
Andrés Perea

Sobre las herramientas de exploración arquitectónica

Ginés Garrido

Sobre el problema de la vivienda

Antonio Cantero Vinuesa y Óscar Rueda

La oralidad como herramienta del proyecto arquitectónico

Santiago Cifuentes Barrio

El anuncio construido. La portada comercial como catalizador de la modernidad en la arquitectura madrileña (1921-1936)

Sálvora Feliz Ricoy

Vitalidad comunitaria en los Gardens of Stone de Liverpool

Mónica García Martínez

Arquitecturas sensibles al medio ambiente. Fernando Higueras y Antonio Miró

Pedro Mena Vega

En los límites de la abstracción formal. El paradigma de la plaza Nueva de Sevilla

Gonzalo Reyero Aldama

Glenn Murcutt vs Renzo Piano. Dos maneras de poner la sostenibilidad en el mapa

Ana Sabugo Sierra

El diseño ambiental a través del patrimonio intelectual. Las patentes de Walt Disney Imagineering

Rafael Serrano Sáseta

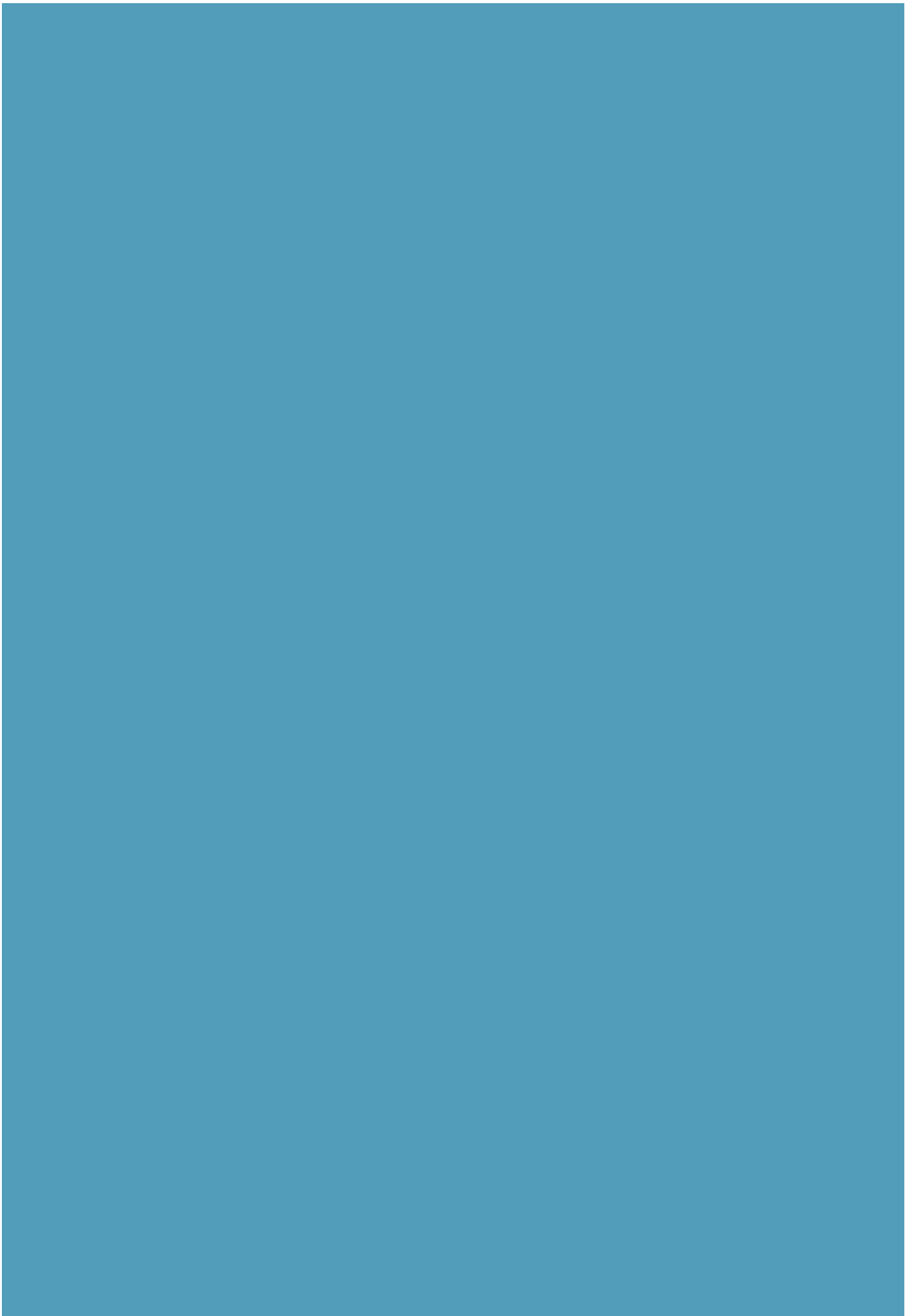
La muchedumbre y su arquitectura

Olivier Sterckx

Renace Atenas: La refundación neoclásica de Atenas como capital del nuevo Estado griego

Adrian Martínez Muñoz

El sueño de multiplicar la cota cero. Oportunidad o refugio



REIA

#18

REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

REIA #18

REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN
EN ARQUITECTURA

COMITÉ CIENTÍFICO / SCIENTIFIC COMMITTEE

Juan Navarro Baldeweg
Universidad Politécnica de Madrid

Juan José Lahuerta
Universidad Politécnica de Cataluña

José Manuel López Peláez
Universidad Politécnica de Madrid

Luis Martínez Santa-María
Universidad Politécnica de Madrid

José Morales
Universidad de Sevilla

Juan Calatrava
Universidad de Granada

Orsina Simona Pierini
Politecnico di Milano

José Luis Esteban Penelas
Universidad Europea de Madrid

Fernando Quesada
Universidad de Alcalá de Henares

Ángel Martínez García-Posada
Universidad de Sevilla

Marcos Cruz
The Bartlett School of Architecture. London

Ginés Garrido
Universidad Politécnica de Madrid

Milla Hernández Pezzi
Universidad Politécnica de Madrid

Ricardo Devesa
Universidad Politécnica de Cataluña / ACTAR

Eduardo Prieto
Universidad Politécnica de Madrid

Manuel de Prada
Universidad Politécnica de Madrid

Max Aguirre
Universidad de Chile

Miquel Adriá
Crítico e historiador de arquitectura. México

Ramón Araujo
Universidad Politécnica de Madrid

Consuelo Acha
Universidad Politécnica de Madrid

Javier Monclús
Universidad de Zaragoza

Santiago Huerta
Universidad Politécnica de Madrid

Javier Ruiz
Universidad Politécnica de Madrid

María José Pizarro
Universidad Politécnica de Madrid

Ángel Verdasco
Universidad de Alcalá de Henares

Oscar Rueda
Universidad Politécnica de Madrid

David Casino
Universidad Politécnica de Madrid

EDITORES / EDITORIAL TEAM

Beatriz Inglés
Álvaro Gamés
Felipe Asenjo

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Eva María Icarán
Vicerrectora de Investigación. UEM

Alberto Sols
Director de la Escuela Arquitectura, Ingeniería y Diseño. UEM

Adolfo Jordán
Director del Departamento de Arquitectura, Diseño y Civil. Escuela Arquitectura, Ingeniería y Diseño. UEM

Susana Moreno
Departamento de Arquitectura, Diseño y Civil. Escuela Arquitectura, Ingeniería y Diseño. UEM

José Luis Esteban Penelas
Departamento de Arquitectura, Diseño y Civil. Escuela Arquitectura, Ingeniería y Diseño. UEM

Miguel Lasso de la Vega
Departamento de Arquitectura, Diseño y Civil. Escuela Arquitectura, Ingeniería y Diseño. UEM

Beatriz Inglés
Editor de REIA

Álvaro Galmés
Editor de REIA

Felipe Asenjo
Editor de REIA

REIA es una revista de investigación indexada en AVERY INDEX, LATINDEX, DIALNET y DICE/
REIA is a research journal which is indexed by the AVERY INDEX, LATINDEX, DIALNET and DICE

DISEÑO GRÁFICO / GRAPHIC DESIGN
gráfica futura

CONTINUIDAD DIGITAL / DIGITAL CONTINUITY
Alberto González Espinosa

PUBLICACIÓN SEMESTRAL / SIX-MONTHLY PUBLICATION
ISSN: 2340-9851

DIRECCIÓN / ADDRESS
Universidad Europea de Madrid
Campus Villaviciosa de Odón
C/ Tajo, s/n. Urb. El Bosque 28670
Villaviciosa de Odón. Madrid
reia@reia.es | <http://reia.es>

DERECHOS RESERVADOS

Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos, siempre y cuando se cite su procedencia.
© de la edición: REIA. Universidad Europea de Madrid
© de los textos: sus autores
© de las imágenes: sus autores

La revista REIA se acoge al sistema Creative Commons por la que el autor permite el uso del artículo en la propia revista y en cualquier repositorio vinculado a ésta por tiempo ilimitado sin generar compensación económica alguna. No se permite el uso comercial de la obra original ni de las posibles derivadas.



Reconocimiento — NoComercial — CompartirIgual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con licencia igual a la que regula la obra original.

MANUAL DE PUBLICACIÓN PARA LOS AUTORES

ENVÍO Y RECEPCIÓN

Los artículos que opten a la publicación deben enviarse a la dirección de correo: reia@reia.es

Se deben adjuntar dos archivos en formato Word:

– Una página previa que contenga el título / nombre / filiación / correo electrónico y teléfono de contacto del autor/es, en la que se marcará en orden de autoría.

Se nombrará: Título o comienzo del título (hasta 4 palabras)_Apellido autor_REIA_Fecha de envío.

– El artículo con imágenes montadas, sin la página previa. De manera que en la primera página aparezca el título sin autor encabezando el artículo. Por lo demás el artículo deberá ajustarse a las normas y criterios de publicación fijados por REIA.

Se nombrará: Título o comienzo del título (hasta 4 palabras)_Artículo_REIA_Fecha de envío.

De cada envío se dará acuse de recibo y un número de recepción en base al orden de llegada al buzón de correo electrónico de la revista.

La revista no mantendrá con los autores correspondencia más allá de las comunicaciones necesarias en el proceso.

Una vez evaluado un artículo, los editores trasladarán inmediatamente al autor o autores el informe.

Si este es publicable con cambios, se fijará un plazo para la recepción del artículo modificado. Si el envío de la modificación sobrepasa esta fecha, la revista entiende que hay una renuncia a la publicación y excluirá el artículo del proceso de publicación para el número en curso.

Cada artículo que necesite mejora sólo será susceptible de un envío alternativo.

Se someterá al autor o autores el resultado de la maquetación de cada uno de los artículos seleccionados para su visto bueno, tras detectar posibles errores. No es objeto de esta supervisión última el resultado formal de la maquetación.

CRITERIOS DE PUBLICACIÓN

Los textos deberán ser originales y no deben haber sido publicados previamente.

Sólo se publicará un artículo por autor. Si se envían varios artículos firmados por un mismo autor para publicar en un número de la revista, uno de ellos pasará a publicarse en números posteriores, siempre que en ambos casos la revisión sea positiva.

Estarán escritos en español o inglés y se acompañarán de un resumen en inglés y español de no más de 200 palabras. A continuación del resumen se incluirán las palabras clave (hasta seis) representativas del contenido del artículo.

Los artículos a publicar deberán haber superado positivamente una revisión ciega por pares elegidos entre los componentes del Comité Científico. Para pasar al proceso de revisión el trabajo debe haber sido enviado en el plazo fijado y debe cumplir los requisitos de extensión y formato que se marcan.

El juicio positivo o negativo de cada evaluador debe acompañarse de una justificación. En este informe dictaminará si el artículo está en una de las siguientes situaciones:

- Publicable
- Publicable con cambios
- No publicable

En el segundo de los supuestos se incluirán las posibles mejoras que debería introducir el autor en una segunda opción.

El evaluador designado tiene un plazo máximo de 20 días naturales desde la fecha de envío.

Los informes de evaluación deben tener la extensión suficiente para que se entienda con precisión y claridad tanto el juicio general como las observaciones particulares sobre el artículo en cuestión.

En los informes de evaluación no debe aparecer firma ni marca alguna que pueda identificar al evaluador.

Si las modificaciones que se solicita introducir en un artículo son sustanciales, éste pueden ser remitido de nuevo al evaluador.

Los autores proporcionarán las imágenes en formato digital con calidad suficiente (mínimo 300 dpi) para acompañar el texto del artículo maquetado, asimismo facilitarán la procedencia de dichas imágenes.

La composición final de texto e imágenes será exclusiva competencia de los responsables editoriales de la revista, que ajustarán la forma final a los criterios de estilo de la misma.

En ningún caso, la revista modificará el texto enviado y aprobado.

La autoría se respetará escrupulosamente, no pudiendo utilizarse el material enviado más que para la publicación en la revista. Cualquier otro uso que no sea éste deberá contar con la autorización expresa del autor.

Los autores podrán incluir una dirección informática que se publicará con el artículo en el caso de que deseen establecer comunicación con los lectores. Ésta se marcará con un asterisco en la página previa.

Lo expresado en los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores, la dirección de la revista no los comparte por el simple hecho de su publicación.

MANUAL DE ESTILO

EXTENSIÓN MÁXIMA: 5000 palabras / Extensión mínima 2000 palabras. En ambos casos no se incluye en el cómputo la bibliografía ni las notas.

FORMATO: Word / Tipo Calibri 12. Espaciado: 1,5.

DATOS DEL AUTOR: Nombre y Apellidos / Dirección de correo electrónico / Universidad o entidad a la que pertenece el autor. Solamente a incluir en la página previa.

TÍTULO Y RESUMEN: En español e inglés. Máximo 200 palabras.

IMÁGENES: Escaneadas en jpg con calidad suficiente, mínimo 300 dpi.

SISTEMA DE CITACIÓN: ISO 690.

Los originales deben ser remitidos a la siguiente dirección: reia@reia.es

FUNCIONAMIENTO INTERNO

La solicitud de colaboraciones (call for papers) estará abierta durante un tiempo suficiente (unos dos meses para cada número).

Una vez cerrada la convocatoria, se remitirá cada artículo recibido que cumpla los requerimientos formales al revisor designado. La designación de los revisores se hará por el Comité de Redacción en función del tema tratado y será secreta.

Se garantiza el doble anonimato: tanto de los autores para los revisores como de los revisores para los autores.

Los revisores tendrán un plazo fijado de 20 días naturales por los editores para realizar su valoración e informe desde la fecha de remisión de los artículos.

El autor dispondrá de 15 días naturales desde la comunicación del informe de los evaluadores para enviar el artículo mejorado, si el informe emitido va en este sentido.

Los informes de evaluación tendrán una argumentación justificativa clara y precisa.

Toda la comunicación, tanto con los articulistas como con los evaluadores, se realizará a través de un interlocutor único del equipo editor manteniendo el anonimato tanto para el autor como para el revisor en cada caso.

Las comunicaciones se realizarán a través de la cuenta de correo electrónico habilitada al efecto: reia@reia.es

El número de artículos filiados por autores con vinculación a la Universidad Europea nunca será superior al 30% de los publicados en cada número.

ÍNDICE

-
- 9 Andrés Perea
Sobre las herramientas de exploración arquitectónica
- 17 Ginés Garrido
Sobre el problema de la vivienda
-
- 25 Antonio Cantero Vinuesa y Óscar Rueda
La oralidad como herramienta del proyecto arquitectónico
- 41 Santiago Cifuentes Barrio
El anuncio construido. La portada comercial como catalizador de la modernidad en la arquitectura madrileña (1921-1936)
- 65 Sálvora Feliz Ricoy
Vitalidad comunitaria en los Gardens of Stone de Liverpool
- 83 Mónica García Martínez
Arquitecturas sensibles al medio ambiente. Fernando Higueras y Antonio Miró
- 101 Pedro Mena Vega
En los límites de la abstracción formal. El paradigma de la plaza Nueva de Sevilla
- 121 Gonzalo Reyero Aldama
Glenn Murcutt vs Renzo Piano. Dos maneras de poner la sostenibilidad en el mapa
- 147 Ana Sabugo Sierra
El diseño ambiental a través del patrimonio intelectual. Las patentes de Walt Disney Imagineering
- 163 Rafael Serrano Sáseta
La muchedumbre y su arquitectura
- 183 Olivier Sterckx
Renace Atenas: La refundación neoclásica de Atenas como capital del nuevo Estado griego
- 207 Adrian Martínez Muñoz
El sueño de multiplicar la cota cero. Oportunidad o refugio
-



REIA #18/2021
226 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

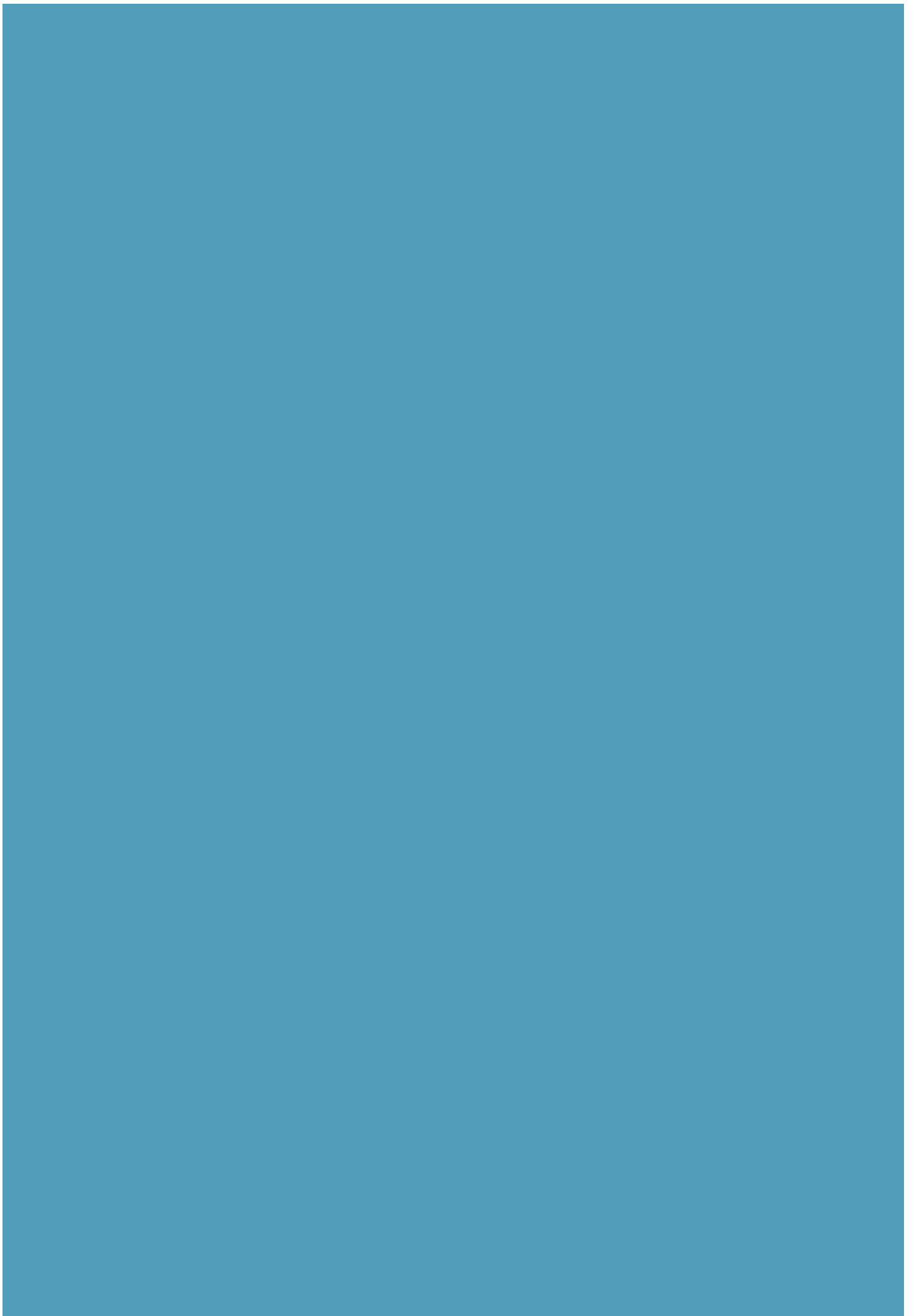
Andrés Perea

Universidad Europea de Madrid / Profesor de Proyectos Arquitectónicos

Sobre las herramientas de exploración arquitectónica

* Artículo por invitación

Fecha de aceptación: 24/05/2021



La expresión gráfica como lenguaje

La expresión gráfica en este texto se refiere de un modo amplio a la elaboración de trazas, signos, organización de materia (apilado, modelado, vaciado, etc.) o transformaciones de un soporte material, que de modo efímero o permanente constata diferencias sobre el medio material.

Nos referiremos a la expresión gráfica como dibujo que, en nuestro trabajo, si bien es una parte de la expresión gráfica, por su relevancia es la acepción de referencia.

El dibujo puede considerarse un lenguaje abierto y posibilista. Tiene la capacidad de comunicación del lenguaje verbal. Tiene limitaciones para la transmisión de conceptos abstractos o no contingentes pero ofrece la utilidad de su eficacia para los fines de comunicación que nos interesan, lo que se logra inmediatamente sin intermediación de las estructuras gramaticales o semánticas que son precisas en el lenguaje verbal.

El dibujo como ceremonia

Interesa el modo en que Hausser contempla al cazador paleolítico celebrando ceremonias alrededor del dibujo. Ceremonias a través de las que invoca a las fuerzas del cosmos para que le sean propicias y lo opone al habitante sedentario del Neolítico, para el que las expresiones gráficas contienen todo un programa simbólico en el que se explica el orden cosmológico (y social) que regula inexorablemente el universo.

El dibujo—magia del cazador y nómada es preciso y diestro y lo es, para capturar con eficacia el espíritu de la caza. Nos han llegado pinturas Cluniacenses de estas prácticas pero sin duda esta cultura chamánica que subyace, tuvo expresión en la cotidianidad de todas las formas imaginables sobre el espacio vital y sobre el entorno personal o familiar de la existencia (curación, ceremonias fúnebres, fertilidad, etc.) o sobre el propio cuerpo.

El dibujo—moral significa la representación intermedia del orden social y natural, adquirido en la vida sedentaria, en la que las formas sociales han sido transformadas. La sociedad ya es patrilineal; propiedad de la tierra, ciclos de abundancia y escasez, acumulación de reservas, de riquezas, poder hereditario, la religión como explicación del sentido de la existencia dentro del orden cósmico etc. Las ceremonias religiosas tienen una condición “gramatical”, cronológica, lineal y programadas, que poco tiene ya que ver con el carácter local, inmediato, casual y de celebración de las ceremonias mágicas.

El dibujo en su acepción antropológica

Para Hall el dibujo sería un lenguaje que precisa solo una extensión de primera generación. Esa extensión de primera generación sería una vara, piedras para tiznar, carbón, etc.

En la medida que el lenguaje se hace más complejo conquista cualidades en la comunicación (precisión, registro, interacción, etc.) y exige extensiones de generaciones superiores. Según este antropólogo en cada incremento de estos niveles de complejidad y eficacia el ser humano, efectivamente, aclara esos niveles, pero es al precio de la pérdida de grados de libertad irrecuperables (en lo que se entiende una cierta nostalgia). Hall lo explica muy didácticamente en el tránsito de la herramienta, extensión de primeras generaciones del Homo Faber a la máquina, extensión de generaciones superiores, del mismo ser productor. Y las limitaciones no solo se refieren a la libertad de uso de cada extensión, limitada en la máquina por su propia condición de uso especializado, sino, y esto es importante, por cuanto distancia al productor del producto final, situación en la que el producto final como tal llega a ser ininteligible para aquel.

El dibujo y su capacidad de expresión creativa

El dibujo como lenguaje eficaz precisa de una cierta destreza, y es también referente para los tipos de comunicabilidad a los que este lenguaje sirven y de los que hablaré más adelante.

La extensión a utilizar (herramienta, instrumento, máquina) conlleva sus condiciones de aplicación. Me interesa fijarme en la extensión de primera generación, de la que el dibujo a mano alzada es su expresión más directa. La destreza en la utilización del dibujo a mano alzada no ha de conducir a una exhibición virtuosista de la herramienta que habitualmente pervierte los fines que interesan en este caso. La destreza del dibujo a mano alzada debe ser tal que permita actos reflejos de expresión gráfica, para facilitar el flujo de la etapa preconscious del ser racional - creador (donde, según Freud, habita la creatividad) hacia su registro. Es un acto esencialmente ilógico pero de alta intensidad emocional, cultural e investigativa. Este dibujo sería el vehículo fundamental y muy eficaz para el lenguaje que comunica al creador con su trabajo. Tiene una fuerte componente mágica en la medida que antes de explicar nada (en ese instante) invoca la fuerza o los condicionantes de la respuesta, en la que el propio creador es parte importante. Es un dibujo inescrutable y de difícil (a veces imposible) categorización intelectual o lógica, pero habitualmente en su capacidad sintética (fruto de la eficacia de la destreza) contiene una alta densidad de información.

Esta comunicación, creador - respuesta - creador, es instantánea; de tal velocidad que se pierde la noción de secuencia e incluso de dirección, apareciendo en múltiples ocasiones el registro gráfico como desencadenante del proceso. Su habitabilidad en la etapa preconsciente hace innecesaria la vigilia, y probablemente obstrusivos los métodos de acercamiento lógicos, incrementando información para concluir en lugar y tiempo la decisión a tomar.

La virtud esencial de este dibujo a mano alzada es la cualidad de un lenguaje de comunicación interna, y en la medida que es así llega a ser algo críptico y externamente ininteligible, hasta tal grado que el propio autor debe estar atento para reconocer lo que este proceso ha registrado y su utilidad.

Lo hasta aquí dicho es obviamente válido para diseñadores, escultores, artistas plásticos, arquitectos, etc. La especificidad de cada disciplina incrementa la complejidad del sistema e incorpora la intermediación de algo así como una gramática interna que especializa el dibujo como lenguaje. Para el caso de la arquitectura, la anticipación tridimensional, la información tectónica y otros atributos de la misma (como los códigos de representación) tienen presencia en el lenguaje, aparezcan o no en esas primeras ceremonias de exploración - invención - constatación.

El dibujo como lenguaje de comunicación externa

Me refiero a la capacidad y utilidad del dibujo para la transmisión de información entre el creador y el entorno. Es interesante señalar que este lenguaje ya responde a convenciones gramaticales que deben ser conocidas, en mayor o menor grado, para hacer eficaz la comunicación e interacción. Un dibujo elaborado para una comunicación “inter pares” apenas precisa de un orden de relación, referentes dimensionales y del uso instrumental que “evoque” (este concepto es para mí importante) contenido y continente propositivo del modo más inmediato y esencial posible. Esta especie de lenguaje es eficaz para el inicio de un proceso interactivo multidisciplinar entre colegas, colaboradores y algunos agentes cualificados de la producción arquitectónica.

Serán precisas otras convenciones gráficas para la comunicación a sectores del entorno social propias ya de los estereotipos culturales y técnicos de cada colectivo y cada época. Por ejemplo, las presentaciones a concursos o ante representantes políticos pervierte la naturalidad e inmediatez del proceso hasta aquí descrito, de modo que las propias reglas del lenguaje, su gramática y léxico cobran protagonismo sobre aquel estado críptico - esencial de la etapa exploratoria y altera las jerarquías de modo que el continente puede llegar a sobrepasar (y silenciar) la entidad del contenido sin garantía de eficacia en la comunicación de la producción creativa.

Una de estas perversiones habituales es entresacar capas de información banal para constituir un documento legal del proceso, documento en el que lo creativo no sólo es irrelevante sino que frecuentemente tiene que velarse en función de la prioridad de una información en la que el trabajo arquitectónico es esencialmente un valor de cambio.

Volviendo al lenguaje gráfico del dibujo y su utilidad creativa, un gradiente de complejidad incrementada es aquella en la que el proceso productivo y la activa interacción disciplinar y social precisan de información fehaciente, parametrizable y medible. En este territorio el dibujo incrementa sus convenciones y condiciones de gramática y léxico, tanto cuantitativa como cualitativamente, y exige un alto grado de expertización para su manejo eficaz. Este dibujo o lenguaje es ya altamente cualificado y técnico, capaz de interaccionarse con el entorno productivo, social, industrial y cultural. La metodología aquí es lógico - secuencial por procesos interactivos de prueba y error hasta el estado de precisión suficiente. El carácter de extensión del lenguaje (herramienta) da paso a otras generaciones de extensión en función de las menores necesidades de libertad ante los requerimientos de exactitud, inteligibilidad e interacción y registro. Las nuevas tecnologías informáticas habilitan las “máquinas” precisas para ello. Este lenguaje es esencialmente acumulativo y especialmente acrítico respecto de la información. Los aspectos evocadores de aquellos registros si perviven están sumergidos o amainados en la eficiencia tecnológica de comunicación.

Otra especie particular del dibujo, como lenguaje de comunicación externa, es la que se refiere al sector de la producción que construye el proyecto arquitectónico.

Es un lenguaje de alta comunicabilidad sectorial, al costo de su baja intensidad holística, que se genera simplificando extremadamente las convenciones de gramática y léxico para congelar la información del proceso ya concluido en una cierta “foto finish” muy depurada, de fuertes contrastes a efectos de su aplicación inmediata y puesta en obra.

Aquí la información ha sido ya desmembrada en numerosas capas diferentes, generadas y administradas según las metodologías de la construcción. El carácter relacional del lenguaje no sólo no es relevante sino que perturba la eficacia informativa de la capa y se retira de la información y con ello, obviamente, se retiran aquellos aspectos de evocación propositiva que permanecen en la medida en que han sustanciado el contenido de la información de estas capas (compresión dimensional de partes, o del conjunto, texturas, carácter tectónico del proyecto, etc.). Es preciso contar, tanto para el nivel anterior como para este, de una infraestructura tecnológica y de las máquinas eficientes que habiliten los procesos de producción de información que sean cada día más precisos y exigentes.

La máquina como vehículo de los deseos

La informática y el desarrollo exponencial de Hardware y Software ha abierto modos de exploración de espacio en todos sus atributos y condiciones, generando nuevas formas de mirar y desear la realidad y produciendo lenguajes de complejidad y expertización avanzados, en lo que es el inicio de una nueva cultura del ser humano ya identificada como Telépolis o El Tercer Entorno (J. Echevarría).

Antropológicamente significaría que esta extensión, por ejemplo, de cuarta generación sublima la capacidad de relación con el ser humano con la realidad, de modo análogo a como la aviación liberó al hombre de la gravedad y de su vinculación inexorable a la superficie de la tierra.

Las servidumbres de la cultura que el desarrollo de la máquina y el lenguaje informático conllevan, el alto costo energético (en términos absolutos y relativos) y gramáticas esclavizantes, son asumidos, sin embargo, en función de las prestaciones de respuesta en la anticipación del espacio explorado a requerimientos cada día más ambiciosos.

La geometría ha sido reinventada traspasando los paradigmas clásicos con aplicaciones impensables que constituyen ilimitados enunciados, procesos técnicos y científicos, ayer en el plano de lo especulativo y hoy aplicables en la práctica cotidiana.

La realidad es traspasada por el mundo de los deseos en una cultura de lo onírico, para la que ni las servidumbres de la materia parece poner límites.

El uso de esta cultura no está exenta de los riesgos de perversión que toda acción humana conlleva. Los implícitos en el “engolamiento” del lenguaje y su virtuoso manejo y los derivados de las condiciones políticas, económicas y sociales de las relaciones de mercado.

Las capacidades especulativas y productivas del lenguaje y máquinas además oferta nuevos “roles” para el arquitecto, aquellos que trascienden la producción convencional en territorios que van desde la anticipación en espacios y formas de producción hasta la construcción del propio territorio de Hardware y el Software y sus interfaces, gramática y léxico. Este elenco de nuevas formas de producción arquitectónica que la informática ha abierto, y su ya importante desarrollo del repertorio productivo, definen un laboratorio de investigación febril y fascinantes hallazgos, hoy materia esencial de las pedagogías gráficas de los Centros de Formación en la Arquitectura.

He aquí no sólo un futuro inexorable e impredecible sino un presente fascinante.



REIA #18/2021
226 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

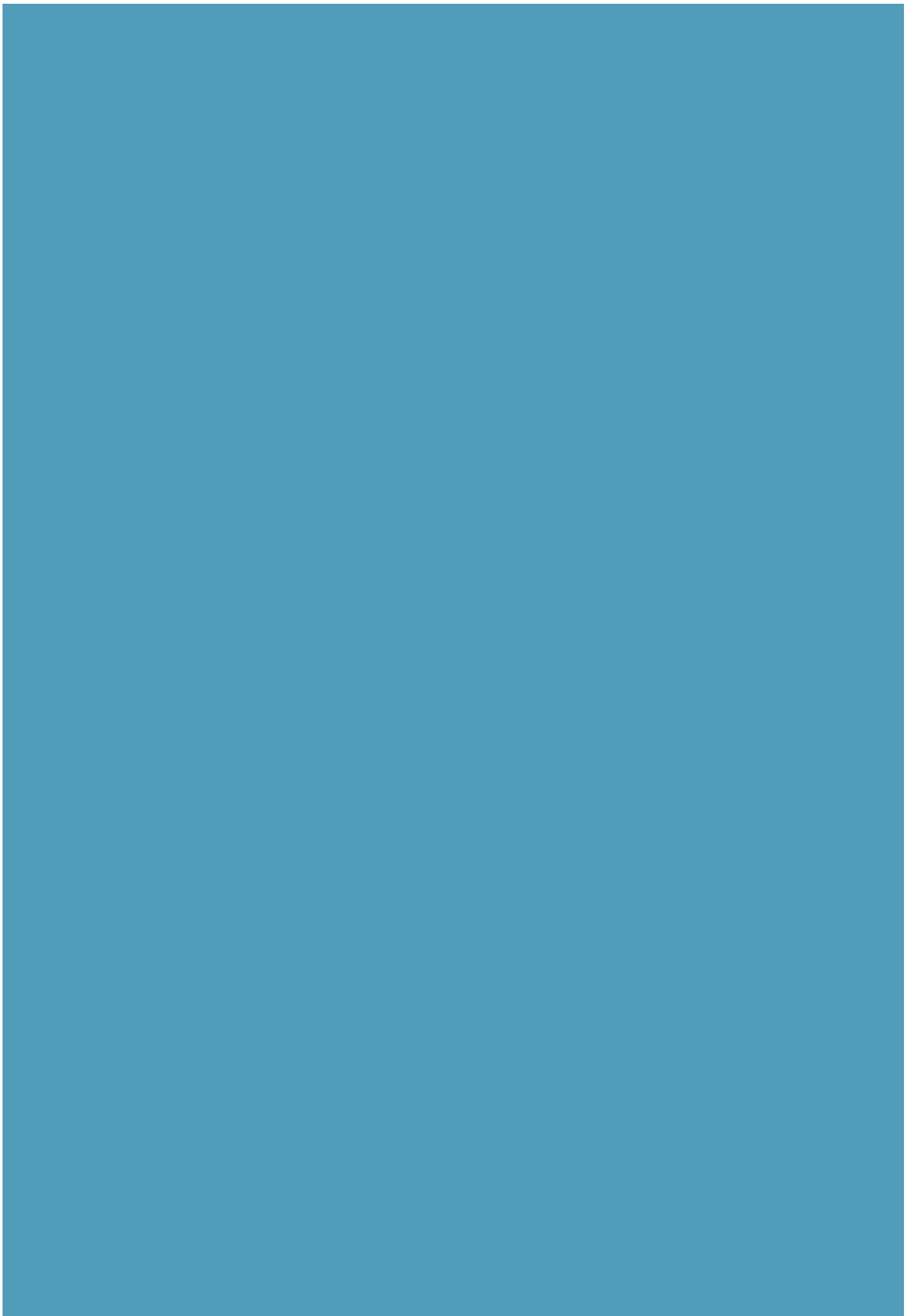
Ginés Garrido

Universidad Politécnica de Madrid / Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos

Sobre el problema de la vivienda. 99 años de historia de la vivienda social en Suecia / *On the Housing Question. 99 Years of Social Housing in Sweden*

* Artículo por invitación

Fecha de aceptación: 24/05/2021



Ginés Garrido

Sobre el problema de la vivienda. 99 años de historia de la vivienda social en Suecia / On the Housing Question. 99 Years of Social Housing in Sweden

El arquitecto español Daniel Movilla ha publicado un magnífico libro sobre la historia de la vivienda social en Suecia desde principio del siglo pasado, que formó parte de la exposición *Bo. Nu. Då: Bostadsfrågor och svar under 99 år* —*Housing. Now. Then: 99 Years of Housing. Issues and Responses*— celebrada en el Swedish Centre for Architecture and Design de Estocolmo entre abril del 2016 y enero del 2017. En el texto principal del libro —“*Constructing Folkhemmet: A Critical History*”—, Movilla presenta con claridad la secuencia de proyectos políticos, sociales, jurídicos, urbanos y arquitectónicos que dibujan bien cómo el país nórdico se ha enfrentado durante el último siglo “al problema de la vivienda”. Lo hace con inteligencia, anudando las circunstancias políticas y sociales con las arquitectónicas que permitieron la construcción de un conjunto muy valioso e innovador, —y poco conocido fuera de Suecia—, de experimentos arquitectónicos sobre la vivienda social, de políticas de vivienda, de investigaciones sobre el espacio doméstico y modelos urbanos y residenciales complejos. El relato cronológico escrito por Movilla describe un *loop* paradójico y crítico que revela la complejidad del “problema de la vivienda”. En él quedan entrelazados entre otros asuntos, la construcción social y el desarrollo urbano con el mercado inmobiliario y sus consecuencias, los valores y las deficiencias del carácter repetitivo de algunas soluciones, la velocidad de la respuesta ante la necesidad de lo urgente y la conveniencia de los ritmos más pausados de la ciudad y el territorio, el modelo político social y la realidad de la gestión administrativa y económica. En este *loop* de cien años, Suecia ha pasado de ser uno de los países de Europa con una carencia mayor de vivienda en 1917 —cuando su Parlamento Nacional votó la Ley del Incremento de las Rentas para proteger a los inquilinos de ingresos más bajos— a la necesidad urgente de construir, en 2016, 700.000 viviendas, tras la liberalización de la promoción de viviendas sociales, demostrando con ello que “el problema de la vivienda” sigue siendo, quizá, ahora tan crítico como 99 años atrás.

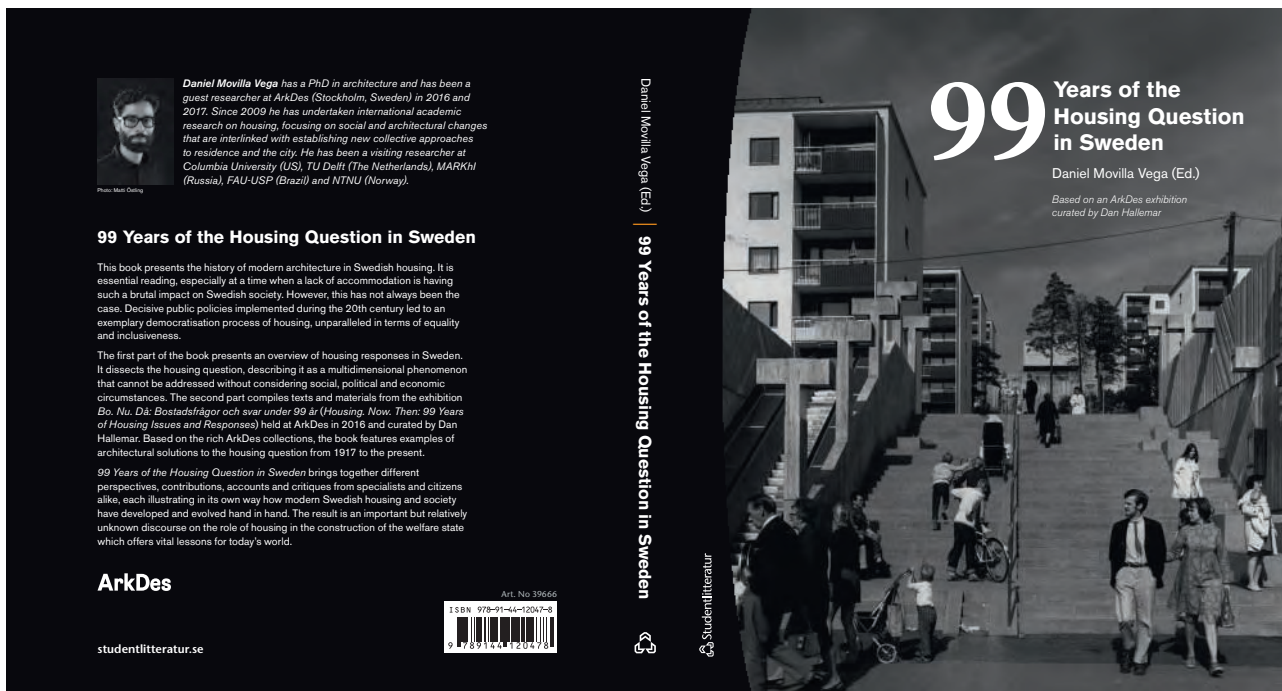


Fig. 01. Portada del libro *99 Years of the Housing Question in Sweden*. Daniel Movilla (Ed.). Lund: Studentlitteratur, 2017

En estos años se construyeron en el país nórdico ejemplos muy notables de vivienda social, en general, además, bien gestionados por la administración pública, que facilitaron el progreso social del país. Ya en los años 20 el partido social-demócrata planteó la idea del *folkhemmet*, —el hogar del pueblo— con la que el país entero se concebía como una gran familia igualitaria y la vivienda uno de los elementos fundamentales para su construcción. A finales de los años 30 se edificaron algunos ejemplos magníficos de *kollektivhus*, que combinan programas sociales con la vivienda como ya se había hecho en otros lugares de Europa. Tras la segunda guerra mundial, se desarrollaron nuevas áreas urbanas, como Vällingby o Årsta, que además de las cuestiones relacionadas con la vivienda, aspiraban a construir conjuntos urbanos más equilibrados. Se puso en marcha en la década de los 60 el proyecto *Miljonprogrammet* —“El programa del Millón”—, que permitió terminar 100.000 viviendas anuales durante 10 años consecutivos. Sufrió las políticas neoliberales de los 90 y la *commodification* de la vivienda ya que como en otros países, los suecos también confiaron en el mercado para resolver el “problema de la vivienda” tras la profunda crisis económica y social que sufrió el país en la década anterior, consecuencia, en parte, de los enormes recursos financieros que consumía su abultado sector público. Y ya en este siglo, se han desarrollado nuevos modelos de “co-habitación” y de vivienda “colaborativa” que revelan la capacidad de innovación y la ausencia de prejuicios del país nórdico para proponer nuevas soluciones de alojamiento.

La publicación revela la formidable determinación y voluntad política sueca de equipar a todos sus ciudadanos de una vivienda digna, asumiendo esta tarea como una obligación ineludible del estado, muy consciente de la enorme importancia de la vivienda para la construcción del estado del bienestar. Pero este no es solo un libro de arquitectura. No es un relato convencional, ordenado con una sucesión de proyectos o, al menos, no exclusivamente, y esto lo hace especialmente rico. En

Fig. 02. Ilustración del interior del libro:
Petersens 1955, Vällingby children.



una homotecia bien trazada entre el libro y la realidad del “problema de la vivienda” en Suecia, la secuencia de textos y de proyectos del libro desglosa el progreso social, técnico y económico, las demandas de la población y de sus minorías, y sus necesidades específicas, o las nuevas estructuras familiares, como alimento fundamental de los experimentos urbanos que permitirían dotar a todos los suecos de una casa para vivir una *god bostad* —una buena vida—.

El libro contiene un material original e inédito de algunos de los proyectos más importantes de vivienda social construidos en Suecia. Los proyectos están agrupados —junto con estudios más específicos y algunas entrevistas— en torno a un conjunto algo heterogéneo de temas, pero que ayudan a construir la mirada polifacética que es imprescindible para entender la vivienda social. Las entrevistas que se intercalan con los proyectos de arquitectura, tratan de dar respuesta a algunas preguntas especialmente pertinentes y a veces incómodas sobre la inmigración, sobre la vivienda como producto mercantil, sobre el volumen de viviendas, sobre las necesidades para los próximos años o sobre el desmontaje de ciertos mitos, que permiten situar el “problema de la vivienda” en el momento actual, con una visión directa y poliédrica, y en gran medida proveniente de la sociedad civil. Esto es, sin duda, lo mejor del libro.

The Spanish architect Daniel Movilla has written a splendid history of social housing in Sweden since the early 20th century, published as part of 'Bo. Nu. Då: Bostadsfrågor och svar under 99 år –Housing. Now. Then: 99 Years of Housing. Issues and Responses, an exhibition held at the Swedish Centre for Architecture and Design in Stockholm from April 2016 to January 2017. In the book's main text, 'Constructing Folkhemmet: A Critical History,' Movilla makes a clear presentation of the sequence of political, social, juridical, urban, and architectural projects that so well present how the Nordic country has over the past century addressed "the housing question." He does this very intelligently, connecting the political and social to the architectural circumstances that enabled the construction of a highly worthy and innovative—though outside Sweden little known—set of architectural experiments on public housing, policies on housing, and studies of domestic space, urban models, and residential developments.

Movilla's chronological account traces a paradoxical and critical loop that exposes the complexity of the 'housing problem.' Other matters are interwoven into it: public construction and urban development with the real estate market and its consequences, the pros and cons of the repetitive nature of certain solutions, quick answers to dire needs versus the wisdom of a slowed pace in the city and the territory beyond, the sociopolitical model vis-à-vis the reality of administrative and economic management. In a hundred-year loop Sweden has gone from being one of the European countries with the most serious scarcity of housing in 1917 —when the Riksdag passed a law to protect low-income tenants— to the urgent need for 700,000 dwellings in 2016, after the liberalization of social housing, showing perhaps that the 'housing question' remains as critical as it was 99 years ago.

In the course of the years the Scandinavian country saw social housing projects go up that were outstanding —besides generally well managed by the public administration— and which contributed to Sweden's social progress. Already in the 1920s the Swedish Social Democratic Party put forward the concept of the 'folkhemmet', people's home, by which the entire country was thought of as a big egalitarian family, and the dwelling as one of the fundamental elements for building it. Late in the 1930s some superb examples of 'Kollektivhus' appeared which combined collective programs with the type that had already been carried out elsewhere in Europe. After World War II, new urban areas sprung up —such as Vällingby and Årsta— which in addition to addressing housing-related issues endeavored to be more balanced developments. The 'Miljonprogrammet' —Million Program— was set into motion in the 1960s, thanks to which 100,000 units were completed annually during a period of ten years. It suffered the neoliberal policies of the 1990s and the accompanying commodification of housing, as people in Sweden, as in other countries, now looked to the market to solve the 'housing issue,' after the grave economic and social crises that afflicted them in the previous decade; a consequence, in part, of the enormous amounts of financial resources that were being consumed by the large public sector. The start of the 21st century has witnessed the rise of models of 'co-living' and 'collaborative' housing that highlight the Nordic country's capacity for innovation and lack of prejudices in proposing new solutions for living.

The publication throws light on Sweden's formidable determination and political drive to equip all its citizens with decent dwellings, on the manner in which it takes this task to be an inevitable obligation of the State, aware as it is of the huge importance of housing in the construction of the welfare state. But this is not just an architecture book. It is not a conventional narrative organized with a succession of projects, at least not exclusively, and this makes it an especially rich work. On a well traced scale between the publication and the reality of the 'housing question' in Sweden, the book's sequence of texts and projects takes factors like social, technical, and economic advances, the demands of the population and its minorities, their specific needs, and new family structures as fundamental ingredients of urban experiments intended to provide all Swedish people with a home in which to live a 'god bostad', or good life.

The book contains original, unpublished material on some of the most important public housing projects carried out in Sweden. The projects are organized —along with more specific studies and some interviews— around a set of themes that are rather heterogeneous but help to form the multifaceted view that is indispensable to understanding social housing. The interviews are interspersed with architectural projects and try to give answers to some especially relevant and sometimes uncomfortable questions on immigration, on housing as a commodity, on the volume of residential developments, on the needs bound to arise in coming years, on the dismantling of certain myths, and so on, enabling the reader to situate the 'housing problem' in the present, with a perspective that is straightforward, many-sided, and largely coming from civil society. Surely this is the book's best attribute.

REIA #18/2021
226 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Antonio Cantero Vinuesa

Universidad Politécnica de Madrid / antoniocanterovinuesa@gmail.com

Óscar Rueda Jiménez

Universidad Politécnica de Madrid / oscar.rueda@upm.es

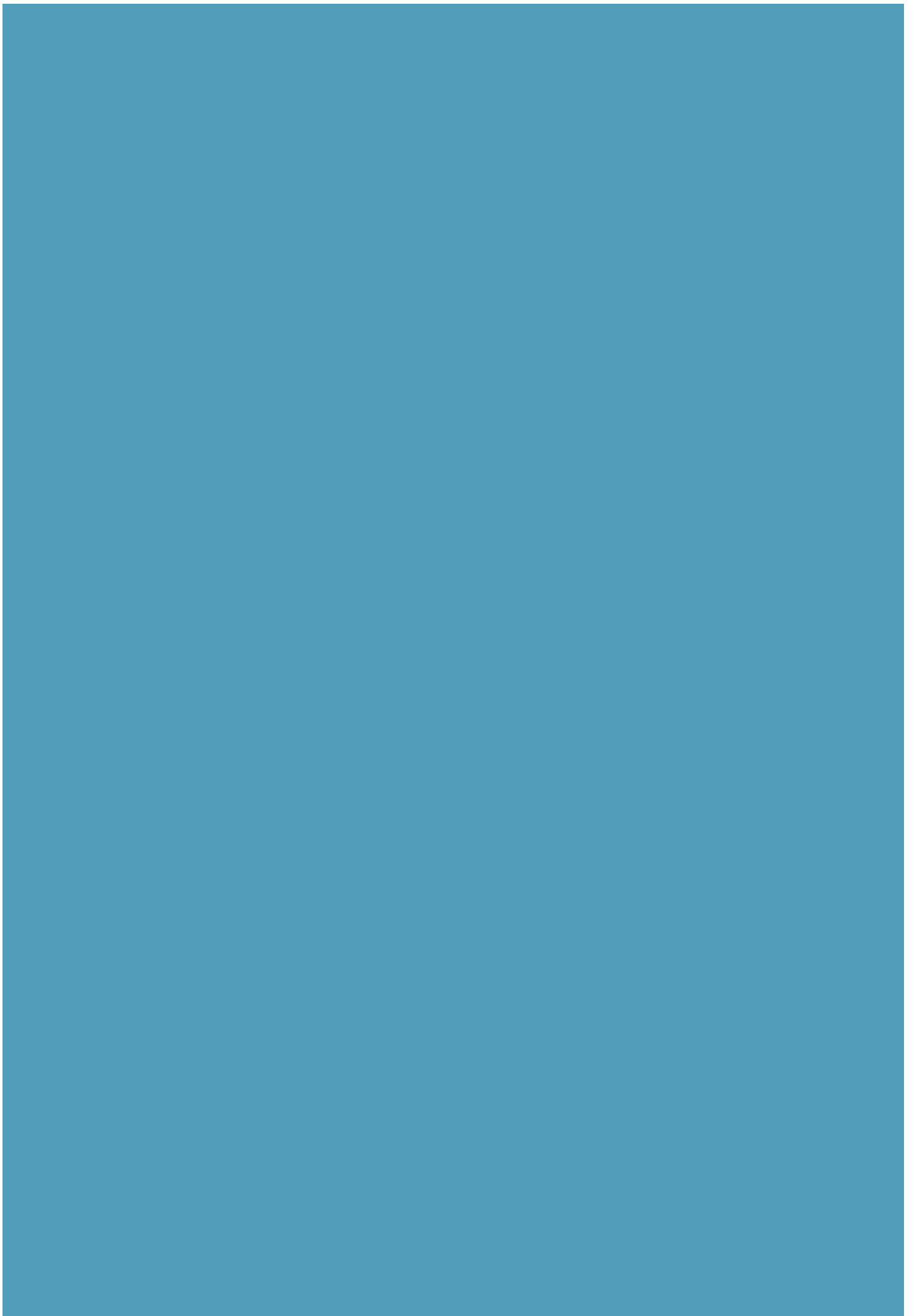
La oralidad como herramienta del proyecto arquitectónico / *Orality as a tool for the architectural project*

No debe ser casualidad que tanto en el mundo profesional como en el académico se recurra a hablar como estrategia de retroalimentación arquitectónica y como medio de producción teórico. No como un acto retórico. Y es que hablar es una acción que se adapta a todos y permite derribar barreras entre los arquitectos y la sociedad actual. Incluso hoy, más distantes que nunca físicamente, como una especie de oralidad necesaria en tiempos de crisis, es cuando más estamos hablando entre arquitectos y otros agentes para ofrecer soluciones, con todas las posibilidades de una comunidad digital a nuestro alcance. Pero el lugar de la historia oral dentro de la historiografía de la arquitectura moderna aún no está suficientemente entendido y, por lo tanto, su posible utilización se ha visto mermada. La historia oral es un proceso dialógico que se construye desde la palabra hablada. Los relatos orales ofrecen una forma de leer la arquitectura de otros, una forma alternativa de leer la historia, una forma de apropiarse de cuestiones no canónicas o que no son objeto de la atención de la disciplina. Se pretende mostrar que la práctica dialógica en arquitectura es un vehículo de producción de pensamiento con una función práctica, teórica y crítica. El objetivo es contribuir a la comprensión del valor ensayístico, instrumental y especulativo de la transmisión oral de un modo que la haga arquitectónica, al igual que nos referimos al dibujo arquitectónico.

It should be no coincidence that in both the professional and academic worlds, talking is used as a strategy for architectural feedback and as a means of theoretical production. Not as a rhetorical act. And the fact is that talking is an action that adapts to everyone and allows to break down barriers between architects and today's society. Even today, more physically distant than ever, as a kind of necessary orality in times of crisis, is when we are talking more between architects and other agents to offer solutions, with all the possibilities of a digital community at our fingertips. But the place of oral history within the historiography of modern architecture is still not sufficiently understood and, therefore, its potential use has been diminished. Oral history is a dialogical process that is constructed from the spoken word. Oral accounts offer a way of reading the architecture of others, an alternative way of reading history, a way of appropriating non-canonical issues or issues that are not the subject of disciplinary attention. It is intended to show that dialogic practice in architecture is a vehicle for the production of thought with a practical, theoretical and critical function. The aim is to contribute to the understanding of the essayistic, instrumental and speculative value of oral transmission in a way that makes it architectural, just as we refer to architectural drawing.

oralidad, entrevista, herramienta, proyecto arquitectónico /// orality, interview, tool, architectural project

Fecha de envío: 13/04/2021 | Fecha de aceptación: 12/05/2021



«Es socrático, practica la ironía socrática desde hace muchos años, y en este sentido ha dicho que él no quería hacer ninguna conferencia y que prefería la conversación llana, a la manera de aquellos Diàlegs sobre l'arquitectura (1927) que escribió hace muchos años y de los cuales muchos aún disfrutamos siempre que los leemos. Parece que prefiere hablar de arquitectura como entre el barbero y el que se afeita, no levantar grandes estructuras intelectuales y grandes construcciones teóricas, y es por eso que se ha preferido que el acto tuviera realmente este tipo de coloquio abierto a esta temática que él, de una manera autobiográfica, tan bien puede reconstruir [...]»¹.

Estas palabras las pronunció Ignasi de Solà-Morales sobre Nicolau M.^a Rubió y Tudurí, como cierre de una mesa redonda. No debe ser casualidad que tanto en el mundo profesional como en el académico se recurra a hablar como estrategia de retroalimentación arquitectónica y como medio de producción teórico. No como un acto retórico. Y es que hablar es una acción que se adapta a todos y que permite derribar barreras entre los arquitectos y la sociedad actual. Incluso hoy, más distantes que nunca físicamente, como una especie de oralidad necesaria en tiempos de crisis, es cuando más estamos hablando entre arquitectos y otros agentes, con todas las posibilidades del entorno digital a nuestro alcance.

Pero el lugar de la historia oral dentro de la historiografía de la arquitectura moderna aún no está suficientemente entendido y, por lo tanto, su posible utilización se ha visto mermada. La historia oral de la arquitectura ha tenido una conceptualización discreta desde la explosión en los años sesenta de publicaciones y otros medios que establecieron el canon

1. SOLÀ-MORALES, Ignasi. Mesa redonda con: RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolau M.^a; ROVIRA, Josep M.^a y SOSTRES, Josep M.^a. Brunelleschians a Catalunya. En: Carrer de la Ciutat, n.º 3-4, septiembre 1978, pp. 25-31.

arquitectónico moderno como una perfecta ilustración del «medio es el mensaje». La teoría de arquitectura ha estado dominada por la crítica. Si, como Michael Hays dice, la vocación de la teoría es producir los conceptos por los que la arquitectura se relaciona con otras esferas de la práctica social², debemos tener en cuenta la historia oral como método más directo, ya que es un proceso dialógico que se construye desde la palabra hablada.

Escribir sobre el diálogo oral es, en algunos aspectos, una contradicción. El diálogo es una actividad compartida, una forma de reflexionar y pensar en común. No es algo que se hace «para» sino «con» otros. Y si pensamos que una investigación debe obtener respuestas concretas, quizás el diálogo no sea la herramienta más directa para obtenerlas. Sin embargo, el diálogo es una experiencia que mientras se realiza adquiere vida propia, una herramienta de investigación muy valiosa donde las partes implicadas solo tienen la certeza de los interrogantes iniciales, de los agentes que intervienen pero no de las respuestas finales que surgirán durante la propia conversación. Por este motivo, decidimos empezar este texto lanzando una serie de interrogantes que introducen la temática tratada y pretender ser el inicio de una conversación con un futuro lector.

¿Por qué a pesar de la relevancia que adquirió la actividad oral en los años sesenta y setenta en el arte, en la arquitectura ha sido tan poco utilizada? ¿Se incorporan métodos de historia oral en la escritura de historias arquitectónicas? ¿Cómo podemos teorizar la historia oral como una práctica particular y peculiar en la investigación arquitectónica? ¿Es necesario un proyecto de historia oral en la historia de arquitectura? ¿Qué nos estamos perdiendo? ¿Se trata también de dirigirse a diferentes audiencias? ¿Para quién se produce? ¿Quién escucha? ¿Qué otros métodos podrían fomentar la alteridad y la polifonía en la disciplina de la arquitectura y en la historiografía arquitectónica? ¿Por qué se desalienta el uso de la historia oral en la investigación arquitectónica obligando a que lo oral sea transcrito? ¿Se pierde información en la transcripción y edición? ¿Deberíamos usar modos de transcripción que sean menos ordenados, sin reglas? ¿Para quién estamos escribiendo? ¿Es solo para la profesión de la arquitectura o para alguien más? ¿Podrían contribuir testimonios orales anecdóticos, como chismes o secretos, a las historias orales? ¿Somos suficientemente interseccionales? ¿Tiene la historia oral un papel que jugar en la creación de una mayor empatía entre los arquitectos? ¿Y entre los arquitectos y otras disciplinas? ¿Hará que la propia disciplina cuestione sus valores a nivel individual y colectivo?

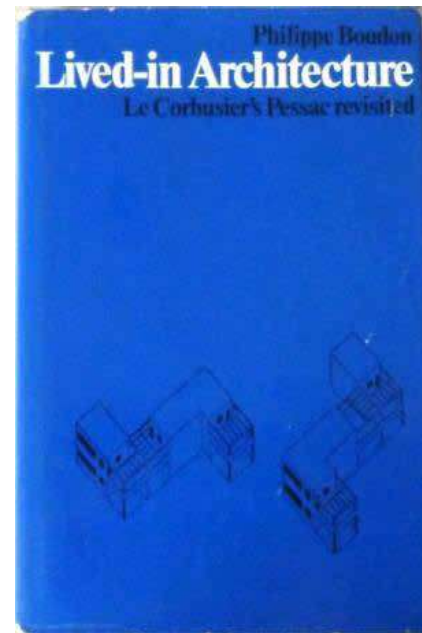
No tenemos respuestas para todas estas preguntas. Pero si podemos afirmar que la Oralidad en la arquitectura no debe intervenir solo como una recopilación de datos desvelados, sino más bien como una «mezcla de temas que se cruzan, que merodean»³; como una aportación de diálogos argumentales que sean en sí mismos teoría del proyecto y abran la puerta a

2. HAYS, Michael. *Oppositions reader selected readings from Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1998, p. xiii. ISBN: 978-1568981536.

3. ÁBALOS, Iñaki y HERREROS, Juan. Una conversación. En: CIRCO (1st series). *Circo MRT COOP* [En línea]. Madrid: Circo M. R. T. Coop (Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón), 1993, n.º 9, p. 7.

Fig. 01. Portada del libro *Intervista con la Storia* (1974), de Oriana Fallaci. Fuente: oriana-fallaci.com

Fig. 02. Portada del libro *Lived-in Architecture* (1972), de Philippe Boudon. Fuente: mitpress.mit.edu



una arquitectura posible. Una arquitectura que aplique la oralidad como método de trabajo, de crítica, de pensamiento y de exploración.

A continuación planteamos tres aproximaciones a la disciplina arquitectónica desde la Oralidad.

Oralidad documental: la transcripción oral como documento ensayístico en la teoría arquitectónica

Ver la transmisión oral como una forma de documentar la memoria hablada expande el campo de producción teórica disponible para la historia de arquitectura. Si consideramos la historia de la arquitectura contemporánea como un material codificado podríamos utilizar el recurso de la conversación para trabajar con ella, estableciendo un diálogo fructífero. Es decir, si al igual que Oriana Fallaci en *Intervista con la storia* (1974)⁴ (fig. 1) somos capaces de entrevistar a la historia reciente, aportaremos un modo novedoso de ejercer la profesión de arquitecto y una actualización de la tradición oral en la arquitectura.

En la arquitectura de los años sesenta surgieron algunas iniciativas que usaban la historia oral como modo de investigación. De entre todos ellos, destacaremos *Lived in Architecture* (1969), de Philippe Boudon (fig. 2), que se basaba principalmente en los relatos orales de quienes habitaban en lo que Le Corbusier llamó «máquinas para vivir», las viviendas en Pessac (Burdeos, 1926-1930)⁵. Boudon ofreció el relato de otras voces distintas a las de los propios arquitectos que viven la realidad de su arquitectura: sus habitantes. Estas experiencias se han considerado a menudo fuera de los límites de la disciplina, pero la realidad es que enriquecen la his-

4. FALLACI, Oriana. *Entrevista con la historia* (1.ª Ed. 1974). Barcelona: Editorial Noguer, 1978. ISBN: 84-279- 0881-4.

5. BOUDON, Philippe y ONN, Gerald. *Lived-In Architecture. Le Corbusier's Pessac Revisited* (1.ª Ed. 1972), Cambridge: The MIT Press, 1979. ISBN: 9780262520539.

Fig. 03. Portada del libro *The Oral History of Modern Architecture* (1995), de John Peter.
Fuente: archive.org



toriografía de la arquitectura. A través de estos relatos transcritos, se desmitifica la figura del arquitecto como creador solitario que mantiene una distancia con la realidad y que si bien en aquella época era garantía de espíritu crítico, hoy se puede tornar con facilidad en un alejamiento absolutamente inapropiado. La labor documental de las transcripciones orales puede servir para recuperar las historias de otros agentes de la arquitectura cuyas voces han sido obviadas y cuya contribución no ha sido registrada. Y no solo nos referimos a aquellos que intervienen de forma directa en el proyecto como los propios habitantes, clientes, personal, etc... sino a los testimonios de representantes de otras disciplinas que también entrarían en juego.

Estos relatos orales ofrecen una forma de leer la arquitectura de los «otros», una forma alternativa de leer la historia, una forma de apropiarse de cuestiones no canónicas o que no son objeto de la atención de la disciplina. Muchas veces, la historia oral puede innovar en el método pero no en la temática, como ocurre en los audios de las entrevistas que John Peter incluyó en *Oral History of Modern Architecture* (1995), que incide en la historia ya conocida de maestros de la arquitectura moderna⁶ (fig. 3). En este caso se trata de no perpetuar las mismas respuestas ni la misma visión de personajes ya conocidos sobradamente sino de ofrecer una versión alternativa de primera mano que complemente la historiografía oficial.

Podemos otorgar, por tanto, un valor ensayístico a la entrevista de arquitectura y así alejarnos de modas y fetichismos. Por ensayístico nos referimos a la propia definición de ensayo como prueba o pirueta intelectual, tal como lo define Montaigne en sus *Essais*, como una investigación o como «un pensamiento exploratorio»⁷. Las entrevistas no tienen una condición

6. PETER, John. *The Oral History of Modern Architecture: Interviews with the Greatest Architects of the Twentieth Century*. Nueva York: Harry N. Abrams, 2000. ISBN: 978-0810927469.

7. GRACIA, Jordi. *Pensar por ensayos en la España del s. XX*. Barcelona: UAB, 2015. ISBN: 9788494190469.

Fig. 04. Arata Isozaki y Rem Koolhaas durante la entrevista en el Ristorante Amore Roppongi (Tokio), 2005. En: *Project Japan. Metabolism talks*. Colonia: Taschen, 2011, pp. 25-26. Fuente: oma.eu



unívoca , pero sí son un vehículo diferencial de producción teórica donde, por ejemplo, Rem Koolhaas ejerce la que él mismo considera una de sus cualidades más manipuladoras: «Dedicarle tiempo a lo inmoral, a cosas negativas o impuras con cierto grado de rigor, y colmarlas con un contenido más positivo»⁸.

Lo inmoral, lo impuro o, tal como ha definido Enrique Walker, lo ordinario: «Lo ordinario supone por definición una condición de alteridad. Es decir, consiste en aquellos objetos que la disciplina de la arquitectura proclama fuera de su territorio y contra los que define sus límites. [...] En síntesis, la categoría de lo ordinario incluye la arquitectura que la propia arquitectura excluye»⁹. Si Walker lo utiliza en su libro *Lo ordinario* (2010) para visibilizar el argumento sobre la banalidad en la ciudad en su selección de escritos de autores escogidos, también lo hace al usar los registros de algunas de las entrevistas con los mismos autores, entre ellos Koolhaas, en *Registros de lo ordinario* (2019)¹⁰. Con el pleonasma «lo oral de lo ordinario», Walker amplía el discurso de los entrevistados hablando directamente con ellos para cuestionar si aún suponen sus textos un espacio de oportunidad. Y son los propios registros los que ofrecen otra lectura de las teorías que promovieron como una forma de teoría hablada, ordinaria, que constituye por sí sola el lugar común propuesto en el libro.

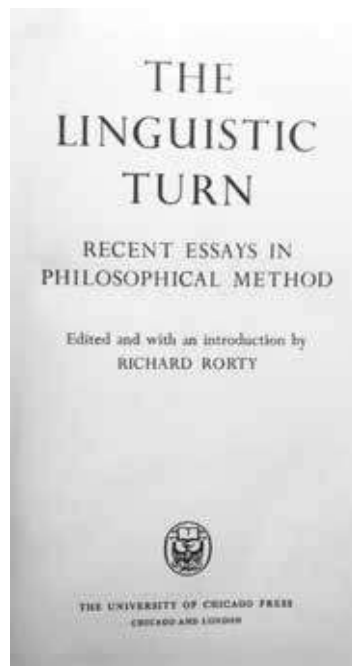
Otro tema significativo de la oralidad escrita es que las transcripciones documentales de las entrevistas están editadas y ordenadas para su publicación. La transcripción convierte los objetos auditivos en visuales, lo que inevitablemente implica cambios e interpretación. Un ejemplo paradigmático sería la publicación de Rem Koolhaas y Hans Ulrich Olbrist *Project*

8. KOOLHAAS, Thomas y KOOLHAAS, Rem. REM [Video documental]. Broken Arrow: Paragon Films, 2016.

9. WALKER, Enrique. *Lo ordinario*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 7. ISBN: 9788425223303.

10. WALKER, Enrique y PUENTE, Moisés (Trad.). *Registros de lo ordinario. Conversaciones con Rem Koolhaas, Denise Scott Brown y Yoshiharu Tsukamoto*. Barcelona: Puente Editores, 2019. ISBN: 978- 84-949694-4-7.

Fig. 05. Páginas de *The Linguistic Turn* (1967), de Richard Rorty. Fuente: press. chicago.edu



Japan Metabolism Talks... (2012), definida por los propios autores como una historia oral que documenta el primer movimiento vanguardista no occidental en arquitectura. El libro se estructura a partir de las entrevistas realizadas por Koolhaas y Olbrist (fig. 4), en unas jornadas maratónicas en la ciudad de Tokyo, a los principales actores del Metabolismo el mismo año de la muerte de su ideólogo y principal impulsor, Kenzo Tange, en 2005. Las consecuencias en retrospectiva de esta circunstancia no afectan a su comprensión, puesto que siguen siendo el resultado de la interacción hablada y de la elaboración de un documento «vivido», tal y como lo califican los propios autores.

Si diluimos la diferencia entre entrevista, diálogo y conversación podremos asumir las ideas de Richard Rorty. Para él, el conocimiento es sustituido por la conversación y el vocabulario es opcional. En *The Linguistic Turn*¹¹ (fig. 5), Rorty plantea la sustitución de la filosofía académica por diversas formas de conversación en el arte, la literatura y, por qué no, en la arquitectura. De esta manera la Oralidad asumiría de nuevo un protagonismo perdido en el conocimiento académico como una forma de saber ensayístico en la teoría arquitectónica.

Las fuentes orales nos transmiten no solo lo que los protagonistas hicieron, sino también lo que querían hacer, lo que creían que estaban haciendo y lo que ahora creen que hicieron. Las transcripciones de una nueva tradición oral para la arquitectura deben ser dinámicas, tener mayor capacidad en el registro de los diálogos, sin perder parte de lo que sucede en los ambientes polifónicos, sin reducir la información, e incluyendo aspectos que puedan parecer poco significativos, desordenados o difíciles de interpretar. Debemos oír los diálogos redactados. El siguiente paso, tal como dice Naomi Stead, es que las transcripciones multivocales de las

11. RORTY, Richard. *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method* (1ª. Ed. 1967). Chicago: University of Chicago Press, 1992. ISBN: 0226725693.

entrevistas no se entiendan de forma diferente a los textos académicos dentro del proceso de evaluación de las investigaciones arquitectónicas¹², ya que pese al rigor que pueda tener la transcripción de una conversación, la consideración es menor que cuando se trata de un argumento de coautoría redactado. Así se podría impulsar la condición ensayística de la entrevista de arquitectura alejada de cuestiones estilísticas, que se repiten de manera recurrente especialmente como apoyo de textos académicos.

Oralidad instrumental: la conversación como instrumento especulativo en la toma de decisiones arquitectónicas

Proponemos reivindicar la importancia de la oralidad como instrumento especulativo en la toma de decisiones arquitectónicas. Las conversaciones suponen la construcción de un espacio intermedio en el cual se diluyen las herramientas de diseño tradicionales que son sustituidas por la palabra. En el cambio del instrumento hay un cambio en la manera de pensar. A través de la transmisión oral existe una nueva forma de trabajar, de pensar y de especular. Podemos abrir nuevos campos de un modelo teórico y práctico que opere con la palabra.

Tal como dicen Juan Herreros e Iñaki Ábalos en *Una conversación* (1993): «No es nuevo esto: solo existe gótico ideal, catedral gótica ideal, en la mente de Viollet jamás en las de los maestros de Reims, Lyon, Amiens. Ellos conversaban, todo el pensamiento escolástico urbano, comercial, de vuelta a la ciudad y al espacio cívico es una cultura del diálogo [...] La cuestión de la novedad está ligada al modo de operar [...]; es construir una máquina capaz de deshacer la ficción que de lo ya dado es todo y tener en la mano los útiles para hacer lo otro»¹³. Se preguntaban si existe una arquitectura de la conversación que pudiera entenderse como el resultado directo del diálogo entre ellos mismos —o con otros arquitectos del pasado y del presente— y que fuera la herramienta con la que debatir y expresar ideas relacionadas con la cultura contemporánea.

El diálogo es performativo y el uso práctico de la conversación del arquitecto forma parte del dispositivo de la comunicación, donde la declaración es la base para la formación de los discursos¹⁴. La arquitectura es una forma de discurso. Esta noción viene de los principios de la educación arquitectónica en la *Accademia del Disegno* (1339) de Florencia, donde se establece la diferencia entre una práctica donde se aprende en el gremio un conocimiento y un discurso sobre este conocimiento. Se aprende no tanto a cómo hacer, sino a cómo hablar de lo que se hace. Según Beatriz Colomina, en ese momento se establece una distinción entre la arquitectura como una disciplina y como un discurso, y entre la arquitectura como una práctica y una forma de conocimiento¹⁵. Para Beatriz Colomina, el

12. STEAD, Naomi. En: GOSSEYE, Janina; PLAAT, Deborah y STEAD, Naomi. *Speaking of buildings: Oral History in Architectural Research*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2019, p. 325. ISBN: 978-1616897543.

13. 3 *Ibíd.*, p. 3.

14. FOUCAULT, Michel. *La Arqueología del Saber* (1.^a Ed. 1969), 2002. ISBN: 9786070303999. El uso que hace Foucault del término *dispositif* le asigna al término cualidades instrumentales.

15. COLOMINA, Beatriz. En: *AD Entrevistas: Beatriz Colomina* [En línea], 5 de mayo, 2014.

Fig. 06. Portada de *Radical Pedagogies* (2013-Actualidad), un proyecto de investigación de Beatriz Colomina con los estudiantes de doctorado de Princeton y diversos colaboradores. Fuente: radical-pedagogies.com



valor pedagógico de la oralidad también es necesario en la práctica académica. Directora del programa de posgrado *Media and Modernity* en la Universidad de Princeton, Colomina presta especial atención a la interacción de la arquitectura con la condición comunicativa de otras disciplinas y explora el potencial de la colaboración.

Si exploramos el proyecto de investigación que ha desarrollado en la Universidad de Princeton, *Radical Pedagogies*¹⁶, encontraremos casos en los años setenta como el de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México donde los estudiantes decidieron colectivamente poner fin al plan de estudios de Arquitectura establecido por ignorar la realidad sociopolítica. Uno de los objetivos principales de su plan de estudios alternativo fue incorporar el diálogo crítico junto con la teoría y la práctica. Otro caso paradigmático es el de las enseñanzas del arquitecto J. B. Bakema durante su estancia en la Universidad de Columbia en 1970, donde se resistió a cualquier aspiración a la ortodoxia académica y cuyo método implicaba un diálogo continuo y trabajo en colaboración con todos los agentes sociales. La diferencia entre ambos ejemplos es la función del diálogo: como materia académica crítica o como instrumento de apertura de la disciplina; modelos que hasta ahora han tenido menor trayectoria en el campo académico arquitectónico. Realizado en este programa, la publicación *Clip, Stamp, Fold* (2010) fue un caso dialógico integral (fig. 7). Fue fruto de la colaboración académica que originó tesis doctorales surgidas de algunos investigadores durante su desarrollo a partir de conversaciones cruzadas entre los participantes del programa; produjo una exposición itinerante con conversaciones grabadas de algunos protagonistas; y culminó en un libro/archivo visual/oral donde se realizan transcripciones de entrevistas que ejemplifican el conocimiento transmitido a través de la oralidad en la publicación.

16. *Radical Pedagogies* es un proyecto de investigación de Beatriz Colomina con los estudiantes de doctorado de Princeton y diversos colaboradores que explora una serie de experimentos pedagógicos arquitectónicos en la 2.^a mitad del s. XX. Fue presentado y premiado en la Bienal de Venecia dirigida por R. Koolhaas (2014).

Fig. 07. Portada de *Clip, Stamp, Fold: The Radical Architecture of Little Magazines, 196X to 197X* (2010), editado por Beatriz Colomina y Craig Buckley. Fuente: urbantick.org



En la ETH de Zürich, Philip Ursprung dirige junto a Dora Imhof el programa Oral History Archive for Contemporary Art and Architecture (OHA) (fig. 8), donde la herramienta de trabajo para talleres y seminarios son las entrevistas realizadas por estudiantes e investigadores. Canadian Centre for Architecture (CCA) incorporó en 2017, como parte de los seminarios Toolkit, la historia oral como metodología para los historiadores y críticos de arquitectura, como fuente de información o como una forma de recolectar evidencias que de otra manera son difíciles de documentar. El programa de Diseño Comunicacional de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires (diCOM, FADU) incluye un seminario para la profesionalización del uso de la entrevista en la investigación arquitectónica¹⁷, con el propósito de entrenar al alumnado en el uso de esta técnica y de reflexionar sobre los problemas y posibilidades en su aplicación. Son solo algunos ejemplos que dibujan de distinta manera el papel de lo hablado y para hablar desde y hacia la enseñanza de arquitectura.

Arquitectos como Rem Koolhaas no vienen de la ortodoxia ni del entrenamiento arquitectónico convencional basado en el dibujo, sino que recurren a la palabra para producir resultados. La defensa de la conversación y la palabra es lo que hace que los estudios de arquitectura sean abiertos y comunicativos. Es lo que intenta Koolhaas en su oficina de OMA en Róterdam cuando intenta que conviva gente haciendo maquetas con reuniones donde hablando se toman las decisiones más importantes de proyecto¹⁸. Esas decisiones no se toman solo utilizando el dibujo, sino empleando otro método: uno oral, colectivo; y eso es un método de proyecto. Juan Herberos, en *Dialogue Architecture* (2013), nos muestra una cara de esta realidad de la práctica arquitectónica como un diálogo entre múltiples equipos que construyen un proyecto¹⁹. Da a conocer el pensamiento técnico y la cultura como un instrumento de diálogo y de fijación de ideas, y con ello

17. MANZANO, Virginia. El uso de la entrevista en la investigación científica. Seminario diCOM, FADU, UBA.

18. YANEVA, Alben. *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design*. Róterdam: nai010 Publishers, 2009. ISBN: 978-9064507144.

19. HERREROS, Juan. *Dialogue Architecture*. Madrid: La Oficina, 2013.

Fig. 08. Portadas de webs de *Oral History Master of Arts* (Columbia, NY) y *Oral History Archiv* (ETH Zürich). Fuente: oralhistory.columbia.edu/ oralhistoryarchiv.ch



convertirse en un manifiesto de una forma de trabajo en la que «arquitectos, expertos y clientes se sientan en la misma mesa» (fig. 9).

En *Eno/abling Architecture* (1997), Koolhaas sugiere que los arquitectos locales asociados con otros arquitectos suelen ser pasados por alto, aunque a menudo aportan las características más idiosincrásicas de los proyectos²⁰. Beatriz Colomina lo menciona en *Collaborations: The Private Life of Modern Architecture* (1999) en alusión a algunos casos como Mies y Johnson o Le Corbusier y Harrison. También cita el libro de Pat Kirkham, *Charles and Ray Eames, Designers of the Twentieth Century* (1995), basado en historias orales de asociados, empleados y clientes para reevaluar la naturaleza del trabajo de colaboración de la oficina de los Eames²¹. Los descubrimientos de Colomina revelan relaciones interpersonales y detalles antes marginales de cómo suceden las cosas en la práctica de arquitectura como un diálogo colaborativo. La colaboración se produce gracias a la conversación, y los diálogos son los entresijos que existen detrás del trabajo en equipo.

Para Charles Pologni, miembro del Team X: «Es muy difícil decir exactamente cómo se desarrollaron las ideas dentro o alrededor del Team X que influyeron en el pensamiento de hoy. Los diálogos, los encuentros entre amigos cercanos, donde las raíces de las ideas se formularon en principios, continuaron su vida a través de publicaciones, a través de las actividades de los miembros del equipo que se dedicaban a la construcción real así como a la enseñanza en casi todo el mundo. El Manual del Team X se convirtió en un diccionario ampliamente utilizado en este diálogo»²². El trabajo colaborativo es comunicativo, fruto de la interacción hablada, convirtiéndose esta en una de las principales herramientas en las oficinas de

20. KOOLHAAS, Rem. *Eno/ablingArchitecture*. En: SOMOL, Robert E. (Ed.). *Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America*. New York: Monacelli Press, 1997. ISBN: 978- 1885254597.

