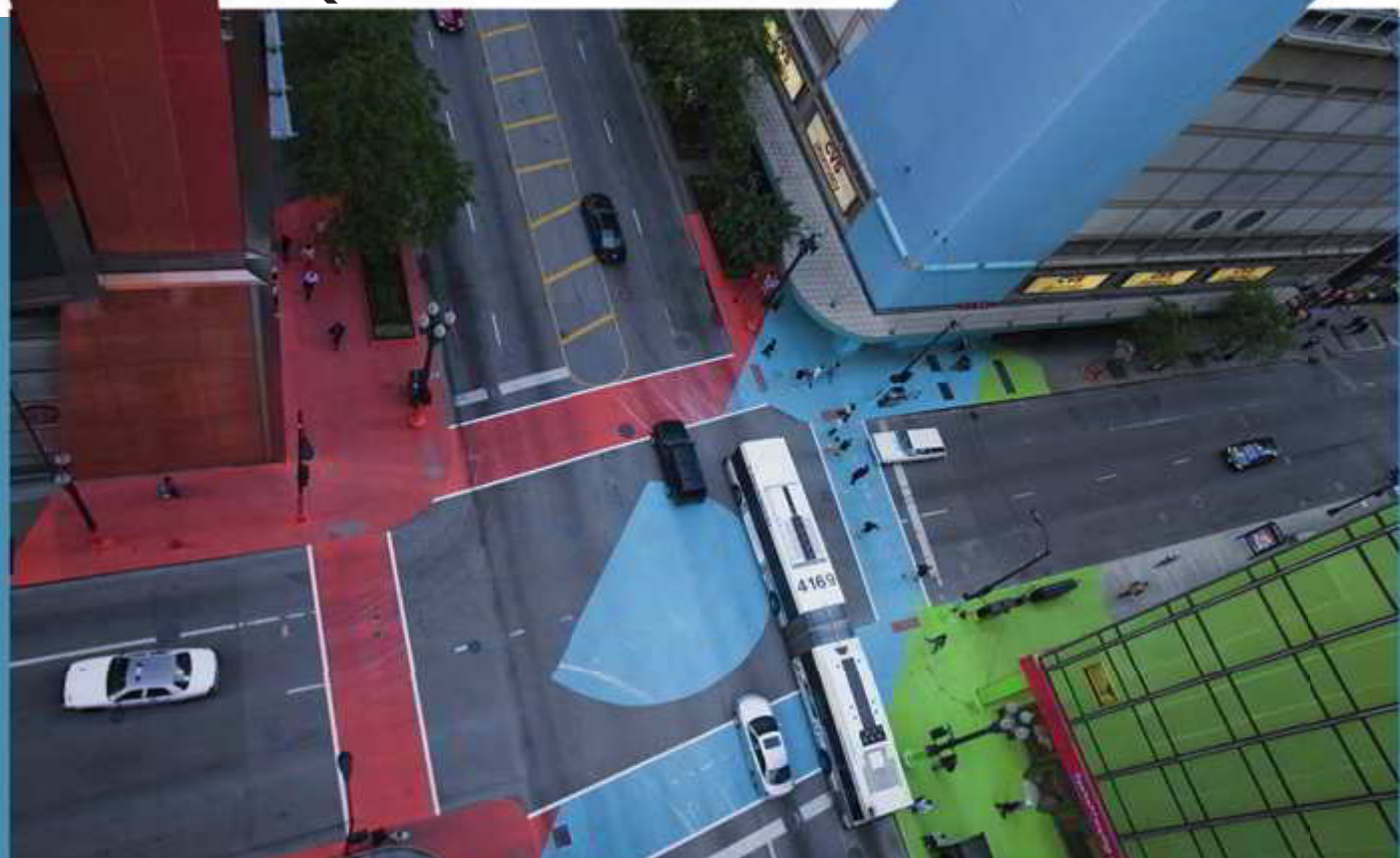


24

ARQUITECTURAS AMPLIADAS



ARQUITECTURAS AMPLIADA
24



REVISTA PROYECTO PROGRESO ARQUITECTURA

N24

arquitecturas ampliadas



PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA. **N24** MAYO 2021 (AÑO XII)

arquitecturas ampliadas

EDITA

Editorial Universidad de Sevilla. Sevilla

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA

E.T.S. de Arquitectura. Avda Reina Mercedes, nº 2 41012–Sevilla.

Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos.

e-mail: revistappa.direccion@gmail.com

EDICIÓN ON-LINE

Portal informático <https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa>

Portal informático Grupo de Investigación HUM-632

<http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

Portal informático Editorial Universidad de Sevilla <http://www.editorial.us.es/>

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2019.

Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451

Fax 954487443. [eus4@us.es] [<http://www.editorial.us.es/>]

© TEXTOS: SUS AUTORES,

© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES

DISEÑO PORTADA:

Rosa María Añón Abajas – Amadeo Ramos Carranza

En base a la fotografía: © Jessica Stockholder, cortesía de la artista y de Mitchell-Innes & Nash, Nueva York

DISEÑO PLANTILLA PORTADA-CONTRAPORTADA

Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde

DISEÑO PLANTILLA MAQUETACIÓN

Maripi Rodríguez

MAQUETACIÓN

Referencias Cruzadas

CORRECCION ORTOTIPOGRÁFICA

José Antonio Duarte

ISSN (ed. impresa): 2171-6897

ISSN-e (ed. electrónica): 2173-1616

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa>

DEPÓSITO LEGAL: SE-2773-2010

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: MAYO Y NOVIEMBRE

IMPRIME: PODIPRINT

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.



GRUPO DE INVESTIGACION HUM-632
PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA
<http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>



COLABORA DPTO. PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.
<http://www.departamento.us.es/dpaetsas>

DIRECCIÓN

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España

SECRETARÍA

Dra. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España

EQUIPO EDITORIAL

Edición:

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dra. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Francisco Javier Montero Fernández. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dra. Esther Mayoral Campa. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Germán López Mena. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dra. Gloria Rivero Lamela. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Juan José López de la Cruz. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Guillermo Pavón Torrejón. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Externos edición (asesores):

Dr. José Altés Bustelo. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

Dr. Carlos Arturo Bell Lemus. Facultad de Arquitectura. Universidad del Atlántico. Colombia.

Dr. José de Coca Leicher. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.

Dra. Patricia de Diego Ruiz. Escuela Técnica Superior de Arquitectura y Geodesia. Universidad Alcalá de Henares. España.

Dr. Alfonso del Pozo y Barajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Jaume J. Ferrer Fores. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya. España.

Dra. Laura Martínez Guereño. El School of Architecture & Design, IE University, Madrid; Segovia. España.

Dra. Clara Mejía Vallejo. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Valencia. España.

Dra. Luz Paz Agras. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidade da Coruña. España.

Dra. Marta Sequeira. CIAUD, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Portugal.

SECRETARÍA TÉCNICA

Dra. Gloria Rivero Lamela. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

EDITORIA Y COORDINACION CONTENIDOS CIENTÍFICOS DEL NÚMERO

Dra. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Carlo Azteni. DICAAR. Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura. University Of Cagliari. Italia.

Dra. Maristella Casciato. GETTY Research Institute, GETTY, Los Angeles. Estados Unidos.

Dra. Anne Marie Châtelet. École Nationale Supérieure D'Architecture de Strasbourg (ENSAS). Francia.

Dr. Jean Louis Cohen. Institute of Fine Arts, New York University. Estados Unidos.

Dra. Josefina González Cubero. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

Dr. José Manuel López Peláez. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.

Dra. Maite Méndez Baiges. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Málaga. España.

Dr. Dietrich C. Neumann. Brown University In Providence, Ri (John Nicholas Brown Center For Public Humanities And Cultural Heritage). Estados Unidos.

Dr. Víctor Pérez Escolano. Catedrático Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Jorge Torres Cueco. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universitat Politècnica de València. España.

Dr. ir. Frank van der Hoeven, TU DELFT. Architecture and the Built Environment, Netherlands

CORRESPONSALES

Pablo de Sola Montiel. The Berlage Centre for Advanced Studies in Architecture and Urban Design. Países Bajos.

Dr. Plácido González Martínez. Tongji University Caup (College Of architecture & Urban Planing). Shanghai, China.

Patrícia Marins Farias. Faculdade de Arquitetura. Universidade Federal da Bahia. Brasil.

Dr. Daniel Movilla Vega. Umeå School of Architecture. Umeå University. Suecia.

Dr. Pablo Sendra Fernández. The Bartlett School of Planning. University College London. Inglaterra.

Alba Zarza Arribas. Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Porto. Portugal.

Dra. María Elena Torres Pérez. Facultad de Arquitectura. Universidad Autónoma de Yucatán, Mérida. México.

TEXTOS VIVOS

Juan José López de la Cruz. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Francisco Javier Montero Fernández. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dra. Esther Mayoral Campa. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

SERVICIOS DE INFORMACIÓN

CALIDAD EDITORIAL

La Editorial Universidad de Sevilla cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado por el mismo sea reconocido como "de impacto" (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE nº 282, de 22.11.08).

La Editorial Universidad de Sevilla forma parte de la U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) ajustándose al sistema de control de calidad que garantiza el prestigio e internacionalidad de sus publicaciones.

PUBLICATION QUALITY

The Editorial Universidad de Sevilla fulfils the criteria established by the National Commission for the Evaluation of Research Activity (CNEAI) so that its publications are recognised as "of impact" (Ministry of Science and Innovation, Resolution 18939 of 11 November 2008 on the Presidency of the CNEAI, Appendix I, BOE No 282, of 22.11.08).

The Editorial Universidad de Sevilla operates a quality control system which ensures the prestige and international nature of its publications, and is a member of the U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas–Union of Spanish University Publishers).

Los contenidos de la revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA aparecen en:

bases de datos: indexación



SELLO DE CALIDAD EDITORIAL FECYT 2019. RENOVADO 2020. (Cuartil C3)

WoS. Arts & Humanities Citation Index

WoS. ESCI – Emerging Sources Citation Index

SCOPUS

AVERY. Avery Index to Architectural Periodicals

REBID. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico

REDALYC. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal.

EBSCO. Fuente Académica Premier

EBSCO. Art Source

DOAJ, Directory of Open Access Journals

PROQUEST (Arts & Humanities, full text)

DIALNET

ISOC (Producida por el CCHS del CSIC)

DRIJ. Directory of Research Journals Indexing

SJR (2019): 0.100, H index: 2

catalogaciones: criterios de calidad

RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades).

Catálogos CNEAI (16 criterios de 19). ANECA (18 criterios de 21). LATINDEX (35 criterios sobre 36).

DICE (CCHS del CSIC, ANECA).

MIAR, Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes. IDCS 2018: 10,500. Campo ARQUITECTURA

CLASIFICACIÓN INTEGRADA DE REVISTAS CIENTÍFICAS (CIRC-CSIC): A

ERIHPLUS

SCIRUS, for Scientific Information.

ULRICH'S WEB, Global Serials Directory.

ACTUALIDAD IBEROAMERICANA.

catálogos on-line bibliotecas notables de arquitectura:

CLIO. Catálogo on-line. Columbia University. New York

HOLLIS. Catálogo on-line. Harvard University. Cambridge. MA

SBD. Sistema Bibliotecario e Documentale. Istituto Universitario di Architettura di Venezia

OPAC. Servizi Bibliotecari di Ateneo. Biblioteca Centrale. Politecnico di Milano

COPAC. Catálogo colectivo (Reino Unido)

SUDOC. Catálogo colectivo (Francia)

ZBD. Catálogo colectivo (Alemania)

REBIUN. Catálogo colectivo (España)

OCLC. WorldCat (Mundial)

EVALUACIÓN EXTERNA POR PARES Y ANÓNIMA.

El Consejo Editorial remitirá el artículo a dos expertos revisores anónimos dentro del campo específico de investigación y crítica de arquitectura, según el modelo doble ciego.

El director de la revista comunicará a los autores el resultado motivado de la evaluación por correo electrónico, en la dirección que éstos hayan utilizado para enviar el artículo. El director comunicará al autor principal el resultado de la revisión (publicación sin cambios; publicación con correcciones menores; publicación con correcciones importantes; no aconsejable para su publicación), así como las observaciones y comentarios de los revisores.

Si el manuscrito ha sido aceptado con modificaciones, los autores deberán reenviar una nueva versión del artículo, atendiendo a las demandas y sugerencias de los evaluadores externos. Los artículos con correcciones importantes serán remitidos al Consejo Asesor para verificar la validez de las modificaciones efectuadas por el autor. Los autores pueden aportar también una carta al Consejo Editorial en la que indicarán el contenido de las modificaciones del artículo. Los artículos con correcciones importantes serán remitidos al Consejo Asesor para verificar la validez de las modificaciones efectuadas por el autor.

DECLARACIÓN ÉTICA SOBRE PUBLICACIÓN Y MALAS PRÁCTICAS

La revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA (PPA) está comprometida con la comunidad académica en garantizar la ética y calidad de los artículos publicados. Nuestra revista tiene como referencia el Código de Conducta y Buenas Prácticas que, para editores de revistas científicas, define el COMITÉ DE ÉTICA DE PUBLICACIONES (COPE).

Así nuestra revista garantiza la adecuada respuesta a las necesidades de los lectores y autores, asegurando la calidad de lo publicado, protegiendo y respetando el contenido de los artículos y la integridad de los mismo. El Consejo Editorial se compromete a publicar las correcciones, aclaraciones, retracciones y disculpas cuando sea preciso.

En cumplimiento de estas buenas prácticas, la revista PPA tiene publicado el sistema de arbitraje que sigue para la selección de artículos así como los criterios de evaluación que deben aplicar los evaluadores externos –anónimos y por pares, ajenos al Consejo Editorial–. La revista PPA mantiene actualizados estos criterios, basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia del trabajo presentado.

Nuestra revista garantiza en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación: el anonimato de los evaluadores y de los autores; el contenido evaluado; los informes razonados emitidos por los evaluadores y cualquier otra comunicación emitida por los consejos Editorial, Asesor y Científico si así procediese.

Igualmente quedan afectados de la máxima confidencialidad las posibles aclaraciones, reclamaciones o quejas que un autor desee remitir a los comités de la revista o a los evaluadores del artículo.

La revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA (PPA) declara su compromiso por el respeto e integridad de los trabajos ya publicados. Por esta razón, el plagio está estrictamente prohibido y los textos que se identifiquen como plagio o su contenido sea fraudulento, serán eliminados o no publicados por la revista PPA. La revista actuará en estos casos con la mayor celeridad posible. Al aceptar los términos y acuerdos expresados por nuestra revista, los autores han de garantizar que el artículo y los materiales asociados a él son originales o no infringen derechos de autor. También los autores tienen que justificar que, en caso de una autoría compartida, hubo un consenso pleno de todos los autores afectados y que no ha sido presentado ni publicado con anterioridad en otro medio de difusión.

EXTERNAL ANONYMOUS PEER REVIEW.

Editorial Board will be sent to two anonymous experts, within the specific field of architectural investigation and critique, for a double blind review.

The Director of the journal will communicate the result of the reviewers' evaluations to the authors by electronic mail, to the address used to send the article. The Director will communicate the result of the review (publication without changes; publication with minor corrections; publication with significant corrections; its publication is not advisable), as well as the observations and comments of the reviewers, to the main author.

If the manuscript has been accepted with modifications, the authors will have to resubmit a new version of the article, addressing the requirements and suggestions of the external reviewers. The articles with corrections will be sent to Advisory Board for verification of the validity of the modifications made by the author. The authors can also send a letter to the Editorial Board, in which they will indicate the content of the modifications of the article.

ETHICS STATEMENT ON PUBLICATION AND BAD PRACTICES

PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) makes a commitment to the academic community by ensuring the ethics and quality of its published articles. As a benchmark, our journal uses the Code of Conduct and Good Practices which, for scientific journals, is defined for editors by the PUBLICATION ETHICS COMMITTEE (COPE).

Our journal thereby guarantees an appropriate response to the needs of readers and authors, ensuring the quality of the published work, protecting and respecting the content and integrity of the articles. The Editorial Board will publish corrections, clarifications, retractions and apologies when necessary.

In compliance with these best practices, PPA has published the arbitration system that is followed for the selection of articles as well as the evaluation criteria to be applied by the anonymous, external peer-reviewers. PPA keeps these criteria current, based solely on the scientific importance, the originality, clarity and relevance of the presented article.

Our journal guarantees the confidentiality of the evaluation process at all times: the anonymity of the reviewers and authors; the reviewed content; the reasoned report issued by the reviewers and any other communication issued by the editorial, advisory and scientific boards as required.

Equally, the strictest confidentiality applies to possible clarifications, claims or complaints that an author may wish to refer to the journal's committees or the article reviewers.

PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) declares its commitment to the respect and integrity of work already published. For this reason, plagiarism is strictly prohibited and texts that are identified as being plagiarized, or having fraudulent content, will be eliminated or not published in PPA. The journal will act as quickly as possible in such cases. In accepting the terms and conditions expressed by our journal, authors must guarantee that the article and the materials associated with it are original and do not infringe copyright. The authors will also have to warrant that, in the case of joint authorship, there has been full consensus of all authors concerned and that the article has not been submitted to, or previously published in, any other media.

EVALUADORES EXTERNOS (publicación cada cuatro números, dos años). NÚMEROS 21 a 24 (incluidos)

Álvarez Álvarez, Darío. Catedrático de Universidad / Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Valladolid / España.

Arrieta Berdasco, Valentín. Doctor Arquitecto, Profesor Asociado / Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Valladolid / España.

Bardí i Milá, Berta. Profesora Asociada doctora / / Departamento de Projectes Arquitectònics / ETS Arquitectura / Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona Tech / España.

Bergera Serrano, Iñaki. Titular de Universidad / Unidad Predepartamental de Arquitectura / Área Proyectos Arquitectónicos / El y Arquitectura / Universidad de Zaragoza / España.

Bobbink, Inge. Dr. ir. Architecture / Section of landscape architecture / TU Delft / Países Bajos.

Burriel Bielza, Luis. Profesor Titular / École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville / Francia

Calatrava Escobar, Juan. Catedrático de Universidad / Departamento de Construcciones Arquitectónicas / ETS Arquitectura / Universidad de Granada / España.

Castellanos Gómez, Raúl. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Valencia / España.

Centellas Soler, Miguel. Titular de Universidad / Departamento de Arquitectura y Tecnología de la Edificación / ETS Arquitectura y Edificación / Universidad Politécnica de Cartagena / España.

Chías Navarro, Pilar. Catedrática de Universidad / Departamento de Arquitectura / ETS Arquitectura y Geodesia / Universidad de Alcalá de Henares / España.

de Diego Ruiz, Patricia. Doctora arquitecta, Profesora Asociada / Departamento de Arquitectura / ETS Arquitectura y Geodesia / Universidad de Alcalá de Henares / España.

de la Iglesia Salgado, Félix. Profesor Contratado Doctor / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla / España.

de la O Cabrera, Manuel Rodrigo. Doctor Arquitecto, Profesor Asociado / Departamento de Composición Arquitectónica / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Madrid / España.

Delgado Orusco, Eduardo. Profesor Ayudante Doctor / Departamento de Arquitectura. Área de Proyectos Arquitectónicos / Escuela de Ingeniería y Arquitectura / Universidad de Zaragoza / España.

Deltell Pastor, Juan. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universitat Politècnica de València / España.

Diañez Rubio, Pablo. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla / España.

Díaz Segura, Alfonso. Titular de Universidad / Proyectos, Teoría y Técnica del Diseño y la Arquitectura / ETS Arquitectura / Universidad CEU Cardenal Herrera, Valencia / España.

Domingo Calabuig, Débora. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Valencia / España.

Fernández Fariña, Almudena. Profesora Contratada Doctora / Departamento de Pintura / Facultad de Bellas Artes / Universidad de Vigo / España.

Fernández-Trapa de Isasi, Justo. Catedrático de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Madrid / España.

García Escudero, Daniel. Dr. Arquitecto, Profesor Lector / Departamento de Projectes Arquitectònics / ETS Arquitectura / Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona Tech / España.

González Cubero, Josefina. Titular de Universidad / Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Valladolid / España.

González Fraile, Eduardo. Catedrático de Universidad / Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Valladolid / España.

Gorostiza López, Jorge. Doctor Arquitecto. Cineasta / España.

Hernández Moreno, Silverio. Profesor investigador titular / Facultad de Arquitectura y Diseño / Universidad Autónoma del Estado de México / México.

Labarta Aizpún, Carlos. Titular de Universidad / Unidad Predepartamental de Arquitectura / Área Proyectos Arquitectónicos / Escuela de Ingeniería y Arquitectura / Universidad de Zaragoza / España.

Lizondo Sevilla, Laura. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Valencia / España.

Llopis Verdú, Jorge. Catedrático de Universidad / Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Valencia / España.

López Bahut, Emma. Profesora Contratada Doctora / Departamento de Proyectos arquitectónicos, Urbanismo y Composición / ETS Arquitectura / Universidade da Coruña / España.

López Fernández, Andrés. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla / España.

Loren Méndez, Mar. Catedrática de Universidad / Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla / España.

Maino Ansaldo, Sandro. Doctor Arquitecto / Departamento de Arquitectura / Universidad Técnica Federico Santa María / Chile.

Mària i Serrano, Magda. Profesora Contratada Doctor / Departamento de Projectes Arquitectònics / ETS Arquitectura del Vallès / Universitat Politècnica de Catalunya / España.

Marson, Anna. Profesora Ordinario / Dipartimento di culture del progetto / Istituto Universitario di Architettura di Venezia / Università di Venezia / Italia.

Martínez Díaz, Ángel. Titular de Universidad / Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Madrid / España.

Mejía Vallejo, Clara. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Valencia / España.

Mercader Moyano, Pilar. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla / España.

Mercé Hospital, José María. Catedrático de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura y Geodesia / Universidad Alcalá de Henares / España.

Merí de la Maza, Ricardo. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Valencia / España.

Mestre Martínez, Nieves. Doctora arquitecta, Profesora Asociada / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Madrid / España.

Millán Gómez, Antonio. Catedrático de Universidad / Departamento d'Expressió Gràfica Arquitectònica I / ETS Arquitectura del Vallès / Universitat Politècnica de Catalunya / España.

Moreno Pérez, José Ramón. Titular de Universidad / Dpto. Historia, Teoría y Composición Arquitectónica / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla / España.

Nijhuis, Steffen. Associate Professor. Head of Landscape Architecture Research / Section of Landscape Architecture / Department of Urbanism / Faculty of Architecture and the Built Environment / TU Delft / Países Bajos.

Ojeda Rivera, Juan Francisco. Catedrático de Universidad / Departamento de Geografía, Historia y Filosofía / Universidad Pablo de Olavide, Sevilla / España.

Paz-Agras, Luz. Profesora Ayudante doctor / Departamento de Proyectos Arquitectónicos, Urbanismo y Composición. Área de Composición Arquitectónica / ETS Arquitectura / Universidad de A Coruña / España.

Pérez Moreno, Lucía C. Titular de Universidad / Departamento de Arquitectura. Área de Composición Arquitectónica / Escuela de Ingeniería y Arquitectura / Universidad de Zaragoza / España.

Pina Lupiáñez, Rafael. Profesor Contratado Doctor / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Madrid / España.

Oliverira do Nascimento, Francisco. Professor Auxiliar / Faculdade de Arquitetura / Universidade de Lisboa / Portugal.

Rovira Llobera, Teresa. Titular de Universidad / Departamento de Projectes Arquitectònics / ETS Arquitectura / Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona Tech / España.

Ruiz Rosa, José Antonio. Catedrático de Universidad / Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla. / España.

Sabaté Bel, Joaquín. Catedrático de Universidad / Departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio / ETS Arquitectura / Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona Tech / España.

Sainz Gutiérrez Victoriano. Titular de Universidad / Departamento de Urbanismo y Ordenación del Territorio / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla / España.

Sánchez Lampreave, Ricardo. Profesor Titular / Área de Composición Arquitectónica / Escuela de Ingeniería y Arquitectura / Universidad de Zaragoza / España.

Sambricio R. Echegaray, Carlos. Catedrático de Universidad / Departamento de Composición Arquitectónica / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Madrid / España. / España.

Santamarina-Macho, Carlos. España. Doctor Arquitecto, Profesor Asociado / Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Valladolid / España.

Senra Fernández-Miranda, Ignacio. Doctor Arquitecto, Profesor Asociado / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Madrid / España.

Sentieri Omarrementeria, Carla. Titular de Universidad / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad Politécnica de Valencia / España.

Sequeira Marta. Professora doctora / ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa/ Universidade Autónoma de Lisboa / CIAUD - Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa / Portugal.

Sola Alonso, José Ramón. España. Profesor Contratado Doctor / Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Valladolid / España.

Trillo Martínez, Valentín. Doctor arquitecto Profesor Asociado / Departamento de Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Sevilla / España.

Villalobos Alonso, Daniel. Titular de Universidad / Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos / ETS Arquitectura / Universidad de Valladolid / España.

Verde Zein, Ruth. Doctora arquitecto e investigadora / Facultad de Arquitectura y Urbanismo / Universidad Presbiteriana Mackenzie. São Paulo / Brasil.

ESTADÍSTICAS PUBLICACIÓN (publicación cada cuatro números, dos años). NÚMEROS 1 a 20 (incluidos)

Total artículos recibidos: 546

Total artículos publicados: 199 (36,45 %)

Total artículos rechazados: 347 (63,55 %)

Total artículos publicados de autores pertenecientes a los diferentes consejos o comités organizadores de la revista y Grupo de Investigación "proyecto, progreso, arquitectura"(endogamia): 20 (10,05%)

Total artículos publicados de autores pertenecientes a la Universidad de Sevilla: 53 (26,63%)

Total artículos publicados de autores externos a los diferentes consejos o comités organizadores de la revista y Grupo de Investigación "proyecto, progreso, arquitectura": 179 (89,95%)

Total artículos publicados de autores extranjeros: 17 (8,54%)

arquitecturas ampliadas

índice

editorial

DESPEJAR LA ARQUITECTURA, LIBERAR EL ESPACIO Y AMPLIAR CONCEPTOS / UNCLUTTER ARCHITECTURE, FREE UP SPACE AND EXPAND CONCEPTS

Rosa María Añón-Abajas - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2021.i24.10>)

14

entre líneas

PAISAJES ARQUITECTÓNICOS Y MEMORIAS DE LA CIUDAD / ARCHITECTURAL LANDSCAPES AND MEMORIES OF THE CITY

Darío Álvarez Álvarez - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2021.i24.01>)

18

artículos

LINAZASORO EN REIMS. EL ESPACIO PÚBLICO COMO MEMORIA DEL LUGAR / LINAZASORO IN REIMS. THE PUBLIC SPACE AS THE MEMORY OF THE PLACE

Victoriano Sainz Gutiérrez - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2021.i24.02>)

34

EDITAR VS. CONSTRUIR: UNA ECOLOGÍA DE LO INVISIBLE. AMPLIFICAR LA COMPRENSIÓN DE LAS TÉCNICAS DE PROYECTO / EDITING VS. BUILDING: AN ECOLOGY OF THE INVISIBLE. AMPLIFYING THE UNDERSTANDING OF ARCHITECTURAL DESIGN TECHNIQUES

Paula Victoria Álvarez Benítez - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2021.i24.03>)

52

CUANDO LA PINTURA AMPLÍA LA ARQUITECTURA: INTERVENCIONES REALIZADAS EN EL ESPACIO PÚBLICO / WHEN PAINTING ENHANCES ARCHITECTURE: INTERVENTIONS IN A PUBLIC SETTING

Aurora Alcaide-Ramírez; Ana Ruiz-Abellón - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2021.i24.04>)

70

UN EDIFICIO INVISIBLE. NUEVO AULARIO DE LA FACULTAD DE DERECHO DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA (1983-1996) / AN INVISIBLE BUILDING. NEW LECTURE ROOM BUILDING OF THE FACULTY OF LAW OF THE UNIVERSITY OF ZARAGOZA (1983-1996)

Luis Miguel Lus-Arana; Lucía Carmen Pérez-Moreno - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2021.i24.05>)

88

ARQUITECTURAS AMPLIADAS. EL PABELLÓN DE EXPOSICIONES EN LA CASA DE CAMPO DE MADRID / EXPANDED ARCHITECTURES. THE EXHIBITION PAVILION AT THE CASA DE CAMPO IN MADRID

José de Coca Leicher - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2021.i24.06>)

106

reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

RAFAEL MONEO VALLÉS: LA VIDA DE LOS EDIFICIOS. LA MEZQUITA DE CÓRDOBA, LA LONJA DE SEVILLA Y UN CARMEN EN GRANADA

Víctor Pérez Escolano - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2021.i24.07>)

128

FRANCISCO DE GRACIA: CONSTRUIR EN LO CONSTRUIDO. LA ARQUITECTURA COMO MODIFICACIÓN

Pablo Díaz Ruiz - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2020.i24.08>)

130

FRÉDÉRIC DRUOT, ANNE LACATON & JEAN-PHILIPPE VASSAL PLUS: LA VIVIENDA COLECTIVA. TERRITORIO DE EXCEPCIÓN

Javier Terrados Cepeda - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2021.i24.09>)

132

DESPEJAR LA ARQUITECTURA, LIBERAR EL ESPACIO Y AMPLIAR CONCEPTOS

UNCLUTTER ARCHITECTURE, FREE UP SPACE AND EXPAND CONCEPTS

Rosa María Añón-Abajas (<https://orcid.org/0000-0003-0720-4172>)

RESUMEN Evitar la infelicidad, rehabilitar con responsabilidad, ampliar sin consumir nuevos recursos ni producir más desechos, solo transformando, reciclando lo construido, reduciendo la densidad excesiva de las grandes ciudades, fomentando un espacio abierto y verde. Este es el reto al que tiene que responder la arquitectura desde siempre. Los artículos reunidos en este número de *PpA* exponen diversas maneras de construir en lo construido en diversos tiempos, manteniendo el hilo conductor de la actitud investigadora del proyecto arquitectónico, y demuestran que con cada idea de concurso o con cada obra es posible ensayar reformas que amplifican la calidad de nuestra arquitectura y las experiencias que amplían el conocimiento necesario para generar una nueva luz, que invita a revisar todas las aportaciones precedentes que, igualmente, buscaron explorar o producir ejemplos para hacer crecer la arquitectura.

PALABRAS CLAVE rehabilitación; ampliación; reciclaje; paisaje; espacio público; arquitectura ecológica

SUMMARY To avoid unhappiness, rehabilitate in a responsible manner, expand without consuming new resources or producing more waste, only transforming, recycling what has been built, reducing the excessive density of large cities, fostering an open, green space. This is the challenge to which architecture has always had to respond. The articles compiled in this issue of *PpA* explore different ways of building in what has been built at different times, maintaining the common thread of the architectural design's research attitude, and they demonstrate that with each idea for a competition or with each work it is possible to test reforms that enhance the quality of our architecture and the experiences that expand the knowledge needed to generate a new light, which invites us to review all the previous contributions that, likewise, sought to explore or produce examples to enable architecture to grow.

KEYWORDS rehabilitation, extension, recycling, landscape, public space, ecological architecture

Persona de contacto / Corresponding author: rabajas@us.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

La sociedad y sus escenarios de actividad necesitan evolucionar permanentemente. Cuando lo construido causa infelicidad a sus habitantes, es importante saber detectar y solucionar el problema acertadamente y aprender a no generar situaciones parecidas en lo sucesivo. La arquitectura es transformación y rehabilitación sostenible; trata principalmente de revisar paisajes, de despejar la arquitectura, de liberar espacios y de ampliar conceptos.

Los arquitectos tenemos la responsabilidad de proyectar y producir la transformación del medio para hacerlo más confortable y amable para las personas, pero esta actividad no está libre de riesgos. Incluso la obra más acertada acumula problemas con el paso del tiempo: tarde o temprano, todo lo construido requiere rehabilitación. No importa cuál sea el motivo inicial de una obra, es frecuente que toda oportunidad de rehabilitación de un edificio o un espacio exterior se aproveche finalmente para producir una cierta ampliación como resultado. El reto está en evitar ocupar nuevo suelo, recuperar el equilibrio climático, fomentar y cuidar la vegetación, priorizar espacios libres para compensar los tejidos muy densificados... Lo indicado, sobre todo en las ciudades consolidadas, es reciclar la arquitectura heredada, ampliándola solo si es necesario; esto obliga a aprender a crecer de otra forma, sin extender la huella, sin consumir más suelo ni aire, sin producir deshechos para cuidar a las personas y su medio.

Podemos abordar estas ampliaciones desde la asepsia técnica, con soluciones conocidas que reediten estrategias previas o con acciones experimentales más arriesgadas y creativas que aporten novedad. Interesa ampliar el conocimiento sobre cómo intervenir en lo construido, analizando casos que transgreden los objetivos concretos para ensayar una mejor simbiosis con el soporte construido. Esas son las arquitecturas que buscamos en *PpA* desde que empezamos a publicar en el año 2010 y son ya muchos los artículos que sintonizan con esta idea y que merecerían ser revisados con la nueva luz que esta convocatoria haya podido producir.

Ampliaciones como las del proyecto para la nueva Escuela de Arquitectura de Granada rehabilitando el antiguo Hospital Militar que, aún si finalizar las obras del auditorio, compartió con nosotros Víctor López Cotelo en mayo de 2010, regalándonos un documento que hoy podemos considerar uno de nuestros tesoros. En la misma fecha, el catedrático Alberto Donaire Rodríguez publicó su conferencia de despedida de la ETSA de Sevilla con motivo de su jubilación. Aquella lección magistral muy especial, titulada "*leoh Ming Pei, una idea, tres variaciones*", analizó y comparó las ampliaciones en tres museos: el Edificio Este de la National Gallery de Washington (1978), el Museo del Louvre de París (1989)

y el Deutsches Historisches de Berlin (2003). Observando cómo una estrategia nace, crece y se extingue, defendió que solucionar los problemas que se plantean a la arquitectura requiere una investigación experimental, fresca, ilusionante, ascendente y arriesgada, y que los resultados pierden interés cuando se convierten en mera aplicación virtuosa de conocimientos establecidos. Alcanzado un punto de reiteración, toda estrategia deja de funcionar, incluso en manos del mismo autor.

Todos los números anteriores de *PpA* reivindican de forma constante esa permanente actitud investigadora y respetuosamente transformadora de la arquitectura; basta leer la historia de temáticas promovidas para confirmarlo: *El espacio y la enseñanza de la arquitectura*; *Superposiciones al territorio*; *Viajes y traslaciones*; *Permanencia y alteración*; *Vivienda colectiva: sentido de lo público*; *Montajes habitados: vivienda, prefabricación e intención*; *Arquitectura entre concursos*; *Forma y construcción en arquitectura*; *Hábitat y habitar*; *Gran escala*; *Arquitecturas en común*; *Arquitectos y profesores*; *Arquitectura e infraestructura*; *Ciudades paralelas*; *Maquetas*; *Prácticas domésticas contemporáneas*; *Arquitectura escolar y educación*; *Arquitecturas al margen*; *Arquitectura y espacio-soporte*; *Más que arquitectura*; *Paisaje de bancales*; *Arquitectura e investigación aplicada. Visiones heterogéneas*; *Línea de tierra*. Hay muchos modos de ampliar y mejorar nuestros espacios de vida.

Curiosamente, todos los artículos llegados a esta convocatoria insisten en la importancia del espacio público y su tratamiento para ampliar el espacio de la ciudad y su arquitectura. Esta unanimidad de respuestas llegadas desde enfoques diversos e independientes constituye una validación de criterios que permite confiar en que existe una realidad común que consigue el acuerdo mayoritario. Los artículos reunidos en este número veinticuatro de *PpA* exponen casos muy convincentes, resultantes de investigaciones detenidas, bien argumentadas y comunicadas.

Daño Álvarez Álvarez centra la atención sobre el paisaje y el poder del espacio abierto para estructurar la ciudad en todas las épocas. Hace un recorrido clarificador por diferentes ideologías y estrategias desde el Renacimiento a la actualidad para reparar en sus razones y, así, nos induce a formar parte del juicio crítico sobre los resultados de varios concursos relevantes para la arquitectura contemporánea: el parque de la Villette, en París, donde resultó ganadora la propuesta posmoderna de Bernard Tschumi (1982), el concurso para el High Line de Nueva York, ganado por James Corner Field Operations con Diller Scofidio + Renfro (2004) y, finalmente, el Concurso Internacional para la Vía de los Foros Imperiales de Roma, en 2016, ganado por el arquitecto romano Luigi Franciosini. Este artículo expone una pluralidad de casos y estrategias de todos los tiempos para estructurar de la ciudad desde sus espacios verdes –incluidos los espacios arqueológicos–, que enmarcan todos los artículos que puedan acogerse al número de *Arquitecturas ampliadas*.

Victoriano Sainz Gutiérrez investiga la remodelación que, diseñada y construida por José Ignacio Linazasoro en la plaza de la catedral de Reims (2003-2008), plantea el espacio de la plaza como prolongación de la catedral. El artículo, además de evaluar esta obra muy positivamente, desvela que se debe, sobre todo, a una larga e insistente investigación precedente, dedicada a observar y ensayar los valores de la arquitectura clásica.

Paula Victoria Álvarez Benítez investiga varias propuestas contemporáneas en torno a la cuestión, empezando por el proyecto que Cedric Price presentó en 1998 al concurso The CCA Competition for the Design of the Cities, otro concurso internacional de ideas para mejorar la ciudad a través de la arquitectura. Una propuesta poco conocida que reúne admirables valores y que se anticipa a su tiempo

planteando la búsqueda de una “ecología de lo invisible”. Explora también otros enfoques alternativos a la no intervención, desde los que amplificar el alcance e ingenio de las ideas de arquitectura. Las propuestas de Lacaton & Vassal para la plaza de Léon Aucoc (1996) y la Escuela de Administración y Empresa en Burdeos (2006) son ejemplos alineados con la utopía de Cedric Price; demuestran la idoneidad de la actitud ecológica. La autora aprovecha para criticar la mediación editorial que presenta las obras desde unos resultados formales manipulados que eluden la realidad y la profundidad del discurso que sustenta las arquitecturas en cuestión.

Aurora Alcaide Ramírez y Ana Ruiz Abellón exponen cuatro intervenciones de reinterpretación pictórica de lugares mediante obras de arte superpuestas a la realidad encontrada que, con pocos recursos, logran su radical transformación: *The museum of gravity*, de Krijn de Koning (2009); *Color Jam*, de Jessica Stockholder (2012); *Rockaway*, de Katharina Grosse (2016), y la intervención en la empresa Flax Art & Design de Heather Day (2016). Todas son instalaciones reversibles que amplían espacial y funcionalmente las dimensiones de la arquitectura soporte y, sin alterar su geometría, sí alteran profundamente su cualidad. Simulan la vivencia de un viaje en el espacio tiempo que permite comprender la posibilidad de vivir simultáneamente más de una dimensión y ayuda a valorar la capacidad del arte de la pintura y la arquitectura para conseguir semejante prodigio. Artículo muy didáctico, perfecto para reivindicar a artistas y arquitectos comprometidos y ayudarles a afirmar que se puede hacer mucho con muy poco.

Luis Miguel Lus-Arana y Lucía Carmen Pérez Moreno defienden la pretendida invisibilidad de la ampliación para el nuevo aulario de la Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza (1983-1996), que sintoniza el discurso tardomoderno del brutalismo desde un proyecto muy ajustado al lugar que lo contiene, poniendo en el centro los espacios de relación y haciendo protagonista al usuario.

José de Coca Leicher comparte su experiencia de rehabilitación del pabellón de Exposiciones en la Casa de Campo de Madrid (2020), que aprovecha para incidir en la investigación sobre el edificio original y en el debate sobre la recuperación de edificios efímeros de tradición moderna. Evidencia la dificultad que hay para mantener al máximo su imagen y sus valores, a la vez que se soluciona un nuevo programa que implica un radical cambio de uso, inmersos, además, en un contexto con exigencias y tecnologías muy distintas. Encapsula los nuevos usos en pabellones autónomos dentro del pabellón inicial intentando no interferir en su concepto de espacio diáfano y continuo. Comparte una didáctica reflexión material para aproximar la arquitectura resultante a la forma y a la imagen original, desde el uso de productos constructivos y tecnologías actuales, pensados y utilizados con otros objetivos que superan los establecidos. Por encima de todas las dificultades, asume el reto de hacer compatibles y simultáneos todos los tiempos y espacios de esta obra; es esa pretensión lo que permite incluir esta obra en la categoría de arquitectura ampliada.

Todos los artículos de este nuevo número exponen diversos y particulares conceptos de transformación, ampliación y rehabilitación de la arquitectura para reunirla con su habitante y su territorio, desvelando los recursos empleados para generar continuidades, discontinuidades, brillos, reflejos, transparencias y transgresiones varias. Así, contribución a contribución, progresiva y colectivamente se van consolidando los criterios de la arquitectura, siempre verdadera y profundamente sostenible. Todo suma cuando se trata de construir sobre lo construido. ■

PAISAJES ARQUITECTÓNICOS Y MEMORIAS DE LA CIUDAD

ARCHITECTURAL LANDSCAPES AND MEMORIES OF THE CITY

Darío Álvarez Álvarez (<https://orcid.org/000-0002-2586-2294>)

RESUMEN La ciudad occidental se ha concebido, desde sus orígenes, como una sucesión de llenos y vacíos. La presencia de esos vacíos, no ocupados por edificios, ha permitido la construcción de paisajes arquitectónicos, configurando el carácter ambiental de las ciudades y “ampliando” su morfología y su memoria. Desde la ciudad antigua hasta la contemporánea, estos vacíos construidos se han convertido en espacios significativos, más allá de un uso o una función concretos. En este tiempo que vivimos, estos paisajes, que refuerzan los mecanismos de las memorias de las ciudades, son más necesarios que nunca. Para ejemplificar este proceso se han elegido paisajes arquitectónicos estrechamente vinculados a las memorias de tres ciudades: París, Nueva York y Roma.

