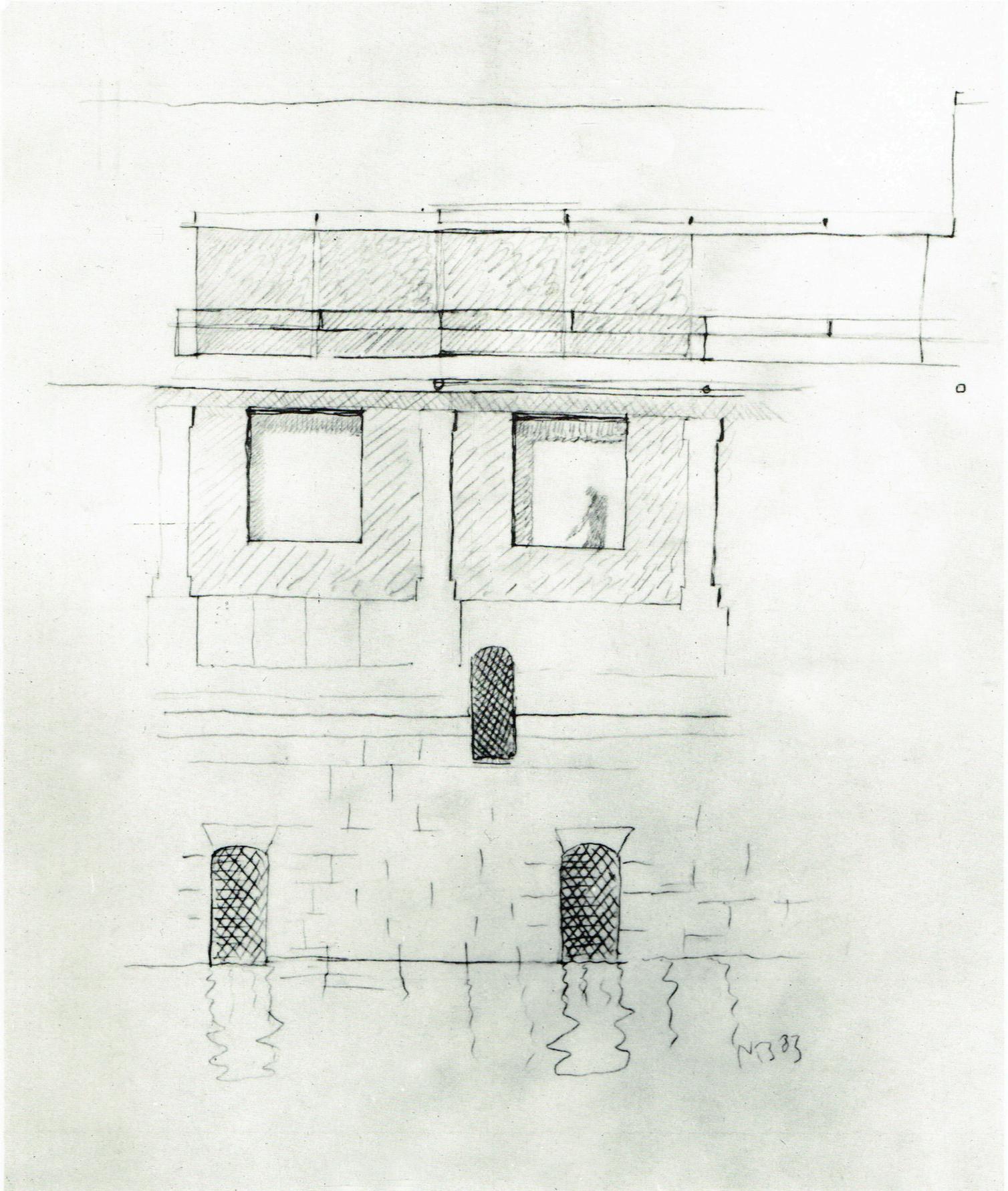


OBRADOURO

REVISTA
CUATRIMESTRAL
AGOSTO 1984
II ETAPA
450 PTAS.

REVISTA DE ARQUITECTURA DO COLEXIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE GALICIA



Juan Navarro Baldeweg
Manolo Gallego
Felipe Peña
Xan Casabella
Emilio Fonseca
Alcino Soutinho
Domingos Tavares
Covadonga Alvarez
Alfonso Penela
Xusto Beramendi
Badosa Conill

Juan Navarro Baldeweg
Manolo Gallego
Felipe Peña
Xan Casabella
Emilio Fonseca
Alcino Soutinho
Domingos Tavares
Covadonga Alvarez
Alfonso Penela
Xusto Beramendi
Badosa Conill

EDITORIAL

Como se enunciaba en el Editorial del número anterior, Obradoiro 10 se dedica nuevamente al tema de la Vivienda Unifamiliar.

Se pretende presentar un panorama lo más representativo posible de la producción de viviendas unifamiliares de los últimos años, en Galicia y en otros países que consideramos afines. De esta forma, presentamos dos proyectos de Alcino Soutinho, profesor de Construcción en la Facultad de Arquitectura de Porto (Portugal) y una obra, apoyada por un texto sobre la problemática de la vivienda del emigrante, de Domingo Tavares, profesor de Proyectos de la misma Facultad. Asimismo, respecto de Asturias, se publican un artículo de la historiadora Covadonga Alvarez sobre la vivienda de los emigrantes asturianos en América a principios de siglo, y varios proyectos de viviendas unifamiliares premiados en diferentes concursos a lo largo de los dos últimos años.

Pues bien, a la vista de todo el material que se presenta y sobre todo del que se nos remitió y que no aparece aquí, creemos necesarias algunas reflexiones.

La casa unifamiliar es un objeto-sujeto arquitectónico que como ya dijimos, ilustra el particular momento de la arquitectura y de su pensamiento teórico. Naturalmente también manifiesta los errores, ausencias y desviaciones de éste.

Si se habla de arquitectura popular ya no podemos admitir que se presente una parte como definidora del todo. Se entendía la arquitectura popular de una manera esencialmente «pompiere» y reduccionista, cayendo en tópicos folk y en generalizaciones a-históricas y anticientíficas. La estrechez de esa categoría no englobaba, por ejemplo, la producción «popular» de los últimos 70 años. Esta desviación etnocentrista va contra la esencia de la arquitectura popular, que continúa su producción ajena por completo a este discurso.

Esta postura que consideramos desconectada del panorama actual de la cultura arquitectónica, constituye, junto con aquella que basa su estrategia en la optimización de la tecnología industrial del producto construido, los límites —indefinidos— que acotan un vasto campo en el que se desarrollan aportaciones que intentan «trascender la sola apariencia de lo técnico» en palabras de K. Frampton. Aportaciones, en las que la introducción en la malla regular de optimización-de-la-tecnología-industrial de elementos «irracionales», provenientes de la cultura constructiva local o sugeridos por el sitio ó por su intención simbólica, intentan generar en las obras, asociaciones críticas o irónicas que abran nuevos caminos de reflexión sobre la arquitectura, conectando con el espíritu cultural de la época, propicio a la creación de espacios para la poesía y el goce y el diseño de casas para la lluvia.

Por otro lado, continuamos en la recuperación de la historia próxima con el análisis de una obra no catalogada de Antonio Palacios: El Pabellón de Recreo de Santiago de Compostela, artículo del historiador Xusto Beramendi, y otro sobre la vida y obra del arquitecto vasco Ricardo Bastida por el también historiador Luis Badosa Conill.

Los premios de Vigo y Asturias nos traen jóvenes arquitectos a la palestra pública, siendo sus aportaciones una andanada de aire fresco en la a veces viciada atmósfera pública de la arquitectura.

Completan el número, las propuestas sobre el diseño de muebles y un intento de relacionar dos artes plásticas que tradicionalmente corren paralelas, o una al servicio de la otra, en un acto de síntesis creativa, en la que los roles de ambas se diluyen en beneficio de una visión más globalizadora de las artes.

EDITORIAL

Como se enunciaba no Editorial do número anterior, Obradoiro 10 adícase novamente ao tema da Vivenda Unifamiliar.

Preténdese presentar un panorama o mais representativo posíbel da produción de vivendas unifamiliares dos derradeiros anos, en Galicia e noutros países que coidamos semellantes. De este xeito, presentamos dous proxectos de Alcino Soutinho, profesor de Construcción na Faculdade de Arquitectura do Porto (Portugal) e unha obra, apoiada con un texto sobor da problemática da casa do emigrante, de Domingo Tavares, profesor de Proxectos da mesma Faculdade. A respeito de Asturias, publícase un artigo da historiadora Covadonga Alvarez sobor da Vivenda dos emigrantes asturianos en América nos comezos do século, e varios proxectos de casas unifamiliares premiados en concursos ao longo dos dous derradeiros anos.

Pois ben, à vista de todo o material que eiquí se presenta e sobor de todo do que se nos remiteu e que non aparece, coidamos que compren algunhas reflexións.

A casa unifamiliar é un obxeto-suxeto arquitectónico que como xa dixemos ilustra o particular intre da arquitectura e do seu pensamento teórico. Do mesmo xeito tamén manifesta os erros, valeiros e desviacións de éste.

Si se fala de arquitectura popular xa non podemos ademitir que se presente unha parte como definiadora do todo. Entendíase a arquitectura popular de un xeito «pompiér» e reducionista, caendo en tópicos folk e xeneralizacións a-históricas e anticentíficas. A estreitura desa categoría non abranxía, por exemplo, a produción «popular» dos derradeiros 70 anos. Ista desviación etnocentrista vai contra o miolo da arquitectura popular que continúa a súa produción allea por completo a iste discurso.

Ista postura que coidamos desvencellada do panorama actual da cultura arquitectónica, constituíe a carón daquela que baseia a súa estratexia na optimización da tecnoloxía industrial do produto construído, os lindeiros —indefinidos— que delimitan un grande campo no que se desenrolan aportacións que intentan «trascender la sola apariencia de lo técnico» nas verbas de K. Frampton. Aportacións, nas que a introducción na malla regular de optimización-da-tecnoloxía-industrial de elementos «irracionais» que veñan da cultura constructiva local ou suxeridos polo sitio ou pola súa intención simbólica, intentan xerar nas obras, asociacións críticas ou irónicas que abran novos vieiros de reflexión sobor da arquitectura, vencellándose co espírito cultural da época, desexoso da creación de espazos pra poesía e pra se gorentar e o diseño de casas pra chuvia.

Por outra banda, seguimos na recuperación da historia recente, co análise dunha obra non catalogada de Antonio Palacios: O Pabellón de Recreo de Santiago de Compostela, artigo do historiador Xusto Beramendi, e outro sobor da vida e obra do arquitecto vasco Ricardo Bastida, polo tamén historiador Luis Badosa Conill.

Os premios de Vigo e Asturias tráennos xóvens arquitectos á palestra pública, sendo as suas aportacións reboladas de ar fresco na as vegas viciada atmósfera pública da arquitectura.

Completan o número, as propostas sobor diseño de móbeis e un intento de relacionar dúas artes plásticas que tradicionalmente correron paralelas, ou unha ao servizo da outra, nun acto de síntesis creativa, na que os roles de ambas dúas pérdense pra dar paso a unha visión mais globalizadora das artes.

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)

OBRADOIRO
Colegio Oficial de Arquitectos
de Galicia
C/ Preguntoiro, 36-1.º
SANTIAGO

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 _____

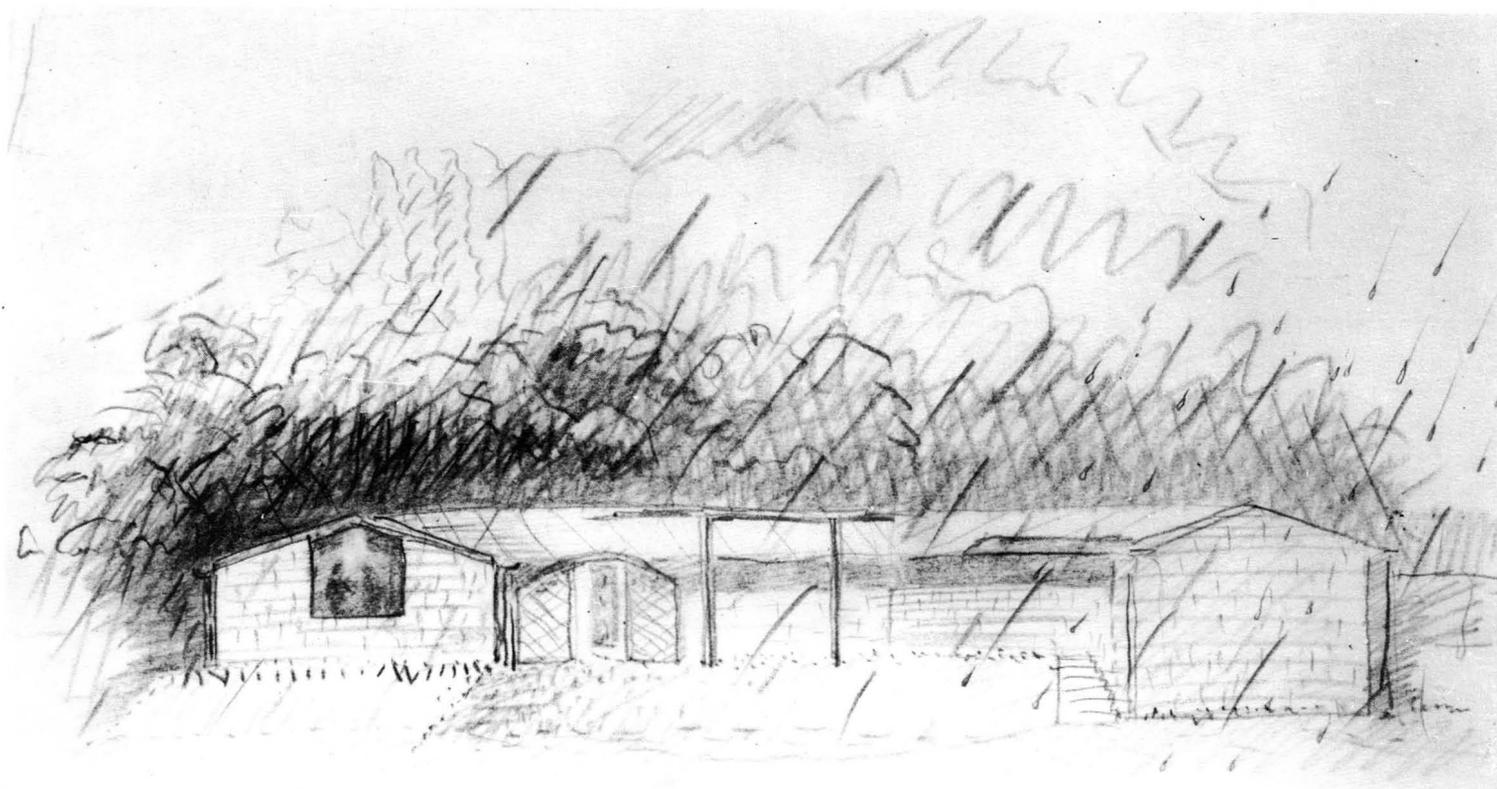
n.º _____ abierta a nombre de D. _____

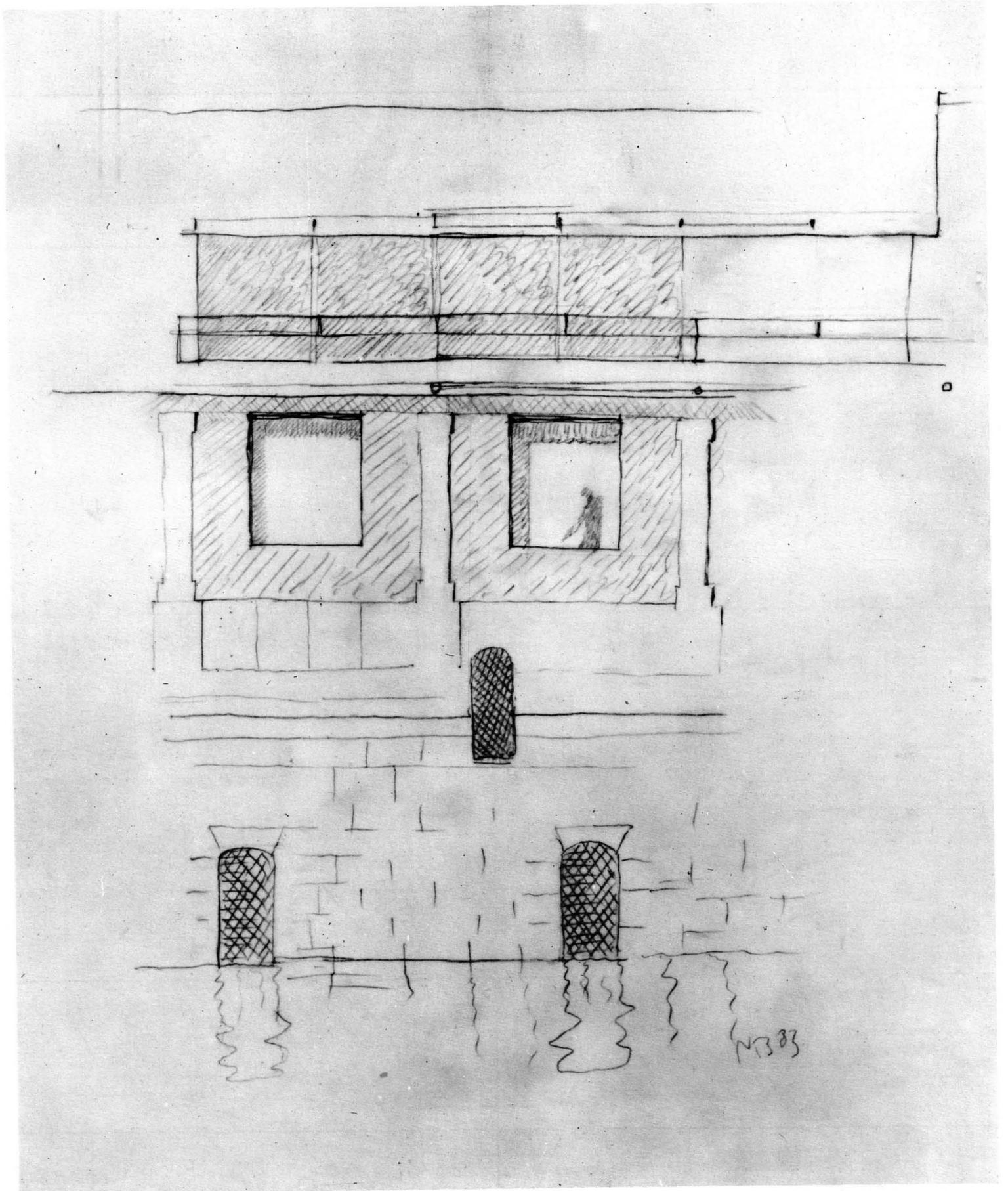
_____ sirva proceder al abono del recibo correspondiente a la suscripción a
la Revista OBRADOIRO que les será presentado por el COAG/OBRADOIRO.

En _____ a _____ de _____ de 198 _____

(Firma)

**Casa de la Lluvia 1977 (Santander)
en Alto de la Hermosa 1976-79**



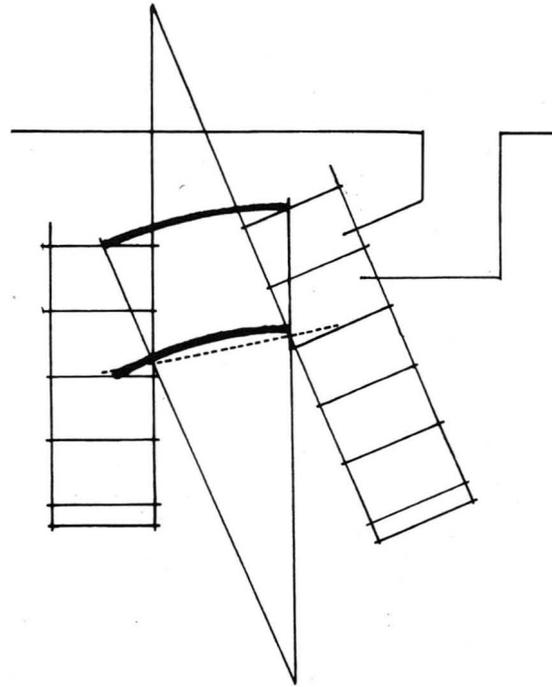
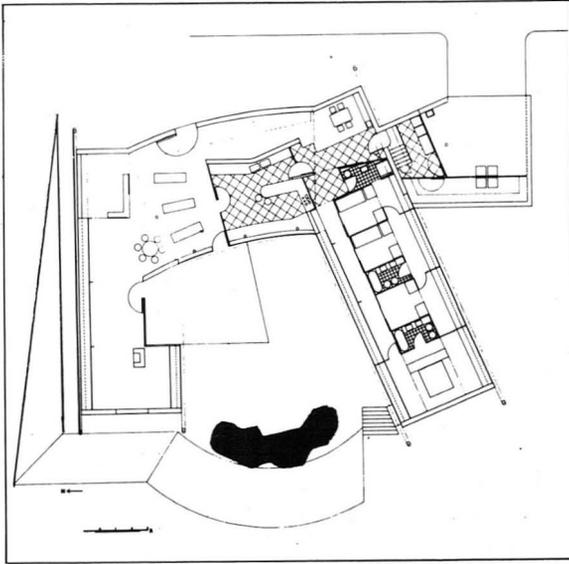


N383

Sobre dos dibujos de Navarro Baldeweg

FELIPE PEÑA

(1) Este proyecto se publicará en el n.º 11 de Obradoiro, cuyo Tema Central será: Intervención sobre lo preexistente.



Es muy difícil encontrar en los trabajos de una persona una correlación coherente entre una experiencia pictórica y una práctica arquitectónica, y más aún, que los desarrollos y reflexiones teóricas que se explicitan en textos, tengan su propia entidad no limitándose a lo explicativo y descriptivo complementario de la otra actividad sino que constituyen desarrollos de conceptos independientes, indudablemente vinculados a los procesos de pintar y proyectar.

Así, por ejemplo, su texto sobre las simetrías, dualidades, reciprocidades, etc. (escrito en julio de 1980 y publicado en la revista «Separata», de Sevilla, y posteriormente en «Arquitectura», enero-febrero 1982), amplía y extiende el concepto clásico de simetría. En su obra plástica y arquitectónica aparecen estos mismos temas. El dibujo que ilustra la portada de este número de «Obradoiro» es un apunte de la fachada norte de los molinos del río Segura en Murcia (1). No es una simple anécdota la presencia del plano del agua en su doble circunstancia de borde o límite y de superficie reflectante, duplicadora, superpuesta al ritmo de pares de aberturas de la parte más baja del viejo edificio. La condición de límite se aprovecha proporcionando una continuidad urbana a la ribera del río a través de la terraza del edificio. Su condición de plano de simetría impone un gradiente uniforme de más pesado a más ligero en la composición de este alzado, difícil de explicar sin esta rotundidad en el plano de apoyo del edificio, aparece aquí también la dualidad viejo-nuevo (tema in-

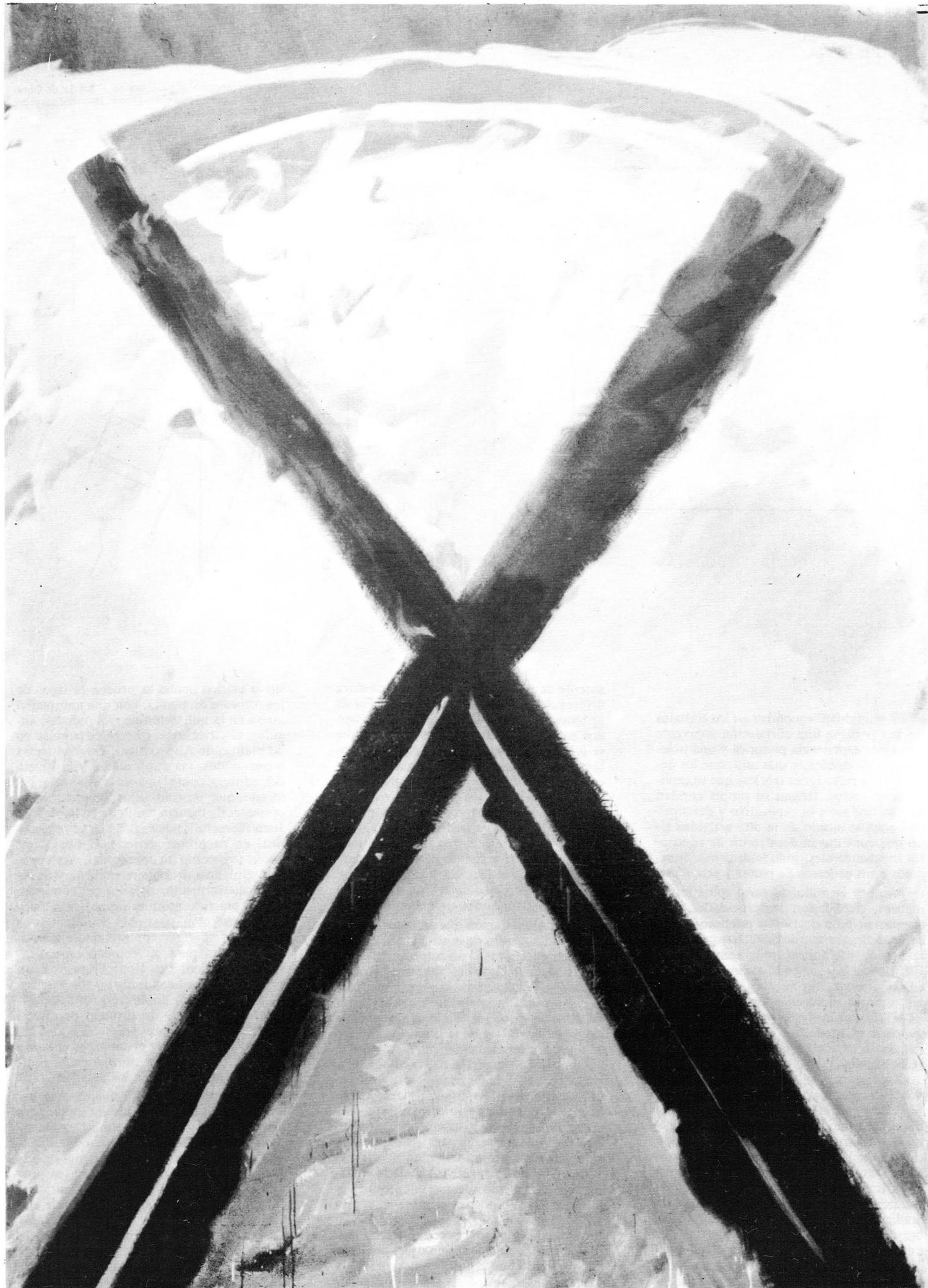
sistente de proyecto) tratada con una clara diferenciación de ambas partes. En el programa del edificio se marcan asimismo dos partes bien diferenciadas en usos, que se señalan en el perfil superior por dos volúmenes situados casi a la misma distancia con respecto a un eje que pasará por el centro del edificio y siendo a su vez estos elementos simétricos con sutiles rupturas de esta condición geométrica. En la fachada sur se produce una relación más compleja al retirarse uno de estos elementos del plano de fachada y producirse un escalonamiento que relaciona el edificio con las construcciones circundantes.

La otra ilustración que acompaña estas líneas es un dibujo de la casa en el Alto de la Hermosa, quizás el único proyecto construido hasta el momento por Juan Navarro Baldeweg. En él vemos otro tema recurrente en su obra, la importancia de la silueta del edificio y que sea ella la que soporte la carga, iconográfica de la obra, los detalles se difunden en el movimiento tembloroso de un fluido (superficie al agua, lluvia, etc.) es el perfil de un tejado a dos aguas la única definición del edificio (imagen clara, precisa y popular de la casa) y la consecuencia de este planteamiento: Navarro Baldeweg elude de manera sistemática la valoración de un plano como frente del edificio, como fachada, se señala la entrada con un sencillo recurso compositivo y los huecos se mantienen siempre en el plano de la pared, sólo la silueta del edificio tiene una definición precisa. Pero, aun prescindiendo de un elemento del proyecto tan apreciado por la última modernidad: la fachada, no se abandona el bagaje compo-

sitivo clásico como lo prueba el rigor de los trazados en planta, con una aportación nueva en la utilización de ejes radiales, ángulos, bisectrices, etc. (presentes también en las plantas de Alvaro Siza). Los dos temas mencionados, las duplicidades y la silueta del edificio como imagen definitiva del mismo que ilustran estos dibujos, están presentes de manera continua en la obra de Juan Navarro Baldeweg. En su obra pictórica, en su primer período, definido por los críticos como un conceptual, esta temática se plantea de manera explícita y directa. Posteriormente, después del comienzo de su práctica arquitectónica (casa para una intersección, casa para Schinkel) estos problemas aparecen con pretexto o temática de fondo para un empeño específicamente pictórico. Los Kouroi son el signo ambiguo de variadas lecturas, los macizos es la imagen y su doble (respuesta, oposición, réplica, etc.) desvirtuado por trazo en zig-zag de un pincel grueso. En los últimos, el fumador, por ejemplo, es el humo el que proporciona la transparencia equívoca que permite eludir los detalles.

La aproximación de Navarro a la arquitectura se efectúa desde las cualidades físicas del objeto, de su forma fundamental, aproximación que se emparenta cualitativamente con la tipología en una operación semejante. Por otro lado en los proyectos para construir se elude la figuratividad superficial fácilmente deducible del lenguaje clásico para pasar a un rigor compositivo centrado principalmente en la planta y que parece marginar (en una voluntaria neutralidad) los parámetros verticales.

Kouroi



Narcisos

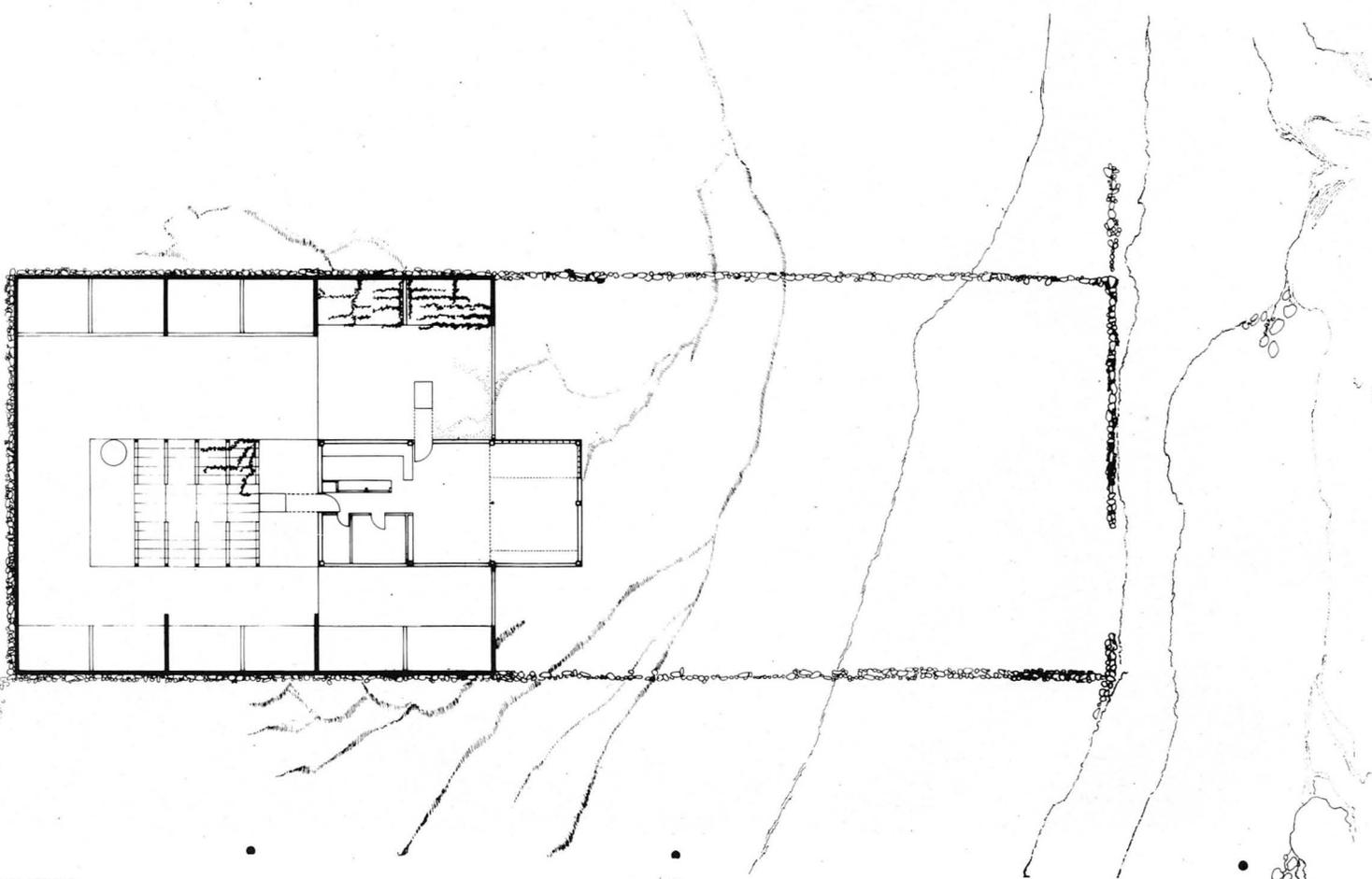
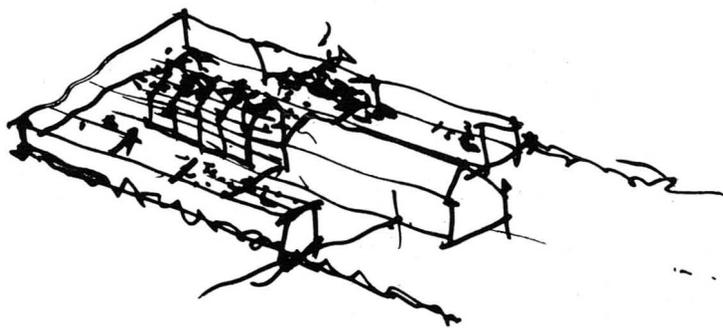


Vivienda en la Isla de Arosa

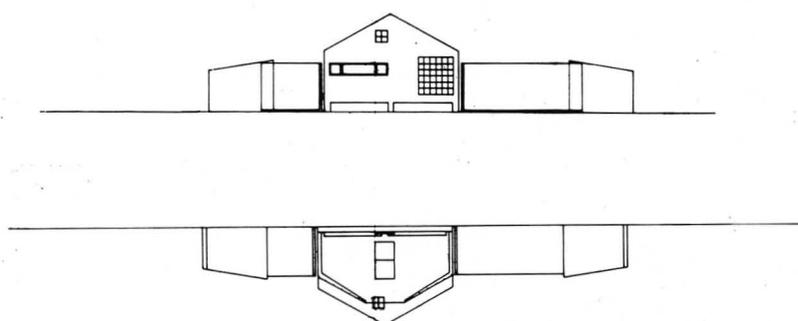
MANOLO GALLEGO

Codirección:

C. TRABAZO y E. ORTIZ







La vivienda se usa en temporadas de vacaciones. Su propietario y promotor es el pintor Enrique Ortiz Alonso.

Se plantea como un espacio único dominante, que constituye un recinto habitable, vivienda y taller.

Está emplazada en una zona aislada de la Isla y muy próxima al mar.

El transporte a la Isla de los materiales es caro y complicado, y desde el muelle al terreno también presenta cierta dificultades. Aún no hay energía eléctrica. Se plantea con un costo mínimo.

La construcción es un espacio formado por muros de bloques y ventanales prefabricados de hormigón, que tengan fácil entretenimiento y de unas dimensiones que no permitan el acceso a través de ellos.

Muy pocos huecos son de madera. Los practicables y uno sólo alargado permite ver pasar los barcos todos los días por el canal de enfrente.

La cubierta es de uralita sobre cerchas y correas de madera.

En el interior, el suelo de gres y las paredes y techos cubiertos de tabla de pino que a su vez protege el aislamiento.

Se eleva sobre el suelo 50 cm. con un forjado, porque en invierno algunos días se cubre parcialmente de agua.

Sobre este espacio, así definido, se construye en él, y se matiza para vivirlo mejor.

Un forjadito sobre las únicas paredes de fábrica de ladrillo, la parte más refugio de la vivienda, la que podría ser la célula mínima: un dormitorio y un aseo, cerrados. La cocina al lado.

Un altillo ligero origina otro espacio.

En la Isla algunas veces sopla el viento fuerte y, además, resulta necesario preservar una cierta privacidad. El muro de cierre, de bloque de hormigón, debe resistir el viento.

Se utilizan prefabricados agrícolas de la zona para ayudar a construir el espacio. La construcción está sobre el sitio, con cierto aire voluntariamente extraño. Geométricamente construida sin ningún pudor de su marginidad.

Esta situación se va transformando en la medida en que su entorno es más habitable, así ocurre cuando se forma el recinto, constituyendo reductos, que posibilitan estancias (almacenes, parras, mesas, bancos, higueras, lareira, etc.).

La construcción pierde sus paredes, es un simple emparrado. Se hace casi vegetal, un vegetal voluntariamente ordenado.

A la entrada, el muro es otra cosa, una mera referencia de propiedad, un marco superpuesto sobre el espacio natural.

Ha preocupado el conseguir formalizar y matizar las relaciones diferentes entre la construcción y el entorno inmediato, que en un cierto momento se transforma

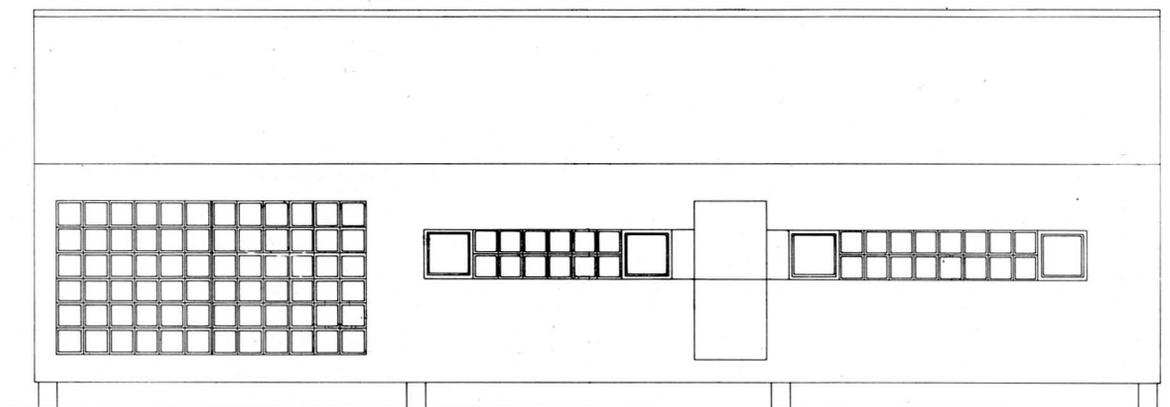
en vivienda. El conjunto no es casi nada, casi, porque si fuera con otros materiales y otra tecnología sería lo mismo. Y esto porque voluntariamente se ha renunciado para mantener con firmeza una idea y la idea es; que la casa, el espacio habitado, es también lugar, como sitio donde uno se para, para ir construyendo su vida. Para ello ese sitio, ese espacio, necesita unas referencias fijas, pautas de un orden que fija el proyecto.

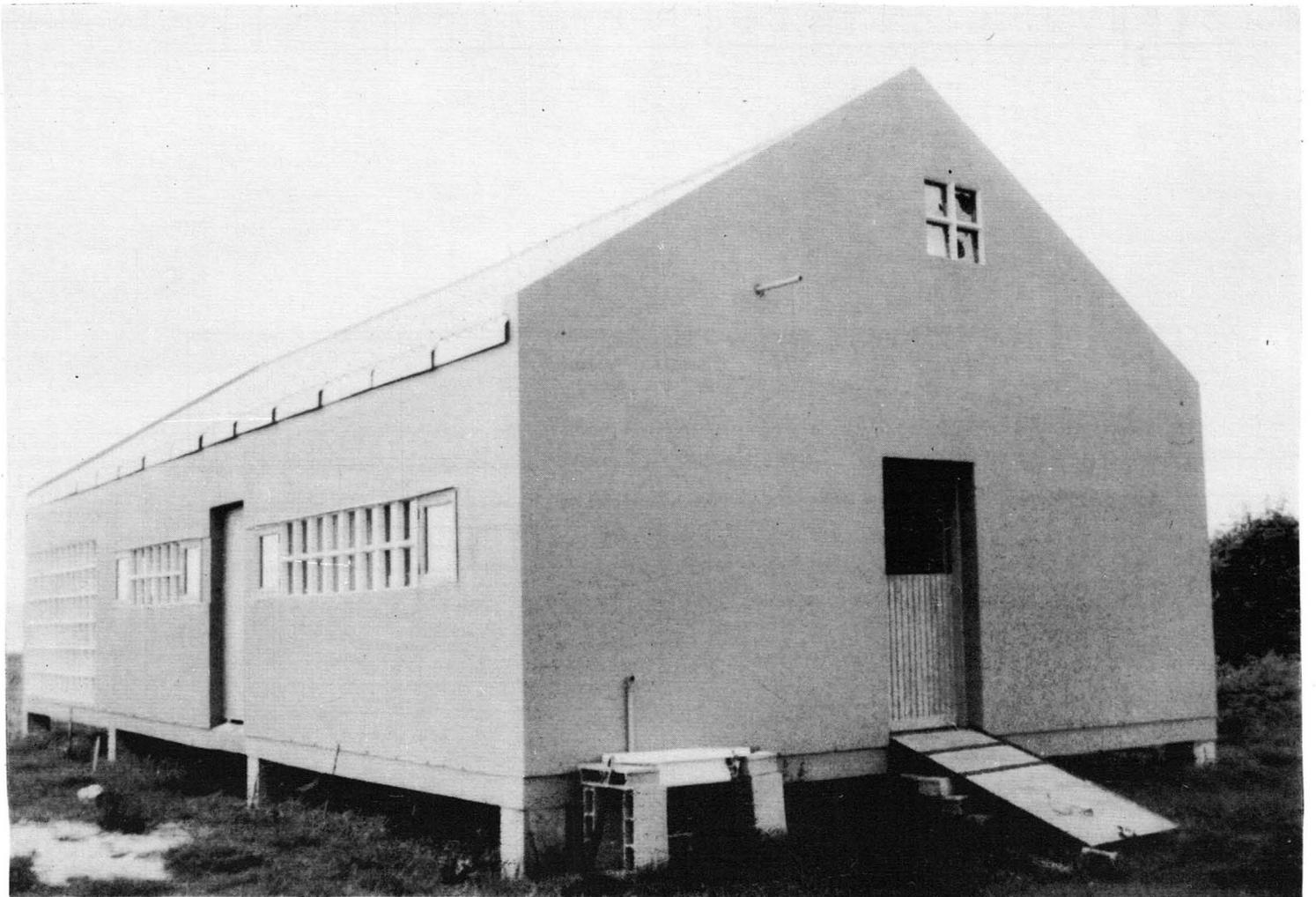
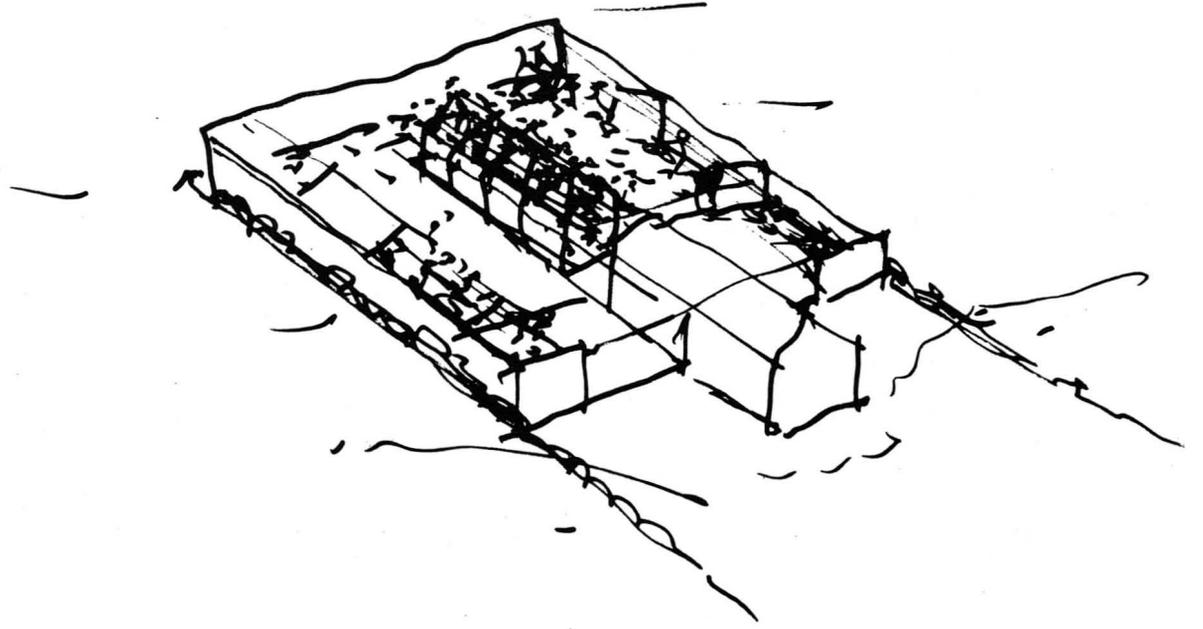
Ello va a proporcionar un espacio sugerente, capaz de dar la libertad necesaria para poder seguir creando.

Esto presupone una cierta actitud ante el hecho arquitectónico, la arquitectura no es sólo una forma de conocimiento, es también de descubrimiento.

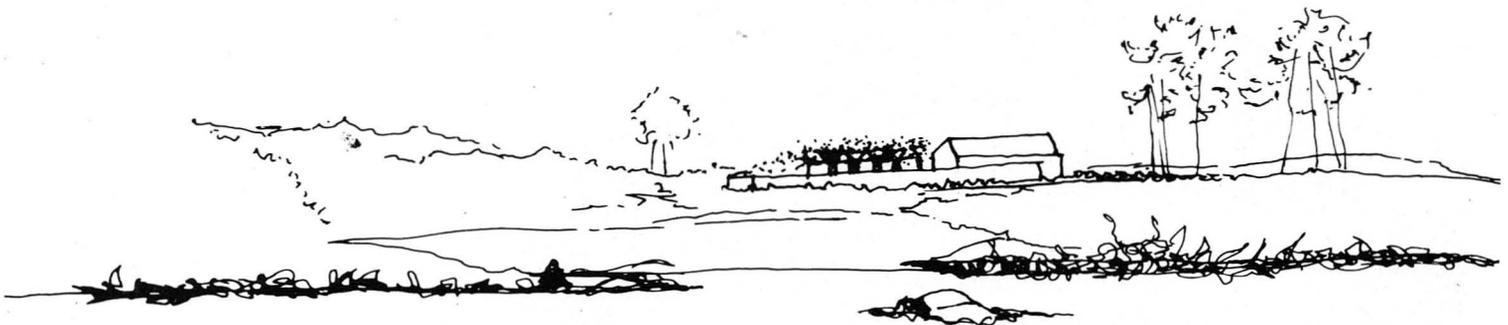
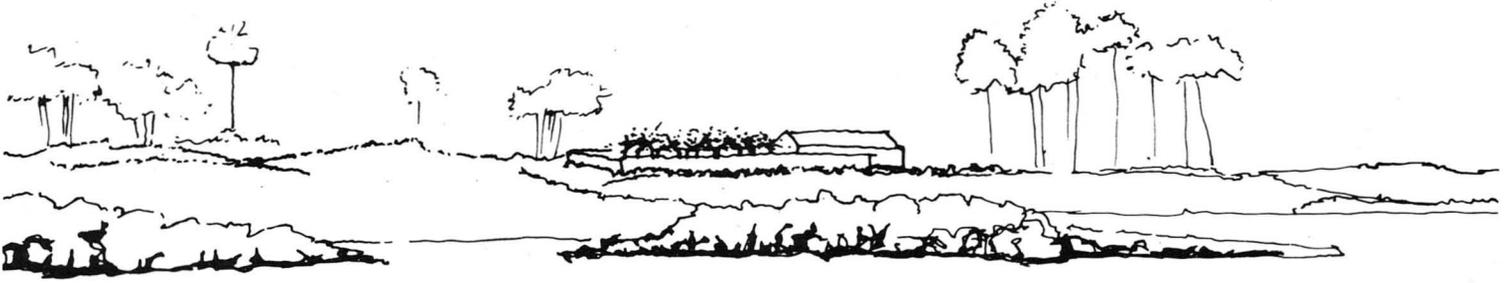
A través de su carácter marginal surge la reflexión de que para la creación es necesaria previamente la destrucción, la de tantos clichés aceptados.