21. COLOMINA, Beatriz. *Collaborations: The Private Life of Modern Architecture*. En: *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 58, n.º 3, 1999, pp. 462-471.

22. POLOGNI, Charles. En: SMITHSON, Alison y Peter (Ed.), *Team 10 primer*, 1967, pp. 5-6.

Fig. 09. Cartel de la exposición *Dialogue Architecture* (Museo Franz Mayer, México, 2014), de estudio Herreros. Fuente: estudioherrerros.com



arquitectura²³. Colomina habla también en *Couplings*²⁴ (1999) de la colaboración conyugal en parejas de arquitectos y cómo las ideas crecen a partir del continuo intercambio. Una reciprocidad también basada en conversaciones y de la que hay mucho que aprender de los Smithsons, por ejemplo, quienes decían: «la arquitectura es una conversación»²⁵.

Oralidad proyectual: la entrevista como formato estratégico en el proyecto arquitectónico

No es el objetivo de este escrito encontrar en la Oralidad arquitectónica la explicación de la obra escrita, gráfica, visual o construida. Sino más bien sugerir una obra hablada, oral y su condición de proyecto arquitectónico. Es la representación de muchos de los conceptos que se han analizado en este texto. ¿Podemos entender la oralidad en la arquitectura, a parte de su valor ensayístico e instrumental, como una estrategia en sí misma dentro del proyecto arquitectónico? Hemos tratado algunas formas de Oralidad donde su valor ensayístico aporta un mayor conocimiento en la historiografía de la arquitectura, ya sea reconstruyendo la historia de obras construidas a partir de testimonios de otros agentes implicados, u obteniendo declaraciones extraoficiales de sus arquitectos, o incluyendo a otras disciplinas y temas comunes. Hemos reseñado el valor instrumental de la oralidad en la práctica colaborativa desde dentro y hacia fuera en las oficinas y escuelas de Arquitectura, bien sea para el trabajo proyectado o escrito. Lo más parecido a la combinación de ambas condiciones —ensayística e instrumental— es el valor de la transmisión oral como una estrategia proyectual en sí misma: una performance conversacional que sea transversal, cuyo motor sea la palabra, que esté pensada desde la conversación y cuyos resultados sean las interacciones habladas.

23. Juan Herreros explica el trabajo colaborativo en su oficina con otros agentes y a partir de equipos de trabajo dentro del estudio: «Mi presencia se diluye en una conversación que se produce simultáneamente a distintas bandas». En: Planeta Beta. Episodio XXV, 17 de diciembre, 2009.

24. COLOMINA, Beatriz. *Couplings*. En: *Rearrangements, A Smithson's Celebration*, OASE, (51), 1999, pp. 20-33.

25. SMITHSON, 2006. En: COLOMINA, Beatriz. *Collaboration is the story*. En: GOFFI, Federica (Ed.). *InterVIEWS: Insights and Introspection on Doctoral Research in Architecture*. Londres & NY: Routledge, 2020, p. 306. ISBN: 978-1-138-39077-5.

La Oralidad supone un formato estratégico de proyecto en sí mismo, es decir, una estrategia fructífera que surge como respuesta a problemas y que opera con metodologías propias para representar un proyecto. No solo se utiliza como una herramienta para obtener información, sino como una manera de materializar la temporalidad de las ideas, como una forma para objetivar la subjetividad creativa. La Oralidad se sitúa en la intersección entre la historia, la práctica crítica y la estética dialógica. No es necesariamente un instrumento para el cambio, más bien es un medio para transformar tanto el contenido como el propósito de la historia y teoría de arquitectura.

Puede utilizarse para cambiar el enfoque de la propia historia y abrir nuevas áreas de investigación; puede también romper las barreras entre los arquitectos y la sociedad actual, donde más agentes hacen y experimentan la arquitectura a través de sus propias palabras. La Oralidad es el lugar donde surge la noticia, la opinión y el concepto a través de la retroalimentación. Tras el estudio de las estrategias significativas propias de la entrevista de arquitectura a través de la oralidad, se requiere cierta apertura del mundo arquitectónico para evitar que estos conceptos se utilicen como comodines retóricos. Muchos arquitectos se sienten más cómodos hablando sobre arquitectura que escribiendo sobre ella. O respondiendo en lugar de preguntando. Conversar es un acto que se adapta a todos. Al igual que dibujar, comunicarse, tomar decisiones o llegar a distintas conclusiones en medio de las conversaciones interdisciplinarias puede convertir la Oralidad en una herramienta poderosa en la producción arquitectónica.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁBALOS, Iñaki y HERREROS, Juan. Una conversación. En: CIRCO (1st series). Circo MRT COOP [En línea]. Madrid: Circo M. R. T. Coop (Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón), n.º 9, 1993.
- BOUDON, Philippe y ONN, Gerald. Lived-In Architecture. Le Corbusier's Pessac Revisited. 1ª Ed. 1972. Cambridge: The MIT Press, 1979. ISBN: 9780262520539.
- COLOMINA, Beatriz. Collaborations: The Private Life of Modern Architecture. En: Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 58, n.º 3, 1999.
- COLOMINA, Beatriz. Couplings. En: Rearrangements, A Smithsonian's Celebration, OASE 51 [En línea]. Netherlands Architecture Fund: SUN Publishers, 1999. ISSN: 0169-6238.
- FALLACI, Oriana. Entrevista con la historia (1.ª Ed. 1974). Barcelona: Editorial Noguer, 1978. ISBN: 84-279- 0881-4.
- GOFFI, Federica (Ed.). InterVIEWS: Insights and Introspection on Doctoral Research in Architecture. Londres & NY: Routledge, 2020. ISBN: 978-1-138-39077-5.
- GOSSEYE, Janina; PLAAT, Deborah y STEAD, Naomi. Speaking of buildings: Oral History in Architectural Research. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2019. ISBN: 978-1616897543.
- HAYS, Michael. Oppositions reader selected readings from Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1998. ISBN: 978-1568981536.
- HERREROS, Juan. Dialogue Architecture. Madrid: La Oficina, 2013.
- KOOLHAAS, Thomas y KOOLHAAS, Rem. REM: Rem Koolhaas Documentary [Vídeo documental]. Broken Arrow: Paragon Films, 2016.
- PETER, John. The Oral History of Modern Architecture: Interviews with the Greatest Architects of the Twentieth Century. Nueva York: Harry N. Abrams, 2000. ISBN: 978-0810927469.
- RORTY, Richard. The Liguistic Turn. Essays in Philosophical Method. Chicago: University of Chicago Press, 1992. ISBN: 0226725693
- SOLÀ-MORALES, Ignasi. Mesa redonda con: RUBIÓ I TUDURÍ, Nicolau M^a; ROVIRA, Josep M^a y SOSTRES, Josep M^a. Brunelleschians a Catalunya. En: Carrer de la Ciutat, n.º 3-4, septiembre 1978.
- SOMOL, Robert E. (Ed.). Autonomy and Ideology: Positioning an Avant-Garde in America. New York: Monacelli Press, 1997. ISBN: 978- 1885254597.
- WALKER, Enrique (Ed.). Lo Ordinario. Barcelona: Gustavo Gili, 2010. ISBN: 9788425223303.
- WALKER, Enrique y PUENTE, Moisés (Trad.). Registros de lo ordinario. Conversaciones con Rem Koolhaas, Denise Scott Brown y Yoshiharu Tsukamoto. Barcelona: Puente Editores, 2019. ISBN: 978- 84-949694-4-7.
- YANEVA, Albena. Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design. Róterdam: nai010 Publishers, 2009. ISBN: 978-9064507144.

REIA #18/2021
226 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Santiago Cifuentes Barrio

Universidad Politécnica de Madrid / cifuentes.barrio@gmail.com

El anuncio construido. La portada comercial como catalizador de la modernidad en la arquitectura madrileña (1921-1936) / *Constructed advertising. The commercial shopfront as a catalyst for modernity in the architecture of Madrid (1921-1936)*

Durante los años veinte y treinta del siglo pasado las publicaciones periódicas especializadas recogen un gran número de portadas comerciales que, analizadas en conjunto, ofrecen un inmejorable panorama para el estudio genealógico del proceso de asimilación de la modernidad en el escenario arquitectónico madrileño.

Estas obras de pequeña escala, a medio camino entre la arquitectura y la técnica publicitaria, se convertirán de esta manera en el caldo de cultivo idóneo para el desarrollo de una nueva estética acorde con las nuevas posibilidades constructivas postindustriales. El presente artículo plantea una aproximación al análisis de la portada en tanto que objeto técnico, en los términos definidos por el filósofo francés Gilbert Simondon. Frente a la visión tradicional del objeto como forma terminada, Simondon encuentra su verdadera esencia en su proceso de génesis, en base al aumento de tecnicidad experimentado en sus sucesivas formulaciones.

Desde este punto de vista, a partir del estudio de la evolución tipológica y constructiva de este conjunto, estaremos en condiciones de evaluar su singular papel como catalizador en el proceso de formación de los principios de la construcción moderna.

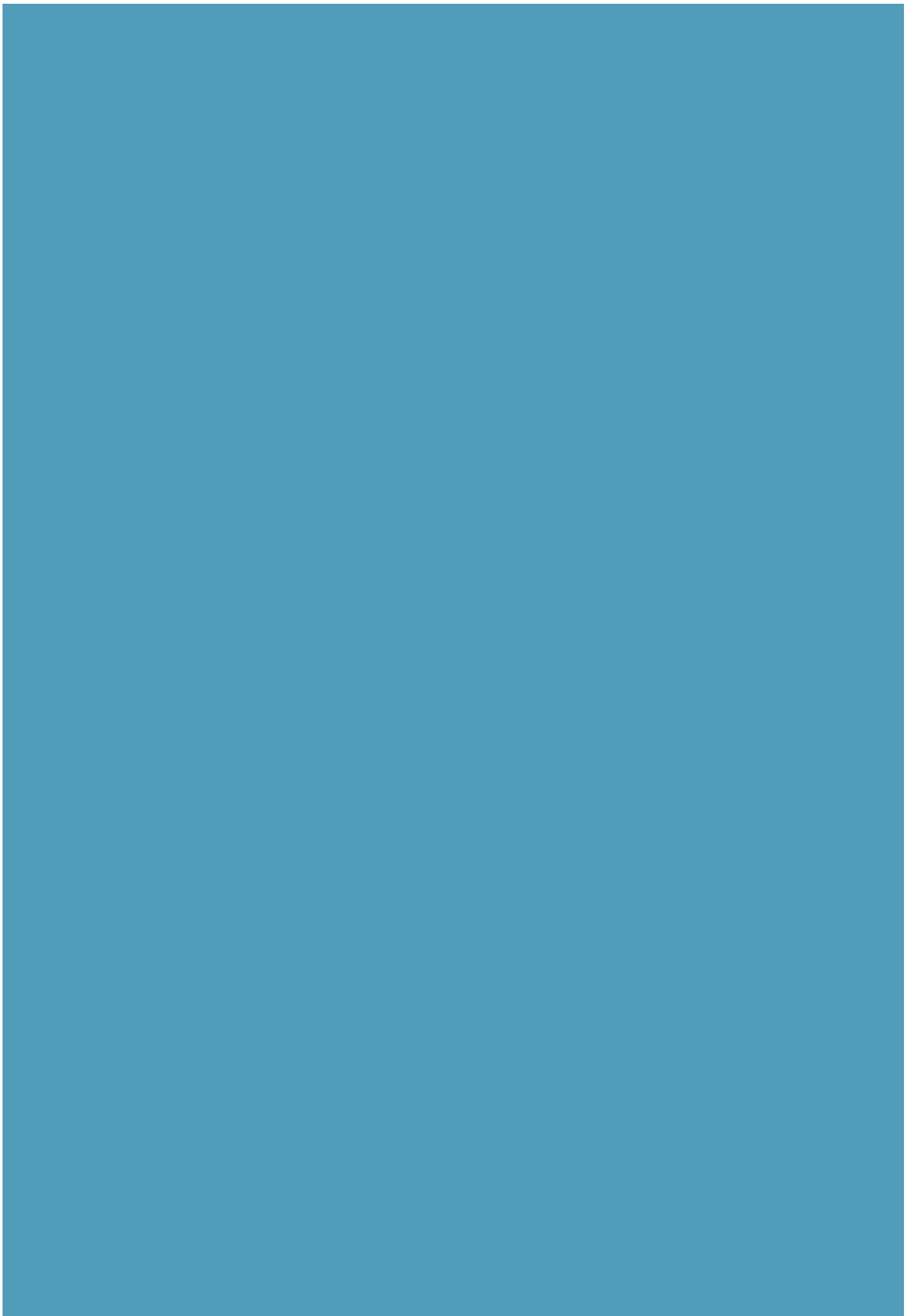
During the twenties and thirties of the last century, many specialized publications collected a large number of shop fronts that, analyzed together, provide a global overview for the genealogical study of the process of assimilation of modernity in the Madrid architectural scene.

These small-scale works, halfway between architecture and advertising technique, will thus become the ideal breeding ground for the development of a new aesthetic in line with the new postindustrial constructive possibilities.

This article proposes an approach to the analysis of the cover as a technical object, in the terms defined by the French philosopher Gilbert Simondon. Faced with the traditional vision of the object as a finished form, Simondon finds its true essence in its genesis process, based on the increased technicality experienced in its successive formulations. From this point of view, based on the study of the typological and constructive evolution of this serie of works, we will be able to evaluate their unique role as catalysts in the process of formation of the principles of modern construction.

portada comercial, técnica, arquitectura moderna, publicidad, Madrid /// Shopfront, technique, modern architecture, advertising, Madrid

Fecha de envío: 14/04/2021 | Fecha de aceptación: 09/05/2021



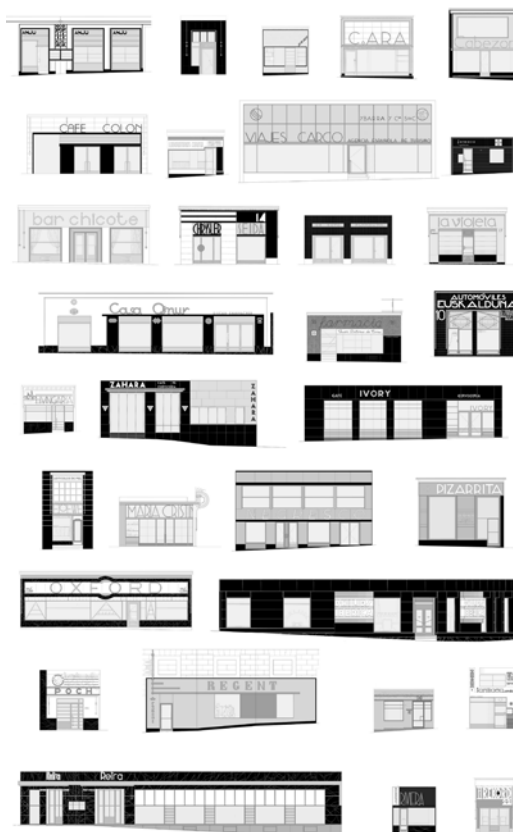
El estudio de la transición de la arquitectura española hacia la modernidad ha obviado desde un principio la existencia de un sólido conjunto de obras de decoración comercial publicadas entre los años veinte y treinta en la prensa especializada de la época (fig.01). Centrada en proyectos de mayor escala y tipología muy dispar, la crítica no ha abordado con la profundidad merecida el análisis genealógico de este fenómeno, más allá de la identificación de los avances constructivos surgidos tras la Revolución Industrial como germen de la nueva estética.

Una estética que desde un primer momento se ha fundamentado en la máquina como modelo de la nueva civilización, explicación que resulta no obstante insuficiente para comprender este proceso. Basta con observar los proyectos para los primeros almacenes comerciales de la capital de Modesto López Otero o Teodoro Anasagasti. Autores comprometidos desde comienzos de siglo¹ con la reivindicación teórica de una arquitectura acorde con los nuevos tiempos, que sin embargo en los Almacenes Rodríguez o Madrid-París imponen la máscara historicista sobre sus pioneras estructuras de hormigón y acero, los escaparates de grandes lunas y vidrios curvados, o su sofisticada maquinaria de distribución, almacenamiento y exhibición de la mercancía (fig.03 y 04).

La máquina, el mecanismo dinámico, se reconoce con dificultad como referencia inmediata de la estática arquitectura, más allá de la mera imitación formal sin fundamento práctico. En los años treinta Ortega y Gasset desde la Granja el Henar² madrileña (fig.06), donde

-
1. ANASAGASTI, Teodoro de: Los almacenes Lafayette de París; en *Arquitectura y Construcción*, 249; Barcelona, 1913; Páginas 74-82
 2. ARNICHEs, Carlos y Domínguez, Martín: Notas sobre el decorado de la Granja El Henar y del bar del Palace Hotel; en *Arquitectura*, número 82; Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos; Madrid, 1926; Páginas 45-56

Fig. 01. Portadas comerciales publicadas en prensa especializada entre 1921 y 1936. Dibujos elaborados por el autor



coincide su tertulia con la de los jóvenes arquitectos de la Generación del 25³, ya se muestra crítico con esta postura, proponiendo una novedosa visión alternativa de la técnica y no la máquina como fundamento de la civilización postindustrial .

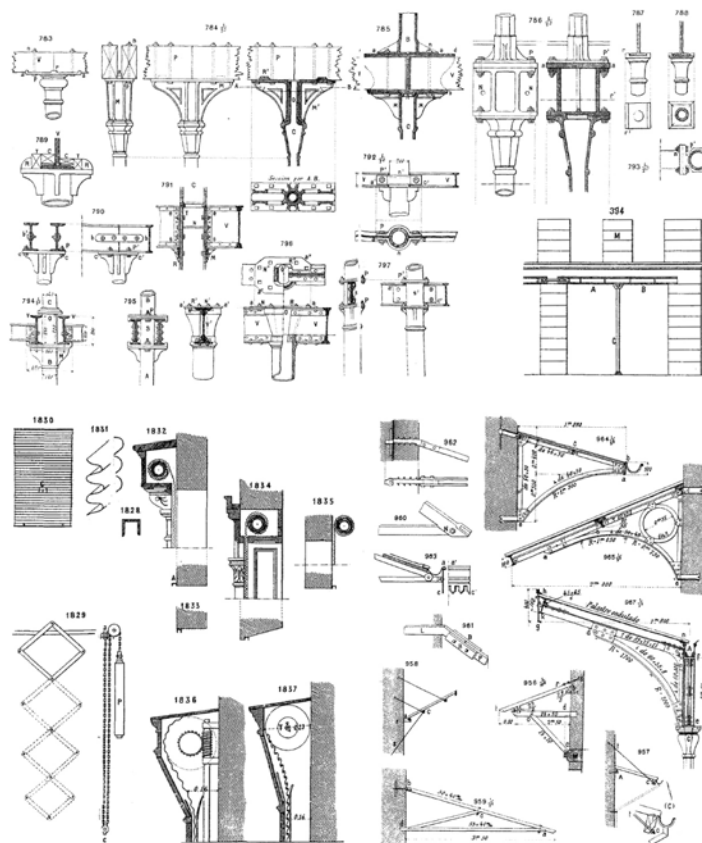
La Meditación de la Técnica de Ortega y la filosofía de Heidegger constituyen los pilares fundamentales sobre los que Gilbert Simondon construye en 1951 el discurso de su tesis doctoral, El modo de existencia de los objetos técnicos. El filósofo francés plantea una interesante y revolucionaria concepción del objeto técnico, a partir de su proceso de génesis como fundamento de su propia esencia (Simondon,1958; P.42). Para Simondon el motor de explosión es el mismo individuo técnico en todas sus formulaciones sucesivas, según las cuales es posible identificar su progresivo incremento de tecnicidad, en clara contraposición con el análisis tradicional del objeto como forma terminada.

El objetivo principal de la tesis de Simondon será romper con la visión de la técnica como ente desligado de la cultura. Sólo así será posible reconocer la importancia que tienen en su progresivo desarrollo las transferencias transversales de tecnicidad, no únicamente a nivel de la propia industria sino a través de los avances de toda disciplina científica o artística.

Esta perspectiva es fundamental para entender el proceso de génesis del objeto arquitectónico, en tanto que objeto técnico, y por tanto permite una

3. FLORES LÓPEZ, Carlos: Arquitectura española contemporánea; Ed. Aguilar; Bilbao, 1961

Fig. 02. Florencio Ger, Tratado de Construcción Civil, 1898. Elementos técnicos de la portada comercial



aproximación genealógica al origen de la modernidad arquitectónica post-industrial. Tal y como explicaremos a continuación, desde esta perspectiva el conjunto de portadas comerciales construidas en Madrid entre 1921 y 1936 representa un privilegiado campo de análisis, a partir de obras de características y escala semejantes, dentro de un intervalo temporal y un marco geográfico perfectamente acotados.

Podemos situar el origen del linaje técnico de la portada comercial madrileña en las compuertas galdosianas⁴, postigos de madera que desde siglos atrás cierran a cal y canto las tiendas tradicionales, establecimientos que confían todo su éxito al prestigio del artesano que los regenta, manteniendo a buen recaudo la mercancía en venta⁵. Tal y como atestigua la expresión popular ‘el buen paño se vende en el arca’, su única función primitiva es el cierre de seguridad, por lo que pueden considerarse elementos técnicos abstractos paradigmáticos, en los términos establecidos por Simondon.

El pensador francés define la concretización como el proceso a través del que materia y forma se modulan en base a sus graduales cambios de tecnicidad. Una evolución que parte de la formulación inicial del objeto técnico abstracto, o esencial en tanto que cumple un único cometido (Baudrillard, 1969; P.3), y cuya tensión existencial se irá resolviendo progresivamente, concretizando, a través de la integración de nuevas funciones.

4. Tiendas antiguas de Madrid; en *Arquitectura*, número 111; Madrid, 1968; Página 50

5. El cristal y el comercio; en *Revista Nacional de Arquitectura*, número 129-130; Consejo Superior de Arquitectos de España; Madrid, 1952; Páginas 95-96

Fig. 03. Fachada de los Almacenes Madrid Paris a modo de orla de la página de anuncios por palabras. Diario La Voz, 26 de abril de 1924; fig. 04 Modesto López Otero. Almacenes Rodríguez, 1921. Conde de Peñalver, 4; fig. 05 Compuertas galdosianas. El cristal y el comercio, Revista Nacional de Arquitectura, 129-130, 1952; fig. 06 Carlos Arniches, Granja el Henar, 1923. calle Alcalá. Obra original de Manuel Monasterio Arrillaga.; fig. 07-11 Pedro Prat Gaballí, La publicidad científica. Leyes de lectura; fig. 12 Anuncio de la agencia Publicitas S.A., Pi y Margall, 9; fig. 13 Anuncio de automóviles Renault. ABC, 24 de marzo de 1929; fig. 14 Carlos Arniches y Martín Domínguez. Automóviles Ballot, 1926. Calle Salustiano Olózaga



fig.03



fig.04



fig.05



fig.06

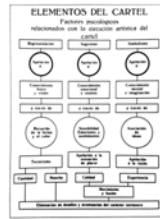


fig.07



fig.08



fig.09



fig.10



fig.11



fig.12



fig.13

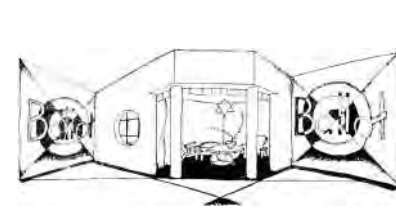


fig.14

La portada tradicional irá aumentando en complejidad paulatinamente (fig.05), especialmente tras la revolución industrial, mediante la incorporación de huecos de ventilación e iluminación del interior, rótulos, muestras, banderines, faroles, cierres enrollables, entoldados ..., convirtiéndose en privilegiado campo de experimentación de la construcción moderna.

Una nueva técnica basada en la transición desde el modelo constructivo monolítico tradicional, en el que el artesano asume un nivel uniforme de especialización, hacia el modelo estratificado, basado en la superposición de capas constructivas con funciones específicas, implementadas por los diferentes oficios especializados en cada sistema (Ford, 1990; P.133).

Sin embargo Simondon recuerda que la concretización del objeto técnico no se consigue únicamente mediante la complicación de su estructura. Ortega ya define el acto técnico no sólo como la mera satisfacción de una necesidad, sino como aquel que se realiza empleando el mínimo esfuerzo y abre a su vez nuevas posibilidades prácticas. Apoyándose en esta definición, Simondon define la concretización como un fenómeno de hipertelia, a través de la que el individuo técnico concreto es capaz de exceder las finalidades para las que fue concebido.

Los tratados y manuales de construcción muestran ya desde el siglo XIX una fecunda producción de avances constructivos, elementos técnicos que encuentran en la portada comercial un medio ideal para su puesta en

Fig. 15 Rafael Bergamín. Automóviles CEYC Euskalduna. 1926. Paseo de Recoletos, 10; fig. 16 René Herbst, tienda de licores Cusenier. París, Exposición de Artes Decorativas, 1925; fig. 17 Pedro Araluce. Automóviles De Soto Plymouth. 1934. Plaza de la Independencia, 5; fig. 18 Felipe López Delgado. Tienda de materiales de construcción Pizarrita, 1933. Paseo de Recoletos, 8; fig. 19 Manuel Muñoz Casayús. Confitería La Violeta, 1933. Calle Fuencarral, 17; fig. 20 Germán Fabra. Camisería Ben-Hur, 1934; fig. 21 Luis Martínez Feduchi y Luis Santamaría. Tienda de automóviles Chrysler SEIDA. 1928. Av. Pi y Margall, 14; fig. 22 Anuncio de automóviles SEIDA-Plymouth. Mundo Gráfico, 12 de diciembre de 1928; Fig. 23 Perfumería Retra en un anuncio de la empresa instaladora de carpintería metálica Eclipse S.A Revista AC fig. 24 Luis Martínez Feduchi y Luis Santamaría. Tienda de aparatos de radio y gramófonos Rekord. 1931. Av. Pi y Margall, 22; fig. 25 Anuncio de Rekord - Unión Radio en la revista Ondas; fig. 26 Anuncio de sistema de ventanas Hope en casa Eclipse. Revista AC



fig.15



fig.16



fig.17



fig.18



fig.19



fig.20



fig.21



fig.22



fig.23



fig.24



fig.25



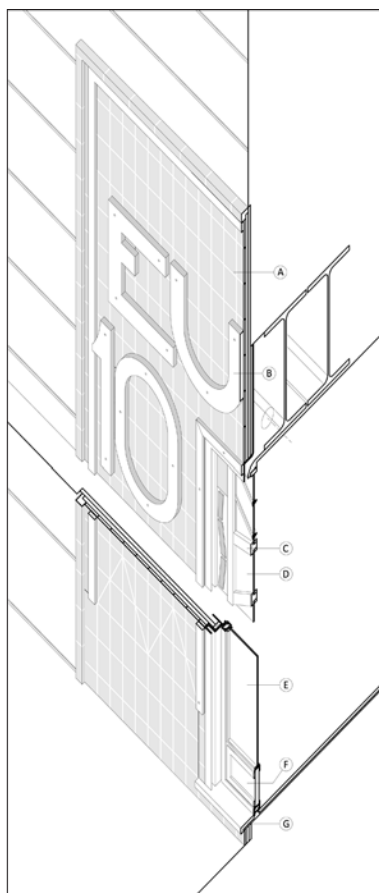
fig.26

práctica, un tipo arquitectónico especialmente receptivo a las novedades en base a su rápida ejecución y más modestos presupuestos que las obras de gran escala (fig.02). Sin embargo, la incorporación de estas innovaciones no justifica por sí misma el devenir de la portada comercial tradicional hacia una estética postindustrial.

Dentro de la propia disciplina arquitectónica la ausencia de modelos previos provoca una primera asimilación de las nuevas posibilidades constructivas imitando las formas clásicas del XIX. Pero tal y como hemos visto la formación del linaje técnico del objeto arquitectónico no puede entenderse como una evolución lineal, sino como un proceso de transmisión de tecnicidad transversal, por vibración o radiación en los términos definidos por Foucault (Foucault, 2005). Relaciones que permiten establecer una equivalencia entre estos ensamblajes socioculturales y los Dynamogrammas propuestos por Aby Warburg, como sustento de una perspectiva de la evolución histórica como entrelazamiento de fuerzas, como fantasmas que aparecen y desaparecen (Didi-Huberman, 2002).

El proceso de consolidación de la arquitectura moderna en España coincide con el período de relativa bonanza económica fruto de su neutralidad en la Primera Guerra Mundial. El desarrollo comercial experimentado desde comienzos de los años veinte, durante la denominada 'era de la fragmentación del mercado' (Pope, en Colomina, 2010; P.130), marca el nacimiento de la nueva técnica publicitaria, basada en el estudio sistematizado

Fig. 27. Rafael Bergamín. Automóviles
 CEYC Euskalduna. 1926. Paseo de
 Recoletos, 10
 Dibujo elaborado por el autor
 A. Revestimiento de azulejo cerámico
 20x10cm
 B. Letras de madera pintada atornilladas
 mediante pernos con las cabezas vistas
 C. Carpintería metálica pintada en negro
 D. Vidrio esmerilado esmaltado
 E. Vidrio transparente
 F. Panelado de zócalo de puerta
 G. Peldaño de pavimento pétreo en color
 claro



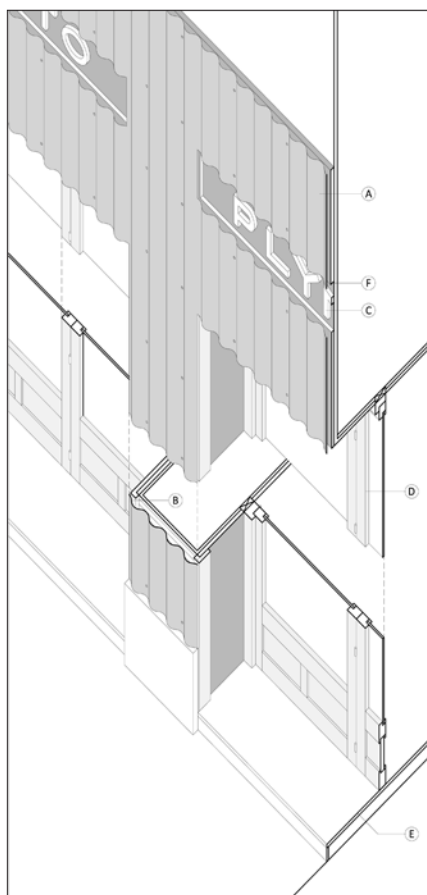
de los factores psicotécnicos y económicos que intervienen en el proceso de atracción de los diferentes tipos de consumidor.

Los avances experimentados en esta disciplina en Estados Unidos y el resto de Europa son importados a España de la mano de Pedro Prat Gaballí, pionero en la difusión desde la Cámara de Comercio de Barcelona de los postulados de la publicidad científica de Claude Hopkins o de la nueva técnica del cartel moderno desarrollada por Paul Dermée y Eugène Courmont (fig.07-12).

Estos principios, basados en la racionalidad y la eliminación de todo lo superfluo que suponga una distracción, son rápidamente asimilados por una creciente masa de consumidores de publicidad y trasladados a la construcción de las portadas comerciales de los locales de las firmas promovidas. La portada postindustrial como objeto estandarizado, desvinculado de una colocación concreta, carece de una sintaxis propia (Baudrillard, 1969; P.25) que permita definir la nueva estética que le corresponde. Es aquí donde la técnica publicitaria, aplicada al proyecto de la portada comercial, proporciona la sintaxis perdida convirtiendo los principios de diseño del cartel moderno en el modelo convergente hacia el que tenderá su proceso de evolución genética por concretización.

Un fructífero diálogo entre disciplinas que marcará la pauta del despertar de la arquitectura moderna madrileña a partir del proceso de individuación técnica de esta tipología, como queda patente ya en el primer artículo dedicado por la revista *Arquitectura* a las Nuevas Tiendas de Madrid, que

Fig. 28. Pedro Araluce. Automóviles De Soto Plymouth. 1934. Plaza de la Independencia, 5
 Dibujo elaborado por el autor
 A. Revestimiento de paneles ondulados de fibrocemento atornillados, con arandelas vistas
 B. Encuentro lateral sin moldura
 C. Rótulo de letras metálicas recibido sobre revestimiento de revoco de mortero
 D. Carpintería de madera replegable
 E. Zócalo de aplacado de piedra
 F. Iluminación de neón oculta en el perímetro



recoge algunos de los primeros trabajos de Rafael Bergamín, Carlos Arniches y Martín Domínguez⁶.

La influencia de la técnica publicitaria resulta evidente en la tienda de automóviles y motocicletas de la francesa Ballot (fig.14), proyectada por Arniches y Domínguez en el chaflán situado en Salustiano Olózaga 12⁷.

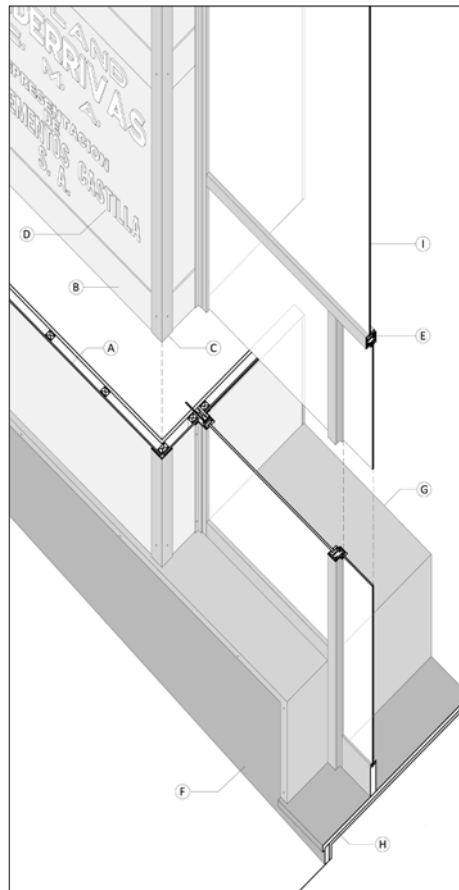
Si bien Ballot no se trata de una portada propiamente dicha, sino una decoración interior al estilo de la planteada pocos años atrás por los mismos autores para el bar del Hotel Palace, la influencia de los postulados de la nueva técnica publicitaria es clara. Importando las reglas compositivas de los anuncios de automóviles publicados en la prensa del momento (fig.13), los autores plantean la intervención a modo de collage de planos abstractos de color, como fondo visual de los automóviles exhibidos. En los extremos de la tienda, dos logotipos rematan el conjunto a modo de fugas visuales, diseñados por los autores a caballo entre las obras de Sonia Delaunay y el recién nacido emblema de la BMW alemana.

Siguiendo la misma línea argumental Bergamín describe la portada de su tienda para automóviles CEYC Esukalduna (fig.15) como ‘cartel que grita

6. ARNICHEs, Carlos y Domínguez, Martín: Tiendas nuevas en Madrid, en: *Arquitectura*, nº 97; Órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos; Madrid, 1927; Pág. 255-264

7. ARNICHEs, Carlos y DOMÍNGUEZ, Martín: Tienda de automóviles Ballot; en *El Sol*, 14 de agosto de 1927

Fig. 29 Felipe López Delgado. Tienda de materiales de construcción Pizarrita, 1933. Paseo de Recoletos, 8
 Dibujo elaborado por el autor
 A. Revestimiento de paneles de fibrocemento atornillados
 B. Tapajuntas de fibrocemento
 C. Tapajuntas de chapa de acero cromado atornillado sobre los paneles de fibrocemento
 D. Letras de acero cromado
 E. Carpintería de perfilera de acero chapada en acero cromado
 F. Zócalo de aplacado de mármol negro
 G. Revestimiento de chapa de acero cromado
 H. Pavimento de mármol negro
 I. Lámina de vidrio de gran formato



a la calle⁸, parafraseando la definición del anuncio como ‘grito pegado en la pared’, enunciada años atrás por el ensayista Eugenio D’Ors. No en balde Bergamín comenzó su carrera como diseñador gráfico de la revista del colegio de Ingeniería de Montes⁹, en virtud de su doble titulación como arquitecto e ingeniero, como reza el rótulo situado en la propia puerta de la tienda.

CEYC Euskalduna muestra una influencia directa del estilo decó surgido a partir de la Exposición de Artes Decorativas de París en 1925, en la que una calle comercial ocupó temporalmente el puente de Alejandro III, con escaparates diseñados por René Herbst, Sonia Delaunay, ...

Aunque Bergamín tras su visita a la exposición no recoge esta influencia en sus Impresiones de un turista¹⁰, la referencia de CEYC Euskalduna a la tienda de licores Cusenier es prácticamente literal (fig.16), y de hecho la copia del catálogo de esta calle comercial parisina¹¹ conservada en la biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid pertenece al legado Bergamín.

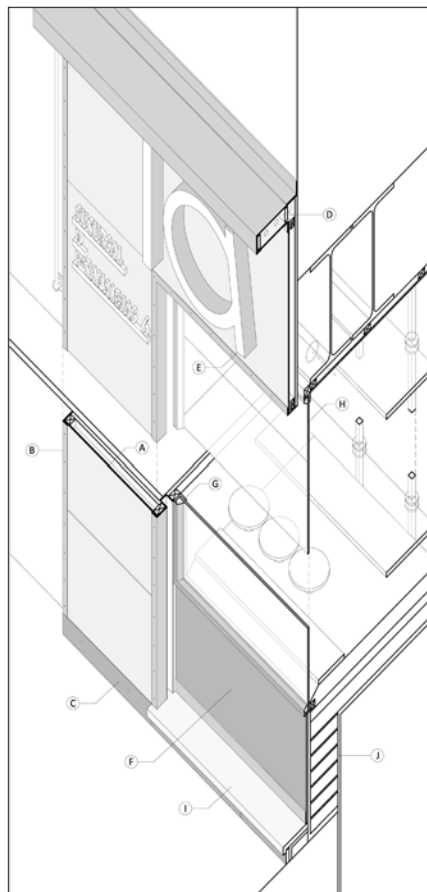
8. BERGAMÍN, Rafael: la tienda de automóviles Euskalduna; Arquitectura; Órgano de la Sociedad Central de Arquitectos, número 97; Madrid, 1927; P. 251

9. VICENTE GARRIDO, Henry: Arquitecturas desplazadas. Rafael Bergamín y las arquitecturas del exilio español en Venezuela; Tesis doctoral; Madrid 2014

10. BERGAMÍN, Rafael: Exposición de Artes Decorativas de París: impresiones de un turista; en Arquitectura, número 78; Órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos; Madrid, 192; Páginas 236-239

11. HERBST, René: Devantures, vitrines, installations de magasins a l’Exposition Internationale des Arts Decoratifs. Paris, 1925; René Herbst Ed; París, 1926

Fig. 30. Manuel Muñoz Casayús. Confitería La Violeta, 1933. Calle Fuencarral,17
 Dibujo elaborado por el autor
 A. Revestimiento de paneles de Vitrolit
 B. Tapajuntas de cobre
 C. Zócalo chapado en lámina de cobre atornillada
 D. Cornisa luminosa revestida en chapa metálica y vidrio opacitado
 E. Letras de chapa metálica ancladas mediante subestructura interior
 F. Zócalo de mármol esmaltado
 G. Carpintería metálica chapada en cobre
 H. Vidrio opacitado. Pavimento pétreo en color claro
 J. Recrecido de ladrillo macizo para formación de sobrefachada



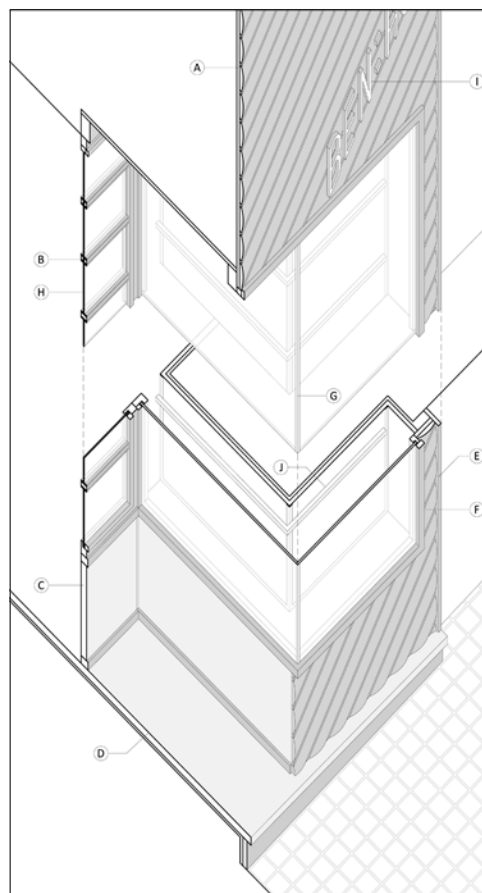
El diseño de CEYC Euskalduna (fig.27) se inserta en el progresivo proceso de emancipación de la portada comercial como individuo autónomo, estimulado ya desde el siglo anterior por las propias ordenanzas municipales, que autorizan a la ocupación de parte de la acera para la instalación de los cierres de seguridad. Si la tienda tradicional surge a partir de su disociación del taller de fabricación, la portada hace lo propio con respecto a la propia tienda, evolucionando como organismo técnico autónomo. Así los comercios centenarios madrileños ya muestran un reconocimiento del potencial comunicativo de los postigos de madera como elementos independientes, reclamando la atención del viandante con sus vivos colores y sirviendo de soporte de las muestras, rótulos y banderines.

Semper identifica en su teoría del revestimiento la traducción en acero y piedra de la forma vestigial tradicional en madera o textil, stoffwechsel, (Ford, 1990; P.203) como germen de la construcción moderna. Por su parte Bergamín realiza una operación equivalente en su proyecto para CEYC Euskalduna, planteando la portada a modo de mineralización (Bachelard, 1957) de los postigos tradicionales de madera. Aunque esta sobrefachada no desempeña una labor como cierre de seguridad Bergamín es consciente de su poder como marco visual, formalizado a partir de un revestimiento de azulejo cerámico rojo, que enfoca la atención en el escaparate central y sirve de fondo para el anclaje del rótulo. Atornilladas manteniendo las cabezas de los pernos vistas, las letras de madera pintada manifiestan su condición como elementos superpuestos, ofreciendo a su vez una referencia velada a los ojos de buey de los buques de la compañía naviera vasca. La

Fig. 31 Germán Fabra. Camisería Ben-Hur. 1934

Dibujo elaborado por el autor

- A. Revestimiento de lamas curvas de madera sobre rastreles pintados de color oscuro
- B. Carpintería de madera
- C. Zócalo panelado en madera pintada en color claro
- D. Pavimento de mármol blanco
- E. Tapajuntas de madera pintada en color oscuro
- F. Cerco de madera al exterior con sistema practicable para renovación de escaparates
- G. Perfil metálico para encuentro de paños de vidrio en esquina
- H. Vidrio transparente
- I. Letras de madera recibidas sobre el revestimiento
- J. Perfiles anclados a muro soporte para exhibición de corbatas



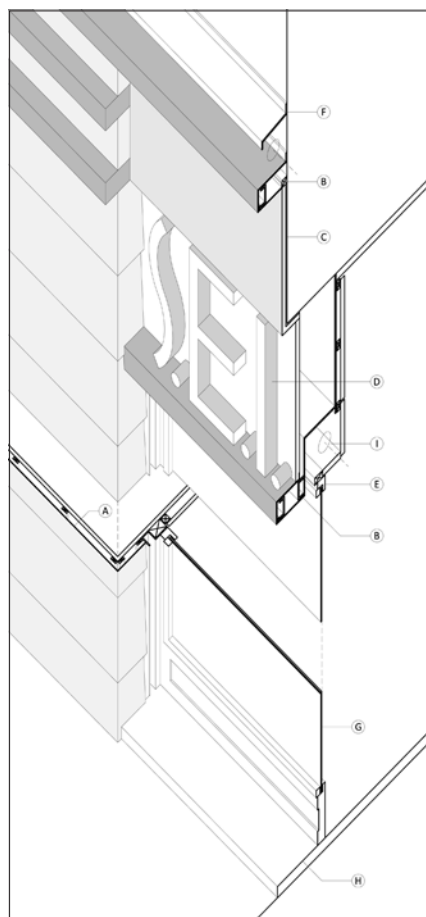
portada incorpora a su vez funciones comunicativas complementarias que podrían relacionarse con las reglas compositivas del cartel publicitario. Sin embargo Bergamín evidencia un conocimiento limitado e intuitivo de las mismas. Lejos de atender a los postulados psicotécnicos del diseño del cartel a partir de un punto focal, Bergamín dota de un carácter llamativo al fondo y no al rótulo. De este modo la configuración de las orlas de encuadre no sigue la lógica del camino visual, limitándose a subrayar la forma simétrica del pórtico estructural. La mirada se somete por tanto al recorrido de las cargas, logrando apenas camuflar el parteluz central con una complicada maniobra de revestimiento.

Simondon identifica la tecnofanía, la evidencia del carácter industrial del objeto técnico, como uno de los métodos más elementales para conseguir que éste sea admitido en la 'ciudadela de la cultura' (Simondon, 2017; P.47). A pesar de las carencias localizadas en CEYC Euskalduna es importante reconocer una forma de tecnofanía en su voluntad de traducir los valores estéticos de la carrocería del automóvil a construcción arquitectónica.

Una actitud también presente en otros ejemplos de la época cuya principal aportación será principalmente la expresión del material industrial como envolvente, como reflejan los paneles de fibrocemento protagonistas de las tiendas de automóviles De Soto-Plymouth¹², de Pedro Araluce (fig.17), el

12. Dos ejemplos de aplicación decorativa de un material industrial; en Nuevas Formas, número 9; Madrid, 1934; Páginas 479

Fig. 32. Luis Martínez Feduchi y Luis Santamaría. Tienda de automóviles Chrysler SEIDA. 1928. Av. Pi y Margall, 14
 Dibujo elaborado por el autor
 A. Revestimiento de chapa cromada engatillada
 B. Moldura chapada y pintada en negro sobre subestructura
 C. Revoco pintado en negro
 D. Letras de chapa metálica retroiluminadas
 E. Carpintería de madera
 F. Tejadillo de chapa metálica para cubrición de entoldado
 G. Lámina de vidrio transparente
 H. Peldano de pavimento pétreo en color claro
 I. Tambor de cierre enrollable



bar del Norte de Pedro Muguruza o Pizarrita¹³, de López Delgado (fig.18) En estas obras se aprovechan las posibilidades formales de los nuevos materiales. Los paños de revestimiento o vidrio se amplían de tamaño, las molduras y tapajuntas de madera se traducen en forma de esbeltos perfiles metálicos o se camuflan las juntas mediante el solape entre láminas, manteniendo la continuidad del material (fig.28 y 29). Sin embargo, todos ellos conservan el respeto por el modelo compositivo y constructivo de la portada clásica, entendida como objeto fanerotécnico en los términos definidos por Simondon, es decir aquel cuya tecnicidad resulta evidente a partir de la manifestación literal de su estructura.

Si la arquitectura moderna surge como reacción formal frente a la tradición, podemos definirla por tanto en base a la transición desde este objeto arquitectónico fanerotécnico hacia el criptotécnico, en una suerte de caja-negrización (Latour, 1999) constructiva según la cual el éxito de su desarrollo técnico se manifiesta precisamente ocultando su propia tecnicidad, silenciando su configuración estructural.

Este aspecto queda claramente explicado si observamos la línea evolutiva del cierre enrollable. La incorporación de estructuras metálicas como apeo de los muros de carga de fachada para la ampliación los huecos de los escaparates, habilita espacios entre las alas de los perfiles que permiten

13. LÓPEZ DELGADO, Felipe: Instalación Pizarrita en Madrid; en *Arquitectura*, número 175; Órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos; Madrid, 1933; Pág. 306-309

Fig. 33 Eduardo Nueda. Bar Ivory. C/ Cedaceros cv. C/ Alcalá; fig. 34 Carlos López Romero. Philips Ibérica. 1930. C/ Prado, 30; fig. 35 Manuel Muñoz Monasterio. Café Colón. 1934. C/ Alcalá; fig. 36 Jacinto Ortiz. Café Negresco. 1934. C/ Alcalá; fig. 37 José Loygorri. Granja Poch. 1934. C/ Orellana, 4; fig. 38 Manuel Muñoz Casayús. Óptica Anjú. 1931. Av. Eduardo Dato, 10; fig. 39 Joaquín Martín. Zapatería Oxford. 1934. C/ Sevilla; fig. 40 Carlos Arniches y Martín Domínguez. Camisería Regent. 1926. C/ Génova cv. C/ Argensola; fig. 41 Luis Gutiérrez Soto. Bar María Cristina. 1930. C/ Mayor; fig. 42 Farmacia Vicente Palacios. 1931. C/ General Martínez Campos; fig. 43 José Loygorry. Pastelería Viena. 1934. C/ Gaztambide; fig. 44 Javier Barroso. Farmacia Ladrón de Guevara. 1934. C/ Sevilla; fig. 45 Selgas y Regúlez. Laboratorios Carasa. 1934. Av. Eduardo Dato; fig. 46 Fernando García Mercadal. Alumbrado Moro. 1934. Av. Pi y Margall



fig.33



fig.34



fig.37



fig.35



fig.36



fig.38



fig.39



fig.40



fig.41



fig.42



fig.43



fig.44



fig.45



fig.46

que los tambores de cierres y entoldados sean progresivamente absorbidos en el seno del muro. Por tanto la composición de la portada se libera de su condición estructural como pórtico de soporte de estos elementos, como queda patente en algunos ejemplos estudiados, como los cafés Negresco¹⁴ (fig.36) y Colón¹⁵ (fig.35) en la calle Alcalá.

No obstante resulta interesante observar cómo en ocasiones no se renuncia a la capacidad expresiva de estos 'arquitrabes' visuales, a la hora de encuadrar la mirada y establecer un margen de separación con respecto a las distracciones del entorno, tal y como recuerdan Arniches y Domínguez en su artículo sobre la camisería Regent¹⁶. De este modo en Philips Iberica en la calle Prado (fig.34), una poderosa cornisa corona la portada sin otra función aparte de la visual, mientras que en los locales de Granja Poch (fig.37), Hungría o Viena¹⁷ este arquitrabe se utiliza como soporte

14. ORTIZ, Jacinto: Reforma y decoración de la cervecería, café-salón de té Negresco; en Nuevas Formas, número 8; Madrid, 1934; Páginas 393-420

15. MUÑOZ MONASTERIO, Manuel: Reforma de un café-bar Colón; en Nuevas Formas, número 9; Madrid, 1934; Páginas 469-471

16. ARNICHEs, Carlos y DOMÍNGUEZ, Martín: Camisería Regent; en El Sol, 3 de julio de 1927; Página 4

17. LOYGORRI, José: Publicidad y decoración; en Nuevas Formas, número 9; Madrid, 1934; Página 449

de una jardinera, en una coronación que diluye el encuentro con el edificio soporte evocando a pequeña escala la cubierta ajardinada corbusierana.

De este modo se confirma el carácter de una arquitectura moderna proyectada para ser vista (Foucault 1976; P.159), en la cual el detalle constructivo desempeña un papel esencial más allá de su función como articulación de masas o definición técnica de encuentro, manipulando la percepción de la escala y ocultando la lógica constructiva para liberar la composición visual de la portada de las restricciones ligadas a su estructura portante.

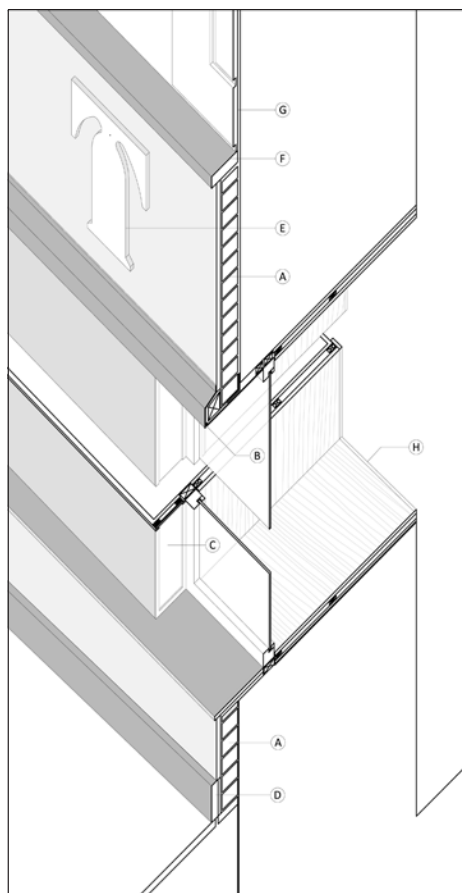
En este sentido podemos interpretar el diseño para la confitería La Violeta en la calle Fuencarral, de Manuel Muñoz Casayús (fig.19), como una versión moderna de la portada historicista del establecimiento de la misma firma en la plaza de Canalejas. Los espejos, los rótulos esmaltados protegidos por cristal y los escaparates que en la portada original liberan la esquina de carpinterías para facilitar la visión, son replicados en esta obra mediante el uso de vidrios y paneles rígidos Vitrolit, colocados a hueso y sustentados mediante angulares de cobre de mínima sección (fig.30). De esta manera el autor trata de resolver el escaparate como una única membrana multifuncional en la que se diluyen los límites tradicionales entre elementos translúcidos y opacos. Así el zócalo de mármol se desdobra en dos bandas, una inferior en contacto con la acera de la calle, que formaliza el peldaño de acceso, mientras que la banda superior se retranquea hasta coincidir con el mismo plano del vidrio transparente de la vitrina, creciendo en altura hasta definir el nivel adecuado de exhibición de los dulces; como no puede ser de otro modo, la altura de visión de un niño de puntillas. Encima el escaparate, pintado al duco en azul y negro en su coronación, ocultando los sistemas de iluminación del techo y conectando con los vivos colores de los envoltorios de la casa.

La evocación de los productos en venta a través de los materiales que conforman el revestimiento será una de las líneas argumentales principales a lo largo del proceso de individuación del escaparate moderno. Merece la pena destacar el trabajo de Germán Fabra en la camisería Ben-Hur¹⁸ (fig.20), cuyo detalle constructivo tipo traslada de escala la trama diagonal de las corbatas en venta mediante un revestimiento de lamas de madera en dos tonos, con líneas ascendentes de izquierda a derecha, a la americana. Sobre este tejido evocado se 'borda' un pequeño rótulo inclinado con el nombre de la tienda, discreto como un alfiler de corbata, como mandan los cánones del buen vestir.

Resulta interesante identificar de nuevo en esta obra el desplazamiento del plano de vidrio a haces exteriores, equiparándolo con el plano del revestimiento en una identificación del vidrio como materia (Baudrillard, 2000), que se traduce en la concepción de la portada a modo de envolvente compleja que se recorta y pliega sobre sí misma, desmaterializando la estructura del muro de carga de fachada y definiendo a su vez el umbral de acceso y las diferentes zonas permeables u opacas a la visión (fig.31).

18. FABRA, Germán: Una pequeña tienda con fisonomía propia, en *Nuevas Formas*, número 9; Madrid, 1934; Páginas 475-476

Fig. 47 Carlos Arniches y Martín Domínguez. Camisería Regent, 1926. Calle Génova con Argensola
 Dibujo elaborado por el autor
 A. Sobrefachada de fábrica de ladrillo revestida mediante revoco pintado en gris
 B. Moldura chapada en metal formalizando cornisa sobre escaparate
 C. Panelado de jambas en color claro para desmaterializar el machón estructural
 D. Zócalo de mármol negro
 E. Letras de cobre recibidas sobre fábrica de ladrillo
 F. Cornisa de mármol negro
 G. Revestimiento de mortero con llagueado simulando sillería de piedra
 H. Revestimiento de madera sobre rastreles en embocadura interior



Por su parte García Mercadal en su proyecto para la perfumería Retra¹⁹, en el esquinazo entre las calles Jovellanos y Zorrilla, pone de manifiesto en sus escaparates las posibilidades de las novedosas y esbeltas carpinterías de la casa Eclipse, firma que recoge en sus anuncios en prensa este proyecto como expresión de la imagen de la construcción moderna (fig.23 y 26). A partir de su patente de perfilería con junquillo al interior, Mercadal propone un escaparate longitudinal a modo de membrana ligera y tersa que, junto a la reluciente cornisa de acero cromado que corona la portada, imponen el moderno horizontalismo, defendido por el autor en su conocido artículo²⁰, sobre la verticalidad estructural de los machones de fábrica.

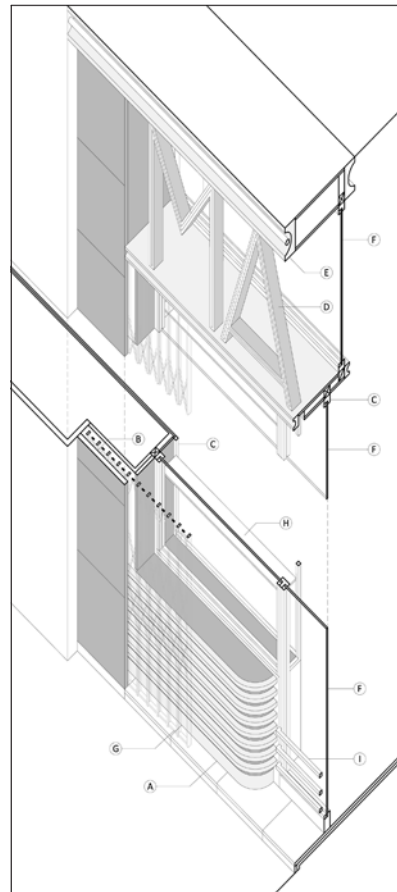
En ejemplos contemporáneos similares, como la tienda de Philips Ibérica, en la calle Prado (fig.34), o la portada del bar Ivory²¹, en Cedaceros con Alcalá (fig.33), el revestimiento de la fachada soporte mantiene su condición como volumen sólido perforado por huecos profundos, a pesar de incorporar detalles interesantes que permiten una continuidad del plano

19. GARCÍA MERCADAL, Fernando: Una tienda nueva en Madrid, en: *Arquitectura*, número 149; Órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos; Madrid, 1931; Pág. 311-312

20. GARCÍA MERCADAL, Fernando: Horizontalismo o verticalismo, en: *Arquitectura*; Órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos; Madrid, 1927; Pág. 19-22

21. MÉNDEZ, Diego y NUEDA, Eduardo: Instalación del bar Ivory, en *Nuevas Formas*, número 2; Madrid, 1934; Páginas 88-91

Fig. 48. Luis Gutiérrez Soto. Bar María Cristina, 1930. Calle Mayor
 Dibujo elaborado por el autor
 A. Zócalo revestido mediante molduras de chapa de doraluminio
 B. Chapado de acero inoxidable de cámara de cierre metálico replegable
 C. Carpintería de acero
 D. Letras de chapa metálica con tubos de neón insertados en su frente
 E. Cornisa de chapa metálica formalizando cavidad para albergar sistema de tubos de neón
 F. Lámina de vidrio transparente
 G. Cierre metálico replegable
 H. Repisas de vidrio en escaparate sobre carpintería de acero
 I. Perfiles tubulares de acero recibidos sobre cerco de puertas para proteger la zona inferior



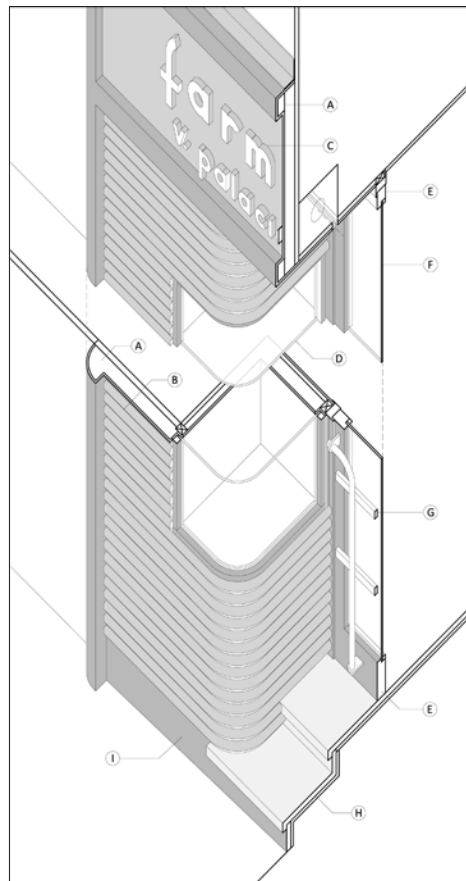
de revestimiento, como la sustitución de molduras y tapajuntas por juntas rehundidas en el encuentro entre piezas de mármol.

En cambio, en la perfumería Retra las vidrieras curvadas que enmarcan los dos accesos a la tienda o el pequeño escaparate que desmaterializa el machón de esquinas redondeadas, se proyectan en continuidad con el plano de revestimiento hasta el punto de hacerlos indistinguibles entre sí, como confiesa el propio técnico municipal que gestiona el expediente de su licencia de actividad. La portada moderna evoluciona de este modo hacia un entendimiento de la construcción como geometría de planos, frente al trabajo estereotómico de la materia que ha sustentado hasta la fecha las artes tradicionales de la monte en piedra.

Sin embargo no podemos reconocer en la portada perfumería Retra una conciencia o interés por el potencial de la técnica publicitaria aplicada al proyecto arquitectónico, como queda patente en la despreocupación por la coherencia entre el rótulo proyectado y el ejecutado finalmente (Cano Redondo, 2018; P.139).

En pleno estallido de la revolución gráfica que permitirá el tránsito desde los ideales individuales hacia los colectivos a través del poder evocativo de la imagen publicitaria (McLuhan) la portada moderna está llamada a aceptar su nuevo papel comunicativo, capaz de generar nuevas posibilidades de interacción con el paseante, el flâneur como incauto espectador en el seno del mecanismo de relojería de la calle comercial (Benjamin, 2011; P.87).

Fig. 49 Farmacia Vicente Palacios, 1931.
 Calle General Martínez Campos
 Dibujo elaborado por el autor
 A. Moldura perimetral formalizada
 mediante mortero moldeado, pintado en
 negro
 B. Revestimiento de mortero moldeado
 mediante maestra dentada
 C. Rótulo de letras en material pétreo
 anclado a fábrica y pintado en el mismo
 color
 D. Vitrina de vidrio curvado
 E. Carpintería de madera
 F. Lámina de vidrio transparente
 G. Metalistería de protección de vidrio en
 puerta y tirador tubular metálico
 H. Peldaños de material pétreo en color
 claro
 I. Zócalo rehundido pintado en el mismo
 color que el resto de la portada



De esta manera los elementos constructivos tradicionales se reconfiguran asumiendo las reglas de diseño publicitario, en un proceso de concretización en el que incorporan nuevas funciones al constituirse como elementos gráficos de la portada. Sirvan como ejemplo los trabajos del joven Luis Martínez Feduchi y su socio, el decorador Luis Santamaría²², para los comercios de Chrysler SEIDA (fig.21) y discos Rekord (fig.24), en los números 14 y 22 de Pi y Margall, el segundo tramo de la Gran Vía, en los que se realiza una traducción arquitectónica de los propios anuncios de las firmas a la construcción de sus portadas (fig.22 y 25).

En el primer ejemplo se divide la portada en dos mitades, siguiendo los principios compositivos del contraste como organización de energías complementarias que podemos encontrar tanto en los escritos neoplasticistas de Van Doesburg²³ como en los manuales compositivos del cartel moderno ideado a partir de masas de tinta contrapesadas (Dermée, 1934).

Anticipándose dos años a la conclusión de la inconfundible coronación de la torre neoyorquina de la firma, Feduchi plantea la primera mitad

22. Nuevas tendencias del mueble español: realizaciones de los decoradores Santa María y Feduchi; en *Nuevas Formas*, número 1; Ed. Edarba; Madrid, 1936-1937; Páginas 30-42

23. GARCÍA MERCADAL, Fernando: Theo Van Doesburg y Principios De Stijl; en *Arquitectura*, 82. Órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos ; Madrid, 1926; Pág. 78-80

revestida mediante bandas de reluciente chapa metálica engatillada, que destacan sobre la otra mitad, proyectada a modo de fondo oscuro (fig.32). Estas dos mitades se deslizan horizontalmente entre sí mediante un juego de molduras que atraviesan la portada recogiendo literalmente la gráfica evocadora de la velocidad de los anuncios de Chrysler del momento. Feduchi desvincula de este modo a la moldura de su papel tradicional como resolución del encuentro entre elementos constructivos, permitiendo que su trazado discurra libremente sobre la portada. Se antepone por tanto su misión como parte del objeto técnico publicitario, capaz de producir un acontecimiento en la cabeza del espectador (Baudrillard, 2000) a través de la evocación de la imagen colectiva difundida por la prensa.

En el caso del proyecto para discos Rekord²⁴ Feduchi plantea de nuevo una analogía directa de sus molduras verticales con la orla geométrica de los anuncios de la casa comercial. El detalle constructivo de las pilastras laterales define un escalonamiento geométrico en el que se puede reconocer el escamoteado del plano de vidrio hacia el exterior, hasta hacerlo coincidir con el revestimiento de la fachada, proyectando el junquillo del escaparate por delante del cerco para generar un efecto de levitación de la vidriera.

Si bien la estructura general de la portada de Rekord resulta incuestionablemente clásica, en el diseño del rótulo podemos reconocer ya una pionera interiorización de las reglas compositivas del cartel publicitario, basadas en los principios de diseño establecidos por Dermée según las leyes de captación de la atención a través de un punto focal de máxima intensidad, el banderín. Flotando sobre una atmósfera neutra este elemento o *punctum* fotográfico (Barthes, 1990) sale literalmente de la escena, marcando el inicio del camino visual que traslada la mirada hasta el número de la tienda colocado sobre el acceso. Finalmente el tirador, punto culminante de este recorrido, evoca la forma del brazo de los gramófonos, en un gesto que anticipa el contacto con el propio objeto comercializado en el interior.

En diversos ejemplos contemporáneos, como la zapatería Oxford²⁵, en la calle Sevilla (fig.39), o los Laboratorios Carasa en Eduardo Dato (fig.45), podemos identificar la progresiva integración del rótulo con el resto de elementos de la portada en el seno del mismo conjunto compositivo, diseñado según las reglas del cartel moderno. Estructuras en las que utilizando estrategias en las que reconocemos la plasticidad ornamental wrightiana se establecen relaciones analógicas entre elementos constructivos de distinto orden, generando líneas de fuerza encargadas de atraer y dirigir la mirada del peatón.

Así en la portada de la óptica Anjú (fig.38), obra de Muñoz Casayús en Eduardo Dato²⁶, la estructura de orlas de color negro sobre fondo blanco, evocando la gráfica de los tests de agudeza visual de Snellen, se extiende

24. MARTÍNEZ FEDUCHI, Luis: Tienda nueva en Gran Vía, 22. Disco Rekord; en *Arquitectura*, número 147; Madrid, 1931; Página 246

25. Nueva instalación de una zapatería en Madrid; en *Nuevas Formas*, número 9; Madrid, 1934; Páginas 473

26. Instalación de óptica; en *Cortijos y rascacielos*, número 4; Madrid, 1931; Página 109

como un continuo que enmarca los escaparates e incluso se proyecta sobre la acera, formalizando un osado banderín de planta triangular anclado en la esquina. Por su parte, Arniches y Domínguez en su portada para la camisería Regent²⁷, en el encuentro entre las calles Génova y Argensola (fig.40), colocan literalmente un banderín como punto focal en el extremo superior izquierdo, origen idóneo del camino visual como marcan los cánones de lectura del anuncio. Una trayectoria que se traslada a lo largo del rótulo mediante las líneas de cornisa que discurren de izquierda a derecha a lo largo del chaflán, subrayando el rótulo y unificando los dos escaparates, a modo de ventana horizontalizada (Bohigas, 1973), rehundida en el seno de una sobrefachada longitudinal que enmascara la doble altura del local (fig.47).

Si podemos considerar la propia Gran Vía como la máscara del Madrid rural de comienzos del siglo XX, sus portadas comerciales entendidas como signos o formas culturales representan una suerte de facialidad arquitectónica o codificación de una parte del cuerpo edificado a nivel de la calle (Sauvagnargues, 2016; P.219). Se establece así un ensamblaje social e informativo que entronca con uno de los puntos más revolucionarios de la filosofía de Gilbert Simondon, el análisis de la estructura psicosocial en materia técnica. Un concepto que el autor denomina efecto halo, a través del que el comprador neófito establece una lógica cognitiva con el objeto técnico (Simondon, 2017; P.272). El elemento constructivo moderno tiende por tanto a ocultar su lógica como objeto sostenido y sustentante. Se integra así como parte de un conjunto técnico informativo.

A nuestro parecer, la publicidad debe ser considerada entonces no solo como un arte de hacer jugar las motivaciones, sino también, y antes que eso, como un acondicionamiento de las estructuras cognitivas a partir de un arquetipo tecnológico, es decir, como una tarea de información. (Simondon, 2017; P.282). En obras como Viajes Carco²⁸, de Blanco Soler, C. Ara y Cabezón, de Francisco Ferrer, y especialmente en la farmacia Ladrón de Guevara (fig.44), de Javier Barroso²⁹, y el bar María Cristina³⁰, de Gutiérrez Soto (fig.41 y 48), los elementos de la portada aparecen suspendidos literalmente sobre una atmósfera luminosa, evocando el halo del objeto técnico, en una suerte de actualización del álbum sobre el que se pintaban los primitivos anuncios en tiempos de la civilización romana. Arquitectura luminosa, no iluminada, objeto criptotécnico en el que toda la portada se convierte en fuente de luz, ocultando precisamente las verdaderas luminarias. Se produce de esta forma una apropiación de los elementos tradicionales para ser ofrecidos de otra forma (Nouvel, 2000), asumiendo la condición de elementos tipográficos cuya forma se revela a partir del uso de la luz como un fluido. La técnica de la imprenta se traduce a forma arquitectónica culminando el triunfo del principio de equilibrio sobre el de superposición clásico, de forma que la construcción pasa de manifestar el carácter portante de los elementos a definir lugares de

27. ARNICHEs, Carlos y DOMÍNGUEZ, Martín: Camisería Regent; en El Sol, 3 de julio de 1927; Página 4

28. Tiendas nuevas en España y Portugal; en Nuevas Formas, número 3; Madrid, 1935; Páginas 148-153

29. BARROSO SÁNCHEZ- GUERRA, Javier: Decoración de una farmacia; en Nuevas Formas, número 1; Madrid, 1934; Páginas 44-48

30. GUTIÉRREZ SOTO, Luis: Bares y Cafés; en Obras, número 16; Madrid, 1933

visibilidad (fig.43). Si observamos los proyectos de la farmacia del facultativo Vicente Palacios, en la calle de Martínez Campos (fig.42), o la tienda de Alumbrado Moro, de García Mercadal en la Gran Vía³¹ (fig.46), ambas obras se conciben a partir de una membrana compleja y concreta, integrando todas las funciones en un mismo conjunto técnico. Esta superficie polivalente se manipula tridimensionalmente deformándose hacia el exterior para configurar el banderín de reclamo y definiendo a su vez las vitrinas y el revestimiento del umbral mediante suaves curvas que acompañan al viandante hacia el interior de la tienda.

Si en la portada tradicional su composición se supedita al orden estructural, en estos últimos ejemplos la envolvente se despliega con absoluta independencia formal con respecto del orden constructivo, formalizándose en base a las tensiones visuales establecidas entre la portada y la calle, en una verdadera materialización del halo del objeto arquitectónico (fig.49).

Podemos concluir esta breve aproximación al estudio del proceso de asimilación de la modernidad en la arquitectura española, recordando la diferenciación que establece Heidegger entre técnica, como des-ocultación, y técnica moderna, como des-ocultación y pro-vocación (Heidegger, 1997; P.65), es decir como acto técnico condicionado a la necesaria liberación de energía.

Una definición que identifica por tanto el concepto de modernidad con aquellos procesos de intercambio a través de los cuales el objeto técnico excede sus propios límites, liberando energía en forma de diferentes niveles de ensamblaje informativo o social. Partiendo de esta premisa podemos reconocer el singular papel de la portada comercial como catalizador de la modernidad, a partir de su estudio genético dentro del marco filosófico establecido por Gilbert Simondon.

La única referencia expresa a la arquitectura dentro del discurso de Simondon hace referencia a la exteriorización de las instalaciones defendida por Le Corbusier (Simondon, 1982). Una suerte de tecno-estética, o manifestación evidente de la tecnicidad, que paradójicamente se encuentra más próxima al espíritu del modelo constructivo tradicional, como mera des-ocultación de su configuración interna.

Por el contrario el estudio del arquetipo de la portada comercial moderna, a partir de las transferencias establecidas con la técnica publicitaria en base a su concepción como anuncio construido, permite identificar no sólo la sofisticación funcional a través del cual el objeto arquitectónico aumenta su carácter concreto, sino reconocer a su vez la formación de la propia modernidad como una auténtica superación de los límites de su propia cultura tectónica (Frampton, 1999). Una verdadera red de ensamblajes interdisciplinarios que permiten que el objeto técnico arquitectónico sea definitivamente aceptado en el seno de la cultura tecnológica global.

31. GARCÍA MERCADAL, Fernando: Varios proyectos de arte decorativo en comercios, en: Nuevas Formas, número 8; Madrid, 1934; Páginas 486- 487, 490- 492

Bibliografía

- BACHELARD, Gaston: La poética del espacio; Ed. Fondo de cultura económica; Buenos Aires, 2000; Ed. Original París, 1957
- BALDELLOU, Miguel Ángel: Gutiérrez Soto; Ed. Electa; Madrid, 1997
- BALDELLOU, Miguel Ángel: Hacia una arquitectura racional española; Summa Artis XL; Espasa Calpe; Madrid; Página 208
- BANHAM, Reyner: Teoría y diseño en la primera era de la máquina, Ed. Paidós; Barcelona, 1985
- BARTHES, Roland: La cámara lúcida; Ed. Paidós comunicación; Barcelona, 1990
- BAUDRILLARD, Jean: El sistema de los objetos; Ed. Siglo XXI de España; Madrid, 2010; Ed. original, 1969
- BAUDRILLARD, Jean y NOUVEL, Jean: Los objetos singulares; Ed. Fondo de cultura económica; México, 2000
- BENJAMIN, Walter: Sueños; Ed. Abada; Madrid, 2011
- BERGERA, Iñaki: Ensayar la arquitectura: locales comerciales, 1940-1961; en Actas del Congreso Internacional De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española, 1950-1965; Universidad de Navarra; Pamplona, 1998
- BERGER, John: Modos de ver; Ed. Gustavo Gili; Barcelona, 2015
- BOHIGAS, Oriol: Arquitectura española de la segunda república; Ed. Tusquets; Barcelona, 1973
- CAMPO BAEZA, Alberto: La arquitectura racionalista en Madrid; Tesis doctoral; Universidad Politécnica de Madrid; Madrid, 1982
- CANO REDONDO, Armando: Pequeños espacios, grandes proyectos. Los interiores comerciales en España: de la modernidad a la globalización; Tesis doctoral; Universidad de Alicante. Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos; Alicante 2018
- COLOMINA, Beatriz: Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas; Ed. Cendeac. Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia; Murcia, 2010
- DERMÉE, Paul y COURMONT, Eugène: La técnica del cartel moderno; Ed. Labor; Madrid, 1934
- DIDI-HUBERMAN, Georges: La imagen superviviente; Abada Ed.; Madrid, 2018; Ed. Original Les Editions Minuit, 2002
- DÍEZ-PASTOR, Concha: Carlos Arniches y Martín Domínguez; Ed. Maira; Madrid, 2003
- FLORES LÓPEZ, Carlos: Arquitectura española contemporánea; Ed. Aguilar; Bilbao, 1961
- FORD, Edward R.: The details of modern architecture; Ed. The MIT Press; 1990
- FOUCAULT, Michel: Vigilar y castigar; Ed. Siglo XXI; Buenos Aires, 1976; Ed. Original Gallimard, 1975
- FOUCAULT, Michel: Nietzsche, la filosofía, la historia; Ed. Pretextos; Madrid, 2005
- FRAMPTON, Kenneth: Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX; Ed. Akal; Madrid, 1999
- FULLAONDO, Juan Daniel: El fenómeno de la tienda en el contexto de la ciudad; en Arquitectura, número III; Madrid, 1968; Páginas 21-49
- GIEDION, Sigfried: Espacio, tiempo y arquitectura; Ed. Reverté; Barcelona, 2009
- GINER DE LOS RÍOS, Bernardo: 50 años de Arquitectura Española (1900-1950); Editorial Patria; México, 1952
- GIEDION, Sigfried: La mecanización toma el mando; Ed. Gustavo Gili; Barcelona, 1978
- HERBST, René: Devantures, vitrines, installations de magasins a l'Exposition Internationale des Arts Decoratifs. Paris, 1925; René Herbst Ed; Paris, 1926

HEIDEGGER, Martin: La pregunta por la técnica, en HEIDEGGER, Martin: Filosofía, ciencia y técnica; Ed. Universitaria; Santiago de Chile, 1997

HOPKINS, Claude: My life in advertising and Scientific advertising; Ed. McGraw Hill Professional, 1966

HUERGO CARDOSO, Humberto: Una breve historia del escaparate madrileño moderno; Arte y Ciudad - Revista de Investigación nº 3 (I) extraordinario; junio 2013

La obra de Luis Gutiérrez Soto; Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid; Madrid, 1982

LATOURET, Bruno: La esperanza de Pandora; Ed. Gedisa; Barcelona, 2001; Ed. Original 1999

McLUHAN, Marshall: Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano; Ed. Paidós; Madrid, 1996

MORGAN, Tony: Visual merchandising; Ed. Gustavo Gili; Barcelona, 2011

MUMFORD, Lewis: Técnica y civilización; Ed. Alianza; Madrid, 2006; Ed. Original Nueva York, 1934

MUMFORD, Lewis: Arte y técnica; Ed. Pepitas de calabaza; Logroño, 2014; Ed. Original Nueva York, 1952

ORTEGA Y GASSET, José: Meditación de la técnica; Ed. Revista de Occidente; Madrid, 1939

ORTEGA Y GASSET, José: Rebrote Arquitectónico; en Gaceta Literaria, 15 de abril; Madrid, 1928

OSORIO GARCÍA DE OTEYZA, Carlos: Tiendas de Madrid; Ediciones La Librería; Madrid, 2010

PÉREZ RUIZ, Ángel: La publicidad en España. Anunciantes, agencias y medios, 1850-1950; Ed. Fragua; Madrid, 2001

PRAT GABALLÍ, Pedro: La publicidad científica; Ed. Cámara de Comercio de Barcelona; Barcelona, 1915

PRAT GABALLÍ, Pedro: Publicidad racional; Ed. Labor; Madrid, 1934

RUEDA JIMÉNEZ, Óscar: Bekleidung. Los trajes de la arquitectura; Ed. Fundación Arquia; Madrid, 2015

SAMBRICIO, Carlos: García Mercadal. Pretexto/Calembourg, GATEPAC G.C.; Cátedra Historia de la Arquitectura y del Urbanismo; ETSAM. Departamento de publicaciones de alumnos

SAUVAGNARGUES, Anne: Artmachines: Deleuze, Guattari, Simondon; Ed. Edinburgh University Press; Edimburgo, 2016

SCHUHMACHER, Adolf: Ladenbau : anordnung, eimbau und ausgestaltungskleiner und grober laden in alten und neuen; Ed. Julius Hoffmann; Stuttgart, 1934

SIMONDON, Gilbert: El modo de existencia de los objetos técnicos; Ed. Prometeo; Buenos Aires, 2008; Ed. original SIMONDON, Gilbert: Du mode d'existence des objets techniques; Ed Aubier; París, 1958

SIMONDON, Gilbert: Sobre la técnica; Ed. Cactus; Buenos Aires, 2017

SIMONDON, Gilbert: Sobre la tecno-estética: Carta a Jacques Derrida; 5 de julio de 1982

TROVATO, Graziella: Des-velos. Autonomía de la envolvente en la arquitectura contemporánea.; Ed. Akal; Madrid, 2007

UCHA DONATE, Rodolfo: 50 años de arquitectura española (1900-1950); Ed. Adir; México, 1954-55

URRUTIA, Ángel: Arquitectura española siglo XX; Ed. Cátedra; Madrid, 1997

VICENTE GARRIDO, Henry: Arquitecturas desplazadas. Rafael Bergamín y las arquitecturas del exilio español en Venezuela; Tesis doctoral; Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Composición; Madrid 2014

VIRILIO, Paul: La máquina de visión; Ed. Cátedra; Madrid, 1998

REIA #18/2021
226 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Sálvora Feliz

Universidad Politécnica de Madrid / Universidade de São Paulo / salvora.feliz@upm.es

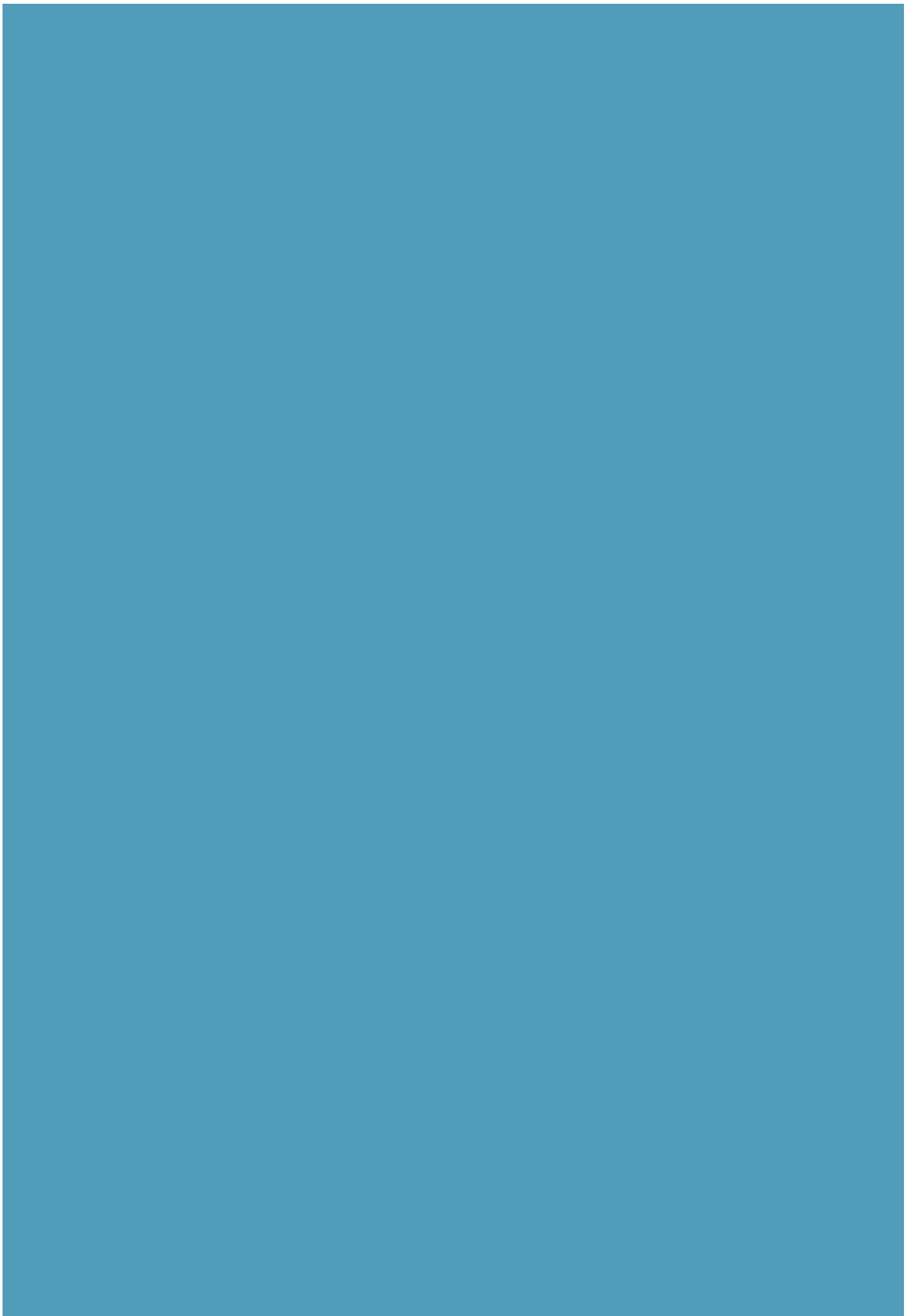
Gardens of Stone de Liverpool. Infraestructuras residenciales xl como ejemplos de vitalidad comunitaria adelantadas a su tiempo / *Gardens of Stone in Liverpool. Extra-long residential infrastructures as examples of communal vitality ahead of their time*

En la década de los años 30 del siglo pasado, el Departamento de Vivienda de Liverpool dirigido por Lancelot Keay erradicará la vivienda insalubre de la ciudad desarrollando un conjunto de complejos de vivienda colectiva que albergarán grandes comunidades en bloques lineales con galería. Algunas de sus características comunes serán dimensiones territoriales, calles elevadas, patio central a modo de zona de juegos y servicios complementarios al programa residencial, lo que nos hace definirlos como infraestructuras residenciales extra largas. Entre los denominados *Gardens of Stone* se encontrarán casos como los *St Andrew's Gardens*; *Gerard Gardens*; *Myrtle Gardens*; o *Caryl Gardens*. Pese a los testimonios de buena convivencia que se recogen en la época y de generación de barrio, terminarán por ser demolidos casi en su totalidad por su falta de mantenimiento, lo que los sumirá en el olvido. Los recuperamos y analizamos en este trabajo como utopías materializadas de los modelos teóricos planteados en el periodo de entreguerras que, salvo excepciones, no proliferarán hasta después de la Segunda Guerra Mundial, como fue el caso de ejemplos altamente conocidos como *Park Hill Estate* o los *Robin Hood Gardens*.