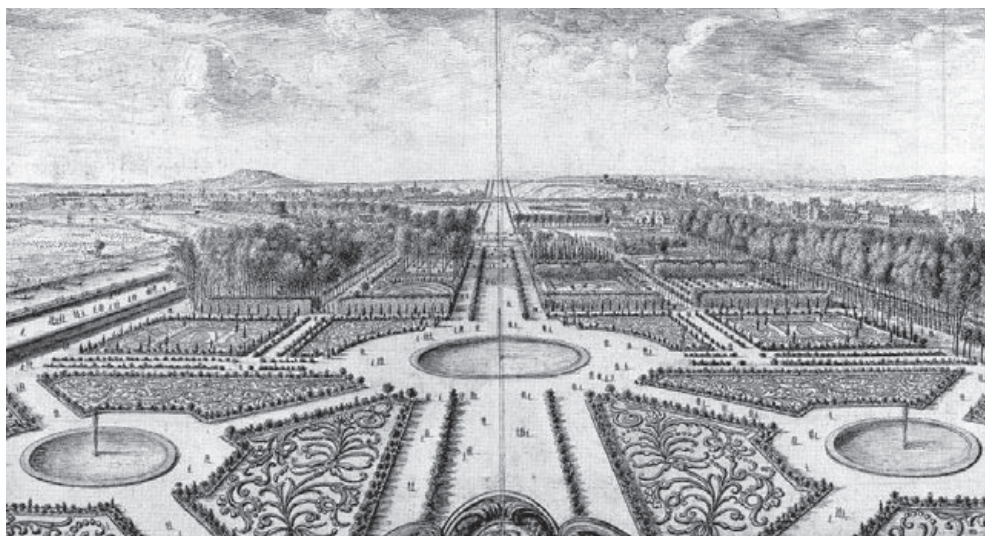
PALABRAS CLAVE paisajes arquitectónicos; memoria; Buttes Chaumont; La Villette; High Line; Foros Imperiales

SUMMARY The western city was conceived, from its origins, as a succession of full and empty spaces. The presence of those voids, unoccupied by buildings, permitted the construction of architectural landscapes, shaping the environmental character of cities and “expanding” their morphology and their memory. From the ancient city until those of today, these constructed voids have become significant spaces, beyond any specific use or function. In the times we live in, these landscapes, which reinforce the mechanisms of the cities’ memories, are needed more than ever. To illustrate this process, we have selected architectural landscapes that are closely related to the memories of three cities: Paris, New York, and Rome.

KEYWORDS architectural landscapes, memory, Buttes Chaumont, La Villette, High Line, Imperial Forums.

Persona de contacto / Corresponding author: dario@tap.uva.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

1. André Le Nôtre. Jardín de las Tullerías, París.



PAISAJES AMPLIADOS

“Para que haya paisaje, no solo hace falta que haya mirada, sino que haya percepción consciente, juicio y, finalmente, descripción. El paisaje es el espacio que un hombre describe a otros hombres”¹.

París ha sido históricamente un laboratorio de experimentación para la construcción de paisajes urbanos. Uno de los más conspicuos fue ideado en 1664 por André Le Nôtre para el palacio de las Tullerías, en sustitución del jardín de parterres cerrado diseñado en el siglo XVI por Étienne Dupérac. Le Nôtre proyectó un nuevo jardín que ampliaba la presencia del palacio y extendía la ciudad hacia el oeste, siguiendo el curso del río Sena, fiel a los principios compositivos enunciados en sus jardines de Vaux-le-Vicomte o Versailles. El jardín se organizaba a partir un eje ortogonal a la fachada del palacio, conteniendo una secuencia de parterres y bosquetes de formas variadas, con un estanque circular inicial y otro octogonal final, jugando con la deformación perspectiva, la característica

anamorfosis que ayudaba a Le Nôtre a construir espacios pensados para el ojo del espectador mediante ingeniosas manipulaciones ópticas apoyadas en configuración de la planta (figura 1).

Sin embargo, el eje de las Tullerías no se remataba en ningún punto, al contrario de lo que sucedía en Vaux-le-Vicomte², sino que se alargaba mucho más allá del límite del jardín propiamente dicho, como en Versailles, ascendiendo hacia una colina en forma de un amplio paseo con cuatro hileras de arbolado para perderse en el horizonte, ejemplificando lo que Leonardo Benevolo llamaría la “captura del infinito”³: una propuesta paisajística audaz e inteligente que no solo daba inicio a uno de los paisajes parisinos más singulares, los Campos Elíseos, sino que creaba un mecanismo de organización espacial de la ciudad. Con este proyecto, Le Nôtre rompió definitivamente con la concepción de los paisajes cerrados del siglo XVI y se adelantó a su tiempo, proyectando el paisaje de la ciudad barroca. Los Campos Elíseos se irán configurando

1. AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003, p. 85.

2. El eje se remataba en una gigantesca escultura representando a Hércules.

3. Ver BENEVOLO, Leonardo. *La captura del infinito*. Madrid: Celeste, 1994 (1991).

durante el siglo XVII y el XVIII⁴ y la gran avenida verde acabará de consolidarse en el XIX, primero con la construcción en la colina del Arco de Triunfo, proyectado por J. Chalgrin y concluido en 1836, y luego con la organización de la Place de l'Étoile, con sus doce calles, como parte de las transformaciones llevadas a cabo por el barón E. Haussmann durante el II Imperio⁵.

A instancias del propio emperador Napoleón III –fascinado por las experiencias de los primeros parques urbanos durante su exilio en Londres–, Haussmann creó el Service de Promenades et Plantations y puso al frente al ingeniero J.-C. Adolphe Alphand⁶. De su oficina surgieron propuestas prodigiosas de paisajes a diferentes escalas, desde la transformación de los grandes bosques exteriores –Bois de Boulogne y de Vincennes– en los lugares de paseo y encuentro de la burguesía y de las clases populares a la invención de pequeños paisajes urbanos en forma de *squares* verdes. Pero la operación más singular fue la transformación de espacios en el interior de la ciudad para crear nuevos parques: Parc Monceau, Parc Montsouris y, especialmente, Parc des Buttes-Chaumont, un ejemplo fundamental para entender los procesos contemporáneos de recuperación y ampliación de espacios en la ciudad, un laboratorio que no se ha puesto sobradamente en valor en toda su dimensión. Se trata de una de las grandes obras llevadas a cabo en el París del II Imperio, una obra pionera de regeneración de un paisaje degradado para convertirlo en uno de los paisajes europeos más estimulantes del siglo XIX. La construcción se comenzó en 1864 y se concluyó en 1867, partiendo de una accidentada topografía, resto de una antigua cantera de yeso y piedra caliza⁷ de origen romano; lugar

de ejecuciones, depósito de aguas residuales y basure-ro con cuevas en donde se escondían los malhechores de París, un espacio vacío entre las zonas de la Villette y de Belleville apenas poblado, por lo que no hubo que demoler edificios para su construcción⁸. El resultado de la operación fue un espacio recuperado para la ciudad con un doble sentido. Por un lado, en Buttes-Chaumont se construyó un repertorio de parque romántico urbano (lago, isla con montículo, gruta, cascada, pabellones, caminos curvos pensados exclusivamente para el paseo y el encuentro) que se convertirá en modelo para otros parques europeos y, por otro lado, se introdujo un curioso factor de modernidad al integrar una de las líneas del ferrocarril que pasaban justo por el lugar, enterrándose bajo las lomas del parque. A tal efecto, se diseñaron pasarelas específicas para ver pasar los trenes y se ubicó un restaurante en la cima de la colina, situado en el eje de las vías. De este modo, el paisaje y el espectáculo de la modernidad se dieron cita, por primera vez, en la ciudad. Buttes-Chaumont pasaría en pocos años de ser un lugar degradado a ser una de las obras más poderosas e icónicas de la transformación de París en el siglo XIX (figura 2), un lugar en el que una nueva topografía se había construido sobre la huella del terreno preexistente, explotando al máximo sus posibilidades y recursos.

No resulta casual que un siglo después, a finales de la década de 1970, se eligiera un lugar situado a menos de un kilómetro de Buttes-Chaumont para recuperar otro gran espacio para la ciudad y transformarlo en el Parc de la Villette. Se trataba de un conjunto muy amplio ocupado por el antiguo mercado de ganado y matadero que se había puesto en marcha, precisamente, coincidiendo

4. En época de Luis XV se quiso rematar la avenida en la colina con la construcción de una curiosa construcción en forma de elefante, proyectada en 1758 por Charles Ribart, que contenía varias salas en su interior, incluyendo una sala para conciertos. La música se podría oír desde el exterior por las orejas del animal, y de la trompa salía una fuente.

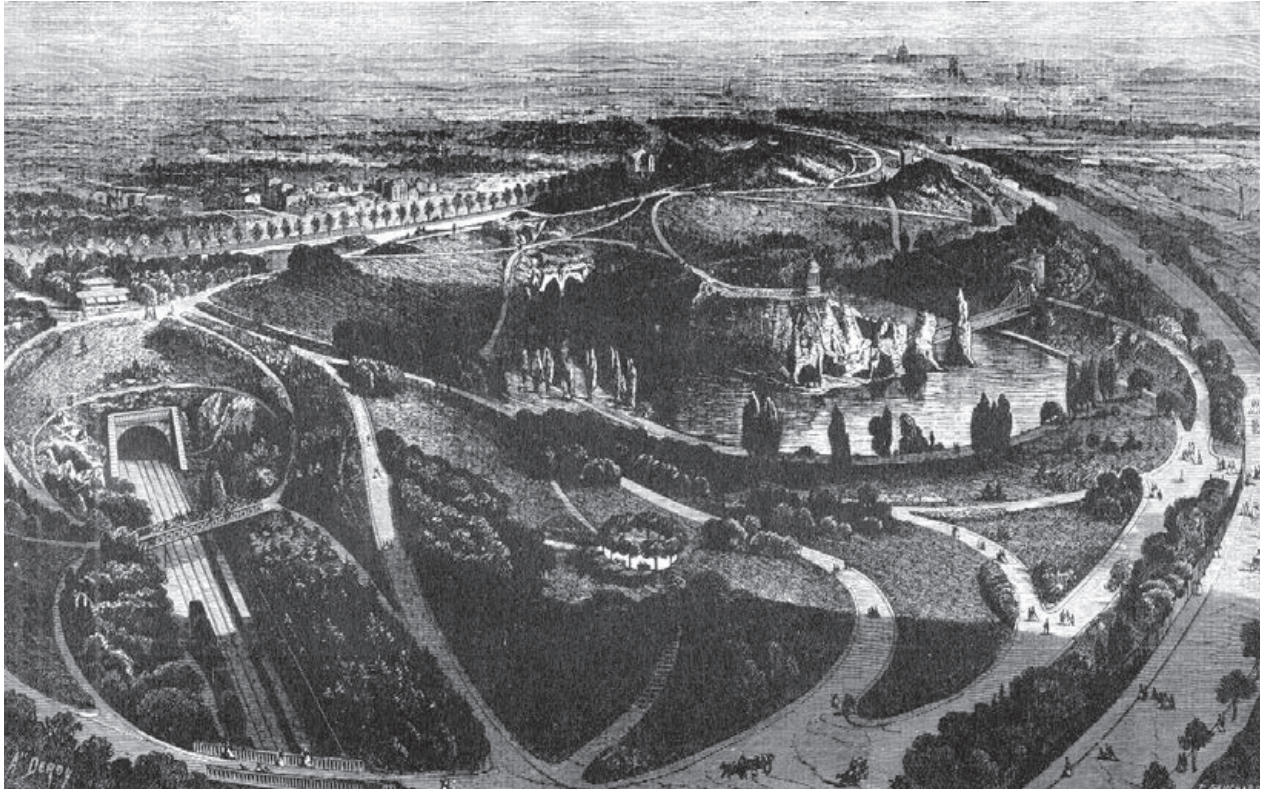
5. Ya en el siglo XX, la avenida se continuaría, cruzando el Sena por el Pont de Neuilly, hasta concluir en el nuevo distrito de negocios de la Défense.

6. Contando con arquitectos como J. A. Gabriel Davioud y Edouard André o paisajistas como Pierre Barillet-Deschamps.

7. Era un gran descampado dentro del Muro de Thiers, construido en 1844, la muralla defensiva más exterior de París: “El parque Buttes Chaumont ocupa una gran parte de un terreno árido y accidentado, cuya denominación tiene un claro origen latino: Calvus Mons, Mont Chauve, y por contracción Chaumont”. ALPHAND, J. C. Adolphe. *Les Promenades de Paris*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1984, p. 198.

8. “Solamente en 1860, tras la anexión de las comunidades de Belleville y de la Villette, la municipalidad parisina decidió no dejar subsistir en el recinto del nuevo París un lugar tan abandonado, peligroso y malsano, y deseando al mismo tiempo dotar a los nuevos administrados de un amplio lugar de paseo, decidió la transformación de los Buttes”. *Ibid.*, pp. 202-203.

2. Parc Buttes-Chaumont, París.

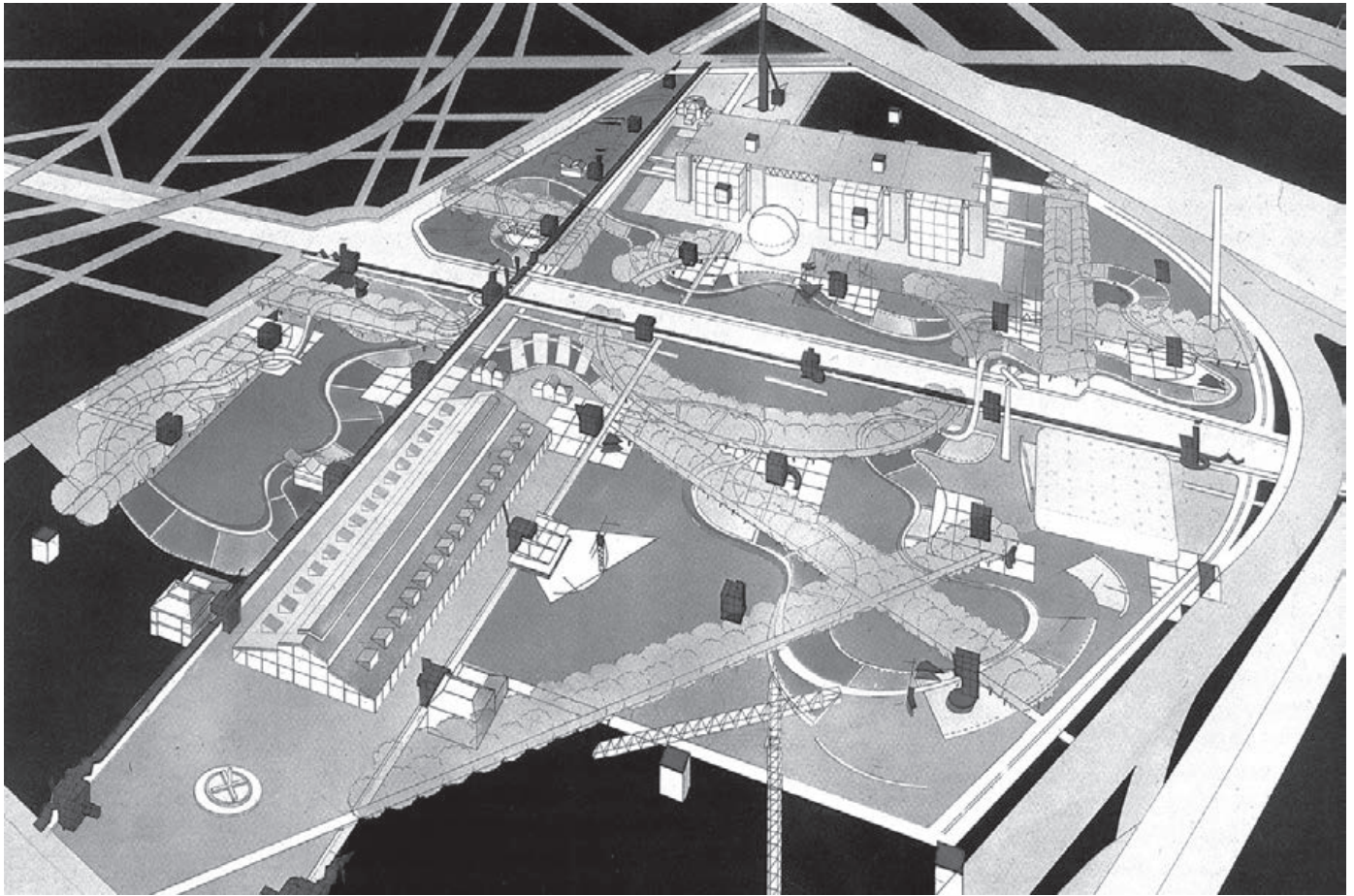


2

con la construcción de Buttes-Chaumont y que, con el paso del tiempo, se había ido convirtiendo en un espacio industrial degradado, encerrado en el interior de una ciudad en plena expansión, lo que llevó a la convocatoria de dos concursos, el primero en 1976 y el segundo en 1982, para reconvertirlo en un parque representativo de finales del siglo XX. Cuarenta años después del concurso para el Parc de la Villette, todavía recordamos la complejidad que planteaba el proyecto ganador de Bernard Tschumi como parte de un enrevesado discurso posmoderno. El intrincado pensamiento de Tschumi, vinculado al del filósofo Jacques Derrida, propiciaba una lectura no sesgada, sino directamente errónea del sentido del parque en la ciudad: poco se hablaba de las preexistencias, de cómo los grandes restos materiales de corte industrial, los canales, la Grande Halle o el más reciente edificio frigorífico eran los puntos de partida del proyecto, velados por la maraña de contenidos y significados que el autor insertaba en el proyecto. Visto con la perspectiva del tiempo, deberíamos reconsiderar la explicación del

parque para entenderlo como lo que realmente es, una recuperación de un paisaje para la ciudad, una metamorfosis del paisaje de las antiguas naves en una secuencia ordenada de espacios verdes, lúdicos y culturales, en una cartografía moderna basada en una topografía mecánica tan artificiosa como el parque de Buttes-Chaumont. Visto de esta manera, la Villette se adelantó en dos décadas a muchos procesos que se han sucedido en los albores del presente siglo. Ahora interesan menos las conceptuales retículas de puntos rojos, las famosas *follies*, la *promenade cinématique* con los jardines temáticos y su técnica cinematográfica⁹ y los demás argumentos acumulativos del parque; interesa su lectura como paisaje ampliado de la ciudad, como un estrato más superpuesto a la memoria de un área que pasó de ser mercado de ganado y matadero a convertirse en un paisaje fin de siglo, con un sentido no muy alejado de Buttes-Chaumont, como si cada uno de ellos representara la culminación de una búsqueda similar realizada en épocas distintas (figura 3).

9. Ver ÁLVAREZ, Darío. *El jardín en la arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Reverté, 2018 (2007), pp. 401-430.



3

PAISAJES LINEALES

"La obra habla de su tiempo, pero ya no lo transmite por entero. Sea cual sea la condición de quienes la contemplan hoy, jamás la contemplarán con la mirada de quien la vio por primera vez" (Marc Augé)¹⁰.

A mediados del siglo XIX el West Side de Manhattan ya era una zona de gran tráfico entre los muelles, con un ferrocarril construido en 1847, el Hudson River Railroad, que discurría por las calles, presentando un gran peligro para la circulación. En 1930 se inició la construcción de una línea férrea de 2,33 km de longitud elevada diez metros sobre la calle, la High Line, pensada para el transporte de carne. Durante varias décadas la High Line se convirtió en una potente imagen del progreso y de la

modernidad industrial en la ciudad de los rascacielos, en un elemento más de su característico *skyline*. En 1960, al reducirse las necesidades de transporte, se demolió el tramo sur de la línea, quedando el tramo norte activo hasta su cierre en 1980¹¹. Tras el cierre total de la línea, las estructuras quedaron abandonadas, permitiendo que la naturaleza volviera a ocupar el espacio de las vías, creando una sorprendente selva lineal urbana suspendida en el aire, una especie de jardín natural; las imágenes captadas durante esos años son realmente asombrosas, muestran verdaderos jardines colgantes, en un curioso equilibrio entre lo natural y lo artificial que parecía recoger la idea de Le Corbusier cuando abogaba por un crecimiento espontáneo de la vegetación en sus jardines o el

10. AUGÉ, Marc, *op. cit. supra*, nota 1, p. 30.

11. En 1979 Steven Holl realizó una propuesta de intervención en la High Line como parte del proyecto *Bridge of Houses* (desarrollado en Melbourne y Nueva York), inspirado en proyectos de puentes-edificios, como los *Skyscraper Bridges* de Raymond Hood de 1929. Holl propuso el Manhattan Bridge of Houses, una "colección de villas urbanas", manteniendo un paso peatonal elevado, con siete programas diferentes identificando a un tipo de habitante: Casa del Decidido, Casa del Indeciso, Casa para un hombre sin opinión, El Acertijo, Casa de los Sueños, Casa de las Cuatro Torres, y Materia y Memoria.

3. Bernard Tschumi. Parc de la Villette, París.

4. High Line, Nueva York.

sugerente “jardín en movimiento” enunciado por el paisajista francés Gilles Clément¹².

Ante los intentos de demoler el tramo norte, en 1999 se creó una plataforma ciudadana¹³, Friends of High Line FHL, para salvaguardar lo que quedaba de la línea, bajo el lema “Save the tracks” y cuatro premisas básicas – mantenerla natural, salvaje, silenciosa y lenta– que perseguían la superposición de tiempos diferentes en un mismo sistema lineal que ya formaba parte de la memoria del West Side¹⁴. En 2003, para alimentar el debate público, la FHL organizó un primer concurso abierto de ideas al que se presentaron 720 propuestas de 36 países, todas ellas imaginativas¹⁵. Finalmente, en 2004 se convocó un concurso restringido de proyectos con cuatro equipos invitados: Zaha Hadid con Balmori Associates y Skidmore, Owings & Merrill; Steven Holl con Hargreaves Associates y HNTB; TerraGRAM, con Michael Van Valkenburgh, D.I.R.T. Studio y Beyer Blinder Belle; y James Corner Field Operations con Diller Scofidio+Renfro.

Zaha Hadid planteaba una inversión topológica, rompiendo la línea recta de la estructura ferroviaria e introduciendo formas onduladas, creando una especie de paisaje líquido excesivamente artificioso. El proyecto de Holl –en las antípodas de *Bridge of Houses*– apostaba por un espacio abierto y transversal, más orgánico y acorde con el signo de los tiempos. TerraGRAM trasladaba las experiencias arquitectónicas de Archigram a un parque lineal: tiempo y proceso componían los argumentos de la intervención, intentando establecer un vínculo entre la estructura del pasado y los nuevos retos de sostenibilidad y ecología del presente; el resultado era ambiguo, ya que a la revisión del pasado inmediato añadía una visión oportunista-mente romántica del paisaje.



4

El equipo de James Corner fue el ganador del concurso con un proyecto innovador que se asemejaba más a una obra de *land art* que a un parque tradicional. Frente al ritmo frenético de la ciudad, el proyecto planteaba un ritmo lento, teñido de un aire melancólico de paisaje “encontrado”, cumpliendo así uno de los objetivos de la FHL. La estrategia era sencilla y práctica: un sistema flexible de bandas prefabricadas de hormigón que podían ensamblarse con diferentes configuraciones y en distintas etapas; las bandas crearían una nueva plataforma que generaba un gradiente con transiciones sutiles entre la superficie dura y el material vegetal, manejando porcentajes de mayor o menor presencia de las superficies vegetales y las artificiales dependiendo de las zonas, manteniendo la presencia de los railes de las vías como testigos mudos del pasado de la línea. Frente a los otros proyectos presentados al concurso, en el del equipo de James Corner la vegetación se convierte en protagonista y se muestra más activa, al intentar recuperar los procedimientos que permitieron mantener la High Line en buen estado, mediante un crecimiento natural, aunque controlado, que permita invadir los espacios intersticiales (figura 4). Todos los elementos arquitectónicos existentes del antiguo trazado ferroviario se añaden al proyecto,

12. Ver CLÉMENT, Gilles. *El jardín del movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012 (2007).

13. La plataforma fue impulsada por Joshua David, escritor y editor independiente, y Robert Hammond, estudiante de Historia.

14. La idea tenía un antecedente en París, la Coulée verte René-Dumont, una parte de la antigua línea ferroviaria de Vincennes que en 1993 había sido convertida por el paisajista Jacques Vergely y el arquitecto Philippe Mathieux en un jardín elevado con gran éxito.

15. El jurado, en el que estaban Steven Holl, Bernard Tschumi y el propio Robert Hammond, premió cuatro propuestas: Ernesto Mark Faunlagui (EE. UU.) proponía cortar y desplazar partes de la estructura de la High Line para enmarcar vistas de la ciudad; Matthew Greer (EE. UU.) proponía dejar que la vegetación formara un prado continuo, recorrido por un único vagón; Benjamin Haupt y Robert Huebser (Alemania) proponían crear una estructura móvil con espacio para usos culturales, comerciales y de entretenimiento, tanto aérea como subterránea; Natalie Rinne (Austria) proponía convertir la High Line en una piscina elevada de una milla de largo, con imágenes que recordaban los proyectos más literarios de OMA.

5. High Line, detalle de la vegetación plantada entre las vías.

6. High Line, mirador de la 10.^a Avenida.



5

creando una secuencia inusitada situada a varios metros de altura por encima de la calle. La obra resultante, realizada en varias fases desde 2005, se ha convertido en un episodio básico de recuperación de la memoria, en una línea del tiempo que une pasado, presente y futuro, con una gran clarividencia, construyendo a la vez varios paisajes lineales:

Paisaje de la memoria: el visitante se mueve a pie por los restos de las vías, por una memoria que no vivió, por un paisaje que ni siquiera está en su recuerdo, porque no era un paisaje pensado para el hombre, aunque pasadas unas décadas el hombre recupera ese paisaje y lo hace suyo, ampliando su sentido inicial y creando nuevos escenarios para las memorias futuras.

Paisaje de la lentitud: el antiguo paisaje de la velocidad se ha transformado en un paisaje de un tiempo lento, casi detenido, solo queda la imagen melancólica de las vías, entre las que crece la vegetación, como vago recuerdo del pasado, mientras que por debajo de la High Line sigue el ritmo frenético de la circulación de vehículos y peatones.

Paisaje del silencio: tras la intervención se recupera el silencio de casi tres décadas de vías muertas, lo que antes era ruido de máquinas se vuelve rumor apagado

de los paseantes en el nuevo paisaje reinventado para la ciudad. En una sociedad dominada por el ruido, tanto físico como mediático o digital, la High Line devuelve al visitante a un espacio callado que le permite recordar¹⁶, al mismo tiempo que se mueve por encima de la calle.

Paisaje de lo natural: la actuación hace coexistir de forma muy equilibrada el sentido de lo nuevo con la idea de lo natural (figura 5). Lo que antes fue avance técnico se vuelve paisaje aparentemente natural. Para ello, el equipo de diseño estudió cuidadosamente las especies vegetales endémicas que habían crecido durante el tiempo del abandono y las utilizó de forma metódica y ordenada en la intervención. El equipo de proyecto, del que ha formado parte el paisajista holandés Piet Oudolf, utilizó el término *Agri-tecture*, inspirado por la *"melancólica belleza encontrada en la High Line, donde la naturaleza ha reclamado lo que fue una pieza vital de infraestructura urbana"*¹⁷.

Paisaje del tiempo: el paisaje final reinventa no solo una memoria, sino un tiempo o, más bien, una sucesión de tiempos lineales, desde el tiempo antiguo del ferrocarril mientras estaba funcionando, pasando por el tiempo del espacio abandonado, dejado a una especie de suerte natural, hasta un tiempo actual propio, ganado desde la cultura, sin estar reñido con la modernidad, y quizás un tiempo futuro, del todo impredecible.

Paisaje de la contemplación: en diferentes puntos de la obra aparecen elementos que funcionan como miradores, ventanas que se asoman a la ciudad, como el de la Calle 26, un gran ventanal que enmarca la vista de la calle, convertida en una escena de un cuadro, como si un Baudelaire del siglo XXI¹⁸ se detuviera a contemplar detenidamente la belleza que hay en la calle moderna. Más poético aún es el mirador de la 10.^a Avenida, que aprovecha una estructura antigua del ferrocarril para crear un verdadero teatro del espectáculo de la ciudad: no solo desde dentro, sino desde fuera, los paseantes pueden contemplar a los que miran, como sucede en las ventanas que Edward

16. "El silencio de la arquitectura es un silencio receptivo, que hace recordar. Una experiencia arquitectónica potente silencia todo el ruido exterior; centra nuestra atención sobre nuestra propia experiencia y, como ocurre con el arte, nos hace ser conscientes de nuestra soledad esencial". PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 (2005), p. 53.

17. Cit. FERNÁNDEZ PER, Aurora; ARPA, Javier. *The public chance. Nuevos paisajes urbanos*. Vitoria-Gasteiz: a+t ediciones, 2008, p. 314.

18. "¿Cuántas extravagancias hay en una gran ciudad, si sabe uno pasear y mirar? La vida hormigúea de monstruos inocentes". BAUDELAIRE, Charles. *El spleen de París*. 1869.



6

Hopper pinta de manera obsesiva en sus escenas urbanas (figura 6). Algo del espíritu de Hopper late en toda la intervención de la High Line, en parte intencionado y en parte consecuente con el carácter de la ciudad. Al situar al espectador en un punto de vista elevado sobre la calle, la High Line nos ofrece el mismo punto de vista de muchos de los cuadros del pintor, en los que, mediante procedimientos y recursos muy cinematográficos, nos muestra y nos oculta parcialmente lo que ocurre en el interior de las casas, convertidas en iconos melancólicos de la vida moderna. De esta forma, la High Line construye una nueva mirada plástica sobre “la ciudad”, una mirada cargada de memoria, a través de una línea de tiempo, una nueva fisura que une el pasado con un futuro más que incierto.

PAISAJES SUPERPUESTOS

“Contemplar unas ruinas no es hacer un viaje en la historia, sino vivir la experiencia del tiempo, del tiempo puro” (M. Augé)¹⁹.

Las ciudades con gran riqueza de restos arqueológicos se enfrentan de forma continuada a su presencia como parte consustancial de su paisaje, con sus beneficios y sus problemas. El paradigma es, sin duda, la ciudad de Roma por su acumulación intensiva de estratos generados por el tiempo, y en ella se encuentra uno de los paisajes arquitectónicos urbanos europeos más

complejos, la llamada Área Arqueológica Central, un lugar tan conflictivo en su morfología como repleto de memoria. A lo largo de la historia la zona se fue construyendo a base de geometrías superpuestas en convivencia, los Foros Republicanos primero y los Foros Imperiales después –dos líneas secuenciales claras a las que se añadió más tarde el Anfiteatro Flavio, o Coliseo–, que, con el paso de los siglos, se fueron borrando por las sucesivas capas depositadas por la historia y por los limos del Tíber mediante la superposición de estratos construidos medievales, renacentistas y barrocos, hasta crear un tejido urbano en el que resultaba difícil leer la estructura inicial, prácticamente invisible. En la década de 1930, Mussolini realizó una operación urbana drástica que llevó a derribar una parte importante del caserío existente en la zona, desmontando incluso una colina, la Velia, situada tras la basílica de Majencio, y creando una perspectiva tan novedosa como falsa en la llamada Vía del Imperio, que fue completada con una operación paisajística del arquitecto Raffaele de Vico, que años más tarde realizaría los jardines del barrio EUR de Roma. A partir de ese momento se fueron sucediendo, a lo largo de las décadas (especialmente a finales del siglo XX), las operaciones de recuperación, mediante excavaciones parciales de los foros imperiales, que fueron apareciendo, a cerca de siete metros de profundidad, recortados entre los sistemas viarios, haciendo desaparecer

19. AUGÉ, Marc, *op. cit. supra*, nota 1, p. 45.

7. Concurso para la Vía de los Foros Imperiales. Proyecto de Linazasoro & Sánchez con Bruno Messina y Emanuele Fidone, vista general.



7

la huella de la ciudad superpuesta para convertirse finalmente en un lugar de alta densidad de tráfico, hasta fecha reciente, en la que se ha restringido casi al completo la circulación, quedando como un gran espacio ausente de carácter, a pesar de toda la memoria acumulada en él, destinado a los flujos de turistas.

En 2016 se convocó un Concurso Internacional para la Vía de los Foros Imperiales²⁰ con el objeto de reflexionar sobre su sentido y la necesidad de reestructurar el paisaje al completo. Tras una fase previa, se seleccionaron 18 equipos internacionales (que debían tener una doble vinculación profesional-académica) que presentaron proyectos con planteamientos diferentes, aunque en todos ellos, de una manera u otra, aparecía la idea de ampliar el sentido del paisaje arqueológico a un paisaje urbano

que debía ser recuperado para la ciudad, como un lugar de estancia y reconocimiento del propio hecho urbano, más allá de la presencia de los restos arqueológicos. Los proyectos presentados al concurso se podrían organizar en tres familias:

1. Proyectos que optaban por eliminar el sistema urbano para introducir sistemas lineales, a modo de grandes pasarelas por encima de los foros, construyendo una calle o paseo sobre un paisaje urbano como si se tratara de una gran ruina que no se puede pisar. Entre estos proyectos se encontraban los de Franco Purini con Tommaso Valle (Universidad de Roma La Sapienza), Guillermo Vázquez Consuegra con Carmen Adriani (Universidad de Génova), Valeria Pezza y Uwe Schröder (con la Universidad Federico II de Nápoles) y

20. El concurso fue organizado por la Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia Onlus, en colaboración con la Ordine degli Architetti, Planificatori, Paesaggisti e Conservatori di Roma, como parte del Piranesi Prix de Rome que la citada academia convoca anualmente. Los proyectos, junto con amplios estudios sobre la problemática de la zona, están recogidos en una publicación muy completa: BASSO PERESSUT, Luca; CALIARI, Pier Federico, eds. *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la nuova Via dei Fori Imperiali*. Roma: Aión Edizioni, 2017.

8. Concurso para la Vía de los Foros Imperiales. Proyecto de Maruri y Cánovas.

Carlos Campos con Ignacio Bosch (Universidad Politécnica de Valencia).

2. Proyectos que reorganizaban el espacio arqueológico, planteando una revisión del sentido de las ruinas, como el de Íñiguez & Ustároz (ETS Arquitectura de San Sebastián), un ejercicio de precisión caligráfica en el que se recrea de una manera muy pulcra y refinada la antigüedad, o el de Linazasoro & Sánchez con Bruno Messina y Emanuele Fidone (Universidad de Catania y Escuela de Arquitectura de Siracusa), un ejercicio de gran brillantez que no renuncia a un sentido moderno del lenguaje en su recomposición del espacio de los Foros, construyendo una geometría que perfila con esmero los vacíos arqueológicos recomponiendo algunos elementos arquitectónicos, estableciendo una inteligente complicidad con el espectador actual (figura 7).

3. Proyectos que planteaban una fusión entre la ruina y la ciudad, ampliando la idea de un nuevo paisaje arquitectónico, más allá de la mera preservación arqueológica, como los de Luigi Franciosini y Riccardo Petrachi (Universidad de Roma Tre), Martin Reichert (de David Chipperfield Architects) con Alexandre Schwarz (Universidad de Stuttgart), Ignacio Pedrosa con Fabio Fabrizzi (Universidad de Florencia), Nicolás Maruri y Andrés Cánovas (ETS Arquitectura de Madrid) y el presentado por quien esto escribe con Miguel Ángel de la Iglesia, como LAB/PAP, Laboratorio de Paisaje Arquitectónico Patrimonial y Cultural (ETS Arquitectura de Valladolid).

El proyecto de Maruri y Cánovas propone un parque lineal elevado en el que se hace evidente un homenaje a la ya citada High Line neoyorquina, explicitado un fotomontaje de corte cinematográfico en el que aparece el mirador de la 10.^a Avenida, tras el cual emergen las ruinas de los

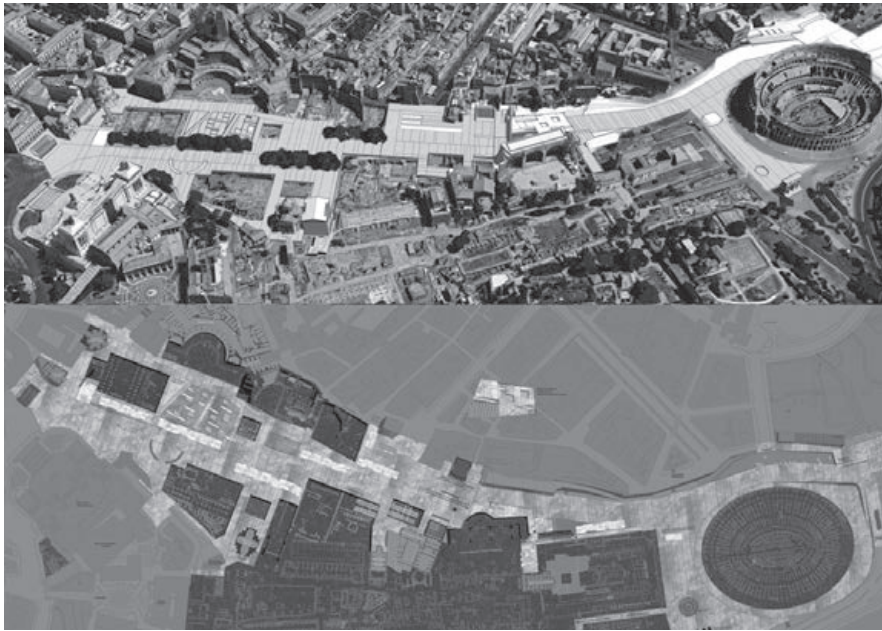


8

Foros Imperiales no como son, sino tal como las representó en sus grabados Piranesi en el siglo XVIII (figura 8). Más allá de la mera invención formal, hay un intento por acercar el paisaje arqueológico al mundo contemporáneo, fundiendo mecanismos del pasado y del presente, lo que dota al proyecto de interés, en un necesario diálogo entre arquitectura y paisaje²¹. Por su parte, el proyecto del Laboratorio de Paisaje construye un paisaje arquitectónico totalmente nuevo a partir las permanencias de lo antiguo mediante una gran plataforma apoyada en dos contundentes geometrías extraídas de la propia historia del lugar, una plataforma que diluye por completo la presencia del viario actual y que recorta parcialmente los restos de los Foros, creando una secuencia de llenos y vacíos que se inserta como un estrato más en el complejo palimpsesto de la ciudad de Roma²² (figura 9).

21. "Arquitectura y paisaje son una misma cosa, constituyen un proyecto propositivo, que amplía la reflexión; también la museografía y la museología son paisajes arquitectónicos que pretende la comprensión. Por tanto, el proyecto se concibe de manera global, se trata de un proyecto urbano que, con una cierta sofisticación, busca resolver una complejidad entrelazada de la historia. Y esta resolución solo puede darse en términos contemporáneos. Sin miedo; por tanto, un proyecto que respeta la historia y que asume la contemporaneidad como una capa posterior de la historia viva". Ibídem, p. 404.

22. "El proyecto propone anular por completo la idea de calle y sustituirla por una plataforma suspendida en el tiempo, que se asoma tanto al pasado como al presente y al futuro; una plataforma que se convierte en el lugar de los acontecimientos de la ciudad, desde el tiempo acelerado diurno al tiempo detenido nocturno. La plataforma se convierte en el soporte vital del área de los Foros Imperiales. El proyecto plantea la modificación de la actual Vía de los Foros Imperiales mediante la construcción de ciertas áreas que permitan perfilar la plataforma y darle un sentido compositivo en relación a las diferentes partes arqueológicas". LAB/PAP. Proyecto para la Vía de los Foros Imperiales de Roma. En: ÁLVAREZ, Darío; IGLESIA, Miguel Ángel de la. *Modelos de paisajes patrimoniales. Estrategias de protección e intervención arquitectónica*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2017, p. 153.

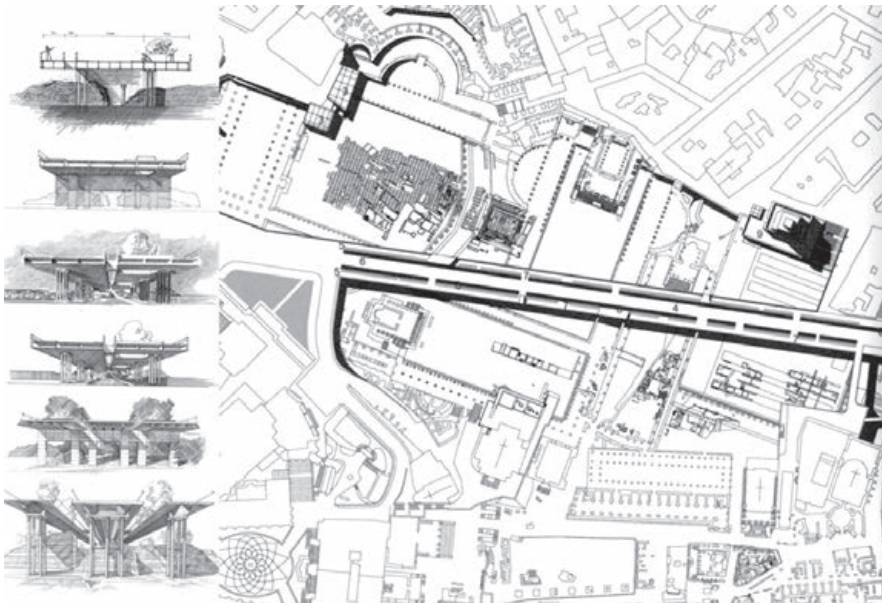


9

9. Concurso para la Vía de los Foros Imperiales. Proyecto de LAB/PAP, planta y volumetría general.

10. Concurso para la Vía de los Foros Imperiales. Proyecto de Purini y Valle, planta y secciones de la vía verde elevada.

11 y 12. Concurso para la Vía de los Foros Imperiales. Proyecto de Reichert y Schwarz, vistas.



10

Los tres proyectos premiados en el concurso plantean soluciones bien diferentes entre sí.

El proyecto de Purini y Valle genera un nuevo eje verde sobre los Foros Imperiales, que se excavan y se recomponen al completo, mediante una gran vía elevada sobre el suelo, como si en Roma se hubiese construido expresamente una nueva High Line, pensada

como un jardín lineal, sobre grandes soportes de hormigón (figura 11), en una clara alusión a las arquitecturas más contundentes de la segunda mitad del siglo XX, incluidas las del propio Purini. El resultado es un paisaje descontextualizado, intencionadamente separado de la realidad, que atraviesa indiferente los vacíos de la memoria²³.

23. En cierto sentido, este proyecto, como otros de la misma familia, recuerda el relato de Ray Bradbury "El sonido del trueno", en el que un cazador del futuro cambia el curso de los acontecimientos de la historia al salirse de una pasarela construida en la prehistoria para cazar un dinosaurio, pisando un diminuto mosquito, toda una metáfora de la alteración del tiempo.



