

Arquitectura, Urbanismo, Arte y Diseño
Revista de los Colegios de Arquitectos de Cantabria,
Castilla La Mancha, Castilla y León Este, y León

016 BA
U



bau 016 Revista de Arquitectura, Urbanismo, Arte y Diseño. Número 16. Segundo semestre 1997. III época. Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla y León Este, Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla La Mancha y Colegio Oficial de Arquitectos de León

Director y editor
Fernando de Porrás-Ysla

Consejo editorial
César Avila, Ginés Garrido y Ricardo Sánchez Lampreave

Diseño
gráfica futura

Dirección logística
Arantxa La Casta

Corresponsales
Luis Enguita (Frankfurt), Minerva Andrés (Zurich), Florian Bolk (Berlín), Christopher Emsden (Nueva York), Decio Guardigli (Milán) y Ingerid Helsing Almaas (Londres)

Comité de coordinación
José Ignacio Villamor (COACan), Juan Antonio Chamorro (COAC y LE), Vicente Villalba (COACM) y Angel Román (COAL)

Revista bau. Cervantes, 9. 28014 Madrid
Pasaje de Peña, 1. 39008 Santander
Tels. (91) 369 17 61 • (94) 222 66 71
Fax (91) 369 17 61

Colaboradores
Eusebio Alonso (Valladolid), Pedro Arbea Ayezarán (Cantabria), Francisco Javier Bernalte Patón (Ciudad Real), Ismael Belmonte Gómez (Albacete), Juan Vicente García (Salamanca), Gonzalo García Rosales (León), José Antonio Herce Inés (Guadalajara), Javier Jiménez (Soria), Daniel León Irujo (Cuenca), Javier Santamaría (Burgos) y Francisco Sánchez de León (Toledo)

Agradecimientos
La revista bau quiere agradecer la colaboración de Montse Barbé, Manuel Borja, Jaime Gimeno, Pablo Llorca, Rita MacDonald, Paco Martínez Campillo, Maurizio Meriggi, Ana Ramis, Miguel Valle-Inclán, Pancha Velasco y Johanna Wistrom, en la confección de este número.

Fotomecánica
Record. Isabel Colbrand 10. Ed. Alfa 3, nave 29.
Ciudad Industrial Venecia II. 28050 Madrid

Impresión
Técnicas Gráficas Forma. Rufino González, 14
28037 Madrid

Publicidad y suscripciones
Revista bau. Cervantes 9, 28014 Madrid
Tel/fax 34 1 (91) 369 17 61

Precio del ejemplar: 2.400 pesetas
Precio de la suscripción anual (2 números):
España, 4.500 pesetas. Extranjero, 60 U.S. \$

Asesor Periodístico
Isabel García del Rfo

Depósito legal: VA - 704-1989
ISSN 1130-1902

Los criterios expuestos en los artículos publicados son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de la dirección de la revista. El editor se reserva el derecho de la publicación de los originales recibidos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de cualquier parte de esta revista por cualquier medio sin permiso expreso del editor. El *copy right* de las fotografías publicadas en esta revista pertenece a sus autores.

Pabellón de la URSS KONSTANTIN MELNIKOV 2C

Apariencias JOHN BERGER 8

Toward the New MoMA 9, 10, 13, 14, 17, 18, 21 y 22

Visiones de un arquitecto. La mirada del norte
ÁNGEL FERNANDEZ ALBA, LIONEL MALKA 24

La ciudad de la gente CRAIGIE HORSFIELD 26

Piscina en el barrio Ostozhenka 30

Senselessly Sensefull DECIO GUARDIGLI 32

Cuatro notas sobre el significado desde el proyecto moderno BLANCA LLEÓ 34

Y cuando desperté... ISIDRO BLASCO 36

La casa de los objetos. La casa como objeto MANUEL-NANCI RUBÍO 37

Vinyl Milford House ALLAN & ELLEN WEXLER 40

Nota sobre el significado de la arquitectura JUAN ANTONIO CORTÉS 42

Biblioteca en el barrio de Garrido, Salamanca
GABRIEL GALLEGOS, JUAN CARLOS SANZ 44

