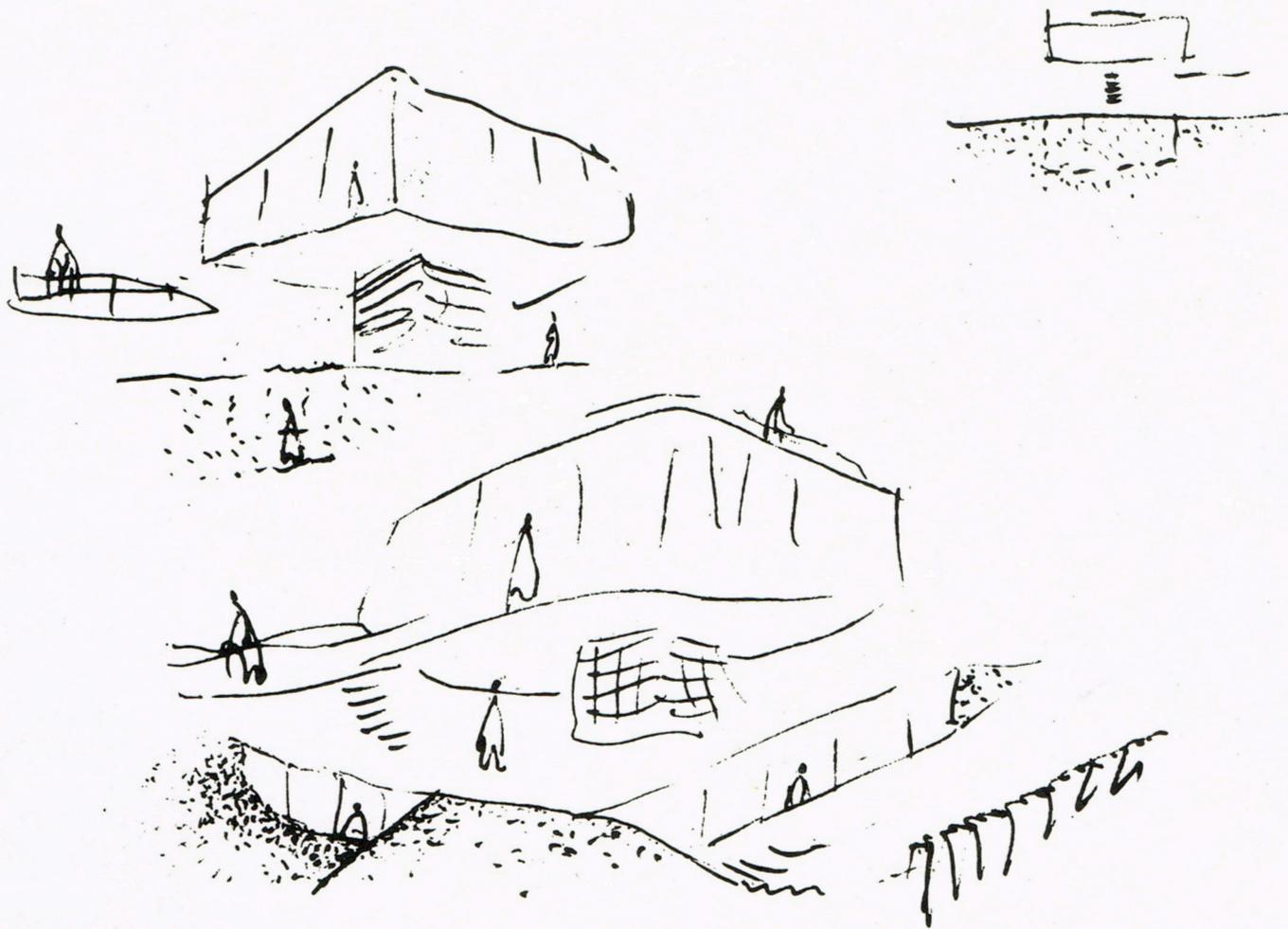


OBRADORIO 9

450 PTAS.
II ETAPA

REVISTA
CUATRIMESTRAL
ABRIL 1964

ORGANO DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE GALICIA



A.S.

Oscar Niemeyer
Alejandro de la Sota
Andrés Reborado
E. Souto Moura
César Portela
M. Teles
Juan Luis Dalda
Xosé Pérez Franco
Juan Manuel Bonet
Adolfo Domínguez
C. García Braña

Oscar Niemeyer
Alejandro de la Sota
Andrés Reborado
E. Souto Moura
César Portela
M. Teles
Juan Luis Dalda
Xosé Pérez Franco
Juan Manuel Bonet
Adolfo Domínguez
C. García Braña



Director

Decano del COAG: Miguel Silva Suárez

Equipo de redacción:

Xan Casabella López
Xosé Pérez Franco
Juan A. Sicilia Fernández-Shaw
Jaime Domínguez Tenreiro
Jesús Iglesias Díaz

Corresponsales

Asturias: M. García, J.M. Queicoya
Barcelona: G. Bertolez Cué, A. Noguero
Madrid: Francisco Couto
Euzkadi: Víctor García Oviedo

Colaboradores

Fernando Blanco
Juan L. Dalda
Juan Navarro
Xavier Pena
E. Pérez Pita
César Portela
Alvaro Siza

Diseño y Producción

J. A. Sicilia Fernández-Shaw
Jaime Domínguez Tenreiro

Secretaría redacción

COAG Santiago: Preguntorio, 36-1.º
Equipo redacción La Coruña:
San Andrés, 138-3.º - Teléfono 220411

Publicidad

San Andrés, 138-3.º

Imprime

VENUS
Polígono Pocomaco
Mesoiro-La Coruña

Dep. Legal C-1.219 - 1983

Agradecemos la colaboración de José M. Peña, así como a las Revistas Brasileiras de Arquitectura (Minas Gerais) Pampulha y Módulo (Río de Janeiro).

Se autoriza la reproducción de artículos siempre que se cite su procedencia.

	PAGS.
Sumario	
Editorial	2-3
Oscar Niemeyer: Sambódromo en Río de Janeiro	4-5
Tema Central: La casa unifamiliar	
Alejandro de la Sota: Casa Domínguez en la Caeyra	6-13
Andrés Reboledo: Casa Canosa en Moaña	14-15
Fernando Blanco: Casa Cúbica	16
Pascuala Campos: Estudios tipológicos	17
J. M. Caicoya y Manolo García: Estudios tipológicos	18-19
E. Souto Moura: Refugio de fin de semana	20-21
Taxa de Faria	22
Fernando Luiz Santiago: Casa en Minas Gerais	23
Manuel Teles: Casa en Gaia	24-26
Valentín Santamarina: Casa en Okendo	27
César Portela: Aportaciones para un debate de la vivienda unifamiliar en el medio rural	28-36
Juan Dalda y José Pérez Franco: La casa en la Hilera	37-44
Xosé Luis Martínez Suárez: 2 viviendas racionalistas en Oleiros	45-49
Xan Casabella: Xornadas sobor da vivenda unifamiliar en Galicia	50-53
Concurso Manzana 05 Lugo	54-68
Juan Manuel Bonet: En qué momento se encuentra la joven pintura española	69-77
Francisco Couto: Crónica de Madrid	78-79
Adolfo Domínguez: Diseño	80
Celestino García Braña: Libros	81-82

OBRADOIRO

REVISTA DE ARQUITECTURA

BOLETIN DE SUSCRIPCION

REMITIR A

OBRADOIRO

Colegio Oficial de Arquitectos

C/ Preguntoiro, 36-1.º

SANTIAGO DE COMPOSTELA

TARIFA ANUAL

España y Portugal: 1.000 pesetas

Resto de países: 1.500 pesetas

ESPACIO DESTINADO A RELLENAR POR LA REVISTA

SUSCRIPTOR N.º _____

SUSCRIPCION DE _____

ESCRIBA A MAQUINA O EN LETRA DE IMPRENTA

Nombre _____

Apellidos _____

C/Plaza _____

N.º _____ Ciudad _____ D. Postal _____

Provincia _____ Teléfono _____ País _____

Talón nominativo adjunto: Banco _____

N.º _____ Fecha _____

Contra reembolso al recibo del primer ejemplar.

Domiciliación bancaria.

(Ver Boletín de domiciliación bancaria)

En _____ a _____ de _____ de 198 _____

(Firma)

BOLETIN DE DOMICILIACION BANCARIA

(Enviar junto a Boletín
de Suscripción)

Fecha _____

Sr. Director del

Banco/Caja _____

Agencia _____

Calle/Plaza _____ N.º _____

Ciudad _____ D. Postal _____

Muy señor mío:

Le ruego que hasta nueva orden y con cargo a la cuenta _____

n.º _____ abierta a nombre de D. _____

_____ sirva proceder al abono del recibo correspondiente a la suscripción a

la Revista OBRADOIRO que les será presentado por el COAG/OBRADOIRO.

En _____ a _____ de _____ de 198 _____

(Firma)

OBRADOIRO

Colegio Oficial de Arquitectos
de Galicia

C/ Preguntoiro, 36-1.º

SANTIAGO

EDITORIAL

Este número 9 y el próximo número 10 de Obradoiro tienen como tema central la vivienda unifamiliar. La importancia del tema en la práctica profesional es evidente.

Por otra parte y desde un punto de vista más disciplinar, desde Palladio a LeCorbusier, la producción teórica de las arquitecturas acaba expresándose en una casa; objeto casi fetiche, en el que se representa no sólo el particular momento del arquitecto o de la arquitectura, en lo que pudiera tener de más autónomo, sino que refleja cuando se convierte en tipo, a la sociedad en que se insertan tales objetos.

Presentamos diferentes proyectos, obras y artículos, teorías que señalan posiciones que se están dando sobre la casa unifamiliar en Galicia, junto con ejemplos que podemos considerar próximos. Lamentamos que parte de este material, sobre todo en el caso de los arquitectos gallegos, se ciña a obra poco reciente; circunstancia derivada de un desconocimiento mutuo entre los arquitectos y de la dispersión geográfica de este tipo de obras. Para subsanar esta circunstancia y manteniéndonos fieles al carácter abierto de nuestra propuesta editorial, invitamos a todos los profesionales a remitirnos aquella parte de su producción que consideren representativa de su posición ante el tema a fin de poder ofrecer en el siguiente número un panorama más amplio y actual.

EDITORIAL

Iste número 9 e o próximo número 10 de Obradoiro teñen como tema central a vivenda unifamiliar. A importancia do tema na práctica profesional e evidente.

Por outra banda e dende un punto de vista mais disciplinar, dende Palladio a LeCorbusier, a produción teórica das arquitecturas acada a súa expresión nunha casa. Obxeto case fetiche no que representa-se non soio o particular intre do arquitecto ou da arquitectura, no que poidera ter de mais autónomo, senón que refrexa cando se convirte en tipo, a sociedade en que insertan-se tales obxetos.

Presentamos diferentes proxectos, obras e artigos, teorías que sinalan posicións que estánse a dar sobor da casa unifamiliar en Galicia, a carón de exemplos que podemos considerar próximos. Lamentamos que algún diste material, sobor de todo no caso dos arquitectos galegos, limitase a obras antigas. Circunstancia derivada dun descoñecemento mutuo entre os arquitectos así como da dispersión xeográfica deste tipo de construcións. Pra reparar ista circunstancia e manténdonos fieles o carácter aberto da nosa proposta editorial, convidamos a tódolos profesionais ao envío daquela parte da súa produción que entendan representativa da súa posición ante o tema co fin de poder ofrecer no número seguinte un panorama mais amplo e actual.

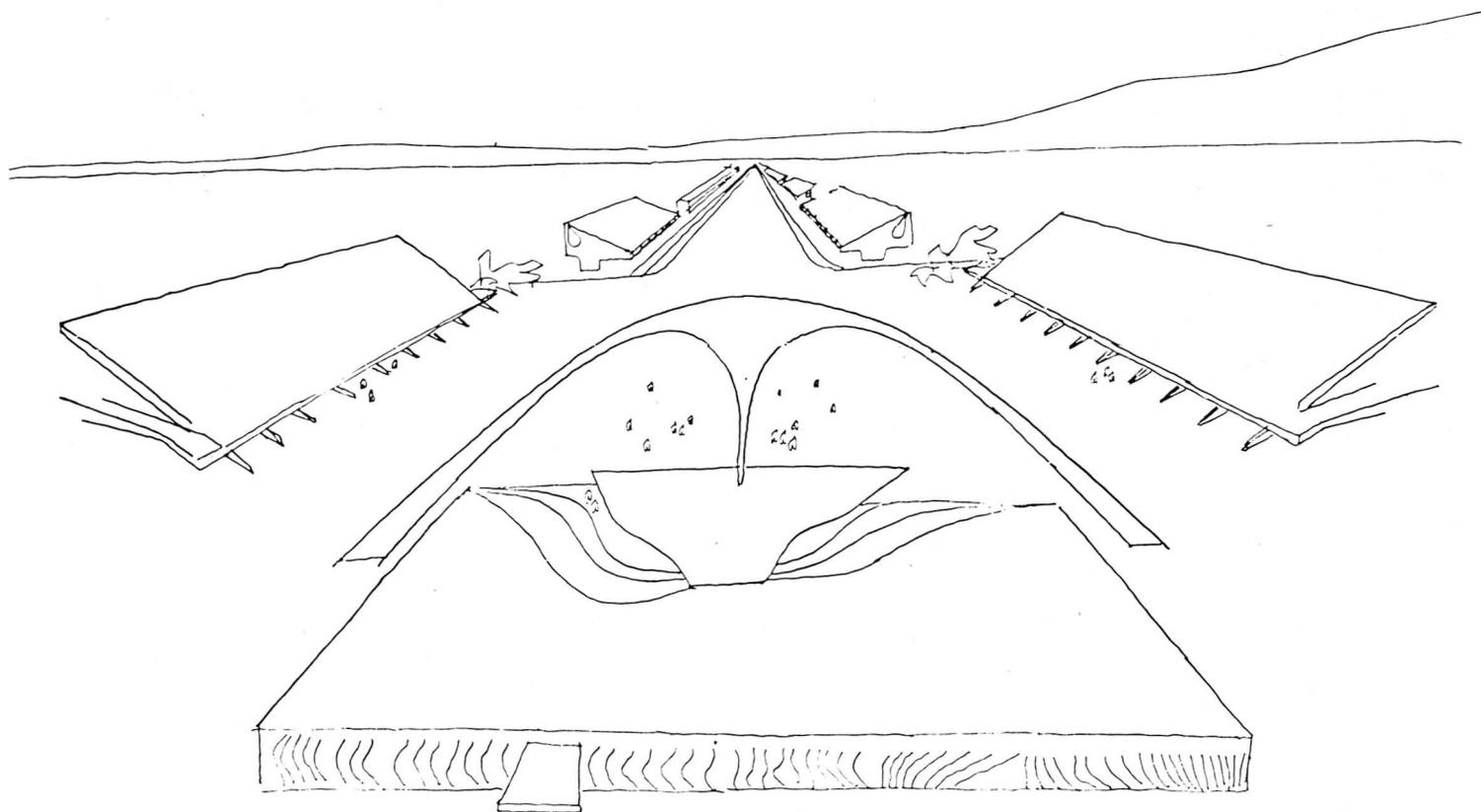
Sambodromo

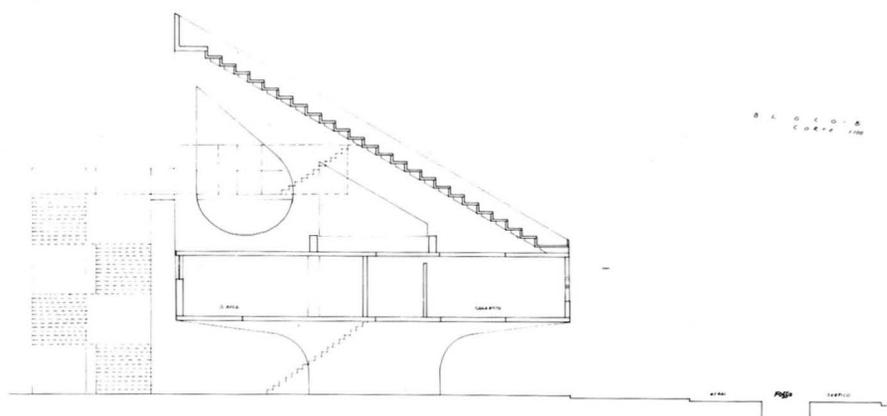
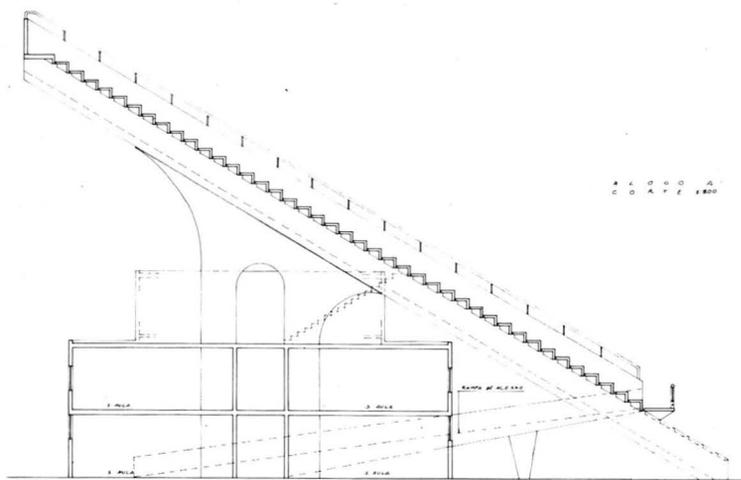
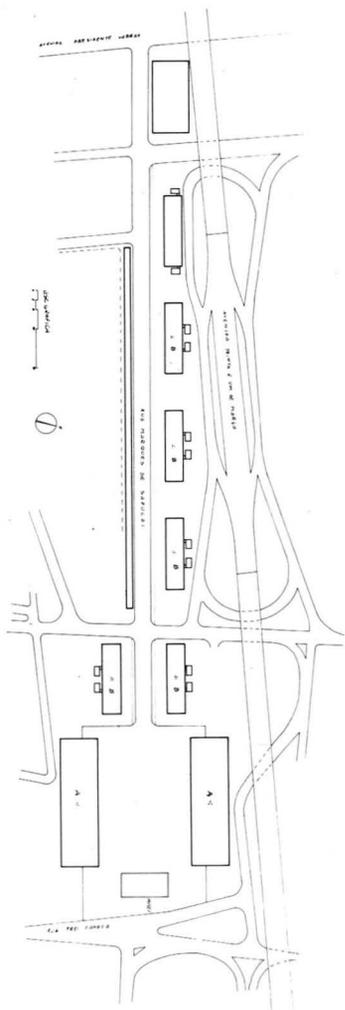
Río de Janeiro

OSCAR NIEMEYER

Colaboradores: Carlos Magalhães
Sabino Barroso
Hans Müller
João Niemeyer
José Lopes da Silva

Estrutura: Eng. José Carlos Sussekind



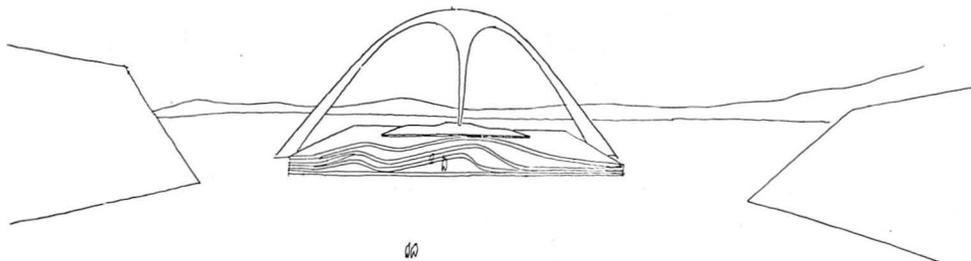
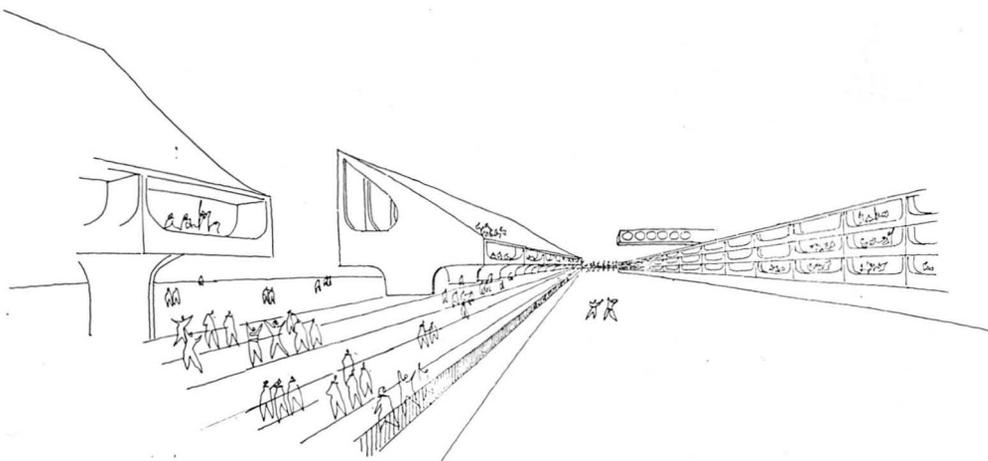


«O projeto devolve ao povo o Desfile das Escolas de Samba. Para isso os camarotes foram suspensos para a cota + 3, ficando o térreo —toda a área— entregue ao povão, como se diz. Acompanha o Desfile: de um lado, seis blocos de arquibancadas separados 30 metros com o objetivo de criar as praças populares. Do outro, um grande bloco de camarotes que segue até o fim o prédio da Brahma.

Na parte final do Desfile, as arquibancadas se separam criando a grande praça, solução que dará ao Desfile uma nova possibilidade de dança, beleza e movimento. Sua monumental apoteose. Aí foi localizado o Museu do Samba, com seus largos degraus —o palco— abrindo para a praça e o Museu propriamente dito para a Rua Frei Caneca. É o fecho da composição que um grande arco assinala, suspendendo a placa de som.

Mas o programa da Passarela não previu apenas os festejos do carnaval. Para os outros dias estarão funcionando seis grandes escolas, creches, centros de saúde, ateliers de artesanato, etc. E a praça, a grande praça, servindo a espetáculos de balé, teatro, música popular, comícios, etc. Tudo isso vai conferir ao empreendimento um caráter humano e cultural inesperado, qualificando-o como um dos mais importantes centros de cultura do país».

OSCAR NIEMEYER



Casa Domínguez en La Caeyra (Pontevedra)

ALEJANDRO DE LA SOTA

En el número 228 de «ARQUITECTURA» (COAM) de 1981, se publicó el posible nacimiento de esta vivienda. El dormir enterrado y el vivir en alto, subido a un árbol, no es nuevo, pero sí es olvidado: la cueva y el palafito.

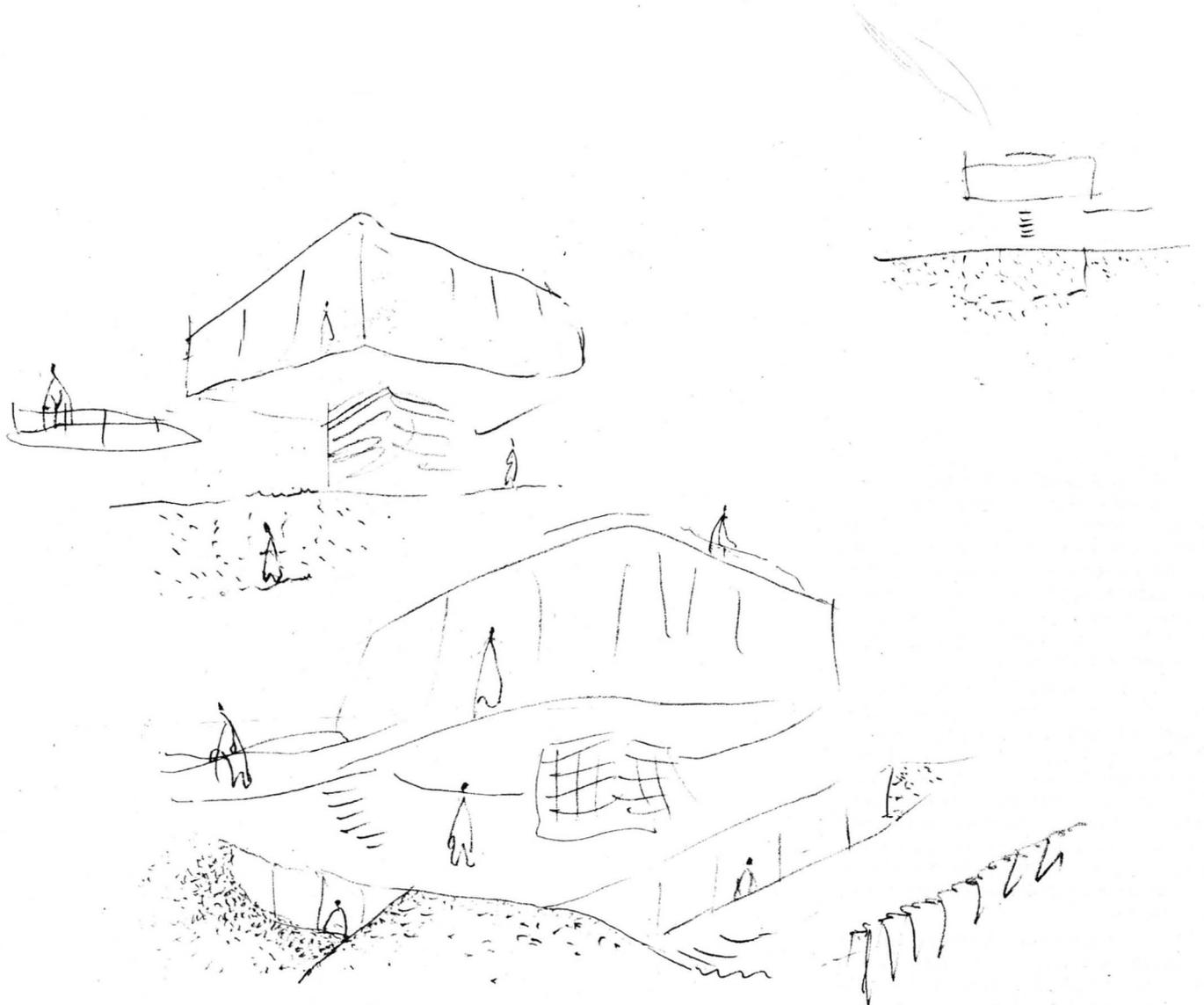
En la casa Domínguez se jugó con esta idea tan simple y, como siempre, se complicó su realización.

La parte edificada en cotas negativas se construyó de fábricas pesadas; la cueva. La parte elevada en cotas sobre o con metal: el árbol.

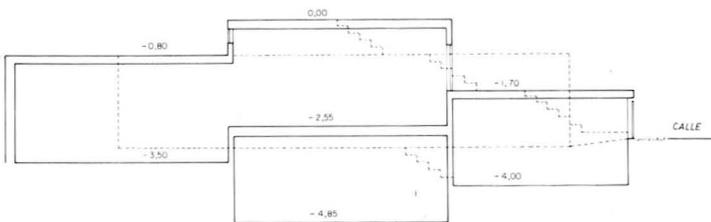
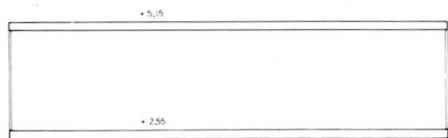
Se piensa, y en otras ocasiones se ha mencionado, que la Naturaleza admite la geometría y con esto se jugó: un cubo, más aun un tubo limpio sobre un viejo muro es no solamente admisible sino muy recomendable; tal vez más que las arquitecturas gallegas inventadas.

La separación grande de zonas influye en un buen vivir. En otras ocasiones es su proximidad ¡Quién sabe! Alguna nueva disposición de dormitorios, aseos, pueden favorecer su uso.

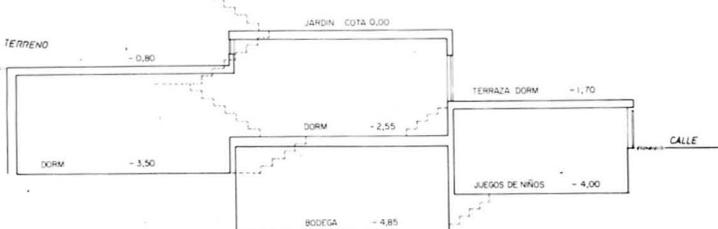
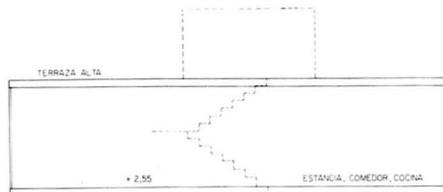
A. S.



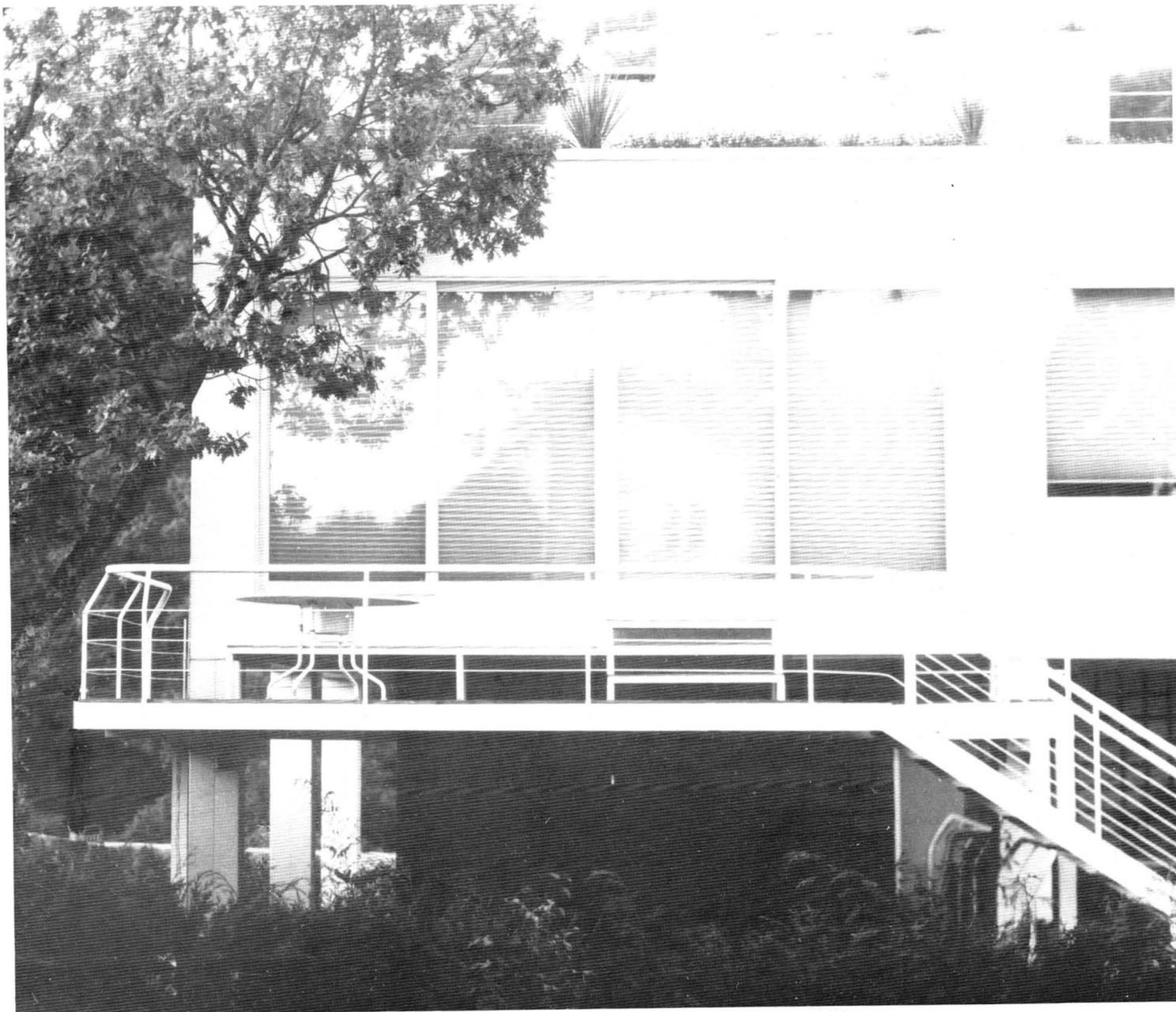
A.S.

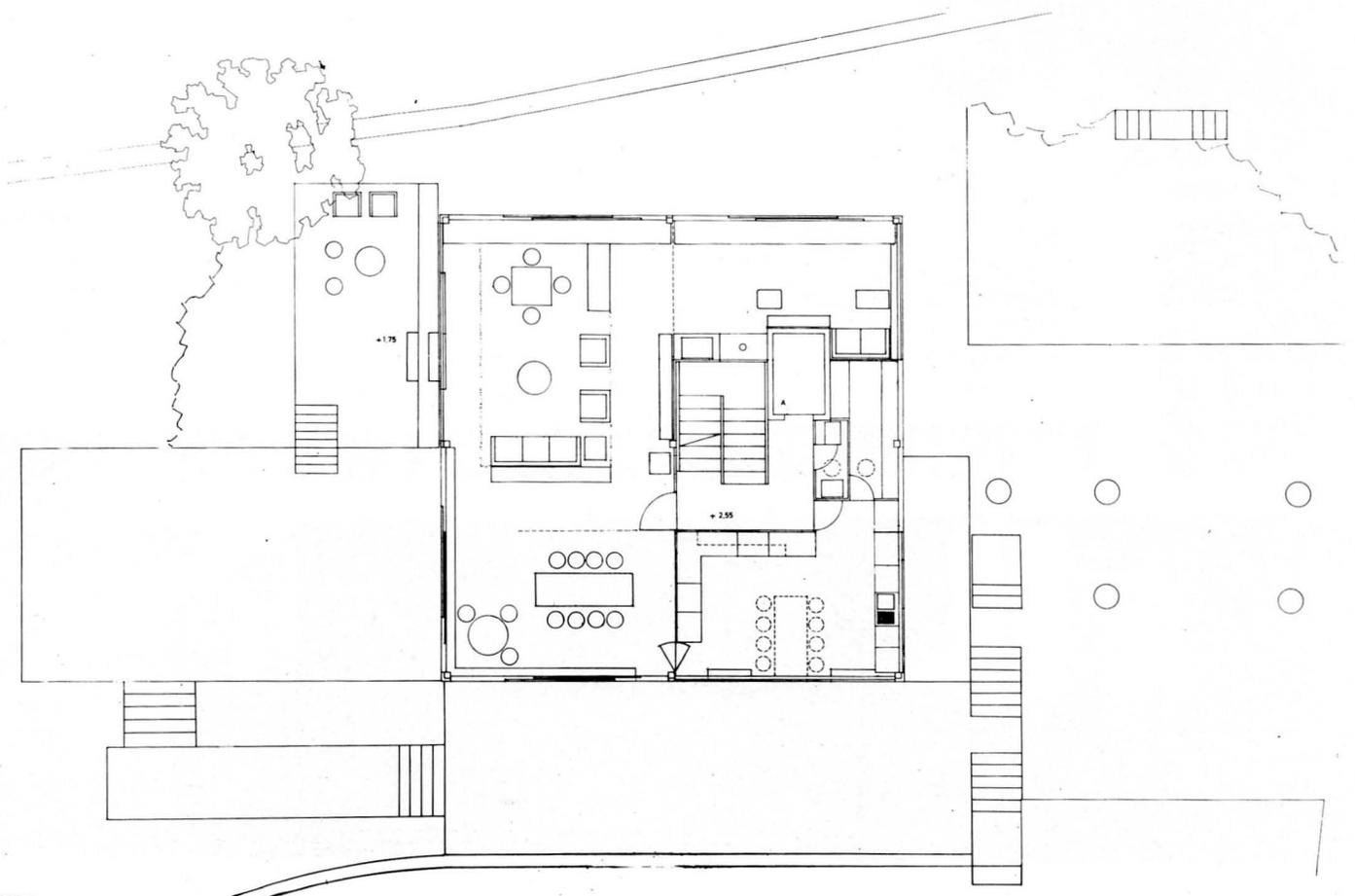
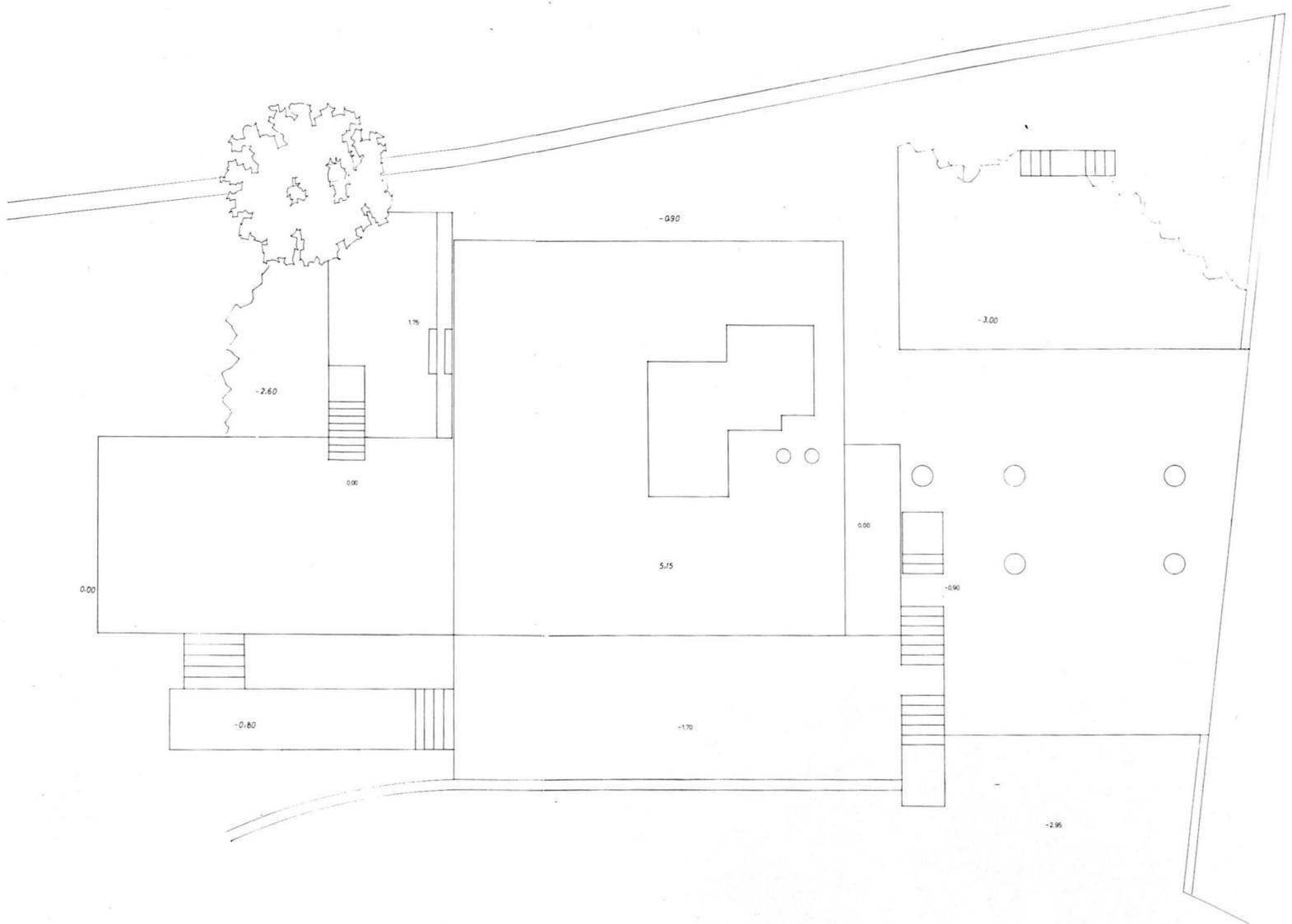


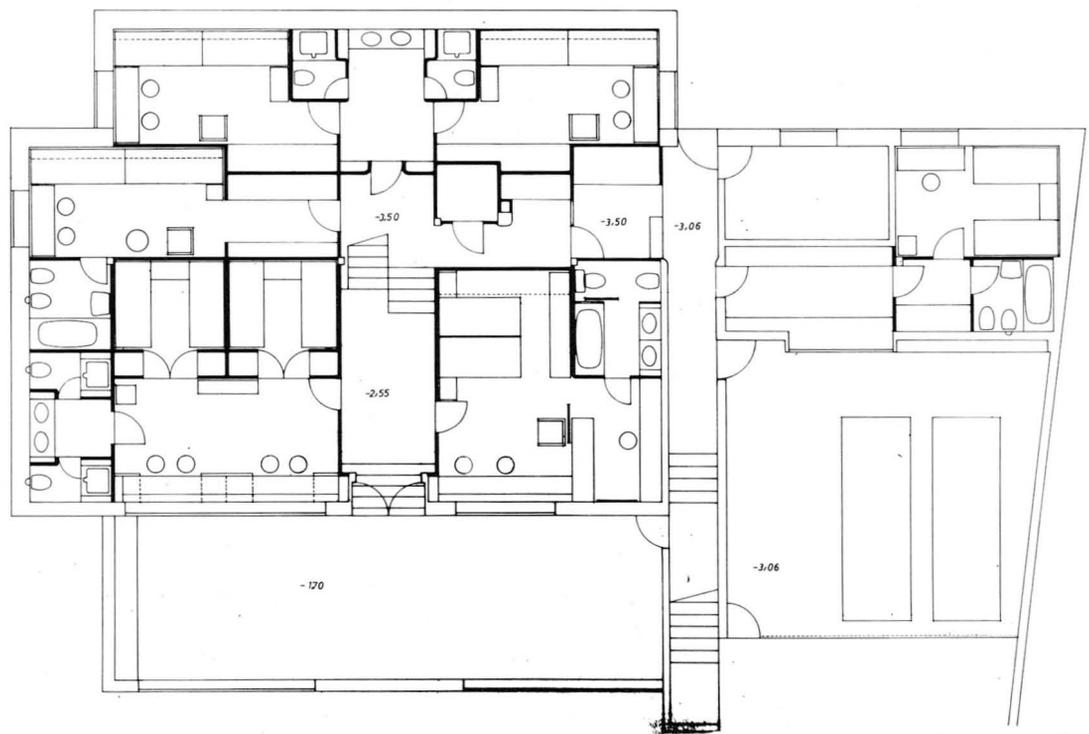
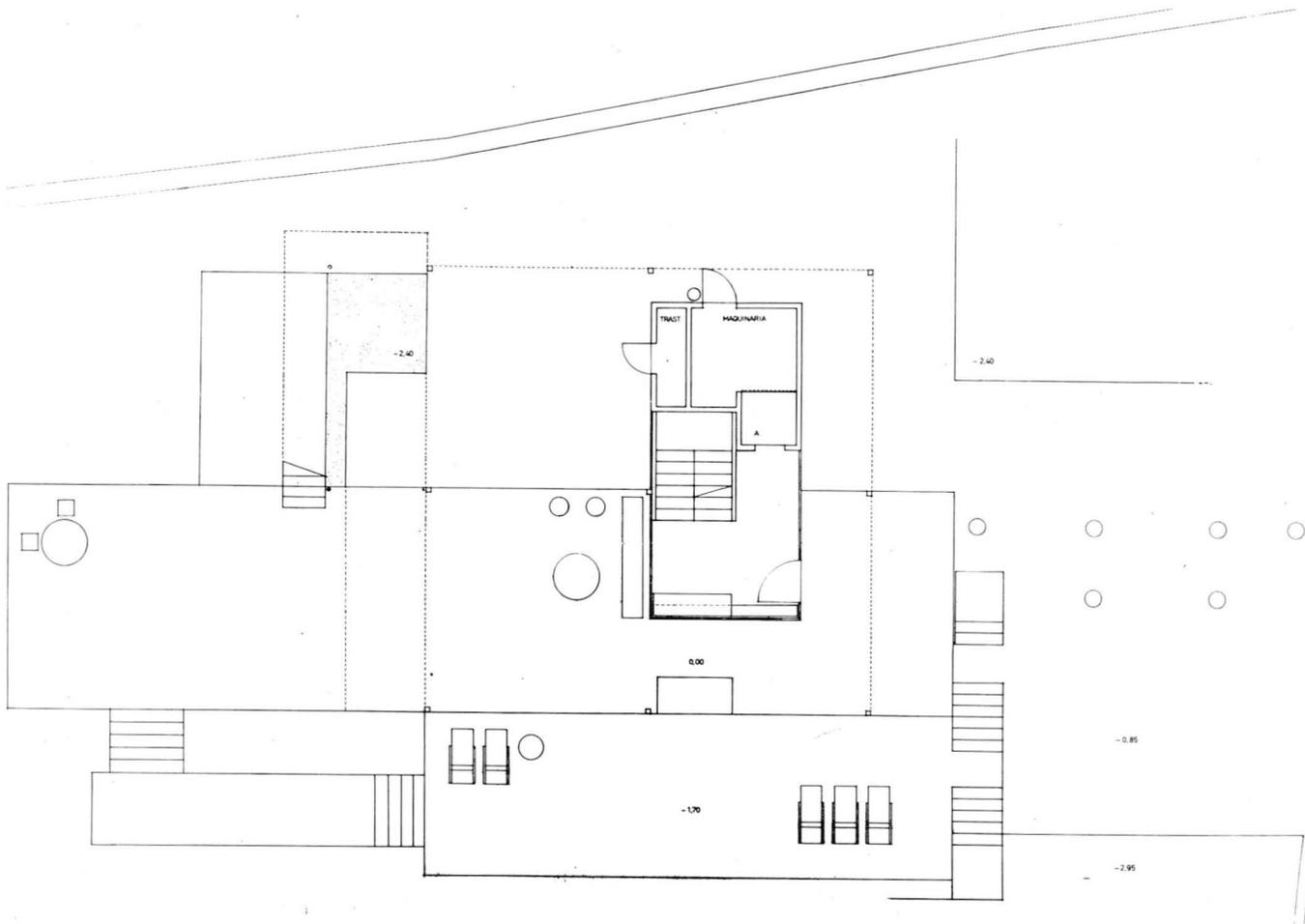
SECCION

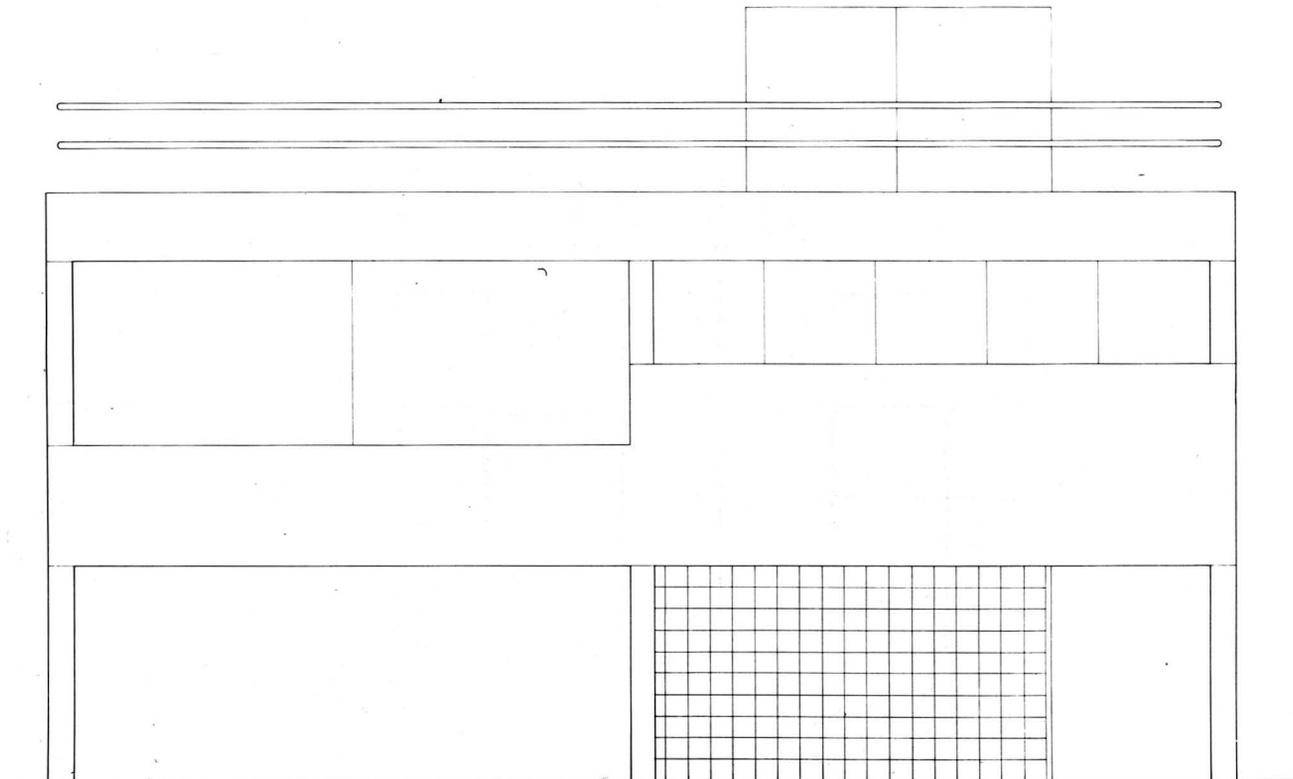


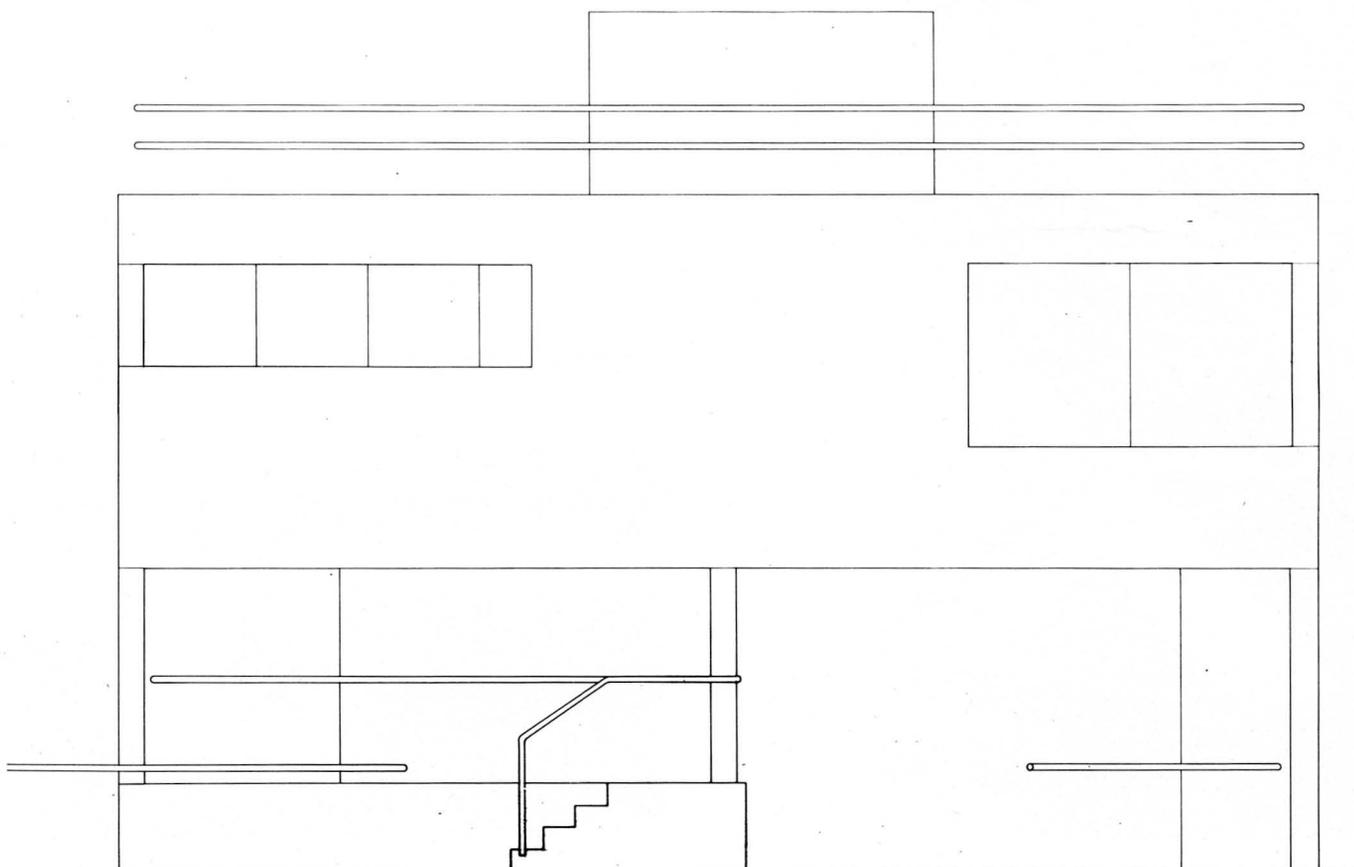
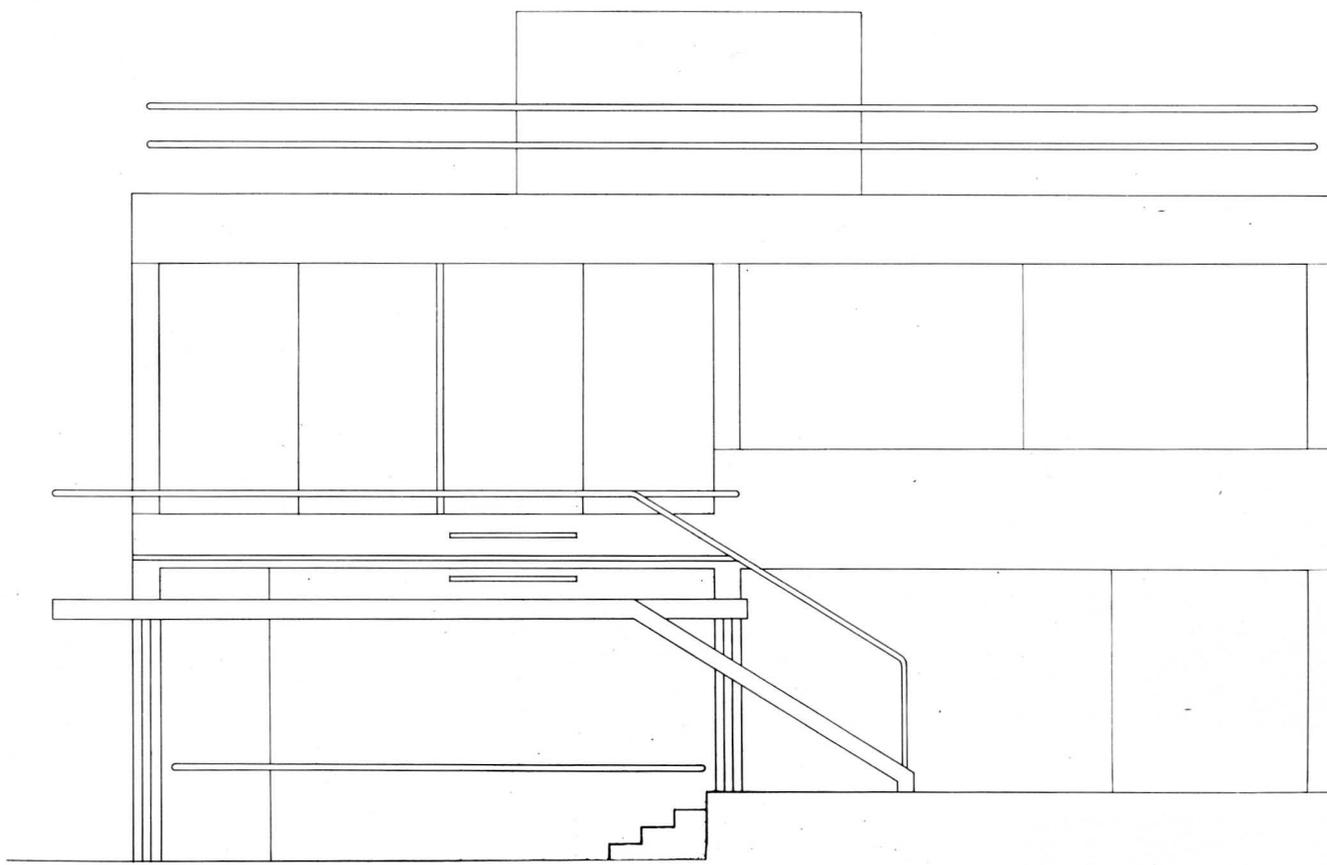
SECCION

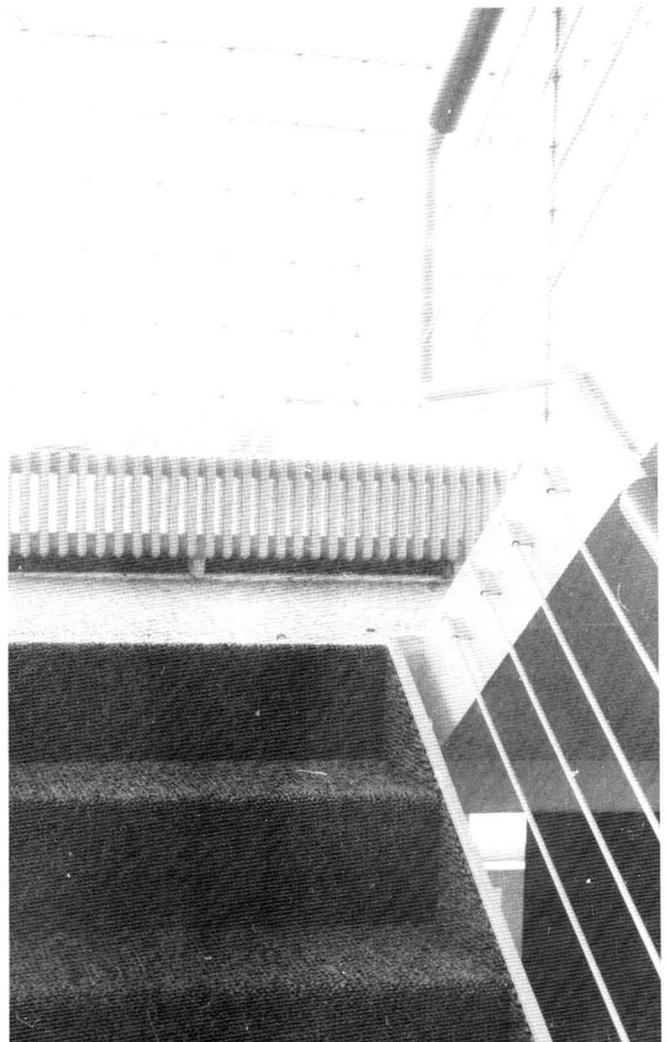
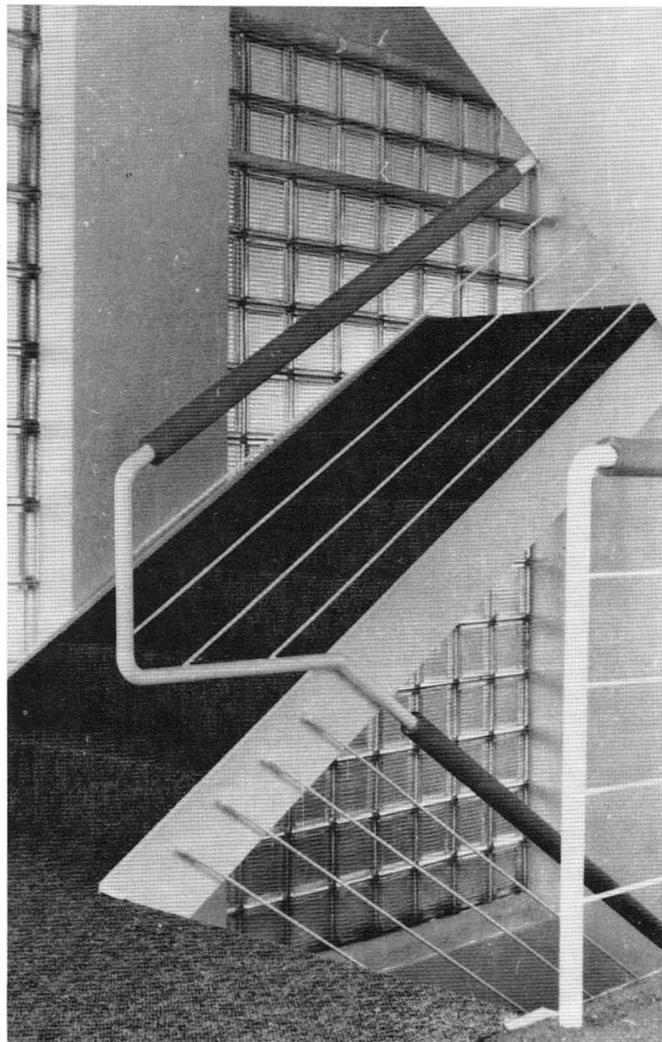