11



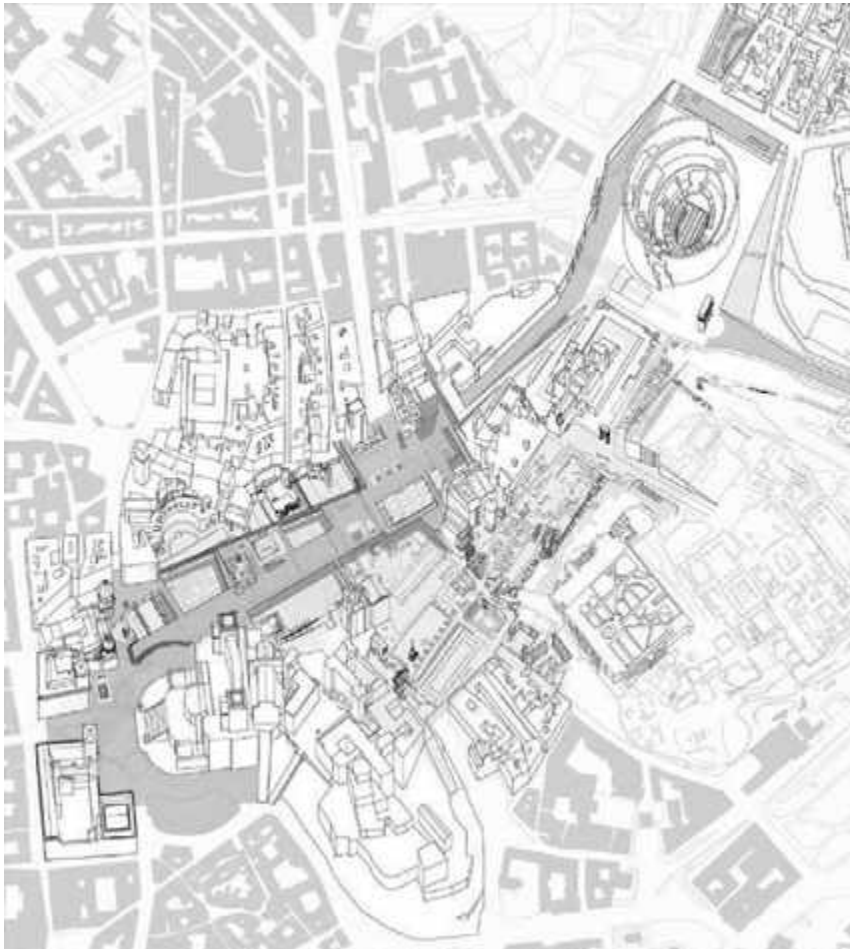
12

El proyecto de Reichert y Schwarz propone una hipótesis no exenta de un cierto cinismo: no es posible el paisaje contemporáneo en diálogo con los restos de la antigüedad, lo que legitima la definición de un pasado continuo, expresado en tono pictórico. La afirmación puede parecer gratuita, pero, en cierto sentido, se defiende desde el propio planteamiento²⁴. El proyecto propone la conversión de la Vía de los Foros en una atemporal e improbable Via Appia (figura 11) que atraviesa el conjunto, desde la posición elevada de la calle actual, que desciende hacia las ruinas en un suave talud aparentemente natural, cubierto de fragmentos de las ruinas y poblado por figuras decimonónicas, algunas directamente salidas de los cuadros de Caspar David Friedrich, que pasean maravilladas y perplejas por entre los pecios del pasado

(figura 12). Asistimos a un juego complaciente y rebuscado, el de inventar un tiempo suspendido en una capa de dimensión oculta. Frente a la comprensión del lugar, el proyecto plantea una visión romántica en la que no es necesario entender nada, en la que se prima la visión individual contemplativa y la emoción de cada espectador. Desde el punto de vista poético, el proyecto resulta sumamente interesante, desde cualquier otro punto de vista resulta no solo incomprensible, sino innecesario.

Finalmente, encontramos la propuesta más sólida del concurso en el proyecto del equipo liderado por el arquitecto romano Luigi Franciosini, que no solo resuelve de manera brillante el problema del paisaje de los Foros, sino que los “habita” de una manera decidida, como solo lo puede hacer alguien que conoce bien su historia, su

24. “El principal punto de partida en el que se apoyan las fases metodológicas y proyectuales es el respeto al palimpsesto en todas sus estratificaciones y en todos sus signos connotantes. El proyecto se plantea como un momento de evolución del sistema monumental: una aportación contemporánea capaz de dialogar con su historia y sus múltiples testimonios, y de restablecer una visión unitaria del conjunto y un equilibrio armónico entre arquitectura, ciudad, arqueología y naturaleza. Lo nuevo –interpretado como una estratigrafía posterior del palimpsesto histórico– se inserta en el sitio con el objetivo de vincular la cota arqueológica a la moderna y contemporánea, y hacer explícito y accesible el significado de lugares y monumentos, favoreciendo su funcionalidad, pero, sobre todo, la belleza”. En PERESSUT; CALIARI, *op. cit. supra*, nota 21, p. 226.



13

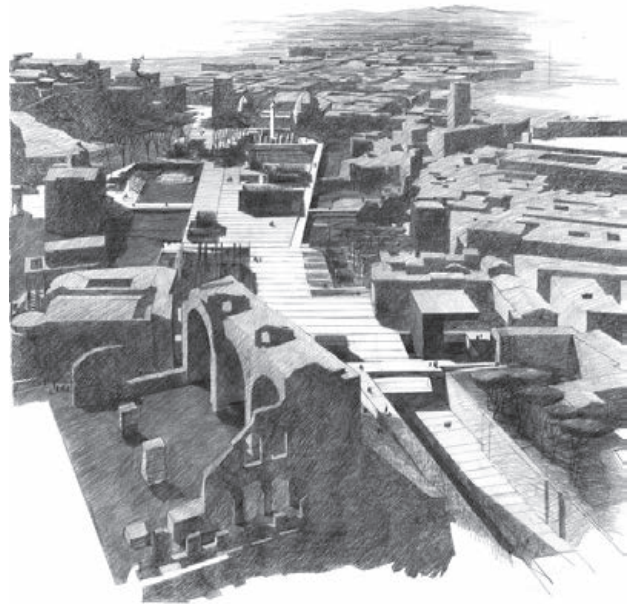
evolución y su sentido actual. El proyecto desarrolla una gigantesca plataforma (figura 13) que va recortando espacios vacíos que recomponen el perfil de los Foros, apoyada en una potente tectónica de vigas de grandes dimensiones que permiten la continuidad del nivel arqueológico por debajo del nuevo paisaje arquitectónico. El proyecto, ante todo, plantea la construcción de un paisaje urbano muy ambicioso y rico en todo su desarrollo, que se apoya en tres sistemas: *“El sistema arqueológico, compuesto por parterres y restos emergentes, de unas zonas más densas y otras más dispersas; el sistema moderno y contemporáneo, articulado mediante un tejido de caminos y destinos, de direcciones físicas y visuales, matizado por episodios monumentales; el sistema verde, ordenado en filas, masas, alfombras de hierba para reunir, orientar,*

*remodelar y orientar la observación del paisaje”*²⁵. Lo más singular y novedoso del proyecto es, sin duda, el sistema verde, la aportación de elementos vegetales como parte sustancial de la intervención, estableciendo un repertorio cuidadosamente estudiado destinado a generar efectos diferentes, tanto mediante las configuraciones formales y espaciales como mediante la elección de las propias especies vegetales: *“El sistema verde está en continuidad con la tradición del jardín italiano, con intervenciones de topiaria (que seleccionan, sugieren direcciones, alineaciones, límites y umbrales) y actualiza las experiencias de Giacomo Boni sobre el uso de la vegetación en contextos arqueológicos (configura, completa, hace que las unidades sean reconocibles)”*²⁶. Con ello se recupera una tradición paisajística en los recintos arqueológicos que

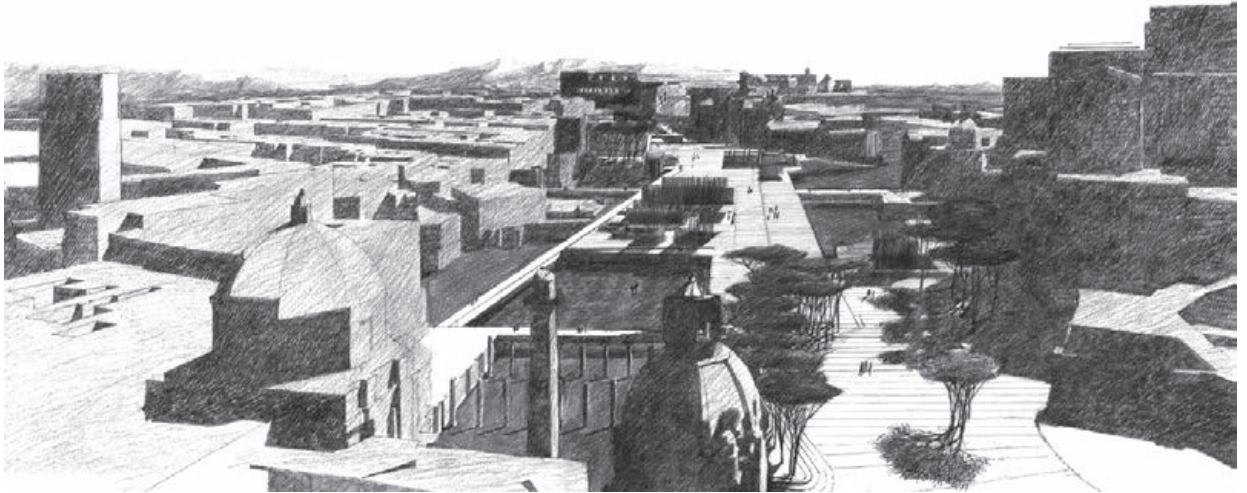
25. FRANCIOSINI, Luigi. Progetto per la Via dei Fori Imperiali di Roma. En ÁLVAREZ; IGLESIA, op. cit. supra, nota 23, p. 140.

26. *“Se identifican tres categorías de intervención: recintos desarrollados verticalmente que definen fondos verdes, con plantación de árboles (carpinus) o enredaderas sostenidas por espalderas y refuerzos metálicos que crean paredes y habitaciones vegetales (rosal, glicina); áreas de desarrollo horizontal, arbustos bajos (ligustrum, laurus, lentisco, espino albar) que crean alfombras y cojines que marcan lugares significativos, funcionales para la comprensión de las capas; hileras o grupos de pinos, que señalan donde es posible encontrar raíces en el suelo o en estructuras especialmente construidas”*. Ibidem, p. 141.

13, 14 y 15. Concurso para la Vía de los Foros Imperiales. Proyecto de Franciosi y Petrachi. Volumetría y vistas generales.



14



15

se había perdido y que reaparece con una clara orientación, dando consistencia a una necesaria relectura del conjunto de los Foros Imperiales y de su presencia en la ciudad contemporánea. Todos los sistemas planteados en el proyecto están orientados a la consecución de un paisaje novedoso, formado por estratos de diversos paisajes arquitectónicos, buscando una reinención de los vacíos de la ciudad, siempre en un necesario e inteligente diálogo entre el pasado y el presente, entre la memoria y la modernidad (figuras 14 y 15).

CONCLUSIONES

Los paisajes arquitectónicos que se han analizado en este texto como casos de estudio, situados en tres

ciudades tan singulares y de caracteres tan diferentes como París, Nueva York y Roma, nos permiten entrever las diversas caras de una misma idea y aproximarnos a la manera como se han ido construyendo los espacios de la ciudad, mediante ampliaciones y superposiciones, generando nuevos sistemas a partir de las memorias preexistentes, a las que los proyectistas han añadido nuevos estratos, nuevas memorias, introduciendo una mayor complejidad en los vacíos urbanos. Entendemos estos paisajes no como meros ejercicios de invención, sino como elaboradas propuestas proyectuales en las que las huellas del pasado han permitido crear nuevos escenarios y nuevas herramientas de construcción de los paisajes arquitectónicos del futuro en la ciudad. Vivimos

en un tiempo complejo en el que se debate mucho sobre el sentido de la ciudad y sobre la necesidad y la forma de habitarla, en el que nos replanteamos continuamente cómo recuperarla para los que viven en ella, cómo conseguir que los ciudadanos la sientan como suya, hasta lograr que se identifiquen plenamente con ella y con su memoria y las hagan suyas. Proyectos de paisajes arquitectónicos como los presentados, u otros muchos similares que se han sucedido a lo largo de la historia, bien

entendidos como espacios ampliados de la ciudad, nos pueden permitir establecer una línea instrumental para alcanzar y entender el verdadero sentido del habitar urbano, así como para pensar de manera inteligente y sostenible la ciudad del futuro, en la que lo nuevo tenga siempre un referente en el pasado, como parte del proceso de construcción de un presente fundamentado en la continuada superposición de memorias tanto de los espacios como de sus habitantes.■

Bibliografía citada

- ALPHAND, J. C. Adolphe. *Les Promenades de París*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1984.
- ÁLVAREZ, Darío. *El jardín en la arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Reverté, 2018 (2007).
- ÁLVAREZ, Darío; IGLESIA, Miguel Ángel de la. *Modelos de paisajes patrimoniales. Estrategias de protección e intervención arquitectónica*. Valladolid: LAB/PAP y Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Universidad de Valladolid, 2017.
- AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- BASSO PERESSUT, Luca; CALIARI, Pier Federico, eds. *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la nuova Via dei Fori Imperiali*. Roma: Aiòn Edizioni, 2017.
- BENEVOLO, Leonardo. *La captura del infinito*. Madrid: Celeste, 1994 (1991).
- CLÉMENT, Gilles. *El jardín del movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012 (2007).
- FERNÁNDEZ PER, Aurora; ARPA, Javier. *The public chance. Nuevos paisajes urbanos*. Vitoria-Gasteiz: a+t ediciones, 2008.
- PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 (2005).

Darío Álvarez Álvarez (Mieres, 1958). Arquitecto (1984) y Dr. Arquitecto (1992). ETS Arquitectura, Universidad de Valladolid. Profesor de Composición Arquitectónica en ETS Arquitectura Valladolid desde 1985; profesor titular (1996-2020) y catedrático (2020) Composición del Jardín y del Paisaje. Director ETS Arquitectura Valladolid desde 2016. Coordinador de LAB/PAP Laboratorio de Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural, Grupo de Investigación Universidad de Valladolid, con el que ha realizado obras y proyectos en paisajes patrimoniales: ciudades romanas de Clunia y Tiermes, villas y calzadas romanas, Camino de Santiago, Camino del Cid, cañadas, Espacio Cultural Las Médulas. Libros: *El jardín en la arquitectura del siglo XX*; *Modelos de paisajes patrimoniales: estrategias de protección e intervención arquitectónica*. Revistas: *Anales de Arquitectura*, *Arquitectura Viva*, *Cuaderno de Notas*, *Journal of Landscape Architecture*, *Paisea*, *RA Revista de Arquitectura*.

LINAZASORO EN REIMS. EL ESPACIO PÚBLICO COMO MEMORIA DEL LUGAR

LINAZASORO IN REIMS. THE PUBLIC SPACE AS THE MEMORY OF THE PLACE

Victoriano Sainz Gutiérrez (<https://orcid.org/0000-0002-8125-5333>)

RESUMEN El problema de la relación entre lo antiguo y lo nuevo recorre toda la obra construida del arquitecto español José Ignacio Linazasoro; de hecho, sus mejores proyectos son probablemente aquellos en los que ha tenido que trabajar con edificios preexistentes, estableciendo un diálogo entre memoria y contemporaneidad. Esto vale sobre todo para sus actuaciones en espacios públicos situados en entornos de carácter patrimonial: el caso de la plaza frente a la catedral de Reims resulta emblemático a este respecto. El proyecto de Linazasoro para Reims nace de una reflexión sobre el significado urbano de las catedrales góticas francesas y, a partir de ahí, recuperando las trazas del tejido medieval circundante, plantea una reordenación de la plaza. Lo singular de su proyecto es que la entiende como una arquitectura expandida que forma parte de la catedral y la reintegra en la ciudad. Con un lenguaje contemporáneo, pero esencial, cargado de resonancias históricas, juega con la topografía, los pavimentos y la vegetación para recuperar la memoria del lugar. El artículo se ocupa también de contextualizar la intervención en la obra del arquitecto donostiarra y en los debates franceses sobre el modo de tratar este tipo de espacios.

PALABRAS CLAVE memoria; contemporaneidad; espacio público; catedral gótica; José Ignacio Linazasoro; Reims

SUMMARY The problem of the relationship between the old and the new runs through the entire built work of Spanish architect José Ignacio Linazasoro. In fact, his best projects are probably those in which he works with pre-existing buildings, establishing a dialogue between memory and contemporaneity. This is especially true of his interventions on public spaces in heritage surroundings, and the case of the square in front of Reims Cathedral (1992, 2003-2008) is emblematic in this respect. Linazasoro's project for Reims starts from a reflection on the urban meaning of French Gothic cathedrals and from there he considers restructuring the square by recovering the outlines of the surrounding medieval fabric. One of the unique aspects of his conceptual design is that he sees the square as expanded architecture: the plaza becomes part of the cathedral and reintegrates it into the city. With a contemporary but essential language brimming with historical resonances, he plays with the topography, paving and vegetation to recover the memory of the place. The article also places the intervention of the Basque architect in the context of his own work and of the debate in France on the way to treat this type of spaces.

KEYWORDS memory; contemporaneity; public space; Gothic cathedral; José Ignacio Linazasoro; Reims

Persona de contacto / Corresponding author: vsainz@us.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Entre los edificios que históricamente han experimentado más transformaciones para adaptar sus espacios a nuevas exigencias se encuentran las catedrales. Son construcciones que, a menudo, se han ido conformando a lo largo del tiempo, con una vida rica y compleja que ha permitido que lleguen hasta nosotros ejemplos insignes de la arquitectura antigua, integrados en edificios más recientes: “*Si la arquitectura se estableció con firmeza* –ha escrito Moneo a este respecto–, *permanecerá abierta a nuevas intervenciones que prolongarán indefinidamente la vida del edificio*”¹. Podemos pensar en el complejo organismo de la catedral de Canterbury, cuyo proceso de construcción se prolongó durante casi diez siglos, por mencionar solo un ejemplo.

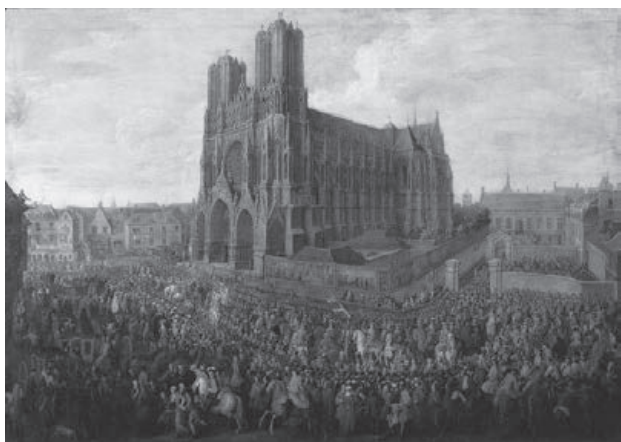
Pero hoy sabemos que esos grandes conjuntos monumentales son inseparables del entorno urbano donde se insertan, el cual de algún modo los completa, al permitir que sean percibidos de una manera determinada. Así, la vida de los edificios se halla profundamente ligada a la

de la ciudad que los alberga y, en el caso de las catedrales, de manera particular a los espacios públicos que las rodean, por cuanto estos han servido de soporte para numerosas actividades estrechamente vinculadas a su uso desde tiempos remotos. Y es que “*a la catedral no se entra solamente para orar; allí se reunían las asociaciones de los oficios y toda la comuna para sus reuniones civiles. [...] Los hombres de negocios consideraban, pues, este monumento como propio*”².

Por eso, supuesta esa relación orgánica entre el espacio interior del templo y el espacio urbano circundante, cuando nos referimos a las experiencias de transformación realizadas sobre las catedrales históricas no debemos olvidar las intervenciones que se han llevado a cabo en sus inmediaciones, pues de ellas depende con frecuencia que se haya conseguido una adecuada integración del edificio en su entorno, máxime cuando muchas de las operaciones llevadas a cabo en épocas recientes han tendido a aislar el monumento, independizándolo del

1. MONEO, Rafael. *La vida de los edificios. La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un carmen en Granada*. Barcelona: Acantilado, 2017, p. 46.

2. DUBY, Georges. *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 115. Una información más detallada en CARRERO, Eduardo. *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.



1

tejido urbano del que formaba parte³. En este sentido, la intervención en el espacio público que rodea a las catedrales se convierte en un elemento crucial de cualquier proyecto de modificación y ampliación del edificio que pretenda aportarle nuevos valores arquitectónicos. A tratar de ilustrarlo está dedicado el presente artículo.

J. I. LINAZASORO Y EL ESPACIO PÚBLICO

Entre los arquitectos españoles contemporáneos con proyección internacional, es probablemente José Ignacio Linazasoro uno de los que ha dedicado mayor atención al espacio público urbano. En este sentido, el proyecto para la reordenación de las inmediaciones de la catedral de Reims (2003-2008) ocupa un lugar del todo especial dentro de la obra del arquitecto donostiarra; de él ha dicho que *“está entre los más difíciles e interesantes con que me he encontrado”*⁴. Por otra parte, el lugar en que se ubica está entre los más emblemáticos de Francia, habida cuenta de que la catedral de Reims fue durante siglos el escenario de una ceremonia de gran significado histórico para la monarquía gala, pues allí se celebraba la consagración de sus reyes (figura 1).

El encargo de la plaza de Reims le llegó a Linazasoro como consecuencia de un doble concurso, del que resultó ganador. El hecho de que entre ambos concursos mediaran diez años explica quizá que sea uno de sus proyectos más meditados y con un mayor tiempo de maduración, a lo que se ha de añadir la experiencia que ha ido acumulando su autor en actuaciones de escala y naturaleza urbana, todas ellas planteadas a partir de una particular atención a la preexistencia y al contexto. No en vano, la suya fue definida por Marchán Fiz como *“una arquitectura con voluntad de adecuación”*⁵, y sus proyectos centrados en la ordenación de espacios públicos no han hecho sino confirmarlo. Me referiré aquí únicamente a los que considero relacionados de algún modo con la actuación de Reims, omitiendo otros, también importantes, pero de menor interés para el caso.

De todos modos, conviene no perder de vista que esa atención al espacio público ha sido una constante en la trayectoria de Linazasoro desde sus inicios; pensemos, por ejemplo, entre los proyectos de los años 70, realizados con Miguel Garay, en la reordenación de la antigua plaza de San Juan en Irún (1975), en la primera versión del cementerio de Vergara (1976) o en la propuesta para el concurso de una plaza en Legazpi (1979). En todos ellos, con un lenguaje neorracionalista fruto del deslumbramiento que la *Tendenza* produjo en muchos de los jóvenes arquitectos de aquel momento, aparecen ya algunas cuestiones que van a resultar centrales en sus proyectos posteriores: el interés por el vacío urbano, el énfasis en el diseño de los pavimentos y la atención a las arquitecturas del entorno como estrategias para dar un significado al lugar.

Pero son sobre todo dos proyectos de muy distinta naturaleza, redactados ambos en 1982 por Linazasoro ya como autor único, los que hicieron de laboratorio donde experimentar con algunas de las ideas fundamentales que luego aplicaría en Reims; me refiero a la reforma del ámbito de las antepuertas del santuario de Loyola y

3. En el contexto español, cabría recordar las operaciones de aislamiento de las catedrales de León y Burgos, llevadas a cabo a comienzos del siglo XX, aunque hubieran sido concebidas algunas décadas antes, siguiendo lo ya realizado en tantas catedrales francesas.

4. LINAZASORO, José Ignacio. *Memoria de una búsqueda. Sobre escritos y proyectos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2019, p. 71.

5. MARCHÁN FIZ, Simón. Una arquitectura con voluntad de adecuación. En: J. I. Linazasoro. Barcelona: Gustavo Gili, 1989, pp. 6-19.

1. Pierre-Denis Martin el Joven. *Cabalgada de Luis XV tras la consagración el 26 de octubre de 1722* (1724). Museo de Versalles.

2. José Ignacio Linazasoro. *Antepuertas del santuario de Loyola* (1982-1985).



2

a la remodelación de la plaza de Balda, en Azcoitia. De ellos dijo que habría que verlos como *"la afirmación de otra modernidad no identificable con la derivada de las vanguardias, desde la que se propone la reutilización de todo un repertorio de formas e instrumentos proyectuales heredados de la tradición [...] que lejos de resultar obsoletos resultan, finalmente, los más adecuados en la recuperación de una imagen arquitectónica [...] alejada de todo experimentalismo"*⁶. Eran los años de la publicación de *El proyecto clásico de la arquitectura* (1981) y de la recuperación por parte del arquitecto donostiarra de unas formas enraizadas en la historia.

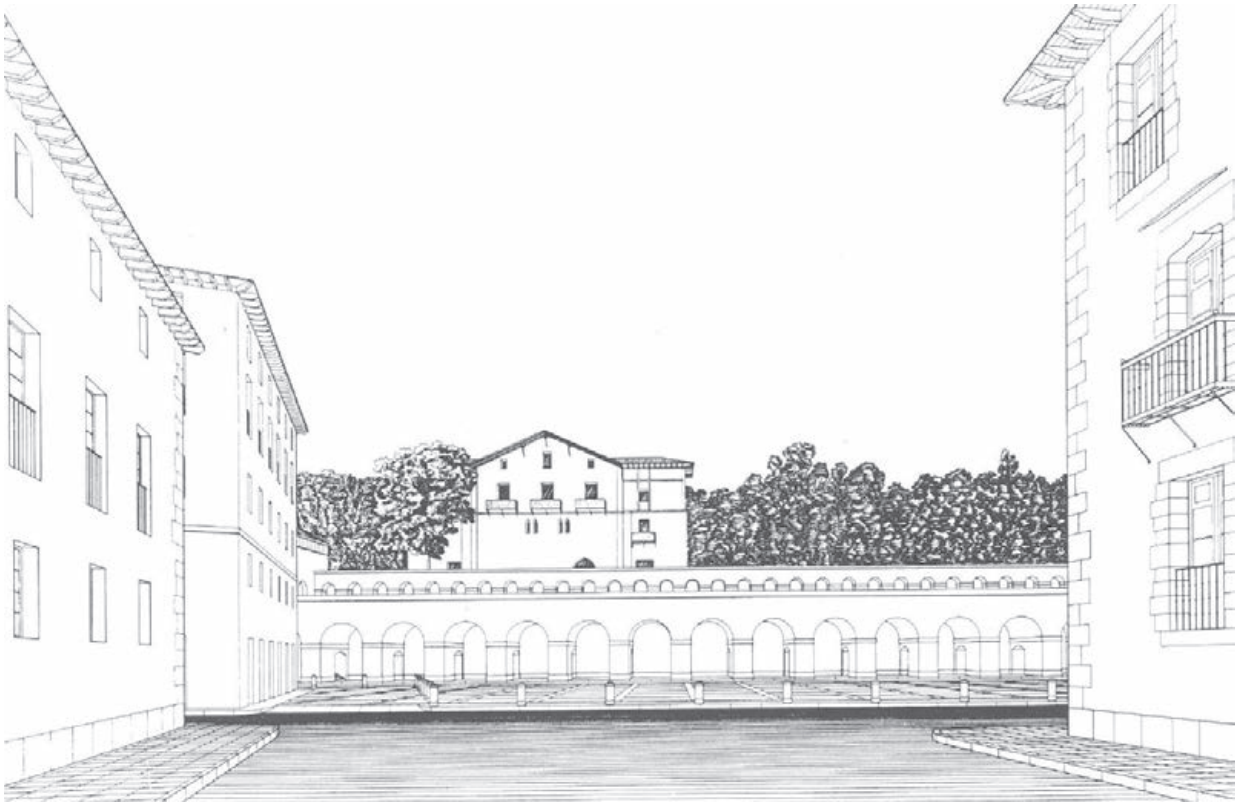
De ahí viene probablemente ese interés suyo por trabajar con las preexistencias, por considerar que los problemas a los que nos enfrentamos ya han sido afrontados por otros y por buscar en sus soluciones una referencia para el proyecto⁷. En el caso de la actuación en el entorno de Loyola, nos encontramos ante una propuesta que intenta no solo adecuar el santuario diseñado por Carlo Fontana

a un entorno que en gran medida le resultaba ajeno, sino, sobre todo, encajarlo en el lugar conforme a premisas ya contenidas en el proyecto original. Desde esta perspectiva, y habida cuenta del carácter "urbano" de la arquitectura del santuario, se trataba, en primer lugar, de resolver su relación con el suelo. La plataforma proyectada inicialmente por Linazasoro como soporte del conjunto monumental quedó luego reducida a dos lonjas simétricas de menor tamaño, que tenían la función de resolver el encuentro de la escalera monumental con el espacio situado inmediatamente delante del edificio (figura 2).

El recurso a un pavimento de piedra, cuyo despiece es minuciosamente diseñado, adelantaba ya una constante en los sucesivos proyectos de Linazasoro relacionados con el espacio público, en los que la materialidad y la vegetación son los elementos básicos para asegurar la atemporalidad y el anonimato de la solución finalmente elegida. Es esto lo importante de este proyecto, más allá de que el lenguaje elegido sea todavía

6. LINAZASORO, José Ignacio. Cuatro proyectos. En: *Arquitectura*, 1983, n.º 245, p. 53.

7. Esa "negociación con lo ya construido" se lleva a cabo en relación "con la arquitectura en su historia como caudal y acervo, como el ámbito en el que la producción de nueva arquitectura encuentra una privilegiada situación de continuidad y de estímulo" (SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Imitación esencial. La arquitectura de José Ignacio Linazasoro. En: Efrén GARCÍA GRINDA, ed. J. I. Linazasoro. *Obras y proyectos*, 1988-97. Madrid: Fundación Argentaria, 1998, p. 10).



3

vagamente clasicista, algo que también sucede con la primera versión de la plaza de Balda, en Azcoitia, donde la idea de orden contenida tanto en la repetición de la arquería como en la regularidad de la cuadrícula del pavimento remitía igualmente a una figuratividad centrada aún en cuestiones compositivas ligadas al clasicismo (figura 3); más concretamente, a la plataforma que sirve de soporte para la implantación de El Escorial, una cuestión de la que el arquitecto donostiarra ya se había ocupado “desde un punto de vista teórico” en un artículo anterior⁸.

Además, en ambos proyectos estaba ya presente otra cuestión, que es clave para el argumento que aquí se quiere desarrollar y sobre la que Linazasoro volverá más adelante; me refiero al entendimiento del espacio público como una “arquitectura expandida”, en el sentido de que su proyecto integra dentro de una unidad superior determinadas arquitecturas inmediatamente relacionadas con él. En Loyola, la explanada y el jardín que el arquitecto donostiarra diseñara ante el santuario –aunque no ejecutados– pretendían “continuar la idea que derivaría del propio proyecto del edificio”⁹, tal como había sido planteado

8. LINAZASORO, José Ignacio, *op. cit.*, *supra*, nota 6, p. 54; el artículo mencionado es LINAZASORO, José Ignacio. El Escorial y la arquitectura del clasicismo. En: *Carrer de la Ciutat*, 1978, n.º 5, pp. 5-10.

9. LINAZASORO, José Ignacio. Proyecto de ordenación del área del santuario de Loyola. En: *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 1983, vol. 28, n.º 2, p. 472.

3. José Ignacio Linazasoro. Proyecto para la plaza de Balda, Azcoitia (1982)

por Fontana. En Azcoitia se trataba, en cambio, de permitir un diálogo más fluido y articulado entre las casonas de Balda e Irizar a través de una arquitectura que, a la vez que construía la plaza, resolvía los problemas derivados de la compleja topografía del entorno.

Una estrategia proyectual semejante la encontramos en una actuación histórica estudiada por Linazasoro en esos años: la Casita del Príncipe, diseñada por Juan de Villanueva en las inmediaciones de El Escorial¹⁰. Se trata de un pequeño pabellón de recreo, compuesto por un primer cuerpo construido entre 1771 y 1775, luego ampliado hacia la zona de poniente con un “salón, ensanche del jardín y estanque” entre 1781 y 1785. La estrecha relación entre este nuevo espacio interior y el jardín trasero, ejecutados simultáneamente, venía exigida por el uso recreativo del edificio; de hecho, probablemente fuera la insuficiencia de las pequeñas salas disponibles en el cuerpo delantero lo que motivó la ampliación, con el fin de disponer de un lugar apto para el esparcimiento, intermedio entre el pabellón y el bosque de robles circundante. El conjunto “*mantiene un orden superior inalterado, un procedimiento compositivo que, finalmente, se enriquece y complejiza al hacerse más expresivo por manifestar sus contenidos con mayor claridad al exterior*”¹¹.

REIMS, LUGAR DE MEMORIA

A la vez que hacía esos proyectos para Loyola y Azcoitia, Linazasoro se ocupó, como parte de su tarea docente, del entorno de la catedral de Notre-Dame de París, planteando a los estudiantes un ejercicio centrado en la reordenación del vacío urbano que la rodeaba. Este trabajo le

llevó a profundizar en la doble actuación llevada a cabo en el siglo XIX: de una parte, la “restauración” de la catedral planteada por Viollet-le-Duc siguiendo la racionalidad de unos principios estilísticos que debían repristinar su imagen y, de otra, la destrucción del tejido medieval circundante con el fin de configurarla como un monumento aislado; todo ello, para escenificar ese gran relato nacional que vio en las catedrales góticas un símbolo de la unidad del pueblo francés. Con ello, el arquitecto donostiarra pudo también familiarizarse con los debates, desarrollados en Francia durante la segunda mitad del siglo XX, en torno a los posibles modos de reconfigurar las inmediaciones de los espacios que rodeaban a esas grandes catedrales¹².

Esos conocimientos le iban a servir para enfrentarse al primero de sus proyectos franceses, que le llegó a través de un concurso de ideas para reordenar el entorno de la catedral de Reims, convocado en 1991 y del que resultaría ganador¹³. Esta ciudad no solo constituía un relevante *lieu de mémoire* para la nación francesa, sino que, además, el objeto mismo del concurso se hallaba referido al principal de sus monumentos, la catedral. Y es que tanto una como otra estaban asociadas, en la memoria de los franceses, a una ceremonia del todo particular: la consagración de sus monarcas, celebrada allí desde los tiempos de la dinastía carolingia¹⁴. No obstante, con el paso del tiempo el entorno de la catedral había experimentado importantes cambios, configurando un espacio urbano en el que prevalecieron la axialidad y el *dégagement*, rompiendo la relación orgánica que históricamente había existido entre la catedral y su entorno.

10. LINAZASORO, José Ignacio, El arte de la imitación en Juan de Villanueva. La Casita del Príncipe en El Escorial. En: *Arquitectura*, 1982, n.º 239, pp. 68-73. El artículo está centrado en cuestiones relacionadas con la tradición clásica en torno a la cual giraba entonces la investigación linazasoriana, pero no resulta difícil intuir que al arquitecto donostiarra debió interesarle de manera particular el refinado planteamiento de conjunto, que integra interior y exterior de un modo tan brillante.

11. MOLEÓN, Pedro. *El arquitecto Juan de Villanueva (1739-1811)*. Madrid: Akal, 2020, p. 13.

12. Para comprobarlo, basta con repasar las actuaciones recogidas en JAKOVljeVIC, Nada; CULOT, Maurice, dirs. *Places et monuments*. Bruselas: Mardaga, 1984, entre las que figuran la propuesta de Linazasoro para la plaza de Azcoitia (pp. 78-81) y dos de los proyectos del curso desarrollado con los estudiantes de la Escuela de San Sebastián (pp. 158-163).

13. Además de la plaza de la catedral de Reims, Linazasoro ha construido en Francia un centro de congresos en Troyes (2010-14) y, más recientemente, ha ganado los concursos para la ordenación del entorno de las basílicas de Notre-Dame-du-Port, en Clermont-Ferrand (2018) y Notre-Dame-des-Miracles, en Mauriac (2019).

14. Puede verse al respecto LE GOFF, Jacques. Reims, ville du sacre. En: Pierre NORA, ed. *Les lieux de mémoire*, vol. II-1: *La Nation*. París: Gallimard, 1986, pp. 89-194.



4

Los primeros cambios en el tejido medieval de Reims se produjeron como consecuencia del plan de *embellissement* diseñado en 1754 por el ingeniero Jean-Gabriel Legendre (figura 4), donde ya se planteaba la posibilidad de abrir una plaza delante de la catedral. En el siglo XIX tuvo lugar la apertura de la calle Libergier, como eje de perspectiva que unía la catedral con el canal (figura 5), así como la sustitución del histórico Hôtel-Dieu, un antiguo hospital, por el actual Palacio de Justicia, ampliando con ello el espacio del *parvis*. Pero la gran transformación de la zona es debida a los bombardeos de la Primera Guerra Mundial, de resultados de los cuales quedaron destruidas muchas de las edificaciones que rodeaban la catedral¹⁵. El plan de reconstrucción ideado en los años 20, en continuidad con los planteamientos decimonónicos, sirvió para dejar exenta su cabecera.

Ya en los años 60, en el contexto de la reflexión desarrollada en Francia sobre el entorno de los monumentos de carácter patrimonial¹⁶, se pensó en intervenir en los alrededores de la catedral, aunque los criterios para hacerlo no se fijarían hasta bien entrados los años 80, en el marco de la renovación del centro histórico de Reims. Los debates habidos en todo el país estuvieron centrados en la oportunidad, o no, de reocupar con edificaciones los vacíos que rodeaban las catedrales y sobre la arquitectura más conveniente para hacerlo. En Reims hubo fuertes protestas ciudadanas a mediados de los años 70 ante la posibilidad de construir frente a la catedral un edificio de hormigón y cristal, destinado a ser la sede del Tribunal de Apelación, que finalmente se situó en un lugar menos comprometido desde el punto de vista patrimonial. No fue un caso aislado; algo semejante sucedió en Rouen y Amiens.

15. Véase BENDITO, María. La basílica devastada: el bombardeo de la catedral de Reims y la identidad nacional del arte gótico. En: *Acta Artis. Estudis d'Art Modern*, 2017, n.º 4-5, pp. 241-263.

16. Sobre la actuación de la Commission des Abords en esos años, véase BACKOUICHE, Isabelle. Expertiser la rénovation urbaine. Le cas de la France dans les années 1960. En: *Genèses*, 2008, n.º 70, pp. 45-65. Para el contexto de los debates patrimoniales puede ser útil la consulta de LAURENT, Xavier. *Grandeur et misère du patrimoine d'André Malraux à Jacques Duhamel (1959-1973)*. París: École des Chartes, 2003, en especial pp. 147-162, dedicadas a la cuestión de los *abords*.

4. Jean-Gabriel Legendre. Plan general de la ciudad de Reims (1754).

5. La calle Libergier antes de los derribos para la reconfiguración de sus alineaciones (1894).

Fotografía de los hermanos Varin.

El conflicto de Amiens puede resultar emblemático de los debates habidos en esos años. La polémica comenzó con la construcción a comienzos de los años 70 de la llamada *maison de verre*, un edificio pretendidamente miesiano emplazado en las inmediaciones de la catedral¹⁷. En la década siguiente se convocó un concurso restringido para reordenar la zona de la catedral, que fue ganado por Rob Krier (figura 6). Con un enfoque netamente morfologista, el arquitecto luxemburgués proponía recuperar la escala de la ciudad medieval a través de la construcción de un conjunto de arquitecturas, que configuraban una serie de espacios públicos concatenados, reconfigurando así la estructura del antiguo *parvis*¹⁸. La propuesta no llegaría a ejecutarse, haciéndose cargo del planeamiento de ese entorno urbano el arquitecto francés Bernard Huet, quien levantaría a finales de los años 90 un edificio frente a la catedral que ocultaba la vista del edificio de cristal preexistente¹⁹.

Linazasoro, que estaba familiarizado con estos planteamientos, elegiría para su proyecto de Reims un enfoque del todo diferente, en el que el protagonismo correspondería a la cualificación del espacio público. Ni la propuesta de Krier ni la de Huet le convencían; a su entender, no eran otras arquitecturas lo que se necesitaba para resolver el problema del vacío surgido en torno a la catedral: de hecho, lo que él proponía en Reims era redefinir la forma de la plaza sin modificar su tamaño. Consideraba que las propuestas de Amiens iban *“en contra de un proceso que, aunque había sido en cierto modo negativo, resultaba ya irreversible, pues no era lógico reducir las dimensiones de un espacio público que había sido ganado con el derribo de las antiguas construcciones”*²⁰. Se hallaba, pues, más próximo al enfoque paisajista del proyecto de Oriol Bohigas para Amiens, que pivotaba sobre el tratamiento del vacío como parte de una red de



5

espacios libres que definir por la actuación²¹. El hecho de que el vencedor de aquel concurso fuera Krier indica cuáles era las ideas dominantes al respecto en el contexto francés de esos años.

La intención de Linazasoro en Reims era clara: *“Se trataba de recuperar la escala perdida y, sin pretender acometer la tarea imposible de reconstruir el tejido urbano desaparecido, proyectar un entorno que mediante un nuevo trazado y una geometría más adecuada permitiera recuperar el antiguo equilibrio entre monumento y ciudad”*²². Con ello, el *parvis* volvía a entenderse como una parte integrante del monumento, que formaba parte de la memoria del lugar y resituaba la catedral en un entorno capaz de posibilitar una percepción de la misma más acorde con la experiencia de la ciudad medieval, donde había surgido. Tal vez sea este el motivo por el que el arquitecto donostiarra haya señalado que su propuesta estaba pensada con el fin de que *“pudiera servir de paradigma*

17. El punto de vista del arquitecto del proyecto puede verse en BOUGEAULT, Bernard. *La maison de verre d'Amiens. Son histoire vraie*. París: Books on Demand, 2018.