La vivienda que se va haciendo, es posible gracias al cliente Enrique Ortiz. Pocas veces el diálogo con el propietario, en este caso artista, ha sido tan enriquecedor para la obra y para el autor.





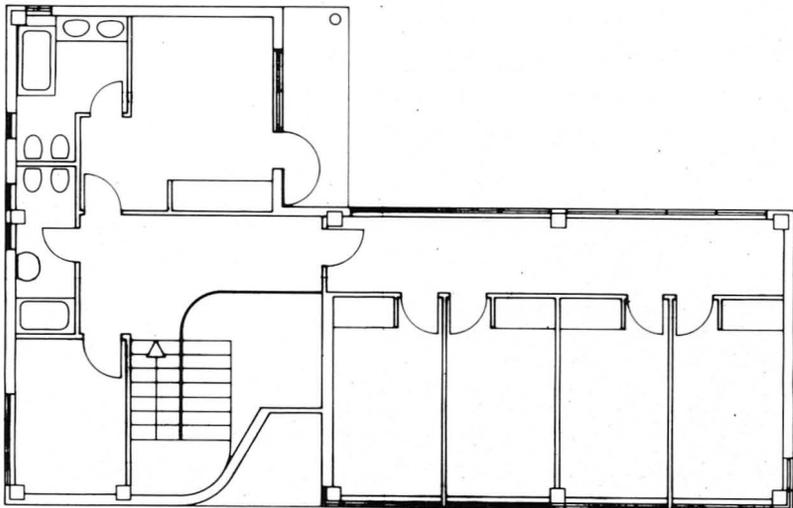
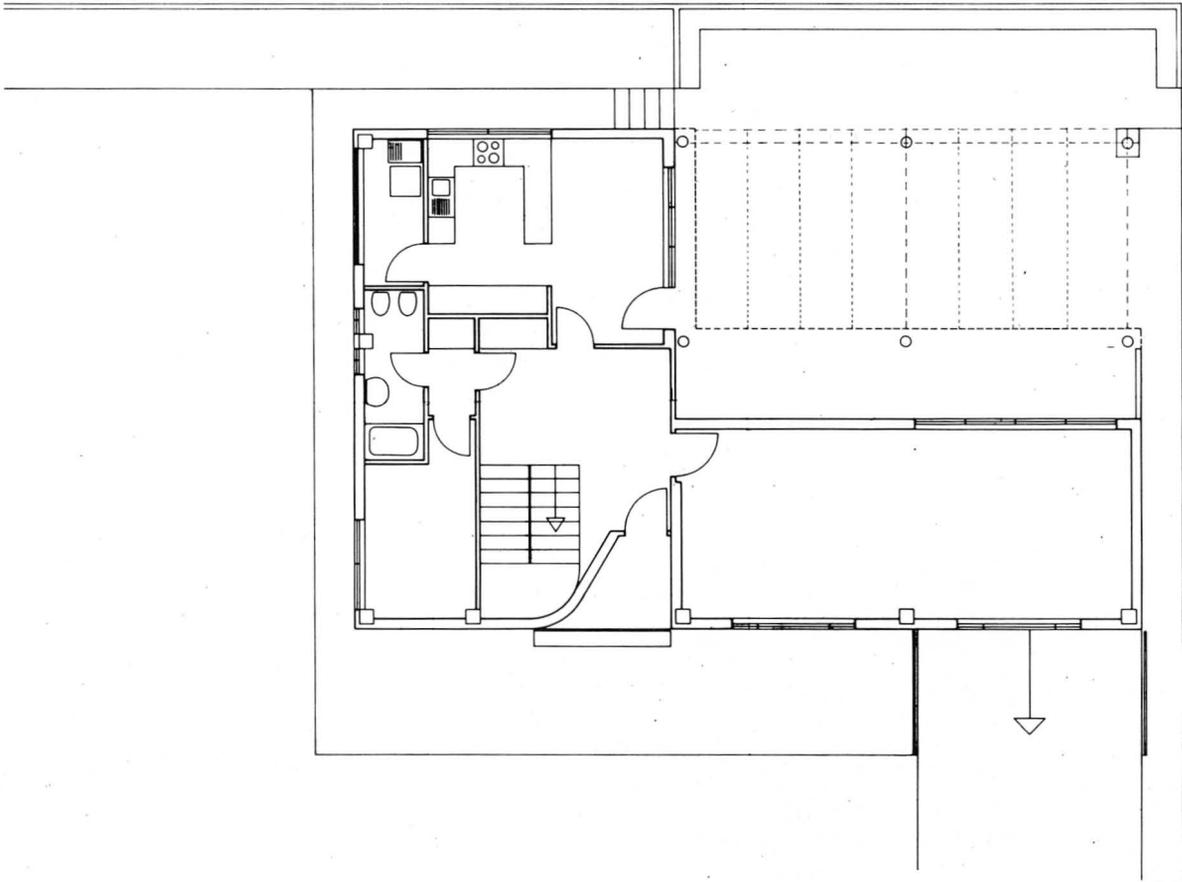
OBRADOIRO

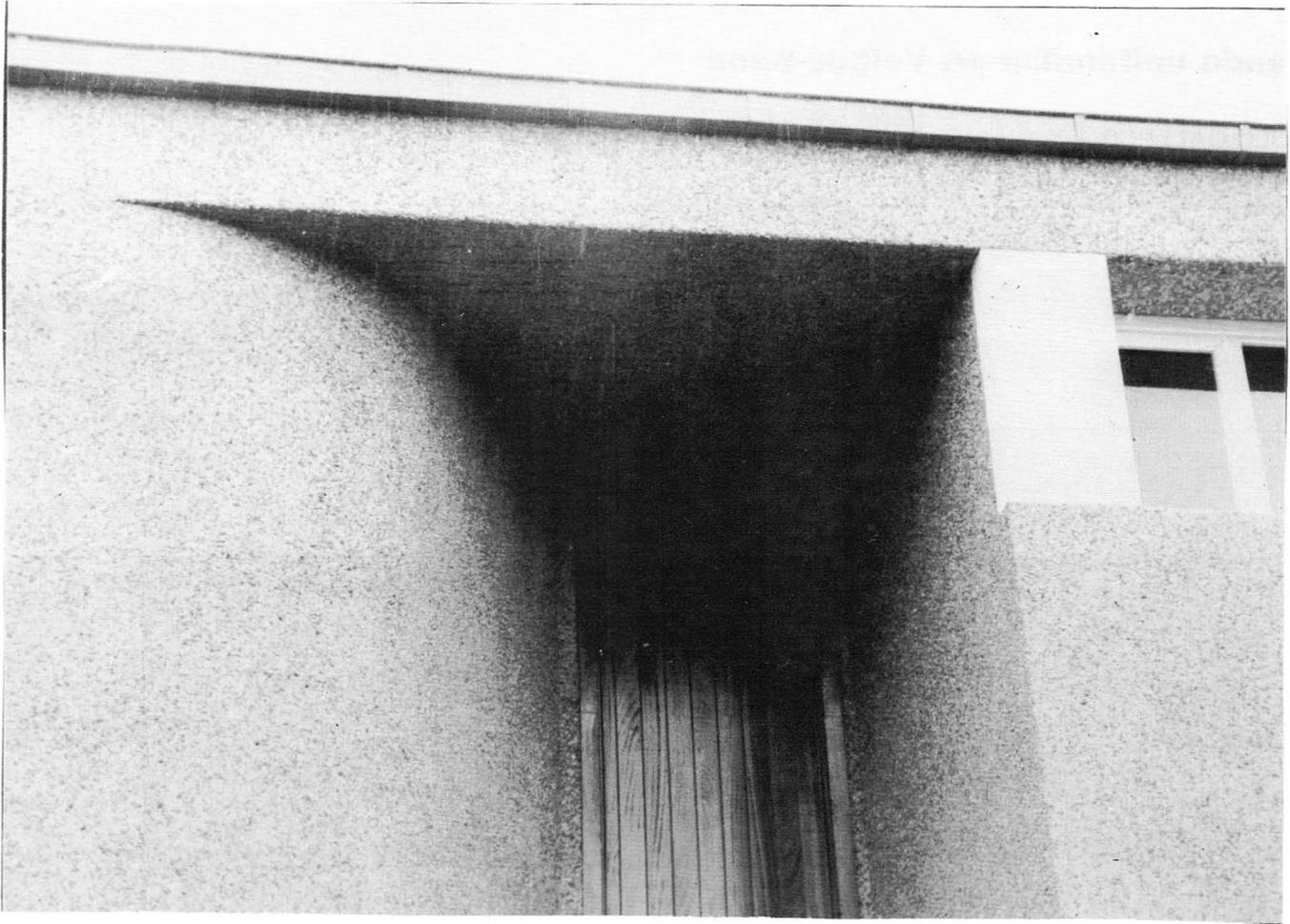




Vivienda unifamiliar en Veigue-Sada

MANOLO GALLEGO





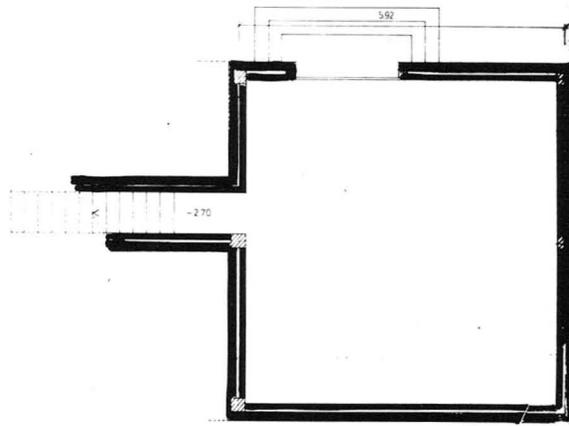
Casa Grade (Algarve)

ALCINO SOUTINHO

Construir casas é ambição permanente dos arquitectos.
Construir ao mesmo tempo duas casas nos extremos de Portugal, transforma a ambição em aventura.
Os estímulos estão nos lugares:
O Algarve calcáreo, mediterrânico e africano, onde perdura a herança árabe.
O Minho dos castros graníticos, ao lado do Atlântico, cuja presença moderadora gera acções e formas de expressão autênticas.
Num a necessidade de penumbras.
Noutro a vontade de sol.
A poulição turística, o progresso mal assimilado e bem assim o artificialismo da polémica em torno do chamado post-modernismo acentuam cada vez mais o desejo de «regresso». Sem saudosismo.
Apenas por força das próprias raízes.

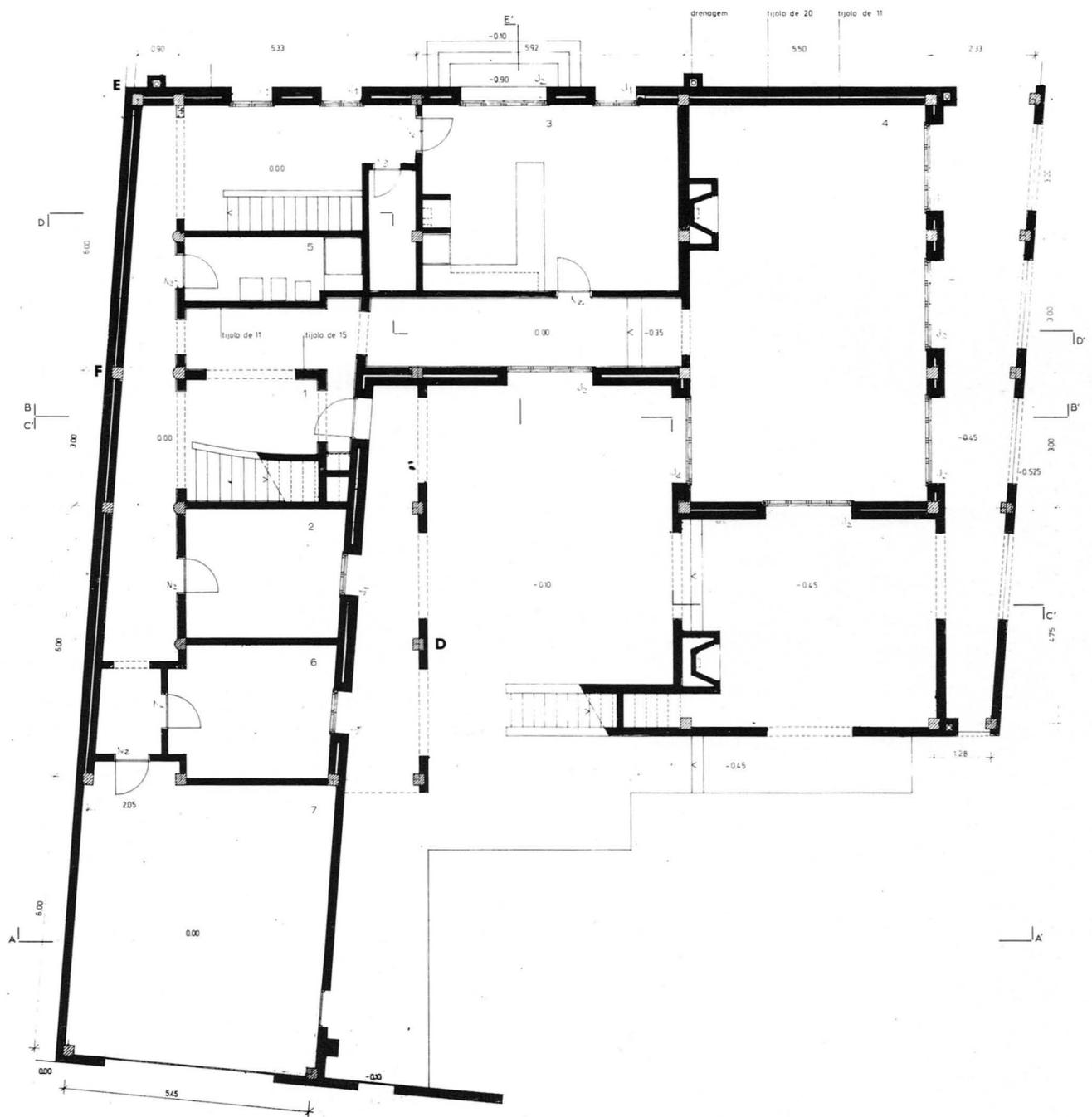
A. S.

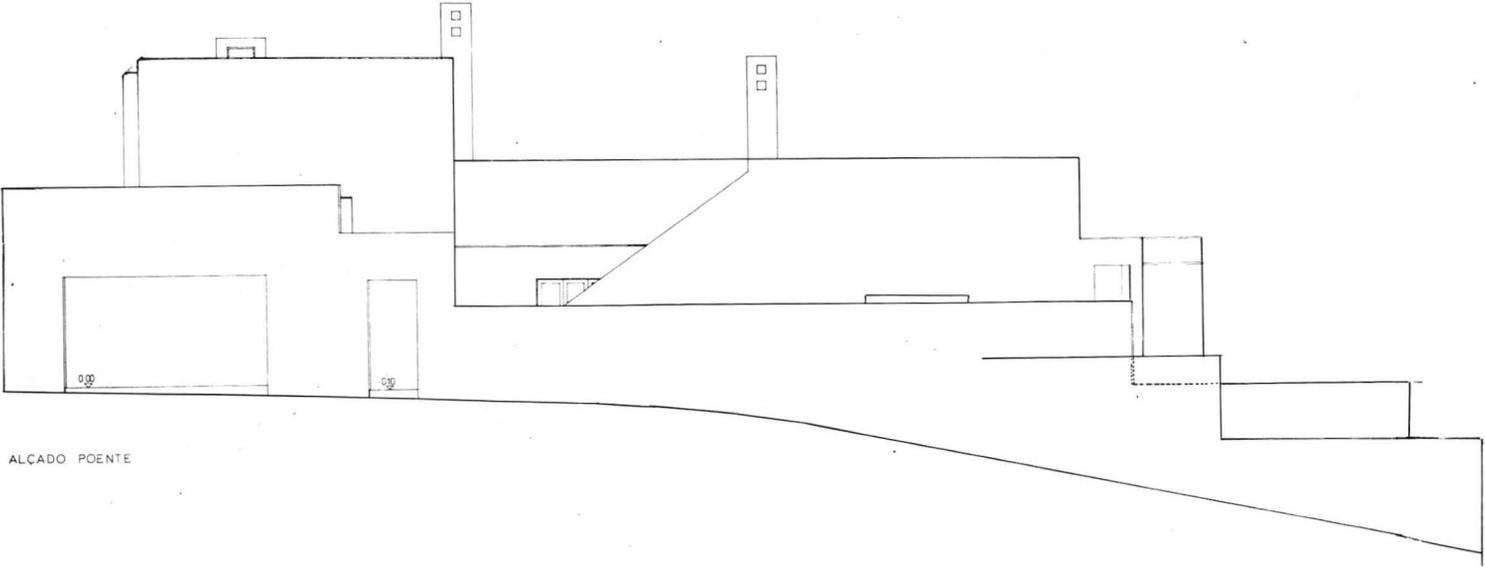




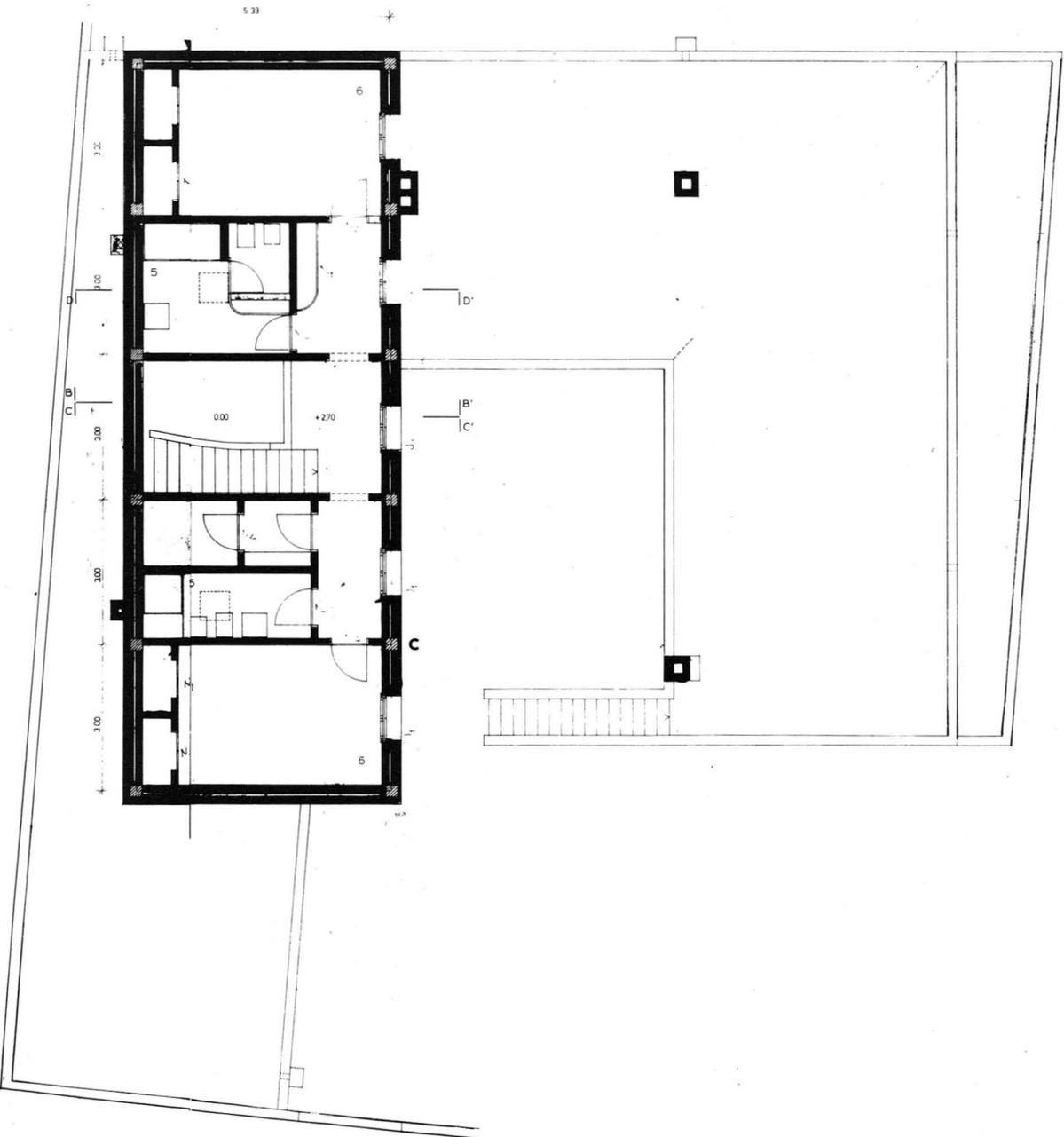
PLANTA DA CAVE

- 1 ENTRADA
- 2 SALA DE TRABALHO
- 3 COZINHA
- 4 SALA
- 5 BANHO
- 6 QUARTO
- 7 GARAGEM

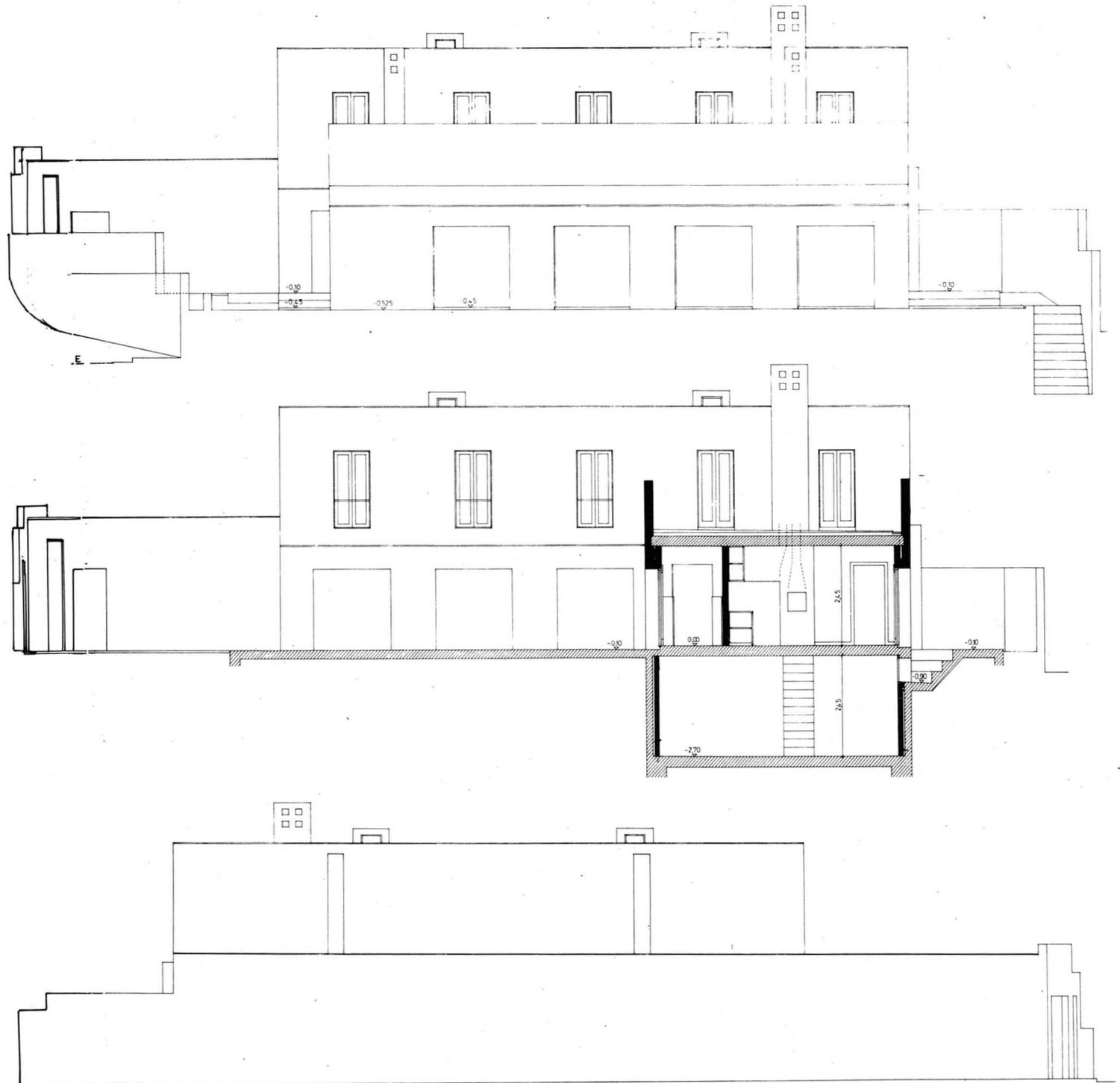


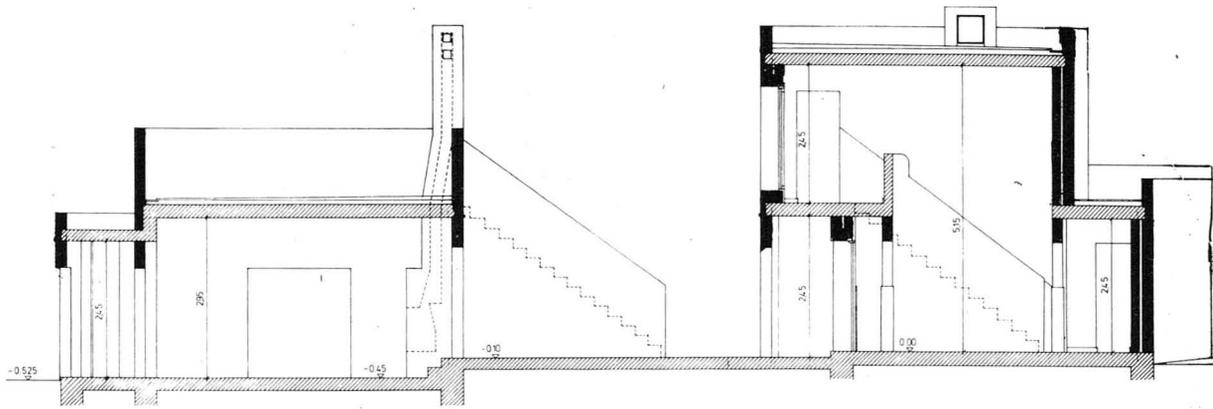


ALCADO POENTE

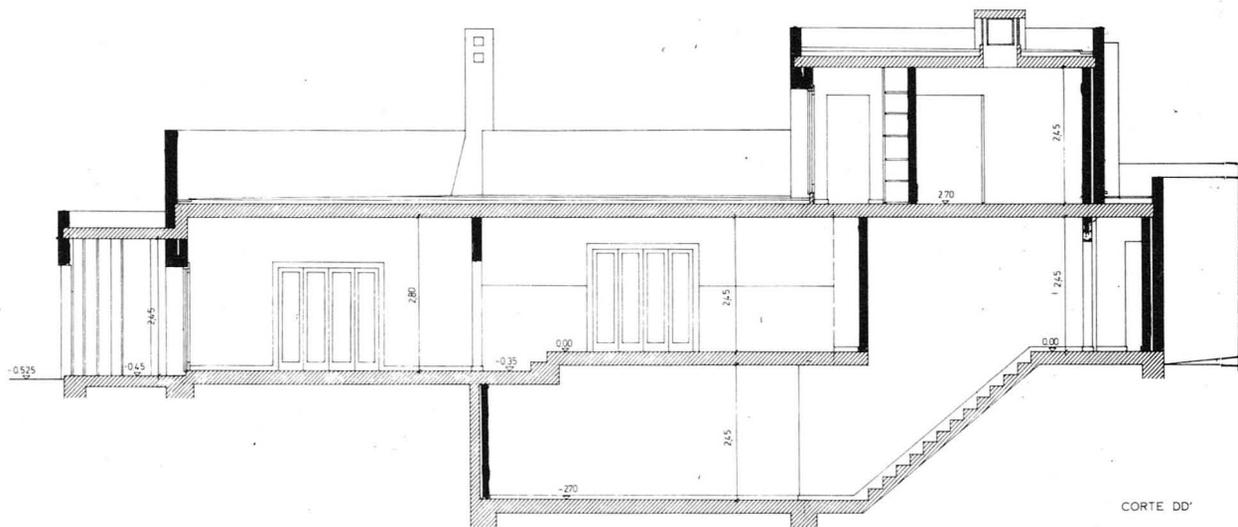


PISO 2

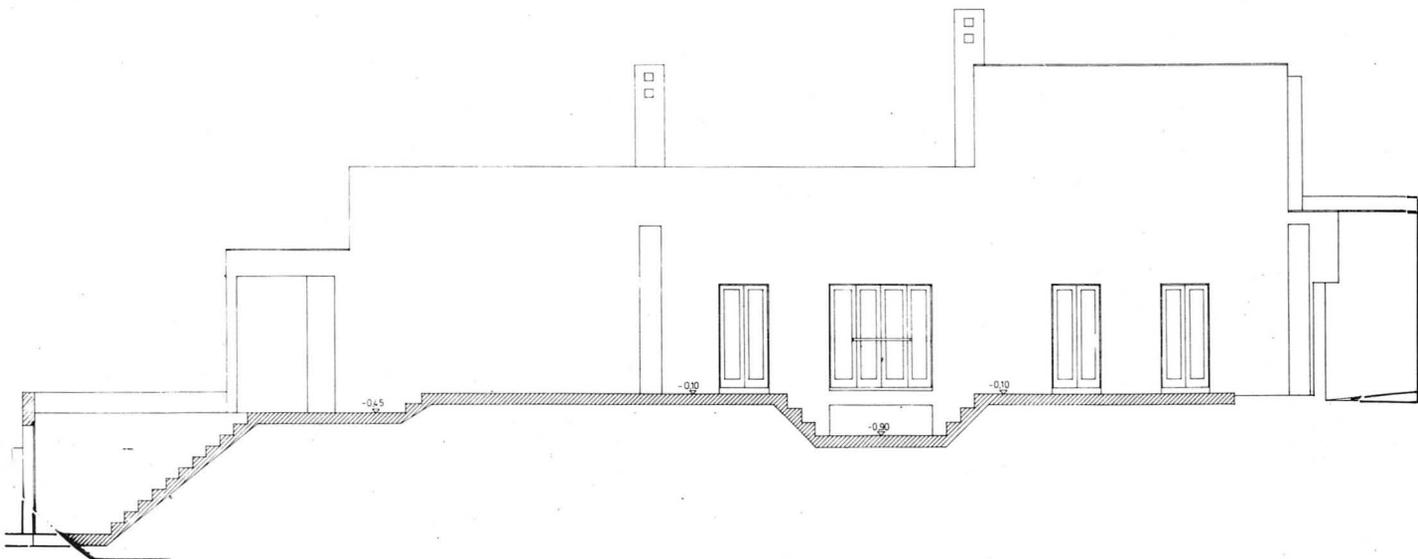


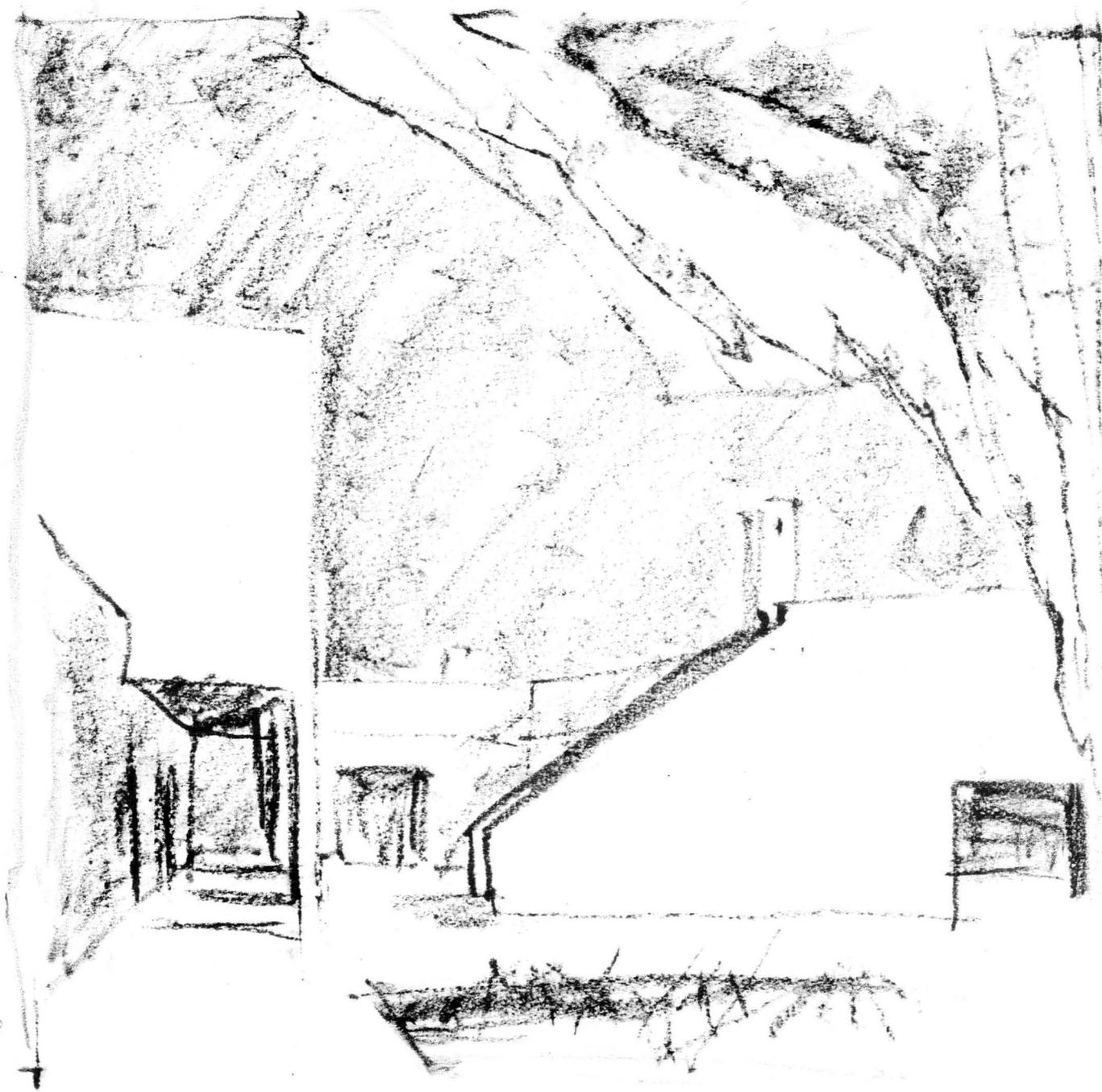
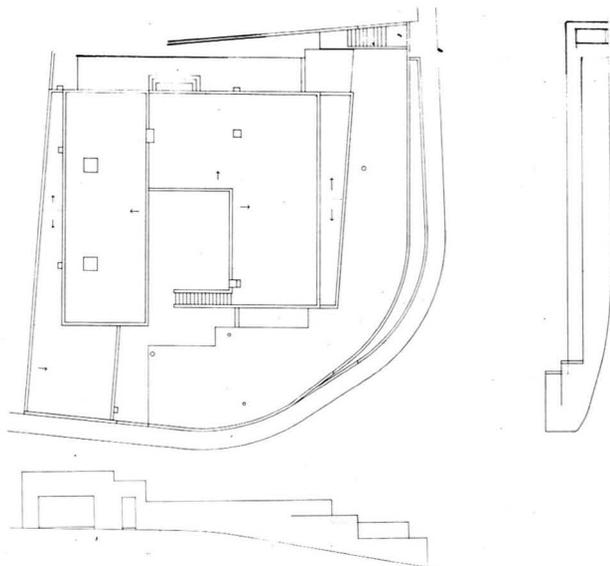


CORTE CC'



CORTE DD'

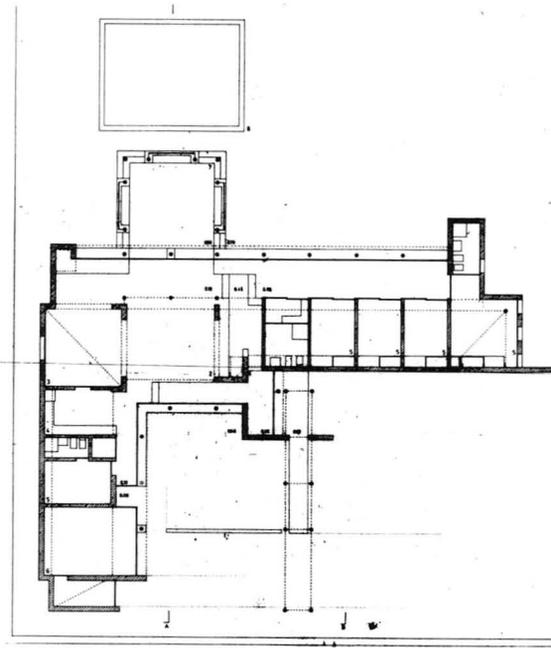




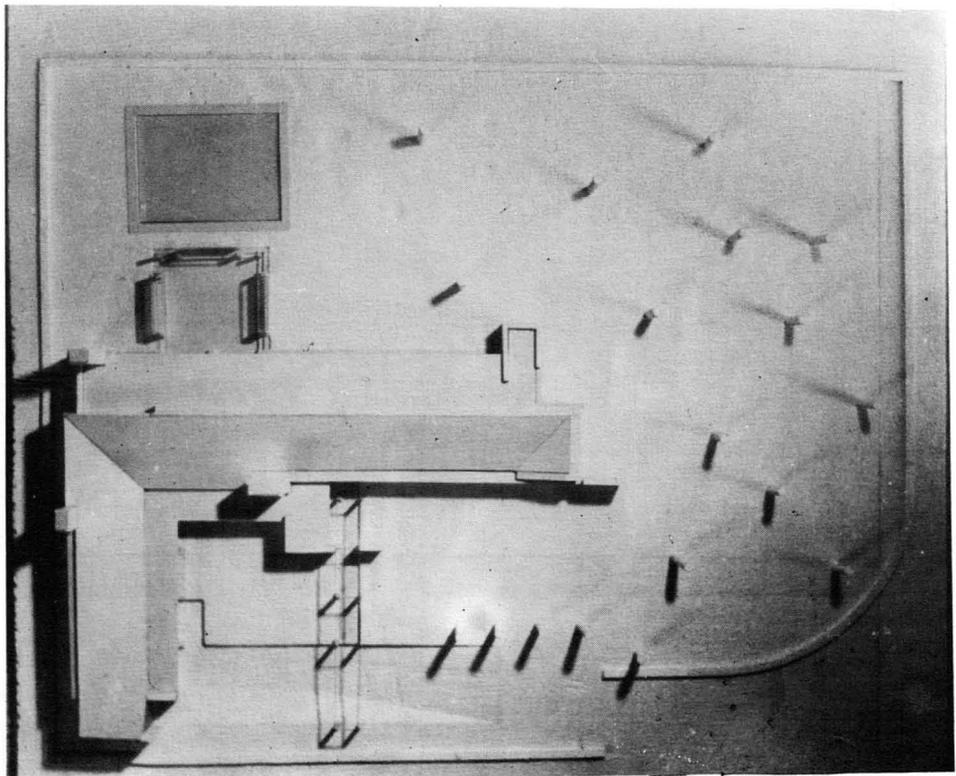
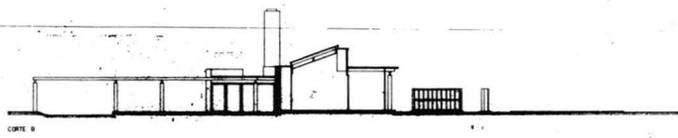
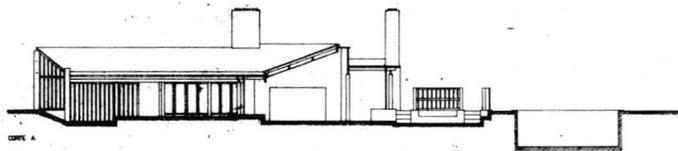
*Para a habitação com
desenvolvimento de pátios e jardins*

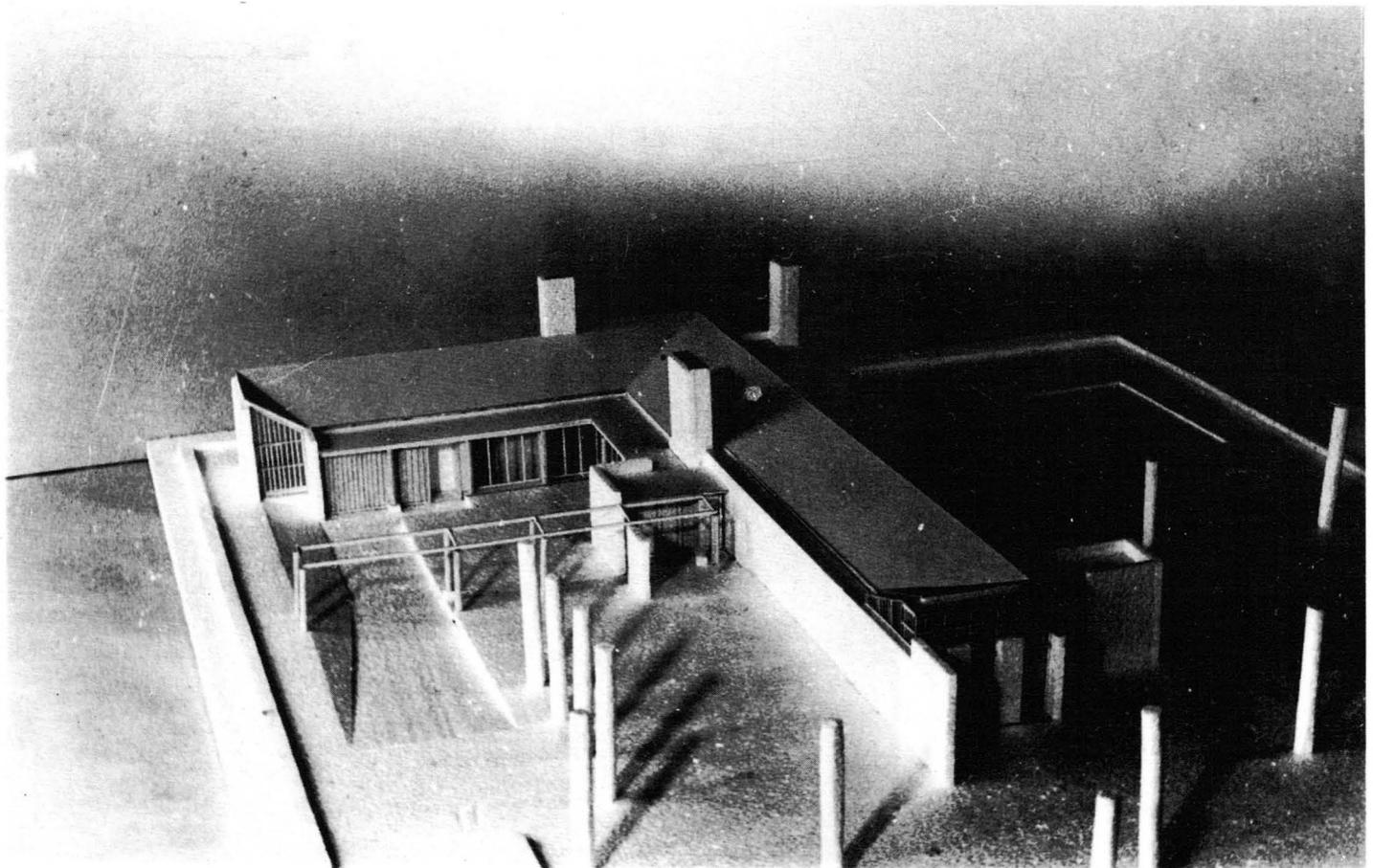
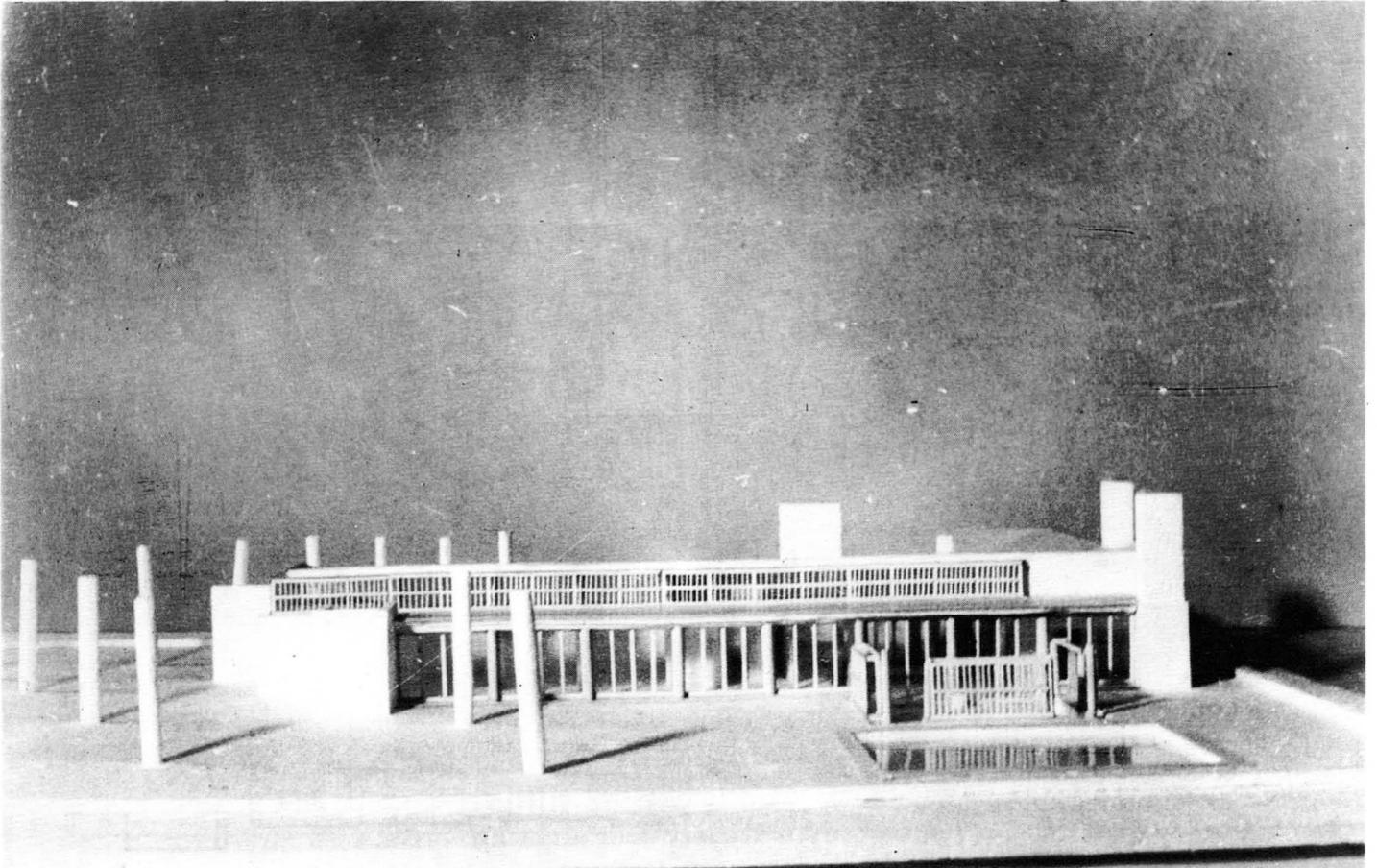
Casa unifamiliar (Minho)

ALCINO SOUTINHO



1. ENTRADA 2. SALA DE ESTAR 3. SALA DE JANTAR 4. COZINHA





Vivienda unifamiliar para Pato Pardo

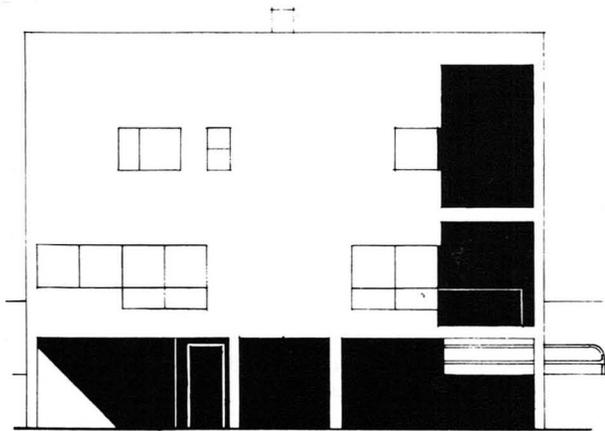
EUSYA

FELIPE PEÑA
JAVIER CORAZON
IGNACIO UGALDE
CARLOS SANCHEZ CASAS

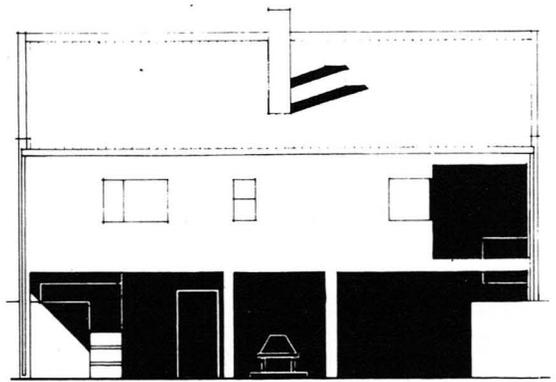
Edificio vinculado organizativamente a la escalera (comunicación vertical), esquema con una amplia gama de posibilidades incluso en la vivienda unifamiliar mínima. Son utilizados a menudo sus aspectos ordenador ó simbólico (su relación con el acceso, o con el espacio central, etc.) pero en este caso son las posibilidades de la escalera como elemento distribuidor, al utilizar las dos dimensiones de su desarrollo para este fin. La presencia al norte de vistas con interés (la Ría de Sada y Puente deume) obliga a llevar a esa zona, el estar abierta al nivel del jardín y posible galería, al acristalarse. La estructura regular encuadra todo lo construido dando unidad a la dispersión producida por el desplazamiento de los dos cuerpos del edificio al centrarse sobre los descansillos de escalera.