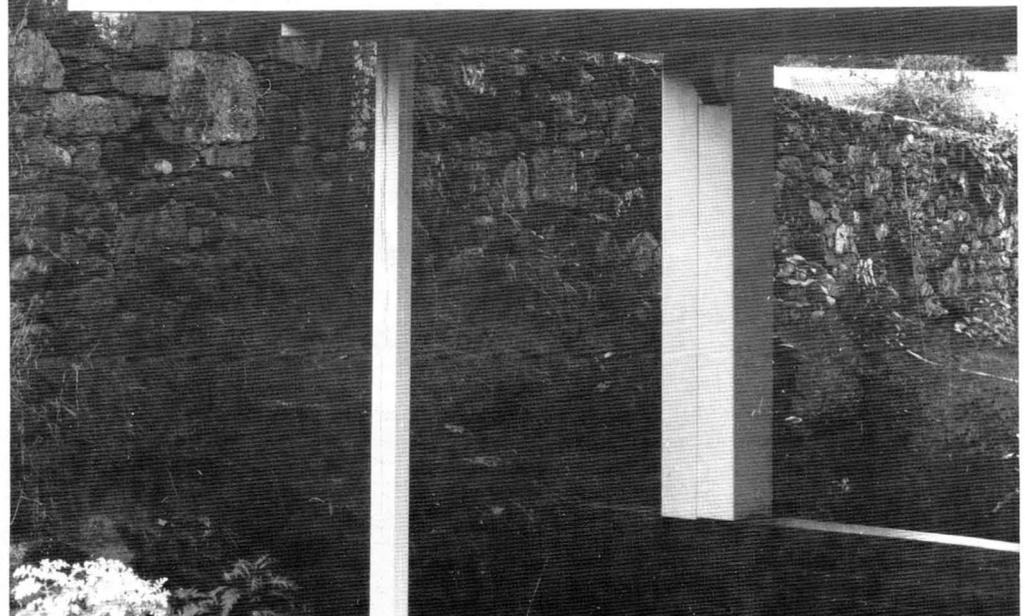
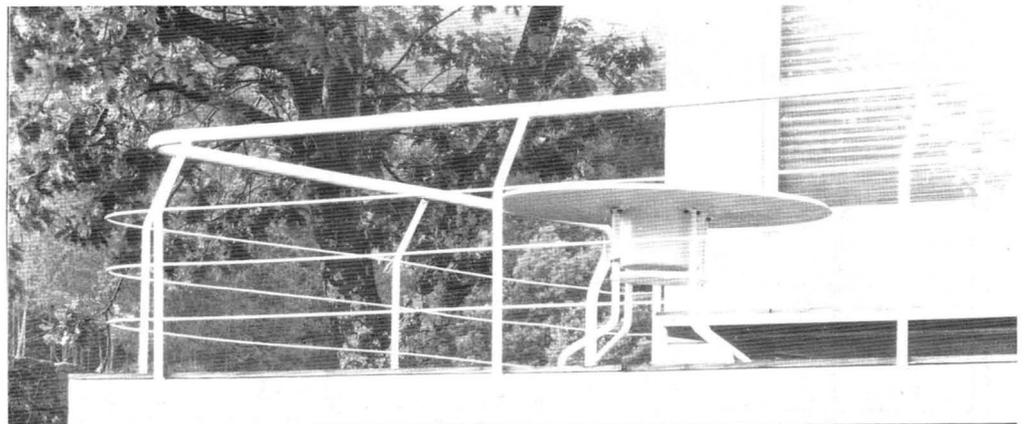
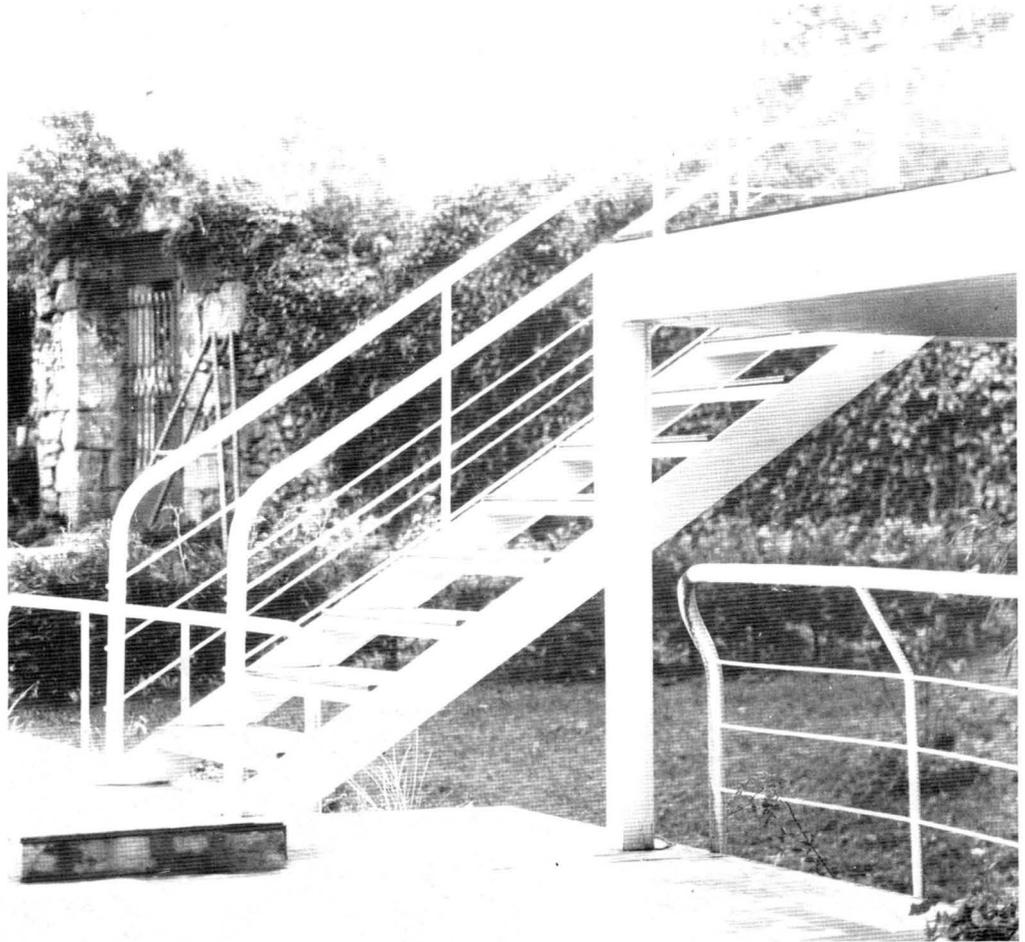






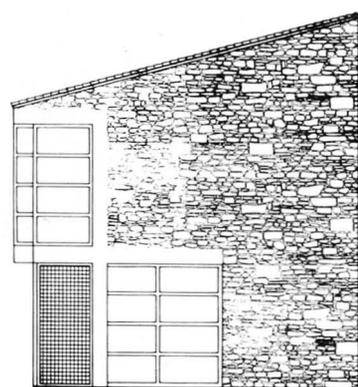




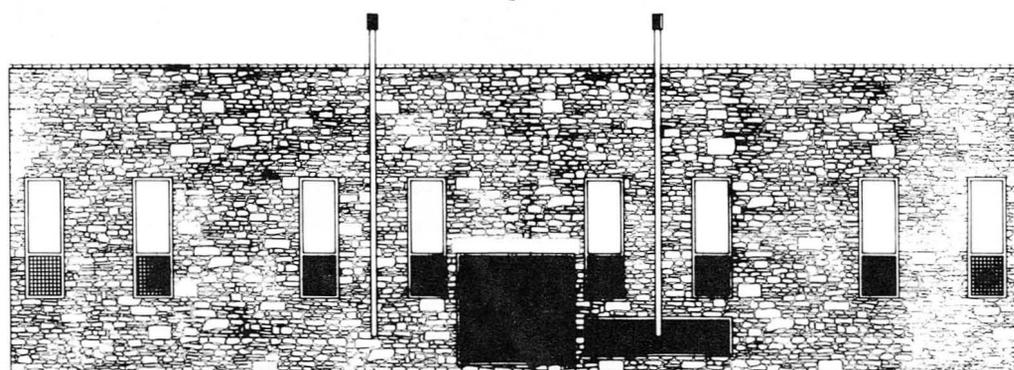


Casa Canosa en Moaña

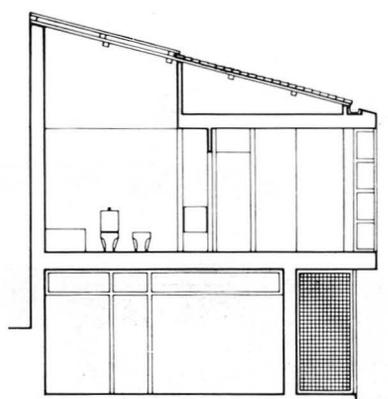
ANDRES REBOREDO



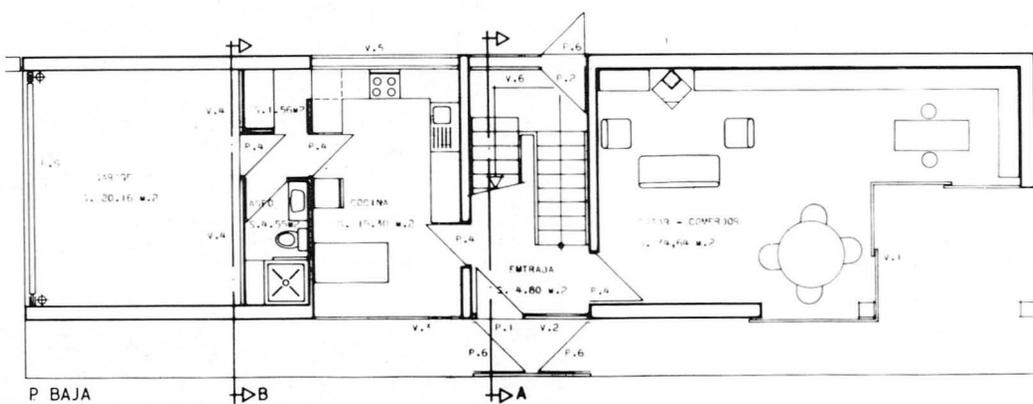
A. LATERAL DERECHO



ALZADO POSTERIOR

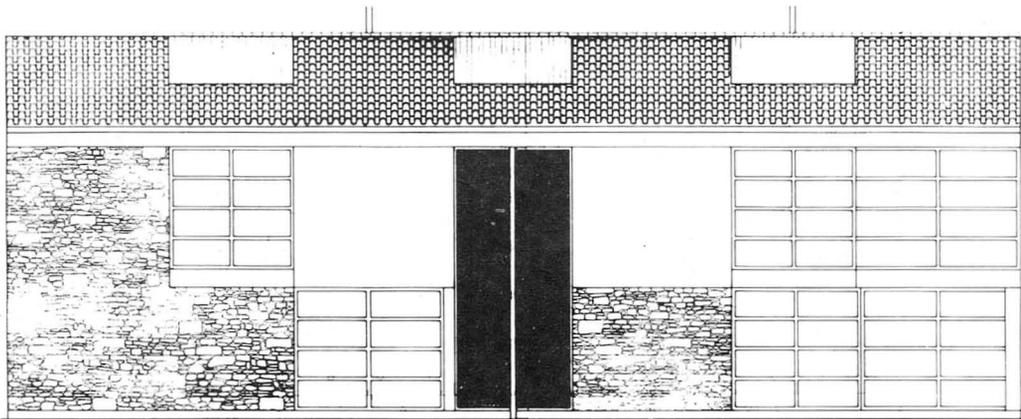
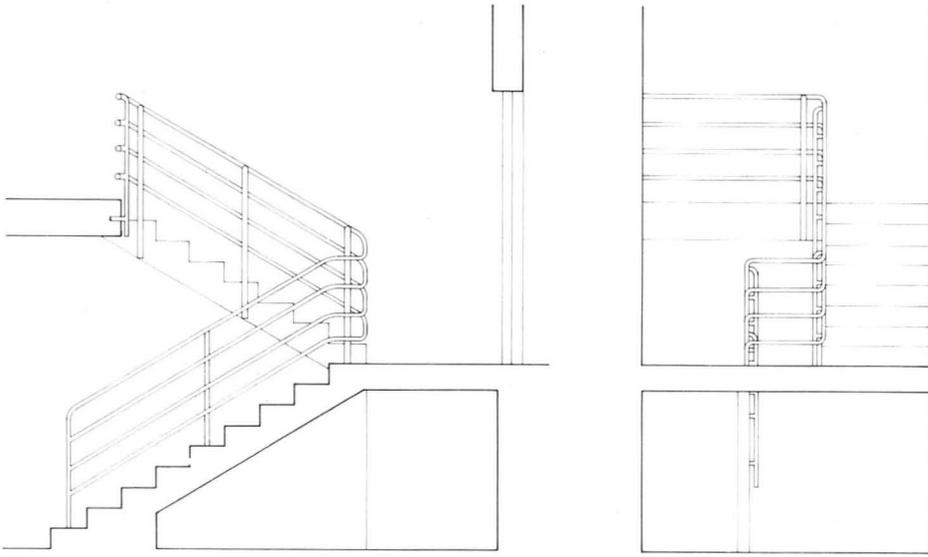


SECCION B-B

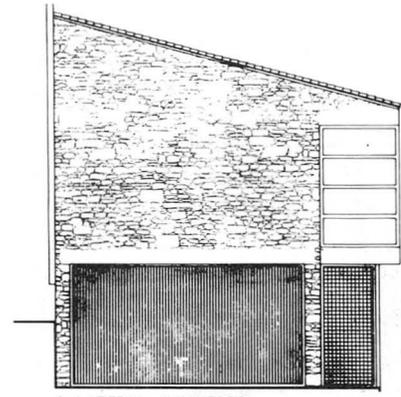


P. BAJA

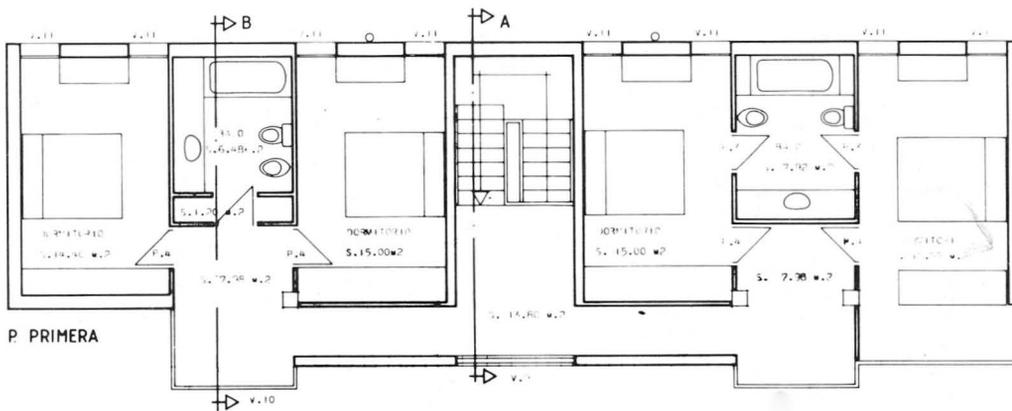




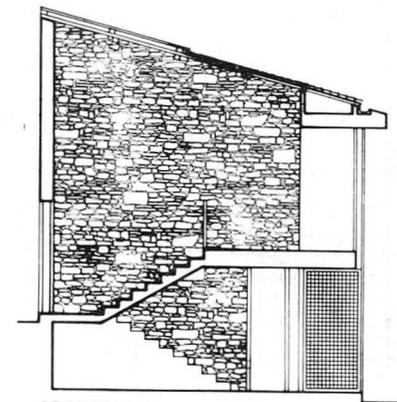
ALZADO FRONTAL



A LATERAL IZQUIERDO



P. PRIMERA

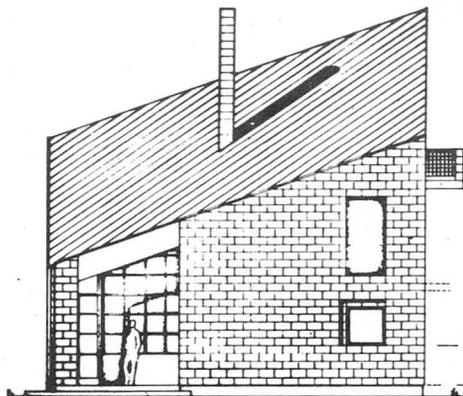
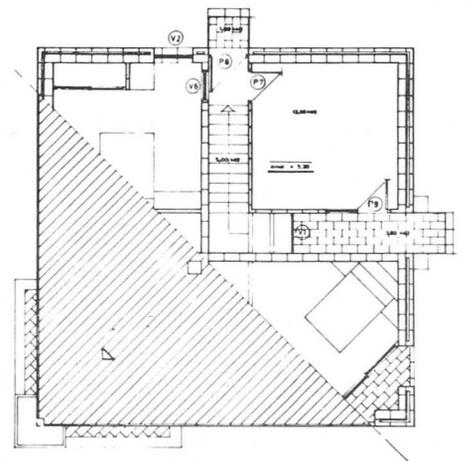
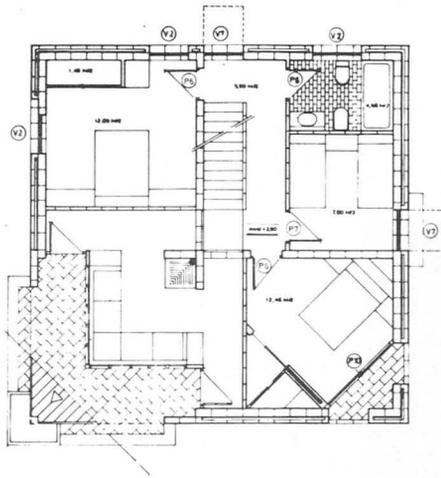
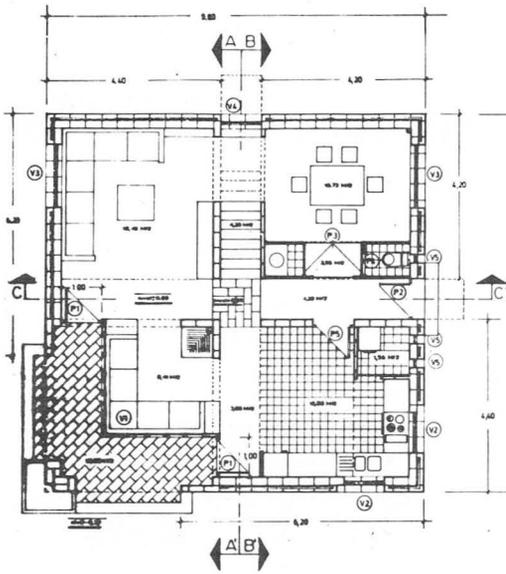
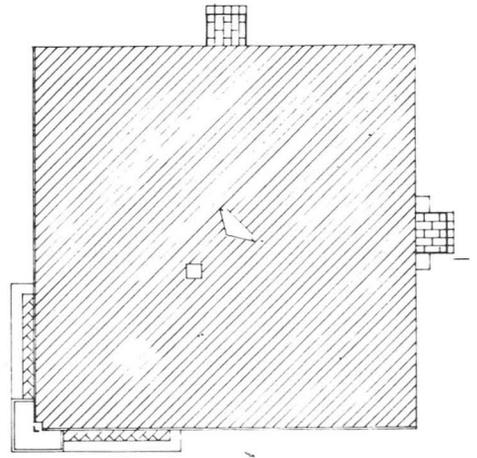


SECCION A-A

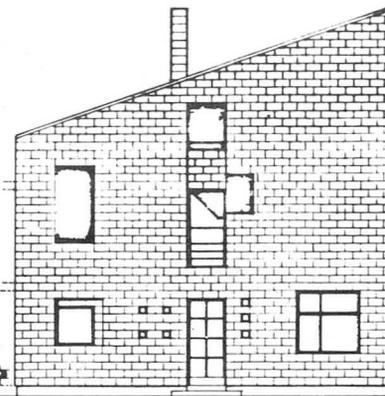


Casa Cúbica

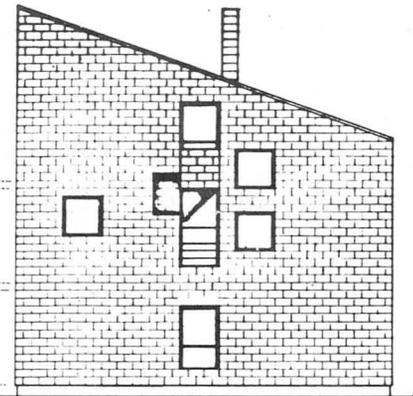
FERNANDO BLANCO



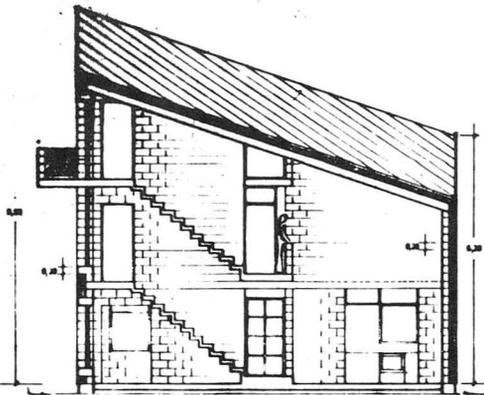
alzado sur



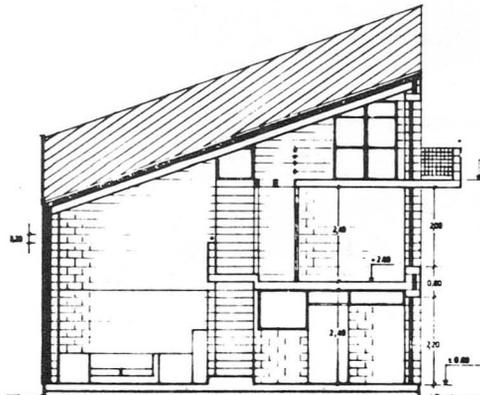
alzado este



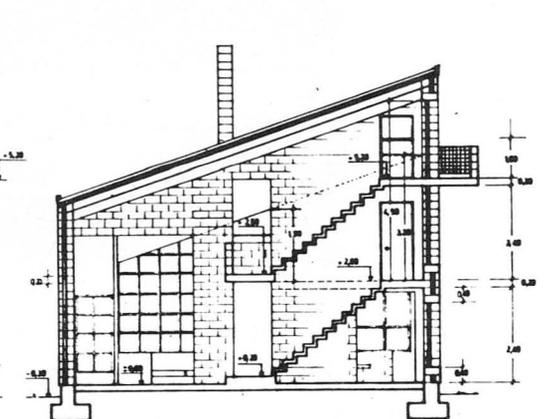
alzado norte



sección b-b



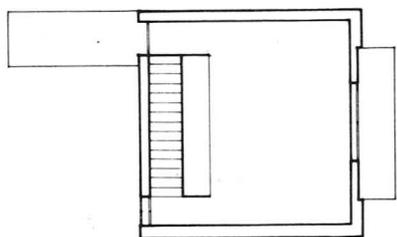
sección c-c



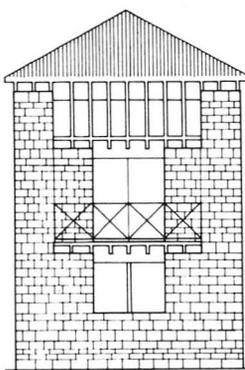
sección a-a

Estudios tipológicos (Asturias)

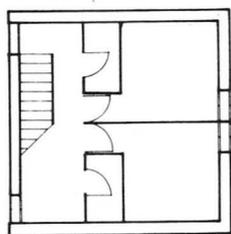
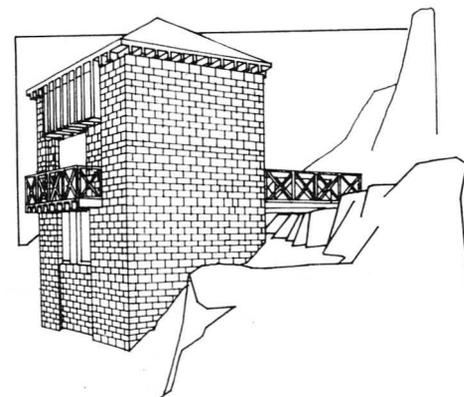
J. M. CAICOYA - MANOLO GARCIA



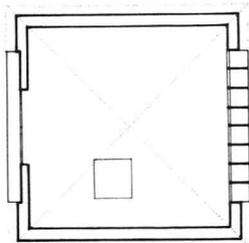
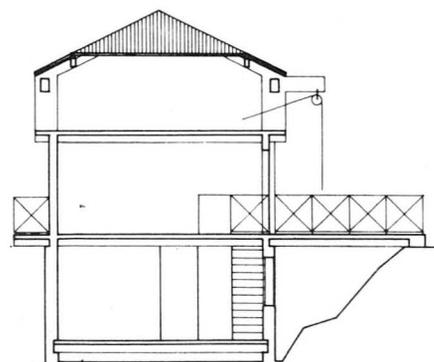
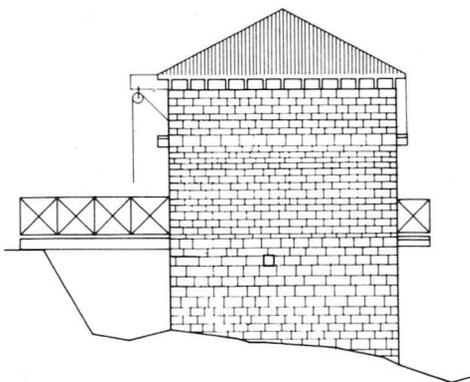
Planta de acceso



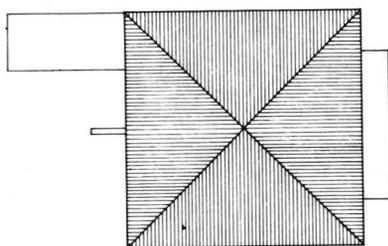
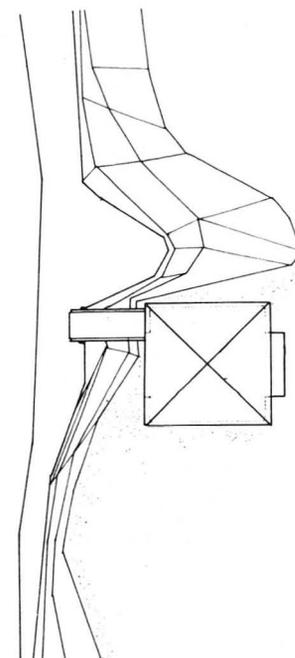
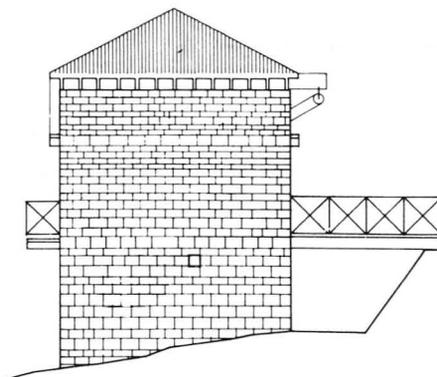
Alzados



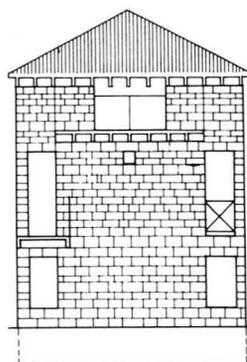
Planta de dormitorios

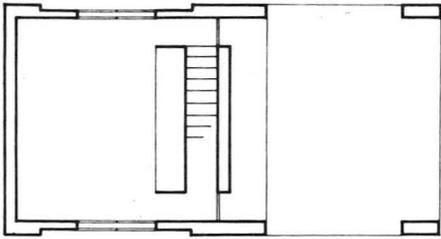


Planta bajo cubierta

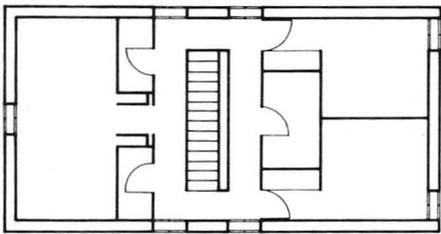
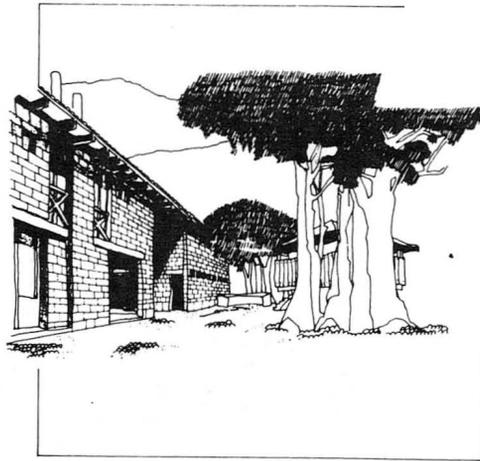


Planta de cubierta

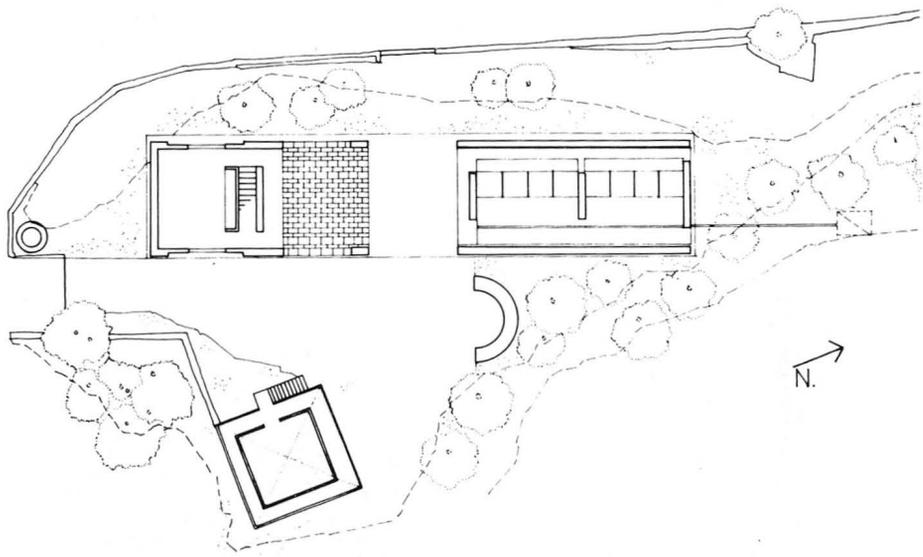




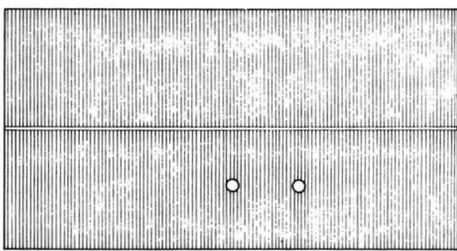
Planta terreno



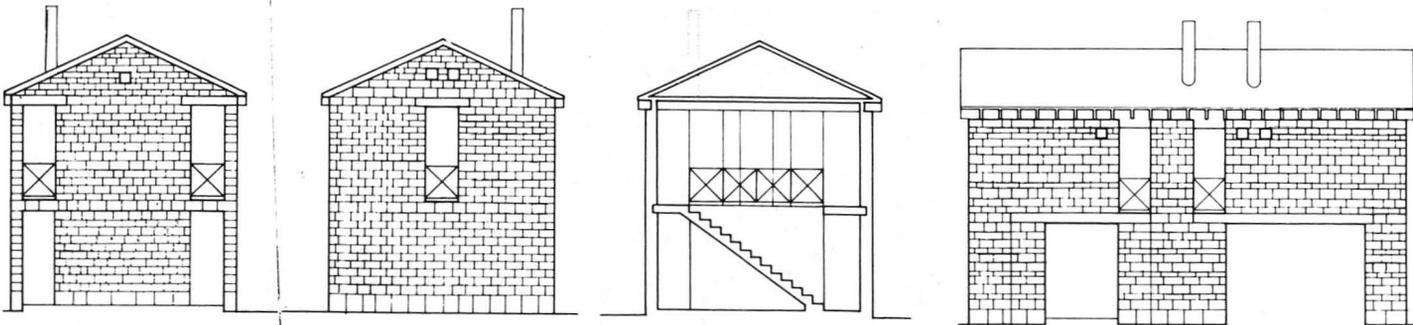
Planta alta



Emplazamiento 1:200



Planta de cubierta

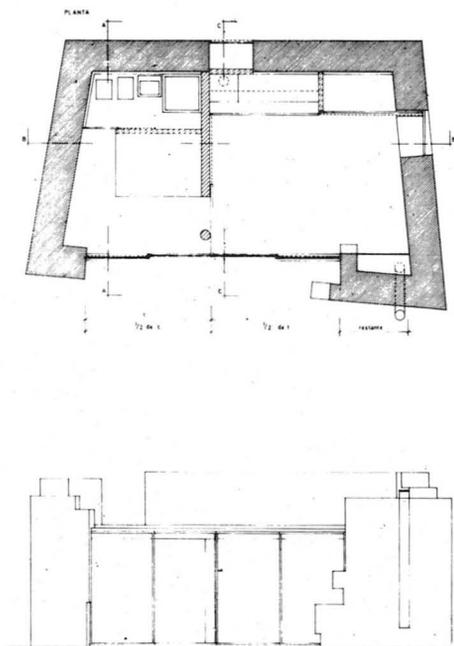


Alzados y Sección 1:100

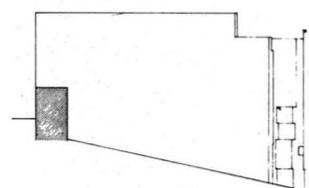
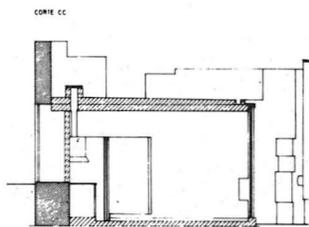
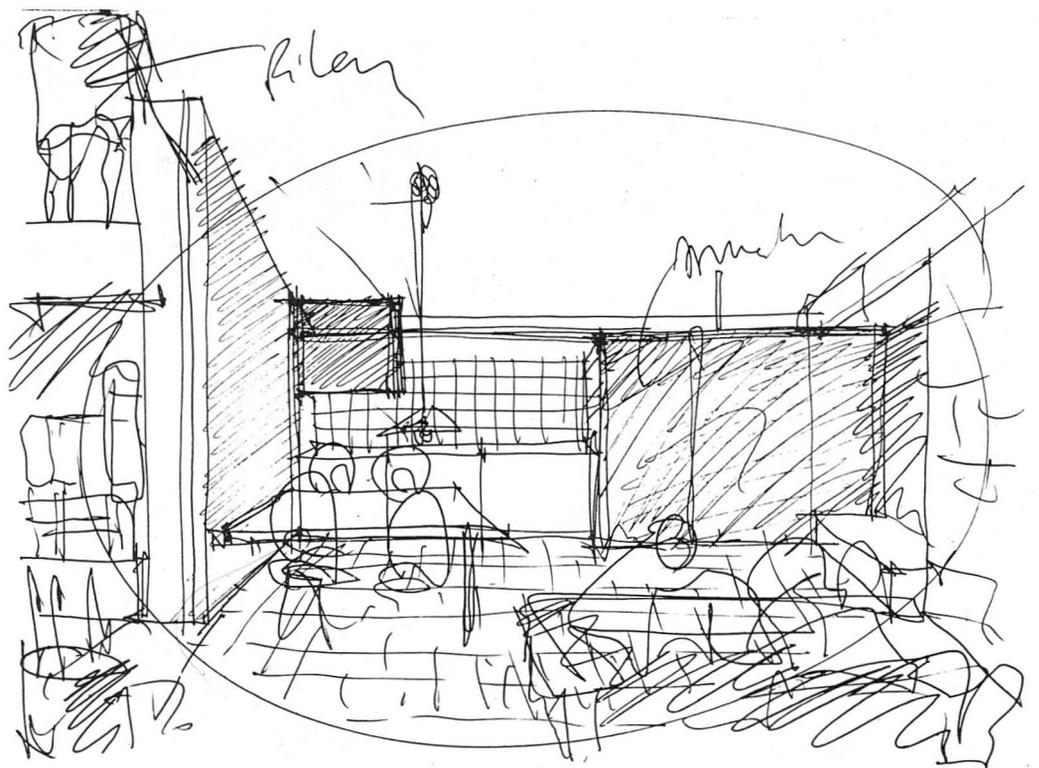
Alzado

Refugio de fin de semana no Gerês (Portugal)

E. SOUTO MOURA



CASA NO GERÊS - LEVANTAMENTO PLANTA, cortes e alçados ESC. 1/30 JANEIRO 81

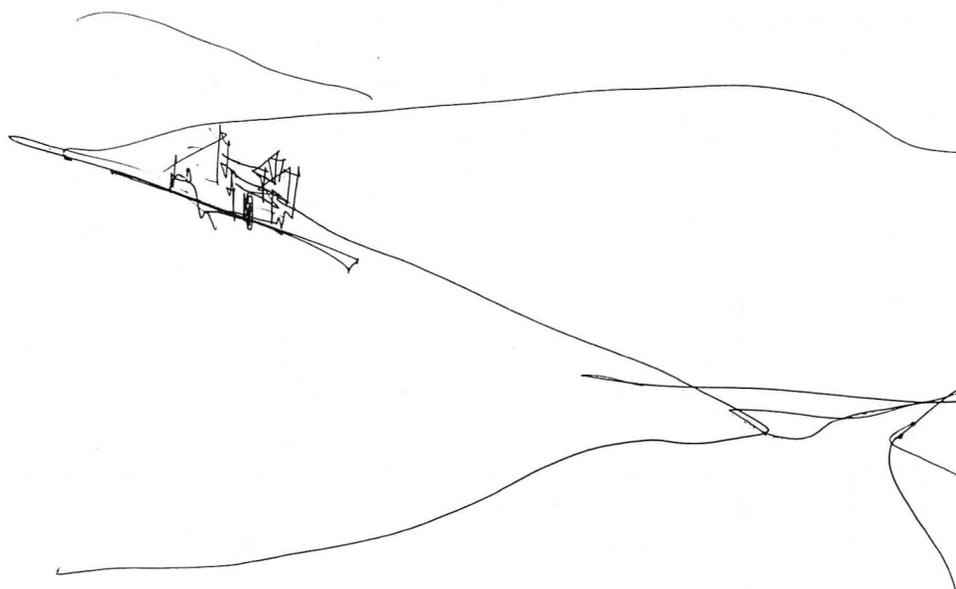


Um celeiro abandonado foi aquilo que
[encontrei:
a trás uma porta para o monte.
À frente era aberto e em madeira.
Por cima um telhado para o céu.

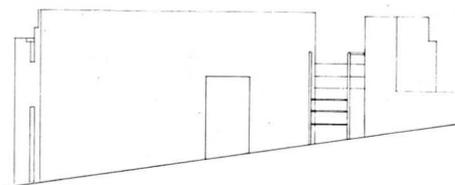
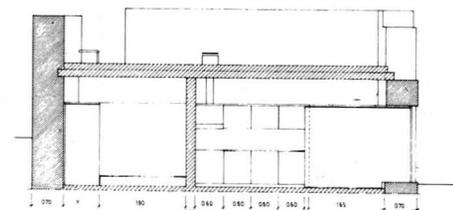
Ficou assim:

A trás, tudo igual com porta nova.
À frente, tudo em vidro para a água.
Por cima, um terraço para tudo.

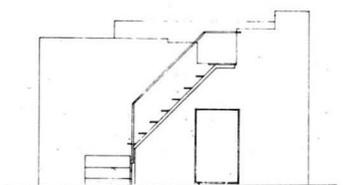
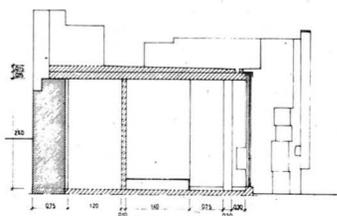
Por dentro, foi o que a planta deu. (30 m²)
Por fora, doi só ler Apollinaire: «*Preparer
au lierre et au temps une ruine plus belle
que les autres...*»



CORTE BB

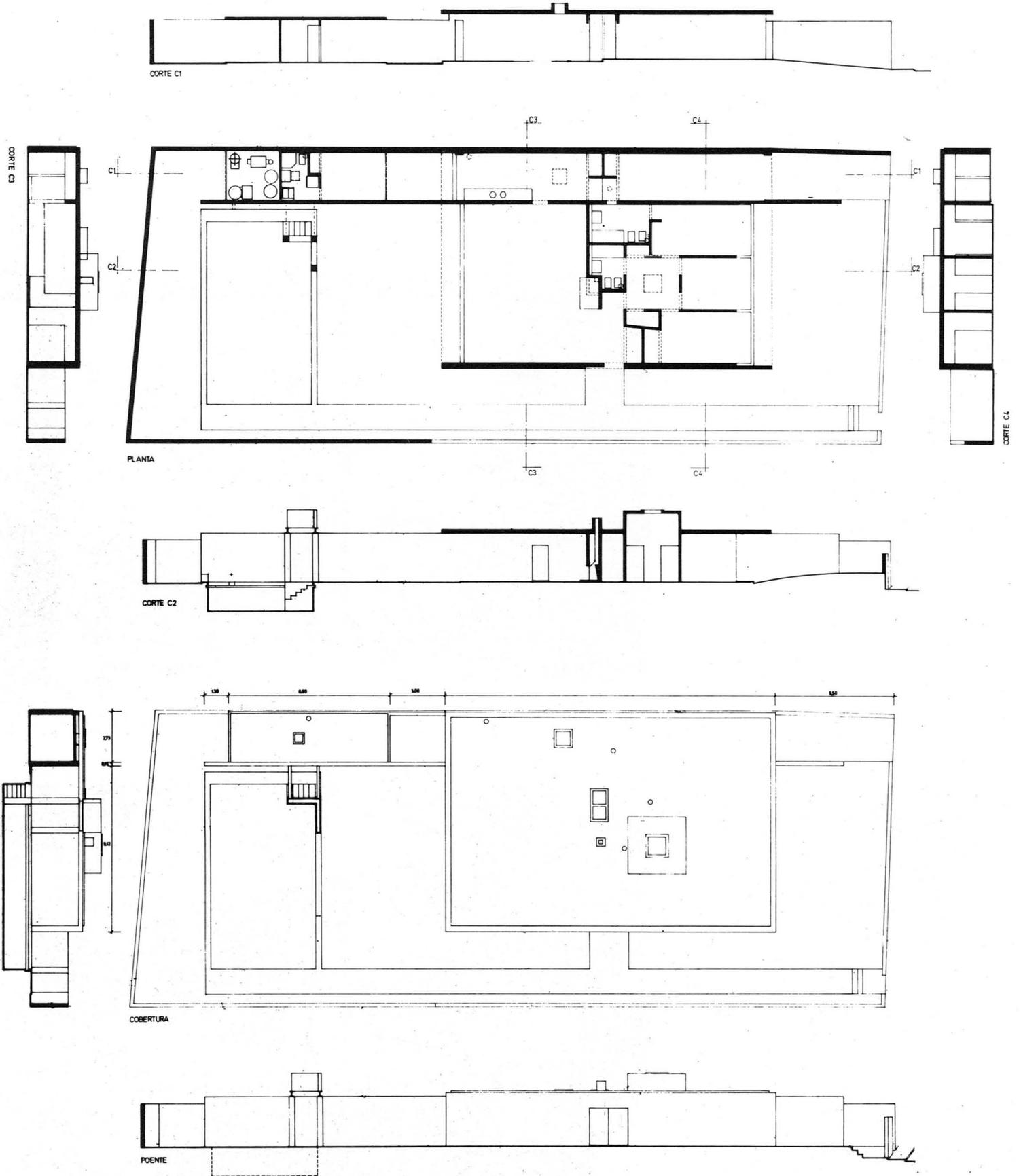


CORTE AA



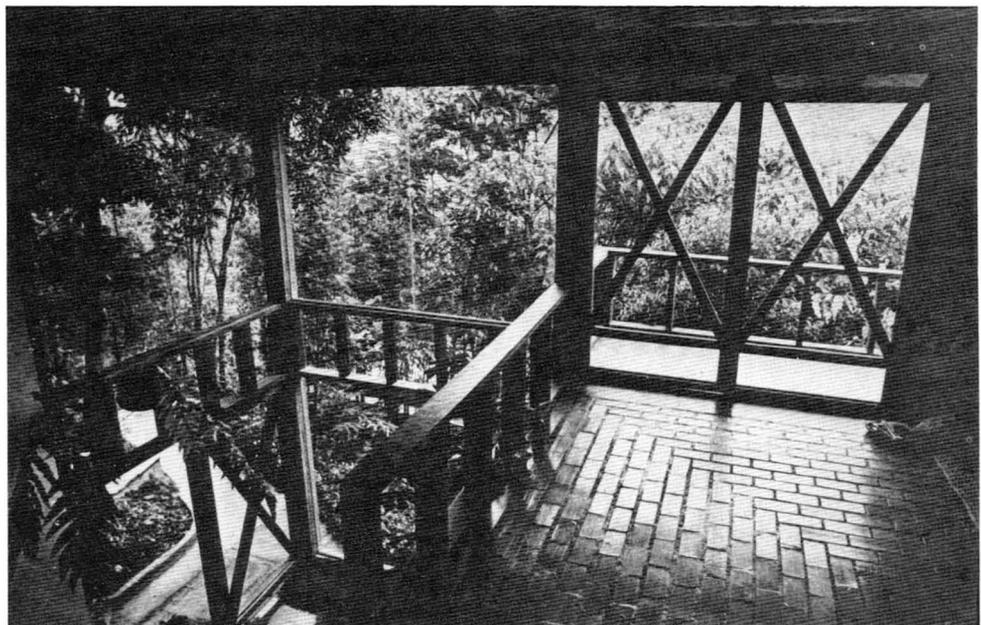
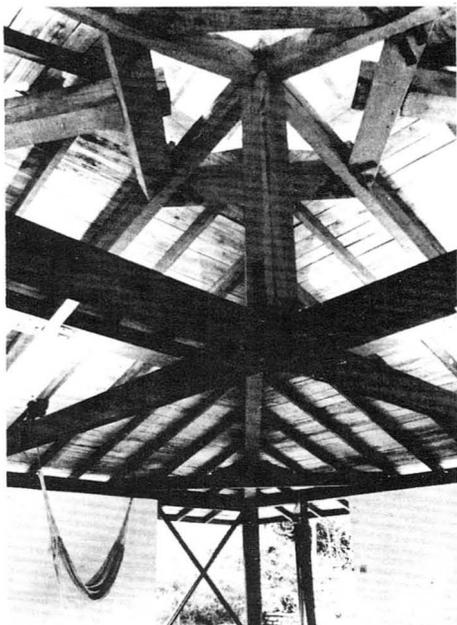
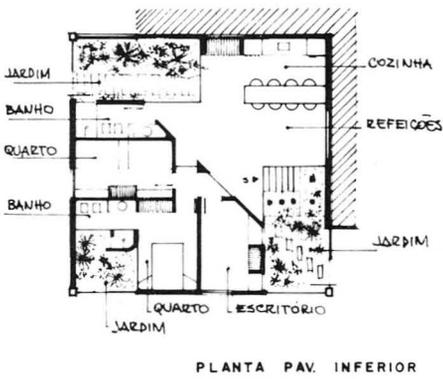
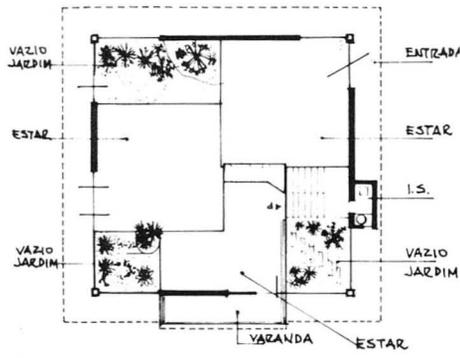
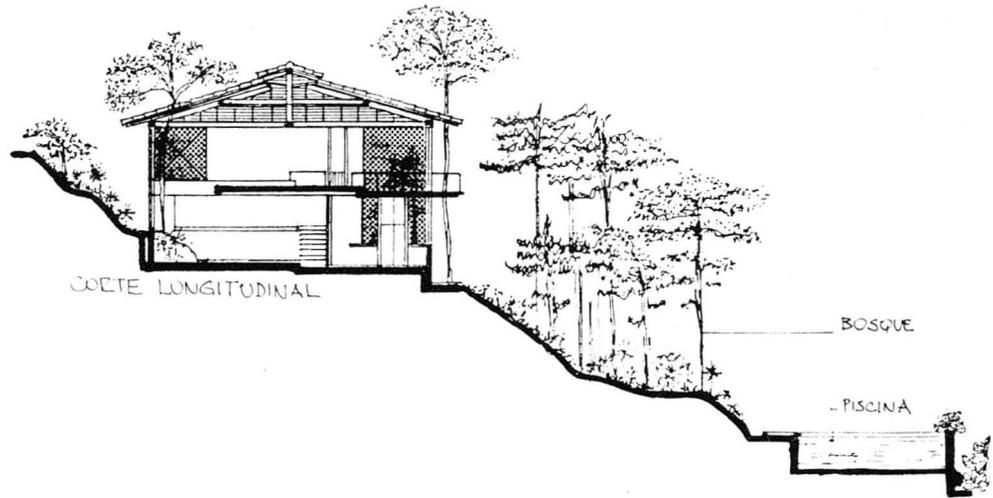
Casa Taxa de Farias (Porto)

E. SOUTO MOURA



Casa em Minas Gerais (Brasil)

FERNANDO LUIZ SANTIAGO



Casa Gaia (Porto)

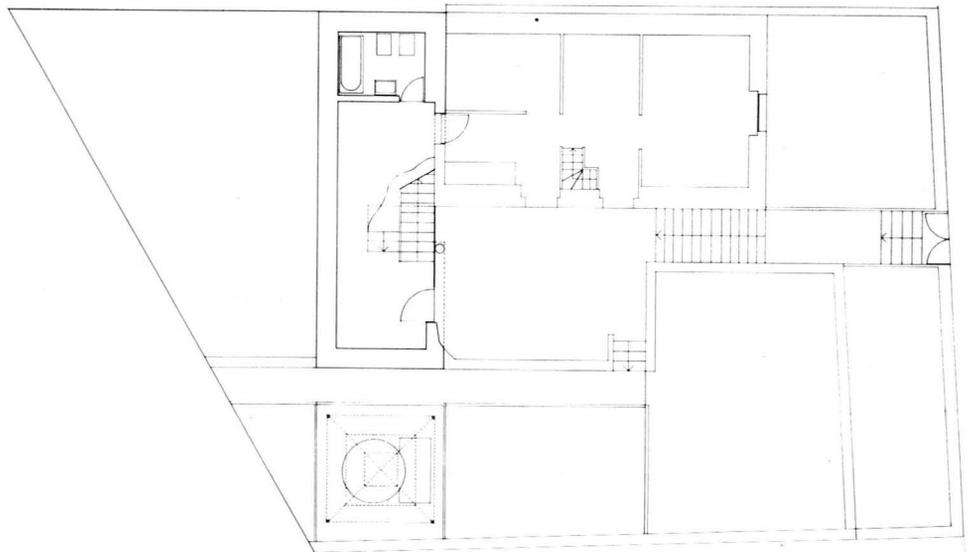
MANUEL TELES

Colaboradores:

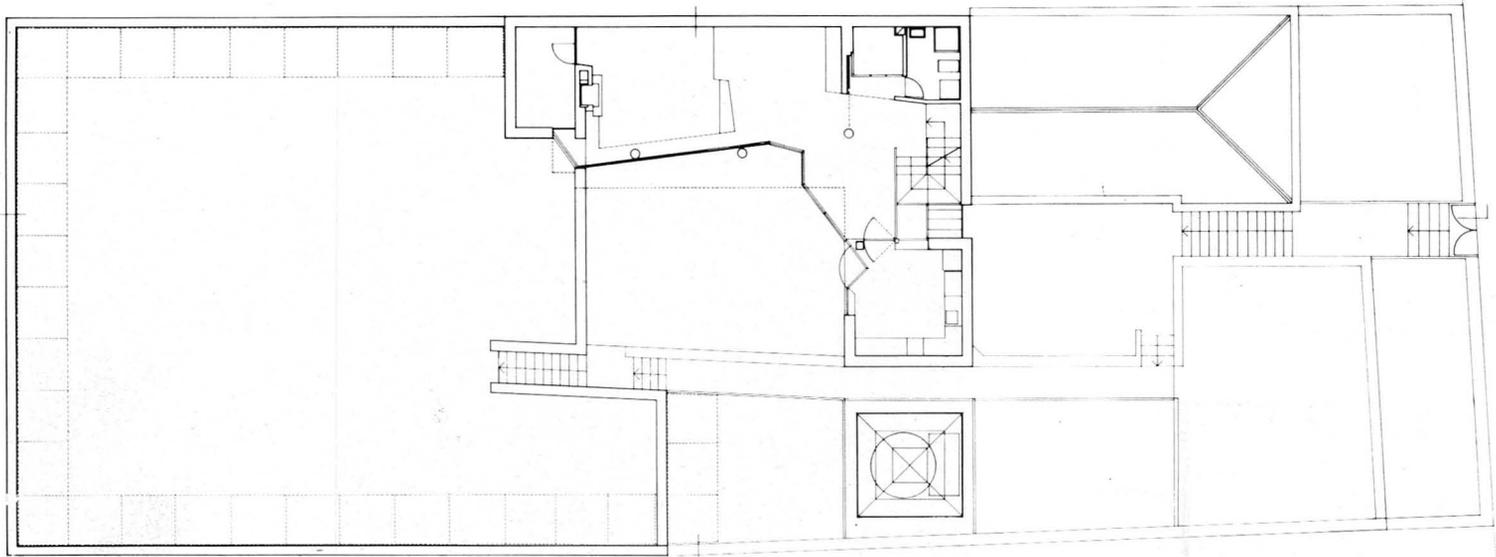
JOAO MESTRE

ARTUR GONZALVES

FERNANDA



PLANTA PISO 1

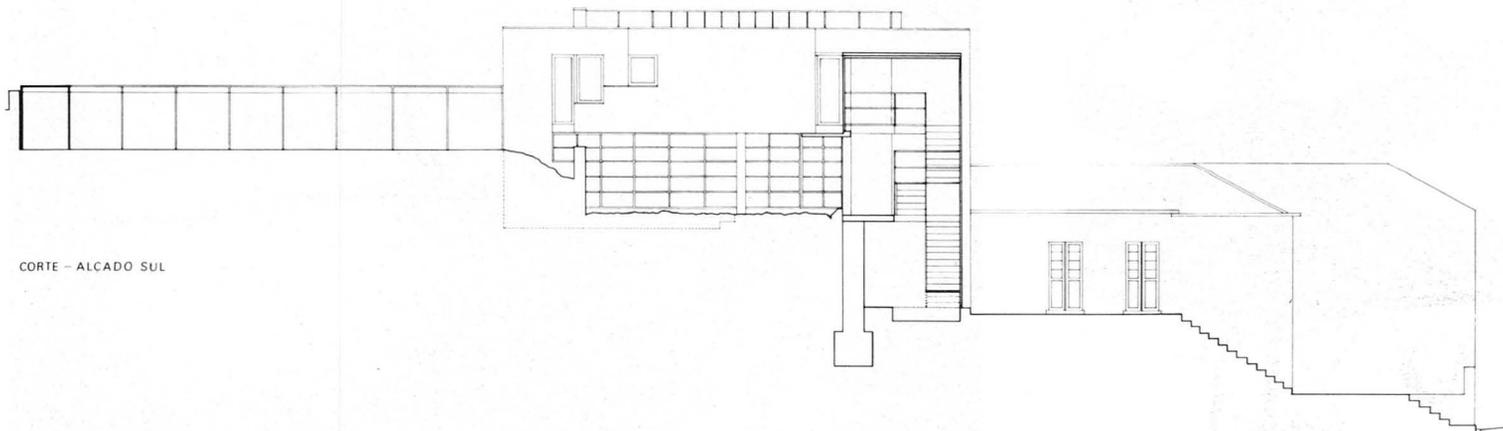
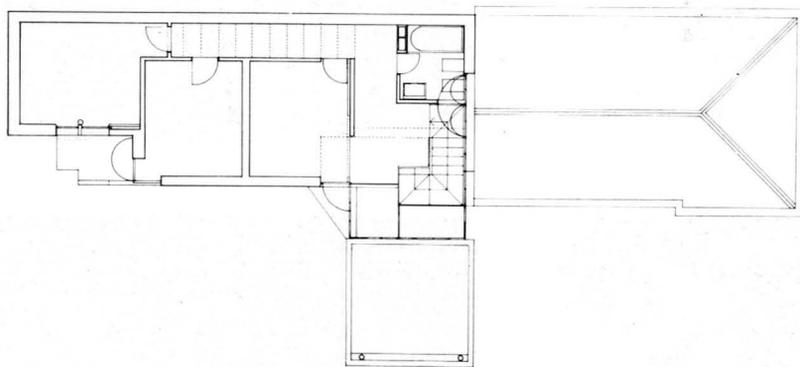