Biblioteca Imperial del Japón, Kanshai FRANCISCO MANGADO 48

Abstracciones, destrucciones y esperanzas LUCHO MIQUEL 52

Centro Especial de Empleo, Quintadueñas
JOSÉ MARÍA DE LAPUERTA, CARLOS ASENSIO 56

Centro de Salud Parquesol, Valladolid
ENRIQUE DE TERESA, JUAN JOSÉ ECHEVARRÍA 60

Distancia o intimidad JOSEP LLINÀS 64

Nuevo ábside de la catedral de Jaca LUIS BURILLO 68

Iglesia en Marco de Canavezes ALVARO SIZA 70

La magia del demiurgo EUSEBIO ALONSO GARCÍA 72

Edificios botánicos en el Parque de Belvis, Santiago JOHN HEDJUK 76

Miedo a significar ANTONIO SANMARTÍN 78

Releer el lugar BIRGIT PELZER 80

Artes y arquitecturas ENRIQUE JUNCOSA 84

La era de la Ausencia PETER WEIBEL 90

Arquitectura en la edad electrónica. Arquitectónica JUAN DELCÁN 93, 95, 97

Sin título VICENTE GUALLART 100

El control remoto global como instrumento de diseño BERT MULDER 104

Vitrina Co-op HANNES MEYER 106

Auditorio, conservatorio y museo municipales de Benidorm
FEDERICO SORIANO, DOLORES PALACIOS 108

De etnólogos y arquitectos MARC AUGÉ 112

Teatro-Auditorio de Guadalajara
ANGEL VERDASCO, LUIS ROJO, BEGOÑA FERNÁNDEZ-SHAW 114

Aunque quisiéramos, no podríamos LUIS ROJO 116

La espacialidad del lugar (Un estudio de la Casa Resor de Mies van der Rohe)
PEDRO FEDUCHI 118

5 cosas MIGUEL KREISLER, MYRIAM STERLING 130

Capilla San Benedicto, Casa Gugalum, Museo de Breguenz PETER ZUMTHOR 136

Algunos disparates sobre la imagen libre de América CHRISTOPHER EMSDEN 142

Cubierta y contracubierta: Vitrina Co-op. Hannes Meyer. 1925. Fotografías Thomas Hoffmann

La magia del demiurgo

Eusebio Alonso García

Eusebio Alonso García es arquitecto y profesor de proyectos de la Escuela Superior de Arquitectura de Valladolid.

Alvaro Siza ha construido una iglesia en Marco de Canavezes que constituye el edificio más representativo de un proyecto más amplio que incluye otros dos edificios aún sin edificar: uno albergará la residencia y el otro, un pequeño auditorio y la catequesis. Todo el conjunto se apoya sobre una plataforma que resuelve la articulación topográfica entre las estribaciones del caserío y la Avda. Gago Coutinho.