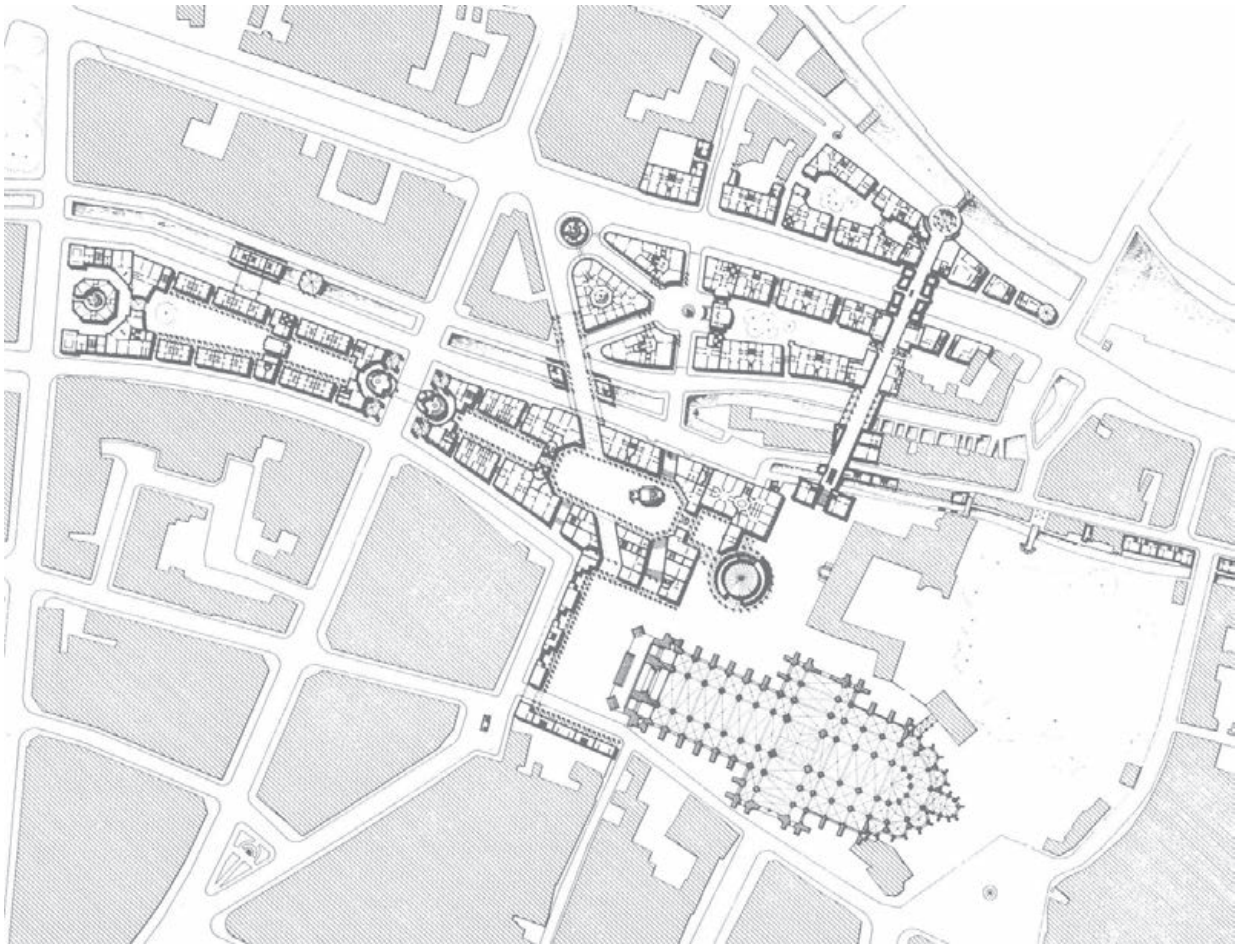
18. Véase KRIER, Rob. *Aménagement du Secteur Nord du centre de la ville d'Amiens*. En: *UR*, 1985, n.º 2, pp. 2-7.

19. Un resumen de los debates habidos con ese motivo en ROSEMBERG, Muriel. *Questions sur un conflit d'aménagement: le parvis de la cathédrale d'Amiens*. En: Patrice MELÉ; Corinne LARRUE; Muriel ROSEMBERG, dirs. *Conflits et territoires*. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2004, pp. 165-186.

20. LINAZASORO, José Ignacio, *op. cit.*, *supra*, nota 4, p. 54.

21. Véase MARTORELL, Josep; BOHIGAS, Oriol; MACKAY, David. *La nouvelle Amiens*. En: *UR*, 1985, n.º 2, pp. 10-15.

22. LINAZASORO, José Ignacio. *Textos críticos*. Madrid: Asimétricas, 2017, pp. 111-112.



6

para otro tipo de intervenciones semejantes en la propia Francia”²³.

UN PROYECTO CONTEMPORÁNEO PARA LA PLAZA DE LA CATEDRAL

En la primera mitad de los años 90 Linazasoro viajó a los países nórdicos y pudo visitar determinadas obras de arquitectos como Aalto, Asplund y Lewerentz, que siempre le habían atraído. El conocimiento de primera mano de la Universidad de Jyväskylä, de la casa de Muraatsaló o del Cementerio del Sur de Estocolmo, por citar algunas que son relevantes para nuestro argumento, lo llevó a profundizar en una serie de cuestiones de las que ya se había ocupado, pero que comenzaron a estar presentes de un modo nuevo en sus proyectos; me refiero, entre otras, a la importancia de la materialidad, a la interacción interior-exterior de los edificios o a su modo de implantarse en

el lugar. Y es que, de la arquitectura de ese conjunto de maestros, le interesó sobre todo “su carácter urbano y fragmentario, además de matérico, y en ese sentido, mucho más que sus formas, [le interesaron] sus referencias, que se relacionaban con algunos intereses permanentes de [su] trabajo como las ciudades históricas y el proyecto urbano”²⁴.

En este contexto, la versión finalmente construida del proyecto de Azcoitia (1997-1999) experimentaría una sustancial simplificación, que expresa bien este renovado enfoque de la arquitectura de Linazasoro. El protagonismo de las preexistencias queda ahora subrayado por la anónima discreción de los elementos que el proyecto introduce: el pavimento, menos rígido y más contextual; los muros, netamente definidos por su materialidad; el basamento que sirve de soporte a una escultura de Oteiza y que es, a la vez, un banco donde sentarse (figura 7).

23. LINAZASORO, José Ignacio, *op. cit.*, *supra*, nota 4, p. 69.

24. LINAZASORO, José Ignacio, *op. cit.*, *supra*, nota 4, p. 53.

6. Rob Krier. Planta de la propuesta para el entorno de la catedral de Amiens (1984).

7. José Ignacio Linazasoro. Plaza de Balda, Azcoitia (1997-99). Fotografía de Javier Azurmendi.



7

Se genera así un espacio netamente contemporáneo, en el que el acento está puesto en la abstracta geometría empleada en su trazado y en los materiales utilizados en su construcción: *“Tenía en ese momento presente –ha dicho su autor– las dos plazas donostiaras de Luis Peña, en particular la de la Trinidad, que consideraba modélica de la búsqueda de anonimato y atemporalidad que caracterizan los espacios públicos”*²⁵.

Ciertamente, la plaza de la Trinidad (1963) constituye un claro ejemplo de cómo completar y articular, mediante el espacio público, un conjunto informe de arquitecturas de muy diferente condición –incluido el frontón preexistente–, situadas en un contexto complicado en lo topográfico y degradado en lo físico. Mediante el recurso a la materialidad, Peña consiguió *“alcanzar unidad y armonía con un coro de voces bien diversas [...], mostrando que hacer arquitectura es también establecer un diálogo con lo que se construyó en el pasado, convertir en realidad tangible y dotar de nuevo significado a elementos que lo habían perdido”*²⁶.

En la misma línea cabe situar las cuatro plazas de Guimarães (1987-1995), proyectadas por Fernando Távora en el centro histórico de esa ciudad portuguesa. También en este caso se recurre a los empedrados y a pequeños elementos de mobiliario urbano, cuyo diferente modo de componerse y organizar el espacio público responde al diverso carácter de la arquitectura de cada plaza, que de algún modo prolongan e interpretan: *“Así, es barroco el carácter de la plaza del Ayuntamiento, medieval el de la plaza de Santiago, renacentista el del largo de João Franco y romántico el del largo de la Condesa de Juncal. Diferentes caracteres insertados en un recorrido urbano que garantiza su unidad dentro de su diversidad”*²⁷.

La expresión decididamente actual del lenguaje adoptado por ambos arquitectos y el énfasis puesto en el tratamiento del suelo no están lejos de la solución adoptada por Linazasoro en Azcoitia, donde los pavimentos se configuran como *“metáfora llena de significados, que se asume tanto por la espacialidad que instituye como por la urbanidad que intuye”*²⁸. En todos estos casos, pero

25. LINAZASORO, José Ignacio, *op. cit.*, *supra*, nota 4, p. 55.

26. MONEO, Rafael. Cuando la arquitectura quiere ser paisaje. En: Rocío PEÑA; Mario SANGALLI, eds. *Luis Peña Ganchegui. Arquitecturas 1959-1994*. San Sebastián: Fundación Kutxa-Universidad del País Vasco, 1994, p. 12.

27. TÁVORA, Fernando. Rehabilitações urbanas. Guimarães. En: Luiz TRIGUEIROS, ed. *Fernando Távora*. Lisboa: Blau, 1993, p. 178.

28. NASCIMENTO OLIVEIRA, Francisco. Chão da cidade: permanência e transformação. De metáfora a impressão digital da cidade. En: *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 2011, n.º 4, p. 140.



8. Planta del entorno de la catedral de Reims antes del concurso de ideas de 1992.

también en la plaza de Reims, el suelo viene a ser el *tapiz* donde se tejen los hilos antiguos de unas arquitecturas preexistentes con otros hilos completamente nuevos, legitimando así las decisiones creativas tomadas en el diseño de los pavimentos, cuya materialidad aparece como una expresión del paso del tiempo. Y es que, como ha afirmado a este respecto Navarro Baldeweg, “*las metas de cualquier proyecto no se satisfacen, o no solo, en la belleza de un objeto, sino en la capacidad funcional de dar cita a sensaciones y emociones esenciales de una vida anterior*”²⁹.

En el caso de Reims, esa vida “anterior” fue buscada por Linazasoro en la historia de la ciudad; el enfoque urbano de su propuesta venía exigido por el modo en que estaba planteado el primer concurso de ideas para el entorno de la catedral, convocado en 1992. El arquitecto donostiarra propuso una reconsideración de conjunto que diera un nuevo sentido al vacío que antecedía a la gran fachada gótica, retornando a los valores de la herencia medieval perdida con una actitud netamente contemporánea. Su propósito era sacar a la catedral del aislamiento en que se hallaba (figura 8). Para ello, decidió cambiar la orientación del espacio del *parvis* y abrirlo a nuevos ejes urbanos que hicieran posible la aparición de vistas oblicuas de la catedral. El diseño de la plaza se lleva a cabo, tras las huellas de Camillo Sitte, a partir de las lecciones aprendidas en las plazas de las ciudades históricas italianas, aquí reinterpretadas.

Los análisis de Sitte ya ocupaban un lugar importante entre las referencias de *Places et monuments*³⁰; en particular, es fácil identificar las imágenes de la plaza del Campo de Siena o de la Señoría de Florencia, ahí recogidas, como la fuente de determinadas decisiones proyectuales de Linazasoro, entre las que cabría señalar la importancia otorgada a la topografía y al dibujo del pavimento o el desplazamiento de la estatua de Juana de Arco para colocarla

en una posición que le permita articular las diferentes secuencias espaciales que la propuesta contiene. Pero es, sobre todo, en el discurso en torno al vacío donde la influencia del arquitecto vienés se revela determinante: “*Sitte demuestra* –ha dicho Linazasoro a este respecto– *que en las ciudades antiguas el espacio es esencial, hecho con pocas cosas bien situadas y completamente flexible desde el punto de vista funcional. Cuando proyecté la plaza de Reims, tenía en mente precisamente esto*”³¹.

El concurso de 1992 buscaba establecer un marco de referencia para las posteriores intervenciones concretas en el entorno de la catedral. En ese contexto, en 1997 se convocó otro concurso, esta vez para definir la mediateca que había de construirse en la embocadura de la calle Rockefeller, sobre el solar que ocupara el antiguo edificio de la Policía. Linazasoro presentó, junto con el estudio Thiénot-Ballan, un proyecto que no resultaría vencedor, pero que le permitió seguir reflexionando sobre el lugar. No sería hasta 2003 cuando se convocara el concurso para definir la plaza situada frente a la catedral, que volvió a ser ganado por Linazasoro, también asociado esta vez con el mencionado estudio remense. Es entonces cuando se reformula y actualiza el primer proyecto, produciendo “*una versión más esencial, con una geometría más clara aunque siempre irregular para no competir con la geometría de la catedral*”³² (figuras 9 y 10).

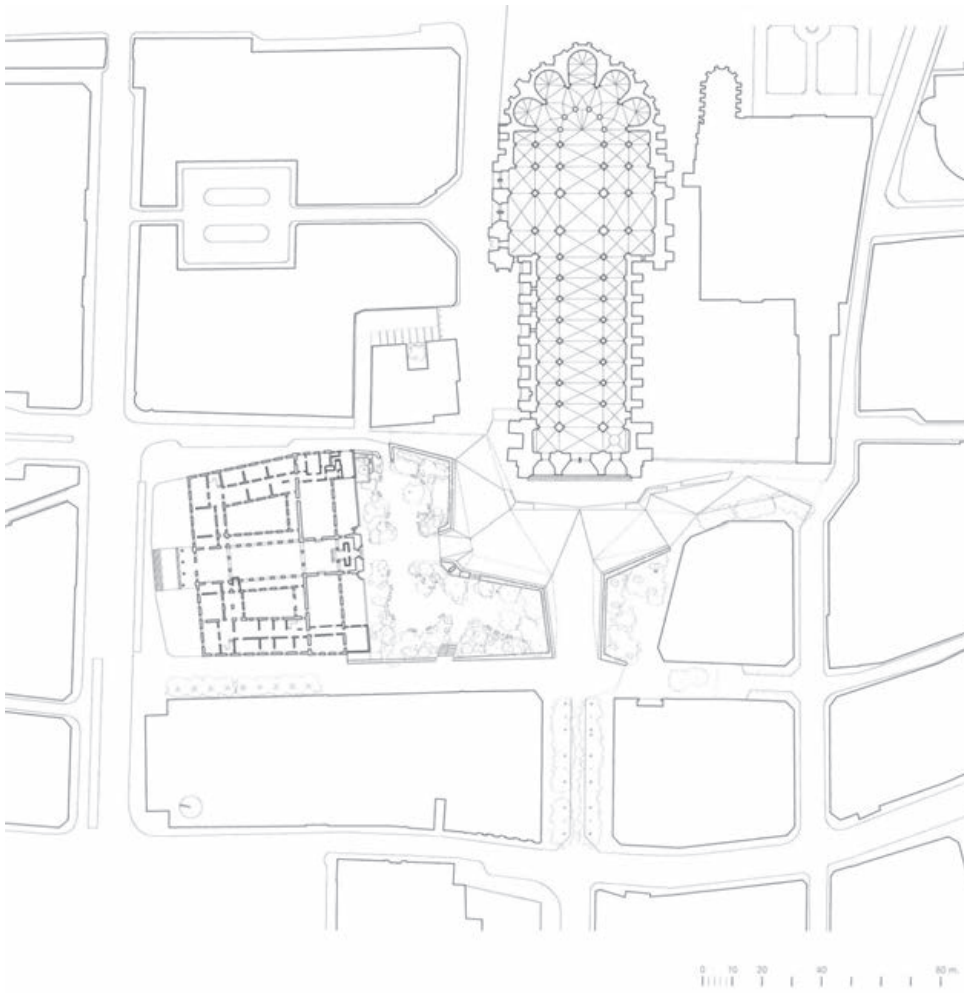
La idea era devolver la catedral a un entorno cuya escala se adaptase a la del parcelario medieval desaparecido, rescatado ahora mediante una estrategia proyectual que combinaba los taludes y la vegetación para rememorar, de manera análoga, su anterior estructura. Se creaba para ello una sutil topografía artificial que intentaba dar al espacio público la forma del entorno urbano precedente, acudiendo a una geometría similar a la del trazado medieval (figura 11). Se conformaron así cuatro espacios diferenciados: “*Uno central que se corresponde con la*

29. NAVARRO BALDEWEG, Juan. El tapiz, unas visiones y un proyecto. En: *REIA. Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, 2021, n.º 17, p. 13. El término “tapiz” equivale a “contexto”; la defensa que aquí se hace de este sintoniza bien, aunque los acentos sean ciertamente distintos, con la llevada a cabo por Linazasoro en su obra.

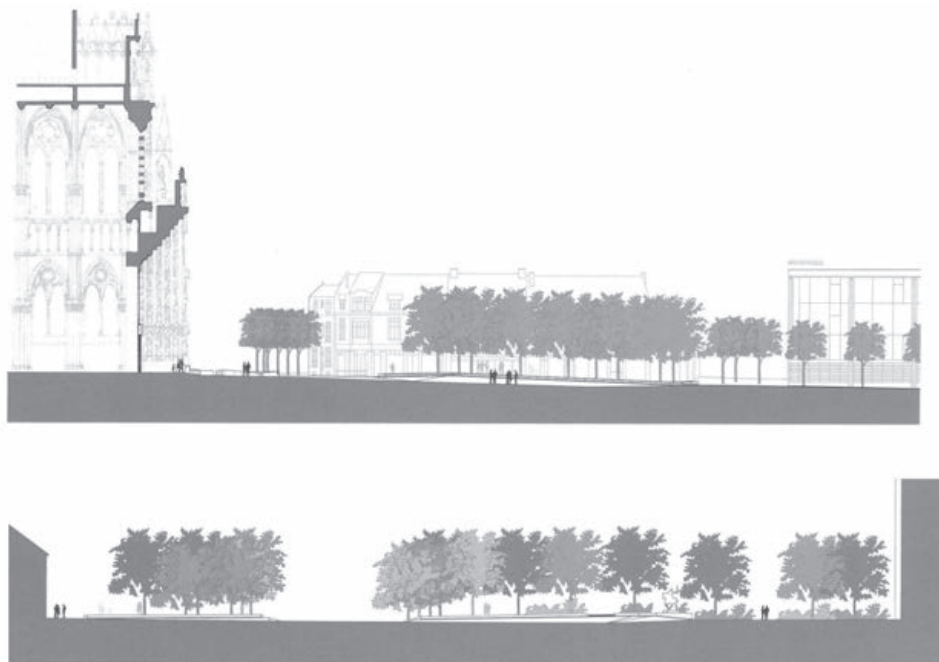
30. En JAKOVljević, Nada; CULOT, Maurice, dirs., *op. cit.*, supra, nota 12, pp. 47-55, se recogía el primer capítulo del célebre tratado del urbanista austríaco, con ilustraciones procedentes de la edición francesa de 1918.

31. GUARRERA, Fabio, ed. *Trentasette domande a José Ignacio Linazasoro*. Nápoles: CLEAN, 2014, p. 39.

32. LINAZASORO, José Ignacio, *op. cit.*, supra, nota 9, p. 69.



9



10

9. José Ignacio Linazasoro. Planta con la ordenación definitiva de la plaza de la catedral de Reims (2005).

10. José Ignacio Linazasoro. Secciones longitudinal y transversal de la plaza de la catedral de Reims (2005).

11. El espacio central de la nueva plaza visto desde la catedral de Reims. Fotografía de Nicolas Waltefaulge.



11

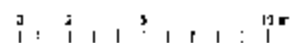
*plaza propiamente dicha, dos laterales en forma de plataforma que evocan, más o menos literalmente, la forma de las manzanas desaparecidas, cada una con distinto tratamiento, y un parvis o sagrato junto a la fachada que recuperaba un espacio perdido en el siglo XVIII*³³. Toda la operación aspira a recrear un pasado apócrifo como si de una permanencia arqueológica se tratara.

El proyecto se simplificaría durante la fase de ejecución, unificando los recursos expresivos destinados a crear los diferentes ámbitos espaciales en que ha quedado fragmentado el inhóspito vacío preexistente. En lo que a la materialidad se refiere, el ejemplo más claro tal

vez sea el del antiguo compás situado ante las puertas de la catedral y antaño delimitado por un cancel gótico, restituido en un primer momento por Linazasoro mediante una serie de piedras colocadas verticalmente, luego sustituidas por unos sencillos bloques de caliza que sirven para sentarse³⁴, semejantes a los empleados en otros lugares de la plaza (figuras 12 y 13). Esta modificación permitió, además, que el espacio del compás se abriera al antiguo recorrido del sacre en dirección al palacio de la Tau, incorporando la memoria de esa venerable ceremonia al nuevo diseño y generando continuidad histórica en el espacio.

33. LINAZASORO, José Ignacio, *op. cit.*, *supra*, nota 9, p. 127. Una estrategia semejante se encuentra ya en Loyola, donde Linazasoro divide, para su ordenación, el entorno próximo del santuario en varios ámbitos diferentes: una plataforma, que contiene las lonjas de acceso y la plaza inmediata, y la zona ajardinada que llega hasta el río.

34. Ya el basamento de la escultura situada en la plaza de Azcoitia había sido empleado de manera similar.



12. Detalle del elemento pétreo que define el nuevo parvis.

13. El nuevo parvis visto desde una torre de la catedral. Fotografía de Nicolas Waltefaulge.

La construcción de una nueva topografía es probablemente la apuesta más decisiva del proyecto. A partir de las plataformas planteadas en la propuesta del concurso de 2003, inspiradas en las del conjunto prehispánico de Monte Albán, cercano a Oaxaca (México)³⁵, la forma definitiva de las mismas evolucionaría en el sentido de hacerlas más matizadas y accesibles, menos abruptas. En su definición serían fundamentales los diferentes tipos de pavimentos, que, como ya sucediera en Loyola y Azcoitia, constituyen uno de los argumentos centrales de toda la propuesta, que en este caso buscan establecer *“un equilibrio entre lo mineral y lo vegetal que sirva de fondo escénico al que podríamos denominar espacio central, que es propiamente la plaza”*³⁶. Respecto a la propuesta inicial, más “arquitectónica”, también las masas vegetales proyectadas se simplificaron y naturalizaron, siendo sustituidos los tilos cortados a la francesa por diversas especies que han ido creciendo libremente.

Esta actitud, menos ligada a la geometría y más sensible a una cierta naturalidad propia de las cosas, es fruto del paso del tiempo, pero se encuentra estrechamente ligada a la experiencia constructiva (figura 14). En Loyola, por ejemplo, Linazasoro había previsto emplear unas losas convencionales, pero *“la contrata –ha recordado luego– me propuso un cambio por otras de corte artesanal, con un hermoso acabado irregular. El despiece y su textura eran mucho más interesantes que lo que había grafiado”*³⁷. Y es que solo pasando por la prueba de su materialización física puede el rigor de lo dibujado alcanzar su plena definición. En esto, el arquitecto donostiarra comparte el pensamiento de muchos colegas españoles de su generación; como dijera Moneo, *“aceptando y pactando con las limitaciones y restricciones, con lo que implica la construcción, la arquitectura llega a ser lo que realmente es”*³⁸.



13

El resultado final de la actuación se consigue, pues, articulando tres criterios a los que Linazasoro también ha acudido en sus obras más recientes, donde las preexistencias juegan un importante papel: una certera integración de la propuesta en su entorno, una especial atención a los aspectos relacionados con la materialidad y un empeño en que su intervención pase desapercibida, asumiendo como propia esa vocación al anonimato que es característica de las mejores arquitecturas urbanas (figura 15). En el caso de Reims, todo se sustancia en la adecuada elección de los materiales y en el discreto diseño de los pavimentos que, frente a un cierto formalismo que había caracterizado

35. Curiosamente, esa referencia le llegó a Linazasoro a través de Utzon, quien la tuvo como un ejemplo canónico para algunas de sus soluciones proyectuales, según él mismo explicara en un célebre artículo: UTZON, Jørn. Platforms and Plateaus: Ideas of an Danish Architect. En: *Zodiak*, 1962, n.º 10, pp. 114-117. No obstante, el tema de las plataformas no era nuevo en la obra del arquitecto donostiarra; tanto en Loyola como en Azcoitia había hecho uso de ellas, aunque no con el grado de sofisticación que encontramos en Reims.

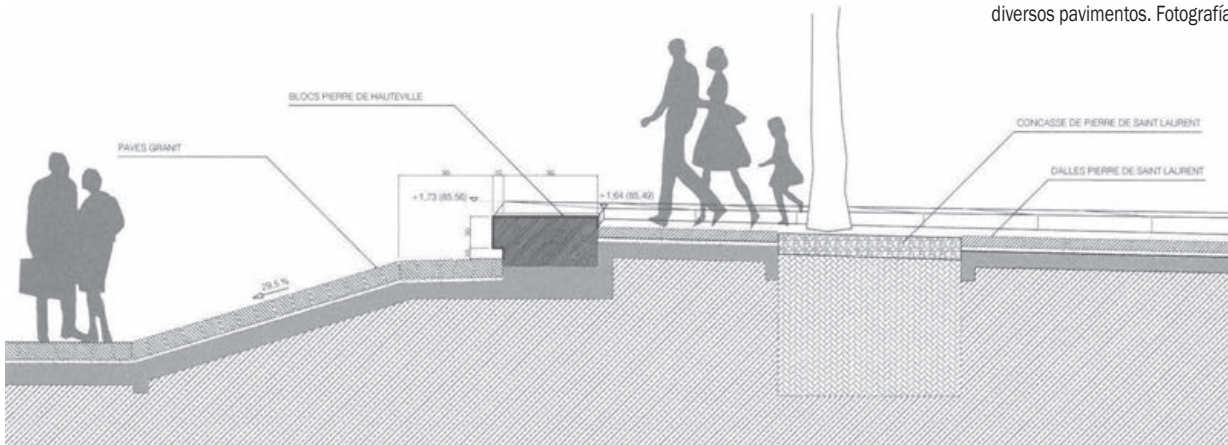
36. LINAZASORO, José Ignacio, *op. cit.*, *supra*, nota 4, p. 71.

37. GRIJALBA, Alberto; GRIJALBA, Julio. Conversando con José Ignacio Linazasoro. En: *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2020, n.º 40, p. 25.

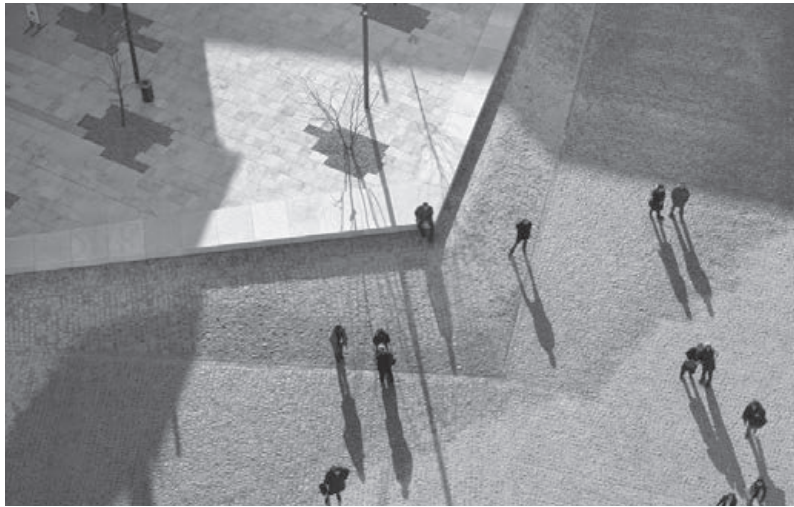
38. MONEO, Rafael. La soledad de los edificios. En: Fernando MÁRQUEZ; Richard LEVENE, eds. *Rafael Moneo, 1967-2004. Antología de urgencia*. El Escorial: El Croquis, 2004, p. 608.

14. Sección de uno de los taludes, con banco pétreo y alcorque para la vegetación.

15. Formación de talud con encintado de piedra y diversos pavimentos. Fotografía de Roland Halbe.



14



15

otras propuestas suyas para el espacio público³⁹, contribuye a un protagonismo de la catedral acorde con su escala, que la sitúa a su vez en un contexto paisajístico atemporal y, por eso mismo, contemporáneo.

Esa contemporaneidad no es ajena a la tradición “antimoderna” que atraviesa la modernidad y que, como ha señalado Antoine Compagnon, “*llega hasta nosotros*”⁴⁰. Es probablemente esta actitud la que ha permitido al arquitecto donostiarra resolver el viejo problema ya enunciado por Pierre Pinon cuando señalaba, a propósito de

las catedrales góticas francesas, que “*aislar un edificio es violar la historia*”⁴¹. En este sentido, la plaza remense de Linazasoro puede ser considerada como una arquitectura expandida que forma parte de la catedral y la integra en la ciudad; tal vez por eso, la actuación haya sido aceptada por los usuarios con naturalidad y sin polémica. Queda, sin embargo, pendiente de resolver el entorno de la cabecera de la catedral, que sigue necesitado de un proyecto que termine de dar un tratamiento digno a ese extraordinario lugar de memoria que es Reims.■

39. Pienso, por ejemplo, en la plaza de Agustín Lara en Madrid (1996-2001) o en el espacio interior de una manzana residencial en Baracaldo (2004-08).

40. COMPAGNON, Antoine. *Los antimodernos*. Barcelona: Acantilado, 2007, p. 239. “Yo creo –ha dicho Linazasoro– que la tradición es algo similar a los antimodernos de Compagnon: el mundo moderno, tomando lo mejor del pasado, vive en la tradición... que es mucho más que vivir sólo en la modernidad” (GUARRERA, Fabio, ed., op. cit., supra, nota 31, p. 22).

41. Con esas palabras titulaba su aportación al mencionado libro *Places et monuments* (JAKOVljevic, Nada; CULOT, Maurice, dirs., op. cit., supra, nota 12, p. 25).

Bibliografía citada

- BACKOUCHE, Isabelle. Expertiser la rénovation urbaine. Le cas de la France dans les années 1960. En: *Genèses*, 2008, n.º 70, pp. 45-65.
- BENDITO, María. La basílica devastada: el bombardeo de la catedral de Reims y la identidad nacional del arte gótico. En: *Acta Artis. Estudis d'Art Modern*, 2017, n.º 4-5, pp. 241-263.
- BOUGEAULT, Bernard. *La maison de verre d'Amiens. Son histoire vraie*. París: Books on Demand, 2018.
- CARRERO, Eduardo. *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.
- COMPAGNON, Antoine. *Los antimodernos*. Barcelona: Acanalado, 2007.
- DUBY, Georges. *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*. Madrid: Cátedra, 1997.
- GRIJALBA, Alberto; GRIJALBA, Julio. Conversando con José Ignacio Linazasoro. En: *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2020, n.º 40, pp. 16-39.
- GUARRERA, Fabio, ed. *Trentasette domande a José Ignacio Linazasoro*. Nápoles: CLEAN, 2014.
- JAKOVljević, Nada; CULOT, Maurice, dirs. *Places et monuments*. Bruselas: Mardaga, 1984.
- KRIER, Rob. Aménagement du Secteur Nord du centre de la ville d'Amiens. En: *UR*, 1985, n.º 2, pp. 2-7.
- LAURENT, Xavier. *Grandeur et misère du patrimoine d'André Malraux à Jacques Duhamel (1959-1973)*. París: École des Chartes, 2003.
- LE GOFF, Jacques. Reims, ville du sacre. En: Pierre NORA, ed. *Les lieux de mémoire*, vol. II-1: *La Nation*. París: Gallimard, 1986, pp. 89-194.
- LINAZASORO, José Ignacio. El Escorial y la arquitectura del clasicismo. En: *Carrer de la Ciutat*, 1978, n.º 5, pp. 5-10.
- LINAZASORO, José Ignacio. El arte de la imitación en Juan de Villanueva. La Casita del Príncipe en El Escorial. En: *Arquitectura*, 1982, n.º 239, pp. 68-73.
- LINAZASORO, José Ignacio. Cuatro proyectos. En: *Arquitectura*, 1983, n.º 245, pp. 53-63.
- LINAZASORO, José Ignacio. Proyecto de ordenación del área del santuario de Loyola. En: *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 1983, vol. 28, n.º 2, pp. 465-480.
- LINAZASORO, José Ignacio. *Textos críticos*. Madrid: Asimétricas, 2017.
- LINAZASORO, José Ignacio. *Memoria de una búsqueda. Sobre escritos y proyectos*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2019.
- MARCHÁN FIZ, Simón. Una arquitectura con voluntad de adecuación. En: J. I. Linazasoro. Barcelona: Gustavo Gili, 1989, pp. 6-19.
- MARTEORELL, Josep; BOHIGAS, Oriol; MACKAY, David. La nouvelle Amiens. En: *UR*, 1985, n.º 2, pp. 10-15.
- MOLEÓN, Pedro. *El arquitecto Juan de Villanueva (1739-1811)*. Madrid: Akal, 2020.
- MONEO, Rafael. Cuando la arquitectura quiere ser paisaje. En: Rocio PEÑA; Mario SANGALLI, eds. *Luis Peña Ganchegui. Arquitecturas 1959-1994*. San Sebastián: Fundación Kutxa & Universidad del País Vasco, 1994, pp. 10-15.
- MONEO, Rafael. La soledad de los edificios. En: Fernando MÁRQUEZ; Richard LEVENE, eds. *Rafael Moneo, 1967-2004. Antología de urgencia*. El Escorial: El Croquis, 2004, pp. 608-615.
- MONEO, Rafael. *La vida de los edificios. La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un carmen en Granada*. Barcelona: Acanalado, 2017.
- NASCIMENTO OLIVEIRA, Francisco. Chão da cidade: permanência e transformação. De metáfora a impressão digital da cidade. En: *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 2011, n.º 4, pp. 138-151.
- NAVARRO BALDEWEG, Juan. El tapiz, unas visiones y un proyecto. En: *REIA. Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, 2021, n.º 17, pp. 11-24.
- ROSEMBERG, Muriel. Questions sur un conflit d'aménagement: le parvis de la cathédrale d'Amiens. En: Patrice MELÉ; Corinne LARRUE; Muriel ROSEMBERG, dirs. *Conflits et territoires*. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2004, pp. 165-186.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. Imitación esencial. La arquitectura de José Ignacio Linazasoro. En: Efrén GARCÍA GRINDA, ed. J. I. Linazasoro. *Obras y proyectos, 1988-97*. Madrid: Fundación Argentaria, 1998, pp. 9-13.
- TRIGUEIROS, Luiz, ed. *Fernando Távora*. Lisboa: Blau, 1993.
- UTZON, Jørn. Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect. En: *Zodiac*, 1962, n.º 10, pp. 114-117.

Victoriano Sainz Gutiérrez (Madrid, 1961) es arquitecto por la Universidad de Sevilla, donde también se doctoró con una tesis sobre las ideas urbanísticas de Aldo Rossi. En la actualidad ejerce como Profesor Titular en la ETSA de Sevilla, de cuyo Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio ha sido director (2012-2020). Ha publicado, entre otros, los siguientes libros: *La cultura urbana de la posmodernidad* (1999), *El proyecto urbano en España* (2006), *Aldo Rossi: la ciudad, la arquitectura, el pensamiento* (2011) y *Aldo Rossi y Sevilla. El significado de unos viajes* (2019).

EDITAR VS. CONSTRUIR: UNA ECOLOGÍA DE LO INVISIBLE. AMPLIFICAR LA COMPRENSIÓN DE LAS TÉCNICAS DE PROYECTO

EDITING VS. BUILDING: AN ECOLOGY OF THE INVISIBLE. AMPLIFYING THE
UNDERSTANDING OF ARCHITECTURAL DESIGN TECHNIQUES

Paula Victoria Álvarez Benítez (<https://orcid.org/0000-0002-5628-4060>)

RESUMEN Este artículo persigue una amplificación de la comprensión de las técnicas de arquitectura, vinculándolas a una “ecología de lo invisible”: la atención prestada a variables cualitativas existentes en el contexto, apenas perceptibles y a menudo desestimadas por los regímenes de valor asentados. Este proceder –que podría ser rastreado en el diseño arquitectónico a lo largo de la historia– ha adquirido un valor nuevo, tras la crisis económico-financiera, como crítica a los modelos de desarrollo que dominaron en el cambio de siglo, lo cual también dificulta su comprensión. Para aclarar este punto, se analizan sus claves en tres proyectos fechados en los años precedentes a la crisis: la propuesta de Cedric Price para el concurso Design of Cities en Manhattan (1998), la remodelación de la plaza Léon Aucoc (1996) y la Escuela de Administración de Empresas (2006), ambas en Burdeos, de Lacaton & Vassal. Si los dos primeros han sido leídos como formas de “no intervención”, asociados a una renuncia a diseñar y construir, el tercero escapa a esta lectura, lo cual nos ayudará a reconsiderarlos en clave propositiva. La metodología de análisis se fija en los proyectos y en cómo han sido mediados en diversos canales y para diferentes públicos, desde las revistas especializadas a las “imágenes pobres” compartidas en las aplicaciones web de servidores de mapas. El análisis evidencia el papel crucial de la edición que, al privilegiar ciertos discursos, orienta consecuentemente las prácticas.

PALABRAS CLAVE cualidades imperceptibles; bienestar psicológico; mediaciones culturales; contexto; visibilidad; técnicas de proyecto

SUMMARY This article seeks to expand understanding of architectural design techniques, linking them to an “ecology of the invisible”: the attention to qualitative variables existing in the context, barely perceptible and often dismissed by value regimes in place. Following the economic-financial crisis, this procedure - which could be traced to architectural design throughout history - has acquired a new value, as a critique of the development models which predominated at the turn of the century, and also hindering its understanding. To clarify this point, we discuss the keys of this procedure in three projects pre-dating the crisis: Cedric Price’s proposal for the Design of Cities contest in Manhattan (1998), as well as the remodelling of Léon Aucoc Square (1996), and the School of Business Administration (2006), both in Bordeaux and by Lacaton & Vassal. While the first two have been interpreted as forms of “non-intervention” associated with a renunciation of design and construction, the last case has not, leading us to reconsider these examples in a propositional manner. The analysis methodology focuses on projects and how they have been shaped across channels and for different audiences, from specialized journals to the “poor images” shared in map server web applications. This analysis highlights the crucial role of editing, which subsequently guides architectural practices by prioritizing certain discourses over others.

KEY WORDS imperceptible qualities; psychological well-being; cultural mediations; context; visibility; architectural design techniques

Persona de contacto / Corresponding author: paula.vibok@gmail.com. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España

INTRODUCCIÓN

Nueva York, 1998. Apenas ha transcurrido un año de la inauguración del edificio que da nombre a la “década de Bilbao”¹. La IFCCA convoca The CCA Competition for the Design of the Cities, un concurso internacional de ideas para mejorar la ciudad a través de la arquitectura². El objeto es la recualificación urbana de una extensa área de Manhattan ocupada por antiguas vías férreas abandonadas, con salida natural de carga y descarga al río Hudson. Una maraña de infraestructuras de transporte ocupa gran parte del solar: vías del tren, pasos superiores de autopistas, entradas a túneles, estacionamiento de autobuses... Los convocantes animan a los participantes a ir más allá de la convención e imaginar nuevas formas de experiencia urbana que dieran respuesta a un problema compartido por muchas ciudades: los vacíos liberados

por las vastas infraestructuras de transporte obsoletas o en decadencia y aisladas de la vida urbana. Pero había algo más en juego. Según Herbert Muschamp, crítico de arquitectura para *The New York Times*, “los funcionarios de la ciudad ya habían definido el emplazamiento como el próximo gran corredor de desarrollo de la ciudad”³. Haciendo balance de las cinco propuestas finalistas, entonces expuestas al público, escribe: “Con la excepción del Sr. Price, los finalistas comparten algunos rasgos comunes. Todos utilizan curvas u ondas para separar el área del sitio de la regularidad circundante de la grilla de Manhattan. Con diversos grados de holgura, adoptan el enfoque megaestructural: unir las actividades urbanas dentro de un marco arquitectónico amplio y completo [...]”⁴.

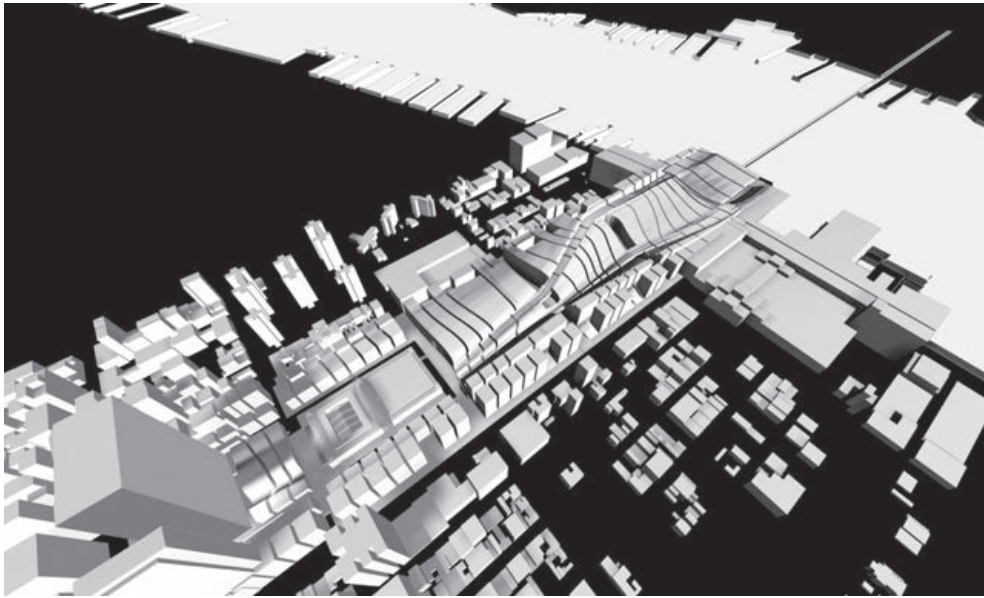
En efecto, la propuesta ganadora de Peter Eisenman opta, como otros tres finalistas, por un gran conjunto de

1. Robert Campbell acuñó este término para designar el periodo comprendido entre la inauguración del Guggenheim de Bilbao (1997) y el estallido de la burbuja inmobiliaria (2008). CAMPBELL, R. Marking the End of “The Bilbao Decade”: Times Dictate a Shift Away from Vanity Projects. En: *Boston Globe*, 2009, vol. 11, p. 49-71.

2. Ver: <https://www.cca.qc.ca/en/archives/226652/ifcca-prize-competition-for-the-design-of-cities-fonds>

3. MUSCHAMP, Herbert. Critic's Notebook; Design Fantasies for a Strip of the West Side. *The New York Times*, 18 de octubre de 1999. [Consulta: 30-09-2020]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/1999/10/18/arts/critic-s-notebook-design-fantasies-for-a-strip-of-the-west-side.html>

4. Ídem.



1

programas mixtos y gran escala que colmataba el solar, generando imágenes impactantes y persuasivas⁵. Descrita por el arquitecto como “*el primer icono urbano del nuevo milenio*”, se formaliza como un conjunto escultórico de sensuales superficies onduladas que suben del plano horizontal al rascacielos monumental que remata la intervención, supuestamente evocando la presencia del Hudson⁶ (figura 1). Se trata de una de muchas intervenciones telegénicas proyectadas para generar capital simbólico a partir del impacto visual y la espectacularidad formal de las soluciones técnicas. Aunque nunca llegó a construirse, aquel mismo año Eisenman ganó con una estrategia similar otro concurso, la Ciudad de la Cultura de Galicia, “*una especie de isla delirante*” totalmente separada de la ciudad de Santiago y “*sin infraestructura pública de conexión con ella*”⁷.

