una plataforma de trabajo que liga la acción profesional de MRDV con la académica; y la investigadora con la realidad por construir. Esta plataforma, externa a los límites geográficos de la propia Escuela de arquitectura, se convierte en otra fuente de conocimiento. Es ésta una fórmula que, a hombros de una trabada labor académica y profesional, ofrece al docente una clara vocación integradora de los medios y conceptos que debe manejar. Su permanente viaje de ida y vuelta, y la necesaria labor de transporte conceptual en un medio de realidad extrema, abre la disciplinaridad a los ámbitos que la propia realidad maneja.

Estas plataformas alternativas a las escuelas, en su docencia y como fuente de conocimiento, deben abrir un necesario diálogo con las escuelas mismas. Esta mirada mutua se enfrenta al reto de medir y evaluar, en opinión de Martha Thorne, la acción innovadora de ambas. ¿Cuáles son límites entre aquellas «elites accesibles» de Peter Cook y las plataformas externas a las escuelas de Winy Maas? ¿Dónde situarnos?

Este tiempo de nuevos límites maneja nuevas herramientas, que a fuerza de acelerarnos, han acelerado al propio mundo en su cambio. Las herramientas son sólo eso, pero ¿cómo situarlas en la estructura docente?, ¿qué papel de manipulación y vinculación han de tener?

El director de la Barlett School of Architecture de Londres, Marcos Cruz, insinúa una idea muy apegada a la ciencia contemporánea. Introducir la máquina como parte del proceso, y no como expresión final o posible de ella. La integración de ésta convierte al proceso en promotor de una docencia y acción abierta, tan abierta que hace del docente un *lateral thinker*, *lateral designer*. En un rato a solas, Marcos señala su camino personal de Oporto a Londres como parte de esa ambición de hibridar culturas de las que debe resultar una conciencia y razón promotora de un tiempo nuevo. ¿Cuál es la suma de una cultura sajona y otra mediterránea en términos arquitectónicos? ¿Y la de oriente y occidente? ¿Cómo promover estas nuevas ecuaciones espaciales?

La herramienta cibernética, que debe ser otra vez vencida como herramienta final, nos abre el camino de un mundo latouriano, que exige comprobarse y probarse en toda su apertura. La ciencia contemporánea ha abandonado cualquier proceso lineal, propio de aquella primera racionalidad, para discurrir su novedad en la aceptación como posible de lo que antes no lo era.

Mónica Ponce de León, directora del A. Alfred Taubman College of Architecture and Urban Planning, University of Michigan, escuela mejor valorada en 2011 en EE UU, nos dice de un horizonte cibernético todavía muy abierto y por definir. Un horizonte del que sí puede valorar su condición abierta y social, capaz de lograr una personalización masiva abierta a desconocidos caminos. Estas nuevas técnicas, suponen para la educación en arquitectura, como lo es ya el dibujo manual, nuevas capacidades al servicio del desarrollo y docencia de un necesario pensamiento crítico. Un pensamiento que siempre debe ser revisado si quiere lograrse como fruto de aquella nueva razón crítica.

Junto al necesario conocimiento de la modernidad, a la que siempre nos asomaremos con voluntad de

descubrimiento, parece necesaria y visible una nueva realidad de pensamiento que nos abra al proceso de una razón creativa de nuevas reglas, alumbradas por una ciencia que abandonó hace tiempo aquel proceso lineal del axioma para dar como posible lo cierto y lo incierto, lo humano y lo no-humano... La lectura de la arquitectura acontecida debe servir como argumento de una permanente apertura, que no quede anclada en aquella misma, sino en la posibilidad de su novedad.

Esta nueva era digital es extraordinariamente vasta y llena de posibilidades. Sin embargo, afirma el profesor Gómez Álvarez-Tostado de la Texas Tech University, ésta se maneja desde el punto de vista práctico, donde la investigación resulta ser el mero análisis de *software* y aplicaciones cibernéticas. En su opinión, autores como Karl Chü, Marcos Novak o Manuel de Landa deberían iniciar un necesarísimo discurso crítico, y las escuelas de vanguardia deberían ser centros de investigación sobre el tema, más que sobre la tecnología.