In the 1930s, the Housing Department of Liverpool led by Lancelot Keay will eradicate unsanitary housing in the city replacing them with a set of collective housing that are able to accommodate large communities in linear blocks with streets in the air. Some of their common characteristics are territorial dimensions, streets in the air, a central courtyard as a playground, and complementary services to the residential programme, these are the reasons why we will define them as extra-long residential infrastructures. Among the called *Gardens of Stone*, we find cases such as *St Andrew's Gardens*; *Gerard Gardens*; *Myrtle Gardens*; or *Caryl Gardens*. Despite the testimonies of good cohabitation and neighborhood generation, they will demolish almost all the cases due to their lack of maintenance, reason why they will be forgotten. We rescue and analyze them in this writing understanding them as materialized utopias of theoretical models raised in the interwar period that, with few exceptions, they will not proliferate until after the Second World War, as was the case of well-known examples such as *Park Hill Estate* or the *Robin Hood Gardens*.

Infraestructuras residenciales xl, Vivienda colectiva, Entreguerras, Calles elevadas, Domesticidad colectiva, Reino Unido /// Extra-long residential infrastructures, Collective housing, Inter-wars, Streets in the air, Collective domesticity, United Kingdom

Fecha de envío: 01/04/2021 | Fecha de aceptación: 10/05/2021



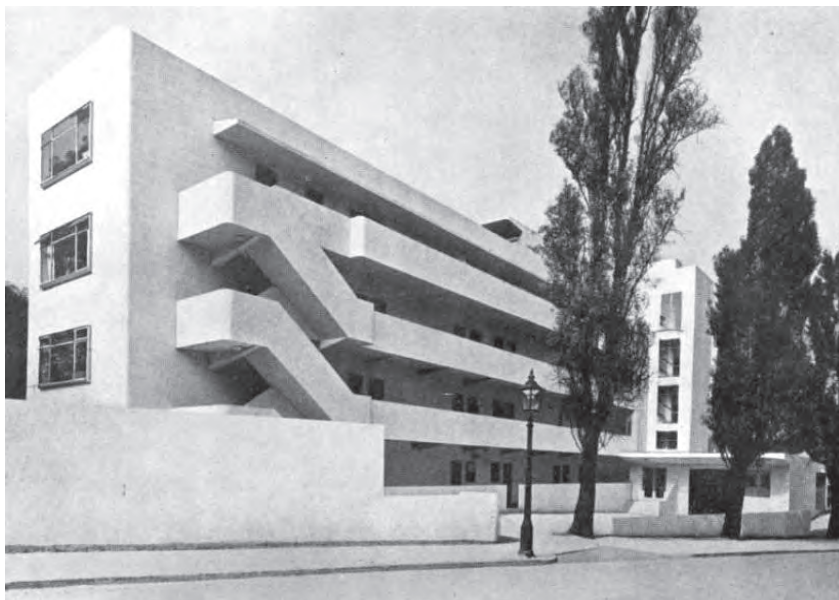
Antecedentes

Reino Unido es conocido por sus planteamientos residenciales entre los que se encuentran la ciudad modelo¹ de Owen², a modo de estructuras colectivas en las que conviven industria y agricultura, con capacidad de abastecimiento por sus servicios (Owen 1816); o la ciudad-jardín de Howard³, como teoría urbana para la ordenación de las colonias periféricas entre finales del siglo xix y la década de los años 30 del siglo siguiente (López Díaz 2003). Sin embargo, estas formulaciones no evitarían la proliferación de viviendas insalubres y barrios marginales vinculados al fuerte crecimiento fabril⁴ de las ciudades británicas, lo que llevaría a la elaboración, a partir de 1930, de leyes y planes para su saneamiento y erradicación.

Bajo el paraguas del nuevo *Proyecto de ley de planificación urbana*, se fueron aprobando leyes de vivienda, inicialmente en el Norte del país, siendo las primeras ciudades en tomar medidas Leeds o Liverpool⁵. Esto comienza un movimiento de sustitución de vecindades compuestas por viviendas unifamiliares obsoletas, construidas desde el siglo anterior como interpretación de las ciudades-jardín y fomentadoras del individualismo. En total, entre 1930-1934 se construirán bajo el

1. Su dimensión óptima era de entre 800 y 1.500 personas, con una superficie de 0,4 hectáreas por persona, lo que supone una extensión de entre 300 y 600 hectáreas, que permitía trabajar la agricultura intensiva (Owen 1821).
2. Robert Owen, fabricante de hilados y socialista utópico galés (1771-1858). A principios del siglo xix desarrollará esta propuesta adelantándose un siglo a las ciudades-jardín.
3. Ebenezer Howard, urbanista británico (1850-1928).
4. Para hacernos una idea, en apenas 5 años se había generado un aumento de 60.000 a 150.000 trabajadores industriales (Cock 2004).
5. Liverpool registrará cinco veces más viviendas construidas que Leeds entre 1933-1939 debido al aumento de su población.

Fig. 01. *Lawn Road Flats*, en Londres (elaborado por Wells Coates, 1933-1934). Fuente: GAITE, A. *El proyecto de la vivienda económica*. Buenos Aires: Nobuko, 2006, pp. 117.



amparo de esta ley 17.450 viviendas (Brunner 1939), siendo la agrupación mayoritaria con la que se llevará a cabo esta renovación urbana la del bloque lineal en galería, que se identificará como una de las herramientas que propiciarán la vitalidad comunitaria.

Aunque antes de los años 30, la arquitectura moderna es observada en Reino Unido desde la distancia⁶, siguiéndose los proyectos realizados en el resto del continente europeo pero sin llevarlos a cabo (van der Woude 1999), la elección del tipo de agrupación del bloque lineal en galería no será casual ya que, en el CIAM III de 1930, sería consagrado como el conjunto de vivienda colectiva característico del Movimiento Moderno, entendido como el primer prototipo higienista⁷ y el tipo arquitectónico más económico⁸ (Aymonino 1973). En adicción, diferentes casos residenciales de esta morfología austriacos, alemanes, holandeses o franceses influirán fuertemente en las tendencias de los desarrollos de la época.

El bloque lineal en galería como generador de comunidades

Un ejemplo de este tipo arquitectónico del movimiento moderno será el desarrollado en Reino Unido por Coates⁹, que en 1933 recibirá el encargo de una célula mínima¹⁰ para jóvenes profesionales, mostrada en la exposición *The British Industrial Art*, realizada en Londres. Entre

6. El Art Decó y el Dudokismo eran los estilos más apreciados, por lo que serían las influencias extranjeras las que propiciarían la inserción de los nuevos modelos de residencia en el país británico.
7. Algunos arquitectos lo interpretarán como la traslación del tipo arquitectónico del sanatorio a la vivienda colectiva (Martínez 2005).
8. Su ahorro se fundamenta en la utilización de un menor número de núcleos de comunicación para mayor número de viviendas.
9. Wells Wintemute Coates, diseñador canadiense, nacido en Japón y establecido en Reino Unido (1895-1958). Es uno de los fundadores del grupo *Modern Architectural Research* o MARS, el cual representa el grupo británico de los CIAM, fundado en 1933.
10. El proyecto es conocido como *minimun flat*.

Fig. 02. Pasarela de unión de los dos bloques de la *Kensal House*, en Londres (elaborado por Maxwell Fry, 1933-1937). Fuente: WALKER, D. Better living through gas: Kensal House. En: Archivo Digital *The Royal Borough of Kensington and Chelsea*, 2015. [consulta: abril de 2021]. Disponible en: <https://rbklocalstudies.wordpress.com/2015/12/03/better-living-through-gas-kensal-house/>



1933-1934, este pedido desencadenará en los *Lawn Road Flats*, localizados en el norte de la misma ciudad (fig. 1). El edificio es entendido como un experimento social (Gaité 2006), en el que no podían habitar familias con niños y que poseía espacios colectivos como una cocina comunitaria en planta baja, un pequeño restaurante, una lavandería, el garaje con capacidad para 10 vehículos y estancias para el personal, además de cocinas complementarias en los diferentes niveles. El mobiliario de sus células mínimas se realiza *in situ* y comprende todos los elementos esenciales para la habitación, como una mesa, sillón con colchón de muelles y mantas, alfombra, luces, espejos, nevera o cocina eléctrica, entre otros.

El primer ejemplo moderno destinado a vivienda social para la clase trabajadora y considerado como la primera villa urbana edificada en el país será la *Kensal House*, diseñada entre 1933-1937 por Fry¹¹, en Londres, y cuyo desarrollo se llevará a cabo junto con Atkinson¹², James¹³, Wornum¹⁴ y la especialista en vivienda Denby¹⁵. Este caso de renovación urbanística se enfoca explícitamente a la fortaleza de la comunidad, pese a no materializarse como una agrupación de bloque lineal en galería, centrándose en la dotación de espacios colectivos para la población. El conjunto se compone de dos volúmenes longitudinales con tendencia curva, donde se ubican 68 viviendas que alojan a 380 habitantes, los cuales disfrutaban también de zonas comunitarias en las plantas bajas de estos edificios donde se ubicarán un club juvenil y otro para adultos, cerca de los huertos. Estos dos bloques se conectan mediante una

11. Edwin Maxwell Fry, arquitecto británico y uno de los miembros del MARS (1899-1987).

12. Robert Atkinson, arquitecto británico (1883-1952).

13. Charles Holloway James, arquitecto británico (1893-1953).

14. George Grey Wornum, arquitecto británico (1888-1957).

15. Elizabeth Denby, arquitecta británica (1894-1965).

Fig. 03. Perspectiva aérea de la *Kennett House*, en Manchester (elaborado por Leonard Heywood, 1935). Fuente: DODGE, M. Mapping the geographies of Manchester's housing problems and the Twentieth Century solutions. En: THEAKSTONE, W. (ed.) *Manchester Geographies*. Manchester: Manchester Geographical Society, 2017, pp. 25.



pasarela que salva el desnivel del terreno en el que se encuentran (fig. 2). El complejo, construido en hormigón armado, se complementará con un edificio de estructura metálica y forma circular, donde se localizará un centro comunitario, una lavandería, un comedor y una guardería para 60 infantes. Con este conjunto se perseguía una vida saludable, feliz, segura y satisfactoria.

Uno de los primeros casos que servirán como referencia morfológica para el asentamiento de comunidades voluminosas (Dodge 2017), será la *Kennett House*, desarrollada en 1935 por Heywood¹⁶, en Manchester, conocida popularmente como *Queen Mary*, por su parecido con el transatlántico (fig. 3). Con una longitud de 407 metros¹⁷, se conforma como un volumen que contiene dos zonas de juego en su interior y dos accesos que perforan el perímetro continuo en su extremo Sur y su centro Oeste. Compuesto por 22 lotes de 2 a 5 alturas, en los que se localizan 181 viviendas de 2 y 3 habitaciones, era un auténtico ejemplo de comunidad autónoma, con una frutería, ferretería, quioscos de prensa, carnicerías, un lavadero comunitario, un club juvenil y una iglesia propia. A mediados de la década de los años 70, el mantenimiento del edificio se vio afectado por los recortes presupuestarios y su fama empezó a cambiar. Los pisos en los que todo ciudadano había deseado vivir, se convertían ahora en un espacio hostil al que ni la policía se atrevía a entrar por miedo a ser apedreada desde sus cubiertas. El proceso de desalojo permitiría a los habitantes decidir entre dos posibles destinos, iniciándose con la conclusión de este protocolo la demolición del asentamiento en 1979.

Otro ejemplo, en este caso realizado en la región septentrional del país, que poseerá gran capacidad habitacional y es reconocido como el buque insignia de la vivienda municipal de la época (Whitfield 2008) será desarrollado en Leeds por Livett¹⁸, entre 1934-1938, y responderá al nombre de *Quarry Hill flats* (fig. 4). Influenciado por la arquitectura

16. Leonard Heywood, arquitecto británico y director del Departamento de Vivienda de Manchester desde 1931 (1893-1938).

17. Dimensión adquirida mediante redibujado de la autora.

18. Richard Alfred Hardwick Livett o R.A.H. Livett, arquitecto británico y director del Departamento de Vivienda de Leeds desde 1934 (1898-1959).

Fig. 04. Planta de los *Quarry Hill flats*, en Leeds (elaborado por R.A.H. Livett, 1934-1938). Fuente: Archivo Digital de *University of the West of England*. [consulta: abril de 2021]. Disponible en: https://fet.uwe.ac.uk/conweb/house_ages/council_housing/section4.htm



humanizada de la *Karl Max Hof*¹⁹ y *La Cité de la Muette*²⁰ (Rahman, 2019), será considerado como el complejo más grande de vivienda social de Reino Unido, con capacidad para 3.280 habitantes alojados en 938 unidades residenciales. En un emplazamiento de 68.800m² se localizará un conjunto que se perfilará con un máximo de 8 alturas con un planteamiento proyectual y constructivo racionalista. Cada uno de los edificios será conocido por el nombre de un personaje histórico vinculado con la ciudad, como fue el caso de Richard Oastler²¹ o James Kitson²².

El volumen más extenso envuelve todo el conjunto a lo largo de 974 metros²³, dejando únicamente el flanco Sur más permeable, de modo que 6 perforaciones permiten la entrada al interior del complejo (fig. 5). Incluirá diferentes innovaciones como ascensores en sus núcleos de comunicaciones o un moderno sistema de eliminación de basuras. Como espacios colectivos poseerá una lavandería comunitaria cada 500 viviendas, una piscina, áreas de juegos para niños, jardines de infancia, tiendas y un restaurante. Las comunicaciones verticales se realizarán mediante núcleos que servirían a dos viviendas por nivel. Las células residenciales podían albergar familias de 2 a 6 personas y poseían los denominados *sun balconies*, un espacio privado continuo asociado a la residencia. La cocina de combustible sólido tendrá una distribución inspirada por la cocina de Frankfurt²⁴, de tal forma que se integrará perfectamente en la vivienda.

Debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial, la construcción del conjunto no llegaría a concluirse y una gran diversidad de población de distintas procedencias cohabitaría junta en este espacio, como

19. Esta colonia será desarrollada por Karl Ehn, entre 1926-1930, en Viena.

20. Este conjunto residencial será desarrollado por Eugène Beaudouin y Marcel Lods, entre 1931-1934, en Drancy.

21. Richard Oastler, abolicionista y defensor de los derechos de los trabajadores (1789-1861).

22. James Kitson, industrial y pionero en el mundo de la construcción de locomotoras (1835-1911).

23. Dimensión adquirida mediante redibujado de la autora.

24. Este modelo será desarrollado por Margarete Schütte-Lihotzky, en 1926.

Fig. 05. Patio central de los *Quarry Hill flats*, en Leeds (elaborado por R. A. H. Livett, 1934-1938). Fuente: RAHMAN, S. From the Westbahn to West Yorkshire: Quarry Hill flats and the internationalism of Red Vienna. En: SCHWARZ, W. M. (ed.), G. SPITALER (ed.), y E. WIKIDAL (ed.). *Das Rote Wien - 1919 Bis 1934. Ideen. Debatten. Praxis*. Viena: Birkhauser, 2019, pp. 15.



ingleses, irlandeses, italianos, polacos o judíos. Los testimonios de la época describen esta comunidad como compuesta por gente pobre, de clase trabajadora, con casas muy limpias y muy orgullosos de vivir en las mejores viviendas de Leeds (Rahman 2019). A partir de la década de los años 50, se comenzó a asociar a los *Quarry Hill flats* con una comunidad antisocial, lo que conllevó a la emisión en la BBC de un programa denominado “El experimento de *Quarry Hill*”, una ficción que retrataba el conjunto negativamente. Esto propició protestas por parte de los residentes reales, que no fueron escuchadas. Entre 1970-1972, se rodaría una comedia retransmitida en la televisión nacional denominada “*Queenie’s Castle*” que continuaba con el discurso destructivo. Sería la combinación de estas percepciones externas negativas y el mantenimiento negligente del Ayuntamiento que derivaría en problemas estructurales y con el sistema de eliminación de desechos, lo que provocaría su demolición entre 1975-1978.

***Gardens of Stone*, la nueva estrategia urbana en Liverpool**

La asimilación del nuevo lenguaje arquitectónico al bloque lineal en galería se implementará en el planteamiento urbanístico de Liverpool, con ejemplos llevados a cabo bajo la supervisión de Keay²⁵. El objetivo formulado será la edificación de 5.000 viviendas por año entre 1931-1936, siendo este arquitecto defensor de los bloques lineales en galería para la construcción de vivienda colectiva, entendiéndolos como una herramienta para una educación cívica. Muchas de las obras residenciales realizadas en esta época encuentran su germen en los *Regent Road*²⁶, proyectados por Hughes²⁷ en 1931, después de su llegada

25. Sir Lancelot Keay, arquitecto británico y director del Departamento de Vivienda de Liverpool desde 1925 (1883-1974).

26. Este proyecto nunca llegaría a realizarse.

27. John Hughes, arquitecto británico (1903-1977).

Fig. 06. *Regent Road*, en Liverpool (elaborado por John Hughes, 1931).
Fuente: WHITFIELD, M. Lancelot Keay and Liverpool's multi-storey housing of the 1930s. En: *Twentieth Century Architecture*. 2008, no. 9, pp. 41.



al Departamento de Vivienda (fig. 6). Edificados en ladrillo²⁸, algunos de estos conjuntos son conocidos como los *Gardens of Stone* y se encuentran fuertemente inspirados en los proyectos residenciales holandeses que se estructuraban en torno a un patio. Algunos de los *Gardens of Stone* serán *St Andrew's Gardens*; *Gerard Gardens*; *Myrtle Gardens*; *Caryl Gardens*; *Warwick Gardens*; o *Sir Thomas White Gardens*. Estos conjuntos albergarán a trabajadores portuarios, un perfil creciente en la ciudad que, según describía Scott²⁹ (Whitfield 2008), todas las mañanas se desplazaban hasta el muelle en busca de trabajo para medio día, lo que suponía largos viajes en tranvía de ida y vuelta desde las propiedades suburbanas que habían emergido desde la década de los años 20. En este sentido, el nuevo planeamiento de la ciudad elimina estos movimientos masivos, localizando las viviendas de los trabajadores en el centro de la urbe y generando comunidad en torno a cada edificio. Estos proyectos residenciales sugestionarán muchas propuestas habitacionales en el resto del país en años sucesivos, a pesar de que su diseño no poseyese gran precisión para optimizar el asoleo, como sucedía en los casos de las *siedlungen* alemanas (Reilly 1936). En compensación, proporcionaban una sensación de vida en comunidad en un entorno con abundante luz y aire.

St Andrew's Gardens

El conjunto más representativo de la vivienda municipal de esta época de Liverpool, y el que se considera que fue la gran evolución residencial de entreguerras (Whitfield 2008), es el conocido popularmente como Bullring (fig. 7). Los *St Andrew's Gardens* fueron desarrollados por Lancelot Keay y John Hughes entre 1932-1935, en un terreno que

28. Pese a que el Movimiento Moderno se decanta más por paramentos puros, los altos índices de polución de la ciudad y la escasez de yeseros, no harán posible la ejecución de acabados blancos, aun encontrándose recogidos en algunos documentos del proyecto.

29. Sir Leslie Frederic Scott, político británico del partido conservador (1869-1950).

Fig. 07. Vista aérea de los *St Andrew's Gardens*, en Liverpool (elaborado por Lancelot Keay y John Hughes, 1932-1935). Fuente: FAGAN, G. *Liverpool - in a City Living 3: The Tenements*. Liverpool: Countywise Ltd, 2006.



albergaba el viejo matadero de la ciudad. Aunque el complejo inicialmente contaba con diversos bloques de vivienda en galería, en la actualidad únicamente sigue en pie el Bloque D, inspirado en la *Siedlung Britz*³⁰ y conocido por su forma semicircular y frente recto, además de por sus entradas en arco parabólico. Algunos rasgos característicos de su diseño son la disposición longitudinal de sus ventanas, que dibujan líneas continuas marcadas por un relieve en todo el recorrido de los bloques, así como los parapetos que pretenden similar una cubierta plana, ocultando los tejados tradicionales ejecutados.

Su longitud es de 282 metros³¹, complementado con un edificio retranqueado en el testero de 45 metros³², lo que genera una fachada aparente de 321 metros³³. El edificio, de 5 alturas, conforma un patio interior con zonas de juego, áreas comunitarias y espacio suficiente para la organización de fiestas. Hacia este vacío se disponen los denominados *sun balconies*, mientras las células habitacionales se componen de una franja de piezas húmedas vinculadas a la galería de acceso, volcándose el resto de habitaciones al exterior (fig. 8). La comunidad que residía aquí estaba muy unida y sus convicciones eran fuertemente católicas (Warner 2019).

Actualmente, funciona como una residencia de estudiantes con mucha vida, en la que se organizan eventos regulares como discotecas silenciosas, mercados navideños o mini festivales. Las antiguas viviendas se han convertido en habitaciones y apartamentos espaciosos, con una relación calidad-precio que destaca entre toda la oferta de esta ciudad universitaria. Éste es uno de los pocos proyectos residenciales de Lancelot Keay y John Hughes que quedan en pie. El resto de piezas que

30. Esta colonia será desarrollada por Bruno Taut y Martin Wagner, entre 1925-1933, en Berlín.

31. Dimensión tomada por la autora mediante fotografía aérea.

32. Dimensión tomada por la autora mediante fotografía aérea.

33. Dimensión tomada por la autora mediante fotografía aérea.

Fig. 08. Patio central de los *St Andrew's Gardens*, en Liverpool (elaborado por Lancelot Keay y John Hughes, 1932-1935). Fuente: Archivo digital *Liverpool ECHO*. [consulta: abril de 2021]. Disponible en: <https://i2-prod.liverpoolecho.co.uk/incoming/article11754688.ece/ALTERNATES/s615b/s.g?epik=dj0yJnU9WWZsVGNfWThiRVVWU1BYRVFFaWRqcmpQMndNQm1ObXQmcD0wJm49QWY0Qm1Ta2JodGxybmFMNmZBNzFIQSZOPUFBQUFBROFXLVVz>



enumerábamos son menos conocidas, ya que se demolieron a partir de la década de los años 80.

Gerard Gardens

Uno de estos ejemplos se conoce como los *Gerard Gardens* (fig. 9), desarrollados entre 1935-1939 también por Lancelot Keay y John Hughes, con influencias de la arquitectura de Taut³⁴ y de Mendelsohn³⁵ (Whitfield 2008). En este sentido, se mantiene la morfología semicircular que comentábamos y se refina el diseño de los detalles con tendencias más redondeadas. Las bandas horizontales de su fachada se vinculan nuevamente a sus ventanas, aunque se remarcan en esta ocasión con un ladrillo de color más oscuro que el que compone el resto del paramento exterior.

Donde antes se localizaban casas adosadas frente a Scotland Road, muy cerca del distrito cultural de la ciudad, se alojarán con este nuevo proyecto de 5 alturas a 400 familias procedentes de crecimientos insalubres, las cuáles poseían unas fuertes convicciones católicas. Las nuevas células residenciales constan de todos los mínimos necesarios para el habitar, con acceso desde galerías que se vuelcan a un gran espacio central al aire libre con una zona de juegos para niños (fig. 10).

El deterioro de las viviendas y las nuevas necesidades viarias de Liverpool conllevarán su demolición entre 1986-1987. Antes de esto, fue el telón de fondo de diversas películas como “Violent Playground” filmada en 1958, “Coast to Coast” en 1986 o “Gardens of Stone” en 1987, recogándose también algunas de sus fotografías en la serie de libros “Liverpool: in a city living” (Fagan 2006).

34. Bruno Julius Florian Taut, arquitecto alemán (1880-1938).

35. Erich Mendelsohn, arquitecto alemán (1887-1953).

Fig. 09. Plano de situación de los *Gerard Gardens*, en Liverpool (elaborado por Lancelot Keay y John Hughes, 1935-1939). Fuente: WARD, S. V. *Planning and urban change*. Londres: SAGE Publications, 2004, pp. 63.



Myrtle Gardens

El otro conjunto destacable son los *Myrtle Gardens*, desarrollados entre 1936-1937 por Lancelot Keay y John Hughes³⁶. En los bocetos iniciales del proyecto se planteaban unas cubiertas planas de uso público a modo de terraza, tendedero o área de paseo que, aunque se construyeron, no llegaron a utilizarse de tal modo. El complejo constará de 5 edificios, con diferentes perforaciones que permitirán el acceso a los jardines centrales (fig. 11). Su volumen más largo se localizará al Este de la parcela y poseerá 240 metros³⁷. Un total de 344 células de vivienda con 2 y 3 dormitorios y todas las instalaciones requeridas para cubrir las necesidades de sus habitantes dispondrán su acceso a través de galerías vinculadas con el espacio central. El conjunto será complementado con tiendas y jardines, igual que sus predecesores (fig. 12). En la década de los años 70 se sucederán los problemas de mantenimiento, que propiciarán la rehabilitación de tres de sus bloques, su apertura al mercado privado y su nombramiento como *Minster Court*. Años más tarde, el volumen oriental será demolido y sustituido por diversos bloques más contemporáneos.

Caryl Gardens

Los *Caryl Gardens* serán desarrollados entre 1936-1937 por un equipo³⁸ dirigido por Lancelot Keay y Wilfred Twiss. Las 312 viviendas con acceso por galería vinculadas a un espacio intermedio mezclaban el estilo moderno con el jazz-deco. De este modo, cuatro testeros blancos, con contraventanas asimilables al estilo de vivienda unifamiliar, se encontraban con Hill Street y, entre medias de los mismos, tres aperturas de ladrillo con diferentes arcos permitían el acceso a sus zonas interiores.

36. Éste será el último trabajo del arquitecto para el Departamento de Vivienda, culminándose así la elaboración de sus diseños para este tipo arquitectónico.

37. Dimensión adquirida mediante redibujado de la autora.

38. En este momento, el personal del Departamento de Vivienda es especialmente fluctuante, lo que derivará en numerosas incongruencias en las obras de este periodo.

Fig. 10. Patio central de los Gerard Gardens, en Liverpool (elaborado por Lancelot Keay y John Hughes, 1935-1939). Fuente: CONOLLY, J. (ed.), y C. WHELAN (ed.). *World Film Locations: Liverpool*. Bristol: Intellect Books, 2013, pp. 27.



Paralelo a Caryl Street se disponía un bloque de 182 metros³⁹ que encontraba su simetría en el lado opuesto del conjunto. El programa de viviendas se complementó por múltiples instalaciones colectivas, como jardines para usuarios de avanzada edad, áreas de juego con equipos para bebés y jóvenes, club de niños y club de niñas, espacio para secado calefactado y un tanatorio (fig. 13). Las actividades comunitarias eran muy numerosas, como un programa de actividades deportivas y recreativas, encuentros navideños, los carnavales de verano y fiestas nocturnas de hogueras. Los servicios y las reuniones estaban abiertas también a las vecinas y vecinos de los alrededores, incluidos los residentes de los Warwick Gardens, convirtiéndose el conjunto en el corazón del barrio. Al igual que los ejemplos anteriores, con la década de los años 80 llegaría su demolición. Sin embargo, es interesante ver cómo en diferentes redes sociales como Facebook⁴⁰ o en blogs y foros, sus antiguos habitantes siguen poniendo en común sus fotografías y vivencias, además de organizar encuentros para volver a reencontrarse.

El término de los *Gardens of Stone*

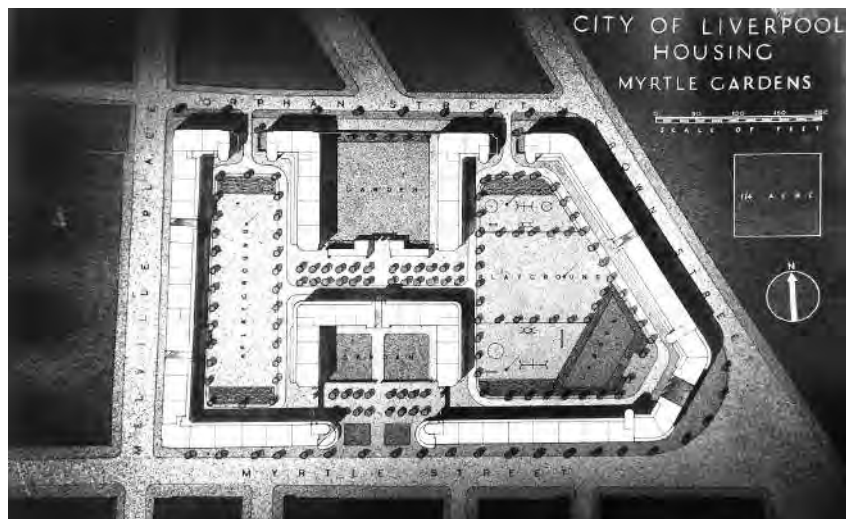
Otros casos similares se seguirán planteando desde el Departamento de Vivienda de Liverpool en los años cercanos al comienzo de la Segunda Guerra Mundial, como son los *Warwick Gardens*, que se llevarán a cabo en 1938 con un programa de vivienda complementado por un centro de comidas para infantes y otras tiendas; los *Sir Thomas White Gardens*, desarrollados entre 1938-1940; los *Kent Gardens*; o la *Digle House*, entre otros.

Sin embargo, las directrices del Departamento de Vivienda de Liverpool cambiarán justo antes del estallido de la Gran Guerra, interesándose

39. Dimensión tomada por la autora mediante fotografía aérea.

40. El grupo *Caryl Gardens Liverpool 8 - Gone But Never Forgotten!* se creó en 2013 para su primer reencuentro físico organizado y constaba de 1713 miembros a principios de 2021.

Fig. 11. Plano de los *Myrtle Gardens*, en Liverpool (elaborado por Lancelot Keay y John Hughes, 1936-1937). Fuente: Archivo Digital *Liverpool Picture Book*. [consulta: abril de 2021]. Disponible en: <https://www.liverpoolpicturebook.com/2015/05/myrtle-gardens.html>



más por las agrupaciones residenciales de bloques lineales modernos. Un ejemplo de esto son los *Corlett Street flats*, que se elaborarán entre 1938-1939, por Lancelot Keay y Edgar Farrah (fig. 14). En este conjunto se producirán dos cambios significativos, como es el acceso por núcleo de comunicación vertical a cada dos viviendas por nivel, situación que se produce en el país en una de sus primeras veces para edificios de cinco alturas o *alta densidad*⁴¹, y la disposición paralela de los tres bloques que permite maximizar el asoleo y la ventilación, como el *zeilenbau*⁴² alemán. De este modo, se prima la individualidad y tranquilidad acústica de los habitantes sobre el sentimiento de comunidad, en un conjunto conformado por 138 viviendas, una cantidad significativamente menor que en los *Gardens of Stone*. Con respecto a la estética, aunque se planteó con un acabado blanco, que incluía el lenguaje del Movimiento Moderno de lleno en la propuesta, finalmente sus paramentos se mostrarían con ladrillo visto.

Infraestructuras residenciales xl

Como hemos podido observar, después de la aplicación masiva de los crecimientos a modo de ciudades-jardín, en el periodo de la década de los años 30 gran parte de Reino Unido toma como ejemplo los proyectos residenciales de Austria, Alemania o Francia para afrontar la crisis inmobiliaria de entreguerras. En este sentido, la vivienda colectiva en agrupaciones de bloque lineal en galería, será la solución a la escasez de terreno disponible en ciudades como Londres, Holanda, Liverpool o Hamburgo. Estos complejos habrían generado auténticas comunidades unidas por las dinámicas que se desarrollaban en sus espacios de juego comunitario y servicios colectivos, además de que sus habitantes realizarían periódicamente actividades en conjunto. Por lo tanto, la

41. Aunque hablamos de alta densidad, como en las reflexiones de la época, tengamos en cuenta que en el contexto actual estas dimensiones serían entendidas como densidad media.

42. Bloques lineales de vivienda colectiva introducidos por Otto Haesler a finales de la década de los años 20 (Martín 2014).

Fig. 12. Patio central de los *Myrtle Gardens*, en Liverpool (elaborado por Lancelot Keay y John Hughes, 1936-1937). Fuente: Archivo Digital *Liverpool Picture Book*. [consulta: abril de 2021]. Disponible en: <https://www.liverpoolpicturebook.com/2015/05/myrtle-gardens.html>



vivienda moderna asume en Reino Unido lo colectivo como estrategia de generación de barrios o comunidades mientras que, en su privacidad, las familias habitarán en viviendas de dimensiones mínimas.

Parte de estos conjuntos residenciales con capacidad para el alojamiento de grandes comunidades, morfología longitudinal y características urbanas, tanto por sus calles elevadas como por sus dimensiones territoriales, constituyen lo que ya había sido definido previamente (Feliz 2018) como infraestructuras residenciales extra largas. Es el caso de los *St Andrews Gardens*, *Gerard Gardens* o *Myrtle Gardens*, que pueden señalarse como auténticas utopías materializadas adelantadas a su tiempo ya que, aunque a partir de la década de los años 30, empiezan a proliferar estas ideas sobre un modelo de ciudad con calles elevadas que complementa su vivienda con otros espacios destinados a usos comunes (Virseda 2014), no será hasta que exista una demanda sociopolítica generada por la Segunda Guerra Mundial, que estos planteamientos empiecen a reproducirse más comúnmente en conjuntos sobradamente conocidos como *Park Hill Estate*⁴³ o los *Robin Hood Gardens*⁴⁴.

El caso de Liverpool es especialmente llamativo, ya que su política de vivienda colectiva gira en torno a estos modelos en un periodo muy temprano con técnicas constructivas basadas en estructura de hormigón y paramentos de ladrillo, que quedarían desfasadas y cuyos estándares de las unidades residenciales dejarían de satisfacer las necesidades de la población, ya que la restauración y modernización de estos complejos nunca serían llevadas a cabo. A esta situación hay que superponerle el gran despoblamiento vivido progresivamente desde la posguerra, que solo en esta ciudad descendería de 700.000 habitantes en 1945 a 460.000 en 1983. Por esta razón, en torno a la década de los años 80, la mayor parte de los casos aquí expuestos fueron estigmatizados y demolidos, lo que los sumió en el olvido.

43. Desarrollado por Jack Lynn e Ivor Smith, entre 1957-1961, en Sheffield.

44. Desarrollado por Alison y Peter Smithson, entre 1969-1972, en Londres.

Fig. 13. Patio central de los *Caryl Gardens*, en Liverpool (elaborado por Lancelot Keay y Wilfred Twiss, 1936-1937). Fuente: Archivo Digital ITV. [consulta: abril de 2021]. Disponible en: <https://www.itv.com/news/granada/2020-09-27/model-maker-recreates-his-liverpool-childhood-stomping-ground>



No obstante, es curioso apuntar que otros conjuntos residenciales que habitaron la gran escala en Reino Unido, y de construcción posterior, también serán derribados entre finales de la década de los años 70 y principios de los 90, como es el caso de *Hyde Park Estate*⁴⁵, *Kelvin flats*⁴⁶ o los crecimientos llevados a cabo con el sistema residencial Mark I de *Yorkshire Development Group* (AA.VV. 1970), entre los que se encontraban los *Leek Street flats*⁴⁷, *Balloon Wood flats*⁴⁸, *Broomhall flats*⁴⁹ o *Area 17*⁵⁰. Tanto los cambios demográficos, como los conflictos sociales vividos en ellos, además de los problemas constructivos derivados de sus paramentos, fueron las razones que llevaron a los distintos ayuntamientos a decantarse por la resolución de realojo y demolición, un proceso logístico nada sencillo para comunidades de más de 1.000 residentes. Esta situación, en la que diferentes crecimientos de diversas épocas concluyen en un mismo final y en un periodo similar, nos lleva a pensar que las razones de este término son, en parte, ajenas a estos conjuntos.

Recordemos que, aunque los testimonios sobre la convivencia en las comunidades creadas en los ejemplos de Liverpool, muestran un ambiente familiar adecuado para la interacción de sus residentes en diversas franjas de edad, con una mezcla de usos que complementa al programa residencial principal, los procesos de reubicación serán el método estandarizado adoptado por las autoridades para resolver los problemas detectados en estas agrupaciones, rompiéndose así vínculos personales generados durante años. En este sentido, podemos apuntar que la falta de mantenimiento de los conjuntos por parte de

45. Desarrollado por el *Sheffield City Council*, entre 1958-1965, en Sheffield.

46. Desarrollado por el *Sheffield City Council*, entre 1965-1967, en Sheffield.

47. Desarrollado por el *Leeds Council*, entre 1967-1969, en Leeds.

48. Desarrollado por el *Nottingham City Council*, entre 1967-1970, en Nottingham.

49. Desarrollado por el *Sheffield City Council*, entre 1967-1970, en Sheffield.

50. Desarrollado por el *Kingston Upon Hull City Council*, entre 1968-1971, en Hull.



Fig. 14. *Corlett Street flats*, en Liverpool (elaborado por Lancelot Keay y Edgar Farrah, 1938-1939). Fuente: WHITFIELD, M. *Lancelot Keay and Liverpool's multi-storey housing of the 1930s*. En: *Twentieth Century Architecture*. 2008, no. 9, pp. 49.

la administración, en parte debido a la crisis económica, así como la tendencia social hacia el individualismo y la despoblación de las ciudades industriales, serán razones de peso para que estos crecimientos se conviertan en el mismo foco problemático al que un día le habían dado solución. Es decir, la crisis económica, su consecuente cambio demográfico y una nueva ideología social propiciarán la inviabilidad de los complejos que la primera y segunda posguerra habían facilitado, sumergiéndolos en una situación de caducidad arquitectónica.

Bibliografía

- AA. VV. Ydgl: Rip? En: *The Architects' Journal*. 1970, no 152 (36), pp. 566-571.
- AYMONINO, C. *La vivienda racional: ponencias de los congresos CIAM 1929-1930*. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.
- BRUNNER, K. *Manual de urbanismo: Volumen I*. Bogotá: Imprenta Municipal, 1939.
- COCKS, R. Power, policy and co-ordination in law reform: a civil servant and town planning law, 1929-1930. En: *The Liverpool Law Review*. 2004, no 25 (1), pp. 1-28.
- DODGE, M. Mapping the geographies of Manchester's housing problems and the Twentieth Century solutions. En: THEAKSTONE, W. (ed.) *Manchester Geographies*. Manchester: Manchester Geographical Society, 2017, pp. 19-36.
- FAGAN, G. *Liverpool - in a City Living 3: The Tenements*. Liverpool: Countywise Ltd, 2006.
- FELIZ, S. Infraestructuras residenciales XL. Un programa actualizado en Park Hill. En: *Revista de Arquitectura*. 2018, no 23 (35), pp. 24-32.
- GAITE, A. *El proyecto de la vivienda económica*. Buenos Aires: Nobuko, 2006.
- LÓPEZ DÍAZ, J. La relevancia de la vivienda social en el origen de la arquitectura contemporánea. En: *Espacio, tiempo y forma*. 2003, no VII (16), pp. 179-197.
- MARTÍNEZ, A. *Habitar la cubierta / Dwelling on the roof*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- OWEN, R. *Report to the county of Lanark of a plan for relieving public distress and removing discontent, by giving permanent, productive employment, to the poor and working classes*. Glasgow: Wardlaw & Cunninghame, 1821.
- RAHMAN, S. From the Westbahn to West Yorkshire: Quarry Hill flats and the internationalism of Red Vienna. En: SCHWARZ, W. M. (ed.), G. SPITALER (ed.), y E. WIKIDAL (ed.). *Das Rote Wien - 1919 Bis 1934. Ideen. Debatten. Praxis*. Viena: Birkhauser, 2019, pp. 1-16.
- REILLY, C. The year's work at home. En: *The Architects' Journal*. 1936, no 16, pp. 109-120.
- VAN DER WOUDE, A. La vivienda popular en el Movimiento Moderno. En *Cuaderno de Notas*. 1999, no 7, pp. 3-54.
- VÍRSEDA, A. Le Corbusier y los edificios de gran escala. De la composición por elementos a la unidad. En: *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. 2014, no 10, pp. 48-61.
- WARNER, D. When two tribes go to war: orange parades, religious identity and urban space in Liverpool, 1965-1985. En: *Oral History*. 2019, no 47 (2), pp. 30-42.
- WHITFIELD, M. Lancelot Keay and Liverpool's multi-storey housing of the 1930s. En: *Twentieth Century Architecture*. 2008, no. 9, pp. 38-50.

REIA #18/2021
226 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Mónica García Martínez

Universidad Politécnica de Valencia / mogarmar@pra.upv.es

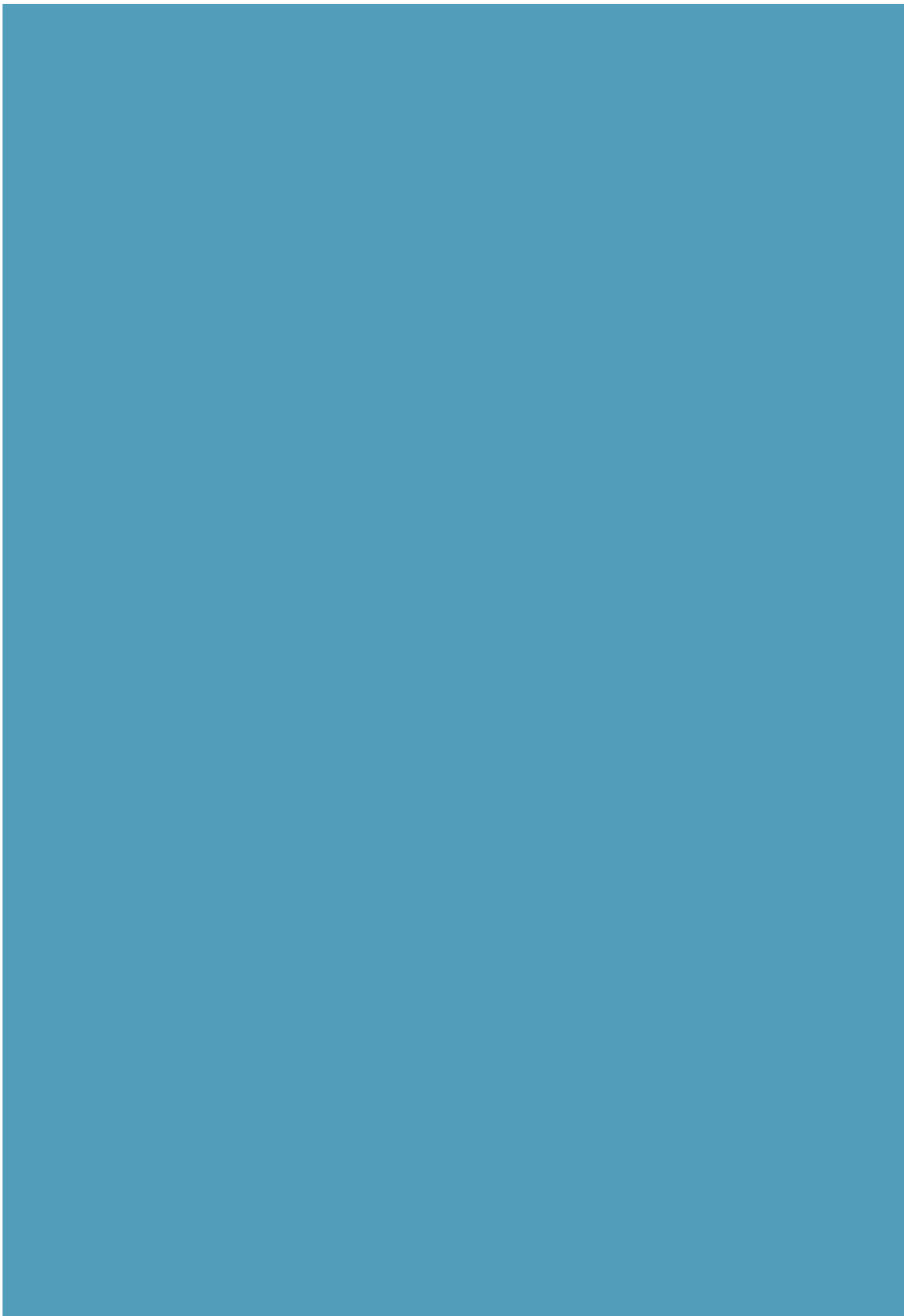
Arquitecturas sensibles al medio ambiente. Fernando Higuera y Antonio Miró / *Environmentally sensitive architectures. Fernando Higuera and Antonio Miró*

A partir de los años sesenta una serie de experiencias arquitectónicas en España, convergentes con corrientes internacionales del momento, ponen de manifiesto el interés creciente por la búsqueda de nuevos recursos –o revisión de los precedentes– orientados hacia la consideración del medio ambiente en la generación de nuevos espacios para la vida. Este estudio pretende desvelar los enfoques genuinos planteados por los arquitectos españoles Fernando Higuera y Antonio Miró en cuanto a la adecuación de su arquitectura al medio. Lejos de la fascinación tecnológica y la componente utópica que introducen líneas de influencia internacional, Fernando Higuera y Antonio Miró recuperan estrategias propias de la tradición mediterránea. En sus proyectos, atrios, o insularidades atmosféricas, terrazas y jardines verticales quedan liberados del peso de la cultura y su uso es sistematizado en función de su capacidad de respuesta al medio.

From the 1960s onwards, a series of architectural experiences in Spain, that converge with international movements of the moment, highlight the growing interest in search of new repertoires – or revision of traditional ones – leaning towards the consideration of the environment in the generation of new spaces for life. This study aims to reveal the genuine approaches established by the Spanish architects Fernando Higuera and Antonio Miró in terms of the adequacy of their architecture to the environment. Far from technological fascination and utopian component introduced by lines of international influence, Fernando Higuera and Antonio Miró recover strategies of the Mediterranean tradition. Atriums, or atmospheric insularities, terraces and vertical gardens are freed from the weight of culture. Their use is systematized in terms of their capacity to respond to the environment.

Arquitectura en España, medio ambiente, atrios, insularidades atmosféricas, terrazas, jardines verticales, Fernando Higuera, Antonio Miró /// Architecture in Spain, environment, atriums, atmospheric insularities, terraces, vertical gardens, Fernando Higuera, Antonio Miró

Fecha de envío: 20/10/2020 | Fecha de aceptación: 11/11/2020



A partir de los años 60 una preocupación creciente por temas relacionados con el medio ambiente, el clima, la eficiencia energética y las relaciones del hombre con el medio, va ganando protagonismo tanto en los debates internacionales como nacionales, intensificándose ineludiblemente con la crisis energética de 1973. Entran en escena nuevas líneas de experimentación en torno a ciencias como la termodinámica, o la ecología, que si bien se conocían, no se habían asociado hasta el momento a intereses políticos, sociales o a la producción de nuevos espacios para la vida.

El desplazamiento de la arquitectura hacia el medio ambiente reclama no solo «una arquitectura acoplada a su entorno», sino «la introducción del ambiente en la arquitectura misma, para ello resulta necesario revisar la relación entre arquitectura y ambiente, estructura y clima»¹. Surge por tanto una reflexión crítica acerca de aspectos como el entendimiento tectónico de la arquitectura, o la utilización de la energía. Se cuestiona una tradición donde la necesidad del cobijo había sido satisfecha fundamentalmente con construcciones permanentes y macizas², desestimando aportes energéticos para la generación de entornos habitables.

Tras décadas de aislamiento social y cultural vivido durante la dictadura, a partir de los años 60 en España comienza a sentirse la influencia de corrientes internacionales motivadas por la relación con el medio ambiente. Jóvenes arquitectos muestran un interés creciente por los debates provenientes de EEUU en torno a la ecología y sostenibilidad, así como por la ligereza estructural con la que los norteamericanos han resuelto

1. GARCÍA GERMÁN, Javier (ed.). De lo mecánico a lo termodinámico. Por una definición energética de la arquitectura y del territorio. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010. p. 19.

2. BANHAM Reyner. La arquitectura del entorno bien climatizado. Ediciones infinito. Buenos Aires, 1975. (1ª edición en inglés, 1969). p. 22.



Fig. 01. Arquitecturas que interactúan con el medio. Escena española 1960-80.

históricamente la generación de entornos habitables³. Francisco Javier Sáenz de Oíza, precursor de los viajes iniciáticos de jóvenes arquitectos que tienen como destino EEUU, a su regreso a España en 1958 reivindica desde el ámbito profesional y docente una arquitectura en relación a las condiciones cambiantes del clima, «del sol, del agua y (...) la importancia del control del medio para la creación de la forma habitacional»⁴. Le suceden en la experiencia norteamericana Juan Navarro Baldeweg⁵, que entre 1971 y 1975 se incorpora como investigador al Centre for Advanced Visual Studies del MIT, donde desarrolla proyectos medioambientales en los límites de la ciencia, arte y tecnología; y José Miguel de Prada Poole, que como investigador en el MIT profundiza en investigaciones, ya iniciadas en España, sobre arquitecturas ligeras –Estructuras de morfología variable, 1968-70– y su capacidad de interacción con el medio.

3. BANHAM Reyner. La arquitectura del entorno bien climatizado. Ediciones infinito. Buenos Aires, 1975. (1ª edición en inglés, 1969). p. 26.
4. Francisco Javier Sáenz de Oíza, viaje a EEUU entre 1957-58. A su regreso a España desarrolló su actividad como docente en la Escuela de Arquitectura de Madrid, 1949-1961, impartiendo la asignatura Higiene y Salubridad. Francisco Javier Sáenz de Oíza. El Croquis 32-33 (2002): 4.
5. Juan Navarro Baldeweg recibe una beca en 1970 de la Fundación Juan March para cursar estudios en el extranjero.

Por otra parte, a partir de los años 60 se comienza a tener acceso en España a publicaciones que difunden la obra de autores como Buckminster Fuller, referente para una nueva generación de arquitectos que pretendían nuevas formas de habitar el planeta mediante la economía de recursos y la empatía con la naturaleza. En 1962 la editorial Hermes con sede en Argentina y México dedica un volumen monográfico de la colección Creadores de la arquitectura contemporánea a Buckminster Fuller, facilitando la difusión de sus investigaciones en lengua española. Jóvenes que inician su andadura profesional a inicios de los años 60 en España reconocen en «Buckminster Fuller al ideólogo y utopista que más influyó en algunos campos de su formación»⁶.

Se esboza así una historia sin precedentes en el panorama nacional en torno a la toma de conciencia del medio ambiente y sus vínculos con la arquitectura que encuentra dos vías de desarrollo fundamentales. La primera de ellas se focaliza en arquitecturas que con una mínima inversión de materia optimizan su comportamiento ambiental. Surgen propuestas efímeras que tienden a la inmaterialidad y la impermanencia (eventos, espectáculos itinerantes...), e integran incluso mecanismos cibernéticos que les permiten interactuar con el medio. Esta línea de trabajo de influencia internacional encuentra sus principales representantes en José Miguel de la Prada Poole y Juan Navarro Baldeweg.

Una segunda vía de investigación, que indaga sobre el uso de los recursos propios de la arquitectura vernácula mediterránea de modo consciente y se aproxima medio hibridándose en la realidad local sin renunciar a cuestiones como la durabilidad, fue la encabezada por Fernando Higueras junto a Antonio Miró (fig.1). Lejos de toda fascinación por las nuevas tecnologías tendentes hacia ligereza de la construcción, Higueras y Miró intensifican el uso de recursos pasivos, indagan en la cultura material local y sistematizan el conocimiento aprendido a través de la experiencia para transferirlo al ámbito profesional. En definitiva, llevan al plano de lo consciente el uso de recursos de la arquitectura vernácula en su relación con el medio.

Arquitecturas sensibles al medio. Fernando Higueras y Antonio Miró

La actividad profesional de Fernando Higueras se inicia en el cambio de década, entre finales de los años 50 y principios de los años 60, en un momento en que empezaban a percibirse ecos de la agitación internacional en España. Tras la irrupción de proceso de evolución lógico en la producción cultural y arquitectónica española décadas antes con el inicio de la Guerra Civil, la actividad que resurge tiene lugar en un clima anormal. Las tendencias internacionales se incorporan sin tener tiempo de asimilar los pasos intermedios. «Se trataba de momentos de enfáticas tomas de posición, pero también de travestismos acelerados, que nos impiden trazar un paisaje de perfiles nítidos»⁷.

6. FERRATER, Carlos. Mr. Buckminster Fuller. En: SNYDER, Robert (Dir.) Buckminster Fuller. El mundo de Fuller. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012. p.5.

7. Jesús Carrillo, «Recuerdos y desacuerdos. A propósito de las narraciones del arte español de los 60 y los 70», en De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982), Sonsoles Espinós y Ángel Serrano, coords. (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011), 64.



Fig. 02. Fernando Higuera, Antonio Miró, Plan parcial de Lanzarote, 1963 y Vista de cultivos mediante la Geria, Lanzarote.

En este contexto crítico y desestructurado⁸, donde se había perdido el propósito de colaboración que distinguió a la arquitectura de preguerra madrileña y defendieron grupos como el Equipo de la Ciudad Universitaria de Madrid⁹, Higuera emerge como una figura central, que encarna «en plena fiebre individualista el conato más firme, y quizás más llano de abrir (ofrecer y aceptar) el ámbito de la colaboración a lo largo de su fecunda actividad»¹⁰. Higuera arranca su carrera en colaboración con diferentes arquitectos de la talla de José Serrano Súñer o Pedro Capote, iniciando en 1963 su asociación más fructífera y duradera con Antonio Miró¹¹ en quien, según Santiago Amón, «encuentra el perfecto contrapunto»¹².

Antonio Miró se incorpora a la trayectoria emprendida por Fernando Higuera, pionero en la consideración del paisaje y naturaleza en arquitectura desde sus proyectos iniciáticos como «Refugio en alta montaña», 1958, arquitectura mínima en la que «toda gira en torno del punto que produce calor»¹³. A lo largo de casi una década de colaboración, Higuera y Miró sistematizan el uso de unos recursos rescatados de la arquitectura tradicional que permanecerán como invariantes en su obra común. El presente estudio se estructura en torno a sus dos ejes de experimentación

8. FULLAONDO, Juan Daniel. «Espagne 68. Epigones et Novateurs». *L'Architecture d'Aujourd'hui* 139, 1968. P. 94.

9. AMON, Santiago. «Higuera y Miro». *Nueva Forma*, junio 1971, p. 2.

10. AMON, Santiago. «Higuera y Miro». *Nueva Forma*, junio 1971.

11. Antonio Miró Valverde (1931-2011), estudió Arquitectura en Barcelona, y a lo largo de su carrera colaboró frecuentemente con otros arquitectos, como Ricardo Bofill, Emilio Donato, Jaime Verdaguer o Ramón Tort, además de desarrollar numerosas obras en solitario, especialmente de vivienda. Sus principales obras, realizadas junto a Higuera, se efectuaron durante los años sesenta y setenta, destacando la Unidad Vecinal de Absorción (UVA) de Hortaleza (1963), el Centro de Restauraciones Artísticas en la Ciudad Universitaria (1965) -la célebre Corona de espinas- y las viviendas para el Patronato de Casas Militares en la calle Alberto Aguilera (1967-1975), todos ellos en Madrid. En los años ochenta, se incorporó a la docencia de Proyectos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

12. AMON, Santiago. «Higuera y Miro». *Nueva Forma*, junio 1971.

13. «Refugio en alta montaña», 1958, una arquitectura mínima, un refugio de acogida y amparo contra las inclemencias del tiempo, inspirada en los tipis indios y las lejanas tiendas de campaña. En: Fernando Higuera. *Desde el origen*. Ed. Ministerio de Fomento, Fundación ICO, Ediciones asimétricas, 2019, p. 38.

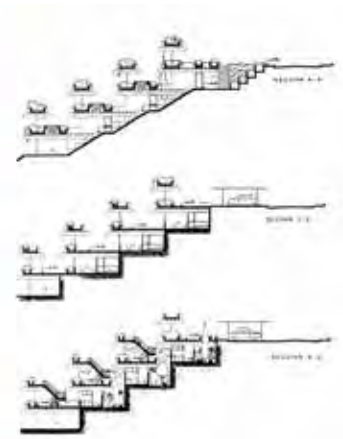


Fig. 03. Fernando Higuera, Antonio Miró,
Plan parcial de Lanzarote, 1963

fundamentales: «atrios/insularidades atmosféricas» y «terrazas/jardines verticales».

En el año 1963, el recién estrenado estudio Higuera y Miró recibe el encargo de un proyecto de carácter urbanístico el Plan parcial de urbanización de Playa Blanca, Lanzarote¹⁴. El primitivo paisaje volcánico del acantilado con la impronta de la Geria – sistema tradicional de cultivo creado artificialmente en la isla mediante excavaciones circulares para proteger del viento los viñedos– es restituido por los autores en esta propuesta. Las unidades residenciales se disponen escalonadamente en torno a una suerte de atrios, generando una topografía artificial aterrazada. El patrón circular como principio organizador, experimentado por F. Higuera en proyectos anteriores¹⁵, entra aquí en sintonía con los valores medioambientales y culturales del lugar (fig.2).

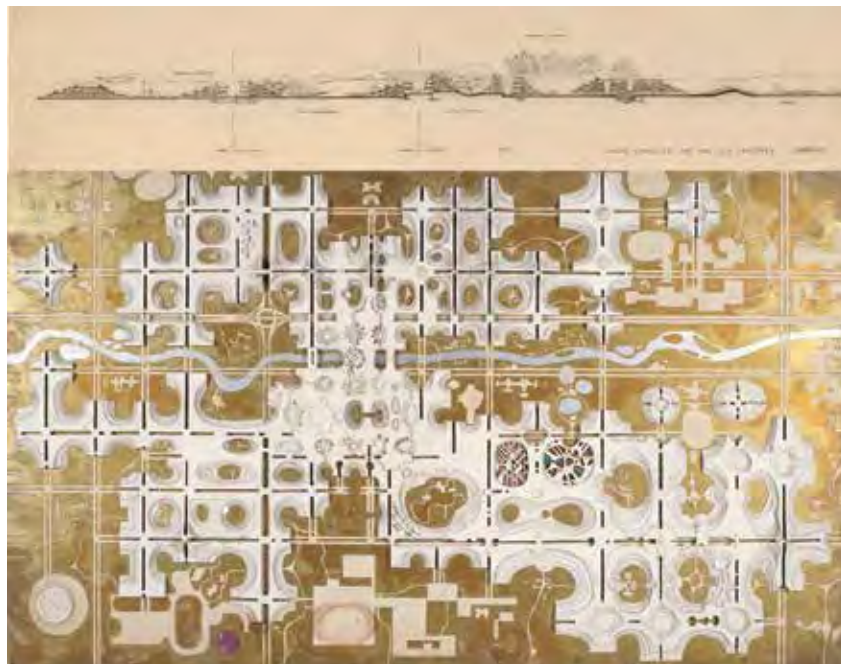
En la memoria del proyecto los autores desvinculan el sistema de organización espacial de cualquier motivación formal, justificándola exclusivamente en términos de control ambiental. Las oquedades circulares profundizan en el territorio en busca de humedad. Las construcciones perimetrales devienen artefactos que participan del flujo del agua de lluvia (fig.3). Desde el mismo punto de vista Santiago Amón describe el proyecto en el artículo que dedica a Higuera y Miro en 1971: «Estos conos de viviendas forman unidades vecinales en torno a una plaza circular bajo la que se sitúa el gran aljibe receptor de las aguas, que torrencialmente caen de cuando en cuando sobre la isla y que por un sistema de gárgolas formadas por pares de vigas en voladizo recogen la totalidad del agua vertida sobre las terrazas de las viviendas. Las arenas volcánicas higroscópicas absorben la humedad del ambiente durante la noche y hacen posible una exuberante vegetación sin necesidad de riego. (...) el conjunto (que) presentará un aspecto de inmenso jardín colgado.»¹⁶

14. Plan de Ordenación y estudio arquitectónico de 200 viviendas subvencionadas. 800 bungalow, 1500 apartamentos, un edificio experimental y un hotel de 120 habitaciones.

15. Concurso del Centro de Restauraciones (1961).

16. AMÓN, Santiago. «Higuera y Miró». Nueva Forma 65, junio 1971. p. 5.

Fig. 04. Chanéac, Villes cratères, 1963-1969



En esta propuesta, calificada por Iñaki Ábalos de «ingenuamente pre-ecologista»¹⁷, Higuera y Miró enuncian los recursos de control climático que van a permanecer firmes en sus futuras creaciones. Se ponen también a ritmo con una serie de líneas de exploración que se están desarrollando a nivel internacional en busca de una relación más profunda entre la arquitectura y el medio ambiente, entre el hombre y su entorno natural. El arquitecto italiano Paolo Soleri en Babel II (1968), define y amplía el lugar de asentamientos urbanos en torno a una serie de oquedades circulares mediante la técnica de excavación: «(...) excavando [...] la luz se dirige profundamente al centro de la ciudad [...]»¹⁸. El arquitecto francés Chanéac¹⁹ desarrollaría entre 1963-69 investigaciones sobre la ville cratère²⁰ (fig. 4), que apuntan a un paisaje casi lunar, formado por una «meseta artificial» donde al igual que en el Plan parcial de Lanzarote se organizan las viviendas de forma escalonada en torno a una serie de cráteres²¹.

17. ÁBALOS, Iñaki. «Fernando Higuera, infinito». El País, 5 de julio de 2008.

18. SOLERI, Paolo. «BABEL II B». L'Architecture d'Aujourd'hui 139, septiembre 1968. p. 72.

19. Chanéac (Jean-Louis Rey, 1931-1993), pintor de formación, se vincula en 1965 al Groupe International d'Architecture Prospective (GIAP), fundado en París por Michel Ragon. Su manifiesto L'Architecture Insurrectionnelle fue publicado en Bruselas en 1968.

20. En la ville cratère de Chanéac, la estructura aportada por los conos se hibrida con la red ortogonal de tráfico y de aparcamiento que ocupa la parte inferior del conjunto – las viviendas se sitúan de forma escalonada en la parte superior del mismo –, manteniendo el principio reticular del «stem-edificios alfombra». Chanéac imaginaba una ciudad sin barrios, tanto urbanos como rurales.

21. Viviendas escalonadas, esquema muy usado en los 60 y retomado en la actualidad por estudios como PLOT. En la ville cratère de Chanéac si bien las terrazas de los cerros acogían las viviendas de forma escalonada; las oficinas, almacenes y talleres ocupan el otro lado de las colinas: los cañones.



Fig. 05. Fernando Higueras y Antonio Miró, Pabellón de España 1963, Palacio de Congresos 1964, Centro de Restauraciones 1965.

Las propuestas de Higueras y Miró, al igual que las de Chanéac, o Paolo Soleri, se desarrollan desde una perspectiva innovadora donde «los volúmenes se diluyen en un espacio positivo»²², la arquitectura se confunde con el paisaje, las calles desaparecen y los espacios verdes son ilimitados. El Plan Parcial de Lanzarote reviste, sin embargo, un carácter de autenticidad que le otorga el hecho de operar atendiendo a una lectura cuidadosa de la naturaleza del lugar. Higueras & Miró no solo añaden un espesor ficticio al territorio. Los cráteres, organizadores de la nueva estructura, la anclan semántica y funcionalmente a un territorio marcado por la impronta de la Geria.

Atrios, o insularidades atmosféricas

En los proyectos de Higueras y Miró, los vacíos capaces de generar una centralidad, o centralidades, devienen incontestables en el proyecto, asentando las bases de un tipo organizativo basado en la dualidad edificio/atricio. Higueras en solitario, y a lo largo de su colaboración con Miró explora el atrio en múltiples versiones²³ (fig.5): forma circular, es el caso del Pabellón de España en Nueva York (1963), el Palacio de Congresos y Exposiciones de Madrid (1964), el Centro de Restauraciones para la ciudad Universitaria Madrid (1965) o la propuesta para el Concurso Internacional en Montecarlo (1969); forma cuadrangular, como el Teatro Principal de Burgos (1967) o el Ayuntamiento de Ámsterdam (1967); así como ejemplos de hibridaciones geométricas o multiplicidad de centros como el proyecto iniciático de Diez residencias de artistas, Monte de El Pardo, Madrid, (1960).

El atrio, que en la arquitectura de Higueras y Miró adquiere el rol de «pieza nuclear y principal, a cuyo alrededor se organizaba un edificio»²⁴, aporta además otro sentido. Según Didi-Huberman, «atrio significa un espacio exterior ante algunos edificios y por encima del suelo, cercado, descubierto en principio, pero también significa un claustro o espacio interior noble (...), o incluso nombra un intermedio entre ambos, como

22. FRAC Centre-Val de Loire. Chanéac, Architecte (1931-1993). En línea: <<https://www.frac-centre.fr/collection-art-architecture/chaneac-58.html?authID=379>> (consultado, 15 de octubre de 2020).

23. GARCÍA OVIES, Ascensión. «El pensamiento creativo de Fernando Higueras». Director: Carmen García Reig e Ismael García Ríos. Madrid: Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica. Universidad Politécnica de Madrid. 2015. p. 212.

24. DIDI-HUBERMAN, Georges. Ser cráneo. Madrid: Cuatro, 2009. p. 105.

Fig. 06. Juan Navarro Baldeweg. Proposal for the Increasing of Ecological Experience. Bubbles floating in New York Harbor (1972).



el zaguán. Nos situamos en esta voz fuera-dentro, pues deriva de latín atrium, que significa «vestíbulo» y «elemento exterior» (de hecho, remite por aliteración al griego aithríos, «al aire libre, a la intemperie»)²⁵

Es precisamente la condición ambigua del atrio –en ocasiones cubierto, en otras descubierto, completamente cerrado en su perímetro o abierto en busca de vistas u orientaciones, protegiendo del viento en algunos casos o seleccionando soleamiento – lo que lo convierte en un regulador atmosférico capaz de aportar soluciones a problemas específicos en cada proyecto²⁶. El atrio permite crear un microclima, donde interviene la presencia de agua y vegetación, no solo en el manejo ambiental, sino en la construcción de la idea de oasis, o insularidad atmosférica.

Mientras Higuera y Miro recuperan los atrios de la arquitectura vernácula, una segunda vía de experimentación ansía generar insularidades atmosféricas desde consideraciones fundamentalmente energéticas donde toda construcción se convierte en accesorio. El foco de interés se desplaza desde el atrio como «vacío en la estructura arquitectónica» al «aire en sí» como proyecto²⁷. Juan Navarro Baldeweg²⁸ en *Proposal for the Increasing of Ecological Experience* (1972) (fig.6), o *A tropical Forest in an arctic landscape* (1972), enuncia la posibilidad de crear jardines tropicales sobre superficies marinas en latitudes impensables para este tipo de vida. Las cúpulas neumáticas que delimitan enclaves de aire son concebidas para modificar las condiciones de vida en su interior. En estas propuestas de carácter utópico, la tecnología se concentra en una piel cambiante, prácticamente inmaterial, tenue, que aparece como única condición para la vida.

25. DIDI-HUBERMAN, Georges. op. cit. 2009. p. 105.

26. BANHAM, Reyner. *La arquitectura del entorno bien climatizado*. Buenos Aires : Ediciones Infinito, 1975. p. 319.

27. ROUILLARD, Dominique. *Superarchitecture. Le futur de l'architecture 1950-70*. Paris: Editions de la Villette, 2004. p. 121.

28. Juan Navarro Baldeweg durante su estancia en el MIT (1971-75) y bajo la dirección de Geörgy Kepes realizó proyectos medioambientales a gran escala.

Fig. 07. Concurso internacional de Montecarlo (1969). Arq. Fernando Higuera y Antonio Miró.



Esta doble aproximación al tratamiento medioambiental queda manifiesta en el Concurso Internacional de Montecarlo (1969)²⁹ convocado por el Gobierno del Principado de Mónaco para la construcción de un edificio público y polivalente frente al mar. El equipo que obtuvo el Primer Premio, Archigram, entierra el programa bajo tierra y lo cubre con un parque frente al mar, servido por una insospechada red de tecnológica que permite la realización de cualquier actividad. Esta respuesta radical demuestra que el modelo de arquitectura como un gran “campamento tecnologizado”, donde “... puede no haber edificio alguno”³⁰, comienza a instalarse en el imaginario de jóvenes arquitectos que buscan una relación entre naturaleza y tecnología en el mismo plano.

Entre los candidatos españoles, el equipo formado por Higuera y Miró, junto a Eulalia Marqués, José Serrano Suñer y Ricardo Urgoiti, reafirman en cambio su confianza en la estructura presentando al concurso una osamenta muy potente³¹, que impone un carácter geométrico radial en torno a un gran atrio central, a modo de plaza, y deviene soporte de la vegetación de un gran “edificio vegetal”³² (fig.7).

Mientras aquellos que habían sido cultivadores máximos de la megaestructura, como Archigram, se apartan de ella para centrarse en el control climático a escala global, el equipo Higuera y Miró atienden a preocupaciones climáticas sin renunciar a cuestiones de forma, durabilidad y presencia material y estructural de la arquitectura, produciéndose, según Iñaki Ábalos: “De nuevo la amalgama de naturaleza y artificio, de nuevo una relectura oportuna de la tradición tipológica”³³.

29. En Nueva Forma 51 (abril 1970), p. 64-69. El jurado del concurso estaba formado por Ove Arup, Pierre Vago, Michel Ragon, René Sarger.

30. BANHAM, Reyner. La arquitectura del entorno bien climatizado. Buenos Aires : Ediciones Infinito, 1975. p. 297.

31. La revista L'Architecture d'Aujourd'hui 149 (abril-mayo 1970), publica el “Centro de Restauraciones”, 92-95, y a continuación “Concours du Palais des Congrès Monte Carlo”, pp. 96-101.

32. HIGUERAS, Fernando. “Edificio polivalente” En: Fernando Higuera. Desde el origen. Ed. Ministerio de Fomento, Fundación ICO, Ediciones asimétricas, 2019.p.168.

33. ÁBALOS, Iñaki. “Fernando Higuera, infinito”. El País, 5 de julio de 2008.

Fig. 08. F. Higueras y A. Miró, Unidad Vecinal de Absorción UVA de Hortaleza, 1963



Terrazas y jardines verticales

En la arquitectura de Higueras y Miró las terrazas escalonadas, o balconadas continuas, posibilitan espacios intermedios y estructuran a su vez la vegetación: «[...] las terrazas controlan el sol vertical y alto del verano y captan sus rayos cálidos y deseables en invierno, las jardineras dan privacidad entre viviendas y son un filtro de frescor, tienen mucha tierra, tanta, que no necesitan riego»³⁴. Las terrazas acompañan a la arquitectura de Higueras y Miró desde la Unidad Vecinal de Absorción, la UVA³⁵, de Hortaleza (1963) (fig.8), proyecto de vivienda social de escasos medios, dotado sin embargo de amplios aleros perimetrales que favorecen la vida comunitaria y la manifestación de las costumbres de los habitantes. La instalación de jardineras de fibrocemento, elemento en principio banal, transforma estos espacios en «maravillosas galerías al modo tradicional andaluz, que pronto se llenaron de macetas y enredaderas y crearon un entorno climático y social único y prodigioso»³⁶.

A partir de este momento las terrazas perimetrales perduran en la arquitectura de Higueras y Miro como recurso invariante de control térmico en función de la magnitud de los vuelos. Al diseño de las mismas acompaña el de las jardineras³⁷, que progresivamente se hibridan con la estructura de hormigón armado. Las jardineras devienen soporte vital en cada nivel del edificio de un tejido vegetal continuo, considerado material de una arquitectura que se restringe al tándem hormigón visto, vegetación. Presente en la arquitectura popular mediterránea, la vegetación se incorpora en la

34. HIGUERAS, Fernando; MIRÓ, Antonio. Memoria del proyecto. En: CHURTICHAGA, José María. «Hedonismo castrense». Arquitectura COAM 356, 2009. p. 16.

35. Proyecto pensado por Higueras y Miró contra el espíritu de la época, que demandaba en la vivienda social prefabricación compacta plantearon como material de fachada el ladrillo, y cubierta de teja.

36. La Unidad Vecinal de Absorción, la UVA, de Hortaleza, 1963, fue seleccionado como una de los 12 poblados más humanos entre los 2300 presentados en el X Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, Buenos Aires, 1969, estando entre los miembros del jurado Louis Kahn y Le Corbusier.

37. En la arquitectura de F. Higueras y A. Miró en algunos casos éstas se sitúan perpendicularmente a la fachada como separadoras de unidades habitacionales, en otras paralelas a la misma, posición que asegura la privacidad en las terrazas escalonadas, permitiendo mirar sin ser visto.

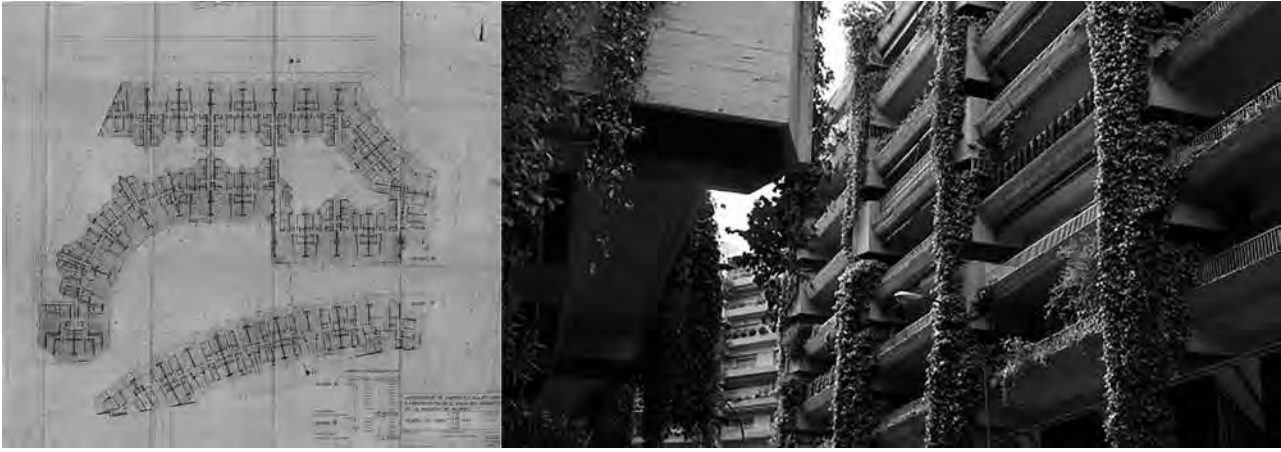


Fig. 09. Fernando Higuera y Antonio Miró, Viviendas para el Patronato de Casas Militares en Madrid, 1973-75

obra de Higuera y Miró³⁸ como reguladora del clima que la arquitectura tiene a su cargo y como variable de cambio en función de los ciclos estacionales.