PLANTA PISO 2

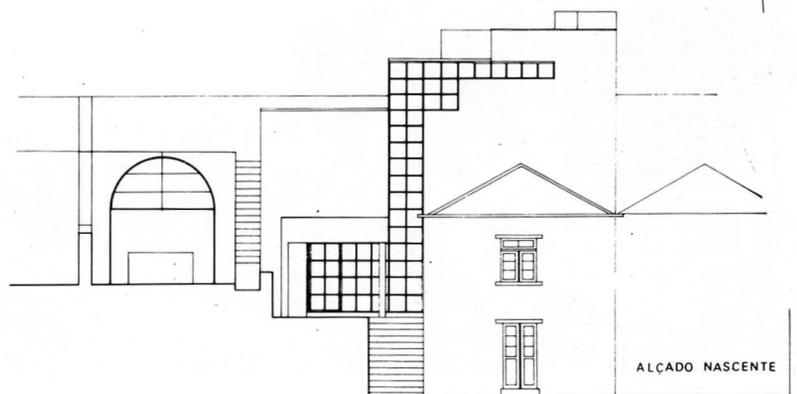
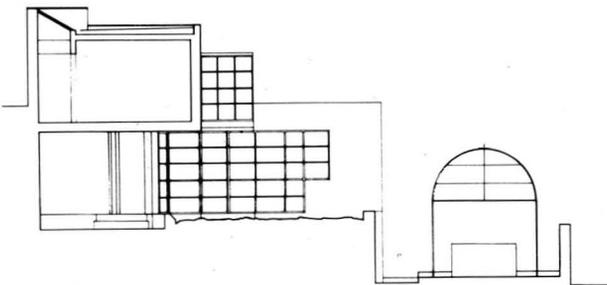
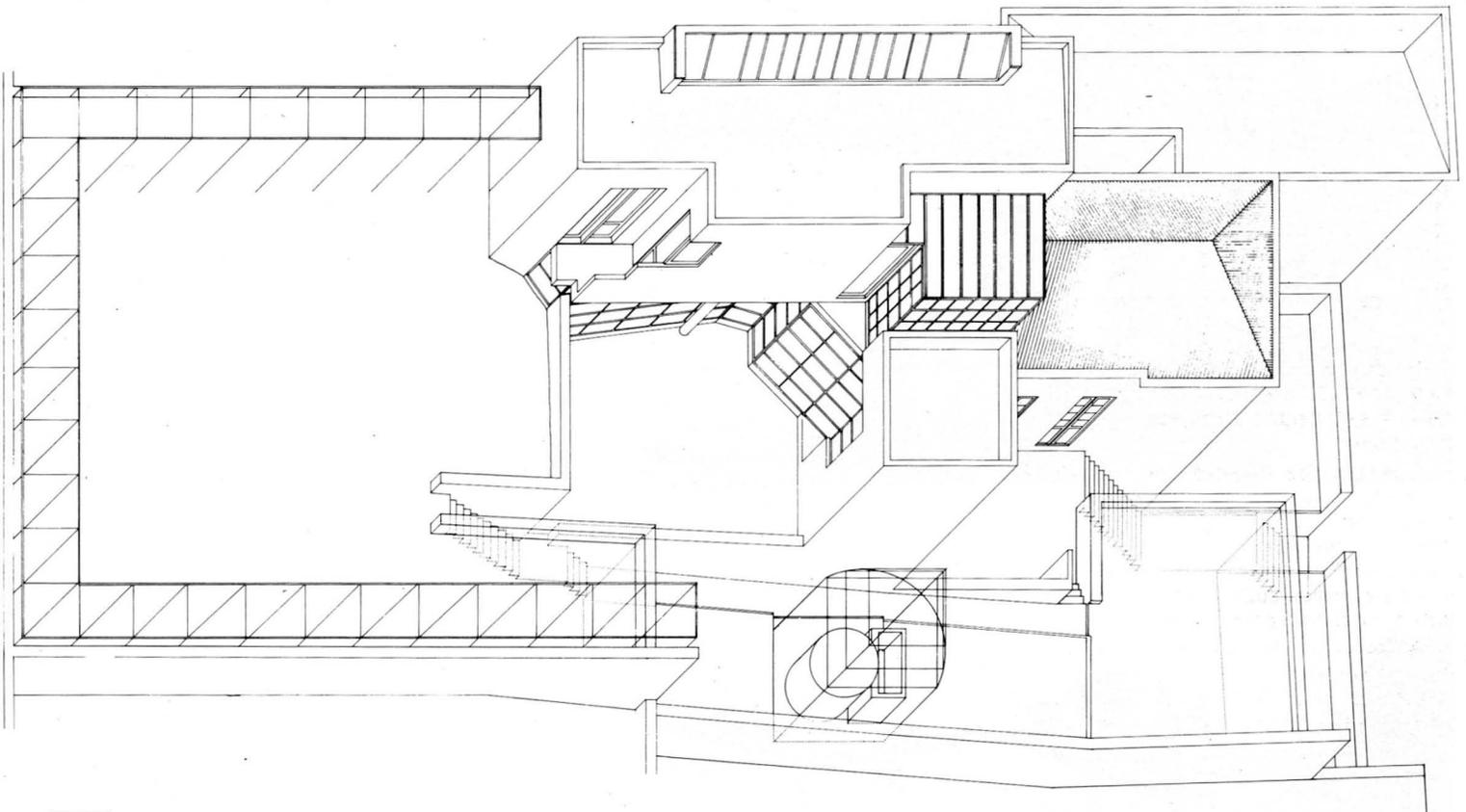
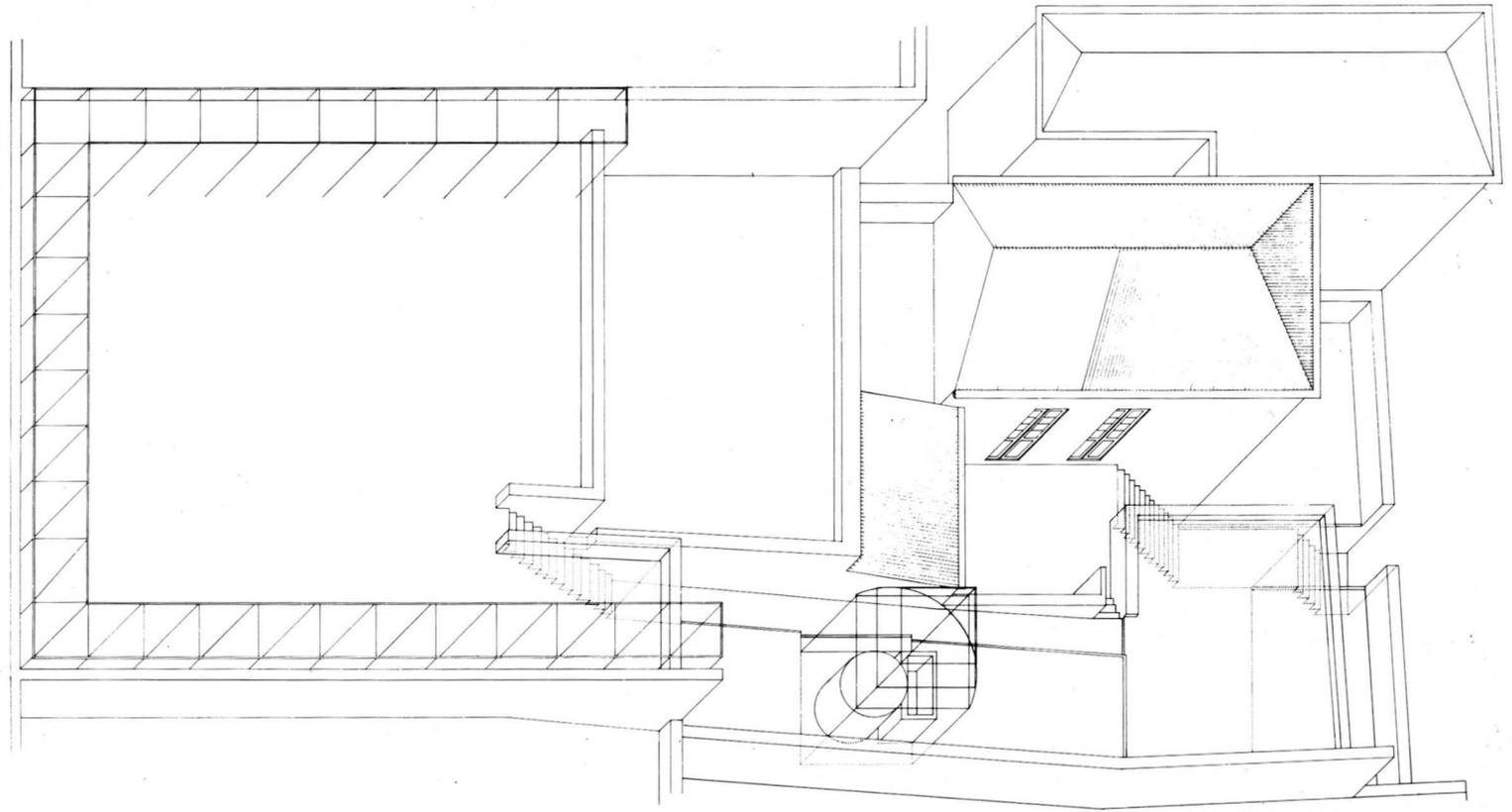
Produz-se o espaço numa base complexa de aceitação e recusa —mimese e ruptura— dos elementos em presença: o sítio e o programa.

Esta casa vive da eleição das potencialidades ambientais e da absorção de uma pequena construção pré-existente: o paralelismo e o confronto entre as cotas de espaços internos e externos e os circuitos livres e abertos, expandindo funcional e visualmente o domínio do programa.

A dominante de movimento, originária da verticalidade do sítio e o repouso controlado, saído duma escala íntima, encontram-se na exploração do pormenor.

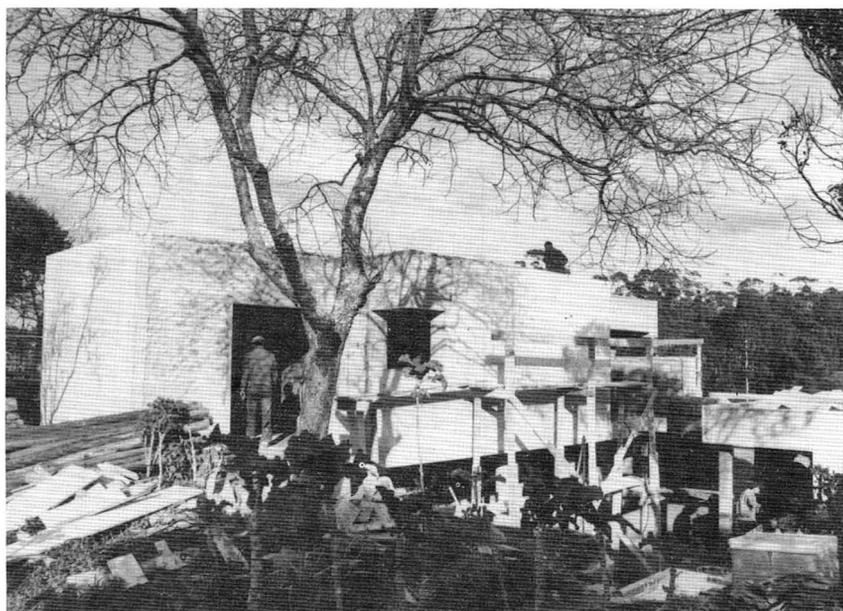


CORTE - ALCADO SUL



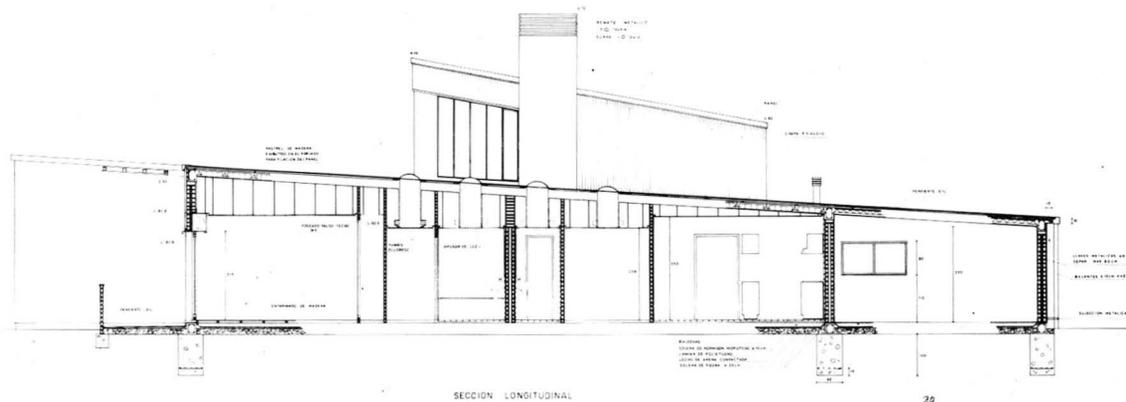
CORTE - ALCADO POENTE

ALCADO NASCENTE

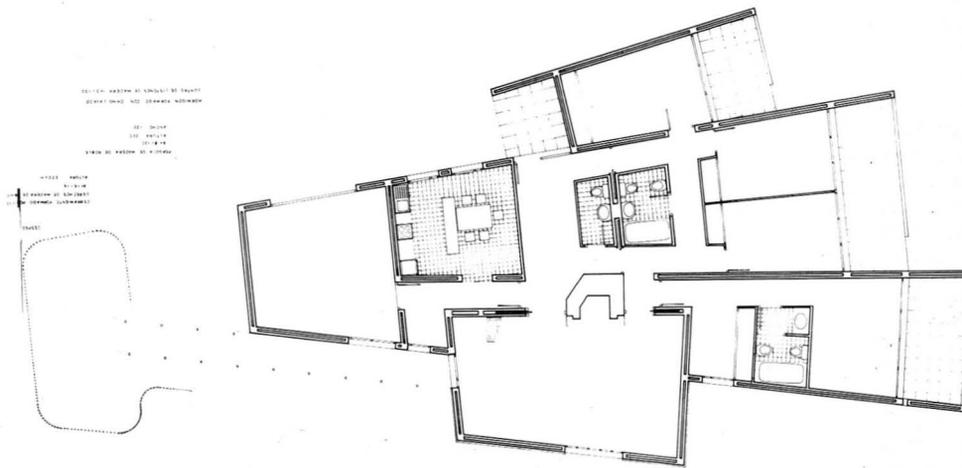


Casa en Okendo (Vizcaya)

VALENTIN SANTAMARINA



26



ALZADO SUR-ESTE



Aportaciones para un debate de la vivienda unifamiliar en el medio rural

CESAR PORTELA

II) CONSIDERACIONES GENERALES

II-1) El territorio y el hábitat.

Galicia es una permanente dialéctica entre la tierra y el mar. El hombre introduce, con su presencia, un nuevo factor dialéctico: El hábitat.

La existencia por todo el territorio de abundantes y variadas materias primas y de un extenso y complejo sistema hídrico, todo ello favorecido por un clima de tipo atlántico suave (templado y húmedo), posibilita una peculiar ocupación del territorio, caracterizada por un alto grado de dispersión.

Este hábitat disperso, la secular acción del hombre sobre la tierra, y el sin fin de cultivos y usos a que la somete, da como resultado un paisaje eminentemente humanizado.

Aunque existen otros elementos infraestructurales, son los asentamientos humanos, las edificaciones, los que básicamente estructuran el territorio. Este territorio organizado en lugares, parroquias y comarcas, queda estructurado por una gran variedad de entidades de población de diverso orden y progresiva complejidad como son: el casal, la aldea, la villa y la ciudad. El alto grado de dispersión de estos asentamientos por todo el territorio, se incrementa aún más en la cornisa atlántica (provincias de La Coruña y Pontevedra), llegando a ser además de dispersa, diseminada.

II-2) Factores que caracterizan la Arquitectura tradicional gallega.

En Galicia la arquitectura tradicional se caracteriza por una serie de factores, tales como:

- prodigiosa integración en el medio.
- austeridad exterior, basada en una rigurosa economía formal, y empleo de materiales abundantes a pie de obra.
- gran riqueza espacial interior, lograda a base de un espacio único o unitario, o de espacios a doble altura.
- existencia de espacios privados, semi-privados y comunitarios, gradación entre ellos, independencia de los primeros y su interrelación a través de los últimos.
- existencia y clara gradación en espa-

cios interiores, exteriores e intermedios, y una perfecta articulación entre ellos.

—abundancia de espacios de uso múltiple: estar y pasear, ocio y trabajo.

Y todo ellos plasmado en un lenguaje arquitectónico muy evolucionado, basado en un diseño de gran calidad conceptual y, a la vez, extraordinariamente sencillo, apoyado en un cuidado nivel de ejecución, que alcanza extraordinarias cotas de perfección con la intervención de los maestros carpinteros y, sobre todo, con los maestros canteros.

Esta arquitectura tradicional maneja con soltura una serie de elementos invariantes, como son: recios muros exteriores, cubiertas en pendiente, soportales, porches, galerías, chimeneas, lucernarios, espacios a doble altura, etc. que dan lugar a tipologías muy precisas y características, que Yago Bonet Correa denomina Arquitectura del Humo.

Estos elementos invariantes, —quizás el más esencial o definitorio sea el concepto de espacio unitario bajo un único techo—, no son absolutamente exclusivos de la arquitectura tradicional gallega; también se encuentran en la arquitectura tradicional de Irlanda, Normadía, Inglaterra, Dinamarca, Suecia, Noruega..., o sea, en toda la arquitectura del hemisferio Norte del

Océano Atlántico, viajan al otro lado del Océano con las emigraciones anglosajonas y, en nuestro siglo, se nos presentan como una innovación, de la mano de la obra genial de Frank Lloyd Wright.

El área de influencia de esta arquitectura no queda limitada a las dos márgenes del Atlántico Norte, sino que, toma carta de naturaleza en el movimiento arquitectónico internacional, y arquitectos como Peter Behrens realizan obras como la Casa de Verano de Høeher (1904), que es esencialmente espacio del humo, o Adolf Loos, que con la Casa Khuner en Baysebach (1931), construye uno de los mejores ejemplos de lo que se podría denominar casa del humo racionalizada.

Esta arquitectura moderna de autor, como el Edificio Larkin en Buffalo (1904), la Roberts House en Riverside Illinois (1908), el Hotel Imperial de Tokio (1916), las oficinas Johnson en Wisconsin (1936), todas ellas de Frank Lloyd Wright; la Escuela de Bellas Artes de Glasgow, de Mackintosh; la Biblioteca de la Facultad de Historia de Cambridge, de James Stirling, que junto con los ya citados, y otros muchos ejemplos más, son muestra evidente de esta constante, que tienen antecedentes, aún visibles, en construcciones como las pallozas gallegas, las chocas portuguesas, los cottages ingleses y los cottages

dependientes, sin ningún espacio interior que las comunique. Esta última de implantación relativamente reciente, rompe con la tipología tradicional gallega de espacio interior unitario bajo techado.

III) SOLUCION ADOPTADA

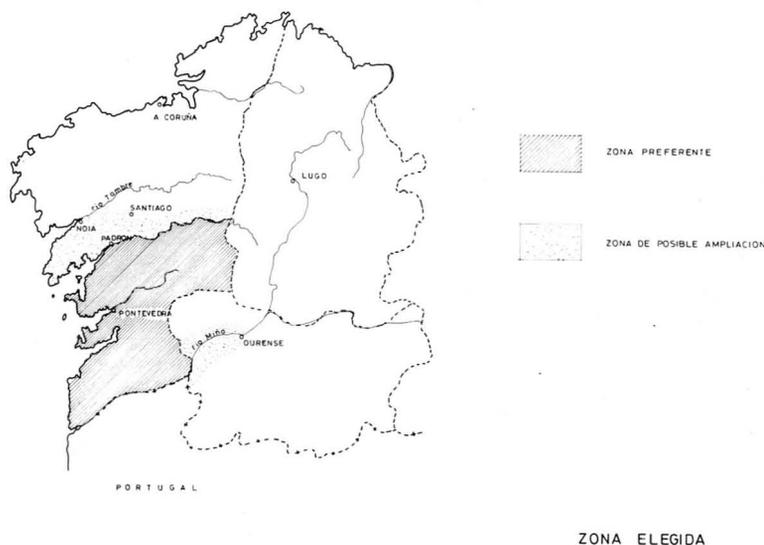
III-1) Ambito territorial de aplicación.

La solución propuesta, desde el punto de vista tipológico-conceptual y técnico-constructivo, es viable en cualquier comarca y punto del territorio gallego, pero preferentemente en la provincia de Pontevedra. Es en esta provincia donde, la vitalidad del medio rural, potenciada por la emigración exterior y a las ciudades, y la existencia de un microclima más benigno aún que en el resto del país gallego, hace que el minifundio de la tierra alcance cotas insospechadas, la densidad de población aumente, dispersándose y diseminándose, y la proporción de viviendas rurales, unifamiliares y aisladas, sea enorme, e incida de forma definitiva en el paisaje.

Esta zona podría extenderse a la parte Sur de la provincia de La Coruña, hasta la altura de la ciudad de Santiago, y a la provincia de Orense, siguiendo el valle del Río Miño, hasta la ciudad de Orense, de acuerdo con lo señalado en el Plano n.º 1.

III-2) Objetivos arquitectónicos de carácter general.

La presente solución pretende ser un ejemplo de arquitectura respetuosa con el entorno y afectuosa y permisiva con los hombres que la habitan; una arquitectura que sea flexible y permita su remodelación y evolución interior, con el tiempo, para satisfacer unas necesidades crecientes, a medida que éstas se presentan; una arquitectura que cree espacios diversos, de uso múltiple, donde el adentro y el afuera, el estar y el pasear, el ocio y el trabajo, no sean conceptos incorporados a espacios excluyentes y donde la privacidad y la comunidad sean posibles; una arquitectura menos anodina, menos estereotipada, menos dogmática, menos represiva, menos perversa, menos jerarquizada y menos tecnológica y más autosuficiente energéticamente, y por consiguiente menos dependiente; una arquitectura sencilla, cálida, estimulante y relajante a la vez, que admita al hombre sin desconfianza; una arquitectura enraizada con el pasado, abierta a todas las posibilidades del presente, y capaz de otear lúcidamente el futuro; una arquitectura capaz de captar del aire el frescor de la Naturaleza y devolverle a ésta el calor del Hombre; una arquitectura arraigada en lo que unos llaman idiosincrasia y otros patrimonio genético, pero que reconozca el dominio de la estructura tipológica por encima de cualquier otro aspecto y no sólo formal, sino también funcional, geográfico y social; una arquitectura pensada más en su valor de uso que en su valor de cambio, muestra permanente de valores culturales, hecha con materiales sencillos y asequibles, abundantes a pie de obra, y técnicas constructivas depuradas por la tradición, enriquecidas por la sabiduría popular y la racionalidad académica; una arquitectura que potencie y no coarte; una arquitectura que se encienda con la luz y se apague con las sombras, que cambie con las estaciones del año, y que facilite la puesta en movimiento liberatorio de fuerzas primarias anudadas, que reordene imágenes primordiales, que trasmita por ó-



ingleses y los graneros de cubierta de paja de Gotland, en Suecia, que a su vez son herederos de las casas largas vikingas, de las cabañas alargadas de la Isla de Armona, etc...

I-3) La vivienda rural gallega y su evolución histórica.

La casa-vivienda gallega (1), fue y sigue siendo: un espacio materializado, o sea la parte material de la casa entendida ésta en su campo semántico más amplio o sea como «marco simbólico de referencia que encuadra y organiza personas, objetos, actividades, sucesos, relaciones, categorizaciones espacio-temporales, actitudes y valores» (2).

El espacio interno de la casa viene estructurado por modelos específicos de organización del tiempo y del espacio para comer y dormir la familia que la habita, y también los animales que poseen. Su evolución a lo largo de la historia, se produce de la forma siguiente:

1.º Espacio acotado de planta circular, y cerrado con muros hechos con ramas, que posteriormente se mezclaron con barro, sustituidos posteriormente por muros de barro sobre zócalo de piedra, y por último todo el muro de piedra. Todo ello cubierto por paja y ramas, sin ningún tabique interior, y sin más huecos que la puerta (Castros y Citánias).

2.º Planta circular u oval delimitada por muros de piedra, cubierta de ramas y paja, a la que se incorporan divisiones interiores (Pallozas).

- (1) El elemento más interesante de toda la producción popular es, sin duda, la casa. No cumple solamente el papel de refugio contra las inclemencias del medio ambiente, sino que también es el aglutinante que une entre sí a los miembros de una familia. El hombre se liga directamente a la casa de la misma forma que la casa se liga a la tierra, siendo así la vivienda el vínculo que une al hombre con la geografía de manera íntima. Xaquín Lorenzo Fernández. Etnografía. La Cultura Material.
- (2) Carmelo Lisón Tolosana: Ensayos de Antropología Social. La Casa en Galicia.

3.º Se incorporan otros huecos exteriores, además de la puerta, y se separan las cuadras.

4.º La planta evoluciona a formas cuadradas o rectangulares, y la cubierta pasa a ser de lajas de pizarra o barro cocido.

5.º El espacio interior, o parte, de él se divide en dos plantas, con entramado resistente de madera (sobrado), comunicadas entre sí a través de un único espacio, y que da lugar a la casa de dous andares (dos plantas).

6.º Se incorporan placas de forjado que provocan en el interior dos plantas in-

mosis una atmósfera serena y alegre a la vez y que permita el juego de la vida estimulada por la lógica del entorno.

III-3) Descripción general de la solución adoptada.

Los rasgos tipológicos que definen la presente solución son:

Casa alargada (1) (2), compuesta de planta baja y superior (3) (4), cerrada perimetralmente de fábrica de piedra de perpiño (5), con escalera principal exterior desembocando en galería, adosada a la fachada principal en sentido longitudinal y orientada ésta a mediodía (6) (7).

La planta baja alberga una serie de dependencia: bodega, almacén: taller, garaje,... (8), que, según, las diversas alternativas que componen la presente solución, dispondrán de mayor o menor amplitud, y que tendrán un desahogo bajo el porche delantero, formado éste por pilares que soportan la galería (9).

La planta principal es la que alberga la vivienda propiamente dicha, si bien ésta puede prolongarse con alcobas ubicadas en la planta bajo cubierta (10).

Se ha acentuado la estructura constructiva por encima de los elementos estilísticos, lo que equivale a reconocer el predominio de los elementos arquitectónicos (cuerpos, ejes,...), por encima de los compositivos (puertas, ventanas,...).

Se ha utilizado la simetría como valor representativo y simbólico de la forma.

Se ha buscado el establecer un fuerte contraste entre la solidez del prisma de piedra, más propenso al cobijo y a usos concretos, y el prisma ligero, de vidrio, que le sirve de contrapunto y que permite el libre uso de múltiples actividades (11).

La cubierta, dotada de notables pendientes y clara voluntad de cubrición unitaria de los prismas antes mencionados, permite, junto con los muros de cerramientos de aquéllos, una expresión plástica compacta del conjunto.

Se ha asignado al hogar un espacio central significativo en el conjunto, no sólo como centro de la vida familiar, sino como centro geométrico, y aún más, como centro en el que convergen todas las fuerzas centripetas del conjunto, dotando este espacio de un gran volumen a doble altura.

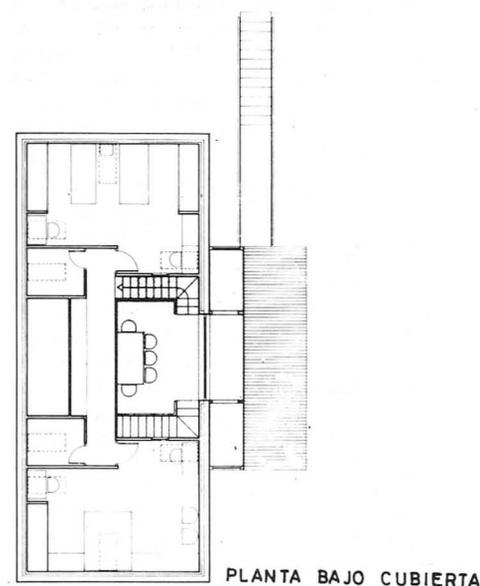
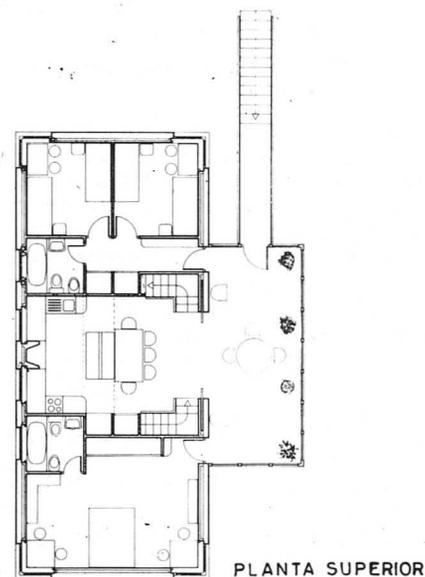
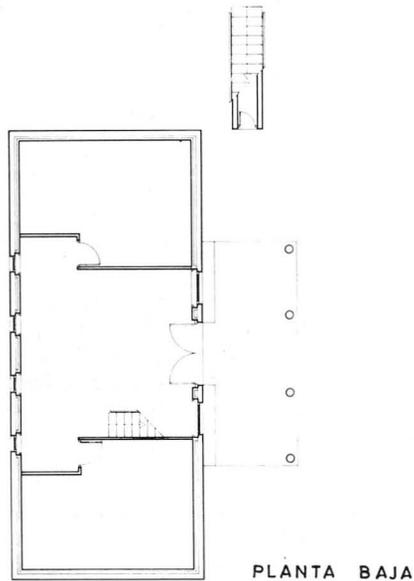
Se ha pretendido establecer una relación en un única crujía, mediante muros exteriores alargados y resistentes.

Se ha tenido presente al posibilidad de crecimiento de la familia, y las remodelaciones interiores que ello conlleva, sin que afecte a la estructura general (muros, cubierta, elementos resistentes, huecos exteriores,...), cuya viabilidad se expresa en las alternativas a la solución base.

III-4) Análisis de los diversos elementos tipológicos que conforman la solución.

III-4-1) Muros exteriores.

El elemento constructivo más importante de la casa, y a la vez, el más estrechamente ligado a la naturaleza del suelo, es la pared. En Galicia, la mayor parte de las edificaciones son de paredes de piedra (1) (2) aunque también se han empleado anteriormente otros materiales como la paja, ramas de árboles y barro, y recientemente el ladrillo, el hormigón,...



- (1) «Muchas de las casas son largas y estrechas...» Luis Feduchi. Arquitectura Popular Española.
- (2) «A casa presenta a súa maior lonxitude nas paredes que reciben as caídas do tellado, que se aproveitan pra situar nelas o patamal (cobertizo)». Ramón Otero Pedrayo. Historia de Galiza.
- (3) «La planta es aglomerada disponiendo el establo en la baja, y sala de familia, con gran chimenea y dormitorios, en la alta, ya que en el Norte el habitante muestra preferencia por el piso de la casa». Fernando Mercader. Las viviendas en la España lluviosa.
- (4) «En la casa gallega de dos plantas, la planta baja está destinada a «corte» (cuadras), taller o almacén o bodega, o todo a la vez y la superior a vivienda propiamente dicha, con la gran cocina —centro principal, como siempre en la casa popular, de la vida familiar— con su hogar («lareira») bajo amplia campana en las que no faltan a veces unos huecos a modo de armarios o cajones». Luis Feduchi. Itinerarios de la Arquitectura Popular Española.
- (5) Con posibilidad de ser sustituida por fábrica de ladrillo revocado, bloques de mortero de cemento, hormigón ligeramente armado, etc...
- (6) «... la orientación es, cuando no hay impedimento de causa mayor (costa, vías de comunicación), a mediodía, así como la de la entrada principal y de las habitaciones de viviendas más importantes. Otro rasgo fundamental viene impuesto por el material utilizado en la construcción y es la piedra granítica, con la que están levantadas la inmensa mayoría de las casas gallegas...». Luis Feduchi. Itinerarios de la Arquitectura Popular Española.
- (7) De todos estos elementos, la galería constituye uno de los temas más bellos y decorativos, que se repiten a lo largo de toda la España del hórreo, con graciosos diseños; en general van pintadas de blanco o de verde». Luis Feduchi. Itinerarios de la Arquitectura Popular Española.
- (8) «As dependencias do baixo utilízanse pra diversos usos: «adega», «lagar», «tulla», «fregadeiro», «puzo», «taller ou almacen pra gardar os trebellos de labouira nos campos». Ramón Otero Pedrayo. Historia de Galiza.
- (9) «Otras veces las galerías van sobre columnas de piedra o pilastras». Luis Feduchi. Itinerarios de la Arquitectura Popular Española.
- (10) «Todavía sobre la planta superior existe el aprovechamiento de la cámara o peralte del tejado, llamado «fayado» y que, además de almacén, tiene a veces algún dormitorio». Luis Feduchi. Itinerarios de la Arquitectura Popular Española.
- (11) «Exteriormente la casa es toda de piedra, sólo son de madera las galerías y la carpintería de los huecos». Luis Feduchi. Itinerarios de la Arquitectura Popular Española.

- (1) «Na Galiza predomiña a parede de pedra...». Xaquín Lorenzo Fernández e Ramón Otero Pedrayo: Historia de Galiza.
- (2) «El material de construcción inmediato es la piedra, y por ello la construcción se hace de grandes piezas de granito, de poco espesor y gran altura...». La vivienda popular en la España húmeda.
- (3) Carlos Flores: Arquitectura Popular Española (tomo II).

Hablar de la piedra es hablar de la historia del Hombre a lo largo de todos los tiempos, pero fundamentalmente de la Historia de la Construcción y de la Arquitectura, es decir, de la plasmación material de la Cultura Humana. Este material ha sido tan esencial en la creación por el hombre de su hábitat, aquello que Rossi denomina «*patria artificial*», que aún hoy en día el acto, o la acción, de iniciar cualquier construcción sigue denominándose: colocar la primera piedra.

El macizo gallego, *litológicamente está formado en su mayor parte por rocas graníticas...* (3) y esto ha hecho de este material un elemento constructivo fundamental a lo largo de los tiempos.

Desde hace unos cinco años en Galicia —especialmente en la mitad sur de la cornisa atlántica—, se ha iniciado un proceso de recuperación del empleo de la piedra en la edificación, tímidamente al principio y de manera intensa en los últimos tiempos. Las crecientes crisis energéticas, económicas, y también ideológicas, que se han venido sucediendo a lo largo de la última década, han llevado en el campo de la construcción en general y de la edificación en particular, a reconsiderar el empleo de materiales y técnicas constructivas más propias de una sociedad del consumo, que del uso, y buscar y recuperar el empleo de otros materiales más accesibles —a pie de obra— que permitan una durabilidad más acorde con estos principios.

La piedra, además de su bondad en cuanto a textura, durabilidad y permanencia, cabría añadir también su competitividad económica respecto de otros materiales, sobre todo cuando se utiliza con racionalidad y pleno conocimiento, en cada caso, del tipo de piedra a emplear y del tratamiento adecuado que cada obra, o parte de la misma, requiere (4) (5) (6).

Se ha elegido para fábrica de muros exteriores, los perpiños de piedra de granito, con una textura sin labrar, tal como se extrae de cantera, y con dimensiones de 0,18 m. de grueso, 0,40 y 0,50 m. de altura, medidas standard de extracción, y longitud variable. Esta modulación permite el encaje de huecos de ventana de 1,00 m. de altura, ocupando dos hiladas de perpiño; el encaje de puertas, de 2,00 m., ocupando cuatro hiladas de piedra, sin necesidad de manipular la piedra. El dintel de los huecos de esquina se consigue volando dos perpiños que se encuentran, y penetran un longitud igual a la del vuelo, hacia sus respectivos paramentos.

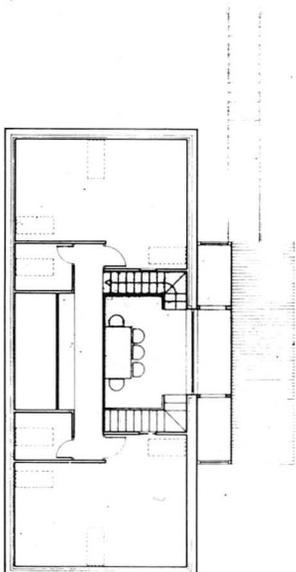
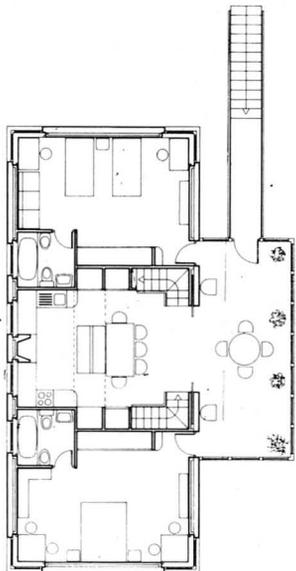
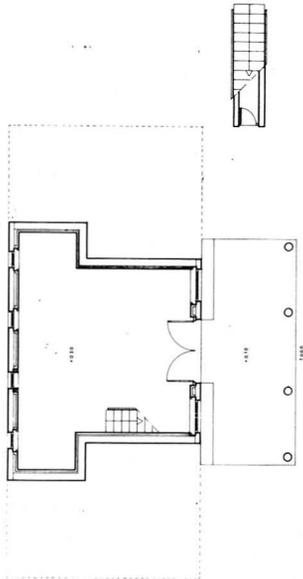
III-4-2) Cubierta.

El tejado juega un papel primordial en nuestra vida, y es el segundo elemento constructivo, en orden a importancia, de la casa gallega.

Los edificios más primitivos no son sino un tejado. En Galicia los tejados, debido al clima fuertemente lluvioso, son de primordial importancia y se nos aparecen extensos, como grandes mantos que lo cubren todo: viviendas, graneros, pajares..., hasta patios. Existe una clara conexión entre los rasgos de una cubierta y el sentimiento de cobijo que proporciona (1).

En contraste con la importancia de la cubierta, «*resulta curiosa la debilidad del alero, que quizás sea debido a la calidad excepcional del muro exterior*» (2).

La solución adoptada, a cuatro aguas, con una única línea de cumbrera y sin li-



- (4) «... estas pastas de granito, que se utilizan por toda la provincia de Pontevedra, proporcionan el cerramiento de piedra más económico que es dado hacer... La economía de este material en la construcción proviene, aparte de su abundancia en la provincia, de la escasa mano de obra que exige en comparación con cualquier otro tipo de piedra, de su poco volumen por m² de cerramiento, atendiendo a su reducido espesor, y del gran rendimiento de su colocación derivado de esta última cualidad, y de su gran superficie... Se obtienen de un granito muy duro, compacto y uniforme, (absorción despreciable y resistencia a la intemperie excelente), que es de agradables colores rosados (Porriño), azulado (La Lanzada) o grises (Curro, Salceda,...). La forma espontánea de obtenerlas, no vela el color y la textura de la piedra, como sucede cuando se hiere con la herramienta, conservándose así el encanto del producto natura...». José Bar Boó. Revista Asinto n.º 67. Octubre-Diciembre, 1970.

- (5) «En la Plaza del Tenis de San Sebastián, se eligió el granito rosa de Porriño, una piedra cuyo despiece permite tamaños muy diversos. Se usa en Galicia par pavimentar, para hacer mojones que parcelan el campo, para jambas o dinteles enmarcado los huecos y para paramentos exteriores...». Peña Ganchequi: La Obra del Arquitecto Peña Ganchequi. Editorial Teide.

	Pts./m ²
(5) Perpiño de 0,18 x 0,21 m. de espesor, y 0,40 x 0,50 m. de alto, en toscó, asentado sobre mortero de cemento.	3.000
Fábrica de ladrillo al panderete, en formación de cámara de aire.	750
Enlucido interior de mortero de arena, cal y cemento.	400
Pintura interior plástica.	250
	5.200
Fábrica de 1 asta de ladrillo en formación de cerramiento exterior.	2.000
Enlucido exterior con mortero de arena, cal y cemento.	500
Pintura tipo Reveton o similar en paramentos exteriores.	400
Fábrica de ladrillo al panderete en formación de cámara de aire.	750
Enlucido interior con mortero de arena, cal y cemento.	400
Pintura interior plástica.	250
	4.300
Fábrica de 1 asta de ladrillo en formación de cerramiento exterior.	2.000
Enlucido exterior con mortero de arena, cal y cemento.	500
Pintura tipo granulite.	800
Fábrica de ladrillo al panderete en formación de cámara de aire.	750
Enlucido interior con mortero de arena, cal y cemento.	400
Pintura interior plástica.	250
	4.700
Fábrica de 1 asta de ladrillo en formación de cerramiento exterior.	2.000
Enlucido exterior con mortero de arena, cal y cemento.	500
Aplacado de granito o material cerámico de semejante calidad.	1.600
Fábrica de ladrillo al panderete en formación de cámara de aire.	750
Enlucido interior con mortero de arena, cal y cemento.	400
Pintura interior plástica.	250
	5.500
Fábrica de 1 asta de ladrillo en formación de cerramiento exterior.	2.000
Aplacado de piedra artificial con grapas y colocado.	2.200
Fábrica de ladrillo al panderete en formación de cámara de aire.	750
Enlucido interior con mortero de arena, cal y cemento.	400
Pintura interior plástica.	250
	5.600
Fábrica de 1 asta de ladrillo en formación de cerramiento exterior.	2.000
Aplacado de piedra natural pulida de 0,03 m. de espesor, de 0,50 x 0,50, grapada y colocada.	3.600
Fábrica de ladrillo al panderete en formación de cámara de aire.	750
Enlucido interior con mortero de arena, cal y cemento.	400
Pintura interior plástica.	250
	7.000

César Portela. La Piedra. Revista Quaderno d'Arquitectura y Urbanisme. Mayo-Junio, 1981.

maollas, concibe la cubierta formando parte íntegra del volumen total del edificio. El encuentro entre el plano vertical (muros) y el inclinado (tejado), se resuelve con prioridad del inclinado, que vuela en todo el perímetro 0,50 metros, por razones constructivas de protección del muro y de posible habitabilidad bajo cubierta (soluciones alternativas al anteproyecto base) (3), sin perder por ello la expresión plástica de un volumen total compacto, de todo el edificio.

Se ha elegido como elemento de cobertura la teja curva de barro cocido, asentada sobre planchas de fibrocemento y así garantizar una doble impermeabilización y aislamiento térmico y acústico.

En la cubierta de la parte más sólida del edificio se han dispuesto pequeños lucernarios practicables, en el caso de la Solución A (solamente desván bajo cubierta), o ventanas inclinadas practicables (en el caso de las Soluciones B y C, con un dormitorio o dos bajo cubierta), y en todos los casos un amplio lucernario fijo sobre zona de comer-estar. En la parte de cobertura de la galería se disponen paneles de captación de energía solar para calentamiento de agua.

III-4-3) Galería.

Es una parte del edificio, la parte más ligera, contrapunto de los muros macizos de piedra (1) y que constituye el canto vivo de aquél, ampliando y enriqueciendo su mundo interior y estableciendo, a su través, un diálogo interior-exterior (2).

Este espacio respaldado por una sólida pared de piedra y rodeado por tres caras de vidrio, que desde el exterior presenta un aspecto de membrana suspendida e incórporea, aporta al conjunto del edificio matices de protección e intimidad, desde dentro, y transparencia y eterealización (3) desde fuera.

Desde el punto de vista tipológico es un elemento arquitectónico fundamental en la arquitectura gallega —según las épocas y los lugares se presenta como patín, solaina, o galería propiamente dicha—, (4) y también en la presente solución. Su papel de uso múltiple (entrada principal a la vivienda, zona de comunicación y estar que llega a todas las piezas de la planta principal), y sus dimensiones 7×3 m., permite el albergar reuniones alrededor de una mesa, la colocación de bancos, hamacas, macetas con plantas, e incluso juego de niños, secadero de ropa o de grano, etc...

También es importante su papel de captador de energía solar. La función de regulador térmico que cumple y de protección de la lluvia y del viento (5).

Este elemento tipológico podría adoptar otras dimensiones, en función de factores de orden económico, o de las medidas del terreno en que se ubique el edificio, y que podrían variar desde los 7×3 m., a 7×2 , 7×1 , 8×3 , 8×2 , 8×1 , 9×3 , 9×2 , ó 9×1 , etc... El material empleado debería ser preferentemente madera bien curada, tratada y pintada con esmalte sintético, pero también podría ser de módulos de hormigón prefabricado y los elementos practicables de madera, o toda de aluminio pintado a fuego.

La altura de 2,50 m. (2 módulos de 1×1 m. y de uno $0,50 \times 1$ m.) permite alojar tras el último módulo una persiana o estrialla enrollable, y que los practicables, que serán un módulo sí y otro no, por econó-

- (1) La gente se muestra extremadamente conservadora con sus imágenes del hogar y el refugio. A pesar de estos cincuenta años de cubiertas planas del «movimiento moderno» se sigue considerando que el tejado es el símbolo más poderoso de abrigo. George Rand: «Study of Why People Still Want Pitched Roofs».
- (2) Fernando Blanco: Galicia: Cubiertas y aleros.
- (3) «... el tejado si está oculto, no deja sentir su presencia en torno al edificio; si no es utilizable, a las personas les falta ese sentido fundamental de cobijo. Esta función protectora no se cubre mediante un tejado inclinado y otro muy grande, que sea un simple pegote puesto encima de una estructura preexistente. El tejado sólo abriga si contiene, abraza, cubre y rodea el proceso de la vida. Esto significa simplemente que el tejado no sólo tiene que ser grande y visible sino incluir también habitaciones con vida en el interior y no simplemente debajo». Christopher Alexander: A Pattern Language.



- (1) «Son una delicia estas casas gallegas recubiertas de galerías acristaladas, figuras admisibles de soleación, criaturas térmicas de mayor rango arquitectónico, que ya sólo por ello valdrían su acierto. En la vieja arquitectura de fábrica, en la que la piedra arma la cobertura de la casa, la galería no extingue la fortaleza de la piedra, ni se nos va de las manos su tremendo potencial de vida, ni siquiera se nos oculta a los ojos, sino que muda su condición y por alterar sus modos decorativos, pasa a señalar la porción más noble de la intimidad de la arquitectura. Y así es curioso que estas arquitecturas afianzadas de siglos por la piedra, se expliquen de pronto por uno de los más frágiles materiales de la constructiva doméstica: un cuerpo nuevo, frágil como un temblor, pero inmenso de posibilidades expresivas de cara al tiempo». José de Castro Arines: Galerías Galegas.
- (2) «... la acostumbrada separación entre interior y exterior desaparece». Nicolans Pevsner. Pioneros del Diseño Moderno.
- (3) «... esta eterealización de la Arquitectura». Frank Lloyd Wright. El Futuro de la Arquitectura.
- (4) «La piedra y el cristal, ordenando el cuerpo de buena porción de invenciones arquitectónicas, ha hecho de la arquitectura gallega entidad diferenciada en el corpus de la constructiva nacional». José de Castro Arines: Galerías Galegas.
- (5) En la arquitectura gallega vamos a destacar las galerías acristaladas que cubre la casi totalidad de sus fachadas. Estos elementos de fachada, a modo de invernadero adosado contribuyen notablemente a la climatización del edificio. El vidrio es transparente a la mayor de las radiaciones solares y opaco a las radiaciones de onda larga emitidas por el edificio. Dicha energía acumulada en forma de calor y transmitida al aire dentro de la galería, se introduce por medio de éste en los locales interiores calentándolos.

Teniendo en cuenta que, precisamente, en el invierno son los paños verticales los que más aportación solar tienen, se justifican enormemente estas «instalaciones de facha» de creación anónima.

Podríamos añadir que estos miradores tienen además otra serie de ventajas, ya que constituyen una gran protección de la lluvia y el viento, muy frecuente en esta zona marítima del norte de España.

El dejar un espacio encerrado mediante un cristal, como intermediario entre el exterior y el interior es un gran amortiguador de toda corriente de aire que azote el edificio.

Hay además otro aspecto, como es la protección solar en verano. Estas galerías de verano, al sobresalir de la fachada, crean unas sombras que, por estar el sol más alto, llegan a cubrir gran parte de la fachada.

Tanto en invierno como en verano se aprovecha la gran inercia térmica que tienen los muros, al objeto de estabilizar las temperaturas interiores... Esta arquitectura, aunque no utiliza una tecnología solar como las que tenemos hoy día, marca un punto de partida a tener en cuenta en el futuro. Guillermo Yáñez: «Algunas consideraciones en torno a la arquitectura solar».

mía, ocupen la altura del resto de la carpintería, es decir entre 1,00 a 2,00 metros a contar del suelo.

III-4-4) Porche.

El porche juega un papel vital de cobijo de las personas (1), y de interacción entre las personas y la edificación, conectando el mundo exterior con el interior y viceversa, y definiendo un espacio intermedio entre ambos con personalidad propia, pero dotado de un cierto grado de ambigüedad por ser prolongación de ambos: al aproximarse al edificio es prolongación, y forma parte del espacio, exterior, pero ya a cubierto; cuando se sale del edificio al exterior, este espacio se comporta como interior, pero ya abierto. Es esta ambigüedad lo que le da esa encanto de espacio impreciso, de frontera flexible, en el que se produce la transición entre el edificio y el entorno.

En él pueden desarrollarse una serie de actividades específicas: estar sentando sobre bancos de piedra que tienen por respaldo la fachada del edificio, tender ropa, o almacenar madera para secar, o cualquier otra actividad complementaria de las que se desarrollan en la planta baja, con la que se comunica mediante un portalón.

III-4-5) Elementos de Comunicación horizontales y verticales: zonas de paseo y escaleras.

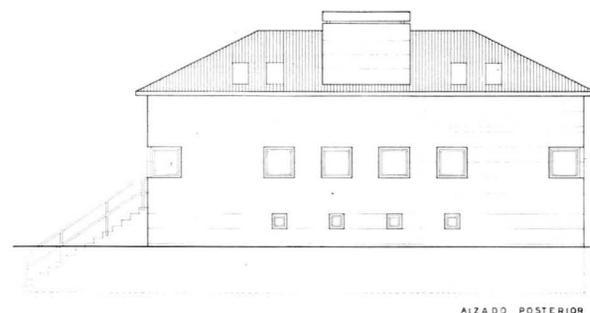
El movimiento entre las piezas de una casa es tan importante como las habitaciones mismas, y su disposición ejerce tanta influencia sobre la interacción social como los propios interiores de las habitaciones. El espacio de circulación debe ser generoso, amplio, soleado y alegre, para que estimulen el movimiento, y permitan vivificar los lugares por los que nos movemos. En la presente solución las comunicaciones horizontales se establecen a lo largo de la galería, situada en la planta principal (1), y a lo largo de la pasarela situada en la planta superior, que se abre a doble altura; los verticales, a través de las escaleras abiertas al estar-comedor (2), de tal manera que conviertan el espacio interior en un único espacio, a la vez que permiten que los movimientos a su través sean los más libres posibles, y que los instintos y las intenciones de sus usuarios entren plenamente en juego.

Las escaleras han sido tratadas, no sólo como un elemento de comunicación vertical, que pone en contacto zonas a distinto nivel, sino como un espacio en sí mismo, un volumen, una parte del edificio, es decir un elemento arquitectónico con valor propio.

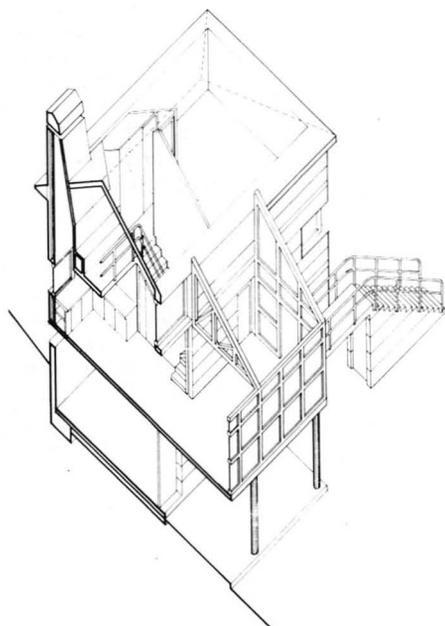
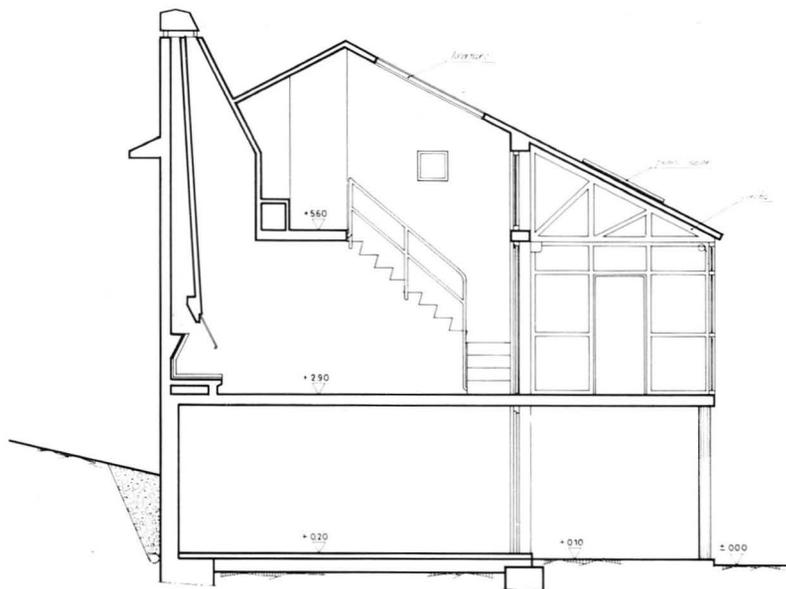
La escalera principal abierta y desligada del edificio y bien visible desde el exterior, apoyada sobre muros de piedra de perpiño (3) (4), cumple la función de ganar altura a partir de la cota del terreno, hasta alcanzar el nivel de la vivienda, y su tratamiento aislado pretende lograr una clara diferenciación funcional de este elemento, y su valoración formal arquitectónica.

La pasarela abierta, que la separa y a la vez comunica con la galería, alarga el ámbito de paso de un rellano, normal, para convertirse en un paseo elevado desde el que se domina y disfruta el entorno de la casa.

- (1) «... en el exterior, la gente procura encontrar un sitio donde, con las espaldas cubiertas, mirar hacia una panorámica más amplia, más allá del espacio inmediato». Christopher Alexander: A Pattern Language.



- (1) «... entre las preferencias de cómo debía ser la entrada a la casa, la que tuvo mayor aceptación fue una que estaba precedida de una larga galería». Michel Christiano: Encuesta realizada por la Universidad de California.
- (2) «... los pasajes deben ser amplios, soleados, con asientos y vistas al exterior y a los jardines, y presentar una continuidad mayor o menor con las propias habitaciones, de manera que todo aquello que dé vida a una habitación, lo dé a estos espacios y a la vez permita la mayor libertad de movimientos para la vida del edificio. Los mejores pasillos y corredores, son aquéllos que tienen ventanas a lo largo de todo un muro». Christopher Alexander: A Pattern Language.
- (3) «... escaleras exteriores de piedra, dando acceso directo desde la calle a la vivienda». Carlos Flores. La Arquitectura Popular Española.
- (4) «La entrada principal del edificio debe situarse en un punto que sea inmediatamente visible desde las proximidades y darle una forma audaz y visible que resalte de la fachada». Christopher Alexander: A Pattern Language.
- (5) «... las escaleras interiores metidas en cajas reducen la conexión entre las viviendas y la vida del entorno». Christopher Alexander: A Pattern Language.
- (6) «... la sensación de apiñamiento de una vivienda depende en gran medida de las distancias medias de un punto a otro». Christopher Alexander: A Pattern Language.



Las escaleras interiores, una de bajada y otra de subida, abiertas al espacio superior e inferior respectivamente (5), lo abrazan perimetralmente, para formar con él un ambiente social conexo, del que se puede disfrutar estando aún en la escalera.

El conjunto de los elementos de comunicación horizontal (galería, pasillo, pasarela exterior) junto con los elementos de comunicación vertical (escaleras), constituyen una trama extensa y variada, que se complementa, y que permite que los movimientos a su través sean lo más libre posible, y que facilite que los instintos y las intenciones de los usuarios e ir de venir a uno y otro lugar de la casa, de aproximarse a los demás moradores en comunidad o de alejarse en privacidad, entren plenamente en juego y sean posibles (6), a la par que permiten una lectura itinerante del espacio arquitectónico total de la casa.

III-4-6) Cocina-Comedor-Sala.

La dependencia esencial de las viviendas campesinas o rurales, es la cocina. Alrededor de ella gira toda la vida de los moradores (1) (2) (3).

En las sociedades tradicionales la cocina aislada era virtualmente desconocida, y el «hogar», el lugar donde se hacía y consumía la comida, era el corazón de la vida familiar.

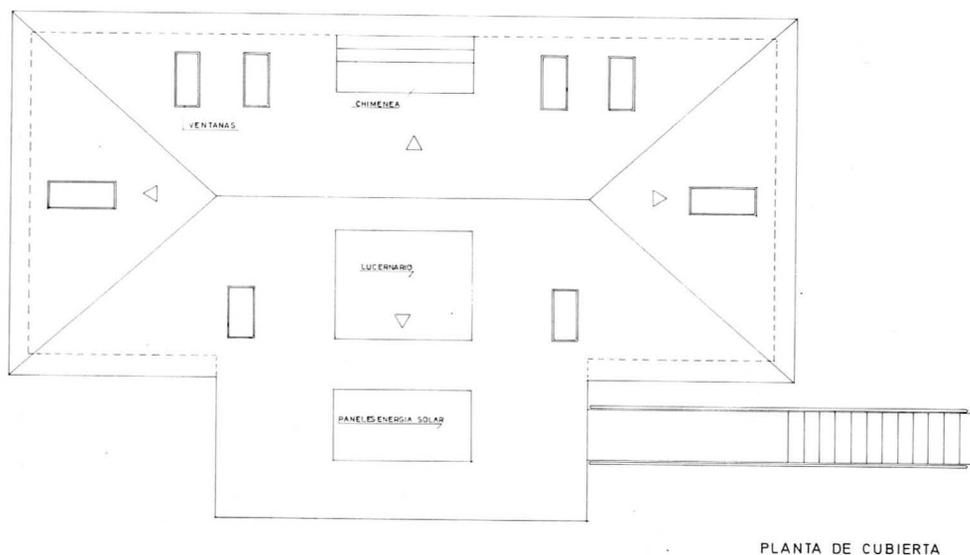
Se ha considerado la función de comer (comedor), estrechamente ligada a la de cocinar (cocina), y englobando en ellas la función de estar (sala), alrededor de una gran masa central donde se come, se charla, se juega y se hacen los trabajos más diversos, incluidos algunos de preparación de alimentos, estudio y deberes colegiales de los hijos, etc..., (4), o sentados frente a la lareira (5) (6) (7), o en el extremo opuesto, frente a la galería, o en ésta misma.