Y por último, quizá la pregunta más bella. ¿Cuál es la patria de esta nueva arquitectura? ¿Y sus nuevos habitantes? ¿Quién marca los límites geográficos de su nueva cultura? ¿Son físicos o cibernéticos? ¿Son permanentes o inestables? ¿Son comunes o diferenciados?

Brett Steele sueña su escuela de Londres como un monasterio, el más pequeño de todos los monasterios que han sucedido en la historia de las escuelas de arquitectura, que vinculados a un lugar único e irrepetible trazan un mundo propio con esas otras escuelas, de un mundo entero. Su horario docente, a hombros de un arquitecto-aviador, lo presenta el director de Architectural Association School of Architecture surcando el huso horario de ese mundo que toma como la próxima aula.

Frente a él, Wang Shu, director del Departamento de Arquitectura de la Academia China de Arte en Hangzhou, nos relata el solitario afán en medio del país mas grande del mundo de tres buenos arquitectos por mantener la raíz arquitectónica de un tiempo pasado que el presente se llevó. ¿Es posible un futuro sin pasado? Y tras él Nobuaki Furuya, profesor de Arquitectura de la Waseda

University, nos dice de una cultura japonesa construida sobre una permanente recepción cultural, que de forma evidente se ha acelerado vertiginosamente en la última década. Aceptada tal realidad, se pregunta Nobuaki cómo administrar tal transvase de información. La acción docente se construye sobre todo lo recibido, la estructura profesional y docente en cómo recibirlo. ¿Qué queda de lo propio, o lo propio resulta ser la suma de todo lo recibido? ¿Qué es más contemporáneo?

Neelkanth Chhaya, director de la Escuela de Arquitectura de la CEPT University de Ahmedabad, mostró con sabia voluntad que no todas las culturas son ya iguales en su profundidad, ni en su tiempo. Nos hizo ver en un viaje hacia oriente, que nuestro renovado pensamiento occidental, débil como el de Gianni Vattimo, contrasta con la profunda cultura hindú que alimenta la acción arquitectónica de su magnífica escuela. En una conversación muy personal, él mismo insistía en la necesidad de profundizar en la discusión identitaria de esas próximas escuelas. Qui-

zá faltaba todo por decir. Su deslumbrante discurso, sólo tenía un problema que me avergonzaba confesarle: no había en nuestras allanadas culturas occidentales... ¿Cómo recuperar aquella profundidad? ¿Es posible la vuelta?

Mark Wigley, director de la Columbia University de Nueva York, afirma que el mundo está cambiando a enorme velocidad, más rápido que las propias escuelas de arquitectura. Sin embargo, frente a estos vertiginosos cambios hay escuelas que dicen yo no quiero cambiar. Esas escuelas, afirma Wigley, están muertas. Quizá son dueñas de un gran pasado, pero ya no de nuestro futuro. Nos queda saber, pues, quién dará habitación a este nuevo mundo que ya ha llegado.

Las respuestas que aquí se relatan, pretenden tramposamente alumbrar nuevas y mejores preguntas. No parece pues un momento sólo de dar respuestas, sino de dar con las buenas preguntas —preguntas propias—, aquellas que nos permitan lograr ser una de esas buenas próximas escuelas, próximas arquitecturas.



# Currículos

**IÑAKI ALDAY SANZ** es socio junto con Margarita Jover de «aldajjover arquitectura y paisaje», despacho fundado en 1996 que aborda trabajos de arquitectura pública y de paisaje con un planteamiento común de aproximación específica y atenta al lugar. Entre otros, ha recibido el Premio FAD (2009), el Premio Europeo de espacio Público Urbano (2002) y el Premio García Mercadal (2001 y 2005), además de ser finalista de la Bienal de Arquitectura Española (2005 y 2009) o de la Bienal Iberoamericana de Arquitectura (2004). Ha sido profesor asociado de Proyectos Arquitectónicos en la ETSA del Vallès (UPC) entre 1996 y 2005, y mantiene actividad docente en varios máster y cursos de especialización en distintas universidades. Es autor de los libros *Aprendiendo de todas sus casas* (Ed. UPC), *ARQ CAT* (Ed. COAC) sobre la arquitectura catalana contemporánea y *El Parque del Agua* (ACTAR). Fundó y dirigió entre 2003 y 2005 la revista

*Z Arquitectura*. En mayo de 2011 Iñaki Alday ha sido nombrado Chair del Departamento de Arquitectura y Ellwood R. Quesada Professor of Architecture de la Universidad de Virginia (EEUU), con el rango de Full Professor with Tenure (Catedrático con plaza permanente).