En la arquitectura de Higuera y Miró la vegetación coloniza la línea de fachada en todos los niveles del edificio generando un jardín vertical: «[...] ya que los árboles de las calles sólo los ven unos pocos, pongámoslos por todos lados, colgando por las fachadas»³⁹. El impacto de vegetación deseado por los autores oscila entre el más conservador planteado por Le Corbusier en el Inmueble Villa (1922), donde la disposición de jardines en cada balcón queda sometida al control de los elementos arquitectónicos, y el más subversivo enunciado por el vienés Hundertwasser⁴⁰ en Your window right-your tree duty (1972), manifiesto que promueve un indiscriminado «plantado de árboles inquilinos» en balcones y terrazas por parte de los usuarios. Frente a la radicalidad de Hundertwasser, o incluso Frei Otto en los eco-barrios en Manhattan⁴¹ (1959), Higuera y Miró mantienen el control del arquitecto como diseñador global. Las jardineras determinan a-priori la disposición y la relación de la vegetación con otros elementos del proyecto. La intervención del usuario queda delimitada al espacio ofrecido por el arquitecto.

Entre las realizaciones más emblemáticas de Higuera y Miró se encuentran las viviendas para el Patronato de Casas Militares en Madrid (1973) (fig.9). A pesar de las restricciones urbanísticas, la actuación se implanta en el tejido urbano con «una geometría leal y desertora a la vez»⁴².

38. En la memoria del proyecto Colegio Estudio en Aravaca (1962-63) Fernando Higuera ya habla de la organización de grandes jardineras para que «la luz llega filtrada a través de la vegetación». En Fernando Higuera. Desde el origen. Ed. Ministerio de Fomento, Fundación ICO, Ediciones asimétricas, 2019. p. 91.

39. HIGUERAS, Fernando; MIRÓ, Antonio. Memoria del proyecto. En: CHURTICHAGA, José María. «Hedonismo castrense». Arquitectura COAM 356, 2009. p. 16.

40. Freidensreich Hundertwasser, desde los años 40 intenta traducir a lenguaje formal razonamientos provenientes del embrionario movimiento ecologista.

41. NERDINGER, Winfried (ed.). Frei Otto, Complete Works. Lightweight construction. Natural design. Basel/Boston/Berlín: Birkhäuser, 2005. p. 203.

42. CHURTICHAGA, José María. «Hedonismo castrense». Arquitectura COAM 356, 2009. p. 15.

Fig. 10. Fernando Higuera y César Manrique, Hotel Las Salinas, Lanzarote, 1973-77



El trazado de una calle interior propicia espacios verdes amplios que se prolongan en un jardín vertical alimentado por las jardineras alojadas en las terrazas. El diseño arquitectónico deviene un artefacto capaz de mejorar las condiciones ambientales, climáticas y acústicas para la vida en un medio urbano: «el edificio debe aislarse en lo posible del ruido urbano y se da a los balcones un perfil que devuelve el ruido del tráfico a la calle. Se proponen unos jardines colgantes, en los que la vegetación formará cortinas entre los balcones sin impedir la entrada de luz»⁴³. El resultado es un oasis urbano en plena ciudad de Madrid.

Estos jardines verticales llegarán incluso a invadir los interiores de el Hotel Las Salinas⁴⁴, Teguiise, en Lanzarote (1973-1977). Proyecto que Higuera realiza colaboración con Cesar Manrique⁴⁵ (fig.10). Frente al desarrollismo incitado por el turismo, los autores pretenden una arquitectura que concilie el crecimiento con la conservación del paisaje cultural. El hotel Las Salinas se puede considerar «un manifiesto desgraciadamente solitario de lo que podía haber sido la costa y el turismo españoles con un poquito más de amor hacia los lugares, la arquitectura y los turistas»⁴⁶.

Una secuencia de atrios organiza las circulaciones horizontales y verticales del hotel, y devienen auténticos «oasis verticales». Exuberantes jardines tropicales envuelven la estructura de hormigón armado en todos los niveles de circulación : «(...) Las plantas trepadoras y colgantes, las palmeras y cocoteros, ponen su contrapunto fresco de verdura permanente sobre el hormigón blanco, visto, en que se ha construido el hotel»⁴⁷. Se podría decir que «no existen interiores en «Las Salinas» estos han sido

43. CHURTICHAGA, José María. op. cit. 2009. p. 15.

44. «Hotel Las Salinas (Fernando Higuera, Antonio Miró)». db. deutsche bauzeitung 9, septiembre 1967. p. 706-707.

45. César Manrique diseña tanto los jardines interiores y exteriores como los lagos-piscinas de agua marítima.

46. ÁBALOS, Iñaki. «Fernando Higuera, infinito». El País, 5 de julio de 2008.

47. RAMÍREZ DE LUCAS, J. En: PALACIOS, Manuel (ed.). Fernando Higuera. Curriculum Vitae 1958-2004. [Material gráfico (CD-ROM)]. Madrid: ETSAM, Mairea, 2004.

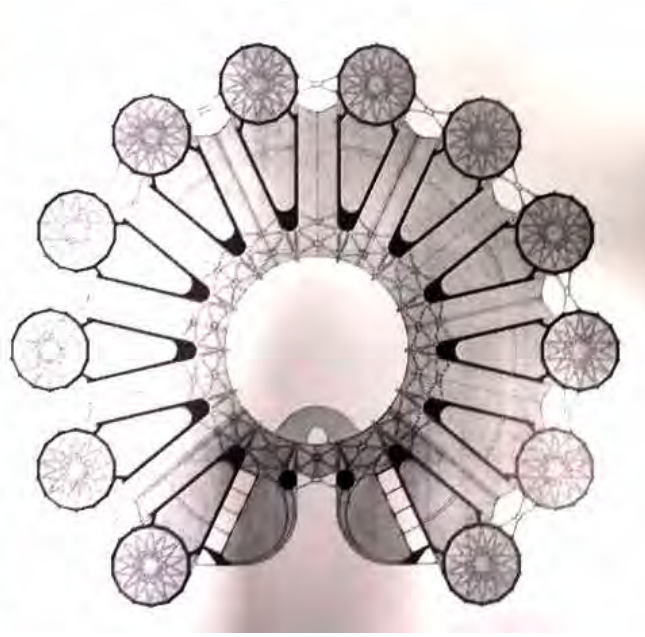


Fig. 11. Fernando Higuera y José Ruíz Castillo, Concurso internacional para la construcción de un hotel en Abu Dhabi, 1976

transformados en jardines, con láminas de agua, cascadas y una inesperada vegetación tropical de la mayor audacia»⁴⁸.

Finalizada su colaboración con Miró, esta misma estrategia de jardín vertical interior será utilizada por Higuera, esta vez junto a José Ruíz Castillo, en el proyecto de torre que presenta en el Concurso internacional para la construcción de un hotel en Abu Dhabi⁴⁹ (1976) (fig.11). En un ambiente extremo, entre el mar y el desierto, un atrio central interior conecta la totalidad de niveles de la torre. Protegido del clima exterior y de la intensa luz por el cuerpo de programa dispuesto a su alrededor, el atrio deviene un lugar fresco de luz tamizada. Las circulaciones vuelcan hacia el atrio interior acogiendo una vegetación que crece como un jardín vertical. En la planta baja, fuentes y estanques introducen el elemento del agua en este oasis interior.

En la memoria del concurso, Higuera manifiesta su rechazo hacia las propuestas «de la contracultura que inunda nuestra época actual»⁵⁰, hacia «la banalidad y arbitrariedad» de las mismas. Se muestra igualmente reacio hacia el «internacionalismo aséptico y superficial de la arquitectura moderna, que un día sirvió de purga contra eventuales adulteraciones

48. RAMÍREZ DE LUCAS, J. En: PALACIOS, Manuel (ed.). Fernando Higuera. Curriculum Vitae 1958-2004. [Material gráfico (CD-ROM)]. Madrid: ETSAM, Mairea, 2004.

49. Concurso internacional para la construcción de un hotel en Abu Dhabi corresponde a una línea de proyectos desarrollada previamente por el propio Higuera junto a Miró, y en la que se inscribirían el Centro de Restauraciones de Madrid, o la propuesta del Concurso internacional de Mónaco (1969). Con este concurso una nueva etapa se inicia de relaciones con Arabia Saudí participando en multitud de concursos. Ganan el Primer Premio en el Concurso del Ministerio de Asuntos Exteriores en Abu Dhabi (1980) aunque no llegó a construirse.

50. HIGUERAS, Fernando; RUÍZ CASTILLO, José: «U.A.E. Development Bank International Hotel Competition. Concurso Internacional de Hotel en Abu Dhabi (U.A.E.) Mayo 1976, Lema 800008». Madrid, 1976.

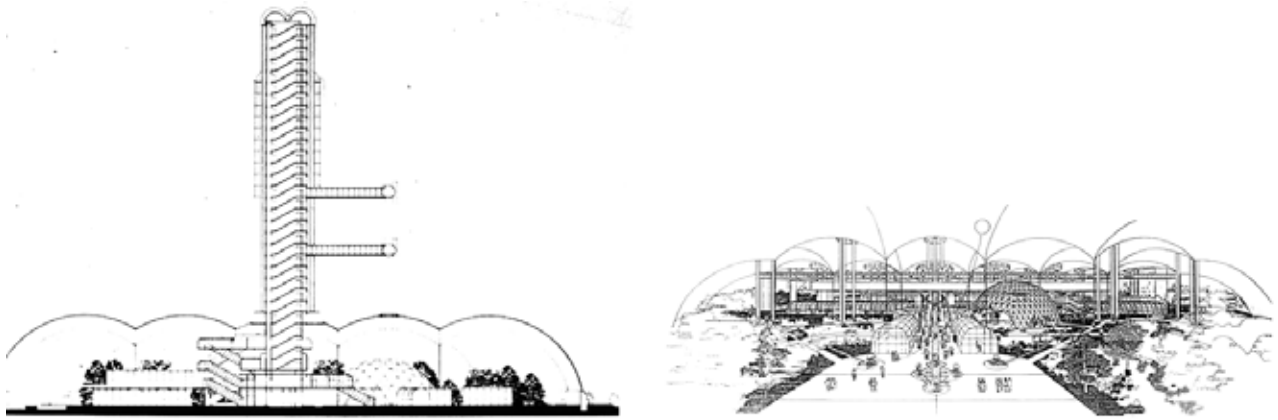


Fig. 12. J.M.de Prada Poole, Concurso internacional para la construcción de un hotel en Abu Dhabi, 1976.

creativas pero que hoy debiera encontrarse ya superada»⁵¹. Su propuesta excede una mera re-construcción estilística con «ornamentos»⁵² que penden de la estructura arquitectónica, supone «la exaltación de los invariantes profundos de la arquitectura vernácula reiterados y depurados a través de una selección natural y cultural del mundo árabe»⁵³ así como sus modos de vida aprendidos en condiciones extremas contra el clima.

Esta propuesta cabría ponerla en relación a la presentada al mismo concurso por José Miguel de Prada Poole⁵⁴(fig.12). Se trata de una estructura neumática similar a la diseñada por el arquitecto Yutaka Muraka para la Exposición Universal de Japón de (1970). Al igual que Higuera, Prada Poole propone transformar las condiciones de vida de un clima extremo en un oasis para la vida. Sin embargo, mientras el proyecto de Prada Poole introduce una componente utópica y se resuelve en la inmaterialidad de la piel con un fuerte apoyo de la tecnología, Higuera resuelve el manejo ambiental indagando en profundidad en la cultura local y en la cultura material, sistematizando y transfiriendo al mundo profesional el conocimiento adquirido a través de la experiencia.

51. HIGUERAS, Fernando; RUÍZ CASTILLO, José: «U.A.E. Development Bank International Hotel Competition. Concurso Internacional de Hotel en Abu Dhabi (U.A.E.) Mayo 1976, Lema 800008». Madrid:-, 1976.

52. KIPNIS, Jeffrey. «La Astucia de la Cosmética». El Croquis 84, junio 2005. p.22. «Los ornamentos prenden del cuerpo como discretas entidades a modo de joyería, reforzando la estructura y la integridad del cuerpo como tal.»

53. HIGUERAS, Fernando; RUÍZ CASTILLO, José: «U.A.E. Development Bank International Hotel Competition. Concurso Internacional de Hotel en Abu Dhabi (U.A.E.) Mayo 1976, Lema 800008». Madrid:-, 1976.

54. PRIETO GONZALEZ, Nuria: «La arquitectura de José Miguel de Prada Poole: teoría y obra». 2013. p. 353. El proyecto de Prada Poole constaba de tres elementos: las torres de habitaciones (cada planta alberga dos habitaciones con un jardín privado), una torre de espacios comunes y una planta baja común. La zona común, una especie de aire libre artificial define el ámbito del hotel bajo una serie de cúpulas hinchables, donde se crea un hábitat casi tropical, un ecosistema en miniatura. El elemento vegetal y la lámina de agua perimetral en planta baja contribuyen asimismo a la climatización.

Conclusión

La revisión de la obra de Higuera y Miró desde el prisma del manejo ambiental, permite constatar el compromiso de estos arquitectos con el medio, visualizar la coherencia de sus arquitecturas en torno al tratamiento del medio ambiente, así como las especificidades de su postura en el debate internacional del momento.

La falta de reconocimiento de Higuera y Miro como pioneros de la introducción del manejo ambiental en arquitectura, se debe fundamentalmente al carácter menos visible en el que se produce su aproximación al mismo. Hasta la fecha se han considerado fundamentalmente aquellas manifestaciones de influencia internacional, como las llevadas a cabo por José Miguel de Prada Poole⁵⁵, o Juan Navarro Baldeweg, quienes tuvieron la capacidad de desarrollar y transferir en tiempo real las aportaciones tecnológicas más novedosas que estaban aconteciendo en el panorama internacional.

Frente a los casos fácilmente reconocibles, la arquitectura de Fernando Higuera y Antonio Miró⁵⁶ entronca con una arquitectura autóctona que le otorga un carácter de autenticidad. Se trata de una práctica híbrida –que Peter Cook relacionaría con los «gradual evolvers»⁵⁷– en la que se produce una imbricación en profundidad entre al manejo ambiental y su integración en la tradición estructural y material de la arquitectura local. Su obra asimila aquello que Reynar Banham en *La arquitectura del entorno bien climatizado* identifica como: «[...] el conocimiento acumulado de las relaciones ambientales hombre/entorno que había derivado de la aplicación (necesariamente experimental) de las nuevas tecnologías, (y) resulta suficiente para facilitar una reevaluación de los métodos tradicionales, y sugerir algunos nuevos despliegues imaginativos de los potenciales así descubiertos.»⁵⁸

Hoy, cuando se reclama desde la arquitectura contemporánea una experiencia más directa de la realidad, la recuperación de la cultura material, se hace necesario ampliar la visión historiográfica española con la trayectoria de arquitectos como Higuera y Miró. Las cuestiones medioambientales, de preservación de equilibrios frágiles como son el clima y los recursos de la biodiversidad incluyen también prácticas marcadas por la inmediatez entre la experiencia real del mundo y del oficio, condicionantes que parecen entrar más que nunca en resonancia con las aspiraciones contemporáneas.

55. Juan Navarro Baldeweg, aunque no de un modo tan directo, tras su estancia en Gran Bretaña y Estados Unidos.

56. CHURTICHAGA, José María. «Hedonismo castrense». *Arquitectura COAM* 356, 2009.

57. Peter Cook había definido tres opciones de actuación para arquitectos experimentales:

1. Ubicar su trabajo en un contexto extra-arquitectónico.
2. Forzar una evolución gradual partiendo de las corrientes principales de su ciudad o región.
3. Establecer una base de referencia para su trabajo que es internacional y se ocupa sólo de sus propios valores.

La segunda de ellas a la que se adscribirían lo que denominaría «the gradual evolvers». COOK, Peter. *Experimental architecture*. Londres: Studio Vista, 1970. p.14.

58. BANHAM, Reyner. *La arquitectura del entorno bien climatizado*. Buenos Aires : Ediciones Infinito, 1975. p. 309.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. Fernando Higueras. Desde el origen. Ed. Ministerio de Fomento, Fundación ICO, Ediciones asimétricas, 2019.
- AAVV. L'Architecture d'Aujourd'hui 149 (abril-mayo 1970). P.92-101.
- ÁBALOS, I. Fernando Higueras, infinito. El País, 5 de julio de 2008. Disponible en: https://elpais.com/diario/2008/07/05/babelia/1215212776_850215.html
- AMÓN, S. Higueras y Miró. Nueva Forma. Junio 1971, no 65, p. 5.
- BANHAM, R. La arquitectura del entorno bien climatizado. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1975.
- BAYÓN ALVAREZ, M. 30 da. Arquitectura. Marzo 1967, no 99, p. 47-50.
- CARRILLO, J. «Recuerdos y desacuerdos. A propósito de las narraciones del arte español de los 60 y los 70», en De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.
- CHURTICHAGA, JM. Hedonismo castrense. Arquitectura COAM 2009, no 356, p. 14-17.
- COOK, Peter. Expérimental architecture. London: Studio Visa, 1970.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Ser cráneo. Madrid: Cuatro, 2009.
- FERRATER, Carlos. Mr. Buckminster Fuller. En: SNYDER, Robert (Dir.) Buckminster Fuller. El mundo de Fuller. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012.
- FULLAONDO, J.D. «Espagne 68. Epigones et Novateurs». L'Architecture d'Aujourd'hui 139, 1968.
- FRAC Val de Loire. Chanéac, Architecte (1931-1993). [en línea]. frac-centre.fr. Disponible en Web: <<http://www.frac-centre.fr/chaneac-58.html?authID=37>>.
- GALLEGO, J. Enriquecer la arquitectura. Arquitectos. 2010, no 189, p.36-38.
- GARCÍA GERMÁN, J. (ed.). De lo mecánico a lo termodinámico. Por una definición energética de la arquitectura y del territorio. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.
- GARCÍA GERMÁN, J. Estrategias operativas en arquitectura. Técnicas de proyectos de Price a Koolhaas. Buenos Aires : Nobuko, 2012.
- GARCÍA OVIES, A. El pensamiento creativo de Fernando Higueras. Tesis Doctoral, UPM, Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, 2015.
- HIGUERAS, F.; CAPOTE, P.; SERRANO, J. Refugio en alta montaña. Revista Nacional de Arquitectura. 1958, no 200.
- HIGUERAS, F; RUÍZ CASTILLO, J. U.A.E. Development Bank International Hotel Competition. Concurso Internacional de Hotel en Abu Dhabi (U.A.E.). Madrid: 1976.
- HIGUERAS, F.; MIRÓ, A. Concurso Internacional de Montecarlo. Nueva Forma. Abril 1970, no 51. p. 61-63.
- NERDINGER, W. (ed.). Frei Otto, Complete Works. Lightweight construction. Natural design. Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser, 2005.
- PARENT, C. Entrevista a Claude Parent, realizada por Mónica García en Neuilly sur Seine, el 17 de abril de 2015.
- PRADA POOLE, JM. La ciudad instantánea la ciudad cambiante... Arquitectura. Enero 1972, no 157.
- ROUILLARD, D. Superarchitecture. Le futur de l'architecture 1950-70. Paris: Editions de la Villette, 2004.
- SOLERI, P. BABEL II B. L'Architecture d'Aujourd'hui . Septiembre 1968, no 139, p. 72.
- WHITELEY, N. Reynar Banham. Historian on the Immediate Future. London: The Cambridge MIT Press, 2002.

REIA #18/2021
226 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Pedro Mena Vega

Universidad de Sevilla / pmena.arqto@gmail.com

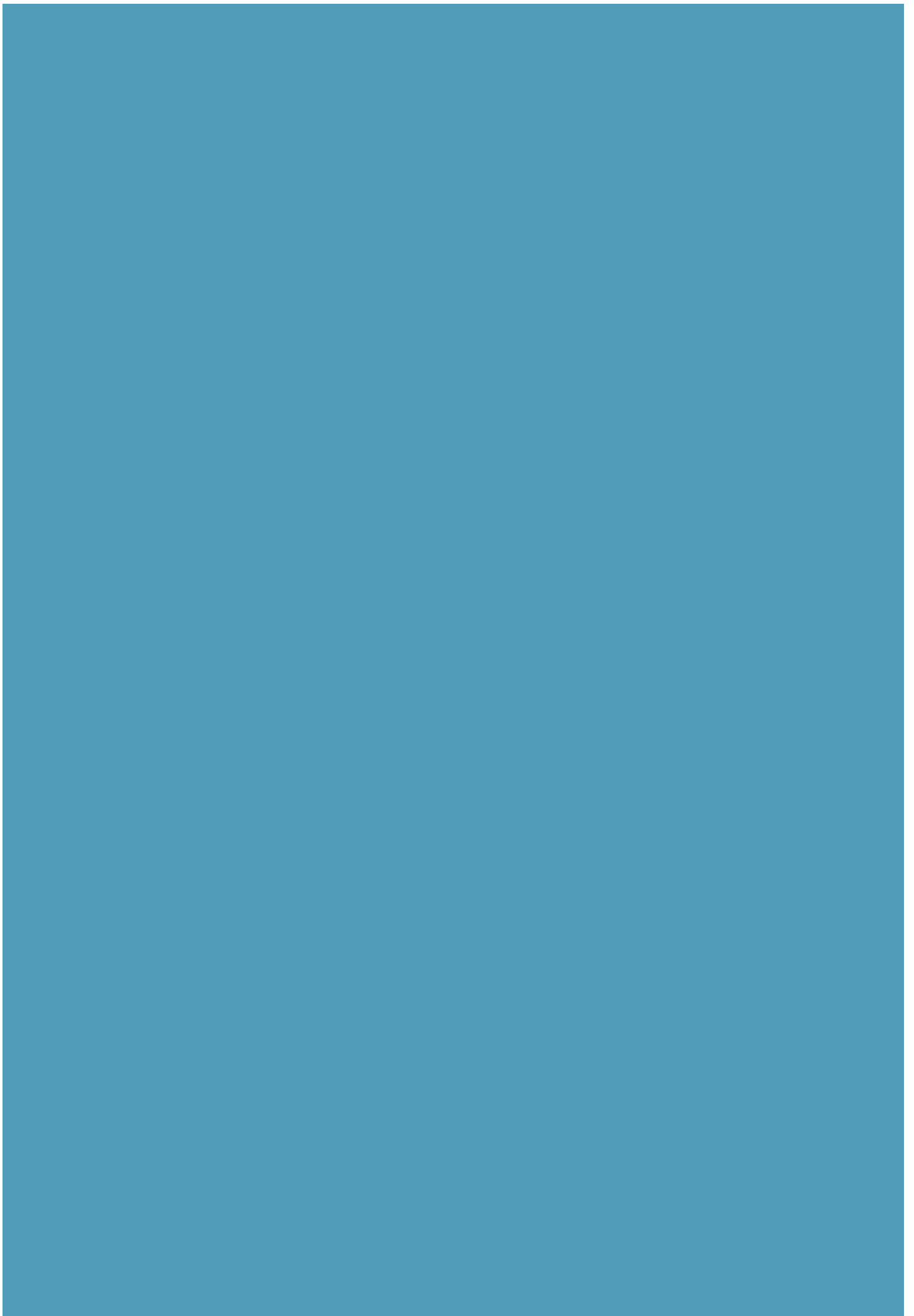
En los límites de la abstracción formal. El paradigma de la plaza Nueva de Sevilla / *On the limits of formal abstraction. The paradigm of the Plaza Nueva in Seville*

El presente artículo analiza el proyecto de la plaza Nueva de Sevilla (1852–5), además de sus antecedentes, ejemplos coetáneos y desarrollo posterior, como representativo de las relaciones profundas que se construyen entre las morfologías urbanas y diversas realidades sociales, políticas y económicas. La iniciativa supuso la traslación a formas concretas de la idea de ciudad propia de la burguesía decimonónica, en un momento histórico en el que esta alcanzaba la predominancia política y se presentaba ya como interés general del propietario privado. Aunque la nueva Plaza representaba la llegada a la ciudad de «lo cómodo, civilizado y ordinario», a medida que transcurrió el siglo la sustitución de los ideales abstractos de orden e higiene por la exuberancia ornamental del regionalismo hizo que esta arquitectura del perímetro fuese puesta en crisis por fría, monótona y testimonio de la «decadencia» de las artes. La consecuencia de ese extrañamiento fue una controversia entre instituciones y profesionales que se resolvió en la primera mitad del XX con la pérdida de cohesión del conjunto y la terciarización y especulación con los edificios de la plaza, cuyo recinto abstracto había podido contener dichos fenómenos hasta ese momento.

This contribution analyzes the project for the Plaza Nueva in Seville (1852–5), in addition to its antecedents, contemporary examples and subsequent development, as representative of the deep relationships that bind together urban morphologies and social, political and economic realities. At the time, this initiative provided a specific form for an idea of the city typical of the nineteenth-century bourgeoisie, just when it reached political predominance and was already able to present itself as the general interest of the private owner. Although the new Plaza represented the arrival in the city of “the comfortable, civilized and ordinary”, only sixty years later the shift from an abstract ideal of order and hygiene to the ornamental exuberance of regionalism had caused this architecture of the perimeter to be deemed as cold, monotonous and testimony to the “decline” of the arts. The consequence of this estrangement was a controversy between institutions and professionals that was resolved in the first half of the 20th century with the loss of the internal coherence of the space and the tertiarization and speculation with the buildings in the square, whose abstract enclosure had been able to contain said phenomena up to that moment.

espacio público, morfología urbana, abstracción en arquitectura, plaza mayor, siglo XIX en España
/// public space, urban morphology, abstraction in architecture, plaza mayor, nineteenth-century Spain

Fecha de envío: 04/03/2021 | Fecha de aceptación: 12/05/2021



La plaza Nueva en el marco de la producción de formas urbanas

La idea de que un grupo humano de cualquier clase no se constituye como «sujeto» sino produciendo un espacio ya se hallaba presente en la obra de Henri Lefebvre. Así, «las ideas, las representaciones y los valores que no logran inscribirse en el espacio engendrando [...] una morfología apropiada se marchitan en meros signos, se resuelven en narraciones abstractas».¹

Del mismo modo, la natural permanencia de la forma, concepto avanzado por Marcel Poëte y Pierre Lavedan y desarrollado en la obra de Aldo Rossi, mantiene las ideologías, los proyectos urbanos del pasado, mucho después de que las estructuras políticas y sociales que los concibieron hayan desaparecido. Parafraseando a Rafael Moneo, se diría que la vida de los espacios públicos se nos manifiesta en la permanencia de sus rasgos, radicando no tanto en sus proyectos como en la autonomía que adquieren una vez producidos.²

A priori, dichas formas serán más inclusivas y difícilmente apropiables por un sector concreto si responden a una configuración abstracta, si existe una distancia entre los intereses o preferencias particulares y la producción formal que esté mediada por códigos compartidos en lugar de ser una traslación directa de aquellos.³ Este fenómeno es el que subyace en aparentes contradicciones como la de que la arquitectura de la plaza Nueva de Sevilla, aun habiendo sido construida por una clase definida, la burguesía, y de un modo acorde a su propósito y su beneficio, fuese pese a todo una

-
1. Lefebvre, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013 [1974], p. 445.
 2. Moneo Vallés, Rafael. La vida de los edificios: las ampliaciones de la mezquita de Córdoba. En *Arquitectura*, 1985 (septiembre–octubre), n.º 256, pp. 26–35.
 3. En este sentido, recientemente Pier Paolo Tamburelli ha llegado tan lejos como para afirmar que «la abstracción es la condición de una arquitectura pública». Tamburelli, Pier Paolo. Space; or, Bramante's Problem. En: *San Rocco*, 2015, n.º 11. Happy Birthday, Bramante!, pp. 111–127. Traducción del autor.

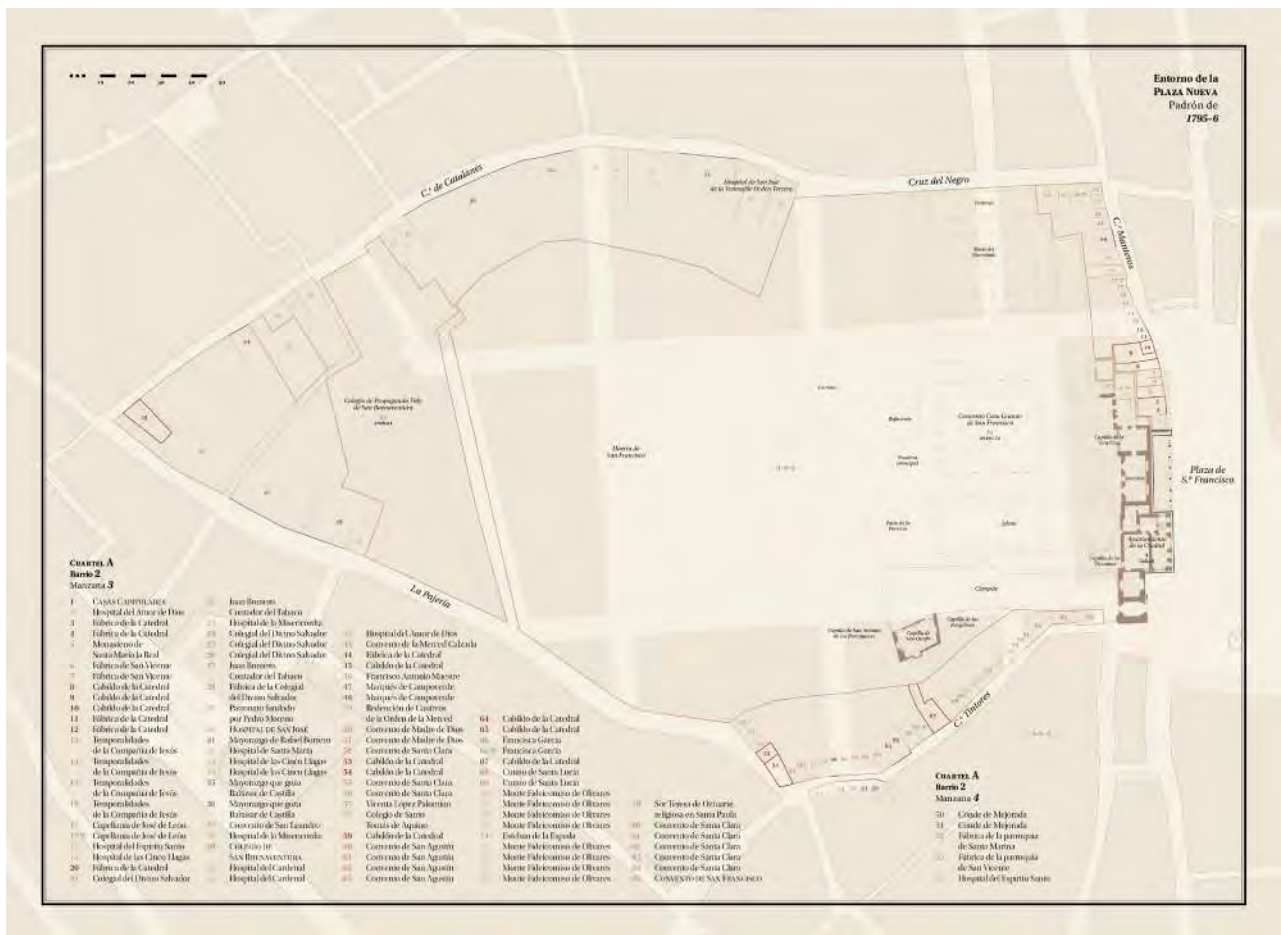


Fig. 01. Estructura de la propiedad en el entorno de la futura plaza Nueva a finales del Antiguo Régimen. Elaboración propia, basada en el padrón de 1795-6 conservado en el Archivo Municipal de Sevilla.

arquitectura pública.⁴ La abstracción, la distancia, como ya comprendió el proyecto ilustrado en el que dicha intervención se apoyaba, es el signo externo de la civilidad: «Llevar una máscara constituye la esencia de la civilidad [...] significa tratar a los demás como si fuesen extraños y forjar un vínculo social sobre dicha distancia social».⁵

Lo abstracto, por otra parte, tendría su propio límite en la idea de lo genérico. Casos de estudio como el analizado a continuación pueden haberse conformado a partir de paradigmas más o menos ideales, pero en general se distinguieron por tener un carácter específico desde los puntos de vista formal, material o incluso lingüístico, lo que les permitió reflejar una determinada configuración de las relaciones económicas y sociales, haciéndolas aprehensibles para todos. Cuando la espacialidad acaba resolviéndose en completa intercambiabilidad, trasladando modelos propios de las dinámicas de los flujos de capital, desaparece para el habitante el punto

4. «La preocupación por el embellecimiento y el engrandecimiento de las capitales ocultaba a veces fenómenos imponentes de especulación; sin embargo, aquel embellecimiento era una parte de la que podían disfrutar todos los ciudadanos. Y entonces esta forma de la ciudad burguesa tuvo un sentido». Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2.ª ed., 1982 [1966], p. 236.

5. Sennett, Richard. *El declive del hombre público*. Barcelona: Ediciones Península, 1978, p. 327.

de referencia que lo ancla a la ciudad.⁶ Si bien los lugares con aparente ausencia de una narrativa podrían parecer proclives a convocar en su seno a las distintas clases sociales, aquellos espacios que se cargan con un relato concreto aunque lo suficientemente abstracto para posibilitar la oposición dialéctica, como ocurrió en este ámbito a mediados del siglo XIX, son un referente valioso para el momento actual, marcado por la tensión entre el progresivo vaciamiento de significado de los espacios públicos y la ritualización e institucionalización de sus prácticas.

Antecedentes históricos. Los procesos desamortizadores y la burguesía sevillana

Los primeros intentos de trazar la actual plaza Nueva se retrotraen a la ocupación francesa de Sevilla durante la Guerra de la Independencia, habiendo ordenado las nuevas autoridades en 1810⁷ la formación de una plaza en la huerta del céntrico convento de San Francisco, situado a espaldas del consistorio local (fig. 1). Tras la liberación de la ciudad, el proyecto sería sostenido aún por los gobiernos constitucionales de 1812–4 y 1820–3, abandonándose con cada retorno al absolutismo. Estas iniciativas, si bien de corto recorrido y vagas en su definición, pusieron ya sobre la mesa algunos de los temas que acompañarían al desarrollo de otras con mayor éxito y efecto duradero a lo largo del siglo XIX: uniformidad, perspectiva, elegancia, comodidad, desahogo, aparecen ya repetidos como expresión verbal del proyecto de espacio público de la ciudad liberal.⁸

Tras el fallecimiento de Fernando VII y el abandono definitivo del Antiguo Régimen, los decretos desamortizadores de 1835 en adelante brindarían finalmente la posibilidad de intervenir de manera decisiva sobre el tejido urbano. Sevilla, además, sería una de las capitales más afectadas por ellos (fig. 2); según los padrones municipales, a comienzos del siglo XIX un 56% de la propiedad se hallaba en manos eclesiásticas.⁹

6. «La vida de los edificios está soportada por su arquitectura, por la permanencia de sus rasgos formales más característicos y, aunque parezca una paradoja, es tal permanencia quien permite apreciar los cambios». Moneo Vallés, ref. 2, p. 35.

7. Decreto de 20 de abril. *Gaceta de Madrid*, 1810, n.º 127, 7 de mayo, p. 532.

8. Algunos detalles más sobre estos primeros proyectos en Navarro de Pablos, Francisco Javier. *La Plaza Nueva de Sevilla: lógica espacial y transformaciones*. Trabajo Fin de Máster, MARPH 17, Universidad de Sevilla, 2017, pp. 142–145; Ollero Lobato, Francisco. Ciudad e Ilustración. Transformaciones urbanas en Sevilla (1767–1823). En: *Cuadernos dieciochistas*, 2015, n.º 16, pp. 245–247; Ollero Lobato, Francisco. Propuestas urbanísticas para el área del convento de San Francisco de Sevilla durante la primera mitad del siglo XIX. En: *Archivo Hispalense*, 2002, Tomo 85, n.º 258, pp. 135–152, y Salinas Alonso, Víctor. Dos planos del convento y huerta de San Francisco en Sevilla. En: *Atrio*, 1991, n.º 3, pp. 171–174.

9. En realidad, esto suponía un descenso respecto de los datos de 1795–6, cuando un 71% de las fincas urbanas habría sido de titularidad eclesiástica, por un 26% de vinculación nobiliaria o dominio particular y solo un 4% público, incluyendo las de propietarios no identificados. Para 1808, esos porcentajes se habían equilibrado ligeramente por efecto de la llamada «desamortización de Godoy». Como comparación, los niveles de control de la Iglesia a finales del siglo XVIII eran similares a los de Salamanca, Burgos y Toledo, donde se situaban en el 70–75%; superiores a los de León (61%), Cuenca (57%), Córdoba (49%) o Zaragoza (44%), y muy por encima de Madrid (33%), Bilbao (28%), Cádiz (20%) o Málaga (18%). Hernández Navarro, Francisco Javier, Campese Gallego, Fernando Javier, e Ybáñez Worboys, Pilar. La propiedad urbana en Sevilla: distribución y desamortización en el ocaso del Antiguo Régimen. En: *Baetica*, 2008, n.º 30, pp. 333–350.

Fig. 02. Desamortización e incautaciones de bienes eclesiásticos en Sevilla, 1835-1868. Elaboración propia.



El cambio político y legislativo de la década de 1830 había posibilitado la inclusión definitiva del suelo en el paradigma liberal del negocio: la construcción de la ciudad mediante la libre asociación de individuos particulares en pos de la obtención de un beneficio. Invertir en operaciones urbanísticas era ahora viable y económicamente provechoso; las herramientas de control formal —academicismo— y normativo —alineaciones— de la ciudad, desarrolladas y perfeccionadas desde mediados del setecientos, funcionaban ya como un sistema autoevidente listo para su aprovechamiento por esta nueva iniciativa. La revolución política del primer tercio del siglo XIX no fue una revolución estética. La burguesía adoptó, sin ponerlo en cuestión, un código que era la herencia del racionalismo ilustrado, profundizando en su aplicación al considerarlo adecuado para el entendimiento de la ciudad como uno más de los productos industriales, perfectamente reglado y con sus tiempos e intervinientes preestablecidos.

La iniciativa privada en la generación del espacio público

La desaparición de la práctica totalidad del exconvento de San Francisco sería consecuencia de las insurrecciones progresistas del verano de 1840, que llevaron a la Regencia al general Baldomero Espartero. Aunque existían informes que pedían la demolición de las partes arruinadas ya desde 1837,¹⁰ fue en septiembre de aquel año cuando la Junta provisional de gobierno local creó una comisión¹¹ con el objeto expreso de ejecutar el derribo, iniciado el 12 de octubre.¹² Con idea de llevar a cabo la formación del nuevo espacio de la plaza, considerada por entonces la segunda obra pública de mayor importancia para la ciudad,¹³ un grupo de inversores¹⁴ obtuvo del Estado, el 15 de junio de 1842, la cesión a censo reservativo de los terrenos de San Francisco y San Buenaventura, a cambio de un canon anual del 3% sobre la tasación de solares y materiales y de su compromiso de constituirse como sociedad anónima. A consecuencia de ello, los seis integrantes suscribieron el 22 de enero siguiente la *Asociación para construir la nueva Plaza de Sevilla: un teatro cómico y demás edificios que se consideren de utilidad*.¹⁵

La necesidad sevillana de procurarse una gran plaza para el desahogo de la población presentaba claros paralelismos con otras experiencias españolas (fig. 3). La plaza Real de Barcelona, por ejemplo, se estaba formando sobre los restos de otro inmueble desamortizado, el convento capuchino de Santa Madrona, por necesidad de una «plaza céntrica y capaz que al paso que proporcione esparcimiento y desahogo de esta capital, fuere monumento de belleza de los adelantos del siglo»,¹⁶ expresando verbalmente la confianza en la creación material y simbólica del espacio común para la nueva sociedad progresista. Por otra parte, en la edificación de la plaza Nueva de Bilbao, emprendida durante el Trienio Liberal, el arquitecto Silvestre Pérez ya había advertido al municipio que si bien se debía proporcionar «la mayor comodidad pública y salubridad de este vecindario», estas debían conciliarse con «el interés de los propietarios».¹⁷

10. AMS, Sec. 20.^a, Col. Alfabética, Obras Públicas, Caja 1427. Dictamen del arquitecto mayor Melchor Cano, 17 de octubre de 1837.

11. Formada por Domingo de Ayala, el comerciante Juan Murphy y el abogado José Álvarez y Benito, futuros accionistas en el proyecto.

12. Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPS), legajo 874, fol. 91-94.

13. AMS, Sec. 20.^a, Col. Alfabética, Obras Públicas, Caja 1427. Informe obras más necesarias.

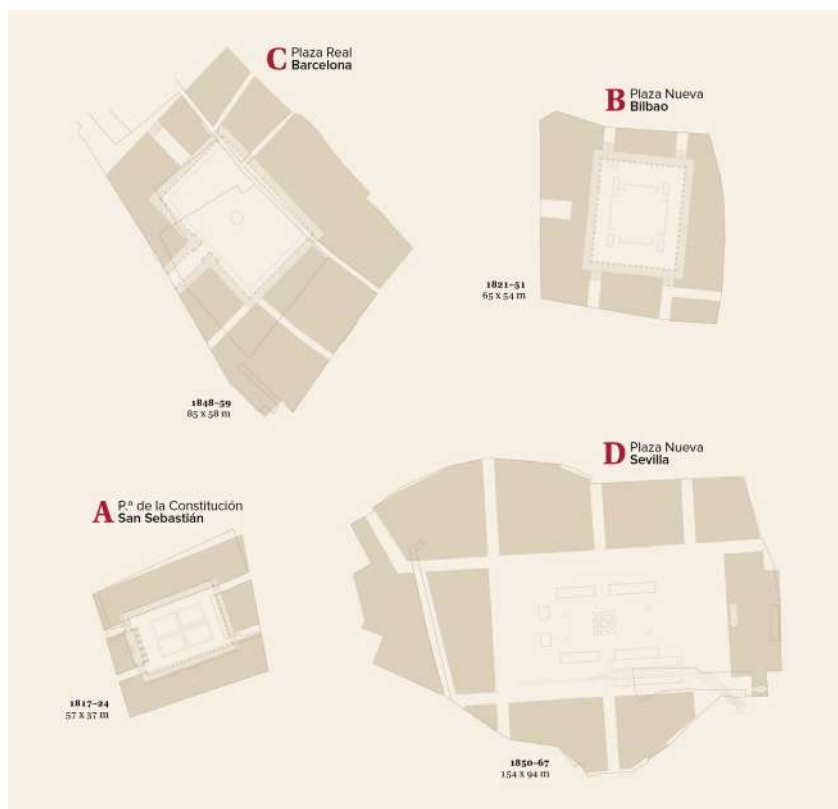
14. Compuesto por los miembros de la comisión antedicha más Manuel del Castillo y Povea, Francisco López de Roda y Juan Pareja y Barona. En su artículo, Domingo Martínez, Jaime Javier, y Román Collado, Rocío. Las instituciones económicas condicionantes del desarrollo urbanístico de España en el siglo XIX. El caso de la Nueva Plaza en Sevilla. En: *Boletín de la Asociación Ibérica de Historia del Pensamiento Económico*, 2011, VII, han analizado las conexiones entre los accionistas de la primera Sociedad de la plaza Nueva y la realización de los cinco proyectos públicos identificados en el informe de la nota anterior, hallándolos como participantes e inversores en muchos de ellos.

15. AHPS, leg. 874, fol. 91-94. Transcripción parcial del documento de constitución en Jimeno Borrero, Jesús. *La sociedad mercantil en Sevilla entre 1747 y 1848*. Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2017.

16. Citado en Bonet Correa, Antonio. *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 55.

17. Citado en Bonet Correa, ref. 16, no 12.

Fig. 03. Plazas públicas construidas en España en la primera mitad del siglo XIX. Elaboración propia.



Ese interés privado podía aún enmascararse en el ideario común de la policía urbana, que había sido adoptado como imaginario estético, tal como se ha referido. Así, la Asociación para construir la plaza Nueva de Sevilla, por mano de sus miembros Ayala, Bonaplata y Del Castillo, sometería a la aprobación de la Academia su propuesta para edificar 200 viviendas, «grandiosa mejora [...] ya se considere bajo el aspecto de aumentar los puntos de placer y comodidad con los jardines y las galerías proyectadas, ó ya se mire bajo el punto comercial [...], pero el de mayor valor [...] sería, sin duda, [...] que se proporcionaría un jornal a centenares de proletarios».¹⁸ El intento, si bien abiertamente especulativo, se presentaba capaz de atender a las necesidades de todas las capas de la sociedad, ofreciéndoles una plaza «capaz de contener la numerosa pobl. de Sevilla los días destinados á festejos públicos», tal como lo expresaría Pascual Madoz en su recensión del proyecto.¹⁹

La inversión en vivienda en España se había vuelto especialmente rentable a partir de la Ley de arrendamientos urbanos de 9 de abril de 1842, que liberalizó las condiciones del alquiler; hasta entonces, solo el inquilino podía hacer cesar el contrato, y la renta era determinada por peritos cada diez años. La medida duplicó y triplicó en poco tiempo los precios.²⁰ En cualquier caso, ese mismo carácter de negocio inmobiliario sería el que

18. AMS, Sec. 20.^a, Col. Alfabética, Plaza Nueva y Casas Consistoriales, Caja 189. Memoria del proyecto.

19. Madoz, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid: Imprenta del Diccionario..., 1849, Tomo XIV, p. 413.

20. Cf. Sambricio, Carlos. *La construcción de la ciudad liberal, ¿...invertir capital en busca de renta segura?* Vitoria: Lampreave, 2009, pp. 7-27.

acabase dando al traste con la operación hispalense, al considerarse lesionados en sus intereses otros inversores no participantes en la empresa.²¹ La promulgación de la Ley sobre compañías mercantiles por acciones en enero de 1848 le daría la puntilla a la iniciativa, pues obligó a formar un presupuesto detallado de las obras, que la sociedad se vio imposibilitada de afrontar.²² Como consecuencia de ello, el 14 de junio de 1849 transfirió al Ayuntamiento todos sus derechos sobre el proyecto, cesión refrendada por Real Orden el 12 de octubre siguiente. La iniciativa de la plaza volvía a ser pública, pero por poco tiempo.

La Sociedad de la Nueva Plaza de Sevilla. Definición formal y especulación inmobiliaria

El consistorio de 1849–51²³ no parece que se planteara en ningún caso llevar a cabo la obra de la plaza por sus propios medios. Asentados en una política de gasto mínimo, los capitulares vieron la recepción del proyecto como una oportunidad de controlarlo dictando sus condiciones económicas y facultativas, pero buscaron subastar su ejecución para obtener la plusvalía derivada de la competencia entre postores particulares. Esa perspectiva de beneficio, mantenida incluso tras haber quedado desierta la primera licitación de diez lotes el 16 de junio de 1851, fue lo que hizo a las autoridades rechazar en octubre y diciembre dos proposiciones de Manuel del Castillo y Povea,²⁴ otro participante en la primera empresa de la plaza y uno de los industriales más activos de la ciudad.²⁵ La denegación de su última solicitud por parte del gobernador civil es bastante elocuente del planteamiento general sobre el que se asentaba esta segunda iniciativa: «no es sola la consideración de ejecutar pronta esta obra la que debe tenerse presente. El negocio de que se trata es sumamente importante porque promete ser muy pingüe para los que lo acometan [...]. Por eso debe abrirse la puerta cuanto sea posible para que entren en él el mayor número de personas».²⁶

Tras obtener del Estado la cesión completa de los terrenos de San Buenaventura y San Francisco a cambio del inmueble del Colegio de San Diego, en octubre de 1850 el Ayuntamiento había encargado a Balbino Marrón,

21. «Las varias preocupaciones é intereses encontrados, que se creían agraviados de llevarse á cabo el indicado proyecto, hizo que el Gobierno retardara la aprobación de la obra, pidiendo informes minuciosos á cuantas personas y corporaciones de la c. [ciudad] pudieran ilustrarle sobre el particular». Madoz, ref. 19, no 16. Para más inri, la huerta del convento había sido enajenada en 1838; este gran predio interceptaba cualquier posibilidad de trazar una plaza salvo que el proyecto se declarase de utilidad pública y el terreno pudiese ser expropiado tras su justiprecio, algo que no parece que la Asociación consiguiera nunca.

22. Ya en 1846 la continuación de la empresa había requerido a sus socios aportar 10.000 reales para gastos, motivo por el que dos de los participantes, Álvarez y Pareja, decidieron desligarse de ella. AHPS, leg. 882, fol. 87–88.

23. Del que formaban parte al menos dos de los accionistas de la primera Asociación: Ángel de Ayala, separado de su cargo de arquitecto municipal en 1845, y Francisco López de Roda.

24. AMS, Sec. 20.^a, Col. Alfabética, Plaza Nueva, Caja 580.

25. Por entonces, con intereses en la manufactura de sedas, la venta de carbón y la Compañía del Guadalquivir, de navegación y comercio.

26. AMS, Sec. 20.^a, Col. Alfabética, Plaza Nueva, Caja 580. Respuesta del gobernador civil de 6 de diciembre de 1851.

Fig. 04. Alzados tipo del proyecto de 1841 (hipotético) y el finalmente construido en la plaza Nueva. 1:250. Elaboración propia. El levantamiento de la fachada definitiva se basa en la del inmueble de esquina a calle Barcelona, conservado en la actualidad.



arquitecto municipal, realizar una nueva ordenación de la Plaza con la que poder proceder a la subasta de los lotes edificables. La sevillana Real Academia de Bellas Artes dio su aprobación a los planos el 15 de diciembre,²⁷ el Ayuntamiento logró la ansiada adquisición de la huerta del exconvento en enero y el proyecto fue expuesto públicamente en febrero como paso previo a los remates de parcelas, dando fin a una frenética actividad preparatoria que contrasta con la lenta inercia del período 1841–9. El plan general y alzados se basaban en los elaborados por Ángel de Ayala para la primera Sociedad, que proponían un pórtico circundante de todo el espacio, al estilo del realizado en Bilbao o el de la posterior plaza Real de Barcelona. Ello se deduce de la mención en la memoria adjunta de «galerías»²⁸ que alojarían comercios, así como de las condiciones facultativas para la primera subasta, elaboradas en abril de 1851, en las que aún se mencionaba «el arco de entrada»²⁹ de cada una de las bocacalles de la plaza, que habrían de costear los rematadores. ¿Cuándo, pues, se dio el importante cambio de paradigma por el que se abandonó el modelo de plaza mayor porticada en pos de una arquitectura doméstica hermética, del espacio público como suma de propiedades privadas unidas estéticamente? (fig. 4)

La clave parecen darla unos nuevos planos aprobados por la Academia hispalense el 17 de noviembre de 1851, en cuyo informe positivo se indicaba que lo habían sido «por no encontrar en ellos defecto alguno con respecto a las reglas del arte», pero declarando seguidamente que los encontraba menos dignos que el aprobado en el año anterior».³⁰ El día 11, Balbino Mar-rón había firmado las condiciones facultativas para una nueva subasta, que sería la definitiva, y en las que ya no se haría mención alguna de arcos

27. AHPS, Protocolos Notariales, Oficio 20, 1852, Libro I, fol. 115–185v. Citado en De la Banda y Vargas, Antonio. *La Academia de Bellas Artes y el urbanismo sevillano del siglo XIX*. En: *Historia del urbanismo sevillano*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1972, p. 161 y ss.

28. AMS, Sec. 20.^a, Col. Alfabética, Plaza Nueva y Casas Consistoriales, Caja 189. Memoria del proyecto.

29. AMS, Sec. 20.^a, Col. Alfabética, Plaza Nueva y Casas Consistoriales, Caja 189. Documento de 28 de abril de 1851.

30. Archivo de la Real Academia de Bellas Artes, Libro I Copiador de Oficios, fol. 61–61v, Oficio n.º 26. Citado en de la Banda y Vargas, ref. 27, no 24.

y galerías, pero sí de elementos definatorios del proyecto construido como zócalos y ménsulas de piedra, jambas, almohadillados, repisas y cornisas de ladrillo o los herrajes de los balcones y huecos bajos.³¹

La cronología de los hechos, así como la alusión del propio Marrón a que el plan inicial fue modificado para «dár aliciente ala imposicion de Capitales»,³² prueban que el cambio de modelo planteado se debió a consideraciones meramente económicas.³³ Lo crucial de este episodio es que el espacio urbano se iba a definir por su mera posibilidad capitalista: la ciudad sería un negocio viable económicamente o no sería. La plaza burguesa del siglo XIX, de la cual el ejemplo sevillano sería uno de los primeros modelos abiertamente formulados y llevados a cabo, supondría la expresión de un salto social en el que el capital ya ha superado a la policía urbana como fundamento del proyecto de ciudad. Es este el sentido en que debe entenderse el abandono en la plaza Nueva del tipo establecido de plaza mayor porticada, algo que como propuesta unitaria la hace ocupar un lugar singular en la producción nacional.³⁴

Todo indica que las concesiones realizadas por el Ayuntamiento para simplificar el proyecto lo hicieron finalmente atractivo para la inversión privada. En la subasta realizada el 4 de febrero de 1852, la operación conjunta quedó adjudicada al mencionado Manuel del Castillo y Povea; aunque en la subasta del cuarto, celebrada el día 25, fue aceptada en su lugar la oferta mejorada por el empresario Ramón Piñal y Martínez.³⁵ Este quedó, por tanto, como único adjudicatario de las obras de la plaza Nueva, adquiriendo formalmente los terrenos el 21 de abril.³⁶ El receptor se comprometió asimismo a efectuar las expropiaciones necesarias para ejecutar

31. AMS, Sec. 20.^a, Col. Alfabética, Plaza Nueva, Caja 580. Condiciones facultativas para la obra, 11 de noviembre de 1851.

32. AMS, Sec. 20.^a, Col. Alfabética, Plaza Nueva, Caja 580. Proposición del arquitecto titular de 1 de abril de 1852.

33. Mercedes Linares ha atribuido estos importantes cambios a que Marrón habría considerado el primitivo proyecto de plaza mayor un «retorno a modelos supe- rados», citando como precedente para el diseño definitivo de la plaza Nueva un ensayo previo de su etapa como técnico municipal en Jerez. No obstante, que el arquitecto tuviese inclinación por un modelo de espacio abierto y sin porticar resulta irrelevante en este contexto, si atendemos a sus propias palabras, ya citadas; y probablemente ni siquiera era el caso, a la vista de su propuesta de 1858 para la hispalense plaza de San Francisco, donde planteó el empleo de portales regulares en sus contornos. Linares Gómez del Pulgar, Mercedes. *Balbino Marrón y Ranero. Arquitecto municipal y provincial de Sevilla (1845-1867)*. Sevilla: Diputación, 2016, p. 139.

34. En las décadas posteriores se construirían las plazas mayores de Gijón (1852-67) y La Coruña (1859-1958) y se continuaría la de Almería (1842-1912), entre otras, que siguieron caracterizándose por presentar galerías porticadas.

35. Inversor maderero y tipográfico que por entonces era dueño de varios de los periódicos de mayor seguimiento en la ciudad, como *El Porvenir* y el *Faro del Comercio*.

36. La repetición de la convocatoria ha llevado a pensar a autores como Aguilar Piñal, Francisco. La Plaza Nueva (Nace la Plaza Mayor de Sevilla). En: *Temas sevillanos: Tercera serie*. Sevilla: Universidad, 2002, p. 329, que hubo algún trato de favor o irregularidad en la operación. Pero lo cierto es que la «subasta del cuarto», esto es, la potestad de la administración para aceptar una oferta que superase en un 25% el montante de una licitación, era un mecanismo legal contemplado ya en el Reglamento por el que se habían regido las desamortizaciones de 1798-1808: cf. la Real Cédula de 21 de octubre de 1800, §19.

Finalmente, resulta esclarecedor el hecho de que el principal escollo que encontraría la conclusión de la plaza como proyecto homogéneo viniese por parte del estamento eclesiástico. Así, la Hermandad de Benditas Ánimas y Señor San Onofre, cuya capilla se mantenía como único resto del convento, se opuso a una adaptación al diseño conjunto previsto, alegando que la naturaleza religiosa del edificio debía mostrarse también al exterior. La preocupación por la homogeneidad de la plaza había sido evidente hasta ese momento en todos los intervinientes; incluso al dar las medidas para las calles laterales, los regidores ya habían reiterado «que en la construcción de la parte exterior y todo lo que fuera visible desde la plaza habrían de sujetarse en todo y por todo al mismo método». ³⁹ Cada punto de la perspectiva del espacio debía formar parte de la misma idea higiénica y regular. Por ello, aunque la intercesión del cardenal arzobispo logró de la reina incluso una Real Orden para que se reflejase el carácter religioso en el alzado del inmueble, dada el 1 de abril de 1854, no hay noticia de que su promulgación alterase en nada el desarrollo del proyecto, que efectivamente se realizó como estaba previsto. ⁴⁰

Resueltas estas dificultades, la Sociedad dio por concluidos los trabajos y procedió durante el mes de abril de 1855 a subastar públicamente las fincas, sin que se presentase ningún postor. Por lo tanto, el 2 de mayo se llevó a cabo el sorteo de las 41 viviendas construidas entre las 30 acciones participantes, agrupando lotes de menor superficie hasta hacerlos lo más equitativos posible, y previendo compensaciones económicas entre los agraciados para solventar el valor desigual de los predios (fig. 5). Según la tasación realizada por el arquitecto Pablo Goycochea, el valor del terreno se había multiplicado por veinte desde su adquisición. ⁴¹ Concluida así la intervención de la empresa, restaba únicamente el frente oriental del espacio: la nueva fachada de las Casas Capitulares, que no se remataría hasta más de diez años después, tras numerosos avatares que han sido reseñados por varios autores. ⁴²

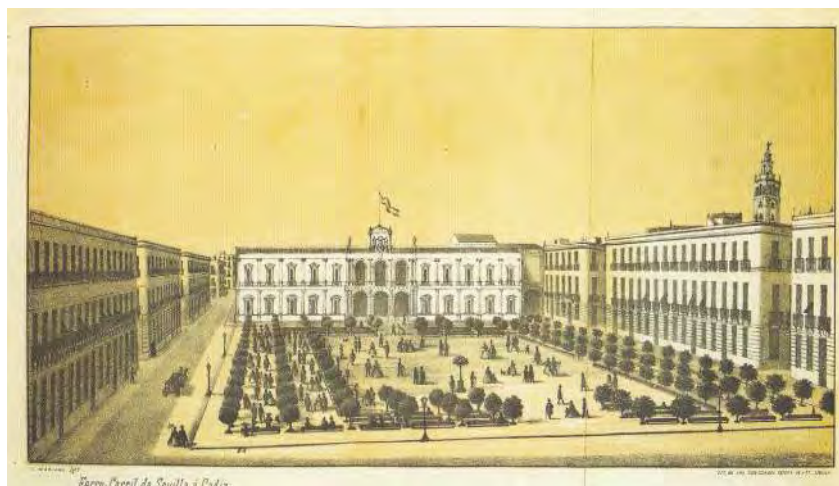
39. AMS, Sec. 20.^a, Col. Alfabética, Plaza Nueva, Caja 580. Expediente formado sobre obligar a los propietarios en las fincas que deben construir fachada a la nueva plaza a que las labren en un breve término. Informe de 3 de diciembre de 1852.

40. Este episodio ha sido analizado en detalle por Baena Gallé, José Manuel. Un conflicto urbanístico en la Sevilla del siglo XIX: los proyectos de fachada para la capilla de San Onofre. En: *Laboratorio de Arte*, 1999, n.º 12, pp. 355–366, incluyendo los proyectos alternativos presentados por la hermandad para el alzado de la capilla.

41. En 1852, Ramón Piñal había abonado 360.000 reales de depósito por la compra y fondo para expropiaciones, 90.000 por la puja del cuarto y 1.726 para redimir el censo que pesaba sobre los solares; en total, 451.726 reales asumidos por igual entre las treinta participaciones que componían la empresa. Tres años más tarde, dado que el lote ideal se valoró en 183.794,16 reales, el total de la operación inmobiliaria ascendía a 5.513.824,80, y ello tras acordar los socios una rebaja del 40% sobre la tasación oficial. AS, Leg. 18, N.º 1 (3), doc. 51.

42. A los ya mencionados en las notas precedentes habría que añadir Suárez Garmendia, José Manuel. *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX*. Sevilla: Diputación Provincial, 1986, pp. 169–174; Gestoso y Pérez, José. *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad...* Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador, 1892, vol. III, pp. 117–182, y Morales, Alfredo José. *El Ayuntamiento de Sevilla. Arquitectura y simbología*. Sevilla: Ayuntamiento, 1981, Cap. III.

Fig. 06. Plaza de la Infanta Isabel, llamada plaza Nueva. Luis Mariani, litógrafo. En Antón Rodríguez, Eduardo. *Guía del viajero por el ferro-carril de Sevilla a Cádiz*, 1864.



La crisis del ornato público: una nueva estética burguesa

A partir del Sexenio Revolucionario (1868–74), el equilibrio político y social que había permitido el florecimiento del modelo de plaza burguesa entraría en crisis. Ello afectó tanto a la esfera de participación conjunta de la sociedad, la cual acabaría polarizándose con la progresiva alienación de las clases acomodadas de su propio proyecto de ciudad, como al presupuesto estético de espacio abstracto y racional abierto a todas las significaciones, que sería abandonado en pos de la expresión individualista representada por el regionalismo.

El extrañamiento de la burguesía de un proyecto social y espacial común tuvo raíz, a su vez, en dos procesos desarrollados de forma paralela desde mediados del siglo XIX. De un lado se hallaría su creciente conservadurismo, especialmente tras la proclamación de la República en 1873. Este cambio de postura se hizo evidente para sus contemporáneos; por ejemplo, el cronista Álvarez-Benavides señalaría cómo «[desde entonces] los hombres que cuentan con dinero, esconden sus caudales y rehusan los contratos».⁴³ El segundo fenómeno relevante fue el cambio de paradigma operado respecto de la ocupación de las periferias urbanas. En Sevilla, donde no existieron los proyectos de ensanche hasta prácticamente el final del siglo, concurrieron para ello tanto el establecimiento de los duques de Montpensier en el Palacio de San Telmo,⁴⁴ superando la tradicional «preocupación de considerar los barrios extramuros como impropios para morada de familias distinguidas»,⁴⁵ como la demolición de la práctica totalidad de las murallas en la década de 1860. Resultado de todo ello fue que la burguesía se retrajo a sus lugares propios de reunión (el café, el club o el casino) y trasladó sus apariciones en público a los nuevos

43. Álvarez-Benavides y López, Manuel. *Explicación del Plano de Sevilla: reseña histórico-descriptiva de todas las puertas, calles, plazas, edificios notables y monumentos de la ciudad*. Sevilla: Imprenta de A. Izquierdo, 1870–4, vol. II, p. 332.

44. Donde residieron desde 1848, con interrupciones.

45. Guichot y Parody, Joaquín. *Historia de la ciudad de Sevilla y pueblos importantes de su provincia, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días*. Sevilla: Imprenta y Litografía de José María Ariza, 1885, vol. V, p. 16.

paseos arbolados de las afueras, abandonando espacios de vocación comunitaria aunque fueran de su propia iniciativa, como la plaza Nueva.⁴⁶

Como consecuencia de esa redistribución política y geográfica, las ideas de uniformidad, abstracción y control académico sobre las que se había sostenido la configuración estética de la ciudad decimonónica se vieron sometidas abiertamente al juicio crítico del nuevo equilibrio social. Desde la Restauración borbónica, el compromiso por el que «los arquitectos del siglo XIX sabían hacer el sacrificio de su personalidad, en aras de unos principios de orden y unidad»,⁴⁷ mereció de profesionales y pueblo llano por igual «la más cruel indiferencia».⁴⁸

La incuestionable independencia de los ciudadanos privados era ahora la base de cualquier iniciativa urbana. Ese privatismo encontró su formulación estética precisamente en la afirmación de lo distinto y lo específico, en el desarrollo del regionalismo. La burguesía sevillana se volcaría así con una nueva transformación de la ciudad, pensada no ya para establecer un lenguaje común en el que el cuerpo de ciudadanos pudiera reconocerse, sino para distinguirse aristocráticamente de toda tentativa unificadora. El cambio operado en la sociedad puede registrarse en la diferencia de criterio con que se trataron las reconstrucciones de dos de los edificios de la plaza en 1889 y 1917. La primera de ellas, la del Café de la Perla —en el extremo noreste, esquina con la calle Tetuán—, se llevó a cabo replicando punto por punto el diseño original, considerado como preceptivo por las autoridades competentes en la materia. Tres décadas más tarde, sin embargo, la solicitud de licencia para la vivienda del industrial Miguel García Longoria llevaría a replantear todas las regulaciones estéticas del ámbito, aprobando la comisión municipal de Obras Públicas, asesorada por la Asociación de Arquitectos de Andalucía, la elaboración de nuevas bases con las que autorizar reformas y reconstrucciones en la plaza.⁴⁹ Estas podrían resumirse en los siguientes principios: 1) emplear «los estilos tradicionalmente seguidos como característicos de nuestra ciudad»; 2) ajustar las nuevas edificaciones «á las alturas hoy existentes», permitiendo torreones «que contribuyan á dar silueta»; 3) posibilidad de «cierros ó miradores diafanos»; 4) materiales libremente escogidos «siempre que aparezcan en su verdadera naturaleza, sin admitir imitaciones»; 5) inclusión en los proyectos de «las demás fachadas correspondientes á la manzana»; 6) fajas lisas de 42 cm entre casa y casa para evitar los encuentros, y 7) oír en cada caso «el informe de la Asociación de Arquitectos de esta Región».⁵⁰

46. Mucho tiempo después, Muñoz San Román se lamentaría de que «el afán de distinguirse indujera a las familias acomodadas a salir fuera y a que también les diese por tomar el fresco en coche a lo largo de los paseos de San Telmo y la Palmera», dejando «la plaza Nueva convertida en un desierto, bien iluminado, sí, pero triste». Muñoz San Román, José. El veraneo en la plaza Nueva. En: *ABC Sevilla*, 1942, 7 de agosto, p. 6.

47. Chueca Goitia, Fernando. Bosquejo sobre la evolución urbana de Sevilla. En: *Archivo Hispalense*, 1981, Tomo 64, n.º 197, p. 90.

48. Chueca Goitia, ref. 47.

49. Este proceso de ida y vuelta ha sido analizado con detenimiento por Navarro de Pablos, ref. 8, no 2, pp. 265–305, incluyendo de manera más prolija el contenido de varios de los documentos aquí mencionados.

50. AMS, Sec. 20.^a, Col. Alfabética, Plaza Nueva, Caja 580. Aprobación de las bases por la comisión de Obras Públicas, 26 de septiembre de 1917.

Fig. 07. El edificio de la Compañía Telefónica Nacional de España, recién concluido en 1928. Archivo Fundación Telefónica, fotografía R-00809_1.



Si bien resulta fácil establecer en el proyecto para la Casa Longoria el momento preciso en que quedó disuelta la idea de unidad que había caracterizado la etapa inicial de la plaza Nueva, lo cierto es que esta ya había sido alterada con una intervención aparentemente inocua, pero que demuestra una vez más la importancia de la forma del espacio urbano: el derribo, en torno a 1905, de la pequeña manzana en el extremo suroriental del conjunto, para facilitar la fluidez del tráfico y la conexión con el sector meridional de la ciudad. Al eliminar una parte de la composición, el sentido de la plaza como perímetro de un espacio cóncavo quedó desecho; su especificidad, puesta en entredicho al someterse a las exigencias más generales del continuo tránsito de vehículos, a modo de antesala de la del libre flujo de capitales.

Así, la pulsión transformadora iniciada en el ámbito por estas primeras intervenciones no iba a mantener mucho tiempo en vigor las reglas de diseño recién aprobadas, por permisivas que fuesen. En 1926, el interés de la Compañía Telefónica por establecerse en la plaza replantearía el procedimiento normativo casi desde cero, considerando que en el breve plazo de nueve años «el actual grado de adelantamiento de la Arquitectura y de las Artes, han hecho notar la antinomia que ofrecen aquellas bases, con las modernas necesidades y progresivo incremento de la Ciudad, reglas que en nada se acomodan a las teorías hoy imperantes».⁵¹ El alegato del portavoz de la comisión provincial de Monumentos Históricos y Artísticos,⁵² Santiago Montoto, resultaría todo un programa fundacional del liberalismo estético en la ciudad. Así debe entenderse su observación de que «no hay reglas suficientes para conseguir que las nuevas fachadas correspondan a la importancia de[] lugar [...], ni tratado de Estética que pueda conseguir

51. AMS, Sec. 20.^a, Col. Alfabética, Plaza Nueva, Caja 580. Informe de la comisión de Obras Públicas, 2 de septiembre de 1926.

52. Organismo encargado de dictaminar sobre las posibles transformaciones en lugares de «belleza típica y pintoresca» según el Decreto Ley aprobado muy poco antes, el 9 de agosto de 1926.

que todos los proyectistas esten inspirados en sus creaciones».⁵³ Por ello proponía que en esta plaza «se permita edificar libremente como en los demas sitios de la Ciudad», si bien inspeccionando cuidadosamente los proyectos en atención a ser «el mas importante centro urbano». Este sería el acuerdo tomado por el Ayuntamiento el 7 de octubre siguiente, eliminando también de la normativa toda limitación de altura. El resultado más visible de esta nueva revisión de criterios fue la construcción de la sede de la Telefónica (fig. 7), con proyecto de Juan Talavera, que superó en una planta a todas las edificaciones de la plaza y no fue igualada por ninguna otra del entorno hasta cuarenta años después. Como ocurriría en varias ocasiones a lo largo del siglo XX, las normas definitorias de la forma urbana se veían modificadas al albur de operaciones especulativas concretas.

La inauguración del edificio de Telefónica, sin embargo, venía a aportar una ruptura aún mayor que la estética o volumétrica: la funcional. El tejido residencial de la plaza Nueva, uso exclusivo desde su fundación⁵⁴ salvo por el fondo ofrecido por la fachada del Ayuntamiento, se abría ahora a intereses comerciales y laborales. Tras la Guerra Civil, el sector que encontró en el ámbito un lugar perfecto para establecerse fue el financiero, sucediéndose en cascada las aperturas de sucursales bancarias durante las décadas de 1940 a 1960. Cada una de estas nuevas sedes supuso el derribo de los edificios decimonónicos y la construcción de inmuebles de arquitectura moderna, primero con referencias clasicistas y, más tarde, abiertamente rupturistas.

Los análisis sobre la plaza Nueva posteriores a estos ciclos transformadores han incidido en que su carácter de centralidad se había impuesto incluso a las servidumbres derivadas de ser nexo de transporte⁵⁵ y sede comercial y bancaria, al estar aquel rasgo representado «más por su terciarización que por su simbolismo en la vida urbana de la Sevilla actual».⁵⁶ La clave de este ámbito en la ciudad contemporánea sería entonces su mera espaciosidad, que aún hoy, sobreponiéndose a «las apropiaciones y agresiones [...] la convierte en lugar idóneo para manifestaciones de tipo político».⁵⁷ Así pues, todavía en la actualidad las convocatorias multitudinarias que se producen en Sevilla suelen tener su punto final en este lugar, donde la presencia del Ayuntamiento, prácticamente el último vestigio de su configuración primitiva, sigue determinando el uso del espacio.

53. AMS, Sec. 20.^a, Col. Alfabética, Plaza Nueva, Caja 580. Oficio de la comisión de Monumentos Históricos y Artísticos, 14 de septiembre de 1926.

54. La larga tradición de establecimientos hoteleros en la plaza, que continúa hoy con el Hotel Inglaterra, fundado en 1857, había surgido a modo de prolongación natural del uso de las viviendas como «fondas» en las que alojar a residentes de corta duración.

55. Estas, eliminadas en su mayoría al llevarse a cabo la peatonalización del entorno en 2006-7, cuando se convirtió a la plaza en cabecera del tranvía en superficie Metrocentro.

56. Álvarez Reguillo, Lino, Collantes de Terán Sánchez, Antonio, y Zoido Naranjo, Florencio. *Plazas, plaza mayor y espacios de sociabilidad en la Sevilla intramuros*. París: Diffusion de Bocard, 1982, pp. 98-101.

57. Álvarez Reguillo, Collantes de Terán Sánchez y Zoido Naranjo, ref. 56.

Arquitectura, abstracción y procesos de urbanización

Lo específico del caso de estudio hasta aquí analizado, en cuanto se refiere a su formalización, es que se trata de una iniciativa planificada, definida y construida *ex novo* por la burguesía, prácticamente sin intervención de ningún otro cuerpo de la sociedad. Desde este punto de vista, la plaza Nueva resulta el ejemplo paradigmático de la traslación de una realidad histórica a su materialización concreta; representa la cosificación de las relaciones sociales, políticas y económicas de la burguesía sevillana a mediados del siglo XIX. Que ese reflejo fuese precisamente la arquitectura más abstracta y homogénea posible, y que ese mismo principio de uniformidad fuese subvertido a lo largo de todo el siglo XX, es especialmente relevante e indicativo de cambios profundos acontecidos durante ese período.

La continuidad con la cultura urbana de la Ilustración, que había articulado en torno a la idea del decoro una estética regular y coherente para la implementación de la policía urbana, sin embargo, no basta por sí sola para explicar la estricta homogeneidad que fue en todo momento el presupuesto legal y material de la intervención. La superación de cualquier concesión a lo específico en pos de la uniformidad debe ser síntoma de un fenómeno radicalmente propio de la burguesía, y ese no es otro que la aparición del mercado del suelo, de la vivienda como mercancía. Así, se ha analizado cómo la desamortización puso las rentas urbanas en manos de un nuevo grupo de propietarios, y en Sevilla con una incidencia especial, debido a la alta concentración de aquellas en manos eclesiásticas.⁵⁸ Con el tránsito español a un régimen liberal, la consecuencia es que «el espacio urbano, la ciudad toda, adquiere un valor de cambio, más importante y por encima de su valor de uso».⁵⁹ Este extremo queda patente en la concepción del proyecto de la plaza como empresa mercantil, asociación abierta a accionistas locales y foráneos que, por lo general, nunca residieron en las viviendas construidas,⁶⁰ las cuales les fueron repartidas por estricto sorteo. Por lo tanto, es esa necesidad de total intercambiabilidad, de fluidez continua y sin fricciones en el nuevo sistema económico impuesto por la circulación de capitales, la que explica de forma decisiva la producción de espacios homogéneos del tipo de la plaza Nueva.

¿Qué llevaría, entonces, a disolver más tarde esa manera de proceder en la construcción de la ciudad burguesa? Si seguimos el razonamiento anterior, nuevos paradigmas debieron de sustituir a la abstracción y a la totalidad a la hora de actuar sobre los espacios urbanos, reflejándose en este caso en la adopción del «estilo sevillano» y la libertad de edificación como ideal estético y marco normativo, respectivamente. Una perspectiva global

58. En el cómputo nacional solo la provincia de Madrid, con el 21,5% de operaciones, superó a la de Sevilla (14,6) en número de fincas urbanas vendidas durante la desamortización de Mendizábal. Cf. Simón Segura, Francisco. *La desamortización española del siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios fiscales, 1973.

59. Capel Sáez, Horacio. *Capitalismo y morfología urbana en España*, 4.^a ed. Barcelona: Los libros de la frontera, 1983 [1975], p. 21.

60. En 1860, apenas cinco años después de su conclusión, solo 3 de los 24 accionistas receptores de viviendas residían en ellas. Así consta en el vecindario incluido en Morillas y Alonso, Victoriano. *Guía general de Sevilla y su Provincia*. Sevilla: Imp. y Lit. de la Revista Mercantil, 1860.

para la historia de las relaciones entre urbanismo y capital nos la ofrece el trabajo de David Harvey. En su análisis, la expansión radical de los procesos de urbanización se habría concretado desde el siglo XIX en repetidos episodios de reestructuración de la ciudad mediante «destrucción creativa»; la desnaturalización de la plaza Nueva entre 1917 y 1971 podría interpretarse como uno más de esos ejemplos.⁶¹ Hasta entonces, la composición de la plaza había actuado como una barrera para la reforma interior, el mecanismo que hacía posible la reinversión de capital en los entornos con mayor centralidad y, por tanto, con mejor rentabilidad para el valor del suelo. Al enarbolar un principio estético de identidad regional —algo completamente ajeno a la universalidad que subyacía en el proyecto—, los profesionales y técnicos municipales contribuyeron a introducir los cambios reguladores que permitirían la completa liberalización del suelo y su incorporación a los ciclos de especulación inmobiliaria.

La forma de la ciudad, pues, habría demostrado en este caso de estudio su capacidad —y sus límites— como mecanismo para ofrecer resistencia a las presiones del mercado. Solo con la disolución del perímetro a partir de 1905, con la ruptura del carácter de espacio cóncavo para supeditarlo al funcionamiento de las redes de transporte, pudo tener inicio el proceso de sustitución prácticamente completa que elevó las alturas, incrementó la densidad, sustituyó el tejido residencial por uno institucional y bancario y rompió, en definitiva, los lazos que unían a la población al lugar más allá de una ocupación ritualizada como reflejo de su carácter genérico de centralidad.

Bibliografía

Aguilar Piñal, Francisco. La Plaza Nueva (Nace la Plaza Mayor de Sevilla). En: *Temas sevillanos: Tercera serie*. Sevilla: Universidad, 2002.

Álvarez Reguillo, Lino, Collantes de Terán Sánchez, Antonio, y Zoido Naranjo, Florencio. *Plazas, plaza mayor y espacios de sociabilidad en la Sevilla intramuros*. París: Diffusion de Bocard, 1982, pp. 98–101.

Baena Gallé, José Manuel. Un conflicto urbanístico en la Sevilla del siglo XIX: los proyectos de fachada para la capilla de San Onofre. En: *Laboratorio de Arte*, 1999, n.º 12, pp. 355–366.

Bonet Correa, Antonio. *Morfología y ciudad. Urbanismo y arquitectura durante el Antiguo Régimen en España*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

Capel Sáez, Horacio. *Capitalismo y morfología urbana en España*, 4.ª ed. Barcelona: Los libros de la frontera, 1983 [1975].

Chueca Goitia, Fernando. Bosquejo sobre la evolución urbana de Sevilla. En: *Archivo Hispalense*, 1981, Tomo 64, n.º 197, pp. 77–92.

De la Banda y Vargas, Antonio. La Academia de Bellas Artes y el urbanismo sevillano del siglo XIX. En: *Historia del urbanismo sevillano*. Sevilla: Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, 1972.

Domingo Martínez, Jaime Javier, y Román Collado, Rocío. Las instituciones económicas condicionantes del desarrollo urbanístico de España en el siglo XIX. El caso de la Nueva Plaza en Sevilla. En: *Boletín de la Asociación Ibérica de Historia del Pensamiento Económico*, 2011, VII.

61. Harvey cita el París del barón Haussmann y la Nueva York de Robert Moses como claros referentes de estos procesos. Harvey, David. *Rebel Cities. From the Right to the City to the Urban Revolution*. Londres/Nueva York: Verso, 2012, pp. 7–11.