Estas funciones se han dispuesto en el centro de la planta principal (8), con un tratamiento espacial único, pero con posibilidades reales de poder ser entendido y disfrutado como tres espacios (cocina, estar-comedor, o estar-galería), bien diferenciadas formal y funcionalmente, merced a la diferente altura, volumen, iluminación y tratamiento arquitectónico de cada una de las zonas: la de cocina-hogar propiamente dicha, bajo amplia campana de recogida de humos y olores, e iluminada por ventanas practicadas en la pared Norte; la sala-comedor de amplio volumen, a doble altura e iluminación cenital, que puede volcarse hacia el interior (cocina), o abrirse al exterior (galería), según cerremos o abramos las puertas que la separan de esta última y, que en cualquier caso cumple la función de charnela entre ambas; y la sala-galería, acristalada perimetralmente, y con posibilidades de separación total de las anteriores mediante puertas correderas.

A través de las partes de este conjunto espacial formado por la cocina-comedor-galería, se establece la necesidad obligada de paso entre diversas dependencias de la vivienda: a través de la galería los de la vivienda (planta principal); con la planta de anejos (planta baja), y con la planta de desván (planta superior, a través de las escaleras situadas en el comedor; y de la casa en su conjunto con el exterior, a través de nuevo de la galería (9).

- (1) «... que dependen dela, e na que fan a casi totalidade da sua estancia namentras permanecen dentro da casa». Ramón Otero Pedrayo. Historia de Galicia.
- (2) «... en estas viviendas, con techo de anchas y ahumadas vigas, de las que suelen pender los bártulos de la labranza, ennegrecidos por el humo, es la pieza fundamental de la casa, el laboratorio de la pequeña industria de la cría de animales domésticos». Fernando García Mercadel. La vivienda en la España lluviosa.
- (3) «... la cocina, centro de la vida de la casa...». Carlos Flores. La Arquitectura Popular Española (tomo II).
- (4) «A cociña no é somentes a peza destiñada a preparal-o xantar; nela axúntase a familia pra comer, recébnese as visitas, fanse as tertulias, gárdanse as provisións, percúrase o seu queutor nas noites do inverno...». Ramón Otero Pedrayo. Historia de Galicia.
- (5) E dentro da cociña o sitio fundamental e a «lareira». Ramón Otero Pedrayo. Historia de Galicia.
- (6) «... la cocina, con el «hogar» formado por una gruesa losa de cantería...». Carlos Flores. La Arquitectura Popular Española (tomo II).
- (7) «El lar, con su enorme piedra, es centro de atracción que reúne en torno suyo a todos los moradores en los largos días de invierno inclemente». Fernando García Mercadel. La vivienda en la España lluviosa.
«En casos de un cierto desahogo, la cocina se encuentra en la planta principal, irradiando la acción calorífica del fuego, durante los húmedos inviernos, hasta los dormitorios inmediatos que la flanquean». Carlos Flores. La Arquitectura Popular Española (tomo II).
- (9) Hemos aislado tres características necesarias para que el área comunitaria de una vivienda funcione bien:
 - 1.º Debe estar situada en el centro de gravedad del edificio. En otras palabras, debe estar en el corazón físico de la organización, siendo igualmente accesible a todos y percibiéndose como centro del grupo.
 - 2.º Pero, lo que es más importante aún, debe estar de camino entre la entrada y las habitaciones privadas, de modo que siempre se pase por ella al entrar o salir del edificio. No debe ser nunca un extremo muerto que exija que nos desviemos para llegar a él. Por esta razón, los caminos que pasen ante él deben ser tangentes.
 - 3.º Debe contar con los componentes adecuados, normalmente una cocina y un espacio para comer, y un espacio de estar. También debe incluir un área más exterior en la que pasear, fumar un cigarrillo, charlar..., en los buenos días. Christopher Alexander. A Pattern Language.

- (1) «... pero suele ocurrir que este tipo de espacios se pase por alto, y también ocurre que el proyectista no ha podido justificar una provisión extra de «espacio habitable». Christopher Alexander. A Pattern Language.



PLANTA DE CUBIERTA

- (1) «En la casa gallega de dos plantas, la planta baja está destinada a «corte» (cuadra), taller o almacén o bodega o todo a la vez». Luis Feduchi. Itinerarios de la Arquitectura Popular Española.
- (2) «Pra maior comodidade dos que acomodan a fazenda, moitas destas casas levan un burato no piso da cociña do que parte una escaleira ás cortes ou á adega da planta terrea». Ramón Otero Pedrayo. Historia de Galiza.

De esta manera se consigue extender y aproximar la zona de estar a todo el resto de la casa.

Todas las piezas disponen cuando menos de doble orientación (dormitorios de hijos, a través de los huecos de esquina), o de triple orientación (dormitorios de padres y dormitorios en planta bajo cubierto, contemplados en las soluciones alternativas).

III-4-8) Desván.

En las casas se necesita siempre algún espacio donde guardar las cosas que no se usan a diario, o que ya no se usan, pero se quieren guardar (1), por ello los desvanes son muy importantes, y más aún en una casa rural, en la que existen muchas de estas cosas, recuerdo de personas y de épocas que, con las presentes, configuran lo que pudiéramos llamar «memoria» de la casa.

En la presente solución se ha dado notoria importancia al desván, como corresponde a una tipología de vivienda rural gallega, en la que tradicionalmente, además de los usos antes mencionados, se aprovechaba para extender patatas, fruta y espigas a secar, sobre todo en aquellas, que por ser recientes, no disponen de hórreo o canastro. En las soluciones alternativas una parte o la totalidad, puede transformarse en habitaciones. La separación de este desván bajo cubierta, en dos zonas bien diferenciadas, permite su empleo para usos diarios, incluso como zona habitacional la una y desván, propiamente dicho, la otra. Ambas zonas han sido dotadas de huecos practicables, con pendiente igual a la de la cubierta.

III-4-9) Anexos a la vivienda: Bodega, almacén, taller, garaje,...

En la casa rural, los anexos cumplen una función importantísima, complementaria, que permiten albergar usos de lo más diverso, necesarios todos ellos para las faenas de labor que la familia desarrolla: bodega, almacén de aperos de labranza, taller, garaje, lavadero, tendadero, leñera,... e incluso alguna pequeña cuadra, cochiquera o gallinero.

La ubicación en la planta baja permite, al estar más en contacto con el terreno, el mantener en ella una temperatura fresca para la buena conservación de los productos en ella almacenados, a la vez que facilita la elevación de la vivienda del terreno y con ello preservarla de humedades (1).

Estos espacios necesitan, por su uso, conectarse a nivel con el exterior, que se efectúa a través del porche, y una conexión con la cocina, a través de una escalera que las comunica directamente (2).

En la presente solución se han previsto varias alternativas: una, dentro de lo previsto en las normas, ocupa 30 m² útiles, la otra puede llegar a ocupar toda la planta baja con una superficie útil de 75 m², y también son posibles soluciones de superficie comprendida entre ambas.

III-4-10) Huecos.

Cada persona siente la necesidad, durante el día y cada día del año, de encontrarse y sentirse en escenarios diferentes (1), y estos escenarios se traducen en lugares concretos, que en gran medida está definidos por la luz, por ello es necesario dotar a cada uno de estos lugares concretos de un tipo de huecos, que permita una iluminación determinada, y una también determinada visibilidad hacia el exterior.

El tratamiento de huecos, en la presente solución, ha tenido en cuenta lo dicho anteriormente, y por ello se ha adoptado por una gran variedad de los mismos para conseguir este objetivo, teniendo en cuenta una mínima normalización, que no desorbita costos, y haga sencilla y racional, su colocación. La descripción de los diversos tipos de huecos se halla contenida en el apartado III-3 de esta memoria, y en los planos adjuntos.

* * *

La forma en que se ha llevado a cabo el análisis y descripción de la tipología, patrones y elementos arquitectónico-constructivos fundamentales de la presente solución, y la relación de citas de estudiosos de la arquitectura tradicional gallega e internacional, en gran medida coincidentes, pretene, además de hacer más comprensible la propuesta, mostrar como la arquitectura popular puede ofrecer una lectura libre de toda vinculación a un tiempo histórico, y está provista de una lógica interna que puede llegar a superar cualquier particularidad geográfica.

Pontevedra, Febrero do 1984

Los materiales y técnicas constructivas más importantes a emplear son:

CIMENTACION:

Zanjas perimetrales corridas de hormigón en masa coronadas por un zuncho de hormigón armado sobre el que se asientan los muros de cerramiento, y que sirven de contención del drenaje exterior perimetral, formado por cachotes de piedra de diferente tamaño y tubo de mortero de hormigón poroso.

MUROS EXTERIORES DE CERRAMIENTO Y RESISTENTES:

De fábrica de piedra de perpiaño sin labrar de 0,18 m. de espesor, 0,50 m. de altura y longitud variable, asentadas sobre mortero de cemento, formado llagas rehundidas. Formarán cámara de aire con un tabique de fábrica de ladrillo hueco doble, asentado sobre mortero de cemento.

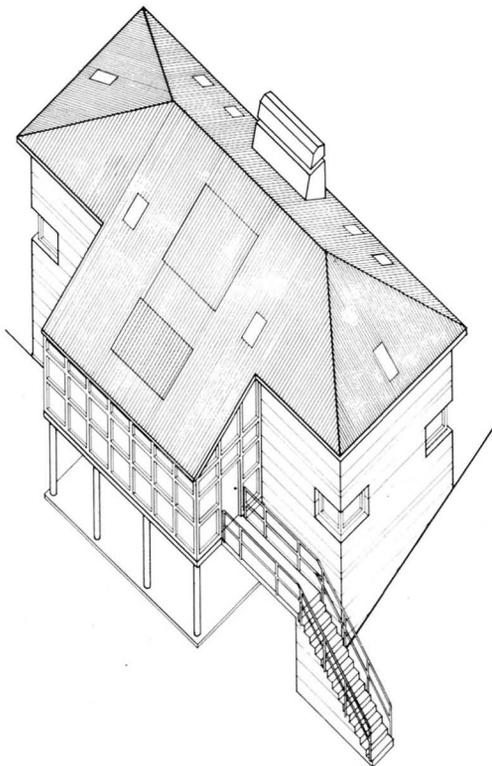
SOLADO DE LA PLANTA BAJA:

De tierra compactada y apisonada, hormigón en masa sobre encachado de piedra, o cualquier loseta de mortero de cemento o cerámica sobre encachado de piedra y mortero de hormigón en masa.

FORJADOS:

Formado por viguetas prefabricadas cerámicas y bovedillas también cerámicas o viguetas de hormigón pretensadas y bovedillas cerámicas.

(1) «Hay buenas razones para creer que las personas necesitan una rica variedad de escenarios en sus vidas». Roger Barker. Explorations of its Structure y Content.

**CARPINTERIA:****Galería:**

Formada por entramado de madera de castaño o pino tea, tratada con imprimación protectora y pintada al esmalte y vidrios de 4 a 6 mm. de espesor. También podría estar formada por elementos de hormigón prefabricado de 1,00 x 1,00 m. en la parte fija de la galería, y de madera los practicables, o también de aluminio pintado a fuego.

Ventanas:

De madera de castaño o pino tea, y vidrio con las mismas características que la de la galería. También admiten las variantes respecto a otros materiales que la galería. Irán provistas de contraventanas interiores de la misma madera y con análogo tratamiento.

Puertas exteriores:

De madera de castaño o pino tea, maciza, de 5 cms. de espesor, con análogo tratamiento que en el caso de las ventanas y galerías.

DIVISIONES INTERIORES:

De fábrica de ladrillo hueco doble al panderete, asentado sobre mortero de cemento, enlucido también con mortero de arena, cal y cemento.

CUBIERTA:

Es el cuerpo sólido del edificio, formado por viguetas pretensadas, apoyadas en muros de carga interiores, a las que se sujetarán planchas de fibrocemento, que a su vez recibirán la teja curva de barro cocido. En la galería, cerchas de madera de pino tea o castaño, con análogo tratamiento que el resto de la carpintería, que recibirán las planchas de fibrocemento y la teja.

Las planchas de fibrocemento irán forradas interiormente con placas de viruta aglomerada, suspendidas por elementos metálicos colgados de los elementos resistentes de la cubierta.

PAVIMENTOS:

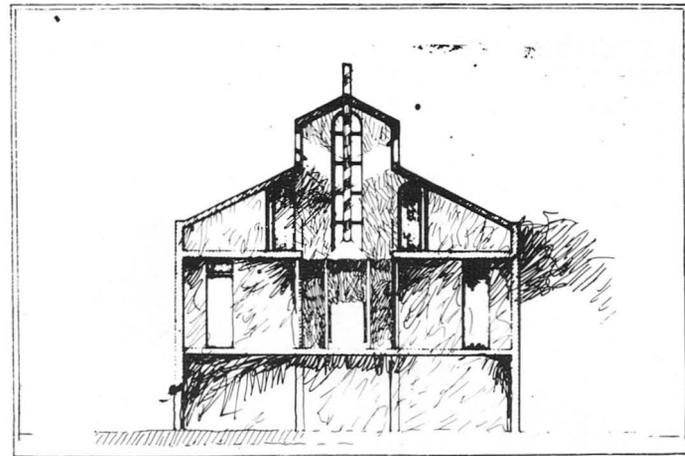
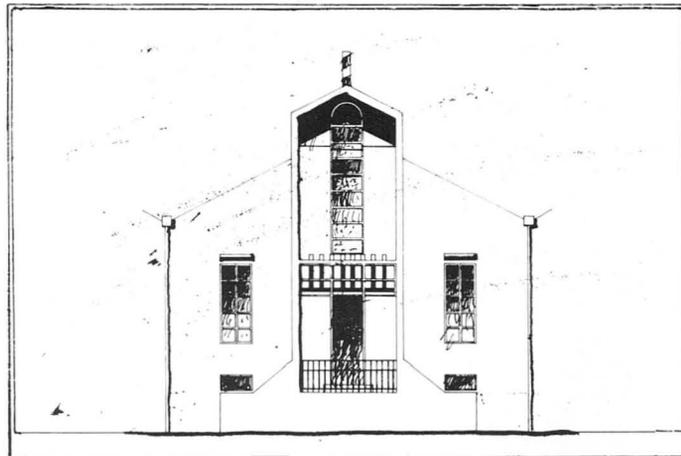
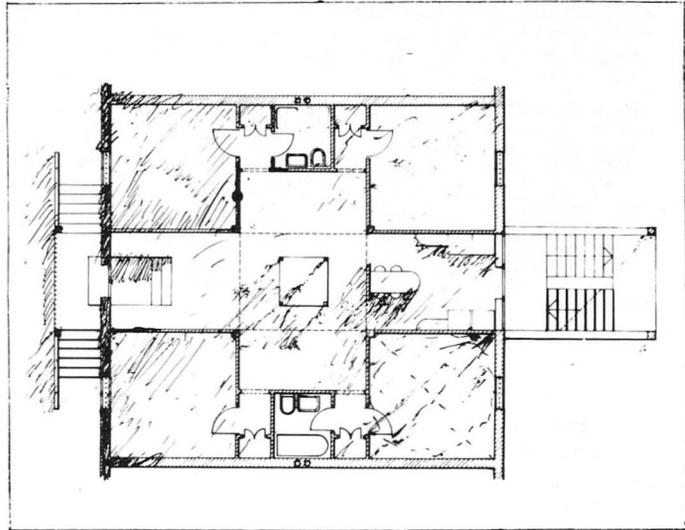
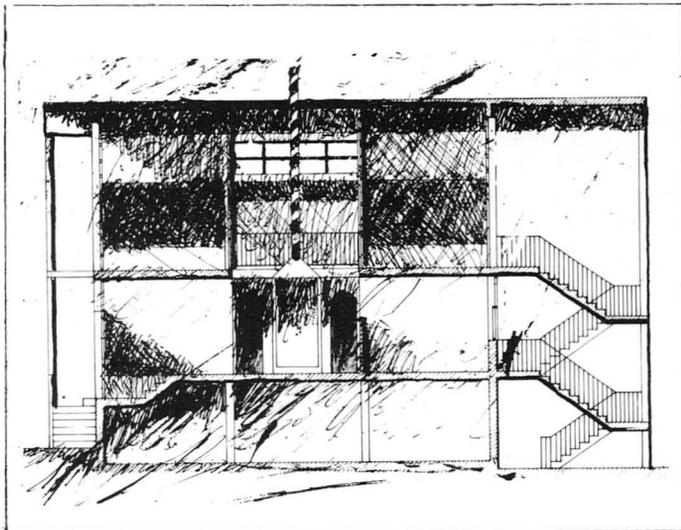
Preferentemente de tablones de madera sobre rastreles, en alcobas y de barro cocido en zonas de estar, sobre mortero de cemento.

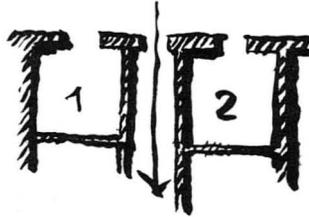
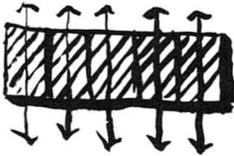
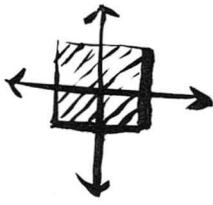
La Casa en la Hilera

JUAN LUIS DALDA, ESCUDERO
JOSE PEREZ FRANCO

La publicación de los resultados del concurso sobre prototipos de Viviendas Rurales de Protección Oficial, el debate habido y la actualidad del tema, nos han dado pie a una reflexión propia de la que presentamos algunos aspectos en este artículo.

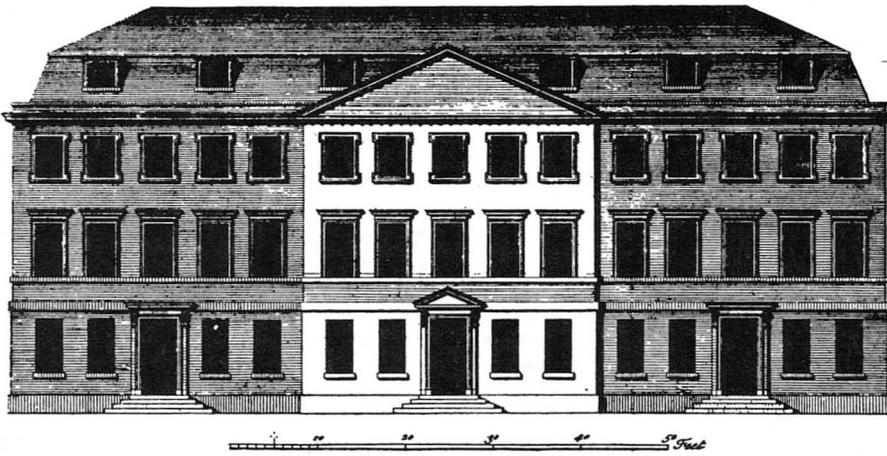
Nos interesa establecer algunos puntos de interés particular relacionados con la dimensión urbanística que asume la vivienda unifamiliar como tema de proyecto. En esta dirección se apunta cuando acotamos las cuestiones relacionadas con la organización del tipo, especialmente en su vertiente dimensional, ya que en su contenido se expresa un problema general de la arquitectura popular, entendida ésta como forma de vida con inercia propia sobre las transformaciones lingüísticas más efímeras. Es así como el problema de la composición puede entenderse como una superposición no abusiva, ante todo como un nexo que articula la tradición doméstica con la significación colectiva de un modelo de agrupación: la vivienda en hilera, opción no exclusiva pero rica en continuidades.





3

THE DOMESTIC BUILDINGS



4

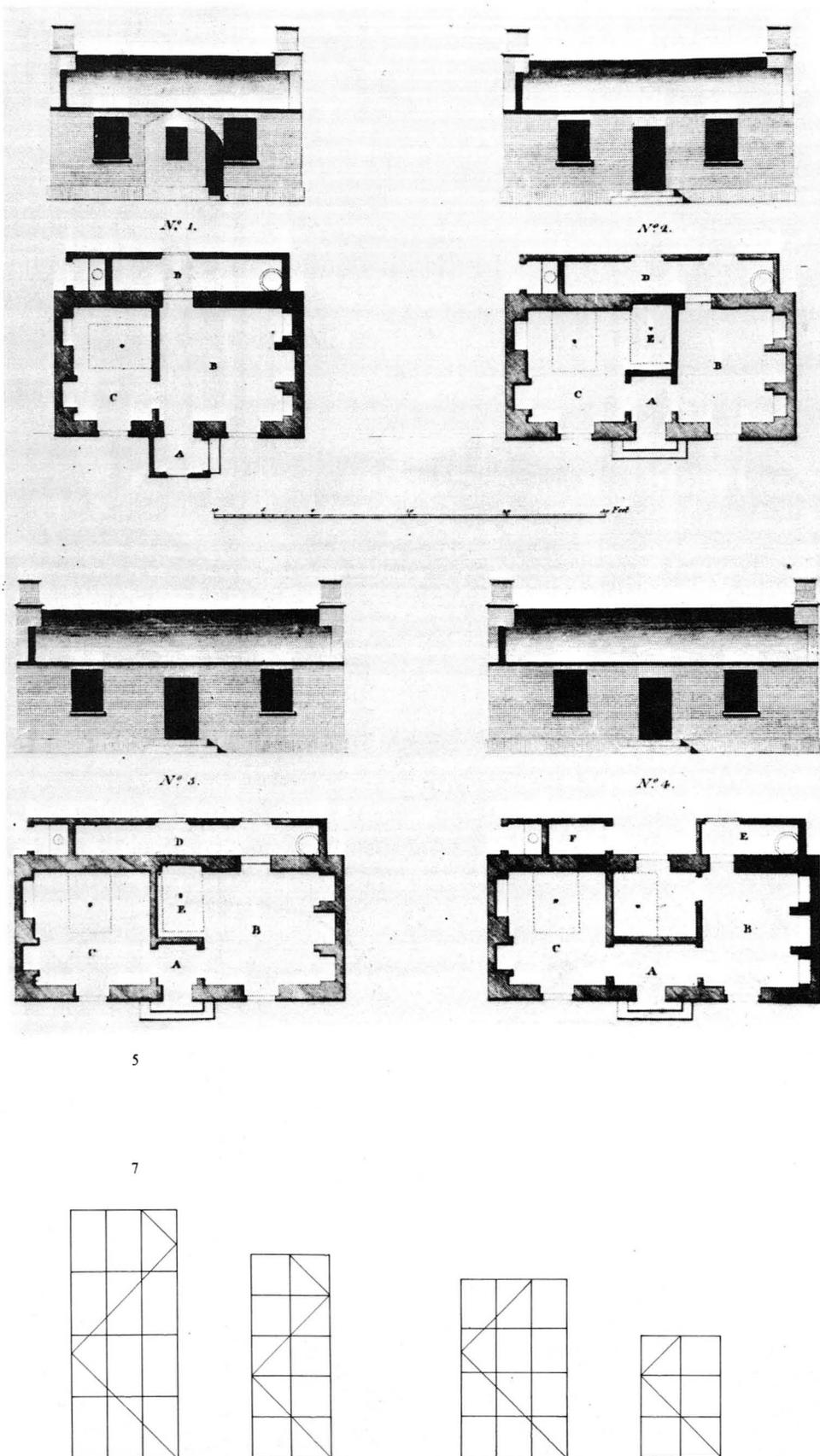


En el territorio y con respecto a la casa nos parece más clarificadora la distinción entre vivienda dispersa y vivienda agrupada que la expresión de la dicotomía habitual vivienda rural-vivienda urbana. Estableciendo la oposición entre disperso y agrupado podemos encontrar un concepto que entiende los temas de la casa como urbanísticos independientemente de su condición social rural.

La casa en hilera es el tipo edificatorio que señala el paso de los disperso a lo agrupado, a lo urbano, entendiendo aquí la dimensión colectiva del asentamiento rural. La vivienda en hilera y su proyecto dan este paso al entenderse conjuntamente con el espacio público que generan.

Su origen suele ser general: el aprovechamiento o división de la parcelación rural inicial en lotes cuyo frente dimensional permite un tipo unificado de vivienda al mismo tiempo que la asignación de una cuota lineal de espacio público. Los procesos medievales más complejos en los que la parcelación perimetral en hilera se realiza en torno a un espacio público más amplio atienden al mismo mecanismo produciéndose un convenio en torno a las medidas mínimas para la circulación, a la cualificación del espacio urbano y de la propia fachada. La casa en hilera define en su frente frontera y fachada, diciendo ésta de sí misma y de la vida que encierra.

Como característica física importante de la planta nos parece la que señala la existencia de un eje luminoso que atraviesa la planta perpendicularmente a la fachada. Esta búsqueda de luz sólo posible en dos planos elimina incógnitas a la planta: aparece un corredor intestinal, analógico, que en el mismo sentido del eje la recorre. Limitando nuestra observación al tipo común de casa con vivienda en la planta baja, aparece el problema de la situación del eje en relación al plano de fachada. Sólo dos soluciones son posibles: entrada por un costado o entrada cerrada. En la casa de dos huecos o ejes en fachada, la entrada o eje principal se sitúa de costado, pero en la casa de tres ejes aparece un componente adicional en el número de habitaciones que se necesita iluminar. En las casas inglesas tradicionales y georgianas que tienen un desarrollo de vivienda en al menos dos plantas y su frente de parcela (de 20 a 25 pies) permite tres ejes de iluminación, el corredor aparece en el costado y la habitación grande de la planta baja a fachada (el «parlour») ocupa dos huecos de ventana. Si el frente es sustancialmente mayor, se elige una composición en cinco ejes con entrada centrada y dos habitaciones de dos ventanas tal como puede apreciarse en el alzado de Queen Square en Bath; donde además de señalarse la continuidad de la habitación de dos huecos puede observarse como el frontón enmarca los 5 ejes correspondientes a una vivienda individualizán-



dola en la hilera, pero trasladando a la vez la simetría al conjunto a través de la relación entre el frontón y la cubierta.

La casa más común en Galicia, de tres ejes con una vivienda en planta baja, no puede satisfacer eficazmente el programa si no es colocando la entrada en posición central. Este es también en Inglaterra un caso común sólo en la vivienda popular y obrera de programa reducido por prescindir de plantas altas.

En resumen puede señalarse que la situación del corredor intestino define la organización básica de la planta en el tipo de la vivienda en hilera subordinando a ello otros elementos de su composición.

Un elemento particularmente definitivo en cuanto a la permanencia y continuidad del tipo es la ventana. A partir de la casa georgiana y durante dos siglos se utiliza en Inglaterra la ventana de guillotina («sash-window») frente a la ventana de batientes. Hemos observado empíricamente que la dimensión del vano de la sash-window se precisa en $3\frac{1}{2}$ pies (eq. 1,08 m.) mientras que la ventana de batientes a haz de fachada en Galicia en particular sitúa su vano en 4 palmos (eq. 0,85 m.). Este incremento en el ancho del vano se posibilita por la mejor manejabilidad de la hoja móvil de la ventana frente a la pesadez de los dos batientes. A la vez la duplicación de la ventana para las grandes piezas de la vivienda («parlour, drawing-room») es coherente con la mayor amplitud de superficie (21 m²) frente a los 6,5 m² de la pieza normal de una vivienda rural gallega iluminada por una ventana de 4 palmos. Los índices de relación entre superficie de vano y de habitación se sitúan para ambos casos en torno a 0,22 lo que parece una curiosa analogía funcional.

Si comparamos a su vez los esquemas compositivos de ambos tipos de ventana se puede constatar también un juego de adaptabilidad en la proporción a la función simbólica y doméstica de las piezas en relación a la casa. En la casa gallega la ventana alargada se usa en las habitaciones principales casi siempre en relación a un balcón o barandilla. La ventana grande invita a asomarse, es una reminiscencia del hueco palaciego tal como aparece en el retrato de Franz Castel de Schinkel en Nápoles. En la casa georgiana hay también una ventana más alargada, la que corresponde al piso principal donde está la habitación más importante (el drawing-room) reservándose para las plantas de dormitorios y la baja la proporción más achatada.

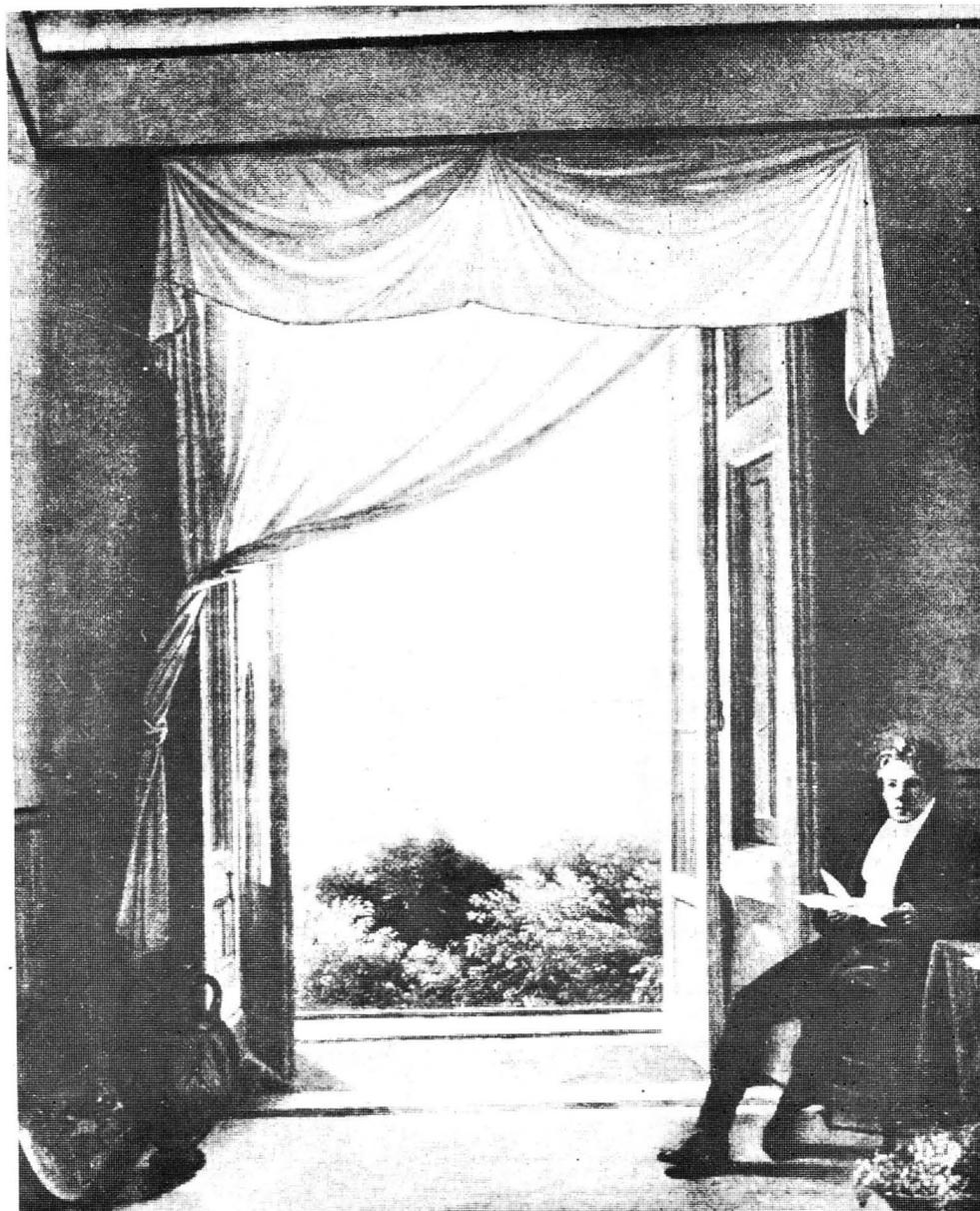
En ambas ventanas hay un concepto distinto de aproximación al paisaje. En las georgianas se diría que el paisaje se quiere ver enmarcado desde dentro de la casa. La dimensión de la ventana abierta y la finura de los barrotillos permite observar completamente el plano próximo del árbol, la calle, como corresponde a una relación ur-

vana. En la ventana palaciega con balcón la relación es más distante. Hay que asomarse. En la ventana rural existe aún una privacidad o un desinterés por una naturaleza que es casi huerta, lombo.

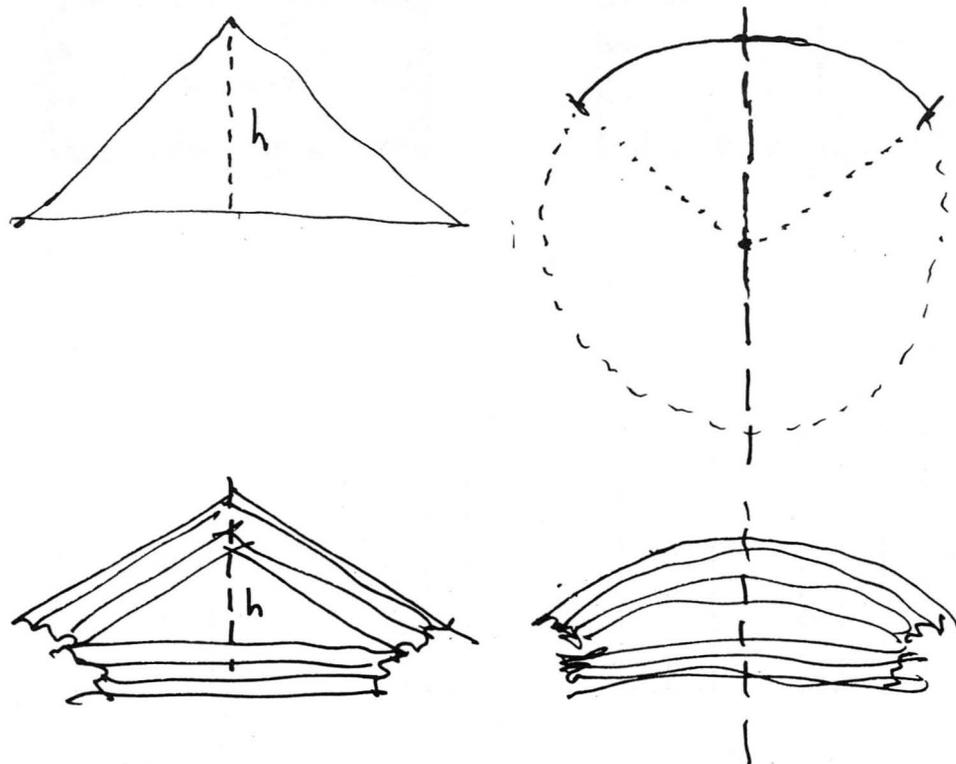
Hasta ahora hemos descrito como se comporta la casa en la hilera en relación con sus posibilidades de organización interna y como esto se traduce en una fachada unificada con tres variantes función de tres intervalos dimensionales. Estas matrices vienen definitivamente cualificadas en relación al espacio público que configuran.

Las viviendas inglesas anteriores al georgiano siguen esquemas análogos al conjunto de las hileras medievales europeas. El barroco georgiano supuso una rápida popularización y generalización de un tipo concreto de vivienda: la «Terraced house» y de una forma de entender la arquitectura doméstica que pervive con gran fuerza en la modernización inglesa porque, ultrapasando del lenguaje y del atrezzo inevitable de su época de origen, contiene elementos lógicos y estéticos de una claridad tal que resultan casi inmodificables.

El canon arquitectónico de la «Terrace» se establece a partir del proyecto de la Plaza de Covent Garden por Inigo Jones en 1630, en el que se sintetiza el gusto clásico tomado de los palacios italianos, la dignificación de la escena urbana y la definición del espacio público a través de mecanismos de composición unitarios, con la expansión de la vivienda señorial burguesa. En efecto se trata la fachada con el concepto de orden de los palacios de Palladio subordinando cada vivienda a la composición de la fachada común, entendiéndose el conjunto como un único edificio que evoca el palacio. Si bien las casas de Covent Garden no son propiamente hileras, su esquema compositivo permite entender en gusto clásico la fachada de la casa tradicional londinense de tres ejes adaptada de la parcelación rural, casa que ya



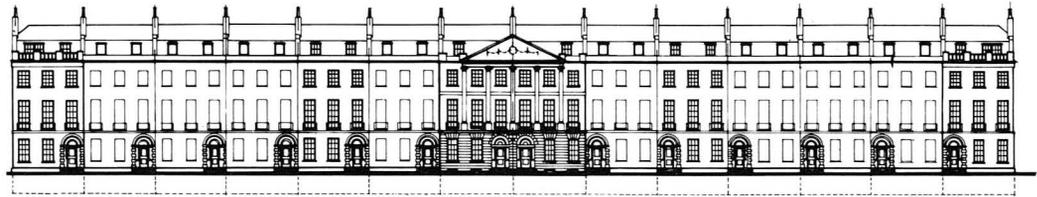
8



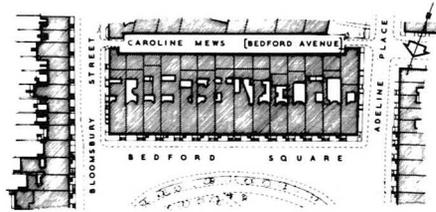
formaba parte de la hilera («Row-house») y que en adelante será proyectada en un conjunto urbano (la Terrace).

En la Terrace georgiana se dá un doble movimiento de maduración al aplicar el esquema simétrico a un frente completo de calle mediante la fijación de un eje de simetría con el frontón, la colocación simétrica de las puertas respecto al eje y el desplazamiento a los extremos del remate de la cubierta. El fin de este movimiento consiste en dotar a la fachada de una unidad por encima de la repetición de cada vivienda, de tal forma que la intención arquitectónica de la Terrace es dar una ilusión de una sola fachada (composición) en la que las viviendas se aprietan tanto como se puede (parcelación). Este mecanismo puede observarse al límite en el Royal Crescent (Bath 1767), donde el efecto palaciego está conseguido con todos los elementos del orden reforzados por la propia configuración escenográfica que el trazado ovalado del Crescent potencia.

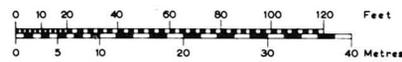
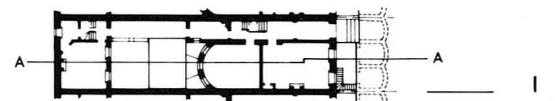
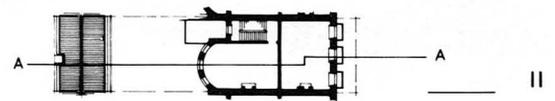
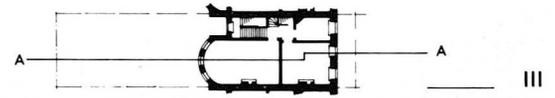
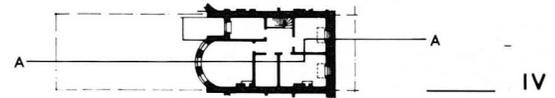
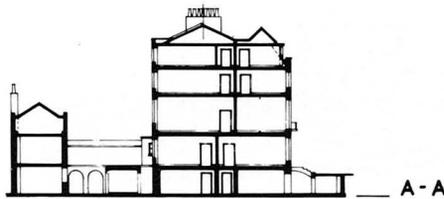
Sin embargo, a partir de la Adelphi Terrace (1769) y ante todo de la parcelación del dominio de Bedford Square (1775), se tiende en un progresivo proceso de depuración a prescindir de los elementos sobre puestos de decoración de las pilastras y a reentender el orden vertical en base a las proporciones de los huecos y de los llenos. El punto de partida, el orden vertical palladiano aplicado a Covent Garden es simple: la fachada vertical de la casa se lee en los términos de un orden clásico elevado sobre un basamento donde la planta baja es el podium almohadillado y los pisos son las columnas. Si cada pedestal y columna están articulados como pilastras, columnas pareadas o en forma de pórtico, no afecta al principio si se mantiene el esquema básico de proporción y modulación. Esta depuración se produce en un proceso más amplio relacionado con la forma de uso de la casa y su programa



FRONT ELEVATION

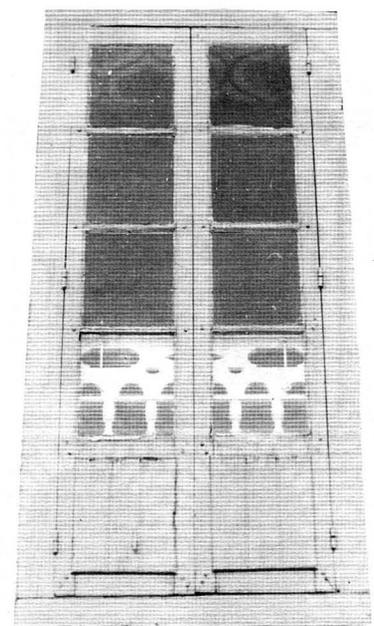
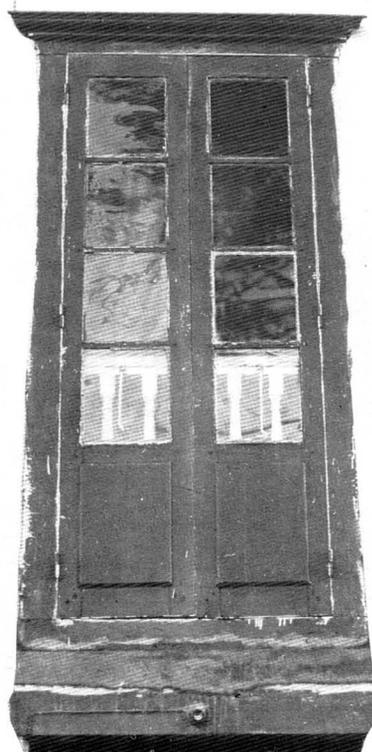


BLOCK PLAN



9

10



THE PARSONAGE



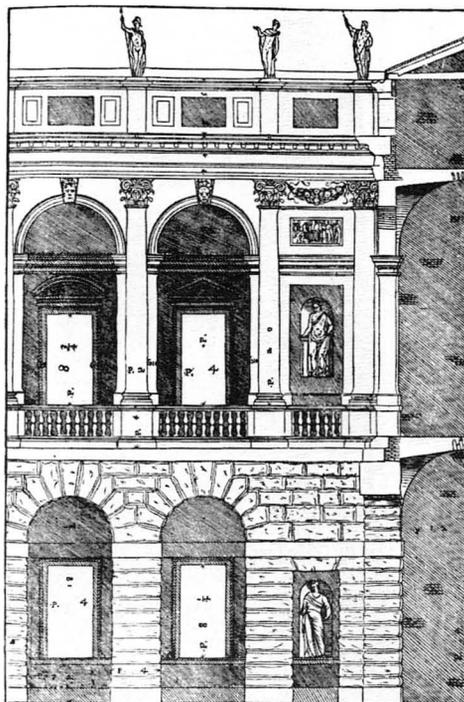
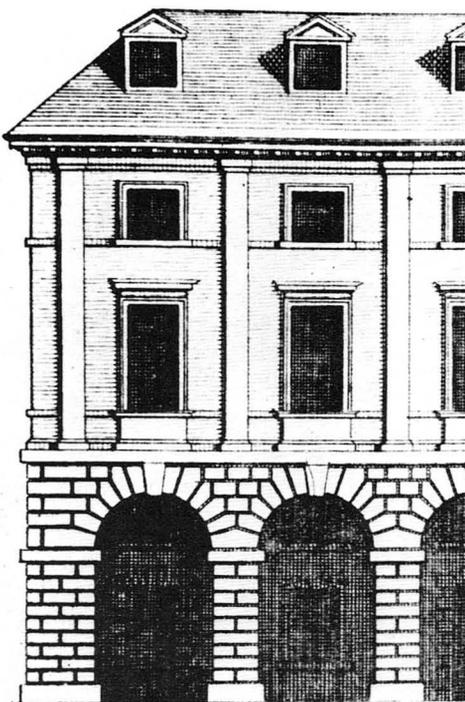
11

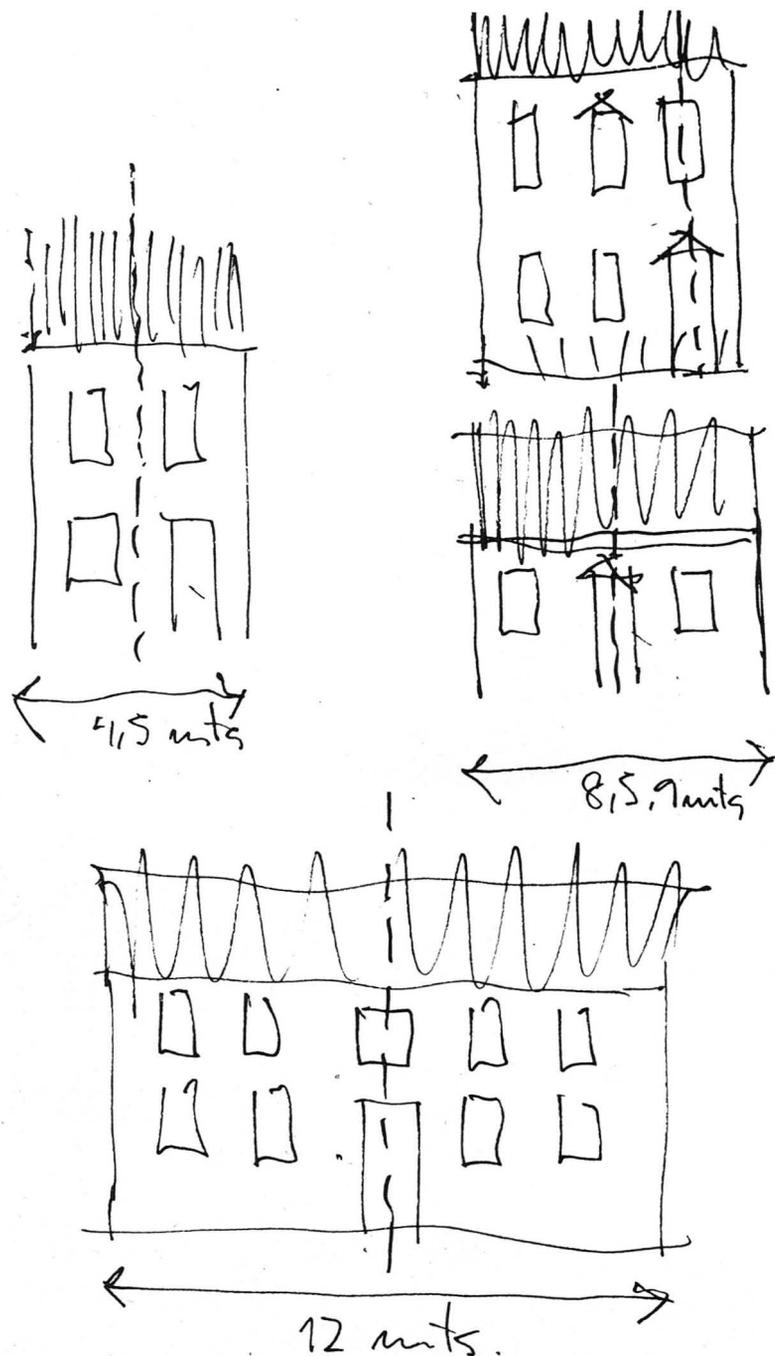
fascinantemente práctico y estable. El papel que se asigna al basamento como podium se identifica con el piso bajo al que se dan los usos de cocina, servicio y salón de recibir. La planta principal de la casa es propiamente la primera con el gran drawing-room, elevando la altura del piso y subordinando la planta de dormitorios inmediatamente debajo de la línea de cornisa. Con el mecanismo del patio delantero y el semisótano se completa la mecanización precisa de la sección vertical. Estos elementos así considerados permiten entender la estabilidad funcional y estética del esquema iniciado con Covent Garden.

En otros ejemplos se observa como tampoco se renuncia a la simetría dentro de la propia fachada de cada casa, como en las viviendas de Queen Square en Bath, ya descritas, o en la hilera de Lansdown Road donde la vivienda mantiene la entrada al costado marcándose el eje en la ventana central del primer piso.

Lo más valioso a nuestro modo de ver del análisis de las hileras georgianas es la importancia que asume el espacio público frente al privado y como se emplea lo privado para modelar lo público con un repertorio formal único, produciéndose imágenes urbanas que deben su persuasividad a esa claridad lógica. Los crescents, circus, e hileras son operaciones urbanas hechas a partir de componer ordenadamente viviendas unifamiliares. Las plazas y en general los espacios públicos precisaban de un monumento ordenador en general público. El Royal Crescent o Queen Square consiguen que la escena monumental esté contenida en la hilera de viviendas, que sustituyen el papel del edificio al adoptar sus criterios estéticos sin a su vez renunciar a su carácter civil privado ni a la continuidad con la tradición. Mientras en la plaza medieval el protagonista es el espacio público, el protagonista del circus es el circus mismo.

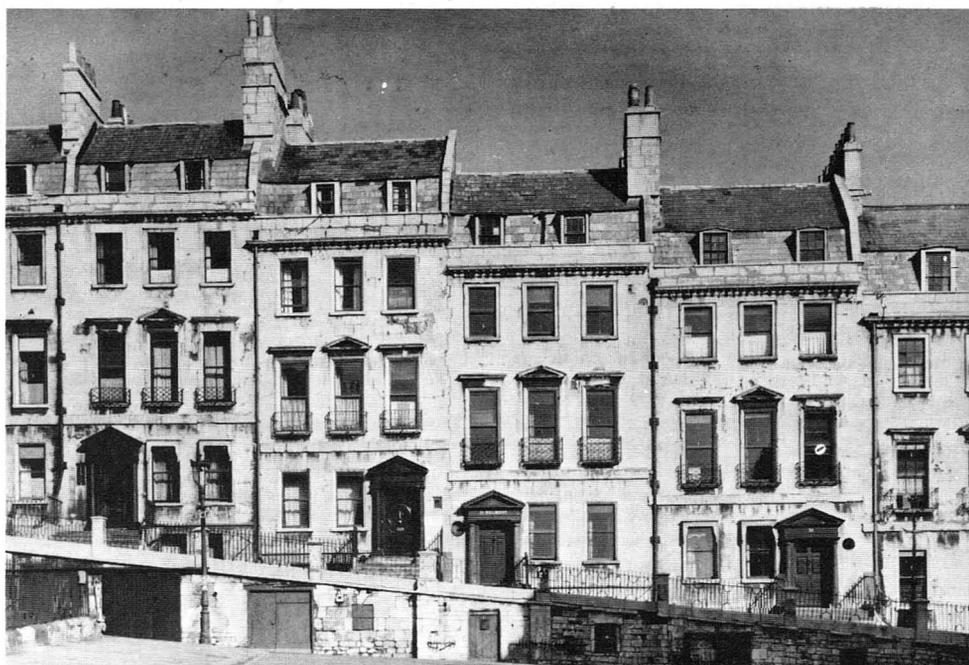
13





Vamos a indicar un caso concreto, la vivienda suburbana gallega que por su forma parcelaria adopta un esquema de agrupación en hilera y que a consecuencia de su dimensión y uso tiene un esquema en tres ejes con entrada centrada. Esta reducción quiere verificar la racionalidad del tipo en relación con las intenciones urbanas que puede llegar a tener y vale para, con lo señalado para las casas inglesas, proponer una proyectación de la hilera gallega. La casa gallega común determinada por el frente de parcelación pretende tener dos habitaciones a fachada y el desarrollo de una vivienda por planta precisando para ello de un frente en torno a 10 varas. Tiene generalmente una entrada centrada que define un eje de simetría y que se utiliza como apoyo del corredor que comunica el espacio público con el privado y con la huerta trasera. Este tipo emplea pues una simetría limitada a la propia casa y nunca con un concepto unitario. Se entiende todavía la hilera de forma medieval como mera agregación de partes que se expresan yuxtapuestas con un claro carácter autárquico, sin que exista entre sus intenciones la idea de configurarse como un todo vinculando su composición a la de la calle o plaza. Cada fachada se representa asimismo como frontera. Se tiene pues un empleo posible de la composición reducida exclusivamente a la propia fachada: simetría simple y a ultranza dentro de la propia fachada, simetría en la planta y preocupación exclusiva por su propia frontera, residualidad frente a lo público. Solamente en casos aislados aparece una idea de hilera hecha con intención de conjunto, correspondiéndose con actuaciones de corporaciones públicas y proyectadas unitariamente. Puede citarse como ejemplo la hilera de Esclavitud.

14



Hacer constar que la idea que se plantea es que el proyecto de una hilera en Galicia puede dar el salto cualitativo que se dio en la Terrace georgiana entendiendo a la vez el espacio público que se modela, la unidad de la pieza que se inserta en el territorio y la configuración unitaria de su fachada. El modelo de vivienda requerirá la lógica descrita anteriormente según necesidades funcionales y dimensión parcelaria. Pero esto no es lo único. En la arquitectura popular podemos ver yuxtapuestos dos esquemas lógicos de composición: dos casas con entrada centrada y la casa central con entrada lateral ¿Qué es lo más importante, dónde tiene la entrada la casa, ó la unidad del todo que apunta el frontón implícito en la imagen?

6

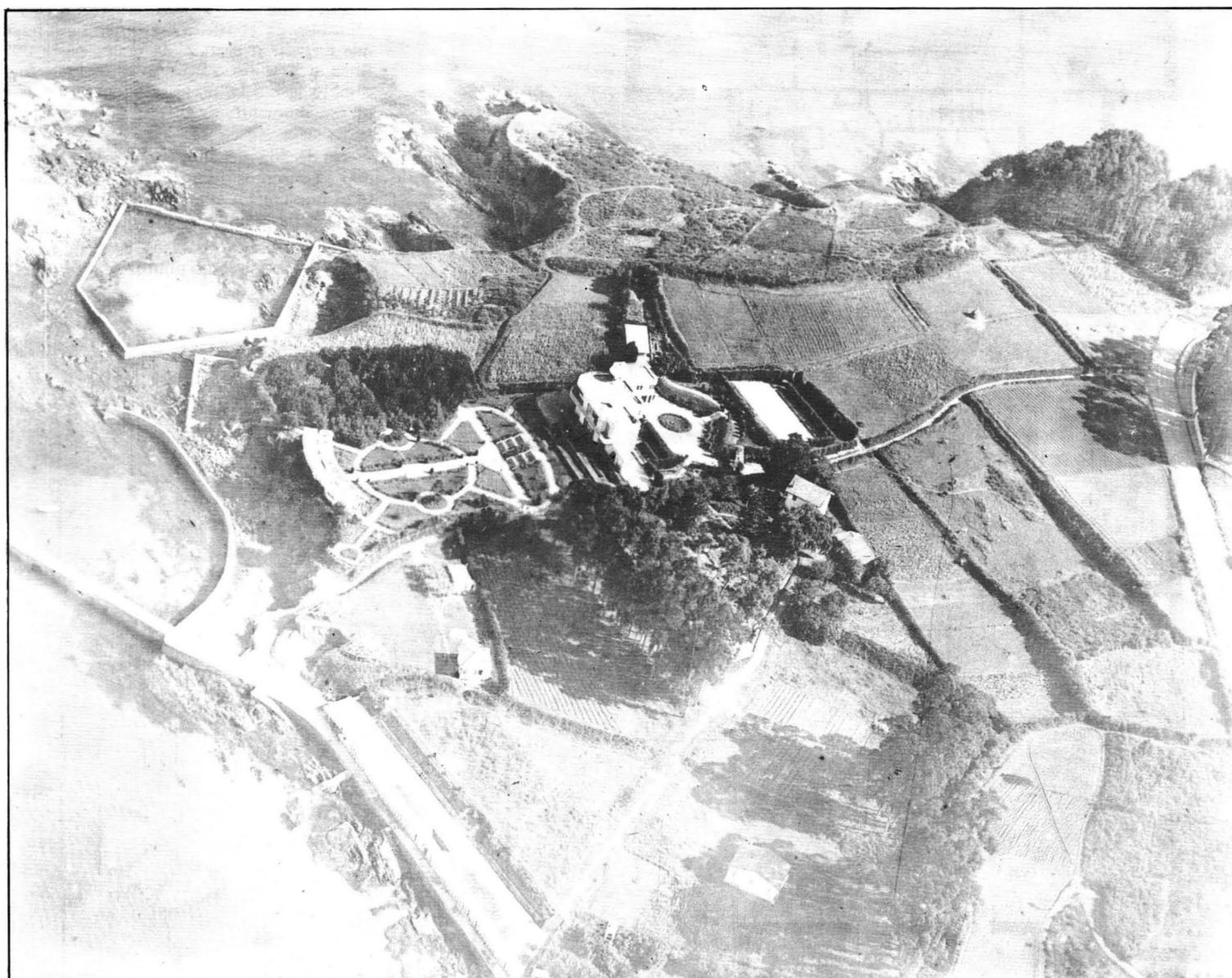


Noticia de las ilustraciones

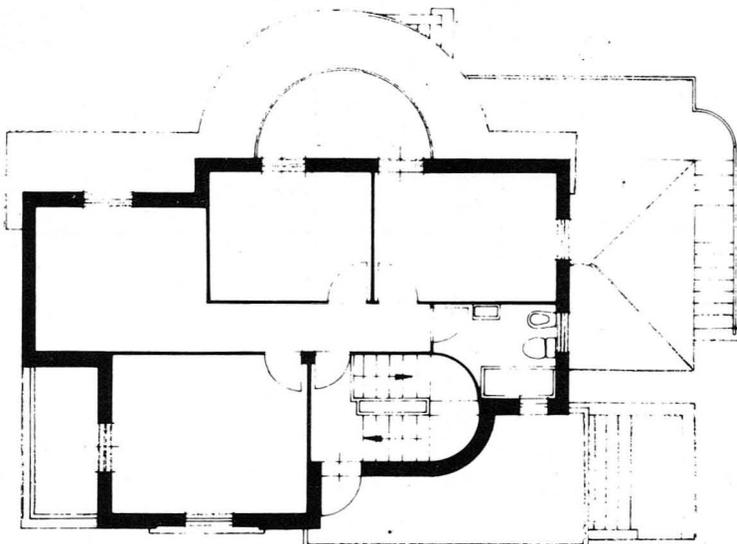
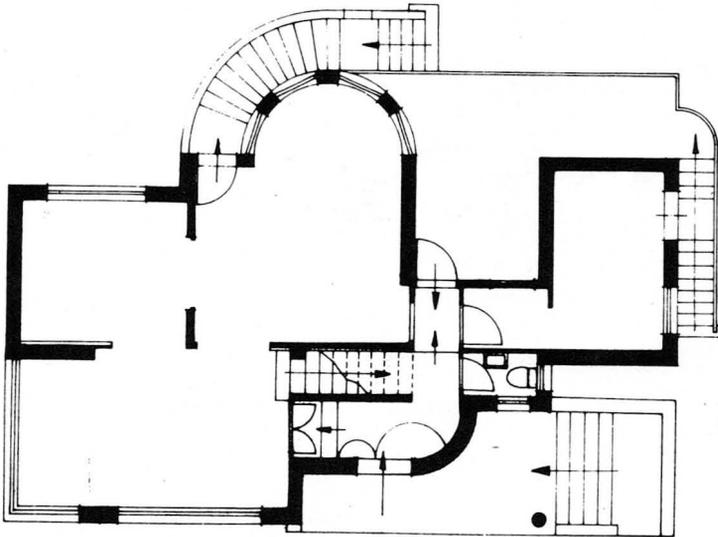
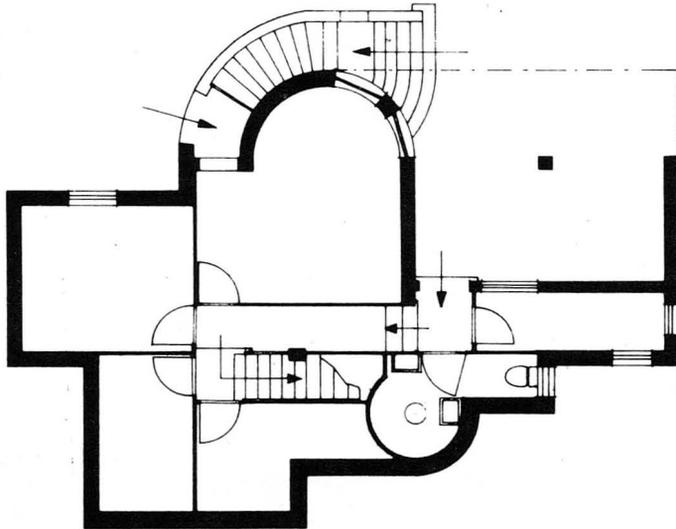
0. Antreproyecto de viviendas adosadas de protección oficial, en Soñeiro (Sada). Alfonso Díaz Revilla, Xosé L. Pérez Franco, J. L. Dalda, arquitectos. 1982.
3. Alzado de las casas que forman el lado norte de Queen Square. De John Wood, «Essay towards a Description of Bath». 1749.
4. Viviendas obreras construidas para el muelle de Pembroke en East Pennar a partir de 1841. De J. B. Lowe, «Welsh Industrial Workers Housing 1775-1875». Cardiff, 1977. Pág. 52.
5. Alojamientos mínimos clásicos. De John Wood jr., «Series of Plans for Cottages or Habitations of the Labourer», 1781.
6. Casas en Eiris. 1981.
7. Esquemas comparativos de proporciones entre ventanas georgianas y mariñanas.
8. Schinkel en Nápoles durante su segundo viaje a Italia. Retrato de Franz Catel. De Miguel Usandizaga, «El pabellón de K. F. Sch. en Charlottenburg». Carrer de la Ciutat, n.º 7, abril 1979. Pág. 3.
9. Bedford Square. Londres 1775-80. Seg. Stefan Muthesius, «The English Terraced House». Yale U. P., New Haven London, 1982. Pág. 2.
10. Ventanas en Soñeiro.
11. «A parson making notes of the arrangements in a squire's parlour. Rowlandson, c. 1810». De John Woodforde «Georgian Houses from All». London, 1978. Pág. 83.
13. Alzados de Covent Garden (1630) y del Palazzo Thiene (1540). De Muthesius, Pág. 13.
14. Lansdown Road en Belmont, Bath. De Walter Ison, «The Georgian Buildings of Bath». 1980. Pág. 154.