Este concurso es recordado hoy, sin embargo, por la propuesta de Cedric Price⁸. En el momento de lanzamiento de la arquitectura telegénica como motor económico global, el arquitecto británico se desmarca, optando por poner en valor la presencia y el disfrute de las cualidades ambientales y sensuales que descubre en el lugar. Toda la propuesta gravita en torno a la

revalorización de la brisa fresca proveniente del Hudson que cruza el solar y de las vistas abiertas, escasas en un Manhattan congestionado (figura 2). Se implica ingeniosamente con lo existente para reclamar el valor del proyecto arquitectónico como cuidado del bienestar psicológico del habitante y, por tanto, su salud, aspectos que el “urbanismo de enclave” tiende a borrar del imaginario de lo valioso. El lema de su propuesta, “Un pulmón para el Midtown de Manhattan”, adquiere hoy nuevas resonancias tras la crisis desencadenada por el evento COVID-19. Su motivación profunda era amplificar el alcance de la imaginación proyectual, algo que hoy se ha convertido en una exigencia.

Price, en su crítica a las premisas asumidas en torno al papel de la arquitectura como instrumento de mejora urbana, no estuvo solo. Poco antes, Lacaton & Vassal, en su proyecto para la plaza de Léon Aucoc (1996), proponía una estrategia basada en la atención y el cuidado de valores existentes. Ambas propuestas han sido reivindicadas tras la crisis del 2008 como estrategia de “no-intervención” o “antiarquitectura”⁹, rescatadas por su valor crítico en relación con los excesos de la arquitectura más mediática de aquellos años. Esta lectura tiene un

5. Los otros finalistas fueron Thomas Mayne (Morphosis), Reiser + Umemoto RUR Architecture, Ben van Berkel y Caroline Boss. Muschamp. MUSCHAMP, H. *op. cit. supra*, nota 3.

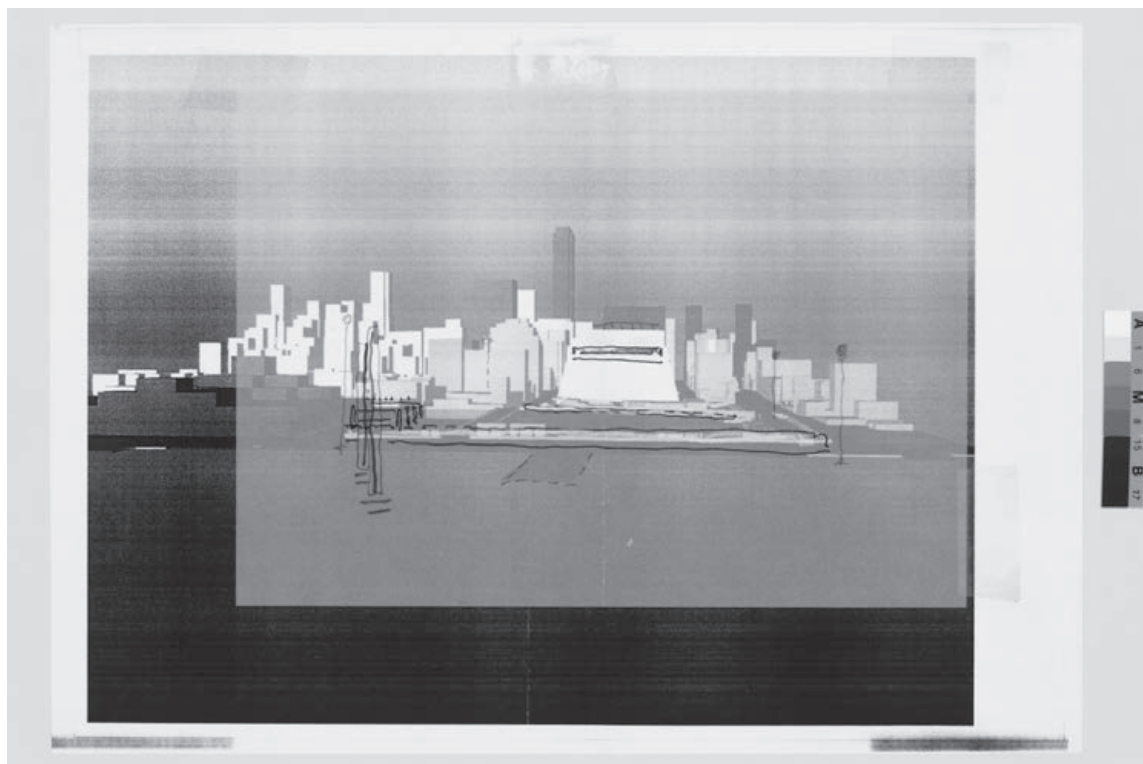
6. Disponible en: <https://eisenmanarchitects.com/IFCCA-Prize-Competition-for-the-Design-of-Cities-1999>

7. PIZZA, Antonio. Peter Eisenman y la Ciudad de Cultura de Galicia, 1999-2011. En: *DC Papers, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, 2010, n.º 19, pp. 37-56.

8. PRICE, Cedric. Re: Cp. Luxemburgo: Springer Science & Business Media, 2003, pp. 47-53.

9. Ver, por ejemplo, GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. *Estrategias operativas en arquitectura*. Madrid: Nobuko, 2012, pp. 242-265.; LÓPEZ UJAQUE, José Manuel. *Prefiriendo hacer (casi) nada en arquitectura: postproducción a través de cuatro declinaciones activamente perezosas*. Director: Federico Soriano Peláez. Tesis doctoral. ETS Arquitectura (Universidad Politécnica de Madrid), 2017.

1. Perspectiva urbana (*render*) del complejo y relación con la fábrica urbana. Eisenman Architects. Propuesta ganadora del concurso Design of the Cities. IFCCA Prize Competition for the Design of Cities fonds. Canadian Centre for Architecture.
2. Cedric Price. *A Lung for Midtown Manhattan*, 1998. Vista en perspectiva mirando al este desde el río Hudson. Fotocopia sobre papel superpuesto con dibujo a tinta, grafito y lápiz de color sobre papel translúcido, 29,7 × 42 cm. Cedric Price fonds. Canadian Centre for Architecture.



2

indudable valor pedagógico en un momento en que diferentes agentes promotores –públicos o privados– buscaban una arquitectura icónica, espectacular y de firma para atraer capital financiero. Sin embargo, es contradictoria, pues deja incuestionado el núcleo de lo que estos proyectos invitaban a reconsiderar: la identificación entre “espectacularidad”, “producto inmobiliario”, “desarrollo” y “bienestar”. Este artículo profundiza en los valores de estos proyectos oscurecidos por esta lectura, y que tienen que ver con la atención sensible y el trabajo reflexivo sobre variables cualitativas existentes y apenas perceptibles. La idea de un “no hacer nada”, hacer menos, no intervenir o economizar medios resulta insuficiente, a nuestro entender, para dar cuenta de ello, porque asume que que “hacer arquitectura” no es más que “construir”, una premisa que dificulta la comprensión de estas

estrategias y limita, consecuentemente, sus posibilidades de aplicación y desarrollo.

Para aclarar estas cuestiones, analizaremos la Escuela de Administración de Empresas de Burdeos de Lacaton & Vassal (2006), en la que la atención a los aspectos cualitativos no está reñida con el construir. Al igual que los casos anteriores, se interviene en un contexto construido con el que se establecen nuevas relaciones sensibles a valores existentes. Veremos, además, cómo la codificación al uso en la mediación de la arquitectura especializada, así el tipo de planimetría, fotografía o narrativa, es refractaria en relación con este enfoque¹⁰. Para ello, iremos contrastando los significados promovidos desde diversos tipos de mediaciones culturales: publicaciones especializadas dirigidas a arquitectos y otras a un público no experto; las construidas por los propios arquitectos; la

10. La evolución editorial de una revista de gran impacto como *El Croquis* muestra cómo los protocolos editoriales al uso en revistas impresas de gran tirada y las grandes plataformas digitales están diseñados para dar soporte a la iconicidad.



3

fotografía de arquitectura e incluso "imágenes pobres"¹¹, como las tomadas por Google Street View o las subidas por usuarios a Google Maps. Nos interesan por estar alejadas de las codificaciones estéticas asumidas en la mediación especializada, que tienden a desconectar de lo mundano y lo cotidiano, de la experiencia vivida del entorno construido. Todo ello nos llevará a plantear la búsqueda de una "ecología de lo invisible", tanto en los proyectos edilicios como en la intervención urbana, como enfoque alternativo a la no-intervención, desde el que amplificar el alcance e ingenio de las técnicas de arquitectura.

UN PULMÓN PARA MANHATTAN, CEDRIC PRICE, 1998.

VALORAR LO EXISTENTE Y RESCATAR LO OLVIDADO

En 1998 Price cumple 64 años. A lo largo de su trayectoria no ha cesado en su empeño por reivindicar "la importancia de aquello que ha sido ignorado o rechazado". Uno de estos aspectos es el contexto: al tomarlo como materia prima, y no mero fondo para la nueva edificación, lo dignifica. Trabajando como "editor" del paisaje urbano,

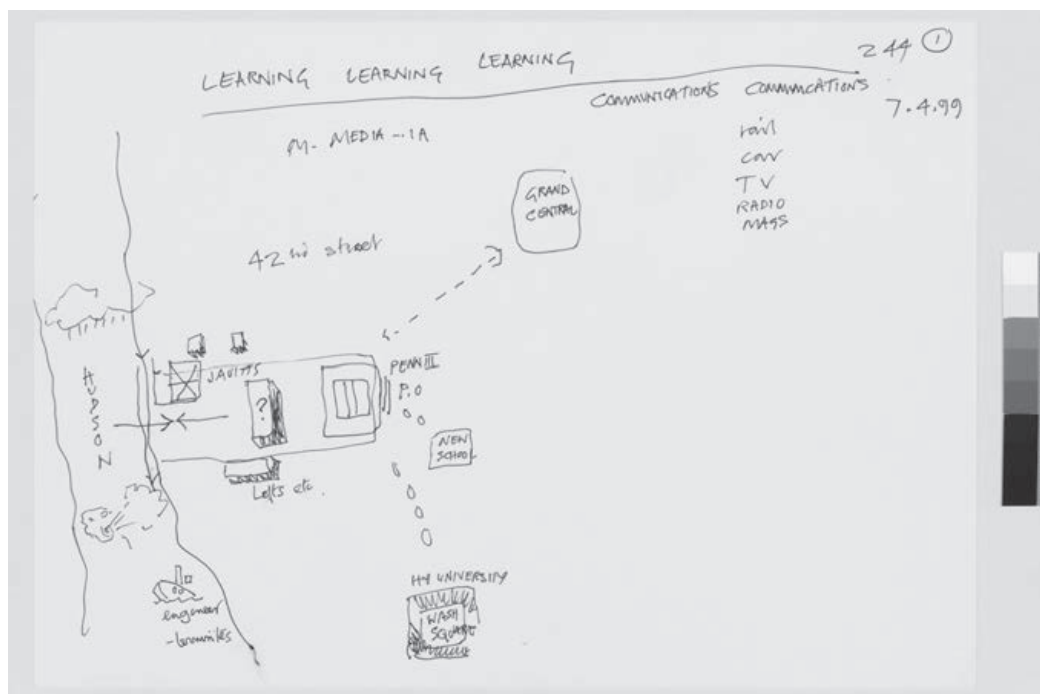
Price había desafiado el imaginario asentado en torno al arquitecto como ingeniero y artista, genio inventor y autor individual¹². En Manhattan promueve una transformación semántica de las técnicas. Piensa que lo que la ciudad se está jugando no se resuelve únicamente en los hechos materiales y la experiencia, sino también en las superficies simbólicas que inundan nuestra cotidianidad, dando forma a una particular cultura que promueve determinadas formas de comprensión, relación y disfrute e inhibe otras. En este sentido, el artículo de Muschamp para *The New York Times* es el documento más completo de la escasa bibliografía sobre este proyecto. Mientras otros llegan taxativamente a la conclusión de estar ante un "no-hacer-nada", el periodista registra una multitud de acciones concretas: "El 'pulmón' del Sr. Price trata esencialmente el lugar como si fuera una reserva natural rectangular. Las vías del tren permanecerían descubiertas. Todo nuevo desarrollo estaría prohibido. Con el tiempo, algunos edificios existentes serían eliminados. El sitio estaría marcado con una cubierta brillante compuesta de pequeñas esferas de vidrio. Los límites este y oeste estarían equipados con es-

11. Como documento cultural, responden a lo que Hito Steyerl llama "imágenes pobres": descartadas de la circulación comercial por la mala calidad y la resolución por debajo de los estándares, son valiosas como herramientas cognitivas, porque tratan de las condiciones reales de existencia, y así hacen posibles movimientos de concienciación y afecto. STEYERL, Hito; BERARDI, Franco. *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra, 2014, pp. 33-68.

12. Destacar como antecedente la carpa desmontable para 1200 espectadores, que tendría que ser montada en tres meses, para el Teatro Hair (1969). Situada entre un canal y un estadio, puede servirse de la iluminación, el control de acceso y el aparcamiento existente y usar los barcos del canal como camerinos; recupera, además, los asientos de un cine demolido de Birmingham y la estructura de acero de los desechos de construcción amontonados en un solar cercano. Este proyecto se puede consultar online en <https://www.cca.qc.ca/en/archives/380477/cedric-price-fonds/396839/projects/407758/hair-tent>

3. Cedric Price. *A Lung for Midtown Manhattan*, 1998. Mapa de Manhattan con el enclave del concurso del Premio IFCCA para el Diseño de Ciudades y otros lugares destacados. Fotocopia en papel con detalles resaltados a lápiz de color, 29,7 × 21 cm. Cedric Price fonds. Canadian Centre for Architecture.

4. Cedric Price. *A Lung for Midtown Manhattan*, 1998. Esbozo del plano de la localización del concurso destacando su posición en relación con la estación Grand Central, la New School y la Universidad de Nueva York. Tinta sobre papel, 29,5 × 21 cm. Cedric Price fonds. Canadian Centre for Architecture.



4

estructuras tipo túnel que el Sr. Price llama 'mangas'. Estas serían lugares donde la gente podría ir, sea cual fueren las condiciones climáticas, para contemplar las vistas de la ciudad y el río. También canalizarían el aire del río hacia el corazón de la ciudad. Se crearía un tercer puesto de observación cortando dos pisos de un edificio existente que se extiende a ambos lados de las vías¹³.

Más que "no hacer nada" o "hacer menos", opta por preservar y poner en valor, a través de múltiples y pequeñas acciones, sus características más sobresalientes y desestimadas, de modo que sean ellas las que amplificaban a la arquitectura, y no al contrario. Desmenuza el proyecto en una mirada de pequeñas medidas atentas a las muchas y complejas variables que se escondían tras lo que el enunciado denominaba "vacío urbano" (figuras 2, 3 y 4). Price decide dejar el espacio "abierto", pero no "vacío". Propone construir un paseo elevado de sección

tubular destinado a enmarcar vistas de forma selectiva colocando diversas cabinas elevadas. Incluye instrucciones para el movimiento de tierras o los patrones de escorrentía y drenaje del solar y acciones simbólicas junto a las infraestructuras que las permiten, como la torre desde la que se marcan con láser las aristas del volumen virtual de la "edificación perdida" por los promotores inmobiliarios y se retransmiten en tiempo real las condiciones de humedad y temperatura. Las vistas, el aire fresco o las mismas vías de tren –su cualidad narrativa como memoria del lugar y su carácter indefinido y "en barbecho"– son aspectos cualitativos que conservar y valorar. Dar visibilidad a estas variables insignificantes, desvelándolas como únicas e irrepetibles, restablece un equilibrio experiencial y simbólico que atañe no solo a lo concreto del lugar, sino a la cultura global como contexto en el que se pasan por alto. Además de una "reserva natural", se

13. MUSCHAMP, Herbert, *op. cit. supra*, nota 3.

5. La ciudad enmarcada en el paseo urbano elevado a través las “mangas”. Collage de lápiz y fotografías. Cedric Price, *A Lung for Midtown Manhattan*, 1998. Cedric Price fonds. Canadian Centre for Architecture.
6. Claes Johnson Visscher. Perfil de Ámsterdam, 1611. La palabra suple lo que la perspectiva oculta y lo que el dibujo no puede capturar.

ofrece una “reserva de distancia crítica”, un arsenal imaginativo con el que llama la atención sobre “el papel sofisticado que los elementos anecdóticos y supuestamente prescindibles pueden llegar a desempeñar dentro del entorno y el paisaje contemporáneo”, si los convertimos en el foco del proyecto arquitectónico, a través de una selección precisa¹⁴. En vez de una economía de medios, encontramos una “ecología de lo invisible”.

En la monografía que a Price dedica Hans Ulrich Obrist en 2003, Arata Isozaki recuerda las palabras que durante las deliberaciones le dirigió el también miembro del jurado Philip Johnson: “Usted propondría sin duda a Cedric Price, y estoy de acuerdo, pero si su propuesta resulta la ganadora, el concurso perdería toda su relevancia social. ¡Es lamentable!”¹⁵. Para el comisario de las míticas *Modern Architecture* (1932) y *Deconstructivist Architecture* (1988), la relevancia social del concurso radica en su capacidad para confirmar la idoneidad de una determinada imagen de la arquitectura, símbolo de un modo de práctica y una apariencia que cultivar. Para hacer espacio a otras posibilidades, Price tiene que desmontarla, como muestran los paneles presentados al concurso, una suerte de cruce entre el manual de instrucciones y el manifiesto. El texto predomina sobre los dibujos, esquemáticos y en miniatura, en el estilo gráfico escueto y directo que lo caracteriza. Numerosos fotomontajes y dibujos preparatorios, documentos de trabajo más que persuasivos, expresan el interés no solo por la singularidad del solar, sino también por las relaciones con la ciudad (figuras 2, 3, 4 y 5). Sobre ellos, Muschamp escribe: “El estilo único y distintivo del Sr. Price se extiende a su modo de presentación. En lugar de los glamurosos renders utilizados por los

otros concursantes, ofrece ásperos bocetos a lápiz que parecen haber sido apresuradamente trazados en servilletas entre sorbos de clarete. Incluso el término ‘mangas’ evoca una informalidad extrema: la confección personalizada de un refinamiento tan exquisito que hace que una chaqueta parezca completamente informe. Sin embargo, lo cierto es que este diseño es realmente el único de los cinco que va más allá de las cualidades formales de la arquitectura para abordar la calidad de la vida urbana. La principal preocupación del Sr. Price es, dicho en términos muy sencillos, la salud pública. Su objetivo es mejorar el aire, la cantidad de luz disponible y la liberación psicológica que proporciona el espacio abierto. Es, en efecto, un parque en el que la arqueología de la ciudad industrial toma el lugar del paisaje bucólico”¹⁶.

La metodología proyectual y los esquemáticos dibujos de Price ciertamente desafiaban la imagen de la arquitectura que Johnson había ayudado a forjar. *Modern Architecture*, su catálogo y el subsiguiente libro *The International Style* (1932), sentaron las bases para los actuales protocolos de mediación de la arquitectura, en contraste con la intensa exploración editorial de los mismos arquitectos expuestos¹⁷. Estos protocolos se basan en la separación de texto e imagen y su aislamiento como fenómeno estético a través de la “fotografía de producto”, estilo comercial basado en el punto de vista frontal y centrado en la figura, un encuadre ajustado para eliminar el contexto, la preferencia por la luz diurna y diáfana, la ausencia de referencia a la vida, el trabajo y las tribulaciones cotidianas¹⁸. El aislamiento de la fotografía en la página reproduce el efecto de enmarcado característico de los museos estatales modernos, concebidos como

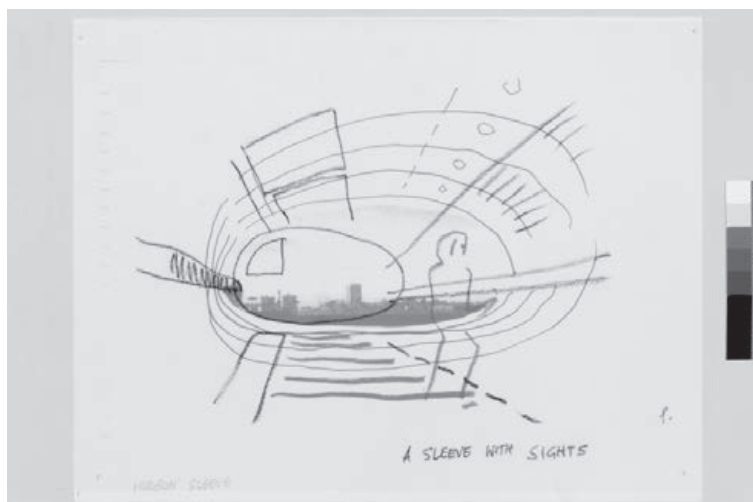
14. Sobre este enunciado, ver WIGLEY, Mark. Towards a History of Quantity. En: Ole BOUMAN; Rem KOOLHAAS; Mark WIGLEY, eds. *Volume 2: doing (almost) nothing*. Ámsterdam: Archis, 2005.

15. ISOZAKI, Arata. Erasing architecture into the system. En PRICE, C., *op. cit. supra*, nota 8, p. 46.

16. MUSCHAMP, Herbert, *op. cit. supra*, nota 3.

17. Ver ÁLVAREZ, Paula V. Un territorio común, casi olvidado. En: Francisco GONZÁLEZ DE CANALES, *El manierismo y su ahora. Una aproximación optimista para un presente incierto*. Sevilla: Vibok Works, 2020, pp. 72-103.

18. Surge a comienzos del siglo XX como estilo comercial para los catálogos de venta a distancia. Sobre las bases estéticas e ideológicas de la fotografía publicitaria, ver CORONADO, Diego. De la publicación de la fotografía a la fotografía publicada en torno a los orígenes decimonónicos de la fotografía publicitaria. En: *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 2000, n.º 3-4, pp. 221-245. En su crítica a la fotografía especializada de arquitectura, Fredric Jameson afirmaba que eran imágenes falsas construidas para presentarla inflexiblemente como mercancía autónoma, sujeta a un proceso de comodificación. JAMESON, Fredric. *Spatial Equivalents in the World System*. En: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres: Verso, 1991, pp. 97-129.



5



6

aisladores de fenómenos para generar un aura de solemnidad y prestigio alrededor del objeto artístico¹⁹. Invirtiendo las jerarquías que dan soporte al régimen de lo valioso útil a los flujos económicos, en vez de enmarcar el objeto arquitectónico en sus paneles, Price enmarca las vistas del entorno (figura 5).

Nótese la diferencia entre la reproducción inmersiva de la experiencia del habitante en la única "vista" de Price (figura 4) y los *renders* a vista de pájaro de Eisenman (figura 1). Price confronta el *render* como herramienta financiera y la fotografía de producto, que tienden a escindir los edificios de las circunstancias materiales y sociales de su desarrollo. En su alejamiento consciente del consenso tácito de representación, expone e interroga la lógica de la

mediación y del propio concurso²⁰. Los paneles recuerdan un tipo singular de representación cartográfica de perfiles urbanos del siglo XVII, en los que las descripciones textuales suplían aquellos aspectos ocultos a la visión por las perspectivas enlazadas de múltiples puntos de vista a la altura del ojo humano (figura 6). Price utiliza el texto para dar visibilidad a todo aquello que los estilos y las normas de representación y narración hegemónicas impiden advertir. Los paneles son un inventario de pistas ínfimas que confrontan a la imaginación arquitectónica con aquello de lo que estaba siendo fortuitamente desconectada. Entre lo crítico y lo propositivo, la intervención misma se concibe como herramienta educativa que, haciendo justicia a lo olvidado, lo relanza como punto de partida.

19. Sobre el museo como aislador de fenómenos, ver el capítulo "Insularizaciones" de SLOTEDIJK, Peter. *Esferas III*. Madrid: Siruela, 2014.

20. "Ninguno de los proyectos está oficialmente autorizado. Ninguno tiene clientes. [...] El Sr. Price eligió no estar de acuerdo con la suplantación. Ninguna nueva construcción masiva. No hay estadios deportivos. Sin crujidos de huesos urbanos. Sin calistenia estructural de alta tecnología. No hay que hacer heno. Solo una ligera capa de vidrio glaseado y una brisa que sopla desde el río. Solo un lugar para que una ciudad respire". MUSCHAMP, Herbert, *op. cit. supra*, nota 3. Davide T. Ferrando reflexiona sobre el uso del *render* glamoroso en las estrategias de *marketing* que parten de la arquitectura como puro instrumento financiero. FERRANDO, Davide T. *La ciudad en la imagen*. Sevilla: Vibok Works, 2018, pp. 193-236.

7. Fotografía oficial del proyecto de Lacaton & Vassal para Léon Aucoc. Archivo Lacaton & Vassal.

8. Fotomontaje de los autores con vistas a la plaza Léon Aucoc a través de Google Street View tomadas en 2018.



LA PLAZA LÉON AUCOC, LACATON & VASSAL, 1996. RECUPERAR LO DESESTIMADO FRENTE A LA INCONGRUENCIA DE LA NO-INTERVENCIÓN

Dos años antes de este concurso, Lacaton & Vassal habían hecho una apuesta similar en la plaza Léon Aucoc en Burdeos (1996). El embellecimiento de esta pequeña plaza triangular era parte de un proyecto urbano mayor que afectaba a 42 localizaciones (figura 7). Lacaton & Vassal –que comienzan todos y cada uno de sus trabajos examinando cuidadosamente si las tareas y los requisitos de un encargo son realmente necesarias²¹– describen así su primera visita a la plaza: “*Cuando nos acercamos a verla, nos quedamos desconcertados. Para nosotros ya era bella tal y como estaba. No éramos capaces de ver de qué modo o por qué teníamos que embellecerla. Con el propósito de realizar una intervención significativa, comenzamos a estudiarla cuidadosamente. Analizamos la arqui-*

tectura de las casas de alrededor, los materiales de las superficies y el mobiliario urbano de la plaza, la organización del tráfico, y también entrevistamos a los habitantes. Al final, solo encontramos desarreglos menores, ninguno de los cuales podría haber sido resuelto por un proyecto arquitectónico”²².

Lacaton & Vassal dejan incuestionada la mencionada identificación entre “construcción”, “producto” y “proyecto” que Price trataba de dismantelar, pero no se someten a ella. Su apuesta es similar: prestar atención a lo invisible y lo olvidado. Vassal explica que hicieron “*un catálogo de medidas de mantenimiento que eran sorprendentemente obvias y, aun así, completamente desatendidas, incluyendo limpiar la plaza de excrementos de perro, con el propósito de jugar a la petanca en ella de nuevo; limpiar las hojas de tilo de los bancos de modo que uno pudiera sentarse en ellos; reorganizar los espacios de aparcamiento; reorganizar el tráfico para reducir la circulación de paso. También propusimos la reintroducción de las hogueras de San Juan, una fiesta pública local que había sido previamente prohibida por el Gobierno local en nombre de la seguridad*”²³.

Entre las medidas propuestas es, sin duda, este último y vago aspecto, la recomendación de volver a permitir la celebración de las hogueras de San Juan, el que más llama la atención. Va incluso algo más lejos que Price, al fomentar la reconexión con los fenómenos sociales y los conflictos vivos de la ciudad²⁴. Todo esto fue omitido en la descripción elaborada para la monografía que la editorial Gustavo Gili dedica a la oficina francesa en 2007²⁵ y en la propia web de los arquitectos²⁶. Tal vez es por ello por lo que *A Lung for Midtown Manhattan* y Léon Aucoc han sido reivindicadas como formas de no-intervenir, un no-hacer-nada, una redescipción que las “neutraliza”. Lo

21. VASSAL, Jean-P.; RUBY, Andreas; RUBY, Ilka. *Tabula non rasa*. Ilka and Andreas Ruby in conversation with Jean-Philippe Vassal. En Ilka RUBY; Andreas RUBY, eds. *Urban transformation*. Berlín: Ruby Press, 2008, pp. 252-265, p. 253.

22. Ídem.

23. Para dejar claro que se trataba de una propuesta, cobraron unos buenos honorarios por ella. Íbid., p. 254.

24. La arquitectura experimental de la primera década del siglo XXI en España ha continuado desestabilizando los imaginarios en torno a lo valioso a través de una ecología de lo invisible. Así, el Edificio Jardín Hospedero y Nectarífero de Husos Arquitectura (2012), la sede de Save the Children (2018), de Elii, o los restaurantes Run Run Run y Rébola, de Andrés Jaque / Office for Political Innovation (2019).

25. PUENTE, Moisés; POYUELO, Anna, eds. *2G Book Lacaton & Vassal*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 74.

26. Lacaton & Vassal [consulta 09-30-2020]. Disponible en: <https://www.lacatonvassal.com/>



8a



8b

relevante de ambas es el rescate de lo olvidado y lo pasado por alto, de aspectos insignificantes y livianos, apenas perceptibles, que todos consideraron suplemento prescindible menos los arquitectos, incluso cuando su fuerza resulte ilegítima e infundadamente arquitectónica.

Robin Wilson ha llamado la atención sobre la forma aséptica en la que una propuesta tan singular como León Aucoc se aborda en la mediación especializada²⁷. El impacto del discurso crítico de la oficina se diluye al adoptar las normas de presentación fijadas en el monográfico que 2G le dedica en 2002, pero diversas incongruencias desvelan que algo ha sido reprimido. La primera es el uso insistente de la palabra “nosotros” en la descripción de este proyecto, rompiendo con la despersonalización descriptiva de los otros 16 proyectos publicados. La segunda está en las dos fotografías de la plaza, probablemente tomadas por los arquitectos en una visita a obra, y maquetadas de forma similar a las que el fotógrafo Philippe Ruault toma de los otros proyectos. La tercera se refiere a la fecha de construcción, que indica 1996. Pese a la insistencia en que la plaza “es bella como está”, se incide en que hay “algo” realizado que no es edificación. Estas incongruencias muestran el conflicto entre el reconocimiento del trabajo intelectual y el rechazo de la estrategia en el nivel institucional del discurso editorial, expresado a través de un formato de presentación que lo es también de regulación, pues excluye e incluye, nos instruye sobre

lo valioso y lo correcto²⁸. Wilson no comenta, porque posiblemente lo desconoce, una incongruencia mayor: la supresión consciente y consensuada en la descripción del proyecto de la producción de un “catálogo de recomendaciones” que incluye una cuestión política, como es levantar la prohibición a las hogueras de San Juan.

Acudiendo a Google Street View como documento cultural no orientado por los intereses que subyacen a la mediación especializada de la arquitectura, encontramos una realidad bien distinta a la que muestran aquellas fotografías de 1996. Los vehículos han invadido el solar, convertido en aparcamiento (figura 8). La superficie destinada a uso público se limita a un mínimo reducto apoyado en el lado menor de la plaza: un tobogán rodeado de bancos y alambrado como un solar privado, posiblemente una medida económica de urgencia para protegerlo de la invasión de vehículos. ¿Qué hubiera pasado si, cambiando el imaginario social de la plaza, se hubieran permitido actividades arraigadas popularmente como las hogueras de San Juan? ¿Y si en vez de idealizar el no intervenir se hubiera rediseñado la vegetación, el mobiliario o el pavimento para regular los tránsitos y preservar su carácter de espacio libre, público? Al igual que la realidad congelada de la experiencia de la visita a obra, elegida para representar una versión simplificada y apaciguadora del proyecto, la no-intervención es también una incongruencia que expone los límites a los que la imaginación

27. WILSON, Robin. Evidence of “Doing Nothing”: The Utopic Document of Lacaton & Vassal. En: *Architectural Theory Review*, 2013, vol. 18, n.º 1, pp. 30-45, p. 32. Wilson afirma que la acreditación sistemática de los fotógrafos de arquitectura denota “que el edificio ha sido presenciado por un iniciado en el canon, como si fuera un acto final que lo certificase como producto perfectamente adecuado para su difusión mundial”. Este canon perpetúa normas genéricas que reducen ampliamente el alcance de la fotografía como agente activo en la interpretación de la arquitectura. Su análisis parte de JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Londres: Routledge, 1983, donde urge a buscar evidencias de impulso utópico en las formas culturales del capitalismo tardío ante el “cierre sistémico, cultural e ideológico” de nuestro sistema actual.

28. Para Wilson, la neutralidad de los textos, de estilo descriptivo y despersonalizado “reflejan ampliamente, o intentan asumir, la supuesta posición de las ilustraciones de los proyectos, que, en el caso de los proyectos completados, toman la forma de fotografías de gran formato producidas profesionalmente, es decir, intentan proporcionar un retrato ‘objetivo’ y ‘neutral’”. WILSON, *ibíd.*, p. 36.



9

proyectual podría resistirse: la arquitectura no es un fenómeno aislado, sino un sistema de elecciones que nunca resulta, incluso si se elige no hacer, en una imagen congelada. Más que “revelar y mantener lo existente”, el reto hubiera sido “canalizar los valores desestimados” hacia la experiencia vivida y las superficies visibles.

LA ESCUELA DE ADMINISTRACIÓN DE EMPRESAS, LACATON & VASSAL, 2006. DE LA ATENCIÓN SENSIBLE A LO EXISTENTE A LA EDICIÓN DE LA ARQUITECTURA

La transformación cualitativa del hábitat no radica estrictamente en la construcción, pero tampoco está reñida con ella. Así sucede en la Escuela de Administración de Empresas (2006), proyectada por Lacaton & Vassal una década después. La presencia y el aroma de delicados rosales en los patios traseros de las modestas viviendas de trabajadores colindantes con el solar inspiraron su emblemática envolvente. En la conversación antes referida con Ruby, Vassal afirma: “[...] *el proyecto trabaja absolutamente en relación con su contexto al prolongar e integrar un aspecto esencial de su realidad material: los jardines. La zona residencial, como ves, está formada por pequeñas viviendas adosadas para trabajadores, que datan del s. XIX. Todas tienen jardines que informan*

9. Escuela de Administración de Empresas de Burdeos; la presencia del edificio simbólico y el perfil urbano se percibe desde el patio a través de la fachada desmaterializada. Fotografía de Philippe Ruault.

10. Muestra de la web del proyecto con el reportaje fotográfico de Philippe Ruault.

el carácter del barrio, al menos tanto como las mismas casas. Interesados por esta cualidad vegetal del espacio, nos dimos cuenta de que había una gran cantidad de árboles rosales en los jardines. Consecuentemente, decidimos ‘floralizar’ el edificio para la universidad también, colocando 600 rosales diferentes en espacios exteriores como la galería y los patios interiores. Es importante notar que estos árboles no son solo decorativos, sino también performativos. Desde que el edificio fue inaugurado en 2006, las personas que trabajaban en la universidad junto con los habitantes del área residencial del barrio se han unido y han comenzado a cultivar las rosas, ¡y ahora incluso producen una mermelada de las hojas de las rosas!’²⁹.

Si Lacaton & Vassal rescataban en Léon Aucoc la cultura popular expulsada al instar a la Administración local a que levantara la prohibición de las hogueras, aquí el acontecimiento ordinario ligado al habitar transforma a la edificación. La epidermis urbana se engrosa para evocar la singularidad del enclave, la diferencia cultural, la movilización cotidiana de los sentidos y los afectos (figura 9). El valor profundo de la obra de Lacaton & Vassal no está en su estética *povera* o su adscripción al no-hacer. Al igual que el trabajo de Price, se inscribe en el universo de lo cualitativo, en el que la belleza, la utilidad y el placer no pueden medirse con dinero. El aspecto invisible que rescata se refiere a un bienestar psicológico que se ha convertido en un lujo, algo a lo que es difícil de acceder no por su coste, sino porque es difícil de ver y apreciar.

La edición oficial de esta obra da cuenta de ello: en una forma de autocensura, editores, autores, críticos y fotógrafos prefieren diluir estos aspectos. Tanto en la monografía como en la web del estudio se omite el origen de la solución de la fachada, presentándola de forma aséptica³⁰. El engrosamiento que equilibraba la inevitable distancia entre la técnica y la naturaleza, lo maquinico y la espontaneidad vital, se reduce a juego de contrastes: el detalle delicado de los rosales frente a la tersura de la técnica. El signo dionisiaco de las rosas se equipara y nivela con el poder apolíneo del cristal, avatar del discurso

29. VASSAL, RUBY, RUBY, *op. cit. supra*, nota 21, p. 256.

30. PUENTE, M, POYUELO, A, *op. cit. supra*, nota 25, p. 122.



científico-técnico, de la Razón. Las relaciones humanas, corporales y afectivas desaparecen o se tornan pasivas.

Vassal afirma que la *"trasfusión del contexto"* a la arquitectura se origina en el deseo de acercarlo a la ciudad: un *"nuevo contextualismo"*, lo llama Ruby. Los rosales representan un intento de superación de una condición refractaria de la que no logran desprenderse. Al reducir a naturalismo el nexo no refractario con el contexto, la mediación editorial cancela la posibilidad de otorgar

complejidad a la apariencia, traicionando las promesas de una amplificación experimental del alcance de la arquitectura. El profuso reportaje de 44 fotografías que toma Ruault escenifica visualmente esta desconexión (figura 10). Dos pertenecen a la volumetría, 12 a los espacios interiores y 30 a la fachada. De estas últimas, 24 están tomadas o bien desde la cota cero, el nivel de acceso, dirigiendo la mirada hacia arriba desde un punto próximo a la fachada, o bien desde un punto elevado, de forma



Tanto en las páginas de la monografía de 2G como en la propia web³², las plantas y secciones flotan, insularizadas (figura 11). Suprimida en la monografía y la web la relación erótica del edificio con los jardines del contexto, los usuarios y los vecinos, se elimina del relato colectivo como hallazgo pedagógico, sellando los límites

32. Lacaton & Vassal [consulta 30-09-2020]. Disponible en: <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=10>

11. Muestra de la representación oficial de la Escuela de Administración de Empresas de Burdeos. El bloque se muestra exento y sin contexto, incluida la planta baja. Archivo Lacaton & Vassal.

12. La relación de la Escuela de Administración de Empresas de Lacaton & Vassal con el tejido inmediato a través de una vista aérea en Google Maps. 2018.

13. Calle lateral colindante con las viviendas para obreros. La Escuela de Administración de Empresas de Lacaton & Vassal a través de Google Street View. 2018.



impuestos a la imaginación proyectual. De nuevo, Google Maps nos da acceso a un imaginario más crudo, pero más veraz y conectado con la experiencia vivida. A su través podemos sobrevolar los frondosos jardines del barrio de viviendas obreras adosadas adyacentes e intuir los rosales que embriagaron a los arquitectos (figura 12). Situando el visor a pie de calle, intuimos por qué la percepción del edificio en su entorno ha sido descartada en el reportaje fotográfico. Las casas de los

trabajadores, de escala modesta, no tienen un especial interés visual y están algo deterioradas: una realidad que contrasta con los códigos estéticos de la fotografía de arquitectura.

En la planta baja, los cerramientos acristalados reflejan estas viviendas modestas, amortiguando con su presencia el impacto del volumen en el contexto. Hay en ello una componente poética, pese a los vehículos estacionados y los cubos de basura (figura 13).



14

El reflejo del entorno en la fachada acristalada también se apercibe en las imágenes desidealizadas subidas por los usuarios³³. Obtenemos acceso a aspectos vivenciales, culturales, sociales, ecológicos y antropológicos que Lacaton & Vassal consiguen con el tratamiento de la fachada. Ese lujo que la edición nos niega. La presencia de los rosales es mucho más discreta de lo que el reportaje floral de Ruault, emulando al *render* previo a la construcción, quiere dar a entender (figura 14); pero no son por ello menos hermosas. Los códigos estéticos que rigen su mediación *espectacularizan* este detalle, *glamorizando* un edificio del que también podríamos decir que “ya es bello tal y como está”.

Si la ciudad simbólica se introduce en el patio a través de las transparencias de la fachada desmaterializada (figura 9), aquí es la ciudad cotidiana la que empaña simbólicamente, por así decirlo, la arquitectura. Mientras la web del estudio y las revistas especializadas desmantelan

tal intento de amplificar la arquitectura, en las calles de Burdeos, las fachadas de la Escuela de Administración de Empresas continúan contando una historia diferente (figura 15), más cálida y más honesta que su versión edulcorada.

CONCLUSIONES. HACIA UNA ECOLOGÍA DE LO INVISIBLE

Reconsiderar las técnicas proyectuales para mejorar cualitativamente el entorno construido puede tener como horizonte la búsqueda de una “ecología de lo invisible”. Para defender este enfoque, alternativo a la no-intervención, nos hemos apoyado inicialmente en la lectura que hace Herbert Muschamp de la propuesta *A Lung for Midtown Manhattan* y la representación del propio Price, que desmenuza una serie de acciones concretas relacionadas con la atención a los valores del enclave la ciudad, explorando su capacidad para proporcionar disfrute y bien-

33. Erráticas y fortuitas, estas imágenes presentan el edificio en el contexto, confirmando que la estrategia proyectual difiere de lo publicado en el monográfico 2G y la web de los arquitectos; abren, además, interrogantes acerca de la relación entre pobreza, visibilidad, lujo y vulgaridad.

14. *Render* de la propuesta para la Escuela de Administración de Empresas de Lacaton & Vassal. Archivo Lacaton & Vassal, 2004.

15. El reflejo del entorno en la fachada transforma la presencia del edificio. La Escuela de Administración de Empresas de Lacaton & Vassal a través de Google Street View. 2018.



15

estar psicológico. Estos valores se refieren a aspectos cualitativos apenas perceptibles, como la sensación de amplitud espacial, las vistas o la brisa que atraviesa el solar, pero también a aspectos pragmáticos, como la proximidad de la universidad, y simbólicos, como la renuncia a colmatar el solar con construcciones. Este último aspecto es la base de las interpretaciones (no-intervención, economía de medios, antiarquitectura...) que tratamos de reevaluar, pues pueden llegar a oscurecer la comprensión de aspectos cruciales del trabajo proyectual como despliegue sensible de una atención crítica.