- Gestoso y Pérez, José. *Sevilla monumental y artística. Historia y descripción de todos los edificios notables, religiosos y civiles, que existen actualmente en esta ciudad...* Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador, 1892, vol. III.
- Guichot y Parody, Joaquín. *Historia de la ciudad de Sevilla y pueblos importantes de su provincia, desde los tiempos más remotos hasta nuestros días.* Sevilla: Imprenta y Litografía de José María Ariza, 1885, vol. V.
- Harvey, David. *Rebel Cities. From the Right to the City to the Urban Revolution.* Londres/Nueva York: Verso, 2012.
- Hernández Navarro, Francisco Javier, Campese Gallego, Fernando Javier, e Ybáñez Worboys, Pilar. La propiedad urbana en Sevilla: distribución y desamortización en el ocaso del Antiguo Régimen. En: *Baetica*, 2008, n.º 30, pp. 333–350.
- Lefebvre, Henri. *La producción del espacio.* Madrid: Capitán Swing, 2013 [1974].
- Linares Gómez del Pulgar, Mercedes. *Balbino Marrón y Ranero. Arquitecto municipal y provincial de Sevilla (1845–1867).* Sevilla: Diputación, 2016.
- Madoz, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar.* Madrid: Imprenta del Diccionario..., 1849, Tomo XIV.
- Moneo Vallés, Rafael. La vida de los edificios: las ampliaciones de la mezquita de Córdoba. En *Arquitectura*, 1985 (septiembre–octubre), n.º 256, pp. 26–35.
- Morales, Alfredo José. *El Ayuntamiento de Sevilla. Arquitectura y simbología.* Sevilla: Ayuntamiento, 1981.
- Morillas y Alonso, Victoriano. *Guía general de Sevilla y su Provincia.* Sevilla: Imp. y Lit. de la Revista Mercantil, 1860.
- Muñoz San Román, José. El veraneo en la plaza Nueva. En: *ABC Sevilla*, 1942, 7 de agosto, p. 6.
- Navarro de Pablos, Francisco Javier. *La Plaza Nueva de Sevilla: lógica espacial y transformaciones.* Trabajo Fin de Máster, MARPH 17, Universidad de Sevilla, 2017.
- Ollero Lobato, Francisco. Propuestas urbanísticas para el área del convento de San Francisco de Sevilla durante la primera mitad del siglo XIX. En: *Archivo Hispalense*, 2002, Tomo 85, n.º 258, pp. 135–152.
- Ollero Lobato, Francisco. Ciudad e Ilustración. Transformaciones urbanas en Sevilla (1767–1823). En: *Cuadernos dieciochistas*, 2015, n.º 16, pp. 245–247.
- Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*, 2.ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1982 [1966], p. 236.
- Salinas Alonso, Víctor. Dos planos del convento y huerta de San Francisco en Sevilla. En: *Atrio*, 1991, n.º 3, pp. 171–174.
- Sambricio, Carlos. *La construcción de la ciudad liberal, ¿...invertir capital en busca de renta segura?* Vitoria: Lampreave, 2009.
- Sennett, Richard. *El declive del hombre público.* Barcelona: Ediciones Península, 1978
- Simón Segura, Francisco. *La desamortización española del siglo XIX.* Madrid: Instituto de Estudios fiscales, 1973.
- Suárez Garmendia, José Manuel. *Arquitectura y urbanismo en la Sevilla del siglo XIX.* Sevilla: Diputación Provincial, 1986.
- Tamburelli, Pier Paolo. Space; or, Bramante's Problem. En: *San Rocco*, 2015, n.º 11. Happy Birthday, Bramante!, pp. 111–127.

REIA #18/2021
226 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Gonzalo Reyero Aldama

Universidad Politécnica de Madrid / gonzalo.reyero.aldama@alumnos.upm.es

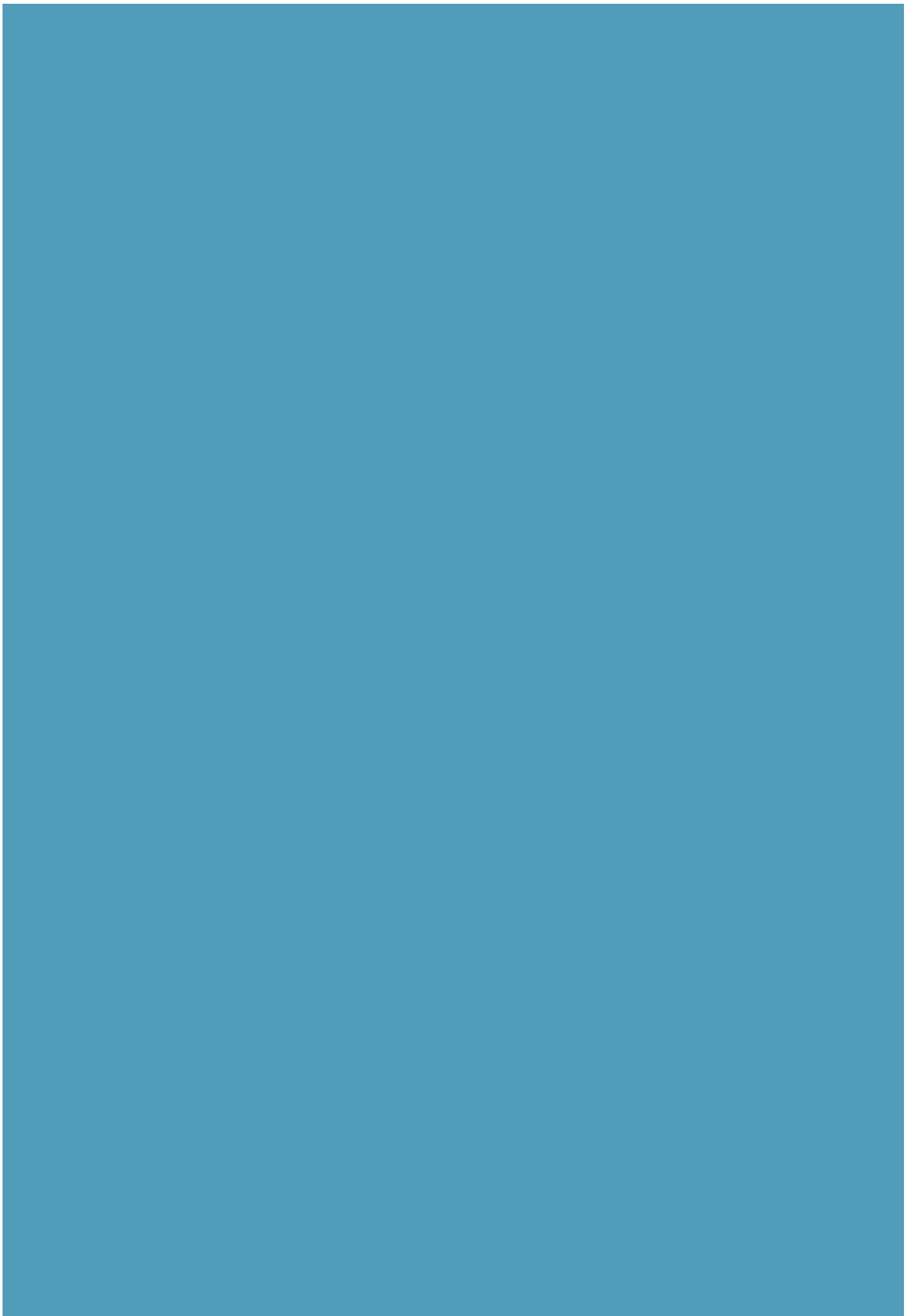
Glenn Murcutt vs Renzo Piano. Dos maneras de poner la sostenibilidad en el mapa / Glenn Murcutt vs Renzo Piano. Two ways to put sustainability on the map

Este artículo presenta un estudio comparado del discurso arquitectónico de Glenn Murcutt (1936) y Renzo Piano (1937), dos figuras de la arquitectura con trayectorias profesionales paralelas de más de 40 años. Se busca examinar, a través de su discurso hablado (conferencias, entrevistas, documentales, etc.), sus diferentes maneras de abordar la sostenibilidad en la arquitectura. El formato elegido, de discurso hablado, total o parcialmente improvisado (se ha relativizado el peso de discursos leídos), permite, frente al texto tradicional, entender mejor al “personaje” puesto en escena por cada arquitecto, y analizar una forma de comunicación más espontánea, acompañada de un lenguaje corporal y una manera personal de narrar, pudiendo datar a través de ésta la aparición y los cambios semánticos que han sufrido términos como ecología y sostenibilidad en las últimas décadas. Solo la aparición reciente, en plataformas multimedia online, de un gran volumen de video en formato analógico, han permitido dar una segunda vida digital a todos estos contenidos y hacerlos accesibles (sobre todo a partir de 2016, momento en que las tecnologías de inteligencia artificial y reconocimiento de voz comenzaron transcribir a texto e indexar video automáticamente en más de 165 idiomas). Este hecho es relevante ya que se ha podido mapear cientos de horas de contenido multimedia y hacer búsquedas específicas dentro del mismo. Este análisis busca por tanto realizar una labor de “arqueología digital” del relato personal de dos figuras de la arquitectura dentro del relato global. Se trata de discursos dispersos que han podido pasar inadvertidos en su momento, que permiten establecer nuevas interpretaciones y hacer visibles las interrelaciones que existen entre los tópicos que siempre forman parte del discurso arquitectónico, ya sean lo político, lo económico, lo social, lo ecológico-sostenible, lo tecnológico o incluso lo poético, como manera de ver y de expresarse propia de cada arquitecto.

This article presents a compared analysis of Glenn Murcutt (1936) and Renzo Piano's (1937) architectural discourse. These are two architectural leading figures with a career path spanning over 40 years. The aim is to examine, through their oral speech (conferences, interviews, etc.) their different ways to approach the issue of sustainability in architecture. The chosen format of oral speech, as public speaking, totally or partially improvised (the importance of speeches read on a paper has been relativized), allows for a better understanding of the architect's "persona", and analyze a more spontaneous, free kind of speech, a personal style of storytelling (together with a specific body language). Only the recent upload to online video platforms (especially in the last 5 years) of analogic video content, has allowed to give it a second "digital life". From 2016, improved speech recognition based on artificial intelligence processes, has automatically transcribed video to text in more than 165 languages. This is relevant to the analysis, as specific searches by topics can be made on an already mapped multimedia content of hundreds of hours. This analysis aims to develop some sort of "digital archaeology" of the personal architectural narrative of these two figures within the broader, global narrative. Disperse, little known or disregarded interventions can be retrospectively examined, in their temporal context, enabling to establish new interpretations and visibilize the relationships between the topics that have always made part of the architectural discourse, such as politics, economy, sociology, ecology and sustainability (more recently), technology, and even poetics, as the personal way of each architect to see the world and express his architecture with words.

discursos, comunicación, semántica, ecología, sostenibilidad, micro y macronarrativas ///
discourses, communication, semantics, ecology, sustainability, micro and macronarratives

Fecha de envío: 14/04/2021 | Fecha de aceptación: 19/05/2021



Cuando el profesional de arquitectura aborda el tema de la ecología y la sostenibilidad, se adentra como un diletante en un territorio que tradicionalmente le ha sido ajeno, o ha sido ignorado por la profesión como colectivo. A la vez debe mirar de frente a la realidad incómoda que supone el impacto de la industria de la construcción, inevitablemente ligada a la arquitectura, en el medio ambiente.¹ Esta “incomodidad semántica” en la arquitectura ha acompañado a la disciplina durante décadas, y se refleja en términos como “desarrollo sostenible”, que han tratado de conciliar esta contradicción aparente entre intervenir y preservar el entorno.² Esta tensión se produce en mayor medida en el ámbito del urbanismo, con el enorme crecimiento de las ciudades y su impacto en el territorio.

Al entrar a explorar el territorio del discurso arquitectónico, es preciso decir que la arquitectura es, entre muchas otras cosas, un ejercicio de conciliación de discursos: es un “*acto político*” (L. Woods, 1992; J.M.Montaner y Z.Muxi, 2011; A. Jaque, 2008; Koolhaas, 2005; A.Zaera, 2000) un “*vehículo de inversión económica*” (J.M.Montaner, 2011; R. de Graaf, 2017), un “*catalizador social*” (Z.Muxi, 2011), y dentro de los territorios que analiza este artículo, “*la arquitectura es sociedad(...), es naturaleza y tecnología*” (Renzo Piano, 1998), es “*una intersección entre lo racional y lo poético*” (Glenn Murcutt, 2002).

El análisis comienza definiendo las posiciones actuales de Renzo Piano y Glenn Murcutt en torno a la sostenibilidad, y a continuación se remonta

-
1. “Los edificios pueden causar algo así como el 30 por ciento del problema del calentamiento global, pero los arquitectos controlan solo el cinco por ciento de la construcción mundial y (...) su influencia es limitada” (Charles Jencks, 2012, p.90).
 2. Reinier de Graaf, reconocido arquitecto del estudio OMA, se refiere al paradigma del “desarrollo sostenible” como “algo contradictorio en sus propios términos”, que en su opinión viene a referirse, en el mejor de los casos, a un “desarrollo algo menos dañino con el medio ambiente”.

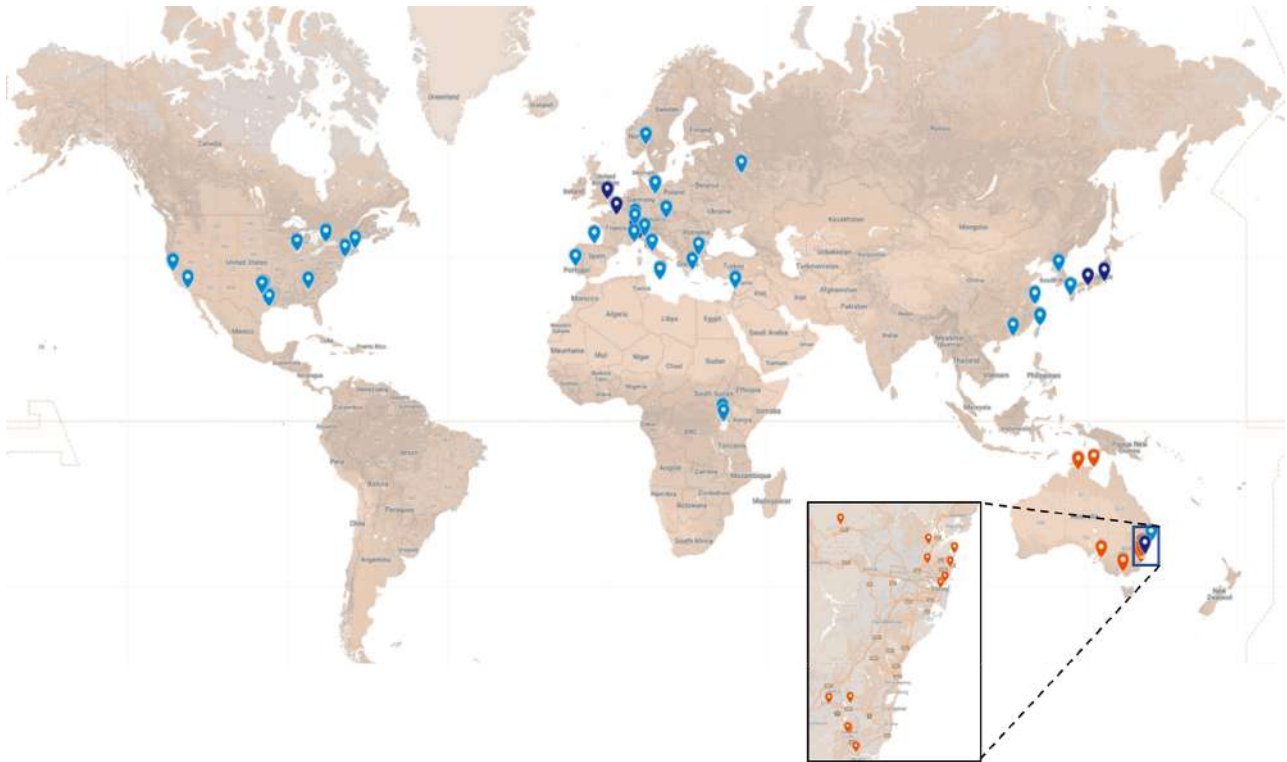


Fig. 01. Localización de los proyectos de Renzo Piano (azul) y Glenn Murcutt (naranja). En azul claro los proyectos culturales de Piano (museos, fundaciones, centros de interpretación, etc.) El área de detalle en la zona inferior muestra el 90% de la obra construida de Glenn Murcutt (mapa interactivo).

al inicio de sus carreras profesionales en los años 70, describiendo, por décadas, el contexto global que rodeaba a su arquitectura, estableciendo una línea temporal de su discurso y entrelazándolo, a modo de citas, con el relato global de los acontecimientos históricos.

Baweja (2014, p.1) afirma que la “*historia de la arquitectura medioambiental*” (como lectura retrospectiva de la historia de la arquitectura en clave medioambiental) es “*uno de los campos de la historia de mayor crecimiento*”, y la considera no “*una subdisciplina, sino una metadisciplina*”, que integra, de modo transversal, varios discursos y territorios. No solamente lo estrictamente arquitectónico, sino lo político, lo económico, lo social, lo ecológico lo tecnológico y lo poético.

Es necesario, por tanto, entender el origen de los diferentes discursos arquitectónicos (narrativas, prácticas, posicionamientos) desarrollados por figuras de renombre en un arco temporal determinado, en torno al tema “*ecología y sostenibilidad*”, y cómo la sociedad, como inteligencia colectiva, ha asumido esos discursos en el momento en que se producían.

Es importante interpretar el momento temporal en el que emergen los discursos ecológicos, ya sean estos una advertencia ante señales que se comenzaban a percibir (Olgay³) la una reacción a los eventos que se estaban produciendo en ese momento, acciones urgentes, producto “*de la necesidad*”(Aravena⁴, Shigeru Ban⁵), como una respuesta a una

3. Design with climate: bioclimatic approach to architectural regionalism. (primera publicación en 1963. Edición expandida en 2015)

4. Elemental (2018)

5. BAN, Shigeru. (2014).

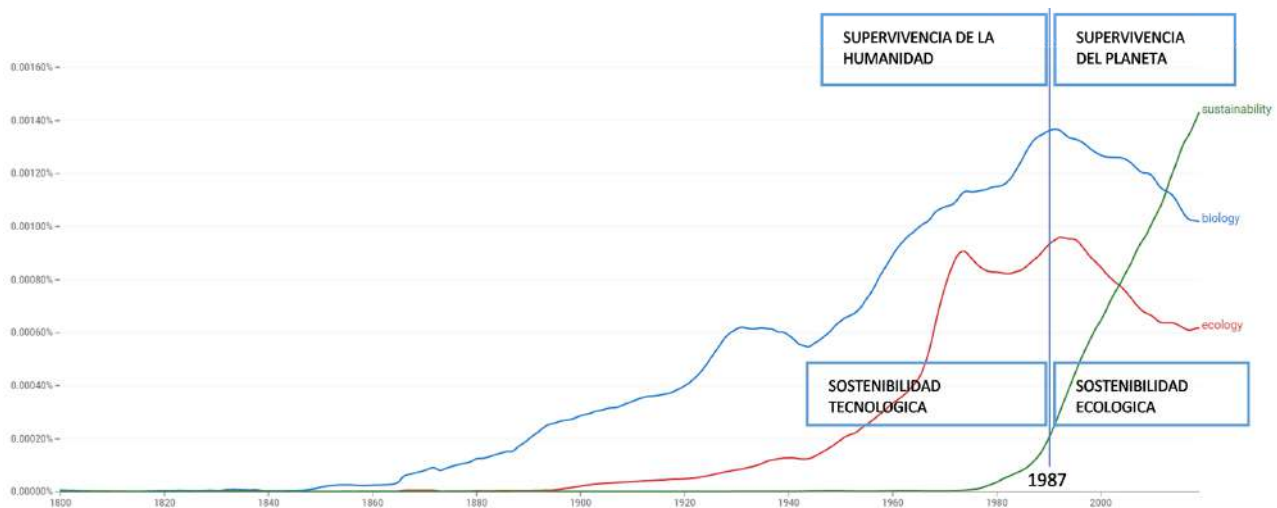


Fig. 02. Frecuencia de aparición de los términos “biología”, “ecología” y “sostenibilidad” (en su traducción al inglés).

determinada demanda política, económica, social, ecológica o disrupción tecnológica (Piano⁶, Foster⁷, Lacaton & Vassal⁸), o como respuestas locales, específicas, dentro de una dilatada trayectoria (Murcutt⁹).

Antecedentes del discurso en torno a lo ecológico y lo sostenible

Para comenzar analizando su presencia e impacto en el discurso arquitectónico, hay que empezar por acotar los términos “ecología” y “sostenibilidad”. Baweja (2014, p.41) observa que el término sostenibilidad “*contiene varias definiciones, sobre las que no hay unanimidad (...) se trata de un término abstracto del que se ha abusado en ocasiones, haciéndolo tan amplio, que se ha convertido en un término problemático, incluso inconsecuente*”.

“La sostenibilidad, como paradigma comenzó siendo un objetivo para conseguir un crecimiento económico sostenido, y se ha ido transformando en una disciplina” (Baweja, 2014, p.41)

Una consulta en el motor de búsqueda N Gram de Google¹⁰, que permite visualizar el arco temporal de aparición y frecuencia de uso de un término a lo largo del tiempo, arroja el siguiente resultado. En la figura superior se advierte que, si bien la ecología es una rama de la biología (denominada por primera vez como tal en 1866) como estudio del lugar, hábitat o “casa” (Oikos)¹¹, donde vive algo. La sostenibilidad, como preocupación por la pervivencia de esa “casa común” que es el planeta, no se emplea por primera vez hasta el año 1972, en el ámbito académico y económico (artículos científicos, novela, prensa, etc.) y no entra a formar parte del lenguaje

6. TERSIGNI, E. (2019).

7. McNeill, D. (2005).

8. ACOSTA, N. M., & RUAULT, P. (2012).

9. Belonging (2013)

10. La base de datos digital de libros (novelas, ensayos, artículos científicos, revistas especializadas, etc.) de Google, que contiene más de 400 millones de ejemplares en 80 idiomas, publicados desde el año 1800. Se realizan las búsquedas en inglés para optimizar los resultados de búsqueda.

11. Término acuñado en 1866 por el zoólogo y biólogo E. H. Haeckel (1834-1919), a partir de las palabras griegas *oikos* ‘casa’ y *logos* ‘tratado’, con el sentido de ‘estudio del lugar donde vive o se halla algo’.

popular hasta la década de los 80 del pasado siglo. El año 1987, en el que el informe Brundtland define la sostenibilidad, marca un hito. Se pasa de una preocupación social por pervivencia de la especie humana, por la escasez de recursos frente al crecimiento de la población mundial, a una preocupación por el propio planeta, debido a la desigual distribución de los recursos. Este hito queda reflejado en el diagrama de frecuencia de aparición de uno y otro tópico en todo tipo de publicaciones escritas indexadas.

El discurso ecológico y el sostenible en las dos últimas décadas son dos caras de la misma moneda. Las preocupaciones de fondo permanecen, pero el foco se pone, según el momento y la región del planeta, en la sostenibilidad del modelo de ciudad (amenazada por los crecientes procesos de gentrificación), en un modelo de gestión política o social, en la recuperación sostenible después de un desastre natural, en el acceso a la vivienda, el respeto al medioambiente, la eficiencia energética, etc. Como afirma Baweja (2014), cuando se habla de sostenibilidad del planeta, se está hablando de *“la sostenibilidad de nuestro mismo modelo de sociedad”*.

Discurso social sobre la sostenibilidad

La sostenibilidad, etimológicamente, remite a “sostener” o “mantener”, referido a la cualidad o posibilidad de algo de “mantenerse por sí mismo”. La construcción, como materialización de la Arquitectura, debe equilibrar preservación y cambio. En este sentido, Reinier de Graaf, reconocido arquitecto del estudio OMA, se refiere al paradigma del “desarrollo sostenible” como *“algo contradictorio en sus propios términos”*, que en su opinión viene a referirse, en el mejor de los casos, a un *“desarrollo algo menos dañino con el medio ambiente”*¹².

Baweja define la sostenibilidad como *“un paradigma contemporáneo del movimiento medioambiental, producido a través de discursos de conciliación del desarrollo económico y de la gestión del medioambiente”*.¹³

Los periodos de preocupación social sobre cualquier tema muestran una tendencia a alternarse por tópicos en el periodo 1970-2000. Es a partir de la década de 2010, coincidiendo con el uso masivo de las redes sociales y la aceleración de la información en tiempo real en Internet, cuando se producen crisis sistémicas, en las que más de del 80% de los diferentes tópicos (político, económico, social, ecológico y tecnológico) se encuentran simultáneamente en la zona de preocupación colectiva.

Las búsquedas de usuarios en internet, como principal fuente de información en el S XXI, (e indexadas con precisión a partir del año 2004¹⁴), respecto a la arquitectura, muestran un aumento en búsquedas de imágenes, manteniéndose un interés solo en los contenidos visuales, en obras emblemáticas, y un progresivo descenso en consultas textuales alrededor de la arquitectura.

12. “...sustainable development might be renamed ‘development that is somewhat less damaging to the environment’ or ‘slightly less wasteful.’” (De Graaf 2017, p.97)

13. Sustainability and the Architectural History Survey (2014, p.3)

14. Google trends analysis

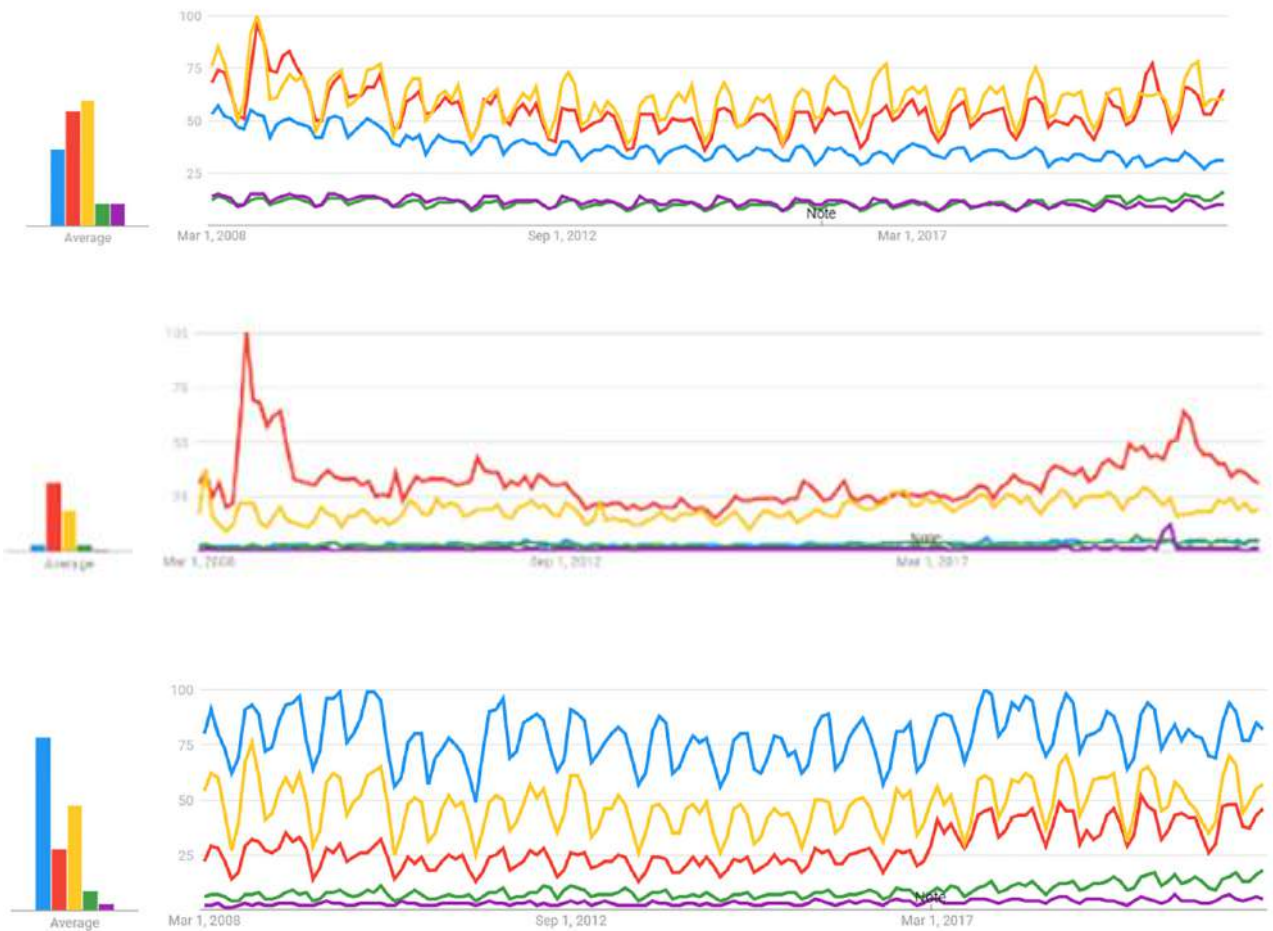


Fig. 03. Tendencias relativas de búsqueda genérica (2008 -2021) sobre los tópicos: arquitectura, economía, política, sociología, sostenibilidad. El perfil de diente de sierra de los gráficos se corresponde con caídas anuales en periodos vacacionales.

Fig. 04. Tendencias de búsqueda de noticias (2008 -2021) sobre los tópicos: arquitectura, economía, política, sociología y sostenibilidad.

Fig. 05. Tendencias de búsqueda de imágenes (2008 -2021) sobre los tópicos: arquitectura, economía, política, sociología y sostenibilidad.

El gráfico de la figura 4 muestra como la arquitectura domina las búsquedas de imágenes, por encima de las búsquedas genéricas en Internet (texto, pagina web, enlaces, etc.)

Un análisis paralelo del término “sostenibilidad”, como resultado de búsqueda del mismo en Google, y su desplazamiento semántico en el periodo 2007-2021 (periodo en el que comienza a existir un volumen critico de datos) muestra que en 2021 aparecen muchos más términos en torno a la legislación, disciplinas o estudios orientados a la sostenibilidad. La sostenibilidad pasó de ser “un fin”, un objetivo (crecimiento económico compatible con los recursos naturales disponibles) “a un medio” (Rider, 2014, p1), una serie de prácticas dirigidas a ese objetivo, y como disciplina se generalizó y parametrizó hasta tal extremo que actualmente trasciende lo ecológico y abarca todos los territorios, desde el político, economico y social, hasta el tecnológico y el poético, como ideal estético de la sociedad.

Baweja (2014) acaba concluyendo (poniendo ejemplos de civilizaciones milenarias que desaparecieron precisamente por ser insostenibles política, económica o socialmente) que lo que se está poniendo en cuestión no

es la sostenibilidad de la arquitectura y el urbanismo, sino “*como se han construido sociedades sostenibles o insostenibles en el pasado*”. Lo que está en juego aquí no es la arquitectura, sino la sociedad y el estilo de vida que representa.

Discurso arquitectónico sobre la sostenibilidad a lo largo del tiempo
“la arquitectura debe hablar de su tiempo y su lugar, y a la vez aspirar a ser intemporal”

Frank Gehry

Una búsqueda de términos por a través de la herramienta N Gram de Google¹⁵ permite hacer un análisis temporal de las asociaciones semánticas que han ocupado el territorio de la ecología y la sostenibilidad en las últimas décadas. Hecha una búsqueda de términos tradicionalmente asociados a la sostenibilidad, se detecta que salvo la palabra “ecología”, la mayor parte de ellos comienza a tener presencia en la década de los 70. En la misma escala temporal, la figura superior refleja la presencia en publicaciones de todo tipo (libros, monografías, artículos, fragmentos de entrevistas, conferencias, etc.) de algunas de las principales figuras del panorama arquitectónico. Se puede apreciar un periodo general de máxima popularidad de la figura del profesional de arquitectura entre 1985 y 2005, periodos donde se producen dos grandes “booms” de la construcción a nivel global, y que encuadran a una escala temporal mayor, entre dos grandes periodos de crisis, la energética de los años 70 y la climática del comienzo del siglo XXI.

Utilizando el premio Pritzker como indicador de una trayectoria relevante de una figura de la arquitectura, se aprecia como la preocupación por la sostenibilidad es inversa al interés por una figura concreta de la profesión. La arquitectura llamada “de autor” tuvo su esplendor en el periodo 1985-2005, antes de que la crisis económica global y la velocidad creciente de la información sobre la actualidad desbordara la velocidad de respuesta de la arquitectura, y la percepción de esta respuesta en el público general

A la hora de datar acontecimientos en arquitectura, Rafael Moneo plantea una doble línea temporal, en su libro “Nuevos intereses. Otros discursos” (2019)¹⁶. Una primera línea temporal de la arquitectura “comunicada” en clave de propuesta a través de concursos de ideas, artículos, conferencias, etc., y otra línea temporal de la arquitectura “construida”, que acompaña a la primera con un desfase temporal. Esta visión remite a los “tiempos lentos” que la Arquitectura maneja, frente a otras disciplinas, y que Koolhaas expresa a su modo como la “*increíble lentitud de la Arquitectura...incapaz de mantener el ritmo de los cambios [sociales, políticos, económicos, etc.] que se están produciendo*”.

A continuación, se describe brevemente relato colectivo de cada década con una cita que podría aproximarse al sentir general en torno al tema

15. Juego de palabras del término inglés “engram”. Un engrama (en griego: *ἐνγράμμα* [eggramma], ‘inscripción’) es una estructura de interconexión neuronal estable, una traza de memoria.

16. Que, a su vez, es una publicación tardía de una serie de conferencias publicadas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1995, actualizada en 2012 y reeditada en 2019 con un prólogo

climate change, carbon footprint, energy crisis, global warming, solar energy, sustain

1960 - 2019 English (2019) Case-insensitive Smoothing

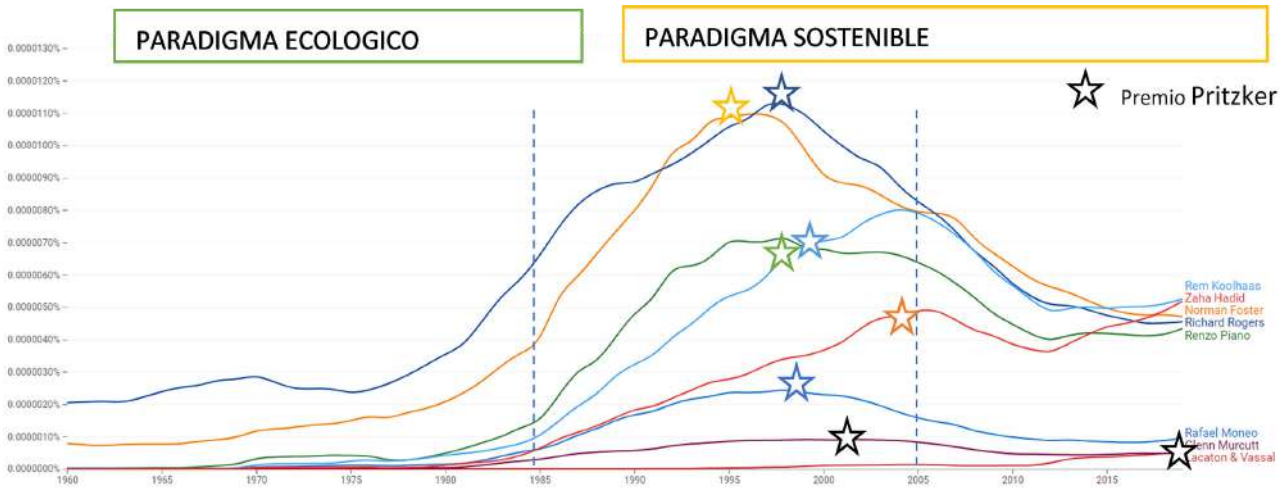
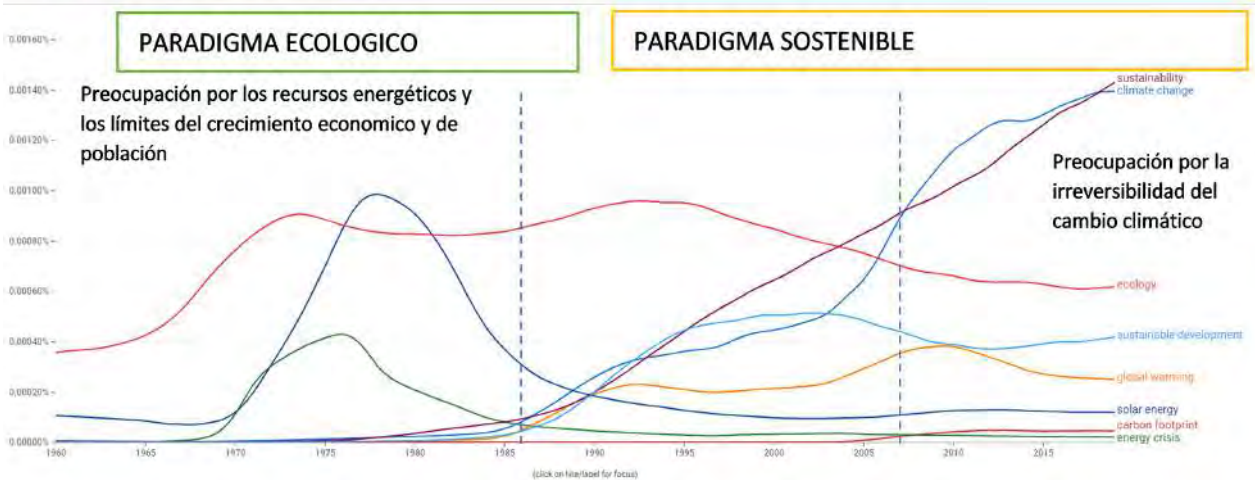


Fig. 06. Análisis temporal de las asociaciones semánticas de la ecología y la sostenibilidad. Fuente Google N Gram

Fig. 07. Presencia de figuras arquitectónicas en publicaciones indexadas en Google Books.

ecológico-sostenible , y la respuesta que desde la profesión de la arquitectura se ha ido articulando, proponiendo una serie de figuras arquitectónicas y una cita concreta que mejor haya podido representar esa respuesta

El arco temporal de análisis comienza en la década de los 70 del siglo XX, que comenzó con una crisis energética global, y vio aparecer términos en la arquitectura términos prestados de la agricultura y la ecología (rama de la biología que empieza a tener entidad propia a partir de la segunda mitad del S XIX), hasta entonces no utilizados.

1970-1980

“...En un proyecto de 1974 (algunos de cuyos elementos reaproveché para otro proyecto 10 años más tarde) comencé a fijarme en la importancia de cómo se ensamblaban los materiales, para poder ser desmontados y reutilizados más adelante(...) el aluminio y el acero consumen una gran energía para ser fabricados”

Glenn Murcutt¹⁷

17. Conferencia 07:54 ([enlace](#))

“Cuando la palabra ‘sostenibilidad’ se utilizó por primera vez en 1972 en el contexto del futuro de la humanidad, (en una publicación llamada “Plan de supervivencia”¹⁸), se planteaba dentro de un marco regulatorio. Este siguió siendo el caso cuando la palabra se utilizó por primera vez en 1974 en los Estados Unidos para justificar una economía ‘sin crecimiento’ ”
Kidd, C. V. 1992

Esta cita de una publicación científica sobre la evolución de la sostenibilidad¹⁹, y el título del libro al que hace referencia dejan claro que la sostenibilidad se planteaba no como un problema de supervivencia de un determinado modelo de sociedad, en el medio-largo plazo, sino como un asunto de supervivencia biológica de la humanidad como especie, en el corto plazo. (...el desabastecimiento de recursos y el consumo creciente están erosionando los mismos cimientos de la supervivencia...²⁰) En los años 70 este término no abandona el ámbito científico y académico, solo empleándose en el territorio económico. Es la ecología, como el tratamiento del entorno, no la sostenibilidad, la que se incorpora al discurso arquitectónico.

Solo la crisis energética de 1973, (tras casi 3 décadas de crecimiento económico constante después de la segunda guerra mundial), unida a las crisis políticas, económicas y sociales de la década, hizo que la sociedad incorporara el relato ecológico y sostenible como una preocupación. Pero toda crisis viene anticipada de señales de aviso. Rachel Carson ya publicó en 1962 en su libro *Silent Spring* advirtiendo sobre la crisis medioambiental global que iba a suponer el uso de pesticidas en la agricultura. En ningún momento menciona a la industria de la construcción o la edificación. El problema o “asunto” ecológico se plantea como un problema de interrelaciones, de cadenas de contaminación dentro de un ecosistema.

La presencia del término “Environment” (medio ambiente) es mayor que el resto de términos en los años 70. El estudio e interés por el medio ambiente (paisajes, ecosistemas) ya tiene gran presencia en el S XIX, paralelamente a una revolución industrial que comenzaba a agotar recursos de agua, madera o carbón, y provocaba problemas de insalubridad en las ciudades que iban creciendo exponencialmente. En ese momento temporal la aproximación a los problemas se producía de lo general a lo particular, de la gran escala a la pequeña, o no existía aun una conciencia de un “sistema interconectado”, del impacto de las pequeñas acciones o decisiones de uso de materiales etc. en los sistemas generales.

En el mundo arquitectónico, solo una figura aislada como Viktor Olgyay trató el tema bioclimático, siendo un pionero en la observación, frente a la uniformidad que quería imponer el movimiento moderno, de que cada construcción debía estar adaptada al clima en que se realizaba. Su libro “*Arquitectura y Clima. Manual de diseño bioclimático para arquitectos y urbanistas*”, publicado en 1963, constituyó otra advertencia adelantada para las siguientes décadas.

18. Manning, A. (1972). Blueprint for survival. *Nature*, 235(5334), 179-179.

19. Kidd, C. V. (1992). The evolution of sustainability. *Journal of Agricultural and Environmental Ethics*, 5(1), 1-26.

20. Manning, A. (1972). Blueprint for survival. *Nature*, 235(5334), 179-179.

El discurso ecológico en los 70 se producía a nivel social, no arquitectónico; El historiador Charles Jencks lo denomina un “*discurso-protesta(...)* una forma de contracultura contra el gigante del modernismo”²¹ Como tal, no era un discurso asociable a una figura arquitectónica, política o social en concreto. La asociación Greenpeace se funda en 1971 con el propósito de concienciar sobre esto.

“(in Pompidou center) we thought that the right thing to do was to stop intimidation typical of a great institution, cultural institution.” Renzo Piano, 2009²²

“...para hacerlo [el Pompidou] era necesaria nuestra irresponsabilidad, pero también la valentía del gobierno Frances. George Pompidou puso al frente del jurado a Jean Prouvé, la persona más alejada de la academia que he conocido”

Renzo Piano, 2019²³

Esta cita retrospectiva de Renzo Piano sobre el contexto en que surgió el proyecto del Pompidou muestra una posición más cercana a lo político y lo social. Hasta finales los años 80 no empezarán a madurar discursos y propuestas arquitectónicas personales en torno a la sostenibilidad.

Estas propuestas incorporan por un lado lo que Charles Jencks llama “la diversidad de lenguajes y el eclecticismo de la arquitectura post moderna, a partir de los años 70”. El profesional de arquitectura “genera” una respuesta arquitectónica que trata de responder a los problemas de su tiempo, y a la vez, ser un discurso que trascienda al su contexto. En palabras de

Una de las imágenes que se asocian a la crisis del petróleo de los 70 es la del coche como medio de transporte privado que invade cada vez más el centro de las ciudades. El medio ambiente se asociaba al medio urbano²⁴, y en ese sentido, la respuesta de la arquitectura se produce en actuaciones urbanas de reactivación de áreas centrales en desuso, y resulta paradigmático el proyecto del Centro Pompidou (Paris, construcción en el periodo 1971-1977). Este proyecto ya se gestó en la década anterior, y de alguna manera era una concesión política a todos los movimientos de protesta que cerraron los 60. (para Piano, “*el único vestigio material que ha quedado de mayo del 68*”) En aquel momento significaba sacar la cultura de las instituciones tradicionales y recuperar un trozo de ciudad para la gente, y para el peatón, reinventando el concepto de museo y buscando nuevas zonas de intercambio social y cultural .

En esta década, y en la siguiente, Murcutt aún no ha alcanzado la fama que tiene actualmente. Su discurso se plasma en su obra realizada (que

21. Entrevista en TV

22. Entrevista en TV, 2009 (min 8:29 [enlace](#))

23. Entrevista en TV, 2009 (min 8:29 [enlace](#))

24. Palabras como “contexto”, “localización” y “solar” aparecen con mayor frecuencia en las actas de entrega de los premios Pritzker hasta el año 95, correspondiendo a arquitectos que arrancaron su vida profesional en los 60 y 70. A partir del 96 comienzan a aparecer más frecuentemente términos como “clima”, “naturaleza”, “paisaje” e “imitación”(Mahdavejad, & Hosseini, 2019).

compagina con un puesto de profesor asistente de dibujo arquitectónico en la Universidad de Sidney, de 1970 a 1979) más que en conferencias o entrevistas.

1980-1990

“A menudo se me denomina un ‘diseñador medioambiental’, sin embargo, cuando comencé a utilizar materiales reciclables en 1986, nadie hablaba de ‘ecología’ y ‘desarrollo sostenible’. Ahora estas palabras se han convertido en una especie de moda y ‘bienes de consumo comercial’. Utilizo materiales reciclables no por moda, sino porque no quiero desperdiciar”

Shigeru Ban²⁵

“Long before we started talking about things such as sustainability, Glenn (Murcutt) was practising those things”

Catherine Hunter. Glenn Murcutt: Architecture for Place (2009)

“Reconozco el problema del pasaje cultural, de la tipología, de la morfología”²⁶

Las practicas sostenibles en la década de los 80 ni siquiera era percibidas como tales. Las primeras referencias se producen retrospectivamente, en las siguientes décadas. Renzo Piano estaba centrado en proyectos culturales, y Glenn Murcutt llevaba ya mas de 15 años ejerciendo su profesión, en proyectos de pequeña escala, que compatibilizaba con la enseñanza académica (llegaría a afirmar en una conferencia de 1995 ²⁷ que reconocía que “*los arquitectos de verdad no continúan trabajando en proyectos de pequeña escala*”²⁸) Que esta afirmación sea en ese momento un lamento, una forma de modestia o un posicionamiento sobre el tipo del tipo de obras que quiere realizar, no queda claro del contexto de la conferencia.

Murcutt ha reiterado en varias ocasiones su compromiso con una manera de trabajar “*en solitario, sin ayudantes*”, y para “*clientes que puedan esperar 2 años*” a que finalice el proyecto en el que esté en ese momento. La cronología de su obra demuestra esa cadencia, y el hecho de que no ha realizado mas de un proyecto a la vez. Solo la casa Marika-Alderton, realizada en el norte de Australia en un periodo de 3 años, rompe este patrón de trabajo.

Es relevante señalar aquí, haciendo referencia a esta excepción, una cierta discrepancia entre la labor de Murcutt, ceñido a una región concreta en Australia (Nueva Gales del Sur, de clima templado), y la imagen que ha forjado, o la que ha percibido el gran público, de un arquitecto que trabaja en la gran diversidad de situaciones climáticas de Australia. La variedad a la que se refiere Murcutt es a los sub-climas que crea la topografía y la altitud sobre el nivel del mar. Aún así, ya sienta las bases de estrategias bioclimáticas, específicas del lugar (orientación, humedad relativa, altura,

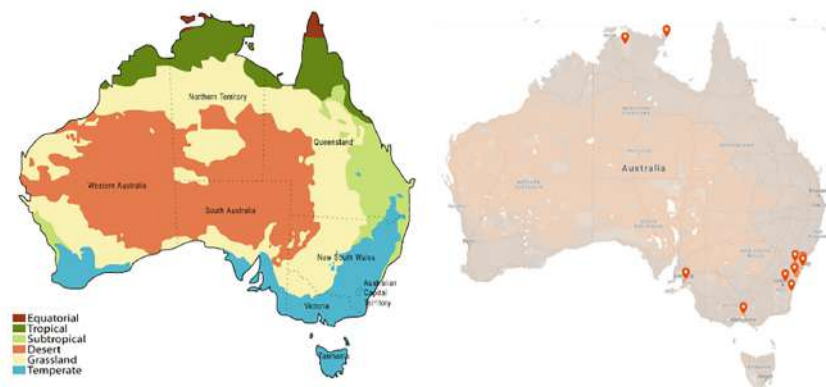
25. Shigeru Ban . Aceptación del premio Pritzker, 2014

26. Conferencia 06:54 ([enlace](#))

27. Digitalizada en 2016, una de las primeras conferencias de Murcutt que aparecen en la web

28. “I recognize that real architects don’t continue in their lifetime working on small scale things” ([enlace](#))

Fig. 08. Mapa de climas de Australia, y localización de proyectos de Glenn Murcutt.



vientos dominantes, etc.) que tendrían gran influencia en las siguientes décadas.

Murcutt comienza a hablar de “soluciones sostenibles” mediante una arquitectura modular, un ensamblaje de elementos repetitivos con variaciones según las solicitaciones del entorno (luz, viento, agua, etc.). En varias conferencias entra aún más en detalle en este punto, y valora la construcción en seco, que le permite montar y desmontar parte de los cerramientos para hacer reparaciones y cambiar instalaciones de un modo más eficiente. Es paradigmática una conferencia Murcutt en la que enumera una gran cantidad de estrategias que él considera *“probablemente más sostenibles que otras soluciones...la sostenibilidad va más allá de soluciones concretas...porque puede acabar siendo una broma...es un modo de pensar, de diseñar, de planear(...) solo puedo decir que intento constantemente hacer cosas razonables...”*²⁹

La década de los 80 es la que inicia la incorporación de lo ecológico (aún no lo sostenible) al discurso arquitectónico. La arquitectura debía producir objetos eficientes. El problema es energético, sobre como optimizar los recursos disponibles.

Esta terminología aun no penetraba en el discurso de Renzo Piano, centrado en capitalizar el éxito del proyecto del Pompidou, en forma de otros encargos, principalmente de instituciones culturales, en los que, retrospectivamente, reconoce haber querido dejar atrás una fama de *“chico malo”* y centrarse en *“escuchar al cliente”*.

Piano comenta³⁰ como Dominique de Menil, la cliente de su siguiente gran obra, la colección Menil, en Houston, le llamó en París en 1980, después de haber realizado una preselección de arquitectos, a los que preguntaba por su Museo favorito, citando la mayoría a Piano. El propio cliente le dijo que no le gustaba el proyecto del Beaubourg, pero si *“la libertad de espíritu con la que había afrontado la aventura”*³¹, encomendando a Piano el proyecto de la colección Menil.

29. Charla académica en la facultad de Arquitectura de la universidad de Lubiana, ([enlace de video](#))

30. Entrevista . Video ([enlace](#))

31. Tersigni (2019)

Renzo Piano colaboró también en la década de los 80 con el proyecto de la Unesco “laboratorio de barrio”(“ District Workshop”, en ingles original), planteado como un “*proyecto financiado por la Unesco, para la renovación de los centros históricos (...) un test de viabilidad de la utilización de artesanos locales para restaurar un casco histórico (...)permitiendo a los ciudadanos permanecer en sus casas y participar activamente en los trabajos de restauración, a través de una tecnología compacta, no invasiva...*” 1981 ³².

Renzo Piano ha admitido en varias entrevistas y publicaciones tener un cierto arrepentimiento sobre ruido que provocó la obra del Centro Pompidou (el “*lugar del crimen*”³³ como irónicamente lo llama).

Frecuentemente se refiere a su propio personaje de aquella época, y al de Rogers, su socio, como los “chicos malos” en quienes depositó su confianza un gobernante con visión y liderazgo, Georges Pompidou.³⁴ En etapas posteriores reconoce haber querido dejar atrás ese personaje, y haber buscado, consciente o inconscientemente, un cierto perfil bajo, centrándose en los objetivos y eligiendo las batallas que había que ganar.

Glenn Murcutt le cita al respecto en una conferencia (único documento visual localizado hasta la fecha donde uno cita al otro), diciendo que “...*una vez hablé con Renzo Piano y coincidimos sobre la importancia de centrarse en lo importante del proyecto, y desechar lo irrelevante*”³⁵

En ese momento, por ocupar un lugar dentro de los múltiples lenguajes del movimiento post-moderno, se asocia la conciencia medioambiental a una estética de “transparencia”, ya sea a través de materiales visualmente ligeros, o desvelando el interior de los edificios, convirtiendo las instalaciones en parte de la fachada. Los valores medioambientales se consideraban en la eficiencia energética del edificio que mostraba su funcionamiento. Esto se traducía por tanto en un lenguaje formal, más que una forma de construir.

En los años 80 la sostenibilidad no formaba aun parte del discurso oficial, aunque si había una preocupación emergente por el medioambiente. Se produjeron varios desastres medioambientales, como Chernóbil o Bhopal, o vertidos de petróleo en diferentes regiones, que empezaron a trasladar a la sociedad el impacto y las consecuencias globales de las acciones humanas sobre el planeta.

La arquitectura no parece encontrar la escala de discurso adecuada para responder a los retos y se aferra a la tecnología como lenguaje formal para responder a las cuestiones. No se pensaba tanto en la sostenibilidad del objeto arquitectónico, sino de la relación de este con su entorno.

Se busca la expresividad de los cerramientos como pieles sensibles a su entorno, y la unión de ecología y tecnología, produciendo una visión

32. Enlace al proyecto en la página web del estudio

33. TERSIGNI, E. (2019).

34. Entrevista . Video (enlace)

35. Entrevista . Video (enlace)

eco-técnica, de aspecto futurista. El proyecto de la torre de los vientos, de Toyo Ito en Tokyo, en 1986, constituido por un cerramiento que durante la noche interpreta las variaciones viento y sonido en cambios de intensidad de luz. En el siglo XXI, el proyecto de Ito se hubiera considerado una mera instalación, y las 1300 bombillas que utiliza, no existiendo la tecnología LED en aquel momento, posiblemente no hubieran sido consideradas un elemento sostenible. Lo cierto es que las llamadas fachadas inteligentes, que proyectan imágenes a través de millones de LEDs, ayudaron a desarrollar más rápidamente la industria de fabricación de luces de bajo consumo.

Murcutt, que en esta década aun mantiene un perfil anónimo, hace referencia retrospectivamente a este dilema del arquitecto cuando habla de sus dudas en utilizar paneles fotovoltaicos en un proyecto de la época, dada la poca durabilidad de las baterías. En ese sentido, reconocía que la arquitectura debe ser también responsable de colaborar con la industria y crear economías de escala, que abarataran la fabricación y la eficiencia energética de determinados componentes.

“...eso (los paneles fotovoltaicos) puede ser hasta cierto punto sostenible, pero 16 años después la red de alimentación fotovoltaica debe ser reconsiderada y renovada, y las baterías se necesitan renovar (...) por lo que hay una pregunta sobre la sostenibilidad global de la industria de las células fotovoltaicas, pero como dijo mi cliente : a menos que lo hagamos, ¿cómo vamos a avanzar? Si lo empleamos, permite el avance en la tecnología para que podamos obtener un avance suficiente donde se vuelva sostenible...”³⁶

La década de los 80, que ya ha consolidado una normativa y unas políticas medioambientales, demanda un profesional “experto”, un “tecnócrata” que transmita confianza y ejecute una arquitectura eficaz. El High tech, como estilo arquitectónico que surge en esa década, es acorde estéticamente con esa necesidad social de una nueva respuesta, de una arquitectura como maquinaria perfecta con unas prestaciones conocidas. En ese sentido, La arquitectura high tech, a través de una estética, ayudó a desarrollar tecnologías de muros cortina, ascensores e instalaciones, que no hubieran podido producirse de no haber existido un interés social que generara una demanda de ese tipo de arquitectura.

Es solo al final de los años 80, después de una década de desastres medioambientales y escasez creciente de recursos energéticos, con la creciente conciencia de la imposibilidad de un desarrollo económico ilimitado, cuando aparece el concepto de sostenibilidad. Josep Montaner³⁷ observa que “El concepto de sostenibilidad es bastante reciente y fue definido en 1987 por la Comisión Brundtland o Comisión Mundial del Medio Ambiente y del Desarrollo en el informe Nuestro futuro común”.

36. Conferencia pronunciada en la universidad de Lubliana, 2009.([enlace](#)) Traducción propia.

37. Montaner, 2011

La definición de lo sostenible realizada en el informe Brundtland³⁸ fue la de “el desarrollo que satisface las necesidades del presente sin comprometer la habilidad de generaciones futuras de satisfacer sus propias necesidades”.

Es interesante apuntar aquí, como relato paralelo, que varios proyectos de arquitectos japoneses de esa década (Shigeru Ban, Toyo Ito, Kenzo Tange, etc.) buscando una forma de arquitectura ligera, siguiendo tradiciones de técnicas constructivas tradicionales japonesas después han sido reinterpretadas como arquitecturas sostenibles, sin ser ese su principal objetivo, sino una consecuencia de un modo de construir con sistemas y materiales ligeros de bajo impacto medioambiental. Esta es una lectura de lo sostenible como lo local, que fue predominante en las décadas siguientes.

“I think the message is about sustainability, it’s about love for nature, it’s about respect for nature, but it’s also about accessibility and transparency”
Renzo Piano, 2009 ([enlace](#))

Renzo Piano plantea aquí una disyuntiva entre sostenibilidad y accesibilidad, dentro del paradigma de desarrollo sostenible. Es conocedor de que sus proyectos culturales son auténticos polos de atracción. El Centro Pompidou, con su escalera mecánica por fachada, de libre acceso, que permite vistas sobre la ciudad, es uno de los lugares más visitados de París, y recibió 140 millones de visitantes en sus primeros 20 años de vida, teniendo que cerrar en el periodo 1997-2000 para ser sometido a una reestructuración. De nuevo en el periodo 2023-2027 cerrará sus puertas para ser completamente renovado para la celebración de su 50 aniversario.

Es bien conocida la polémica que ha acompañado a este proyecto desde su origen. Muchos críticos e historiadores consideran a Piano uno de *“tantos arquitectos cómplices de la construcción de urbanizaciones cerradas, edificios que actúan como barreras o como objetos aislados y agresivos en el entorno...”*³⁹

Aseem Inam (2013), urbanista que analiza las consecuencias de intervenciones urbanas estratégicas como el High Line de Nueva York o el Guggenheim en Bilbao, traza una narrativa alternativa del Pompidou, no centrándose en el edificio en sí sino en la influencia que tuvo en su entorno urbano, como una *“consecuencia accidental, expresada en dos vías interrelacionadas...la creación de un activo espacio público y la actividad económica generada en el entorno...”*⁴⁰. Para Inam, analista de los procesos de transformación urbana, existen 3 dimensiones que van más allá del proyecto arquitectónico estrictamente considerado, señalando una predominancia del “proceso” sobre el “producto”: la ciudad como flujo dinámico, más allá de un objeto material, estático; las consecuencias accidentales de un proyecto, más allá de intenciones a priori, y, por último, el urbanismo como

38. El Informe Brundtland es un informe publicado en 1987 para las Naciones Unidas, que enfrenta y contrasta la postura del desarrollo económico actual junto con el de sostenibilidad ambiental.

39. Montaner, J. M., & Muxí, Z. (2011)

40. Inam, A. (2013). *Designing urban transformation*. Routledge. P. 125

“acto político” mas alla de una “practica “ arquitectónica que él considera como un hecho tecnológico.”⁴¹

El Pompidou, en su origen, reactivó un trozo de ciudad en decadencia, y atrajo millones de visitas anuales, en una progresión geométrica que fue haciendo que sus ciclos de vida útil fueran cada vez más cortos. “*El proyecto fue víctima de su propio éxito. Muchos opositores al mismo lo vieron como una especie de señal*”(Tersigni, 2019). Se trata de un proyecto planteado desde el punto de vista político, económico, social y tecnológico, y que se podría considerar “ecológico” en la medida en que inicialmente regeneró su entorno urbano, pero no “sostenible” en la misma medida, a lo largo del tiempo, desde el punto de vista material.

Esta intención inicial, no consciente, de sostenibilidad, no ha estado asimismo exenta de amenazas (externas, sobrevenidas, o causadas indirectamente por la propia intervención) que han surgido con el tiempo, como son la gentrificación creciente de los centros urbanos en las grandes ciudades, y una cierta “tematización” y “terciarización” de los usos en las mismas. El propio Piano lamenta, entre todos los errores propios y ajenos cometidos a lo largo del ciclo de vida del proyecto del Pompidou, la actual política de cobro por uso de la escalera mecánica hasta el mirador de la parte superior del edificio, que inicialmente era gratuita y formaba parte de la estrategia de recuperación del espacio público para los ciudadanos.

La definición de sostenibilidad se ha ido complejizando, y el proyecto del Pompidou ejemplifica perfectamente el tipo de discurso-proyecto que, extendiéndose a lo largo de varias décadas, puede acabar siendo víctima de su propio éxito, su longevidad. El proyecto, como discurso individual, forma parte inevitablemente de la narrativa global, de la misma evolución de la ciudad en la que se inserta, y la narrativa que lo acompañará en el futuro diferirá de aquella que tuvo en su origen. Renzo Piano recuerda lo primero que les dijo a él y a Richard Rogers, en 1971, George Pompidou, presidente de la Republica e impulsor del proyecto (y consciente de que su nombre iba a quedar unido al mismo): “...¿Se dan cuenta, señores, de que este edificio debe durar quinientos años? ...”⁴²

1990-2000

“...en los 90, Rick (Ulrich Franzen) urgió a la liga (de arquitectura de Nueva York) a afrontar los asuntos medioambientales (...) que llevaron a la creación de los programas y eventos “verdes” en 1999 y 2000 y ahora a la primera conferencia institucional pronunciada por Renzo Piano”
Introducción a una conferencia de Renzo Piano. Architectural League. 2006 ([enlace](#))⁴³

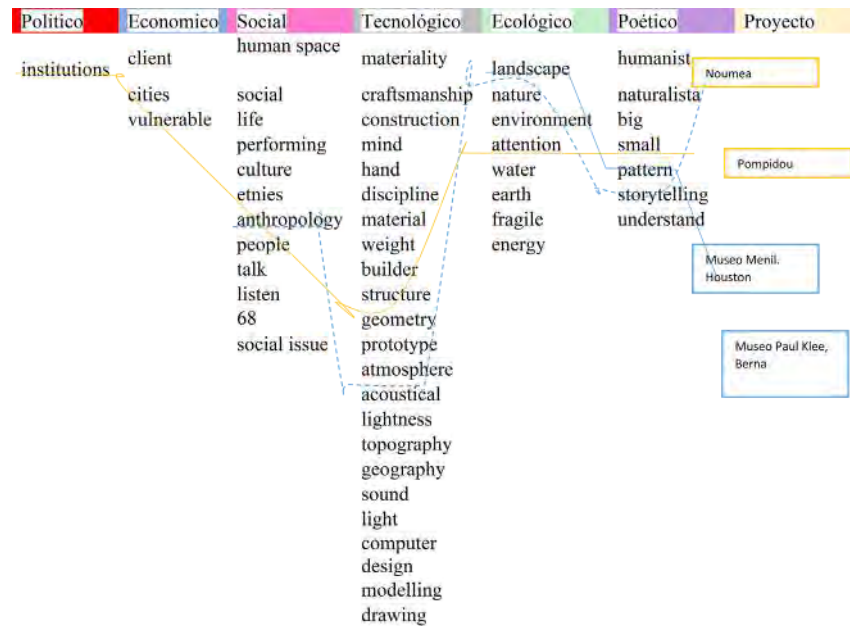
Esta presentación de la figura de Renzo Piano en una conferencia en la liga de arquitectura de Nueva York es muy sintomática de lo que fue evolución

41. “...three conceptual shifts for transformative urban practice: beyond material objects: city as flux; beyond intentions: consequences of design; and beyond practice: urbanism as creative political act...”

42. Tersigni, 2019, p.162

43. “...in the 90’s Rick urged the league to take on environmental issues and impetus that led us to our shades of green programs and events in 1999 and 2000 and now to our first Franzen lecture given by Renzo Piano”

Fig. 09. Renzo Piano: Distribución de términos por tópicos, y proyectos referidos



del discurso medioambiental en la década de los 90 y su paso a la siguiente década.

Renzo Piano tuvo gran éxito en los años 90 con un discurso medioambiental, bioclimático, basado en la tecnología, como *“nuevo lenguaje arquitectónico(...) alimentado por la conciencia de que la tierra es frágil y las ciudades son vulnerables”*⁴⁴

La distribución de los términos utilizados en la conferencia Franzen, en 2006, en la aceptación del Pritzker en 2002), demuestra una clara tendencia al aspecto tecnológico, con una carga poética, del que se desprenden aspectos medioambientales, sin hacer la sostenibilidad el centro de su discurso. En varias ocasiones se refiere a lo sostenible como “el asunto” o “la cosa” que hay que resolver en el ejercicio de la arquitectura, lo cual puede desembocar en algún tipo de estética o *“nuevo lenguaje arquitectónico”*.

Lo ecológico aquí engloba valores tecnológicos y culturales una operación parecida a la realizada por Renzo Piano en Nueva Caledonia años antes, buscando unir lo tecnológico y lo artesano, lo global y lo local, en búsqueda de una identidad.

En los años 90, con la postmodernidad aun reciente, el arquitecto aun debía realizar esa declaración de intenciones en su discurso, de adhesión a algún tipo de movimiento, estilo, o en última instancia, “lenguaje” como forma más flexible de catalogación. Grandes críticos como Charles Jencks, testigo de los movimientos y corrientes arquitectónicas desde los años 60, ya defendían la “multiplicidad de lenguajes” como signo de la postmodernidad y hacían un elogio de la “diversidad”, frente a la mayor rigidez de los movimientos y estilos de la era moderna, que el data hasta el año 72, comienzo de la postmodernidad.

44. Renzo Piano, Conferencia Franzen, 2006.

En todo caso, el propio Renzo Piano reconoce que hablar de arquitectura y del entorno (“Environment”) es hablar de dos temas paralelos (“...estoy aquí para hablar de la disciplina arquitectónica y de sostenibilidad (...) la primera parte es fácil, puedo recorrer mi trabajo (...) la segunda es un tema más delicado, ya que el medio ambiente es parte de nuestra experiencia diaria.”)

Renzo Piano, que aprendió las lecciones del proyecto del Centro Pompidou, no utiliza el término “sostenible” como algo referido al proyecto, en su fase de funcionamiento, sino al planeamiento, en la fase de definición. Su proyecto en el puerto de Génova habla de la sostenibilidad de un determinado plan o esquema de intervención (“scheme”), más que de un proyecto concreto, en un ámbito urbano.

Lo ecológico y lo sostenible dejan de ser conceptos abstractos y se empiezan a medir. Se comienzan a establecer las certificaciones medioambientales.

El profesional de arquitectura tiene una tendencia a buscar un hilo conductor que explique toda su obra. La trayectoria de Renzo Piano abarca 5 décadas, y no está exento del peligro de “editar” retrospectivamente su propio discurso, explicando obras de los años 70 y 80 en clave actual. La búsqueda de textos en torno a su primer gran proyecto, el centro Pompidou, junto a Richard Rogers, arroja resultados, como fragmentos de la memoria de concurso, y de entrevistas en aquella década y la siguiente, en la que emergen términos como “plaza vertical”, “lugar de encuentro” “contenedor cultural” (termino después agotado por exceso de uso). El proyecto del Pompidou no contiene en su creación ninguna referencia a la sostenibilidad tal y como se entiende ahora, más allá de la referencia a la recuperación de un espacio urbano obsoleto, o la creación de una “pieza urbana”.

Visto con 50 años de perspectiva, la narrativa del Centro Pompidou se asemeja más un proyecto icónico, una intersección, en suelo francés, tras la revolución de mayo del 68, de la cultura (representada por un joven arquitecto italiano como Piano) y la “tecnología” británica representada por Richard Rogers. De hecho, fue el primer gran concurso internacional celebrado en Francia.

Es a partir de los 90, cuando realiza el proyecto del centro cultural Jean-Marie Tjibaou en Nueva Caledonia (donde más se han acercado los discursos de Murcutt y Piano) cuando comienza a unir explícitamente, por la propia naturaleza del proyecto, tecnología con cultura local y conciencia medioambiental. Las formas del proyecto recuerdan a la tipología de las construcciones de madera locales, y están diseñadas y modeladas utilizando cálculos de aprovechamiento de luz y viento. El bioclimatismo y el diseño asistido entran a formar parte del discurso, el “*atrezzo tecnológico*”⁴⁵, como lo denomina Renzo Piano.

Es en esta década donde Glenn Murcutt comienza a ganar fama por su trabajo, y a viajar por instituciones académicas de todo el mundo, divulgando su obra a través de conferencias. Comienza a transmitir una imagen

45. “cada arquitecto debe diseñarse su propio atrezzo tecnológico y disciplinar”(Tersigni, 2019)

de arquitecto local, de proyectos en pequeña escala, ajeno a las corrientes y los lenguajes arquitectónicos del momento, incluso a las crecientes tecnologías de diseño asistido.

“I have been working largely on fairly small scaled things and I recognize that real architects don’t continue in their lifetime working on small scale things ...”

*“we have the best libraries of international architecture journals in the world and of course one of the great problems of having these great libraries is the influence that they might present and the influence may be 10 years behind the time”*⁴⁶

Glenn Murcutt, 1995

2000-2010

“...en el proyecto [de la Academia de Ciencias de California], se trataba de dar importancia a una Institución ligada a la naturaleza, pero finalmente, de entender que la tierra es frágil (...) y la gente antes no lo entendía, pero ahora todo el mundo lo entiende. La tierra es frágil”

Renzo Piano, 2009⁴⁷

*“Creo que el mensaje es sobre sostenibilidad, sobre amor a la naturaleza, sobre respeto a la naturaleza. Pero también se trata de accesibilidad y transparencia”*⁴⁸

*“No sé por qué la arquitectura sostenible tiene que ser fea por definición”*⁴⁹

Renzo Piano, 2009

En estas afirmaciones hechas en la primera década del siglo XXI, Renzo Piano expresa la búsqueda, aun no completada, de una manera de conciliar su arquitectura de los 70 y 80, como respuesta tecnológica que defendía el acceso y la transparencia de las instituciones culturales, con el problema emergente de la sostenibilidad medioambiental, a lo largo de su trayectoria profesional.

En el comienzo del siglo XXI la sostenibilidad comienza a formar parte de las preocupaciones sociales y a ser percibida como un problema urgente a tratar. En ese sentido, el término comienza a aparecer con más frecuencia en los discursos. En el discurso de Renzo Piano, frente al de Glenn Murcutt, se percibe como para él la sostenibilidad es un problema sobrevenido a otros asuntos que ya debía tratar la arquitectura (asocia al término otros como “desafío”, “nuevo lenguaje”) y plantea directamente que *“debe desarrollarse una estética de la sostenibilidad”*⁵⁰. Para él, en cierto sentido, la operación del centro Pompidou ya era en su origen (e independientemente

46. Conferencia 1995 (min 5:50) [enlace](#)

47. Entrevista en TV, 2009 (min 8:29 [enlace](#))

48. “I think the message is about sustainability, it’s about love for nature, it’s about respect for nature, but it’s also about accessibility and transparency” Renzo Piano (Entrevista min 7:45 [enlace](#))

49. Entrevista en TV, 2009 (min 11:30 [enlace](#))

50. Entrevista en TV, 2009 (min 12:13 [enlace](#))

del grado de logro que el tiempo haya venido a demostrar) una búsqueda de recuperar la sostenibilidad social (acceso a las instituciones, a la cultura) y urbana (reutilización de un trozo de ciudad en desuso), antes de que se comenzara a utilizar el término “sostenibilidad” en el contexto ecológico. Esta definición de sostenibilidad es dinámica, como el artículo busca visibilizar, y no esta exenta del peligro de la gentrificación y aumento desmedido del turismo en las grandes ciudades europeas. De nuevo, desarrollo y sostenibilidad deben buscar un punto de equilibrio, una coherencia semántica, desde el mismo discurso.

En este mismo territorio de compatibilidad de desarrollo económico y sostenibilidad, Glenn Murcutt también manifiesta su “incapacidad personal” para acometer proyectos de vivienda pública de bajo coste en Australia.

“el Gobierno (...) espera que hagas una oferta económica tan baja, y en un plazo tan corto, por tu diseño, que resulta simplemente inviable...”⁵¹

Glenn Murcutt recibe el premio Pritzker en 2002, el reconocimiento le supone nuevos encargos, y actividad se traslada de las tipologías de vivienda a otro tipo de programas, como una bodega, un centro cultural, un centro educativo, o el comienzo del proyecto del centro Islámico, en Melbourne, que finalizaría en la siguiente década.

2010-2020

“...dado que los arquitectos tienen relativamente poco poder para cambiar las realidades subyacentes, al menos deben expresar alternativas, y disfrutar construyéndolas (...) múltiples situaciones generarán múltiples respuestas, que por sí solas no podrán producir cambios, pero si transformar comportamientos”

Charles Jencks, 2012

Charles Jencks hace esta afirmación en el capítulo titulado “Expressively green and inexpensive” del libro “La historia de la Postmodernidad”, título que se podría traducir como “explícitamente ecológico (verde) y barato”, para referirse al dilema del arquitecto cuando tiene que afrontar el aspecto sostenible en sus proyectos. Jencks apuesta aquí por el “ser y parecer”, en una visión a la vez pesimista y optimista, de la economía dominando todo el S XXI, y la arquitectura constituyendo una forma de resistencia expresiva.

“La sostenibilidad es la de la propia sociedad...es tecnológica, política, económica...”⁵²

Peter Buchanan

El discurso social de los años 2010 retoma parte del discurso protesta de los años 70, demandando un rol del arquitecto “rebelde”, el que se ve impotente ante las demandas del mercado. Para Charles Jencks, gran teórico del movimiento post-moderno desde los años 70, en este momento los arquitectos deben diversificar sus respuestas locales al problema

51. [Enlace](#) a Conferencia. Youtube. 43:16

52. Comunidad y conexión Peter Buchanan

Fig. 10. Tabla resumen de posicionamientos del discurso arquitectónico, por décadas, respecto a la ecología y la sostenibilidad. (en rojo, obras singulares de Renzo Piano y Glenn Murcutt)

Década	Concepto de lo sostenible	Etiquetas, lemas	Imaginario colectivo de la sociedad sobre arquitectura	Tipo de discurso demandado al arquitecto (obra)	Discurso arquitectónico
Década de los 60. Discurso ecológico a modo de advertencia					
Disrupción político-económica: guerras, crisis del petróleo					
1970	Eco estético	"Nueva Era". "Hippies" "Comunidades alternativas" Discurso antibélico Post colonialismo Crecimiento cero	Problema de vivienda, crisis energética, "Búnkeres sociales"	El reformador El activista Renzo Piano +Richard Rogers Centro Pompidou	Fin de las instituciones, del "establishment", del movimiento moderno. Inicio de la postmodernidad. Eclecticismo, diversidad de lenguajes arquitectónicos.
1980	Eco técnico	"eco-desarrollo" ONU 1978 "Alta tecnología" "paradigma mecánico" "Eficiencia energética" Materialismo del liberalismo	Objetos pop Futurismo megalomanía política finales de siglo	El técnico El experto Norman Foster Banco de Hong Kong Shanghai	edificios antropocéntricos, maquínicos, verdes, optimistas, icónicos, coloridos.
Disrupción política: Caída del muro de Berlín					
1990	Eco céntrico	Bioclimatismo "Globalización" "liberalización" calentamiento global" "cambio climático"	Edificios Contaminantes Parásitos No respetuosos con el medio ambiente.	El tipo preocupado El artesano Renzo Piano Centro Tjibaou Glenn Murcutt Centro de arte. Australia	Edificios bioclimáticos, adaptados, "modernos" serios y eficientes, hechos como "máquinas"
Disrupción tecnológica: Internet a nivel doméstico.					
2000	Eco cultural	"Antiglobalización" Estrategias "Glocal" (global+local) de baja tecnología bioregional, vernácula Inteligencia ecológica "paradigma digital"	Starchitects marca "verde". La globalización. Oxford diccionario palabra del año: 2007 huella de carbono	El triunfador La marca Las siglas Renzo Piano Academia de ciencias de California	Preservación de biodiversidad local y mundial. Huella limitada del edificio Uso de materiales reciclados, huella de carbono. Biomimesis.
Disrupción económica: crisis financiera y económica					
2010	Eco social	Primavera árabe Movimientos "Occupy". Espacios públicos. Infoscajes. Huelga climática. Activismo en redes sociales "No tenemos tiempo" Inteligencia social Ajuste de expectativas: de las Google glasses a la mascarilla	Crisis de construcción, "década perdida" Obsolescencia de edificios de los años 60-70 reutilización readaptación greenwashing	El perdedor El activista El ermitaño Alejandro Aravena Master plan Constitución, Chile Lacaton & Vassal recuperación de vivienda pública Glenn Murcutt Centro Islámico Melbourne	Ecología social: comunidades no jerárquicas "orgánicas" participativas. Performance social
Disrupción: Pandemia de Covid-19					
2020	Eco saludable	Virus como vacuna del planeta Espacios privados como refugio. Distanciamiento social.	Espacio privado/seguro, comunidades cerradas. Vivienda-vacuna	El experto El pacificador El escéptico	Edificios adaptados al usuario ecología regional, cultural y personal.

ecológico global, en lo que él llama "ecología expresiva"⁵³...abunda sobre el hecho de cambiar las maneras de pensar, no intentar resolver directamente el problema, cuando afirma que "las causas múltiples (de la crisis ecológica) demandan una respuesta variable, ninguna de las cuales hará la diferencia durante el próximo siglo, pero colectivamente pueden cambiar los comportamientos".

Es en esta década cuando Murcutt finaliza un proyecto singular, el centro Islámico, que Murcutt plantea en términos de identidad, de preservación de la comunidad Islámica, como minoría en Australia, asimilándola de alguna manera a la situación vulnerable de los aborígenes:

"...esta comunidad (islámica) ha sido injustamente tratada (...) se trata de gente pacífica que solo quiere encontrar su lugar..."⁵⁴

53. Jencks (2011).

54. Conferencia en la Architectural League of New York. [Enlace](#)

Fig. 11. Huella digital vs huella construida. Grafico comparado de frecuencia de aparicion en publicaciones indexadas en Google books y m2 construidos (web oficial rpbw.com y webs sobre la obra de Glenn Murcutt)

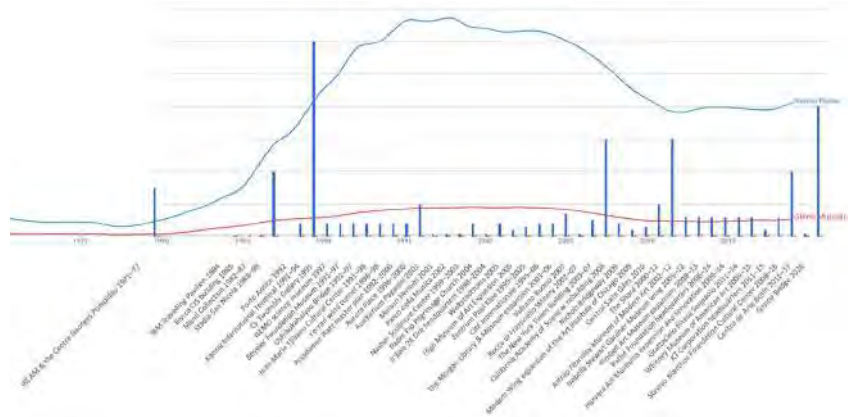
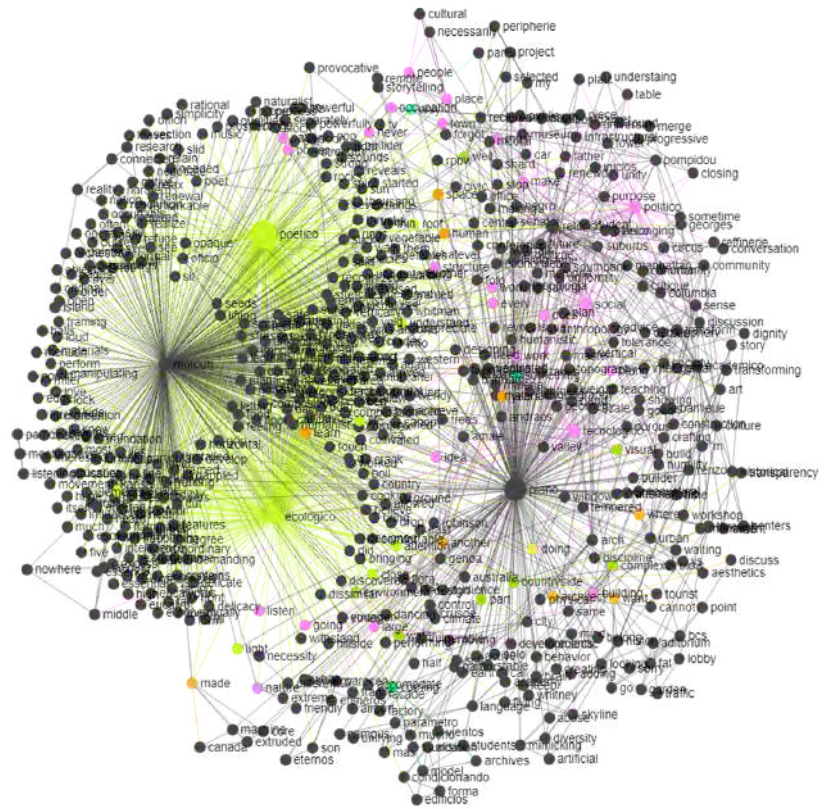


Fig. 12. Piano vs Murcutt. Arbol semantico de terminos utilizados en su discurso. “choque” de discursos superpuestos enlace interactivo. El discurso de Piano se dispersa visualmente alrededor de mas tópicos. El discurso de Murcutt se concentra alrededor de lo ecologico y lo poetico.