La coincidencia del eje vertical de comunicación con las instalaciones de evacuación de humos de estufas, chimeneas, asadores, etc., permite un alto rendimiento térmico a este aporte de energía. Se enfatiza al máximo el pórtico de dintel inclinado orientado al oeste que constituye, la entrada principal.





ALZADO NORTE

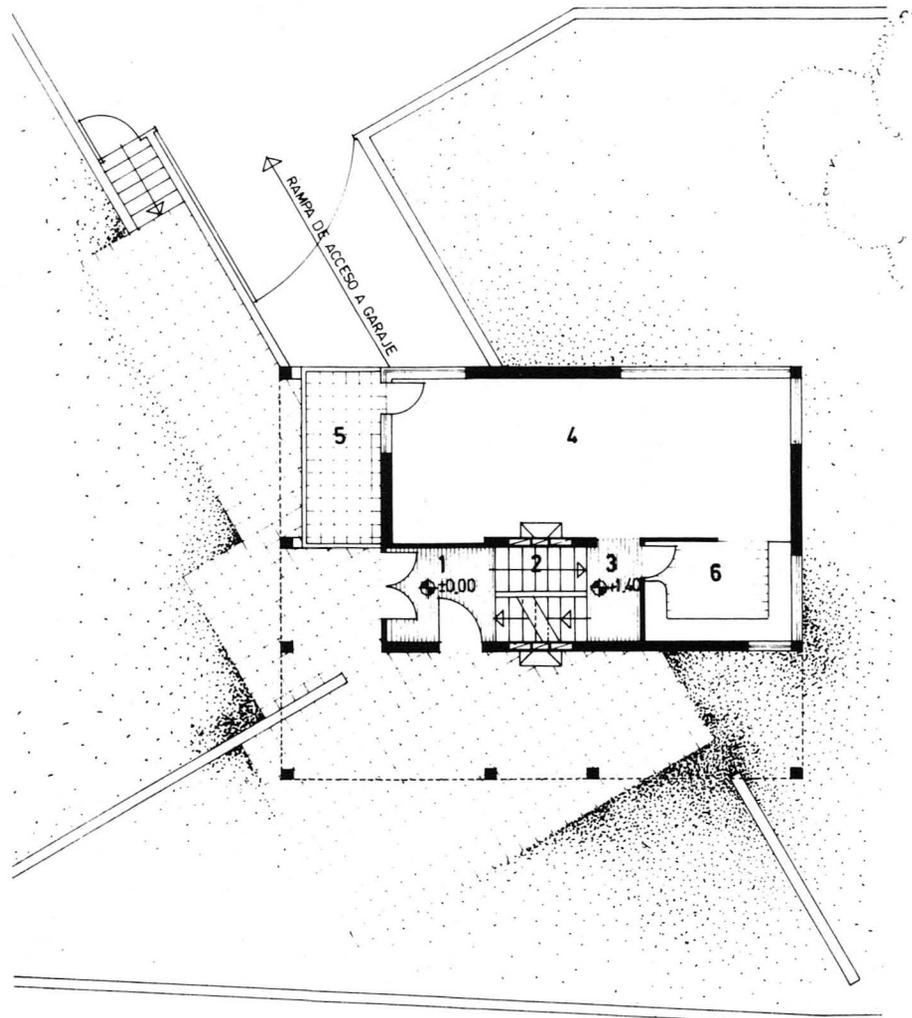
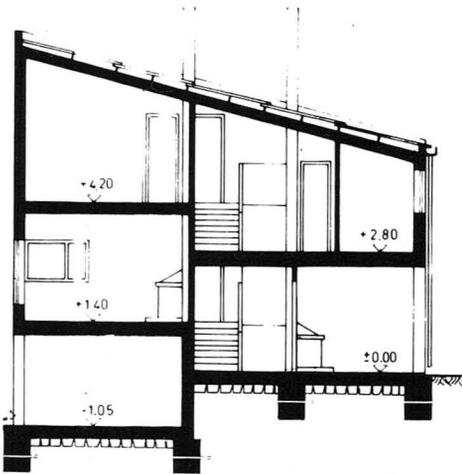
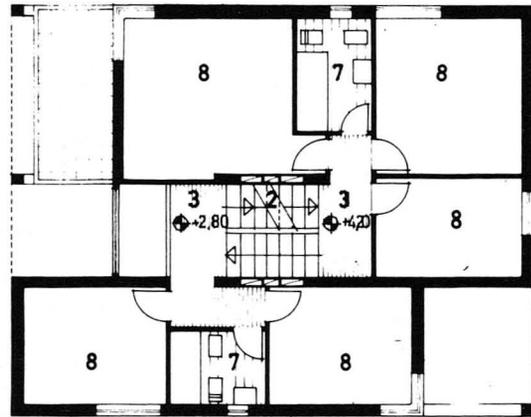
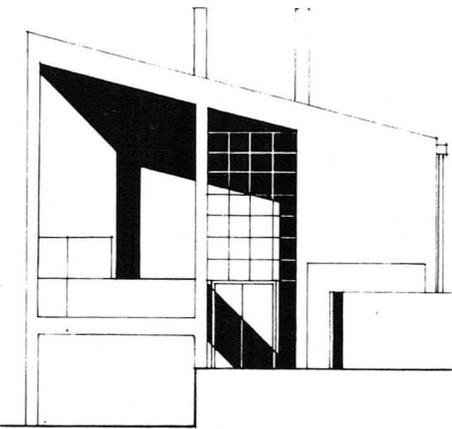
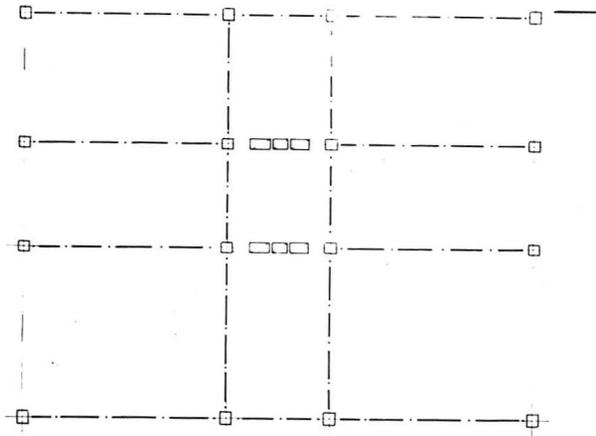
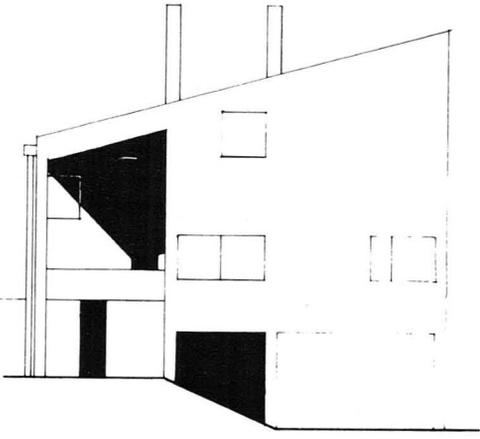


ALZADO ESTE

ALZADO SUR

ALZADO OESTE





Casa Carmiña. Pontedeume (A Coruña)

XAN CASABELLA
Proxecto: 1983-84

Está situada nas aforas da Vila de Pontedeume, nun tarreo inclinado, limitado por unha carretera que bordea a ría e que disfruta dunha soberbia paisaxe, no fondal a via do tren. Con unha veciñanza de chalets de outos muros que se apropian pouco a pouco o que debería ser pra goze de todos: a vista sobor da ría.

Foi desa idea que se parteu, conservar a vista aos usuarios da carretera, o que obrigou á construción pegarse ao chan.

O programa era o de unha pequena casa pra descanso e ensimismación, pra se sentir cómodo, sin compromisos.

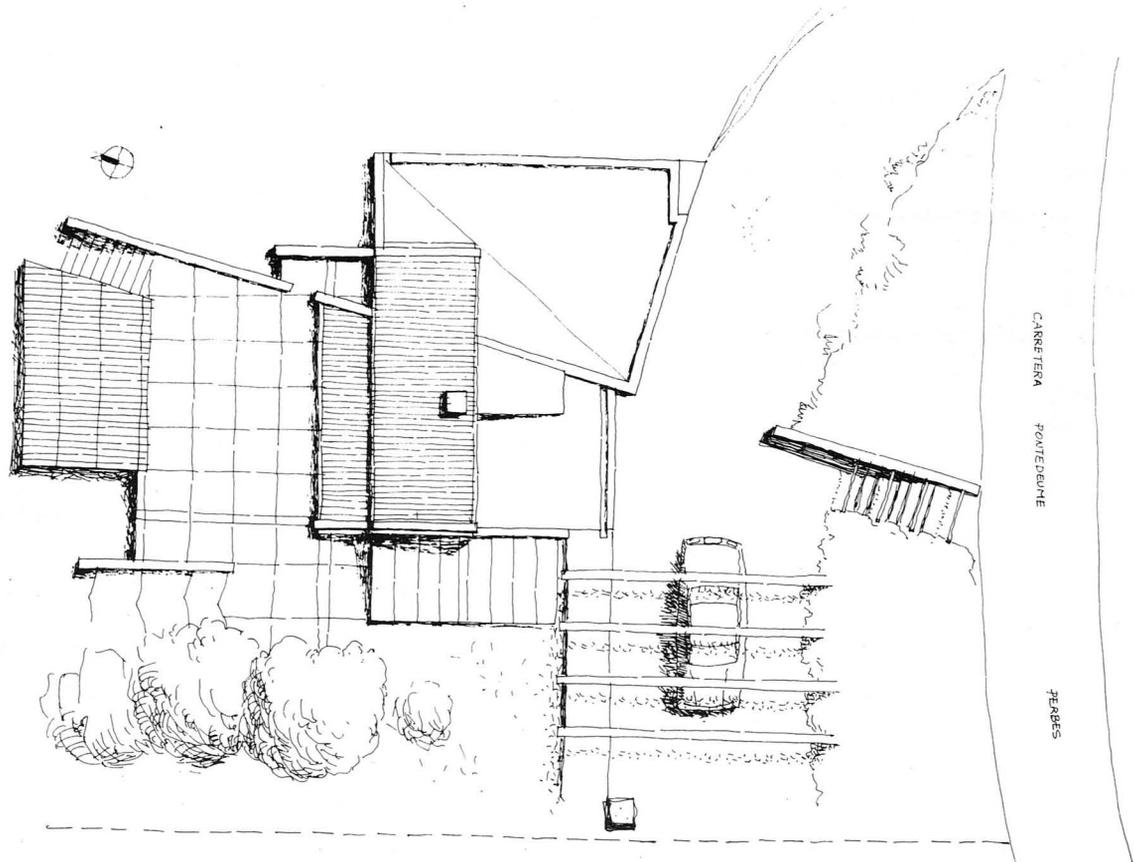
A orgaización en planta, apóiase nun eixo cósmico (Norte/Sul) que racha con unha diagonal de luz a rixida malla e prolonga o interior no seu entorno próximo.

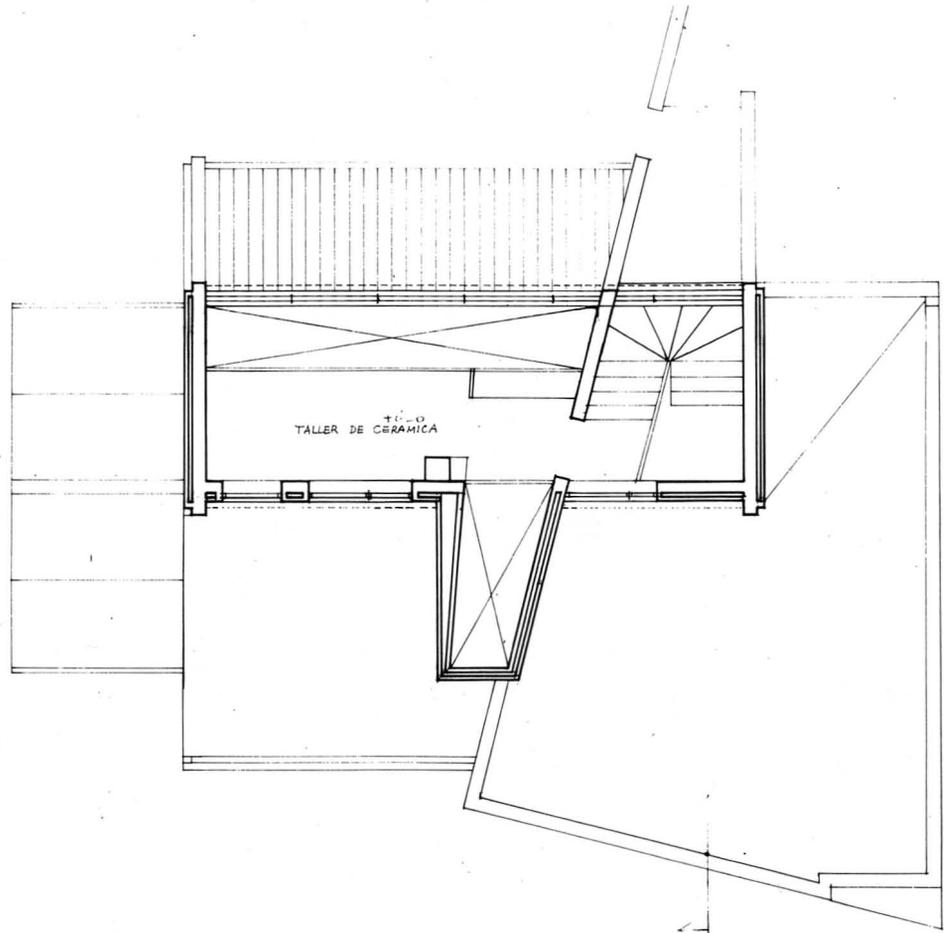
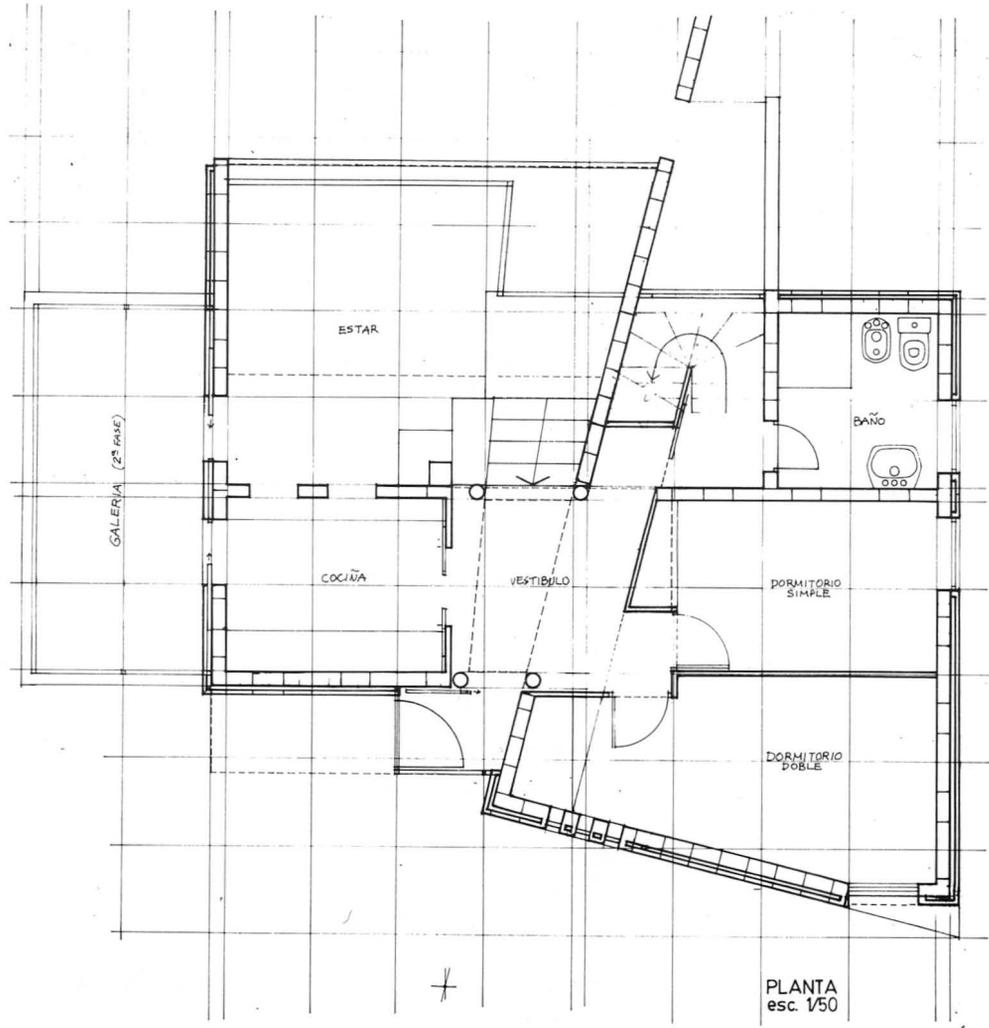
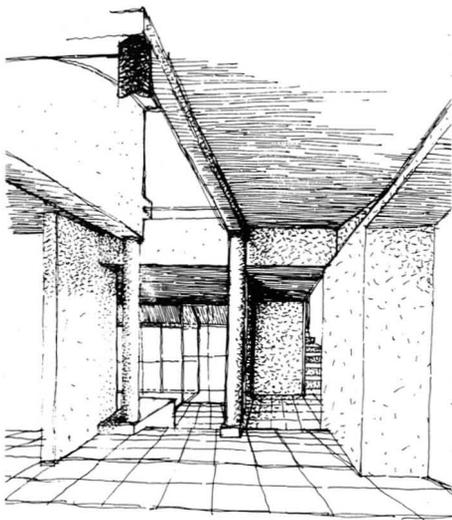
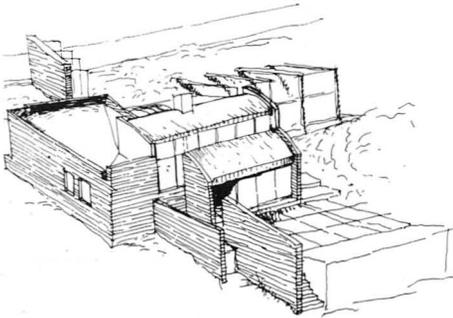
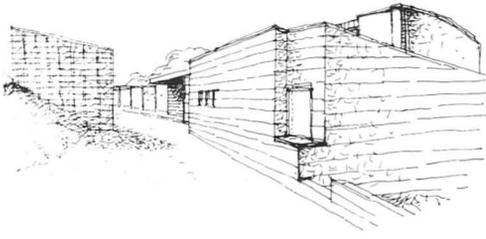
A volumetría replégase pra deixar pasar o sol deica terraza e engaiólao na galería do solpor.

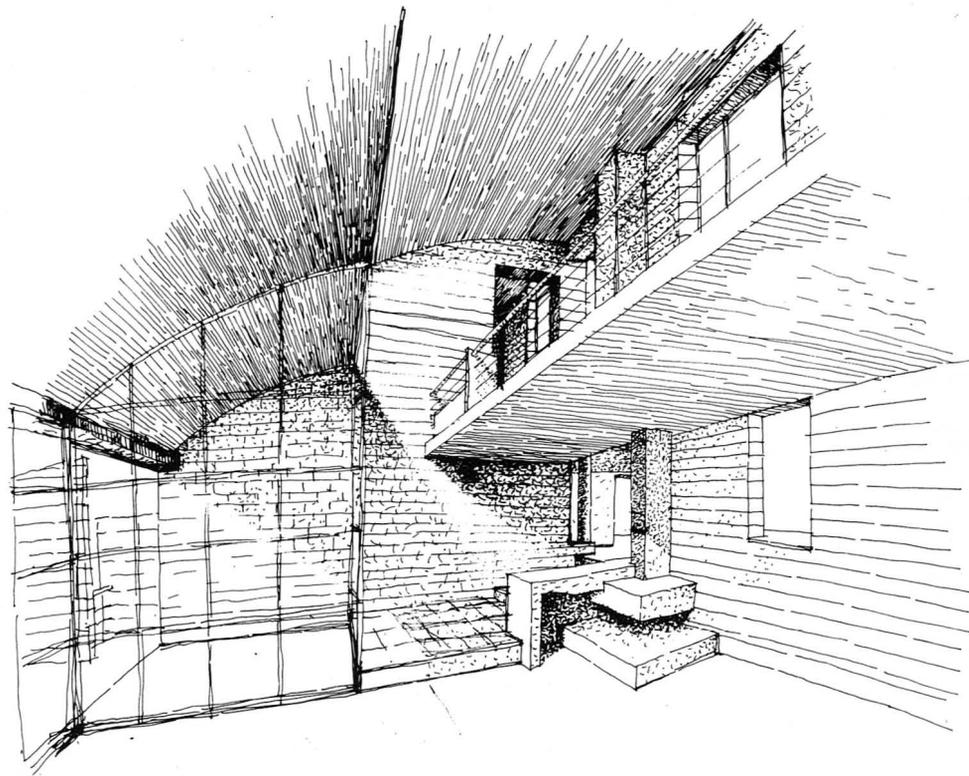
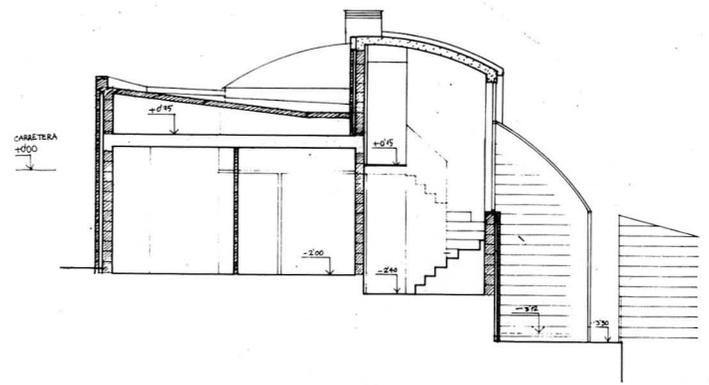
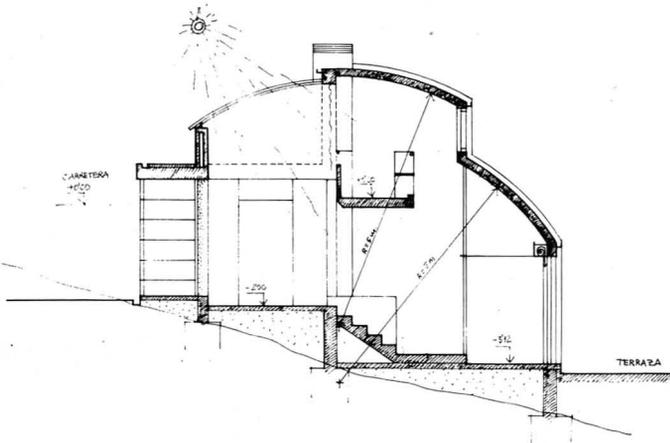
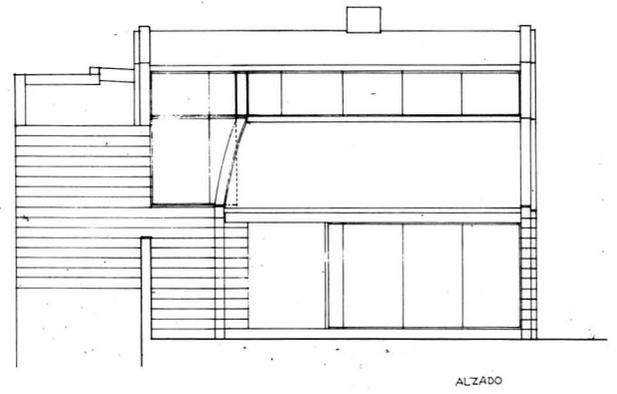
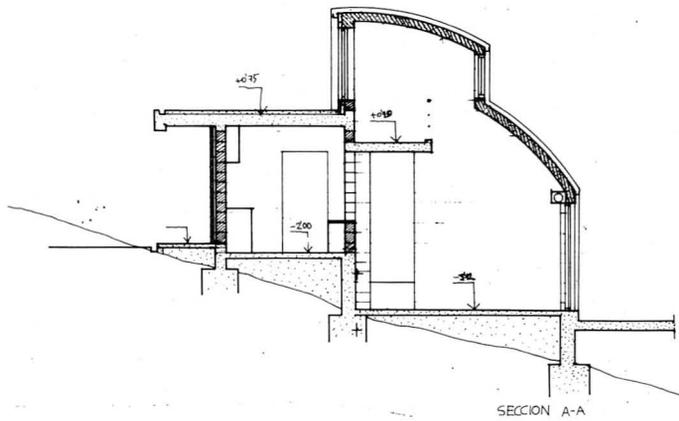
Os espacios do interior perderon a súa pureza xeométrica e antóxasenos fragmentos tremidos dunha antiga construción, despois dun misterioso sismo. Cos seus maclaxes orgaizando vieiros que nos conducen ás estancias.

O estar, abovedado, esceario caseque relixioso de, cecais, longas noites de invernia a caron do fogar.

A fachada desaparece como plano pra dar paso ao volumen; a esquina é o protagonista da nova composición.

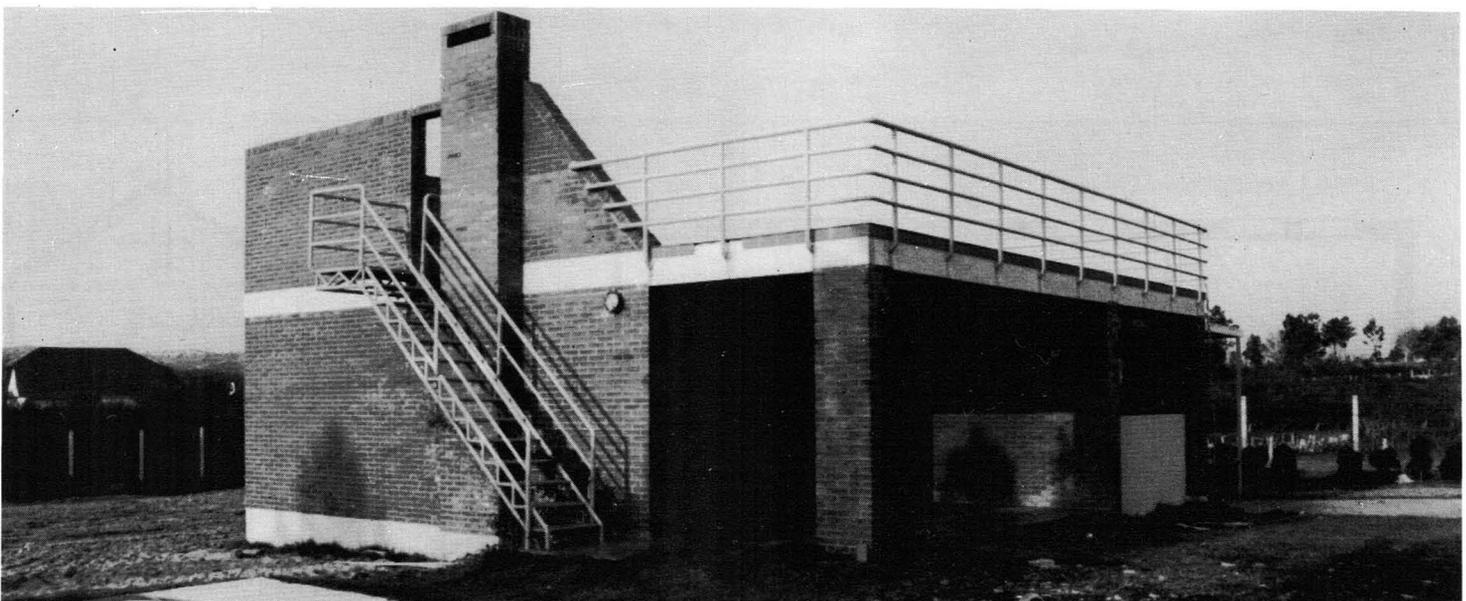
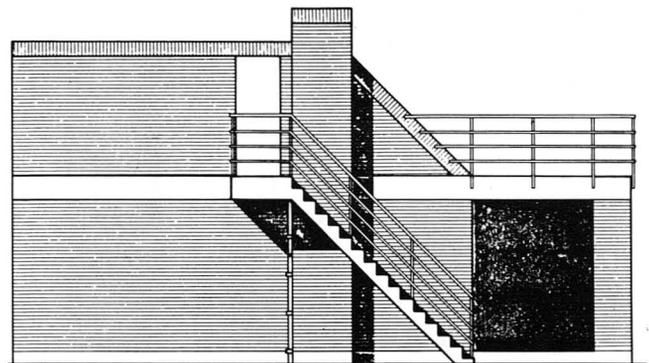
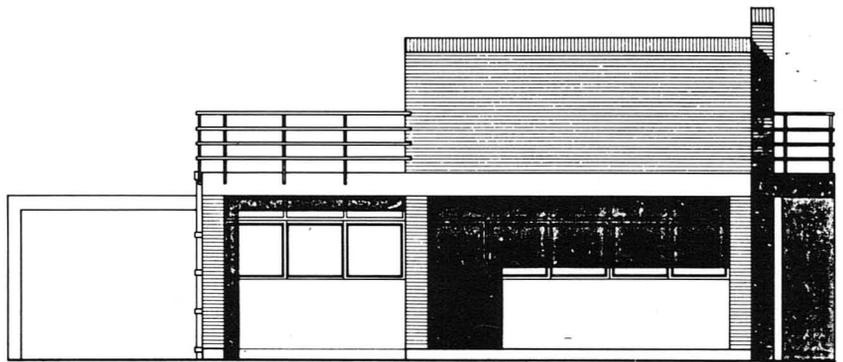
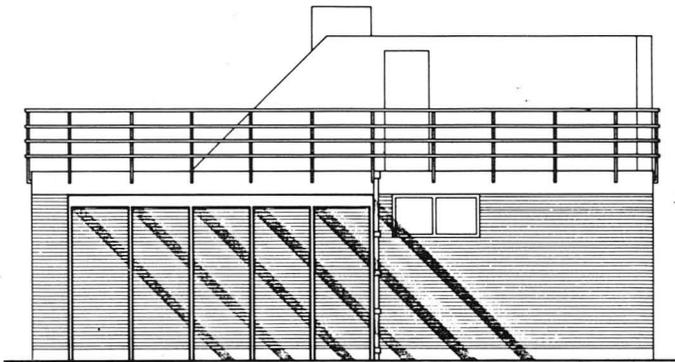
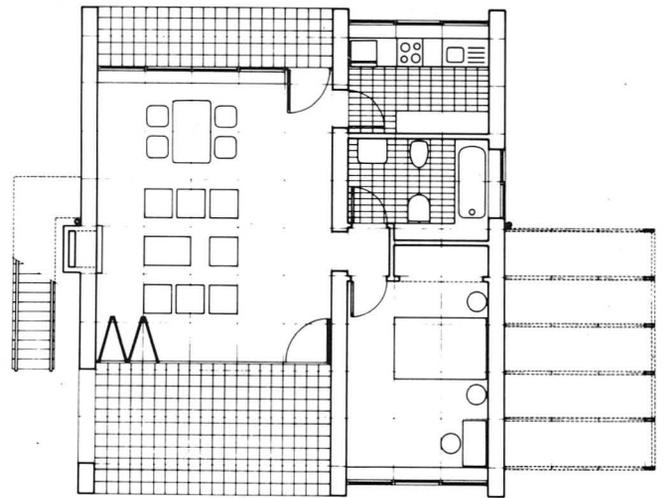






Casa unifamiliar (Ourense)

EMILIO FONSECA MORETON

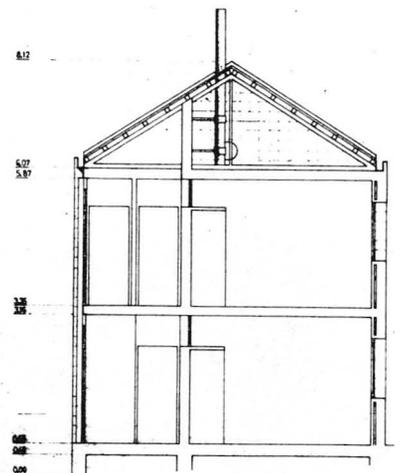
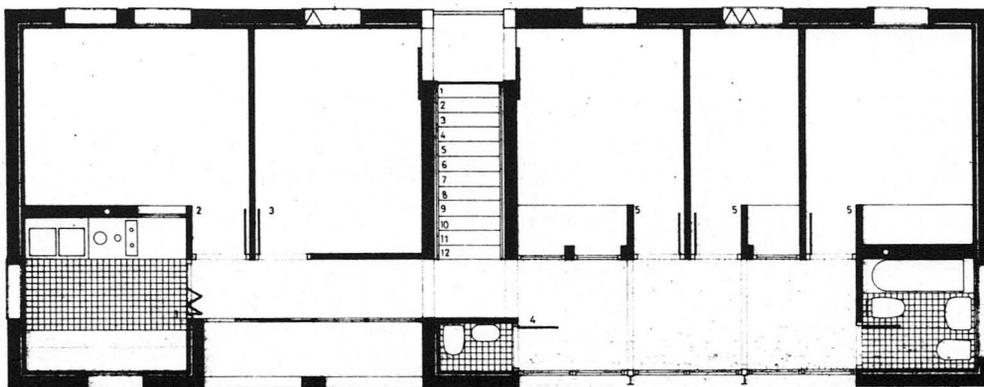
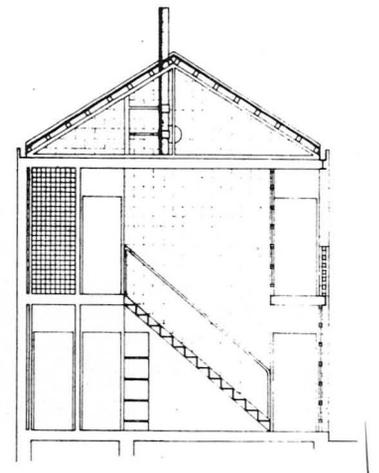
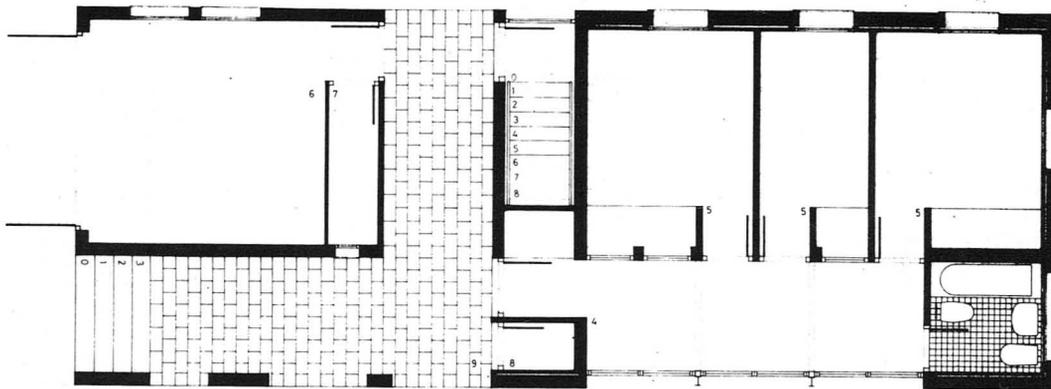


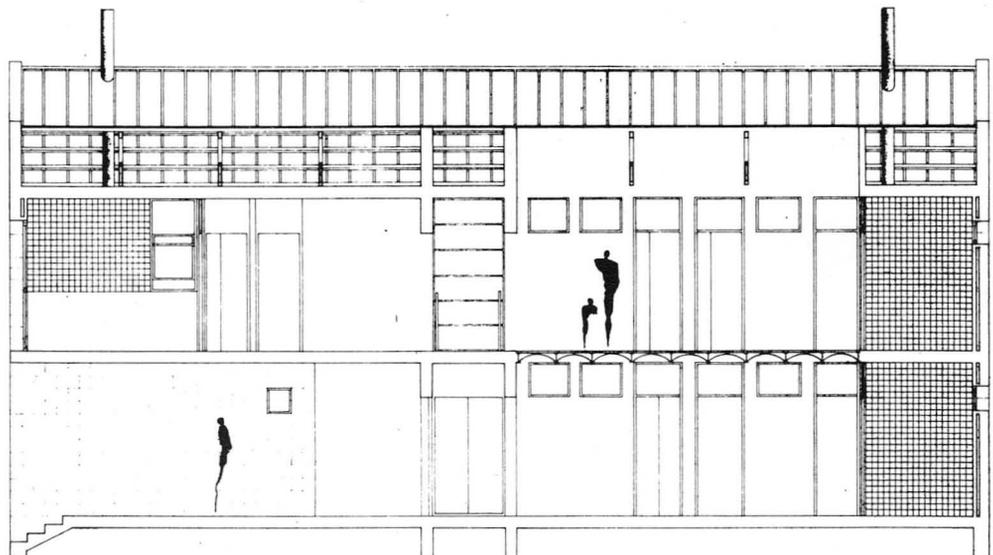
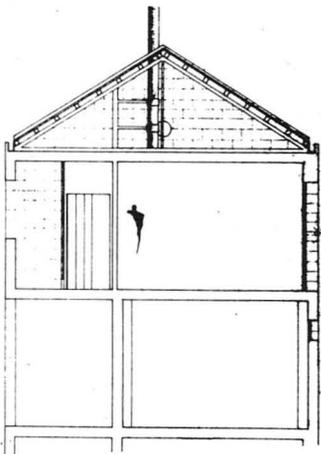
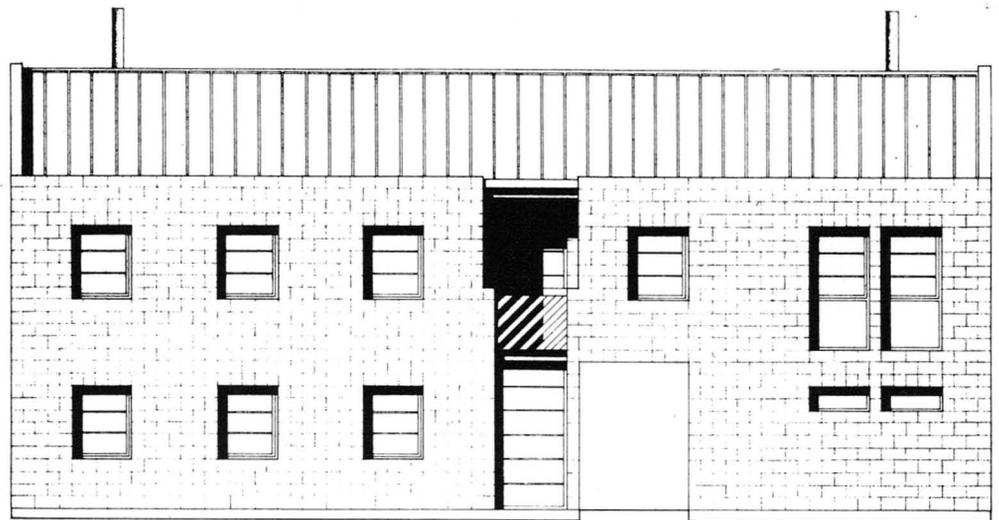
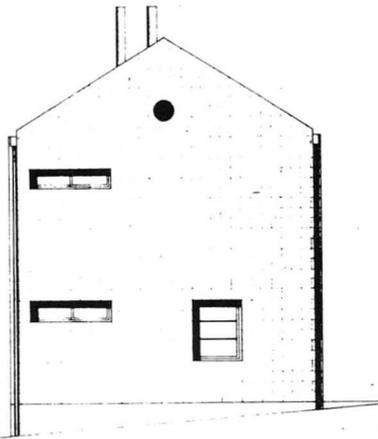
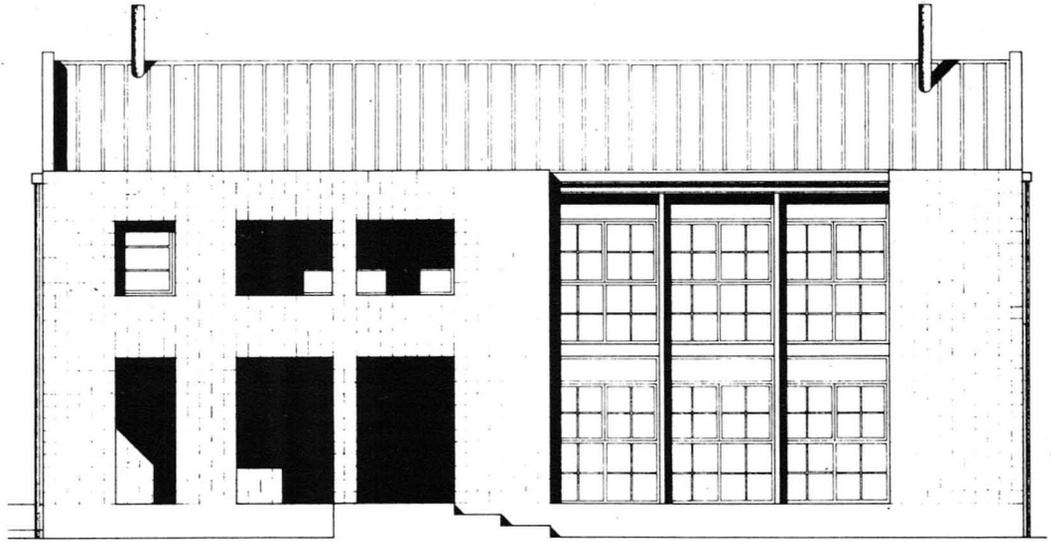
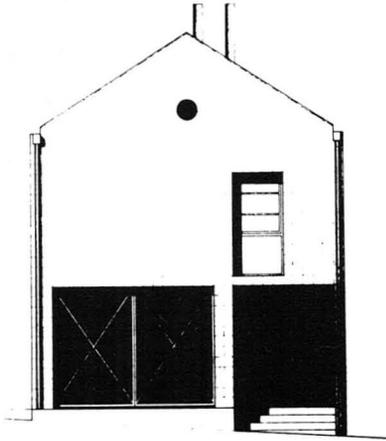
Vivienda en Cangas de Narcea (Asturias)

Premio Asturias 1984

CARLOS IGNACIO MARQUES RODRIGUEZ

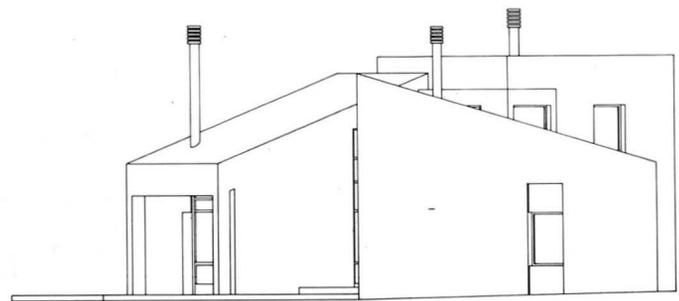
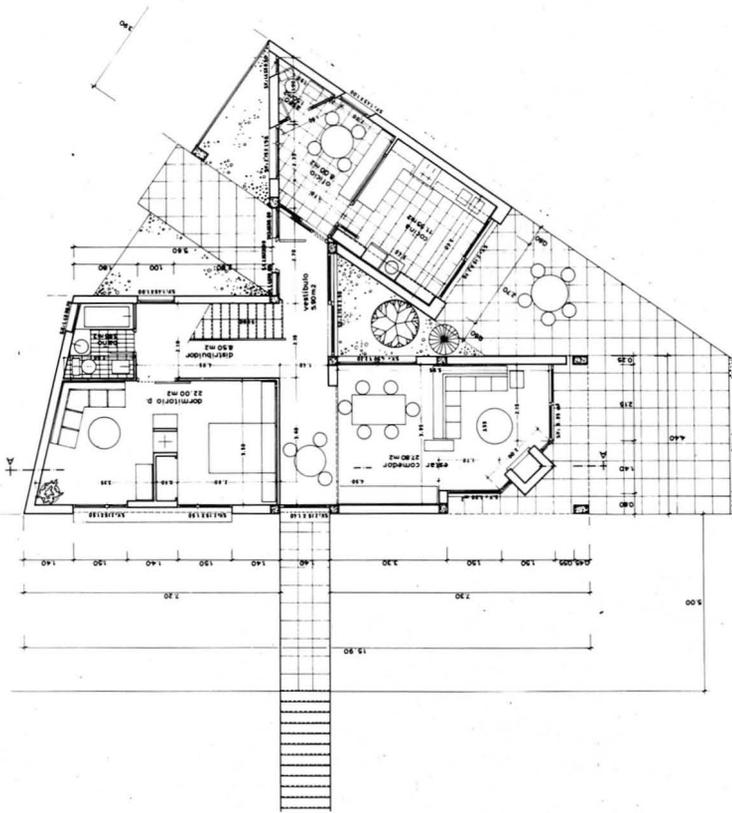
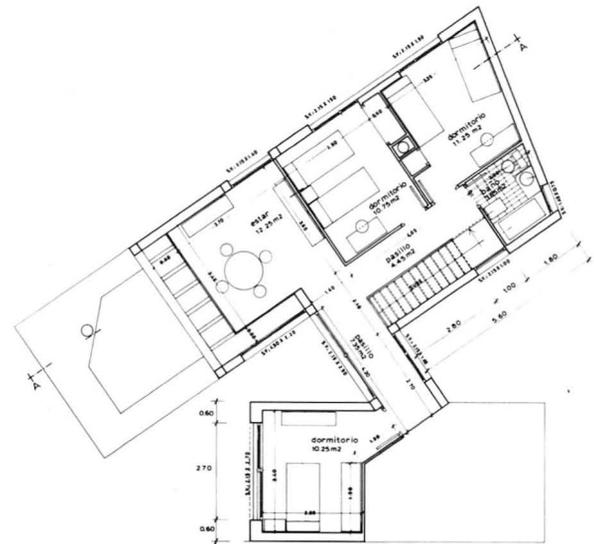
MIGUEL GARCIA-POLA VALLEJO