En el análisis de la plaza Léon Aucoc y la Facultad de Empresariales de Lacaton & Vassal hemos ahondado en ambos aspectos, buscando cuáles serían esos valores implicados en la ecología de lo invisible y cómo son desplazados en los relatos y codificaciones especializadas al uso. Estos valores incluirían aspectos sensoriales, ambientales, culturales y antropológicos que contribuyen a cualificar simbólica y eróticamente cada enclave concreto. Hemos acudido a documentos culturales como

Google Street View, libres de la codificación editorial normativa, para mostrar cómo esta puede llegar a dificultar enormemente los procesos de transferencia de información, de *savoir-faire*, y el desarrollo de técnicas y de modelos alternativos. Los medios especializados, al desestimar la ecología de lo invisible, pueden desvalorizar la arquitectura, reduciéndola a la exhibición visual y técnica de sus componentes, indiferentes a las relaciones sutiles con el contexto social, cultural, geográfico y antropológico.

La “ecología de lo invisible”, por tanto, comprendería la atención sensible al contexto y el lugar como entramado de fuerzas, material de trabajo y fuente de riqueza con los que establecer relaciones. Pero también un permanente rescate de lo oculto, lo invisible y lo olvidado –por los agentes promotores, los habitantes, la ciudad o la propia cultura arquitectónica– para que pueda ser acogido en la resolución conceptual, formal, sensual, material y, por qué no, constructiva y edilicia. Las técnicas de proyecto podrían crecer “en alcance, calidad e

ingenio" si reconsideramos, uniendo la escucha sensible y una actitud crítica, tanto el contexto físico como las construcciones culturales. En ello toma parte el proyecto arquitectónico, saliendo al encuentro de todo aquello que aún necesita ser considerado, cuidado y acogido.

La arquitectura misma, imaginada como "edición de lo construido" –en un sentido amplio–, puede contribuir a crear imaginarios más comprometidos, hospitalarios y reflexivos, revalorizándose ella misma como herramienta cognitiva y pedagógica.■

Bibliografía citada

- ALMONACID, Rodrigo. Mies van der Rohe, ¿mal interpretado o mal publicado? El caso del Seagram. En: *Veredes. Arquitectura y Divulgación* [en línea]. 21 de mayo de 2018 [consulta: 30-09-2020]. Disponible en: <https://veredes.es/blog/mies-van-der-rohe-mal-interpretado-mal-publicado-caso-del-seagram-rodrigo-almonacid/>
- ÁLVAREZ, Paula V. Un territorio común, casi olvidado. En: Francisco GONZÁLEZ DE CANALES, *El manierismo y su ahora. Una aproximación optimista para un presente incierto*. Sevilla: Vibok Works, 2020, pp. 72-103.
- ARATA, Isozaki. Erasing architecture into the system. En: Cedric PRICE. *Re: Cp*. Luxemburgo: Springer Science & Business Media, 2003.
- AÑÓN-ABAJAS, Rosa María. La Bauhaus, de Dessau a Ulm: ensayos sobre el espacio docente de alto rendimiento/The Bauhaus, from Dessau to Ulm: essays on this high yield educational space. En: *Proyecto, Progreso, Arquitectura*. Sevilla: Editorial de la Universidad de Sevilla, 2010, n.º 1, pp. 26-45. DOI <https://doi.org/10.12795/ppa.2010.i1.02>
- CAMPBELL, R. Marking the End of 'The Bilbao Decade': Times Dictate a Shift Away from Vanity Projects. En: *Boston Globe*, 2009, vol. 11, p. 49-71.
- CORONADO, Diego. De la publicación de la fotografía a la fotografía publicada en torno a los orígenes decimonónicos de la fotografía publicitaria. En: *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 2000, n.º 3-4, pp. 221-245.
- FERRANDO, Davide T. *La ciudad en la imagen*. Sevilla: Vibok Works, 2018.
- GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. *Estrategias operativas en arquitectura*. Madrid: Editorial Nobuko, 2012.
- JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Londres: Routledge, 1983.
- JAMESON Fredric. Spatial Equivalents in the World System. En: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Londres: Verso, 1991, pp. 97-129.
- LÓPEZ UJAQUE, José Manuel. *Prefiriendo hacer (casi) nada en arquitectura: postproducción a través de cuatro declinaciones activamente perezosas*. Director: Federico Soriano Peláez. Tesis doctoral. ETS Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2017.
- MIGUEL, Sergio de. *Donde se rompen las nubes: Lever House, Nueva York 1950*. Director: Javier Frechilla Camoiras. Tesis doctoral. ETS Arquitectura, UPM de Madrid, 2015. [Consulta 30-09-2020]. Disponible en: <http://oa.upm.es/40369/>
- MUSCHAMP, Herbert. Critic's Notebook; Design Fantasies for a Strip of the West Side. *The New York Times*, 18 de octubre de 1999 [consulta: 30-09-2020]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/1999/10/18/arts/critic-s-notebook-design-fantasies-for-a-strip-of-the-west-side.html>
- PIZZA, Antonio. Peter Eisenman y la Ciudad de Cultura de Galicia, 1999-2011. En: *DC Papers, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, 2010, n.º 19, pp. 37-56.
- PRICE, Cedric. *Re: Cp*. Luxemburgo: Springer Science & Business Media, 2003.
- PUNTE, Moisés; POYUELO, Anna, eds. *2G Book Lacaton & Vassal*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- SLOTEDIJK, Peter. *Esferas III*, Madrid: Siruela, 2014.
- STEYERL, Hito; BERARDI, Franco. *Los condenados de la pantalla*. Madrid: Caja Negra, 2014.
- VASSAL, Jean-P.; RUBY, Andreas; RUBY, Ilka. *Tabula non rasa*. Ilka and Andreas Ruby in conversation with Jean-Philippe Vassal. En Ilka RUBY; Andreas RUBY, eds. *Urban transformation*. Berlín: Ruby Press, 2008, pp. 252-265.
- WIGLEY, Mark. Towards a History of Quantity. En: Ole BOUMAN; Rem KOOLHAAS; Mark WIGLEY, eds. *Volume 2: doing (almost) nothing*. Ámsterdam: Archis, 2005.
- WILSON, Robin. Evidence of "Doing Nothing": The Utopic Document of Lacaton & Vassal. En: *Architectural Theory Review*, 2013, vol. 18, n.º 1, pp. 30-45.

Paula Victoria Álvarez Benítez (Sevilla, 1974). Arquitecta (ETSA de Sevilla, 2001). Coeditora y codirectora de la revista *Neutra del COAS* (2006-2010). Dirige y trabaja en Vibok Works desde 2010. Beca de investigación en materia de arquitectura de la Junta de Andalucía (2009-2012). Coautora *Acciones Comunes* (2014), *Arquitectas y Shapes, Islands, text* (2015) y editora y coautora de *Arquitecturas Colectivas* (2010), *A la Luz de Hilberseimer* (2016), *La Ciudad en la Imagen* (2018), *El Manierismo y su ahora* (2020), *Arquitectura, crisis, crítica radical* (2020). Contribuye regularmente en revistas académicas (*Ábaco, Revista Sobre, LC Revue, Revista PPA*) y de difusión y crítica de la arquitectura (*Pasajes de Arquitectura y Crítica, Arquitectos, Neutra, Paisea, Metalocus, Volume*). Actualmente es profesora colaboradora externa en el Departamento de Proyectos de la ETSA de Sevilla e invitada en el Máster de Imagen y Comunicación de la Arquitectura de la ETSA de Málaga. Premio FAD de Pensamiento y Crítica 2011.

CUANDO LA PINTURA AMPLÍA LA ARQUITECTURA: INTERVENCIONES REALIZADAS EN EL ESPACIO PÚBLICO

WHEN PAINTING ENHANCES ARCHITECTURE: INTERVENTIONS IN A PUBLIC SETTING

Aurora Alcaide-Ramírez (<https://orcid.org/0000-0001-5983-4200>)

Ana Ruiz-Abellón (<https://orcid.org/0000-0003-0885-0088>)

RESUMEN El artículo analiza cuatro intervenciones pictóricas llevadas a cabo en el espacio público en las que la pintura actúa sobre la arquitectura, y a veces también sobre el pavimento y mobiliario urbano colindante, produciendo una resignificación del lugar. Los proyectos seleccionados, *The museum of gravity*, de Krijn de Koning; *Color Jam*, de Jessica Stockholder; *Rockaway*, de Katharina Grosse y la intervención en la empresa Flax Art & Design de Heather Day, amplían la arquitectura intervenida posibilitando maneras diversas de experimentarla y percibirla. Para conseguir este fin, estas propuestas se materializan mediante composiciones abstractas (geométricas o gestuales-orgánicas) en las que el color detenta el máximo protagonismo, suponiendo un aporte adicional a la tonalidad original del entorno arquitectónico sobre el que se aplica, generalmente neutra y sin ninguna función específica. Entre las principales conclusiones del estudio destaca la utilización del color en todas las propuestas por su valor intrínseco y por su capacidad para transformar la percepción de las propiedades formales de la arquitectura intervenida; la unión de pasado y presente en dos de ellas, al actuar sobre edificios en ruinas o abandonados; la reversibilidad o carácter efímero de la mayoría de los proyectos; el diálogo con el entorno; la aproximación al urbanismo táctico en diferentes sentidos y el alejamiento de un planteamiento puramente decorativista.

PALABRAS CLAVE Pintura expandida; arte público; arquitectura; color; urbanismo táctico; abstracción.

SUMMARY This paper analyses four pictorial interventions carried out in a public setting; painting acts upon architecture in all of them, and occasionally over the road surface and nearby street furniture, achieving a re-signification of the place. The projects chosen (*The Museum of Gravity* by Krijn de Koning; *Color Jam* by Jessica Stockholder; *Rockaway!* by Katharina Grosse; and the intervention at Flax Art & Design by Heather Day) enhance the intervened-upon architecture, and allow for different ways of experiencing and perceiving it. To that end, these proposals are shaped by means of abstract compositions (geometric or gestural-organic) in which colours play the main role, providing the original hues of the architectural environment over which they are applied –usually neutral and without any specific function– with their additional contribution. Among the main conclusions of the study, we should highlight the use of colour in every work for its intrinsic value and for its ability to change the perception of the formal properties of the intervened-upon architecture; the joining of past and present in two of them because of acting on dilapidated or abandoned buildings; the reversibility or ephemeral nature of most projects; the dialogue with the environment; an approach close to tactical urbanism in different ways, and keeping purely decorative approaches at a great distance.

KEYWORDS Expanded-field painting; public art; architecture; colour; tactical urbanism; abstraction

Persona de contacto / Corresponding author: alcaide@um.es. Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Murcia. España

INTRODUCCIÓN

A lo largo del siglo XX, especialmente a partir de los años sesenta, se llevan a cabo en numerosas ciudades intervenciones pictóricas que tienden a modificar la fisonomía exterior de los edificios y del espacio público en general. Calificadas como pintura mural, *graffiti*, *postgraffiti*, *pintura site*, *site specific*, arte urbano/*street art*, arte público, arte contextual o pintura expandida, según los casos y en función de los autores¹, estas prácticas artísticas no solo actúan a nivel estético sobre las urbes, sino que también pueden afectar a la percepción original de los volúmenes arquitectónicos, servir como canal al servicio de la expresión particular del artista creador o de la ciudadanía

y sus reivindicaciones. Asimismo, pueden establecer un diálogo con el contexto social, cultural, económico y/o territorial –y sus características formales–, modificar la experiencia emocional (psicogeográfica)² de una determinada zona de la ciudad, haciendo las ciudades más habitables, así como señalar un lugar concreto convirtiéndolo en hito para el viandante, pero también acercar el arte a la sociedad, demandando en ocasiones su participación en la génesis y desarrollo de la obra, etcétera. En definitiva, estas acciones pictóricas llevadas a cabo sobre el tejido urbano, tienden a ampliar sus significados y sentidos, posibilitando otras maneras de experimentar y aprehender la ciudad y sus elementos arquitectónicos.

1. Nos referimos, entre otros, a los siguientes autores: GARÍ, Joan. La conversación mural. Ensayo para una lectura del *graffiti*. Madrid: Fundesco, 1995; PEIRÓ LÓPEZ, Juan Bautista (2010). El muro como soporte en la pintura contemporánea: anotaciones marginales. En: *Arte público hoy: nuevas vías de consideración e interpretación crítica*. Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte. España: ACYLC y AECA, 2009, pp. 159-167; FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena. *Pintura site*. Santiago de Compostela: Dardo, 2014; MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en el arte y la arquitectura contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008; ARDENNE, Paul. *Arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2006; FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena. *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 2009.

2. En el primer número de la revista *Internationale Situationniste*, la psicogeografía es definida como “el estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos”. FERNÁNDEZ CONSUEGRA, Celia Balbina. Internacional Situationnista, movimiento precursor del *performance art*. En: Revista *index.comunicación* [en línea]. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2014, vol. 4, n.º 1, p. 135 [consulta: 10-09-2020]. E-ISSN 2174-1859. Disponible en:

<https://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/128/146>

Dentro de estas prácticas artísticas, este artículo se centra en las desarrolladas en Europa y Norteamérica a partir del siglo XXI cuyo protagonista es el color, elemento del lenguaje plástico y visual que asume la función de mediador entre las disciplinas de la pintura y la arquitectura, en composiciones abstractas que se expanden por las paredes de los edificios y del pavimento y el mobiliario urbano, activando la arquitectura y/o los elementos de su entorno. Quedan, por tanto, fuera del ámbito de estudio las propuestas con un grado de iconicidad medio o alto en las que el motivo representado acapara el interés compositivo. Pero también aquellas que se ejecutan exclusivamente sobre un único paramento de un edificio. Las obras analizadas tienen como soporte la superficie de diversos elementos que forman parte del espacio público, generalmente urbano.

La aplicación de color a la arquitectura, bien mediante pigmentación o a través de los materiales utilizados, no es una práctica novedosa; son numerosos los arquitectos que en la actualidad emplean el color en sus proyectos de una manera intencionada, tal es el caso de Sauerbruch & Hutton, EMBT arquitectes, Herzog & De Meuron, William Alsop, Jean Nouvel o el estudio MVRDV. Y mucho antes que ellos, Theo van Doesburg, Le Corbusier, Bruno Taut o Gerrit Rietveld, entre otros, consideraban el color como un elemento esencial en sus diseños. Lo que no es tan común en el ámbito arquitectónico es la incorporación del color con posterioridad a la terminación del edificio. Este modo de proceder es más propio de artistas que trabajan en solitario, que, a pesar de estar formados algunos de ellos también en arquitectura, incorporan el color de una manera más libre y personal, llegando a veces incluso a ocultar completamente las características formales de las construcciones de base. Tampoco es frecuente que al idear el diseño cromático exterior de un edificio el arquitecto valore la posibilidad de inserción del color fuera de los límites estrictos de la construcción, como sí hacen los artistas objeto de análisis en esta investigación que,

de este modo, resignifican no solo la edificación y su entorno, sino también las estrategias cromáticas seguidas en la concepción inicial de la construcción. Con respecto a estas, Juan Serra establece tres posibilidades: “[La utilización del] *color para interferir en la percepción de las propiedades visuales de la forma (su geometría, dimensiones, peso visual o textura), el color para interferir en la descripción del objeto arquitectónico (tanto su composición como su función), y el color por su valor cromático intrínseco*”³.

A lo largo del artículo se revisan las siguientes cuatro propuestas: *The museum of gravity* (2009), de Krijn de Koning, *Color Jam* (2012), de Jessica Stockholder, *Rockaway* (2016), de Katharina Grosse, y la intervención en la empresa Flax Art & Design (2016), de Heather Day. Su elección se debe a que comparten, además de las características señaladas en los párrafos anteriores, las siguientes: todas aplican el color de manera plana y no matérica o con relieve, rasgo que presentan incluso aquellas intervenciones en donde se trabaja con un acabado gestual u orgánico –las dos últimas mencionadas–. Cada una de ellas responde a un estilo pictórico diferente y enfoca la intervención *in situ* en el espacio público de una forma distinta, ofreciendo perspectivas diversas de este fenómeno. Asimismo, aunque ninguna de las cuatro está concebida desde el punto de vista del urbanismo táctico (al menos, esta no es la intención de sus creadores)⁴, presentan algunos rasgos que las hacen aproximarse a esta tendencia en diferentes sentidos y con varios grados de intensidad. Por último, todas las intervenciones objeto de estudio destacan por su alto valor estético, pero sin caer en el decorativismo colorista intrascendente (y no exento de cierta polémica cuando se materializa en edificios patrimoniales), presente en numerosas de las acciones pictóricas llevadas a cabo en el espacio urbano en los últimos años. Sobre estas dos últimas cuestiones se problematizará en el apartado “Discusión y conclusiones”.

3. SERRA LLUCH, Juan. *La versatilidad del color en la composición de la arquitectura contemporánea europea: contexto artístico, estrategias plásticas e intenciones* [en línea]. Directora: Ángela García Codoñer. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica. TESEO, 2010 [consulta: 03-09-2020]. Disponible en: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=%2FappnNbNLRQ%3D>, p. 7.

4. Propósito que sí que se advierte en los promotores de algunas de ellas, como *Rockaway* y *Color Jam*, como se verá en el apartado de “Discusión y conclusiones”.

KRIJN DE KONING: *THE MUSEUM OF GRAVITY* (2009)

El trabajo del artista Krijn de Koning (Ámsterdam, 1963) se encuentra en el límite entre el arte y la arquitectura debido a que construye grandes estructuras con madera y yeso que después recubre con una brillante y homogénea capa de color. Se trata de habitáculos de aspecto minimalista que penetran en los interiores de edificaciones previas o que habitan sus exteriores, suelos, paredes y escaleras; posiblemente consecuencia directa de su doble formación: en artes visuales y en arquitectura⁵. Por lo tanto, crea arquitecturas dentro de otras ya existentes, añadiendo una nueva capa temporal, de manera que el visitante experimenta el espacio como si fuera nuevo.

Un rasgo característico de De Koning es que integra su obra tanto en arquitecturas antiguas como en contemporáneas, preservando en todo momento el espacio original y siempre con un sentido reversible, gracias a los materiales que utiliza y a que no aplica la pintura directamente sobre el soporte arquitectónico, sino sobre sus construcciones modulares. Pero no solo son importantes para el artista el espacio y la forma, sino que el color es un elemento tan relevante como la estructura en sus proyectos.

Con sus instalaciones, De Koning aporta una experiencia sensorial del espacio y propone una nueva relación del hombre con el entorno construido. En *The museum of gravity* (2009) (véanse figuras 1, 2 y 3)⁶, sus características estructuras de color se disponen de manera respetuosa, sobre y rodeando las ruinas de la abadía Ten Duinen (Koksijde, Bélgica), mostrando así nuevas posibilidades de usar e interpretar el lugar⁷. Los diferentes

contrastes cromáticos presentes en los paneles que integran la instalación del artista –claro-oscuro, cálido-frío, complementarios y cualitativo⁸–, aportan un contrapunto a los grises y tonos tierras con los que la pátina del tiempo ha recubierto a las piedras con las que fue construido este monasterio cisterciense. Se observa que la aplicación del color en este proyecto responde a las estrategias I y III definidas por Juan Serra⁹, pero también a la segunda, debido a que el color se adapta a la forma de las estructuras de madera construidas por el artista, aunque no de la arquitectura de la abadía.

También se aprecia un contraste visible entre materiales: el revestimiento liso y de tintas planas de las estructuras de De Koning frente a la rugosidad y heterogeneidad de la mampostería del edificio¹⁰. En relación con esta, hay que destacar que no toda es original, ya que gran parte de los restos de la abadía son fruto de una reconstrucción reciente. Este hecho capta el interés de De Koning y le motiva a reproducir con su obra la supuesta “realidad” de las ruinas para, en ese acto de redundancia o de hipérbole de lo artificial, desvelar la falacia arqueológica del lugar. En palabras del artista, sus estructuras coloreadas: “*pretended to be ‘real’ architecture, in a situation of a ‘real’, lasting and ‘serious’ architecture that pretended to be ‘fading’ and declining*”¹¹. Al exponer al visitante a esta doble mentira: la de las arquitecturas ficticias de su intervención y la de los muros de piedra prefabricados, consigue generarle cierta inquietud y extrañeza, propiciando que se cuestione “[*the*] significance and ‘truth’ of the place as it was constructed and represented in reality”¹².

5. SLEWE GALLERIE. Krijn de Koning – Bio [en línea]. Ámsterdam, sin fecha [consulta: 04-09-2020]. Disponible en: <https://www.slewe.nl/artists/krijndekoning>

6. Las imágenes a color de dichas figuras pueden verse en *Designboom magazine*. Disponible en: <https://www.designboom.com/architecture/krijn-de-koning-the-museum-of-gravity/>

7. KONING, Krijn de. Texts, Interviews, Articles. *Krijn the Koning – Works*. Sin fecha [consulta: 10-09-2020]. Disponible en: <https://www.krijndekoning.nl/texts/index.html>

8. ITTEN, Johannes. *El arte del color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte*. Traducido al castellano por V. LAMÍQUIZ. París: Bouret, 1975. Original publicado en 1961.

9. SERRA LLUCH, op. cit. *supra*, nota 3.

10. ARCHER, Nate. Krijn de Koning: The museum of gravity. *Designboom magazine* [en línea]. Milán, Italia, 6 octubre 2009 [consulta: 03-09-2020]. Disponible en: <https://www.designboom.com/architecture/krijn-de-koning-the-museum-of-gravity/>

11. Pretendían ser arquitectura ‘real’, en una situación de arquitectura ‘real’, ‘duradera’ y ‘seria’ que pretendía estar ‘desvaneciéndose’ y decayendo (traducción de las autoras). Comunicación personal con Krijn de Koning, 1 de febrero de 2021.

12. [El] significado y la “verdad” del lugar tal como fue construido y representado en la realidad (traducción de las autoras). Ídem.



1



2

The museum of gravity formó parte de la Trienal de Arte Beaufort 03, que de marzo a octubre de 2009 acogió a una treintena de proyectos *site specific* desplegados por la costa de Bélgica, entablando diálogo con el mar, la herencia cultural y patrimonial, los lugareños y la historia

local¹³. A los visitantes habituales de la abadía y del museo medieval situado junto a ella se sumaron los atraídos por la obra de De Koning, por lo que esta favoreció, en su opinión, que se le prestara una mayor atención al lugar, al cuestionarse "*what and why that work was there*"¹⁴.

13. Beaufort Triennale. *Artmap*. Sin fecha [consulta: 03-02-2021]. Disponible en: <https://artmap.com/beauforttriennale/exhibition/beaufort03-2009-2009?print=do>

14. Qué y por qué esa obra estaba allí (traducción de las autoras). Comunicación personal, *op. cit. supra*, nota 11.

1, 2 y 3. Krijn de Koning, *The museum of gravity*, 2009. Imágenes de la intervención en Ten Duinen Abbey. Koksijde, Bélgica. © Krijn de Koning, cortesía del artista.



3

Asimismo, muchos de ellos, *"simply enjoyed the work as some sort of a strange scenery in the situation"*¹⁵, según apunta el artista.

JESSICA STOCKHOLDER: *COLOR JAM* (2012)

La artista y también profesora de Artes Visuales de la Universidad de Chicago, Jessica Stockholder (Seattle, 1959), se caracteriza por sus creaciones a partir de objetos ensamblados de distintos materiales y formas con los que interviene el espacio generando, en numerosas ocasiones, un diálogo con la arquitectura en proyectos *site specific*. Realiza piezas de pequeñas dimensiones, pero también obras monumentales que parten, en opinión de Jorge Kunitz, *"de su afán por tomar conciencia del*

*espacio en el que trabaja y de adherirse a él por medio de los materiales que utiliza"*¹⁶.

Aunque algunos autores la ubican en el ámbito de la escultura, el protagonismo otorgado al color en sus instalaciones favorece que sus proyectos puedan ser calificados como pintura expandida, haciéndolos especialmente interesantes para esta investigación. La artista apunta al respecto: *"Mis trabajos pueden entenderse como 'pinturas en el espacio'. Disfruto mucho orquestando la colisión de la experiencia estática de la pintura con la experiencia temporal de moverse por el espacio"*¹⁷.

Trabaja con una paleta amplia y variada de colores contrastados, bien por luminosidad, saturación, temperatura o complementariedad¹⁸ que son propios de los

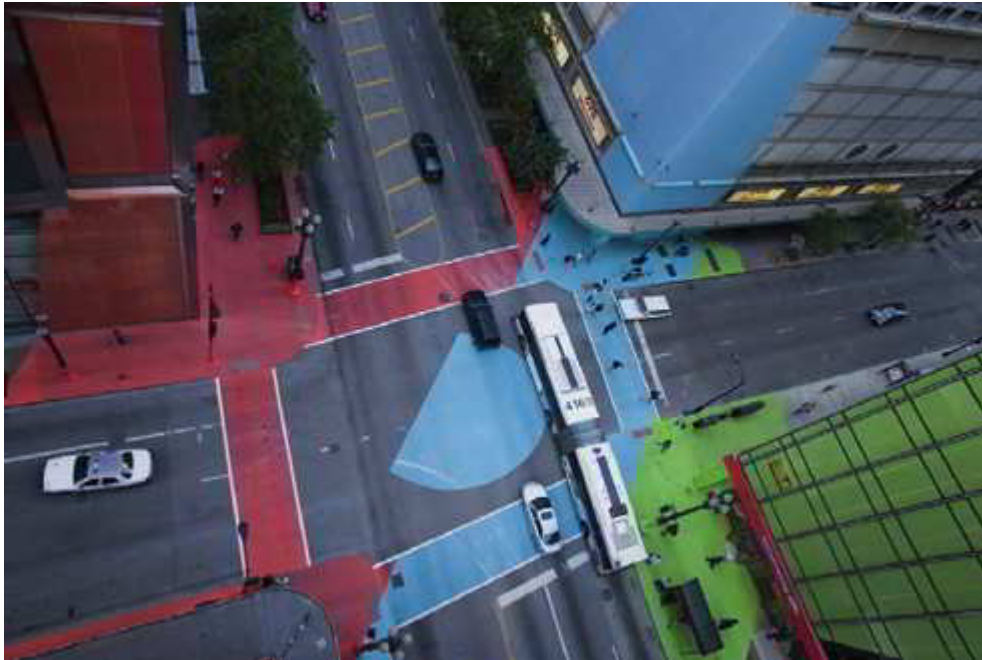
15. Simplemente disfrutaron el trabajo como una especie de escenario extraño en la situación (traducción de las autoras). Ídem.

16. KUNITZ, Jorge. Jessica Stockholder: "El color es el alma de mi trabajo". *Tendencias del Mercado del Arte* [en línea]. Enero 2012 [consulta: 11-09-2020]. Disponible en: <http://www.tendenciasdelarte.com/jessica-stockholder-enero-2012/>

17. Ibíd.

18. ITTEN, *op. cit. supra*, nota 8.

4, 5 y 6. Jessica Stockholder, vistas de la intervención *Color Jam* en la intersección de las calles State y Adams, Chicago, 2012. Presentado por la Chicago Loop Alliance. © Jessica Stockholder, cortesía de la artista y de Mitchell-Innes & Nash, Nueva York.



4

objetos que utiliza o un añadido extra mediante materia pictórica, "con la que integra los diferentes elementos que componen la pieza"¹⁹.

Son escasos los proyectos que la artista desarrolla en espacios exteriores, siendo uno de ellos *Color Jam* (2012) (ver figuras 4, 5 y 6)²⁰, instalación de carácter temporal (de junio a septiembre) que formó parte de la programación de actividades culturales, danza y música, llevaba a cabo por el área comercial y cultural Chicago Loop Alliance²¹. En este caso, la artista no utiliza objetos para intervenir sobre el lugar seleccionado, la intersección entre las calles State y Adams, sino capas de color de vinilo adhesivo y de malla vinílica que fija

sobre el pavimento, el mobiliario urbano y la arquitectura de los edificios allí situados. Como se aprecia en la figura 4, "the volume of color intersecting the intersection was accommodating to the city's grid structure, and at the same time at odds with it"²², ya que la artista remarca mediante la aplicación de color los cuatro pasos peatonales de la intersección y las aceras colindantes, pero también sitúa en diagonal otros planos cromáticos que niegan la composición reticular del tejido urbano de la zona intervenida.

En esta ocasión, la paleta utilizada por la artista es más reducida que en otros proyectos, únicamente rojo, verde y azul; colores que son aplicados mediante tintas

19. KUNITZ, *op. cit. supra*, nota 16.

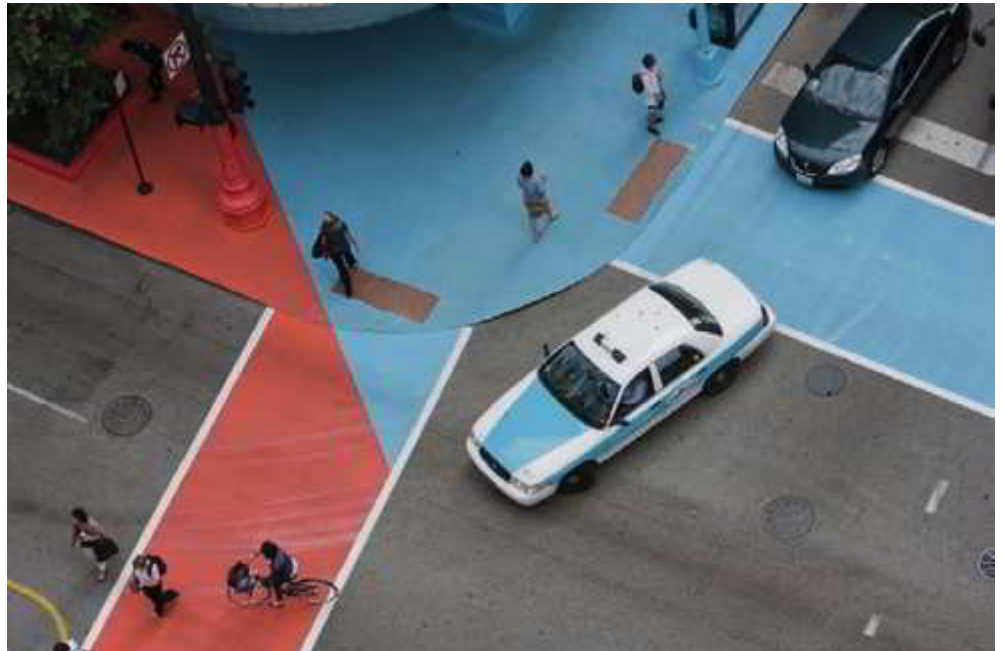
20. Las imágenes en color pueden verse en la página web de Jessica Stockholder: <https://jessicastockholder.info/projects/art/color-jam/>

21. BLAIR, Gwenda. At a Busy Intersection, Going Beyond Red, Yellow and Green. *The New York Times* [en línea]. Nueva York, 5 junio 2012 [consulta: 12-09-2020]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2012/06/06/arts/design/color-jam-by-jessica-stockholder-opens-in-chicago.html>

22. El volumen de color que cruzaba la intersección se acomodaba a la estructura de cuadrícula de la ciudad y, al mismo tiempo, estaba en desacuerdo con ella (traducción de las autoras). STOCKHOLDER, Jessica. *Color Jam* [en línea]. *Jessica Stockholder website*. Sin fecha [consulta: 06-09-2020]. Disponible en: <https://jessicastockholder.info/projects/art/color-jam/>



5



6

planas, sin degradados y delimitados perfectamente por las formas geométricas que los contienen. El color recubre las superficies como si fuese una segunda piel, adaptándose a sus irregularidades y volúmenes. Asimismo, los tonos empleados contrastan con el gris del pavimento y de los edificios intervenidos, añadiendo luminosidad al lugar y cierto carácter lúdico, propiciando la interacción del viandante con el espacio, que, gracias a la intervención de Stockholder, repara en el lugar y lo experimenta

de una forma más intensa y significativa. En este sentido, cabe mencionar que la intención de la Chicago Loop Alliance al patrocinar *Color Jam* fue activar el centro de la ciudad mediante el arte contemporáneo; por ello, mientras la intervención duró, actuó como zona de encuentro y de desarrollo de diferentes actividades, como conciertos o talleres artísticos. En esta obra el color interfiere en las propiedades de la arquitectura aportándole cierta singularidad, modificando la percepción de sus elementos

7, 8 y 9. Katharina Grosse, *Rockaway*, 2016. Imágenes de la intervención en Fort Tilden, Rockaway Beach, Nueva York. © Katharina Grosse, VEGAP, Sevilla, 2021.



7

formales; pero también se aplica en algunas zonas con un sentido funcional, adaptándose, por ejemplo, a la demarcación de los pasos de peatones, como se ha comentado anteriormente. Igualmente, es usado atendiendo a valores puramente plásticos. Por todo ello, se concluye que en esta pieza la aplicación del color a la arquitectura y al espacio urbano responde a las tres estrategias cromáticas apuntadas por Juan Serra²³.

KATHARINA GROSSE: *ROCKAWAY* (2016)

Katharina Grosse (Friburgo, 1961) comenzó a pintar con veinte años, tras estudiar en la Kunstakademie de Düsseldorf, pero ya desde niña prestaba atención a aspectos como las sombras que se generaban en la arquitectura, las cuales imaginaba borrar con color pues,

para la artista, mirar el mundo estaba conectado con el hecho de hacer algo sobre y con él, según apunta Vanessa García-Osuna²⁴. Con el paso de los años va trascendiendo en sus obras los límites físicos del soporte, así como ganando en monumentalidad a través del color, elemento que K. Grosse considera clave “*porque provoca una resonancia inmediata en el espectador [...]. La elección del color puede realzar un espacio o un objeto de infinitas maneras. ¡Puede condicionar totalmente la experiencia! [...]. El color es el elemento transformador de superficies más mágico que existe. No tiene la obligación de estar en un lugar concreto. Puede aparecer en cualquier parte*”²⁵.

De todos sus proyectos se elige como caso de estudio la intervención *Rockaway* (2016) (ver figuras 7, 8 y 9)²⁶

23. SERRA LLUCH, *op. cit. supra*, nota 3.

24. GARCÍA-OSUNA, Vanessa. Katharina Grosse, la pintora sin límites. *Tendencias del Mercado del Arte* [en línea]. Febrero 2019 [consulta: 12-09-2020]. Disponible en: <http://www.tendenciasdelarte.com/katharina-grosse-febrero-2019/>

25. *Ibíd.*

26. Las imágenes en color pueden verse en la página web de Katharina Grosse: https://www.katharinagrosse.com/works/2016_4003



8



9

que, a diferencia de las propuestas analizadas de Krijn de Koning y Jessica Stockholder, se lleva a cabo en un entorno natural, aunque parcialmente urbanizado: la playa de la península de Rockaway, situada en el parque natural de Fort Tilden (Nueva York), donde se encuentra una antigua base del ejército estadounidense, que en la actualidad pertenece al Gateway National Recreation Area. Esta propuesta se considera importante por la forma en la que la artista aplica el color sobre la arquitectura, una instalación militar abandonada y devastada por el huracán Sandy en el año 2012. Grosse emplea una pistola de pintura a presión con mango, a veces desde una grúa para alcanzar las partes superiores del edificio y el tejado, que le sirve de extensión de su propio brazo, lo que genera como resultado una suerte de *dripping* difuminado y composición abierta *all over*, que cubre prácticamente el interior y exterior de toda la construcción original y parte del pavimento colindante²⁷.

Rockaway fue encargada por el MoMA PS1 en colaboración con otras entidades, como la Jamaica Bay-Rockaway Parks Conservancy o el Rockaway Beach Surf Club, como parte de su programa de recuperación de la península tras la gran devastación producida por el huracán Sandy. La artista trabaja con la arquitectura del edificio seleccionado desde planteamientos puramente formales, a partir de la carcasa que queda de este tras el paso del ciclón (figs. 7, 8 y 9). Grosse interviene en un espacio cargado de connotaciones, donde la memoria trágica del lugar parece rezumar por sus paredes. Condenado a ser demolido, con su intervención la artista dota al edificio de una nueva vida que, aunque fugaz, actúa a modo de homenaje previo a su desaparición. Al observar las imágenes de la obra da la sensación de que la intención de Grosse es la de borrar el pasado del edificio mediante la aplicación de diferentes capas de pintura en tonos rojizos, alternadas con blanco. Pero también recrear olas del mar

que parecen envolver la construcción o golpearla, evocando así la acción del huracán sobre sus muros²⁸.

En cuanto al proceso creativo, la primera acción que emprendió la artista fue la de pintar de blanco la arquitectura y ocultar todos los *tags* de grafiti que había sobre las paredes, tanto interiores como exteriores, ocultando así cualquier presencia cromática previa. Cabe mencionar que en la aplicación del color en la arquitectura inicial no se sigue ninguna estrategia cromática, por lo que la intervención de Grosse no supone ninguna modificación en este sentido, sino un añadido: la incorporación del color como un elemento nuevo que interviene en la percepción del edificio, pero con tanto protagonismo que anula prácticamente al resto de elementos arquitectónicos. Con base en lo anterior, se puede decir que la intervención de Grosse se ajusta a la estrategia I de Juan Serra²⁹, en la que el color interfiere en las propiedades de la arquitectura desintegrándola, rompiendo su geometría característica, interfiriendo en la textura aparente y desarticulando los componentes de la forma arquitectónica. Así mismo, responde a la tercera estrategia, al potenciarse el valor intrínseco del color.

HEATHER DAY: INTERVENCIÓN EN LA EMPRESA FLAX ART & DESIGN (2016)

La artista norteamericana Heather Day (Hawái, 1989) trabaja la pintura abstracta lírica y gestual tanto en formatos y soportes transportables como sobre superficies arquitectónicas interiores y exteriores. Su proceso creativo es bastante visceral y pulsional, lo que le lleva a implicar todo su cuerpo en la génesis de cada obra, especialmente en las de mayores dimensiones, en una suerte de *performance* en la que resuenan ecos del *action painting* del expresionismo abstracto norteamericano³⁰. En sus composiciones emplea una amplia paleta cromática que destaca por su armonía y por la presencia de diferentes

27. MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). Katharina Grosse: Rockaway! | ARTIST STORIES [en línea]. Nueva York, 2016 [consulta: 07-09-2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=chhyDJnhlew>

28. CASCONI, Sarah. Katharina Grosse Paints the Rockaways Red for the Summer. *Artnet.news* [en línea]. 3 julio 2016 [consulta: 07-09-2020]. Disponible en: <https://news.artnet.com/exhibitions/moma-ps1-katharina-grosse-rockaway-537179>

29. SERRA LLUCH, op. cit. *supra*, nota 3.

30. DAY, Heather. Studio Visit with Heather Day [vídeo en línea]. YouTube. 2020 [consulta: 20-09-2020]. Disponible en: <https://youtu.be/93V-NwGbL2E>

contrastes: cálido-frío, luminosidad, cualitativo, de complementarios³¹, etc., según los casos. Otra característica de su obra es que puede interpretarse desde la sinestesia, al vincular determinadas sensaciones procedentes de un sentido con los de otro³².

De entre todos sus proyectos, se elige como objeto de análisis la primera intervención que desarrolla en el espacio público, siendo a su vez la obra de mayores dimensiones realizada por la artista hasta entonces, el año 2016³³. Se trata de un proyecto para la empresa de materiales artísticos Flax Art and Design, concretamente para su sede situada entre las calles 15th y Martin Luther King Jr. Way, en el centro de la ciudad de Oakland (California), que cuenta con la colaboración de la Athen B. Gallery. Al tratarse de un hito en su trayectoria, la artista quiso innovar y no conformarse con la realización de un simple mural, decidió *“to challenge the conventional and paint a new breed of mural; one that would start conversations and raise questions about spacial relationships and architecture”*³⁴. Para ello, interviene el revestimiento de dos laterales formando esquina de esta nave industrial, así como la acera colindante. Aunque la actuación sobre el pavimento no fue premeditada, sino que surgió después de percibir el potencial de unas gotas de pintura que cayeron sobre él, según declara la artista³⁵, este accidente fue aprovechado por Day para otorgar una mayor profundidad a la obra, al ampliar sus planos compositivos, trascendiendo así la bidimensionalidad del lienzo tradicional.

Los vínculos entre la propuesta de la artista y su contexto arquitectónico y urbanístico se refuerzan mediante la

incorporación en la pieza de las texturas del entorno, las grietas de la acera, la trama de los ladrillos de las paredes intervenidas, así como las sombras de los cables y postes telefónicos que se proyectan sobre el edificio a lo largo del día, con los que sus propios grafismos dialogan³⁶ (ver figuras 10, 11 y 12). Resulta significativo cómo las manchas orgánicas y las líneas gestuales ejecutadas por Day se contraponen a la rigidez ortogonal de los ladrillos y otros elementos constructivos de la nave de Flax, consiguiendo de este modo el equilibrio compositivo. Por otra parte, y en opinión de Carolyn Mendle-Smith³⁷, la dirección ascendente de algunos trazos y pinceladas provocan el efecto visual de que las paredes del edificio se expanden hacia el cielo, fusionándose con este; así mismo, las manchas de pintura ejecutadas sobre la acera invitan a los viandantes a entrar y caminar por la obra. Con todo ello, Day consigue ampliar la arquitectura, romper con su rigidez al desdibujar sus límites mediante su acción pictórica y, de este modo, hacer la ciudad más acogedora, objetivo último de la artista. En esta dirección, la creadora apunta: *“The rough textures and high walls in cities often have negative connotations - they can make us feel unwelcome, or like we are being contained or perhaps even kept out. I wondered if architecture was just something we have to accept within a city, or if there were ways we can challenge it. How can we open up our city walls?”*³⁸. Para contribuir con su obra a la generación de un entorno urbano más saludable, considera imprescindible conversar con la vecindad mientras dura el proceso de ejecución de la pieza, y de este modo involucrarla en su desarrollo. La opinión de la comunidad es imprescindible

31. ITTEN, *op. cit. supra*, nota 8.

32. DAY, Heather. About [en línea]. *Heather Day website*. Sin fecha [consulta: 09-09-2020]. Disponible en: <https://heatherday.com/about-cv>

33. DAY, Heather. Walls to Paint Open: Painting the Mural in Downtown Oakland [en línea]. *Blogger*. 22 agosto 2016 [consulta: 06-09-2020]. Disponible en: <https://heatherday.com/notes/2016/8/19/walls-to-paint-open>

34. *Ibíd.* [Decidió] desafiar lo convencional y pintar una nueva generación de murales; una que iniciaría conversaciones y plantearía preguntas sobre las relaciones espaciales y la arquitectura (traducción de las autoras).