2 viviendas racionalistas en Oleiros

XOSE LUIS MARTINEZ SUAREZ



Casa Caramés

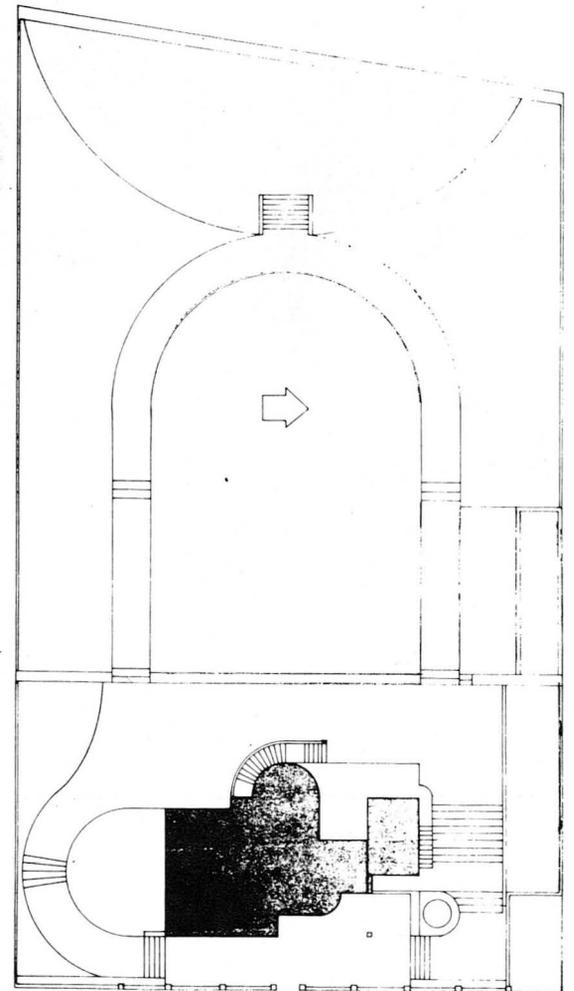


A arquitectura de autor chegará ao Término Municipal de Oleiros, ao igual que a maioría do territorio rural que rodea a cidade da Coruña, a través da vivenda unifamiliar destinada á segunda residencia (quintas, villas, chalets...).

Nun principio, e durante os primeiros anos do presente século varios chalets modernistas se construían nas proximidades das carreiras asfaltadas, en amplios terrenos nos que á «orixinalidade» das formas utilizadas na construción do edificio hay que engadir o destino da maior parta da finca a grandes xardís que denotan un cambio sustancial no uso do territorio hasta ese momento destinado á explotación agrícola.

Na década dos anos trinta, seran as formas e conceptos do movemento racionalista as que tamém aparecerán na zona rural a través da segunda residencia.

Em ambos os casos, esta construcións van a servir como puntos de referencia



e modelos a imitar en pequenos detalles polos maestros de obras e pequenas empresas constructoras que viñan a ser os que protagonizaban a construción de vivendas nestas zonas, nas que a maior parte das obras realizadas non eran proxectadas por arquitectos.

Mostramos aquí, dous exemplos da arquitectura destinada a vivenda de segunda residencia nos anos trinta. Os seus arquitectos, José Caridad Mateo e Jordi Tell Novellas, ademais do linguaxe formal que utilizan na resolución dos problemas arquitectónicos, teñen en común a súa actitude de lealtade ao réximen legalmente constituído da Segunda República, o que provocará o seu exilio ao finalizar a Guerra.

A Casa Caramés (J. Caridad - 1935) e a Casa Cervigón (J. Tell - 1937), son claros exemplos do movemento racionalista e son símbolos da interrupción dunha maneira de facer arquitectura que despois de rematada a Guerra Civil buscará na arquitectu-

ra dos pazos os recursos formales necesarios para a elaboración dos novos tipos destinados á segunda residencia.

Tanto a Casa Caramés como a Casa Cervigón emiten un mensaxe novo, de ruptura co que se viña realizando hasta ese momento: A liberdade na composición e distribución das plantas xogando con volúmenes xeométricos puros, a eliminación de elementos decorativos, e o que é máis singular a utilización por primeira vez na zona das amplias cubertas planas accesibles a modo de terrazas nas que rematan os dous edificios, ven a representar un dos aspectos máis destacables nun territorio como Galicia no que a tradición arquitectónica moveuse hasta ese momento ao redor de solucións tipolóxicas nas que a cuberta inclinada era un dos motivos fundamentais na elaboración dos proxectos de vivendas unifamiliares destinadas a segunda residencia.

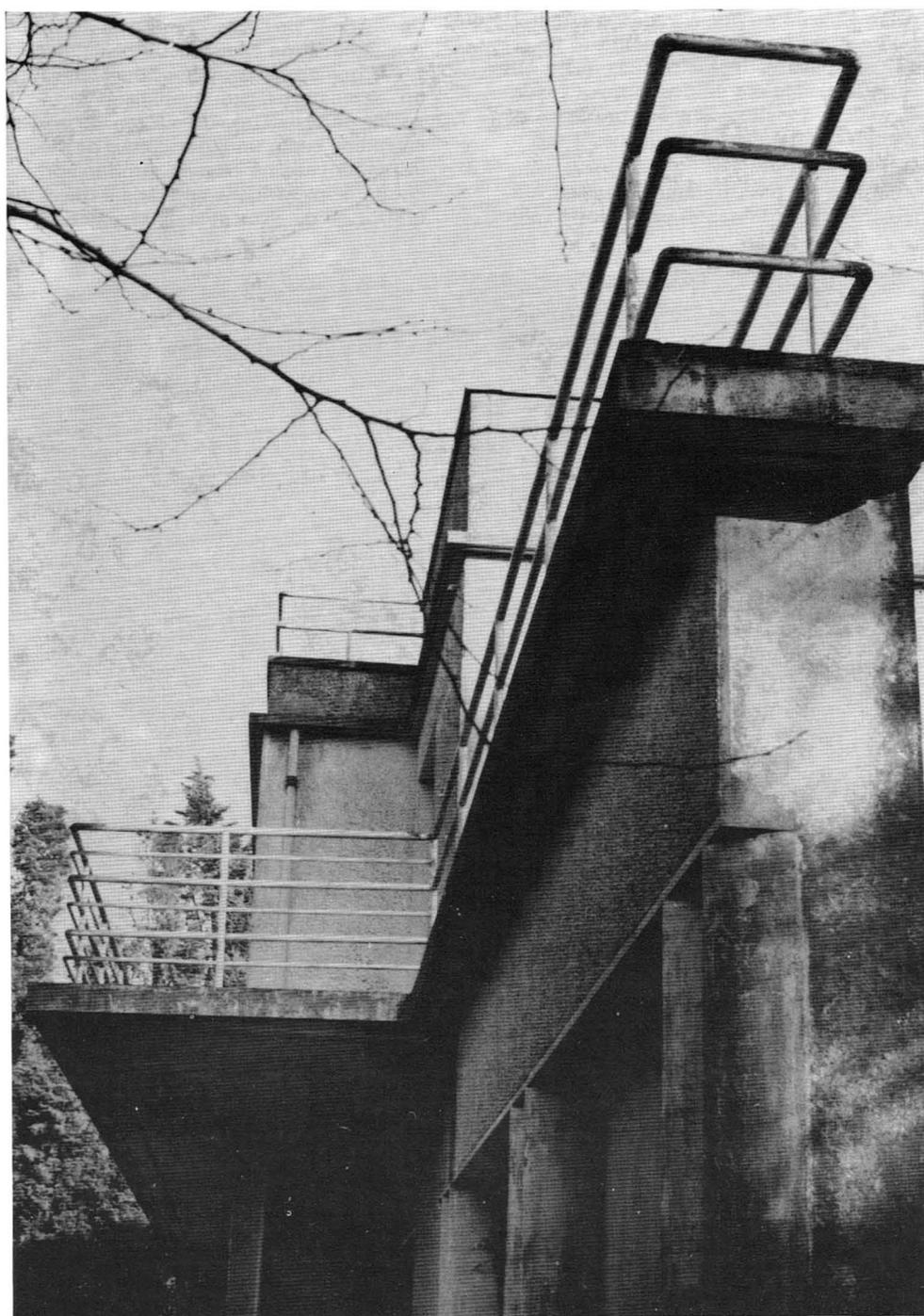
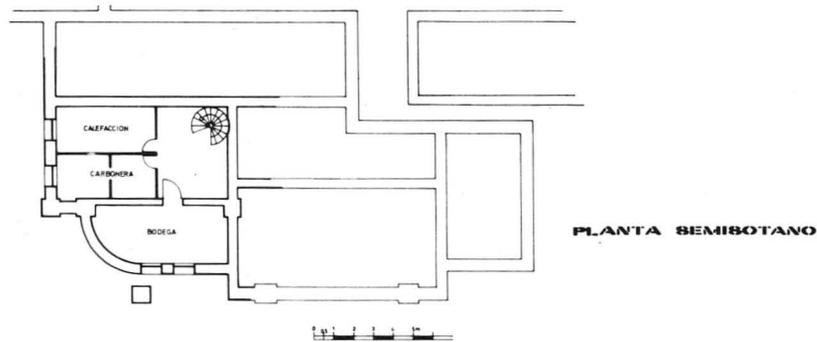
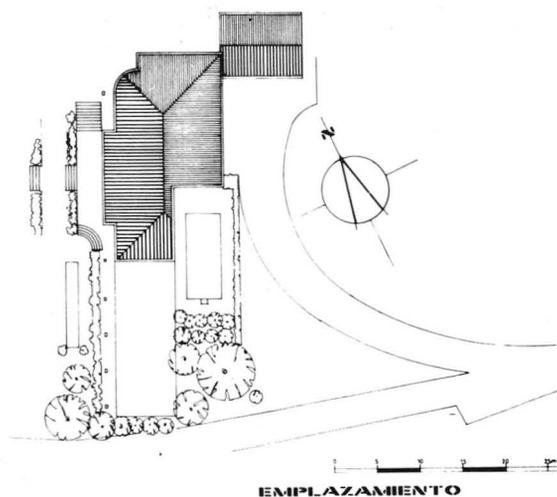
Si ben na Casa Caramés, Caridad Mateo articula os diferentes elementos e volú-

menes xeométricos e utiliza recursos totalmente integrados dentro do linguaxe formal do racionalismo (a barra de tubo con tela metálica que serve de baranda ás terrazas, a propia terraza resultado da utilización da cuberta plana, o volumen cilíndrico da caixa de escaleiras que domina o conxunto a modo de ponte de barco; o uso de pilares redondos no porche de entrada...), hay que facer notar a proporción verticalista dos ocos das ventanas que introducen unha certa heterodoxia no conxunto da obra.

Na casa Cervigón, Tell Novellas, dispoñerá as diferentes pezas cara á ría, buscando dende o bar, sala, comedor e dormitorios unha visión completa da bahía da Coruña, que ao ser a orientación dominante dos ventos provocará a situación da piscina na parte lateral, orientada ao sur, e entendida como un espacio máis da vivenda, neste caso un espacio exterior ao que dotará de privacidade necesaria a través da utilización de elementos de xardinería.



Casa Cervigón



JOSE CARIDAD MATEO

Nacéu en Betanzos, o 24 de xuño de 1906, trasladándose á cidade da Coruña onde estudia o Bachillerato no Instituto de Enseñanza Media.

Superados os cursos selectivos en Santiago de Compostela, trasládase a Madrid ingresando na Escola Técnica Superior de Arquitectura si ben rematará a carreira na Escola de Barcelona, en novembro de 1931.

A partir destes anos exerce a súa profesión na provincia da Coruña, donde traballa como arquitecto da Cámara da Propiedade Urbán.

No ano 1936, ao producirse o levantamento militar, foi asasinado o seu pai, General Rogelio Caridad Pita, por manterse leal á República. José Caridad Mateo é separado do seu cargo por «desafecto al régimen».

Xunto cos seus catro irmáns trasládase a zona republicana, incorporándose ao corpo Técnico de Aviación do Exército Popular.

Finalizada a Guerra pasa a Francia e de alí ao exilio en México donde vive dende 1939, exercendo a súa actividade profesional en todo o país, pero sobor de todo en Acapulco, Guadalajara e México D.F.

Actualmente colabora con unha compañía constructora en calidade de calculista, supervisor e asesor, en construcións como supermercados e edificios de gran altura.

JORDI TELL NOVELLAS

1907 Nace en Barcelona o 24 de Maio. Preescolar, párvulos e bachillerato no Instituto de Barcelona, Academia «Baixas» e Escola de Arte «Llotja» co mestre Félix Mestres.

1923 Escola Superior de Arquitectura de Barcelona.

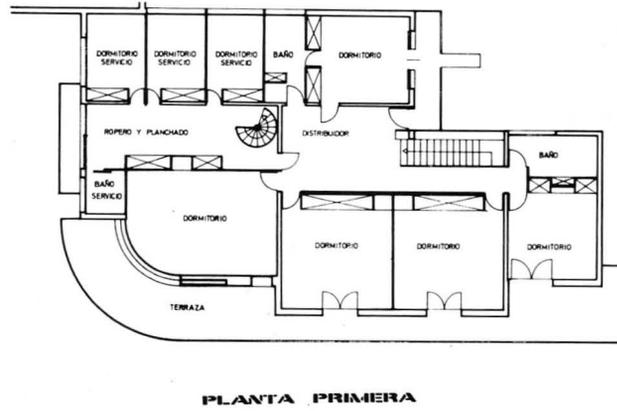
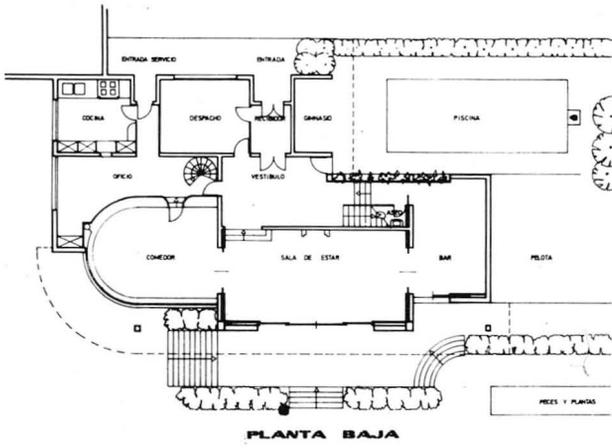
1931 19 de novembro, Título de Arquitecto. Traballa nas Urbanizacións «Bella Terra» e «Valdoreix» cerca de Barcelona, e noutras obras particulares.

1934 Os feitos de Outono obriganlle a emigrar a Alemania en donde forma parte de «Beautelier» do profesor Hans Poelzig e de «Meisterschyller» na Academia de Bellas Artes de Berlín.

1936 O levantamento franquista e o seu nomeamento para o cargo diplomático ao servizo da República provocan diversos presidios pola Gestapo.

1937 O día 29 de marzal, xunto con cinco persoas máis foron conducidos presos ao barco Hermos i entregados ás autoridades fascistas na Coruña. Quedaron na prisión provincial da Coruña a disposición de Martínez Anido.

1938 Obrigados a incorporarse ao servizo



militar cando chamaron a súa quinta, evadiuse cos irmáns Caridad Mateo, i en dous barcos da pesca de baixura chegaron a Brest. Devolta a Barcelona nomeárono encargado de negocios de España en Oslo.

1939 Rematada a guerra «incivil», traballa co arquitecto de Oslo Hj. s. Backstab. Cando os alemáns ocuparon territorio noruego en 1940, a Gestapo encarceróuno de novo nos primeiros días de xuño. Consigue evadirse en novembro, chegando a Suecia dende alim vía transiberiana, ao Xapón u Estados Unidos, finalmente a México D.F. Traballa en empresas de construción, dirixe unha fábrica de mobles e finalmente unha fábrica de vestidos. Reorganizado en México o Goberno da Re-

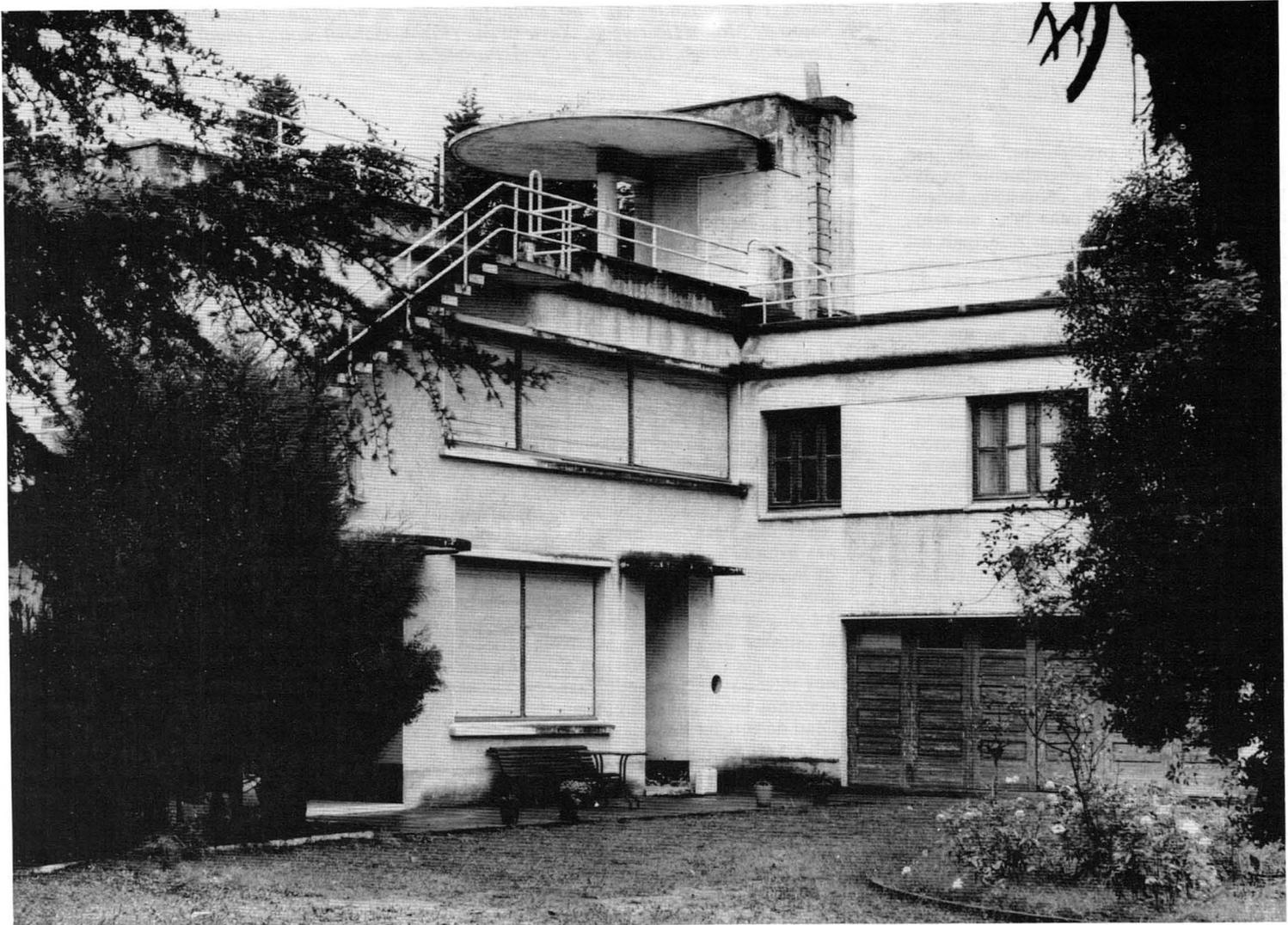
pública, enviárono ao Norde de Europa para organizar a representación deste Goberno (1946). Establece a súa residencia en Noruega, en donde traballa en 1947 activamente o problema dos refuxiados.

1948 Nomeado Delegado Oficial do Goberno da República na reunión da Organización de Nacións Unidas en París (setembro a nadal). Conseguiuse parar a entrada do Goberno franquista naquela Organización. Máis tarde, decepcionado pola evolución internacional, i entusiasmado polos problemas ecolóxicos, viviu 10 anos nun illote de Noruega, valendose de medios primitivos, sin luz eléctrica e poucas ventaxas da civilización. Cando naceron os seus dous fillos (os últimos dos cinco que tuvo), en 1961

viuse obrigado a incorporarse á civilización e conseguiu posto de arquitecto superior na oficina do Arquitecto Provincial de Ostfold, especializado en hospitales e manicmios, con este equipo fixéronse obras muy importantes, así como algunhas escolas especiais, até a súa xubilación, que tuvo lugar no ano 1974.

1978 Cando se retirou a orden de expulsión do oficio de arquitecto, decretada polo Ministerio de Gobernación de España, en 1942, reincorporouse recentemente ao Colexio Oficial de Arquitectos de Cataluña con todosos dereitos.

1982 Agora está intentando volver a Cataluña e reincorporarse nos problemas de integración da súa Patria.



Xornada sobor da vivenda unifamiliar en Galicia

XAN CASABELLA

Prantexouse este Encontro entre profesionais de diferentes provincias españolas e de Portugal pra intercambiar opinións sobre esta tipoloxía constructiva e contrastar experiencias das diferentes opcións que se tiñan intentando e se intentan na practica profesional. Simultaneamente proxectos, intencións, experiencias metodolóxicas, aportacións e referencias de lingoaxes, constructivas e espaciais sobre un tema concreto e acotado no que se tiñan destacados algúnhos dos participantes, parecía unha reunión atractiva e novedosa no ámbito da Escola de Arquitectura da Coruña.

Por diferentes razóns, varios dos arquitectos convidados non puideron asistir ao Encontro, polo que éste se veu mermado nas súas posibilidades e pluralidade. Así, ao Encontro somente acudiron: Eduardo Souto de Moura (Portugal), Xavier Pena (Vigo), Gabriel Santos (Vigo), Fernando Blanco (Ourense) e César Portela de moderador.

Contados estes precedentes, coído que mais que reproducir integralmente os debates que foron a veces demasiado longos e repetitivos, valería a pena facer un resumo das que poderían ser as principais intervencións ordenadas arredor dos temas cruciais que motivaron a celebración do Encontro.

Eduardo Souto de Moura na súa ponencia e denantes de entrar a explicar os seus catro ou cinco proxectos de casas unifamiliares de segunda residencia (samente unha construída), fixo unha análise da cidade do Porto. «Tiene una imagen escenográfica» en la que «no hay correspondencia entre espacio exterior e interior» «la fachada pretende crear un estatuto diferente para la calle que no tiene correspondencia interior formal». É esta filosofía de dobre lingoaxe que Eduardo ensaia nos seus proxectos, reflexándoo claramente nas súas intervencións sobre ruínas preexistentes que él incorpora como material de proxecto. O problema do dobre lingoaxe concretízase nestes casos na relación entre os materiais «creo que cuando los materiales son de épocas diferentes tienen una carga simbólica diferente y debe quedar claro la diferencia entre lo nuevo y lo antiguo».

Outro dos temas tocados por Eduardo foi suliñar a importancia do espazo de habitar «todos los problemas del mundo de la Arquitectura están dentro de la casa. Cuando se hace la ventana de una clínica,

la entrada de un hospital ó un mercado público, siempre se está pensando en el espacio de la casa».

Pra rematar centrándose nos problemas da metodoloxía proxectual. «El problema en el momento de proyectar es encontrar las referencias en nuestra situación; no se puede diseñar sin referencias sino vamos a acabar en un juego formal. Se tiene que encontrar una línea, un punto que había en la Historia y que hoy no hay, el Arquitecto sabía cómo había que construir la ciudad porque tenía una tradición, un hito; el Arquitecto del medioevo no tenía los problemas metafísicos de ahora, voy a hacer una catedral gótica o románica, no, la sabía hacer, pero ahora cuando tienes que hacer una casa, un proyecto, ¿Qué casa vas a hacer?; esta es una situación nueva de la Arquitectura y es importante el tener una posición para ser capaz de encontrar los puntos de las diferencias, puede ser que al estudiar un problema y por un proceso de analogía encontremos una situación que nos interesa; encontrando esas referencias podemos tener una gramática, una posibilidad de entender las cosas y poderlas usar y saber ver, y sabiendo ver se puede copiar, y se puede copiar bien o mal».

No coloquio que sigo a súa intervención, fixéronse varias preguntas no sentido de que profundizara sobor dalgún deses conceptos. As relacións entre os materiais, a lingoaxe e a relación cliente/arquitecto.

Pregunta: ¿Nos podría hablar algo más de la dualidad del vidrio y la piedra, el metal y la piedra?

E. S. M.: Cuando la construcción es en piedra, la carpintería puede ser de aluminio, hierro o madera. Esta última no la quería porque eran dos materiales naturales que podían hacer parecer la construcción rústica, y yo no la quería identificada con la producción neorealista, revival de las cosas morales, porque mi información no es esta; quería y me interesaba la piedra como referencia existente. El aluminio es al contrario, creo que estaba estropeando la imagen que yo quería, porque la confrontación era muy grande; creo que el metal es mixto y de una cierta tecnología más controlable, va a tener un aspecto más artesanal también, no es como el aluminio; el metal es el material que me interesaba más por ser un poco el equilibrio para la confrontación.

Pregunta: ¿No es posible construir en piedra? O sea, hacer un acabado de una casa de piedra. Aquí parece que el encuentro de una época y otra es en el material. Estudiando el arte sabemos que hay diversos estilos que utilizan los mismos materiales.

E. S. M.: Creo que la piedra es o va ser un material de futuro, hay una idea de que la piedra es muy cara, y si quiere hacerse una casa de piedra y va a preguntar al constructor le dirá que la piedra es el doble de la construcción normal, pero se puede

hacer al contrario; el Mercado es todo en piedra y es mucho más barato que el hormigón, además se puede utilizar piedra no muy trabajada. Hay mucha piedra de demoliciones que a lo mejor sin ser excelente se puede usar. Si intentamos hacer una buena pared de ladrillo hay que utilizar una gran cantidad de materiales para aislar tanto térmica como acústicamente, así como impermeabilizar y embellecer. En Portugal la mayoría de esos productos son importados y muy caros y aunque el ladrillo no es caro, la instalación entera sí. Si haces una pared de piedra es cara, pero no es necesario nada más, y en cuestiones técnicas es muy buena. Hay que hacer un cálculo global. He conseguido precios en piedra más bajos que el del hormigón en el Mercado.

Pregunta: Creo que dió la impresión que cuando en una misma vivienda hay una confrontación de materiales, por ejemplo piedra y cristal o hierro y cristal, siempre se trata de hacer una diferenciación clara. ¿Porqué no intenta hacer lo contrario?

E. S. M.: Es una impresión, desde luego. Creo que todas las cosas van bien cuando son respetadas. Se puede hacer todo, se puede utilizar hasta el plástico muy bien. He visto estos días unas cafeterías que fueron diseñadas por muchos Arquitectos como Gregotti, Rossi, etc., y había una que era preciosa, que era toda en plata y plástico, en principio parece raro diríamos que esto no puede ser, debería ser ébano o márfil, pero el resultado es excelente. Creo que todos los materiales se pueden combinar incluso los más diferentes se pueden compaginar, como se puede hablar con toda la gente y ser muy diferentes, aunque si es necesario un respeto. Tu y yo podemos ser amigos y para poder hablar tenemos que disponer de un espacio cada uno y respetarlo, no podemos aproximarnos en exceso. Para poder comunicarse tiene que haber una cierta distancia, porque existe un espacio próximo, un espacio colectivo y un espacio íntimo; por ejemplo en un autobús hay muchos conflictos porque la gente va muy apretada. La separación de los materiales es porque tienen que ser respetados y tienen que estar muy bien clasificados y visualizados. Si se hace una mezcla mal hecha puede generarse una situación de conflicto.

Pregunta: ¿Nos podías explicar un poco más las tipologías de la gramática dentro del contexto de la tradición?

E. S. M.: Es difícil hablar de gramática, pero creo que es importante proyectar, si se tienen que hacer críticas al movimiento moderno con la tradición. Estudiar la ciudad que existe, estudiar las partes, y no continuar la reputación que se hacía morfológica. Esto no es una crítica, como se hace ahora contra el movimiento moderno que tienen cosas muy bonitas, muy importantes, pero no ha estudiado o no ha intentado resolverlo; hoy es imposible proyectar sin encontrar referencias, preexistencias; estudiar la ciudad, una parte, pero también no podemos hacer la recuperación de la tradición, esta es una situación derivada de intentar hacer una forma que corresponde, no a una cultura actual, sino a una cultura pasada que nos interesa, pero no es la mía. La tradición me interesa, las épocas pasadas, la casa rústica, pero yo soy rústico, vivo en la ciudad, y tengo otra formación, otra cultura que es más erudita,

que es diferente de la cultura de la gente que vive en las casas de piedra de la tradición. Mi posición es que mi cultura no tiene porque ser la ideal y que la otra sea estrictamente mala, pienso que las dos son importantes e intento conseguir esta posición dual o que se puede llamar ecléptica. Se puede ser amigo de dos personas que son muy diferentes, la Arquitectura puede tener piedra o puede tener materiales de hoy y una gran carga del pasado; me interesa no tener una posición dogmática para construir con hormigón viejo, como si no pensara en la preexistencia o en la tradición, no me interesa hacer la recuperación, como en Portugal, de los monumentos del siglo XVII, me interesa conseguir una confrontación y un encuentro de cosas difíciles. No quiero identificarme, pero la cosa que me gustó más en Roma, es este encuentro, esta deformación del pasado con el presente; el modo como el Barroco va al panteón a robar el bronce para hacer el Baldaquino del Vaticano, el modo como se va a robar las columnas del foro para hacer el palacio del Renacimiento, es esto, que no lo quería llamar Collage porque es un poco americano y está en otra onda, es en el fondo una sobreposición de verdad como se hace en Arqueología, de la horizontal, y se pueden identificar los periodos. Creo que es importante hacerlo hoy un poco sobre esta sobreposición de las fachadas de los espacios interiores.

Pregunta: ¿Puedes explicar un poco la relación entre cliente y arquitecto? ¿Se puede hablar, dialogar, colaborar incluso con ellos?

Yo tengo una experiencia muy pequeña porque sólo llevo seis años como Arquitecto, pero creo después de estas experiencias que no se puede mostrar todo, mejor mostrar lo menos posible. El cliente te trae las revistas, todo va muy bien, yo siempre les digo que no las traigan, después creo que no me van a pagar porque yo no he hecho casi nada, están haciéndolo todo; después hago una contrapropuesta basada en el esquema y hablo de problemas técnicos muchas veces para que no entiendan nada, —esto no puede ser porque va a entrar agua, otras veces hay que hacer invenciones y decir que es muy caro, que hay que importar los materiales de Alemania, etc.—. Intento conseguir una situación de equilibrio entre mi primer diseño que es al principio siempre muy textual, muy radical y que cuando se empieza a hacer una casa no se hacen análisis, se hacen análisis después de los primeros croquis, el análisis viene a confirmar que ese gesto, esa idea es muy radical, muy fuerte; y después con toda esta información, del cliente, de los precios, intento encontrar una situación de equilibrio; otras veces no se hace nada, pero creo que es imposible tener una posición pura, un lenguaje puro de los años 30 o de la Bauhaus, porque no es decir que ahora se tenga que ser ecléctico, no, no es esto, pero se tienen que hacer muchos compromisos para construir, ahora si se quiere publicar en las revistas hay que ser bastante radical.

Pregunta: ¿Entonces no estás construyendo para tí?

E. S. M.: ¡Sí, sí! Siempre para mí. Porque si no haces una casa para ti y, que no te gusta, no puedes hacer una casa para que le guste a los demás. Esto a lo mejor parece una barbaridad, pero es importante hacer una casa para ti. Hago las cosas para mí, para poder vivir, si el cliente puede vi-

virlo mejor. Es una actitud seria para el cliente porque yo tengo que sentir, por ejemplo cuando estoy haciendo una ventana frente a una cama, yo tengo que estar en la cama para ver si tengo mucha luz, si se va a ver el río, si la habitación es muy pequeña y va a sentir que le falta el aire; tengo que intentar vivir todas las cosas. Yo no puedo comunicar al cliente si después puede abrir una puerta y comer en el exterior. Sólo puedo hacer esta descripción después de vivir la casa, entonces el dice si le parece bien o le parece mal.

Pregunta: ¿Entonces tendrías que buscar un tipo de cliente concreto? ¿Un tipo de cliente que estuviera en consonancia con tu nivel de educación o una manera de ser parecida a la tuya?

E. S. M.: ¡No, no! Creo que no. Porque creo que tengo una capacidad de adaptación y puedo vivir en muchos sitios, no tengo una idea dirigida y prefijada, se puede vivir muy bien en New York, aunque se vive diferente.

As intervención de Gabriel Santos, Xavier Pena e Fernando Blanco centraron nas presentacións de proxectos propios.

No comenzo da Mesa Redonda proxectouse un Video (realizado polo colectivo audiovisual da E. T. S. A. Coruña), no que se reflexaba a realidade do arquitecto/firmón.

O Coloquio centrouse fundamentalmente na relación arquitecto/cliente.

Pregunta: No existe un problema de origen cultural del individuo que se a hacer una casa y que a lo mejor por desconocimiento de las razones históricas no quiere que ésta sea de piedra?

Xavier Pena: Sí, realmente es muy difícil experimentar en una vivienda rural, porque normalmente esta gente se hace sus casas por encima de sus posibilidades económicas, pues suelen ser familias de economías mixtas. La vivienda que pretenden construir que sea sencilla e inteligible para ellos. Además hay otro problema, y es que animados por esa corriente especuladora que prosperó hace ocho o diez años en el que construir lo que fuere era un buen negocio y cuanto más grande mejor, llevó a estas familias a construir unas viviendas por encima de sus posibilidades económicas. Así nos encontramos que programas que tendrían una solución alrededor de los 110 ó 112 m² al final resultaban de unos 400 m² con la aparición de un semisótano clandestino tolerado, un bajo sin dividir, la planta de vivienda y el bajocubierta. Para una economía moderada y con una capacidad de inversión entorno a los 3.000.000 de pesetas, esto significa que la obra va a ser una chapuza desde que empieza hasta que termina, y que se va a procurar escamotear lo máximo posible empezando por los honorarios del Arquitecto; por lo tanto si alguien les promete una rebaja, que luego no es tal rebaja, no dudarán en aceptarla; luego resulta que una vez terminada «la escultura» y han cerrado y cubierto de cualquier manera y por supuesto antes de que esté totalmente terminada la vivienda, se meten a vivir en ella de cualquier forma. Por eso creo que es necesario hablar de dos vertientes, por una parte el diseño y por otra la realidad cotidiana de la vivienda unifamiliar en Galicia. Hablar solamente de una podría llevar a la confusión.

Pregunta: Parece que el problema que se plantea entre arquitecto y cliente no es si la casa funciona, si no el lenguaje utilizado ¿por qué intentais imponer vuestro lenguaje?

Gabriel Santos: Se puede entender con un símil de la literatura, es difícil que un analfabeto pueda llegar a escribir una novela, a lo mejor tiene claro los conceptos que quiere expresar, pero evidentemente no está preparado para configurarla. Probablemente el lenguaje del paisano es muy confuso, resultado de una amalgama de imágenes diversas, la «maison», si fue emigrante en algunos chalets europeos, la casa de sus padres, y la casa recién construida de un vecino rico y que él pretenderá imitar creyendo que así salta de estrato social.

Es decir, tiene una gran confusión de ideas y es labor del Arquitecto, entiendo yo, sobre todo en el tema de la vivienda rural, es doble: por un lado diseñar y crear y por otro una labor pedagógica con una intención clara de abonar el terreno en el medio que tienes que trabajar.

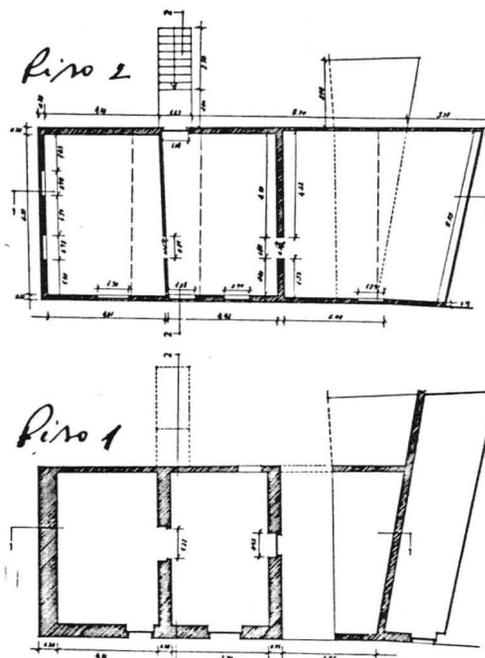
E. S. M.: Para nosotros en Portugal, este es un segundo problema, porque allí no es necesario la firma de un Arquitecto para hacer un proyecto, cualquier técnico puede hacerlo aunque estamos luchando para que sea necesaria la firma de un Arquitecto y posiblemente después pasará lo mismo que aquí.

En cuanto al problema del lenguaje, ¿por qué el lenguaje del Arquitecto es mejor? Creo que es más lineal porque cuando el Arquitecto está proponiendo un lenguaje, si es bueno, tiene que pensar que éste tiene una materialización que es la consecuencia del sistema constructivo, si no es un pastiche o un travesti. Tiene que haber una continuidad con el sistema constructivo, como se ponen las piezas con arreglo a unas reglas de combinación, y ésto es el lenguaje. Cuando el Arquitecto está haciendo el proyecto no está comportándose como un computador y pensando ahora tipologías y después materiales, todo esto está «embrujaado» y estos temas aparecen simultáneamente y hay que intentar purificar todos estos problemas. Cuando la señora quiere una casa de piedra y pretende además unas ventanas muy grandes de vidrio, hay una contradicción entre el lenguaje que quiere ser simbólico y los procedimientos constructivos. Esta es la contradicción de hacer una casa para no vivir, no para construir un patrimonio, sino para intentar representar algo; se hace una casa como quien va a una fiesta o a un peluquero, entonces mi lenguaje me duele y tengo luchar porque mi lenguaje tiene razón, de materiales, de tradición, de operarios, de tipologías, de construcción, es una historia y la historia de la señora no me interesa.

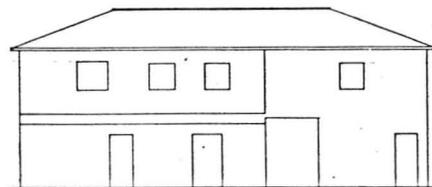
Interrupción del público...

...sí, pero al fin y al cabo es su casa la que estás diseñando y si ella quiere comunicar sus ideas, tú tienes que intentar solucionarlas y además debemos intentar interpretar el lenguaje de la señora y sus necesidades...

E. S. M.: Efectivamente cuando se trata de una casa nueva intento interpretar lo que la señora quiere y después plantear una alternativa, por ejemplo, la señora me explica un programa y entonces voy al sitio

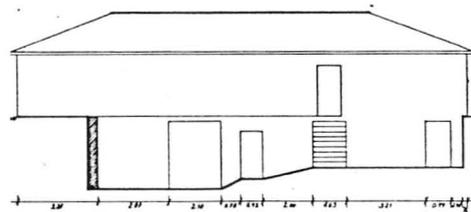


1) Estado Actual



Algado de Riva

Algado Porteira

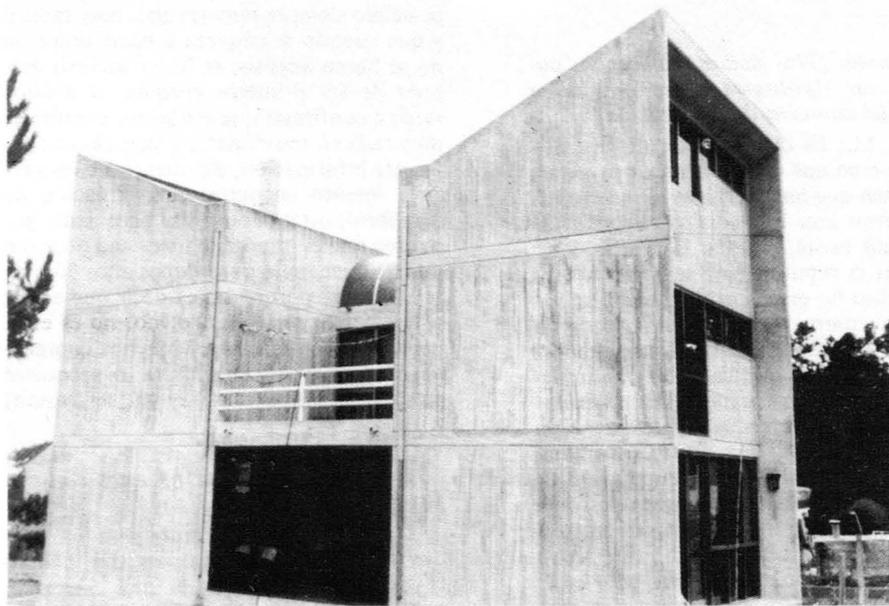


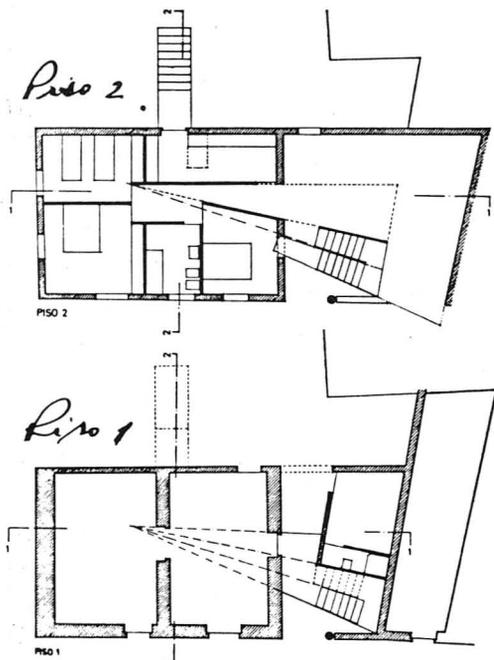
y, creo que esto es muy común entre los Arquitectos, hay una primera idea, como un flash, como un negativo del Arquitecto, de las revistas y libros leídos y piensa que aquí iría muy bien la Villa Savoya, aunque realmente piense que no se vaya a hacer. Después la señora dice que quiere una casa con tejado, y no puedes poner un tejado a la Villa Savoya, y no puedes pretender encontrar la solución de que como la Villa Savoya va a tener un tejado, entonces vuelves al lugar pensando en un tejado y piensas la casa que irá mejor. Después comienzas a hacer muchas casas, pero no puedes perder la idea de la fuerza de la unión de materiales con el sistema constructivo del lugar, y podrás hacer varias casas.

Xavier Pena: Lo que ocurre en ocasiones es que haces un proyecto, un croquis inicial sin ningún tipo de limitaciones, solamente en base al programa, y una vez que as ordenado las ideas del que te lo presenta, porque los programas suelen venir confusos, desordenados y contradictorios, entonces lo primero que tienes que hacer

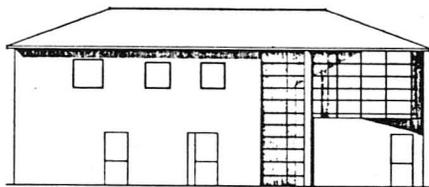
es desbrozarlo y explicarle las propias contradicciones de lo que pide en función de su forma de vivir, y una vez que por la lógica lo ha entendido porque eso es inevitable, tú elaboras un croquis. Pero pudiera ocurrir que la persona que te lo ha demandado tenga determinadas fijaciones, casi neuróticas con algunas cosas, que entran en contradicción con la idea inicial que tú has planteado, y en ese momento quedan dos alternativas, que son: ó replantearte si tienen cabida como una limitación más en el proyecto, entonces rompes el croquis y partes de cero —en ocasiones no hay solución— ó en otras esas limitaciones te llevan a soluciones mejores que la inicial; a veces el plantearte dificultades complementarias, siempre y cuando no sean contradictorias con la idea inicial del proyecto, con el encaje de la obra en el entorno, puede forzarte a hacer un análisis más profundo del tema y plantear más alternativas.

César Portela: Imos centrar o tema. Partimos primeiro, e ademais non podemos partir de outro sitio, que hai xente



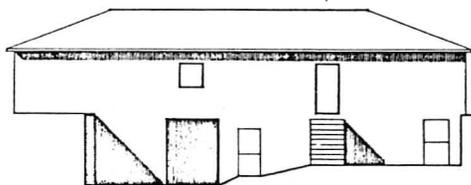


2) *Proyecto*
(Estudio Párra)



Algado da Rua

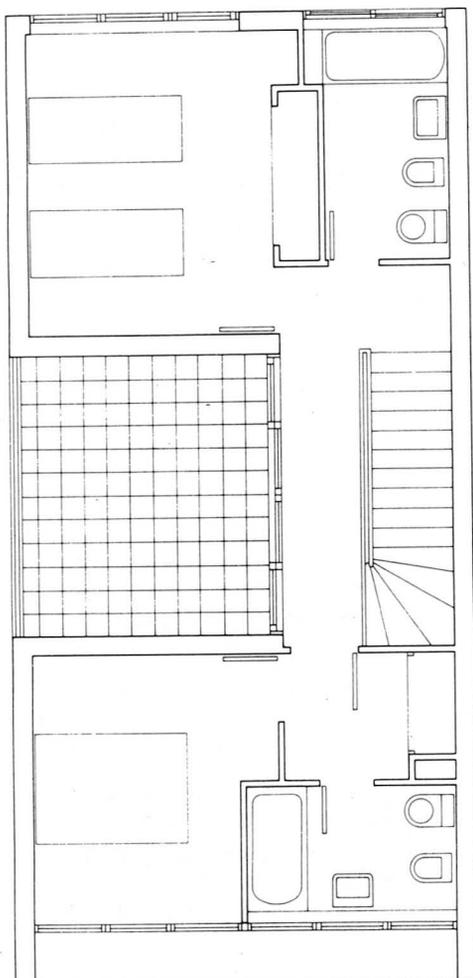
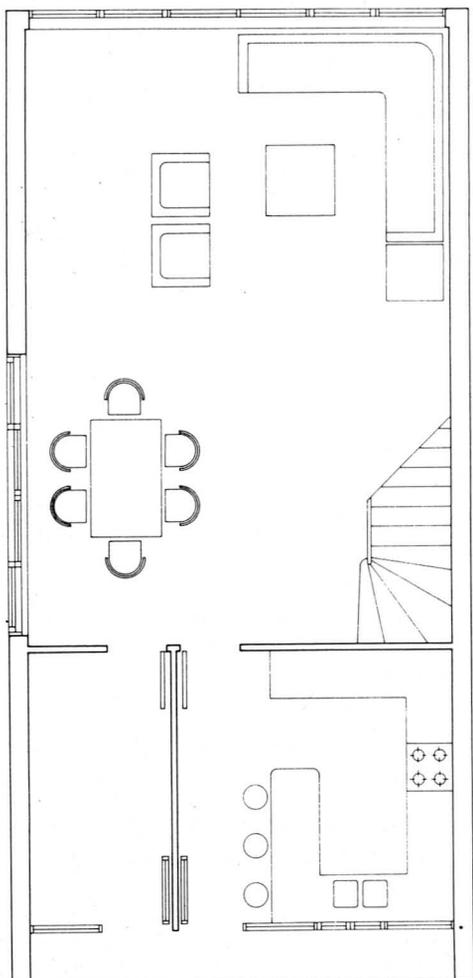
Algado Portela



que se quere facer unha casa e vai a encargala a un Arquitecto. Segundo que é certo que hai un desnorte xeral tanto pola xente que quere facer a súa casa como polos que a fan, pero a min o que realmente me preocupa é o desnorte que teñen os Arquitectos. O problema que eu atopo aquí en Galicia é que o veciño que se fai unha casa ten dúas opcións, ou se fai unha casa como a dos seus pais o se fai unha casa modernas destas que tanto criticamos, porque non houbo unha continuidade do proceso de investigación de adecuar «patróns» e cousas vivientes e antropolóxicas coa modernidade e investigación, entón non é tanto culpa do paisano.

Penso eu que soio hai unha maneira de entenderse con eles, a base de non discutir nin problemas de linguaxe nin siquera ideas, senón discutir por elementos parciais; pra min é mais definitorio preguntarlle si quere ou non unha galería, un porche, etc. e ademais nós non o temos moi claro, i eu quería levar o tema ao que nos falta a nós, porque aquí non hai paisanos.

Pregunta: Yo quería plantear aquí la inhibición que existe por parte del profesional hacia la obra y su manera de construirla. Creo que deberíamos hablar de arquitectura. Sabemos que el problema de una vivienda unifamiliar es en el mejor de



los casos un problema de diseño, y el diseño es un problema de creación y cultura.

César Portela: Sí, pero a min me parece que o que non temos claro é o que é a cultura; a arquitectura non é a vida, a arquitectura é o escenario onde se desenrola a vida. Un bon escenario non da como consecuencia unha boa obra, pero pode permitir unha millor representación, esto haino que ter claro. Temos que poñernos no caso do actor e ver o que pasa, como decía Eduardo...

...Cando falamos de Casa da vivenda unifamiliar aillada en Galicia, fai falla unha investigación a fondo do xeito de vivir desa xente pra poder deseñar o seu escenario. Hoxe en día as investigacións que se fan sobre das vivendas rurais é caseque tratándoas como se foran pezas de museo e non como elementos vivos, non se extrae a esencia desas cousas que siguen tendo función hoxe, entón cobrarían carácter, non como unha casa popular vella pra un museo, senón como elementos vivos básicos pra posible construción dun territorio de cara ao futuro. Non podemos confundir a etnografía e arqueoloxía con arquitectura e por desgracia esto está a pasar hoxe en día.

E. S. M.: Esto es importante pero no creo que sea un problema de arquitectura o del Arquitecto porque no podemos pretender que un profesional tenga una cultura excelente para hacer casas. Tenemos que comparar lo que pasa en arquitectura con lo que pasa en otras ramas del arte, tenemos que pensar que el arquitecto tiene una cierta cultura para proponer como va a ser o para intentar construir esa cultura, tiene que estudiar lo que pasa hoy en la arquitectura, tenemos que ver lo que se hace hoy, pues no podemos hablar de una cultura arquitectónica. Hay millones de estilos, hay Krier, hay Rossis, etc.; es muy diferente de los años 30 que había una noción muy clara, de lo que se quería hacer. Tenemos que estudiar la ciudad, existen memorias, fragmentos de arquitectura del CIAM, de piezas romanas, de la muralla medieval, de los cortes del Barroco y ésta es la ciudad hoy. Si vamos al cine, existen los neorrrealistas, las vanguardias, las neovanguardias soviéticas, etc.; si vamos a la pintura, si vemos una revista con comentarios de exposiciones de pintura y vemos toda la historia que la pintura tiene, nos encontraremos con neosurrealistas, neoabstraccionistas, etc. Esta es la cultura de hoy, yo no puedo intentar querer una cultura única porque la cultura que me rodea es fragmentaria, no puedo hacer más porque no podemos inventar una nueva cultura. Esto es un poco el reflejo de las cosas que yo hago, de mis dudas con ruinas, con piedras, con estucos, de mis dudas con las tipologías. ¿Qué es la tipología de la casa de hoy? No se puede decir. Hay millones de hombres. Antes se hablaba del hombre medieval que vivía para Dios, el hombre Renacentista que vivía para la perspectiva y para el mundo terreno, el hombre barroco de la Contrarreforma, pero ¿el hombre de hoy que és? Hay gente el Tibet que fuma hachis, americanos en la luna, es decir, no existe el hombre, existen hombres. No podemos hablar de arquitectura, tenemos que hablar de arquitecturas.

E a relación da arquitectura coa paixase.

Concurso de Lugo

ENTIDAD CONVOCANTE:

La entidad convocante es el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Delegación de Lugo, con la colaboración de la Caixa de Aforros de Galicia, Delegación de Cultura de la Xunta de Galicia, Excm. Diputación de Lugo y Excmo. Ayuntamiento de Lugo.

EXPOSICION DE MOTIVOS:

El centro urbano de Lugo está constituido por el área que encierran sus murallas. Tiene una morfología caracterizada por zonas urbanas que conservan su origen medieval y otras determinadas por trazados de los siglos XIX y XX, que organizan el resto del recinto amurallado, superponiéndose en algunos casos al urbanismo medieval.

El Ayuntamiento y la Catedral enmarcan uno de los principales ejes de la ciudad. El Palacio Municipal con frente a la Plaza Mayor; la Catedral con su fachada principal a la Plaza de XII y su ábside con la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, formalizan las plazas de Santa María y del Alférez Provisional.

Entre la Plaza Mayor y la Plaza de Santa María, una manzana incompleta, transición vital entre el Lugo decimonónico y el Lugo medieval, a la espera de una correcta intervención arquitectónica que permita acabar la definición urbanística de aquellos espacios públicos.

Es por ello que el C. O. A. G., Delegación de Lugo, en el deseo de promocionar la cultura arquitectónica, ha elegido este tema para convocar el presente concurso de ideas que aborde este problema urbanístico desde la Arquitectura.

OBJETO DEL CONCURSO:

El objeto del presente concurso es proponer soluciones arquitectónicas para la configuración de la manzana 05 entre la Plaza Mayor y la Plaza de Santa María, así como el análisis de los espacios urbanos del entorno.

Debe considerarse como condicionante fundamental en las propuestas la existencia de un edificio de finales de siglo en el que se podrá intervenir de cara a la consecución de una única edificación resultante que abarque la manzana y que cumpla conjuntamente el programa de necesidades que se propone.

Jurado.

La composición del Jurado será la siguiente:

PRESIDENTE DEL JURADO: El Ilmo. Sr. Decano del C. O. A. G. o persona en quien delegue.

VOCALES:

- Dos arquitectos representantes de las Escuelas Superiores de Arquitectura de reconocida valía profesional.
- Un Arquitecto elegido por los concursantes.
- Un Arquitecto elegido por la Comisión de Cultura de la Delegación del C. O. A. G. en Lugo.

- Un representante de la Caixa de Aforros de Galicia.
- Un representante de la Delegación de Cultura de la Xunta de Galicia.
- Un representante de la Excm. Diputación Provincial de Lugo.
- Un representante del Excmo. Ayuntamiento de Lugo.

NECESIDADES CAJA GALICIA EDIFICIO CENTRAL LUGO

Planta Baja:

- Oficina Principal. Hall. 2 despachos. Servicios. Oficina para 25 á 30 empleados.
- Aula de Cultura. Salón de Actos con 300 butacas. Sala Exposiciones. Posible Salón de Reuniones, etc.

Planta Sótano:

- Garage en la zona de nueva edificación. Archivos de la edificación existente.
- Cámara acorazada.

Plantas altas:

- Ubicación de todos los servicios centrales de la Caja para la provincia de Lugo, que comprende:

En una misma planta:

- Sala de Consejo para 25 plazas.
- Despacho Presidente.
- Despacho Director con salita contigua de mesa redonda para reuniones de hasta 12 personas.
- Despacho Secretaria.
- Secretaría general del Area, con despacho para el Secretario y una oficina para 5 empleados.
- Despacho responsable Obra Benéfico Social y oficina 3 empleados.
- Despacho Asesor Jurídico y Secretaria.

En una misma planta:

- Departamento Comercial. Despacho para Director Comercial con suficiente capacidad para incluir mesa redonda.
- 4 despachos más exclusivamente de trabajo para los Jefes de Sucursales.
- Oficina para 4 a 6 empleados del Departamento.

En una misma planta:

- Departamento Financiero. Despacho para el Director Financiero, con suficiente capacidad para incluir mesa redonda.
- Despacho Jefe Control Riesgos.
- 2 despachos para Jefes de Préstamos.
- Despacho Jefe Cartera y oficina 6 empleados.
- Despacho Jefe Extranjero y oficina 3 empleados.
- Despacho de Depositaria y oficina para 6 empleados.
- Despacho Valores y oficina para 3 empleados.
- Oficina para 6 á 8 empleados Préstamos.

En una misma planta:

- Auditoría. Despacho para Auditor Jefe, y oficina para 6 Inspectores.

En una misma planta:

- Departamento Administrativo. Despacho para el Director Administrativo con suficiente capacidad para incluir mesa redonda.
- 4 despachos más de trabajo y oficina para 30 empleados, contando con terminales, pantallas, etc.
- Servicios correspondientes por planta.
- Ascensores además de escaleras.