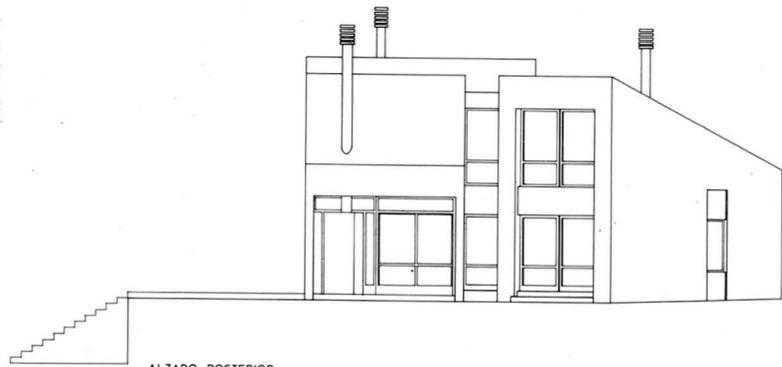


Vivienda unifamiliar en Bío de Laredo, Chapela (Pontevedra)

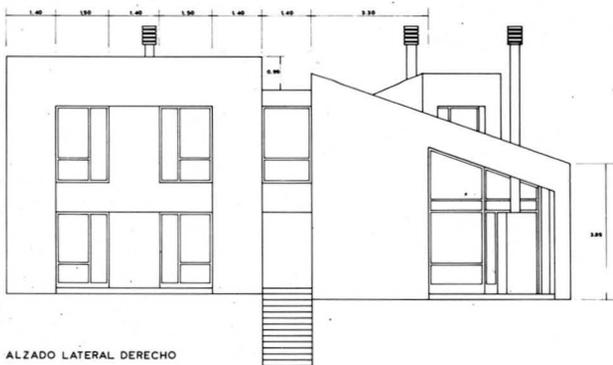
MANOLO PORTOLES



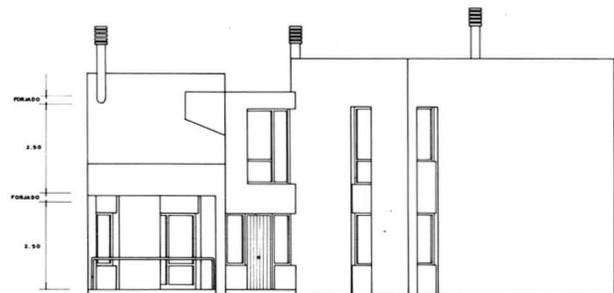
ALZADO LATERAL IZQUIERDO



ALZADO POSTERIOR



ALZADO LATERAL DERECHO

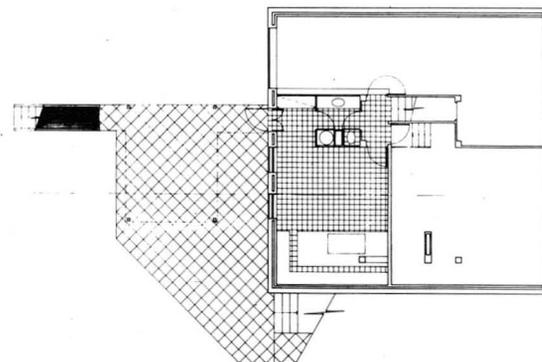


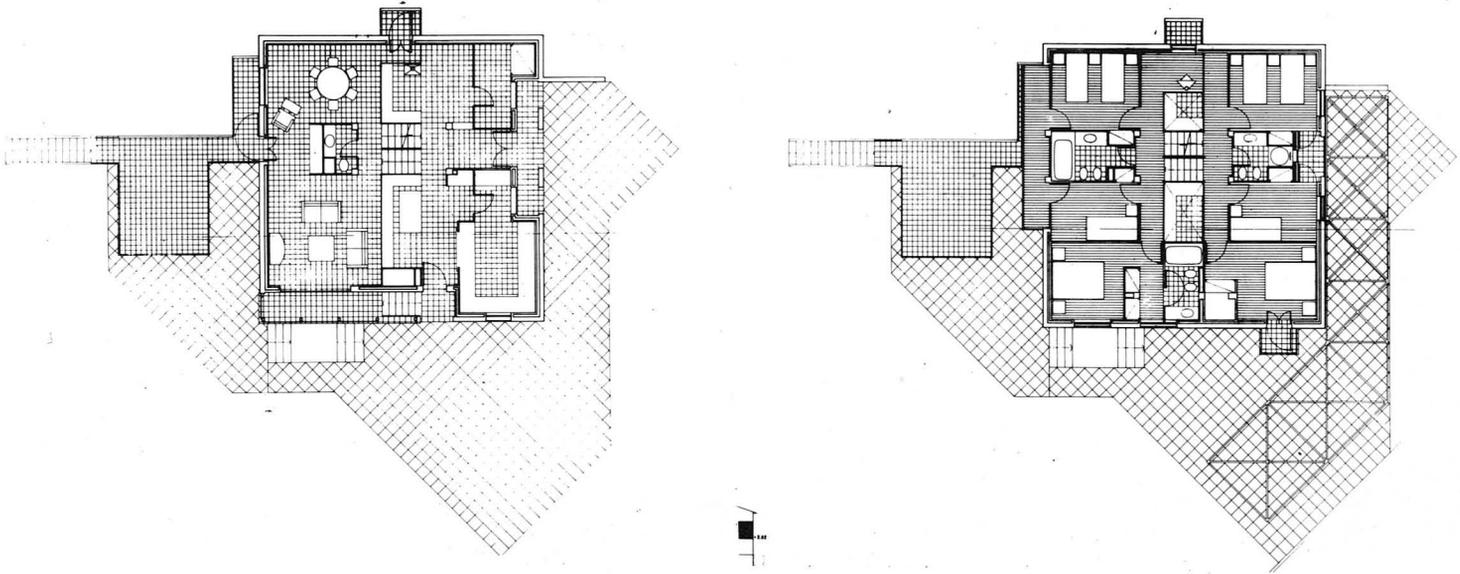
ALZADO PRINCIPAL

Vivienda unifamiliar en Pedredo (Lugo)

J. SANCOSMED

E HERRAEZ





ALZADO SUR

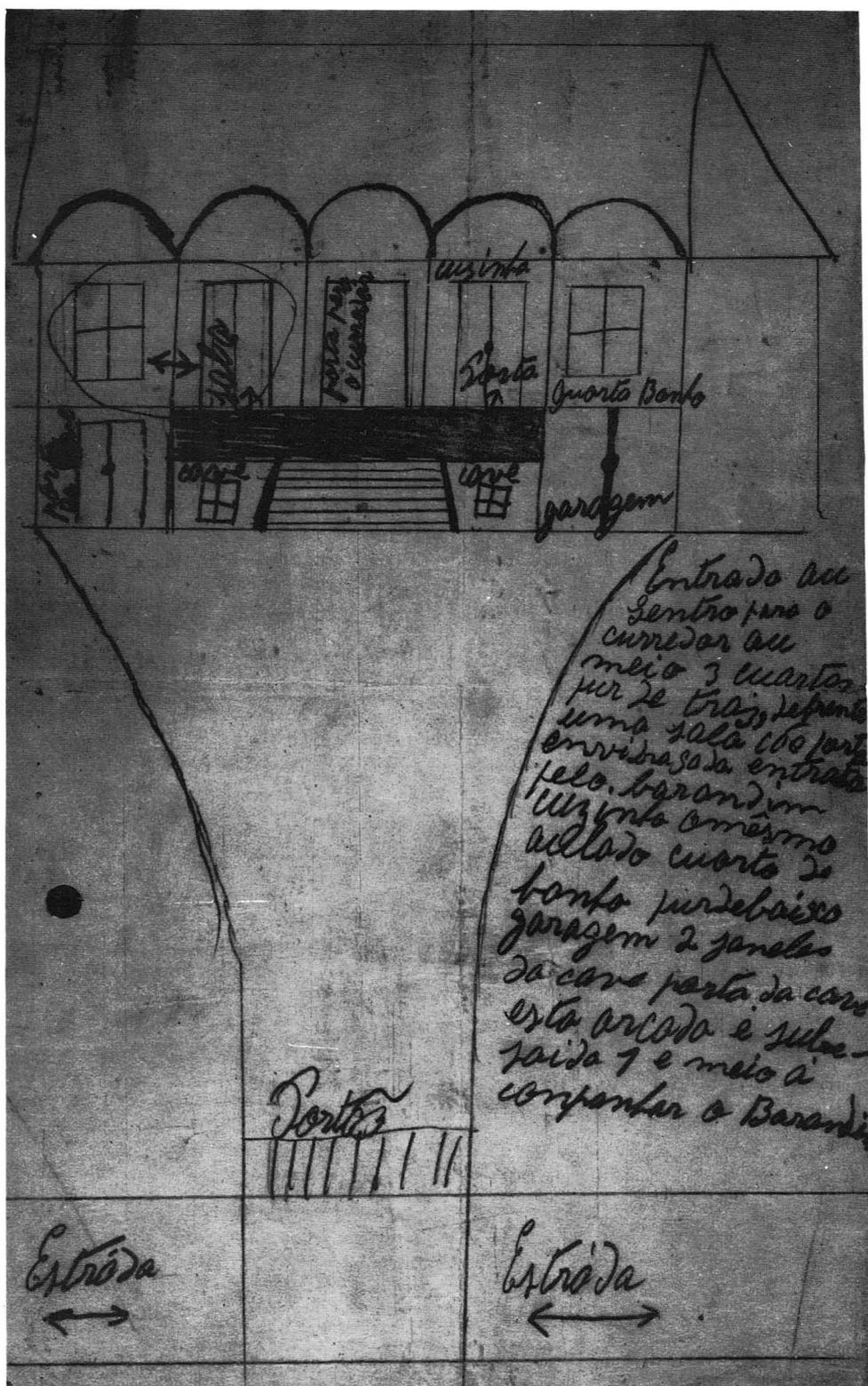


ALZADO ESTE



A Casa do Emigrante

DOMINGOS TAVARES

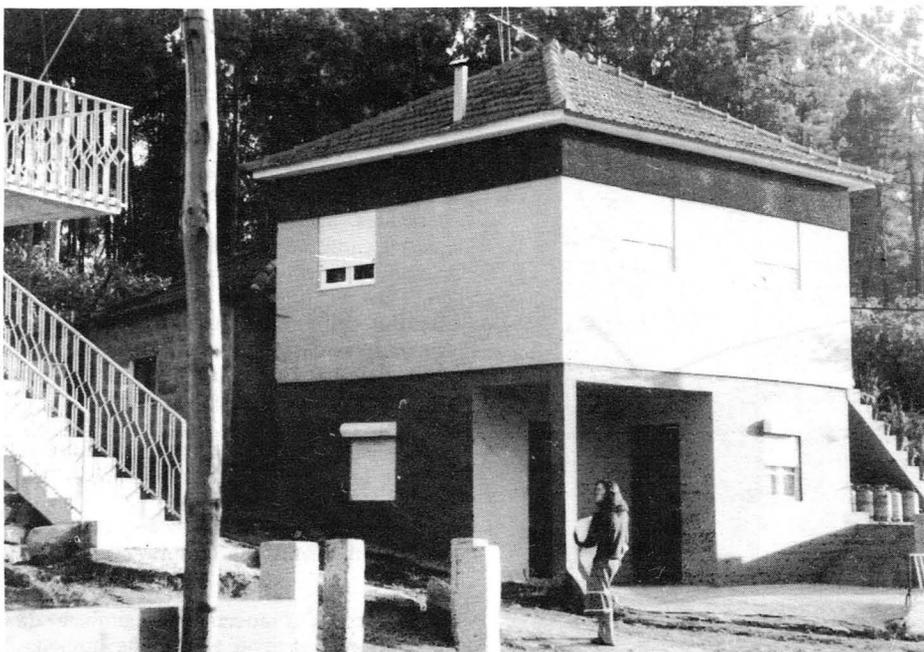
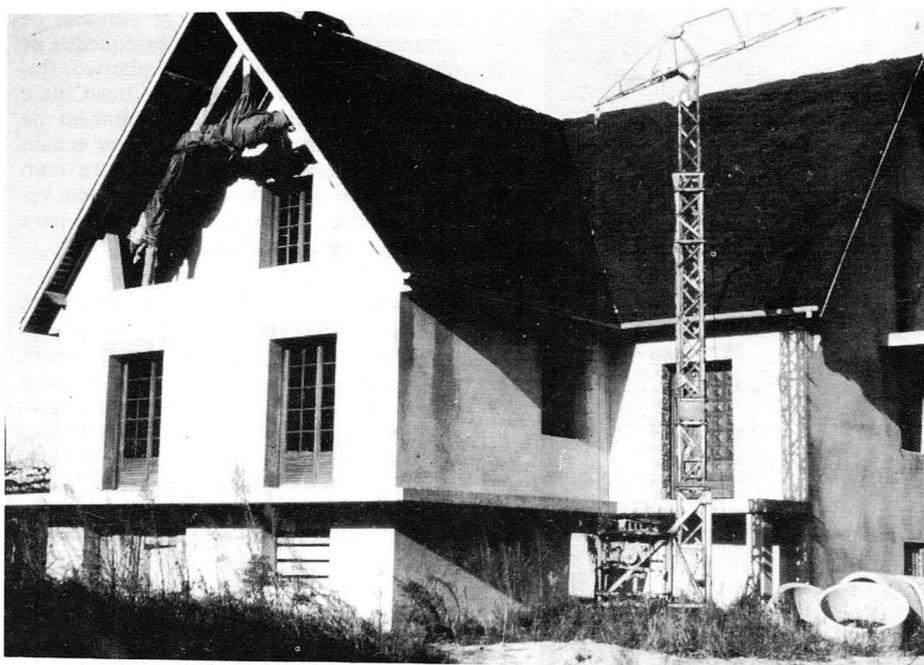
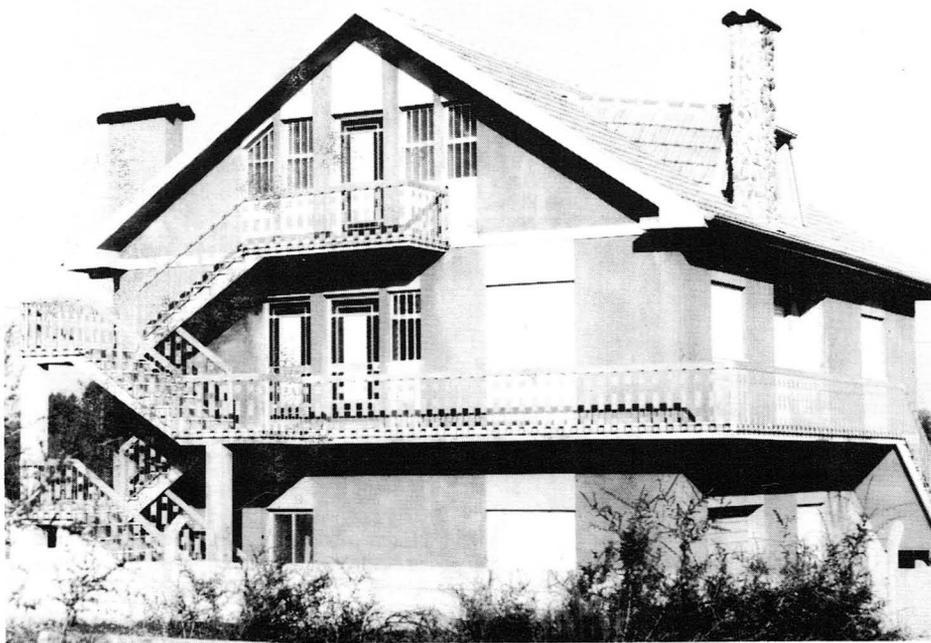


Numa tarde de verão enfeitada de arcos e guirnaldas e papel, numa pequena aldeia interior e serrana, as moças passeiam a festa com suas roupas garridas à hora que a banda de música não ocupa o coreto e já não se vêem anjinhos de procissão. Alinhadas pelas bordas do largo as barracas de feirantes e festeiros vendem brinquedos de plástico, louças de alumínio e plástico, flores de plástico ou latas de Coca-Cola e Fanta. Ou discos e cassetes também de plástico. Os altifalantes estridentes ecoam música rock, top, pop, à mistura com publicidade. É a festa do emigrante em verão de aldeia, antes que eles partam para França e outras andanças.

Enquanto isto, num pequeno rádio transistorizado, colado ao ouvido do aldeão adormecido à sombra de um beiral, pode ouvir-se o locutor em diálogo com o jovem cantor entrevistado, rapaz inteligente, culto, amante e investigador da música do seu povo, pesquisador e andadeiro de montes e vales à procura das raízes da cultura popular em modas medievais persistindo de geração em geração até à memória de uma velha camponesa, última depositária da tradição de mil anos. Intelectuais citadinos, entusiastas da tradição de um povo, salvadores dos sinais de uma nacionalidade, a autenticidade perdida.

Esta é uma contradição violenta, que se exprime em todas as áreas das artes e do saber, trauma do nosso tempo urbano, vergonha dos intelectuais arquitectos quando percorrem as estradas do nosso noroeste litoral ou interior, mais noroeste ou mais sudeste, de Nikon a tiracolo ou Olympus 35 escondida no bolso da camisa. Berrantes, agressivas e altaneiras, na bermã dos caminhos ou estendidas por prados e pinheirais, em suas cores de azul ou fogo, frias ou quentes, lilazes ou roxo, as casas dos emigrantes. Surgem alcandoradas nas pedras velhas dos currais ou hirtas nas margens húmidas do ribeiro, surgem em grupos, desconstruídas, alinhadinhas ou esparsas pela vertente, acima da linha de paisagem, abaixo da razante da estrada, sempre ignorantes desta regra urbanística de compêndio, sempre desdenhosas da nossa ciência de composição, do nosso sentir humanizado da cultura.

Eu penso, sinceramente, que os emigrantes estão inocentes. A comissão da aldeia que organizou a festa de homenagem aos nossos conterrâneos que labutam



por essa Europa, como outros outrora labutaram por Brasis, Américas e Áfricas, tem por certo o interesse de cativar mais que os seus dinheiros no pequeno investimento de uma horta ou de um prédio, mais que os seus dinheiros no pequeno investimento de uma horta ou de um prédio, mais que os seus votos no partido para as eleições de Outubro. O que quer mesmo é cativar os homens e os seus meninos, ricos de experiências outras, mais dinâmicos, mais abertos à nova verdade dos tempos. O que quer mesmo é o progresso da aldeia, com suas lojas de montra, sua paragem de autocarro, sua água canalizada, sua rua alcatroada. E só a nova gente, uma nova juventude, poderá evitar a morte certa e breve da triste povoação de inverno. Mas atenção, o emigrante que manda o dinheiro não manda o gosto. Esta é uma constatação que faço, talvez polémica, mas segura.

O emigrante traz a miragem do progresso mas não traz o desenho. Espírito aberto, desempoeirado, afirmativo, quer marcar a sua presença no lugar com orgulho de vencedor, mas não sabe o modo exacto de o fazer. Sabe só avaliar quando feito, se é vistoso, se é brilhante, se é moderno. Propõe sempre igual ou parecido, com um pouco mais de comodidade.

Em Portugal os arquitectos não têm o exclusivo da arquitectura como modernamente vai acontecendo em muitos países, onde os arquitectos assumem toda a responsabilidade da produção do espaço construído. Aqui, vários tipos de profissionais com cursos secundários, médios ou superiores podem assumir a responsabilidade do projecto de novas construções. E muitos desenhadores por correspondência, com apoio de um construtor diplomado, trabalham nesta área. É este grupo profissional que com os seus Gabinetes Técnicos de Desenho cobre o território e a pequena encomenda. Servindo-se da revista de grande divulgação como modelo, introduzindo variações cromáticas no boneco da Maison et Jardin, com cobertura de telhamento verde ou preta, vai oferecendo os seus préstimos no mercado semanal da vila, na montra da sua loja, na estação do Caminho de Ferro à chegada dos emigrantes. Não lhe importa saber se o cliente veio de França ou se é médico na vila, agente de seguros ou funcionário dos correios. Faz o seu risco cada vez mais vistoso, cada vez mais original, sempre o mesmo e sempre mais depressa. Depois o dono da obra constroi ao geito, sozinho e a gosto. E vem o caixeiro-viajante vender a tinta com o seu catálogo, vender o alumínio com o seu preço, vender o azulejo com a sua novidade. O camião traz o tijolo, o cimento e as vigotas a todos os recantos do território. O homem da drogaria se encarrega do resto do negócio.

É todo um sistema de produção de

construção, com uma complexa indústria organizada, que não se compraz com memórias, preexistências, tradições culturais ou solos agrícolas. O que é preciso é vender. Este é o quadro cultural verdadeiro do nosso tempo e se os arquitectos conquistassem o direito da exclusividade da produção arquitectónica, talvez que só mudassem os autores desta tragédia. A situação é a de um corte cultural absoluto entre os trabalhadores intelectuais urbanos, sejam arquitectos ou músicos, ou outros, e o quadro genérico da organização social contemporânea submetida à lógica do sistema produtivo que, com as suas leis e praxis, tudo preverte do que tanto nos seduzia. Mas quem sabe se não será só o tempo e a nostalgia que nos seduz.

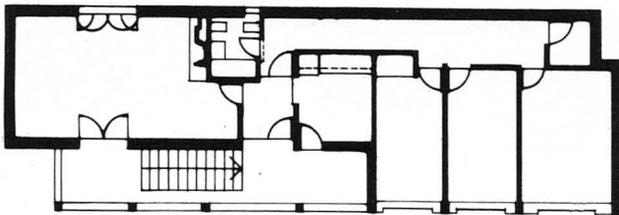
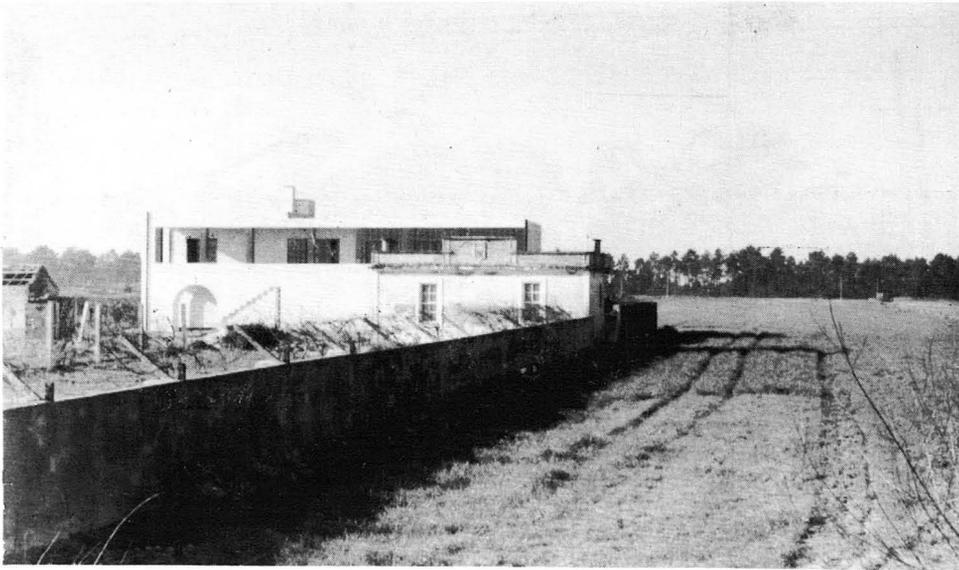
Outro caminho será pesquisar mais objectivamente nos mecanismos de organização do mercado, da formação do gosto dominante, da relação entre produção do espaço construído e transformação dos hábitos culturais sob a égide dos detentores do mercado, extraíndo daí as ilações que permitam encontrar um caminho que coordene a nova realidade popular com as propostas de tipo intelectual, propostas a que chamaremos artísticas, de interferência no sistema, propondo a linguagem da alternativa, da crítica, da correcção ou de um novo tempo.

A verdade que durante séculos serviu como lei numa sociedade estabilizada, onde o produtor se aproximava do processo de acção directa de iniciativa individual aplicando automaticamente às formas a construir os princípios de sabedoria adquiridos por transmissão de gerações, sem alteração de materiais e sistemas, já não serve hoje porque as regras caíram, os ofícios morreram e os homes emigraram. Mesmo no nosso território de grande dispersão populacional, já não há aldeias isoladas do mundo ou da TV. E se os arquitectos não se assumem como seres pensantes, propondo um novo quadro de imagens, conhecedores dos mecanismos que as aceitam, fomentam ou recusam, se os arquitectos não se assumem como proponentes de um novo cenário urbano, outros o farão com as regras que quizerem e souberem organizar. Se no entretanto for possível salvar algumas memórias, património artístico de tempos diferentes, não já para os homens viverem mas pelo menos para os homens conhecerem, nem tudo estará perdido.

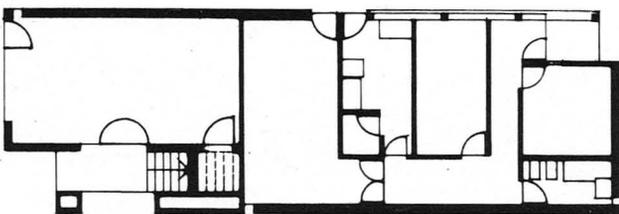
Os emigrantes são assim, neste quadro, apenas partes inocentes. Mas por certo serão os colaboradores mais úteis, mais empenhados no processo de procura de valores de substituição para um novo equilíbrio, quando lhes é transmitida confiança na sua capacidade de intervir, na sua inteligência para entender um mundo que se transforma.

A minha experiência leva-me a defender a qualidade de cliente destes homens de es-

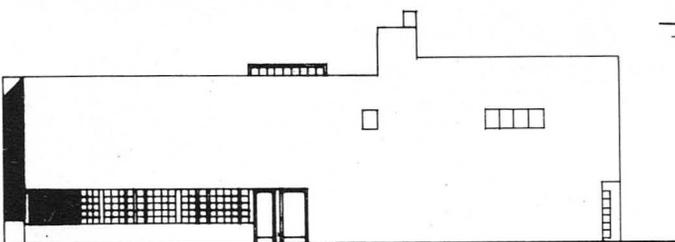




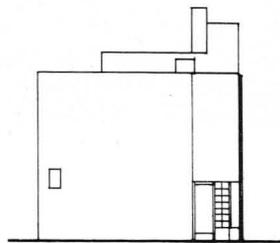
PLANTA DO ANDAR



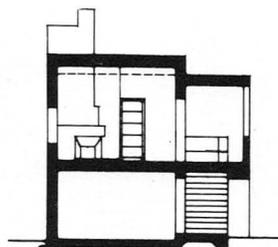
PLANTA DA CAVE



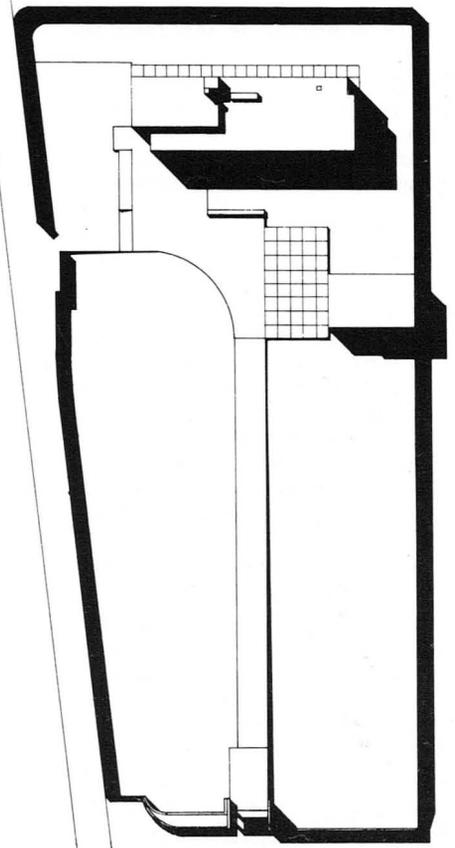
OBRADOIRO



ALÇADO NORTE



CORTE



pírito aberto e sensibilidade aguda, mesmo para as mais complexas e intelectuais teorias sobre a produção do espaço, a criação de novas imagens, o respeito pelas preexistências, memórias urbanas, quadros de paisagem, equilíbrio, património ou cultura. Em cinco ou seis situações diferentes projectei para emigrantes do Canadá, Brasil, Venezuela e França. Mesmo nas situações falhadas em que os projectos acabaram por ir parar à gaveta e foram poucas, a relação estabelecida foi excelente no plano das proposições formais e da concepção arquitectónica. Difíceis, por outro lado, foram as relações com o circuito administrativo das obras, encontrando dificuldades e incompreensões no seio dos construtores, dos vizinhos conselheiros, dos vendedores de «banha» para dar gosto e sabor ao acabamento final do produto.

Vejam a nota de encomenda de um desses projectos, com uma ideia claramente expressa através do apontamento de fachada. Neste desenho singelo e expressivo, com apoio da comunicação escrita de um homem quase analfabeto, estão registados todos os componentes de um programa que vai muito para além do alinhamento funcional dos cômodos de uma habitação. Ali estão representados os sonhos de uma vida de trabalho e sacrifício para serem expostos em público naquele escadório sob a arcada, misto de modelo colonial e casa romântica. Essas são as referências inatingíveis da infância pobre e humilde, a transformar em realidade quase como vingança perante a sua pequena comunidade bastarda.

Terá a resposta projectada e construída absorvido esse sentimento instintivo de afirmação e integrado os valores ambientais numa síntese transformadora que assinala um tempo no território sem destruir as memórias globais do tempo?

O exemplo aqui fica à consideração do leitor.

Porto,

84

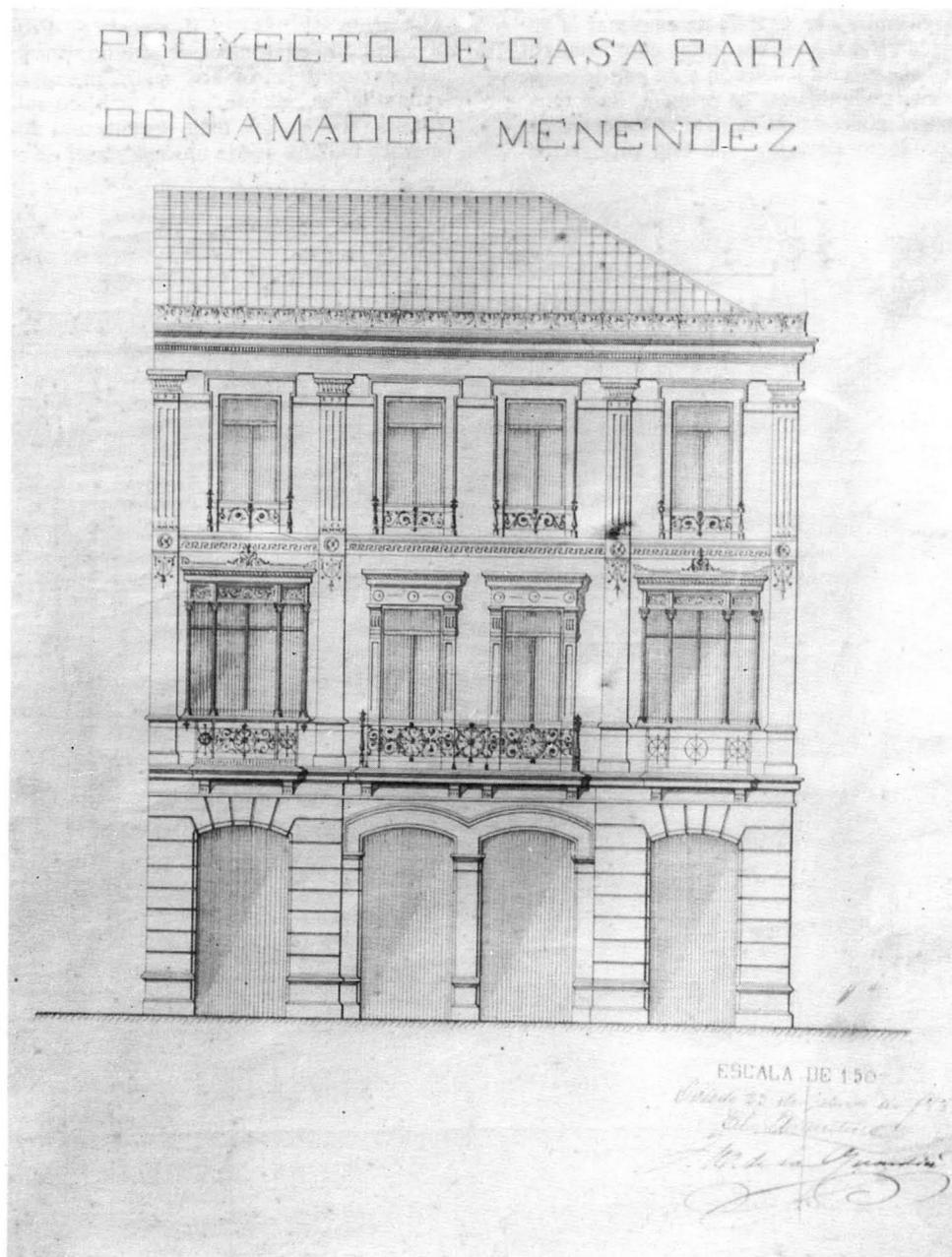
La Casa Indiana

COVADONGA ALVAREZ-QUINTANA

La emigración a Ultramar, el hecho de más sobresaliente constancia de la historia contemporánea de Asturias, ha dejado huella impresa en múltiples aspectos de su pasado. El demográfico, concretamente, con las elevadas pérdidas de efectivos humanos que entre 1860 y 1930 —período de mayor desarrollo del citado éxodo— abandonaron la región con el conocimiento de la presencia allende los mares, en las diferentes repúblicas independientes o en las aún colonias de la América hispana, de un amplio mercado laboral, alternativa por entonces única a la precaria economía regional. Sobre unas estructuras agrarias tradicionales y obsoletas, en lento proceso de evolución, el aliciente de un incipiente desarrollo industrial y minero, y el agravante de una sobrecarga demográfica común a toda la periferia peninsular (especialmente la norte y noroeste), el endémico mal económico acabó por arrojar fuera de Asturias a un vasto contingente de población eminentemente masculina y joven, quien, así, hubo de consumir en América el período de productividad humana: treinta o cuarenta años, por lo general invertidos en el sector servicios (el afamado comercio asturiano en América) y sólo excepcionalmente en la industria (tabaquerías) y otras actividades.

Al igual que la demografía, también la economía asturiana se vio afectada por tal éxodo, concretamente a través de los que tras concluirlo regresaban, invirtiendo en la banca, la industria o el comercio local. Su reincorporación a la vida regional, necesariamente determinó una nueva alteración, esta vez de índole sociológica; la referida al extraordinario incremento de las clases medias y altas del principado, constituidas únicamente, hasta la repatriación del sector más afortunado de la emigración asturiana a Ultramar, por pequeña burguesía local y plutocracia extranjera (francesa y belga sobre todo).

Junto a todas ellas, la arquitectura se suma igualmente al índice de disciplinas directamente afectadas por el éxodo transoceánico. Prueba de ello constituye la vasta producción doméstica, y en menor medida



también pública (1), de promoción y capital «americano»; la que aquí ha venido denominándose, en relación directa a la procedencia de su cliente y morador o la denominación popular que a éste se le concedía en Asturias a su regreso, vivienda colonial, «americana» o vivienda indiana. Distribuida por la práctica totalidad de la geografía regional, su estudio, a diferencia del resto de las disciplinas citadas, ha sido abordado de manera ininterrumpida desde apenas hace un par de años. Pese a ello, el guiso de la producción doméstica de tales características y la consiguiente dispersión espacial que su emplazamiento observa, hacen obligado el anuncio de la condición de avance de este artículo, sumiso también, por el mismo motivo, a posteriores revisiones, una vez que el referido tema haya accedido a un área de estudio más amplia. Las conclusiones aquí expuestas, producto de investigaciones efectuadas tanto en el área centro-occidental de Asturias (concejos de Muros de Nalón, Pravia, Cudillero y Luarca), como en la zona interior occidental (Allande, Tineo y Cangas), han sido confeccionadas sucinta y abreviadamente, como su título indica a modo de apuntes introductorios de lo que no en vano es un recorte fundamental y apasionado de la historia contemporánea asturiana.

PRELIMINARES

Siempre que se trate de emplazar la vivienda indiana en sus justas coordenadas, se hace precisa la alusión a un par de cuestiones preliminares. La primera, hace referencia concreta al particular carácter de «producto de lujo» que esta producción

doméstica observa respecto al conjunto total de la emigración que endeuda su existencia. En efecto, su promoción y existencia fueron siempre obra del sector más afortunado de la emigración asturiana a Ultramar, los aquí denominados a su regreso indianos o «americanos», cuyo porcentaje no parece nunca superar el diez por ciento respecto al resto de quienes igualmente afectados por el éxodo transoceánico, nunca fueron por él beneficiados (emigrantes arruinados o de situación económica nunca favorable, emigrantes enfermos o muertos en la empresa de Ultramar), o los igualmente acaudalados pero nunca regresados a sus lugares de origen; caso, también, ciertamente frecuente. Al igual que las consecuencias económicas y sociológicas anteriormente apuntadas, la vivienda indiana, si bien se presta a una explicación exclusiva a partir del hecho migratorio que la motivó, éste en modo alguno íntegramente reflejado en ella. Vivienda y cliente indiano han de ser por esto observados como productos privilegiados, restringidos y concretos de un hecho histórico de dimensiones y alcance infinitamente más amplios.

En progresiva aproximación al aspecto estrictamente arquitectónico, apunta la segunda cuestión preliminar al criterio de selección en uso para la delimitación y definición de este fragmento concreto de la arquitectura asturiana. A diferencia de otros recortes arquitectónicos de estudio, por lo general confeccionados según premisas cronológicas, geográficas o artístico-culturales, la existencia de la arquitectura doméstica indiana queda única y exclusiva-

mente decidida por su cliente, promotor y en definitiva morador. Es por ello por lo que éste y su privilegiada posición económico-social, no han de ser soslayadas cuando indebidamente se exija a la referencia muestra doméstica especificidades formales o estilísticas que obviamente —como se verá— no ha de tener; primero, porque las comparte con el resto de la arquitectura correspondiente a la coetánea burguesía asturiana no indiana; segundo, porque éstas son, en definitiva, competencia y responsabilidad directa de los profesionales, ya sean arquitectos o maestros de obras locales y, sólo en casos excepcionales, objeto de interferencia del gusto o capricho del cliente. Salvada tal puntualización, en ocasiones motivo de controversia y malentendido, queda para el conocimiento de la que ha venido denominándose vivienda indiana, el estudio, en este caso exposición sucinta, de los múltiples aspectos que la definen, tanto los de fondo y forma como los cometidos, funciones, tipologías edificativas y lenguajes formales sobre los que se gestó.

COMETIDOS, FUNCIONES Y TIPOLOGIAS EDIFICATIVAS

La frecuente práctica del regreso al lugar de nacimiento, tras veinte, treinta o cuarenta años de estancia americana del sector más afortunado de la emigración a Ultramar, dejó a ésta convertido en promotor y directo responsable de una parte considerable del parque de viviendas burguesas construido en la región entre 1870 y 1930; momento éste al que corresponde el



grueso de la arquitectura doméstica indiana de Asturias y las conclusiones aquí abordadas. La demanda de viviendas por entonces observada, correspondió en un principio, como en cualquier otra producción doméstica, al primario y esencial hecho de habitar, de residir en un lugar; en nuestro caso concreto la zona rural asturiana, lugar de nacimiento de la mayor parte de los emigrados, o la traída de grandes ciudades del centro de la región (Oviedo, Gijón y Avilés), donde muchos de ellos prefirieron emplazar su residencia, sustituyendo los criterios prioritariamente afectivos, característicos del primer tipo de asentamiento, por los alicientes y atractivos de la vida urbana, que favorecía de este modo tanto la educación de los hijos, como la dirección y supervisión de los nuevos negocios e inversiones.

Sin embargo, aparte de este criterio doméstico prioritario, obseva igualmente la vivienda indiana lecturas sentimentales y simbólicas, no en vano relacionadas estrechamente con la particular trayectoria vital de su propietario, ausente de su correspondiente lugar de nacimiento durante el largo espacio temporal reseñado y afectado durante el mismo de un brusco cambio social, traducido en el ascenso desde las clases populares (campesinado sobre todo) a la clase media y alta (burguesía mercantil y financiera). Como componente sentimental y simbólica han de entenderse respectivamente tanto el afanado intento de recuperación de la vecindad de origen perdida (concretamente a través de la erección de la morada correspondiente en el lu-

gar de nacimiento), como la capacidad de signo referencial que la misma vivienda indiana entraña, anuncio textual de la nueva posición social de su morador, y que en mayor o menor medida, según la solvencia de su propietario, nunca ha de analizarse exenta del contexto de que forma parte, es decir, de todo un conjunto de prácticas burguesas tales como la educación, costumbres, ética o vestuario que el indiano y su familia necesariamente habrían de acatar si de lo que se trataba era del acceso y constatación del nuevo estatus social recién adquirido.

Acometidos de tales características corresponden los numerosos chalets unifamiliares, una de las tipologías edificativas más frecuentes dentro del total de la producción doméstica indiana. De mayores o menores dimensiones, en posición diferente, como cabe suponer, dentro de la escala consiguiente de rango social y circunstancia económica de su propietario, las entonces denominadas villas u hoteles, observaron indistintamente las condiciones de vivienda estable (principalmente las emplazadas en los ensanches y zonas residenciales de las ciudades importantes), o temporal (caso de las asentadas en la zona rural, y sobremanera en la franja litoral, donde aparte de la reconciliación del indiano con su lugar de nacimiento, cumplían las veces de residencia veraniega dentro de una conducta a la vez común y privativa al resto de la burguesía asturiana y peninsular en general. Pero pese a la anunciada presencia de rangos y categorías, fueron las villas indianas patrimonio

exclusivo de emigrantes de pingües fortunas. Así parecen indicarlo tanto las considerables dimensiones de la vivienda, por lo general de dos plantas habitables, sótano y buhardilla destinada al servicio doméstico, como los suntuosos interiores escrupulosamente ornados y equipados con materiales nobles y exquisito mobiliario; o las novedades de confort doméstico (servicio de agua caliente y fría, baños completos, bombas y depósitos de agua..., etc.), en numerosas ocasiones obra pionera del grupo indiano. Del mismo modo ha de observarse el destino y configuración de la finca circundante que da propiedad a la denominación de villa, y que, a diferencia del resto del hábitat rural y esencialmente campesino sobre el que se emplaza, responde, como la misma vivienda, a un uso exclusivamente recreativo, residencial y privado de la familia propietaria. De probada responsabilidad indiana son ciertamente los parques, bosques y jardines que circundan los chalets de las más prestigiosas villas de filiación «americana», no en vano decisivas para la introducción en Asturias de los gustos jardinísticos de la Europa finisecular y del cambio de siglo: los naturalistas parques ingleses o los estrictamente ordenados jardines franceses y, sobremanera, del bosque pintoresquista y exótico de herencia romántica, poblado de heterogéneas y siempre foráneas especies arbóreas, entre las que necesariamente ha de incluirse la omnipresente palmera, en el caso de la villa indiana, todo un símbolo referencial de la peculiar circunstancia de la vivienda y su propietario.



El resto de las tipologías edificativas hasta ahora registradas lo consituyen los inmuebles de pisos de alquiler con bajos comerciales, y viviendas mixtas, las casas-tienda y casas de labranza, que albergan respectivamente la morada del emigrante y un pequeño establecimiento comercial alquilado o por él mismo regentado, o las cuadras y otras dependencias agrícolas. Los casos de tales características, que en conjunto suman una cifra considerablemente superior a la de las villas, se emplazan en la zona rural o en los pequeños núcleos urbanos de las capitales de concejo, coincidiendo en ser siempre obra de asturamericanos menos acaudalados, para quienes la relativa discreción de los ahorros repatriados necesariamente decidió un inversión en arquitectura que, a diferencia del caso precedente, parece ahora regida por móviles prioritarios de rentabilidad.

Villas, viviendas de pisos, casas-tienda y de labranza; sean estas construcciones de nueva planta u obra de reforma y modernización de la antigua casa matriz del emigrante (caso ciertamente reiterado); como morada de éste erigidas o simplemente destinadas a mejorar las condiciones de vida de la familia local, todas ellas forman parte, siempre que cumplan el requisito fundamental del origen americano de los capitales invertidos en su construcción, de la vasta producción doméstica indiana que ahora nos ocupa.

LA CUESTION FORMAL: ESTILOS, TIPOLOGIAS, PROFESIONALES.

Ante producción tan generosa cabe suponer la existencia de una gerarquización formal y cualitativa, traducida, en materia teórica a una clasificación de estilos y tipologías formales decididas doblemente por el cliente, según su condición cultural y posición dentro del estatus burgués, o por el mismo profesional quien, en calidad de maestro local o arquitecto, aparece en definitiva como el auténtico responsable de los aspectos estrictamente arquitectónicos de esta vivienda indiana.

El análisis de la cuestión formal, previo al que cabría insistir de nuevo en la segunda advertencia preliminar, descarta drásticamente lo que un principio cabría suponer: la presencia de trazas o proyectos de arquitecto importados de América por el mismo emigrante. La arquitectura doméstica colonial no es en modo alguno un caso de trasplante de formas de inspiración ultramarina, surcadoras de mares como sus promotores o clientes. Muy otra es la procedencia de sus premisas formales, como se indicó, más similares que disímiles a las del resto de la arquitectura burguesa asturiana no indiana. Los estudios hasta ahora efectuados permiten como conclusión el establecimiento de dos líneas formales básicas para la vivienda construida entre 1870 y 1930 con capital procedente de América. Así, la que ha venido conside-

rándose arquitectura doméstica indiana de referencia culta o foránea, en virtud de su sumisión a los principales estilos cultos del período reseñado (historicismo, modernismo, «decó», y montañés) y a la procedencia europea de la mayoría de los dictados indicados, parece ser de nuevo privativa de los sectores más privilegiados de la emigración, siendo por consiguiente su presencia mayor en villas o viviendas de pisos de probado prestigio social. Sucediéndose, o coexistiendo en los casos de los más rezagados, la presencia de estos lenguajes en la vivienda indiana nunca ha de descontextualizarse del resto de la arquitectura asturiana de clases holgadas, caracterizada por una persistencia del eclecticismo y los diferentes historicismos y, por consiguiente, de una tardía y abreviada aparición del modernismo. La sumisión a este o aquel estilo, según la casa estudiada responda a una u otra cronología, ha de observarse además como un nuevo signo de prestigio social a sumar al de las dimensiones, destacado emplazamiento y tipología edificativa burguesa (hotel o vivienda urbana de pisos), como se anunció privativa de los estamentos sociales más privilegiados.

A las mismas coordenadas elitistas respondió también la contratación de los servicios de arquitecto, por entonces un número escaso de profesionales naturales y no naturales de la región, que, titulados en la Escuela de Arquitectura de Madrid y atentos a la dinámica occidental de la ar-



quitectura (viajes, congresos, estudios y publicaciones), se convirtieron en Asturias en los autores, interpretes y agentes de los lenguajes cultos europeos. Tal es el caso de Juan Miguel de la Guardia (Ontaneda, Santander, 1852 - Oviedo, 1910); Manuel del Busto (Pinar del Río, Cuba, 1874 - Gijón, 1948) y Julio Galán (Oviedo, 1876-1939) entre otros, cuya actividad profesional en numerosas ocasiones dio respuesta tanto en la zona rural como en los grandes núcleos urbanos del centro de la región, a la demanda doméstica de los emigrantes más afortunados de Ultramar. La relación cliente-arquitecto fue así igualmente interesada, más que interesante, para ambas partes. Para la primera (el propietario), porque, como se indicó, el restringido número de titulados, las garantías de un diseño doméstico «moderno» y exclusivo, y el buen hacer general que por entonces caracterizaba la labor del arquitecto, suponían una garantía y contribución directa al prestigio de la casa e indirectamente al de su morador. En cambio, para el profesional, el aliciente supuesto por proyectos de cliente de tal condición suponía una ocasión ciertamente interesante para dar salida a las inquietudes profesionales, libres ahora de cualquier restricción presupuestaria.

Un balance definitivo de la producción doméstica indiana, a la par obra de arquitecto y versión de estilo culto, anuncia su posición en la escala más alta de la je-

rarquía cualitativa, si bien cuantitativamente no supera el veinte por ciento sobre la total construida hasta 1930. Pese a la cifra restrictiva, continúa anunciando el balance el primer doble mérito de este fragmento arquitectónico que ahora nos ocupa, el supuesto por la demanda indiana de servicios de arquitecto, la cual supuso para éste un incremento de las oportunidades profesionales y para la vivienda colonial una ocasión extraordinaria de elevación y mejora del nivel y calidad formal.