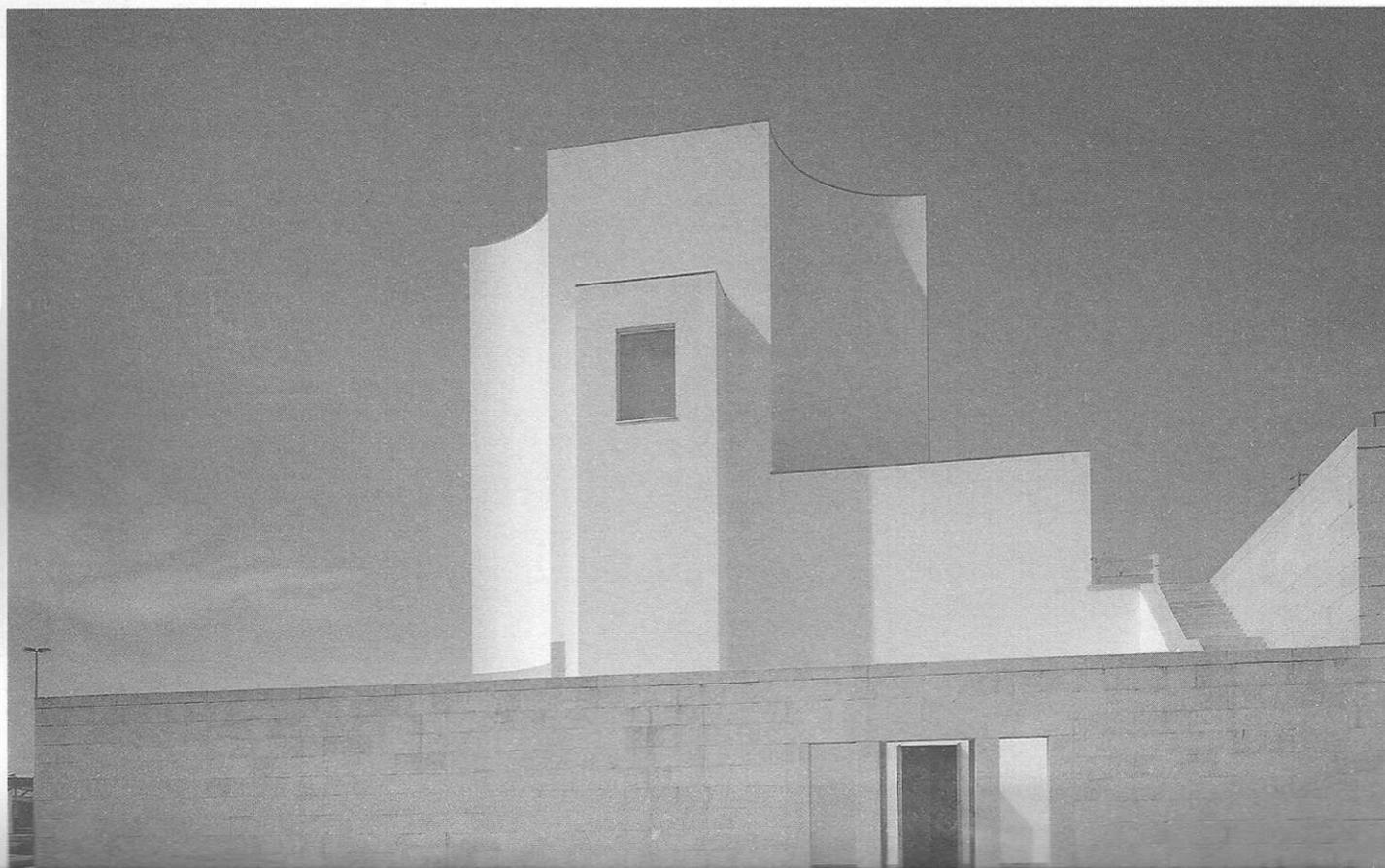
Se reparte el programa en edificaciones diversas y diferenciadas por su escala y carácter, situadas en torno a la plaza en la que desembocan la rampa peatonal que comunica con las edificaciones existentes y el recorrido de acceso principal a través de la escalera que arranca de la avenida. Bajo la iglesia se desarrolla la cripta, con sus espacios de servicio, a la que se dota de un acceso independiente y más íntimo a través de un patio porticado.