**CARLOS ÁVILA CALZADA**, licenciado en Biología con la especialidad de Botánica por la Universidad Complutense de Madrid, obtuvo con posterioridad el Certificado de Estudios Superiores de Paisaje de la Escuela Nacional Superior de Paisaje de Versalles en Francia, cuyo proyecto fin de estudios fue dirigido por Gilles Clément. En su ámbito profesional ha trabajado en la Administración Municipal como responsable de Parques y Jardines, dedicándose también a la enseñanza en esta materia tanto en formación reglada como impartiendo numerosos cursos y conferencias a profesionales del ramo. Fue Presidente de la Asociación

Española de Paisajistas. Asimismo fue responsable del Área de Paisajismo de la Expo Internacional de Zaragoza 2008. Actualmente gestiona su propio despacho profesional, Carlos Ávila. Estudio de Paisajismo.

**IÑAKI BERGERA SERRANO**, arquitecto por la ETSAN en 1998. Becado por la Fundación La Caixa, en 2002 se graduó con Premio Extraordinario en el MDes de Harvard, al tiempo que obtenía el Título de Doctor con una tesis sobre el arquitecto Rafael Aburto, premiada y publicada en 2005 por la Fundación Caja de Arquitectos y por la que obtuvo el Premio de Cultura del COAVN en 2007. Ha sido Profesor de Proyectos en la ETSAN (1997-2006), en la ESAYA de Madrid (2007-2009), Profesor Visitante en la Architectural Association de Londres (2000), así como Crítico Invitado del Departamento de Planeamiento Urbano (2001) y Profesor Asistente del Departamento de Arquitectura (2002)

en el GSD de la Universidad de Harvard (2001-2002), impartiendo su docencia actualmente como Profesor Contratado Doctor de Proyectos Arquitectónicos en la Universidad de Zaragoza. Especializado en arquitectura española contemporánea, ha comisariado exposiciones, publicado artículos en revistas, catálogos y prensa, ha impartido seminarios y conferencias y leído ponencias en congresos nacionales e internacionales, participado igualmente en diversas investigaciones colectivas, entre las que destaca el proyecto europeo Docomomo de registro de la arquitectura española del siglo XX. Investigador del Grupo PUPC de la Universidad de Zaragoza, trabaja actualmente en proyectos vinculados al paisaje urbano y las relaciones entre arquitectura y fotografía. Su trabajo fotográfico relacionado igualmente con la arquitectura y el paisaje ha sido objeto de diversas exposiciones monográficas y colectivas y se publica habitualmente en las revistas especializadas. Su

trayectoria profesional con Iñigo Beguiristain ha recibido numerosos reconocimientos entre los que destaca el Premio Saloni (Premio en 2006 y Finalistas en 2009 y 2010), el Premio COAVN de Interiorismo (2010) y Finalista del Premio FAD (2010).

**PABLO DE LA CAL NICOLÁS**, arquitecto urbanista por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra (Premio Extraordinario Fin de Carrera, 1989) y Master de Diseño Urbano por la Universidad de Harvard (GSD 1992). Profesor Asociado de Urbanismo en la Escuela de Ingeniería y Arquitectura y Profesor del Taller de gestión urbanística en el Master de Urbanismo, de la Universidad de Zaragoza. Desde 1992 es Vocal de la Comisión de Urbanismo de la Demarcación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, y participa intensamente en debates urbanísticos como el soterramiento de las vías del AVE o la transformación de las riberas