Más cuantiosas parecen ser en cambio las viviendas de referencia culta y foránea clasificadas dentro de lo que podría denominarse arquitectura anónima, dada la condición de sus autores, maestros de obras y ebanistas locales, cuyos nombres, trayectoria y alta calidad profesional vienen siendo rescatadas y justamente divulgadas en esta empresa investigadora. Integran esta variante de la línea foránea y culta, viviendas coloniales (chalets unifamiliares, casas de pisos, casas de labranza y casas-tienda) de más modesto aspecto y dimensiones, y sólo en casos excepcionales corresponden a propietarios de sólidas fortunas que por un motivo y otro no tuvieron acceso a la autoría de arquitecto. Los cauces importadores de los lenguajes foráneos, cambian curiosamente respecto al caso anterior, concediéndose ahora responsabilidad directa a los catalogos, álbumes y otras publicaciones divulgativas de arquitectura doméstica en plena circula-

ción y vigencia desde mediados del siglo XIX; tras la caída del neoclasicismo, y posiblemente por entonces introducidos en la península. Su presencia, tanto entre la burguesía como entre maestros de obras, ebanistas y otros profesionales no titulados, facilitó el proceso de extensión de la arquitectura «extranjera» sin arquitecto, proceso que alcanzó consiguiendo a una fracción considerable de la vivienda indiana, que integró así sobre el prisma básico de muros portantes, referencias concretas pero epidérmicas y estereotipadas, a cada uno de los múltiples lenguajes formales por entonces en uso.

Distinto es el caso de la otra línea morfológica, junto a la anterior registrada por esta producción. Resultado de materiales, técnicas, profesionales y formas arquitectónicas locales, ajenas al discurrir de los estilos cultos, parece apropiada la terminología de línea autóctona y popular que desde un principio venimos empleando para su referencia. El esquema básico constituido esencialmente tanto por el tradicional prisma de paredes portantes, techado a dos o cuatro aguas, muros mamposteros revocados y lisos, ligeramente reticulados por bandas divisorias de pisos y resalte de esquinas; como las formas omnipresentes del prominente hueco abuhardillado profusamente acristalado, y la galería, amplio cuerpo de efecto térmico y lumínico, de uno o varios pisos, adosado a la casa por una, dos y hasta tres paredes. El



modelo, propio en lo que al cliente respecta de los de más discreta fortuna, y profesionalmente obra de constructores y ebanistas locales de comprobada valía, acomoda sus premisas al total de las tipologías edificativas siempre aludidas, apropiándose en conjunto la mitad aproximada del total de la muestra doméstica de probada filiación indiana.

Los orígenes cronológicos del mencionado esquema formal, datados del siglo XVIII y su aparición en un área geográfica ciertamente más amplia que el de la región asturiana, concretamente una parte considerable de la Cornisa Cantábrica y Castilla septentrional, niegan cualquier tipo de responsabilidad exclusiva del capital «americano» para su conformación. Compartida una vez más su promoción con el resto de la burguesía asturiana, concretamente con la pequeña y mediana burguesía instalada en los núcleos urbanos del centro y la periferia rural (capitales de concejo), la interferencia de capital y cliente «americano» necesariamente decidieron la prosperidad y evolución del esquema descrito. La sobriedad y conciso funcionalismo de la vivienda regional asturiana previa a la aparición de las interferencias indianas, giraron bruscamente tras su advenimiento, observándose desde entonces una orientación ciertamente más decorativista y atenta al acicalamiento general de la imagen doméstica, no en vano característica fundamental de esta producción erigida con capital procedente de América. Las primorosas labores de talla y madera en general, emplazadas en galerías, miradores, buhardillas y

aleros, parecen guardar relación directa con el tan característico culto a la casa del emigrante asturiano de Ultramar, siendo en ocasiones su posterior transferencia al resto del caserío burgués, obra de su directa competencia, y por tanto mérito y responsabilidad propias.

BALANCE PROVISIONAL Y ESTADO ACTUAL DE LA CUESTION

Aún a pesar del riesgo implicado por el balance del tema que nos ocupa, cuando éste no ha sido abordado en su íntegra totalidad, su reclamo parece necesario siempre y cuando, como ahora, existan conclusiones y méritos que anunciar y, sobre todo, siempre que de estos se declare el carácter provisional su sumisión a posteriores revisiones.

Sirva para empezar el caso de la extraordinaria demanda doméstica supuesta por el colectivo indiano reincorporado a la vida regional, sin cuya existencia en absoluto habría sido posible el por entonces observado incremento en el parque de viviendas burguesas. Al mérito cuantitativo, no necesariamente el de mayor interés, ha de sumarse entonces el cualitativo, esto es, el interés formal y tipológico de gran parte de la producción doméstica indiana, observado tanto en la clasificada como culta y foránea como en la integrada en la línea regional autóctona. La privilegiada posición social de su propietario y la particularidad del «culto a la casa», sobremanera determinado por el hecho migratorio y en este caso premisa exclusivamente indiana frente al resto de la burguesía local, fueron

sobremanera decisivos para este mimo formal y en definitiva incremento cualitativo observado por la vivienda de tales características.

Para mayor fortuna, el curioso emplazamiento indiscriminado por la práctica totalidad de la geografía asturiana, como se indicó en estrecha correspondencia con el lugar de nacimiento del grupo de emigrantes que la erigió, dejó convertida la región en un extraordinario archivo de arquitectura doméstica, especialmente interesante para quienes se interesen por el estudio de la vivienda de clases holgadas del período que ampliamente precede a la aparición de la Arquitectura Moderna. En efecto, el peculiar y dilatado asentamiento en las zonas rurales asturianas, privilegio nuevamente exclusivo de la burguesía indiana frente a su homóloga local, descartó toda amenaza de especulación y derribo, lacras responsables de la desaparición en los núcleos urbanos de la vivienda asturiana meso y alto burguesa.

Pese a sucinto, doble a de ser la referencia obligada al estado actual de la vivienda indiana en Asturias. La que mayoritariamente cumple desde su erección cincuenta y hasta un largo siglo de vida, parece acechada en la actualidad por el peligro consecuente de su propia longevidad y de lo que con anterioridad ha sido descrito como privilegio y peculiaridad concretos: su emplazamiento diseminado por toda la geografía asturiana. La fortuna, menos benévola con los herederos y descendientes que con los propios indianos, ha obligado a aquellos en numerosas ocasiones, a la



venta de unos inmuebles que por su excesivo coste de mantenimiento y escaso uso han acabado por constituir cargas gravosas difíciles de sobrellevar. En el mejor de los casos, y dadas las extraordinarias dimensiones que caracterizaron las construcciones domésticas pre-modernas, éstas han podido sobrevivir a base de adaptarse a los nuevos modos de vida. En este sentido han sido frecuentes las subdivisiones en varias viviendas, una por piso, dentro de un mismo chalet unifamiliar, en una operación que afortunadamente en nada parece haber dañado sus exteriores. Más lamentable es en cambio el caso de las extraordinarias villas circundadas por hermosos parques privados, muchas de ellas incluidas ya en el inventario del patrimonio artístico asturiano, para las cuales cabe reclamar soluciones más inteligentes y cuerdas que las hasta ahora observadas. Su posible adquisición, más que por particulares (lo que viene siendo frecuente y nada perjudicial para su conservación) por entidades y organismos públicos (los ayuntamientos correspondientes, Consejo Regional y otros), favorecería, a la par que un uso social y cultural (Casas de Cultura, colegios, centros culturales de verano), un disfrute colectivo que, bien planificado, sería en sí mismo rentable y autosuficiente.

La segunda y última cuestión relativa al estado actual de la vivienda indiana alude a lo que por la restrictiva cronología hasta aquí en uso (1870-1930), podría muy bien ser observado sorpresivamente. Nos referimos en concreto al carácter inconcluso y por consiguiente «vivo» tanto de la emi-

gración asturiana a Ultramar como de la producción doméstica consiguiente. Su perseverancia cronológica, producto de una reapertura del éxodo transoceánico tras el lapso supuesto por la guerra civil española y la segunda contienda bélica mundial, ha sido sin embargo observada única y restringidamente por un número muy limitado y localizado de concejos asturianos. Su estudio concreto, empresa en la que ahora nos hallamos, no parece modificar sustancialmente las conclusiones al respecto arrojadas para las fechas anteriores a 1930, sin duda alguna el período más generoso, genuino e intenso de la vivienda indiana.

Covadonga Alvarez Quintana

NOTICIA DE ILUSTRACIONES

Villa Cristina, Villar de Luarca (1880 aprox.). Trajes foráneas, Anónimas.

Villa Rosita. Otur de Luarca (década de 1910). Arquitecto Julio Galán.

Casa de la Torre en Somao de Pravia (1910-1912). Arquitecto Manuel del Busto.

Casa del indiano D. Rosendo García en Villar de Moros de Nalón (1888). Ejemplo característico de vivienda colonial de línea autóctona o regional.

El Marciel Somao, Pavia (1910 aprox.). Obra Anónima de gusto franco ecléctico.

Villa Hilda, Cadavedo. Luarca (1927-29). Hotel Indiano responsabilidad del maestro de obras apodado localmente Xico Ibelia.

Villa Mercedes. Ballota de Cudillero. Década de 1930. Comprobada transcripción álbum arquitectura doméstica.

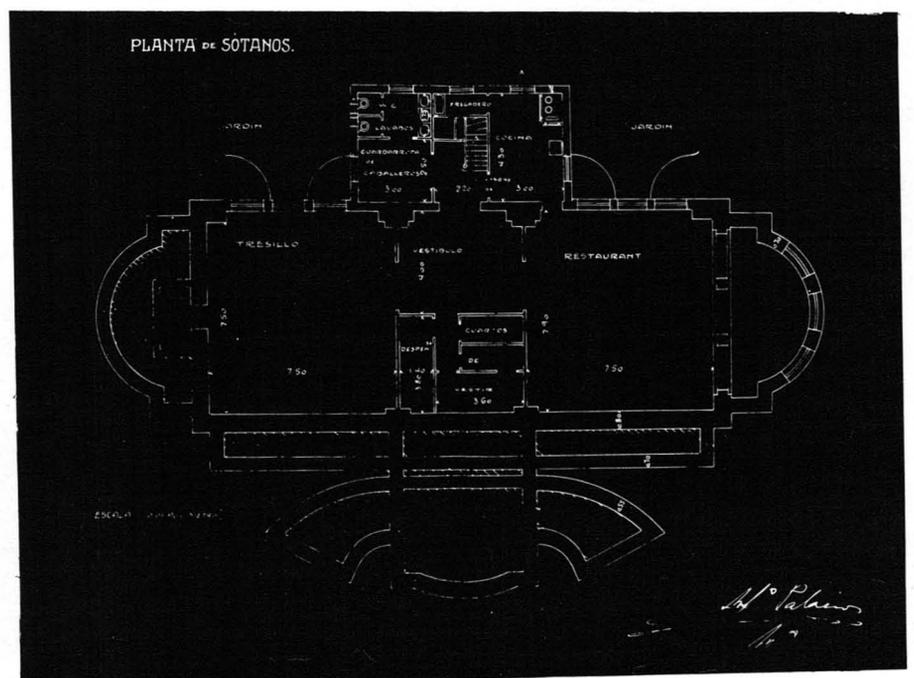
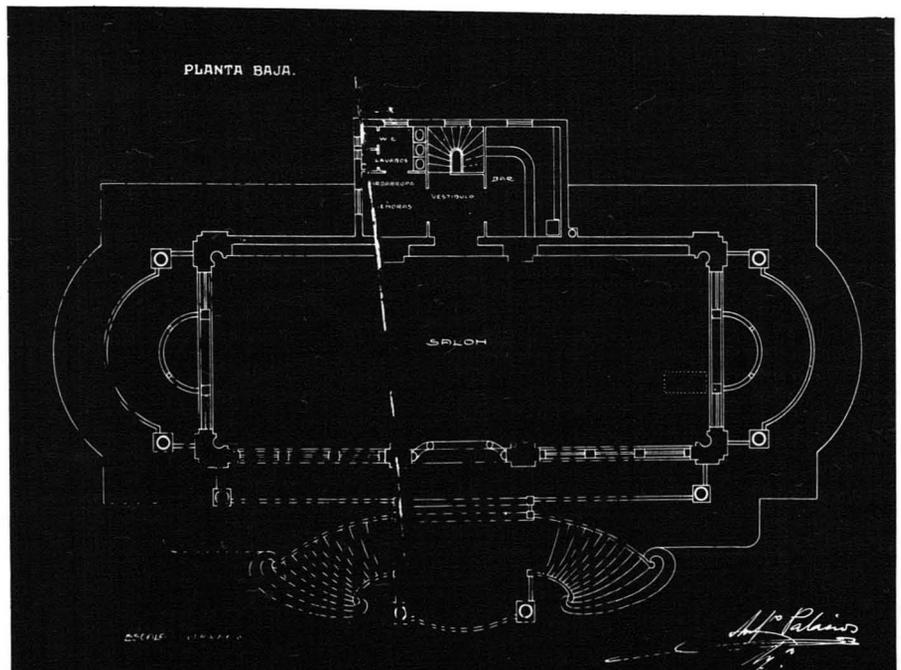
Villa Excelsior, Barcellina de Luarca (1912). Mansión indiana de formas modernistas obra del arquitecto Manuel del Busto.

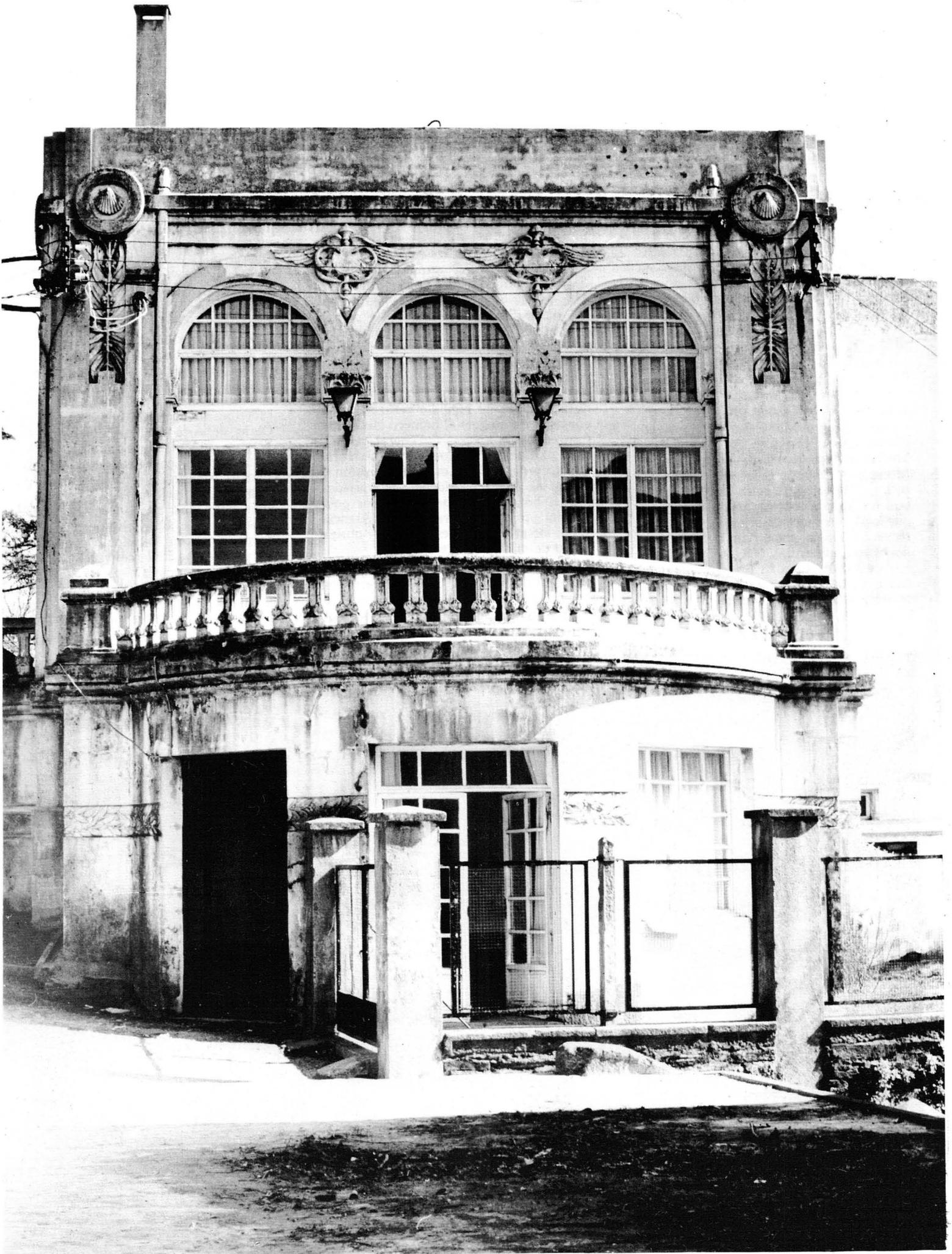
Casa del indiano D. Amador Menéndez, c/Caleros, Luarca 1888. Inversión de capital americano en viviendas de pisos y bajos comerciales. Arquitecto Juan Miguel de la Guardia.



Santiago de Compostela
Pabellón de recreo: Antonio Palacios

XUSTO BERAMENDI





Adolfo G. Amézqueta escribiu en 1967 o número monográfico verso de Antonio Palacios da revista *Arquitectura* do C.O.A.M. (n.º 106), que pode considerarse o estudo máis completo publicado até hoxe sobre este arquitecto galego. Porén, na «Lista de Obras» que figura ao remate lése; «Pabellón del Recreo Artístico e Industrial de Santiago de Compostela. 1909 (destruído)». Agora ben, nen tal Pabellón se fixo para a Exposición Rexional, aínda que a súa construción coincidise cronolóxicamente con ela, nen foi derrubado, senón que fica en pé na entrada do Paseo da Ferradura. Isto, unido á pouquedade da obra palaciana en Compostela e á singularidade mesma deste edificio dentro da traectoria de Palacios (singularidade que fixo que a súa autoría fose inadvertida até agora por non levar «a marca da casa»), xustifican na nosa opinión esta breve noticia.

É certo que o aspecto actual do Pabellón difire dabondo do proxecto orixinal, menos «palacino» aínda. Pero, á hora de encadrarlo no seu momento arquitectónico e na obra do seu autor, é obrigado xuzgarmos aquilo e non isto.

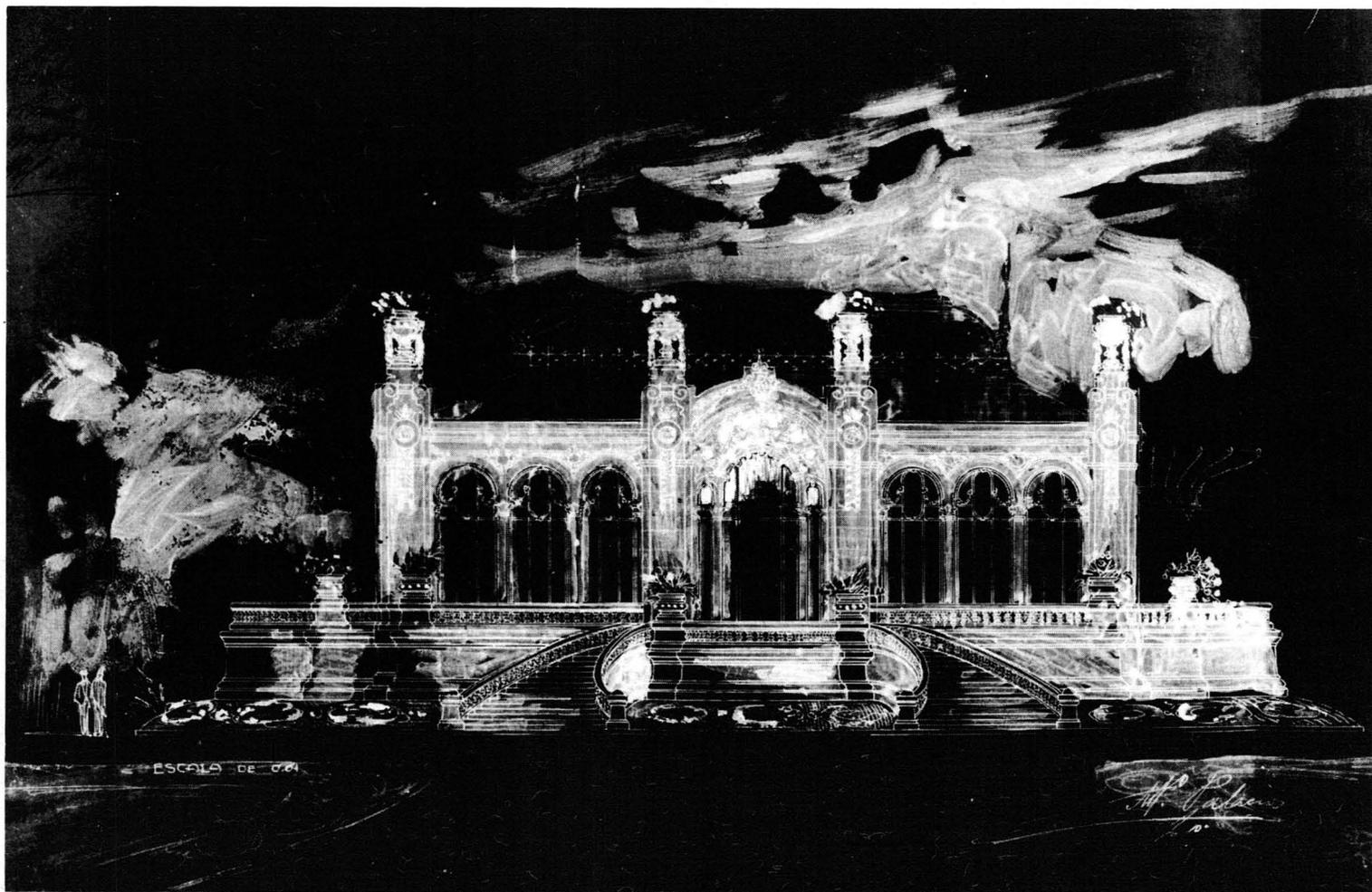
No Arquivo Municipal de Santiago consta que o proxecto foi firmado en Madrid o 11 de decembro de 1908, e o reformado dos miradores laterais (que se debe a A. Flórez) en febreiro de 1909, que é tamén o ano da construción. Estamos, xa que logo, nos finais da primeira década do século. Daquela percorrían Europa aires novos en arquitectura. Héctor Guimard en París e Víctor Horta en Bruselas introducirán anos ha un *art nouveau* que era xa práctica relativamente común. E Auguste Perret en Francia, Otto Wagner en

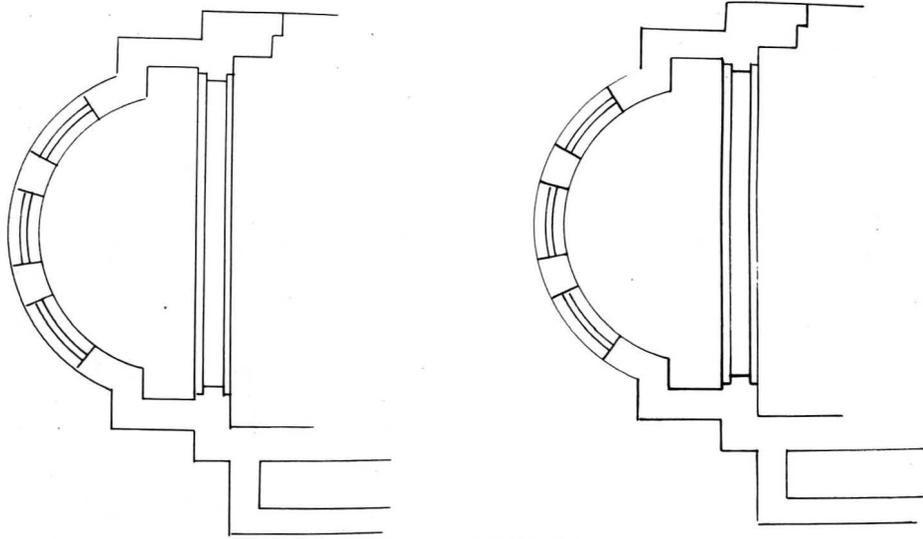
Austria, Mackintosh en Escocia, F. L. Wright nos Estados Unidos e Peter Behrens en Alemaña principiaban a sentar as bases do que logo sería o movemento moderno. E na Península, en Cataluña, triunfaba o modernismo, do que os maiores cumios estilísticos —a casa Batlló (1906) e a Pedrera (1905-1910), ambas as dúas de Gaudí son tamén deses anos. Aínda que temesiñamente, a nova tendencia agromaba nalgúns lugares de Galicia, especialmente na Coruña e algo menos en Vigo. Mesmo na vella Compostela, tan refractaria ás novidades, un arquitecto recién chegado, Xesús López de Rego, estrévese, xa en 1905, a desaxiar os rixidos criterios formais do arquitecto municipal Alvarez Reguero, quen lle obriga a cambiar dúas veces o seu proxecto de casa para o n.º 12 de Castrón d'Ouro por coidar extravagantes as formas curvilíneas dos ocós. Pero López de Rego acaba vencendo na súa rifa estilística con Alvarez Reguero e en 1906 obtén da Comisión de Urbanismo do Concello licencia para erguer no corazón do casco antigo (na rua do Preguntoiro, n.º 6-8) unha casa que, cando menos no ornamental, é nidiamente modernista. Na década seguinte proxecta e/ou construí un pequeno número de obras (proxecto para a Plaza do Toural, n.º 10, casas da Carreira do Conde, casa de Huérfanas/Cardenal Payá, etc.) que deixaron o testigo da época na cidade. Desgraciadamente, hoxe están sendo dezmadas pola piqueta promotora perante a indiferencia xeral, mesmo a daqueles con maior obriga moral de saír na súa defensa.

Neste contexto, ¿qué significación ten o Pabellón de Palacios? Compre diferenciar tres aspectos: 1.º A súa situación respecto da arquitectura do momento; 2.º O lugar

do edificio na obra de Palacios; e 3.º A súa significación e historia respecto da cidade.

1.º Un observador superficial ceais pensaría que estamos perante un espécimen máis do «modernismo» por mor das marquesinas laterais e da relativa profusión decorativa. Porén, isto sería unha avaliación trabucada. Nen a forma da coberta, nen a regularidade tipolóxica dos ocós e da súa secuencia, nen a configuración ortogonal e simétrica das plantas, nen o criterio compositivo empregado, nen o clasicismo básico de boa parte dos ornamentos (pilastras, caduceos, veneras) permiten clasificar o conxunto do edificio en nengunha das correntes de vangarda do momento. Mais que ao futuro, o Pabellón olla ao pasado, pois en realidade é unha mostra do que poderíamos chamar a arquitectura francesa de balneario que, pola súa concepción de fondo, non é senón unha variante serodia dos eclecticismos do XIX. Isto non obsta para que amose algúns elementos que se deben a influencias doutra línea. Por exemplo, na composición da fachada principal salienta o gran oco central abocinado. Isto presenta certas semellanzas formais coa Galería para Obras de Arte da Nosa Epoca de Otto Wagner (1900). Emporiso, o que en Wagner é ruptura co eclecticismos (secuencia vertical tripartita de zócalo cativo + primeira planta de ocós rectangulares moito máis pequenos que o central de acceso + un grande ático-friso cego e coberto de pinturas), en Palacios é continuidade cos usos compositivos convencionais da arquitectura do ocio finisecular. Os únicos elementos claramente modernistas son decorativos: os anxos femeninos que coroan a entrada, as ponlas de loureiro en afundi-



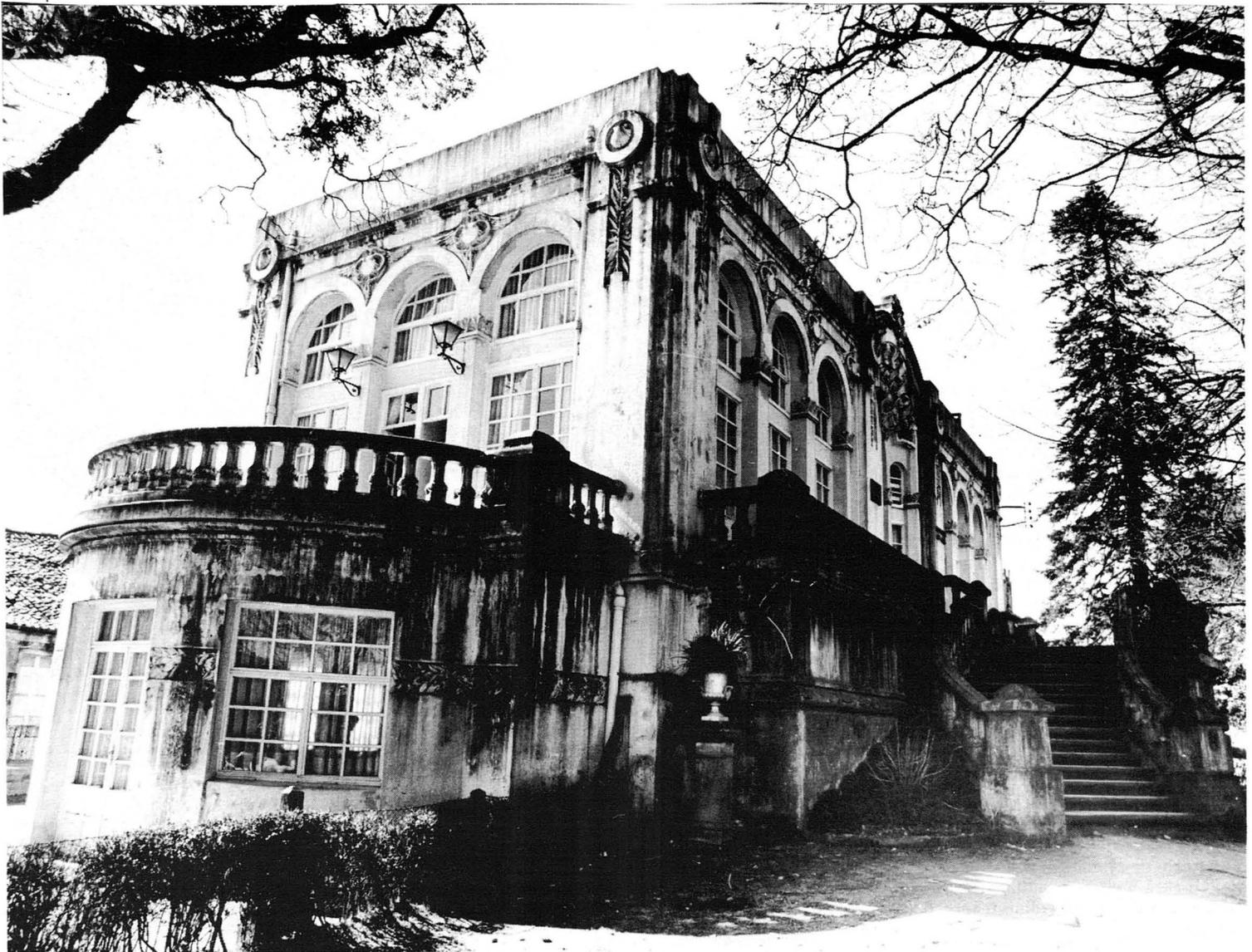


ESCALA O. G. P. M.

ESCALA O. G. P. M.

A. Florin
1910

A. Florin
1910



dos horizontais e verticais, as caprichosas bases dos balagustos e os capiteis vexetais das seudopilastras. Podemos concluir, xa que logo, que se trata dun edificio esencialmente ecléctico con algunhas pinceladas modernistas.

2.º Malia isto, é unha das obras máis «europeas» de Palacios, home que logo se caracterizaría pola súa impermeabilidade ás influencias foráneas, agás a moi patente da escola de Chicago nalgúns edificios de oficinas ou vivendas en Madrid (calle Mayor, calle Cedaceos, Gran Vía, etc.). No Pabellón, feito nun momento en que Palacios aínda non fixara definitivamente o seu estilo personal, predomina claramente o que logo sería alleo a súa arquitectura.

O arquitecto que faría en España temperáns incursións na estética da estrutura vista de ferro (por exemplo, no interior do Palacio das Comunicacións de Madrid) ou na do binomio metal-vidro (Banco Mercantil) e, sobre todo, que faría da expresividade pre-expresionista e cáeseq brutalista da pedra un dos seus rasgos máis sobranceiros (Hospital de Cuatro Caminos, Axuntamento de Porriño, Panxón, Chalet de Praia América), emprega no Pabellón unha albañaría revestida de tan neutra textura que o material perde todo significado e somentes percibimos as formas.

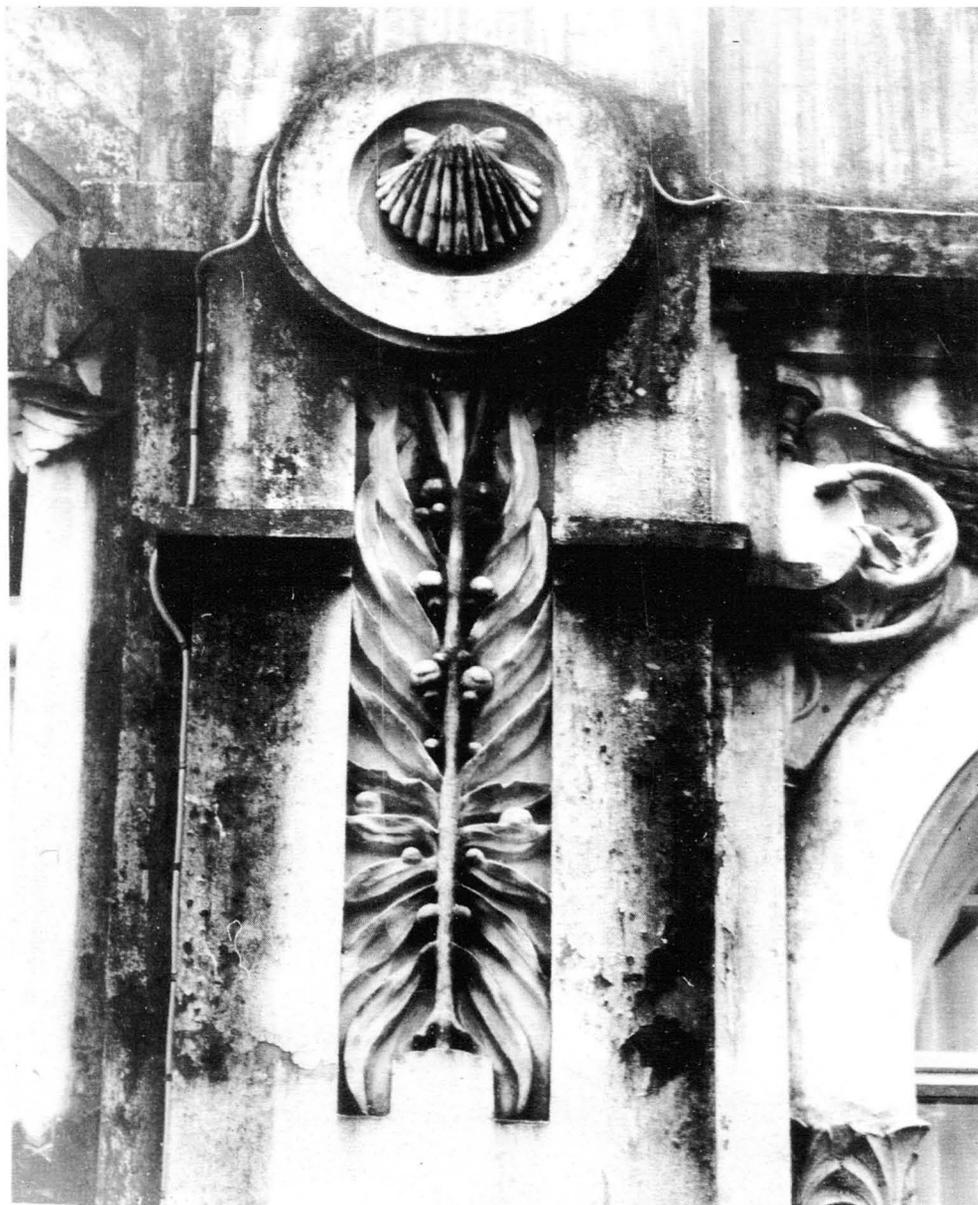
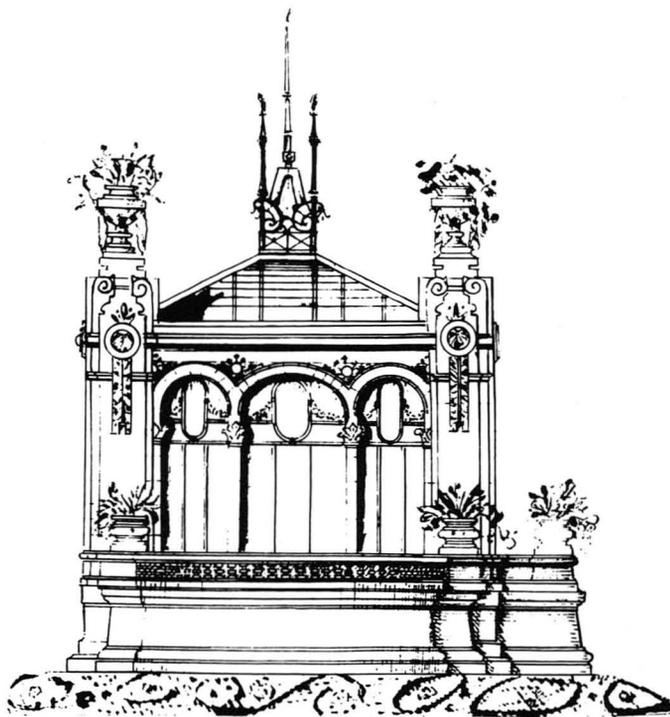
Palacios percurou sempre a monumentalidade mediante unha acentuación de grosos elementos verticais, fosen órdes colosais ou meros paramentos, a consecución dunha aparencia de masa maciza (mesmo cando os vanos eran numerosos e grandes) e unha curiosa arela por ocultar ou minimizar visualmente as cobertas, que rara vez son en él un elemento destacado do edificio. Eiquí, pola contra, temos horizontalidade, predominio real e visual dos vans sobre dos macizos e unha coberta (orixinal) que é máis monumental do conxunto.

Coa notábel excepción do Palacio de Comunicacións, os edificios exentos de Palacios son sempre formas pechadas en si mesmas, como se quixesen defenderse do entorno, a xeito de castelo medieval. Daí a insignificancia dos accesos en comparación coa entidade do edificio (Teatro Rosalía de Castro en Vigo, Círculo de Bellas Artes en Madrid, Banco Central, etc.). No Pabellón é todo o contrario. Os brazos da escaleira ábrense ao exterior en sinal de acollida, a xeito de palacio barroco e moi en consonancia coa función para a que foi pensado.

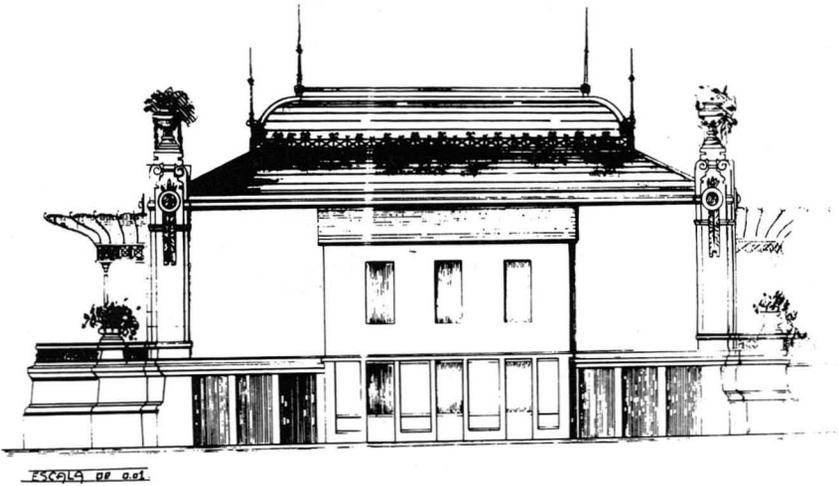
Outra característica de Palacios, que foi acentuándose cos anos, era o seu historicismo. Neste caso non podemos falar dunha ausencia total de historicismo no Pabellón da Ferradura, pero si dun historicismo matizado e ambiguo que se manifesta mediante referencias moi sutís ao pasado arquitectónico e simbólico de Compostela: a cuncha de Santiago, a secuencia de arcos de medio punto, o abocinado «románico» da porta, os anxos dispostos a modo de tímpano e pouco máis.

En conclusión, este edificio, considerado hoxe desde a perspectiva da evolución ulterior do seu autor, parece máis ben un repertorio de elementos probados e refugados, o ensaio efímero dun camiño que Palacios abandona inmediatamente e para sempre.

FACHADA LATERAL N.



FACHADA POSTERIOR



ESCALA de 0.01



3.º Quen pasa hoxe pola beira da gardería de nenos que alberga o edificio non se extraña de velo alí e probablemente pense que cadra ben co lugar. A actual coberta de tella e perfil tradicional —que sustituiu en 1926 á orixinal que facía auga por todas partes e ameazaba con caer—, a desaparición das marquesinas e floreiros, a vecindade dunha casa modernista posterior e, sobre todo, o costume de atopalo día tras día teñen reconciliado á cidade co Pabellón. Pero o seu nacemento non puido ser máis tormentoso. Para empezar o proxecto era promovido por unha entidade privada, o Recreo Artístico e Industrial, asociación da burguesía e pequena burguesía acomodada, nuns terreos públicos. En segundo lugar, o uso ao que se destinaba —restaurante, café e salón de baile— non era ben visto pola todopoderosa Igrexa compostelana, moi celosa da salvaguarda dos bos costumes. Ambas motivacións —a protesta dos veciños das casas de Compostela pola apropiación dun ben público para uso privado e a xenreira clerical contra os bailes— xuntáronse nunha forte campaña de prensa e recursos contra a concesión da licenza. Pero os amigos dos promotores tiñan maioría no Concello e unha boa excusa para xustificarse: a Exposición Rexional. E a licenza foi concedida aínda que a concesión se fixo por só dez anos. Unha vez transcurridos, o Axuntamento podería indemnizar aos propietarios e quedar co edificio. O negocio non debía ir moi ben porque xa en 1916 o Recreo Artístico e Industrial cede o pabellón ao Concello, quen o reforma en 1919 para instalar alí o laboratorio municipal. A fragilidade da coberta orixinal esixe xa daquela a colocación de nobas vigas e tirantes, e aínda así o local non ofrece boas condicións ambientes para o laboratorio que é trasladado en 1927. Os cambios de uso sucedense: bar americano, sede da «Exposición Permanente de Industrias Típicas Compostelanas», de novo café-bar... até que a guerra civil chega tamén ao pabellón, que é requisado pola Falanxe. E ao seu servizo estivo durante os coarenta anos de todos coñecidos. Por fin, a sua adicación a gardar nenos trouxo a paz. E logo de tres cuartos de século o pabellón de Palacios deixou de ser polémico en Santiago, tanto que agora ninguén se lembra eiquí de quen foi o seu autor.

Primer Premio Cidade de Vigo 1984

Pabellón Polideportivo - URECA Nigrán (Pontevedra)

ALFONSO PENELA FERNANDEZ

El encargo suponía la actuación sobre unas instalaciones deportivas y recreativas ya existentes, había que rehabilitarlas y completarlas con un pequeño pabellón polideportivo cuya ubicación venía ya dada en un gran vaciado realizado anteriormente.

El volumen fundamental de las instalaciones preexistentes lo constituía dos pistas de tenis elevadas 4,50 metros por encima de la cota natural del terreno y debajo de las cuales se desarrollaban los vestuarios, club social y un área de juegos y cubierta.

La primera decisión que se toma es girar el volumen principal de la nueva edificación preexistente para una mejor adaptación e integración con el contexto.

El edificio rellena el vaciado de la ladera y la cubierta del polideportivo acompaña con su misma dirección a esta recomponiéndola, logrando además con el giro una mejor orientación, para la captación de luz natural y una zona de rótula entra las instalaciones preexistentes y las nuevas la cual actúa de área de interconexión.

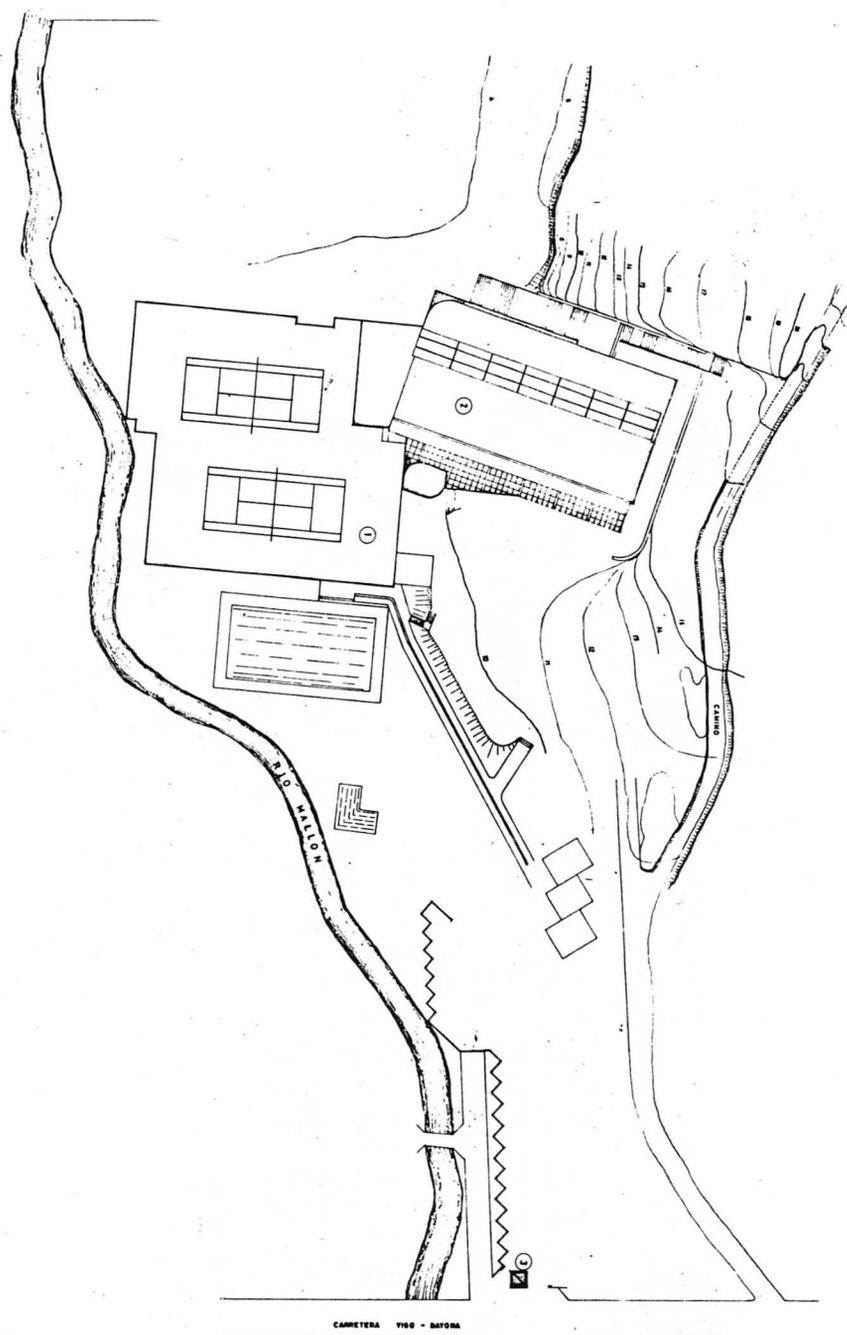
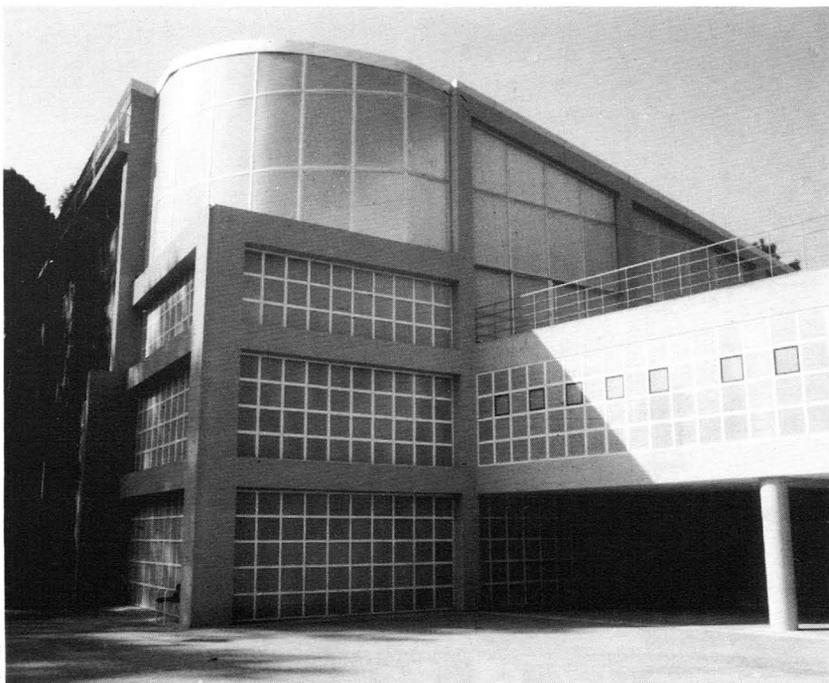
El polideportivo queda semienterrado recuperando como terrazas la cubierta de las gradas y la pista de squash y gimnasio los cuales se vuelcan a la vez sobre el interior del polideportivo, y sobre las instalaciones que lo rodean ya que el cerramiento del perímetro del polideportivo que da a estas terrazas es de puertas correderas que además de establecer esta conexión visual facilita la ventilación e iluminación natural.