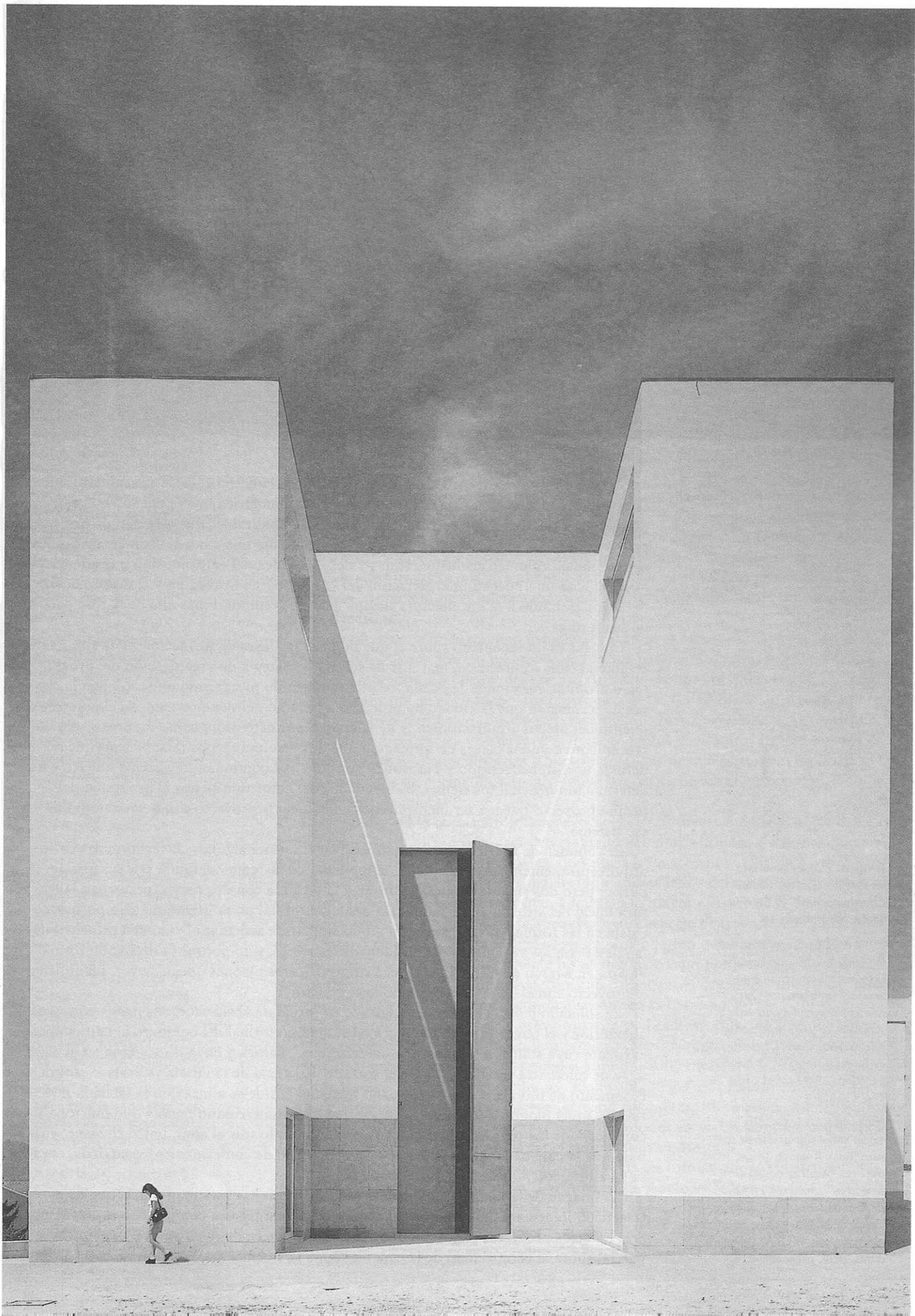
La nitidez volumétrica del basamento sobre el que se sitúan las distintas piezas del proyecto, clara referencia a la idea de "acrópolis", y la rotundidad de la iglesia nos aportan una imagen definida con precisión, en la que la particular solución del ábside y de las dos torres de la fachada aportan un gesto provocador al explotar la ambigüedad que suscitan sus referencias formales. La diferente disposición de las distintas piezas sobre el basamento establece una jerarquía de intenciones al enfrentar las precisas relaciones geométricas que existen entre el trazado de la iglesia y los muros que delimitan la plataforma de apoyo con la más ambigua disposición de los edificios menores que componen la residencia y la catequesis.