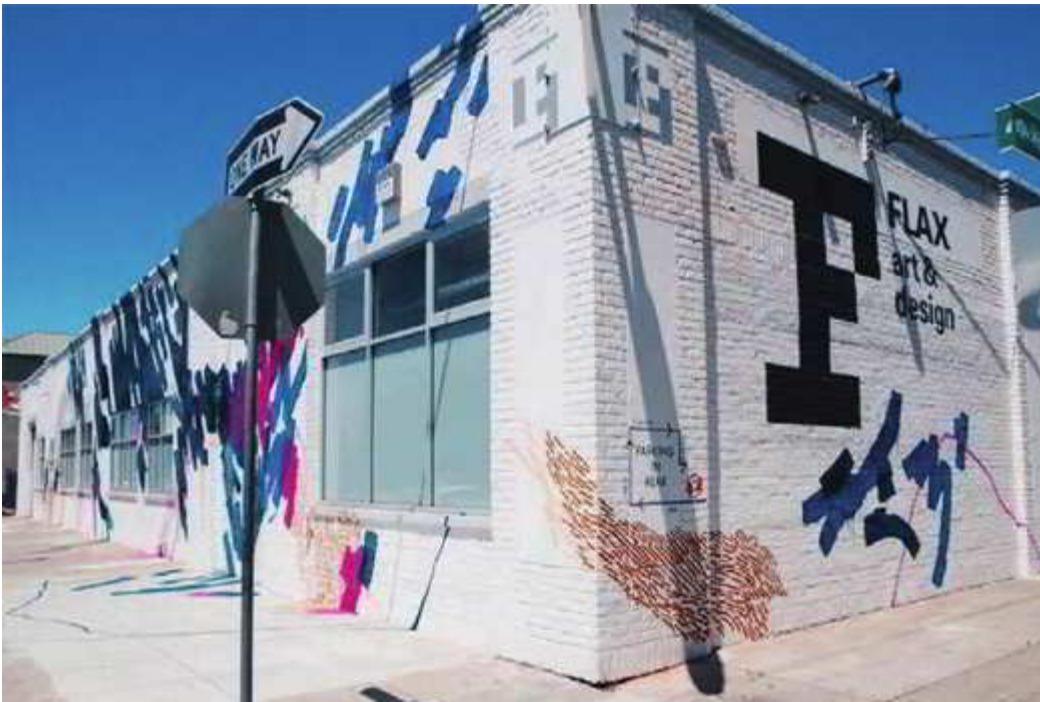
35. *Ibíd.*

36. *Ibíd.*

37. MENDLE-SMITH, Carolyn. Live Art with Heather Day [en línea]. *Flax Art & Design blog*. 15 agosto 2016 [consulta: 12-09-2020]. Disponible en: <https://flaxart.com/flax-canvas/live-art-with-heather-day/>

38. Las texturas ásperas y los altos muros de las ciudades a menudo tienen connotaciones negativas: pueden hacernos sentir incómodos o como si estuviéramos contenidos o incluso excluidos. Me preguntaba si la arquitectura era algo que teníamos que aceptar dentro de una ciudad, o si había formas de desafiarla. ¿Cómo podemos abrir las murallas de nuestra ciudad? (Traducción de las autoras). DAY, Heather, *op. cit. supra*, nota 33.

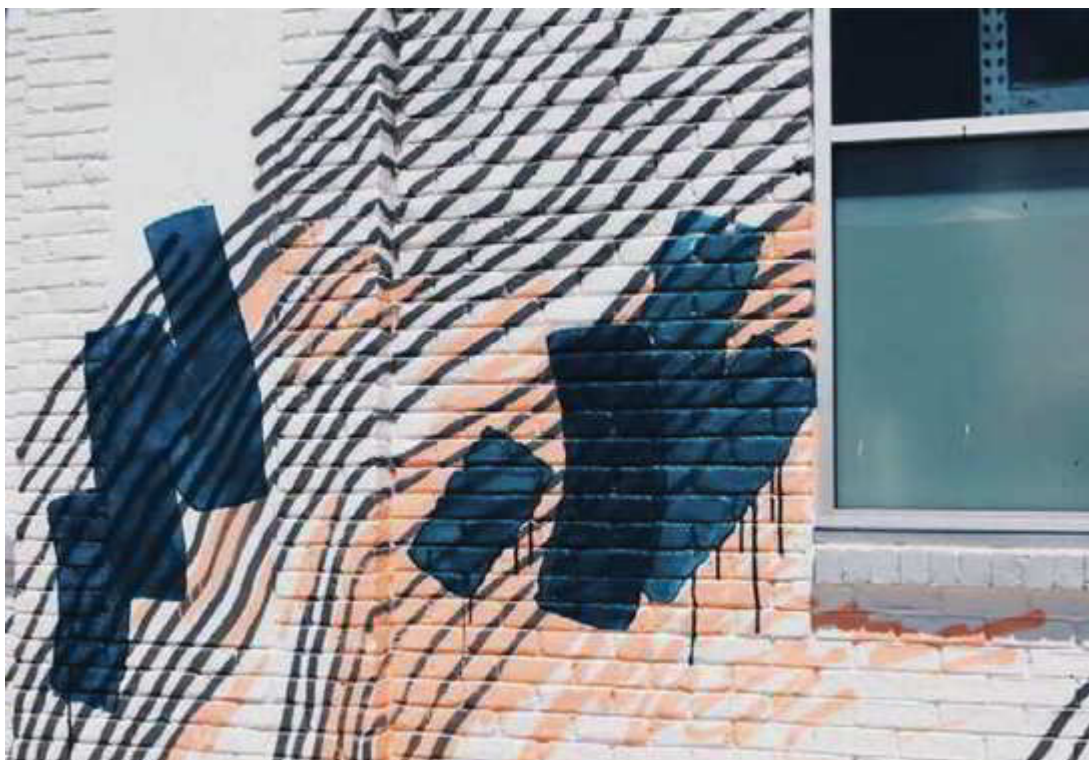
10, 11 y 12. Heather Day, *sin título*, 2016. Intervención en la nave de la empresa Flax Art & Design. Oakland, Estados Unidos. Heather Day website. Disponible en: <https://heatherday.com/downtown-oakland>.



10



11



12

para completar la obra; de hecho, su valor radica precisamente en este aporte, según señala Day: “[...] *in the conversations we begin, the connections we create, and the legacy of relationships we foster along the way*”³⁹.

En cuanto a la gama cromática utilizada, predominan los tonos rojizos (magenta, rojo y naranja) y azules (prusia, cobalto y de manganeso), así como el gris, que contrastan en luminosidad y temperatura entre ellos, pero también con el fondo blanco de base del edificio, sobre el que se disponen y que no llegan a cubrir completamente. Se parte, por tanto, de un contexto arquitectónico

cromáticamente neutro, en el que el color ha sido aplicado sin ninguna intención concreta, por lo que es en virtud de la acción pictórica de Day por la que este adquiere relevancia compositiva. De acuerdo con las estrategias cromáticas revisadas, el planteamiento de la artista se basaría en la estrategia I de Juan Serra⁴⁰, debido a que el color interfiere en las propiedades visuales de la arquitectura integrándola con el entorno, fomentando “*unique conversations and interactions with the surrounding space, shadows, passersby and the bright blue Oakland sky*”⁴¹; pero también en la tercera, ya que es innegable la potencia

39. Ídem. En las conversaciones que iniciamos, en las conexiones que creamos y en el legado de las relaciones que fomentamos en el camino (traducción de las autoras).

40. SERRA LLUCH, *op. cit. supra*, nota 3.

41. Conversaciones e interacciones únicas con el espacio circundante, las sombras, los transeúntes y el cielo azul brillante de Oakland (traducción de las autoras). MENDLE-SMITH, *op. cit. supra*, nota 37.

visual que tienen las manchas y gestos de la artista en sí mismos.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

El urbanismo táctico es definido por autores como Mike Lydon⁴², Marisol García y Javier Vergara⁴³ o Antonio R. Montesinos⁴⁴ como aquellas acciones encaminadas a transformar las ciudades para mejorar la vida en ellas, que favorecen la proactividad de la ciudadanía frente a las problemáticas urbanas contemporáneas y que son impulsadas tanto por colectivos vecinales y organizaciones locales como por instituciones públicas y privadas mediante un proceso colaborativo. Implican soluciones creativas (autorizadas o no) ejecutadas con pocos recursos, de desarrollo flexible, pequeña escala, ámbito local, carácter temporal, expectativas realistas y que, en el caso de funcionar, pueden derivar en acciones planificadas y de mayor envergadura y permanencia en el tiempo. Analizadas desde esta perspectiva, las cuatro intervenciones pictóricas revisadas en este artículo comparten algunas de las características citadas, si bien no todas ellas, incorporándolas en su desarrollo de una manera muy particular según cada caso, como se expone a continuación.

The museum of gravity no tiene un propósito claramente “táctico”, salvo el de hacer más visible el patrimonio histórico y cuestionar su supuesta veracidad, contribuyendo al mismo tiempo a activar económicamente la zona, al atraer visitantes hacia la abadía y su museo. Al formar parte de la Trienal de Arte Beaufort 03, puede considerarse que la obra es fruto de la colaboración entre el artista y diferentes entidades implicadas en su organización, aunque la autoría le corresponda exclusivamente a él. Presenta asimismo otros rasgos, como la duración limitada, un coste no demasiado elevado y un tamaño no

desmesurado, que alinean esta propuesta con los planteamientos del urbanismo táctico.

Color Jam: esta intervención es encargada por una organización vecinal con la pretensión de activar su distrito a nivel comercial y cultural. Para poder desarrollarse, fue necesario contar con la aprobación de los propietarios de las viviendas y los locales afectados por la obra, aunque estos no intervinieron en su ideación, labor que asumió Stockholder en solitario, según nos informa en una comunicación personal⁴⁵. La artista declara asimismo que su intención al intervenir sobre los pasos peatonales no es la de potenciar su visibilidad, alejándose, por tanto, de la táctica de “reparación de intersecciones” formulada por Mike Lydon⁴⁶. Sin embargo, el hecho de que la obra fuese utilizada como *meeting point* y lugar para el desarrollo de diferentes actividades la dota de la función, no prevista por la artista, de recuperar la calle como espacio para la reunión pública, aspecto que recoge la citada táctica, al igual que su carácter temporal.

Rockaway: al igual que los dos anteriores, este proyecto es patrocinado por una serie de organismos públicos y privados, en este caso para celebrar la recuperación de la península Rockaway tras la devastación ocasionada por el huracán Sandy. En este sentido, se puede hablar de que la obra surge de una colaboración, aunque en ningún momento los promotores intervengan en su desarrollo formal y conceptual. Se trata de un proyecto temporal que pone el foco de atención sobre un edificio que va a ser demolido, como otros muchos que se encuentran diseminados por la zona, acabando con los vestigios de una época marcada por un uso militar del territorio para pasar a otra caracterizada por su adscripción a la figura de parque natural y su disfrute por parte de la sociedad civil. En este sentido, la obra podría ubicarse dentro del

42. LYDON, Mike. *Urbanismo Táctico 2. Acción a corto plazo // cambio a largo plazo* [en línea]. Traducido al castellano por A. KOGAN, K. STEFFENS, y J. VERGARA. Miami-Nueva York: Street Plans, 2012 [consulta: 03-02-2021]. Disponible en: https://issuu.com/streetplanscollaborative/docs/urbanismo_tactico_2_digital_edition

43. GARCÍA, Marisol; VERGARA, Javier. *Urbanismo Táctico 3. Casos Latinoamericanos* [en línea]. Nueva York-Miami: Street Plans; Chile: Fundación Ciudad Emergente, 2013 [consulta: 04-02-2021]. Disponible en: <https://issuu.com/eduartpit/docs/174221684-urbanismo-tactico-casos-l>

44. MONTESINOS, Antonio R. *Urbanismo táctico. Arquitasa* [en línea]. 15 julio 2020 [consulta: 02-02-2021]. Disponible en: <https://arquitasa.com/urbanismo-tactico/>

45. Comunicación personal con la artista llevada a cabo el 1 de febrero de 2021.

46. LYDON, op. cit. *supra*, nota 42.

urbanismo táctico, aunque este planteamiento escape a la intencionalidad de Grosse.

La intervención en la empresa Flax Art & Design es la única obra que está pensada con un carácter permanente, pero también es la única en contar con la opinión de la vecindad durante su materialización, demostrando su creadora una clara preocupación por cómo será recibida y percibida por los habitantes del barrio en el que se ubica. Al proyectar la intervención pensando en actuar sobre la arquitectura para crear ciudades más amigables, Day se posiciona de forma no premeditada dentro del urbanismo táctico, cumpliendo, además, con otras características de este fenómeno, como la flexibilidad (la obra se va modificando a medida que se va ejecutando), una escala abarcable, presupuesto bajo o ámbito local.

Antonio R. Montesinos afirma que las actuaciones enmarcadas dentro del urbanismo táctico contribuyen a que “*nuestras ciudades evolucionen hacia espacios más estéticos y más humanos*”⁴⁷. En su opinión⁴⁸, estas acciones deben buscar el equilibrio entre la usabilidad y el diseño, ya que las propuestas con un desarrollo más gráfico o plástico producen una experiencia más satisfactoria al ciudadano. El valor que este autor otorga a la estética aproxima las cuatro intervenciones pictóricas analizadas a este fenómeno, ya que en todos los aspectos formales están muy cuidados, no en vano, están creadas por artistas. A la función estética se añade la de señalización de un determinado edificio o zona urbana, así como otras que han ido viéndose de forma particular al analizar cada uno de los proyectos seleccionados. Por ello, hay que entenderlas como prácticas alejadas de una interpretación puramente decorativista, ya que incluso la aplicación del color en ellas responde a unas estrategias concretas, vinculadas al contexto arquitectónico sobre el que se desarrollan o a criterios puramente metapictóricos, pero que en ningún caso atentan contra el edificio intervenido –ni siquiera cuando este es de índole patrimonial–, bien por su carácter efímero o reversible –como ocurre en *The museum of gravity* o en

Color Jam–, por actuar sobre una construcción que después va a ser demolida –como es el caso de *Rockaway*–, o bien por la incorporación de los elementos constructivos y texturas del edificio y del entorno a la propia obra –como sucede en la intervención de Heather Day–. Los cuatro proyectos objeto de estudio se distancian, por tanto, del debate surgido a raíz de los recientes casos del Polideportivo Miguel Fisac (Getafe) o del Faro de Ajo (Cantabria), cuyas cualidades materiales, estéticas y estilísticas han sido alteradas mediante la acción pictórica del Colectivo Boa Mistura y Okuda San Miguel, respectivamente, lo que ha sido considerado por algunos autores como un menosprecio del valor histórico de la arquitectura original.

Finalmente, cabe mencionar que todas las intervenciones analizadas se disponen sobre construcciones previas en la que el color es neutro (gris, tonos tierra o blanco), procediendo de los propios materiales constructivos o de materia pictórica añadida, en el caso de la tienda de Flax Art & Design. Por lo tanto, en el diseño arquitectónico original no se sigue ninguna de las estrategias cromáticas teorizadas por Juan Serra, sino que es la intervención pictórica posterior la que posibilita una lectura en este sentido. De los tres mecanismos cromáticos señalados por este autor, se observa que en las propuestas de Krijn de Koning y de Jessica Stockholder se aplican los tres, mientras que las de Katherina Grosse y Heather Day solo responden a dos, la primera y la tercera. Este dato induce a pensar en una posible relación entre el tipo de abstracción al que se adscribe la intervención pictórica realizada y la aplicación de unas estrategias cromáticas u otras. Por otra parte, en los cuatro casos estudiados el color dota de singularidad a la construcción o zona urbana sobre la que se aplica, destacando entre otras arquitecturas del entorno. Este rasgo se opone al de mimetismo del edificio con el paisaje, que también puede ser conseguido mediante la aplicación del color, según señala Serra⁴⁹, pero que no es el caso de las obras objeto de estudio.■

47. MONTESINOS, op. cit. supra, nota 44.

48. MONTESINOS, Antonio R. Urbanismo táctico 2. *Arquitasa* [en línea]. 19 agosto 2020 [consulta: 02-02-2021]. Disponible en: <https://arquitasa.com/articulos/urbanismo-tactico-2/>

49. SERRA LLUCH, Juan. *Color for Architects*. San Francisco: Chronicle Books, 2019.

Este artículo recoge los resultados de proyecto de investigación I+D+i “El barrio como escenario de pedagogías críticas y arte colaborativo PGC2018-094351-B-C42)”, financiado por el Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Aportación de cada autor:

Aurora Alcaide-Ramírez (AA-R): Conceptualización, curación de los datos, revisión y edición del documento final. Desarrollo de la investigación, diseño de la metodología y redacción del artículo.

Ana Ruiz-Abellón (AR-A): Búsqueda bibliográfica, selección y edición de las imágenes y gestión de los permisos para su publicación. Desarrollo de la investigación, diseño de la metodología y redacción del artículo.

Autoría: AA-R y AR-A (50% - 50%)

Bibliografía citada

ARCHER, Nate. Krijn de Koning: The museum of gravity. *Designboom magazine* [en línea]. Milán, Italia, 6 octubre 2009 [consulta: 03-09-2020]. Disponible en: <https://www.designboom.com/architecture/krijn-de-koning-the-museum-of-gravity/>

ARDENNE, Paul. *Arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2006.

Beaufort Triennale. *Artmap*. Sin fecha [consulta: 03-02-2021]. Disponible en: <https://artmap.com/beauforttriennale/exhibition/beaufort03-2009-2009?print=do>

BLAIR, Gwenda. At a Busy Intersection, Going Beyond Red, Yellow and Green. *The New York Times* [en línea]. Nueva York, 5 junio 2012 [consulta: 12-09-2020]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2012/06/06/arts/design/color-jam-by-jessica-stockholder-opens-in-chicago.html>

CASCONE, Sarah. Katharina Grosse Paints the Rockaways Red for the Summer. *Artnet.news* [en línea]. 3 julio 2016 [consulta: 07-09-2020]. Disponible en: <https://news.artnet.com/exhibitions/moma-ps1-katharina-grosse-rockaway-537179>

DAY, Heather. About [en línea]. *Heather Day website*. Sin fecha [consulta: 09-09-2020]. Disponible en: <https://heatherday.com/about-cv>

DAY, Heather. Walls to Paint Open: Painting the Mural in Downtown Oakland [en línea]. *Blogger*. 22 agosto 2016 [consulta: 06-09-2020]. Disponible en: <https://heatherday.com/notes/2016/8/19/walls-to-paint-open>

DAY, Heather. Studio Visit with Heather Day [vídeo en línea]. *YouTube*. 2020 [consulta: 20-09-2020]. Disponible en: <https://youtu.be/93V-NwGbL2E>

FERNÁNDEZ CONSUEGRA, Celia Balbina. Internacional Situacionista, movimiento precursor del performance art. En: *index.comunicación* [en línea]. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2014, vol. 4, n.º 1, pp. 123-147 [consulta: 10-09-2020]. E-ISSN 2174-1859. Disponible en: <https://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/128/146>

FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena. *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 2009.

FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena. *Pintura site*. Santiago de Compostela: Dardo, 2014.

GARCÍA, Marisol; VERGARA, Javier. *Urbanismo Táctico 3. Casos Latinoamericanos* [en línea]. Nueva York-Miami: Street Plans; Chile: Fundación Ciudad Emergente, 2013 [consulta: 04-02-2021]. Disponible en: <https://issuu.com/eduartpit/docs/174221684-urbanismo-tactico-casos-l>

GARCÍA-OSUNA, Vanessa. Katharina Grosse, la pintora sin límites. *Tendencias del Mercado del Arte* [en línea]. Febrero 2019 [consulta: 12-09-2020]. Disponible en: <http://www.tendenciasdelarte.com/katharina-grosse-febrero-2019/>

GARÍ, Joan. *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. Madrid: Fundesco, 1995.

ITTEN, Johannes. *El arte del color. Aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte*. Traducido al castellano por V. LAMÍQUIZ. París: Bouret, 1975. Original publicado en 1961.

- KONING, Krijn de. Texts, Interviews, Articles. *Krijn the Koning – Works*. Sin fecha [consulta: 10-09-2020]. Disponible en: <https://www.krijndekoning.nl/texts/index.html>
- KUNITZ, Jorge. Jessica Stockholder: “El color es el alma de mi trabajo”. *Tendencias del Mercado del Arte* [en línea]. Enero 2012 [consulta: 11-09-2020]. Disponible en: <http://www.tendenciasdelarte.com/jessica-stockholder-enero-2012/>
- LYDON, Mike. *Urbanismo Táctico 2. Acción a corto plazo // cambio a largo plazo* [en línea]. Traducido al castellano por A. KOGAN, K. STEFFENS, J. VERGARA. Miami-Nueva York: Street Plans, 2012 [consulta: 03-02-2021]. Disponible en: https://issuu.com/streetplanscollaborative/docs/urbanismo_tactico_2_digital_edition
- MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en el arte y la arquitectura contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008.
- MENDLE-SMITH, Carolyn. Live Art with Heather Day [en línea]. *Flax Art & Design blog*. 15 agosto 2016 [consulta: 12-09-2020]. Disponible en: <https://flaxart.com/flax-canvas/live-art-with-heather-day/>
- MONTESINOS, Antonio R. Urbanismo táctico. *Arquitas* [en línea]. 15 julio 2020 [consulta: 02-02-2021]. Disponible en: <https://arquitas.com/urbanismo-tactico/>
- MONTESINOS, Antonio R. Urbanismo táctico 2. *Arquitas* [en línea]. 19 agosto 2020 [consulta: 02-02-2021]. Disponible en: <https://arquitas.com/articulos/urbanismo-tactico-2/>
- MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). Katharina Grosse: *Rockaway! | Artist Stories* [en línea]. Nueva York, 2016 [consulta: 07-09-2020]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=chhyDJnhlew>
- PEIRÓ LÓPEZ, Juan Bautista. El muro como soporte en la pintura contemporánea: anotaciones marginales. En: *Arte público hoy: nuevas vías de consideración e interpretación crítica. Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte*. España: ACYLC y AECA, 2009, pp. 159-167.
- SERRA LLUCH, Juan. *La versatilidad del color en la composición de la arquitectura contemporánea europea: contexto artístico, estrategias plásticas e intenciones* [en línea]. Directora: Ángela García Codoñer. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica. TESEO, 2010 [consulta: 03-09-2020]. Disponible en: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=%2FappNbNLRQ%3D>
- SERRA LLUCH, Juan. *Color for Architects*. San Francisco: Chronicle Books, 2019.
- SLEWE GALLERIE. *Krijn de Koning – Bio* [en línea]. Amsterdam, sin fecha [consulta: 04-09-2020]. Disponible en: <https://www.slewe.nl/artists/krijndekoning>
- STOCKHOLDER, Jessica. Color Jam [en línea]. *Jessica Stockholder website*. Sin fecha [consulta: 06-09-2020]. Disponible en: <https://jessicastockholder.info/projects/art/color-jam/>

Aurora Alcaide-Ramírez (Córdoba, 1975). Doctora en Bellas Artes por la UGR (2003). Profesora Titular de la Facultad de BB.AA de la Universidad de Murcia. Es directora del Grupo de Investigación *Arte y Políticas de Identidad* y subdirectora de la revista homónima. Actualmente participa en el proyecto I+D+i *El barrio como escenario de pedagogías críticas y arte colaborativo* (PGC2018-094351-B-C42). Entre sus publicaciones destacan: “Zoom a la inmigración: creadoras colombianas en España. Aproximaciones a dos casos de estudio”, en *Creadoras de imágenes. Mujer y transmedialidad* (77-96), Academia del Hispanismo (2020); “Autobiografía, memoria e identidad en la obra de mujeres artistas migrantes. Estudio comparativo entre las creaciones de la puertorriqueña Brenda Cruz y la cubana Gertrudis Rivalta”, *Centro Journal*, XXIX (I), spring 2016, 152-183, y “Creativismo ‘glocal’ y antropófago: la poética expresiva de César Martínez”, en *Brincando fronteras. Creaciones locales mexicanas y globalización*, CONACULTA (México, 2012).

Ana Ruiz-Abellón (Murcia, 1991). Graduada en Bellas Artes (2014), Máster en Producción y Gestión Artística (2016) y Doctora en Artes y Humanidades por la Universidad de Murcia (2020). En la actualidad participa en el proyecto I+D+i *El barrio como escenario de pedagogías críticas y arte colaborativo* (PGC2018-094351-B-C42). Sus publicaciones abordan el estudio de proyectos pictóricos realizados en el espacio urbano, donde el color es el protagonista como “Nuevas formas de pintar. Marlon de Azambuja y la transformación plástica del espacio urbano”, *Arte y Sociedad*, nº13 (2017) o “La ciudad como espacio de nuevas creaciones artísticas: el caso de *Potencial escultórico*”, *revista URBS*, 7(2) (2017). Ha presentado sus investigaciones en diferentes congresos, como *De Sur a Sur*, UGR (2017), el *International Congress on Contemporary European Painting*, Universidad de Oporto (2017) o el *II Congreso Internacional Arte y Políticas de Identidad*, UM (2019).

UN EDIFICIO INVISIBLE. NUEVO AULARIO DE LA FACULTAD DE DERECHO DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA (1983-1996)

AN INVISIBLE BUILDING. NEW LECTURE ROOM BUILDING OF THE FACULTY OF LAW OF THE UNIVERSITY OF ZARAGOZA (1983-1996)

Luis Miguel Lus-Arana (<https://orcid.org/0000-0001-5826-2642>)

Lucía C. Pérez-Moreno (<https://orcid.org/0000-0002-6303-1950>)

RESUMEN En 1983, el equipo formado por Saturnino Cisneros Lacruz, Juan Antonio Carmona Mateu, Manuel Fernández Ramírez e Isabel García Elorza comenzaba la construcción del proyecto de ampliación de la Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza. La necesidad de construir un nuevo aulario surgía de la mano del progresivo aumento de estudiantes de Derecho que se estaban dando en España desde los años sesenta. La autonomía formal, junto a la contundente geometría circular de este nuevo aulario, es muestra de la intención de sus autores por romper, de manera respetuosa, con la arquitectura racionalista regionalista, que Regino Borobio y José Beltrán Navarro habían construido en los primeros años cuarenta y que había dominado la ordenación de la Ciudad Universitaria de la ciudad de Zaragoza. Con concomitancias formales aaltianas y ecos nacionales a las arquitecturas de Fernando Higueras de los años sesenta, esta ampliación proponía una arquitectura tardomoderna afín al brutalismo de Alison y Peter Smithson donde los espacios de relación e intercambio social se tornaron aspectos esenciales y definitorios del proyecto. Esta ampliación conjuga autonomía con subordinación, tanto física como funcional, con respeto al edificio original, generando una pieza que combina rotundidad volumétrica y amabilidad para con el usuario, y cuya escala percibida desdice su enorme volumen construido.

PALABRAS CLAVE tardomodernidad; brutalismo; Aragón; arquitectura española; Isabel García Elorza; arquitectura educativa

SUMMARY In 1983, the team formed by Saturnino Cisneros Lacruz, Juan Antonio Carmona Mateu, Manuel Fernández Ramírez and Isabel García Elorza began the construction of the extension to the Faculty of Law of the University of Zaragoza. The need to build a new lecture room building arose from the progressive increase in law students that had been taking place in Spain since the 1960s. The new building's formal autonomy, together with its bold circular geometry, testifies to the authors' will to break, in a respectful way, with the regionalist rationalist architecture that Regino Borobio and José Beltrán Navarro had built in the early 1940s, which had dominated the development of the University Campus of the city of Zaragoza. With formal Aaltian concomitances and echoes of Fernando Higueras's architecture during the 1960s in the national context, this extension proposed a late-modern architecture akin to Alison and Peter Smithson's Brutalism, where the spaces of relation and social exchange became both essential and defining aspects of the project. The extension combines autonomy with subordination, both physical and functional, to the original building, generating a piece that combines volumetric rotundity with friendliness towards the user, a piece whose perceived scale belittles its enormous mass.

KEYWORDS late modernity; Brutalism; Aragon; Spanish architecture; Isabel García Elorza; educational architecture

Persona de contacto / Corresponding author: koldolus@unizar.es. Escuela de Ingeniería y Arquitectura, Universidad de Zaragoza. España.

En 1983, la Universidad de Zaragoza comenzó la construcción de la ampliación de su Facultad de Derecho¹. Este proyecto sería el último de un conjunto de nuevos edificios construidos en la Ciudad Universitaria –actual Campus de San Francisco– entre 1969 y 1989. La acuciante necesidad de esta ampliación derivaba de los importantes cambios educativos que se estaban dando en España desde el tardofranquismo y que la transición hacia la democracia comenzaba a consolidar. Desde los años sesenta, el número de personas que querían formarse para ejercer una profesión jurídica mostraba un crecimiento considerable y sostenido con un incremento en el número de estudiantes en el que destacaba, además, la progresión sin precedentes de la presencia femenina en las aulas. En el caso de la Facultad de Derecho de Zaragoza, este incremento generalizado se plasmó en la necesidad de construir un nuevo aulario que pudiese albergar a unos 2800 nuevos alumnos y alumnas.

El proyecto del nuevo aulario es obra de un equipo de arquitectos formado por Saturnino Cisneros Lacruz, Juan Antonio Carmona Mateu, Manuel Fernández Ramírez e Isabel García Elorza –una de las primeras arquitectas en ejercer en la comunidad autónoma de Aragón²–. Su proyecto para este nuevo aulario muestra una respetuosa ruptura con la mezcla de modernidad y regionalismo propia de la España de la autarquía que había dominado la arquitectura de la Ciudad Universitaria durante el régimen. Alejado tanto de la hierática monumentalidad de los edificios de los años 30 y 40 como del juego escultórico de las composiciones de paralelepípedos de las obras posteriores, el edificio nace del equilibrio entre la autonomía compositiva y la búsqueda de la integración funcional entre lo nuevo y lo existente. Si en los edificios originales la presencia exterior había sido fundamental en la definición urbana del campus, en el nuevo aulario primaba la creación de un mundo interior: un conjunto de espacios arquitectónicos sin jerarquías, donde los espacios

1. Esta obra sería la primera promovida por la propia universidad en virtud de la Ley de Reforma Universitaria aprobada ese mismo año. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carlos; BIEL IBÁÑEZ, Pilar; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, coords. *La Universidad de Zaragoza: arquitectura y ciudad*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 99-161.

2. En 1983, Aragón contaba únicamente con 16 arquitectas registradas en su Colegio Oficial de Arquitectos, de las cuales Isabel García Elorza había sido la tercera en colegiarse en 1971. La primera arquitecta colegiada en Aragón data de 1968 y fue Elvira Adiego, titulada por la Escuela de Arquitectura de Madrid.



1

de relación vital entre alumnos y alumnas, profesorado y personal de administración pasaban a ser protagonistas.

LA FACULTAD DE DERECHO Y LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE ZARAGOZA

El edificio original de la Facultad de Derecho (figura 1) había sido construido y reformado entre 1939 y 1945 por Regino Borobio y José Beltrán Navarro³, seis años después de que los mismos autores ganaran el concurso de anteproyectos para la ordenación de la Ciudad Universitaria de Zaragoza (figura 2). Este sería en realidad el segundo edificio realizado por ambos en el campus: en 1935 habían diseñado la Facultad de Filosofía y Letras, y entre 1954 y 1966 terminarían de acotar la plaza central de la Ciudad Universitaria con la Facultad de Ciencias. Con ella, este espacio conformaría una C abierta hacia el noreste y presidida por la Facultad de Derecho, que sería cerrada en 1973, con la terminación del edificio Interfacultades y el pabellón anexo de Rectorado de Isidoro Garsa (1970-73), que marcaría el inicio de la segunda gran expansión del campus desde finales de los 60 y durante toda la década de 1970.

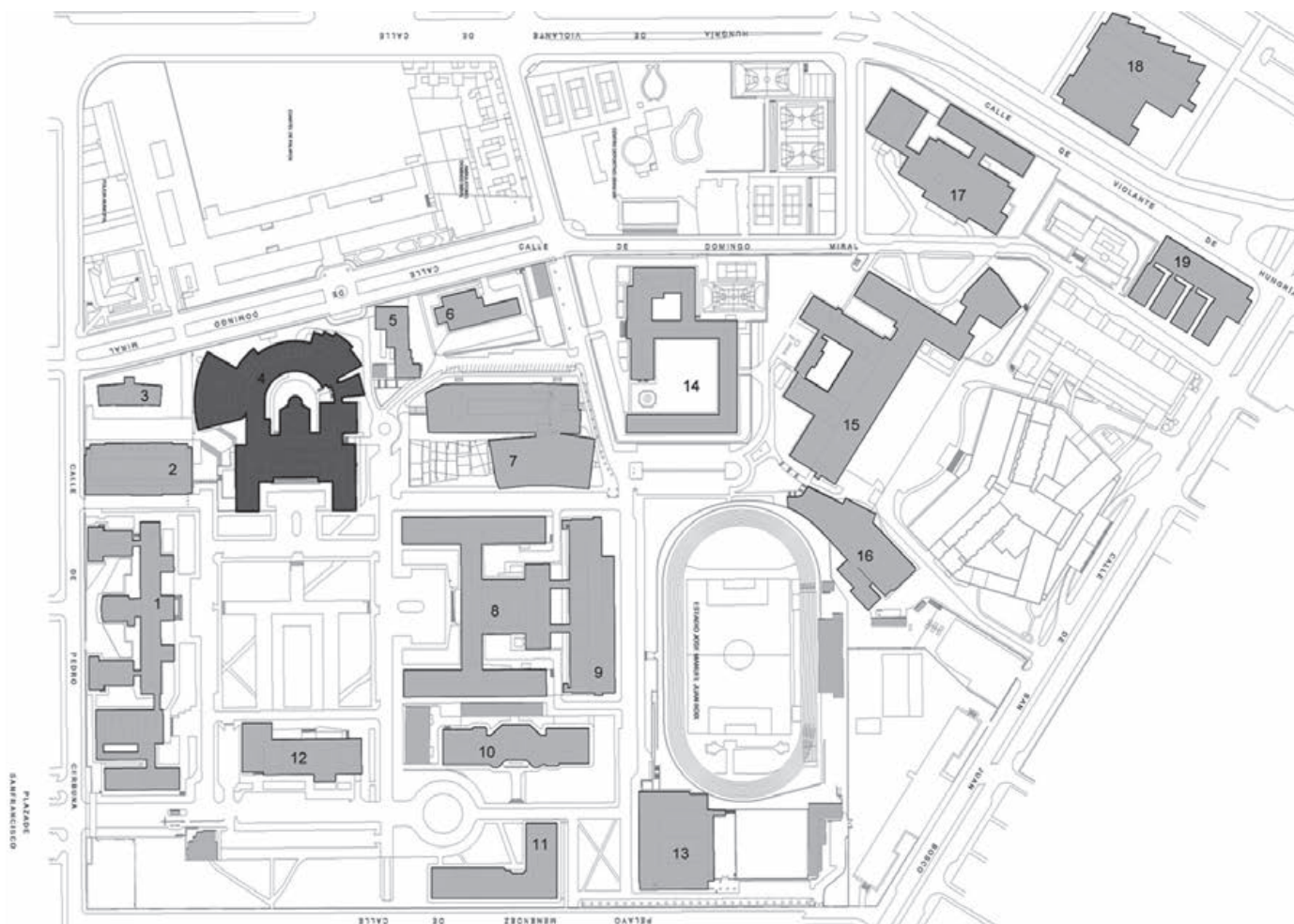
Derecho y sus dos facultades hermanas, junto con otros edificios construidos por Borobio y Beltrán Navarro, como el Colegio Mayor Universitario Pedro Cerbuna (1942-1950) o la residencia de profesores (1964-69), situadas en la parcela adyacente al nuevo aulario, establecerían los parámetros que definirían la arquitectura de la Ciudad Universitaria. Con carácter general, las edificaciones del campus se caracterizarán por un racionalismo moderno heredero de la composición *Beaux Arts*, con plantas ordenadas según una retícula cartesiana y edificios formados por la concatenación de elementos rectangulares. El aspecto exterior vendría marcado por la severidad de unos alzados de huecos regulares y el uso masivo del ladrillo en las envolventes. Ambos, junto con las cubiertas inclinadas de los primeros edificios, respondían a los rasgos que caracterizarían a la arquitectura de la autarquía española en los años cuarenta⁴ que, en Zaragoza, recogía tanto la tradición constructiva aragonesa como la propia intrahistoria de la universidad, ligada durante el cambio de siglo a la obra del arquitecto Ricardo Magdalena y su recuperación de la arquitectura del Renacimiento aragonés⁵.

3. VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica. *José Borobio. Su aportación a la arquitectura moderna*. Zaragoza: Delegación del Gobierno en Aragón. Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2007, pp. 228-234.

4. BIEL IBÁÑEZ, María Pilar. Autarquía y arquitectura industrial en Zaragoza. En: *Artígrama*, 2003, n.º 18, pp. 527-548. DIÉGUEZ, Sofía. *Arquitectura y urbanismo durante la autarquía*. En: Antonio BONET CORREA (coord.), *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra, 1981, pp. 47-76.

5. Precisamente, el actual Paraninfo de la Universidad de Zaragoza, construido por Ricardo Magdalena como Hospital Clínico o Facultad de Medicina y Ciencias entre 1886 y 1893, sería objeto de una sustancial reforma por parte de Borobio y Beltrán Navarro entre 1957 y 1963.

1. Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza, primer edificio de Regino Borobio y José Beltrán Navarro.
2. Plano general de la Ciudad Universitaria de Zaragoza. Relación de edificios y facultades del campus: 1. Facultad de Filosofía y Letras; 2. Biblioteca de Humanidades María Moliner; 3. Residencia de profesores; 4. Facultad de Derecho; 5. Instituto de Ciencias de la Educación; 6. Colegio Mayor Santa Isabel; 7. Facultad de Educación; 8. Facultad de Ciencias; 9. Facultad de Ciencias (ampliación); 10. Facultad de Ciencias: Edificio de Matemáticas; 11. Facultad de Geología; 12. Edificio Interfacultades; 13. Pabellón Polideportivo Universitario SAD; 14. Colegio Mayor Universitario Pedro Cerbuna; 15. Facultad de Medicina Edificio A; 16. CIBA. Centro de Investigación Biomédica de Aragón; 17. Facultad de Medicina; 18. Facultad de Ciencias Sociales y del Trabajo; 19. Facultad de Ciencias de la Salud.

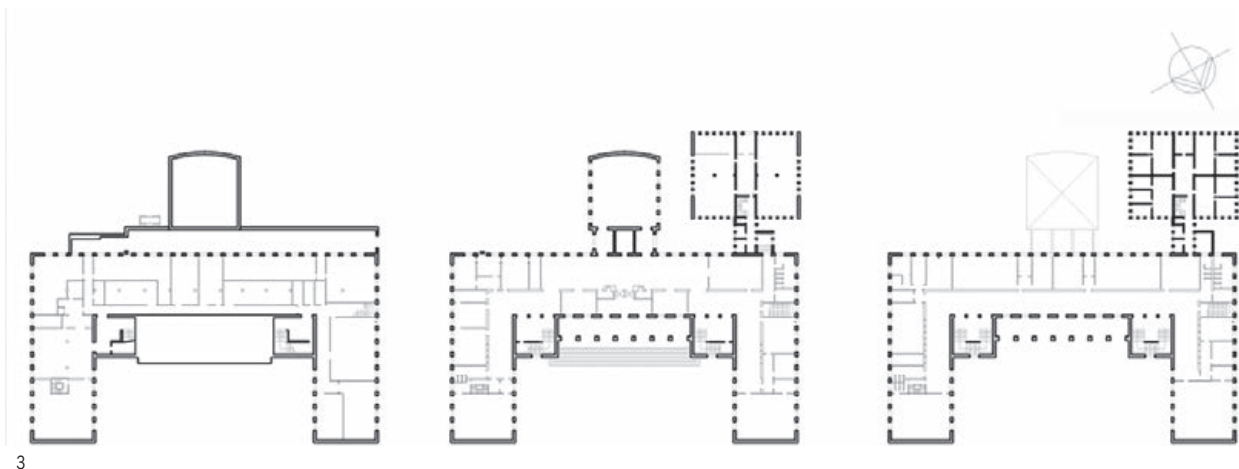


2

El primer edificio de la Facultad de Derecho adoptaba un esquema en U abierta a la gran plaza central ajardinada a la que dan frente la Facultad de Filosofía y Letras al este, el Edificio de Ciencias al oeste y el edificio de Interfacultades al norte. La pieza se organiza simétricamente con el acceso principal situado en la mitad de su lado largo, marcando el eje de simetría, y al cual se accede a través de una gran escalinata propia de la arquitectura *beauxartiana* (figura 1). Los diferentes espacios interiores se organizaban de manera lineal a lo largo de la pieza en U y son accesibles a través de un ancho y homogéneo

espacio corredor que actúa al mismo tiempo de vestíbulo de entrada en la planta baja como de espacio de reunión y de distribución a aulas y espacios de administración en planta sótano, principal y primera (figura 3).

A este rígido esquema compositivo en U se le añade un elemento más al sur, el aula magna; un volumen casi cúbico situado en el eje de simetría enfrente a la gran escalinata principal y al espacio del vestíbulo central. Esta configuración se mantendría inalterada hasta octubre de 1970, momento en que Borobio y Beltrán proyectarían la primera de las ampliaciones de la facultad, un nuevo



3

volumen paralelepípedo de cinco alturas que se situaba a un lado de la pieza en U original y paralelo a la fachada trasera. Este pabellón anexo, que alojaba una biblioteca y nuevos espacios para seminarios y despachos, se conectaba con el edificio original a través de un estrecho elemento de similar altura a esta nueva pieza. Lo prosaico de la intervención, que rompía con la simetría de la composición original al tiempo que, por su mayor altura, alteraba la integridad horizontal de su alzado, quedaba soslayado por el relativo mimetismo aplicado a la construcción de sus fachadas, de materiales y diseño de huecos similares, y el respeto de la alineación de fachada del edificio de 1939.

Tras un frustrado intento de realizar una reforma interior para conseguir más espacio destinado a aulas, la intervención más importante llegaría en 1983, con la construcción del nuevo aulario. Esta ampliación daba respuesta a la imperiosa necesidad de espacio derivada del incremento en el número de alumnos y alumnas desde la creación del edificio original con once nuevas grandes aulas con capacidad simultánea para 2800 estudiantes, con una previsión de un alumnado casi paritario⁶, una planta dedicada a seminarios, un cuerpo de cuatro plantas destinado a usos departamentales, entre otros usos administrativos y de servicios, y, sobre todo, una enorme dotación de espacios de relación. El nuevo

aulario supondría un incremento de casi 10 000 m², frente los 6020 m² del primero y los 2000 m² del pabellón anexo⁷.