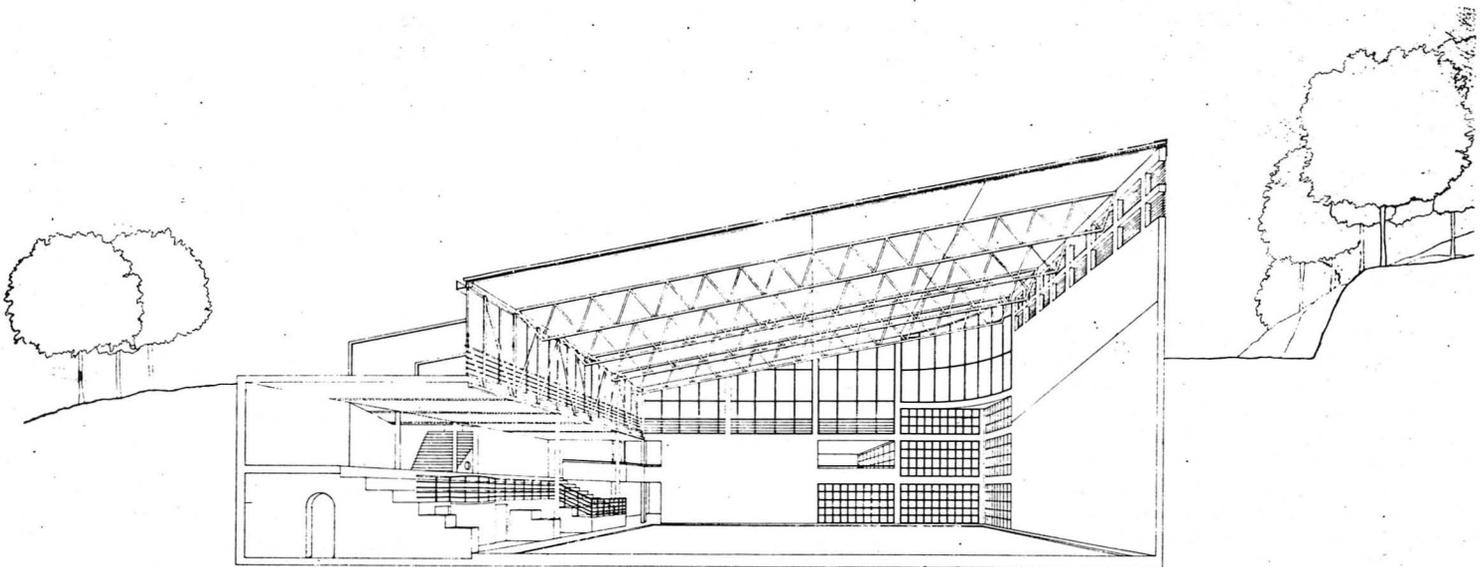
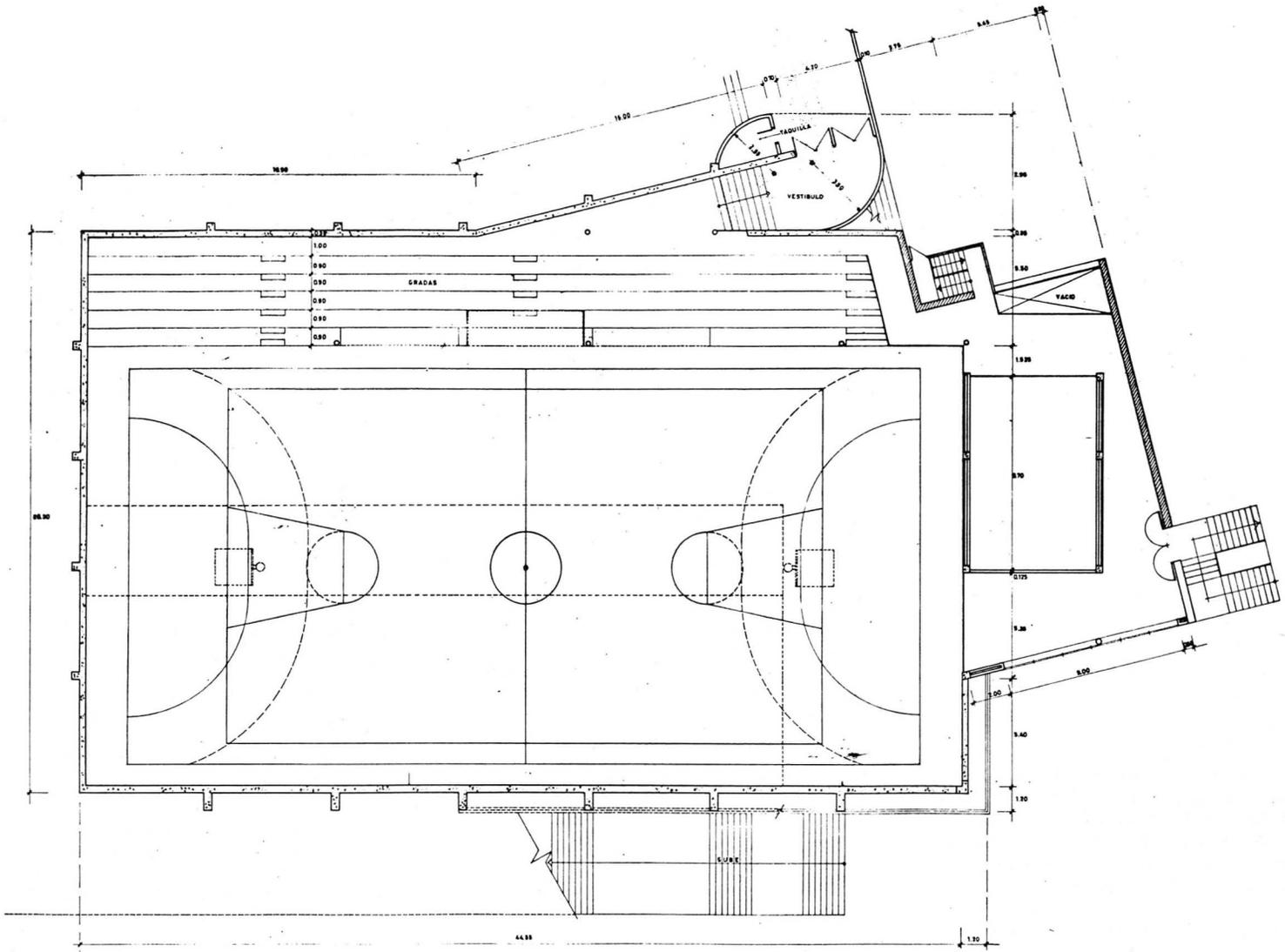
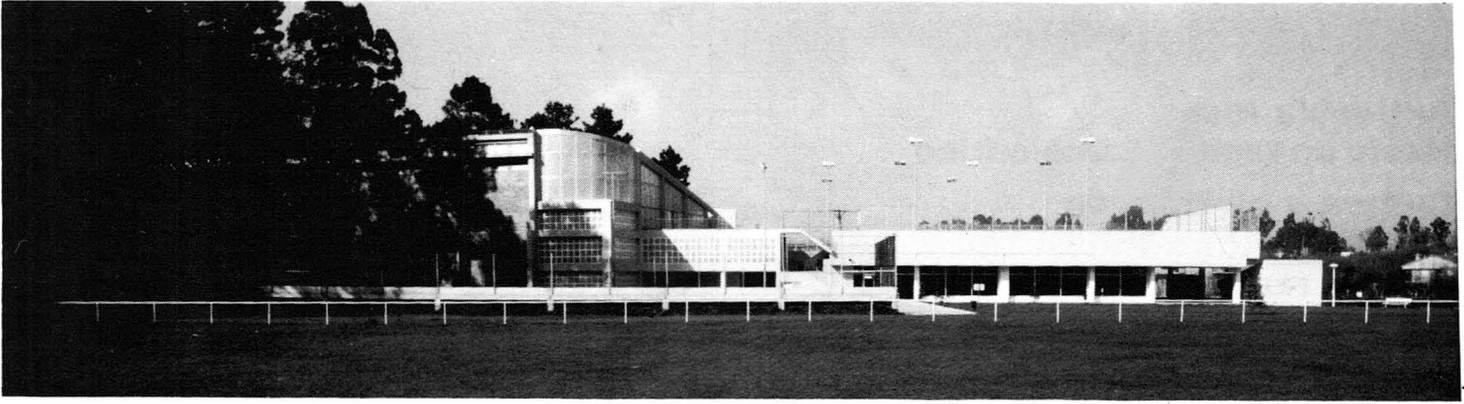
La única esquina del polideportivo que aflora totalmente sobre el terreno actual de rótula de conexión formal y funcional, su ángulo superior se remata en curva en esos tres últimos metros creando con la parte inferior en ángulo recto un nivel de cornisa más bajo que recoge el de las instalaciones preexistentes, en su ángulo inferior lleva grandes puertas que conectan la pista con el exterior y otras zonas de juego.

La inclinación de la cubierta viene dada por la unión de la altura mínima necesaria para un polideportivo cubierta en la parte más baja y la mínima necesaria para un fronton en la opuesta, la más alta.

La economía de medios fue otra premisa entendiéndola no sólo como una economía de costes sino como una economía de elementos que solucionen un mismo programa.

La luz, el color y la contraposición hueco-macizo fueron otras premisas importantes que una vez resuelta la adaptación al contexto y la forma global definieron el lenguaje e imagen que lo identifican.





Anti-tabla rasa: Hacia un regionalismo crítico

Cultura y civilización

KENNETH FRAMPTON

La arquitectura está hoy hasta tal punto condicionada por el nivel tecnológico alcanzado, que las posibilidades de crear formas urbanas significativas son extremadamente reducidas. Las limitaciones impuestas por la distribución automatizada y por los mutables juegos de la especulación restringen talmente las posibilidades del diseño urbano, que cada proyecto se reduce a ser o una manipulación de elementos predeterminados por los imperativos de la producción, o una superficial *cubierta* para animar el comercio y la continuación del régimen de control social. Hoy, la producción de la arquitectura está cada vez más polarizada entre una actitud high-tech, basada exclusivamente sobre la producción, y la creación de «fachadas de compensación» que esconden las duras realidades del sistema.

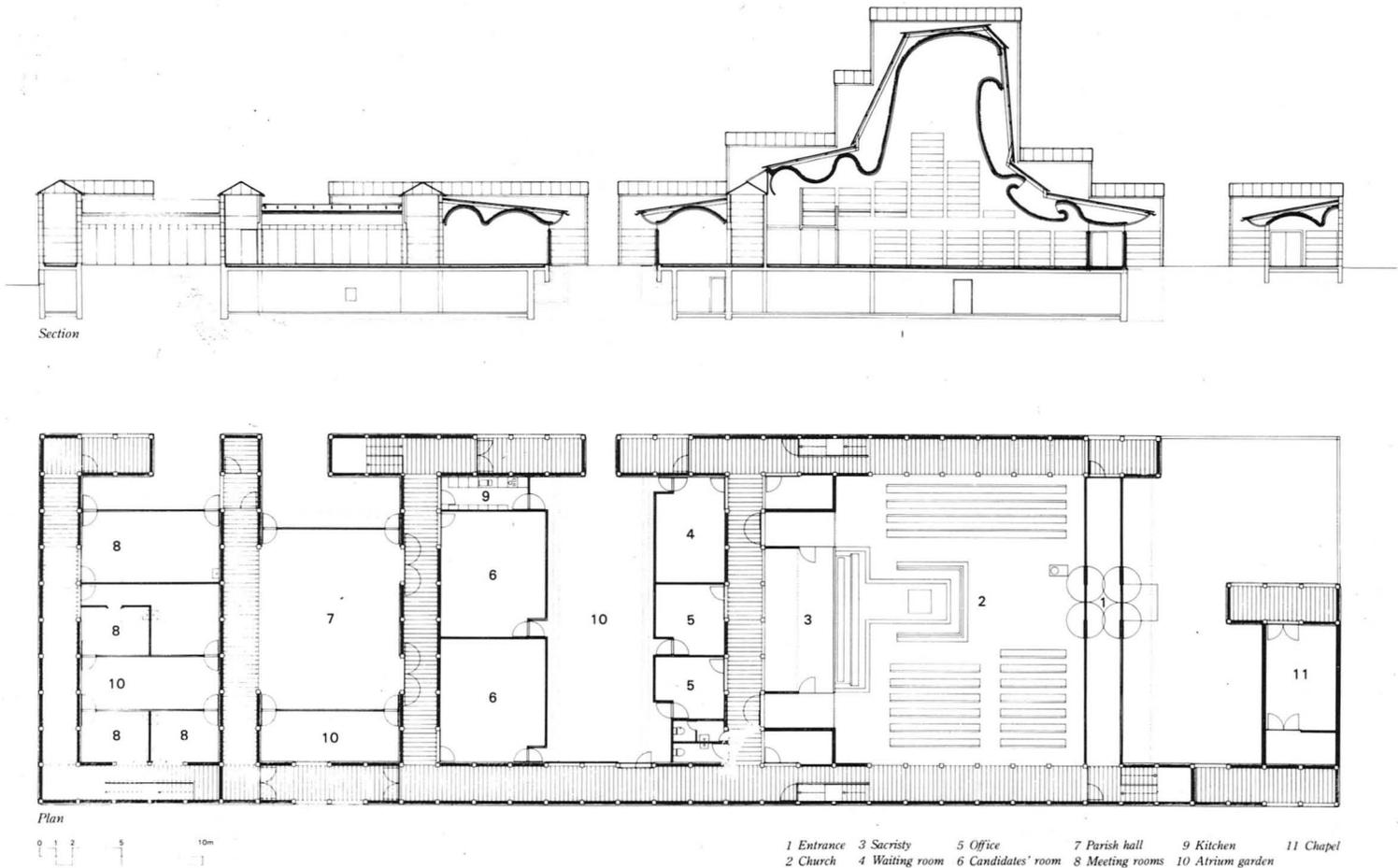
Hace veinte años, la relación dialéctica entre civilización y cultura, permitía aún mantener un cierto control sobre la forma, sobre el significado del tejido urbano. Pero en los últimos veinte años, los centros metropolitanos del mundo desarrollado se han transformado radicalmente: aquello que al inicio de los años sesenta era aún un tejido preferentemente del ochocientos ha

sido cada vez mayor objetivo de dos aspectos simbólicos del desarrollo metropolitano: el edificio aislado en torre y la autopista en serpentina. De éstos, el primero ha demostrado ser el mejor medio para explotar los aumentos de valor del terreno, a su vez producidos por el segundo. El típico centro urbano, que hasta hace veinte años se presentaba aún como mezcla del tejido residencial con zonas de industria secundaria y terciaria, hoy se ha convertido en poco más que un paisaje tipo «Büro-Landschaft»: la victoria de la civilización universal sobre aquella local. La aspiración expresada por Paul Ricoeur, esto es: «cómo convertirse en moderno y volver a los orígenes», parece que hoy deba afrontar el empuje apocalíptico de la modernización, mientras que en aquel terreno en el que se podría haber fijado un núcleo mítico-ético de la sociedad parece que hoy deba afrontar la agresividad del desarrollo.

Desde los inicios de la ilustración, la civilización se ha concentrado sobre la instrumentalización de la razón, mientras la cultura se ha concentrado sobre aspectos específicos de la expresión, o sea, sobre la realización del ser y sobre la evolución de una realidad psicosocial colectiva. Hoy la civilización aparece cada vez más involucrada en una infinita concatenación de «medios y fines» en el interior de la cual, según Hannah Arendt, «la finalidad se ha convertido en el contenido del motivo, y la utilidad elevada a significado genera la falta de significado».

ASCENSION Y CAIDA DE LA VANGUARDIA

El surgimiento de la vanguardia se presenta inseparable de la modernización de la sociedad y de la arquitectura. Durante el último siglo y medio, la cultura de la vanguardia ha asumido papeles diversos, a veces animando el proceso de modernización cual fuerza progresista y liberadora, a veces sin embargo, en violenta oposición contra el positivismo de la cultura burguesa. A la cabeza, la arquitectura de vanguardia ha desarrollado un papel positivo alineado con la tendencia progresista de la ilustración. Se podría citar el papel ejemplar desarrollado por el Neoclasicismo: de la mitad del setecientos en adelante, el Neoclasicismo representa un símbolo y un medio para la propagación de la civilización universal. Sin embargo, hacia la mitad del ochocientos, la vanguardia histórica se defendió tanto contra el proceso de industrialización como contra la forma neoclásica. Esto representó la primera reacción por parte de la «tradición» contra el proceso de modernización: tanto el Gothic Revival como el Arts and Crafts Movement se defendían contra el utilitarismo y la división del trabajo. Pero a pesar de este ataque, la modernización continuó impertérrita; durante la segunda mitad de ochocientos, el arte burgués se separó de las duras realidades del colonialismo y del aprovechamiento paleotecnológico. Y así, hacia fin de siglo, la vanguardia del Art Nouveau se refugió en la tesis de «el arte



por el arte», retirándose a los mundos de la nostalgia y de lo fantasmagórico e inspirándose en el hermetismo catárquico del drama musical de Wagner.

La vanguardia progresista emerge con plena fuerza poco después del inicio del siglo con el «Futurismo». Este explícito ataque contr el viejo régimen impulsó la formación de las más importantes fuerzas culturales positivas: el Purismo, el Neoplasticismo y el Cubismo. Estos movimientos representan la última ocasión en la cual la vanguardia pudo identificarse abiertamente con el proceso de modernización. Apenas después de la Primera Guerra Mundial —«la guerra de todas las guerras»—, los triunfos de la ciencia, de la medicina y de la industria parecían confirmar la promesa liberadora del proyecto moderno. En los años treinta, todavía, el general atraso y la crónica inseguridad de las masas hacía poco urbanizadas, además de las sublevaciones causadas por la guerra, las revoluciones y la depresión económica, junto a una imprevista y profunda necesidad de alguna estabilidad psico-sociológica como alternativa a la crisis político-económica, dan forma a una condición en la cual los intereses de monopolio y del capitalismo de estado, son, por primera vez en la historia moderna, escindidos de la fuerza arrasadora y liberadora de la modernización cultural. Así la civilización universal y la cultura mundial no son capaces de sostener «el mito del Estado»: reacciones-formaciones se subsiguen mientras la vanguardia histórica se derrumba al final de la guerra civil española.

REGIONALISMO CRÍTICO Y CULTURA MUNDIAL

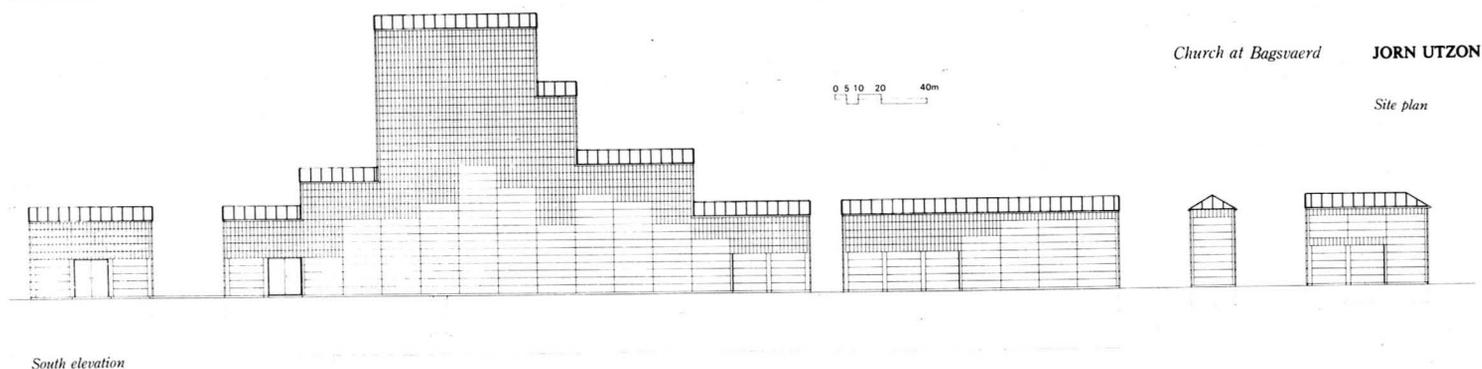
Hoy la arquitectura puede sostenerse como disciplina crítica sólo si asume un papel de retaguardia, esto es, si se distancia en igual medida ya sea del mito del progreso de la ilustración como del impuso reaccionario e irreal de una vuelta a formas arquitectónicas del pasado pre-industrial. Una retaguardia crítica debe separarse tanto de la optimización de la tecnología más avanzada, como de la continua tendencia a regresar a un historicismo nostálgico y a un decorativismo trasnochado. Mi opinión es que sólo una retaguardia posee las capacidades para desarrollar una cultura fuerte y con personalidad, manteniendo todavía abiertos los contactos con la técnica universal.

Es necesario precisar el significado del término retaguardia, para separarlo de posiciones conservadoras como el Populismo o el Regionalismo sentimental, con los que ha sido a menudo parangonada. La básica estrategia del Regionalismo crítico es sin embargo aquella de mediar el impacto de la civilización universal con algunos elementos derivados indirectamente de las características de un lugar particular. Se hace así evidente que el Regionalismo crítico depende de una fuerte conciencia crítica. Podría, por ejemplo, inspirarse en el tipo y en la calidad de la luz del lugar o de la tectónica derivada de una particular técnica estructural, o de la topografía de un lugar dado.

Es necesario, por tanto, distinguir entre

Regionalismo crítico y simplistas tentativas de hacer revivir hipotéticas formas vernáculas hoy ya perdidas. El Populismo se basa, al contrario del Regionalismo crítico, sobre la instrumentalización del signo comunicativo: no evoca una percepción crítica de la realidad, sino la sublimación de un deseo de información. Su fin táctico es el de alcanzar, lo más económicamente posible un preconcebido nivel de gratificación. En este sentido, no son accidentales las fuertes afinidades del Populismo con las técnicas retóricas y con las imágenes publicitarias. Es necesario evitar este tipo de convergencias, si no se quiere confundir el punto de fuerza de una tendencia crítica con las tendencias demagógicas del Populismo.

Queda aclarado que el Regionalismo crítico como estrategia cultural favorece tanto a la cultura mundial como a la civilización universal. Y mientras sería claramente erróneo considerar el mundo de la cultura que hemos heredado equivalente al hecho de que seamos todos herederos de una civilización universal, es evidente que, estando sujetos a ambos factores, estamos obligados a considerar la integración. En este sentido, la práctica del Regionalismo crítico aparece contingente con un proceso de doble mediación. En primer lugar, debe «de-construir» el entero espectro de la cultura mundial que va a heredar; en segundo lugar, debe dar vida a través de una sintética contradicción, a una clara crítica de la civilización universal. De-construir una cultura mundial significa despegarse de aquel eclecticismo fin de siglo que se había



apropiado de formas ajenas y exóticas para dar nueva vida a la expresividad de una sociedad ya falta de fuerzas. Además, la mediación de térmicas universales significa imponer límites a la optimización de la tecnología industrial y postindustrial. Ricoeur parece aludir a la futura necesidad de re-sintetizar principios y elementos derivados de diversos orígenes y de diversos backgrounds ideológicos: «Nadie puede saber lo que será de nuestra civilización cuando haya de verdad encontrado diversas civilizaciones a través de medios que no sean aquellos del shock de la conquista y de la dominación. Pero debemos admitir que este encuentro, al nivel de un auténtico diálogo, no ha ocurrido todavía. Este es el motivo por el cual nos encontramos en una especie de tregua en la cual ya no podemos ejercitar más el dogmatismo de una sola verdad y en la cual somos aún incapaces de parar el escepticismo en el cual nos hemos encontrado». (P. Ricoeur, «Universal Civilization and National Cultures», *History and Truth*, 1961).

La idea de llegar a una síntesis consciente entre civilización universal y cultura mundial está claramente ilustrada por la iglesia de Bagsvaerd de Jørn Utzon, construida cerca de Copenhague en 1976, una obra cuyos complejos significados emergen directamente de la expresa correspondencia entre la racionalidad de la técnica normativa de una parte y la irracionalidad de la forma idiosincrática de la otra.

LA RESISTENCIA DEL LUGAR-FORMA

La metrópolis, así definida en 1961 por el geógrafo Jean Gottmann, continúa proliferando en todo el mundo desarrollado hasta el punto de que, con la excepción de aquellas ciudades ya claramente estabilizadas antes de finales del siglo pasado, se ha vuelto imposible reconocer claras y definidas formas urbanas. Los últimos treinta años han asistido a la degeneración del llamado urban design en un asunto teórico, con discursos que tienen poco que ver con la realidad de los procesos modernos. Ahora incluso la disciplina *súper managerial* del Urban Planing ha entrado en crisis. Lo que le ha sucedido al plano para Rotterdam propuesto después de la Segunda Guerra Mundial es, en este sentido, sintomático: testimonia, a través de su nuevo status la *actual* tendencia a reducir el entero campo del Planing a poco más que un destino de uso y a una distribución logística. Hasta hace poco tiempo, el plano regulador de Rotterdam era revisado y puesto al día cada diez años, teniendo en consideración los edificios construidos en ese período. En 1975, sin embargo, este procedimiento urbano y cultural, fue abandonado de imprevisto y sustituido por un plano

infraestructural, privado de referencias tangibles o físicas, y que se desarrollaba a escala regional. Este plano se ocupa exclusivamente de proyecciones logísticas de los cambios en el uso territorial y del crecimiento de sistemas distributivos.

En su ensayo «Construir, habitar, pensar» de 1954, Heidegger nos proporciona un punto desde el cual observar este fenómeno del no-lugar. En oposición al latino o por lo menos antiguo concepto abstracto de espacio como continuum, más o menos indeterminado, hecho de componentes o integrantes espaciales —que llama *Spatium* y *Extensio*—, o pone la definición germánica de espacio (o, mejor, de lugar) constituida por el término *Raum*. Heidegger sostiene que la esencia fenomenológica de este espacio-lugar depende de la concreta y claramente definida naturaleza de su límite. «El límite no consiste en el final de algo, sino como los griegos habían ya entendido, consiste sin embargo en el punto donde cualquier cosa comienza a afirmar su propia presencia». Además de confirmar que la razón abstracta del occidente tiene los propios orígenes en la antigua cultura mediterránea, Heidegger muestra cómo en alemán el término construir está etimológicamente ligado a las formas arcaicas de ser, cultivar y habitar; de aquí continúa por mostrar cómo la condición del «habitar» y por lo tanto en definitiva del «ser», pueda desarrollarse sólo en el interior de un espacio claramente delimitado.

Mientras podamos permanecer escépticos en lo que respecta a la posibilidad de fundar una práctica crítica sobre un concepto tan herméticamente metafísico como es el de Ser, cuando nos enfrentamos con la absoluta falta de lugares en el ambiente moderno, sigamos a Heidegger y sostengamos la absoluta necesidad de un lugar delimitado, en grado de dar forma a una arquitectura de la resistencia. Sólo un límite claramente definido permitirá a la forma construida resistir —literalmente contraponer en sentido institucional— a los interminables flujos y procesos de la Metrópolis.

El lugar-forma delimitado, en su acepción pública, se revela indispensable incluso para aquello que Hannah Arendt ha definido «el espacio del hombre emergente»; el motivo hay que buscarlo en el hecho de que la evolución del poder legítimo ha ido siempre unida a la existencia de la «polis» y a conceptos similares de formas físicas e institucionales. Mientras la vida política de la polis griega no emergía directamente de la presencia y de la representación física de la ciudad-estado, hacia aparentes, diversamente de la metrópolis, los atributos cantonales de la densidad urbana. Escribe Arendt en «*The Human Condition*»: «El único material indispensable para generar

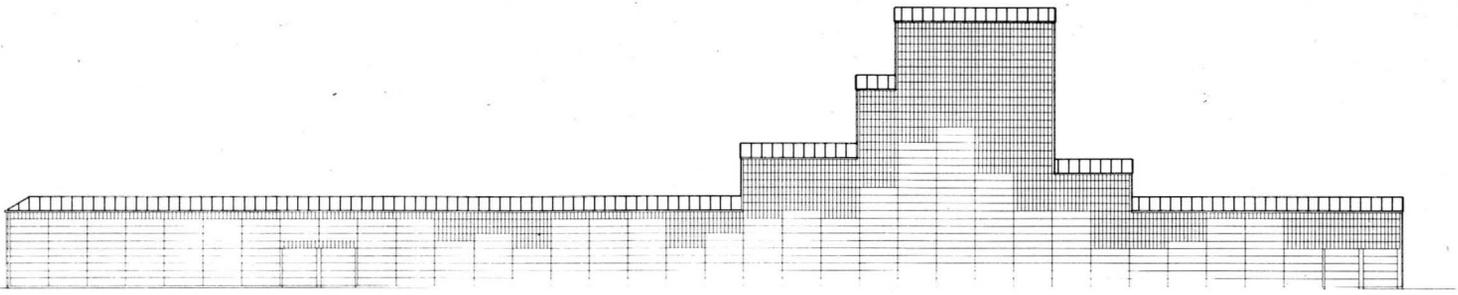
el poder es la convivencia de más personas. Sólo donde los hombres viven tan cerca como para hacer necesaria la posibilidad de obrar existirá también el poder. La fundación de ciudad, que como ciudad-estado ha quedado paradigmática en cualquier organización pública del occidente, es el principal ingrediente para la existencia del poder».

Mientras la estrategia del Regionalismo crítico, como está descrita arriba, está dirigida al mantenimiento de una densidad y resonancia expresiva para una arquitectura de la resistencia (una densidad cultural que en las condiciones actuales se podría definir como liberación, en el sentido que abre las vías hacia el mundo de la experiencia), la creación de un lugar-forma se revela esencial para una práctica crítica, en cuanto institucionalmente una arquitectura de la resistencia no puede más que depender de un campo claramente definido. El ejemplo más genérico de tal forma humana es la manzana perimetral; vienen en mente incluso ejemplos más introspectivos, como la galería, el atrio, el patio y el laberinto. Y mientras en muchos casos estos tipos se han convertido en medios para dar vida a espacios pseudo-públicos (basta pensar en recientes megaestructuras residenciales, hoteles, centros comerciales, etc.), no se pueden todavía ignorar los recursos políticos y de resistencia del lugar-forma.

CULTURA Y NATURALEZA: TOPOGRAFIA CONTEXTO, CLIMA, LUZ Y TECTONICA

El Regionalismo crítico presupone necesariamente una relación más explícitamente didáctica con la naturaleza que aquello definido por las tradiciones abstractas y formales de la vanguardia. Está claro que la tendencia de la modernización hacia una tabla rasa estimula el uso óptimo de los instrumentos para la nivelación del terreno: un terreno absolutamente plano es considerado la matriz más económica sobre la cual fundar una racionalización constructiva. Incluso aquí se toca, en lo concreto, el fundamental contraste entre la civilización universal y la cultura autóctona. La destrucción de la topografía irregular y la sustitución por un lugar plano es un claro gesto tecnocrático que aspira a una condición de absoluto no-lugar: los aterrazamientos, recibiendo la misma forma escalonada de un edificio, son una invitación a la «cultivación del sitio».

Lo que parece evidente en el caso de la topografía, se puede referir similarmente al caso de un edificio urbano existente, y lo mismo se puede decir a propósito de las contingencias climáticas y de las cualidades momentáneas de la luz de un lugar. Todavía, la sensible modulación y la consideración de estos factores son, por definición,



North elevation

opuestos al uso óptimo de técnicas universales. Esto se revela claramente en el caso de la modulación de la luz y del control climático. La ventana genérica es quizá el punto más delicado, y donde ambos factores se hacen visibles sobre el exterior del edificio: las ventanas inscriben sobre la arquitectura el carácter de una región y expresan así el lugar al que pertenecen.

Hasta hace algún tiempo, los preceptos modernos para la manutención de las obras en las galerías de arte dictaban el uso de la luz artificial. No ha sido suficientemente subrayado que este encapsulamiento tienda a reducir la obra de arte a un objeto de uso, ya que el ambiente concurre a negar a la obra expuesta la pertenencia a un lugar específico. Significa esto que el espectro local de luz no puede nunca «jugar» sobre la superficie del cuadro. Vemos, por lo tanto, cómo la pérdida del aura, que Walter Benjamín atribuyó a procesos de reproducción mecánica, puede incluso emerger de una rígida aplicación de la tecnología universal. Lo opuesto a esta práctica anti-lugar sería aquella de construir las galerías de arte con luz desde arriba controlada por invisibles monitores de modo que eliminaran los efectos negativos de la luz directa y a la vez permitiesen a la luz del espacio de exposiciones variar según la hora, la estación, la humedad, etc. Tales condiciones garantizarían el surgimiento de una poética consciente del lugar —una especie de filtro resultante de la interacción de cultura y naturaleza, de arte y luz—. Este principio estaría referido a cualquier tipo de ventana, independientemente de su tamaño y lugar. Una constante «inflexión regional» de la forma surgiría del hecho de que en algunos climas la superficie vidriada resulta saliente, mientras en otros está retradada respecto al plano del muro (o, alternativamente, protegida por parasoles).

El modo en que estas aberturas podrían aportar el justo nivel de ventilación podría constituir un elemento posterior, siempre no sentimental, que reflejaría la cultura local. Aquí el primer antagonista de la cultura radicada es la implantación de aire acondicionado, aplicado siempre indiscriminadamente y por todas partes, independientemente de las específicas condiciones climáticas estacionales. Donde quiera que se encuentre, la ventana fija y el sistema de aire acondicionado automático indican el dominio por parte de la técnica universal.

A pesar de la crucial importancia de la topografía y de la luz, el principio primero de la autonomía de la arquitectura reside en la dimensión tectónica más que en aquella escenográfica; o sea, esta autonomía reside en las fuerzas sensibles de la arquitectura y en el mundo en el cual la for-

ma sintáctica de la estructura resiste y se opone abiertamente a la fuerza de gravedad. Está claro que no se puede sostener un discurso sobre el peso soportado (la viga) y sobre el peso portante (la columna) si la estructura permanece escondida o invisible. Además, la dimensión tectónica no se confunde con aquella técnica: es más que una descripción estereotómica o que una descripción esquelética. Lo tectónico es, para nosotros hoy, un medio para destilar la relación entre los materiales, el aspecto artesanal y la fuerza de gravedad, así como para condensar la interna estructura. Podemos, por lo tanto, hablar de una poética estructural más que de una representación de una fachada.

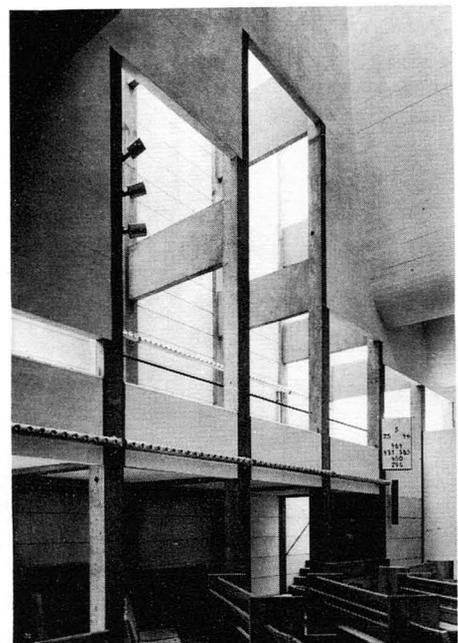
LA DIMENSION VISUAL Y LA DIMENSION TÁCTIL

La componente táctil del lugar-forma y la capacidad de nuestro cuerpo para leer el ambiente a través de otros sentidos aparte del de la vista sugiere una estrategia de resistencia contra el dominio de la tecnología universal. Es sintomático el hecho de que, por la prioridad que atribuimos a nuestra vista, debamos hoy repetirnos que el tacto es una dimensión importante en la percepción de la forma construida. Son muchas, diversas y complementarias las percepciones sensoriales de nuestro cuerpo: la intensidad de la luz, el calor, el frío, la oscuridad, el sentido de humedad, el aroma de los materiales, la presencia casi palpable de los ladrillos a los que el cuerpo siente que pertenece, la velocidad de nuestro paso y la relativa inercia del cuerpo mientras atraviesa un piso, el eco y la resonancia de nuestros pasos.

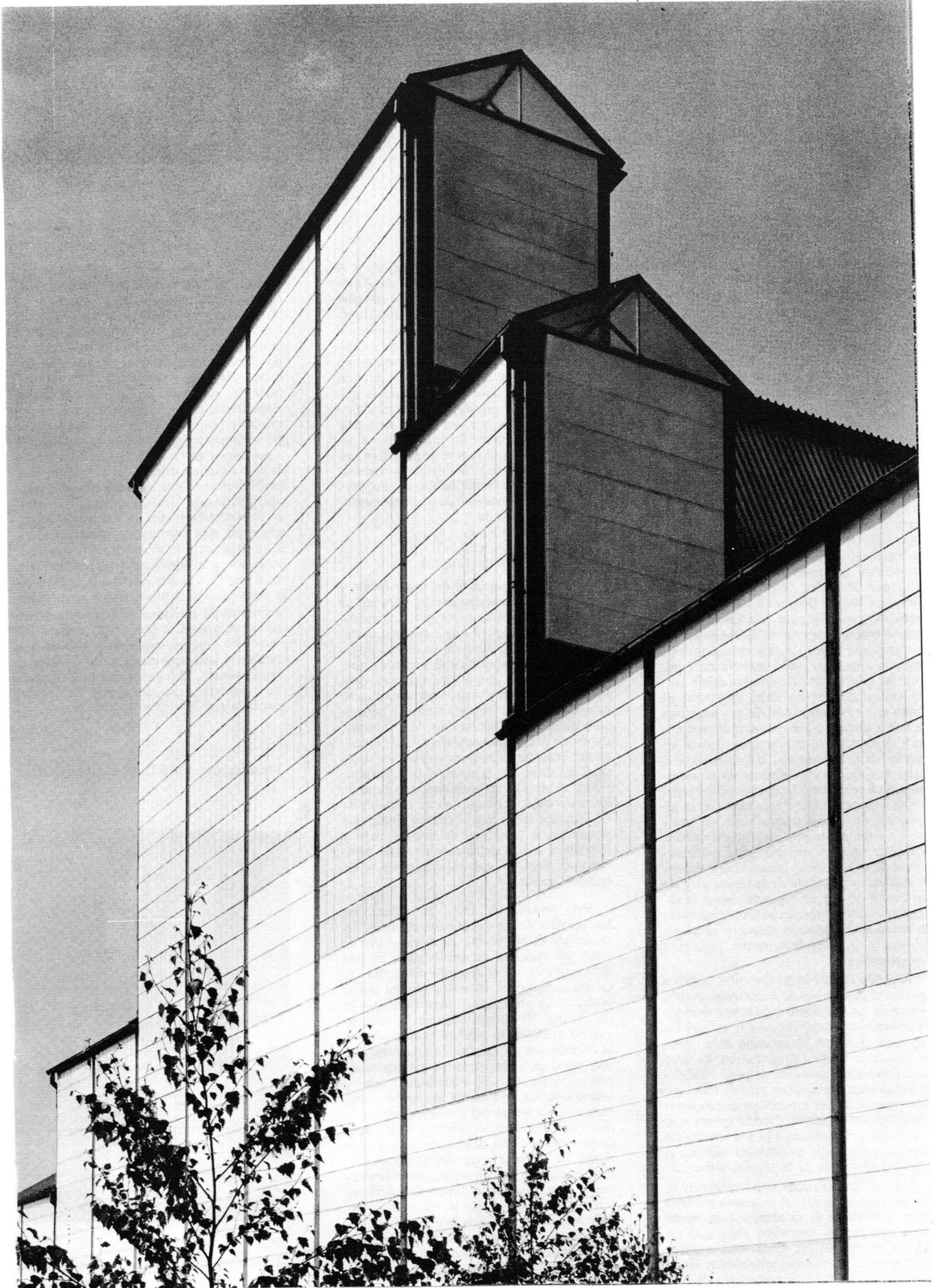
Esta sensibilidad táctil es evidente en los detalles de los recorridos públicos del municipio de Säynatsalo de Alvar-Aalto de 1952. El principal recorrido hacia la sala de asambleas, en el segundo piso, está orquestado tanto en términos táctiles como visuales. La principal escalera de acceso es de ladrillo. El ímpetu cinético de nuestro cuerpo que sube la escalera es frenado por la fricción del pie contra los escalones que son poco después «leídos» en contraste con los pavimentos de madera de la sala de asambleas. La sala revela el propio status honorífico a través del sonido, el olor y la testura del pavimento, además de a través de su leve inflexión bajo nuestro peso y el riesgo de resbalar y perder el equilibrio. Está claro, con este ejemplo, que la importancia liberadora de la dimensión táctil reside en el hecho de que se hace comprensible sólo en términos de la experiencia; no se le puede reducir a sola información, ni a sola representación, ni a una simple evocación de un simulacro que sustituye ausentes realidades.

Así por tanto, el Regionalismo crítico busca hacer de complemento de la experiencia visual, explorando el campo táctil de nuestras percepciones. Haciendo así, busca reequilibrar la prioridad asignada a la imagen visual y oponer la tendencia de occidente a interpretar el ambiente en términos puramente perspectivas. Etimológicamente, perspectiva, significa visión racionalizada, o sea, visión clara, y presupone por lo tanto una consciente represión de los sentidos del olfato, el oído y del gusto y por tanto un consciente distanciamiento de la experiencia directa del ambiente. Esta limitación impuesta está en estrecha relación con lo que Heidegger llamó una «falta de vecindad». En la tentativa de interrumpir esta continua pérdida, lo táctil se contrapone a lo escenográfico y el diseño velado a la superficie de la realidad. Lo táctil restituye al arquitecto a la poética de la construcción y a proyectos cuyo valor **tectónico** de cualquier componente depende de su presencia objetual. Lo táctil y lo tectónico, juntos, están en grado de trascender la sola apariencia de lo técnico; de igual manera, el lugar-forma está en grado de oponerse a la inexorable destrucción operada por la modernización global.

Traducción: CARLOS DI FELICE



Artículo traducido de Casabella y publicado en *Perspecta*.



**RICARDO
BASTIDA**
«Construir en el momento preciso»

LUIS BADOSA CONILL



Banco de Bilbao en Madrid,
fachada principal a la
calle Alcalá. 1919-1922.

Ricardo de Bastida, (Bilbao, 1879-1953), se formó en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Acabada la carrera decide regresar a Bilbao donde comienza a trabajar con el nuevo siglo. Sus continuos viajes le hicieron permeable, en un sentido moderno, a las más importantes tendencias de su momento.

Bastida, más que innovador radical a la usanza de sus contemporáneos europeos, es promotor de reformas, asume el papel de mediador en el desarrollo urbano de la sociedad industrial, no cree en el urbanismo como vía para construir una nueva sociedad sino como medio de modernizarla, «Si no se resuelve el problema de la vivienda obrera por humanitarismo, habrá que resolverlo por miedo a la revolución», dice.

Desideologiza todo y busca comprender lo que pasa en Europa, atento a todos los congresos, sigue de cerca las investigaciones de ciudad jardín, las posturas higienistas, el tema de la vivienda y los mínimos, etc., con el único objetivo de aplicar lo moderno a Bilbao pero sin aceptar dogmatismo intencional alguno, «Construir en el momento preciso». Ese eclecticismo, o mejor dicho, indefinición de cualquier tipo de intención política encuentra su traducción en otro eclecticismo formal que hace pasar su lenguaje desde posturas neohistoricistas a posturas racionalistas sin trauma visible.

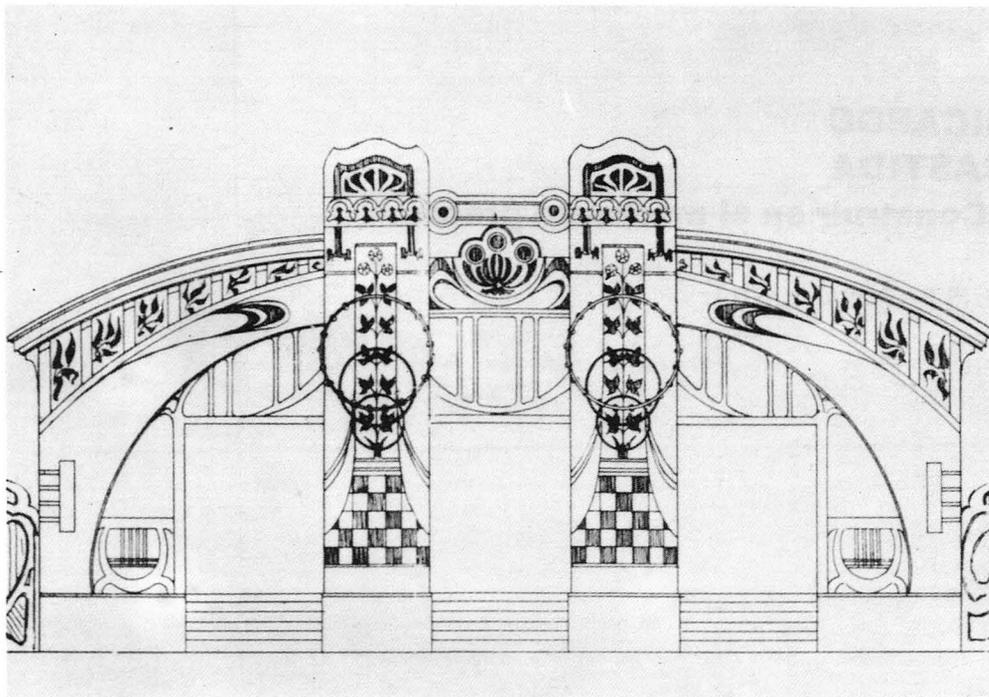
Por una parte está el sentimiento clásico propio de la formación académica, ese clasicismo se reinterpreta, y, en algunos casos sirve de soporte a experimentos formales, asimila las nuevas posiciones europeas sobre la metrópoli industrial y las aplica luego desde una posición de periferia. Por otra parte, se puede hablar también de una cierta influencia americana en sus últimos trabajos (iglesias, seminarios, puentes), pero en general, en su obra más vernácula, interpreta «el estilo inglés», siempre admirado en el norte, con detalles extraídos de la arquitectura popular vasca.

Barcelona le descubre el modernismo y el noucentismo, que reivindicaban un resurgimiento de los oficios artísticos integrados en arquitectura. Estos ismos y el carácter beaux-artiano de su formación hacen que se enfrente con la obra desde una perspectiva totalizante, desde las instalaciones maquinistas al cuadro. Reúne a pintores y escultores con los que colaborará en muchas ocasiones, resolviendo el tan cuestionado maridaje entre la arquitectura y las bellas artes.