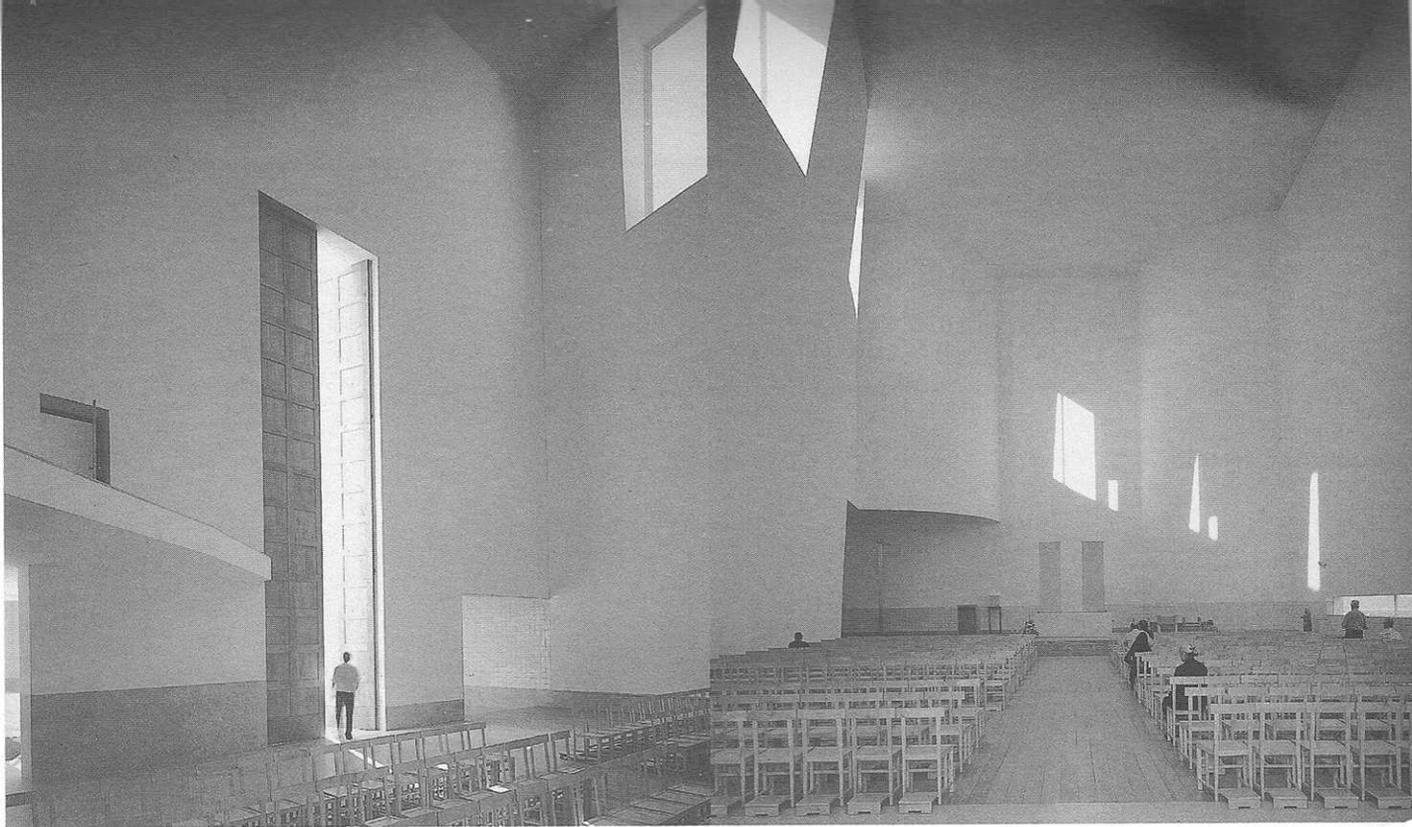
En esa dialéctica entre formas inmediatamente reconocibles y mecanismos de composición más herméticos advertimos niveles de comunicación diversos. La aparente sencillez de sus formas, haciendo mutis de su compleja elaboración y albergando matices ocultos, acentúa el efecto mágico e intimista de la poética de Alvaro Siza, dirigida a estimular la capacidad de evocar sensaciones que, aun reconociéndolas, no resultan fáciles de precisar.