del Ebro. Coordinador del libro «Ríos y Ciudades. Aportaciones para la recuperación de los ríos y riberas de Zaragoza», 2002. Durante 2004-2009 es Jefe del Área de Proyectos de la sociedad estatal Expoagua Zaragoza 2008 S.A. y dirige y coordina los concursos y proyectos de la Exposición Internacional ExpoZaragoza2008. Y en 2009-2010 es Jefe de Proyectos de la sociedad Expo Zaragoza Empresarial S.A., encargada de los trabajos de reconversión del recinto de la Exposición en un nuevo centro de trabajo, ocio y cultura. Desde 1989 es socio-fundador de CEROUNO ARQUITECTOS. Obtiene numerosos premios y reconocimientos en el campo de la edificación, como el Premio de Arquitectura García Mercadal 2008, por el Centro de Salud «Amparo Poch» en Zaragoza. Ha redactado numerosas directrices de ordenación territorial, planes generales (Ejea de los Caballeros, Tauste, Cadrete...), planes parciales (Arcosur, Aceralia...), planes especiales

de cascos históricos (Jaca, Canfranc...) o planes para la recuperación de núcleos deshabitados en el Pirineo, como Tiermas o Jánovas.

**CARMEN DíEZ MEDINA**, arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (1988). Estudios de Doctorado en Viena (1992-96), Technische Universität Wien (r.u.), Fakultät für Raumplanung und Architektur, con una tesis sobre Rafael Moneo (*Das Gefühl des Wissens als treibende Kraft in der Architektur von Rafael Moneo*, 1996). Arquitecto colaborador en los estudios de Peter Nigst y Hubmann&Vass en Viena (1998-94) y en el estudio de Rafael Moneo en Madrid (1996-2001). Desde el año 2000 es profesora de Historia de la Arquitectura en la Escuela Politécnica Superior de la Universidad CEU-San Pablo, donde ha sido Coordinadora Académica de Relaciones Internacionales de la EPS (2003-09) y Directora del Departamento de Teoría y Proyectos en la Arquitectura y el Urbanismo (2007-09). Miembro de diversos proyectos de investigación relacionados con la vivienda social y con la construcción de la ciudad liberal. Estancias investigadoras de un mes en la ETH Zürich, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Departement Architektur en relación con el proyecto de investigación «España en los CIAM» (2007) y en el Politécnico de Milán desarrollando el proyecto «La construcción de la ciudad liberal» (2009), ambas financiadas con una

beca de ayuda a la investigación de la Universidad CEU San Pablo. Ha participado en cursos de doctorado y seminarios internacionales en el Politécnico de Milán, en la Technische Universität Kaiserslautern, en la Seconda Università degli Studi di Napoli Luigi Vanvitelli y en la Technische Universität Karlsruhe.

**JOSÉ MARÍA EZQUIAGA DOMÍNGUEZ**, arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (1979) y licenciado en Sociología y Ciencias Políticas por la Universidad Complutense de Madrid (1981), doctor arquitecto y Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad Politécnica de Madrid (1990). Ha estado vinculado al proyecto de la ciudad y del territorio desde el inicio de su actividad profesional, desempeñando importantes responsabilidades urbanísticas en las administraciones local y regional de Madrid (1982-95). Desde 1996 dirige «Ezquiaga Arquitectura, Sociedad y Territorio» trabajando en las distintas escalas de acción urbanística, comprometido con los procesos de creación del paisaje contemporáneo y extendiendo su ámbito de actuación a la planificación y gestión urbanística: planeamiento municipal y gestión de operaciones urbanas complejas, planificación estratégica, ordenación del territorio, arquitectura y proyecto de espacios públicos. Incorpora la amplia experiencia profesional de sus socios fundadores, José M<sup>a</sup> Ezquiaga y Gemma Peribáñez Ayala. En los

últimos años ha centrado su interés en la investigación teórica e integración proyectual de las diversas escalas, geográficas y sociales, que conforman el territorio y la ciudad. Sus proyectos han sido un medio para la experimentación e investigación sobre el proceso de creación del paisaje contemporáneo. A lo largo de su ejercicio profesional, José María Ezquiaga ha sido distinguido con numerosos premios y reconocimientos, entre ellos el Premio Nacional de Urbanismo 2005 y el Premio Europeo Gubbio 2006.