El ejemplo que ilustra esta actitud más claramente es el Banco de Bilbao de Madrid, obra en la que se plantea, desde la resolución planimétrica hasta la piel más interior y la escultura en los documentos que constituyen el proyecto. En esta obra colaboraron con Bastida los escultores Higinio de Bastera y Quintín de Torre y el pintor Aurelio Arteta, consiguiendo este último una de sus obras más representativas.

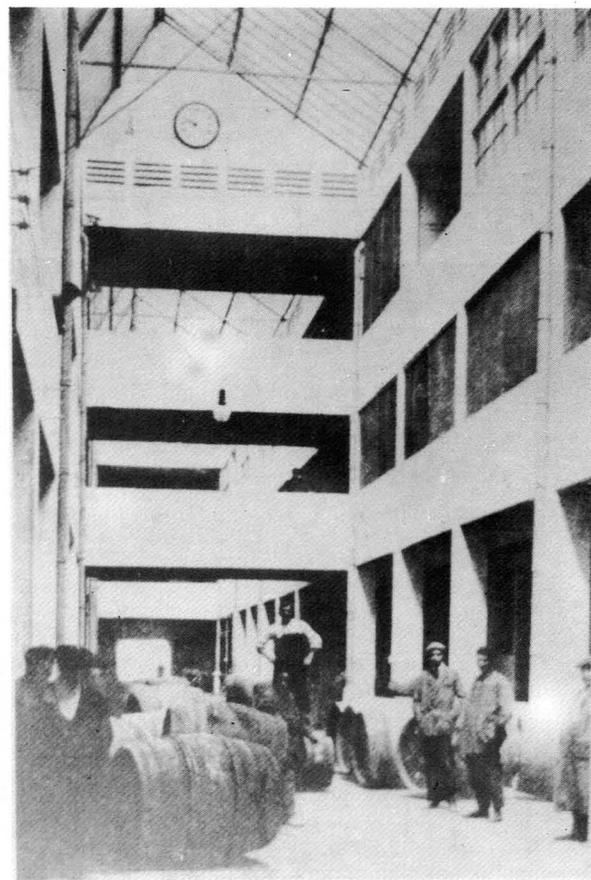
Como en el caso de Behrens, diseña el equipamiento tecnológico de algunos edificios, (Alhóndiga, escuelas, instituto de segunda enseñanza, Banco de Bilbao...) y llega hasta la farola o el banco de escuela que resuelve con la misma minuciosidad.

El reconocimiento del espíritu de la nueva metrópoli le lleva a realizar proyectos de montacargas hidráulicos, rodamientos para trasladar vino en vagonetas, lavaderos mecánicos, secamanos, gimnasio y duchas (Alhóndiga) o el plan de enlaces ferroviarios que se adelantan a su tiempo, o mejor, al tiempo que vivía la capital vizcaína.



Proyecto del cine Olimpia, 1905.

Ampliación.

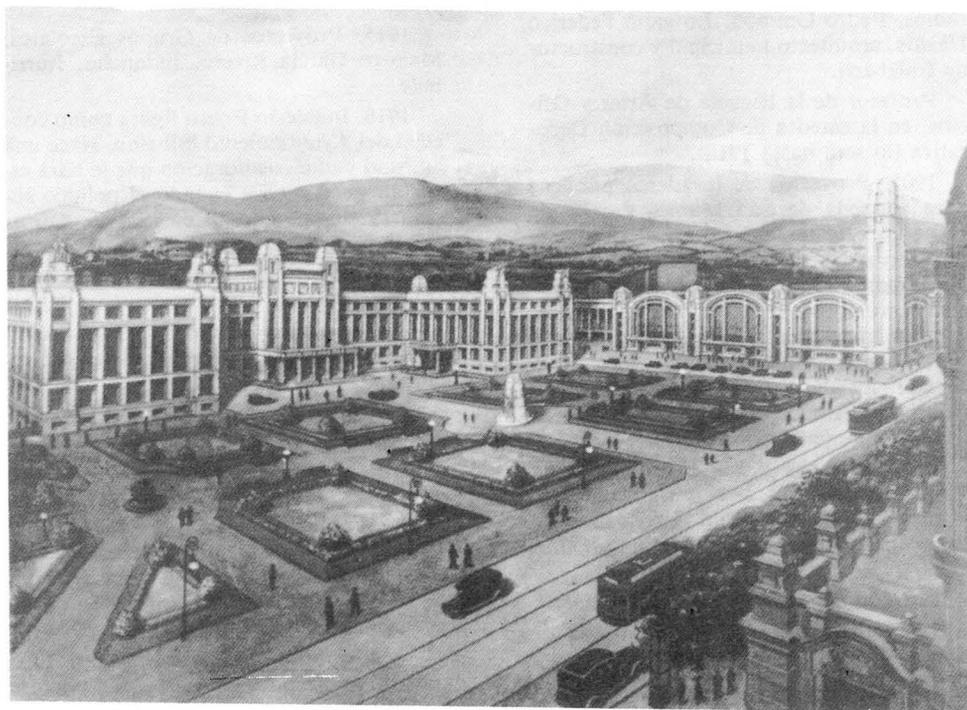


Alhóndiga. 1905. Interior.





Proyecto de Reforma de la Estación Central de Bilbao (Plan Enlaces Ferroviarios), 1933.



Barrio Obrero de Torreurijar. 1919-1922.

Esta fascinación por la máquina y en general la obra pública encuentra un «príncipe» en el socialista Indalecio Prieto, también bilbaíno. Prieto, concejal del ayuntamiento de Bilbao y posteriormente Ministro de Fomento (Obras Públicas) en la Segunda República, supo infundir en Bastida el interés que para Bilbao habrían de tener las comunicaciones. En Madrid, Prieto trabaja con Zuazo en el Plan de enlaces ferroviarios, que en Bilbao le es encargado a Bastida. Será este un proyecto en el que tendrá ocasión de refundir sus experiencias urbanísticas desarrolladas a través de los muchos proyectos de reordenación del ensanche, planes de vivienda social, la ría y la planificación del Parque; propondrá varias soluciones que servirán sólo de modelo para nuevos proyectos que se sucederán posteriormente. En su importante conferencia de 1923, planteará ya muy claramente la importancia que para Bilbao tienen las comunicaciones entre ambos lados de la ría, las líneas que han de unir la ciudad con su área metropolitana (Gran Bilbao), los parques de monte, la zonas industriales..., todo ello, dice, «obedeciendo a un gran plan de conjunto». Ambiciosas utopías de este clásico con visión de futuro de las que su ciudad se hubiese beneficiado de no haberlas tenido que adulterar en función de políticas posteriores bastante menos afortunadas y escrupulosas.

El ímpetu de la década de los veinte alcanza su cenit en los años 33-34 con motivo de los trabajos relacionados con el plan de enlaces ferroviarios y la construcción de puentes móviles que iniciara en el 27 conjuntamente con los ingenieros Ortiz de Artiñano (Caminos), Fermín de Rotaache (Industrial) y el técnico americano Keller.

A partir de los 30, se acentúa su espiritualidad y su obra se concreta en varias construcciones de carácter religioso en la que se hace más patente la influencia americana de que antes se hablaba. Su vida se debilita hasta que, en el 53 tras un viaje a Méjico, hecho entre otras cosas para continuar con la labor apóstolica que sobre su amigo Prieto siempre había realizado, se agrava su enfermedad y fallece en la ciudad objeto de sus dibujos, el 15 de octubre.

Bilbao, diciembre de 1983

CRONOLOGIA (1)

1879. Nace en Bilbao, el 15 de agosto, en el Casco Viejo (Artecalle n.º 67, hoy n.º 2).

Hijo de don Luis de Bastida y Azcuena (de profesión no definida: marino, profesor de matemáticas...) y doña Josefa Bilbao Landázuri.

Realiza sus primeros estudios en la Escuela pública de Achuri.

Estudia después en el Instituto de Enseñanza Media.

1895. Comienza la carrera de Arquitectura en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona.

1902. Finaliza sus estudios. Regresa a Bilbao.

1903. Colaboración con Severino Achúcarro en la adaptación del Hotel-Balneario de Las Arenas, a Club Marítimo del Abra.

Ingresa en el Ayuntamiento como ayudante del mismo Achúcarro. Arquitecto Municipal y proyectista del Ensanche junto con Alzola y Hoffmeyer (1876).

1904. Presenta a concurso público un proyecto de Ampliación de Ensanche de Bilbao, realizado con su compañero de estudios, Pedro Guimón. Lo ganó Federico Ugalde, arquitecto municipal y constructor de Iralabarri.

Profesor de la Escuela de Artes y Oficios, en la cátedra de Composición Decorativa (lo será hasta 1918).

1905. Proyectos de lavaderos públicos para alameda de San Mamés y calle de Castaños (28 de febrero), posteriormente transformados en mercadillos. Modernismo próximo a la secesión vienesa. Modernismo próximo a la secesión vienesa. Utiliza hormigón armado. El ladrillo y cerámica, así como herrajes, seguirá empleándolo en edificios públicos de servicios y sanidad, como Alhóndiga, Casa Cuna, Centro de Desinfección...

Proyecto para Alhóndiga Central de Vinos, fechado a 21 de octubre. Viaja previamente comisionado por el Ayuntamiento, a Bruselas, Amberes, Hamburgo, Bremen.

Proyecto de Cine Olimpia (ampliación).

1906. Proyecto de Colonia Escolar de Elorrio (22 de febrero).

1907. Es nombrado Arquitecto Jefe de Construcciones Civiles del Ayuntamiento de Bilbao (hasta 1927).

Proyecto de Parque de Bilbao junto con el Ingeniero Juan Eguiraun.

Participa en el Congreso Nacional para la familia Gandarias, en Arrazua.

1908. Acude al Congreso Internacional de Arquitectura de Viena.

Reformas en el Antiguo Hospital, para Escuela de Artes y Oficios.

Segundo Proyecto de Panteón para don Pedro Gandarias, en Arrazua.

Proyecto de rodamientos para trasladar el vino en vagonetas (Alhóndiga), a montacargas hidráulicas.

1909. Finalizan las obras de la Alhóndiga.

1910. Proyecto de Palacio de Bellas Artes (no realizado).

1911. Viaja comisionado para visitar Escuelas de Artes y Oficios a Suiza, Italia, Alemania. Nombrado Subdirector de la de Bilbao.

Proyecto (neoplatereesco) de Casa de Socorro y puesto de frutas en el solar del Mercado antiguo.

«El Pueblo Vasco» da noticia de sus conferencias de Historia del Arte en la Escuela de Artes y Oficios.

1912. Proyecto de Casa de Socorro en Urazurrutia.

1913. Enlace matrimonial con doña Rosario de Lecea Balzola. Del matrimonio nacerán ocho hijos: Ricardo, Juan Luis, Rosario, José María, María Victoria, Eloisa, Carmen y Teresa.

Proyecto de Mausoleo «A las víctimas del Circo del Ensanche».

1914. Proyecto de «reorganización de la Escuela de Artes y Oficios y de Capataces hacia la creación de la Universidad del Trabajo», con el ingeniero de minas don Ramón Urrutia.

Proyecto para «Casa-Cuna» (Urazurrutia).

Obras de reforma en el edificio de la antigua Alhóndiga (Barroeta Aldámar).

Proyecto de lavadero público en Iturrubide.

Proyecto de fuente decorativa para el parque.

1915. Proyectos de Grupos Escolares: Maestro García Rivero, Indauchu, Iturrubide.

1916. Indalecio Prieto figura como concejal del Ayuntamiento bilbaíno. Nace una amistad y una colaboración que se hará especialmente intensa cuando el político socialista desempeñe la cartera de Obras Públicas durante la Segunda República.

Proyecto de Centro de Desinfecciones (22 de mayo).

Proyecto para Gimnasio, Duchas y Oficinas en la terraza de la Alhóndiga (¿no realizado?).

Proyecto de urbanización del Pinar en Las Arenas (17 de diciembre).

1917. Inauguración de los Grupos Escolares.

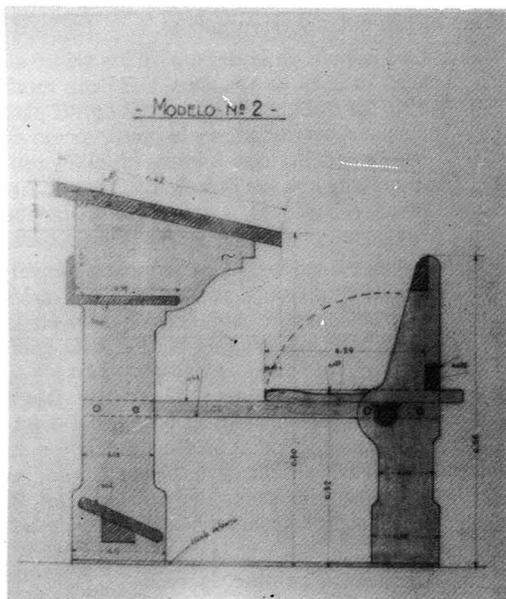
Para decorar la fachada de Indauchu ha pedido colaboración a su compañero Higinio Basterra que dirige a sus alumnos de Artes y Oficios en la realización de esculturas.

La Memoria de Grupos Escolares que presentará dos años después al II Congreso de Estudios Vascos, se basa en estos edificios.

Orientación con diferenciación de sexos. La escuela orienta a la mujer hacia el hogar. Contiene cocinas, museo, duchas... Especial preocupación por la iluminación interior «la escuela ha sido (dice) fábrica de ciegos», así como por el aprovechamiento de espacios (sitúa el lugar de recreo en la terraza, cubierta y descubierta, del edificio del Maestro Múgica) o por el aspecto del edificio... «La escuela debe ser un medio de arte por su arquitectura exterior o interior... la verdadera belleza no exige que la escuela parezca una Catedral o un Ayuntamiento monumental... pero se puede dar al local un aspecto muy distinto al de una prisión...» (II Congr. de E. Vascos, ap. 15).

¿Proyecto «Gran Alameda de 50 metros»?

Diseño de pupitre para el Instituto de 2.ª Enseñanza. 1927.



1918. Proyecto de Chalet para don Constantino de Zabala en Algorta.

Plano de los terrenos que la Junta de Casas Baratas compra a las señoras de Monisterio: firmado Federico Ugalde y Ricardo Bastida (superficie 12.680,82 m²). Anteproyecto para la construcción de un Barrio Obrero en Eguiña. Firmado Bastida, a 29 de octubre.

Proyecto de Panteón Familia de Bastida.

1919. Proyecto de Torre Urizar (planta general, alzado, tipos de viviendas, denominación Urizar Goicoa), firmado a 5 de febrero. Colocación de primera piedra a 28 de mayo.

Proyecto de «Sucursal del Banco de Bilbao, en Madrid».

Reformas del Banco de Santander.

Proyecto de chalet para Ramón de la Sota en Las Arenas.

Proyecto de chalet para Ramón de la Sota en Ondategui.

Nombrado Delegado Regio de Bellas Artes (hasta 1931).

1920. Acude al Congreso de la Habitación y de los Ensanches en Londres, en representación del Ayuntamiento de Bilbao.

Comienza a realizar películas en que mezcla el humor, el mundo familiar y ciertas notas de tipo etnográfico.

Proyecto de garage para el señor Zaballa en Neguri (Nevasco).

Proyecto de vivienda de pisos en Gran Vía, para Lezama-Leguizamón. Firmado José María Basterra y Ricardo Bastida (noucentismo). Colabora el ingeniero Gamboa.

Proyecto de reformas de viviendas de don César de la Mora en Santander, con torreón en esquina.

1921. Proyecto de Estación de Desinfección Vizcaya.

proyecto de Casa de Alquiler y garage para don Antonio Beristain en Ondárroa.

Conferencia sobre «Arquitectura Escolar» en «Estudios sobre la infancia».

Carta de don Valentín Lavín Noval sobre la marcha de las obras del Banco de Santander. Otra carta del mismo sobre las obras de la casa de don César de la Mora y Banco de Santander.

Reforma del Banco Urquijo en Madrid.

1922. Encargo del Plan Urbanístico de Bilbao por don Ramón de la Sota, Presidente de la Diputación.

Finaliza la construcción de Torre Urizar.

Finaliza la construcción del Banco de Bilbao en Madrid. Encargo de murales a Arteta.

1923. Casa para el señor Marqués de Olosa en Alameda de Recalde. Firmado en marzo.

Liquidación de Torre Urizar, a 1 de febrero.

Inauguración del Banco de Bilbao el 24 de marzo. Liquidación de obras del mismo.

Conferencia sobre «El problema urbanístico de Bilbao» a 17 de noviembre. Previamente ha participado en la «Conferencia Nacional de la Edificación» organizada por el Instituto de Reformas Sociales.

Tanto por las obras recién finalizadas,

como por su conferencia sobre el crecimiento de Bilbao, podemos considerar este momento como el de mayor importancia en la trayectoria de Bastida.

1924. Chalet para doña Victorina de Larrinaga en el Parque de Bilbao.

1925. Proyecto Altamira para don César de la Mora. Puerta principal de entrada a la finca.

1926. Encargo del alcalde, don Federico Moyúa a don Luis Escario, ingeniero; Marcelino Odriozola, arquitecto y a Bastida, del estudio de un puente fijo para la prolongación de la calle Buenos Aires (Puente de Begoña). Con la anexión definitiva de Begoña y Deusto el alcalde ha prometido a los municipios la realización de dos puentes para la circulación general que estaban ya previstos por Bastida en su conferencia del año 23. El proyecto no se realiza (tampoco el proyectado en 1913 por Bastida) por ser puente fijo.

C. Emiliano Amann propone a Bastida ir al Congreso Eucarístico de Chicago, para ver los numerosos puentes móviles americanos. Bastida ve en Detroit el puente que le gusta para construir frente al Ayuntamiento. En Chicago ve otros dos puentes que le interesan más y pide a la Cámara de Comercio los planos e información de detalles técnicos.

Concurso de ideas para el «Plan de Extensión». Concurran Ugalde, Amann, Cort, Seguro, Mercadall, Otto Buntz (Fullaondo, Bilbao 2).

1927. Moyúa encarga los dos puentes móviles a Bastida, P. Ortiz de Artiñano, ingeniero de caminos y Fermín Rotaache, ingeniero industrial. Modelos de Detroit y Chicago. Cuentan con las orientaciones de un técnico norteamericano, Mr. Keller, ingeniero constructor. Los puentes no se terminan de construir hasta la República. Destruídos en la guerra, J. M.^a Oriol reinaugura el de Deusto el 25 de octubre del 39. (Datos de una conferencia de Ricardo Bastida sobre los puentes móviles de Bilbao que no llegó a pronunciar, en 1948).

Escribe una breve nota sobre el «Plan de extensión» en la Revista Arquitectura.

Continúa su construcción de chalets en Ondategui, n.º 14 y 32, para «Sir Ramón de la Sota».

Proyecto y construcción de «Instituto de Enseñanza Media Alfonso XIII».

1928. Conferencia «Con motivo de la construcción del Instituto: comentarios de un director de edificios públicos», por don R. Bastida, en la Asociación de Arquitectos de Vizcaya.

Construye el Seminario de Lögroño.

Don Secundino Zuazo Ugalde escribe una carta pidiendo a Bastida los planos y tipos de viviendas de Torre Urizar para construir otro barrio similar en Zaragoza (a 16 de abril). Respuesta de Bastida (a 1 de noviembre) enviándole los proyectos así como los datos económicos, y lamentándose de que el cambio de situación política dificulta enormemente este tipo de realizaciones.

Proyecto de dos manzanas para Subinas y Orbegozo. «El Nervión» dará noticia de su inauguración el 29 de mayo de 1929.

Proyecto de cinco garajes para Sir Ramón de la Sota.

1929. Proyecto de dos casas para don Antonio Albizu.

Proyecto de iglesia de Recaldeberri (8 de enero).

1930. Proyecto de chalet n.º 40 de Ondategui.

1931. Proyecto de «Sociedad Doce Amigos» en Archanda.

Liquidación de obras de Recaldeberri.

Cataloga con H. Basterra el Museo de Reproducciones.

1932. Liquidación de obras «Sociedad Doce Amigos».

1933. Proyecto de reforma de la Estación Central y Enlaces de Ferrocarriles, encargado por el Ministro de Obras Públicas don Infalecio Prieto.

1934. Conferencia sobre «Los enlaces ferroviarios» pronunciada por Bastida, «Asesor técnico del Ayuntamiento», en el Paraninfo del Instituto de Enseñanza Media, el 20 de enero.

1935. Continúa la construcción de los puentes móviles.

Proyecto de varios nuevos garajes para Sir Ramón de la Sota.

1936. Reformas en Torre Urizar.

Muerte de su hijo Ricardo en el frente.

1937. Denunciado por su amistad con Prieto.

1939. Nombrado Arquitecto Diocesano.

Proyecto de Casa Cural para el Ayuntamiento de San Salvador del Valle. Proyecto de Iglesias en Montellano y Urioste (1940).

1943. Construye las iglesias del Buen Pastor y Luchana.

Proyecta y construye con Amann el barrio obrero de Torre-Madariaga.

Es nombrado Decano del Colegio de Arquitectos Vasco Navarro.

Interviene como Arquitecto Diocesano, en la primera reunión plenaria de la «Junta de Construcción de Templos Parroquiales» celebrado en el Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Bilbao, a la que asisten el Obispo de Vitoria y el Alcalde de Bilbao.

Conferencia en el «Almuerzo-Homenaje» al arquitecto Galindez con motivo de habersele otorgado la Gran Cruz del Mérito Civil.

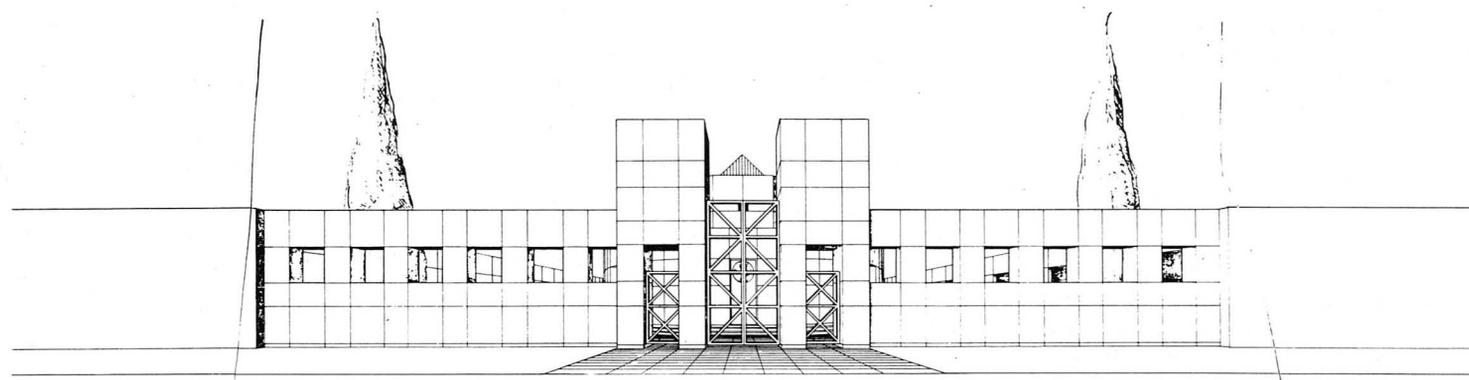
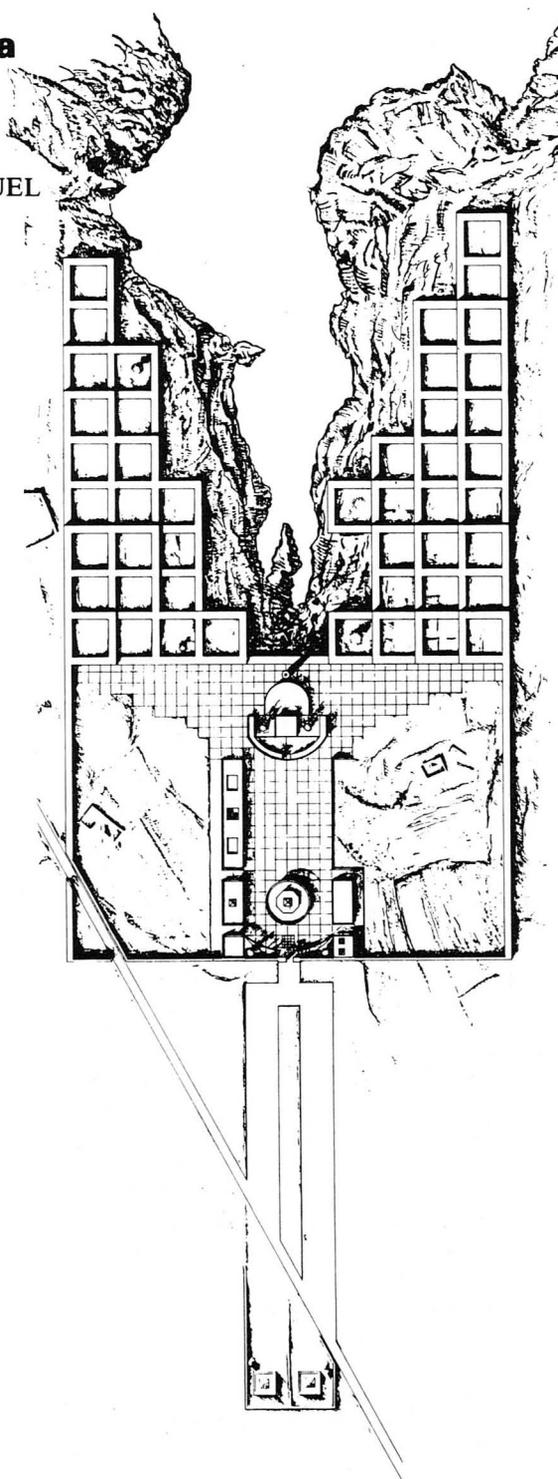
1951. Publica en la revista financiera del Banco de Vizcaya «El pasado, presente y futuro de Bilbao en su aspecto urbanístico».

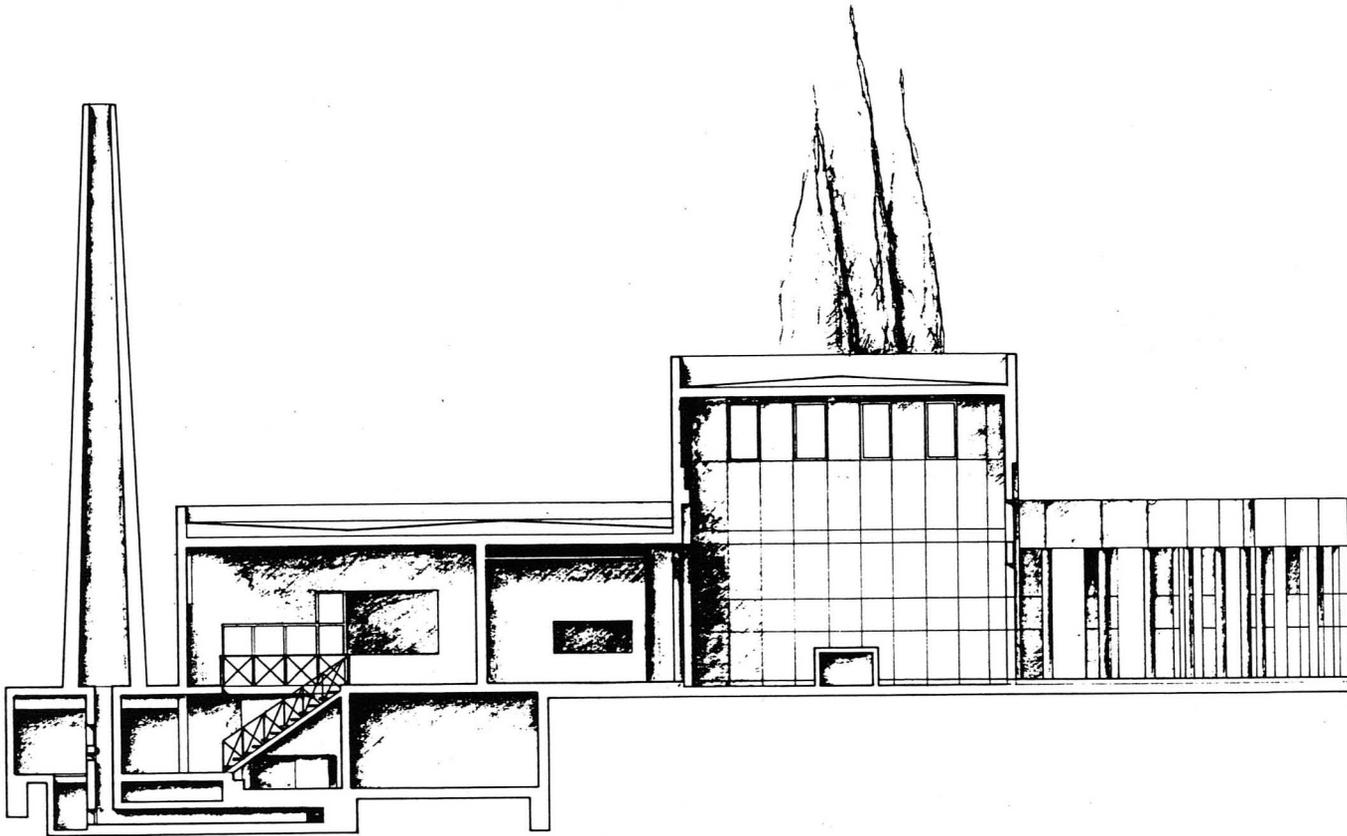
1953. Muere en Bilbao, el 15 de octubre.

(1) Adelina Moya. Catálogo «Homenaje a Bastida», Banco de Bilbao. Madrid-Bilbao, 1983.

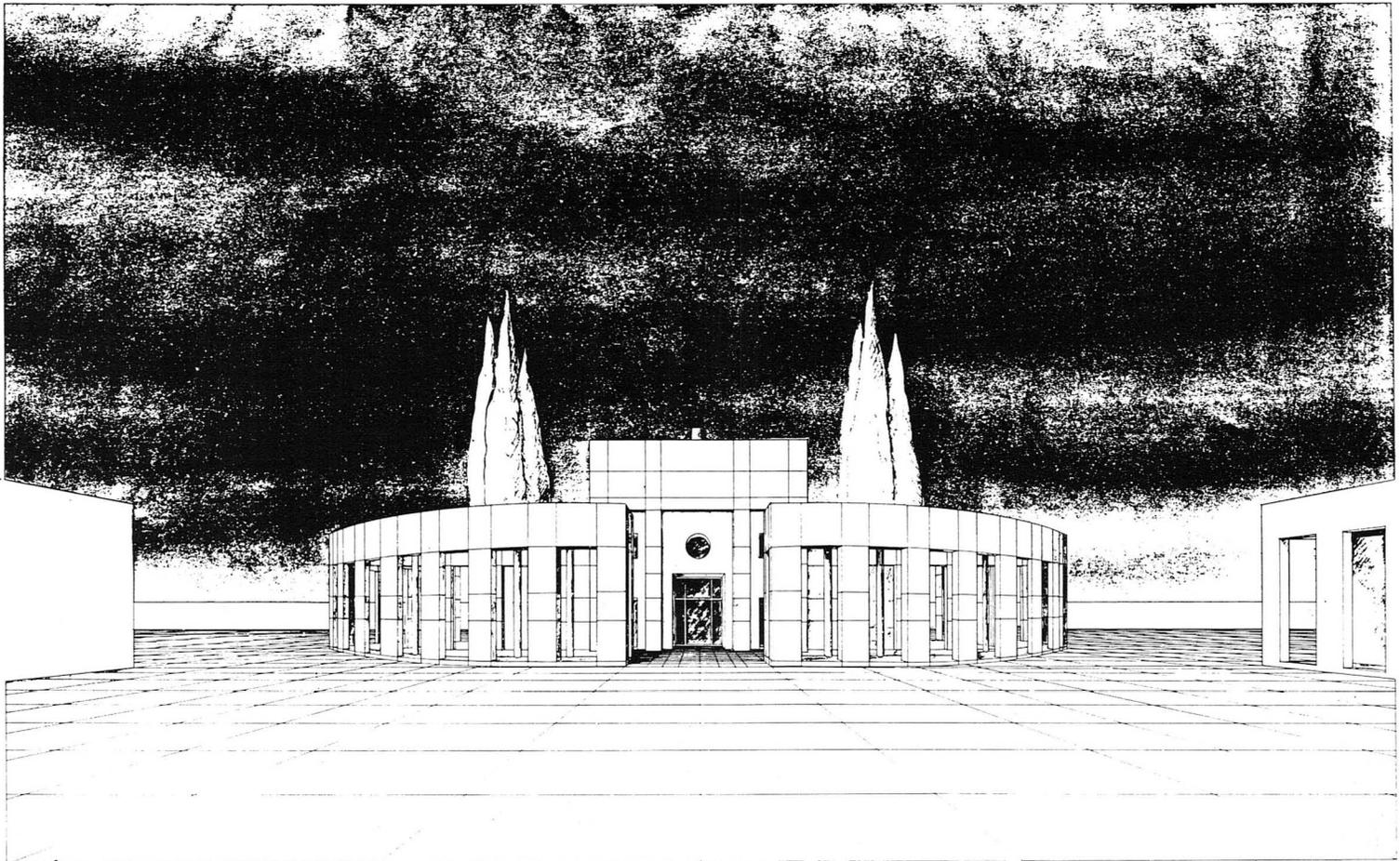
Proyecto Fin de Carrera
Cementerio en Mera

MIGUEL A MARTINEZ SANMIGUEL

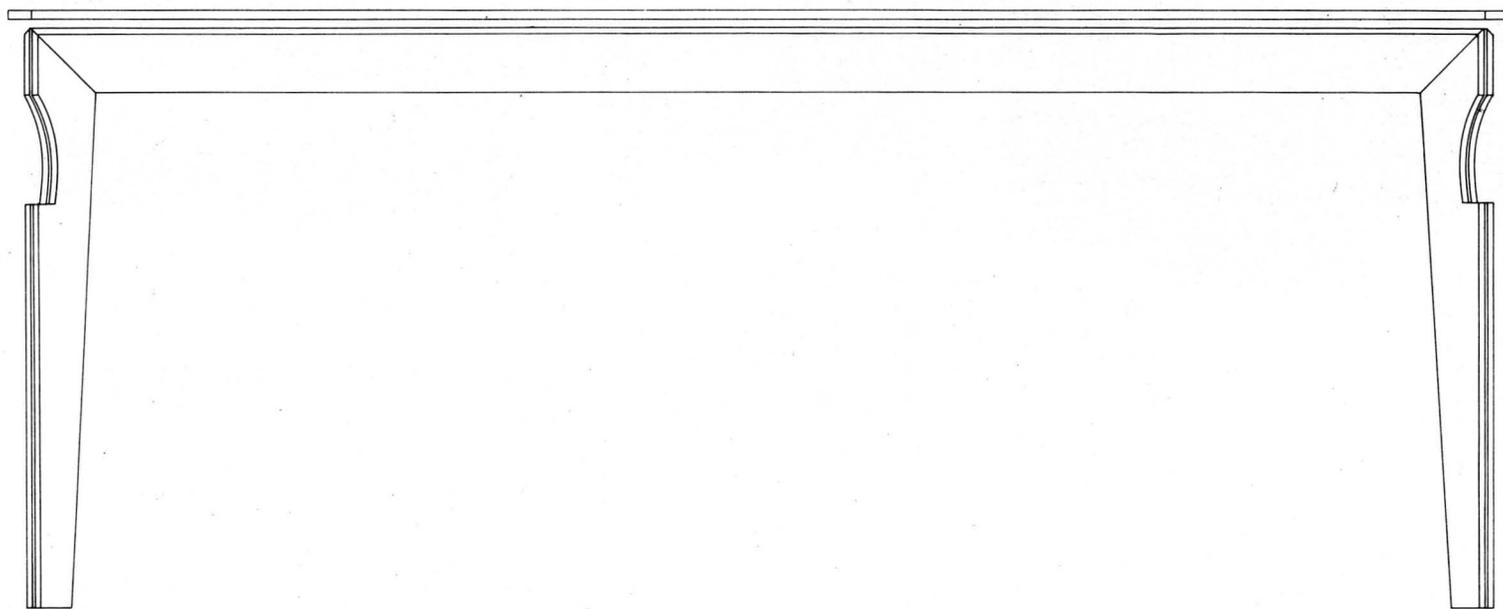
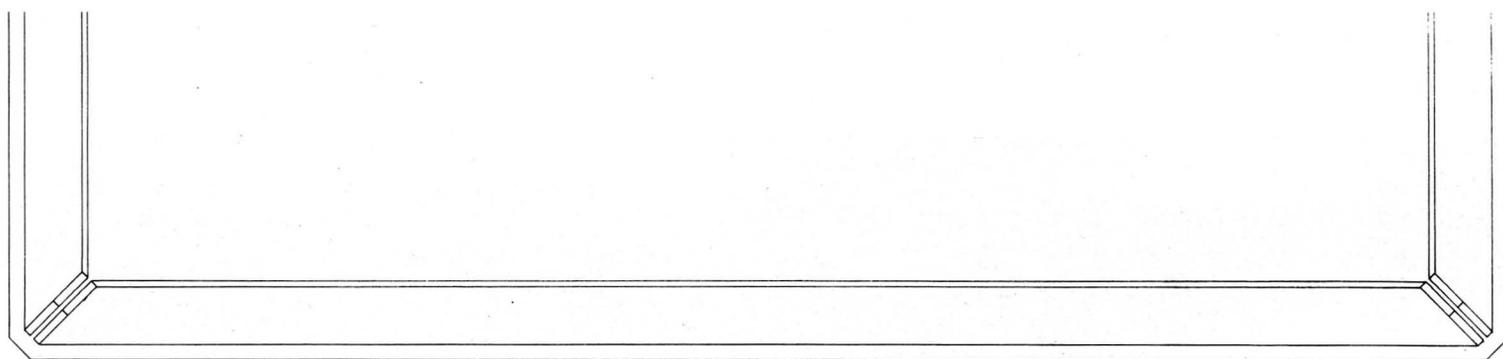


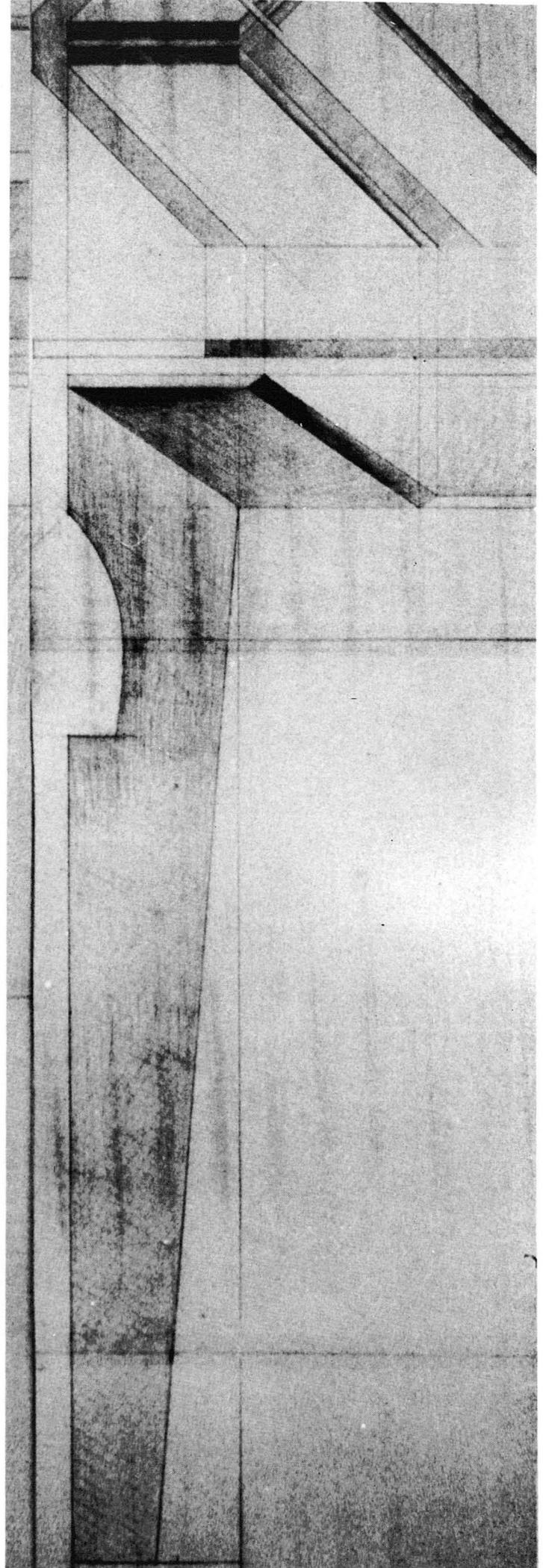
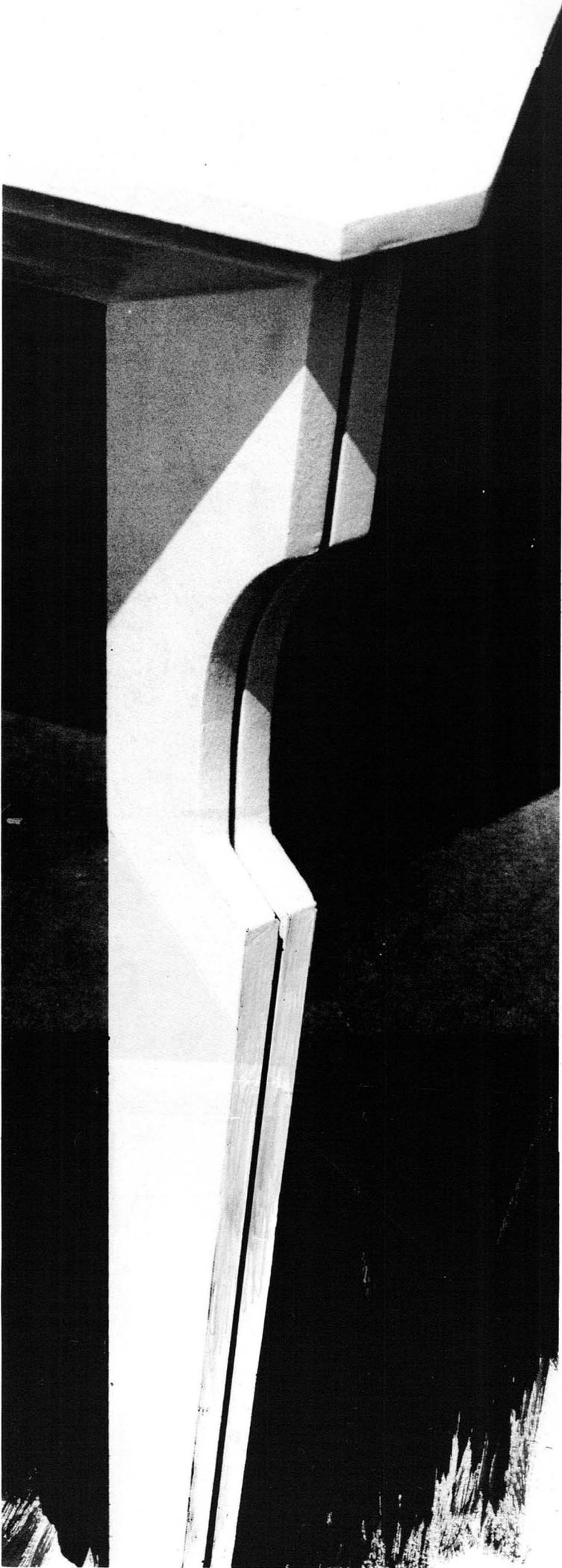


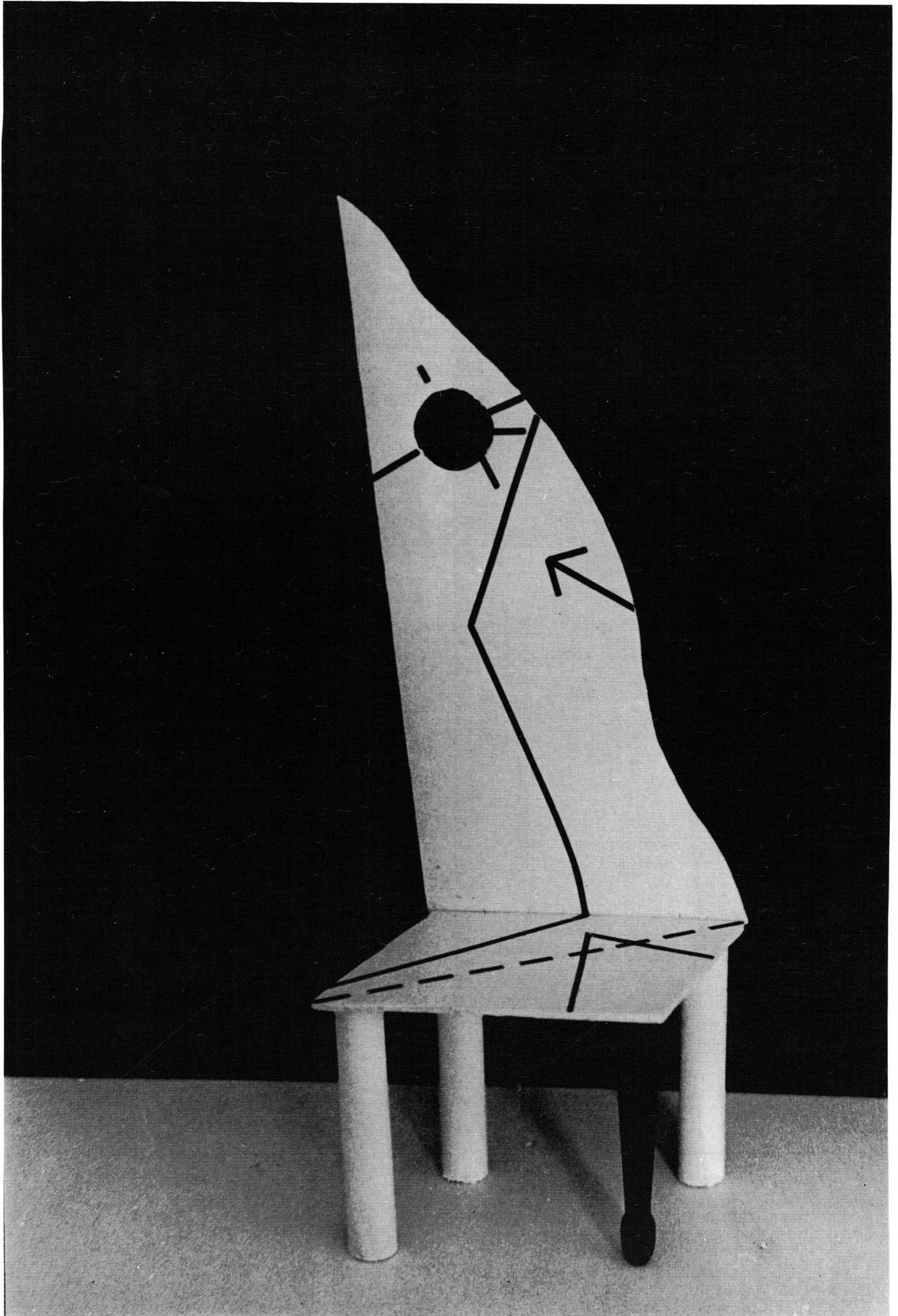
SECCION AA



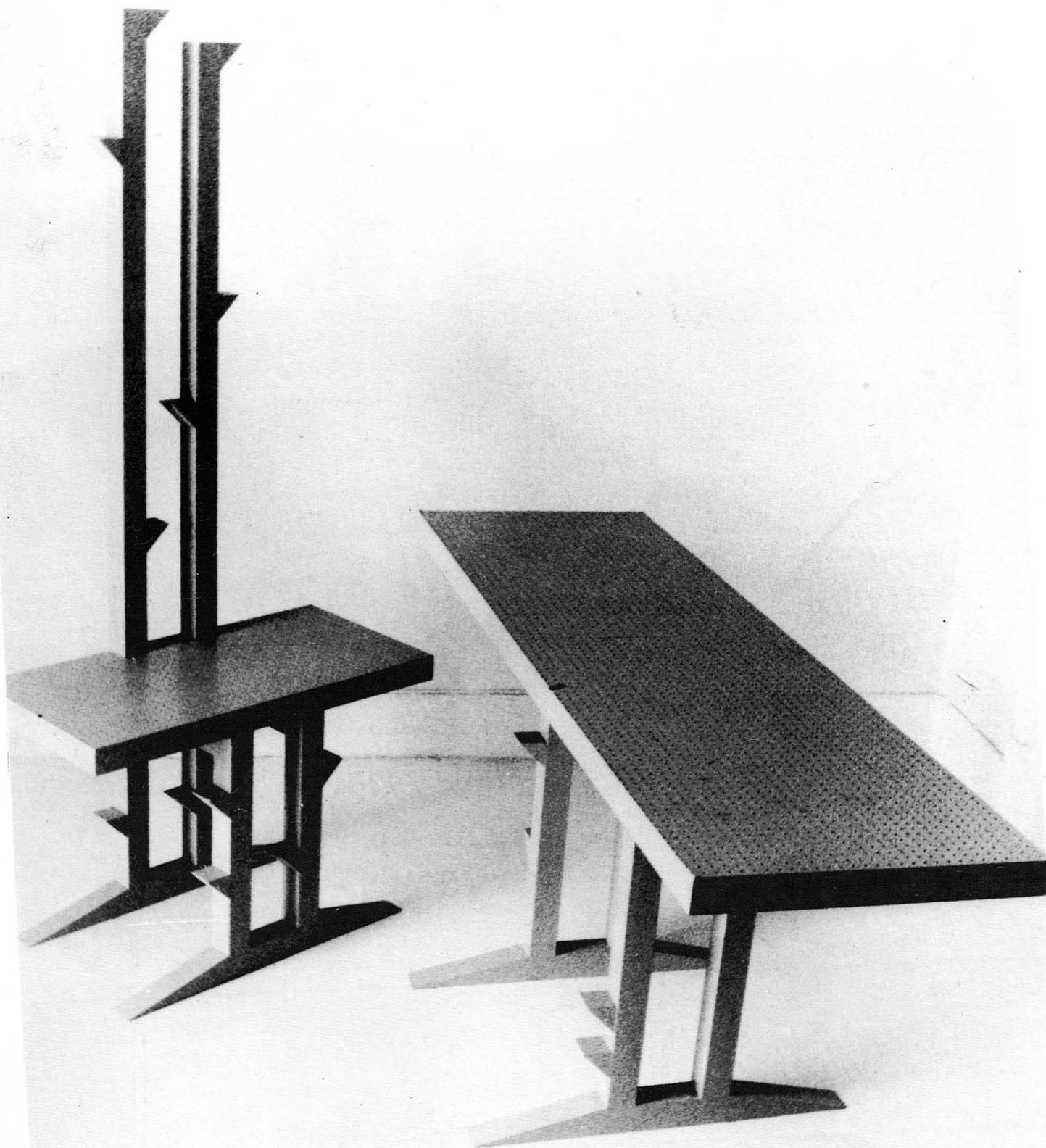
Diseño: Muebles











Comentario ao Catálogo de Arquitectura. A Coruña 1890-1940.