La iglesia asume el protagonismo simbólico del proyecto, emergiendo con rotundidad desde el basamento. Su acceso queda ritualizado por el ascenso zigzagueante a través de la escalera que se alinea con la fachada de aquella y con el eje de la rampa peatonal. Pero la capacidad significante de la arquitectura de Alvaro Siza no radica tanto en la forma de los objetos arquitectónicos como en el particular modo en que estos activan la atmósfera de un lugar. El diálogo entre la rotundidad de la iglesia y la críptica composición de los otros dos edificios, definidos a partir de piezas autónomas que se yuxtaponen directamente y que crecen volumétricamente como en un inacabado proceso de formación, atiende a esa fricción entre las condiciones de precisión y las de ambigüedad.

Iglesia en Marco de Canavezes,
Alvaro Siza







Alvaro Siza nos ha recordado que la ciudad no está hecha sólo de su realidad, sino también de su memoria¹. Con esa fragmentación volumétrica que opera sobre la residencia y la catequesis, con piezas claramente individualizables que emergen de una planta continua e inarticulada, no nos ofrece sólo una analogía con las edificaciones menudas, volumétricamente nítidas y desordenadas del entorno, sino que además nos explicita una poética interpretación del “proceso” de formación y transformación del lugar, dotando a la arquitectura de una cualidad temporal más allá de la fisicidad de sus formas.

El lugar es un fenómeno sobre el que indagar sus leyes de formación². Por ello, esa fragmentación volumétrica, más allá de ser una estrategia de organización del programa o afrontar cuestiones de escala, resulta también un mecanismo que prolonga las leyes de formación que la ciudad ha utilizado a lo largo del tiempo y supone el entendimiento del objeto arquitectónico, y de la ciudad por extensión, como un organismo en crecimiento con unas leyes de formación que nos resultan menos tangibles porque no definen un sistema cerrado y autosuficiente, sino que continúan un sistema abierto e indeterminado del cual los elementos heredados del entorno y ajenos al programa del propio proyecto pueden ser incorporados en la idea de proyecto como variaciones de ese sistema.

El volumen de la iglesia nos muestra más claramente algunas claves formales de su arquitectura; entendemos la condición moderna de la “caja” definida por sus aristas puras³, pero dos singularidades, el ábside y la fachada con dos torres, perturban la lectura lineal del sistema anunciado. Esta analogía formal no es literal, no sólo porque no existe en las formas de la historia un modo similar de articular el volumen principal de la iglesia con los volúmenes del ábside y de las torres, sino porque la invención formal de Siza en Marco de Canavezes parece surgir de otras razones que, a su vez, identifican el proyecto con el lugar concreto donde se construye.

La solución de la cabecera de la iglesia, en forma de ábside con dos paños cóncavos al exterior y el tercero recto, involucra en el diálogo formal del conjunto al edificio preexistente cuya solución volumétrica del testero es análoga y cuya disposición en el lugar sirve de referencia geométrica para el trazado de la caja de la iglesia y de los muros del basamento de todo el conjunto. El paño recto del ábside se alinea con la fachada interior de aquel bloque y el volumen menor que trasdosa ese paño recto y que funciona como caja de luz para iluminar el transparente situado tras el altar, único elemento más bajo que la caja de la iglesia, a excepción del cuerpo de confesionarios y sacristía, enrasa su altura con la del edificio preexistente.

La imagen de la fachada flanqueada por dos torres es el resultado, más que de la traslación inmediata del tipo eclesial histórico, de una técnica compositiva utilizada por Siza en otros proyectos (Casa Avelino Duarte, Biblioteca de Aveiro), cual es el vaciado parcial sobre la compacidad de la caja mediante la sustracción de partes de la misma.