**LUIS FRANCO LAHOZ**, arquitecto por la ETSAN (1977). Profesor asociado de proyectos de la EINA de la UNIZAR y de la especialidad de RRA de la ETSAN. Desde el año 1980 colabora profesionalmente con el arquitecto Mariano Pemán. Entre sus trabajos cabe destacar la intervención en el Palacio de la Aljafería (*Premio García Mercada 1988, Premio Aragón de Restauración 2000 y Diploma Europa Nostra 2001*), el Parque de las Delicias (1994), la restauración de la Seo de Zaragoza (*Premio Nacional de Restauración 1999, Premio Ricardo Magdalena 1999 y Diploma Europa Nostra 1999*), el edificio de Servicios de la Estación de Esquí de Panticosa (1999), un edificio de viviendas en el Polígono Universidad (*Premio García Mercadal 2000*) y otro en el barrio de Valdespartera (2008), la Escuela Universitaria de Estudios Empresariales con Basilio Tobías (*Trofeo Ricardo Magdalena 2003*), el Centro Socio Sanitario de Ejea de los Caballeros y



el Centro de Salud de Calanda (*Accésit Premio García Mercadal 2006 y 2007*), el Centro de Visitantes y la Comisaría de Policía de la Expo 2008, la restauración del Paraninfo de la Universidad de Zaragoza (*Finalista Premio Patrimonio Arquitectónico Español 2009, Accésit Premio García Mercadal y Ricardo Magdalena 2010*) y el Centro de Salud Parque Goya II (2010). En 2002 comenzó la intervención en el Monasterio de Sigena, que sigue abierta.

**CARLOS LABARTA AIZPÚN**, profesor titular de Proyectos Arquitectónicos, Escuela de Ingeniería y Arquitectura, Universidad de Zaragoza y Profesor Visitante en la de Navarra. Becado Fulbright y Master in Design Studies, GSD, Universidad de Harvard, 1990; Premio Extraordinario de Doctorado, 2000, en la ETSA de la Universidad de Navarra. Habilitación nacional para Profesor Titular, 2003. Profesor Titular de Proyectos en la ETSA de la Universidad de Valladolid, 2004-2009. En 2006 logra la Beca Eisenhower. Su labor investigadora, fundamentalmente sobre la arquitectura del siglo XX, ha sido difundida en revistas especializadas así como en diversos congresos internacionales. Miembro de diversos jurados de arquitectura locales y nacionales, elegido por los concursantes, así como del jurado del IV Premio Arqutesis, 2003. Obtiene el Premio de Urbanismo del Ayuntamiento de Madrid, 1991. La obra del estudio, publicada en diversos medios, ha sido premiada en sucesivas ediciones del

Premio García Mercadal del Colegio de Arquitectos de Aragón, desde 1993 hasta la actualidad. La actuación de viviendas en Santa Cruz de la Serós, Huesca, 1994-2007, fue seleccionada para la exposición *Habitar el Presente*, Galería de los Nuevos Ministerios, Madrid, 2007. Igualmente ha obtenido diversos Premios en concursos de proyectos como el Centro de Salud del Actur en Zaragoza, 2000 o el Tercer Premio del Concurso Internacional del Pabellón-Puente, Zaragoza, 2005.

**JAVIER MONCLÚS FRAGA**, arquitecto por la Universidad Politécnica de Cataluña (ETSAB) en 1977. Doctor Arquitecto por la misma universidad (1985), con una tesis sobre colonización agraria y ordenación del espacio rural (publicada en 1988, MOPU, Madrid). Participación en cursos de arquitectura, urbanismo, historia urbana, geografía, paisajismo y ordenación del territorio y miembro de grupos interdisciplinarios de estudios urbanos (Geocrítica, Planning History Group, International Planning Society, Planning Perspectives). Actividad docente como profesor en la Universidad Politécnica de Cataluña (1979-2005), con periodos de estancia en otras universidades como profesor visitante (Columbia University, 1988; University of Westminster, 2004) o como profesor invitado y conferenciante (Universidad Carlos III Madrid), Universidad del País Vasco, Universidad de Sevilla, Universidad de Valladolid, Universidad Centroamericana (El Salvador), Universidad Nacional del