2020-

“...too many contemporary buildings, particularly work places where people spend the greatest part of their lives, are not only bad for the environment around them, they are bad for the people inside them too.”⁵⁵

La afirmación, sobre la salud física y mental de los ocupantes de cualquier tipo de espacio, puede parecer obvia pero no siempre ocupa el centro de las prioridades en la sostenibilidad. De hecho, es el penúltimo punto del manifiesto de Buchanan, una parte que no puede faltar en el check-list de un proyecto, quizás porque la salubridad de los espacios, la entrada de luz

55. Peter Buchanan: Punto 9 (salud y felicidad) el manifiesto “ten shades of green” (2005)

y aire, se da por supuesta, y la felicidad de los ocupantes debe formar parte de la declaración de intenciones del arquitecto, sin querer ir más allá.

El inicio de la década de 2020 está dominado por la pandemia del coronavirus, hecho observado con un cierto estupor entre la profesión, relegada a un papel secundario, de observador de los acontecimientos, e incapaz hasta el momento de capitalizar la situación sobrevenida en la creación de nuevos espacios. Partes del discurso global actual sobre la sostenibilidad puede enlazar con discursos de décadas anteriores. Las preocupaciones parecen girar en torno a los espacios saludables, pero aún es pronto para valorar cual será el discurso dominante en la década.

A continuación, se presenta un cuadro resumen, por décadas, de los diferentes relatos globales y el imaginario colectivo en torno a la ecología y la sostenibilidad, los discursos arquitectónicos (y los personajes asociados a cada tipo de discurso) que han intentado dar respuesta a estos relatos, y algunos proyectos paradigmáticos en cada una de las últimas cinco décadas.

El gráfico superior refleja la obra construida, en metros cuadrados, de Renzo Piano, en relación a su presencia en publicaciones (azul), frente a la obra construida de Glenn Murcutt y su presencia en publicaciones (en rojo). Se muestra como el centro Pompidou impactó en la fama de Renzo Piano como arquitecto a una temprana edad, aunque esta fama tardara unos años en traducirse en encargos. Su estudio creció, aumentando el número de sedes, pero manteniéndose, en su propia definición de lo sostenible *“en un tamaño pequeño, el del número de colaboradores de los que puedo recordar el nombre”*⁵⁶

Murcutt, por su parte, ha mantenido un ritmo de trabajo a pequeña escala, trabajando en solitario y eligiendo a su cliente. Alguien que, según él, *“debe ser capaz de esperar dos años”*.⁵⁷

Conclusiones

Las líneas de discurso trazadas en el trabajo muestran dos trayectorias paralelas y a la vez muy diferentes, complementarias, en escala de proyecto y contexto geopolítico. La actividad profesional global de Renzo Piano le ha forzado a convertirse en un cazador de oportunidades, un “todoterreno” del discurso arquitectónico, realizando, en el territorio de lo sostenible, un recorrido transversal, desde la búsqueda de una idea de sostenibilidad social y política de los años 70, a la priorización de la sostenibilidad con una connotación más poética y tecnológica del centro Tjibaou, en los años 90, hasta el discurso eco-sostenible más actual, de la academia de ciencias de California, ya en el S XXI.

Piano considera la sostenibilidad como un “desafío” que se ha incorporado a los temas que debe tratar la arquitectura, y no se muestra convencido de que la arquitectura como disciplina aún haya dado una respuesta válida, estando convencido de que va a ser el *“tema dominante del siglo XXI”*, como lo fue *“la tecnología en el siglo XIX, o la sociedad en el siglo XX”*. En

56. Entrevista ([enlace](#))

57. Entrevista ([enlace](#))

palabras suyas, debe aún desarrollarse una “*estética de la sostenibilidad*”, y “*la creatividad del siglo XXI se moverá cada vez más en la lógica de hacer cosas que realmente pertenezcan a la naturaleza*”.

La trayectoria de Glenn Murcutt, ajena, en sus palabras, a las corrientes arquitectónicas, ceñida al contexto de Australia, y a un abanico reducido de tipologías, ha mantenido una posición fija en torno a lo sostenible, sin haber utilizado el arquitecto esta palabra en numerosas ocasiones. Ha conseguido, desde un cierto grado de silencio en su discurso público, llegar a la imaginación del gran público como un arquitecto que trabaja en solitario, en la diversidad climática de un continente entero, asociando su trabajo a “Australia”.

Una de sus citas más célebres hace referencia, de hecho, a un dicho aborigen australiano, el que, en sus palabras, ha guiado toda su obra: “*debes pisar la tierra con ligereza*”.

Bibliografía genérica:

- ACOSTA, N. M., & RUAULT, P. (2012). Transformación de la torre de viviendas Bois-Le-Prêtre en París: Frédéric Druot, Anne Lacaton et Jean Philippe Vassal. *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción*, (38), 2
- ARAVENA, Alejandro, et al. Elemental. *ARQ (Santiago)*, 2012, no 81, p. 20-27.
- BAN, Shigeru. (2014). Shigeru Ban. In *Humanitarian Architecture* (pp. 19-30). Routledge.
- KUMA, K. (2015). Small Architecture: Natural Architecture. Architectural Association
- MAHDAVINEJAD, M., & HOSSEINI, S. A. (2019). Data mining and content analysis of the jury citations of the Pritzker Architecture prize (1977–2017). *Journal of Architecture and Urbanism*, 43(1), 71.
- McNeill, D. (2005). In search of the global architect: the case of Norman Foster (and Partners). *International journal of urban and regional research*, 29(3), 501-515.
- Olgyay, V. (2015). Design with climate: bioclimatic approach to architectural regionalism-new and expanded edition. Princeton University Press.
- JENCKS, C. (2012). The story of post-modernism: Five decades of the ironic, iconic and critical in architecture. John Wiley & Sons.
- DE GRAAF, R. (2017). Four walls and a roof: the complex nature of a simple profession. Harvard University Press.
- ISENBERG, B. (2012). *Conversations with Frank Gehry*. Knopf.

Bibliografía específica:

- BAWEJA, V. (2014). *Sustainability and the Architectural History Survey*. Enquiry the ARCC Journal, 11, 40-51.
- BUCHANAN, P. (2005). *Ten shades of green: architecture and the natural world*. New York: Architectural League of New York.
- DAL CO, F.(2016) *Centre Pompidou: Renzo Piano, Richard Rogers, and the Making of a Modern Monument*. Yale University Press.
- INAM, A. (2013). Designing urban transformation. Routledge.
- KIDD, C. V. (1992). *The evolution of sustainability*. Journal of Agricultural and Environmental Ethics, 5(1), 1-26.
- MONTANER, J. M., & MUXÍ, Z. (2011). Arquitectura y política: ensayos para mundos alternativos. Barcelona: Gustavo Gili.

RIDER, TRACI R. 2014. "Environmental Discourses and Rhetoric in the Conceptual Space of Architectural Education." *Enquiry* 11 (1): 1-7.

TERSIGNI, E. (2019). Carlo Piano e Renzo. Piano Atlantide. Viaggio alla ricerca della bellezza. *TECHNE-Journal of Technology for Architecture and Environment*, 339-340.

Videografía

GLENN MURCUTT. *Belonging* (2013)[Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=QYEbgU7xZHA>

GLENN MURCUTT. *Australian practices 1995* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/DeiQh80DMpU>

GLENN MURCUTT. *Public talk . Ljubljana 2012* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/RrZ-yCDgQl0>

GLENN MURCUTT. *Masterclass 2020* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/aQE4tyc0qjs>

RENZO PIANO *interview (2002)*. (2016, November 17). [Video]. Youtube. <https://youtube.com/watch?v=WC5azPs-Nkc&>

RENZO PIANO *Documental FR3: Renzo Piano: architect au long cours (1999)*. [Video]. Youtube. https://youtu.be/n944xeWh_YE8

RENZO PIANO *interview (2002)*. (2016, November 17). [Video]. Youtube. <https://youtube.com/watch?v=WC5azPs-Nkc&>

RENZO PIANO *interview (2005)*. [Video]. <https://charlierose.com/videos/17561>

RENZO PIANO *interview (2009)*. [Video]. <https://charlierose.com/videos/12757>

RENZO PIANO *interview (2015)*. (2016, noviembre 17). [Video]. Youtube. <https://youtube.com/watch?v=WC5azPs-Nkc&t=8s>

RENZO PIANO *interview (2017)*. [Video].

<https://charlierose.com/videos/30440>

REIA #18/2021
226 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Ana Sabugo Sierra

Universidad Politécnica de Madrid / sabugo91@gmail.com

El diseño ambiental a través del patrimonio intelectual. Las patentes de Walt Disney Imagineering / *Environmental design through intellectual heritage. Walt Disney Imagineering's patents*

Las nuevas connotaciones del término 'diseño ambiental' implican la implementación de dispositivos y ensamblajes tecnológicos que modifican un entorno arquitectónico para la alteración perceptual de sus usuarios. La utilización de estos sistemas en los parques temáticos Disneyland y su registro en el sistema público de patentes americano por la empresa Walt Disney Imagineering, desvela toda una genealogía de recursos para la modificación artificial de los ambientes urbanos y arquitectónicos.

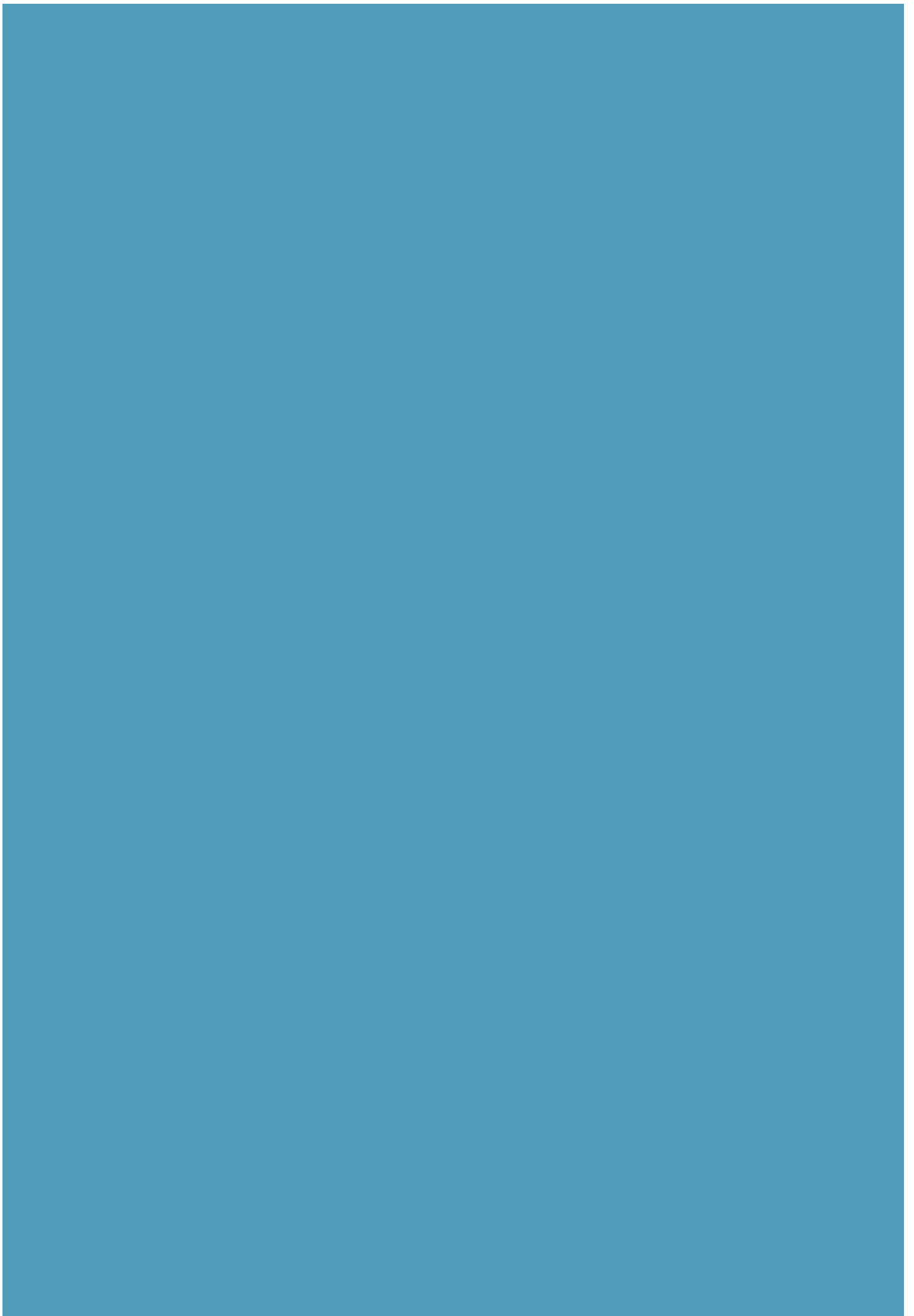
En este texto clasificaremos algunas de las patentes más relevantes para el diseño ambiental creadas por la compañía Disney en tres etapas principales. La evolución de la naturaleza de los sistemas tecnológicos patentados revelará también las tendencias en los dispositivos ambientales implementados en la ciudad, resaltando la importancia de las nuevas capas digitales superpuestas a la realidad física del espacio.

The new connotations of the term 'environmental design' involve the implementation of devices and technological assemblies that modify an architectural environment to alter the perception of its users. The use of these systems in Disneyland theme parks and their registration in the American public patent system by the company Walt Disney Imagineering, reveals a whole genealogy of resources for the artificial modification of urban and architectural environments.

In this text we will classify some of the most relevant patents for environmental design created by the Disney company in three main stages. The evolution of the nature of the patented technological systems will also reveal the trends in the environmental devices implemented in the city, highlighting the importance of the new digital layers superimposed on the physical reality of the space.

Diseño ambiental, patente, parque temático, inmersión, patrimonio intelectual, imagineering ///
Environmental design, patent, theme park, immersion, intellectual heritage, imagineering

Fecha de envío: 24/03/2021 | Fecha de aceptación: 06/05/2021



Introducción

La arquitectura del parque temático es una de las mejores manifestaciones de diseño ambiental contemporáneo. En estos espacios para el ocio de masas, los agentes planificadores tratan de construir una experiencia espacial global además de experiencias individuales en el interior de sus atracciones. Sin embargo, al igual que las ciudades contemporáneas, los parques temáticos no sólo se planifican o articulan atendiendo a sistemas de espacios públicos y privados, llenos y vacíos. De igual importancia es la cuestión de la producción de ambientes a través de la arquitectura que los configura. Mediante ensamblajes, mecanismos y trucos arquitectónicos, el arquitecto o agente planificador de estos espacios es capaz de producir determinados ambientes y experiencias inmersivas. Éstas provocan en sus visitantes un comportamiento específico y un determinado uso de los espacios.

La presencia de este agente planificador es, precisamente, lo que diferencia el término “parque de atracciones” de “parque temático”, utilizados a menudo de forma indistinta. Ambos son manifestaciones arquitectónicas y urbanas de espacios contemporáneos para el entretenimiento y la diversión. Sin embargo, frente a la mera agrupación de atracciones del primer modelo, el parque temático es un paisaje preconcebido para evocar ciertos lugares o épocas como una forma de arte en “cuatro dimensiones”¹.

“Un parque temático sin atracciones sigue siendo un parque temático [...] Un parque de atracciones sin atracciones es un aparcamiento con palomitas”².

Los espacios arquitectónicos para el ocio que pueden considerarse predecesores inmediatos del parque temático son las Exposiciones Universales,

-
1. Kathy Merlock Jackson y Mark I. West, eds., *Disneyland and culture: essays on the parks and their influence* (Jefferson, N.C. ; London: McFarland & Co, 2011). p.5.
 2. “A theme park without rides is still a theme park [...] An amusement park without rides is a parking lot with popcorn” en Chris Nichols y Charlene Nichols, *Walt Disney's Disneyland* (Taschen, 2018). op. cit. p.18.

que surgieron a finales del siglo XVIII como una manifestación del poder industrial y tecnológico. Se trata de grandes agrupaciones planificadas previamente por un agente que determina el contenido a través de una traza urbanística concreta y en torno a un tema preestablecido. Conocidas en todo el mundo como ‘*World Fairs*’³, determinan la ubicación específica de las piezas arquitectónicas que la componen, dejando el diseño arquitectónico completo de cada una de dichas piezas a cada país o empresa participante.

Pronto las exposiciones alcanzaron la escala de ciudad y fueron presentadas como ciudades futuras, utopías contrapuestas a las cada vez más decadentes ciudades industriales. La exposición de Chicago 1893 fue la que impulsaría el movimiento *City Beautiful*, que anticipa la ciudad monumental, simétrica y neo-barroca que se desarrollaría en América posteriormente. Ostentación, magnificencia, axialidad, equilibrio visual y abundante ajardinamiento, son características de, al menos, una parte de toda ciudad americana que se contagiaba de estas ideas.

Para la consecución de una inmersión global, el famoso animador Walt Disney, creador de la cadena de parques temáticos Disneyland, desplegó todo tipo de medios para crear un equipo multidisciplinar que cubriera todos los campos necesarios para su consecución. La nueva figura profesional que se encargaría del diseño y producción del ambicioso Disneyland sería bautizada como *Imagineer*. El *imagineer* es un verdadero diseñador ambiental contemporáneo, pues son los responsables de la planificación de la imagen urbana, la implementación de una narrativa en el espacio, o el control técnico de la calidad del aire y de su percepción sensorial. Walt Disney describió el concepto como “la combinación de la imaginación creativa y el conocimiento técnico”.

A pesar de ser un vocablo que etimológicamente sería una combinación entre las palabras anglosajonas ‘*Imagination*’ e ‘*Engineering*’, según el autor del libro *The Imagineering Process*, Louis Prospero, esto significa mucho más. Cree que la definición que dio Walt Disney afirma de forma mucho más exacta, que la ingeniería a la que alude el término es ese conocimiento técnico que va mucho más allá de la simple definición mecánica de algunas partes del parque⁴. El conocimiento técnico complementa a la imaginación creativa desde muchas otras disciplinas que completan un proceso de diseño ambiental para una experiencia global.

Como parte de la cultura americana en la que se produce un registro incesante del patrimonio intelectual en muchos campos disciplinares, Walt Disney Imagineering se suma a esta práctica para registrar todos los dispositivos tecnológicos empleados en sus parques temáticos. Al haber

3. A pesar de la traducción al español del término ‘world fairs’ como ‘Exposiciones Universales’, la relación genealógica de estos conjuntos arquitectónicos con las ferias tradicionales y los parques de atracciones se entiende mejor en lengua inglesa. Las ferias de pequeña escala, denominadas en inglés ‘fairs’ pueden entenderse como un pariente cercano de las ‘world fairs’, que aumentan en tamaño y trascendencia, pero contienen una configuración similar.

4. Louis J. Prospero, Bob McClain, y Theme Park Press, *The Imagineering Process: Using the Disney Theme Park Design Process to Bring Your Creative Ideas to Life*, 2018. (Libro digital) p. 319.

iniciado una nueva forma de entender la industria del entretenimiento temático, desde los inicios de Disneyland, Walt Disney y los propios *imagineers* comienzan a registrar su actividad para asegurar la propiedad de sus inventos ante la creciente competencia que surge en los años posteriores. El departamento perteneciente a la compañía, denominado *WDI Research and Development*, realiza estos registros tras completar cada una de sus actividades de desarrollo de sistemas tecnológicos (fig.1). En mayo del año 2016, la compañía Walt Disney Imagineering poseía 195 patentes concedidas por la agencia americana, y ocupaba el puesto número 176 en una lista del total de patentes obtenidas por una empresa ⁵.

Así pues, resulta posible el rastreo de todas las tecnologías, ensamblajes y mecanismos de producción ambiental a lo largo de los más de 65 años de historia de la compañía. Las patentes muestran el conocimiento técnico que la empresa ha ido desarrollando con cada nueva área, atracción o, simplemente, con ideas que no se materializan, pero cuyo potencial prevé nuevas formas de afrontar expansiones de los parques temáticos. Entre estas patentes se encuentran todo tipo de sofisticados dispositivos que manipulan la percepción de los usuarios para producir ambientes inmersivos. A través de modificaciones del medio físico, el usuario percibe su entorno de forma alterada en función de los fines narrativos del diseñador ambiental.

La posibilidad de consulta de las patentes en fase de solicitud y de aprobación en la Oficina Estadounidense de Patentes -*US Patent Office*- permiten a la competencia de cualquier compañía la previsión de futuras actividades de otros desarrolladores. Por consiguiente, se tratan también de herramientas para el fomento del desarrollo constante de instrumentos de diseño ambiental. A continuación, expondremos tres categorías de avances tecnológicos de WDI en función de su momento de creación con el objetivo de reflejar los paradigmas que han regido el desarrollo de los parques temáticos según su periodo histórico.

Inicios: identidad y ‘ride-systems’

En el año 1928, Walt Disney pierde los derechos de su dibujo animado *Oswald, the lucky rabbit* en favor de la distribuidora Universal Studios (y que posteriormente recuperaría en el año 2006 en un acuerdo con NBCUniversal ⁶). Aunque este fuera el suceso que llevaría al animador a la creación del célebre Mickey Mouse, Disney comprende la importancia del registro de toda propiedad intelectual en cualquiera de los ámbitos de su carrera profesional.

En lo referente al patrimonio industrial de su compañía, con la creación de los personajes de animación Mickey y Minnie Mouse, ya en el año 1931

-
5. Brady MacDonald, «Disney Patents Offer the Best Glimpse at the Blue Sky Ideas the Creative Minds at Walt Disney Imagineering and Disney Research Are Dreaming up for the Company’s Theme Parks.», Blooloop Technology, 2016, Digital edition, <https://blooloop.com/technology/in-depth/disney-patents-future-theme-park-attractions/>.
 6. The Walt Disney Company, «Walt Disney’s 1927 Animated Star Oswald The Lucky Rabbit Returns to Disney», <https://thewaltdisneycompany.com/> (blog), 2006 <https://thewaltdisneycompany.com/walt-disneys-1927-animated-star-oswald-the-lucky-rabbit-returns-to-disney/>.


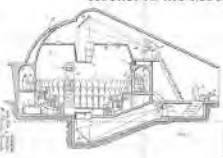

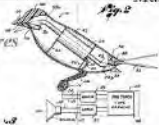
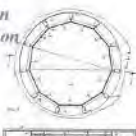
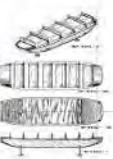
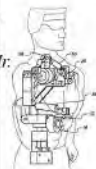
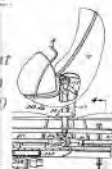




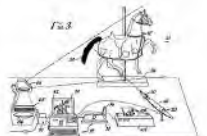


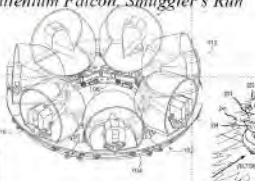

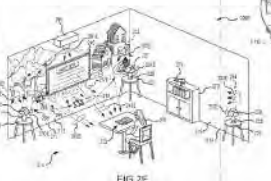
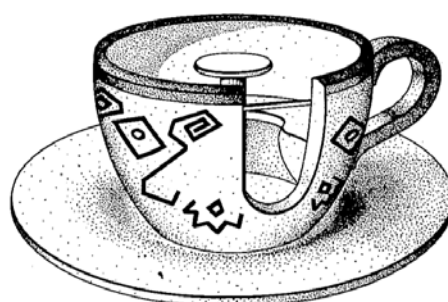
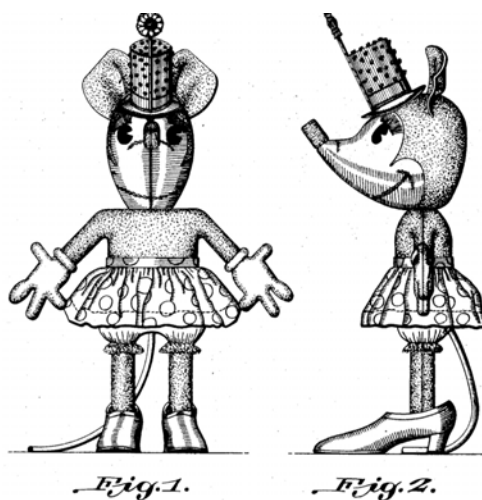
Realidad virtual y aumentada	Video-mapping	Audio animatrónicos	Ride-systems	Identidad y cine	
			<p>Passenger carrying amusement device US180585 Mad Tea Party</p> 	<p>Rocket ship amusement apparatus US2861806.A Rocket to the Moon</p> 	1950
			<p>Bobsled amusement ride US3167024 Matterhorn</p> 		1955
		<p>Animated talking figures US3131497 Enchanted Tiki Room</p> 		<p>Panoramic motion picture presentation arrangement US2942516.A Películas</p> 	1960
			<p>Passenger-carrying amusement boat USD204282 It's a Small World</p> 		1965
		<p>Robotic Human Torso US3394766.A Great Moments with Mr. Lincoln</p> 		<p>Amusement ride system US3554130 Haunted Mansion</p> 	1970
		<p>Figure with back projected image using fiber optics US4978216.A Haunted Mansion</p> 			1975
		<p>Scent-Emitting Systems US4603030.A Soarin' Around the World</p> 			1980
					1985
					1990
			<p>Apparatus for projection upon a 3D object US5325473.A</p> 		1995
					2000
		<p>Gaze Tracking and Recognition with Image Location US9424467</p> 			2005
					2010
		<p>Systems and methods for augmenting an appearance of a hilt to simulate a bladed weapon US20170206709.A1</p> 			2015
			<p>Motionbase on a turn table/ segmented turn table US10427059.B1 Millennium Falcon, Smuggler's Run</p> 		2020
		<p>Sensing and managing vehicle behavior based on occupant awareness US9424467</p> 		<p>Park attraction with collaborative passenger control of holonomic vehicles US2019/0302776.A1 Ratatouille</p> 	2025
					2030

Fig. 01. Selección de dibujos registrados en la Oficina de Patentes de los Estados Unidos por la empresa Walt Disney Imagineering según fecha y categoría. Fuente propia (2021)

Fig. 02. Walter E. Disney. Dibujo registrado en la Oficina de Patentes de los Estados Unidos para la patente denominada 'Design for a toy figure' (US Patent Office USD84233S), 1931.

Fig. 03. Walter E. Disney. Dibujo registrado en la Oficina de Patentes de los Estados Unidos para la patente denominada 'Passenger carrying amusement device' (US Patent Office US180585), 1957.



se conoce una patente creada por el mismo Walt Disney para un juguete con la apariencia de uno de sus conocidos caracteres ⁷ (fig. 2). En dicha patente, Disney reclama en el texto descriptivo del juguete la apropiación de “diseño ornamental tal y como aparece”. De esta forma, el diseño de un personaje que tan solo contemplaría poseer derechos de autor en una categoría diferente de propiedad intelectual a una patente pasa a ser registrado en esta categoría industrial.

En los años siguientes, previos al surgimiento de la idea de Disneyland, se desarrollan otros muchos diseños que son registrados como nuevas tecnologías para la industria de la animación cinematográfica. Cuando se comienza a planificar Disneyland, sin embargo, se patentan muchos de los vehículos de las atracciones que se inaugurarían en los años 50. Los vehículos de las atracciones son los dispositivos tecnológicos más patentados de los parques temáticos, pero es en los primeros años del parque temático cuando destaca la introducción de una identidad clara en el diseño de estos medios de desplazamiento. En la conocida como *Alice's Mad Tea Party*, una atracción donde varias tazas de té sobredimensionadas giran alrededor de sí mismas y en varias órbitas de círculos, Walt Disney patenta el propio diseño del vehículo además de su disposición ⁸ (fig. 3). La atracción distorsiona la percepción del entorno a través de la visión

7. Walter E. Disney, Design for a toy figure, US Patent Office USD84233S (Hollywood, issued 1931), <https://patents.google.com/patent/USD84233S/en>.

8. Walter E. Disney, Passenger carrying amusement device, US Patent Office US180585 (Los Angeles, issued 1957).

Filed July 17, 1956

Nov. 25, 1958

ROCKET SHIP AMUSEMENT APPARATUS

W. E. DISNEY

2,861,806

2 Sheets-Sheet 1

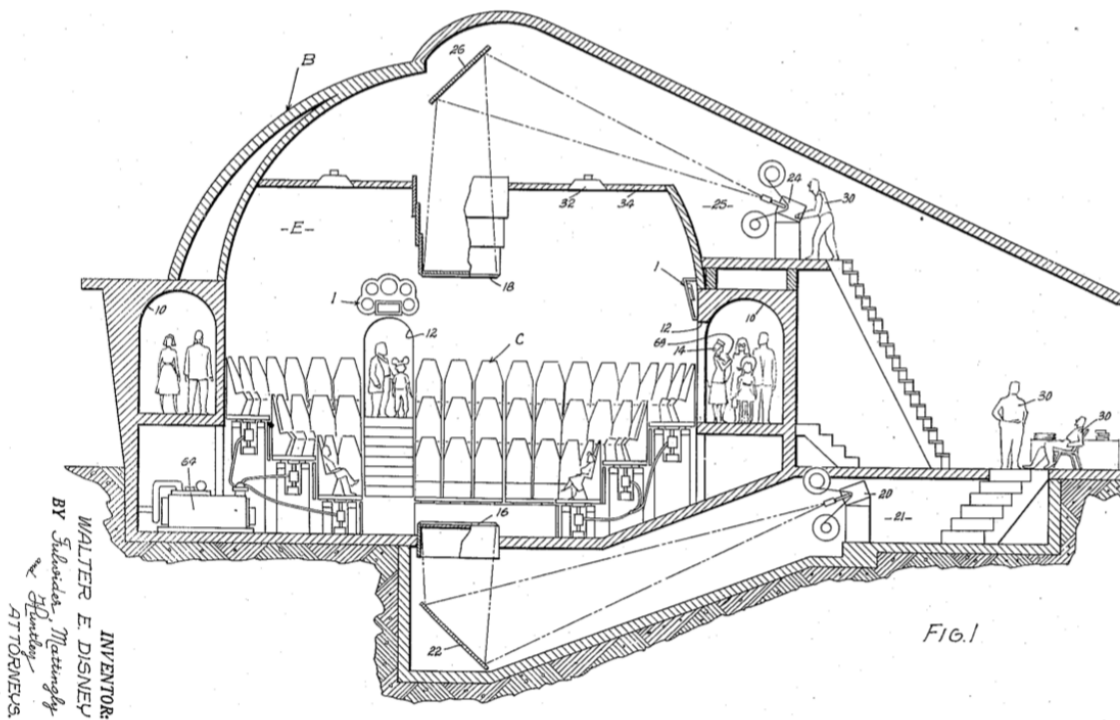


Fig. 04. Walter E. Disney. Dibujo registrado en la Oficina de Patentes de los Estados Unidos para la patente denominada 'Rocket ship amusement apparatus' (US Patent Office US2861806A), 1958.

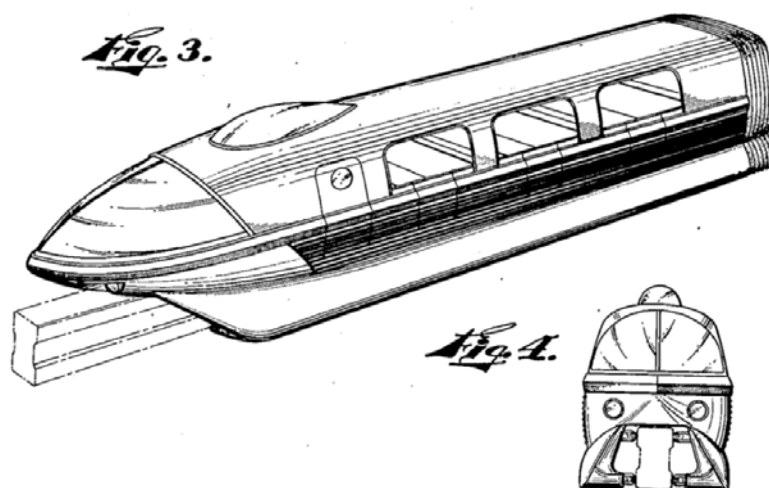
en movimiento, evitando una apreciación repetitiva debido al constante cambio de posición producido por los tres movimientos giratorios.

Para el área temática de *Tomorrowland*, donde desde su concepto se proclamaba la necesidad de mirar hacia el futuro y se ensalzaba el desarrollo tecnológico, el número de patentes se hace también muy evidente. En la inauguración de Disneyland en el verano de 1955, una de las atracciones desarrolladas en un espacio arquitectónico interior fue la conocida como *Rocket to the Moon* o 'Cohete a la luna'⁹. De forma similar a su homónimo en Luna Park en Coney Island¹⁰, los espectadores se sentaban alrededor de un pequeño teatro con pantallas en techo y suelo que mostraban proyecciones de algunos de lugares por los que pasaría el vehículo en su viaje espacial a la luna. La inmersividad aumentaba con movimientos de los asientos, que ascendían y descendían para acompañar las visualizaciones de las pantallas e incluso, en un momento del espectáculo, los efectos especiales simulaban un momento de "gravedad cero". La patente revela los pistones ocultos bajo los asientos (fig. 4), y el juego de proyecciones desarrollado en sección como herramienta fundamental del espectáculo. Catorce años antes de la llegada real del hombre a la luna, esta experiencia era considerada el "Mañana" de América y Disneyland. Sus visitantes podían experimentar un entorno inmersivo que les hiciera partícipes de ese sueño. Tras haberse completado el viaje lunar en el año 1969, la atracción quedó obsoleta y desapareció para dejar espacio físico a nuevas experiencias y tecnologías.

9. Walter E. Disney, Rocket ship amusement apparatus, US Patent Office US2861806A (Burbank, filed 1956, y issued 1958), <https://patents.google.com/patent/US2861806A/en?q=Walt&inventor=E+Disney&oq=Walt+E+Disney>.

10. Rem Koolhaas, *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*, New ed (New York: Monacelli Press, 1978). p.39.

Fig. 05. Robert H. Gurr. Dibujo registrado en la Oficina de Patentes de los Estados Unidos para la patente denominada 'Monorail Train' (US Patent Office US188475), 1960.



En el año 1959, se incorporan multitud de atracciones que fueron convenientemente patentadas y descritas. Entre ellas destaca la montaña rusa *Matterhorn Bobsleds*, una construcción cerrada con el aspecto de la gran cumbre suiza¹¹ homónima que alberga dos railes por los que circulan dos vehículos simultáneamente, que entran y salen de la construcción. El interior está repleto de luminarias y sonidos que intensifican la experiencia inmersiva, y en el exterior se potencia la sensación de velocidad con las múltiples curvas que adopta el recorrido. El énfasis por acentuar la atmósfera interior culmina en una reforma en el año 1978 donde se incorporan robots animatrónicos y más decorados que vistieran la antes estructura vista que sustenta la montaña.

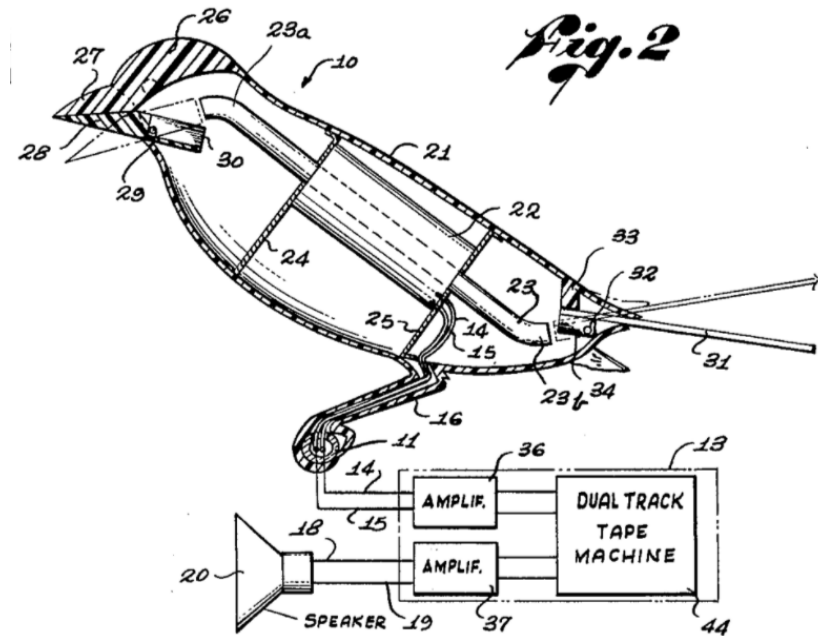
Mientras muchas atracciones eran construidas para hacer al usuario vivir nuevas experiencias, el Monorraíl que se incorporó en el año 1959 para el transporte de sus visitantes, se construyó para hacer historia¹². A pesar de no haber inventado el sistema de monorraíl en sí mismo, Walt Disney se interesó por este sistema que ya existía en Europa y se había presentado en ferias internacionales en América. La labor del *imagineer* Bob Gurr fue el diseño exterior y su adaptación al sistema mecánico que lo rige (fig. 5). En muy pocos años, se incrementó el número de trenes y se expandió el recorrido, al que se añadirían estaciones en el hotel Disneyland que se construyó posteriormente y, más tarde, en el conocido como *Downtown Disney*, un pequeño centro peatonal de restaurantes y tiendas que conforma un espacio público gratuito para el visitante. La inauguración del primer monorraíl de América atrajo a importantes figuras como el entonces vicepresidente Richard Nixon, cuya familia cortó el lazo para realizar el primer viaje¹³.

11. Karl W. Bacon y Edgar O. Morgan, Bobsled amusement ride, US Patent Office US3167024 (Burbank, issued 1965).

12. Robert H. Gurr, Monorail Train, US Patent Office US188475 (North Hollywood, California, issued 1960).

13. Nixon Library, «Attention Mouseketeers!», Noticias Nixon Library (blog), 2020, <https://www.nixonlibrary.gov/news/>.

Fig. 06. Wathel L. Rogers. Dibujo registrado en la Oficina de Patentes de los Estados Unidos para la patente denominada 'Animated talking figures' (US Patent Office US3131497), 1964.



En toda una serie de espacios comerciales construidos posteriormente basados en el diseño ambiental implementado en Disneyland, como The Grove o Americana, ambos situados en el condado de los Ángeles, la utilización de sistemas de transporte que añaden una nueva visión del entorno construido para los usuarios ha sido de gran importancia. La comparación entre la atmósfera cálida del interior de Disneyland y estas reproducciones en forma de centros comerciales, asemejable al resto de espacios que conforman esta ecología fantástica atomizada en reductos de toda la ciudad, contrasta frente a la soledad producida por el individualismo del posterior viaje en automóvil.

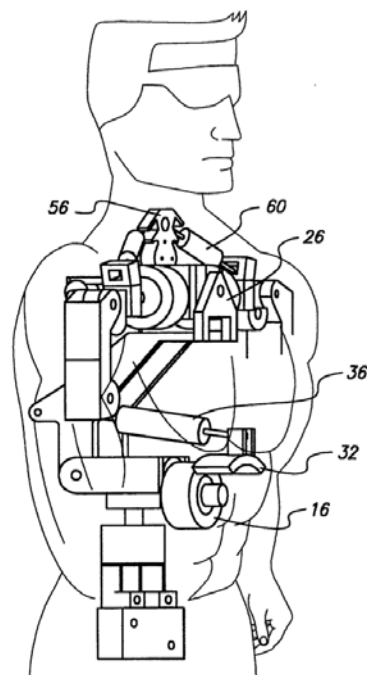
Los animatrónicos como potenciadores de experiencias

A partir de los años 60, el mayor presupuesto invertido en Disneyland tras haberse cerciorado del éxito sus inversores y la propia compañía Disney revierte en varias inversiones en atracciones y entornos temáticos. El dibujo del imagineer Marc Davis que dio origen a la atracción *Enchanted Tiki Room* inspiró a los imagineers a investigar una nueva rama de la ingeniería que incorporar a la arquitectura interior del parque: los robots animatrónicos. Ante la incapacidad de crear una sala con ambientación *tiki* o polinesia con loros vivos como reflejaba el dibujo de Davis, comenzó a investigarse la tecnología de las figuras animatrónicas que pudieran sustituirlas y simular elementos vivos. De ello resultarían unas figuras (fig. 6) que se programan y mueven mecánicamente al ritmo de la melodía que se reproduce en el interior de la atracción¹⁴. Sin saberlo en aquel momento, estaban inventando una nueva forma de entretenimiento en interiores inmersivos que se seguiría implementando hasta nuestros días.

Con el potencial de los robots animatrónicos y el deseo de seguir expandiendo Disneyland, Walt Disney se embarca en el proyecto de proveer

14. Wathel L. Rogers, *Animated talking figures*, US Patent Office US3131497 (San Fernando, California, filed 1960, y issued 1964).

Fig. 07. Bruce S. Johnson y Robert H. Gurr. Dibujo registrado en la Oficina de Patentes de los Estados Unidos para la patente denominada 'Robotic Human Torso' (US Patent Office US5394766A), 1995.



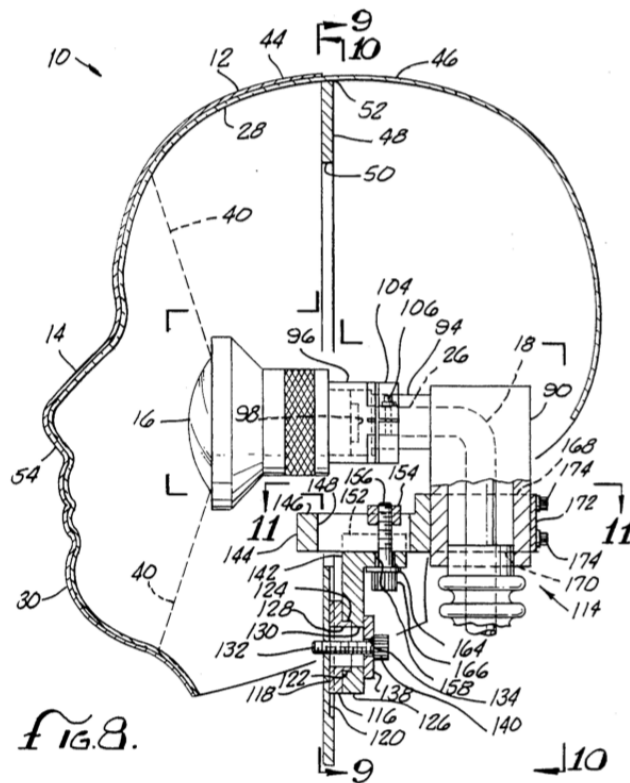
a distintas empresas sus tecnologías y su plantilla de imagineers del entonces WED Enterprises para desarrollar el interior de sus pabellones expositivos para la Feria Mundial de Nueva York de 1964. El beneficio para Disneyland de esta acción es doble: los imagineers trabajarían con financiación externa en nuevos inventos, cuya propiedad intelectual pertenecería a la compañía Disney y, posteriormente, estos pabellones se convertirían en atracciones que satisfacerían ese afán de expansión del parque¹⁵. Cabe destacar la importancia de los robots animatrónicos para el pabellón de Pepsi y posterior dark ride del área de *Fantasyland*, *It's a Small World*, que como los pájaros robots de *The Enchanted Tiki Room*, se mueven al son de la música y son esenciales para entender el mensaje narrativo del espacio arquitectónico que lo envuelve.

Además de *It's a Small World* en el pabellón para Pepsi, en la Feria Mundial de Nueva York se desarrollarían tres atracciones más por WED Enterprises: *Wonder Rotunda's Magic Skyway* para la empresa Ford (que se trasladó a Disneyland como la atracción *Primeral World Diorama*); el *General Electric's Progressland* (que en el parque temático adoptó el nombre de *Carousel of Progress*) y el llamado *Great Moments with Mr. Lincoln*, perteneciente al Pabellón de Illinois, que en Disneyland se instalaría en la atracción *Opera House*. Y este último, sin duda, es la culminación del saber de WED Enterprises en creación de animatrónicos. El robot a escala humana real es una reproducción de gran fidelidad del aspecto del presidente Abraham Lincoln. Tras un revestimiento que imita su piel y sus ropajes, se esconde toda una tecnología que fomenta movimientos similares a los gestos humanos. Fue también el *imagineer* Bob Gurr quien lideró la construcción de este robot, y su patente del torso¹⁶ (fig. 7)

15. Leslie Iwerks, «The Imagineering Story», The happiest place on Earth (DisneyPlus.com, 2019).

16. Bruce S. Johnson y Robert H. Gurr, *Robotic Human Torso*, US Patent Office US5394766A (Tujunga, California, filed 1993, y issued 1995).

Fig. 08. Gordo Liljergren y Eugene Foster. Dibujo registrado en la Oficina de Patentes de los Estados Unidos para la patente denominada 'Figure with back projected image using fiber optics' (US Patent Office US4978216A), 1990.



refleja la importancia del sistema mecánico como detonante para la creación del espectáculo a través de los movimientos del robot. Los robots animatrónicos con aspecto humano serían los protagonistas de multitud de atracciones que aún estaban por llegar, como *The Haunted Mansion*, *Pirates of the Caribbean*, *The Hall of Presidents*, etc. En una variante posterior, de hecho, los robots animatrónicos pasaron a una tecnología que les permitía ser autónomos tras su programación, por lo que también fueron conocidos comúnmente como robots ‘automatrónicos’.

En estos años de desarrollo constante de nuevas tecnologías, se continua también con la tendencia de desarrollo continuo de vehículos que mejoraran la experiencia inmersiva en las atracciones. Se implementan en ellos ensamblajes que complementarían el espacio arquitectónico que los envuelve para la consecución de la atmósfera deseada. El denominado *Amusement boat*¹⁷, creado para las atracciones con recorridos en barca, como *It's a Small World* o *Pirates of the Caribbean* se patentó como un vehículo acuático movido a través de un rail que conduce su movimiento y su velocidad, que se empareja con el propio espectáculo para lograr efectos sorpresa, cambios de movimiento cuando el *show* lo requiere y un flujo adecuado de espectadores. La tecnología del conocido como *Omni-mover*¹⁸ es aún más avanzada, pues añade la rotación del vehículo sobre sí mismo y la integración de sonido con el fin de favorecer la inmersión del

17. Edgar Alan Morgan, Passenger-carrying amusement boat, US Patent Office USD204282 (California, issued 1966), <https://patents.google.com/patent/USD204282>.

18. Roger E. Broggie, Amusement ride system, US Patent Office US3554130 (La Crescenta, California, filed 1968, y issued 1971).

visitante en la atracción. Su presencia es esencial para hacer a *The Haunted Mansion* posiblemente la *dark ride* más inmersiva y tecnológicamente más avanzada de su época.

Modificación instantánea del paisaje: el *video-mapping*, la realidad virtual y la realidad aumentada

La tercera etapa de nuestra clasificación habla sobre la construcción de atmósferas y espacios inmersivos en las atracciones a través de la combinación de capas físicas y digitales. Como explica el artículo “El paisaje artificial del entorno aumentado. Análisis estructural y casuística del medio sensorial” de Eduardo Roig y Nieves Mestre, los paisajes artificiales que se crean a través de la realidad aumentada obedecen a la interacción entre “campos y sensores”¹⁹. El entorno aumentado caracteriza el entorno físico con una nueva capa digital que se geolocaliza para garantizar su correspondencia y así superponerse hasta formar un todo híbrido. Así pues, tomando en consideración su punto de partida, explicaremos cómo puede explicarse toda la siguiente generación de atracciones desarrolladas por *Walt Disney Imagineering* desde esta premisa.

Aunque la realidad aumentada implica la participación sensorial del espectador en un sentido amplio, ya que suelen suceder interacciones causa-efecto con las acciones de éste, existen atracciones en Disneyland que son precursoras de estas tecnologías. El *video-mapping*, que consiste en la proyección de una capa digital sobre una superficie física no plana para modificarla a través de un vídeo, tiene uno de sus orígenes en Disneyland. Las conocidas como *Talking Heads* o *Singing Busts*, son tres esculturas de *The Haunted Mansion* en las que se proyecta un rostro que cambia de expresión y que entona la melodía de la atracción. La patente para otra de las escenas de esta casa encantada muestra una avanzada tecnología de *mapping* en corta distancia (fig. 8). En dicha escena, una bola de cristal con el rostro de una mujer recita unos versos, con gestos faciales proyectados sobre una superficie que simula un rostro humano²⁰. Las técnicas que se han utilizado para simular este efecto se han ido mejorando y modificando, creando cada vez más efectos, como el movimiento constante de la bola de cristal durante el paso del espectador. La tecnología de *video-mapping* sigue utilizándose incluso en ambientes exteriores, implementándose en espectáculos nocturnos que cambian la apariencia de elementos reconocibles de los parques temáticos, como el castillo que preside el centro de todos los ‘*Magic Kingdoms*’²¹.

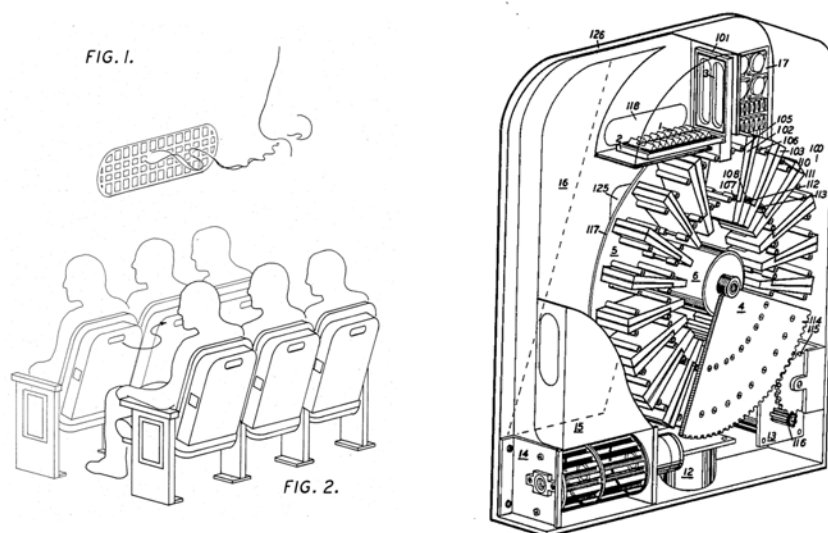
El *video-mapping* se está convirtiendo en una herramienta fundamental para el diseño ambiental contemporáneo que se integran en las ciudades con fines relacionados con la difusión. Las proyecciones en fachadas de edificios históricos mostrando la serie de cambios históricos que ha

19. Eduardo Roig y Nieves Mestre, «El paisaje artificial del entorno aumentado. Análisis estructural y casuística del medio sensorial», Dearq, 2018. p. 78.

20. Gordon E. Liljergren y Eugene L. Foster, Figure with back projected image using fiber optics, US Patent Office US4978216A (California, issued 1990), <https://patents.google.com/patent/US4978216A/en>.

21. Todos las localizaciones de parques temáticos Disney poseen un parque realizado a imagen y semejanza del primer Disneyland y del Magic Kingdom de Walt Disney World en Florida, cuya temática es similar en la distribución de áreas y atracciones.

Fig. 09. Robert E. McCarthy. Dibujos registrados en la Oficina de Patentes de los Estados Unidos para la patente denominada 'Scent-Emitting Systems' (US Patent Office US4603030A), 1986.



experimentado la arquitectura dentro del espacio urbano al que pertenecen es cada vez más popular. Por tanto, un instrumento creado como una mínima intervención para crear un ambiente que se conformaba con la superposición de otros efectos, se torna una forma de divulgación popular en todo el mundo.

Con el tiempo, las proyecciones fueron combinadas con vehículos que completaran la experiencia a través de la activación sensitiva del visitante más allá de su vista y su oído. Así, las atracciones pasarían poco a poco de realidad virtual a realidad aumentada. En la atracción *Soarin' Around the World* construida en EPCOT, se introdujo una tecnología de emisores olfativos²² -comúnmente denominada 'Smellitizers'- desarrollada ya en 1986 (fig. 9). La experiencia audiovisual de una gran pantalla y un vehículo que simula un vuelo por el mundo se complementa con olores que estimulan los sentidos del espectador y amplían la inmersión en las culturas que recorría la atracción.

El registro de patentes en los siguientes años hasta la actualidad revela una apuesta clara por este tipo de tecnologías de realidad aumentada, y es una tendencia el desarrollo de sistemas de atracciones que interactúen con el visitante. Están cada vez más enfocadas a responder a estímulos provocados por sus usuarios. Destacan patentes que muestran cómo el usuario interactúa con una espada láser no física, cuyo haz de luz se proyecta siguiendo sus movimientos²³. El desarrollo de vehículos que facilitarían la inmersión se sofisticó hasta el punto de conseguir retirar los raíles de movimiento, y programarlos sobre una gran superficie que

22. Robert E. McCarthy, Scent-Emitting Systems, US Patent Office US4603030A (California, filed 1984, y issued 1986), <https://patents.google.com/patent/US4603030A/en>.

23. Michael P. Goslin, Matthew Ryan, y Joseph Logan Olson, Systems and methods for augmenting an appearance of a hilt to simulate a bladed weapon, US Patent Office US20170206709A1 (Burbank, issued 2017).

permitiera mayor libertad de movimiento que responda a la voluntad del pasajero ²⁴.

Se han patentado incluso tecnologías responsivas en el propio espacio de una habitación, con actividades cotidianas como la lectura o el ejercicio físico. Son nuevas realidades superpuestas a la física que anticipan nuevas formas de habitar los hoteles o los espacios comerciales, además de las propias atracciones. La evolución de la naturaleza de los sistemas tecnológicos patentados revelará también las tendencias en los dispositivos ambientales implementados en la ciudad, resaltando la importancia de las nuevas capas digitales superpuestas a la realidad física del espacio.

Conclusiones

A pesar de la aparente sencillez que transmite la empresa Walt Disney Imagineering del proceso de proyección de todas las áreas y atracciones que componen los parques temáticos Disney, existe una gran parte relativa al trabajo administrativo, organizativo, legal y al registro de la propiedad intelectual.

A través de la trayectoria de patentes, puede leerse también la trayectoria de cómo influye la tecnología en el espacio arquitectónico y urbano. Las primeras patentes de la compañía Disney se empleaban en el mundo del cine, de lo que eran pioneros y expertos. En su inclusión en los parques temáticos, sin embargo, se evoluciona desde la creación de una envolvente tecnológica, donde es el espacio o el vehículo la tecnología patentada, hacia el registro cada vez más recurrente de pequeñas tecnologías que modifican el espacio.

La tridimensionalización de los efectos del cine supone todo un proceso de artificialización de la naturaleza: incluso elementos que parecen naturales son creados por el hombre para contribuir al conjunto que conforma cada uno de los escenarios o paisajes que habitarán los visitantes. La construcción de este paisaje artificial implica una modificación intencionada de la percepción sensorial del usuario. Estas tecnologías, como los aparatos olfativos denominados '*Smellitizers*', demuestran que no es necesario un gran despliegue tecnológico para modificar completamente el ambiente. El diseño ambiental contemporáneo pasa por la superposición de capas de información sobre un espacio arquitectónico que actúa como base. Con elementos como proyecciones, sonidos u olores, es posible transformar por completo la percepción de un lugar.

El registro del trabajo en el sistema público de patentes, además, fomenta la competencia y la constante mejora de los sistemas tecnológicos implementados en los espacios arquitectónicos de estos espacios para el ocio. La posibilidad de conocer el trabajo de los competidores o, al menos, indagar en qué posibles atracciones pueden surgir a través de las patentes registradas, conduce a incesante carrera por la obtención de los mejores sistemas y espacios envolventes e inmersivos.

24. Michael Ilardi, Park attraction with collaborative passenger control of holonomic vehicles, US Patent Office US2019/0302776 A1 (Burbank, issued 2019).

BIBLIOGRAFÍA

- Bacon, Karl W., y Edgar O. Morgan. Bobsled amusement ride. US Patent Office US3167024. Burbank, issued 1965.
- Broggie, Roger E. Amusement ride system. US Patent Office US3554130. La Crescenta, California, filed 1968, y issued 1971.
- Disney, Walter E. Design for a toy figure. US Patent Office USD84233S. Hollywood, issued 1931. <https://patents.google.com/patent/USD84233S/en>.
- . Passenger carrying amusement device. US Patent Office US180585. Los Angeles, issued 1957.
- . Rocket ship amusement apparatus. US Patent Office US2861806A. Burbank, filed 1956, y issued 1958. <https://patents.google.com/patent/US2861806A/en?q=Walt&inventor=E+Disney&oq=Walt+E+Disney>.
- Goslin, Michael P., Matthew Ryan, y Joseph Logan Olson. Systems and methods for augmenting an appearance of a hilt to simulate a bladed weapon. US Patent Office US20170206709A1. Burbank, issued 2017.
- Gurr, Robert H. Monorail Train. US Patent Office US188475. North Hollywood, California, issued 1960.
- Hardi, Michael. Park attraction with collaborative passenger control of holonomic vehicles. US Patent Office US2019/0302776 A1. Burbank, issued 2019.
- Iwerks, Leslie. «The Imagineering Story». *The happiest place on Earth*. DisneyPlus.com, 2019.
- Jackson, Kathy Merlock, y Mark I. West, eds. *Disneyland and culture: essays on the parks and their influence*. Jefferson, N.C. ; London: McFarland & Co, 2011.
- Johnson, Bruce S., y Robert H. Gurr. Robotic Human Torso. US Patent Office US5394766A. Tujunga, California, filed 1993, y issued 1995.
- Koolhaas, Rem. *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*. New ed. New York: Monacelli Press, 1978.
- Liljergren, Gordon E., y Eugene L. Foster. Figure with back projected image using fiber optics. US Patent Office US4978216A. California, issued 1990. <https://patents.google.com/patent/US4978216A/en>.
- MacDonald, Brady. «Disney Patents Offer the Best Glimpse at the Blue Sky Ideas the Creative Minds at Walt Disney Imagineering and Disney Research Are Dreaming up for the Company's Theme Parks.» *Blooloop Technology*. 2016, Digital edición. <https://blooloop.com/technology/in-depth/disney-patents-future-theme-park-attractions/>.
- McCarthy, Robert E. Scent-Emitting Systems. US Patent Office US4603030A. California, filed 1984, y issued 1986. <https://patents.google.com/patent/US4603030A/en>.
- Morgan, Edgar Alan. Passenger-carrying amusement boat. US Patent Office USD204282. California, issued 1966. <https://patents.google.com/patent/USD204282>.
- Nixon Library. «Attention Mouseketeers!» *Noticias Nixon Library* (blog), 2020. <https://www.nixonlibrary.gov/news/>.
- Prosperi, Louis J., Bob McClain, y Theme Park Press. *The Imagineering Process: Using the Disney Theme Park Design Process to Bring Your Creative Ideas to Life*, 2018.
- Rogers, Wathel L. Animated talking figures. US Patent Office US3131497. San Fernando, California, filed 1960, y issued 1964.
- Roig, Eduardo, y Nieves Mestre. «El paisaje artificial del entorno aumentado. Análisis estructural y casuística del medio sensorial». *Dearq*, 2018.
- The Walt Disney Company. «Walt Disney's 1927 Animated Star Oswald The Lucky Rabbit Returns To Disney». <https://thewaltdisneycompany.com/> (blog), 2006. <https://thewaltdisneycompany.com/walt-disneys-1927-animated-star-oswald-the-lucky-rabbit-returns-to-disney/>.

REIA #18/2021
226 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Rafael Serrano Sáseta

Universidad de Sevilla / rsaseta@us.es

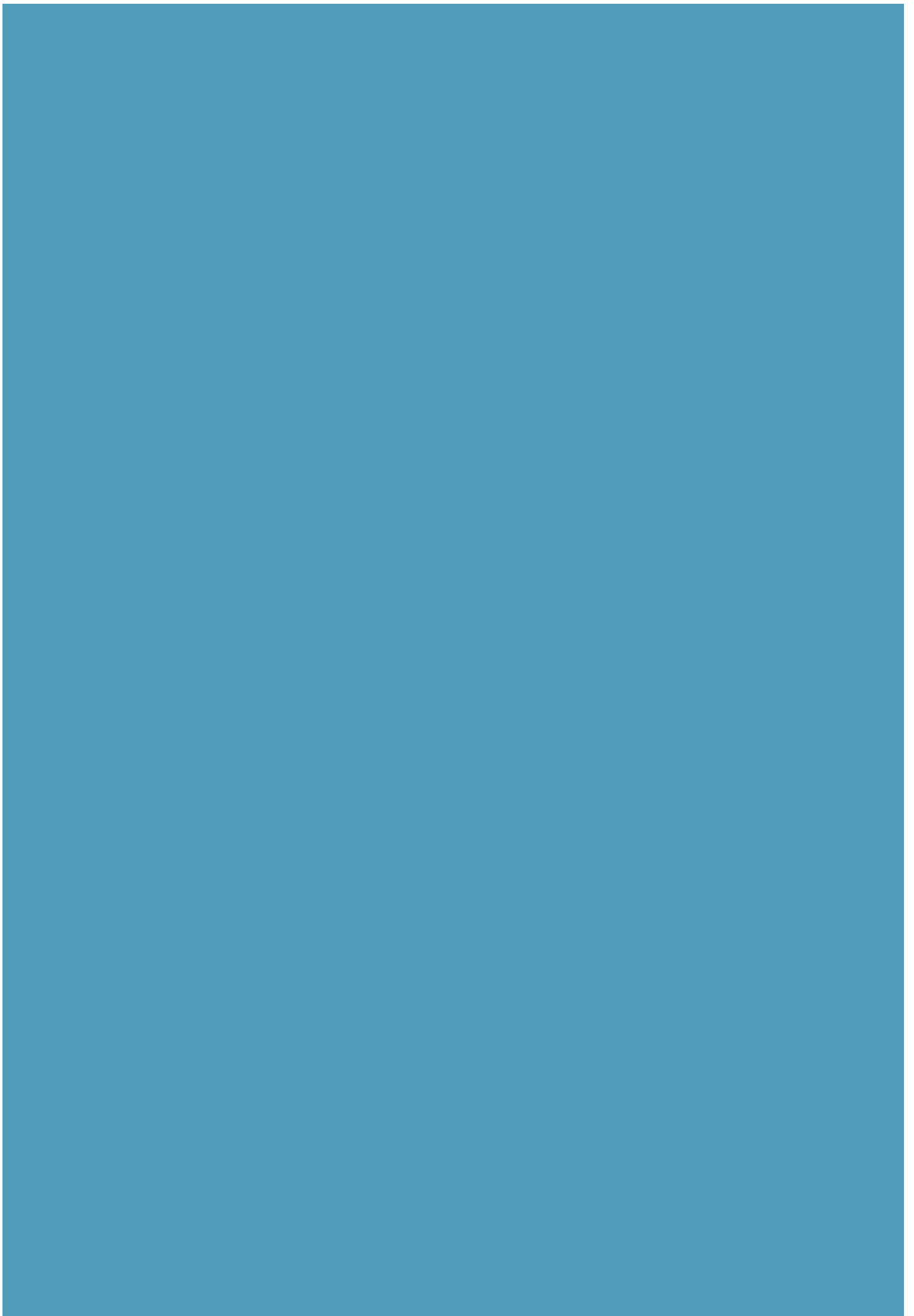
La muchedumbre y su arquitectura / *The crowd and its architecture*

El presente texto se interroga sobre la posibilidad de un género arquitectónico asociado a las muchedumbres. Ese género aglutinaría tipos edificatorios que cubren las diferentes funciones propias de las masas humanas cuando estas se presentan formando una unidad más o menos compacta, tanto en diferentes estados estáticos como en movimiento. Surge una problemática derivada del espacio en el que la muchedumbre se define. Las ciencias que se han ocupado de analizar las masas humanas han descuidado la componente espacial del fenómeno de las multitudes. Toda una psicología se ha puesto en pie para estudiar la relación de las masas humanas con los agentes de poder. Una arquitectura reconocible y bien estudiada es producida desde la acción de fuerzas de poder de carácter totalitario, pero estas familias de edificios, que ya son identificables en las culturas arquitectónicas antiguas, solo conforman un capítulo dentro de un corpus aún más extenso. Siendo la modernidad “la era de las multitudes”, cierta arquitectura moderna vendría a añadirse a esos modelos. Una arquitectura para las masas en la que estas no fuesen sometidas a un tratamiento meramente instrumental.

This paper asks about the possibility of an architectural genre associated with crowds. That genre would agglutinate building types serving the functions human masses demand when they are presented as a compact unit, both in static states and in movement. A problem arises derived from what is the space in which the crowd defines itself. Sciences concerned with the analysis of human masses have neglected the spatial component of the phenomenon of crowds. A whole Psychology has been built to study the relationship between the human masses and the agents of power. A recognizable and well-studied architecture is produced from the action of totalitarian power. Although these families of buildings, already present in ancient architectural cultures, are only one chapter in an even more extensive corpus. Being modernity “the age of the crowds”, there are some buildings of modern architecture that join those families. Those buildings in which the crowd was not subjected to a merely instrumental treatment.

Psicología de las masas, Grandes edificios, Literatura. /// *Psychology of the masses, Big buildings, Literature*

Fecha de envío: 18/03/2021 | Fecha de aceptación: 11/05/2021



La masa humana como sujeto activo en su arquitectura

¿Qué diferencias pueden establecerse entre los espacios arquitectónicos y urbanos concebidos para las muchedumbres y aquellos concebidos única o principalmente para grupos reducidos de personas? No sería solo cuestión de amplitud. Las grandes plazas urbanas parisinas del clasicismo, diseñadas por Hardouin-Mansart o Gabriel son espacios monumentales por sus dimensiones, pero no precisamente pensados como soporte de congregación de las masas. Sobre esos espacios recaían estrictas ordenanzas prohibiendo cualquier actividad comercial o callejera¹. La dimensión no es solo atributo de las grandes multitudes, también significa poder. Existen diferencias entre la arquitectura representativa del poder, de la exaltación monumental de los valores colectivos y la que queremos identificar simplemente como “arquitectura de las muchedumbres”. Como la idea misma de poder, que además de contar con sus propios espacios monumentales se diluye en otros que no le pertenecen para seguir ejerciéndose (la escuela, el trabajo...²), la muchedumbre se infiltra en espacios que le son en principio ajenos, donde reinarían otras muchedumbres, las de los objetos. Edificios como la *Galerie des Machines* de París (1889) o los grandes centros comerciales (muchedumbre de mercancías) pertenecen a ese género especial de la arquitectura para las masas. A fin de cuentas el ejercicio del poder no tiene otro objeto que esas masas, por lo que la arquitectura para máquinas o mercancías sigue evocando la misma idea en sus otras modalidades.

¿Se podría hablar de una forma de habitar el espacio de las muchedumbres? La arquitectura residencial no se asocia a la imagen de la masa compacta, sino a grupos de pequeño tamaño: el vecindario, la familia, la pareja, el individuo... El vecindario se relaciona socialmente en

1. Richard Sennet, *The Fall of Public Man*, Norton, NY, Londres, 1974, p. 54.

2. Cf. Michel Foucault, *Surveiller et punir* (1975), Gallimard, París, 2007.

Fig. 01. Espacio del *Grand escalier* en el edificio de la Ópera de París (Charles Garnier, 1861-1875) por Jean-Baptiste Edouard Detaille



el patio. Esa es una de sus arquitecturas elementales. La familia habita la vivienda; el empleado trabaja en su oficina... Pequeños colectivos son asociados fácilmente con géneros arquitectónicos que dependen de sus rutinas de vida, recibiendo al mismo tiempo influencias del entorno sobre dichas vidas. Algunos espacios arquitectónicos proyectados para las masas también se asocian a determinadas funciones o actividades, como en el ejemplo del edificio para espectáculos. Aunque la muchedumbre sentada se desactiva. Según Gabriel Tarde «sentarse es ya comenzar a aislarse» individualmente³. En el interior del teatro, donde mejor se vería una cierta “arquitectura de las masas” que queremos identificar, no es en el salón de espectáculos, sino en las zonas donde la muchedumbre se expone en movimiento. En un edificio para multitudes como la Ópera de París habría más arquitectura de muchedumbres en el espacio del *Grand escalier* que frente al escenario. (fig. 1)

¿Qué posibilidades existen de aislar características comunes a todos esos tipos de edificios (espectáculos, exposición, comercio, transporte, asambleas de poder igualmente...) que permitan definir esa “arquitectura de las muchedumbres”? Comenzaremos recorriendo el camino ya tendido por las ciencias que se han ocupado hasta ahora de ese fenómeno de las muchedumbres. Veremos el desinterés que parece haber sufrido en la denominada “psicología de las masas” el hecho de que la multitud se asocia a un espacio. Incluso podría deducirse que el espacio preexistente parece un estorbo para cierto tipo de fenómenos multitudinarios. Para la psicología de las masas, que la muchedumbre habite mejor o peor un

3. Tarde ve la muchedumbre sentada en el auditorio como una «foule à demi». (Gabriel Tarde, *L'Opinion et la foule*, (1901), P.U.F., 1989, p. 133.)

espacio es lo de menos. Un psicólogo de las familias contemplaría más de cerca el espacio de la vivienda de lo que lo hacen psicólogos de las masas con sus arquitecturas. La diferencia sería que el núcleo familiar o el individuo aislado es un sujeto activo para su arquitectura, mientras que sufrimos tendencia a ver las masas como objetos.

Para Peter Sloterdijk, la máxima que determina el contenido político del proyecto de la modernidad es precisamente «el desarrollo de la masa como sujeto»⁴. Este proyecto, imprescindible para una arquitectura realmente consciente de las masas, haría aguas arrastrado por ciertas irregularidades ya observadas por esa psicología de lo colectivo. Desde dentro, la muchedumbre moderna actuando, decidiendo, no ofrece toda la confianza necesaria. Ortega tiene claro que el proyecto es inviable. Para él, el destino de la masa es ser objeto. Esa es «una ley de “física” social, mucho más incommovible que las leyes de la física de Newton.»⁵ Por eso titula su libro “La rebelión de las masas”, porque ve que en la modernidad las masas pretenden constituirse en sujeto activo, pretensión que supone una amenaza desde el momento en que las masas humanas son más bien victimarios. A otros grupos humanos, como la familia, se les asigna de partida calidad de víctima. La vivienda moderna es quizás alienante, pero el de su arquitectura ha sido y es un problema central. La de las muchedumbres es sin embargo una arquitectura sin definición epistemológica acabada, que se resuelve claramente en el objetivo de la instrumentalización, el control y la limitación de su usuario, la masa humana. Y como consecuencia final, teniendo en cuenta una determinada calidad estética del fenómeno, esa masa-objeto interesa en su contemplación. Así, generar arquitectura para las muchedumbres consistiría en proponer marcos, contenedores que ensalzaran ese espectáculo, pero poco más.

Psicología de las masas. Tipos de muchedumbres. Ausencia de análisis espacial

En 1895, cuando Gustave Le Bon publica *Psychologie des foules*, se establece la diferencia entre una simple aglomeración humana y “la foule”. Bajo ciertas circunstancias las personas, en esa aglomeración, pasan a un segundo plano y «los sentimientos e ideas de todos esos individuos se orientan en una misma dirección»⁶, generándose un «alma colectiva». La “foule”, “muchedumbre organizada” o “muchedumbre psicológica” nace, según Le Bon, al reaccionar la masa ante algún tipo de provocación. Elías Canetti utiliza el término “descarga” para referirse a esta reacción⁷. Gabriel Tarde pone el ejemplo de los viajeros «reunidos, apelonados incluso, en un barco o en un vagón de tren [...] silenciosos o sin conversación general entre ellos.» Solo cabría hablar de “foule” en el hipotético caso de que «el barco amenazase con hundirse, el tren con descarrilar, o que haya

4. Peter Sloterdijk, *Die Verachtung der Massen* (2000). Versión en español: *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Pre-textos, Valencia, 2009, p. 9.

5. José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (1937), Austral, Madrid, 1956, p. 123-124.

6. Gustave Le Bon, *Psychologie des foules* (1895), PUF, París, 2011, p. 9 y siguientes.

7. Elías Canetti, *Masse und Macht* (1960). Versión en español: *Masa y poder*, R. H. Mondadori, Barcelona, 2006, p. 73.

un incendio en el edificio...»⁸ Un grupo de desconocidos sin amenazas o designios compartidos por los que movilizarse como colectivo no constituirían una “foule”. Tarde pone otro ejemplo ilustrativo: Los obreros en una fábrica. Para él, solo forman “foule” reivindicando una causa común, o en general en momentos de crisis. Antes, trabajando con normalidad en el seno de la estructura de producción cuyo escenario sería la fábrica, no. El objetivo común, la acción colectiva ante la situación de peligro organiza interiormente, solidificándola, la masa que antes era líquida o gaseosa. William McDougall, en su obra *The Group Mind*⁹, se ocuparía de un tercer estadio más avanzado de organización de las masas humanas, una “foule” altamente organizada y permanente que abriría el ámbito de estudio al campo inmenso de las instituciones¹⁰. Freud analiza dos de estas instituciones: La Iglesia y el Ejército, ejemplos de lo que denomina “foules artificielles”¹¹.

De esta manera, la psicología de las masas definiría tres niveles diferentes de organización de grandes grupos humanos, aunque en realidad, entre el nivel cero (mera coincidencia espacial) y el nivel dos (instituciones sociales clásicas), dedicaría un porcentaje de atención mayoritario al nivel intermedio entre esos dos, o nivel uno, en el que cristaliza ese alma colectiva de Le Bon o se produce la descarga de Canetti. Por debajo de ese punto solo es cuestión de cuerpos sin más unión que la puramente geográfica, luego no existiría problemática alguna, al menos en ese ámbito de la psicología social. El nivel cero coincidiría con “la masa posmoderna” de Peter Sloterdijk, «carente de potencial alguno, suma de microanarquismos y soledades»¹². Al organizarse la muchedumbre, se describe el descenso del individuo inmerso en ella de civilizado a primitivo sin apenas voluntad propia, hipnotizado por la masa, capaz de heroísmos, pero también de crímenes que pueden llegar a ser horribles. De ahí la alarma, cuando Le Bon afirma que la nuestra es “la era de las multitudes”¹³. En efecto, la modernidad se interesa por la cuestión de manera especial¹⁴, lanzándose a su estudio fundamentalmente como problema, como patología social de los tiempos modernos. Se define la figura fundamental del “meneur”, el conductor de la “foule”, anticipación profética del estallido de “meneurs” que trae el siglo XX a derechas y a izquierdas¹⁵. El análisis se vuelca

8. Gabriel Tarde, *L'Opinion...*, op. cit., p. 117-118.

9. William McDougall, *The Group Mind*, G.P. Putnam's Sons, Londres, 1920.

10. Sigmund Freud, *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921). Versión francesa : «Psychologie des foules et analyse du moi» en *Essais de Psychanalyse*, Payot, París, 1981, p. 157-158.

11. *Ibid.*, p. 171.

12. Peter Sloterdijk, *El desprecio de las masas...*, op. cit., p. 18. “Masa posmoderna” analizada sociológicamente en U.S.A. por David Riesman en *The Lonely Crowd* (1950).

13. Gustave Le Bon, *Psychologie...*, op. cit., p. 2 y siguientes.

14. Rémy Martel ve lo insignificante, frente al héroe, de las masas humanas en la literatura anterior al siglo XIX: «Las revoluciones, las inmensas campañas napoleónicas y la progresiva concentración industrial son pruebas de un nuevo poder de las multitudes que impacta en el cambio de mentalidades.» (Rémy Martel, *La foule*, Larousse, París, 1974, p.13).

15. «El futuro -escribe Tarde-, verá unas personificaciones de la Autoridad y del Poder junto a las cuales palidecerán las más grandes figuras de déspotas del pasado, tanto César como Luis XIV o Napoleón.» (Gabriel Tarde, *Les Transformation du pouvoir*, Félix Alcan, París, 1899, p. 219).

entonces sobre aquellas causas y factores que hacen del grupo humano esa muchedumbre organizada. Se destacan tres causas¹⁶: la impresión de potencia que da el grupo humano; el efecto de contagio que tiene sobre cada individuo el comportamiento generalizado de la masa y por último la “sugestión”¹⁷. Además, se contemplan factores de naturaleza muy general: la educación, la religión, la ilusión, la experiencia, la razón... Ni Le Bon ni Tarde ni Freud tendrían en cuenta un “factor espacial”, características del espacio que lo harían habitable para las masas. El hecho de que una aglomeración inicial se reúna en el mismo espacio físico, ni siquiera parece absolutamente imprescindible hoy, cuando los medios de comunicación masivos cada vez tienen mayor peso. En las sociedades posmodernas esto provocaría, según Sloterdijk, que estas masas «que ya no se reúnen o congregan ante nada, carezcan de la experiencia sensible de un cuerpo o de un espacio propios»¹⁸.

Serge Moscovici sí menciona, entre las estrategias para provocar la descarga, factores como el de la “representación”. Se refiere a decisiones sobre la forma del espacio: «Hay lugares creados para acoger a las masas y ejercer sobre ellas los efectos deseados.»¹⁹ Para que el lugar contribuya a convertir al grupo humano en “foule” sería crucial que asegure el aislamiento de la muchedumbre respecto al exterior, reforzando la sensación de pertenencia común al grupo humano. Dependiendo de que se trate de masas en espacios abiertos o bien en recintos cerrados, Moscovici establece una rápida clasificación de grandes familias de espacios arquitectónicos: «Los estadios, las avenidas o las explanadas convienen a las masas abiertas, extendidas en cortejo como alfombras humanas [...] Palacios, catedrales o teatros se prestan mejor a masas cerradas, replegadas sobre sí mismas.»²⁰

Resulta extraño que la psicología de las masas no se haya interesado más en la influencia psicológica que puede ejercer el “factor espacio” o “factor arquitectura” sobre su objeto de estudio, teniendo en cuenta la evidente connotación espacial que tendría todo fenómeno derivado del agrupamiento de seres humanos. Incluso matizando la afirmación de Sloterdijk, en un mundo en pleno auge de las redes sociales, no debería despreciarse un volumen ingente de reflexión sobre los problemas actuales de las grandes masas humanas, tanto en movimiento como en situaciones de ocio, comercio o incluso de asistencia (en el caso de emigraciones masivas)²¹. Es como si la psicología de las masas hubiese prestado atención exclusiva a la masa humana como organismo, como ser con atributos psicológicos y sociales, y hubiese que acudir a otras disciplinas para contemplar las pro-

16. Gustave Le Bon, *Psychologie...*, op. cit., p. 13.

17. Fenómeno escasamente explicado, que Freud quiere derivar de su principio de los vínculos libidinosos (Sigmund Freud, *Massenpsychologie...*, op. cit., p. 182 y siguientes).