1. Cfr. A. Zaera: “Salvando las turbulencias: entrevista con Alvaro Siza”. *El Croquis*, 68/69, Madrid, pág. 16.

2. “... en la física moderna no se pretende tanto conocer cosas y sus causas, como fenómenos y sus leyes; por tanto lo que interesa es el modo de la variación,...”. Cfr. Julián Marías: *G.W. Leibniz: Discurso de la metafísica*, Ed. Altaya, Barcelona, 1994 (1942), pág. 114, n. 16.

3. Cfr. J.C. Arnuncio: “La caja vacía: Sobre el proyecto de Alvaro Siza y Rolando Torgo para el centro Parroquial de Marco de Canavezes”, *Anales de Arquitectura*, 4, Dpto. de Teoría de la Arq. y Proy. Arquitectónicos, E.T.S.A. Valladolid, 1992, págs. 208-216.

Esta solución introduce una direccionalidad de relación entre la iglesia y el centro parroquial, que se subraya en el trazado del pavimento de acceso a éste, y que es ortogonal al trazado de los recorridos de acceso al conjunto, dirigidos por la escalera, la propia fachada de la iglesia y la rampa peatonal que asciende hacia el caserío existente.

En ese cruce de relaciones se desarrolla la plaza, en la que como en anteriores ocasiones (la Escuela de Arquitectura de Oporto sería un buen ejemplo) se renuncia a una geometría estable, a una solución demasiado obvia, pero cuya cualidad se confía a relaciones rigurosas que derivan de la posición y formalización de cada una de las piezas del conjunto. A un lado de la rampa surge una pequeña edificación con cubierta a dos aguas y dos hastiales que aparece repetidamente en los croquis del arquitecto y con la cual se alinea el cuerpo de los confesionarios. Al otro lado, se alza un bloque cuya fachada sobre la rampa sirve de referencia sobre la que alinear dos esquinas de los edificios menores: una pertenece a la residencia y la otra, a la catequesis.

Sin embargo, ese rigor apenas se explicita, pertenece a la intimidad del proceso de creación y se convierte en soporte subyacente capaz de aportar la atmósfera necesaria al lugar, de provocar sensaciones que nos llegan desde ese orden oculto que orienta cada gesto.

Esa cualidad subyacente que alienta todo el proyecto se traslada al uso de la técnica constructiva, silenciando bajo los tersos y abstractos paramentos blancos la sabiduría tectónica que permite la definición de las aristas puras que delimitan el volumen de la caja, la aparición de la gran ventana rasgada de dieciséis metros, o el encuentro, sin solución de continuidad, entre el zócalo de piedra y la pared revocada sin la mediación que la lógica constructiva de la tradición recomienda para resolver el encuentro entre materiales diferentes.

El empleo de muros de hormigón continuos, situados en el intradós de la piel del edificio, junto a la sabia elaboración del detalle constructivo que rechaza ilustrarse formalmente, permite estas soluciones plásticas en una lúcida demostración de que la arquitectura no debe confundir los medios que sirven para construirla con los fines que orientan su creación.

Alvaro Siza explota los beneficios que le proporciona la nueva tecnología sin necesidad de explicitar su funcionamiento. El conocimiento técnico se pone al servicio de las intenciones del proyecto, permitiendo mayores dosis de abstracción formal. La depuración de formas y lenguajes potencia los aspectos sensibles de la arquitectura. La construcción de sus formas se muestra atenta a los avances de la técnica constructiva, en permanente evolución, pero su creación obedece a intenciones poéticas no necesariamente novedosas⁴.