Litoral (Argentina), Universidade Federal de Bahía (Brasil), University of Westminster (Londres), Oxford Brooks University (Oxford), Universitat Hamburg (Hamburgo), Academie van Bouwkunst (Ámsterdam), Politécnico di Torino (Turín), Facultad de Arquitectura en Universidad de la República (Uruguay). Cinco tesis doctorales dirigidas y otras en fase de elaboración. Actividad profesional como consultor desarrollada fundamentalmente en el campo del urbanismo, el paisajismo y los proyectos urbanos. Coordinador y coautor del Proyecto de riberas del Ebro (2001) y del Plan Director de la Exposición Internacional de Zaragoza de 2008 (2004). Jefe de área del Plan de Acompañamiento en Consorcio Zaragoza Expo 2008 (2005-2009). Investigación en diversas líneas: Teorías y formas de intervención urbanística; Nuevas periferias, vacíos urbanos y dispersión suburbana; Ecurbanismo; Anillos verdes y paisajes metropolitanos. Una docena de libros —entre los cuales *International Expos and Urbanism. The Expo Zaragoza 2008 Project* (Ashgate, Londres, 2009), *Culture, Urbanisme and Planning*, Ashgate (Londres, 2006, coed.), *La ciudad dispersa. Suburbanización y nuevas periferias* (CCCB, Barcelona, 1998, ed.), *Atlas histórico de ciudades europeas, vol. I, Península Ibérica, vol. II, Francia* (CCCB-Salvat-, Hachette, Barcelona 1994-96)— y más de un centenar de publicaciones en editoriales y revistas nacionales e internacionales

(Ashgate, Routledge, Salvat- Hachette, Shanghai STL, UPC, Planning Perspectives, Ciudad y Territorio, etc.). Catedrático de Urbanismo y Ordenación del Territorio en la Universidad de Zaragoza. Coordinador de la Titulación de Arquitectura en la Escuela de Ingeniería y Arquitectura. Universidad de Zaragoza (2009-2011)

**XAVIER MONTEYS**, arquitecto y profesor de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Arquitectura de Sant Cugat del Vallès. Catedrático de Proyectos por la *Universitat Politècnica de Catalunya*, y doctor por la misma universidad, habiendo realizado su tesis sobre *La gran máquina. La ciudad de Le Corbusier*, que fue publicada por Ediciones Serval en 1996. Otros de sus libros publicados son *Edificio Mitre* (Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1998), *Casa collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa* (Barcelona: Gustavo Gili, 2001), *Le Corbusier. Obras y proyectos* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), *J.F. Barba Corsini* (Barcelona: COAC, 2006), y *La Universitat Laboral de Tarragona. 1952-1956* (Tarragona: COAC de Tarragona, 2006). Ha publicado numerosos artículos en revistas de arquitectura *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, *ON*, *Diseño* y *Arquine*. Es colaborador asiduo de la sección «Quadern de cultura» del periódico *El País*.

**VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO**, doctor arquitecto y catedrático de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo de la

ETS Arquitectura de la Universidad de Sevilla. Ha desarrollado su labor docente en distintas universidades españolas e iberoamericanas. Está especializado en temas patrimoniales y urbanos de los siglos XVI y XVII, y en particular de la época contemporánea. Al margen de numerosas contribuciones en congresos, capítulos de libros y revistas especializadas, entre sus libros cabe destacar: *Pueblo de Esquivel, Sevilla, 1952-1955. Alejandro de la Sota* (Colegio Arquitectos, Almería, 2009, con Manuel Calzada), *Pueblos de Colonización durante el franquismo: la Arquitectura en la modernización del territorio rural* (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla, 2008, con Manuel Calzada), *Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea* (Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Sevilla, 2005), *Red and White. Dwellings for the Urban Landscape in Seville / Blanco y Rojo. Viviendas para el Nuevo Paisaje Urbano de Sevilla* (Untimely Books, Atenas, 2003)...