ACTA DEL FALLO DEL JURADO

Siendo las 18 horas del jueves, día 17 de noviembre de 1983, se constituyó en la Sede de esta Delegación en Lugo del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, el Jurado del Concurso de Ideas para Solución de la Manzana 05 de Lugo.

De acuerdo con las Bases del mismo, dicho Jurado quedó integrado por:

Presidente:

D. Miguel Silva Suárez, Ilmo. Sr. Decano del C.O.A.G.

Vocales:

D. Josep Muntanola Thornberg, representante de la E.T.S.A. de Barcelona.

D. Javier Frechilla Camoiras, representante de la E.T.S.A. de Madrid.

D. José Rafael Moneo Vallés, representante de los concursantes.

D. Alejandro de la Sota Martínez, representante de la Comisión de Cultura de la Delegación en Lugo del C.O.A.G.

D. Luis Pérez Barja, representante de la Excm. Diputación Provincial de Lugo.

D. Luis Asorey Daviña, representante del Excmo. Ayuntamiento de Lugo.

D. Felipe Arias Vila, representante de la Delegación de Cultura de la Xunta de Galicia.

D. José A. Sánchez del Valle Fraga, representante de la Caixa de Aforros de Galicia.

D. Víctor M. Pérez López de Gamarra, que actúa como Secretario, con voz y sin voto.

Le fueron entregados cincuenta y cuatro trabajos, ellos fueron admitidos conforme a las Bases del Concurso y el criterio del Jurado.

Seguidamente se hizo una nueva selección en la que se eligieron por unanimidad los siguientes ocho trabajos, de los que el Jurado desea emitir la siguiente opinión:

N.º 7.—39 ESCALONES

El Jurado valora el acierto con que el proyectista trata de englobar el volumen del edificio existente ayudándose con un dramático pasaje, a un tiempo que completa la medianería con una construcción

del mismo tipo que la que adopta para el nuevo. No ve, sin embargo, justificado el uso que quiere hacerse de los materiales: la piedra y el vidrio se encuentran con una violencia que no es lo más oportuno a la organización del entorno.

Por otra parte, el mecanismo de sutura entre los edificios no parecería necesitar un sesgo, que es más un lugar que el dictado de una necesidad: las plantas sufren con tal sesgo y se producen con un esquematismo y una artificiosidad que poco ayudan al proyecto.

La solución indicada para la construcción en el solar n.º 9 es acertada al establecer el orden de las alineaciones.

N.º 17.—17 PIES

El proyecto insiste en los criterios generales adoptados en el trabajo anterior. No obstante, se admite una flexibilidad en la definición de los perímetros, que es el mayor atractivo de esta propuesta. Por otra parte, el espacio interior se produce con claridad y coherencia una vez definidos los núcleos verticales. El mismo criterio de la piedra como instrumento para absorber al edificio existente hay que advertir en este proyecto.

Desgraciadamente el alzado sobre la Plaza de España usa de los tópicos iconográficos del momento, actitud que todavía se hace más evidente en el solar n.º 9 cuyo perímetro y trazado se consideran poco satisfactorios.

N.º 22.—C

El Jurado, aunque no está convencido ni del carácter ni de la interpretación que se hace del entorno, valora: una cierta profesionalidad que se hace presente en la articulación del nuevo y del viejo edificio, en el esquema de las circulaciones, en la rampa sobre la Plaza de Santa María, etc. Pero debe poner en duda: cuánto la proximidad de estos dos edificios es coherente, ya que no llega a entender el sentido que tiene la hendidura que entre ambos se produce. Por otra parte, se presta escasa atención a la solución del solar n.º 9, aspecto éste de más interés del que a primera vista parece y que deberá siempre tenerse en cuenta en un tratamiento global de las Plazas de la Catedral.

N.º 25.—ALA - 2

En esta propuesta el Jurado ha valorado la habilidad con que se produce la jugosa articulación entre el edificio existente y el nuevo: la posición de los accesos verticales es pieza clave de la misma, si bien el volumen a que da lugar se encuentra con la fachada del edificio existente sobre la Plaza de España de modo un tanto violento.

El pequeño pabellón que da acceso a los seminarios y al salón de actos demuestran la sensibilidad del Arquitecto para segregar un volumen que permite una visión de la capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, de indudable atractivo.

Pero esta precisión con que se dibujan

las plantas se pierde al establecer los criterios urbanísticos y las alineaciones de las plazas de la Catedral. La vía de tráfico parece inaceptable y supone un corte del plano horizontal, cuyos efectos serían dudosos. El tratamiento del solar n.º 9 y el cierre de la calle Clérigos no parecen adecuados, ni en la vegetación que para ellos se propone, ni en la definición de recintos, para los que no se ve un claro futuro.

N.º 26.—GRIS

La habilidad demostrada por el Arquitecto en el diseño de la planta baja y, en especial el espacio del salón de actos ha interesado al Jurado, que, sin embargo, se ha visto decepcionado en el tratamiento dado a las fachadas, en las que nos parece acertada la relación entre huecos y macizos; aquéllos parecen a todas luces exagerados. Por otra parte, y como ocurría en la propuesta anterior, el Arquitecto no parece haber entendido bien el carácter que tiene la Plaza de Santa de María, al potenciar una circulación tangente, innecesaria por un lado, y al abusar de artificiosos recintos que poco tienen que ver con el carácter abierto de la Plaza.

N.º 28.—LEK

El Jurado ha querido hacer notar, al señalar esta propuesta, la posibilidad de una solución abierta al problema de la relación de las dos plazas (posibilidad que también ha estado presente en otras propuestas tales como la presentada bajo el lema 6). Una solución como esta, que hiciera del empleo del zócalo la base de su trabajo podría ser considerada, aunque graves defectos arquitectónicos que se producen, tales como el tratamiento de la unión con el edificio existente, las deficiencias del salón de actos e incluso, en aspectos más circunstanciales como la valoración de la medianería, hacen que no pueda ser solución específica y viable al problema que nos ocupa.

N.º 41.—UN TRES

El Jurado aprecia la decisión con que el Arquitecto ha planteado una solución de bloque único y de no mucha altura. Esta sería una de las alternativas a considerar si se estimase que el edificio existente podría desaparecer. Siguiendo estos criterios, sería deseable que algún concursante plantease una propuesta de mayor calidad arquitectónica que la que ahora nos ocupa, ya que con ello podría resolverse el cierre que parece requerir tanto el espacio de la Plaza de España, como la limitación de tamaño que pensamos conviene en un ámbito, en el que el protagonista sería la Capilla la Virgen de los Ojos Grandes. Por otra parte una solución de este tipo ayudaría a ocultar, al dejar dos calles estrechas en los extremos la presencia de las medianerías, que poco contribuyen al decoro del recinto urbano.

Por último la perforación o una cierta transparencia desde la Plaza de España

que dejase entrever los elementos que protagonizan el espacio de la Plaza de Santa María, contribuiría a establecer un enlace entre ambas plazas, que siempre parece deseable.

N.º 45.—SIEMPRE

La propuesta se apoya en la conservación del edificio existente y la lleva hasta tal extremo que la duplica.

El Jurado considera que esta solución supone una resignada respuesta al problema planteado, que debe considerar, en todo caso, el exagerado volumen al que lleva, cuyos efectos sobre el ámbito que se forma entorno a la Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes, dada su reducida escala, no parece, en opinión de este Jurado, muy positivos.

Por otra parte, la calidad del edificio a conservar debería ser discutido en profundidad si se pensase adoptar una solución como esta.

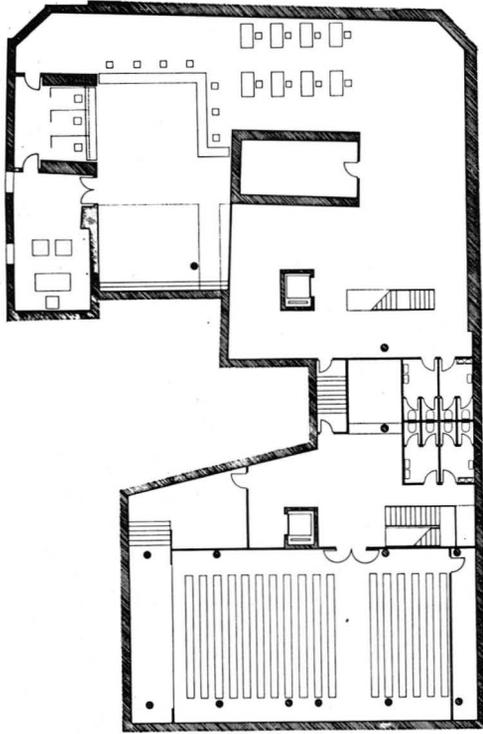
A la vista de que ninguna de las propuestas que han sido seleccionadas resuelven plenamente el complejo problema de la relación entre las dos plazas, problema agravado por la presencia de un edificio cuya conservación podría ser cuestionada, y al no ver entre ellas ninguna elaborada con la sensibilidad que merece un entorno caracterizado por la sutileza con que se entrelazan las distintas escalas, el Jurado acuerda por unanimidad:

«Que conforme a los establecido en el punto 7.º de las Bases que rigen este Concurso, decide acumular el importe de todos los premios y otorgar ocho accésits a los trabajos seleccionados, que por su orden de presentación son:

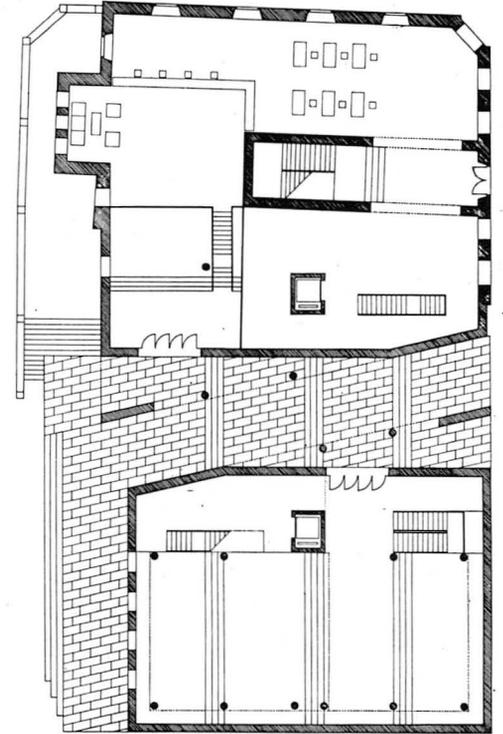
39 escalones
17 pies
C
Ala - 2
Gris
Lek
Un tres
Siempre

Lema «39 escalones»

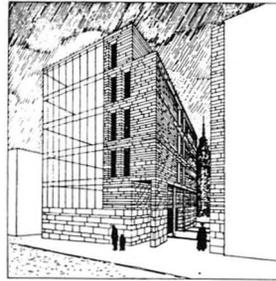
ANTONIO AREAN FERNANDEZ
 JOSE ANGEL VAQUERO GOMEZ
 PEDRO MONTON UTRILLA
 FABRICIANO POSADA RODRIGUEZ
 PEDRO MARTIN MARTIN
 JESUS BARGUEÑO GONZALEZ



Planta Sotano.
 Auditorio.
 Oficina pral. con despacho al publico.
 Archivos.
 Caja fuerte.
 Instalaciones.
 Almacenes.
 Aseos, guardarropas, etc.



Planta Baja.
 Sala de exposiciones
 Oficina pral. con despacho al publico.
 Oficinas.



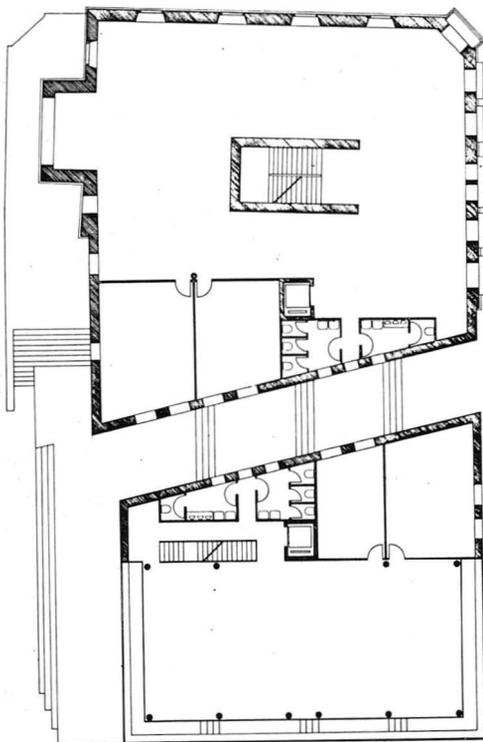
Desde Plaza Mayor.



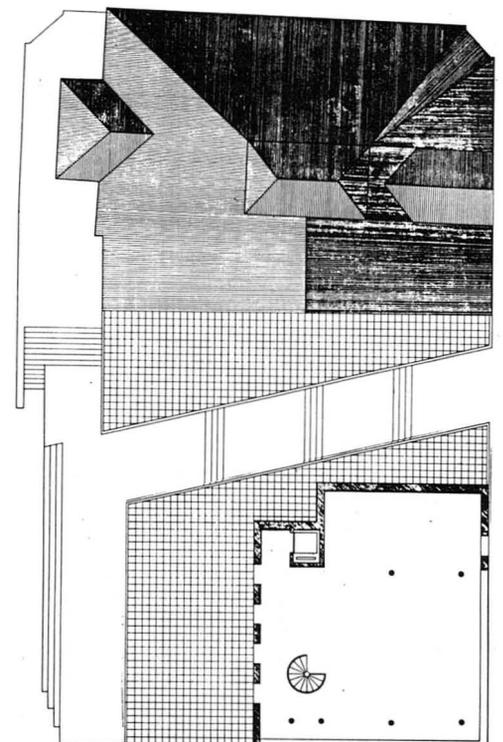
Desde Plaza Sta. Maria.



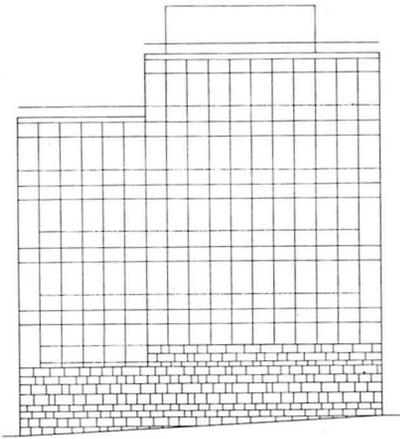
Interior Sala de Exposiciones.



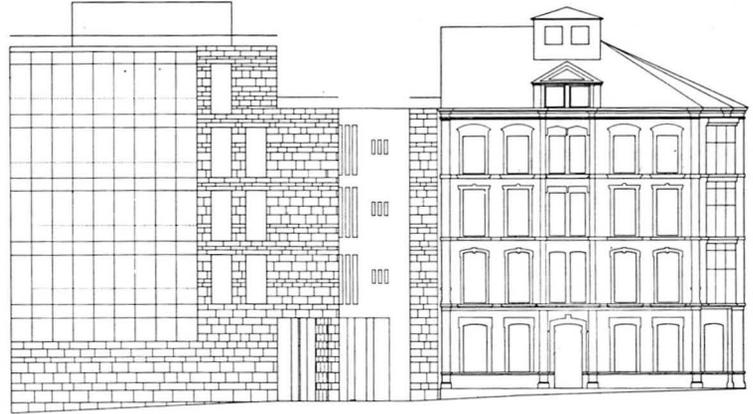
Planta 1ª y 2ª.
 Oficinas
 Despachos
 Sala de juntas
 Secretarias
 Aseos, etc.



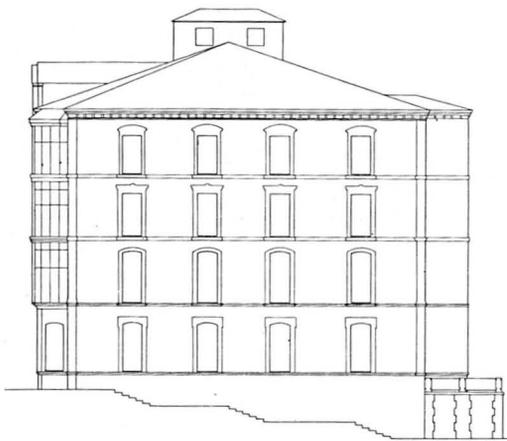
Planta 5ª
 Biblioteca.



Fachada C. Alferez Provisional



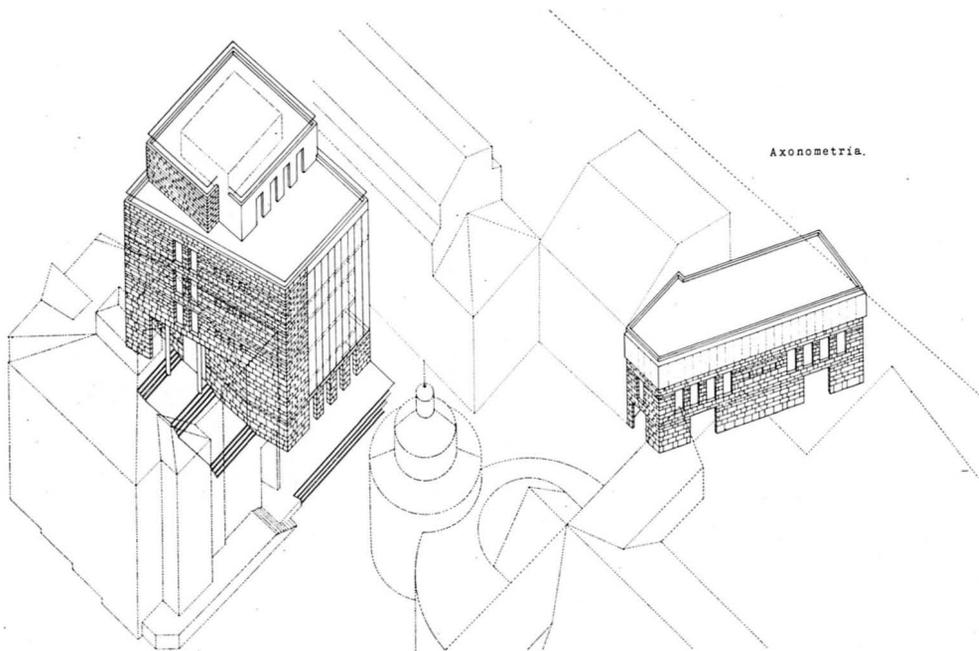
Fachada Plaza Mayor



Fachada Calle escalonada



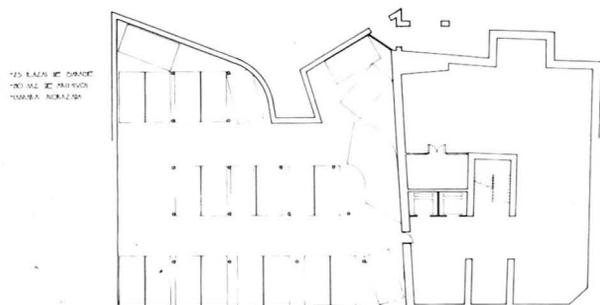
Fachada Plaza Sta Maria



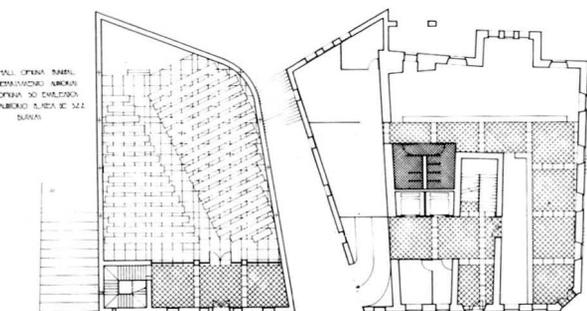
Axonometria.

Lema «17 pies»

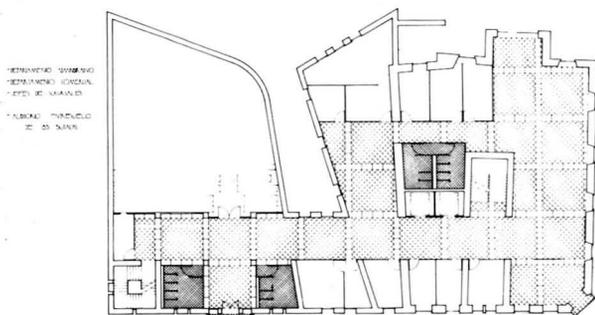
JOSE ROMERO AMICH



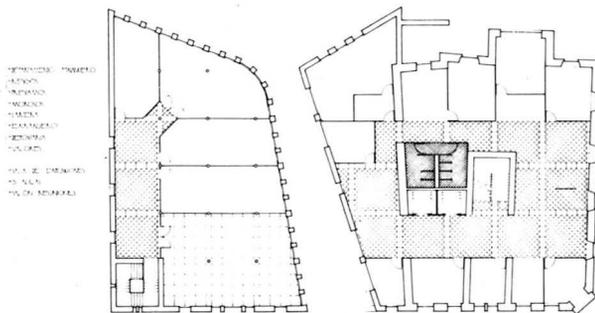
1º PISO



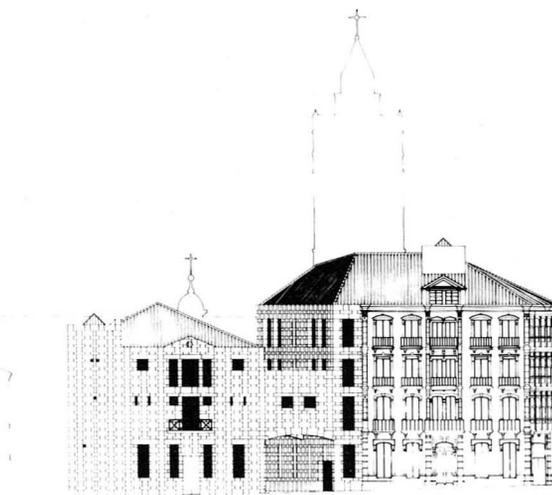
PLANTA BAJA



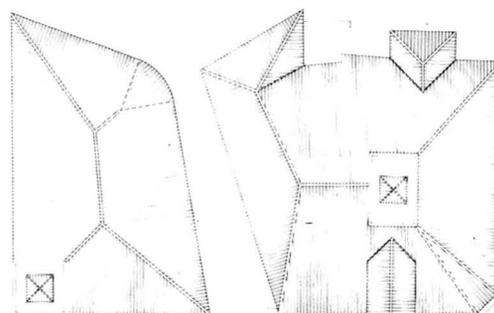
PLANTA INTERMEDIA



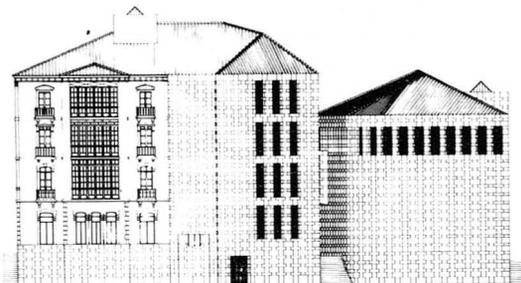
PLANTA SEGUNDA



ALZADO A LA PLAZA MAYOR



ALZADO A LA PLAZA DE SANTA ANA



ALZADO A LA PLAZA DE SANTA ANA

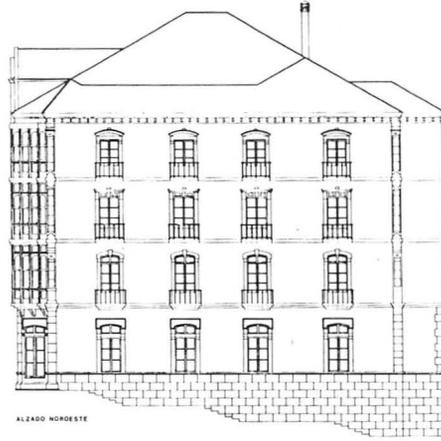
Lema «Siempre»

CONCURSO DE LUGO

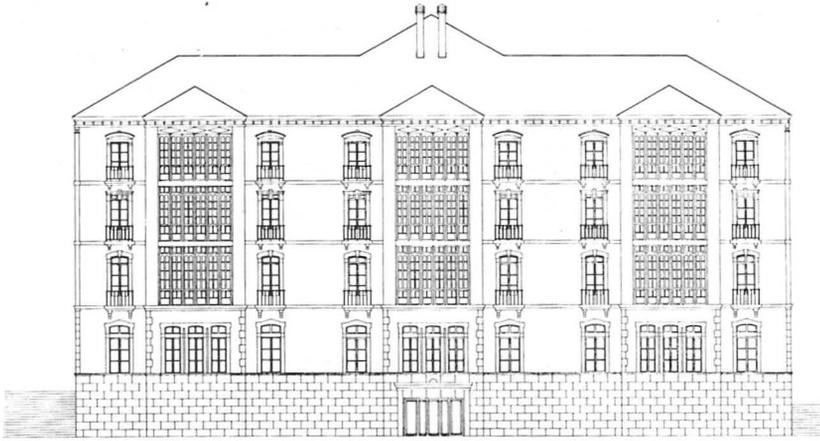
JAVIER GARCIA
ALBERTO SUAREZ SEBASTIAN



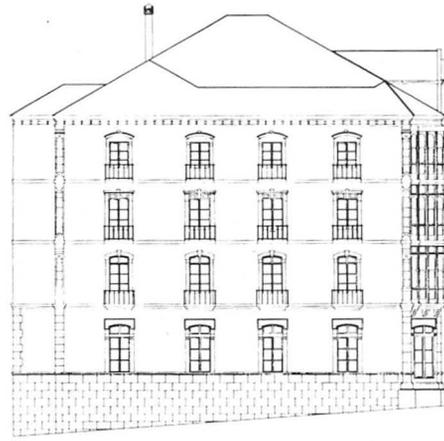
ALZADO NOROESTE A PLAZA MAYOR



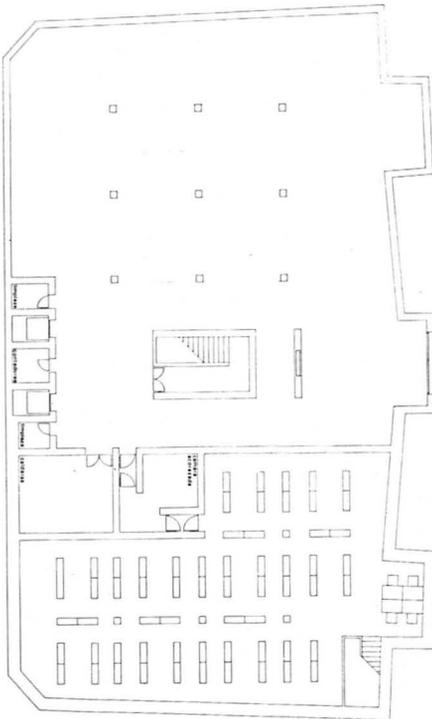
ALZADO NOROESTE



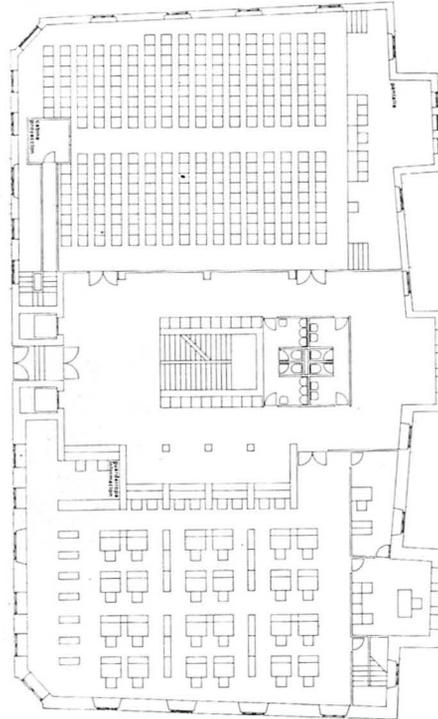
ALZADO SUROESTE A CATEDRAL



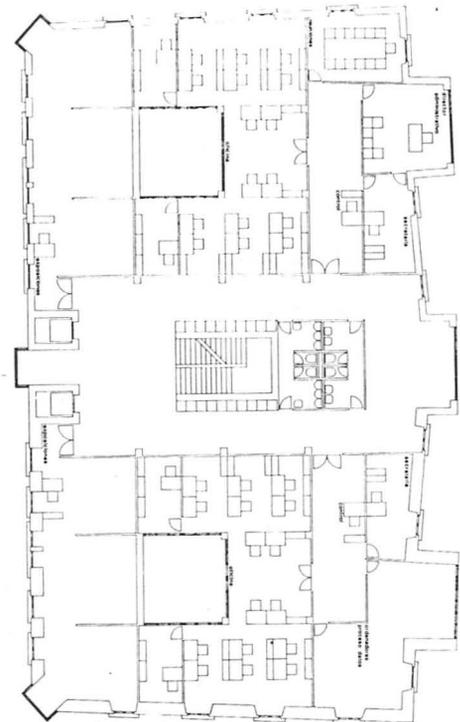
ALZADO SURESTE



PLANTA SÓTANO
Garaje
Ascensor



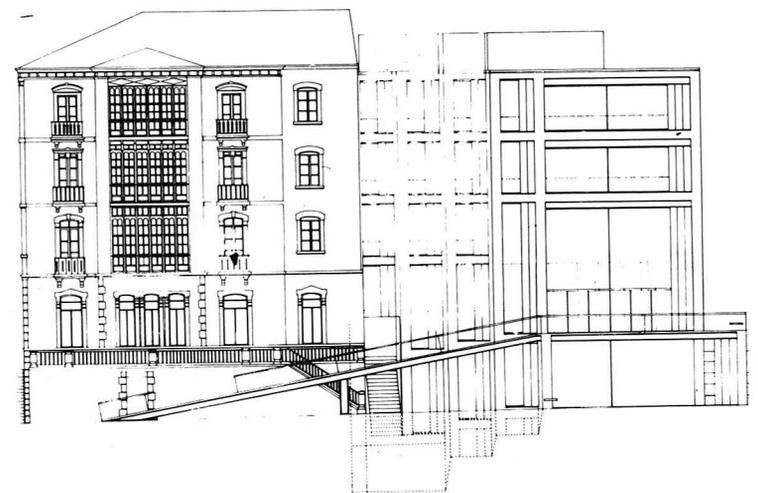
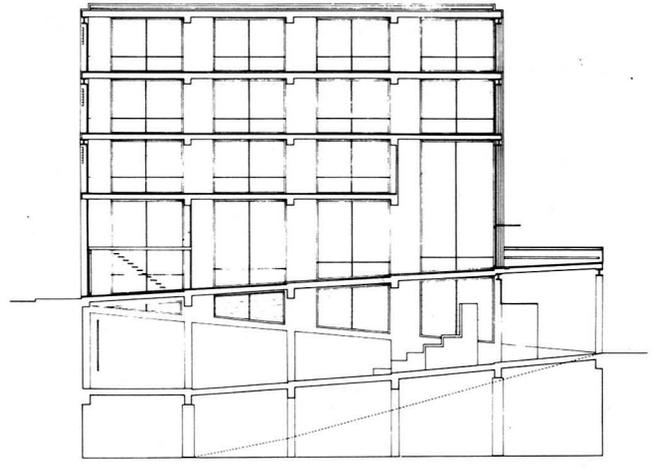
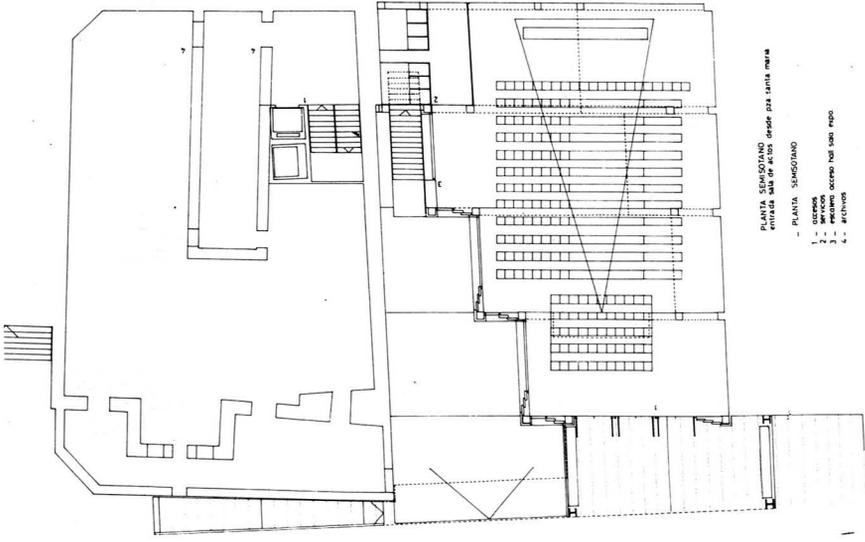
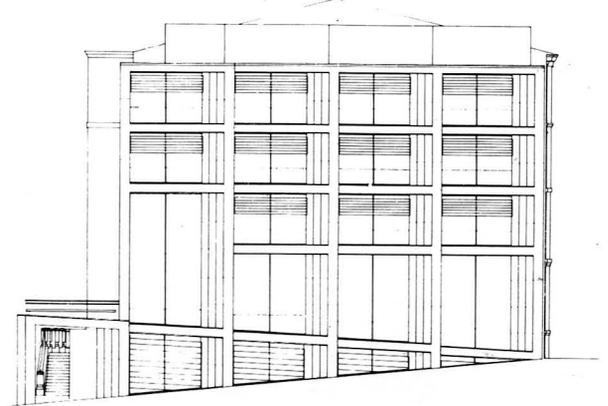
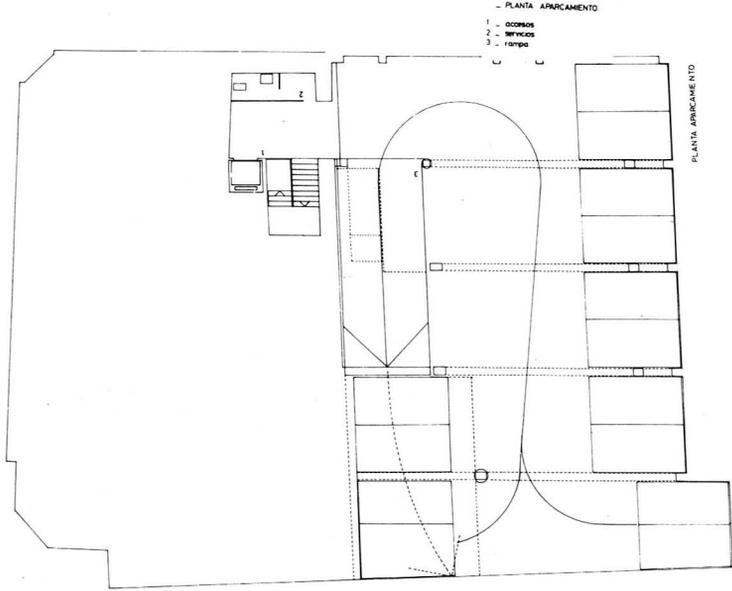
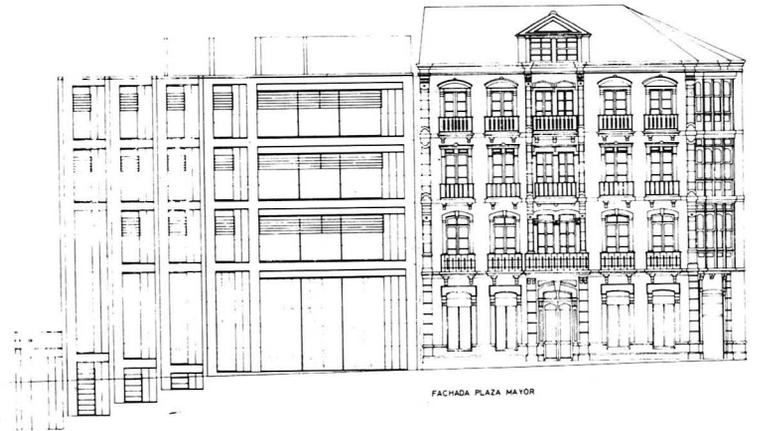
PLANTA BAJA
Sala de Actos
Oficina Principal

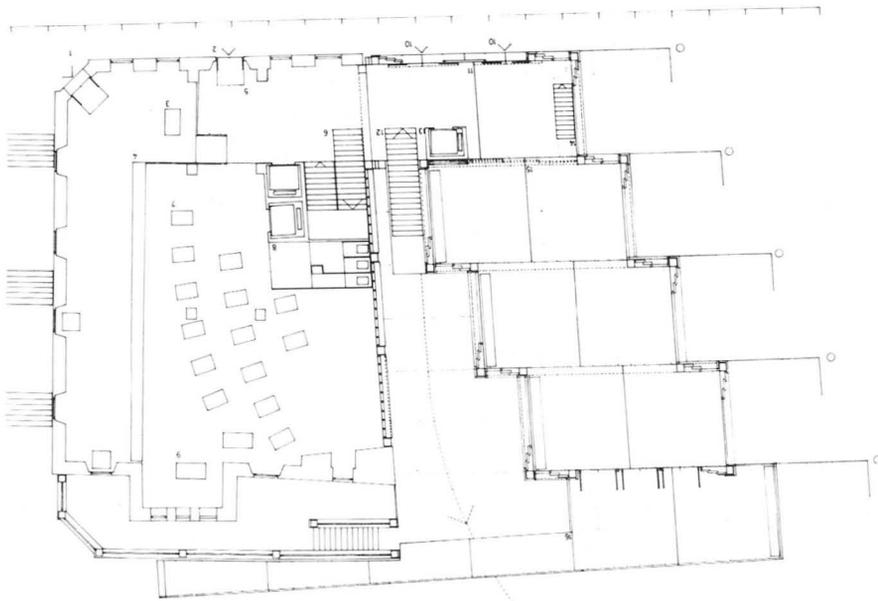


PLANTA PRIMERA
Departamento Administrativo
Exposiciones

Lema «C»

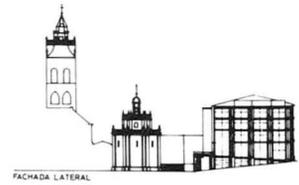
ENRIC MIRALLES
CARMA PINÓS
VICTORIA GIRO





- PLANTA BAJA
OFICINA PRAL SALA EXPO AULA CULTURA

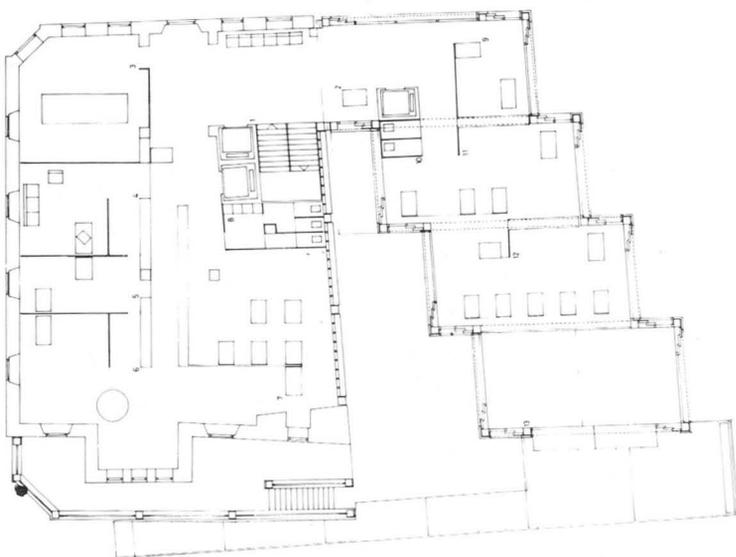
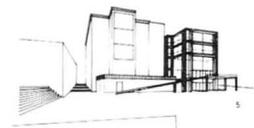
1. entrada despacho al público
2. entrada servicios centrales de la casa
3. comedor
4. despacho al público
5. hall
6. acceso
7. oficina 35e
8. servicios
9. 2 despachos
10. entrada sala expo aula cultura
11. hall
12. pasadizo a sala actos
13. ascensor
14. pasadizo sala aula cultura
15. sala exposiciones
16. rampa expo



FACHADA LATERAL

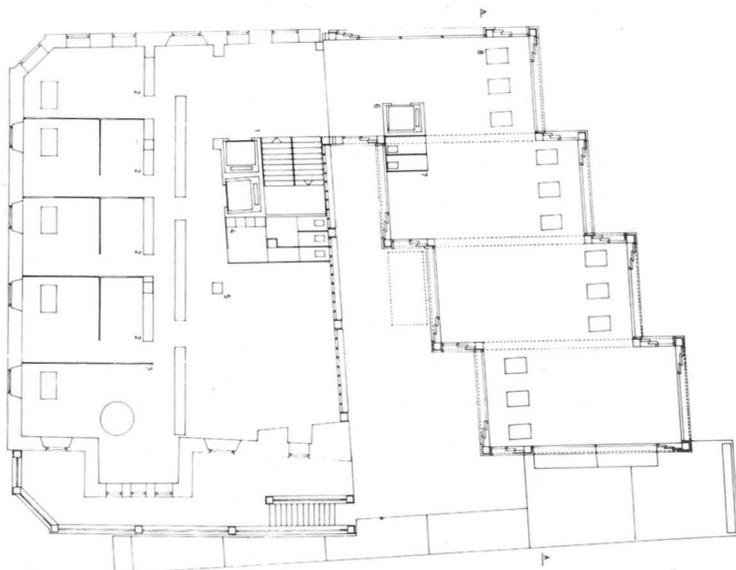


FACHADA PLAZA MAYOR



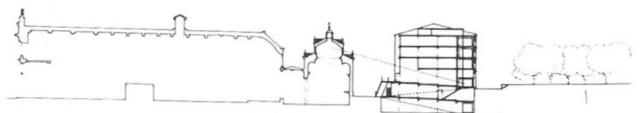
- PLANTA I

1. acceso
2. comedor
3. sala consistorial
4. despacho presidente
5. despacho secretario
6. despacho director
7. secretaria general y oficina Sr
8. servicios
9. despacho asesor jurídico y secretario
10. servicios
11. despacho a b social y 3e
12. despacho auditor jefe y oficina Sr
13. vacío a sala expo



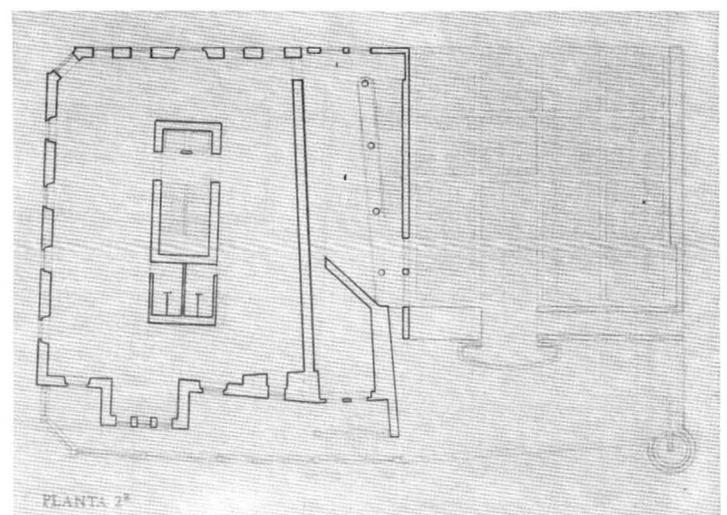
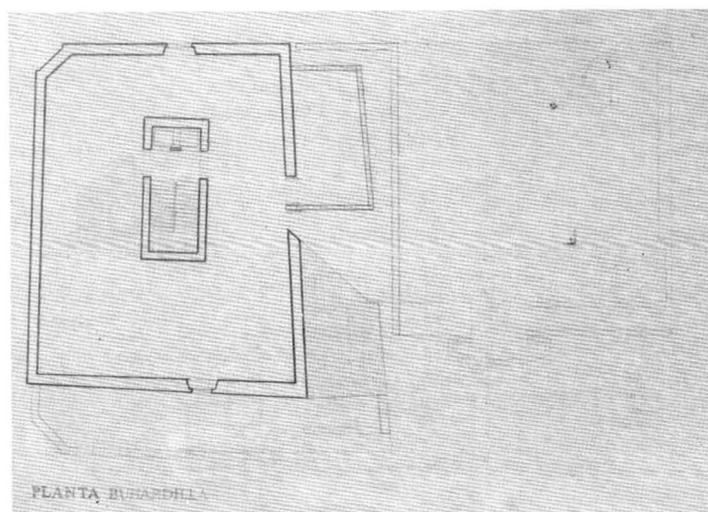
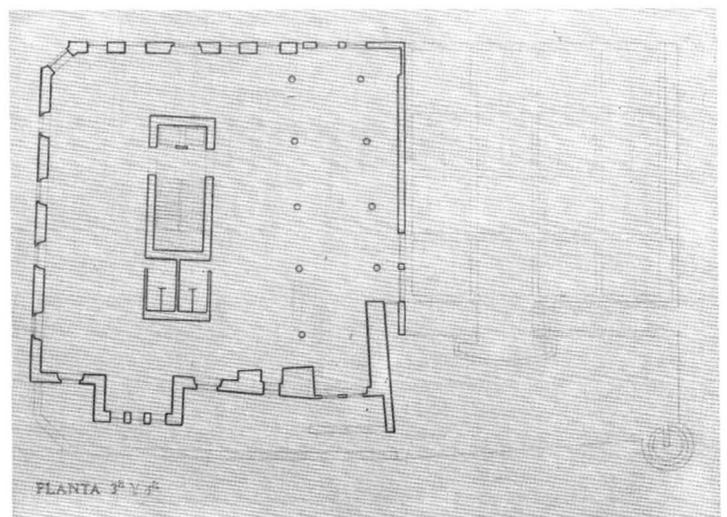
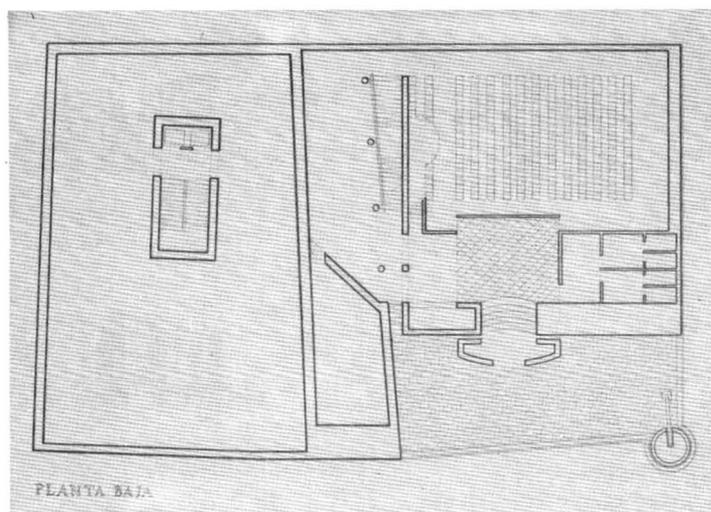
- PLANTA II
DEPARTAMENTO ADMINISTRATIVO

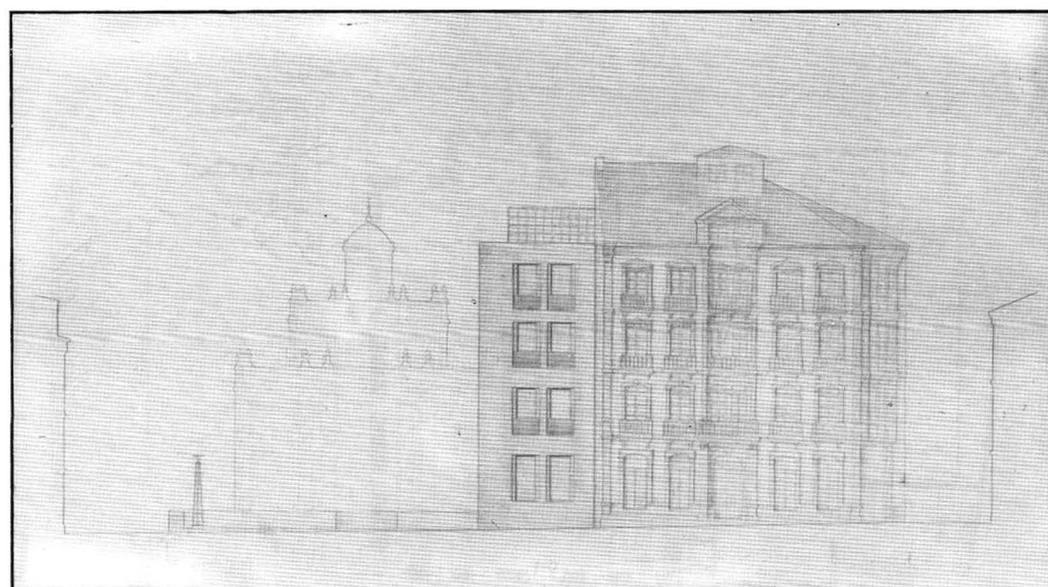
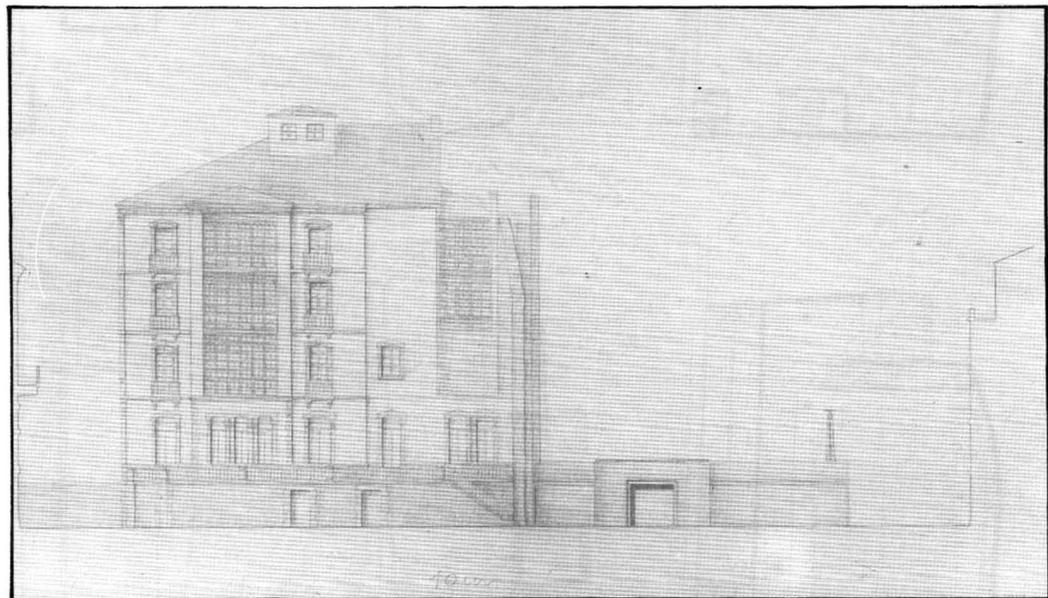
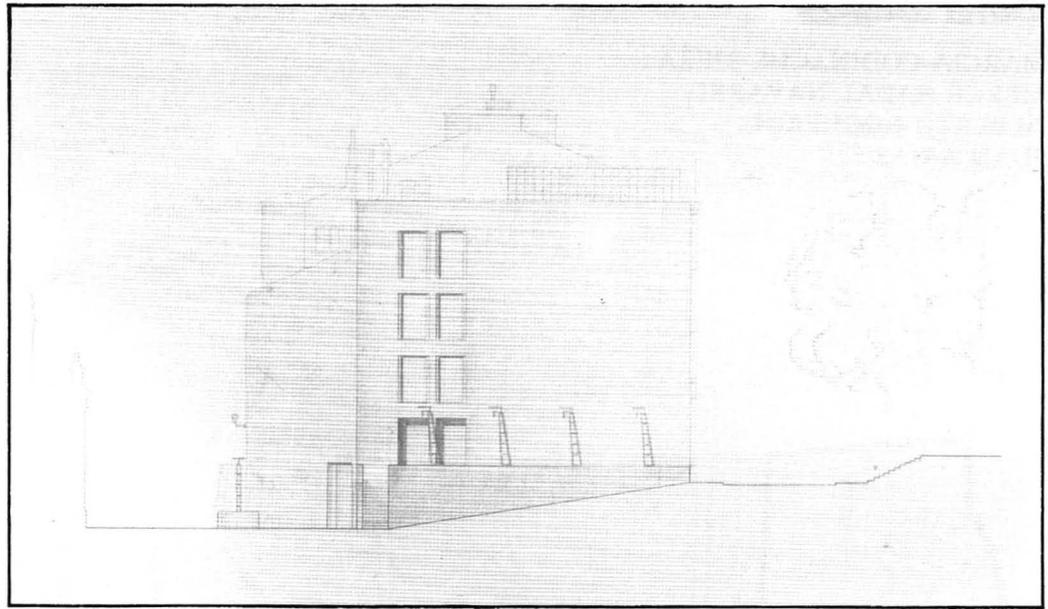
1. acceso
2. 4 despachos
3. despacho del director
4. servicios
5. sala de descanso
6. ascensor
7. servicios
8. oficina 30e



Lema «Lek»

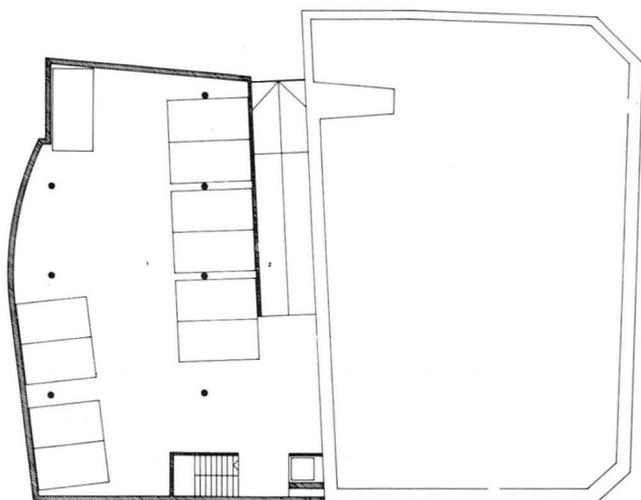
FUENSANTA NIETO DE LA CIERVA
ENRIQUE SEBEJANO GARCIA





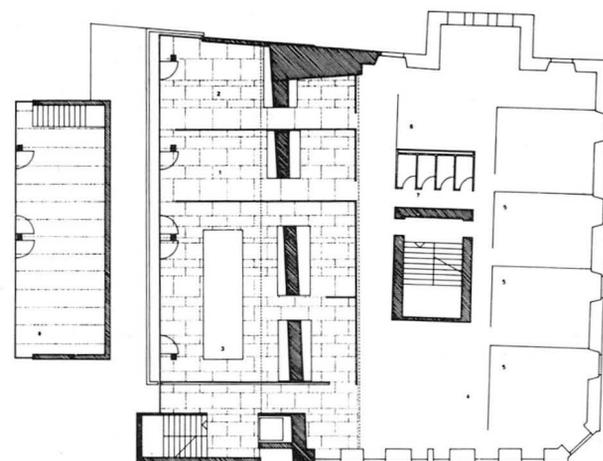
Lema «Ala-2»

MARCIÁ CODINACHS RIERA
 MERCÉ NADAL NAVARRO
 ALBERTO NOGUEROL
 JUAN ARIAS



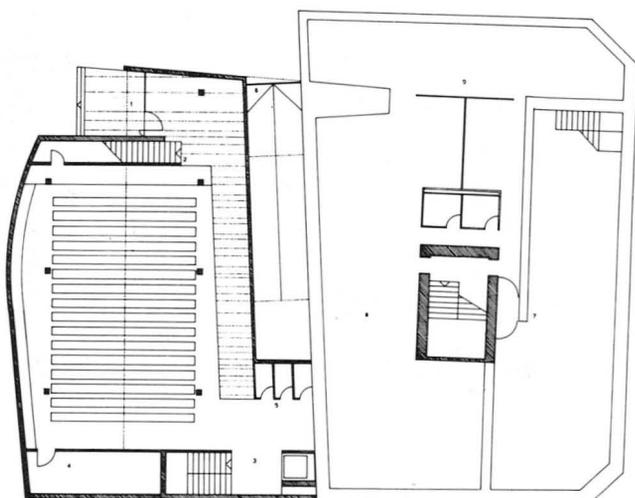
PLANTA GARAGE

- 1 GARAGE
- 2 RAMPA



PLANTA SEMENTERRADA

- 1 ACCESO A SALON DE ACTOS
- 2 ESCALERA A SEMINARIOS
- 3 ACCESO DESDE PLANTA BAJA
- 4 ALMACEN/IMPEDIMENTOS
- 5 ASEOS
- 6 PASADIZO
- 7 CAMARA ACRUZADA
- 8 SERVIDORES
- 9 INSTALACIONES

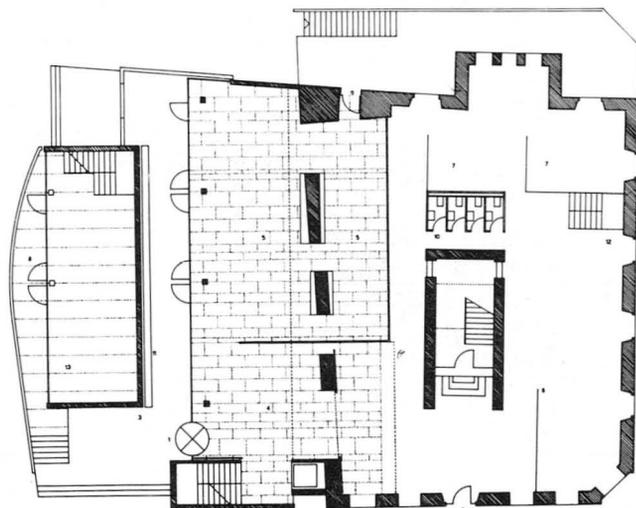


PLANTA BAJA

- 1 ACCESO A OFICINA PRINCIPAL
- 2 ACCESO A SERVIDOS CENTRALES
- 3 ZONA EXTERIOR
- 4 HALL
- 5 ESPERACIONES
- 6 OFICINAS
- 7 DESPACHOS
- 8 ACCESO A BIBLIOTECA Y SEMINARIOS
- 9 ACCESO DE SERVIDOS A EMPRESARIOS
- 10 ASEOS
- 11 BANCO DE PIEDRA
- 12 ACCESO A CAMARA ACRUZADA
- 13 SEMINARIOS