18. Peter Sloterdijk, *El desprecio de las masas...*, op. cit., p. 17.

19. Serge Moscovici, *L'âge des foules. Un traité historique de la psychologie des masses*, Fayard, París, 1981, p. 179.

20. Id.

21. Peter Sloterdijk, *El desprecio de las masas...*, op. cit., p. 20. Afirmar que las masas posmodernas ya no necesitan de un espacio físico propio ¿no recuerda en algo a la idea apocalíptica del fin del espacio público formulada por Paul Virilio (*L'espace critique*, Christian Bourgeois, París, 1984)?

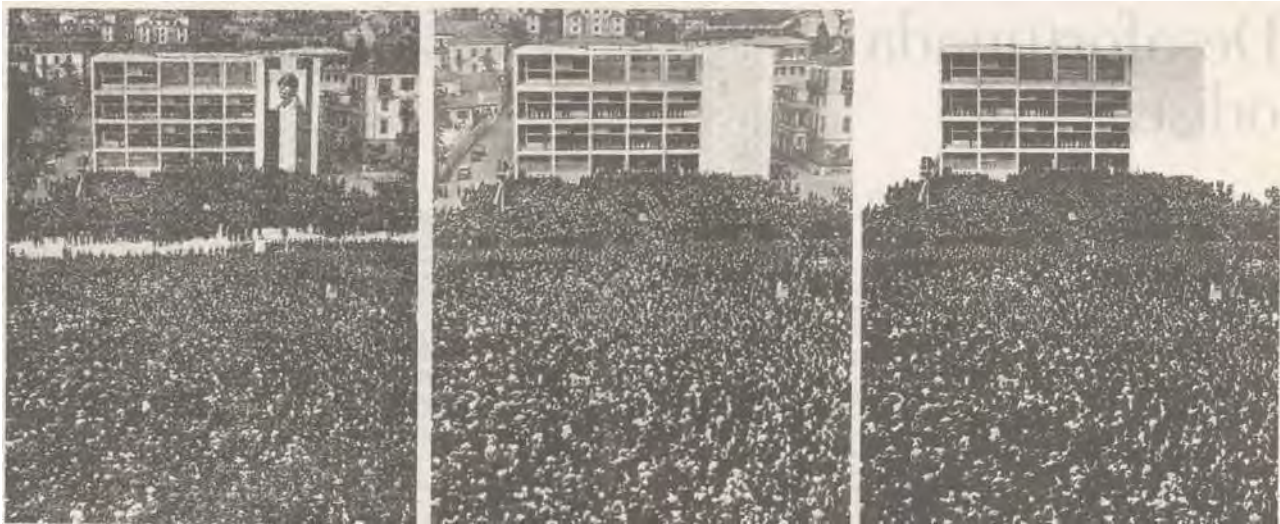


Fig. 02. La Casa del Fascio de Como, en la prensa local, el 7 de mayo de 1936; en la revista *Quadrante* y en el libro de Peter Eisenman sobre Terragni.

blemáticas espaciales y arquitectónicas que ese organismo suscita, descuidadas por la psicología de las masas. Esas otras disciplinas, analizando un cierto corpus de proyectos y de edificios bajo la rúbrica “arquitecturas del poder” descuidarían, a su vez, el conocimiento necesario de la conducta de las masas, sobre todo de aquellas menos ligadas al aglutinante del poder, como son las de tipo cero²². Las masas de tipo cero, desde el siglo XIX deben asociarse a otras rúbricas que denominaríamos, por ejemplo, “grandes estructuras arquitectónicas del siglo XIX: palacios de exposición, grandes estaciones y mercados...”, centradas sobre todo en el alarde estilístico o ingenieril. Ese conocimiento transdisciplinario explicaría muchos factores y características del espacio de las muchedumbres, incluso las que interesan a la psicología de las masas. Nuestro estudio querría situarse en ese cruce de disciplinas que nos parece hasta ahora poco frecuentado.

La muchedumbre y su espacio: su densidad y sus límites

Masa humana y espacio arquitectónico guardarían una relación más compleja que lo que se deduce de la breve mención de Moscovici. En primer lugar, es de notar un cierto nivel de incompatibilidad entre la imagen de la masa y la del espacio vacío, como materia y antimateria. Por otra parte, ciertos textos apuntan a la dificultad de la muchedumbre para aceptar una arquitectura propia, desde el momento en que esa arquitectura supone una acotación de su espacio natural. Veamos ambos puntos de fricción: Entre los atributos de la masa, Canetti destaca que «la masa ama la densidad»²³. Sloterdijk también insiste en este extremo. En los lugares a los que confluye la muchedumbre «todo por sí mismo se revela como lo más denso»²⁴. La representación de las masas es más auténtica cuanto más densa sea la muchedumbre. La muchedumbre necesita el espacio, pero solo para tapanlo, para que no se vea. Los retoques que sufre la fotografía de la concentración del 7 de mayo de 1936 frente a la Casa del Fascio de

22. La “arquitectura del poder” solo ve la masa como una sustancia que puede ser aplastada. (Cf. El prefacio de Speer: León Krier, *Albert Speer. Architecture. 1932-1942*, Archives d’Architecture Moderne, Bruselas, 1985).

23. Elías Canetti, *Masa y poder...*, op. cit., p. 88-89.

24. Peter Sloterdijk, *El desprecio de las masas...*, op. cit., p. 13.

Fig. 03. Grandes almacenes de París
Galeries Lafayette. Montaje fotográfico,
1991



Como²⁵, al publicarse poco después en la revista *Quadrante*, responden a esta búsqueda de autenticidad en la representación de las masas. (fig. 2) El espacio para las masas previsto por Terragni frente al edificio, con una superficie aproximadamente igual, se había quedado pequeño. Esa “foule” enaltecida, ocupando la plaza trasera del Duomo, al otro lado de la actual vía Manzoni, quedaba dividida en dos. Nótese igualmente que la imagen, siguiendo una lógica publicitaria básica, rechaza mostrar los límites de la concentración. Que cualquier contexto urbano independiente de la masa debilita el mensaje de comunión de la “foule” con su “meneur” o con sus símbolos, es algo que ha entendido perfectamente la versión de esta escena que da Peter Eisenman²⁶. Este fenómeno de falsificación de la densidad de las masas de reivindicación, que conocemos perfectamente incluso en los casos más recientes, no sería ajeno a muchedumbres que los clásicos de la psicología de masas considerarían menos organizadas. El del comercio, por ejemplo, es siempre el espacio del lleno, incluso del desbordante ¿Exageraríamos si dijéramos que la imagen de la abundancia de clientes es más importante que la de las propias mercancías con las que se comercia? Un artículo de 1991 dedicado a la dinastía familiar fundadora de las *Galeries Lafayette* se ilustra con un fotomontaje del hall central de estos grandes almacenes de París²⁷. (fig. 3)

25. Con la caída de Addis Abeba y la proclamación del Nuevo Imperio Romano (Luis Fernández Galiano, “Terragni en punto de fuga”, *El País*, 17 abril 2004).

26. Peter Eisenman, Manfredo Tafuri, *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques*, Monacelli, Nueva York, 2003.

27. Philippe Verheyde, “Les Galeries Lafayette. Une histoire de famille», en *Historama*, noviembre 1991, p. 58-63.

Fig. 04. "Vue de la Montagne élevée au Champ de la Réunion", grabado anónimo, 1793-94.



Numerosas figuras humanas se incorporan a la fotografía original por todas partes. La falsa muchedumbre se distribuye uniformemente, rellenando los vacíos que deja la muchedumbre real. Descubrimos que una técnica no excepcional en la representación publicitaria de la mercancía se aplica, y sin duda desde tiempos más tempranos, a la representación de la clientela que se distribuye entre la mercancía. En el sistema comercial, en el universo de las mercancías, no solo el edificio, no solo la arquitectura se instrumentaliza a favor de la imagen buscada por la ley del consumo²⁸. La clientela misma, imagen de muchedumbre hormigueante, es explotada con el mismo objetivo.

Canetti ve la arquitectura como limitación de la "foule" de tipo uno, que él denomina "masa abierta" o "masa natural", por su constante crecimiento. Cuando la masa abierta renuncia a seguir creciendo, para ganar en estabilidad, se convierte en "masa cerrada". Lo primero que llama la atención de la masa cerrada es el *límite*. Al limitarse, la masa cerrada «crea su propio espacio [...] el espacio que va a llenar le es asignado. Es comparable a un recipiente en el que se vierte líquido y cuya capacidad se conoce de antemano. Los accesos a ese espacio están contados y no se puede entrar en él de cualquier manera. El límite se respeta.»²⁹ Resulta evidente que Canetti asocia la masa cerrada a la "foule" de tipo dos, las instituciones (clubes, partidos, asociaciones, estamentos...). Se deduce que si puede asociarse una arquitectura específica a las muchedumbres, esta sería el producto de una organización avanzada de las masas.

Que todo recinto, que todo escenario, que toda planificación espacial es sentida por la "foule" no institucionalizada como una limitación, lo constata Mona Ozouf al estudiar las muchedumbres de naturaleza revolucionaria: «Cuando existe la posibilidad, los organizadores [de las fiestas

28. Rafael Serrano Sáseta, *La création d'un type architectural : les grands magasins*, ANRT, Lille, 2006.

29. Elías Canetti, *Masa y poder...*, op. cit., p. 72.

y desfiles de la Revolución Francesa] prefieren el espacio abierto a la intimidad familiar de la plaza y a la sombra proyectada por el edificio de la iglesia.»³⁰ El espacio de la manifestación festiva revolucionaria empieza siendo un espacio no urbano. De los espacios ya dispuestos por la ciudad se desconfía. Para la masa revolucionaria, la ciudad supone limitación no solo espacial, sino temporal, ya que ningún programa de tabula rasa aceptará escenarios culturales preexistentes. El escenario debe ser incondicional y sin límites: «El espacio abierto ofrece la inmensa ventaja de ser un espacio sin memoria, y por tanto de hacer manifiesta la entrada pretendida a un mundo nuevo.»³¹

Ese espacio sin límites ni cargas culturales debería satisfacer casi exclusivamente una función fundamental: ofrecer las mejores condiciones para la contemplación de la muchedumbre. El lugar ideal para la fiesta revolucionaria es el que permite la panorámica, aquel en el que todos los movimientos son inmediatamente visibles, donde todos pueden descifrar a primera vista las intenciones de los organizadores.³² «Solo los espacios suficientemente desnudos pueden hacer posible el “espectáculo” interesante de miles de personas armadas que, agrupadas bajo diferentes distintivos y sin apenas conocerse, se reunían con pretensión de conformar un pueblo de hermanos.»³³ El espectáculo de la muchedumbre no necesitaría mayor estructura espacial que la de una elevación: la montaña. (fig. 4)

Hito de polarización, recinto y techo de la muchedumbre

Antes de estudiar esta componente “espectacular” de la muchedumbre para sí misma, constatemos que la “foule” de Ozouf acaba de nacer y que, con el tiempo y con el progresivo nivel de organización, como hemos visto con Canetti, disfrutar de una arquitectura representativa es objetivo de las masas. Discutamos, sin embargo que deba tratarse siempre de “masas cerradas”, en el sentido en que el pensador de origen búlgaro utiliza esta expresión. La arquitectura de la “foule” no tiene porqué cubrir solamente la función contenedora o limitadora. La muchedumbre, desparramada por el espacio sin forma, suele congregarse en torno al hito arquitectónico. Frente a una arquitectura contenedora de muchedumbres y a otra que podemos describir como canalizadora, existe una arquitectura de polarización de las masas. El hito de polarización puede ser puntual (el monumento, la montaña que acabamos de ver...) o plano (la pantalla, el escenario, la arena, el terreno de juego, la fachada con balcón...) y representa o significa al “meneur” en su transcripción arquitectónica. La manipulación gráfica de la fotografía de la Casa del Fascio que reproduce la revista *Quadrante* eliminando la imagen icónica de Mussolini tiene coherencia porque

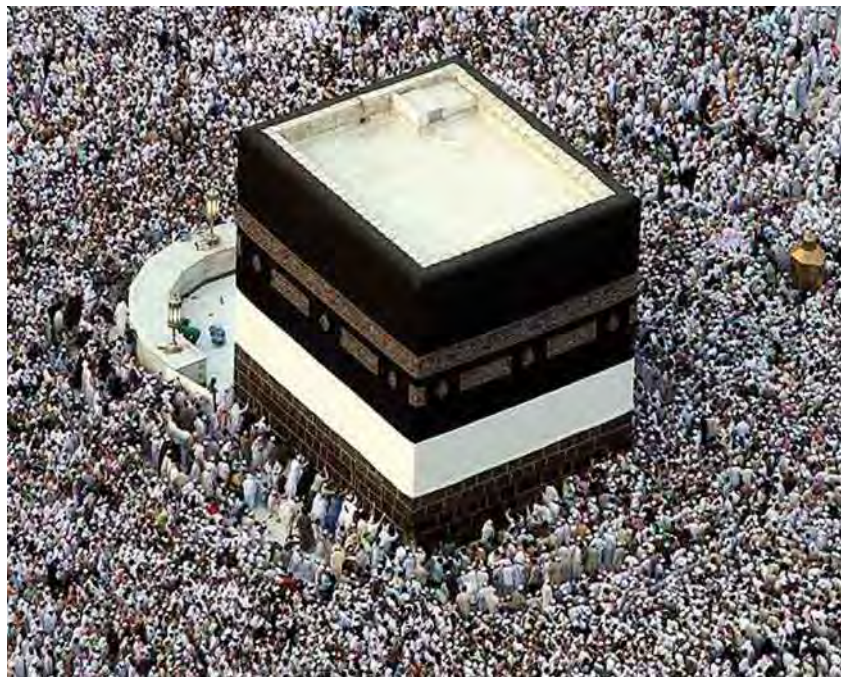
30. Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire*, Gallimard, París, 1976, p. 208

31. *Ibid.*, p. 210. Richard Sennet problematiza igualmente las imágenes de la muchedumbre dispersa en entornos naturales: «La ciudad ilustrada trató de situar a la masa urbana en campos y bosques exteriores, pero los arquitectos encontraron dificultades para conciliar su fe en la Naturaleza con la idea de la muchedumbre.» (Richard Sennet, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, Norton, Nueva York, Londres, 1990, p. 97).

32. «La percepción de la multitud es sinóptica y panorámica, lo que sugiere su incommensurabilidad. El fotógrafo o cámara ocupado en retratar la multitud busca sobre todo esa perspectiva.» (Jean-Jacques Wunenburger, «Esthétique et épistémologie de la foule : une auto-poïétique complexe», en Jean-Marie Paul (coord.), *La foule : Mythes et figures*, P.U. Rennes, 2005, p. 13-23.)

33. Mona Ozouf, *La Fête...*, op. cit., p. 209

Fig. 05. La Kaaba, en La Meca.



resultaba reiterativa. (fig. 2) El hito de polarización, frente al abigarramiento figurativo de la masa, debe aspirar por contraste a la mayor abstracción. El cubo negro de la Kaaba en La Meca sigue el mismo principio. (fig. 5)

Punto focal y definición del contenedor se combinan frecuentemente generando tipologías urbanas al servicio de la “foule”. En la página de Serge Moscovici mencionada se dan dos ejemplos paradigmáticos de estas configuraciones: La plaza de L’Étoile de París (con el Arco del Triunfo de Napoleón) y la plaza Roja de Moscú (con el mausoleo de Lenin). Todos los centros históricos cuentan con ejemplos asimilables a mayor o menor escala. ¿Qué elemento surge antes en la formación de la arquitectura de la “foule” que se va organizando, que se va haciendo cada vez más urbana? Giedion situaría quizás el punto focal o hito de polarización antes que el gesto que produce un interior y un exterior de la arquitectura³⁴. En el santuario y en los lugares de martirología se ve bien que el punto focal mueve a las masas arrancándolas de sus espacios cotidianos, pero también las paraliza en su fuerza de marea en torno al hito. En ámbito urbano se consigue concentrar a la muchedumbre, liberando el resto del espacio público de la ciudad. La muchedumbre se mueve alimentándose, antes acontecimiento metamórfico que estructura morfológica³⁵. Encuentra un punto en el que fijarse y finalmente se le asigna un recinto. Por último establecemos la importancia del techo de la muchedumbre, elemento definitivo de su “especialización”.

Tanto la Kaaba como el Arco del Triunfo son hitos de polarización puntuales y tenderán naturalmente a ocupar el centro geométrico del

34. Sigfried Giedion, *The Eternal Present. The Beginnings of Architecture*. (1963). Versión en español: *El presente eterno. Los comienzos de la arquitectura*, Alianza Forma, Madrid, 1981.

35. Jean-Jacques Wunenburger, «Esthétique et épistémologie de la foule...», op. cit., p. 13.



Fig. 23. L. C. BOILEAU et G. EIFFEL : GRAND MAGASIN AU BON MARCHÉ, 1876. VERRIÈRE
 Là où le XIX^e siècle a le sentiment qu'on ne s'occupe pas de lui, il gagne en audace. – On cache autant que faire se peut les nouvelles configurations constructives. Échappant à toute observation, les façades arrière des garés, les usines, les formes de fer ou de béton, émergent très lentement de l'ombre, sans aucune altération.



Fig. 06 y 07. Grandes Almacenes de París Au Bon Marché. Exterior e interior de una cristalera (Sigfried Giedion).

contenedor de muchedumbres al que pertenecen. En esto se diferencian de los hitos de polarización que hemos llamado planos, situados excéntricamente, al fondo del recinto, formando parte incluso de su límite físico. Así se define un “delante” y un “detrás”, o también un “dentro” y un “fuera”. Delante del hito de polarización plano, que mira hacia dentro del contenedor, se agolpa la muchedumbre. Las condiciones son muy diferentes a las que encontramos en la tramoya, detrás de ese plano, por fuera del recinto. La terminología del mundo del teatro está aquí perfectamente justificada. Una página de *El tambor de hojalata*, de Günter Grass, ilustra la teatralidad de cierta arquitectura para las masas. En los años treinta, Oscar, protagonista de la novela, asiste en su ciudad, Danzig, a una asamblea pública de seguidores de Hitler. El hito de polarización plano de esta asamblea es “la tribuna”. Para seguir el acto, Oscar se sitúa detrás de ella: «¿Han visto alguna vez una tribuna por detrás? Antes de tratar de reunirnos delante de las tribunas, deberían acostumbrarnos [...] a su vista trasera. Los que han visto bien la trasera de una tribuna reciben inmediatamente una señal que los hace insensibles a todo tipo de magia que se celebre en una tribuna. Pasa lo mismo cuando vemos la trasera de los altares de las iglesias [...] El andamiaje desnudo se hace poderosamente real en su fealdad...»³⁶

Un ejemplo de este fenómeno, pero no con las masas del poder totalitario, sino con esas otras que no han llamado tanto la atención de la psicología social clásica, es recogido por Giedion en su obra *Bauen in Frankeich Eisen Eisenbeton*, de 1928³⁷. En la ampliación del edificio de los grandes almacenes “Au Bon Marché” de París, en 1876 intervienen el arquitecto L. C. Boileau y Gustave Eiffel. Giedion compara gráficamente interior y exterior de la cubierta acristalada de uno de los nuevos “halls” del edificio (fig. 6 y

36. Günter Grass, *Die Blechtrommel* (1959), *El tambor de hojalata*, Alfaguara, 2009. Versión francesa: *Le Tambour*, Seuil, París, 1961, p. 104.

37. *Construir en Francia. Acero. Hormigón armado*. Versión francesa: Sigfried Giedion, *Construire en France. En fer. En béton*, La Villette, París, 2000.

Fig. 08. Montaje fotográfico. Interior de la Volkshalle de Albert Speer con una multitud.



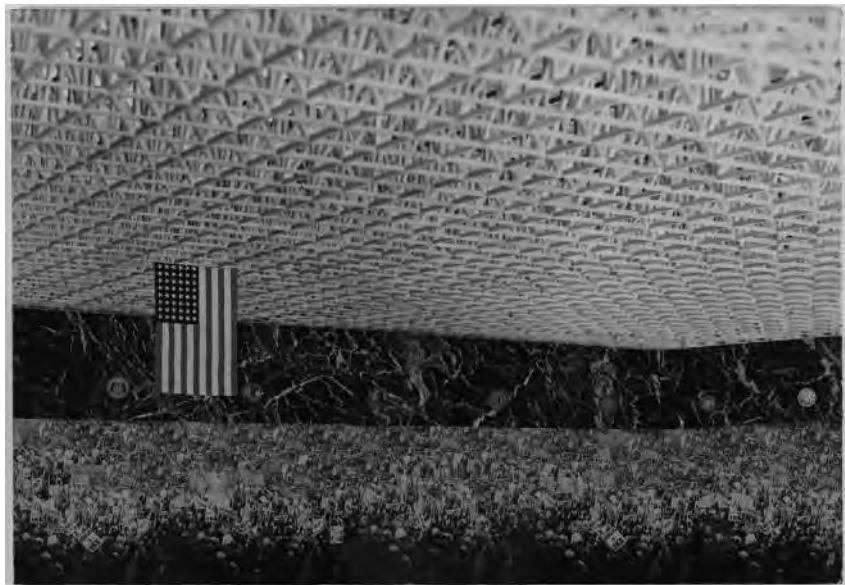
7). Las diferencias de este caso, (Giedion valora la audacia de esa desnudez ingenieril, y no la “fealdad” del andamiaje), no disminuyen la pertinencia de nuestra constatación: un tratamiento concreto del espacio (y de la arquitectura) para las masas favorece una cierta “magia”, se asocie esta con el adoctrinamiento político o con la generación de una atmósfera que estimule el consumo.

Que hayamos sustituido la tribuna, hito de polarización de las masas, por la cubierta del hall comercial tampoco debería desmentir la observación. En los espacios cerrados, la multitud puede verse atraída perceptivamente por el hito de polarización, por la masa misma y finalmente por el techo que la cubre. La cubierta debe presentar unidad formal, símbolo de la unidad de la propia muchedumbre. Esto supone un tratamiento arquitectónico unitario, una forma cerrada o acabada, con ausencia de soportes intermedios. La cubierta de la Volkshalle de Albert Speer significa el poder aplastante para dominar a las multitudes³⁸. (fig. 8) Una relación casi especular, de reconocimiento o respuesta identificativa se produce en el montaje fotográfico de Mies van der Rohe para su proyecto del Convention Hall de Chicago (1954). (fig. 9)

La multitud abigarrada se mira a sí misma, en abstracto, en la malla repetitiva de la estructura estérea que la sobrevuela. Paradójicamente es el tejido de la muchedumbre el que hace de elemento figurativo que compensa, con la pretensión de humanizarlo, un fondo heredado de la *Neue Sachlichkeit*. De ahí quizás el éxito como imagen icónica de la muchedumbre completando el atrio de la escuela de arquitectura de Sao Paulo de João Batista

38. Ver nota 15. (León Krier, *Albert Speer. Architecture...*, op. cit., p. 10).

Fig. 09. Montaje fotográfico del interior del Convention Hall de Chicago, de Mies Van der Rohe, con una multitud.



Vilanova Artigas. (fig. 10) El edificio de un solo material sin contemplaciones, estructura brutalista de hormigón armado ¿no quedaría humanizado en esa imagen por la congregación de sus usuarios en el atrio?³⁹ En el espacio del comercio, en el del transporte, pero también en el ámbito educativo: Las muchedumbres amables, no amenazantes, vienen a cubrir el bello pero desolador vacío imaginado por la modernidad.

Literatura sobre la muchedumbre y sus ambigüedades. La masa humana y su escenario arquitectónico, en simbiosis

«La multitud, ningún objeto se ha presentado con mayor legitimidad a la literatura del siglo XIX», afirma Walter Benjamin asociando a continuación el fenómeno al movimiento dinámico de las grandes ciudades capitalistas, a las masas que abarrotan los nuevos espacios públicos de la ciudad moderna, las estaciones, los grandes almacenes, los balnearios y los edificios culturales.⁴⁰ Estas muchedumbres, cargadas de energía positiva, son vistas como mareas urbanas que fluctúan entre polos magnéticos: «En una gran ciudad como París, las multitudes tienen el aspecto de las olas en el océano y producen corrientes como en el mar; la clave está en saber atraer esas corrientes hacia el comercio que uno dirige.»⁴¹ La muchedumbre no va donde está vacío, sino donde ya hay muchedumbre. En su novela *El Paraíso de las Damas*, Zola analiza esa estrategia en el ámbito comercial⁴². El protagonista, Octave Mouret, director de unos grandes almacenes, coloca los productos a la venta en oferta en las entradas del edificio, para que se agrupen ahí los curiosos. Contra una lógica primaria, lo que

39. Luis Alberto Monge Calvo, “Diálogos con la arquitecta Ruth Verde Zein”, en *Veredes*, agosto 2020, (<https://veredes.es/blog/dialogos-con-la-arquitecta-ruth-verde-zein-luis-alberto-monge-calvo/>). Verde Zein habla de esta fotografía (fig. 10) como de “un mito”: «Creo que eso [la utilización del atrio como contenedor de la masa de estudiantes] ha pasado sólo dos veces desde que se construyó».

40. Walter Benjamin, «Sur quelques thèmes baudelairiens», en *Zeitschrift für Sozialforschung*, nº 8, 1940, p. 50-89.

41. Gilles Normand, *Les entreprises modernes. Le grand commerce de détail*, Perrin, París, 1920, p. 30.

42. Emile ZOLA, *Au bonheur...*, *op. cit.*, sobre todo el capítulo IV.

Fig. 10. Interior del edificio de la escuela de arquitectura de Sao Paulo, de Joao Batista Vilanova Artigas (1961).



favorecería la entrada de clientela al local no es despejar sus puertas, sino saturarlas con muchedumbres ficticias. Antes que Tarde o Le Bon son los comerciantes de la ciudad moderna los que conocen el alcance de la afirmación «la masa atrae y admira a la masa.»⁴³

¿Qué es lo que atrae de las masas? Al ejemplo de Zola podríamos contraponer su opuesto: El apelonamiento de gente a las puertas de los almacenes Whiteley's de Londres después del incendio de 1882 cuando, para recuperar liquidez tras la catástrofe, la empresa vende sus productos a precio de saldo es algo, para la moral victoriana de la época, no sólo manifiestamente vulgar, sino estremecedor. Convince de que la descarga es perfectamente posible entre las masas ciudadanas que practican algo tan aparentemente inocente como el consumo urbano. Las calles, comenta un periódico local, se llenaron de «una turba amenazadora, cuyo aspecto no era de ningún modo decoroso... Damas, incluso de familias respetables, empujaban, daban codazos y empellones en su frenético esfuerzo por intentar entrar en el establecimiento... Dentro, la masa rabiosa luchaba por acercarse a los mostradores, aplastando sombreros, desgarrando vestimentas... una visión que producía sonrojo.»⁴⁴ Benjamin insiste sobre esta otra cara oscura de la relación con la masa. Engels considera que la concentración de gente en las calles de la gran ciudad «tiene algo que repugna, que perturba la naturaleza humana.»⁴⁵ A Engels, dice Benjamin, la muchedumbre le provoca «una reacción de orden moral a la que se añade

43. Gabriel Tarde, *L'Opinion...* op. cit., p. 34. Con la ampliación de los almacenes Bon Marché de París en 1872, su director nota que «en un almacén como ese la multitud debe servir de espectáculo a ella misma.» (Louis HAUTECOEUR, “De l'échoppe aux grands magasins”, en *La Revue de Paris*, 1933, p. 829).

44. “Extraordinary Scene in Westbourne Grove”, en *Paddington, Kensington and Bayswater Chronicle*, 16 diciembre 1882, p.5. Citado en Linda Stratman, *Whiteley's Folly*, Sutton, 2004.

45. Friedrich ENGELS, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*. (1848). Versión francesa: *La Situation de la classe laborieuse en Angleterre*, Éditions Sociales, París, 1973, p.59.

una reacción estética; la sucesión con la que se cruzan los transeúntes le produce un efecto desagradable.»⁴⁶ Moscovici cita a Maupassant: «Siento horror por las multitudes. No puedo entrar en un teatro ni asistir a una fiesta pública. Experimento al punto un malestar extraño, nerviosismo, como si luchara contra una influencia irresistible y misteriosa. Lucho contra el arma de la multitud que trata de penetrar en mí.»⁴⁷

La muchedumbre puede arrastrarnos hacia la perdición. En *I promessi sposi* Manzoni introduce a su ingenuo héroe en la corriente tumultuosa de lo que Canetti llamaría una masa de acoso, con la descarga de la hambruna y la polarización en la casa del Provisor de Suministros de la ciudad, en este caso destructiva, puesto que lo que se pretende es su linchamiento⁴⁸. En cambio, el protagonista del cuento de E.T.A. Hoffmann *Des Vettters Eckfenster*⁴⁹ se aparta de ese torrente y describe la calle desde la ventana de su casa, situándose «...por encima de la multitud, como da a entender el hecho de que vive en un primer piso. Procediendo, desde alto, a su análisis sistemático.»⁵⁰ Otros autores como Edgar Allan Poe o Charles Baudelaire introducen la ambivalencia ante la representación de las multitudes: lo que espanta pero también magnetiza. Para el primero, la inmersión en la marea humana de las grandes ciudades produce «una deliciosa emoción nueva.»⁵¹ El segundo habla del hombre que «entra en la masa humana como quien entra en un inmenso acumulador eléctrico.»⁵² Y al comentar la pintura de muchedumbres del pintor Constantin Guy afirma que este pintor busca en las multitudes «...algo que se nos permitirá llamar modernidad.»⁵³ Entre Baudelaire y Sloterdijk tendemos todo un recorrido de aproximación entre la “foule” y eso que denominamos la modernidad⁵⁴.

El temor (renovado) a la muchedumbre amenazante, lugar de la violencia y de las epidemias, manifiesto en sus orígenes en el juicio moral negativo que merece desde la psicología de las masas y desde la literatura, es uno de los temas de la modernidad. Su ambigüedad tan moderna consiste en provocar un magnetismo como el de los grandes acontecimientos

46. Walter Benjamin, *Sur quelques thèmes ...* op. cit., p. 347. Benjamin evoca también a Heine [*Gespräche, Briefe, Tagebücher, Berichte seiner Zeitgenossen*, Hugo Biemer, Berlín, 1926], reflexionando sobre lo horrible de la masa humana en la gran ciudad.

47. Serge Moscovici, *L'âge des foules...*, op. cit., p. 28. (Guy de Maupassant, *Sur l'eau* (1888), Encre, París, 1979, p. 102.

48. Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* (1842). Versión francesa: *Les Fiancés*, Delta, París, 1968, p. 187-191.

49. E. T. A. Hoffmann, „Des Vettters Eckfenster» (1839, „La ventana esquinera de mi primo“), en *Gesammelte Werke*, Anaconda, 2015.

50. Walter Benjamin, *Sur quelques thèmes ...* op. cit., p. 358.

51. Edgar Allan Poe, “L'Homme des foules”, en *Nouvelles Histoires extraordinaires*. (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. VI, *Traductions II*, Calmann-Lévy, París, 1887, p.88).

52. Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, (1860) chap. III, “L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant”, en *Ecrits sur l'art*, Le livre de poche, París, p. 369.

53. *Ibid.*, p. 517.

54. Cf. Yves Bonnefoy, *Le poète et « le flot mouvant des multitudes »*, B.N.F., París, 2003. Lo estudia en la poesía de Apollinaire y surrealistas. (Caroline Andriot-Saillant, «Tu marches dans Paris tout seul parmi la foule » : la poésie moderne en quête de soi (Baudelaire, Apollinaire, Breton)», en Jean-Marie Paul, op. cit., p. 189-209).

Fig. 11. "Boulevard des Capucines" (Claude Monet, 1873).



naturales: la tormenta, el mar embravecido, la erupción volcánica... La muchedumbre-objeto, la muchedumbre-paisaje ha merecido un tratamiento arquitectónico y urbanístico de separación, de disolución o de generación de distancias... y de comunión escénica con las masas. El higienismo haussmanniano es el ejemplo paradigmático de este fenómeno. Lewis Mumford señala el carácter castrense de los nuevos bulevares de París respecto al estrecho e insalubre laberinto medieval: «El efecto estético de la formación regular y de la línea recta de soldados se incrementó con la regularidad de la avenida: la férrea línea de marcha contribuye en gran medida a dar la sensación de poder, y un ejército que se mueve de esta forma da la sensación de que podría atravesar una muralla sin despeñarse [...] La avenida era esencialmente un campo de maniobras, un lugar donde podían reunirse los espectadores, en las aceras o en las ventanas, para ver las evoluciones, los ejercicios y las marchas triunfales del ejército, y sentirse al mismo tiempo intimidados y aterrorizados. Los edificios se yerguen en los lados de las avenidas rígidos y uniformes, como soldados en posición de firmes; los soldados uniformados marchan por la avenida, rectos, similares, uniformes. Son como un edificio clásico en movimiento.»⁵⁵ Ese mismo espacio rígido se adapta a la perfección al paseo mundano de las clases burguesas. Masas de poder en un sentido o en otro (militar, social...) construyen un escenario en el que desplegarse. Leonardo Benevolo detecta igualmente ese reflejo especular entre la masa y su arquitectura en la primera pintura de la ciudad moderna, la impresionista: «la masa que recorre los *grands boulevards*, repetida por las indiferenciadas arquitecturas del fondo se amontona como un ejército de sombras iguales, no diferenciada de las masas de árboles y vehículos.»⁵⁶ (fig. 11) En el escenario arquitectónico de la muchedumbre, ella misma es ya arquitectura.

55. Lewis Mumford, *La cultura de las ciudades* (1938), Pepitas de calabaza, Logroño, 2017, p. 133-134.

56. Leonardo Benevolo, *Historia de la arquitectura moderna* (1974), GG, Barcelona, 2007, p. 177.

Bibliografía

- Canetti, Elías. *Masa y poder*, R. H. Mondadori, Barcelona, 2006.
- Eisenman, Peter; Manfredo Tafuri. *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques*, Monacelli, Nueva York, 2003.
- Freud, Sigmund. «Psychologie des foules et analyse du moi» en *Essais de Psychanalyse*, Payot, París, 1981.
- Krier, León. *Albert Speer. Architecture. 1932-1942*, Archives d'Architecture Moderne, Bruselas, 1985.
- Le Bon, Gustave. *Psychologie des foules* (1895), PUF, París, 2011.
- Martel, Rémy. *La foule*, Larousse, París, 1974.
- McDougall, William. *The Group Mind*, G.P. Putnam's Sons, Londres, 1920.
- Moscovici, Serge. *L'âge des foules. Un traité historique de la psychologie des masses*, Fayard, París, 1981.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas* (1937), Austral, Madrid, 1956.
- Paul, Jean-Marie (coord.). *La foule : Mythes et figures*, P.U. Rennes, 2005.
- Riesman, David; Nathan Glazer, Reuel Denney, *The Lonely Crowd*, Yale U. P., 2001
- Sloterdijk, Peter. *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Pre-textos, Valencia, 2009.
- Tarde, Gabriel. *L'Opinion et la foule*, (1901), P.U.F., París, 1989.
- Tarde, Gabriel. *Les Transformation du pouvoir*, Félix Alcan, París, 1899.

Procedencia de las imágenes.

Figura 1: “Espacio del *Grand escalier* en el edificio de la Ópera de París (Charles Garnier, 1861-1875).”: Jean-Baptiste Edouard Detaille, 1878. Colección del Palacio de Versalles.

Figura 2: “La Casa del Fascio de Como, en la prensa local, el 7 de mayo de 1936; en la revista *Quadrante* y en el libro de Peter Eisenman sobre Terragni.”: Peter Eisenman, Manfredo Tafuri, *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques*, Monacelli, Nueva York, 2003.

Figura 3: “Grandes almacenes de París Galeries Lafayette. Montaje fotográfico, 1991.”: Philippe Verheyde, “Les Galeries Lafayette. Une histoire de famille”, en *Historama*, noviembre 1991, p. 58-63.

Figura 4: «“Vue de la Montagne élevée au Champ de la Réunion”, grabado anónimo, 1793-94.» : Museo Carnavalet (París).

Figura 5: “La Kaaba, en La Meca.”: MTI, EPA, Nabil Mounzer.

Figura 6 y 7: “Grandes Almacenes de París Au Bon Marché. Exterior e interior de una cristalera (Sigfried Giedion).”: *Bauen in Frankeich Eisen Eisenbeton*, (1928), *Construire en France. En fer. En béton*, La Villette, París, 2000.

Figura 8: “Montaje fotográfico. Interior de la Volkshalle de Albert Speer con una multitud.”: *El País*, 14 nov. 2019, Stephen Bayley.

Figura 9: “Montaje fotográfico del interior del Convention Hall de Chicago, de Mies Van der Rohe, con una multitud.”: Patrimonio de Mies van der Rohe (reproducido en Franz Schulze, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, University of Chicago, Chicago, 1985).

Figura 10: “Interior del edificio de la escuela de arquitectura de Sao Paulo, de Joao Batista Vilanova Artigas (1961).”: Archivo de la biblioteca FAU-USP, Raúl Garcez.

Figura 11: «»Boulevard des Capucines» (Claude Monet, 1873).»: Museo Pushkin, Moscú.

REIA #18/2021
226 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Olivier Sterckx

UNED / olivierst@yahoo.es

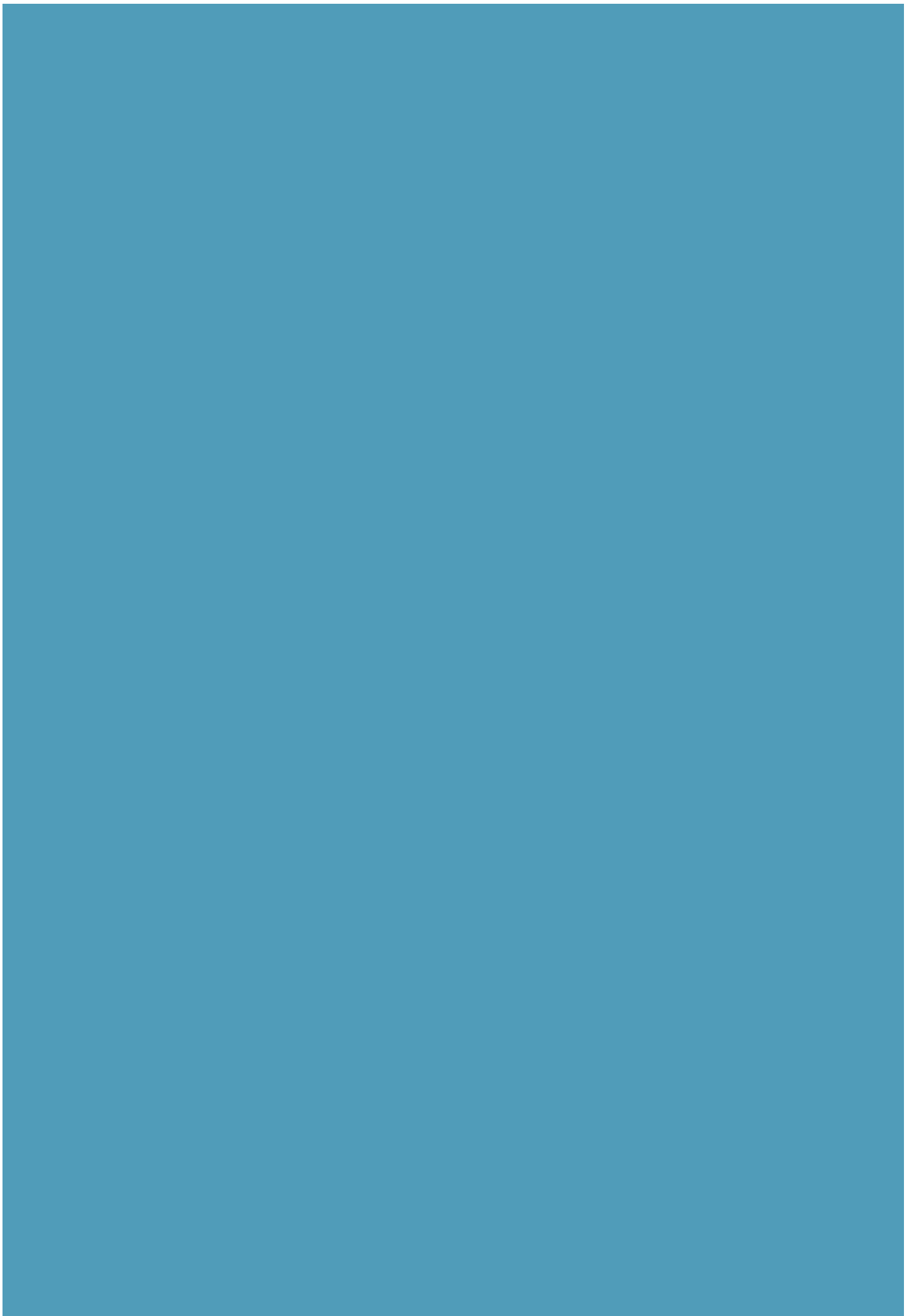
Renace Atenas: La refundación neoclásica de Atenas como capital del nuevo Estado griego / *Athens Renaissance: The Neoclassical Re-founding of Athens as Capital of the new Greek State*

En ese artículo se analizan las consecuencias de la fundación de la capital del nuevo Estado griego sobre el lugar de memoria que significa Atenas, tanto como espacio físico como espacio imaginario. El sueño neoclásico se enfrenta a unos ciudadanos arraigados en la historia de Bizancio. Esa relación del poder con un pasado prestigioso y el establecimiento de una nueva capital ahondan en temas aún candentes: la relación entre el Estado y su capital, como relación simbólica y política. La emergencia de uno de los primeros estados-naciones frente a un imperio cosmopolita pone en relieve el papel de los nacionalismos y la aplicación de modelos neoclásicos relaciona la arquitectura con una filosofía y una política idealizadas.

This article analyses the consequences of the foundation of the capital of the new Greek state on the locus of memory that means Athens, both as physical and as dreamed space. The neoclassical dream faces citizens rooted in the history of Byzantium. This relationship of power with a prestigious past and the establishment of a new capital delve into still burning issues: the symbolic and political relationship between a State and its capital. The emergence of one of the first nation-states facing a cosmopolitan empire highlights the role of nationalisms, and the application of neoclassical models relates architecture to an idealized philosophy and politics.

Atenas, Grecia, nacionalismo, neoclasicismo, urbanismo, utopía, atopia /// Athens, Grece, nationalism, neoclassicism, urban planning, utopia

Fecha de envío: 27/03/2021 | Fecha de aceptación: 14/05/2021



Introducción

Atenas renace en Baviera. Al deambular por las salas de la nueva pinacoteca de Múnich, uno se extraña al ver numerosas pinturas relacionadas con Grecia. Un cuadro resulta llamativo. Se trata de la *Recreación idealizada de la Acrópolis y del areópago de Atenas*, por Leo von Klenze (fig.1)

Para los griegos, independizados de los Otomanos desde 1831 y en búsqueda de un soberano, las potencias protectoras del nuevo Estado hacen que la corona recaiga sobre la cabeza de un Wittelsbach, hijo del rey de Baviera¹. Esto tiene cierta lógica: para el idealismo alemán, la Atenas de Pericles había concebido la preeminencia del hombre y le había dado expresión, marcando el zenit de su genio secular en sus realizaciones filosóficas, poéticas y políticas². Con su pintura, Klenze ilustra cómo el nuevo reino pretende vincularse con la Grecia antigua³. Se espera el resurgir de una época dorada y el pintor lo ilustra esta ambición con una vista idealizada, liberando la Acrópolis de los remanentes históricos para llegar a la edad del Milagro griego.

Otras pinturas contemporáneas ilustran cómo la nueva dinastía pretende enlazar con la Grecia clásica⁴, cómo el régimen se reapropia los héroes.

-
1. RAOUL-ROCHETTE, 1838, *Athènes sous le roi Othon*, in *Revue des Deux Mondes*, citado en PELTRE C., 1990, *Prosper en Morée ou la Grèce et l'architecture*, Nancy, musée des beaux arts.
 2. STEINER G., *Antígonas, la travesía de un mito universal para la historia de Occidente*, Gedisa, Barcelona, 2020.
 3. Los 400 años de ocupación otomana son relativos. Constantinopla cae en 1453, el despotado de Morea en 1460 y Trebisonda en 1461. Los Venecianos ocupan el Peloponeso de 1684 a 1715.
 4. En el mismo museo donde se ubica el cuadro que analizamos, encontramos *La llegada del Rey Otón en Nauplia* de Peter von Hess, y *La Llegada de Otón I a Atenas*, del mismo pintor ; *Paisajes heroicos con Arcoiris*, de Joseph Anton Koch, *La invención del capitel corintio por Kallimachos*, de Johann Christian Reinhart, y sobretodo las *Vistas de Grecia* de Carl Rottmann, que ocupan una sala entera.



Fig. 01. Leo von Klenze, *Recreación idealizada de la Acrópolis y del areópago de Atenas*, Pinacoteca de Múnich

Las formas pretéritas legitiman al régimen que las restaura⁵. La ambición pasa por restaurar también los sitios históricos: al anhelo de concebir un urbanismo lejanamente inspirado en Hipódamo de Mileto, se une la cultura neoclásica de los arquitectos y consejeros bávaros⁶.

Parte del neoclasicismo alemán es una activa meditación sobre Atenas y ese artículo tiene por objeto mostrar cómo el urbanismo del *renacer* Ateniense deriva de las meditaciones nutridas desde la segunda mitad del Siglo XVIII por Goethe, Winckelmann, Hölderlin, Schelling, y exaltadas después de las victorias napoleónicas y el desastre de Jena. Por ejemplo, Guillermo de Humboldt, creador de la universidad de Berlín, quiere romper con la cultura francesa, asimilada a la república romana y al régimen de los diádocos helenísticos⁷.

Ese pasado reinventado hipoteca aún nuestra percepción contemporánea de Atenas y deriva en una atopia que influye aún sobre la topología de la ciudad. Pretende enlazar con una época prestigiosa, mientras la población local se siente ligada a otra época gloriosa de su pasado, la historia de

5. PAGO G., 2004, *L'utilisation et la perception de la référence antique dans la Grèce moderne : l'exemple de l'architecture néo-classique à Athènes. Analyse et témoignages*, Dialogues d'histoire ancienne, Presses Universitaires de Franche-Comté, Francia, pp. 123 – 145.

6. YEROLYMPOS A., 2003, *Extension territoriale et stratégies de réappropriation des espaces urbains : l'État grec à la recherche d'une identité urbaine de 1828 à la première moitié du xxe siècle*, pp., 305- 330, in TURREL D., 2003, *Villes rattachées, villes reconfigurées*, Presses universitaires François-Rabelais, Paris, Francia.

7. HARTOG F., *Partir pour la Grèce*, Flammarion, 2015.

Fig. 02. Louis Fauvel, Plano de Atenas a finales del siglo XVIII



Bizancio⁸. Existe una voluntad política de legitimación dando a conocer y transmitir el legado clásico en contraste con el periodo *oriental*. Según Platón en la *Apología de Sócrates*, la atopia denota el hecho de no estar en su lugar, connota extravagancia. Asimismo, la introducción de un nuevo régimen representa una sobre-intensificación⁹ de la topología alimentada por una larga reflexión que el neoclasicismo alemán había realizado anteriormente sobre el Siglo de Pericles. La Atenas de 1833 es la “atopia necesaria”¹⁰ de un espacio antiguo idealizado donde nace y se justifica un nuevo Estado.

Una nueva capital para un nuevo reino

Ruinas contemporáneas

La guerra de independencia deja el país destruido, con unas fronteras reducidas. Las potencias europeas habían confiado en la descripción de Grecia por Pausanias para delimitar la frontera¹¹, lo que significaba poco más que el Peloponeso, las Cícladas y parte de la Grecia continental, en claro contraste con la visión fantástica del filohelenista Johann Valentín Hecke, quien, en 1823, proponía extender Grecia hasta las Indias

8. El nombre es importante: en cuanto a Macedonia, es solamente a partir de febrero de 2019, y con vivas protestas en Grecia, que la Antigua República Yugoslava de Macedonia puede llegar a llamarse Macedonia del Norte *in* PAGO G., *op.cit.*

9. GILLET A., 2005, *Les champs de l'atopie*, Figura, Montreal, Canada, pp. 13 - 29.

10. TSIOMIS Y., 2017, *op.cit.*

11. DELALANDE N., 2012, La création de l'État grec au XIXe siècle, entretiens avec Anastassios Anastassiadis, <https://laviedesidees.fr>

Fig. 03. Coubault: Plano de la ciudad de Atenas en los últimos años otomanos, 1800



orientales, Egipto incluido¹². Atenas apenas cuenta con 10.000 habitantes antes de la guerra y es prácticamente abandonada en 1827¹³ (fig.2 y fig. 3).

En la misma época, Constantinopla cuenta con más de 120.000 helenófonos¹⁴. Los atenienses heredan un tejido urbano medioeval. Lo circundan las murallas otomanas que han adoptado el trazado de las fortificaciones de Temístocles. Con la excepción del Pireo, la actividad comercial se encuentra en otras ciudades otomanas.

Un rey para los griegos

En 1832, las potencias protectoras¹⁵ designan a Otón, hijo del rey de Baviera, como rey de Grecia. A su llegada, el joven soberano se ve otorgado el título de Basileus y de Rey de los Griegos por los diputados de la Asamblea Nacional, en referencia a Bizancio y al Agamenón de Homero¹⁶.

12. Citado in MITSOU M.-L., *Le Philhellénisme bavarois et la « Grande Idée » in Philhellénismes et transferts culturels dans l'Europe du XIXe siècle*, Revue germanique internationale, 2005.

13. TSIOMIS Y., 1986, *Parler d'Athènes de 1834, comme on parle de Brasilia de 1964*, in *Ville en Parallèles, De la polis aux politiques urbaines. Renaissance et mutations de la ville grecque contemporaine*, Paris, pp. 14 – 20.

14. YEROLYMPOS A., 2003, *Extension territoriale et stratégies de réappropriation des espaces urbains : l'État grec à la recherche d'une identité urbaine de 1828 à la première moitié du xx^e siècle* in: *Villes rattachées, villes reconfigurées: xvi^e-xx^e siècles*, Tours: Presses universitaires François-Rabelais. Francia. Otra fuente propone las siguientes cifras para la ciudad intra-muros: 100.000 musulmanes y 70.000 griegos, in BASARAN B., 2014, *Selim III, Social Control and Policing in Istanbul at the End of the Eighteenth Century*, Brill, Leiden/Boston.

15. Un régimen equivalente existía para el nuevo reino belga, donde las potencias protectoras garantizaron la neutralidad del recién nacido país

16. CARTER R., 1979, *Karl Friedrich Schinkel's Project for a Royal Palace on the Acropolis*, Journal of the Society of Architectural Historians, University of California Press, California, pp. 34 – 46.

Se impone un régimen absolutista y se sientan las bases del Estado griego moderno, según un modelo más helenístico que clásico¹⁷. El golpe de Estado de 1843 permite adoptar una constitución más liberal. Otro golpe de Estado destituye a Otón I y proclama a Jorge I, de la casa danesa, como rey de los Helenos. Ese nuevo título es revelador: marca una diferencia con el despotismo del primer monarca y revela el deseo de reunir los griegos en el marco de la *Megala Idea*.

Bajo la sombra de la Megala Idea

El nacionalismo es una de esas palabras clave para entender las transformaciones del Siglo XIX. ¿Quién es el individuo griego *sometido* a la recién creada nación? Grecia crea los griegos como los griegos crean Grecia¹⁸. En el momento de la independencia, el país cuenta sólo con 750.000 habitantes¹⁹ mientras que más de 2.500.000 “griegos” viven fuera de las nuevas fronteras. Son considerados autóctonos los griegos nacidos en una Grecia que conviene *re-occidentalizar*²⁰, luego los alóctonos incluyen a todo griego por razones de lengua, religión u origen étnico. A principios del siglo XIX, el espacio griego es discontinuo y extenso, desde el sur de los Balcanes, en Asia Menor, Egipto, Rusia y Austria²¹. Una consecuencia del nacionalismo griego es la desaparición de ese espacio. La cohabitación es la norma en todos los lugares donde viven los griegos²². El geógrafo Prévélakis habla de “centralidad reticular”²³.

La idea de una nación griega enraizada en su glorioso pasado está en sintonía con los nacionalismos que se idean y se imponen a lo largo del siglo XIX, viene de una élite que quiere hacer de Grecia un país moderno, cuyas raíces remontan al pasado clásico²⁴.

17. TSIOMIS Y., 2017, *op.cit.*

18. PREVELAKIS G., 2005, *Athènes : une centralité stérilisante ? in Territoires d'Europe: La différence en partage*, ENS Éditions, Lyon, Francia.

19. El territorio, en el momento de la independencia representaba 38% del territorio actual, in POLYZOS N., 1947, *Essai sur l'émigration grecque*, Recueil Sirey, Paris.

20. Von MAURER L., 1834. *Das griechische Volk*, Munich.

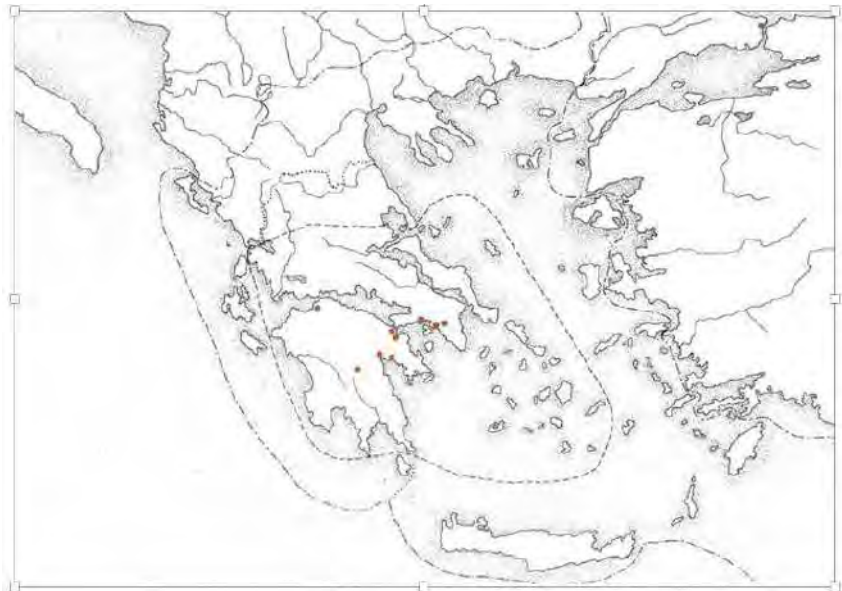
21. BRUNEAU M., 1992, *L'hellénisme, un paradoxe ethnogéographique de la longue durée*, géographie et culture, CNRS, Paris, Francia.

22. Id., *op.cit.*

23. Los alóctonos pueden ser tan diferentes como las grandes familias fanariotas de Constantinopla, familias patricias que ocupan cargos importantes dentro de la administración otomana, como los karamanlies, campesinos griegos turcófonos de anatolia, in GEORGAKOPOULKOU A., 2009, *Standard languages and language standards: greek, past and present*, King's College, Centre for Hellenic Studies, London.

24. Eleni Bastea, habla de “*three major fields that describe the country's cultural and intellectual orientation in the XIX century*”, sea europeo, unidad cultural y pasado clásico in BASTEA E., 2016, *Etching images on the street, planning and national aspirations*, in *Streets, critical perspectives on public space*, Çelik Z. (Ed.), University of California Press, California.

Fig. 04. . TSIOMIS Diez propuestas para una nueva capital: 1 Atenas, 2 El Pireo, 3. Megara, 4. Corinto, 5. El Ismo, 6. Nauplia, 7. Argos, 8. Tripolitza, 9. Patras, 10. Constantinopla



Esta idea representa una cruzada para los griegos, una utopía que ha creado varias distopías. Ese romanticismo griego²⁵, se ajusta a los nacionalismos europeos y al mismo tiempo es singular.

El concepto se *oficializa* en 1843 : es griego cualquier miembro de la “nación helénica²⁶”. La “Nación helénica” invade cualquier discurso político, justifica guerras y tiene consecuencias contemporáneas, como la partición de Chipre. Los griegos pueden esperar una *reconquista* rápida, esperanza que se refuerza periódicamente en las sucesivas contiendas balcánicas, hasta la derrota de 1922 y la conclusión del tratado de Lausana de 1923 que fija las fronteras modernas entre Grecia y un nuevo Estado-nación: Turquía. Significa finalmente cambiar la mítica de una época dorada por otra: no se trata de remontar a la Grecia clásica, sino a los tiempos bizantinos, recuperar Constantinopla.

El poder de un nombre

Braudel señalaba un fenómeno de retroalimentación entre una nueva capital y el país que la alberga: las ciudades creadas por las unidades nacionales o imperiales crean, a su vez, esas unidades decisivas²⁷. Desde los albores de la independencia, se debate sobre el sitio de la nueva capital. Varios podían competir entre sí para ser la capital provisional como Nauplia o el Pireo por su importancia comercial (fig.4).

Se propone mantener una capital provisional mientras se derrumba el imperio otomano²⁸. Un Real Decreto de julio de 1833 zanja el tema y declara Atenas como capital del nuevo Estado: la ciudad de Atenas se titulará “sede de la realeza y capital”²⁹

25. MITSOU M.-L., *op.cit.*

26. Id., *op.cit.*

27. BRAUDEL F., 1996, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Armand Colin, Paris, France.

28. TSIOMIS Y., 2017, *op.cit.*

29. Id, *op.cit*

¡Atenas!, el nombre evoca un espacio real y otro ficticio. El espacio real es un lugar destruido; el ficticio enlaza con la historia *elegida* desde las grandes capitales europeas, borrando así otro pasado. Del periodo griego propiamente dicho desaparece lo arcaico, y lo helenístico, para quedarse con una franja reducida de tiempo de Pericles. Esa franja en si misma ha sido interpretada por Winckelmann como el epítome del arte universal. Los nuevos fundadores eran lectores de Tucídides. Se rememoran la oración funeral de Pericles durante la guerra del Peloponeso, donde se retrata la democracia ateniense de una manera idealizada.

Tiene cierta belleza imaginarse que una ciudad haya sido elegida capital por la reminiscencia de una oración antigua. Sin embargo, resultan estrambóticas las referencias a la Atenas periclea. Otón es un rey absolutista, y su personaje se asemeja a los emperadores romanos descubriendo el helenismo a través de los diádocos asiáticos. La *decantación* de un nombre como modo de elegir una capital tiene detractores durante los primeros años del nuevo país. El periódico *Athèna*, pregunta si “vale la pena sacrificar los deseos y esperanzas de una Nación para la sombra de árboles eternos y la estética de algunos filohélenos que arden de amor por el turismo y cruzarán toda Grecia para ofrecer su adoración a la venerada antigüedad³⁰”.

La recreación casi *ex nihilo* de una capital tiene la ventaja de abolir los localismos para facilitar la creación de un Estado. Se asocia la idea de universalidad a la modernización dentro de una perspectiva económica, “el espacio de la capital debe ser neutralizante, no neutro; industrial y capitalista: es la esperanza del éxito de Grecia³¹”. La capital neoclásica va con la idea de racionalidad: para acceder a la modernidad, las formas neoclásicas de las ciudades capitales no eran “inactivas”³².

El mismo periódico compara el nuevo estado helénico con los Estados Unidos³³ y Atenas no es una ciudad orgánica ni espontánea³⁴, es una ciudad de voluntad³⁵, de creación, como Washington, Ankara, o Brasilia.

Ciudad de creación, quizás, pero con la gran diferencia que la nueva capital del Estado helénico nace a la sombra de un sueño. Se construye una ciudad nueva sobre un paisaje-recuerdo³⁶. Atenas tiene esa ambigüedad: es una ciudad real, nueva y, al mismo tiempo, un nombre sin espacio³⁷. Ese nombre se encuentra cargado de un pasado que le resta inocencia.

30. Journal *Athèna*, n1115 del 24/05/1833, mencionado in TSIOMIS, Y., 1986, *op.cit.*

31. Id., *op.cit.*

32. Ibidem.

33. Ibidem.

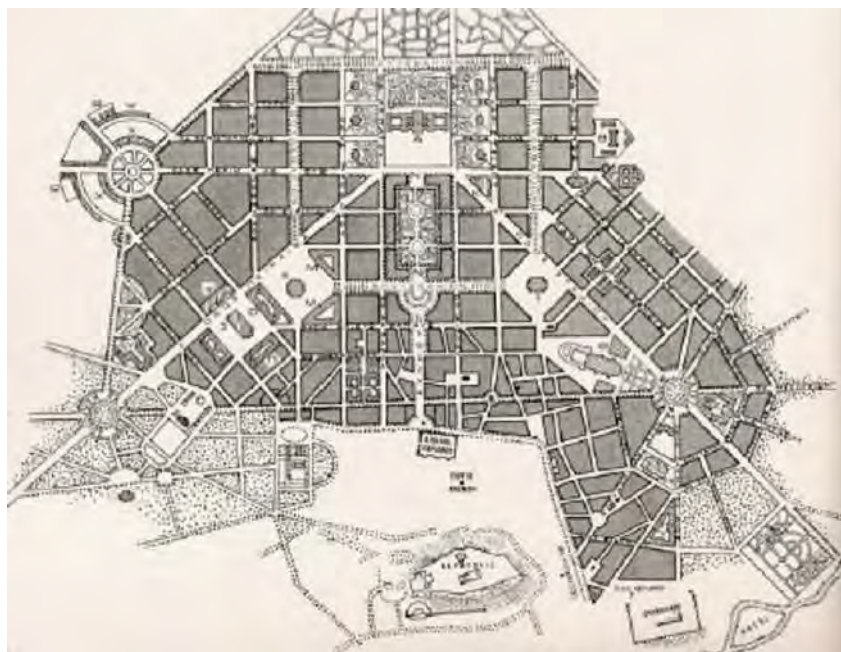
34. LAVEDAN P., 1952, *Histoire de l'Urbanisme*, Laurens, Paris.

35. Según la expression de Braudel, in TSIOMIS Y., 2017, *op.cit.*

36. TSIOMIS I, 1986, *op.cit.*

37. Id., *op.cit.*

Fig. 05. Kleanthis y Schaubert, primera propuesta urbanística para Atenas



El urbanismo

Atenas bávara

“Atenas, asunto europeo”, afirma von Klenze³⁸. Atenas aparece como un caso práctico idóneo para idear una ciudad neoclásica en la cuna del clasicismo, con el fin de recrear la gloria de los antiguos³⁹. Esas esperanzas de modernidad se traducen por un urbanismo geométrico, “última obra de carácter monumental del absolutismo de las Luces⁴⁰”. Según Castoriadis, el plan perfecto es una manera de poner orden al desorden urbano, el “caos de la historia⁴¹”.

Primer plano de Kleanthis y Schaubert

A partir de 1831 se estudia un proyecto para Atenas. Stamatis Kleanthis y Edouard Schaubert son los primeros encargados del proyecto, ambos alumnos de uno de los arquitectos neoclásicos alemanes más relevantes, Schinkel⁴². Juntos realizan un levantamiento topográfico y arqueológico a lo que sigue una propuesta para albergar 40.000 habitantes en 160 manzanas⁴³ (fig.5 y fig. 6).

El plan se desarrolla en función de tres líneas directrices principales:

1. Dividir los barrios nuevos y una zona arqueológica alrededor de la

38. Von Klenze, *Aporistische Bemerkungen gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland*, Berlin, 1838, mencionado in TSIOMIS, 2017, *op.cit.*

39. KANELLOPOULOU D., 2018, *Représenter la Polis. Athènes vue, dessinée et imaginée (1834-1962)*, Confins, France.

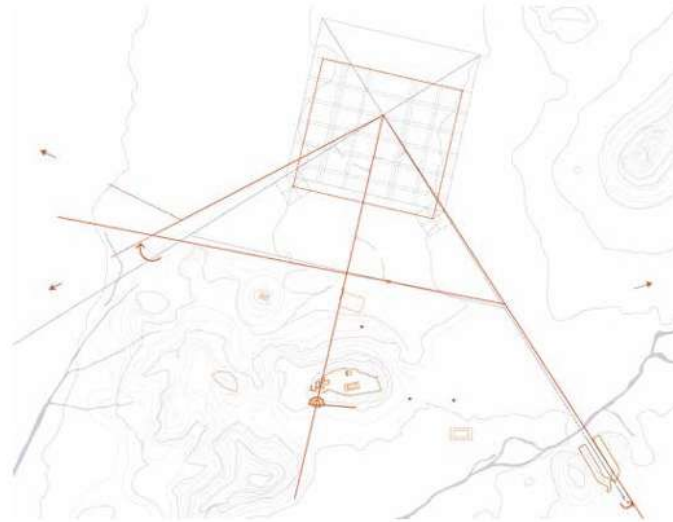
40. TSIOMIS Y., 2017, *op.cit.*

41. Castoriadis, mencionado in Id., *op.cit.*

42. KALLIVRETIS L., 2016, *Planning Athens in the XIX Century*, *Athens Social Atlas*, Atenas, Grecia.

43. Según Tsiomis, la planificación es una planificación cerrada, un territorio urbano “cerrado”, a la semejanza de los *rings*, los círculos, de las ciudades alemanas que se crearon a finales del XVIII, principio del XIX, in TSIOMIS Y., 2017, *op.cit*

Fig. 06. In Tsiomis, El mismo plan de Kleanthis y Schaubert, visto de manera geométrica



Acrópolis, 2. Colocar el palacio real en un sitio destacable, 3. Abrir grandes vías de acceso con perspectivas monumentales⁴⁴. La zona arqueológica debe apartarse de la parte romana y de la parte clásica, es decir, la ciudad de Adriano y la ciudad de Teseo⁴⁵.

El eje principal es norte-sur y, elemento de última modernidad⁴⁶, se prevé una línea ferroviaria con el Pireo⁴⁷. Sin embargo, no se prevén relaciones con el campo ni se proyectan áreas industriales en los alrededores. Las funciones de la ciudad se colocan en torno a tres plazas públicas⁴⁸, como las que estructuran las capitales en Europa desde el Barroco. Esta visión neoclásica es, finalmente una representación muy barroca del poder: las vías principales enlazan con los monumentos destacables y tiene semejanza con la Roma postridentina (fig.7).

Los habitantes protestan contra la escala urbana, que parece desproporcionada en la época⁴⁹. Así, se empieza a construir siguiendo los antiguos trazados: las actividades comerciales se reestablecen sobre el sitio del bazar, ignorando el barrio diseñado para esas funciones⁵⁰. La especulación y las quejas frente a las expropiaciones, acopladas con la falta de recursos, dificultan la puesta en marcha del plan. El gobierno adopta medidas más permisivas, omite publicar algunos decretos urbanísticos. Los más importantes, promulgados entre 1833 y 1836, son publicados oficialmente en

44. KALLIVRETIS L., *op.cit.*

45. TSIOMIS Y., 2017, *op.cit*

46. Aunque los textos clásicos constan de una línea de transportes de carriles a lo largo del istmo de Corinto, in LEWIS M.J.T., *RAilways in the greek and roman worlds*, <https://www.sciencenews.gr/docs/diolkos.pdf>.

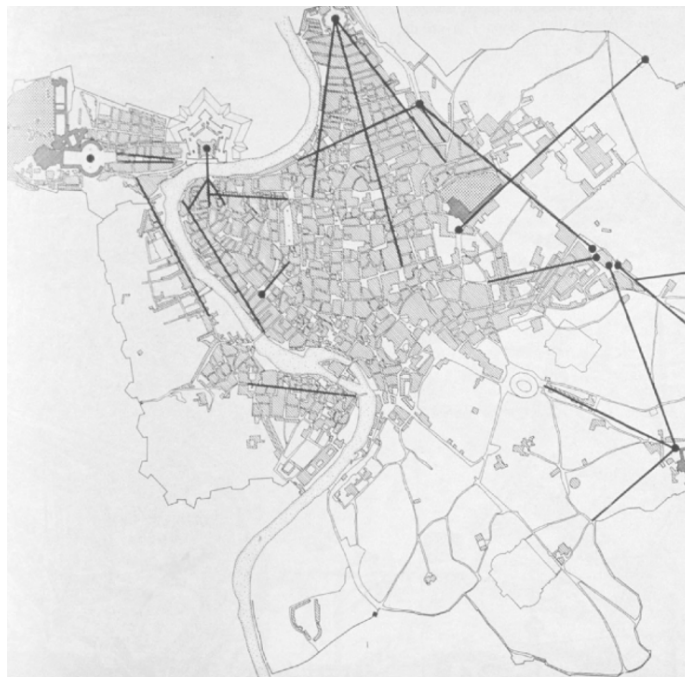
47. Se pone especial hincapié en el ferrocarril como elemento unificador de la nueva nación. Tsiomis destaca la importancia del ferrocarril en Alemania para la unificación del país, in TSIOMIS Y., 2017, *op.cit*

48. KANELLOPOULOU D., *op.cit.*

49. KANELLOPOULOU D., *op.cit.*

50. TSIOMIS Y., 2017, *op.cit*

Fig. 07. In Tsiomis : La Roma postridentina



1865, organizando de cierto modo la ilegalidad⁵¹ y provocando una anarquía urbana que perdura aún hoy⁵².

Segundo plano de Leo von Klenze

En 1834 la Regencia debe parar las obras para hacer frente a las quejas contra las expropiaciones y la ausencia de compensaciones adecuadas⁵³. El mismo año llega Leo von Klenze, mandado por Luis I de Baviera para hacer “obra útil, conveniente para mi dinastía y para mi hijo⁵⁴”. Para Klenze, la idea de construir la ciudad sobre las ruinas antiguas es un desacierto. Hubiera sido incluso preferible elegir otro sitio del Ático y el nombre de Atenas hubiera bastado para construir una nueva Atenas y esa nueva Atenas hubiera sido la capital de Grecia para el mundo entero⁵⁵.

Retoma el plano primitivo, reduciendo sus dimensiones y adaptándolo a las construcciones existentes, con mayor respecto de los estratos del pasado. Cuida la zona arqueológica alrededor de la Acrópolis, en torno de la cual la ciudad nueva se desarrolla como un “gran acento circunflejo que separa los muertos de los vivos⁵⁶”.

51. Ibidem. No basta promulgar una ley para su aplicación, debe ser publicada para su correcto conocimiento. Las leyes suelen ser publicadas el día posterior a su promulgación, en el B.O.E. para España, por ejemplo.

52. Ibidem.

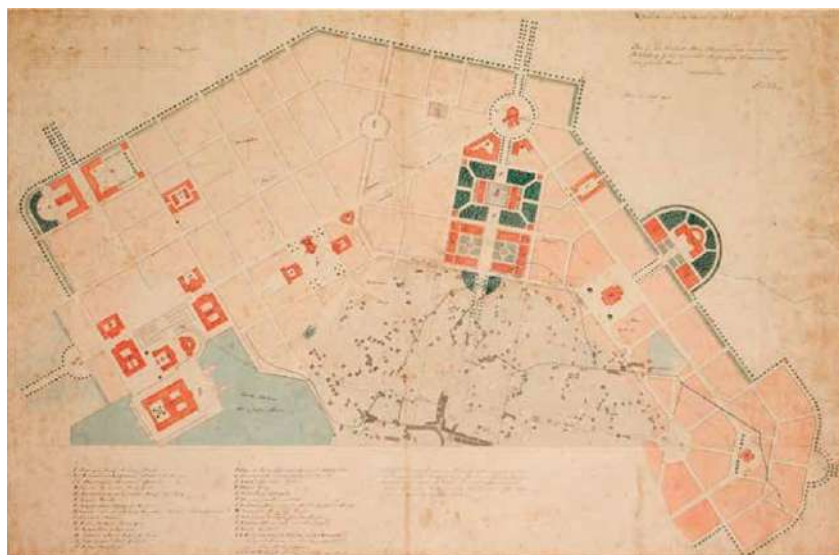
53. KALLIVETRIS L., *op.cit.*

54. Mencionado in TSIOMIS Y., 2017, *op.cit.*

55. Mencionado en Id., *op.cit.*

56. LAVEDAN P., *op.cit.*

Fig. 08. Leo von Klenze, segunda propuesta



Crea una zona de excavación arqueológica alrededor de la Acrópolis, y elabora una ley de Antigüedades (fig.8) ⁵⁷.

En cuanto a la Acrópolis, se ve depurada de toda estratificación temporal que no sea literalmente la de la época de Pericles. Los vestigios bizantinos son decorativos: “en algunas partes sería posible dejar algunas de las iglesias, pintorescas y en ruinas, del medioevo bizantino, para contrastar amenamente con las obras de los Antiguos⁵⁸”.

La ubicación del palacio es *trascendental*: la parte obviamente más visible del poder reside en el alzamiento de las residencias palaciegas. La importancia de colocar correctamente el palacio real en el nuevo mapa de Atenas se hace notar con su *nomadismo* a la hora de plasmarlo sobre el plano. Se propusieron cuatro emplazamientos según los arquitectos y en función de las visiones que los políticos tenían del poder y de su esencia. Abandonada la propuesta de Schinkel de colocar el palacio en la misma Acrópolis (fig. 9 y 10), Gärtner impone la construcción de un palacio más modesto en su emplazamiento actual.

La ampliación de la ciudad

Una litografía de 1837, otra de 1843, muestran cómo el tejido antiguo se mantiene, tanto sobre las zonas arqueológicas como en las propuestas de manzanas modernas (fig. 11 y 12).

57. Esa ley protege el patrimonio en toda su dimensión histórica En 1835. En una ley anterior, el Real Decreto 3/15 de abril de 1833, primera ley arqueológica en Grecia, se declaraban todas las obras de la antigüedad griega propiedad de la nación, salvo aquellas que ya fueran de propiedad privada, y se establecía que el pasado a proteger era aquel fecho con anterioridad a 1453, año de la caída de Constantinopla, in GARCIA GONZALEZ J., 2015, *El futuro arqueológico de Atenas a través del análisis de sus parques arqueológicos*, revista electrónica de patrimonio histórico, Universidad de Granada, pp. 181 - 203.

58. TSIOMIS Y., 2017, *op.cit.* De las 129 iglesias en Atenas a principios del Siglo XIX, sólo 24 fueron salvadas. La mayoría habían sido destruidas o dañadas por los turcos durante el Gran Sitio de 1826-1827 y las otras fueron demolidas durante el período otomano.

Fig. 09 y 10. Karl Friedrich Schinkel, propuesta de residencia real sobre la Acrópolis, 1834



Alrededor, se establecen las nuevas líneas de la ciudad. Lo que caracteriza la ciudad desde su nueva fundación sería lo heteróclito, fragmentario, anecdótico, incluso lo caótico⁵⁹. La planificación inicial prevé albergar unos 40.000 habitantes. Esa cifra se materializa en 1860, y la de 100.000 habitantes en 1890⁶⁰ (fig. 13).

Durante todo el siglo XIX, la capital tiene un marcado acento administrativo, mientras el Pireo concentra la actividad económica⁶¹. El siglo XIX conoce un incesante proceso de expropiaciones-compensaciones, para la apertura de avenidas y espacios públicos⁶². Varios edificios son financiados gracias a la diáspora⁶³. Se diferencian los barrios en función de las clases sociales⁶⁴, entre ciudad baja y ciudad alta, las clases obreras ocupan las

59. Id, *op.cit.*

60. KALLITREVIS, *op.cit.*

61. Id., *op.cit.*

62. MONIOUDI-GAVALA D., 2005, *Construction Regulations in Athens, 1833-1864: Creating a Metropolis*, University of Patras, Grecia.

63. MONIOUDI-GAVALA D., *op.cit.*

64. KANELLOPOULOU D., *op.cit.*

Fig. 11. Aldenhoven, Plan de Atenas en 1837



zonas industriales cerca del Pireo mientras las clases acomodadas privilegiaban las parcelas cercanas al palacio. La dicotomía se acelera después de los años 1870⁶⁵.

Mientras los arquitectos extranjeros exportan una idea de la Grecia antigua, una arqueología *vaticinada*: antes de proceder a las primeras excavaciones serias, se anticipan las formas a partir de presupuestos ideales⁶⁶. Como consecuencia, las casas vernáculas edificadas antes de 1830 son consideradas como no-arquitectura⁶⁷ y, según la primera ley de urbanismo, de 1829: “Aquellos que quieren construir edificios (...) lo harán según las recomendaciones y los planos que el arquitecto de la ciudad tendrá el orden de trazar para ellos⁶⁸”. Así, desde los preceptos de la corte bávara, nace el clasicismo de un pueblo, “*pandemos classikismos*”⁶⁹. El proceso de civilización y de culturización sería indisoluble del proceso de “curialización”⁷⁰, lo artístico subordinado a lo político⁷¹.

65. con la expansión de Grecia y la llegada de gente del mundo rural, in KANELLOPOULOU D., *op.cit.*

66. TSIOMIS Y., 2017, *op.cit.*

67. Id., *op.cit.*

68. Decreto n. 10927, del 20 de abril 1829, mencionado in *Ibidem.*

69. *Pandemos classikismos* selon les termes de KARDAMITIS A., 2001, *Architecture néoclassique en Grèce, Athènes*, Ecole Française d'Athènes, Grecia.

70. ELIAS N., 1994, *La société de cour*, Calmann-Lévy, Paris. Ver también en SIMMEL G., *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, citado in LE GOFF A., 2016, *Estime et discipline sociale au prisme de la sociologie de Norbert Elias*, Terrains/Théories : <http://teth.revues.org/705>.

71. VANDER GUCHT D., 2004, *Art et politique (pour une redéfinition de l'art engagé)*, Editions Labor, Bruxelles.

Fig. 12. Chenavard, Plan de 1843



Si bien hay ausencia de planos urbanísticos generales para hacer frente a la expansión de Atenas, existen algunas propuestas hasta la primera mitad del siglo XX⁷². La gran mayoría de ellas se centra sobre la necesidad de respetar el legado cultural y paisajístico y de responder a la densificación del tejido urbano, como a la ausencia de espacios públicos en los nuevos barrios⁷³.

De todas ellas se pueden mencionar dos propuestas relevantes⁷⁴:

1898: Una comisión presidida por el rey Constantino I donde se propone trazados rectilíneos en el barrio antiguo, al estilo de Haussmann (fig. 14)

1908: Propuesta del arquitecto Ludwig Hoffmann, quien propone avenidas periféricas para hacer frente a la ineficacia del sistema radial existente (fig 15)

La visión utópica y estética de los planes propuestos se enfrenta al hecho que las construcciones descontroladas siguen su curso y los recursos del ayuntamiento se limitan a labores de saneamiento y equipamientos. Tampoco pueden realizarse debido a la llegada descontrolada de los refugiados griegos de Turquía después de la Primera Guerra Mundial.

Nuevos habitantes/nuevos ciudadanos

La creación del Estado griego y la fundación de una nueva capital van parejo con la transformación de los autóctonos, quienes, de súbditos otomanos ortodoxos se ven literalmente disfrazados de ciudadanos con un supuesto bagaje neoclásico⁷⁵. Los argumentos presentados por los partidarios de respaldar la tesis de una continuidad entre los antiguos griegos y los griegos modernos son adoptados por la historiografía durante el siglo XIX y constituye aún el núcleo del pensamiento nacional⁷⁶.

72. KANELLOPOULOU D., *op.cit.*

73. MONIOUDI-GAVALA D., *op.cit.*

74. Mencionadas in KANELLOPOULOU D., *op.cit.*

75. TSIOMIS Y., 2017, *op.cit.*

76. Id., *op.cit.*

Fig. 13. Plano de von Strantz de 1862



Para Tsiomis, a la violencia que el Estado aplica al espacio, coincide con una violencia hacia la gente: se trata de transformar el campesino en ciudadano urbano⁷⁷. Klenze escribe en 1832 que “la población ha permanecido igual que en la época de Homero y Heródoto, y así podemos definir las diferentes capas: un alto grado de superioridad intelectual sobre todos los demás pueblos de la Tierra, una gran firmeza de carácter, coraje, trabajo duro y orgullo nacional que da grandeza hasta a los pastores y campesinos, e incluso a los mendigos⁷⁸”.