**JAVIER PÉREZ HERRERAS**, doctor arquitecto por la Universidad de Navarra en 1999. Su ejercicio profesional está basado en una insistente investigación sobre los nuevos conceptos de habitar y la inédita ciudad que ellos generan. De esta búsqueda nacen propuestas como las Viviendas para Profesores, la Casa Tapia o la Casa Paragüas. Entre sus otros proyectos, todos fruto de esa «otra» investigación que es el concurso, figuran el Parlamento de Navarra, la

Guardería de Gorraiz, la Biblioteca de Pamplona, el Centro Tecnológico para Ericsson España en Vizcaya o el Campus de la Universidad San Jorge. Con ellos ha representado a España en la 8ª Bienal de Arquitectura de Venecia y participado en el Jóvenes Arquitectos de España de la Fundación Camuñas de 2006 o en el Young Architects of Spain del Gobierno de España en 2008. En 2002 funda con Javier Quintana el espacio de investigación Taller Básico de Arquitectura y desde 2008 es asesor de la revista Arquitectura COAM. Ha sido profesor de la UPNA y de IE, además de invitado en diferentes cursos de otras escuelas y universidades. Es autor de «Cajas de Aire», un relato sobre la aventura moderna del habitar, y de «Ideo[lógica]», un cuaderno de ecuaciones entorno a las ideas y el significado de las palabras en arquitectura. Ha sido rector de la Universidad San Jorge, de la que recibió su Medalla de Oro en 2009.

**RICARDO SÁNCHEZ LAMPREAVE**, arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid (ETSAM) en 1983, y doctor arquitecto por la misma universidad (2007) con una tesis sobre la arquitectura madrileña de los años '50. Profesor titular del Área de Composición Arquitectónica de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza. Ha sido profesor de Historia del Diseño Gráfico en la Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Bellas Artes, 1987-1989) y de Proyectos Arquitectónicos

desde 1991 hasta 2009 en las Escuelas de Arquitectura de Madrid, de Alcalá de Henares y de la Facoltà di Architettura di Alghero en la Università di Sassari (Cerdeña). Fue pensionado en la Academia Española de Roma en 1990-1991, y director de la Fundación Miguel Fisac desde su constitución (2007-2009). Ha comisariado diferentes exposiciones (*El suelo en renuncio, Lápicos ratones brújulas, Círculos imperfectos, Las otras Grandes Vías*), y ha dirigido las revistas *BAU, Transfer y Formas*, habiendo pertenecido también a varios Consejos de Redacción. Publica habitualmente artículos y proyectos en medios especializados. Algunos de sus proyectos han obtenido diversos premios en concursos nacionales e internacionales, y alguna de sus obras distinciones y premios de la Comunidad, el Ayuntamiento y el Colegio de Arquitectos de Madrid. Edita la colección de libros de los

Premios Nacionales de Arquitectura del Ministerio de Vivienda (José Antonio Corrales, Miguel Fisac, Antonio Fernández-Alba...). También ha editado con su propia editorial libros de Pepa Cassinello, Fernando Espuelas, Ángel González García, Antonio Juárez, Juan José Lahuerta, Ángel Martínez García-Posada, Luis Martínez Santa-María, MGM Morales Giles Mariscal, Carles Muro, Alexander Ródchenko y Varvara Stepánova, Soto-Maroto, Federico Soriano...

**BASILIO TOBIÁS PINTRE**, arquitecto por la ETSAB en 1977. Ha sido profesor de Proyectos en la ETSAB, en la ESARQ y de PFC en la ETSAUN. Profesor de Urbanismo en la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de Zaragoza. Ha recibido el Premio García Mercadal por la Escuela de Ciencias de la Salud, el Pabellón Polideportivo y la Ampliación de la Facultad de Derecho

de la Universidad de Zaragoza y el Ricardo Magdalena por la Biblioteca de Economía, la Escuela de Empresariales o el Edificio de 112 viviendas Expo. El Hotel Ciudad de Zaragoza, la Biblioteca de Economía, el Pabellón de la Universidad de Castellón o el Edificio Expo han sido finalistas o seleccionados en diferentes ediciones de las Bienales de Arquitectura Española y en el Pabellón de España de la IX Bienal de Arquitectura de Venecia. Ganador en los concursos de la Escuela de Empresariales de Zaragoza, el Espacio Goya, el Pabellón Polideportivo de la Universidad de Castellón, la Rehabilitación y Ampliación del Teatro Fleta, el Departamento de Salud de Aragón, el Edificio Expo, la Torre de 30 plantas junto a la Estación de Delicias, el Edificio de 112 viviendas Expo, el Edificio del Laboratorio Subterráneo de Canfranc o el Edificio K de la UPC.