Quizás estas cuestiones resulten más ilustrativas en el Museo de Santiago de Compostela, donde Alvaro Siza no recurre al uso de los paramentos blancos a los que nos tiene acostumbrados. La opción del granito para revestir los volúmenes del edificio se justifica claramente en el contexto arquitectónico de la ciudad, pero su ejecución aprovecha la moderna técnica de construir el cerramiento con capas diversas, permitiendo la disposición de una cámara ventilada. Las grandes piezas de granito, con un espesor de quince centímetros, están colocadas a hueso y colgadas de una estructura auxiliar, anclada a los muros de hormigón, ofreciéndonos la poética paradoja de construir un "muro cortina de granito".

En el interior de la iglesia sus formas evocan tiempos diversos de la historia de la arquitectura: el esencializado arcaísmo en el diseño del altar, el sillón, el sagrario, la monolítica pila bautismal de mármol y las altas puertas de acceso; la tensión barroca que introducen las superficies convexas del ábside a ambos lados del transparente geminado y el muro alabeado de la izquierda que, adquiriendo mayor espesor en la parte superior, permite la captación de luz noroeste a través de una especie de triforio; la modernidad de la ventana rasgada sobre la fachada sureste, único hueco que permite la visión sobre el paisaje hasta el río. Pero nuevamente las analogías no son literales ni se trata de la técnica del *collage*, sino de un sutil mecanismo compositivo destinado a provocar nuestra sensibilidad y transmitirnos la condición sagrada del espacio⁵.

Reconocemos el significado de esas formas, pero la transformación operada sobre ellas nos obliga a una lectura del conjunto nueva. Identificamos esas formas como cosas ya vistas, pero no se explicita la mágica alquimia que, transformándolas, nos transmite una lectura autónoma del conjunto⁶. El engaño de los ojos resulta eficaz porque a partir de formas reconocibles se explora su capacidad de transformación mediante mecanismos que nos resultan menos tangibles, situándonos en un espacio que nos sorprende por la inherente fricción entre lo tangible y lo subyacente⁷.

Ante la atmósfera de ese espacio, que trasciende las formas que lo construyen, nos viene a la memoria la definición de "arte" del poeta Adalbert Stifter con la que Hans Sedlmayr encabezaba su análisis de la fachada de San Carlino de Borromini: "La característica de una obra de arte consiste exclusivamente en que priva al lector de su ambiente y lo sustituye por el suyo propio"⁸.

4. "... un saber científico no puede más que progresar; mientras el arte y la filosofía no progresan necesariamente, la ciencia progresa obligatoriamente". Cfr. R.Thom: *Parábolas y catástrofes: entrevista sobre matemáticas, ciencia y filosofía*, a cargo de G. Giorello y S. Marini. Ed. Tusquets, Barcelona, 1993 (1980), p. 54.

5. "... el arte no se limita a revestir la sensibilidad con una forma, sino que despierta en la sensibilidad de la forma". Cfr. H. Foncillon: *La vida de las formas y elogio de la mano*, Xarait, Madrid, 1983 (1943), pág. 50.

6. "Mi concepto de la imaginación es la capacidad de transformación de las cosas ya vistas, un pilar, la forma tradicional de una viga, aislada o incluida en un organismo donde el conjunto, por recíproca influencia de elementos, conduzca a una imagen legible y autónoma". Cfr. S. de la Mata y F. Porras: *Entrevista con Alvaro Siza* *Arquitectura* 271-272, 1988, pág. 189.

Sobre los mecanismos compositivos de A. Siza, véase J. Antonio Cortés: "Los desplazamientos de A. Siza. Un comentario sobre tres edificios: La casa Margarida, la casa Avelino Duarte y el Banco Borges & Irmao en Vila do Conde". *Anales de Arquitectura*, 4, 1992, págs. 192-199.

7. En 1625 Piero Accolti publicó en Florencia un manual de perspectiva intitulado "*Lo inganno degl'ochi*", tan sólo cinco años antes del despertar del Alto Barroco (Borromini, Bernini, Cortona) que constituye una de las etapas fenomenológicas más potentes de la historia de la arquitectura.

8. Cfr. H. Sedlmayr: *Epocas y obras artísticas*, Ed. Rialp, Madrid, 1965, vol. II, pag. 78.