La idea pues es no sólo de crear una ciudad *ex nihilo* sino también sus propios ciudadanos. Debe desvelarse un nuevo ciudadano, en la cuna de la civilización europea, que se integraría de lleno en el concierto de las naciones civilizadas. El Consejo de regencia proyecta apoyar una colonización de noreuropeos para acelerar el proceso⁷⁹. Contra ello, la opinión pública griega subraya la peligrosidad de acoger lo “peor de cada país” y la necesidad de acoger a los refugiados griegos huidos del imperio otomano a consecuencia de la guerra de independencia y de las guerras balcánicas: el nuevo Estado no toma el rumbo del multiculturalismo, pero inicia las premisas del nacionalismo⁸⁰.

Atenas, en ese sentido, no es sólo la capital de un pequeño Estado sino también la de una diáspora adinerada. El miembro típico de esa diáspora ha sido descrito como el “mercader ortodoxo balcánico conquistador⁸¹”. Un artículo de la revista *Athèna* afirma en 1861, que la capital es “el punto focal y el centro de la luz y de la cultura para dos naciones concéntricas,

77. Ibidem.

78. von Klenze, *Aporistische Bemerkungen gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland*, Berlin, 1838, mencionado in Ibidem.

79. Ibidem

80. Ibidem

81. STOAINOVICH T., 1960, *The Conquering Balkan Orthodox Merchant*, Journal of Economic History, Cambridge, Reino Unido.

Fig. 14. Plano del rey Constantino I de 1898



la nación de la Grecia liberada, y la nación más grande del helenismo, aún bajo dominación extranjera⁸²”.

Atenas se transforma en la cabeza de una nación con fronteras indefinidas ideológicamente hasta la soñada reconquista de Constantinopla⁸³.

Ventana al Mediterráneo

Atenas es Mediterránea, rica en continuidades toponímicas y en perennidades construidas⁸⁴, una *urbs* material y una *civitas* institucional⁸⁵. Braudel hace hincapié sobre el palimpsesto de las ciudades del *Mare Nostrum*, una superposición de civilizaciones⁸⁶. Atenas es un ejemplo de estratos y pliegos de civilizaciones, incluso si el neoclasicismo pretende poner en relieve el pasado clásico, la memoria se apodera del tejido urbano. Los arquitectos quieren levantar una ciudad neoclásica. A pesar de esos préstamos, la fundación de Atenas es un acto original. La ciudad conlleva tanto el pasado asumido como ocultado, y tiene el *momento cero* que toda creación supone. Hay en Atenas una “fisonomía de la estratificación⁸⁷ que resiste al nacionalismo y a la homogeneización internacional⁸⁸. Sobrevive en la memoria de los lugares y de los hombres, de los héroes antiguos y de las diásporas contemporáneas.

82. BASTEA E., *op.cit.*

83. Antes de la Primera Guerra Mundial y de las sucesivas victorias en el transcurso de las guerras balcánicas: de 1829 a 1920, la población de Grecia aumenta de 750.000 habitantes a 5.000.000 habitantes, in DIMITROPOULOU M., 2008, *Athènes au XIX siècle, de la bourgade à la capitale*, 2008, université de Lyon, Francia.

84. LEMIRE V., 2013, *Jérusalem, 1900, la ville sainte à l'âge des possibles*, Armand Colin, Paris, Francia.

85. BERNIE-BOISSARD C., BURGEL G., DARQUES R., 2017, *Villes méditerranéennes en représentation(s)*, Méditerranée, Francia.

86. BRAUDEL F., *op.cit.*

87. COLLETTA T., 2008, *Une réflexion sur l'esprit du lieu de la ville méditerranéenne*, www.icomos.org

88. Id., *op.cit.*

Fig. 15. Plano de Ludwig Hoffmann, de 1908



¿Cómo ser una ciudad europea y no morir en el intento? La derrota de 1922 y el *intercambio* de poblaciones crean un reto que Atenas supera difícilmente⁸⁹. Durante el periodo de entreguerras, el equilibrio de la ciudad y de Grecia se ve comprometido. Los flujos de inmigrantes desestabilizan un país muy debilitado: una migración de casi 2.000.000 de personas, la mayoría en Atenas. La población se duplica de 450.000 a 800.000 ciudadanos entre 1920 y 1928, llega a 1.100.000 habitantes en 1940⁹⁰. En 1930, la superficie ocupada ilegalmente representa más de 30% del tejido urbano.

La destrucción del paisaje urbano se agrava con la Segunda Guerra Mundial y la subsecuente guerra civil. En los años 50, la cuestión de la reconstrucción se vuelve inevitable⁹¹. Y las soluciones no son suficientes, hay desidia por parte de los poderes públicos. ¿O no hay voluntad? ¿En qué medida hay desamor de la gente por su ciudad?

Atenas, extranjera a sí misma⁹². Atenas extranjera para sus habitantes, ciudad *meteca*. ¿En qué medida un inconsciente colectivo asimila Atenas a un fallo, fallo de un Estado incapaz de recrear una geografía soñada y de recuperar una capital añorada? Atenas, sede del poder político y económico *faute de mieux*.

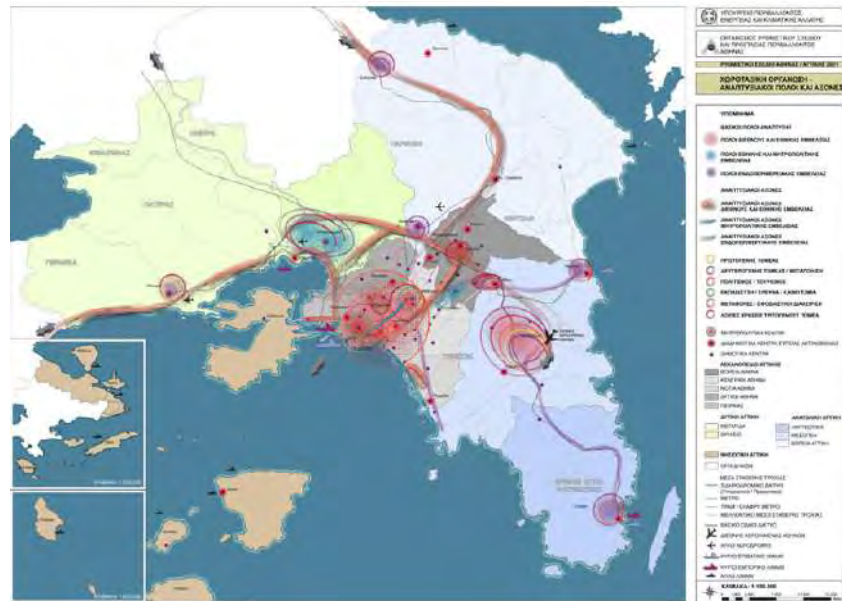
89. FRÉRIS G., 2010, *La guerre et la prise de la conscience humaine, ou la Première Guerre mondiale et son impact sur la littérature néo-hellénique*, in M. Finck, T. Victoroff, E. Zanin, P. Dethurens, G. Ducrey, Y.-M. Ergal, P. Werly (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes*. Actes du XXXIXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Francia.

90. LEONTIDOU L., 2016, *Slums of Hope*, in Athens Social Atlas, Grecia. La población de Atenas en 2019 es de 3.150.000 habitantes para el área metropolitana, y de 665.000 habitantes para el centro. Grecia cuenta con 11.130.000 habitantes in <http://worldpopulationreview.com/world-cities/athens-population/>

91. KOSMOPOULOS C., *op.cit.*

92. Según el título de TSIOMIS Y., 2017, *op.cit.* Habla de la época decimonónica, pero puede aplicarse hasta nuestros días.

Fig. 16. Plano director de 2014



La historia reciente es dura para Grecia. Unos hablan de un estado fallido dentro de la Unión Europea⁹³ mientras que otros mantienen la idea de la Grecia contemporánea como una *sucess story*⁹⁴: desde su fundación, Grecia se ha triplicado y ha conseguido un sentimiento de unidad nacional.

Atenas experimenta una encrucijada: ciudad europea y oriental. Uno de los *tópicos orientales* sería la falta de planificación estratégica, un *laissez-faire, laissez-aller*. No hay ningún nuevo plan urbanístico antes de 1983⁹⁵. Los objetivos del Plan director de Atenas, bajo el epígrafe “Atenas y más Atenas⁹⁶” se incluyen en un programa nacional para una “capital mediterránea⁹⁷” (fig. 16) mientras el Nuevo Plan Director de Atenas para 2021-2031 prevé una mejor articulación con el entorno de la capital, con la protección de zonas verdes (fig.17).

La globalización acentuaría el fenómeno de descentralización, una revancha de los antiguos imperios cosmopolitas. Si bien el griego es desde siempre un pueblo de migrantes⁹⁸, desde finales del siglo XIX, se forma una nueva diáspora griega con centros en Boston, Melbourne y Londres⁹⁹.

93. VIDAL-FOCH X., 2012, *Heroica reconstrucción del Estado fallido griego. El ajuste en el país heleno ha sido todavía mayor del que España rechaza para sí*, in El País, 22 febrero de 2012

94. ANASTASSIADIS A., 2012, *La creation de l'Etat grec au XIXe siècle*, <https://lavie-desidees.fr>.

95. VRYCHEA A., 1968, *Athènes, une ville qui n'appartient pas à sa municipalité in: De la polis aux politiques urbaines. Renaissance et mutations de la ville grecque contemporaine*, Villes en parallèle, Paris, Francia.

96. LOUKAS T., 2017, *Le cadre institutionnel de la planification urbaine du centre d'Athènes: Aspects du Plan stratégique et du Plan régulateur*.Athens social atlas, Atenas, Grecia.

97. OIKONOMOU D., *Le rôle économique international de Athènes*, Infrastructures, Politique, Économie <https://www.athenssocialatlas.gr/fr/article/le-role-economique-international-dathenes/>

98. POLYZOS N., *op.cit.*

99. PREVELAKIS G., *op.cit.*

Fig. 16. Plan Director Ática - Atenas, 2021



Conclusiones

La utopía de Atenas se revela desde su refundación en 1833. Atenas no existe como capital sin la atracción de su nombre. La nación griega ha crecido al amparo de la acrópolis y como cuna de la democracia. Perenne, el nombre de Atenas liga los tiempos y las épocas.

Renace Atenas, sí, renace; pero no a la manera ideada por el gabinete bávaro de un rey adolescente. Los planos de los arquitectos alemanes se confrontan a los pocos recursos y a la renuencia de los habitantes. La visión absolutista de la corte bávara es una contradicción a la edad de Pericles. Los ciudadanos de Atenas tampoco son los ciudadanos contemporáneos de Pericles. ¿Quiénes fueron en realidad? ¿griegos, helenófonos, europeos liberados del yugo bárbaro o bárbaros con un barniz occidental, cosmopolitas con raíces griegas? Y, hoy en día, ¿Quiénes son?

Según Tsiomis, “el diseño del Plan de Capital no tuvo en cuenta la forma de los existentes, ni los habitantes y su forma de vida, ni siquiera la geografía. La Atenas de 1833 fue una atopia necesaria¹⁰⁰”. Atopia hace también referencia a una enfermedad de la piel. En francés se suele hablar de *chancre urbain* para designar espacios que resultan *enfermos*. Atenas sufre varias atopias, especulación inmobiliaria, insuficientes medios de acogida de los inmigrantes, ausencia de espacios públicos, etc.

El poeta Kenneth White, hablando de Thoreau, subraya que “una utopía es una proyección desde un punto relativo ubicado en la topología común. La atopia se encuentra *al lado de*, lejos de la topología común. Más radical, éste abre más perspectivas y puede desarrollarse¹⁰¹”. Esa faceta resulta más positiva, un “deseo de lugar¹⁰²”, un desafío de pensar de otra manera, de dejar de lado los pliegos históricos. ¿Qué significa para Atenas? O, mejor, ¿qué significa para los atenienses? Uno de los elementos de propuesta más

100. TSIOMIS Y., 2017, *op.cit.*

101. WHITE K., *Philosophie de la forêt*, mencionado in Id., *op.cit.*

102. GILLET A., *op.cit.*

importantes sería dejar que la sociedad civil tuviera más implicación en la vida y la organización de la ciudad.

Desde 1983, las autoridades han empezado a regular el urbanismo futuro de la capital griega con varios marcos institucionales que se plasman hoy en día en el Plan Director Ática-Atenas 2021. Con esos avances legales, se puede esperar en el futuro un mejor debate público de reflexión, una perspectiva de apertura hacia la ciudadanía para su participación en los procesos de la planificación, el uso del espacio público, las intervenciones locales de menores escalas y el mejor acuerdo posible entre los varios protagonistas. ¿No sería la mejor manera de homenajear a la *polis* de Pericles?

* Nota del autor: Mi agradecimiento a Germán Solinis por ayudarme con su dominio del castellano.

BIBLIOGRAFÍA

BASARAN B., 2014, *Selim III, Social Control and Policing in Istanbul at the End of the Eighteenth Century*, Brill, Leiden/Boston.

BASTE A E., 2016, *Etching images on the street, planning and national aspirations, in Streets, critical perspectives on public space*, Çelik Z. (Ed.), University of California Press, California

BERNIE-BOISSARD C., BURGEL G., DARQUES R., 2017, *Villes méditerranéennes en représentation(s)*, Méditerranée, Francia.

BOWER L., 2001, *Otho I : King of Greece, a biography*, Royalty Digest, Estados Unidos.

BRAUDEL F., 1996, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Armand Colin, Paris, France

BRIX M., 2006, *Esthétique néo-classique et romantisme, Nineteenth-Century French Studies*, University of Nebraska Press, Estados Unidos

BRUNEAU M., 1992, *L'hellénisme, un paradoxe ethnogéographique de la longue durée*, géographie et culture, CNRS, Paris, France.

de la BRUYERE J., 1995 (Ed.) *Les Caractères*, Livres de Poche, France.

CARTER R., 1979, *Karl Friedrich Schinkel's Project for a Royal Palace on the Acropolis*, Journal of the Society of Architectural Historians, University of California Press, California, pp. 34 – 46.

CLAIR J., 1990, *Malinconia, motivos saturninos en el arte de entreguerras*, La Balsa de la Medusa, Visor.

COLLETTA T., 2008, *Une réflexion sur l'esprit du lieu de la ville méditerranéenne*, www.icomos.org

DELALANDE N., 2012, La création de l'État grec au XIXe siècle, entretiens avec Anastassios Anastasiadis, <https://laviedesidees.fr>

DIMITROPOULOU M., 2008, *Athènes au XIX siècle, de la bourgade à la capitale*, 2008, université de Lyon, Francia

ELIAS N., 1994, *La société de cour*, Calmann-Lévy, Paris, Francia.

FRÉRIS G., 2010, *La guerre et la prise de la conscience humaine, ou la Première Guerre mondiale et son impact sur la littérature néo-hellénique*, in M. Finck, T. Victoroff, E. Zanin, P. Dethurens, G. Ducrey, Y.-M. Ergal, P. Werly (éd.), *Littérature et expériences croisées de la guerre, apports comparatistes*. Actes du XXXIXe Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée, Francia

- GARCIA GONZALEZ J., 2015, *El futuro arqueológico de Atenas a través del análisis de sus parques arqueológicos*, revista electrónica de patrimonio histórico, Universidad de Granada, pp. 181 - 203.
- GEORGAKOPOULKOU A., 2009, *Standard languages and language standards: greek, past and present*, King's College, Centre for Hellenic Studies, London.
- GIEDION S., 1966, *L'Éternel présent : constance et changement : une contribution*, Editions de la Connaissance, Bruxelles
- GILLET A., 2005, *Les champs de l'atopie*, Figura, Montreal, Canada, pp. 13 – 29.
- HAMILAKIS Y., 2008, in *Decolonizing Greek archaeology: indigenous archaeologies, modernist archaeology and the post-colonial critique*, in *Archaeology and Hellenic identity twentieth-century Greece*, Supplement Athens, Museo Benaki Ed., Atenas, Grecia.
- HARTOG F., *Partir pour la Grèce*, Flammarion, 2015.
- KALLIVRETIS L., 2016, *Planning Athens in the XIX Century*, *Athens Social Atlas*, Atenas, Grecia
- KANELLOPOULOU D., 2018, *Représenter la Polis. Athènes vue, dessinée et imaginée (1834-1962)*, Confins, France.
- KARDAMITIS A., 2001, *Architecture néoclassique en Grèce*, Athènes, Ecole Française d'Athènes, Grecia.
- KOSMOPOULOS C., 2000, *Athènes. Urbanisme, culture et politique*, L'Harmattan, Paris
- LAVEDAN P., 1952, *Histoire de l'Urbanisme*, Laurens, Paris
- LEMIRE V., 2013, *Jérusalem, 1900, la ville sainte à l'âge des possibles*, Armand Colin, Paris, Francia.
- LEONTIDOU L., 2016, *Slums of Hope*, in *Athens Social Atlas*, Grecia.
- LEWIS M.J.T., *RAilways in the greek and roman worlds*, <https://www.sciencenews.gr/docs/diolkos.pdf>
- LOUKAS T., 2017, *Le cadre institutionnel de la planification urbaine du centre d'Athènes: Aspects du Plan stratégique et du Plan régulateur*. *Athens social atlas*, Atenas, Grecia
- von MAURER L., 1834. *Das griechische Volk*, Munich.
- MITSOU M.-L., *Le Philhellénisme bavarois et la « Grande Idée » in Philhellénismes et transferts culturels dans l'Europe du XIXe siècle*, *Revue germanique internationale*, 2005.
- MONIOUDI-GAVALA D., 2005, *Construction Regulations in Athens, 1833-1864: Creating a Metropolis*, University of Patras, Grecia
- OIKONOMOU D., *Le rôle économique international de Athènes*, Infrastructures, Politique, Économie : <https://www.athenssocialatlas.gr/fr/article/le-role-economique-international-dathenes/>
- PAGO G., 2004, *L'utilisation et la perception de la référence antique dans la Grèce moderne : l'exemple de l'architecture néo-classique à Athènes. Analyse et témoignages*, *Dialogues d'histoire ancienne*, Presses Universitaires de Franche-Comté, Francia, pp. 123 – 145.
- POLYZOS N., 1947, *Essai sur l'émigration grecque*, Paris.
- PREVELAKIS G., 2005, *Athènes : une centralité stérilisante ? in Territoires d'Europe: La différence en partage*, ENS Éditions, Lyon, Francia
- RAOUL-ROCHETTE, 1838, *Athènes sous le roi Othon*, in *Revue des Deux Mondes*, citado en PELTRE C., 1990, *Prosper en Morée ou la Grèce et l'architecture*, Nancy, musée des beaux arts.
- SAINT-SIMON C., 2007 (ed.), *Mémoires*, Anthologie, Librairie Générale Française, Paris
- SIMMEL G., *Les grandes villes et la vie de l'esprit*, citado in LE GOFF A., 2016, *Estime et discipline sociale au prisme de la sociologie de Norbert Elias*, *Terrains/Théories* : <http://teth.revues.org/705>.
- STEINER G., *Antígonas, la travesía de un mito universal para la historia de Occidente*, Gedisa, Barcelona, 2020

STOAINOVICH T., 1960, *The Conquering Balkan Orthodox Merchant*, Journal of Economic History, Cambridge, Reino Unido

TROCMÉ H., 2007, *Washington, capitale : la puissance et la gloire*, <http://www.dcpages.com/>

TSIOMIS Y., 2017, *Athènes à soi-même étrangère - Naissance d'une capitale néoclassique*, Parenthèse, Marseille, Francia.

VAN DER GUCHT D., 2004, *Art et politique (pour une redéfinition de l'art engagé)*, Editions Labor, Bruxelles.

VARONA CODESO P., 2007, introducción para el *Discurso fúnebre de Pericles*, Ediciones Sequitur, España

VIDAL-FOCH X., 2012, *Heroica reconstrucción del Estado fallido griego. El ajuste en el país heleno ha sido todavía mayor del que España rechaza para sí*, in *El País*, 22 febrero de 2012

VRYCHEA A., 1968, *Athènes, une ville qui n'appartient pas à sa municipalité in: De la polis aux politiques urbaines. Renaissance et mutations de la ville grecque contemporaine*, Villes en parallèle, Paris, Francia

YEROLYMPOS A., 2003, *Extension territoriale et stratégies de réappropriation des espaces urbains : l'État grec à la recherche d'une identité urbaine de 1828 à la première moitié du xxe siècle*, pp., 305- 330, in TURREL D., 2003, *Villes rattachées, villes reconfigurées*, Presses universitaires François-Rabelais, Paris, Francia.

ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1 : Leo von Klenze, *Recreación idealizada de la Acrópolis y del areópago de Atenas*, Pinacoteca de Munich. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Akropolis_by_Leo_von_Klenze.jpg

Fig. 2: Louis Fauvel, Plano de Atenas a finales del Siglo XVIII. <https://www.pinterest.fr/pin/744079169658937132/>

Fig. 3 Coubault, Plano de la ciudad de Atenas en los últimos años otomanos, 1800. <https://brewminate.com/athens-in-the-19th-century-from-regional-town-of-the-ottoman-empire-to-capital-of-the-kingdom-of-greece/>

Fig. 4: Y. TSIOMIS Diez propuestas para una nueva capital: 1 Atenas, 2 El Pireo, 3. Megara, 4. Corinto, 5. El Ismo, 6. Nauplia, 7. Argos, 8. Tripolitza, 9. Patras, 10. Constantinopla, in TSIOMIS Y., 2017, *Athènes à soi-même étrangère - Naissance d'une capitale néoclassique*, Parenthèse, Marseille, Francia

Fig.5: Kleanthis y Schaubert, primera propuesta urbanística para Atenas, <https://www.athenssocialatlas.gr/en/article/planning-19th-century/>

Fig. 6: in Tsiomis, el mismo plan de Kleanthis y Schaubert, visto de manera geométrica, in TSIOMIS Y., 2017.

Fig 7: in Tsiomis, la Roma postridentina, in TSIOMIS Y., 2017.

Fig 8: Leo von Klenze, segunda propuesta, <https://www.jstor.org/stable/147880?seq=1>

Fig 9 y 10, Karl Friedrich Schinkel, propuesta de residencia real sobre la Acrópolis, 1834. <https://www.pinterest.cl/pin/407927678733865379/>

Fig. 11: Aldenhoven, Plan de Atenas en 1837, <http://www.sgtogias.com/index.php?title=:1837-Athens.jpg>

Fig. 12: Chenavard, Plan de 1843, <https://gr.pinterest.com/pin/559994534906132923/>

Fig. 13: Plano de von Stranz, de 1862, <https://journals.openedition.org/confins/14223>

Fig. 14: Plano del rey Constantino de 1898, in TSIOMIS Y., 2017

Fig. 15: Plano de Ludwig Hoffmann, de 1908, in TSIOMIS Y., 2017

Fig. 16: Plano director de 2014, in Organization for the Planning and the Environment of Athens (<http://www.organismosathinas.gr>)

Fig 17: Nuevo Plan director de Atenas, 2021, in <https://theglobalgrid.org/wp-content/uploads/2013/01/green-bow-attica-athens-regulatory-plan-2021.jpg>

REIA #18/2021
226 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Adrián Martínez-Muñoz

Universidad de Sevilla / ammunoz@us.es

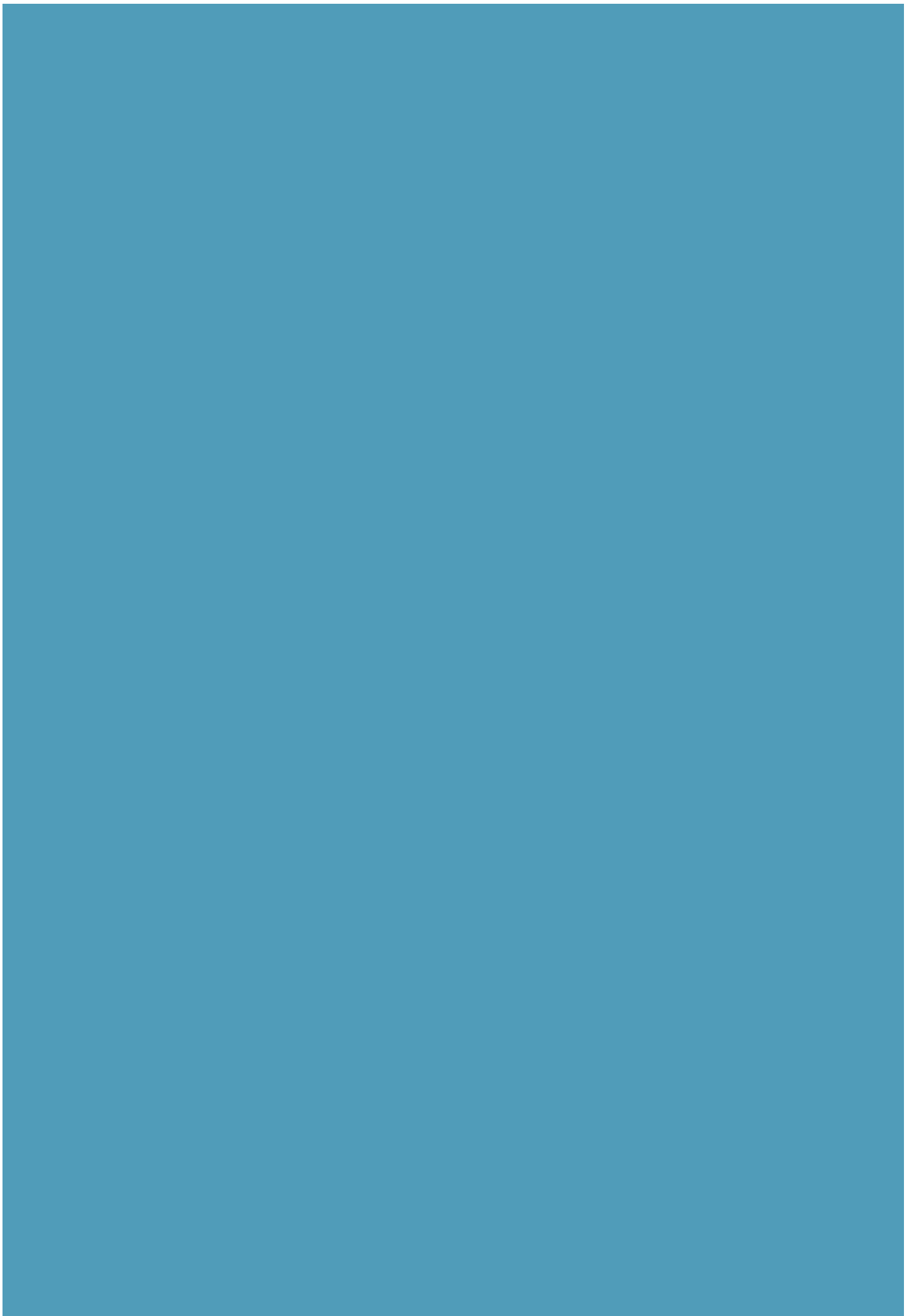
El sueño de multiplicar la cota cero. Oportunidad o refugio / *The dream of multiplying the zero level. Opportunity or shelter*

La construcción en altura siempre ha afrontado como uno de sus mayores desafíos la relación con el suelo y el interés por trasladarlo más allá de la rasante de la ciudad. En un tiempo en el que las ciudades superpobladas requieren construirse verticalmente a una escala masiva y de gran densidad, resulta oportuno rescatar una serie de proyectos que imaginaron formas de reproducir en las alturas la cota más pública y social de la ciudad, imitando sus condiciones espaciales y ambientales. Megaestructuras que soñaron con acercar literalmente la calle y la plaza a las nubes, produciendo elevaciones de estratos urbanos a varios metros de la masa de la Tierra para crear una ciudad multi-cota cero. Este artículo revisará unas acciones arquitectónicas que, agrupadas bajo tres estrategias de proyecto, buscaron la multiplicación radical de la cota cero elevando lo social y lo relacional en bandejas elevadas lejos de la rasante. Unos suelos aéreos que pueden ser entendidos como lugares de oportunidad para humanizar la ciudad vertical, o como espacios de refugio y desconexión de una ciudad congestionada. Las tres estrategias analizadas en el texto serán la estantería de villas a modo de soporte arquitectónico, la ubicación de pulmones semiabiertos como plazas o parques repartidos en altura y fragmentos de ciudades desraizados de la corteza terrestre y elevados a cientos de metros.

The vertical construction has always faced as one of its greatest challenges the relationship with the ground and the interest in moving it beyond the ground level of the city. At a time when overcrowded cities need to be built vertically on a massive scale and with great density, it is appropriate to rescue a series of projects that imagined ways of reproducing the most public and social level of the city in the heights, imitating its spatial and environmental conditions. Megastructures that dreamed of literally bringing the street and the square closer to the clouds, producing elevations of urban strata several meters from the mass of the Earth to create a multi-ground zero city. This article will review some architectural actions that, grouped under three project strategies, sought the radical multiplication of the zero level by raising the social and the relational in raised trays far from the ground level. Some aerial landforms that can be understood as places of opportunity to humanize the vertical city, or as spaces of refuge and disconnection from a congested city. The three strategies analyzed in the text will be the shelving of villas as an architectural support, the location of semi-open lungs such as squares or parks distributed in height and fragments of cities uprooted from the earth's crust and elevated to hundreds of meters.

Cota cero, espacio público, ciudad vertical, suelo urbano, estructura soporte, apilamiento ///
Ground level, public space, vertical city, urban ground, supports, stacking

Fecha de envío: 14/10/2020 | Fecha de aceptación: 30/11/2020



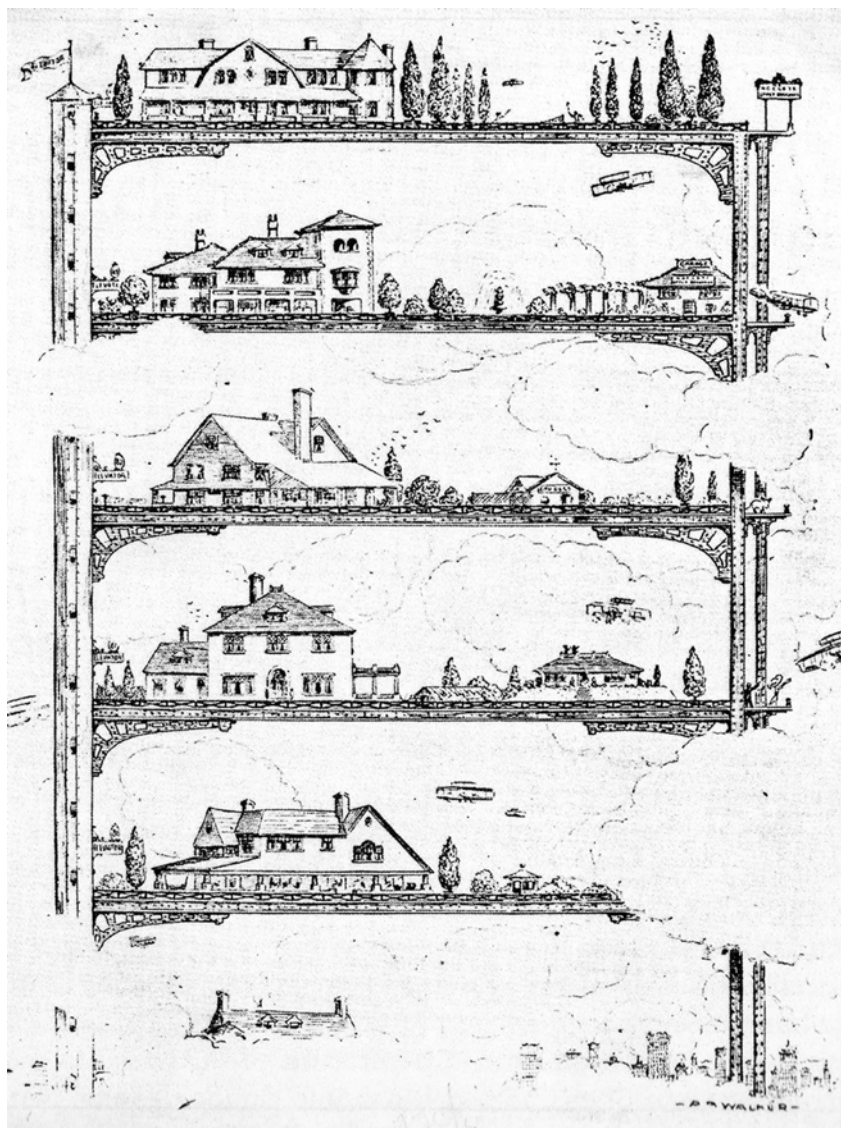
El deseo de habitar próximo a las nubes hace tiempo que dejó de ser una quimera. Hoy cientos de desarrollos verticales con la tipología de torre residencial como pieza del tablero se extienden por las principales concentraciones megalopolitanas. Superado el reto técnico que supuso elevarse en el vacío, el desafío ahora nos lleva a desvelar estrategias de proyecto que reproduzcan fragmentos de suelos urbanos como espacios de relación y descongestión en esas estructuras verticales, recreando unas condiciones paisajísticas, espaciales y sociales similares a las de vivir en la cota cero de la ciudad. Habida cuenta de los casos contemporáneos construidos en esta línea, cabría preguntarse si la posibilidad de vivir por encima de los demás nos conduce a un modelo urbano que acentúa la segregación social y económica, o si la oportunidad de introducir calles, plazas y parques en altura enriquece el modelo de ciudades-torres heredado y puede ser visto como camino a seguir para humanizar la ciudad vertical de las próximas décadas. El presente artículo rescatará una selección de proyectos, agrupados bajo acciones arquitectónicas complementarias, que quizás aporten indicios en la búsqueda de un modelo urbano vertical alternativo.

La estantería de villas

En 1853, en el interior de una colosal jaula, a modo de cúpula de cristal, se expuso en la primera Feria Mundial de Nueva York el invento que cambiaría la manera de entender la cota cero: el ascensor. Elisha Otis, en una performance milimétricamente estudiada, impresionó al público asistente con su plataforma elevadora inmune a la gravedad. Unos años más tarde, los ascensores patentados por Otis empezaron a instalarse en los rascacielos de Chicago y Manhattan, permitiendo el despegue de la tipología que más ha reflexionado sobre la multiplicación de un fragmento de suelo. Entonces, las ciudades podían ser densificadas en una suerte de especulación tridimensional infinita.

A finales del siglo XIX, la ciudad de Chicago concentró la aparición del tipo constructivo que dio origen al rascacielos moderno: el edificio estadounidense de oficinas. Con la arquitectura al servicio de la ingeniería, el rascacielos comenzó a dar forma a las ambiciones de los empresarios más ávidos de especulación. Muy lejos quedaban ya aquellos primeros intentos

Fig. 01. A.B. Walker, *Life Magazine*, 1909.
La estrategia de la estantería de villas como soporte arquitectónico.



de edificación en altura que en la Edad Media supusieron las torres del pueblo San Gimignano en la Toscana italiana. O más aún, la tipología de las *insulae* en la antigua Roma.

Hacia 1909, la publicación de un diagrama de aspecto realista (fig. 1) en el número del 4 de marzo de la revista satírica *Life* aportó, desde fuera de la disciplina, un concepto que apuntaba sobre las posibilidades de vivir en altura con condiciones similares a las de la cota cero. El dibujo, realizado por el dibujante neoyorquino Alanson Burton Walker, y apoyado en el invento del ascensor, mostraba un gran armazón de acero de ochenta y cuatro niveles que a modo de estantería contenía en cada planta un trozo de ciudad jardín. Un esbelto soporte arquitectónico con villas reemplazables entendido como una estructura abierta y en continuo cambio.

Mientras el entramado de dimensiones infraestructurales permanecía intocable, los caricaturescos cottages podían ser alterados como en la ciudad a sus pies. Las potentes columnas, casi invisibles por el efecto camuflaje que aportaban las nubes, contenían los ascensores y escaleras. Cada estante se separaba aproximadamente cinco plantas del siguiente,

dando libertad a cada propietario del terreno para configurar su volumen habitable con cierto margen. El paisaje que se reproducía en cada nivel era idílico, como aquel perteneciente a la vida fuera de la ciudad y en contacto con la naturaleza. En un tiempo en el que las teorías sobre la Ciudad Jardín de Howard comenzaban a tener calado, el dibujo de Walker debió endulzar el impacto que la vida en altura comenzaba a tener en la congestionada metrópolis. Todo se grafiaba con la intención de multiplicar el suelo virgen en el espacio. Se percibe en este diagrama el deseo de disfrutar del aire, la luz y las vistas de una nueva ciudad vertical que comenzaba a abrirse camino entre el rugir de unos automóviles incipientes y unas calles que ya podían ser iluminadas eléctricamente.

Fue el arquitecto holandés Rem Koolhaas quien rescató este diagrama, al que llamó Teorema de 1909 en su tesis *Delirious New York* en 1978. Posiblemente por aquel entonces, Koolhaas ya conociera el concepto de *estructura soporte*¹ acuñado por N.J. Habraken en *Des dragers en de mensen*, publicado en Utrecht en 1962. A su vez, Habraken sería buen conocedor del proyecto “A”, Fort l’Empereur en Argel, por el maestro suizo-francés Le Corbusier en 1931. Este fue, según Reyner Banham, el auténtico precursor del concepto de megaestructura por su enorme longitud y por la diferenciación entre la rotunda estructura principal permanente y las viviendas añadidas de acuerdo con las necesidades de los residentes².

Más allá de la potencia iconográfica que la caricatura de Walker podía aportar, existía una verdadera contribución conceptual al mundo de la arquitectura que se podría tildar de contemporánea: la estrategia de multiplicar una parcela catastral de la ciudad, conservando sus espacios libres, jardines y huertas, a varios metros del suelo en el interior de la trama urbana de la gran metrópolis. Una nueva ciudad vertical quedaba dentro de la ciudad que la soportaba y la alimentaba. Al contemplar el dibujo cabría preguntarse sobre la ubicación de la cota cero, especulando si hay una cota cero u ochenta y cuatro cotas ceros.

-
1. Acerca de la definición de estructura soporte, Habraken escribió: “¿Cómo apilar viviendas sin sacrificar su independencia? Este es el gran problema del diseño y de la técnica que requiere una solución. La contestación puede ser simple y comprensiva. Tenemos que hacer construcciones que, no siendo en sí mismas viviendas, ni, propiamente hablando, edificios, sean capaces de sostener las viviendas sobre el terreno; construcciones que contengan viviendas, lo mismo que la librería contiene libros, los cuales pueden ser retirados y colocados por separado; construcciones que desempeñen el papel del terreno, que provean de terreno en alto, en el aire, y que sean permanentes, como calles. Sin, por el momento, considerar su apariencia, yo llamaría a esas construcciones estructuras de soporte, de acuerdo con su función. Cada construcción, por lo tanto, al permitirnos el construir viviendas independientes que no descansan sobre el terreno, es una estructura soporte. Propongo, pues, esta definición: Una estructura de soporte es una construcción que permite la realización de viviendas que pueden ser construidas, modificadas o demolidas independientemente las unas de las otras”. HABRAKEN, N. John. *Soportes: Una alternativa al alojamiento de masas*. Madrid: Alberto Corazón editor, 1975. Pp 105-106.
 2. Véase BANHAM, Reyner. *Megaestructuras: Futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. Los conceptos “estructura soporte” y “megaestructura” no necesariamente significan lo mismo: una estructura soporte generalmente es una megaestructura, pero una megaestructura no tiene porque ser un soporte arquitectónico.

Fig. 02. James Wines, *Highrise of homes*, 1981. Perspectiva exterior del proyecto [tinta y carboncillo sobre papel, 55.9 x 61cm] Nueva York, MoMA.



El concepto del diagrama de la revista *Life* sería recuperado décadas más tarde por el arquitecto americano James Wines, fundador del grupo SITE (Sculpture In The Environment). Tras casi un siglo marcado por las dos contiendas, en el que las ideas del urbanismo radiante corbuse-riano se impusieron en la reconstrucción de las ciudades con la Carta de Atenas (1943) como manifiesto, a pesar de intentos remarcables como la ciudad superpuesta del arquitecto alemán Ludwig Hilberseimer. En 1981, siguiendo con las hipótesis de N.J. Habraken y apoyado en el dibujo de 1909, Wines planteó un proyecto teórico para una torre habitable llamado *Highrise of homes* (fig. 2). El arquitecto describió el proyecto como una “comunidad vertical que pudiera satisfacer el deseo personal de disfrutar de las ventajas culturales de un centro urbano, sin sacrificar la identidad de la casa privada y el espacio de jardín asociado con los suburbios”. Wines continuó con el planteamiento de una estructura soporte de acero y hormigón, esta vez de ocho o diez plantas y en forma de U, donde en cada nivel un promotor podía especular con el suelo original para la construcción de programas residenciales. La investigación de Wines no avanzó conceptualmente respecto al dibujo de A.B. Walker, pero sí desarrolló un gran trabajo gráfico alrededor de la misma idea, generando dibujos en perspectiva, alzado y planta; trazados que con gran pintoresquismo trataron de hacer realidad aquella primera provocación de 1909. El prototipo de Wines llegó a ser considerado para un solar en Battery Park City, también en la ciudad de Nueva York, pero nunca se construyó.

Si bien el trabajo *Highrise of homes* volvió sobre la idea de multiplicar la cota cero, sería cierto tiempo después cuando apareciera una propuesta que en varios aspectos sí propondría cambios sustanciales respecto a aquel dibujo de 1909. Se trataba del proyecto *Fincas rústicas* (1997) de la oficina holandesa MVRDV para el pueblo de Waddinxveen (fig. 3). El equipo compuesto por Maas, van Rijs y de Vries había experimentado algunos años antes con la composición de una estructura vertical en base

Fig. 03. MVRDV, *Fincas rústicas* en Waddinxveen, Holanda, 1997.

Fig. 04. *Cosmo Park*: un barrio de setenta y ocho viviendas situado en la cubierta de un centro comercial en Yakarta.



a un puzzle tridimensional de células habitables en su proyecto *Berlin Voids* (1991). En este proyecto, la imagen literal de “estantería” que se cargaba de edificaciones menores desaparecía, dando paso al apilamiento de plataformas como suelos vírgenes elevados. Los grandes pilares-soportes que contenían los núcleos de comunicación ya no se proyectaban de tal forma; en su lugar se daba paso a unas grandes superficies disponibles apiladas sobre las masas construidas, leitmotiv del estudio de Rotterdam. En cierto modo, este proyecto carecía de la potencia conceptual de entender los volúmenes construidos reemplazables, ya que los mismos sostenían en una suerte de equilibrio las grandes plataformas. Sin embargo, esta investigación abordó algo que no llegaron a hacer sus predecesores: el reconocimiento espacial del perímetro de las células habitables en dos alturas. El espacio circundante a la vivienda quedaba indefinido, generando un campo de juego en el que podían tener cabida múltiples acuerdos entre los habitantes. Mientras que en el dibujo de 1909 y en el trabajo de Wines, las arquitecturas colocadas en la gran estructura se dibujaban contrastando en estilo con el soporte contenedor, en este proyecto las viviendas poseían un gran nivel de abstracción, esbozándose como volúmenes prismáticos de dos niveles desplazados. La relación con la plataforma, que simulaba la cota del suelo, tenía dos registros: uno el que reproducía la vida en la cota cero y otro el nivel intermedio correspondiente con el fragmento de volumen de la planta inferior de la misma vivienda. En el primer caso, la

Fig. 05. K. Kikutake, *Tree-shaped Community*, 1968. .

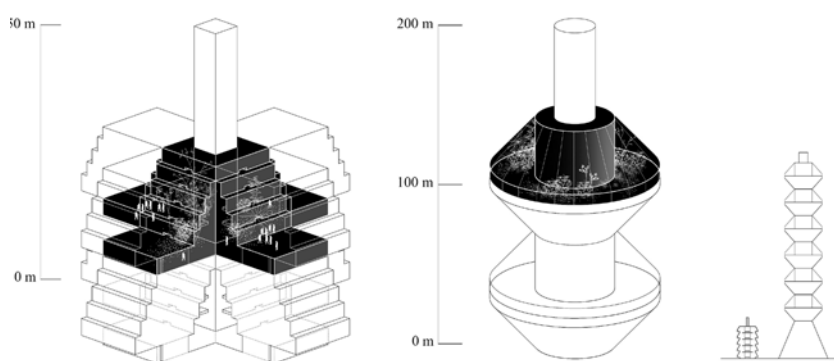


relación con el suelo elevado se planteaba tal y como se usa la cota cero existente, es decir, disponiendo de ella para huertos, zonas de esparcimiento, solárium y ampliaciones de las viviendas. El otro, un espacio tipo balcón, se correspondía con la planta inferior y tenía inmediatamente encima la siguiente “plataforma cota cero”. Aquí ya no existía margen entre las viviendas y el soporte. Como remate, a modo de gran cornisa, se situaba en la plataforma más elevada un complejo deportivo vallado como si hubiese sido transportado directamente desde el suelo de la ciudad, haciendo evidente la potencia conceptual de dicha acción arquitectónica.

En agosto de 2019 una breve nota en el diario *The Guardian* daba cuenta del descubrimiento de *Cosmo Park*: un barrio de setenta y ocho viviendas unifamiliares situado en la cubierta de un gran centro comercial en la ciudad de Yakarta (fig. 4). Este complejo, construido hace diez años, fue revelado gracias a unas fotografías tomadas con un dron. Como si de la ejecución de las ideas anteriormente revisadas se tratara, esta intervención reúne gran parte de las consideraciones sobre la multiplicación de la cota cero. Elevado diez plantas y sobre una superficie de 1,2 hectáreas correspondiente a la cubierta de un centro comercial, el nuevo barrio se había construido con la misma arquitectura que si se ubicara a ras de suelo. Más allá del privilegio de la ocultación, no parece diferenciarse en nada respecto a otro ubicado sobre la tierra. Es literalmente un ejercicio de reproducción de la ciudad unos metros más abajo; una cierta burbuja urbana surrealista, donde la vida normal se desarrolla a una altitud anormal. *Cosmo Park* se ha convertido en un codiciado vecindario de lujo para las clases más adineradas por su ubicación en el centro de la ciudad y por sus instalaciones, similares a las de un barrio de baja densidad. Desde zonas ajardinadas, garajes privados, piscinas comunitarias, pistas deportivas, calzadas perfectamente asfaltadas, supermercados y hasta una lavandería. En esta especie de distopía futurista hay una extraña sensación de estar simultáneamente arriba y abajo. Se vive en un entorno idéntico al de la cota de la calle pero en el horizonte se divisa la ciudad desde el aire. Uno no es consciente de la cota en la que vive hasta que se acerca al borde de la gran cubierta donde una alambrada evita la caída al vacío de los residentes. Este oasis en el centro de la ruidosa y densa megalópolis es un suburbio en las alturas con las mismas condiciones que en la cota cero. *Cosmo*

Fig. 06. Future Systems, *The Coexistence Tower*, 1984.

Fig. 07. Módulos idénticos apilados con una porción de suelo urbano en su interior.

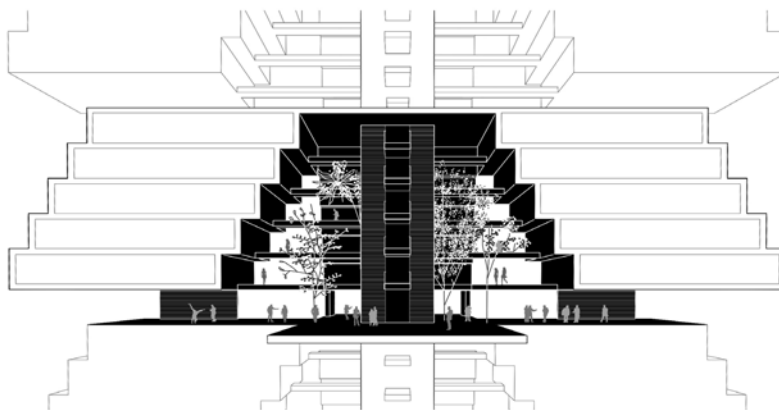


Park es hoy una codiciada urbanización liberada de la saturación espacial de la capital indonesia.

Repetición modular sin fin

Desde que existen rastros de hitos verticales, la construcción en altura ha estado asociada a la quimera por alcanzar los cielos. La idea, casi mitológica, del hombre por alcanzar el infinito en vertical resonó en estructuras sin pies ni cabezas. Meras composiciones verticales que se formaban por sucesivas repeticiones de un fragmento idéntico sin principio ni final. En un ejercicio de simplificación extrema, los proyectos *Tree-shaped Community* (1968) del arquitecto japonés Kiyonori Kikutake (fig. 5) y *The Coexistence Tower* (1984) (fig. 6) del equipo Future Systems, concebidos en tiempos y culturas arquitectónicas diferentes, podrían ser enfrentados para extraer conclusiones comunes. En estas dos torres no construidas, la acción de elevar la cota de la ciudad mediante la repetición de un módulo con una plaza urbana contenida en su masa edificada, se convirtió en el tema central de ambos proyectos, pero no como vacíos disponibles para construir sobre él como sucedía en la primera estrategia, sino a modo de poros urbanos en altura que hicieran la verticalidad en estos proyectos más rica y habitable. Como si de la escultura *Columna sin fin* (1938) de Constantin Brancusi se tratara, estos dos proyectos afrontaron la construcción vertical en base a la estrategia de apilar fragmentos iguales con

Fig. 08. Perspectiva seccionada del espacio público “cota cero” cada cinco plantas en *Tree-shaped Community*.



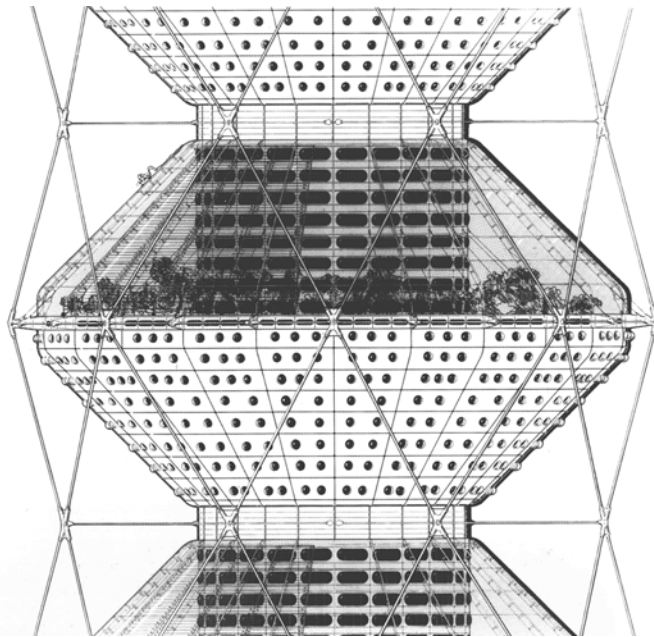
un trozo de suelo de la ciudad en su interior, a modo de plaza pública o parque, ahora a cientos de metros del suelo original (fig. 7).

En la década de los sesenta, varios críticos se levantaron contra la ciudad funcionalista en altura que comenzaba a perfilar el paisaje urbano de los entornos construidos. Desde Jane Jacobs con su *Muerte y vida de las grandes ciudades* (1961) y Gordon Cullen con *Townscape* (1961), hasta un jovencísimo Jan Gehl, se manifestaron encendidamente elogiando el uso del espacio público como escenario para una compleja y apasionante vida social. De un pasaje del libro de Gehl, *La humanización del espacio urbano: La vida social entre los edificios* (2006)³, podríamos extraer como una de sus máximas, la necesidad de establecer una ciudad con calidad urbana a la altura de los ojos. Sucintamente, la apreciación de Ghel nos interesa porque asoció el espacio público al suelo de la ciudad, y éste a las personas como algo indivisible para que las actividades y acciones identificadas con lo público se desarrollasen: caminar, pararse, sentarse, mirar, conversar, hablar, escuchar y expresarse.

La versión *Tree-shaped Community* de 1968 está relacionada con esa idea y en este caso motivada por el bienestar de los niños en una torre residencial. Kikutake organizó su comunidad vertical en base a un módulo de cinco plantas que encerraban un gran atrio, a modo de pulmón público, atravesado por la espina dorsal que suponía el núcleo de comunicación y al que asomaban las galerías de acceso a las viviendas (fig. 8). La estrategia fue inspirada por un informe de Keiko Watanabe que analizó cómo los niños que vivían por encima del quinto piso en edificios altos solo miraban y no se unían a otros niños que jugaban en el parque situado en la ciudad. El resultado fue una torre donde, aparentemente, no había pisos por encima del quinto. La ubicación de ese vacío cóncavo abierto al horizonte

3. “El contacto significativo con el que pasa a nivel del suelo sólo es posible desde los primeros pisos de un edificio en altura. Entre los pisos tercero y cuarto puede observarse un marcado descenso de la capacidad para tener contacto con el nivel del suelo. Existe otro umbral entre los pisos quinto y sexto. Por encima del quinto piso, todas las cosas y todas las personas quedan definitivamente fuera del alcance de lo que pasa a nivel del suelo”. GEHL, Jan. *La humanización del espacio urbano: La vida social entre los edificios*. Barcelona: Reverté, 2006, p 110.

Fig. 09. Detalle del módulo multiplicado con un fragmento de suelo urbano en *The Coexistence Tower*.

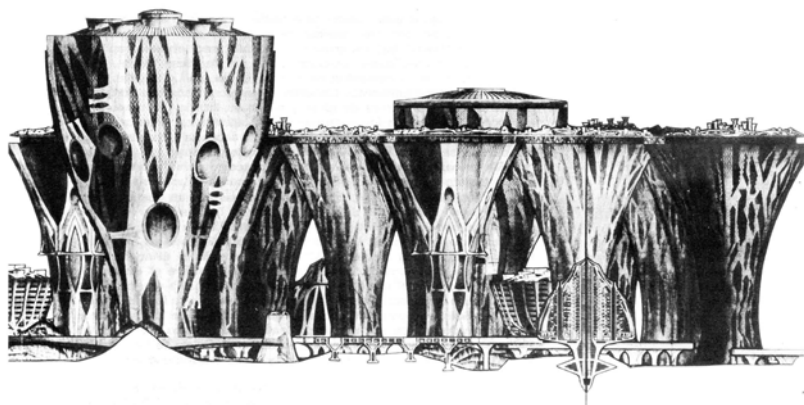


a la altura de los ojos provocó que las viviendas se aterrizaran creando unos racimos de cinco plantas que dotaban de gran expresión formal al conjunto. La repetición de muchas de esas torres creaba la ilusión de un megabosque en armonía con la naturaleza. Este proyecto encierra dos de las obsesiones que persiguió Kikutake en su obra: la relación con la naturaleza y las relaciones sociales entre las personas⁴.

En el proyecto de Kikutake el fragmento de suelo urbano multiplicado cada cinco niveles tenía una planta cruciforme, de aproximadamente 15 metros de ancho cada brazo de la cruz, y era ensartado por el tronco que suponían los ascensores y escaleras. El vacío era contenido y arropado por las viviendas que escalonadamente iban cerrando la sección hasta dar paso al siguiente módulo. Los niños invadirían esa plaza comunitaria fijando sus miradas en la horizontal abierta que permitía sentirse en las alturas pero sin obstáculos a la vista. La configuración espacial de ese pulmón, abierto como unas branquias en cada esquina de la cruz, permitiría

4. En el otoño de 2012, casi un año después del fallecimiento de Kiyonori Kikutake, Toyo Ito pronunció una conferencia en el salón de actos del GSD de Harvard titulada “What was Metabolism? Reflections on the Life of Kiyonori Kikutake” como homenaje a quien fuera su mentor y para quien trabajara en sus inicios. En aquel evento, Toyo Ito se refirió a Kikutake como el arquitecto más atento a la reflexión en torno a la relación con el suelo de la arquitectura tradicional japonesa dentro del grupo de los metabolistas. Dos años antes de que el Metabolismo se presentara al mundo en la World Design Conference celebrada en Tokio en 1960, Kikutake había completado la construcción de su casa familiar a la que llamó Sky House. Este proyecto ejemplificó, a pequeña escala, la reflexión sobre la altura a la que ubicar el suelo de la casa, en este caso a 6,60 metros de la cota de la capital nipona. La investigación sobre el suelo, entendida como la cota que hace de soporte para la arquitectura, estuvo siempre presente en la mesa de Kikutake. En algunos proyectos la cota cero fueron los gruesos muros de hormigón de las torres cilíndricas a las que se “enchufaban” las cápsulas según las necesidades. En otros, la tierra se convertía en una lámina artificial desplazada sobre el agua. Son trabajos en los que se produjo una dicotomía entre la relación con la naturaleza y las relaciones sociales entre los hombres, los dos temas capitales de la obra de Kikutake. Véase KOOLHAAS, Rem. *Project Japan: Metabolism Talks...* Colonia: Taschen, 2011.

Fig. 10. Paolo Soleri, *Mesa City*, 1959.
Alzado de un fragmento de ciudad.



sentirse protegido de las inclemencias meteorológicas y a cubierto, suponiendo un gran volumen público en el que poder desarrollar aquellas actividades relacionadas con lo público. A pesar de la considerable aportación que este proyecto supone para el discurso del artículo, cabría insinuar algunas debilidades. Desde el punto de vista de la composición tridimensional, la doble simetría de los cuerpos aterrizados genera una imagen que, si bien juega con la figura de un árbol, le aporta gran rigidez volumétrica. Por otro lado, la estructura de la planta en cruz ofrece fachadas que son tratadas como medianeras, pese a estar en situaciones privilegiadas.

Casi dos décadas después y proveniente de una cultura arquitectónica diferente, Jan Kaplický y David Nixon, socios fundadores del estudio Future Systems, se hicieron con el apoyo financiero de la Graham Foundation de Chicago para explorar los límites del rascacielos. El resultado fue el prototipo Project 112: *The Coexistence Tower* (1984). Una estructura desarrollada en colaboración con Ove Arup que alcanzó los 150 niveles en un megarascacielos que combinaba 672 apartamentos con 285.000 m² de oficinas y siete parques en altura⁵. La estrategia, similar a la del proyecto de Kikutake aunque a una escala mucho mayor, se basó en la repetición de un módulo compuesto esta vez por un tronco de cono invertido de ocho plantas de viviendas, más un cilindro de otras ocho plantas de oficinas sobre su base mayor. Tal disposición volumétrica creaba una corona circular disponible a modo de parque o plaza pública; el espacio que nos interesa destacar. Esta franja circular de suelo urbano, multiplicado siete

5. Resultaría elocuente y didáctico citar un fragmento de la memoria que acompañaba al proyecto *The Coexistence Tower* escrita por Nixon: "Of all mankind's achievements in the field of architecture in the 20th century, the skyscraper is the most dramatic, exciting and profound. As we approach a new millennium, the skyscraper, like the airplane, will be celebrating its centenary as a monument to human endeavor...However, as we near the new century, the function of cities as commercial nuclei is beginning to be challenged by the impact of the information and communications revolution. The historical role of the city centre as the focal point for the business community is being questioned...The role of the skyscraper as the accepted flagship of urban commerce will need to be re-evaluated. The skyscraper must find new urban applications and one long-neglected application is that high-density residential use. The United Nations predicts that by the year 2000, half the world's population will be living in cities and there will be between 18 and 20 megacities around the world. The pressure for efficient land use and occupancy optimization will inevitably grow and new ways will have to be found in city centres. The skyscraper offers the best solution, but only if radical new design concepts are explored". PAWLEY, Martin. *Future Systems: the story of tomorrow*. Londres: Phaidon, 1993.

Fig. 11. MVRDV, *The Lifted Village*, 2011. Maqueta.



veces, fue un gesto brillante que reflexionó sobre cómo elevar la cota cero e introducirla en una construcción en altura (fig. 9). La eficiencia con la que ese espacio público se incluyó en una tipología pensada a priori para densificar, arroja luz para aquellos que hoy piensan en cómo humanizar la ciudad vertical del futuro sin renunciar a construir en altura. Al igual que en el proyecto *Tree-shaped Community*, el suelo urbano elevado disponía de un volumen de aire que recreaba una plaza de la ciudad a cielo abierto. Si en el proyecto de Kikutake, ese aire quedaba cubierto en buena medida por las propias viviendas, en *The Coexistence Tower* era un espacio con clara vocación exterior. Otro tronco de cono vacío dibujado por una urdimbre de cables postesados encerraba las siete nuevas cotas cero. Algo debe este proyecto a aquella *Crystal 61* concebida por el Glass Age Development Committee para densificar el barrio londinense de King Cross en 1961. Una colosa torre de hormigón y vidrio de cerca de 1.000 pies de altura, compuesta por la superposición de seis troncos de cono invertidos menguantes que quedaban encapsulados por una fina piel de cables y cristal.

A pesar del salto de escala que existe entre el proyecto de Kikutake y Future Systems, la estrategia es extrapolable y las similitudes entre las dos torres parecen claras. Tanto una como la otra vendrían a reaccionar como modelos alternativos a la tipología de torre residencial sin cesión alguna a lo social y a lo relacional.

Fragmentos de ciudades desraizados de la corteza terrestre

La tercera estrategia, quizás la más radical, que este artículo pretende ejemplificar como multiplicación y manipulación de la cota cero es aquella que de un modo casi antinatural propone separar y elevar un fragmento impreciso de Tierra con todo lo que sobre ella se encuentre. El proyecto *Mesa City* (1959) (fig. 10) del arquitecto italiano Paolo Soleri y el proyecto *The Lifted Village* (2011) (fig. 11) del equipo holandés MVRDV podrían emparejarse dentro de esta estrategia y establecer un diálogo cruzado.

Fig. 12. MVRDV, *The Lifted Village*, 2011.
Vista superior del pueblo elevado en
consonancia con la ciudad existente de allí
abajo.



De entre los arquitectos considerados megaestructuralistas, Paolo Soleri ocupaba un lugar difícil de encasillar. Su reflexión sobre cómo la construcción de la ciudad transformaba el planeta Tierra dejó un legado de arquitecturas antropomórficas que a finales de los años cincuenta supuso un gran impacto en la cultura y el pensamiento arquitectónico del momento. Soleri manifestó insistentemente en sus proyectos la necesidad de concentrar y densificar a la raza humana para liberar la corteza del globo del desparramamiento urbano⁶. Lejos de lo académico, el proyecto *Mesa City* fue el desarrollo de la idea romántica de construir una ciudad como una acumulación de masa muscular, de bultos energéticos con oquedades ventriculares que parecían latir. Una gran cantidad de materia orgánica que parecía eclosionar de la corteza terrestre para más tarde solidificarse en unas figuras compactas, densas y tridimensionales. Al apreciar los dibujos en alzado de *Mesa City* no se vislumbra una arquitectura de cables, tubos o superficies planas, sino la expresión natural de una ciudad que ha crecido de la Tierra y se ha desraizado a cientos de metros. El proyecto alimentó la fantasía de una ciudad unificada entre la geología natural y aquella manipulada por el hombre en un perfecto equilibrio biológico. Una arquitectura como una ecología humana⁷.

Mesa City fue diseñada para dos millones de habitantes en aproximadamente cien acres⁸. Se trataba de una especie de neonaturaleza que cobró vida por la interacción bidimensional de los diferentes organismos arquitectónicos: densas torres en la dimensión vertical y una gran meseta o recorte de ciudad en horizontal. Todo estaba conectado por una red de comunicaciones multinivel que enhebraban los densos volúmenes de sus arcologías. Es el recorte y elevación de un fragmento de manto terrestre lo que nos interesa resaltar como acción ejemplificadora de la tercera estrategia sobre la multiplicación de la cota cero. En *Mesa City* la dimensión correspondiente a la ciudad o pueblo sobre los grandes troncos parecía la consecuencia de un corte horizontal a una determinada altura. El resultado fue una base compuesta por circunferencias seccionadas, como si de

6. BANHAM, Reyner, op. cit. supra, nota 2, pp. 199-200.

7. En referencia al título del libro: IOLANDA, Antonietta. *Soleri: architecture as human ecology*. New York: The Monacelli Press, 2003.

8. Sería interesante pensar en una comparación que relacionara la proporción de suelo ocupado y número de habitantes entre la propuesta *Mesa City* (1959) para dos millones de habitantes de Paolo Soleri y la *Ciudad Contemporánea para Tres Millones de Habitantes* (1922) de Le Corbusier. La ciudad densa, compacta y tridimensional frente a la ciudad de torres salpicadas sobre el territorio “verde”.

Fig. 13. MVRDV, *The Lifted Village*, 2011.
Vista inferior del contrasuelo que supone el
fragmento de corteza terrestre desraizado.

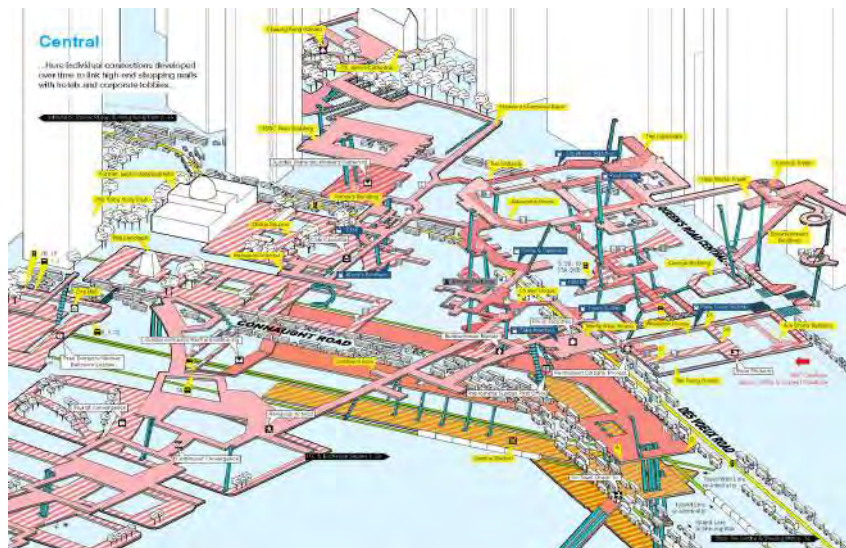


una reunión de botellas boca abajo se tratara. Allí las edificaciones menores de todo tipo de programas se organizaban a través de una traza similar a la de la ciudad histórica y los habitantes se movían en un entorno que recreaba la construcción de la sociedad para el arquitecto italiano.

Al otro lado del espejo, el proyecto *The Lifted Village*, de nuevo por el estudio holandés MVRDV, supuso desde la contemporaneidad un caso de estudio que en el modo de proceder tiene vinculación con el de Paolo Soleri en lo que se refiere a la estrategia y a ciertas relaciones tanto visuales como espaciales. Más allá de estas, beben de culturas y reflexiones bien distintas, tal y como pasara en el caso previo entre Kikutake y Future Systems. *The Lifted Village* fue el resultado de un concurso para un solar privilegiado en la ciudad china de Shanghai en el año 2011. El terreno de 4,5 hectáreas estaba frente al centro de Pudong en el sur, y se extendía hacia el Bund histórico en el norte. Al oeste del solar se encontraba la tradicional zona comercial YuYuan y el casco antiguo de Shanghai. La ubicación del proyecto parece ofrecernos las claves que configuraron la propuesta del equipo holandés, haciendo gala de una de sus máximas: la superposición y mezclas de tipologías y programas. Por un lado, una agrupación de rascacielos respondían al denso y vertical distrito financiero de Pudong, y por otro, un fragmento de ciudad histórica era recortado y elevado a 100 metros del suelo, en un ejercicio casi de ciencia ficción, quedando sostenido en el aire por el grupo de torres.

La literalidad y radicalidad con que el pueblo elevado es plasmado en las imágenes que acompañan al proyecto nos hace imaginar las sensaciones y experiencias que un habitante viviría moviéndose por aquella cota cero, a 100 metros de la línea de tierra original (fig. 12). MVRDV adelanta las dificultades que este tipo de estructuras podrían ocasionar: carencia de asoleo bajo el trozo de ciudad elevado, materialidad de la cara inferior de la corteza desraizada, complejidad estructural para soportar tal masa en el aire y evacuación de los habitantes en caso de incendio. Para cada una de ellas, apuntan soluciones: apertura de grandes patios que introduzcan luz hacia la ciudad inferior, sistema fotoluminiscente reflectante para el acabado del contrasuelo, grandes cantos en vigas espaciales apoyadas entre las torres y por último, una estructura conformada por “ramas” entre el “pueblo” y las “torres” sirven como escaleras de escape ante el fuego, al tiempo que proporcionan refuerzo estructural secundario (fig. 13). Esto

Fig. 14. Mapa tridimensional del distrito central de Hong Kong



último también fue intuido por Soleri en sus grandes troncos-soportes al que se le abrían brazos o ramas para abarcar mayor superficie de la ciudad soportada.

Conclusiones. Hacia una ciudad con varios suelos

La cota cero, ligada popularmente al plano sobre el que se construye la ciudad, parece encontrar otra dimensión en las acciones arquitectónicas referidas en este texto. Tres estrategias que hicieron flotar suelos urbanos en el aire tratando de ocultar que ya no se ubicaban en el nivel cero: la estantería de parcelas urbanas disponibles, la repetición de una plaza pública en módulos multiplicados en altura como si cada uno fueran únicos y el desraizamiento de un fragmento elevado de Tierra. Todas ellas fueron pensadas verdaderamente como cotas cero en altura, no como simples espacios de relación en edificios altos. Aproximándose a los deseos de algunos sociólogos y arquitectos que, como el citado Gehl, manifiestan la necesidad de hibridar arquitectura y espacio público. No se trata de crear entornos exclusivos de desconexión, sino de la búsqueda de respuestas más humanas al fenómeno de construir ciudad en vertical. Y he aquí el punto crítico que implican las experiencias expuestas a través de los proyectos seleccionados: ¿suponen esos suelos urbanos en altura espacios de oportunidad para oxigenar y enriquecer la vida a cientos de metros de la rasante, o se convierten en áreas privilegiadas de aislamiento de la ciudad congestionada unos metros más abajo?

En algunas ciudades, debido a diversos condicionantes, uno puede sentirse como aquel individuo concebido por Italo Calvino en su fábula *El barón rampante* (1957). Un personaje que, sin llegar a ser un misántropo, decidió pasar el resto de su vida sobre los árboles y nunca más caminó por tierra como los demás. En la ciudad de Hong Kong, una de las concentraciones más densas y con mayor escasez de suelo del planeta, podemos asistir a un paisaje tridimensional laberíntico de caminos públicos elevados dibujado por los diferentes flujos diarios: skywalks, pasajes subterráneos, escaleras mecánicas y ascensores. Allí hace tiempo que dejó de existir una relación convencional entre la ciudad y el suelo que la soporta. Hong Kong es hoy una ciudad sin suelo, o con muchos suelos superpuestos, en la que uno

Fig. 15. ARC+RSP architects. *The Pinnacle Duxton*, Singapur, 2009.



puede moverse de un extremo a otro de la ciudad sin pisar el plano establecido como cota cero (fig. 14).

Varios autores han reflexionado sobre la influencia que esos planos elevados, diseñados ad hoc, tienen sobre las libertades de los ciudadanos. Pareciera como si el movimiento en el espacio se tornara parte de la cadena de producción y consumo en un acto mecánico. “El movimiento de personas en el espacio se ha convertido en una actividad controlada, repetida y sin riesgos”⁹, escribía Richard Sennett en *The fall of public man* en 1992. La solución deberá encontrar un equilibrio dinámico entre el bien público y la lógica capitalista.

En la isla de Singapur, se construyó en 2009 una estructura vertical de gran envergadura que comparte algunas de las reflexiones expuestas en este artículo y que nos podría servir para desvelar su idoneidad como modelo de oportunidad o por el contrario, como refugio exclusivo dentro de la ciudad. El proyecto, conocido como *The Pinnacle Duxton* y diseñado por ARC+RSP Architects, configura un complejo en altura que acoge a 6.838 habitantes en 1.848 viviendas repartidas en 50 plantas (fig. 15). Su principal interés radica en las dos “bandejas” horizontales, como dos estratos urbanos, que cortan la altura de las torres en los niveles veintiséis y cincuenta. Dos plataformas que aspiran a reproducir espacios exteriores acordes al clima tropical de Singapur y que contienen jardines para juegos de niños, espacios para barbacoas, solárium, zonas equipadas para hacer gimnasia y una ruta para running de 800m de longitud. Por el contrario, esos dos estratos elevados están reservados para uso único de los habitantes y su acceso está eficazmente controlado, requiriendo permisos especiales si se desea visitar. Al igual que en el proyecto *Linked Hybrid* (2009) de Steven Holl en Pekín, las calles, plazas o parques desraizados de la cota cero se convierten en búnkeres privilegiados como refugios momentáneos de un ambiente urbano atestado.

Podría conjeturarse con cierto ímpetu teórico, pero sin perder coherencia, que estos proyectos adquirirían relevancia si esas calles y plazas elevadas

9. SENNETT, Richard. *The Fall of Public Man*. Nueva York: W.W. Norton, 1992, p 223.

se extendieran hasta tejer en altura una red que enlazara buena parte de las torres que construyen la ciudad. Cuando estos entramados aéreos quedan aislados en el interior de una parcela son susceptibles de fracaso, por tanto, cabría como apreciación primordial que esa red de espacios públicos se desplegara desde la actual cota cero, calibrando pendientes de subida para que la calle elevada se convirtiera en ese espacio intermedio que se encuentra a medio camino entre la vivienda y la ciudad. Un plan que desafiaría a la actual gestión de la propiedad del suelo, evolucionando de una administración bidimensional a otra tridimensional, del plano al volumen; del rascacielos vertical exento a una especie de tapiz polivolumétrico mixto con vocación pública.

Los proyectos que dan forma a las tres estrategias exploradas sobre la multiplicación de la cota cero van más allá de la inserción de terrazas y patios en altura, tratando de trasladar el plano más colectivo de la ciudad próximo a las nubes. Sin embargo, la falta de integración y desconexión de esos suelos urbanos con los sistemas de movilidad de la ciudad los conduce al aislamiento, siendo todavía un sueño alcanzar la condición de verdadero uso público, pues no están disponibles para el resto de la ciudadanía. Aún así, pueden ayudar a iniciar un periodo de reflexión sobre cómo deberíamos afrontar la construcción de la ciudad en altura del futuro. Ya que, ¿y si no fuera posible rechazar la construcción de la ciudad en vertical?¹⁰

10. Según proyecciones actuales de la ONU, en el año 2050 la población mundial aumentará de 7,5 mil millones a 9,7 mil millones y cerca del 66% de esta población vivirá en las ciudades. La urbanización del planeta crecerá 1,5 millones de km² hacia 2030, una superficie similar a la suma de España, Francia y Alemania. Si atendemos a estas cifras y conscientes de la necesidad de reducir nuestra huella en el planeta, parece que los edificios en altura serán la norma, más que la excepción.

Bibliografía citada:

- BANHAM, Reyner. *Megaestructuras: Futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- CALVINO, Italo. *El barón rampante*. México: Narradores del Mundo, 1957.
- CUTHBERT, A. R.; MCKINNELL, K. G. "Ambiguous Space, Ambiguous Rights- Corporate Power and Social Control in Hong Kong." *Cities 14* (5), 1997, pp 295-311.
- FRAMPTON, Kenneth. "The Generic Street as a Continuous Built Form". *On Streets*. Cambridge: MIT Press, 1978.
- GEHL, Jan. *La humanización del espacio urbano: La vida social entre los edificios*. Barcelona: Reverté, 2006.
- GIFFORD, Robert. "The Consequences of Living in High-Rise Buildings", *Architectural Science Review*, vol 50.1, 2007.
- HABRAKEN, N. John. *Soportes: Una alternativa al alojamiento de masas*. Madrid: Alberto Corazón editor, 1975.
- IOLANDA, Antonietta. *Soleri: architecture as human ecology*. Nueva York: The Monacelli Press, 2003.
- KAPLICKY, Jan; NIXON, David. *Future Systems: Catalogue*. Londres: Architectural Association Publications, 1987.
- KOOLHAAS, Rem. *Project Japan: Metabolism Talks...* Colonia: Taschen, 2011.
- KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004
- MARTÍNEZ-MUÑOZ, Adrián. "De la torre residencial a la megaestructura en el aire. Una reflexión crítica sobre la ciudad vertical contemporánea". *Rita-Revista Indexada de Textos Académicos 13*, Madrid: Redfundamentos, 2020, pp 86-93.
- PAWLEY, Martin. *Future Systems: the story of tomorrow*. Londres: Phaidon, 1993.
- SENNETT, Richard. *The Fall of Public Man*. Nueva York: W.W. Norton, 1992.
- SOLERI, Paolo. *Arcology: The City in the Image of Man*. Cambridge: MIT Press, 1970.
- FRAMPTON, Adam; SOLOMON, Jonathan; WONG, Clara. *Cities Without Ground*. San Francisco: ORO Ediciones, 2012.

Procedencia de las imágenes:

Figura 1. A.B. Walker, Life Magazine, 1909. La estrategia de la estantería de villas como soporte. Fuente: KOOLHAAS, Rem. Delirio de Nueva York. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p.82.

Figura 2. Wines, James, Highrise of homes, 1981. Perspectiva exterior del proyecto [tinta y carboncillo sobre papel, 55.9 x 61cm] Nueva York, MoMA. Fuente: Museum of Modern Art, planta 2, 216, nº 581.1981, Nueva York, 2020 James Wines.

Figura 3. MVRDV, Fincas rústicas en Waddinxveen, 1997. Fuente: MVRDV 1991-1997. El Croquis, nº 86, 1997, pp.152-157.

Figura 4. Cosmo Park: un barrio de 78 viviendas situado en la cubierta de un centro comercial en Yakarta. Fuente: LAMB, Kate. "Suburb in the sky: how Jakartans built an entire village on top of a mall", The Guardian, Cities, agosto 2019. Fotografía: Shahrir Bahar.

Figura 5. Kikutake, Tree-shaped Community, 1968. Fuente: KOOLHAAS, Rem. Project Japan: Metabolism Talks... Colonia: Taschen, 2011, p. 368.

Figura 6. Future Systems, The Coexistence Tower, 1984. Fuente: Fondo Ábalos & Herreros, sub-serie: material fotográfico, 1978-2006 (Diapositiva, 5x5 cm, nº ref. ARCH273090), Canadian Centre for Architecture, Montréal.

Figura 7. Módulos idénticos apilados con una porción de suelo urbano en su interior. Fuente: Elaboración propia.

Figura 8. Perspectiva seccionada del espacio público "cota cero" cada cinco plantas en Tree-shaped Community. Fuente: Elaboración propia.

Figura 9. Detalle del módulo multiplicado con un fragmento de suelo urbano en The Coexistence Tower. Fuente: PAWLEY, Martin. Future Systems: the story of tomorrow. Londres: Phaidon, 1993, p. 157.

Figura 10. Paolo Soleri, Mesa City, 1959. Alzado de un fragmento de ciudad. Fuente: BANHAM, Reyner. Megaestructuras: Futuro urbano del pasado reciente. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, p. 199.

Figura 11. MVRDV, The Lifted Village, 2011. Maqueta. Fuente: <https://www.mvrdv.nl/projects/220/the-lifted-village>

Figura 12. MVRDV, The Lifted Village, 2011. Vista superior del pueblo elevado en consonancia con la ciudad existente de allí abajo. Fuente: <https://www.mvrdv.nl/projects/220/the-lifted-village>

Figura 13. MVRDV, The Lifted Village, 2011. Vista inferior del contrasuelo que supone el fragmento de corteza terrestre desraizado. Fuente: <https://www.mvrdv.nl/projects/220/the-lifted-village>

Figura 14. Mapa tridimensional del distrito central de Hong Kong. Fuente: FRAMPTON, A.; SOLOMON, J.; WONG, C. Cities Without Ground. San Francisco: ORO Ediciones, 2012.

Figura 15. ARC+RSP architects. The Pinnacle Duxton, Singapur, 2009. Fuente: Fotografía de Darren Soh. Cortesía del Singapore Tourism Board.