# Alumnos participantes

Andrea Ballestin Gracia  
Leticia Barbero Combalía  
Raúl Bielsa Pérez  
Ricardo Canals Lardiés  
Jesús Domínguez Velázquez  
Jorge Duarte Gállego  
Isabel Ezquerra Alcázar  
Alexandra Ezquerra Martínez  
Miguel Guerra Mirón  
Patricia Lucía Lacasta Susán  
Carlos Eduardo Marín Sánchez  
José Morales Martínez  
Sofía Moreno Carrión  
Jorge Navarro Roldán  
Adela Basilisa Pérez Crespo  
Jorge M Pérez Navaz  
Sara Peyrona Laredo  
Miguel Ángel Portolés Castañ  
Barbara Puebla Guedea  
Irene Ruiz Iranzo  
Álvaro Sánchez Ruiz  
Javier Tobías González  
Luis Tresaco Buesa



## Créditos

Este libro recoge las conferencias dictadas en el Curso de Verano de la Universidad de Zaragoza *Proyectos integrados de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje*, los días 28, 29 y 30 de junio de 2011 en su sede de Jaca.

**DIRECCIÓN** Javier Monclús

**EDICIÓN** Ricardo S. Lampreave

**TEXTOS** Iñaki Alday, Carlos Ávila, Iñaki Bergera, Pablo de la Cal, José María Ezquiaga, Carmen Díez Medina, Luis Franco, Carlos Labarta, Javier Monclús, Xavier Monteys, Víctor Pérez Escolano, Javier Pérez Herreras, Ricardo S. Lampreave y Basilio Tobías.

**AGRADECIMIENTOS** Sixto Marín, Basilio Tobías, Francisco Lacruz, dirección del Palacio de Congresos de Jaca, del Consorcio del Laboratorio Subterráneo de Canfranc, de Panticosa Resort y de los Cursos de Verano de la Universidad de Zaragoza.

**DISEÑO Y MAQUETACIÓN** Nicolás García Marque

**IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN** -----

**EDITA** Publicación nº 3.107

Institución Fernando el Católico  
Organismo Autónomo de la Excm. Diputación de Zaragoza  
Plaza de España 2  
5071 Zaragoza  
[www.ifc.dpz.es](http://www.ifc.dpz.es)

Se han utilizado las tipografías Chronicle, rediseñada por Colin Smith en 2008, y Whitney, un diseño de Tobias Frere-Jones (1996-2004) para el museo de Nueva York.

© de los textos y las fotografías, sus autores

© de la edición, Institución Fernando el Católico, 2011

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede reproducirse ni transmitirse por ningún medio, incluida la cubierta, sin la expresa autorización escrita de la editorial.

ISBN 978-84-9911-148-3

Depósito Legal Z-3625

Impreso en España









Iñaki Bergera	Nuevos paisajes, nuevas miradas
Ricardo S. Lampreave	Bodegones, alféizares, paisajes... Figuras distantes y próximas
Javier Monclús	Paradigmas urbanísticos y proyectos integrados. Entre el urbanismo arquitectónico y el eourbanismo paisajístico
Víctor Pérez Escolano	La arquitectura como integración
Carmen Díez Medina	La mirada oblicua. La arquitectura como hecho cultural
Basilio Tobías	La medida de la intervención
Carlos Labarta	Paisaje, memoria y proyecto moderno
Xavier Monteys	De la <i>casa collage</i> al proyecto collage
Pablo de la Cal	Hacer ciudad, hacer paisaje... Proyectos de transformación urbana y de intervención territorial
Luis Franco	Transversalidad y proyecto de intervención
Carlos Ávila	Proyectos de paisaje y medio ambiente urbano
José María Ezquiaga	La condición contemporánea del espacio urbano
Iñaki Alday	Catástrofe, infraestructura y economía. Reflexiones construidas en torno al proyecto urbano
Javier Pérez Herreras	Próximas escuelas: próximas arquitecturas