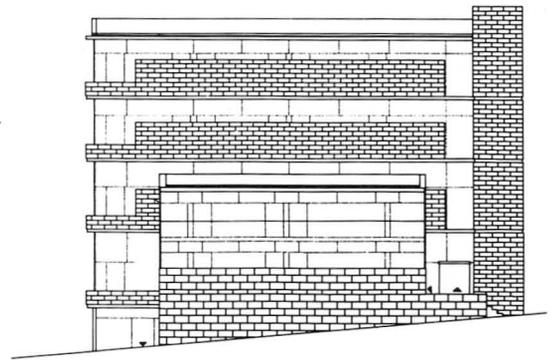
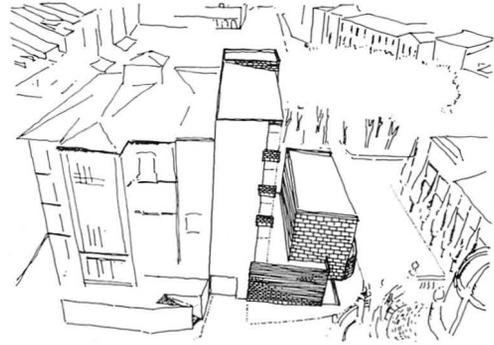
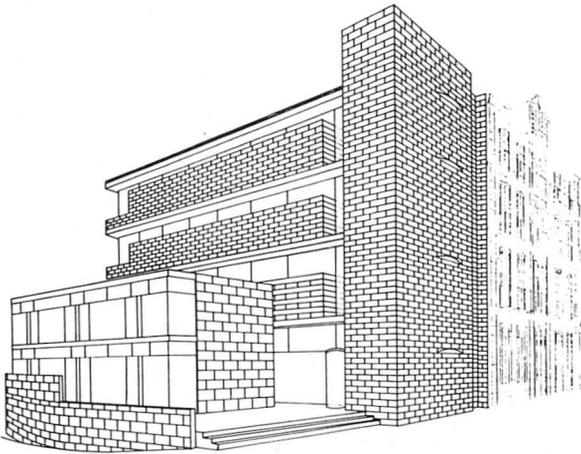
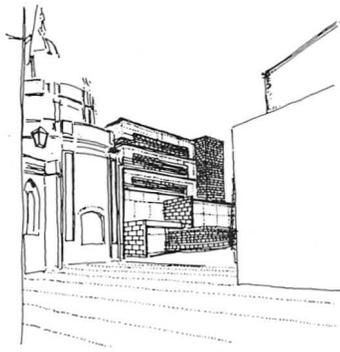
PLANTA 2

- 1 DIRECTOR ADMINISTRATIVO
- 2 OFICINAS ADMINISTRATIVAS
- 3 DIRECTOR COMERCIAL
- 4 DESPACHOS COMERCIAL
- 5 OFICINAS COMERCIAL
- 6 ASEOS

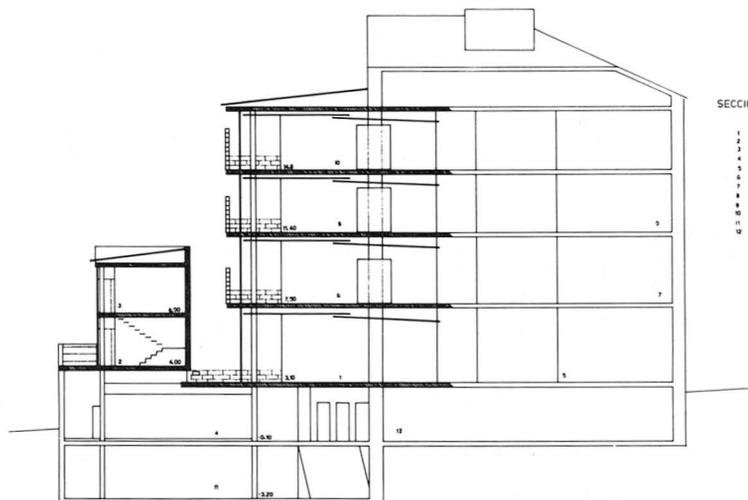
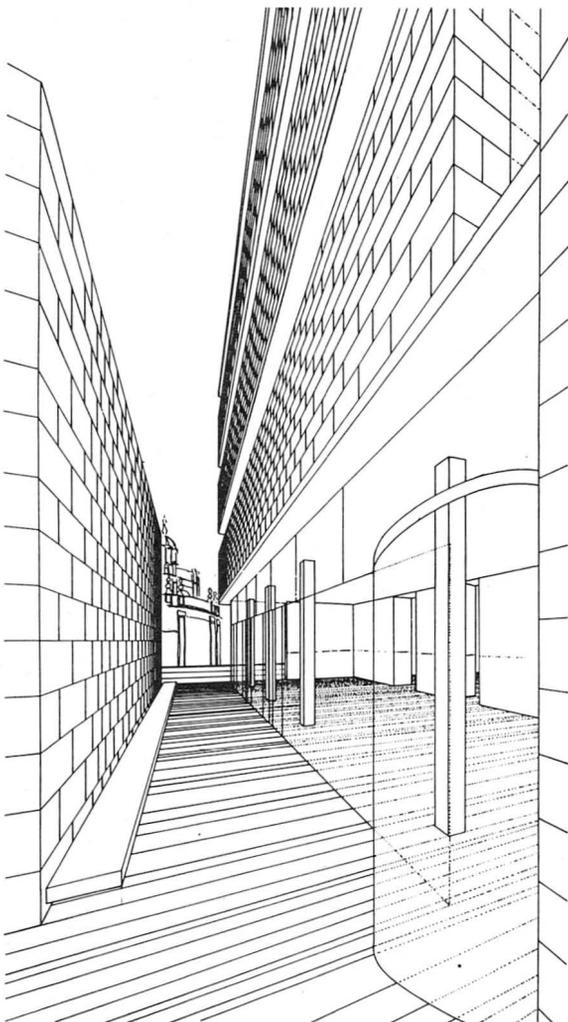


PLANTA 3

- 1 DIRECTOR FINANCIERO
- 2 DESPACHOS
- 3 OFICINAS
- 4 ASEOS



ALZADO SURESTE

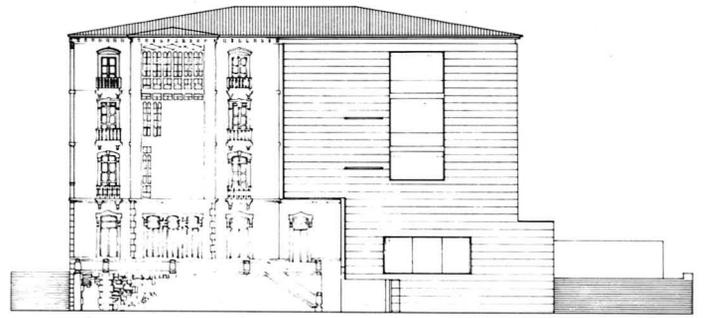


SECCION LONGITUDINAL

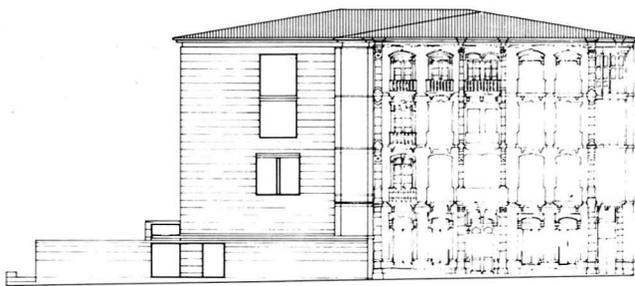
- 1. EXPOSICIONES
- 2. SEMINARIOS
- 3. BIBLIOTECA
- 4. SALON DE ACTOS
- 5. OFICINA PRINCIPAL
- 6. DIRECCION
- 7. COCINA
- 8. ADMINISTRATIVO
- 9. COMERCIAL
- 10. FARMACIA
- 11. GARAJE
- 12. ARCHIVOS

Lema «Gris»

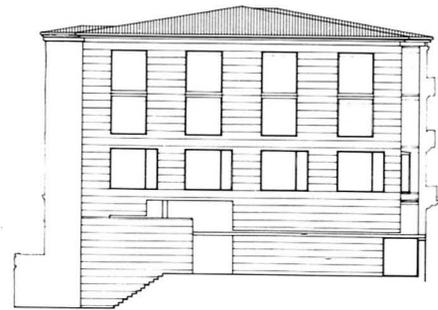
ALBERTO NOGUEROL
JUAN ARIAS
MARCÍÀ CODINACHS



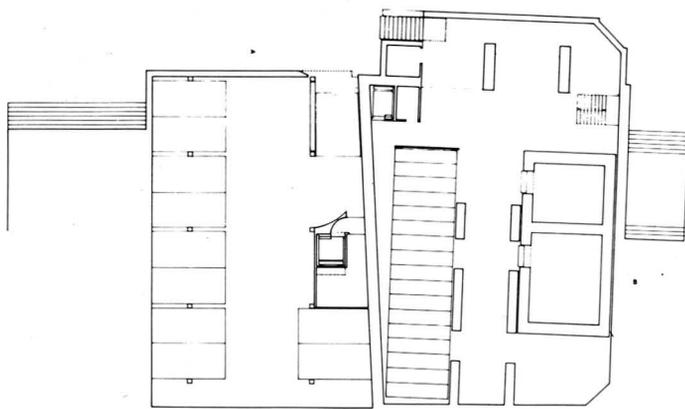
ALZADO CATEDRAL



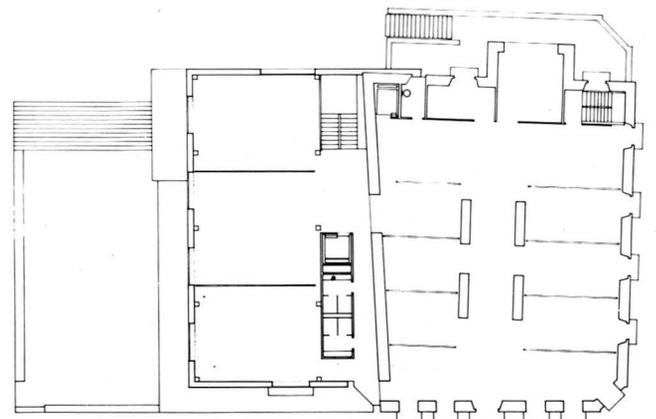
ALZADO PLAZA MAYOR



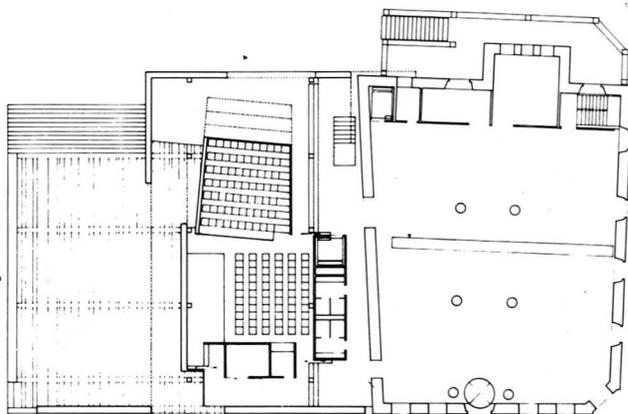
ALZADO SURESTE



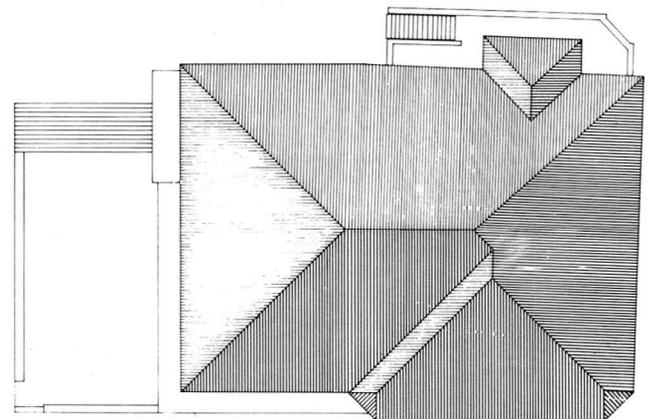
PLANTA SOTANO



PLANTA 2º Y 3º



PLANTA BAJA

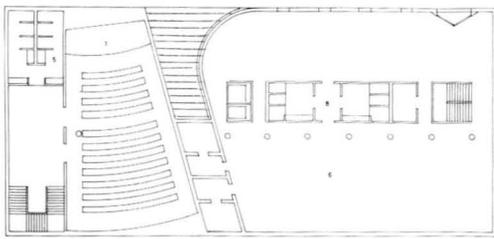
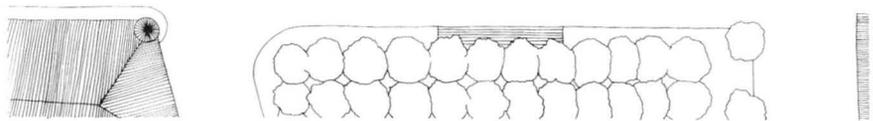
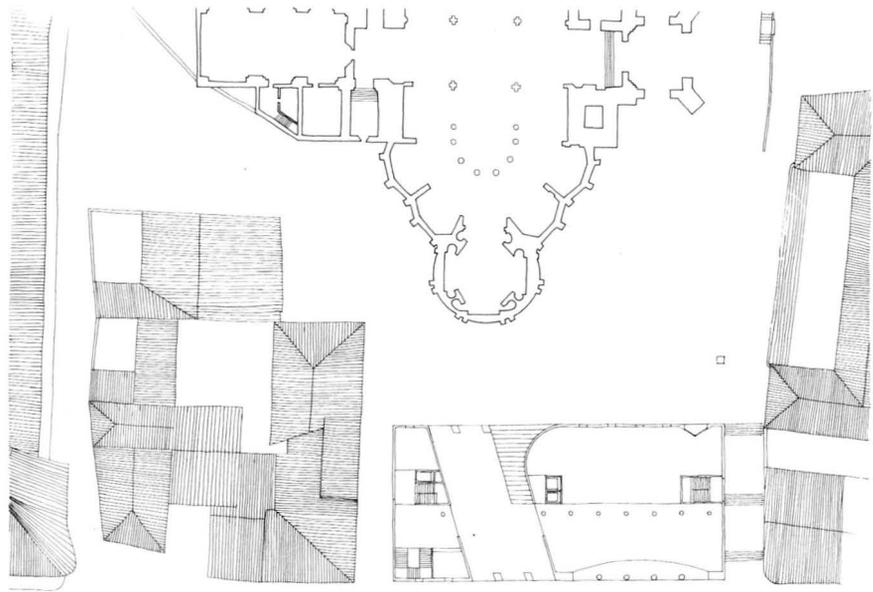


PLANTA DE CUBIERTAS

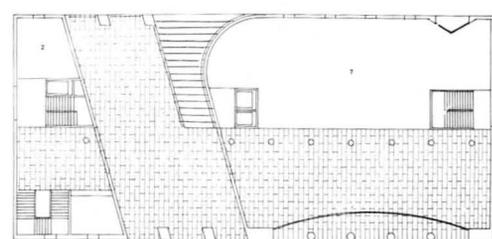


Lema «Un tres»

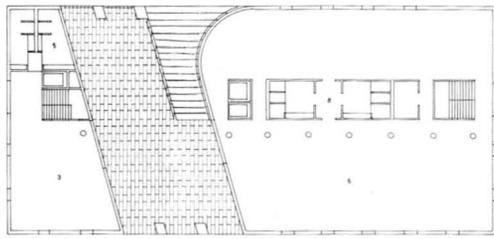
J. A. SALVADOR DEL POLO
 J. L. VILLACORTA DE SAN JOSE



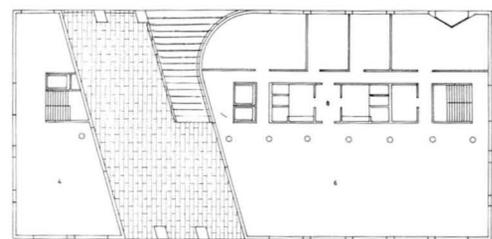
SOTANO 1



PLANTA BAJA



PLANTA 1



PLANTA 2

JA JB JC

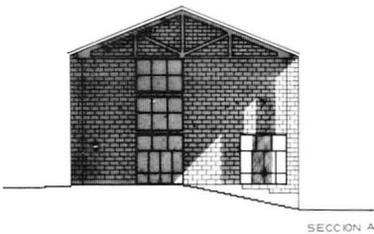
CENTRO CULTURAL

- 1 SALON DE ACTOS
- 2 EXPOSICION
- 3 AULA DE CULTURA
- 4 BIBLIOTECA
- 5 ASES

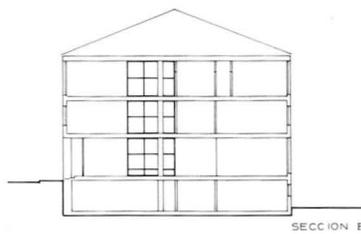
OFICINAS BANCARIAS

- 6 ZONA DE OFICINAS
- 7 PATIO DE OPERACIONES
- 8 SERVICIOS
- 9 MONUMENTO

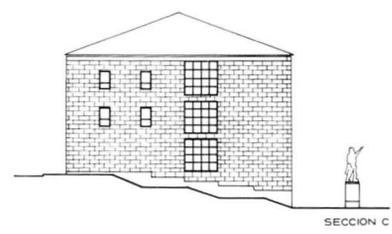
ESCALA - 1:200



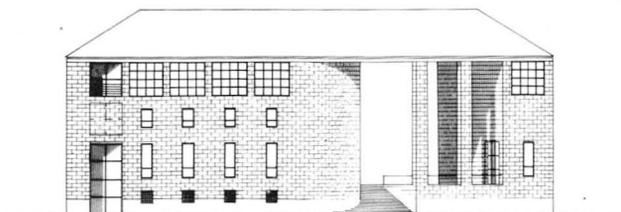
SECCION A



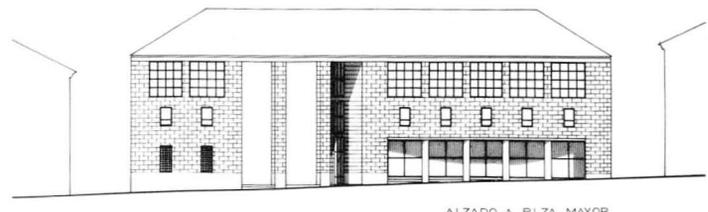
SECCION B



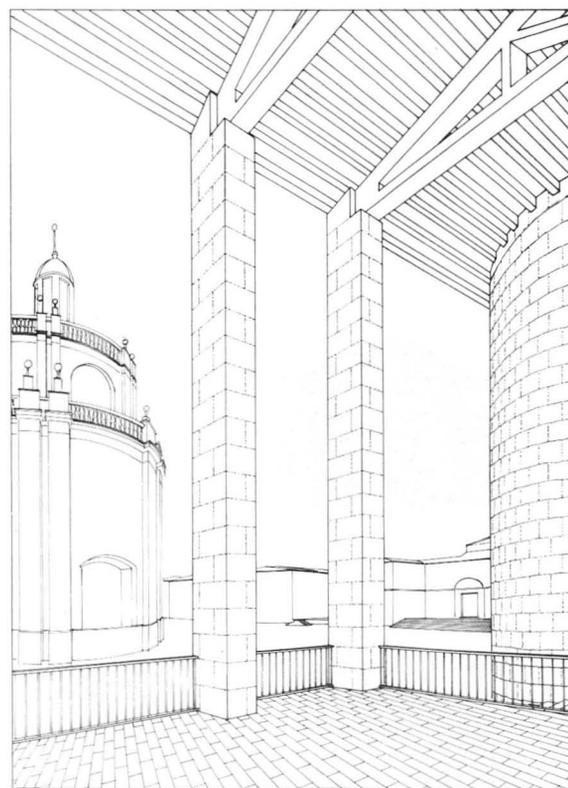
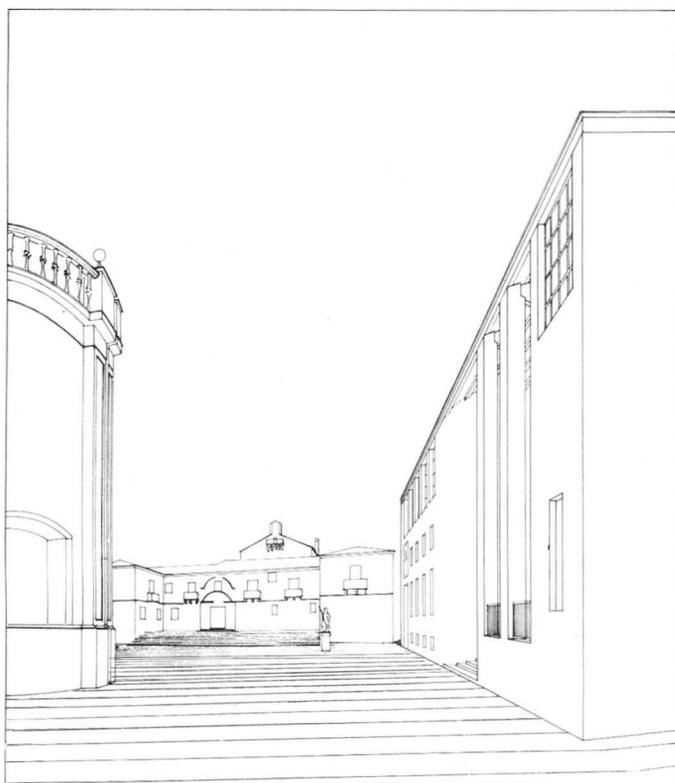
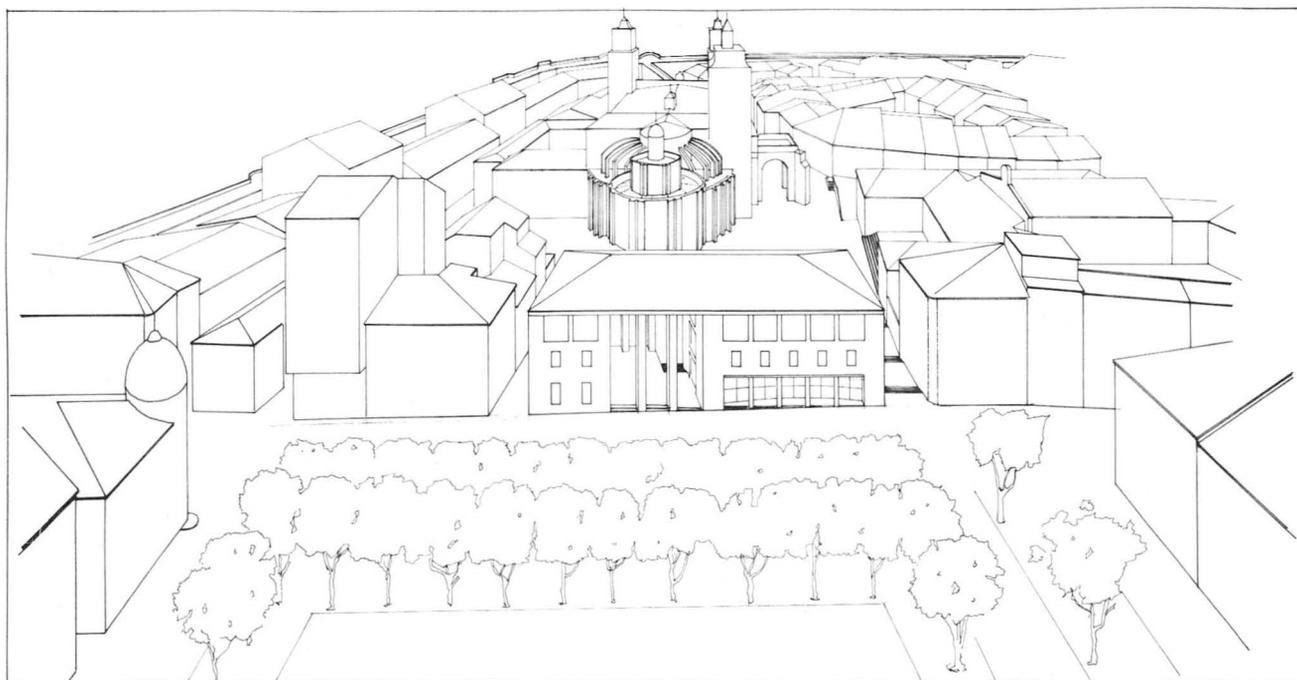
SECCION C



ALZADO A PLZA STA MARIA

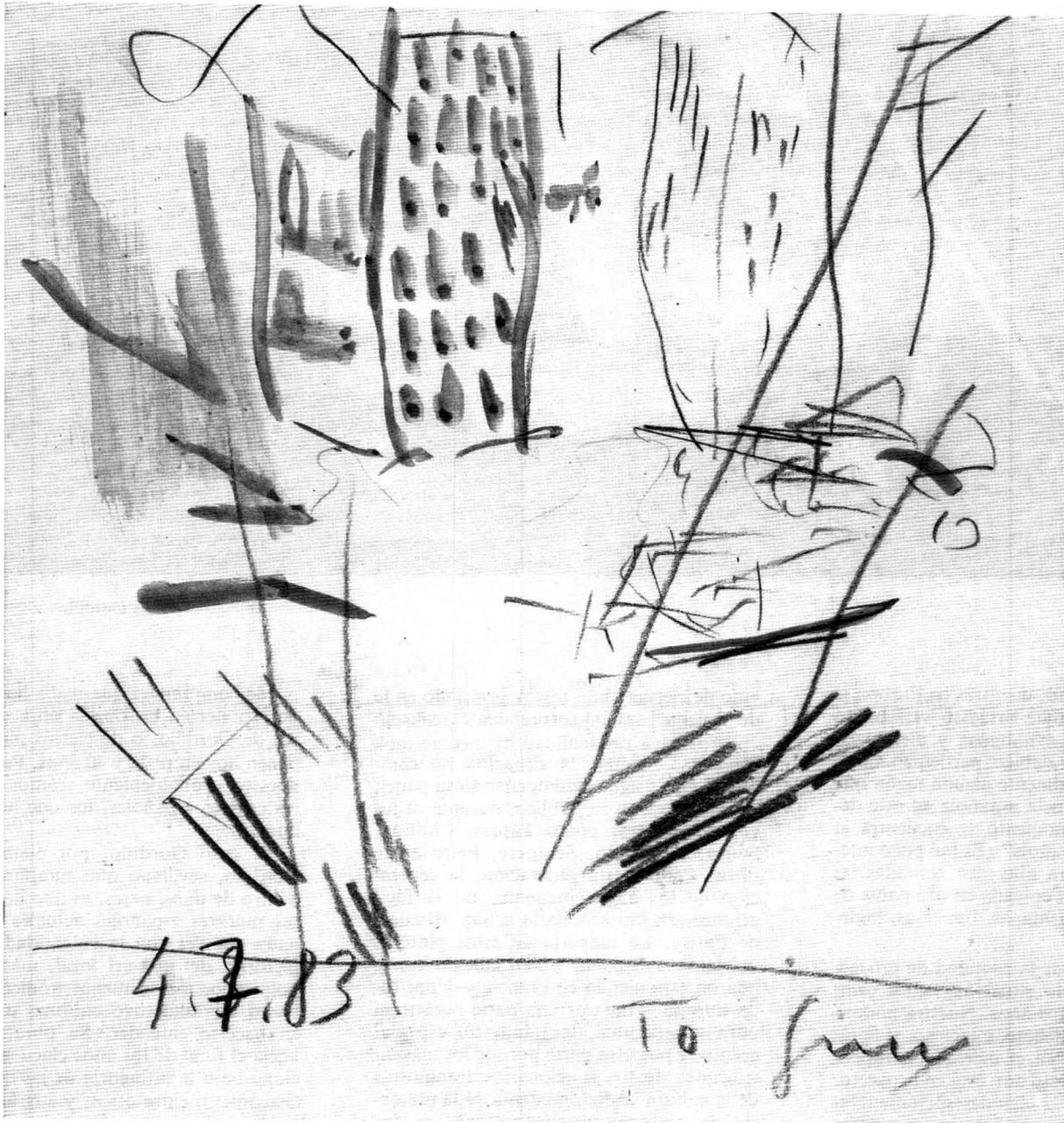


ALZADO A PLZA MAYOR

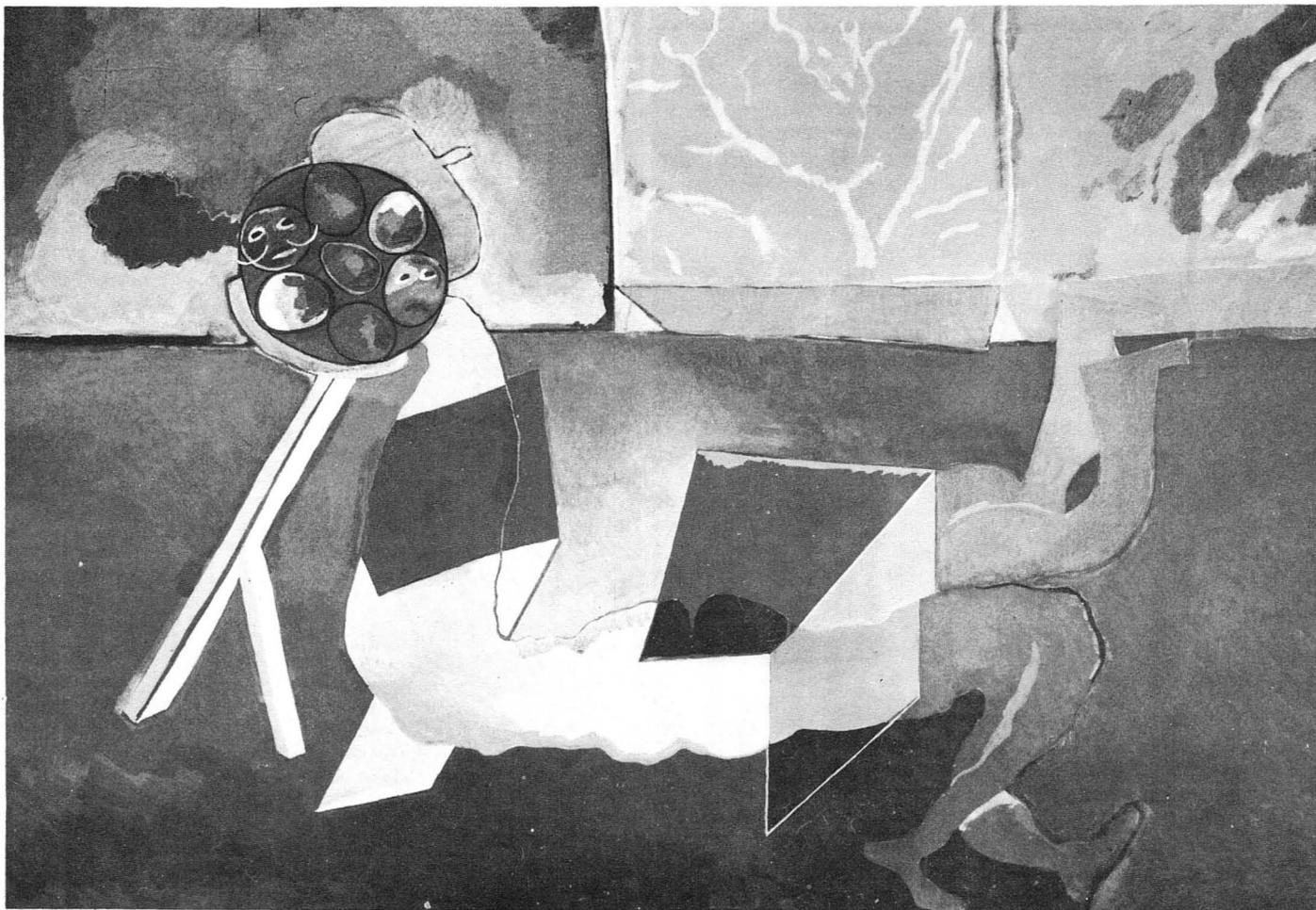


**En qué momento se encuentra
la joven pintura española**

JUAN MANUEL BONET



Dibujo de Miguel Angel Campano, cedido por
Ramón Tío Bellido.



Luis Gordillo

En la actualidad, mientras en Europa se desarrolla un debate artístico vertebrado por las posiciones italianas y alemanas, pero en el que también participan otros países, ¿existe realmente alguna razón que justifique la ausencia española en este debate? ¿En qué momento se encuentra la nueva pintura española? ¿Es tan poco interesante como para que sean contadas las ocasiones de verla colgada en compañía de obras italianas, alemanas, francesas, inglesas?

Si juzgamos por la cantidad de proyectos en marcha, la situación habrá cambiado de aquí a dos años. Nuestra pintura participará en el debate, e incluso, si le favorece la suerte, en el mercado europeo. Por ahora, todo esto aún está en proyecto. La situación es más bien desesperante. Nadie, ni en Madrid ni en Europa, se plantea con seriedad la difusión de la mejor pintura española; ésta queda mayoritariamente destinada al consumo interior; excelentes pintores, que podrían desempeñar un papel internacional de primer orden, quedan condenados a un público que a menudo les pone mala cara.

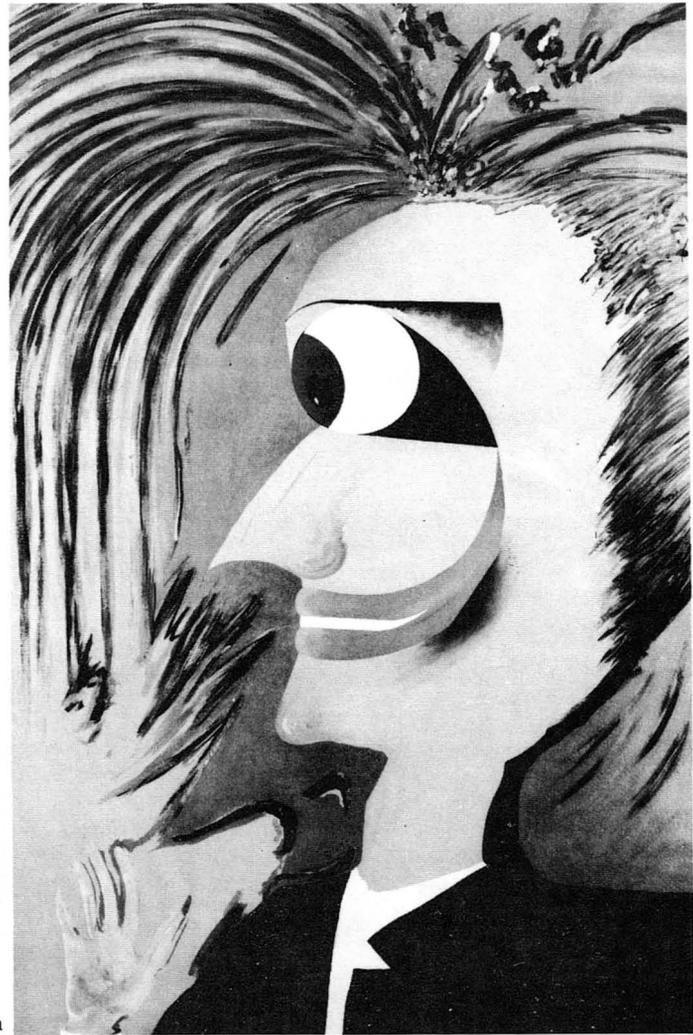
Durante la primera mitad del siglo coexistieron dos circuitos. El parisino, la historia de la vanguardia a la que pertenecían Picasso, Juan Gris, Julio González, Miró, Dalí, Boreas entre otros; y un circuito que podemos llamar interior, más retrasado, más nacionalista. Evidentemente el primero fue el que puso en circulación los nombres más importantes. Pero esto llevó a una excesiva apropiación de estos pintores por parte de París (muchas veces leemos que se trata de pintores franceses «de origen español»), y también provocó el ol-

vido de ciertas obras (estoy pensando en la de Solana, de un sorprendente realismo negro) cuya originalidad es incontestable. De todas formas, la situación ha cambiado. París sigue desempeñando su papel; allí encontraron su público, durante su juventud, artistas como Tàpies, Chillida, Saura, Palazuelo, Sempere, Feito entre otros. Pero a esta generación, la generación de los años cincuenta, no es fácil afrancesarla, ni asimilarla a una «Escuela de París». La mayoría de estos pintores volvieron a España, y aun cuando continuaron exponiendo en Francia —y por toda Europa— fue por una parte porque su obra poseía una identidad, un especial acento, y por otra parte porque los más inteligentes de los funcionarios franquistas de la cultura se dieron cuenta de la presencia de pintores no-conformistas en las bienales y los museos europeos prodrían constituir una novedad políticamente rentable. Es paradójico que esta voluntad de propaganda haya dado frutos artísticos, mientras que por ahora, los responsables culturales del post-franquismo no hallan sabido definir ninguna política cultural internacional.

La generación de Tàpies, Saura, Chillida es de hecho la última hasta la fecha que fue reconocida como tal en la escena internacional. Los pintores más jóvenes que de renombre (Equipo Crónica, Eduardo Arroyo, López García) no son considerados como miembros de una generación. Sus presencias son individuales. Algunos de estos pintores son evidentemente interesantes, pero desde hace años, un sector significativo de la crítica española considera más importantes otras obras. Este sector no

puede comprender que nadie haya tratado de exponer en Europa la obra de Guerrero, de Gordillo, o de ciertos pintores que tienen hoy entre 30 y 40 años. Pero por supuesto, probablemente seamos nosotros, los críticos españoles, los que nos equivocamos.

El caso Gordillo, por ejemplo. Luis Gordillo, sevillano que cumplirá 50 años dentro de unos meses, es uno de los mejores pintores españoles actuales. No tiene nada que ver con la vulgaridad tan poco pictórica del **pop-art** local, más o menos politizado, más o menos irónico. Sin embargo Gordillo tuvo enormes dificultades en hacerse entender. Su obra, abstracta hacia el final de los años cincuenta, evolucionó bajo la influencia de las de Bacon y Giacometti, entre otros, y a la luz de sicoanálisis, hacia un sistema de una gran complejidad formal y conceptual. Cabezas, automovilistas, hombres-vespa, pintados en un estilo primitivo, encontraron una continuación relativamente poco lógica en una serie de dibujos muy sueltos, casi automáticos; más tarde, después de 1970, en una espléndida serie de cuadros donde Gordillo fija el aburrimiento moderno, el hombre-máquina, la piscina, el entorno plastificado... Todo pintado con capacidad muy picassiana de metamorfosis, un ácido sentido del humor y una maestría cromática ciertamente impresionante. Los sucesivos avatares de la obra de Gordillo subrayados desde 1975 por una serie de exposiciones retrospectivas (Sevilla, 1975; Madrid, 1977; Bilbao, 1981), le llevaron a una zona más abstracta: grandes superficies donde se acoplan máquinas, figuras, órganos. Mientras tanto,



Carlos Alcolea

gracias a sus cuadros más característicos, se convertiría en punto de referencia fundamental para numerosos pintores más jóvenes que él. Estos pintores constituyen el primer núcleo articulado de lo que conocemos hoy como la nueva pintura.

Hacia el final de los años sesenta Gordillo participó en un movimiento efímero, **Nueva Generación**, liderado por el pintor y crítico de arte Juan Antonio Aguirre. Esta **Nueva Generación**, muy ecléctica a pesar de la fuerte dominante, geométrica, se definía sobre todo por sus rechazos: rechazos de la ética estética de los años cincuenta, tan pródiga en blanco y negro; rechazo de alternativas políticas y realistas como las del Equipo Crónica. Es precisamente Aguirre —cuya obra como pintor no es despreciable—, el que va a dar la primera oportunidad de exponer a los pintores próximos a Gordillo: Carlos Alcolea, Carlos Franco, Rafael Pérez Mínguez y Guillermo Pérez Villalta.

La irrupción de estos pintores desconcertó al público madrileño. Su gusto por la pintura en una época donde todo era Vanguardia y Conceptualismo, casi escandalizaba. Sus referencias (figuraciones entonces poco frecuentadas, clásicos americanos, pop inglés, pintura antigua), no eran habituales. Pocos por otro lado, comprendieron su apasionamiento por Gordillo.

Alcolea se afirmó desde su primera exposición. A través de una maraña de influencias nació un pintor, el más intelectual, el más duchampiano de su generación. Pintaba piscinas donde nadaban extrañas figuras, camareros, reinas y fábricas coronadas de hoces y martillos. La fase

siguiente de su evolución le llevará a un sistema helado y delirante: variaciones psicoanalíticas (*también escribe de Schreber*), homenajes a los clásicos (*Matisse de día, Matisse de noche*), retratos, galerías de espejos, de nuevo piscinas donde yacen los borrachos. Este sistema encuentra un paralelo en unos textos (*Aprender a nadar*) que tienen el repelente aspecto de los manuales científicos.

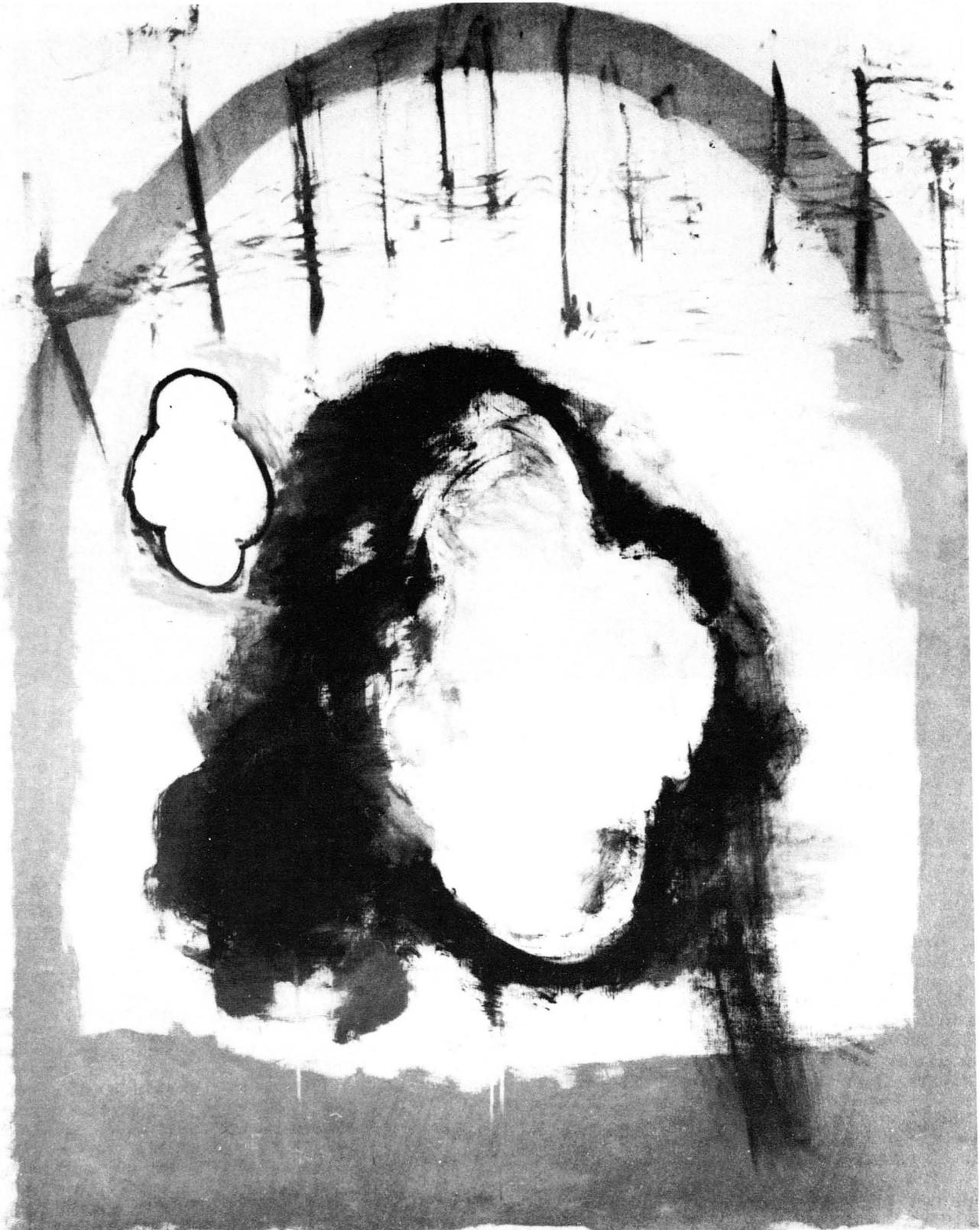
Pérez Mínguez es también un pintor intelectual. Pero en su caso el sistema, llevado a un punto de extrema ferocidad, se ha roto. Hace alrededor de ocho años que abandonó su oficio; lo que queda de su obra son reliquias. Serán expuestas de nuevo dentro de poco: ante todo cuadros humorísticos y también escenas religiosas, guerreros asirios, personajes del pasado, autorretratos de bufón. Volver a ver esos cuadros cargados de símbolos que tienen algo que los relaciona con lo que nos turba en Chirico, Klossowski o Dalí, constituirá una curiosa operación, en estos tiempos donde el conjunto de la pintura europea vuelve hacia problemas parecidos a los que propone esta obra breve, fulgurante, inacabada.

Pérez Villalta trabajó también en términos que están hoy en día en plena actualidad. Su obra es más amable que la de Pérez Mínguez. Enseguida le proporcionó a su autor un verdadero éxito de público. Se trata de una obra en gran parte autobiográfica (como la de su amigo Chema Cobo) y que toma prestados los estilos, las épocas, los géneros más diversos. Hay ciertos aspectos muy hockeneyanos, citas manieristas y barrocas, recuerdos andaluces, ironías culturales que disparan a la diana

de la Vanguardia; elementos sacados de tratados de arquitectura; el retrato de una generación; la crónica de los conciertos de música pop... todo pintado con encanto, con humor a veces de una pretendida ingenuidad y siempre con inteligencia.

Andaban cercanos a Pérez Villalta y a Pérez Mínguez, hace alrededor de 10 años, dos pintores cuya carrera comenzó en el racionalismo geométrico y la poesía visual: Herminio Molero y Manolo Quejido. Molero construyó su universo a partir de elementos procedentes de la cultura de masas. Mezclaba a David Bowie o Brian Eno con una iconografía popular. Acabó dedicándose a la música. Su obra plástica, extraña y refinada, es menos conocida por el público que sus aventuras musicales con Radio Futura, uno de los mejores grupos de la nueva ola madrileña. Su amigo Manolo Quejido se dio a conocer como miembro de un equipo que manejaba artísticamente los ordenadores. De estas austeras investigaciones conservó el gusto por el sistema. Pero el suyo es desde hace tiempo un sistema desarreglado, razonablemente desarreglado podríamos decir parodiando el lenguaje de los surrealistas. Pintó sonriendo, *Risas*. Después *Brechas* y *Deliriums*. A continuación comenzó una serie de alrededor de cuatrocientas cartulinas, en los más diversos estilos, que reflejaban estados de ánimo y rehacían la historia de la pintura moderna: juegos *pop*, chinerías, *action painting*, interiores casi de Bonnard. Todo ello acabó por conducir a Quejido hacia la pintura, incluso diría hacia la gran pintura. A partir de 1977, pintó la explosión fauve (*Maquinando*), los clásicos franceses (*P.F.*), Italia (*P.I.*), los ba-





BROTO

ñistas, el espacio velazqueño y melancólico de los palacios reales españoles... Todo esto se organiza pictóricamente sin excluir la ironía, en un proyecto que es de los más locamente ambiciosos de nuestra época.

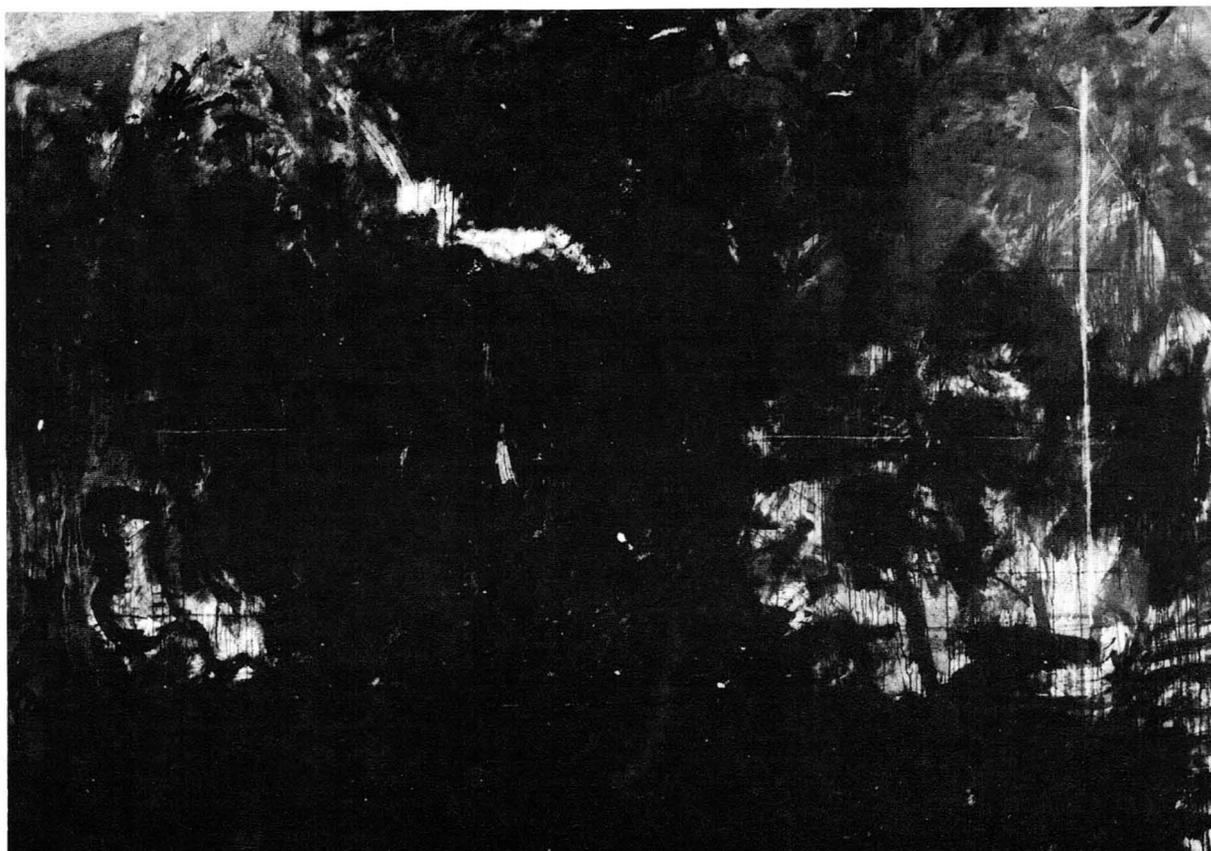
Juan Antonio Aguirre quiso darle a su trabajo una calidad *amateur*. Cercano a las propuestas de un Gordillo que acababa de descubrir hace quince años, adaptó posteriormente una actitud menos moderna. Pintura de una gran calidad, muy *afrancesada* (pensamos en Bonnard, en Vuillard) cuando introduce en escena personajes familiares, ramos de flores, paisajes de una gran vitalidad. Alguno de estos cuadros, en los que utiliza este estilo para tratar temas hiper-españoles, tienen un sabor fin de siglo.

Durante el primer trimestre del año 79, tuvo lugar en Madrid, en Juana Mordó la gran marchante de los años cincuenta y sesenta, una exposición —1980— firmada por tres críticos: Angel González García, Francisco Rivas y yo mismo. Propusimos a consideración del público la obra de diez pintores que nos interesaban especialmente, y que todavía no eran bien conocidos, salvo por los visitantes de pequeñas galerías, en cabeza de los cuales hay que citar a Buades Alcolea, Chema Cobo, Pérez Villalta y Manolo Quejido se codeaban, sobre las paredes de la galería, con los nombres más significativos de la nueva abstracción.

Hubo otras exposiciones: *Madrid D.F.*, exclusivamente dedicada a artistas que tra-

bajaban en Madrid; *Otras Figuraciones* donde brillaban, rodeados de algunos catalanes, Gordillo y sus amigos de 1970; *26 pintores, 13 críticos*, donde se adoptó el referendum como sistema de selección. Todas estas exposiciones sirvieron para destacar los grandes nombres y hacer adoptar al público la idea de un nuevo estado de cosas. Pero antes de hablar de lo que ha pasado recientemente, conviene volverse hacia un sector tan importante como del que venimos hablando: la nueva abstracción.

Como en otras partes, en España hemos conocido una época en la que todo giraba alrededor de los grandes clásicos americanos, revisados y corregidos por París. En 1976, nació en Barcelona la revista *Trama*, un poco como sucursal de *Support/*



Miguel Ángel Campano

Surface y sobre todo de *Peinture Cahiers Théoriques*, redactada por dos escritores telquelianos y por cuatro pintores: José Manuel Broto, Xavier Grau, Javier Rubio (traductor de *La enseñanza de la pintura* y convertido el mismo en crítico) y Gonzalo Tena. Las primeras manifestaciones públicas fueron de una gran virulencia. Después intentaron hacer un frente común con otros pintores abstractos menos ortodoxos (exposiciones *Pintura 1* en la Fundación Miró, de Barcelona, y *En la pintura*, en Madrid). El cuarteto acabó por disolverse, pero su acción, sobre todo desde que no está limitada por ciertos clichés, ha sido de un gran valor.

Tena sigue siendo fiel a sus orígenes. Se ha retirado a Teruel, donde continúa pintando telas sombrías, en chasis de formas irregulares. Estas telas, atravesadas de pálidas lumbres, son de una dureza, de una pureza que hace pensar en Clifford Still. Grau se sitúa en las antípodas de este trabajo; es un pintor sensual, colorista, en el que todo es juego de artificio, efusión, elegancia Watteau, saber hacer. ¿Todo? Su pintura está trabajada por una ambición que la lleva mucho más lejos: se ensombrece por momentos; busca, a través del comercio de estos elementos fugitivos, un orden plástico.

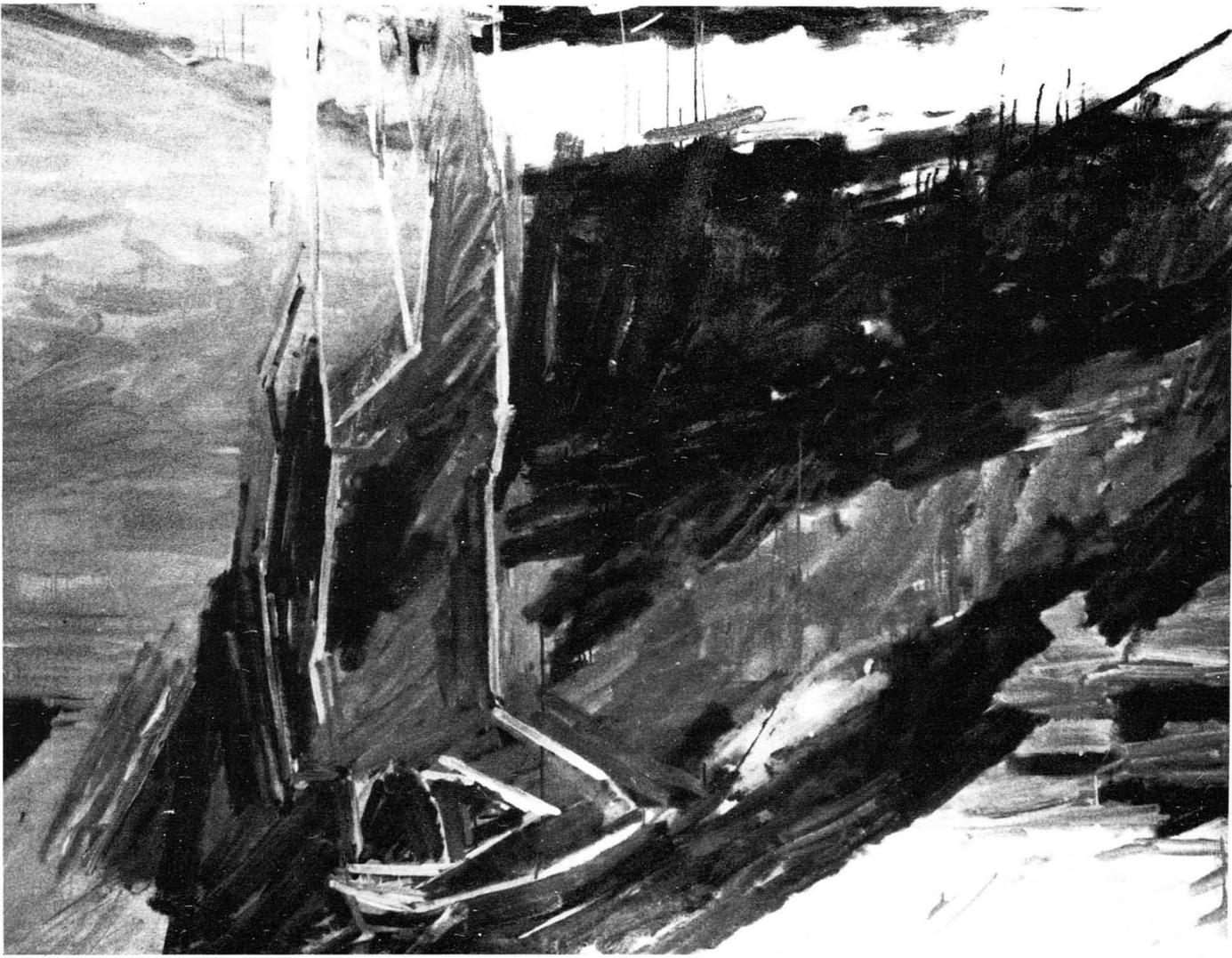
Broto es, de entre todos los pintores salidos de *Trama*, el que más ha madurado. Sus primeros pasos fueron austeros: telas casi blancas. Pero, bajo la blancura, vibra-

ba el color. Acabó por eliminar esta distancia, esta pantalla; y construyó un sistema sólido, donde dialogaban vulgaridad y profundidad, color y dibujo, y donde todo se construía sobre una pincelada repetitiva, muy eficaz. Broto, que necesita este tipo de tensiones formales, es un pintor muy intuitivo, y lo ha demostrado llevando este sistema a resultados plásticos realmente impresionantes. El espacio de su pintura es un espacio paisajista, frondoso, de un cromatismo exaltado, de una tensión espiritual fuera de lo común.

En la época en que Broto y sus compañeros de aventura se inspiraban en Pleyne y Devade, no eran los únicos en emprender este género de lecturas. Jordi Teixidor, pintor valenciano de más edad que la suya, acababa de llevar a resultados semejantes con un bagaje más americano que francés, y sin adoptar una actitud tan teórica como la de ellos: una pintura muy vacía, muy blanca, muy autoanalítica. Sin embargo nunca dejó de ser un lírico. De su reciente estancia en Nueva York —ciudad por la que cada vez un mayor número de artistas españoles pasa o se instala— volvió más paisajista que nunca, relleno de grandes espacios de un color con salpicaduras, que brota en cascadas. El sevillano Gerardo Delgado, geométrico en sus orígenes, como también lo fue Teixidor (los dos fueron miembros de *Nueva Generación*), evolucionó luego hacia un estilo sistemáticamente gestual. Sus cuadros más característicos

están muy codificados, pero no excluyen ni el azar, ni el humor: dípticos en los que cada parte es pintada separadamente, y donde el fondo y la figura a menudo se oponen brutalmente. Esta obra, severa pero no desprovista de alusiones, ha adquirido en los últimos tiempos una calidad sombría e inquietante. Alrededor de Gerardo Delgado, se ha formado una escuela sevillana. Citemos entre otros: Juan Suárez, Ignacio Tovar, José María Bermejo, Juan Lacomba, Curro González. También sevillano, pero toroado al margen de esta escuela, Manuel Salinas practica una pintura de acción moderada por un innato sentido de la medida; sus telas están fuertemente construidas. En Madrid, las escuelas de *Peinture Cahiers Théoriques*, y de una manera más general, de la pintura americana de los años cincuenta han sido superadas por pintores como Carlos León, Pancho Ortuño y Santiago Serrano.