Edita: Colexio de Arquitectos de Galicia.

CARLOS ALMUIÑA DIAZ

Queridos amigos:

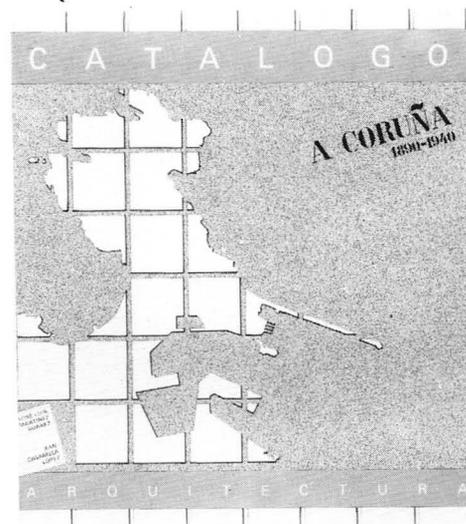
Teño nas miñas mans o exemplar que como colexiado me corresponde do voso «Catálogo de Arquitectura. A Coruña 1890-1940», editado recentemente polo Coléxio, e, aparte de vos facer patente a miña complacencia e satisfacción pola boa feitura do traballo, vouvos transmitir algunhas observacións ou reflexións surxidas co Catálogo diante.

A pesar da experiencia que o tempo e a atención a estes temas dan, sempre o resultado sorprende cando se constata a diferenza cualitativa entre o coñecemento intuitivo ou «de vista», neste caso sobre a arquitectura coruñesa, e aínda entre o coñecemento fragmentario de boa parte das fichas contidas no Catálogo vistas unha a unha, e a visión analítica de todo un conxunto propiciada pola incorporación dunha certa cantidade de traballo. Supoño que no campo do pensamento e das teorías filosóficas sobre o coñecemento será cousa dabondo tratada a outro nivel ao trascender, mesmo polo dato formal da compaxinación e a encuadración, a simple adición de exemplos mediante a introdución dunha componente de orde, racionalizadora, na secuencia coñecida das arquitecturas da cidade, desá parte da Coruña construída nos cincuenta anos que abranxe o Catálogo e identificada para boa parte dos non coruñeses e dos propios coruñeses co nome, a imaxe e a esencia da cidade enteira.

Imponse como renovada evidencia a importancia da Coruña no eido arquitectónico galego da primeira metade do século XX. A relativamente forte expansión demográfica da cidade e o conseguinte incremento da actividade construtora, foron felizmente acompañados, como en Vigo, pola presenza dun fado de bons profesionais da arquitectura, atentos ao espírito do seu tempo, e pola existencia de xente «con oficio» no ramo do oficios da construción: Habería que bucear na parte que as Escolas de Artes e Oficios ou o estricto cumprimento das regras gremiais da aprendizaxe do oficio tiveron naquela relativa abundancia de bons oficiais e maestros canteiros, carpinteiros ou ferreiros que Santiago Rey Pedreira recordaba con cariño e admiración nas súas evocacións do construír daquela época; xentes que, tamén dito por Rey Pedreira, emigraron en boa parte a Venezuela e construíron a moderna Caracas. Eran tamén outros modos de facer no mundo da promoción porque distinto era o mercado do que en anos posteriores xerou outras expansións urbanas nas que a cidade substituíu identidade por anomia perdendo a súa imaxe, o seu rostro diferenciado e persoal.

Unha cuestión, non sei se interesante ou simplemente curiosa, resalta na análise dos exemplares contidos no Catálogo. Existe unha característica que se mantén constante por baixo ou a través de estilos,

modos e modas aparentemente ben distintos como os que son reflexados nas fichas, e mesmo da diversidade de situacións e parcelacións ás que se tiveron que adaptar os respectivos arquitectos: practicamente todos os exemplos de construcións urbanas privadas entre medianís adoptan un mesmo esquema de organización da planta das vivendas, cunha distribución de tipo lonxitudinal na que as diversas pezas ou dependencias asoman a un eixo de circulación común; cociña e comedor no fondo ou fachada interior e a «Sala» e quezais un dormitorio, cando a amplitude do solar dá para eso, na fachada principal son os extremos do eixo, organizándose no intermeio dormitorios e baños, escaleiras, pártios e outras pezas secundarias. Dentro deste esquema as variacións veñen impostas as máis das veces polos condicionantes de forma e dimensión do solar que permitirán a disposición do eixo en paralelo á fachada e practicamente todas as pezas exteriores nos casos de solares de remate e de esquina (Casa Molina, 1915, de González Villar; Casa Rey, 1911, de Julio Galán; San Andrés, 157-159, 1930, de Pedro Mariño e Rey Pedreira) ou obrigarán a auténticas filigranas extendéndose ao largo da profundidade edificábel (San Andrés, 68, 1914, de Boán y Callejas); solares de maior anchura permitirán a distribución de dúas vivendas por planta simétricas con catro pezas en total na fachada (Pardo Bazán, 9 e 11-13; de Tenreiro e Estellés) ou a segregación do recibidor como peza aparte do eixo circulatório nun primeiro bosquejo de zonificación (Pardo Bazán, 5, de González Villar) ou aínda quebrar o eixo como nas solucións da Casa Barrié (Linares Rivas-Marcial del Adalid-Federico Tapia, 1926, Estellés e Tenreiro) ou do «Dente de ouro da Mariña» (María Pita, 16, 1926, de L. Bescansa); as ordenanzas de tipo hixiénico, coas súas exixencias de ventilación para todas as dependencias, provocarán a multiplicación dos pártios interiores por valdeiramento do que podería ser outro local máis, como se bota de ver na comparación entre as primeiras e as últimas fichas do Catálogo; e ¿cómo non?, a habilidade ou o particular acerto de cada arquitecto no momento de plantexar e resolver o problema son tamén orixe de alteracións máis ou menos significativas: personalmente teño as miñas preferencias e quedome, por orde de antigüidade, con plantas como a de Ferrol, 14 (Estellés-Tenreiro, 1926) polo suxestivo do trazado do eixo circulatório, o conxunto de E. Pardo Bazán, especialmente a boa resolución do bloco servizos de Estellés e Tenreiro nos números 9 e 11-13 e de Caridad Mateo no número 6 (1938) que tamén González Villar usou en Federico Tapia, 8 e 10, en Ramón de la Sagra (1938-39) e Arcebispo Lago-Juan Flórez (1940), e quedome tamén co pártio interior de González Villar en Federico Tapia, 10, (1938).



Non atopo porén en toda a secuencia algo que se poida chamar innovación radical e que busquei nas obras posteriores a 1925: non están aí nen a nova espacialidade interior nos edificios en altura que supón a aparición do duplex en vivendas colectivas (Sert-Carrer Muntaner - Barcelona 1931, e antes Le Corbusier - Inmeuble Villa 1922 ou algunhas realizacións soviéticas de Casa Comuna), nen tan siquer a zonificación interior da vivenda en dúas partes, día-noite, ben diferenciadas polo seu uso no tempo: non chegarán á arquitectura coruñesa, galega, até a segunda andanada racionalista dos anos 56-60 estas dúas características que permiten falar do Racionalismo como de algo máis que un estilo arquitectónico máis para deseñar fachadas.

E de aquí dame pé agora para expresar un punto de desacordo convosco: ¿ulo é o «carácter fragmentario que hoxe ofrece a cidade»? A composición en alzado, a fachada, é algo máis que unha anécdota na arquitectura e, desde logo, constitúe o seu elemento máis aparente; pero a análise arquitectónica a fondo, incluíndo plantas e seccións, revela unha unidade de concepción que apunta a un rímico proceso de construción da cidade por méio da arquitectura. Hai só unha cidade por baixo das distintas vestimentas que lle prestan o Eclecticismo Beaux Arts máis florido, o Eclecticismo clasicista rigoroso, o Modernismo, o Expresionismo ou o Racionalismo; hai só un encargo de facer esta cidade. E non é tanto que os protagonistas-arquitectos sexan moitas veces os mesmos a través de varios «estilos», senon tamén que os hábitos, os xeitos-de-habitar a casa, a cidade, non variaron sustancialmente. Posiblemente no seu tempo —aínda agora para ollos profanos— a fragmentación parecera máis profunda pola natural tendencia a acentuar as diferenzas; hoxe, nunha perspectiva histórica, resalta a coherencia e a unidade e a fragmentación trasládase á relación entre partes de cidade, entre centro e periferia.

Santiago de Compostela, 14 de xullo 1984

Fotografía y Arquitectura

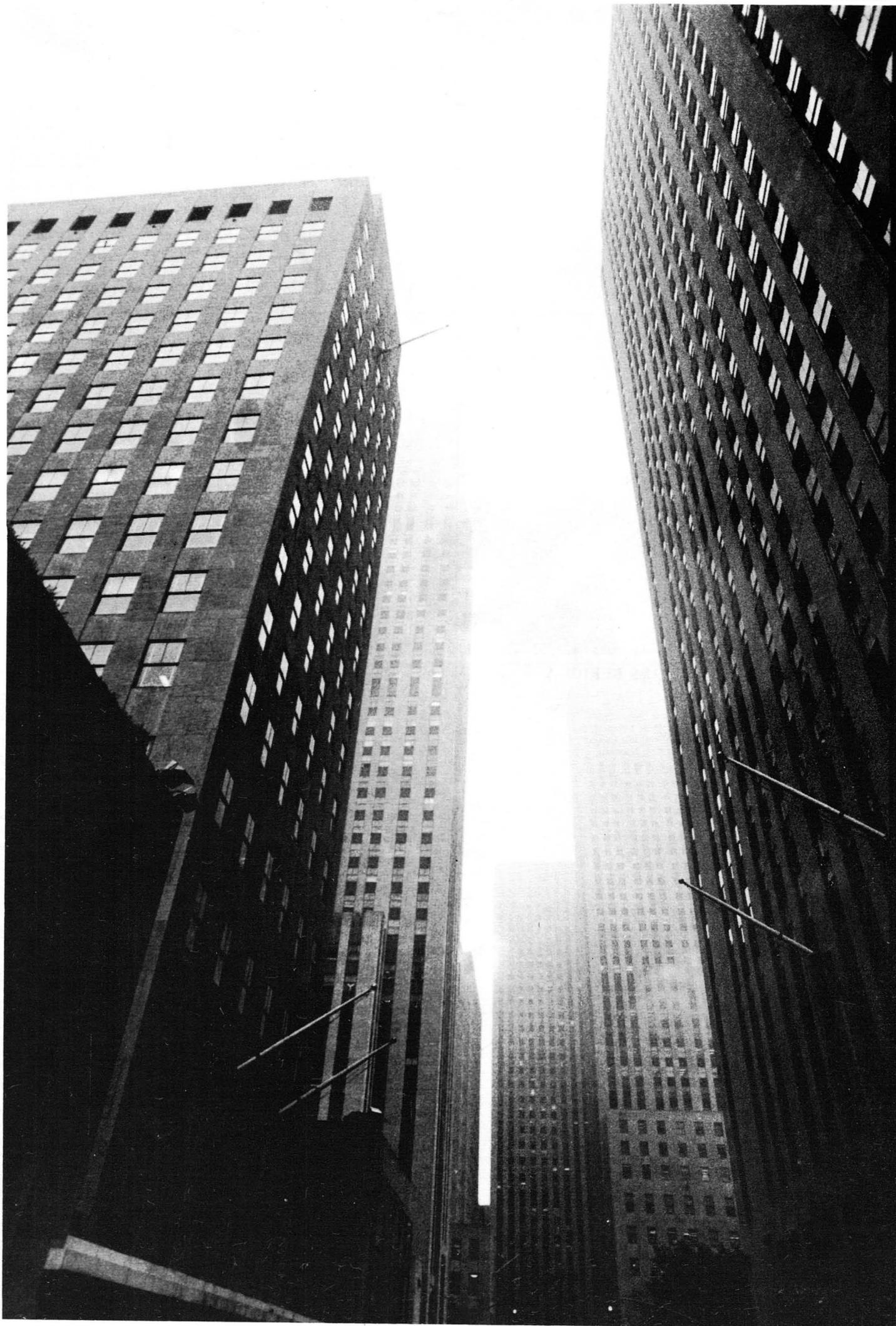
SUSO IGLESIAS

Las celebraciones culturales veraniegas —exposición colectiva «Novos Fotógrafos Coruñeses», Bienales de Pontevedra y Vigo, «Novas Formas, Vellas Raíces» (organizada por la UIMP) etc.— pusieron en un primerísimo plano de la actividad artística el trabajo de una serie de fotógrafos gallegos, sobre todo pertenecientes a la generación de creadores más jóvenes. «OBRADOIRO» seleccionó algunas imágenes encuadradas en la consigna genérica de «Novos Fotógrafos Coruñeses», cuyas creaciones mantienen una relación directa con la arquitectura, ya sea la más pura foto-testimonio o la recreación de la estética conceptual.

Abundan en los apartados teórico y semiológico las incursiones de especialistas que establecen teorías sobre el papel destacado de la fotografía dentro de las artes de nuestro tiempo. Ya sea con referencias a la «caverna platónica», la optimismo con que los primeros aficionados y experimentadores saludaron las posibilidades realistas de la fotografía («El daguerrotipo no es meramente un instrumento que sirve para dibujar la naturaleza... le da el poder de reproducirse a si misma». Louis Daguerre), a las posturas contestarias de Baudelaire («un Dios vengativo ha escuchado los ruegos del populacho. Daguerre fue su Mesías), o la relación entre fotografía y movimientos pictóricos, desde que Louis Daguerre descubrió los registros de la cámara oscura, el ciudadano de nuestro siglo se vió inmerso en la otra realidad de las imágenes procedentes del objetivo fotográfico.

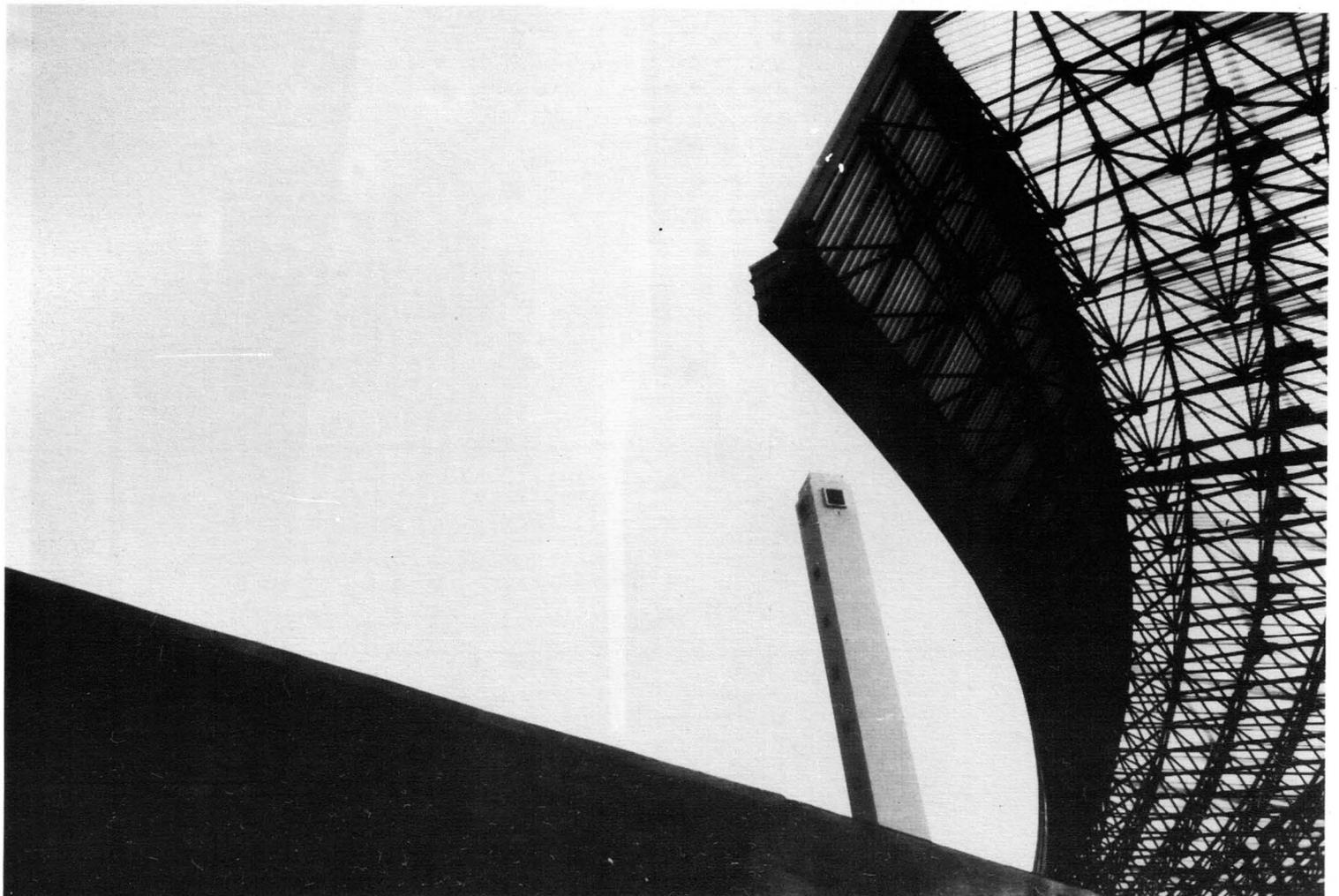


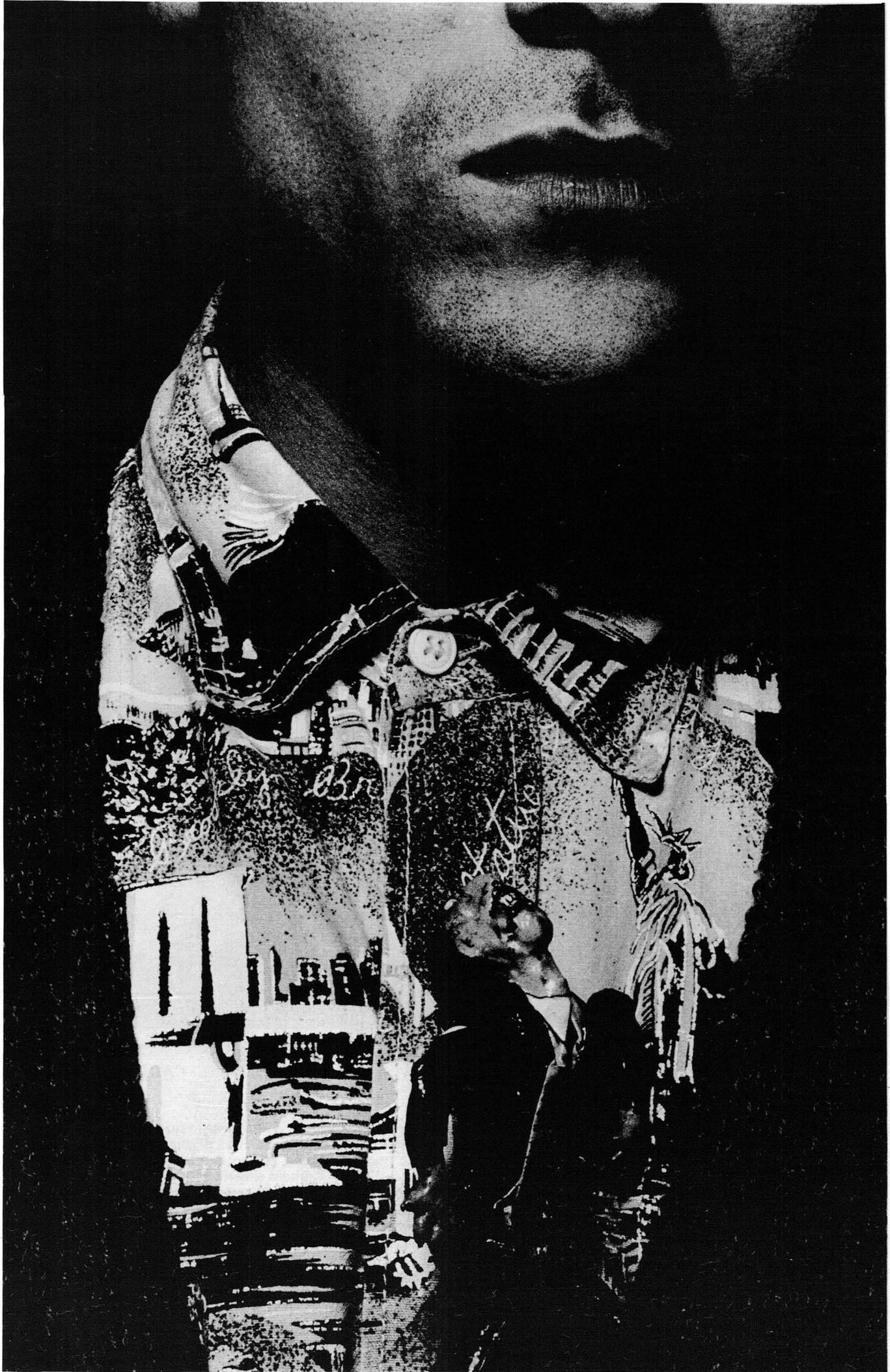
XURXO LOBATO

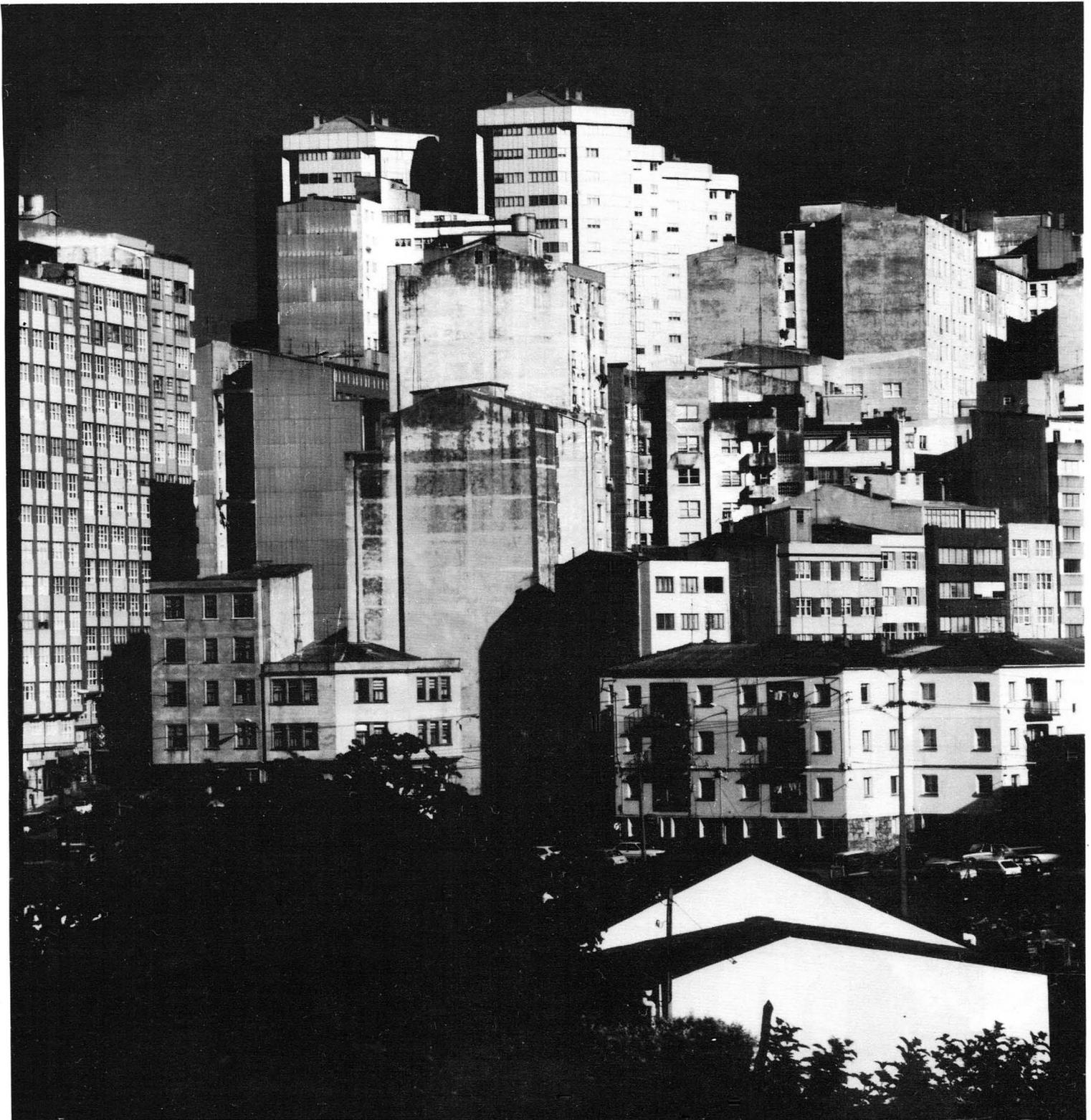




LUIS BERICUA





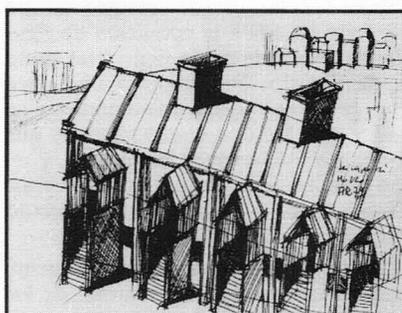


L. CARRÉ

La relación entre la fotografía y la arquitectura no es sólo casual, como podría deducirse de algunas creaciones que aparecen en estas páginas. La visión totalizadora iniciada por Gropius le concedió una significativa presencia a la fotografía, integrándola en la Escuela Superior de Creatividad. En la Bauhaus experimentó y creó tendencia László Moholy-Nagy, dentro del espíritu más innovador y de relación dialéctica entre la fotografía y las necesidades sociales: «Cada época tiene su propia actitud óptica» —señalaba Moholy-Nagy a sus alumnos, para derivar a continuación hacia la necesidad de relacionar tipografía (*dimensión lineal*) y fotografía (*dimensión total*). «¿Qué es el tipofoto? —se preguntaba— La tipografía es una comunicación configurada en forma impresa. La fotografía es la representación visual de lo ópticamente aprehensible. El *tipofoto* es la comunicación visualmente mejor elaborada». Las teorías del maestro de la Bauhaus no alcanzarían, sin embargo, tanta fortuna como las de sus compañeros arquitectos. La relación entre arquitectura y fotografía se desarrollaría desde entonces en el apartado funcional (los arquitectos utilizan fotos y las fotos son testimonios), más que desde una perspectiva globalizadora de las artes.

autobiografía científica

aldo rossi



Arquitectura Contextos
Editorial Gustavo Gili, S.A.

No ignoro que todo esto es falso o vago, como todo lo que ha sido reinterpretado por la memoria de muchos individuos diferentes, anodino como lo que se escribe en la línea de puntos de rellenar la solicitud de un pasaporte, bobo como las anécdotas que se transmiten en familia, corroido por lo que entretanto se ha ido acumulando dentro de nosotros, como una piedra por el líquen o el metal por el orín. Estos fragmentos de hechos que creo conocer son, sin embargo, entre aquella niña y yo, la única pasarela transitable; son asimismo el único salvavidas que nos sostiene a ambas sobre el mar del tiempo. Y ahora que me pongo aquí a reclamar los puntos que las separan, lo hago con curiosidad, para ver lo que dará su ensambladura: la imagen de una persona y de algunas otras, de un medio, de un paraje o bien, aquí y allá, una momentánea escapada sobre lo que no tiene nombre ni forma.

MARGUERITE YOURCENAR
«Recordatorios»

Una vez más la obra de Aldo Rossi se convierte, y quizás ahora de una manera más significativa que nunca, porque abarca a la totalidad, en una autorreflexión. Si toda obra de arquitectura es ante todo una cuestión de análisis de un determinado problema, casi siempre impuesto por el propio arquitecto, lo que aquí se propone Rossi es analizar, describir, las condiciones de su trabajo, lo que ha motivado en él una determinada manera de interpretar la vida y el por qué de su concepción teórica de la arquitectura.

De los dos posibles caminos para realizar esta tarea, el de la erudición y el de la exposición creadora, Rossi opta deliberadamente por este segundo. Varias veces a lo largo de su libro, como queriendo superar las dudas, afirma la posibilidad de extenderse sobre un determinado tema, agotarlo en todo su análisis. «Podría llegar a escribir un tratado sobre estas cosas», dice. Pero resuelve rápidamente la cuestión, y la opción es siempre la otra, la que implica reflexionar sobre lo creado creando, lo que a su vez es, tomando su propia expresión, volver a decir la última palabra.

Por ello, el libro de Aldo Rossi, es el libro de un artista.

Sin duda el autor desconfiaba de la realidad (o de la utilidad) de una exposición sistemática de sus propios conocimientos (y léase en el sentido de que se escribe, pues nada más distante del pensamiento de Aldo Rossi que la irracionalidad o el capricho) y prefiere ese otro análisis lejos de las citas, los datos históricos o las referencias minuciosas. Esa otra reflexión que se construye de recuerdos, analogías, nostalgias y aspiraciones, en la que el conocimiento y la biografía se funden en una única razón de ser y en una misma razón de conocer, porque el artista se construye con su propia historia, todo lo vivido influye, y, «se deforma con todo lo que le rodea».

Lo conocido, lo meditado o lo estudiado le sirve a Rossi para incorporarlo a su proceso creador, y aunque escriba «en mi libro quiero reducir al máximo las citas», sus conocimientos están siempre a la vuelta de la página, pero recreados, asimilados y transformados. El conocimiento no lo utiliza para la cita erudita, sino para la recreación.

«Probablemente la observación de las cosas ha constituido mi mejor educación formal; la misma observación se ha convertido luego en memoria de las cosas. Ahora creo poderlas ver a todas, hermosamente dispuestas en hilera; alineadas como en un herbario, en un catálogo, en un diccionario. Pero tal catálogo, situado en un punto intermedio entre la imaginación y la memoria, no puede ser neutral, sino que se refiere con preferencia a algunos objetos, de los que es una deformación, o, de alguna manera, la evolución».

Consciente de la dificultad del objetivo, Rossi se vale consecuentemente del único instrumento que puede ser útil: la descripción. No cabe aspirar a más como explicación del por qué del propio artista. ¿Qué más de útil puede hacerse que describir las memorias, las aspiraciones o los oscuros objetos del deseo? Ciertamente, cuando un artista habla en primera persona en profundidad, imposible es pasar de la descripción.

¿Y de qué nos habla Rossi? Su «autobiografía científica» se apoya sobre todo en la arquitectura; pero no sólo habla de arquitectura. No es solamente un libro sobre arquitectura, sin duda es mucho más. Es un libro sobre el existir y en ello, sobre la razón de ser del arte, y por tanto lo valioso son las ideas que transmite, la sensibilidad que comporta:

«Aún hoy estoy convencido de que, poseyendo un objetivo claro, todo oficio es

igual a otro, habría podido dedicarme a cualquier cosa y, de hecho, mi interés por la arquitectura y mi actividad como arquitecto se inician con bastante retraso».

En todo ello hay soterrada admiración por Adolf Loos y por su «Ornamento y Delito», cuando hacia el final del texto dice algo, que ciertamente gustaría que se dijera del suyo: «Debemos pensar, por ejemplo, que A. Loos no sólo es interesante por su arquitectura. En efecto, «Ornamento y Delito» es el más hermoso tratado de arquitectura que se haya escrito, porque sólo marginalmente habla de ella».

Y como todos los que centran su atención en el corazón de las cosas su afán de totalidad, de abarcabilidad lo impregna todo:

«Con los instrumentos de la arquitectura, por tanto, podemos disponer un acontecimiento, al margen de que éste realmente se produzca; y ese desear el acontecimiento tiene algo de «progresivo» en el sentido de que Hegel da al término. Sobre todo esto volveré más adelante. Por esa razón es muy importante el dimensionado de una mesa o una casa, pero no para resolver así una función determinada, como creían los funcionalistas, sino para administrar muchas.

Es decir, para admitir todo lo que de imprescindible hay en la vida».

Idea en la que vuelve a insistir: «En algunos de mis últimos proyectos e ideas he intentado, ante todo, captar el acontecimiento antes de que se produzca, como si el arquitecto pudiese prever, cosa que en cierto modo ocurre, el desenvolvimiento de la vida en la casa. Difícilmente son capaces los decoradores de comprender tales cosas; su actividad se ofrece a lo efímero, como el diseño de detalles, de molduras, de todo aquello que no hace, en la casa, sino sustituir la vida».

Es la vieja aspiración por resolver lo irresoluble. El cebo que tira del conocimiento es una búsqueda continua, que se transforma en ansia..., y quizá también en desencanto. La misma aspiración que lleva a Cortázar a escribir su «Rayuela» y que hace exclamar a André Gide: «Mi novela no tendrá un asunto, un tema (...) yo quisiera que *todo* entrara en mi novela».

¿Pero cómo se concibe en Rossi la idea de la búsqueda? El mismo nos da la respuesta en varios párrafos salpicados a lo largo del texto:

«Siempre he pensado que, en la vida como en la arquitectura, si buscamos algo no es lo único que encontramos; por ello en la investigación existe un grado de imprevisibilidad que se convierte, al acabarla, en sensación de fastidio. El arquitecto, por tanto, debe preparar sus instrumentos con la modestia de un técnico; instrumentos de una acción que tan solo alcanzará a entrever o imaginar, aun sabiendo que puede evocarla o sugerirla (...) la repetición, el «collage», la translación de elementos de una composición a otra, también nos coloca, en cada proyecto, ante otro proyecto que queríamos desarrollar y que es, a su vez, memoria de otras cosas.

Por ello, las ciudades, aun durando siglos, no son en realidad, sino grandes campamentos de vivos y muertos en las que tan solo permanecen algunos elementos como señales, símbolos, advertencias. Cuando la feria se acaba, los restos arquitectónicos son destruidos y la arena invade de nuevo la calle. No queda sino re-

emprender, obstinadamente, la construcción de elementos e instrumentos, a la espera de otra fiesta».

Y más adelante en las últimas páginas ya, queriendo concretar algo de todo lo que ha enumerado y descrito:

«Desde siempre he sabido que la Arquitectura está determinada por la hora y la vicisitud y es esta hora, confundida con la nostalgia, el campo, el verano, lo que inúltimamente buscaba: una hora de suspensión, como las míticas «cinco de la tarde» sevillanas, pero también como la del horario de los trenes, como la del fin de la clase, como la del amanecer».

Búsqueda de ese algo que también Cortázar en su «Rayuela» pone en boca de Horacio «pienso en esos estados excepcionales en que por un instante se adivinan las hojas y las lámparas invisibles, se las siente en un aire que está fuera del espacio».

Y todo ello con la metodología de la repetición, de incidir en los mismo temas, indagando en similares cuestiones, insistentemente, pero sabiendo que un nuevo matiz reordena de manera diferente las cosas, recreándolas cada vez. Hagamos el camino inverso y vayamos ahora de Cortázar a Rossi:

«Lo único que tenía era un repertorio de preguntas, de cuestiones, de angustias (...) tenía todo ese mundo de insatisfacción de búsqueda del *kitbutz* del deseo, para usar la metáfora de Oliveira. Eso explica que el libro resulta un libro importante para los jóvenes...».

Y cuya réplica puede estar en esta otra cita rossiana:

«Siempre he pensado que todo acto debe estar marcado por algún tipo de coacción, y no me refiero tan solo a las relaciones entre personas y cosas, sino también a la fantasía. Es difícil pensar sin obsesiones; es imposible crear algo fantástico sin una base rígida, incontrovertible y, por supuesto, repetitiva. En eso residía el sentido de muchos proyectos, y mi interés por el mercado, por el teatro, por la vivienda».

Y por eso la importancia de unas pocas cuestiones claras, la referencia sistemática en sus proyectos a unos temas clave haciendo de ellos signos, porque «tal vez el signo pueda sufrir cambios en las narraciones, pero sólo aquellos signos tangibles, por medio de los que nos comunicamos, forman lo que aún podemos llamar historia o proyecto. Más allá de la identificación con la cosa está la constatación o el descubrimiento de Loos ante el túmulo».

Sí, de Loos o de Mies, porque «ellos son quienes más claramente han establecido un hilo de continuidad entre su historia y la historia del hombre».

La historia que no se escribe con cronologías, sino con elementos de referencia, esa historia que cuenta con varios tiempos y para la que la categoría de lo «moderno» no representa ningún valor paradigmático, aquella que también, de nuevo, Cortázar, pone en pensamiento de Morelli:

«Sí, todo coincide. Pero no se trata de una vuelta a la Edad Media ni cosa parecida. Error de postular un tiempo histórico absoluto: hay tiempos diferentes aunque paralelos. En ese sentido, uno de los tiempos de la llamada Edad Media puede coincidir con uno de los tiempos de la llamada Edad Moderna. Y ese tiempo es el percibido y habitado por pintores y escritores que

rehusan apoyarse en la circunstancia, ser «modernos» en el sentido en que lo entienden los contemporáneos, lo que no significa que opten por ser anacrónicos; sencillamente, están al margen del tiempo superficial de su época, y desde ese otro tiempo donde todo accede a la condición de *figura*, donde todo vale como signo y no como tema de descripción, intentan una obra que puede parecer ajena o antagónica a su tiempo y a su historia circundantes, y que sin embargo los incluye, los explica, y en último término los orienta hacia una trascendencia en cuyo término está esperando el hombre».

Y junto a referencia entrañablemente biográficas que explicarían algunos de los porqués de la obra de Rossi, éste va analizando conceptos, rechazando opciones y siempre describiendo sus proyectos «como una de tantas realidades posibles», porque el «proyecto circula por esa trama de nexos, de recuerdos, de imágenes, sabiendo que al final deberá quedar definido en esta o aquella solución, por otro lado, el original, verdadero o sospechado, será un oscuro objeto que se confundiría con la copia».

Esos proyectos que se configuran con fragmentos, porque «el fragmento es muy importante en arquitectura, ya que quizá tan solo por medio de las destrucciones puedan explicarse absolutamente algunos sucesos».

Y también habla de temas que ya nos eran familiares, a los que Rossi había dedicado densas páginas desde hace tiempo: el valor de las tipologías, la arquitectura de la ciudad o la analogías, el teatro veneciano, siempre con nuevas angulaciones en el análisis, pero siempre con un sentido de la realidad: «aunque no espero que de su análisis surjan ideas para mi redención o para la del oficio, sino tan solo las posibilidades de progreso que todo análisis supone», y también de la racionalidad, «tan extraño recuerdo o experiencia del racionalismo formó en mí la conciencia de que la realidad puede ser captada en un solo aspecto, y de que la racionalidad o una mínima lucidez hacen que sea ese aspecto analizado, precisamente el más fascinante: el de lo irracional y lo inexpresable. Pero por una voluntad de higiene y educación, de forma natural, he desconfiado siempre de quienes hacen bandera de la irracionalidad. Con frecuencia me han parecido los más pobres y, ante todo, los que menos pueden captar, precisamente lo irracional».

Vuelve a insistir en la misma cuestión, en la dialéctica entre racionalidad e irracionalidad, orden y desorden, cuando comenta una fotografía, la que más le gusta, de su escuela de Fagnano Olona:

«Porque todo el edificio está ya previsto, y es eso mismo lo que permite, en él, la libertad; es como una cita, un viaje de amor, unas vacaciones, y todo lo que pueda suceder, debe preverse. Incluso gustando de las incertidumbres, me ha parecido siempre que sólo personas mezquinas y sin fantasía pueden mostrarse contrarias a una discreta organización. Porque sólo ella permite los contratiempos, las variaciones, las desilusiones y las alegrías.

Y luego la referencia tan precisa, tan certera, que relaciona conceptos como la tipología y la inmunología y que constituye toda una teoría, también un tratado, sobre la idea de construcción de un lugar o de intervención en un lugar, donde la especificidad es memoria y ésta aquella: «La

memoria se construiría en su propia especificidad, y tal construcción, se defendiera o no de las estructuras extrañas, tenía el poder de reconocerlas. Ahí se encontraba la relación del hombre con la ciudad, con la construcción de su microclima, con su especificidad».

Ya habíamos hecho referencia a la admiración de Rossi por Loos y por Mies van der Rohe, que desde luego no se extiende hacia toda arquitectura del movimiento moderno, hacia quien mantiene una postura crítica y distante:

«...rechazo todo lo que de moralista y pequeño-burgués tiene la arquitectura moderna. Es algo que vi con claridad desde el inicio mismo de mis estudios, gracias a la admiración que sentía por la arquitectura soviética, y creo que el abandono de la llamada arquitectura stalinista —denominación que acepto tan solo en orden a la cronología— ha sido una auténtica debilidad cultural y política por parte de ese gran país, que no tiene nada que ver con cuestiones económicas o constructivas. Fue, más bien, una rendición frente a la cultura de la arquitectura moderna, de la que hoy podemos comprobar el fracaso, no sólo en Europa sino en todos los Estados del mundo».

Afirmación ésta enormemente polémica, pero coherente hasta la exasperación con el mundo conceptual que impregna y del que se nutre todo el pensamiento de Aldo Rossi.

Y finalmente ¿cómo entiende Rossi la actividad docente? ¿dónde poner el acento en ese mundo en que la transformación de saberes y experiencias juega tan fundamental papel? «El fenómeno de la transmisión del pensamiento, de lo que llamamos experiencia, del mundo mismo de las formas, no está ligado a un programa o a una moda y quizá menos a una escuela. Por eso, en la escuela, siempre que he intentado ofrecer elementos y, en general, indicar una forma de trabajo suficientemente clara y casi reductiva. No he querido crear modelos, sino, por un lado ofrecer una técnica, y, por otra, una posibilidad de ampliación del saber».

Y ahora para terminar quizá convenga una aclaración: si he utilizado como paralelo y contrapunto las citas de Julio Cortázar, lo he hecho por dos razones: en primer lugar, como homenaje a Rossi quien declara: «la cultura de Latinoamérica siempre ha sido para mí fuente de fantásticas invenciones, hasta el punto de considerarme, con orgullo y presunción, un hispanista». Y en segundo lugar, porque creo entender que son dos artistas del mismo cuño, con una similar interpretación de la realidad, y la misma decidida voluntad de acción transformadora en la que la fantasía, la imaginación y la poesía se entienden como actividades liberadoras de los individuos y de los pueblos.

CELESTINO GARCIA BRAÑA

BIBLIOGRAFIA:

Autobiografía Científica. Aldo Rossi. GG, S. A.
Recordatorios. Marguerite Yourcenar. Alfaguara, S. A.
Rayuela. Julio Cortázar. Edic. de Andrés Amorós.
Eds. Cátedra, S. A.

PUBLICACIÓNS DO COAG

VARIOS

R. GONZÁLEZ VILLAR E A SÚA ÉPOCA. 1975

A. ROMERO MASIÁ

EL HÁBITAT CASTREÑO. 1976. (Esgotado).

J. M. LEMA SUÁREZ

BAMIRO. UN ESTUDO DO HÁBITAT RURAL GALEGO. 1977.

VARIOS

PROYECTO Y CIUDAD HISTÓRICA. 1977.

M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ

ARQUITECTURA PRERROMÁNICA. 1978.

X. F. FREIRE CORZO

ARQUITECTURA MODERNISTA NO FERROL. 1900-1925.
1979. (Esgotado).

VARIOS

MASIDE, UN PINTOR PARA UNHA TERRA. 1979.

A. M. PEREIRA MOLARES

ARQUITECTURA DEL PAZO EN VIGO Y SU COMARCA. 1979.

VARIOS

EL BARRIO DE LA MAGDALENA DEL FERROL. 1980.

L. S. IGLESIAS e X. GARRIDO

VIGO. ARQUITECTURA MODERNISTA 1900-1920. 1980.

PEDRO DE LLANO

O MUIÑO DE MAR DE A SECA. 1980.

J. L. PEREIRO ALONSO

DESARROLLO Y DETERIORO URBANO DE LA CIUDAD DE VIGO. 1981.

VARIOS

GALICIA. A DESTRUCCIÓN E A INTEGRACIÓN DO PATRIMONIO
ARQUITECTÓNICO. 1981.

PEDRO DE LLANO

ARQUITECTURA POPULAR EN GALICIA.

1, AS SERRAS. 1981.

2, A CASA MARIÑEIRA... 1983.

F. MARTÍNEZ SARANDESES

ARQUITECTURA VERNÁCULA EN PONTEVEDRA. 1982.

VARIOS

ARQUITECTURA ROMÁNICA EN LA CORUÑA.

FARO-MARIÑAS-EUME. 1983

K. J. CONANT

ARQUITECTURA ROMÁNICA DA CATEDRAL

DE SANTIAGO DE COMPOSTELA. 1983.

XOSE L. MARTÍNEZ SUÁREZ e XAN CASABELLA LÓPEZ

A CORUÑA 1890-1940. CATALOGO. 1984.

PRÓXIMOS A SAIR

PEDRO NAVASCUÉS

LA ARQUITECTURA GALLEGA DEL SIGLO XIX. 1984.

E. CLEMENTE CUBILLAS. (Geógrafo).

(Coedición coa Universidade de Salamanca)

DESARROLLO URBANO Y CRISIS SOCIAL EN FERROL. 1984.

EN PREPARACIÓN

ALFREDO VIGO TRASANCOS. (Doctor en Arte).

ARQUITECTURA Y URBANISMO EN EL FERROL DEL SIGLO XVIII.

AAVV

ACTAS DAS 2.ª e 3.ª XORNADAS DE ARQUITECTURA GALEGA.

NOVEDADES