Pero el pintor más importante, en esta vertiente, —y sin duda uno de los cuatro o cinco pintores verdaderamente importantes de nuestra escena contemporánea— es Miguel Ángel Campano. En sus comienzos tuvo también un período geométrico (construcciones de madera) y luego un contacto con la pintura americana y con las posiciones teóricas francesas. Su exposición de 1979, en la galería Juana Mordó, fue un auténtico acontecimiento. Expuso la serie *Macao*, las primeras *Vocales* según Rimbaud, los *Cíclopes*... Vinieron a conti-



Alfonso Albacete

nuación cuadros tan hermosos y seguros como *El Zurdo*. Después —hace ya 2 años que Campano vive en París— variaciones más y más figurativas a partir de Poussin, de Delacroix, de Cézanne. Junto a ello, sucesivas series de *collages* en la tradición cubista. Campano es un maestro en el difícil equilibrio de conciliar el sentido constructivo con una extrema libertad. En él, la violencia tiene siempre el contrapeso de la medida.

La evolución de Alfonso Albacete le condujo a él también de lo abstracto a una figuración libre. Su primera exposición importante, que llegaba después de años de aprendizaje vanguardista, tuvo lugar en 1979, y fue suficiente para hacerlo casi célebre. Se trataba de una exposición muy reflexiva, en la que los temas mismos (el taller, la paleta, el cuadro dentro del cuadro) estaban elegidos en función de una voluntad de *hablar de pintura*. Este propósito, servido por una técnica a la vez impresionista y constructiva, condujo a Albacete hacia el paisaje andaluz, hacia la figura en el exuberante paisaje de la *huerta* de Levante, y más recientemente, hacia el mar Mediterráneo.

Los casos de Albacete y de Campano demuestran que son cada día más numerosos los pintores de origen abstracto que acaban por acercarse a la figuración. Si en ellos esto crea un estilo híbrido, rico en contradicciones creativas, en otros produce un fenómeno diferente: la aparición de

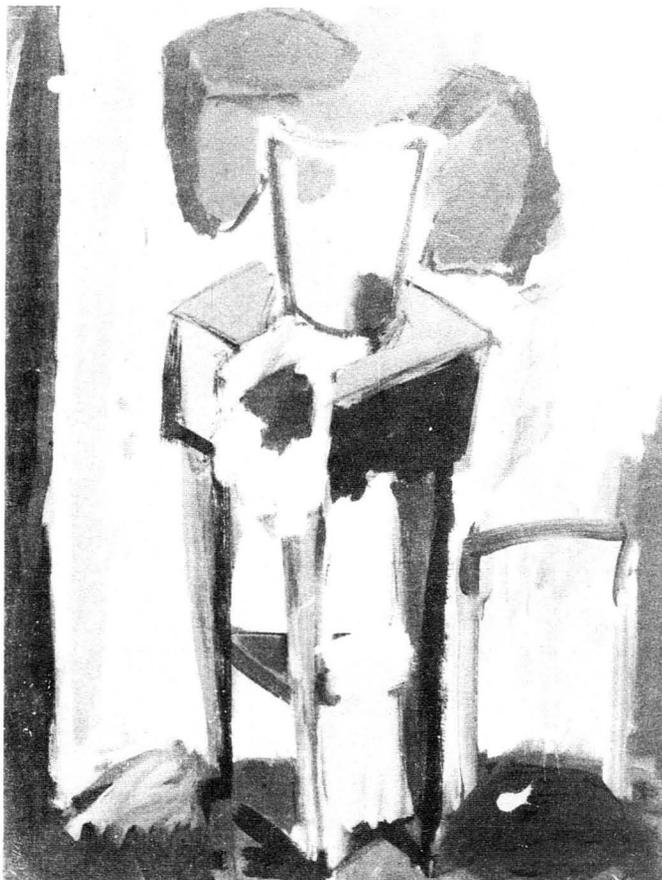
una emblemática, de una figuración esquemática, en la que el diálogo con la realidad no tiene ningún papel.

Ferrán García Sevilla procede del terreno conceptual —que se desarrolló sobre todo en Barcelona, donde trabaja este mallorquín. Se dio a conocer por medio de fórmulas verbales (dos espesos libros), luego por montajes y proyecciones de diapositivas. Enseguida abandonó este terreno —donde continúan moviéndose los *catalanes de New York* Antoni Muntadas y Francesc Torres— para dedicarse a una pintura que asimilaba experiencias tan diversas como las de Tápies, Twombly y Ráfols Casamada. Superada esta etapa de reencuentros con la pintura, acabó por encontrar su propio medio de expresión. Sus cuadros están cargados de símbolos, de charadas, de imaginería animal. Todo pintado en un estilo directo, a veces *bronca*, que recuerda la *new image* americana (movimiento que cuenta entre sus representantes con el catalán Robert Llimós). Miguel Barceló, que nació en Mallorca como García Sevilla, y que como él trabaja en Barcelona, pinta escenas con mucha pintura, en las que evolucionan figuras humanas o animales. Su calidad principal es la fuerza, unida al humor y a la capacidad de observación. Por otra parte es evidente su deuda con las figuraciones europeas más recientes. Aun más evidente lo es en una serie de pintores —citemos dos mujeres: Sindria Segura y Gemma Sin— que siguen los pa-

sos de García Sevilla y de Barceló, como antaño habían seguido los de Broto.

En Madrid, el conceptual jamás estuvo a la orden del día. Entre los pocos artistas importantes de esta tendencia podemos sin embargo citar a Nacho Criado y a los austriacos Eva Lootz y Adolf Schlosser. Continúan trabajando los tres en esta dirección. Al contrario de Juan Navarro Baldeweg, que pasó de la construcción de piezas de una poesía precisa y fascinante (juegos de sombras, balanceos, equilibrios, sonidos) a la de cuadros enormemente emblemáticos, en los que pájaros, caras de Narciso, palmeras, templos o simples figuras geométricas animan la superficie de la tela. Pero hay que hacer constar que mucho antes, en los años sesenta, Juan Navarro había pintado cuadros preminimalistas, sin ninguna relación con lo que se pintaba a su alrededor. Conciliando sus investigaciones pictóricas y su trabajo como arquitecto y urbanista, Juan Navarro Baldeweg ocupa hoy día un lugar único. Su nombre renombre internacional es más obra de sus colegas arquitectos que de la crítica de arte.

No lejos de las precauciones emblemáticas de Navarro Baldeweg se encuentran ciertos pintores gallegos, miembros del grupo *Atlántica*. Menchu Lamas y Antón Patiño pintan grandes telas, animadas cada una de ellas por una o varias figuras, generalmente inspiradas en el bestiario o en una iconografía elemental que a veces



Monroy

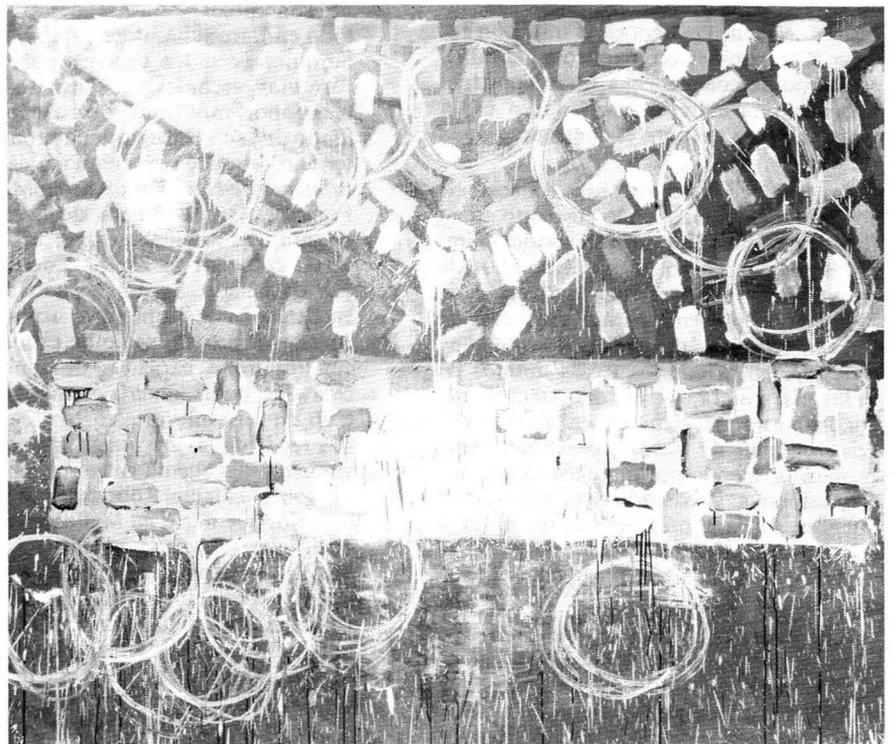
Antón Patiño

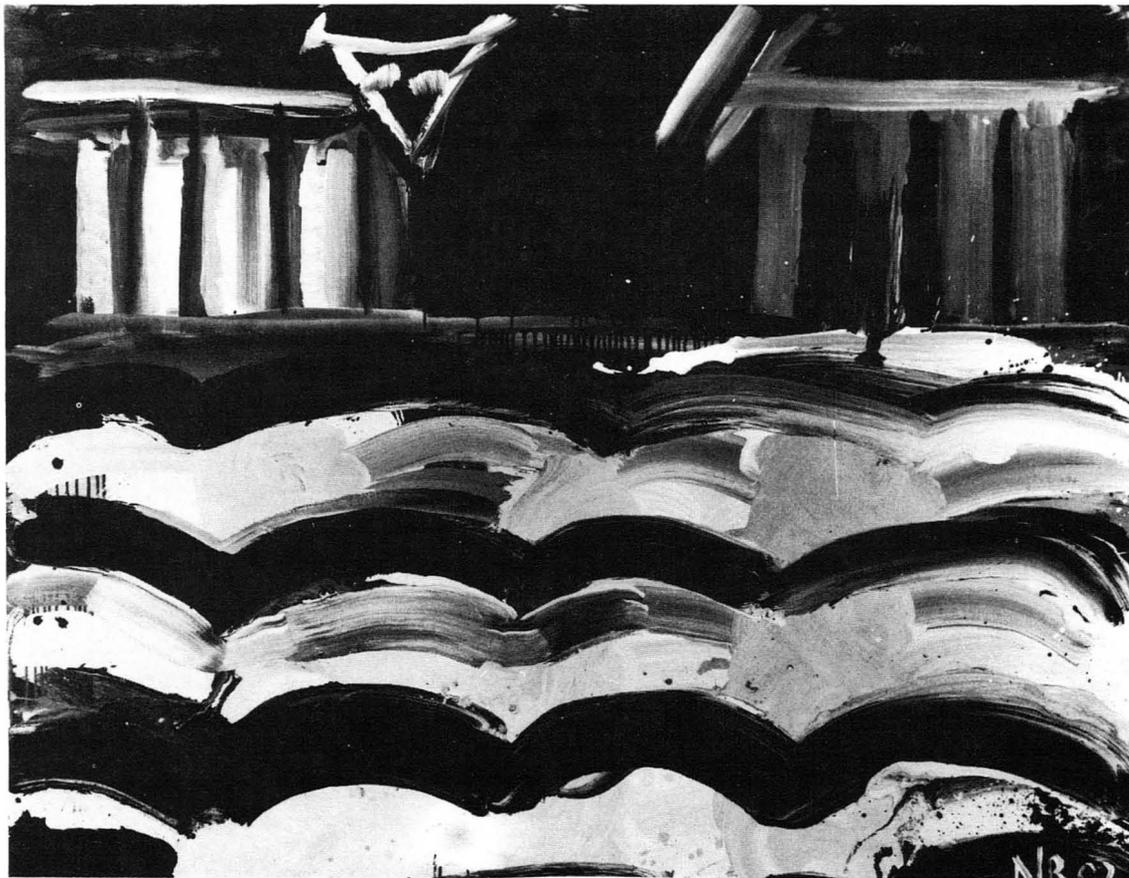


hace pensar en el arte románico. Estas obras —las *Lunas* y los *Peces* de Menchu Lamas, el *Cocodrilo* y las *Máscaras* de Antón Patiño— están pintadas con eficacia, a brochazos, en tonos vivos. Guillermo Monroy, ya fallecido, representaba en el interior del grupo una actitud paisajística, expresionista en un sentido más tradicional. Xesús Vázquez, gallego de origen pero que trabaja en Santander, expuso recientemente con el grupo *Atlántica*.

Su última exposición en Madrid, hace alrededor de un año, fue de una gran importancia. Es un pintor de acción, de una acción desbordante, que tiene necesidad de motivos (el escudo de Aquiles, rejas, una fuente) para fijarse.

En Andalucía, cada vez más pintores tienen su pintura abstracta con referencias paisajísticas. Es, por ejemplo, el caso de Pablo Sycet que pinta atardeceres henchidos de sol; de Julio Juste, que evoca una Granada secreta; de José María Jiro cuyos cuadros tienen una relación directa con los esplendores marítimos. En el extremo opuesto de la Península, en Santander, Victoria Civera y Juan Uslé se inspiran en la naturaleza que los rodea para alimentar sus telas, originariamente abstractas. Es siempre difícil relacionar cuadros abstractos y paisajes. Pero cada vez más pintores lo intentan. La transvanguardia italiana y el nuevo expresionismo alemán (lo vimos en Arco 83) constituyen nuevos puntos de referencia. A algunos les gustaría que la crítica imitara el ejemplo de un Bonito Oliva, y formulara un *abc* simple y definitivo del arte español y contemporáneo. No creo que esto sea posible, ni deseable. Las gale-





Juan Navarro Baldweg

rias, y algunos pintores, se dejan llevar por la moda, y parecen querer arrasar para siempre toda abstracción. El panorama es sin embargo mucho más complejo que esto. Una de las razones de su originalidad se deriva precisamente de la coexistencia de abstractos y figurativos, de las relaciones que se establecen entre ellos.

Van apareciendo nuevas obras, que vienen a aportar nuevas respuestas a estas cuestiones. Ya he hecho referencia a algunas de estas nuevas obras: la de los gallegos de *Atlántica*, la de los paisajistas líricos andaluces, las de un Xesús Vázquez o una Gemma Sin. Citemos, un poco al azar otros nombres: Cesepe y Mariscal (los dos proceden del cómic) que contribuyen a las imágenes respectivas de Madrid y Barcelona; José María Sicilia, que vive en París y pinta, con un fuerte estilo, troncos de árbol, naturalezas muertas de peces, electrodomésticos; Sergio Abraín, zaragozano, que construye inmensos polípticos sobre cartón donde se mezclan figuración y abstracción; Dis Berlin, también zaragozano, que crea un mundo cosmopolita, frágil, a la Dufy, a partir de las canciones que le gustan y de imágenes de moda... Por otra parte, en estos últimos años ha habido un renacimiento de la escultura. A pesar de que esta disciplina no sea objeto del presente artículo, hay que mencionar las investigaciones —a menudo muy próximas a las de los pintores— de Miquel Navarro, Tony Gallardo, Sergi Aguilar, Susana Solano, Angeles Marco, Leiro, Mon Vasco, Ignacio Basallo entre otros.

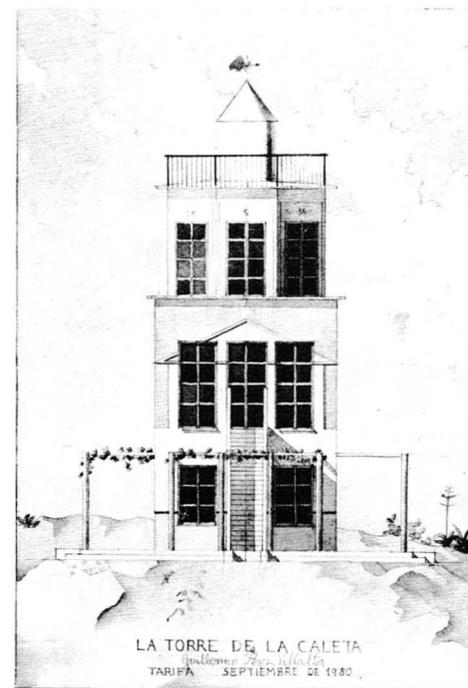
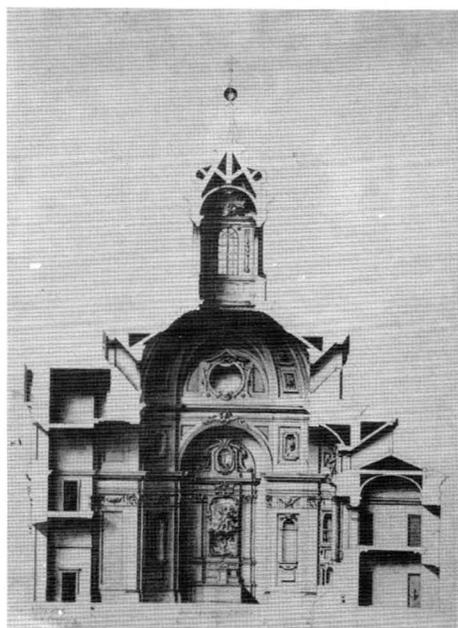
Traducción: J. TENREIRO



José María Sicilia

Crónica de Madrid

FRANCISCO COUTO



Madrid es una ciudad caracterizada por su mezquindad espacial y arquitectónica. Aun en «El País» del domingo 29 de enero pasado se podía leer: «...una ciudad como Madrid, anárquica en su planificación, de modestas arquitecturas...». La urbanización en torno al viejo Alcázar tiene un valor ambiental destacado pero su función no pasa de ser totalmente doméstico. La Ilustración necesitaba una nueva escenografía urbana y Carlos III da el salto a la Vaguada de la Castellana con una formalización espacial generosa: el Salón del Prado. Posteriores poderes que modelan la ciudad vuelven a la estrechez que caracteriza la generalidad del paisaje del núcleo urbano. El ensanche propuesto en el Plan Castro no puede presentarse como modelo de actuación de una forma objetiva, aun valorándolo con justicia dentro del panorama del crecimiento metropolitano. No podemos dejar de mencionar una actuación como la del Plan Cerdá de Barcelona que esponja la ciudad de una forma impensable en las coordenadas de los que hicieron Madrid, a pesar del deterioro de su estado actual (y aun de cuando se ejecutó), con respecto a las propuestas del Plan.

De entre todos los desmanes que hubo de sufrir Madrid, el del feroz capitalismo especulativo de los penúltimos años es el que más nefasta formalización arquitectónica y urbanística dio a las necesidades espaciales del aluvión de emigrantes traídos por el desarrollismo incontrolado. La más dramática muestra son las ciudades dormitorio de la periferia. Pero no nos vamos a referir sólo a ellas en sí mismo sino también a la canceración del tejido urbano que producen en concomitancia con los demás factores de deterioro del centro de la ciudad.

Así nos encontramos con el eje de la Castellana degradado aun en su núcleo más culturalmente representativo que es el

planificado con Carlos III. Cuanto más al norte, mayor es la degradación de la vía que se queda relegada a cauce de tránsito rodado y lugar de manifestaciones puntuales de expresión edilicia del sector terciario, cargadas de retórica pretenciosidad que no consigue maquillar la filosofía especulativa que las produce —en muchos casos ni siquiera lo intenta, más al contrario son pura jactancia de ello: «...la arquitectura responde y expresa los condicionamientos de los modelos políticos y sociales en los que sus espacios se formalizan». (1).

Pero dentro de la espacialidad que se nos ha dado se han de desarrollar las actividades que surgen en la conducta social urbana. Y en Madrid sigue la eclosión de la «Modernidad» que marca unas pautas de comportamiento que necesitan unos espacios.

Aparece de esta forma el apropiamiento de un tramo de la vaguada, entre Cibeles y Colón, por un conjunto de actores y espectadores, cuyos roles son intercambiables, que celebran una de las ceremonias de la Modernidad todas las noches del verano madrileño. Aquí también se manifiesta la lucha contra el «metro encogido» con el que se dio materialidad a la urbe. Se necesitan espacios que hagan ese papel de foro, de escenario de las expresiones colectivas espontáneas que en un momento de actividad urbana creativa se desarrollan, ahora constreñidas por la mezquindad espacial a la que nos referíamos al principio, se necesitan contenedores urbanos capaces de ser subvertidos en su función por la imaginación de la colectividad creativa.

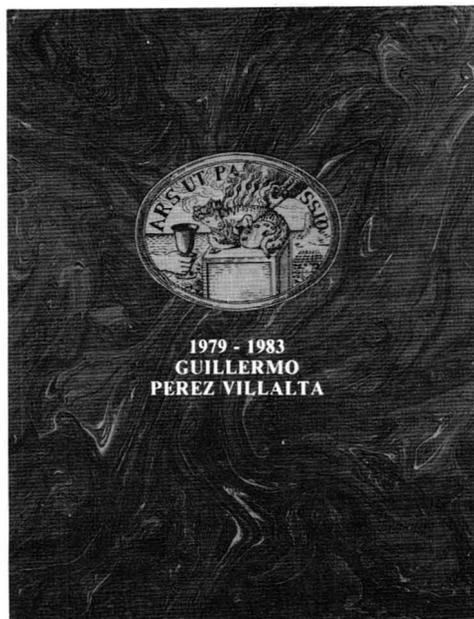
La sociedad mercantilista los promueve en la medida que van acordes con sus intereses de lucro, y los que la sufren lo aceptan en la medida también en que están en ella inmersos.

Los cambios de uso producidos de esta forma pueden en algún caso dar lugar a trágicas situaciones como la de Alcalá 20, asunto que en otro momento trataremos desde distintos puntos de vista —entre ellos el profesional, que directamente nos afecta.

La actividad madrileña es multiforme en sus aspectos culturales y esperamos que de ese caldo de cultivo y de esa actitud surjan las obras y actitudes que mejoren el enajenado entorno que nos ha tocado vivir.

«Metro», «Madriz», «La Luna», publicaciones nuevas que cubren la movida madrileña son exponentes de que algo se hace. «La Luna» dedica algunas páginas a la arquitectura, además de las que nos muestran la actividad de los plásticos de las corrientes a la moda. En uno de los números hasta ahora publicados se puede leer una entrevista con Guillermo Pérez Villalta, pintor con profundas raíces en el conocimiento de la cultura arquitectónica y con una formación plástica dentro de nuestra escuela que se manifiesta enriquecida por una poética personal de fuerza arrolladora.

De este artista hemos tenido oportunidad de contemplar una exposición que abarca su obra del año 79 al 83 en las salas de los bajos de la Biblioteca Nacional: «...y el arte, por ser de élite, no ha de dejar de ser popular, otro de los errores del movimiento moderno, en el que, por ejemplo, han sido menos efectivos los diseños de la Bauhaus y sus refritos que los sillones «platillo-volante» de los 50 que hacía el fabricante de muebles de la esquina y que traducía más creativamente el arte del momento. Y a buenas horas mangas verdes nos vienen con murales de Miró y cosas por el estilo que la mayoría de las veces pasan tan desapercibidos para la gen-



te como una pared más. Mire usted, la abstracción perdió su oportunidad de ser popular hace tiempo» (2). Esto que escribe el artista en el catálogo expresa unas vías por las que discurre la nueva figuración. Tanto a lo largo de la obra expuesta como en los escritos del catálogo se nos muestra torturado con la angustia de la creación artística.

Otra exposición de interés dentro de la nueva figuración fue hace pocos meses la del jovencísimo pintor, todavía estudiante de arquitectura, Sigfrido Martín Veguè. Esperamos tener oportunidad de hablar de él en otra ocasión.

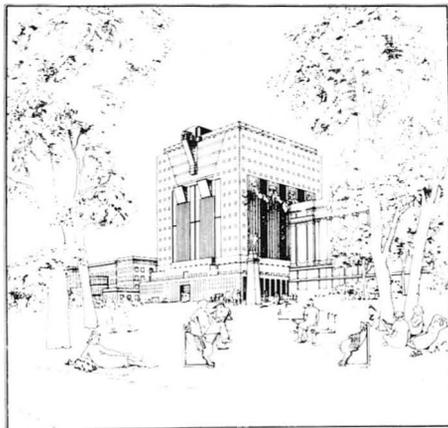
Dentro de esta actividad que se desarrolla en Madrid, las manifestaciones que afectan a la cultura arquitectónica se han encontrado presentes con tres interesantes exposiciones.

La primera que comentaremos nos ha mostrado durante los meses de diciembre y enero una extensa e interesante panorámica de la obra de Ventura Rodríguez. No es la primera vez que el Museo Municipal lo hace con uno de los arquitectos que han dejado su impronta en la ciudad. Ya en febrero de 1982 se inauguró una exposición dedicada a Juan de Villanueva. según los organizadores habrá otras.

Se nos enseña en los paneles de que consta la exposición, dibujos originales de gran número de proyectos, algunos de ellos no llevados a obra, que el arquitecto realizó no sólo para Madrid. Málaga, Jaén, Pamplona, Valladolid y Zaragoza, cuentan con obras de interés que están presentes en la muestra. Los dibujos son de una gran calidad. Los lavados y aguadas están realizados con la clara intención de definir un objeto arquitectónico que sólo tendrá su plenitud una vez alcanzada la espacialidad que le es esencial. Aquí se aprecia la diferencia con los meros ejercicios bidimensionales de caligrafía gráfica a que nos están acostumbrando las mercancías del mundo editorial.

En el catálogo editado escribe Enrique Tierno Galván una pequeña introducción en la que se nos habla de la ilustración en nuestro país y hace una crítica a *Don Ventura* que sería fácilmente trasladable al momento actual dentro del panorama arquitectónico: «...cerrazón y cautividad en las exigencias del propio edificio, con esca-

MICHAEL GRAVES ARCHITECT



M galería ynguanzo
antonio moure 12 madrid. teléfono 231 54 10

ENERO 1984

sa preocupación por todo aquello que, escapando de la obra, refiérese a la ciudad en su conjunto». Podemos casi de la misma forma referirnos a los que constriñen la arquitectura a la bondad visual del objeto arquitectónico. No podemos dejar de citar aquí a Antonio Fernández Alba, por otra parte Comisario de la Exposición, que en el recientemente publicado «Neoclasicismo y postmodernidad» (3) nos dice: «...han provocado el resurgimiento de supersticiones irracionales en torno al espacio, la forma y el destino de la arquitectura, y cuya característica más elocuente parece destinada a potenciar el equívoco, insistir en la ambigüedad y consagrar el artificio. Operaciones que tal vez no tendrían demasiada importancia, si las ilustraciones con las que formalizan el espacio de la arquitectura desde las instancias de su pretendida autonomía disciplinar, no sirvieran de cobertura tanto ideológica como práctica, para prolongar el vacío enajenado de los años sesenta, ahora en un nuevo vacío adornado hasta los finales del siglo».

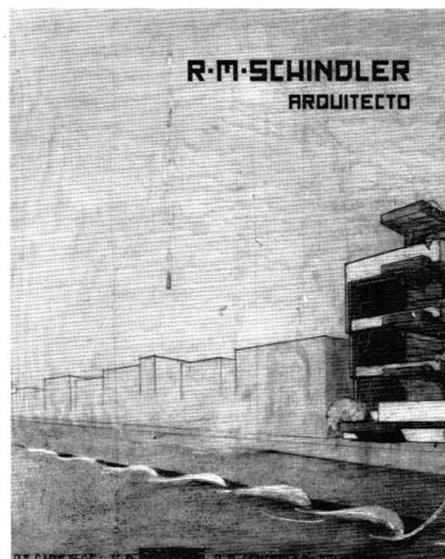
Nos puede servir esta cita para enlazar con el comentario de otra exposición que se viene desarrollando en la galería Ynguanzo (4).

Es de señalar la significación de esta galería, que siendo una entidad privada ha montado numerosas exposiciones dedicadas a la arquitectura, tema al que, parece ser, piensa seguir dedicando esfuerzos que nosotros no podemos dejar de agradecer.

Pues bien, lo que ahora nos muestra en sus salas es una serie de paneles con dibujos, grabados y algunas fotos de la última actividad de Michael Graves.

La visión de lo expuesto me traía a la memoria las últimas actuaciones de Elvis Presley en Las Vegas. Deforme y con disparatadas vestimentas era lo que quedaba de aquel muchachito de ajustados Jean y movimientos que escandalizaban a los bien-pensantes. Nos tenemos que seguir remitiendo a esta colección de artículos, que ya habían sido publicados a lo largo de estos últimos diez años, y en los cuales con increíble lucidez se va analizando lo que está ocurriendo en el mundo de la arquitectura. «La rehabilitación de la forma-símbolo en las versiones denominadas postmodernas, no deja de ser un episodio marginal en los axiomas publicitarios de

DIRECCIÓN GENERAL DE ARQUITECTURA Y VIVIENDA. MOPU.



los epígonos, incapaces, por otra parte, de comprender otras alternativas que su nominalismo narcisista de la forma. Los arquitectos contemporáneos tienen el deber de defender todas las conquistas logradas por los maestros constructores y el movimiento moderno, situándolos y desarrollándolos en su verdadera tradición, que no fue entendida ni por la emblemática tecnología de los sesenta, ni por el sociologismo oportunista de los setenta, ni, por supuesto, por el énfasis artístico de la «apoteosis final» con que se cierra el telón de los coreógrafos urbanos de estos principios de los ochenta» (5).

Graves ha construido una obra importante en tamaño y significación: el edificio Portland, y en la galería Ynguanzo se ven fotos y dibujos, pero ¿es eso lo que queda del movimiento moderno? Elvis pasó por Las Vegas...

Por último, sólo me queda hacer una breve referencia a otra exposición oficial, en este caso organizada por la Dirección General de Arquitectura y Vivienda, que está abierta al público en la sala habilitada en las arcadas que dan a La Castellana en los Nuevos Ministerios.

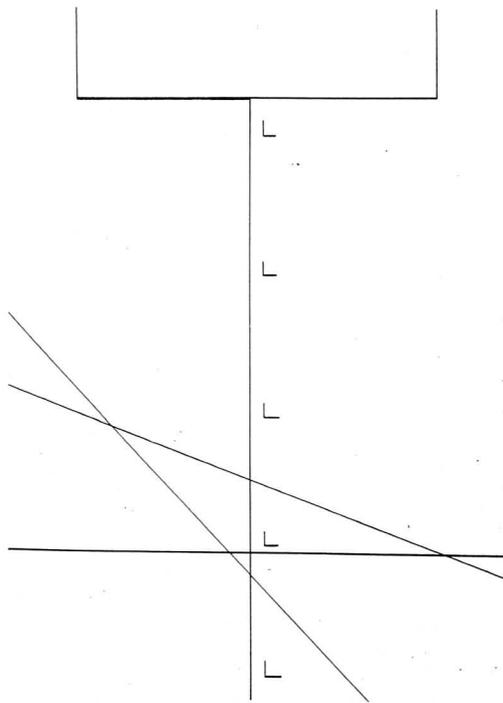
Schindler fue alumno de Otto Wagner en la Academia de Viena. Adolf Loos fue otro de sus maestros, pero la mayor influencia que se aprecia en lo expuesto es de Wright. Sus dibujos a color y la propia «firma» en un cuadro rojo lo atestiguan.

Pero la muestra va más allá de estos dibujos. Hay en ella fotos, muebles y sus diseños, además de dibujos documentales hechos sobre las obras existentes.

- (1) Antonio Fernández Alba. Neoclasicismo y postmodernidad. Blume. Madrid, 1983.
- (2) Guillermo Pérez Villata. Obras realizadas entre 1979 y 1983 (catálogo de la exposición). Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Madrid, 1983.
- (3) Antonio Fernández Alba. Op. cit.
- (4) Calle Antonio Moure n.º 12. Madrid
- (5) Antonio Fernández Alba. Op. cit.

Diseño

ADOLFO DOMINGUEZ



O día 29 de novembro pasado, tivemos ocasión de escoitar ao creador da conocida frase publicitaria «*la arruga es bella*», Adolfo Domínguez, creador e deseñador de modas, que pronunciou na Escola de Arquitectura da Coruña, unha conferencia sobre «*Diseño e arte contemporáneo*», ilustrada con numerosas proxeccións de diapositivas do proceso de deseño das súas creacións.

Certamente que podería resultar *chocante* o grandísimo interés que esta conferencia do creador da «arruga» despertou entre o numeroso público asistente e que fixo patente tanto na masiva asistencia como nas contínuas preguntas suscitadas no entretenido coloquio ou nos espontaneos aplausos que ao longo da charla se foron sucedendo en señal de conformidade co que Adolfo Domínguez iba comentando.

As causas do éxito conseguido por Adolfo Domínguez entre os estudantes e profesores da Escola de Arquitectura da Coruña, habería que buscalas, seguramente, na sinxeleza, espontaneidade e rotundidade con que o conferenciante espuxo a sus ideas artísticas e, mesmo, na afinidade que o método de traballo empregado para a elaboración dos seus deseños podería ter co que é corrente empregar no proceso de proxección arquitectónica.

A terminoloxía que Domínguez usa para expresar a súas ideas garda moita relación coa que normalmente empregamos os arquitectos para describir os nosos traballos. Así na presentación da colección de vran do 84, dice Domínguez que «*la resolución en la escala de los grises. Ausencia de color. La escuadra, el tiralíneas, el compás son los instrumentos de diseño. Racionalidad, austeridad, rigor, una línea depurada como todo el vestir burgués desde el siglo XIX. Lo nuevo, la diferencia en el tratamiento distendido e irónico dado a la materia y a las formas, que corresponde a la era post-industrial y automatizada, a la civilización del ocio*».

A coincidencia do proceso creativo na elaboración dos deseños arquitectónico e industrial, enunciado por Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe e demais pioneiros da moderna arquitectura, volviáenos a presentar de novo como alternativa posible da sociedade post-industrial contemporánea, esta vez desde un mundo tan aparentemente distante da arquitectura como pode ser o da moda de vestir.

En certa maneira esta coincidencia non pode considerarse casual, como o mesmo Adolfo Domínguez se encargou de recordarnos ao referirse as primeiras experiencias do deseño industrial e constatar a debida que o mesmo ten co mundo da arquitectura contemporánea, de cujas escolas proceden a maior parte dos deseñadores actuais.

Domínguez presentounos con unha metódica exposición as diferentes etapas do proceso de creación, na que non faltaron alusións ás dificultades derivadas da execución material das ideas, polas propias esixencias tecnolóxicas, e á calidade dos materiais que condicionan o resultado do produto final. Tamen se referiu ás influencias que no traballo do deseñador produce a evolución da estética nas máis diferentes facetas, cine, música, teatro, pintura, etc., e hasta que punto esta mesma evolución está presente nos seus deseños de forma máis ou menos evidente.

Da observación dos modelos e dibuxos que Domínguez presentou, resulta gratificante comprobar o interés que para un deseñador de modas ten o aspecto gráfico para a elaboración do produto. A utilización do dibuxo como instrumento de precisión na elaboración de patrons, ou para a simulación de modelos, fai que este se convirta nun medio imprescindible para o deseñador aínda cando se utilice solamente para a recreación de composicións abstractas e xeométricas extraídas da moderna tradición plástica.

Domínguez non deixou de dar conta na

sua charla da evolución que o mundo da moda experimentou ao longo da historia, destacando especialmente a importancia dos modistos Poiré e Chanel no cambio sufrido pola moda nos derradeiros anos, así como da transformación social acontecida a partir do maio do 68 que dan lugar a novos hábitos transformando as pautas sobre as que se basa o deseño.

Por último, Domínguez, quixo deixar patente a súa admiración pola xeneración de James Dean e Jhon Keruac, que representaron o inicio da ruptura producida poucos anos despois no mundo da moda en alguna medida representada polo italiano Giorgio Armani.

Adolfo Domínguez é, ademais, un inqueda e renovador empresario industrial que nas súas instalacións de Ourense, ocupa a centos de persoas en actividades de produción de roupas, calzado e xoias, e que pensa extender proximamente á fabricación de perfumes, muebles e outros obxectos de uso diario para cubrir un aspecto máis amplo da fabricación industrial de mercancías.

Adolfo Domínguez deixou na Escola de Arquitectura da Coruña, un grato recordo que vai máis alá dos encantos, seguramente snobismos das «*arrugas*». As referencias ao maio do 68, á rebeldía xuvenil tan prontamente descuberta nos films de James Dean ou na música dos Beatles, non podían producir máis que esta forma de vestir «*suelta*», «*cómoda*», «*non convencional*», «*divertida*» e por suposto «*arrugada*» como si estivera recién sacada dos baules do desván polvorento, que Adolfo Domínguez está empeñado en «*vendernos*» como imaxen de civilización moderna.

E, por favor, non fumedes que é un vicio *pasado de moda*, sentenza coa que nos sorprendeu Domínguez ao inicio da conferencia, recibida polos primeiros aplausos do público asistente.

XOSE MANUEL CASABELLA



«La historia de la arquitectura testimonia como el hombre ha conquistado un «equilibrio espacial». Esto puede, pues, ayudarnos a reeducar nuestra sensibilidad con respecto a los caracteres ambientales y a promover un mayor conocimiento de las interrelaciones entre el hombre y su entorno». Así finaliza su libro C.N.S. y sin duda es este un texto expresivo de la intencionalidad, sentida o no, con que fue concebido el mismo.

Pero adentrémonos, antes de continuar, en el propio texto. Quizá convenga señalar, ante todo, recalcar, que por propia definición de C.N.S. se trata de una *historia de la Arquitectura*, una historia basada en «la convicción de que la arquitectura consiste en significaciones más que en funciones prácticas», y naturalmente siguiendo el pensamiento de Martin Heidegger, estos significados son definidos como «existenciales» para acentuar su participación integral en la vida cotidiana.

Esta historia se construye a través de unos conceptos, que el autor va analizando en cada época, su evolución y transformación, en el convencimiento de que el desarrollo cultural sigue una línea evolutiva, de que todo el periodo cultural puede caracterizarse inequívocamente por un determinado sistema de significados y mediante cuya utilización el hombre en tanto que individuo puede, en primer lugar, insertarse en su propio tejido social y posteriormente ya desde su interior contribuir a su vez al progresivo enriquecimiento cultural de su época. Por lo tanto, según C.N.S. es posible a partir de la consideración de la arquitectura como «una concepción del espacio existencial» comprender el «pensamiento arquitectónico en un periodo histórico y su evolución en base a aportaciones puntuales significativas, y al mismo tiempo construir una historia de la arquitectura como un desarrollo de los sucesivos significados del espacio existencial.

El autor divide la historia de la arquitectura en 12 periodos:

- Arquitectura egipcia.
- Arquitectura griega.

- Arquitectura romana.
- Arquitectura paleocristiana y bizantina.
- Arquitectura románica.
- Arquitectura gótica.
- Arquitectura del renacimiento.
- Arquitectura manierista.
- Arquitectura barroca.
- La ilustración.
- El formulismo.
- El pluralismo.

y para cada una de ellas analiza los siguientes apartados: paisaje y asentamiento, el edificio, articulación, ejemplos significativos, la concepción del espacio y su evolución histórica y, finalmente, significado y arquitectura.

Al margen de las dudas que puede suscitar una división en periodos históricos como la señalada, cualesquiera otros puntos de consideración quedan abandonados, según el propio autor lo señala: «Tomando el espacio existencial como la dimensión de confrontación para una historia de la arquitectura, podría darse la impresión de pasar por alto una serie de otros factores determinantes, como las necesidades físicas, el clima, la topografía, la técnica de construcción, la producción y la economía. Hasta cierto punto, estos elementos están ya incluidos en el concepto de espacio existencial, porque la imagen que el hombre tiene de su ambiente sin duda está influida por todos ellos y por sus diferentes manifestaciones.

Naturalmente explorar toda la historia de la arquitectura a partir de una lectura tan unilateral de la misma, se convierte en una empresa anclada en su propio punto de partida. La cantidad de distorsiones necesarias para que todo se explique y todo quede en su sitio es grande.

¿Cómo explicar una división tan tajante de la historia?

¿Cómo justificar que los cuatro o cinco edificios escogidos en cada etapa son los más significativos y no los que mejor se acomodan al plan del autor?

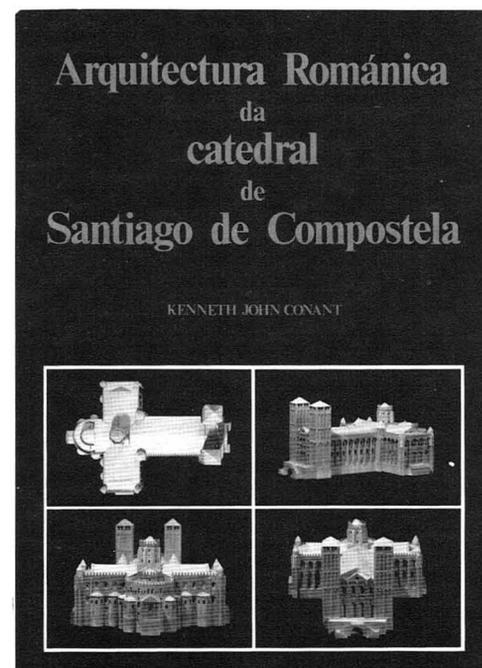
¿Cómo comprender que en el periodo

de la Ilustración quepan al mismo tiempo Ledoux y Wright?

¿Qué significado tiene añadir el «pluralismo» como toda una época arquitectónica, etc. etc.?

Sin dudā alguna la lectura del libro debe empezar por hacerse a partir de los parámetros señalados por el autor, y también ahí C.N.S. se anticipa a la crítica: «Naturalmente, todo método es selectivo porque un análisis histórico, en principio, no puede ser completo». No obstante, finalizada la lectura, se tiene el convencimiento de que el autor no sólo está haciendo una historia de la arquitectura, sino también una justificación (a la altura de 1973, fecha de su conclusión) de una determinada intencionalidad proyectual.

A las últimas páginas no se llega con una posición distante, «objetiva» (en la medida de lo imposible) sino claramente comprometida: «Los ejemplos que hemos examinado confirman nuestra opinión de que está desarrollándose una nueva arquitectura pluralista. Como esta arquitectura no concentra su atención en tipos fijos o principios básicos, sino que propone comprender el carácter total de cada tema, se trata de un «método» más que de un «estilo». La arquitectura pluralista más que «diseñada» puede considerarse «generada» y, en consecuencia, el ambiente se convierte en una totalidad dinámica de «órganos» de interacción. El pluralismo no contradice el funcionalismo, sino que extiende el concepto de función más allá de sus aspectos físicos. Una vez más se concede importancia primordial al significado y al carácter, y el edificio no es ya un mero contenedor, sino que se convierte en una presencia expresiva, activa en el entorno. En relación con el espacio, «carácter» significa lugar, en el sentido de un «aquí» específico, que contribuye a que el hombre halle su base existencial. Un lugar es, por lo común, producto de muchas fuerzas naturales, sociales e históricas; de modo que la arquitectura del pluralismo es, al mismo tiempo, nueva y antigua. Mira hacia el futuro, pero tiene sus raíces en el pasado, y



su presente hace más clara la posición del hombre en el espacio y en el tiempo». Y más adelante añade: «El redescubrimiento del carácter concreto total no sólo nos permite hacer significativo nuestro nuevo entorno, sino que también devuelve a la vida a aquellos del pasado».

Este último párrafo es clara afirmación de la búsqueda de una teoría de la arquitectura, como si su autor buscara, a través del análisis histórico, de la interpretación histórica, la confirmación de planteamientos años antes expuestos en su anterior libro «Intenciones en arquitectura».

CELESTINO GARCIA BRAÑA

BIBLIOGRAFIA:

- Arquitectura occidental. La arquitectura como historia de formas significativas.* Chr Norberg-Schulz. Gustavo Gili, 1983.
- Intenciones en arquitectura.* Chr Norberg-Schulz. Gustavo Gili, 1979.
- Existencia, Espacio y Arquitectura.* Chr Norberg-Schulz. Editorial Blume, 1975.

O Colexio Oficial de Arquitectos de Cataluña ven de publicar un libro titulado «Las medidas en Arquitectura», cuyos autores son Enrique Steegmann e José Acebillo, Doctor e Profesor Adxunto na E. T. S. A. B.

Para la definición de las dimensiones necesarias de los ámbitos de las actividades los autores han partido de las medidas del *ser humano*, del alcance de sus *gestos* y de la medida de los *aparatos y objetos* generalmente involucrados en cada actividad. Los niños, los ancianos y los minusválidos comportan en cada tipo de actividad una modificación de los ámbitos definidos para adultos con plenas facultades físicas, por lo que en el estudio de cada actividad se añaden las consideraciones dimensionales correspondientes.

La clasificación de los ámbitos parte de la naturaleza de las actividades: *en situación de estancia, circulación y almacenamiento*. En su determinación dimensional se ha procurado conseguir un cierto nivel de asepsia, un distanciamiento de las implicaciones o contenidos tipológicos, con el fin de conferirles validez en cualquier situación, de hacer posible su aplicación universal. Las implicaciones dimensionales derivadas del tipo de edificio son precisamente el objeto de una serie de sucesivos manuales que éste encabeza y da sentido.

El Colegio de Arquitectos de Galicia acaba de publicar esta joya bibliográfica cuyo autor es el Profesor de Arquitectura y arqueólogo K. J. Conant, escrita y publicada por vez primera en la Universidad de Harvard en 1926.

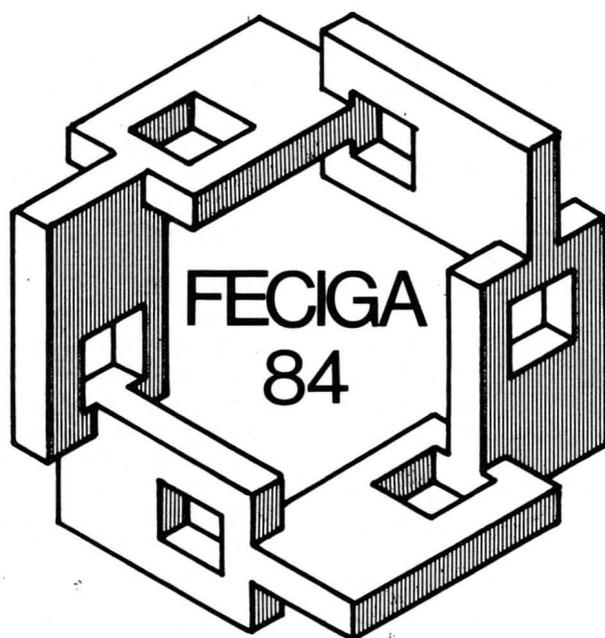
La obra de Conant sobre la Catedral de Santiago constituye hoy un «clásico en su género». Es un testimonio de un estado de conocimientos y de una forma de hacer en la bibliografía histórico-artística. Estamos por otra parte, delante de una obra que permanece insuperada. En efecto, nadie, después de Conant volvió a tratar la arquitectura de la Catedral románica compostelana en semejantes términos de comprensión y sistematización.

La publicación aparece con la presentación de Conant de la primera edición de 1926. El texto en versión gallega. Ilustraciones y planos elaborados por el autor, así como una planta de colores que refleja los diferentes períodos de la Catedral. Un artículo crítico sobre la actualidad de la Obra de Conant, escrito por Serafin Moralejo (catedrático de Arte Antigua y Medieval de la Universidad Compostelana). La reproducción facsimilar del texto inglés y su correspondiente traducción al catalano. Índice Analítico.

VISITENOS

FECIGA 84

1.ª FERIA DE LA CONSTRUCCION E INTERIORISMO DE GALICIA



30 • 6
ABRIL • MAYO

E.U. ARQUITECTURA TECNICA

LA CORUÑA

INFORMACION: (981) 287466-287188 ext.9

«FECIGA-84» la Primera Feria Gallega de Construcción e Interiorismo, se inaugura el próximo día 30 de abril, en La Coruña

Ante una marcada crisis económica en el sector de la construcción gallega, surge salvando avatares y dificultades del momento la 1.ª Feria de la Construcción e Interiorismo de Galicia. Nace con un afán de experimentación y divulgación de unos sectores que necesitan apoyo: La Construcción y el Interiorismo. A pesar de ello, se ha conseguido reunir cerca de un centenar de expositores que cubren todas las posibilidades de espacio del primer marco en donde se desarrollará la primera edición de FECIGA, este es: la E. U. A. T. de La Coruña. Por otra parte y, con la proximidad de la E. T. S. A. posibilita un amplio contacto de los futuros profesionales con los materiales y sectores a los que se encaminan en su futura profesión. Profesionales, decíamos a los cuales va dirigida fundamentalmente esta Feria, colaboran asimismo en su realización.

En concreto son: El Colegio Nacional de Decoradores, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Colegio Oficial de Arquitectos Técnico y Aparejadores de Galicia, Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia. De la misma forma el sector empresarial a través de APECCO y por otra parte, la Cámara de Comercio, Industria y Navegación de La Coruña, subvenciona a cada expositor hasta un 50% del importe de stand. Asimismo participan: la Xunta de Galicia, el Excmo. Ayuntamiento de La Coruña, y la Escuela Universitaria de Arquitectura Superior, así como la Escuela Universitaria de Arquitectura Técnica, ambas de La Coruña.

FECIGA-84, se ha convertido dentro del sector de la edificación y decoración de interiores, en la única posibilidad para reuniones de una forma periódica, a fin de mostrar a los profesionales, los nuevos técnicos y medios que surjan.

La periodicidad de la Feria de la Construcción e Interiorismo de Galicia, es bianual, celebrándose ésta en años pares.

Las fechas de exposición de FECIGA, serán del 30 de abril al 6 de mayo próximos, y donde se exhibirán los materiales, equipo y artículos siguientes:

Con motivo de la realización de la «Primera Feria de la Construcción e Interiorismo de Galicia» (FECIGA-84), la Comisión Organizadora de la misma, convoca un «Concurso de Albañilería», a celebrar el sábado 5 de mayo a las 10 de la mañana, según las bases que se adjuntan.

Esta Comisión Organizadora, agradece se dé la máxima difusión de dicho concurso, en el sector de la construcción de toda Galicia, a fin de contribuir al mayor éxito del mismo.

B A S E S

1. El equipo estará formado por un oficial albañil y un peón.
2. Podrán participar como máximo diez equipos.
3. Cada equipo traerá sus herramientas.
4. Los equipos tendrán sus zonas cercadas y cada una será de 40 metros cuadrados (8 x 5).
5. El material estará situado en la zona correspondiente a cada equipo.
6. El Jurado estará formado por dos cronometradores y tres jueces.
7. A cada equipo se le entregará un plano 15 minutos antes de empezar.
8. Cada equipo tendrá su respectivo dorsal.
9. La orientación será la misma para todos.
10. El tiempo será según la dificultad de la obra a realizar, aproximadamente dos horas.
11. La puntuación será:

Techos, paredes, suelos, elementos y materiales complementarios, máquinas, útiles y herramientas de aplicación y mantenimiento, elementos de seguridad, señalizaciones, material de oficina técnica, elementos de elevación y transporte, equipos, elementos para estructuras, forjados y cubiertas, prefabricación, aparatos de medida y precisión, energías alternativas, muebles, sanitario, decoración, diseño.

Paralelamente a la celebración de la Feria se celebran una serie de Actividades Técnico-Informativas, demostraciones prácticas, seminario y actividades culturales, que acentúan más el marco en donde FECIGA se celebra; abriendo un amplio contacto entre el mundo educativo y profesional. La **economía** y la **financiación** de la **edificación**, la **seguridad** en la **edificación**, la **ordenación territorial en Galicia**, la **prefabricación en la edificación**, la **rehabilitación de viviendas**, las **energías alternativas** en el **sector de la edificación**, las **estructuras en la edificación**, son algunos de los puntos que se introducen en estas actividades. Demostraciones de evacuación de edificios, concurso de albañilería, etc., amplian aún más este apartado.

De reseñar, entre otros, la presencia del **Sr. D. Alvaro García Meseguer**, el miércoles día 2 de mayo, que tratará el tema **«Hacia una teoría del control de la calidad en la construcción»**. El mismo día contaremos con la presencia del **Sr. D. Juan José Arenas de Pablo**, Catedrático de la E. T. S. Ingeniería de Caminos, de Santander. De la misma forma, asistirán el **Sr. D. Maji Boronat**, con tema: **«Color y ambiente»**, el día 4 de mayo. El día 5 el **Sr. D. José Luis Mercado Segoviano**, con: **«Análisis prospectivo del entorno habitable en el futuro»**. El campo de la informática se introduce en la construcción y diseño, por ello hemos incluido un día dedicado a dicho tema: **«El Ordenador a la Construcción y Diseño»**, por el **Sr. D. Enrique Rondado Pérez**. Temas de **«Transformación de la madera»**, **«Realidad de la edificación en Galicia»**, **«Calefacción eléctrica»**, **«Ahorro de energía a la utilización de la bomba de calor»**, también se concretan en esta Feria.

CRONO:

- Terminación en el plazo dado: 100 puntos.
- Cada minuto de retraso: —1 punto.
- Cada minuto de adelanto: + 1 punto.

JURADO:

Para puntuaciones según la perfección en el acabado, de 0 a 30 puntos.
El fallo final será inapelable.

12. Habrá importantísimos premios en metálico para todos los participantes. Siendo el primero de 100.000 pesetas y trofeo.
13. Las inscripciones se realizarán en las oficinas de FECIGA. Finalizando el plazo de inscripción el día 4 de mayo a las 8 de la tarde.
14. La admisión será por orden de solicitud.
15. El solo hecho de presentarse al presente concurso supone la plena aceptación de las bases. Cualquier duda que pudiera surgir sobre la interpretación de las mismas será resuelta en las oficinas de FECIGA-84, E. U. A. T. de La Coruña.

SAN LUIS

CALIDAD SERVICIO PRECIO



VEGASA Y SAN LUIS SE ADAPTAN A SUS NECESIDADES Y A SU BOLSILLO

Es muy fácil cambiar su vieja cocina cualquiera que sea su tamaño, por una cocina VEGASA con el servicio de SAN LUIS.

SAN LUIS y VEGASA lo hacen todo. Diseñar su cocina perfecta, con usted, en su casa, de esta manera cada unidad queda ajustada en su sitio para hacerle la vida más simple y agradable.

SAN LUIS LE OFRECE MAS VENTAJAS

**3 AÑOS DE
GARANTIA
TOTAL**

- Dispone de 1, 2, 3, 4, ó 5 años para pagar.
- Elije el mes que más le conviene para el primer pago.
- Horario flexible: de 10 a 1,30 y de 4,30 a 8,30 de la tarde.



**MEJORE
SU
HOGAR**

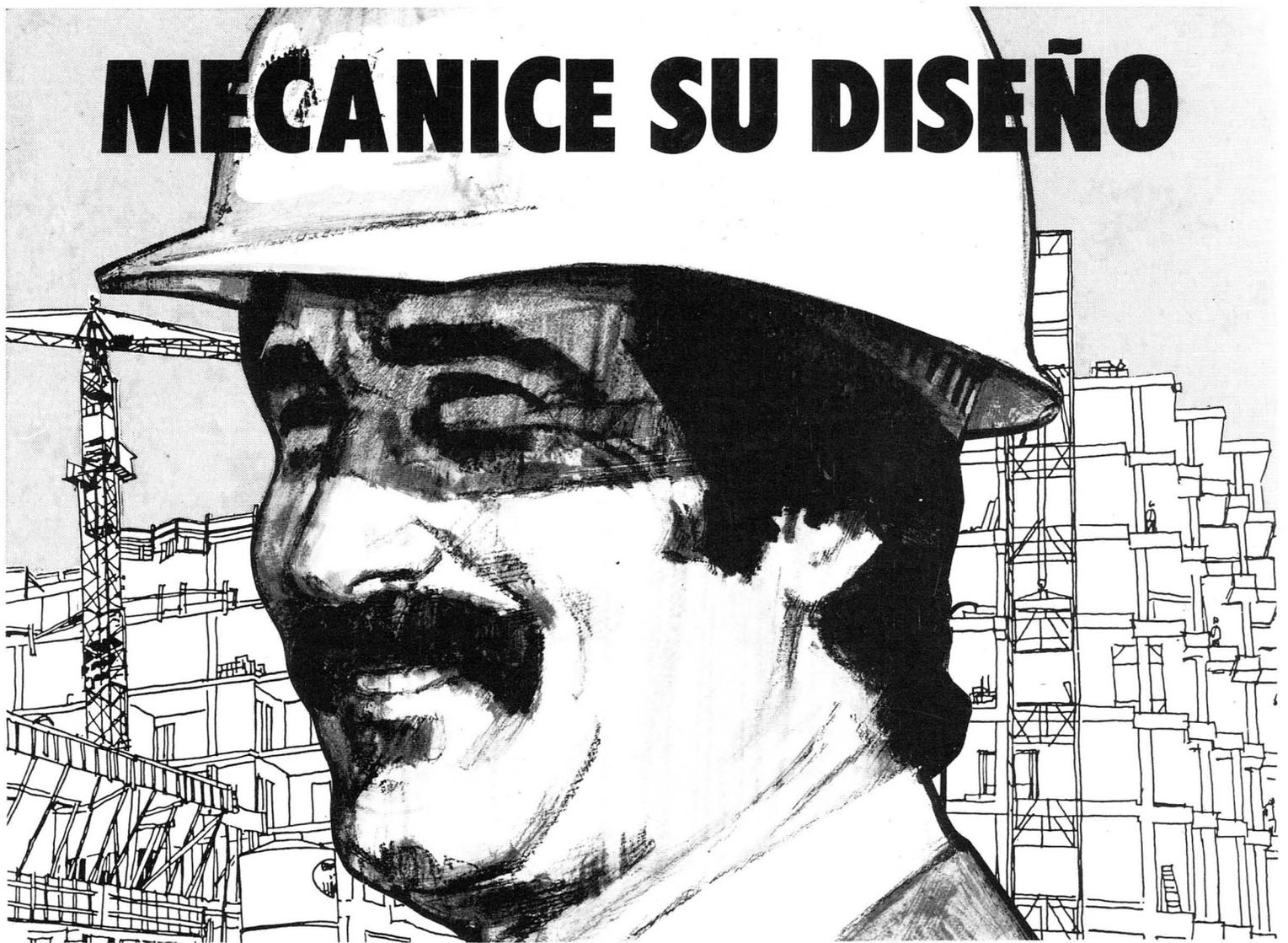
**División
Muebles
de Cocina**



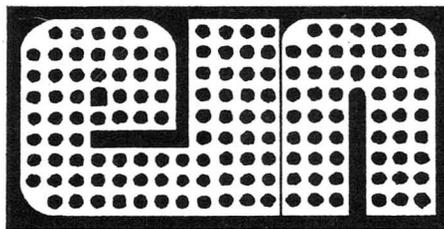
Distribuidor Oficial:
VEGASA-LEICHT

San Luis, 46. Telfs.: 230749 - 232043

MECANICE SU DISEÑO



a partir de 2.000.000 de pesetas



**primera firma gallega en ayudas
al diseño por ordenador(CAD)**

INTRODUCCION DE PUNTOS: Método directo, digitalizador, coordenadas cartesianas, coordenadas polares.

RAYADO AUTOMATICO: Predefinido, por defecto, multirayado.

ROTULACIONES: Caracteres predefinidos o definidos por el usuario.

Escalados, unidades, zoom, etc.



San Andrés, 22-1.º Izqda. - Telf. 213844
LA CORUÑA

SOLUCIONES INFORMATICAS A SU MEDIDA