VENTANA SECRETA, SECRETO JARDÍN

“Es la mejor habitación de la casa, al menos para mí, porque casi nadie va allí, salvo yo. Tiene una ventana secreta y da a un jardín secreto”⁸.

Una vista aérea del Campus de San Francisco ilustra de manera muy vívida hasta qué punto la ampliación de 1983 supone un momento de singularidad dentro del que hasta entonces había sido un campus particularmente homogéneo, una condición de *rara avis* que se mantendrá hasta hoy en día (figura 2). Para esta fecha, la universidad había continuado su crecimiento, añadiendo nuevas facultades y ampliando tanto las originales como estas últimas, pero siempre siguiendo el espíritu de los edificios ideados por Borobio y Beltrán. Volumetrías surgidas de la concatenación de paralelepípedos de directriz longitudinal, esquemas simétricos, fachadas con una disposición regular de huecos, o el uso masivo del ladrillo serían rasgos que, combinados en diferentes proporciones, garantizaban su integración en el entorno construido. Incluso otros edificios en principio discordantes, como los proyectos hermanos de los arquitectos José Luis García-Marquina y Gloria Rahola para las facultades de Matemáticas (1977-79) y

6. En el curso 1972-73, casi 7000 estudiantes de Derecho en el conjunto del país eran mujeres, lo que representaba casi un 26 % del total de matriculaciones. Tres años más tarde, este número llegaría a las 16 000, siendo el 34 % del total. Aunque las pioneras del derecho en España pueden rastrearse hasta el último cuarto del XIX, tras la Segunda República y hasta 1966, las profesiones jurídicas –salvo la abogacía– permanecerían cerradas a las mujeres. Véase CAUSAPÉ GRACIA, Belén. La Facultad de Derecho de Zaragoza desde una perspectiva histórica de género. En: Josefa Dolores RUIZ RESA, ed. *Las mujeres y las profesiones jurídicas*. Madrid: Editorial Dykinson, 2020, pp. 23-41.

7. En realidad, el proyecto era aún más ambicioso, ya que contemplaba una reforma integral del edificio preexistente que permitiera a ambos funcionar como un todo. Sin embargo, la universidad decidiría finalmente abandonar esta idea. Posteriormente, entre 1992 y 1994, el arquitecto Basilio Tobías realizó una última ampliación. Esta última, más ortodoxa, aumentaría la superficie y la altura del edificio original de Borobio y Beltrán al añadir una planta más, ligeramente retranqueada. La maniobra tendría dos efectos contrapuestos: por un lado, reforzaba la presencia de la facultad en la plaza central que preside, incrementando su escala para hacerla más acorde con esta; y, por otro lado, contribuía a la imperceptibilidad del nuevo aulario, un rasgo que, se argumenta en este texto, es, en cierto modo, una de sus señas de identidad. Véase GONZÁLEZ MARTÍNEZ, C.; BIEL IBÁÑEZ, P.; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., coords., *op. cit. supra*, nota 1.

8. KING, Stephen. Ventana secreta, secreto jardín. En: *Las cuatro después de medianoche*. Barcelona: Ediciones B, 1992.

3. Planta semisótano (izquierda), planta principal (centro) y planta primera (derecha) del estado de la Facultad de Derecho de Borobio y Beltrán antes de la ampliación del nuevo aulario.

4. Fotografía aérea del nuevo aulario y del edificio antiguo de la Facultad de Derecho, Campus de San Francisco de la Universidad de Zaragoza.



Geológicas (1978-85)⁹, con sus fachadas acabadas en prefabricado de hormigón, siguen, en último término, los patrones de implantación establecidos: un cuerpo lineal de disposición simétrica al que se accede a través de escaleras en el centro de su lado largo, en el primer caso, y una L con lados de desigual longitud y altura en el segundo. Lo mismo puede decirse de la Facultad de Magisterio (2009-2013), última de las grandes actuaciones construidas hasta la fecha en el campus, de Javier Maya y Estela Arteché (MAAR). Pese a sus geometrías quebradas y a su materialidad de hormigón visto, esta nueva facultad no

deja de ser una escultura de cuerpo redondo cuyo volumen articula el espacio a su alrededor.

Frente a todos estos, el edificio de Cisneros, Carmona, Fernández y Elorza aprovecharía su ubicación en la parcela situada detrás del primer edificio de Borobio y Navarro y limítrofe con la calle Domingo Miral para introducir un modo de implantación y un vocabulario formal diferentes de los comunes al resto de edificios y, por ende, del propio edificio que ampliaban. Pero al tiempo respondía “a un planteamiento global” que buscaba dar como resultado “una facultad completa e indivisible en su conjunto”¹⁰ (figura 4).

9. Aunque la autoría oficial de la Facultad de Matemáticas corresponde a José Luis García-Marquina, en una entrevista realizada por los autores a Gloria Rahola el 13 de abril de 2020, ella confirmó que fue coautora del proyecto. La Facultad de Geológicas ya es oficialmente obra de ambos arquitectos.

10. CISNEROS LACRUZ, Saturnino; CARMONA MATEU, Juan Antonio; FERNÁNDEZ RAMÍREZ, Manuel; GARCÍA ELORZA, Isabel. Memoria del Proyecto. En: *Proyecto de ejecución, ampliación y reforma de la Facultad de Derecho (Zaragoza)*, 1983, p. 10.

5. Acceso al nuevo aulario. Al frente puede verse alzado lateral del volumen de aulas mayores y a la derecha el nuevo pórtico de doble altura de acceso a esta ampliación de la facultad.

6. Planta general del Proyecto de Ejecución, Ampliación y Reforma de la Facultad de Derecho (Zaragoza). Reproducción del plano original.



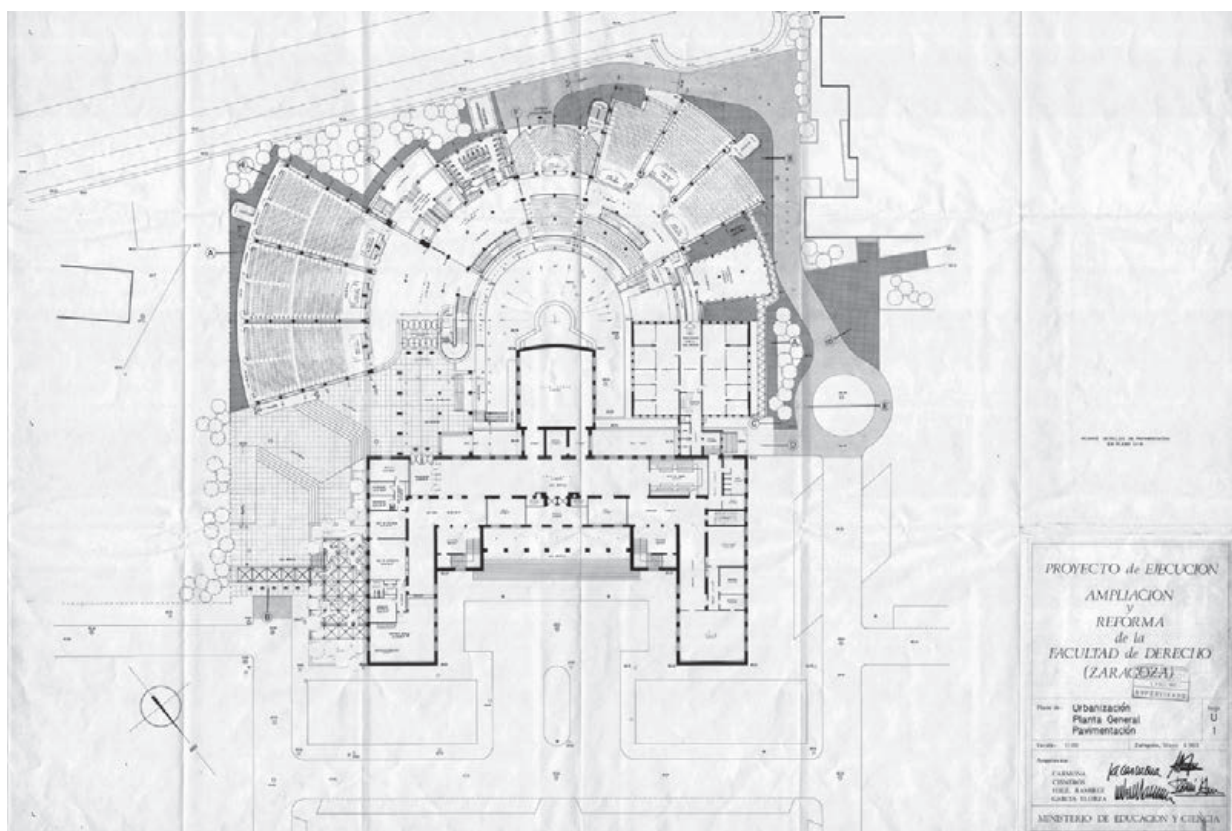
5

La parcela trapezoidal en la que se desarrolla el edificio era un espacio residual, con marcado carácter de trasera, que había estado ocupado ya desde los años cincuenta por unas pistas deportivas incongruentemente dispuestas en una posición diagonal, y que aparecía delimitado en sus otros dos lados por dos piezas de menor superficie. Al oeste, el reducido volumen de Instituto de Ciencias de la Educación (1963-68) constreñía la parcela y limitaba su expansión, desde una posición casi tangente al plano delimitado por la fachada lateral del edificio original. Al este, algo más lejos, la residencia de profesores de Borobio y Beltrán presentaba una aún más reducida ocupación en superficie, pero su altura de 11 plantas le confería una presencia notable.

En este contexto, los tres arquitectos y la arquitecta optaron por plantear una solución que generase un edificio volcado en sí mismo y que se diluyese en el entorno. En el proyecto original, la fachada noroeste aparecía envuelta por un enorme andamio metálico, una celosía vegetal finalmente no construida que habría ocultado aún más su presencia. Estas transparentes estructuras metálicas formalizaban la transición entre el nuevo aulario y las zonas

arboladas del exterior —estas últimas tan solo serían ejecutadas en una versión muy reducida—, mientras el resto del perímetro se cercaría con una escueta verja metálica que daba al conjunto un aspecto inacabado. Las condiciones de contorno obligaban a que el acceso exterior se produjera necesariamente desde el este, donde una plaza escalonada se desparramaba por el costado del edificio preexistente, recogiendo frontalmente el flujo peatonal procedente de este. En su cota superior, esta plaza se introducía bajo la prolongación del brazo corto del primer edificio, zona de encuentro de ambos volúmenes marcada por un pórtico de doble altura que emulaba el lenguaje de la fachada principal del edificio original y tamizaba el paso hacia el jardín interno al tiempo que daba acceso al edificio (figura 5).

Por otro lado, la composición del edificio replicaba en cierto modo la forma en U del original, pero partiendo, en este caso, de una única pieza de directriz circular que envolvía la cuasicúbica aula magna del primer edificio —encerrándola en un jardín únicamente accesible desde el interior del edificio— y cuyos brazos se prolongaban hasta conectarse con aquel (figura 6). Este *crescent* asimétrico, de crujía similar a los brazos del edificio de Borobio



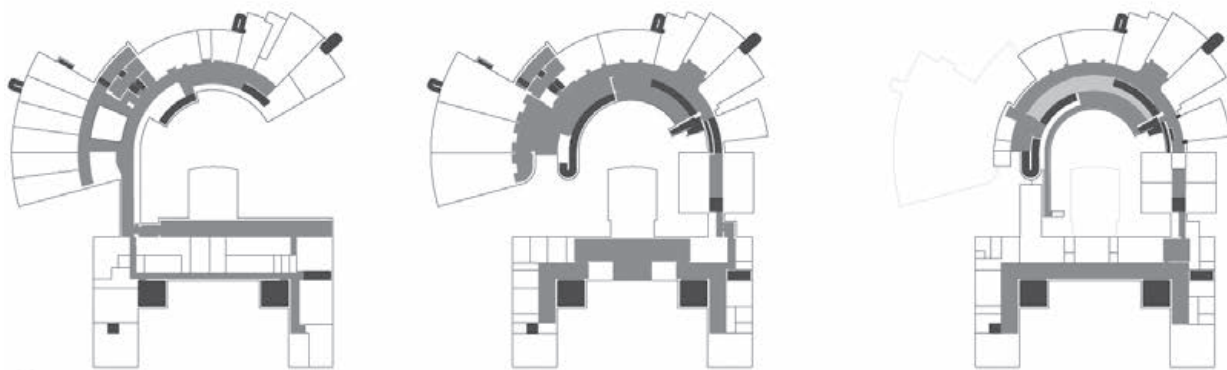
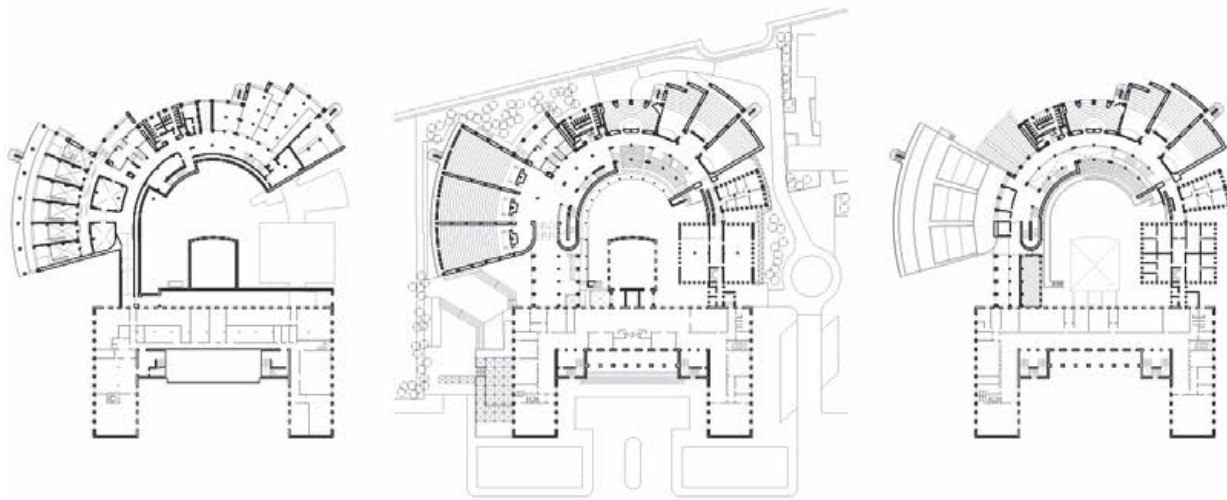
y Navarro, alojaría un complejo sistema de espacios de circulación y de socialización para estudiantes y personal docente, investigador y administrativo, tanto vertical como horizontal; un nuevo y vital espacio interior, complejo y rico en relaciones espaciales. La conexión con la facultad original se realizaba también a través de este espacio circulatorio en sus dos plantas, lo que garantizaba el buen funcionamiento del conjunto. Así, el proyecto conjuga autonomía y una marcada personalidad formal con subordinación al edificio original, tanto física como funcional. Se genera, así, una pieza cuya rotundidad volumétrica es compatible con el carácter amable para el usuario, de modo que la escala percibida desdice su gran volumen construido.

CLUSTER FACULTY (CLUSTER VS. CLOISTER)

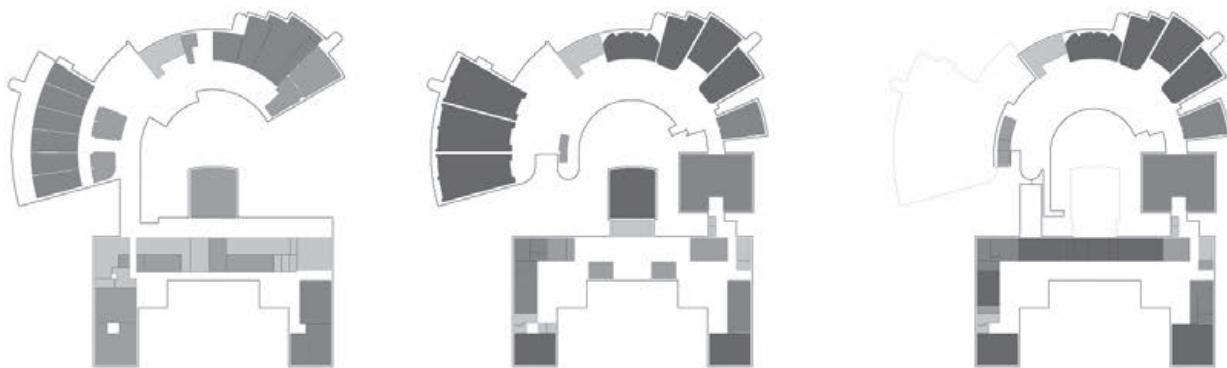
*"What we are after is something more complex... We are more concerned with 'flow' than with 'measure'. We have to create architecture [...] which, through built form, can make meaningful the change, the growth, the flow, the vitality of the community"*¹¹.

Alrededor del espacio circulatorio anterior las diferentes funciones se *enchufaban*, arracimándose en cuerpos con forma de sector de corona circular y profundidad y altura variables que se desarrollaban independientemente, prolongándose hasta llegar al límite permitido por el entorno. Comenzando en el este, junto al pórtico, un primer cuerpo englobaba las tres aulas mayores, para 400 personas cada una, formando el cuerpo de mayor tamaño, y determinaba en gran medida la percepción de la facultad hacia el exterior, ofreciendo su testero lateral como telón de fondo de la plaza de acceso. Tras este, un módulo de menor altura, con su cubierta de vidrio inclinada al exterior, albergaba un espacio en cascada, que generaba espacios de esparcimiento al tiempo que conectaba física y visualmente la planta de acceso con el semisótano. Tras él, dos cuerpos de mayor desarrollo repetían su programa en las plantas baja y primera (figura 7). El primero, de menor tamaño, englobaba los aseos y un aula para 200 estudiantes por planta. El segundo congregaba otras tres aulas en cada nivel. Separado de este último, un cuerpo de similar altura, pero dividido interiormente en

11. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. Cluster City: A New Shape for the Community. En: *The Architectural Review*, 1957, vol. 122, n.º 730, pp. 333-336.



■ Núcleo comunicaciones
■ Espacio comunicación



■ Aulas
■ Despachos
■ Administrativo
■ Otros usos



7. Planta semisótano (izquierda), planta principal (centro) y planta primera (derecha) del Proyecto de Ejecución, Ampliación y Reforma de la Facultad de Derecho (Zaragoza) junto con el edificio preexistente. En la primera fila puede verse la distribución general de las tres plantas del proyecto. En la segunda fila se encuentran sombreados el anillo interior con sus espacios de relación y circulación y en la fila inferior están sombreados los espacios dedicados a aulas, despachos, zonas de administración y servicios.

cuatro niveles, albergaba los espacios departamentales y resolvía la transición hacia la ampliación de 1972, cuya fenestración reproducía.

Esta disposición en planta de los usos no solo responde a una lógica de mejor aprovechamiento de la parcela, sino también a criterios funcionales. Así, las aulas mayores, destinadas a los dos primeros –y masificados– cursos vertían al vestíbulo, junto al acceso, mientras el resto, destinadas al resto de cursos, se disponían más adelante, separadas ambas zonas por la sala común de esparcimiento y los aseos. Al fondo, el bloque de departamentos permite la conexión directa del profesorado tanto con el aulario como con la zona de departamentos existente. Por debajo de todos ellos, la planta de semisótano completaba el programa con una amplia superficie dedicada a seminarios y otros usos no docentes, conectando, en la zona bajo el pórtico de acceso, con el bar del edificio original y su patio inglés anexo. Visto desde el aire, el edificio aparecía como un *crescent* de cubierta plana cuya espalda dentada se hubiese metamorfoseado, adaptándose al irregular contorno, hasta colmar el espacio delimitado por la parcela.

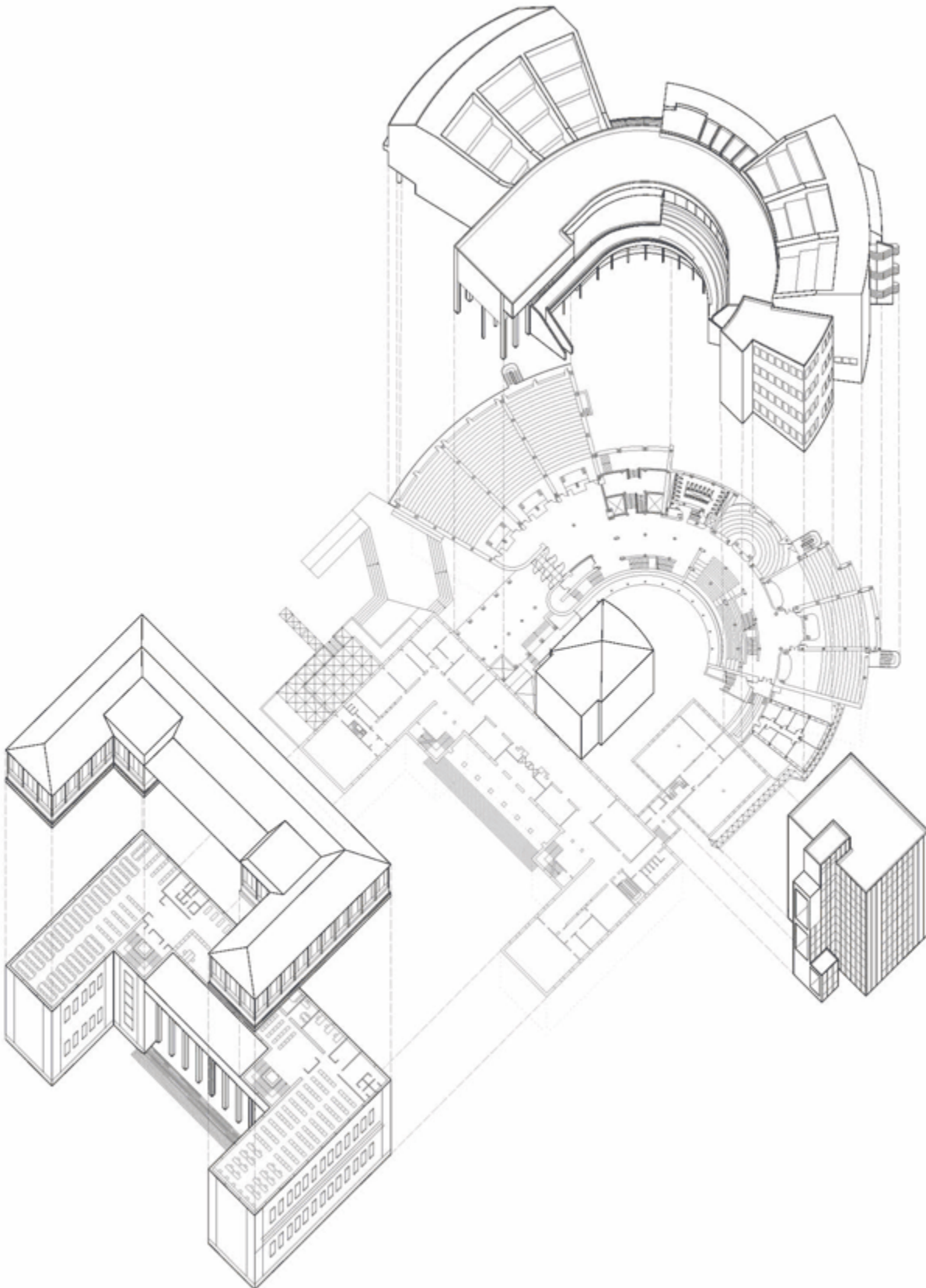
La génesis, el alma y, en último término, el éxito del proyecto, residen, en cualquier caso, en el anillo interior (figura 7). Así lo establece su memoria, que fija como objetivos arquitectónicos básicos la “[c]reación de un corazón-núcleo, alrededor del cual se polarizará la vida de la Facultad”, y de “un espacio exterior propio de la Facultad de Derecho: [el] Claustro”¹². Así, frente a la libre disposición del programa opaco, articulada de un modo elemental, por simple yuxtaposición de una serie de cuerpos dispuestos radialmente, el anillo interior supone un complejo y estricto mecanismo circulatorio cuya crujía se somete a una serie de dilataciones, sustracciones e invasiones. Entre las primeras se halla el área contigua al acceso, en que el anillo libre penetra en el cuerpo de aulas mayores para expandirse en un espacioso vestíbulo. Entre las sustracciones, destacan el vaciado –total en planta baja y parcial en la primera, que balconea sobre el acceso– del pórtico de entrada, operación que se repite en el interior. Aquí, un vacío vertical de directriz concéntrica recoge las escaleras, acostadas contra

los paramentos que dan al patio, generando toda una serie de visiones cruzadas entre niveles. Pese a su sencillez conceptual, la forma curvada del espacio produce una multiplicación perspectiva que lo dota de una sensación espacial de una gran complejidad (figura 8).

El momento crucial en este espacio sobreviene, sin embargo, cuando excede su estricta función como elemento de comunicación para convertirse en ese activador social que prevé la memoria del proyecto. Como indicaban los autores, la fachada interior de este cuerpo, abierta hacia el jardín, adquiere la forma de un claustro con dos alturas: a la intemperie, pero cubierto, en su planta inferior, a cielo abierto en planta primera (figura 9). Ambos recogían los niveles interiores del edificio original. Sin embargo, su cota no era la de los espacios de circulación antes definidos, sino la de dos graderíos, interiores en planta baja y exteriores en la primera que, mediante la apertura de los paramentos acristalados, transformaban el jardín en un inesperado auditorio, una curia o, quizá más apropiadamente, un tribunal.

Esta voluntad centrípeta, de diseñar un edificio volcado hacia el interior, determinaría la elección de paramentos y la imagen externa del proyecto. Si los edificios del campus se habían presentado al entorno a través de homogéneas fachadas de ladrillo con un estudiado equilibrio entre muro y fenestración, el nuevo edificio polariza este sistema en dos respuestas antitéticas: hacia el claustro, buena parte de los muros se disuelve en grandes superficies acristaladas de suelo a techo (figura 9). Hacia el exterior, el edificio se desgaja en un rosario de cuerpos pétreos, levantados con un bloque de hormigón estriado que responde al contexto de una manera más amable de la que cabría esperar. Sus opacas envolventes, apenas surcadas en algunas zonas por estrechas ventanas rasgadas, construyen un paisaje escultórico hermético y abstracto que, sin embargo, la retina del observador parece tender a no registrar. Únicamente bajo la planta del acceso, donde el terreno circundante se manipula de formas diversas, el edificio se abre francamente a través de grandes ventanas que miran a su propio y secreto jardín (figura 10).

12. CISNEROS LACRUZ, S.; CARMONA MATEU, J. A.; FERNÁNDEZ RAMÍREZ, M.; GARCÍA ELORZA, I., *op. cit. supra*, nota 13.



8. Axonometría que muestra cómo se relacionan los diferentes volúmenes y espacios del proyecto original y sus ampliaciones.

9. Anillo de circulación. De izquierda a derecha: graderío interior visto desde planta primera, claustro planta primera, graderío exterior.

10. De izquierda a derecha: exterior del cuerpo de espacios departamentales, exterior del cuerpo de aulas menores, Ha-Ha en zona de seminarios bajo cuerpo de aulas mayores.



UNA OBRA EN(TRE) DOS TIEMPOS

En su revisión de la arquitectura de la Universidad de Zaragoza, Pilar Biel y Ascensión Hernández señalan que “[e]n la lógica sucesión de estilos y tendencias arquitectónicas

producida con el paso del tiempo, al funcionalismo y al brutalismo le seguiría la aparición del postmodernismo, que también tiene su manifestación en nuestra arquitectura universitaria [con un ejemplo señalado en] la ampliación de

11. Zona exterior del edificio donde puede verse la galería exterior de evacuación a la que tienen acceso directo el volumen de las aulas.

la *Facultad de Derecho*¹³. En la primera categoría se encuadrarían varias de las arquitecturas proyectadas durante los sesenta, mientras que la segunda es asignada por las autoras a los edificios de García-Marquina y Rahola, a la que ciertamente corresponden en un uso convencional del término. Más problemática es la última de las adscripciones. Tal vez sean los ecos de arquitecturas grecorromanas (figura 9) –“ágora” o “teatro clásico” son algunos de los términos con que se describe el proyecto– o el cierto aroma pintoresquista que el paso elevado interior, con su forma evocadora de otras pérgolas comunes al lenguaje posmoderno de la época, confiere al jardín, lo que lleva a las autoras a esta categorización. Quizá sean las citas importadas de los edificios preexistentes. Pese a su relativa autonomía formal, el edificio incorpora algunos guiños en su encuentro con aquellos: el pórtico de acceso supone, por proporción y geometría, una refacción del construido por Borobio y Beltrán en la fachada principal (figura 1 y figura 5). Y lo mismo ocurre en el nuevo cuerpo de departamentos, donde el aulario se metamorfosea y crea un *doppelgänger* distorsionado del original, a medio camino entre el lenguaje de ambos, para favorecer la transición entre lo nuevo y lo existente. Faltan, en cualquier caso, la ironía o la voluntad metalingüística que se le suponen al juego posmoderno. Los dos elementos citados son más importaciones o préstamos que se introducen para crear una serie de rimas visuales. Son antes gestos miméticos que juegos semánticos cuya capacidad anamnésica es, en este sentido, muy limitada¹⁴.

Así, pese a que el edificio se encuadra cronológicamente en la posmodernidad, poco hay de posmodernismo en su diseño, que entronca, en realidad, mucho más directamente con una tradición netamente moderna, tanto la correspondiente a su etapa heroica como su interpretación a partir de los últimos años cincuenta. Es

inevitable, por ejemplo, percibir ecos aaltianos tanto en el volumen como en la planta, que remiten a proyectos como el Wolfsburg Cultural Center en Berlín (1959-1962). Al mismo tiempo, las formas radiales, de directriz circular, completa o no, fueron esquemas compositivos habituales en la arquitectura moderna durante los años sesenta y siguientes, estando particularmente presentes en la obra de arquitectos adscritos de una u otra manera al brutalismo. Ahí están, por ejemplo, la embajada de Estados Unidos en Dublín (1959-64) de John M. Johansen, entre las circulares, o la guardería Yukari Bunka en Tokio (1967), de Kenzo Tange, que jugaba con la diferente profundidad de los sectores para adaptarse a un solar de perímetro particularmente irregular. Asimismo, comparte estrategias con intervenciones contemporáneas en conjuntos universitarios como Keble College, donde el De Breyne Building / Hayward Quad (1977), de Ahredns, Buron y Koralek, definía el perímetro por medio de una pieza curvilínea que envolvía a los edificios originales, de estilo victoriano. Con una hermética fachada de ladrillo hacia el exterior, el edificio se desmaterializaba hacia el jardín interior por medio de un cerramiento continuo de vidrio que formaba un claustro cubierto y semienterrado en la planta inferior. Tampoco resulta lejano el anterior New Court (1966-1970) en Christ's College, de Denys Lasdun, cuya hoy desaparecida –y levemente curvada– fachada original guardaba un volumen escalonado que se desparramaba hacia el espacio ajardinado en el interior de la manzana.

En el ámbito nacional, estos esquemas circulares pueden buscarse, entre otros, y de forma muy señalada, en la obra de Fernando Higueras a lo largo de los años sesenta. Son particularmente notables el proyecto para el concurso del Centro de Restauraciones Artísticas (Madrid, 1961), realizado junto a Rafael Moneo, y el proyecto finalmente construido junto a Antonio Miró, ya como Centro Nacional

13. BIEL IBÁÑEZ, María Pilar; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. *Arquitectura y arquitectos de la Universidad de Zaragoza*, op. cit. supra, nota 1, p. 280. Más adelante, las autoras añaden: “El aulario de Derecho de los arquitectos Saturnino Cisneros Lacruz, Manuel Fernández Ramírez, Isabel García Elorza y Juan Antonio Mateu, destaca por su planta semiesférica [sic], de teatro clásico en la que se contraponen el carácter cerrado de sus muros con el carácter abierto del ágora en torno a la cual se abren las aulas y que permite un uso ‘lúdico’ de un espacio docente”.

14. ECO, Umberto. Lo posmoderno, la ironía, lo ameno. En: *Apostillas a El Nombre de la Rosa y traducción de los textos latinos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1997, pp. 55-64. A este respecto, y pese a ser un tanto anecdótica como fuente de referencia sobre el posmodernismo, nos remitimos a las reflexiones a este efecto que hace Eco en este texto, y especialmente a su comentario de que “en un mismo artista –una obra, en este caso– pueden convivir, o sucederse a corta distancia, o alternar, el momento moderno y el posmoderno”, que, de dar por buena la categorización de Biel y de Hernández, adquiriría aquí un significado literal.

11



de las Artes y de la Cultura de Madrid (1967-1970), ambos con un patio circular central como corazón y elemento organizador del proyecto. También resultan relevantes propuestas como las de los concursos para el nuevo Palacio de la Ópera de Madrid (1963) o para el edificio polivalente en Montecarlo (1969), en los que el esquema circular se desarrollaba radialmente de forma centrífuga.

Sin embargo, a diferencia de todos ellos, el edificio no representa esa arquitectura muscular, caracterizada por un cierto exhibicionismo estructural aparejado al uso del hormigón que se asocia a la rama de la tardomodernidad identificada habitualmente con el brutalismo. Poco hay del ascetismo aparente –y sofisticación real– derivado del uso *heroico* de los materiales, y mucho de un pragmatismo nada enfático, que utiliza soluciones de, *a priori*, escaso pedigrí, y que, con la evidente distancia, entre otros, en la “honestidad” de la expresión material, acerca esta obra más al trabajo que Alison y Peter Smithson, notables brutalistas de diferente cuño, estaban realizando en este momento en la Universidad de Bath.

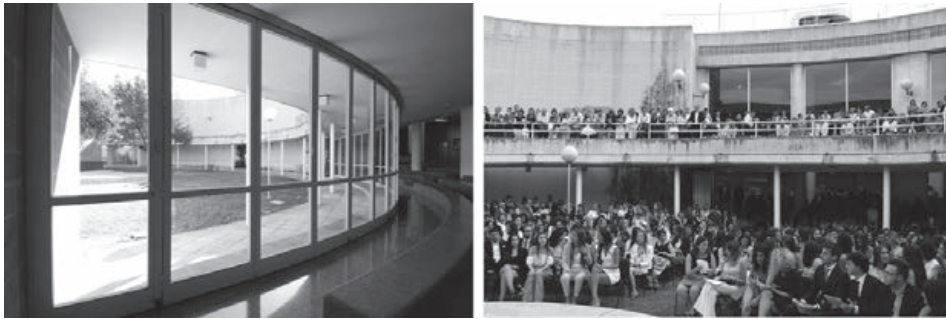
En realidad, las concomitancias con el trabajo de los Smithson pueden rastrearse más atrás aún. Es destacable, por ejemplo, el solape que se produce en la visión desde el acceso, donde el alzado lateral del volumen de aulas mayores elevado sobre pilares es flanqueado por una rampa al frente y la “calle elevada” tras él, y que de forma bastante razonable es una de las imágenes precisamente más *memorables* del matrimonio británico (figura 5)¹⁵: la conocida perspectiva de su propuesta para la

ampliación de la Universidad de Sheffield (1953), con su calle aérea y la no muy diferente volumetría del edificio para conferencias en primer término.

Lo mismo puede decirse de los edificios de Bath, y particularmente de sus piezas de arquitectura más prosaica, como el inacabado Arts Barn (1980-90), a los que les une no solo el uso masivo del bloque de hormigón, o el énfasis en las líneas inclinadas que introducen en los alzados las cubiertas y comunicaciones verticales exteriores, sino una determinada crudeza formal derivada de una proverbial *matter-of-fact-ness* en la resolución de problemas funcionales. Uno de los rasgos *a priori* más sorprendentes del alzado antes comentado del aula es la aparición de un pequeño apósis en su extremo que menoscaba su rotundidad formal. La prosaica realidad es que se trata del antepecho de una galería exterior de evacuación en caso de emergencia que no solo se vuelve un rasgo particularmente protagonista de este alzado y el contiguo, sino un inesperado espacio de socialización en el cambio entre clases (figura 11).

Este es precisamente el aspecto en que el proyecto más se retrotrae al punto de origen del (nuevo) brutalismo de los Smithson como crítica de las carencias de la modernidad. Ya desde el Manifiesto de Doorn (1954), la revisión del proyecto moderno promovida por el Team X había puesto el acento en la necesidad de diseñar espacios de relación que respondieran a las diferentes escalas de agrupación y en “*el deseo de producir [espacios] en el que las asociaciones vitales humanas fuesen*

15. En su seminal “El nuevo brutalismo”, Reyner Banham establecía como una de sus características “*la exigencia de que [la] forma sea aprehensible y memorable*”. BANHAM, Reyner. *The New Brutalism*. En: *The Architectural Review*, 1955, vol. 118, n.º 708, pp. 354-361.



12



13

expresadas”¹⁶ en un momento en que “la estructura social a la que el urbanista ha de dar forma no es solo diferente, sino mucho más compleja de lo que había sido antes”¹⁷. El espacio de relación, como asevera la memoria del proyecto, es uno de los elementos germinales del proyecto, que en su claustro-jardín, o *núcleo-corazón*¹⁸ (figura 12), encontraba no solo un espacio propio e inédito en el campus, sino también un lugar de una escala acorde con el grupo de hombres y mujeres, estudiantes, docentes y personal administrativo al que sirve. Y lo hacía en un campus esencialmente construido bajo el régimen, de polarizadas relaciones interior/exterior, con límites estrictamente delineados entre la pieza construida y unos espacios comunes de vastas superficies.

El *leit motiv* de la ampliación de la Facultad de Derecho era la creación de un espacio comunitario en el sentido de “generador de comunidad”, y esto es algo a lo que ciertamente contribuye su elaboradísimo y polimorfo espacio interior de circulación a varios niveles (figura 13). Si la intención de los Smithson era que sus galerías elevadas de comunicación se transformaran en “verdadera[s] calle[s] en el aire, [que dieran] acceso a suficientes personas para que se convierta[n] en una entidad social”¹⁹, este aspecto era esencial en el nuevo aulario, cuya crujía interior dejaba atrás cualquier distinción espacial entre corredor, comunicación vertical y espacio de relación, todos ellos señalados en el proyecto original con el epígrafe “estancia interclases”. Como señalan Michael Kubo,

16. HEUVEL, Dirk van der; RISSELADA Max, eds. *Team 10: In Search of a Utopia of the Present 1953-1981*. Rotterdam: Nai Publishers, 2005, p. 43. Cita original: “[...] their desire to produce towns in which vital human associations were expressed”. BANHAM, R., *op. cit. supra*, nota 15.

17. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. An Alternative to the Garden City Idea. En: *Architectural Design*, julio 1956, vol. 26, n.º 7, pp. 229-231.

18. Es sintomático el uso concreto de esta terminología. Las referencias al “corazón” y al “núcleo” se volverían comunes en la modernidad al menos desde la celebración del CIAM 8: The Heart of the City, como evidencia, por ejemplo, TYRWHITT, Jaquelin. Cores within the Urban Constellation. En: *Congrès International d’Architecture Moderne. The Heart of the City: towards the humanization of urban life*. Londres: Lund Humphries, 1951.

19. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *The Charged Void: Architecture*. Nueva York: Monacelli Press, 2002. P. 86.

12. Claustro- jardín visto desde el interior (izquierda) y desde el exterior (derecha) siendo utilizado para un acto de graduación de la facultad.

13. Espacio interior de circulación. De izquierda a derecha: acceso, corredor en planta baja y graderío interior en planta baja.

14. Espacio interior núcleo-corazón del nuevo aulaio.

Chris Grimley y Mark Pasnik, el brutalismo fue "*visto originalmente como un reflejo de las actitudes democráticas de una poderosa expresión cívica*"²⁰ cuya honestidad material, añade Nikil Saval, "*se unió a los duros y prosaicos objetivos de la socialdemocracia*".

El brutalismo es, como ha señalado Michael J. Lewis, "*la expresión vernácula del welfare estate*"²¹, y esto resulta aún más cierto de su encarnación original, antes de que el término adquiriera una connotación estilística. Diversos autores han señalado las raíces socialistas –o socialdemócratas– asociadas al programa del Nuevo Brutalismo²², y la democratización del bienestar que suponía su búsqueda de proveer espacios que activaran el intercambio social, la actividad ciudadana y, en definitiva, la participación en la vida comunitaria de hombres y mujeres de todos los estratos sociales. La voluntad de Cisneros, Carmona, Fernández y García Elorza de crear un núcleo que activara la vida de la facultad y, consecuentemente, el intercambio entre todos los miembros de la comunidad educativa y, sobre todo, estudiantil, ciertamente parecía apuntar en este sentido (figura 14). Y lo hacía en un momento en el que por primera vez en España se consolidaba el acceso igualitario a la universidad, tanto en lo relativo al estrato social como al género: las impactantes vistas perspectivas de los Smithson, como ya señalara Reyner Banham en "The New Brutalism", validaban "*la presencia de los seres humanos como parte de la imagen total, [con] fotografías de personas pegadas sobre los dibujos de modo tal que la presencia humana casi sepultaba a la arquitectura*"²³. Si bien no en imagen fotográfica, las nueve secciones contenidas en el proyecto de ejecución de la ampliación de la Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza mostraban una nada desdeñable población



14

de 180 figuras humanas, dispuestas enfatizando los espacios de relación. Sin embargo, si en las perspectivas para su propuesta de Golden Lane Estate (1953), Alison y Peter Smithson incluían prominentemente a Terence Conran, Jawaharlal Nehru o Gerard Philipe²⁴, en este nuevo aulaio las secciones aparecían pobladas, al fin, por un número casi igualitario de alumnos y alumnas (figura 15).

UN EDIFICIO INVISIBLE, UN MUNDO INTERIOR

Testimonio, quizá, del éxito de esta búsqueda de un mundo interior logrado sin estridencias es el hecho de que, salvo para aquellos que lo utilizan, el edificio de 1983 es, casi cuarenta años después de comenzar su construcción, un edificio que pasa desapercibido para la ciudadanía. En una discreción que contrasta tanto por su rotunda

20. KUBO, Michael; GRIMLEY, Chris; PASNIK, Mark. Brutal. En: *Clog*, febrero 2013, p. 166. En el texto, los autores argumentan que "*la reducción del brutalismo a una etiqueta estilística exclusivamente asociada con el hormigón coincidió con el cambio de actitudes hacia el Gobierno y el declive de la inversión estatal en el ámbito público. Originalmente visto como un reflejo de las actitudes democráticas de una poderosa expresión cívica (autenticidad, honestidad, franqueza y fuerza), la naturaleza contundente de la estética brutalista finalmente llegó a significar precisamente lo contrario: hostilidad, frialdad, inhumanidad*".

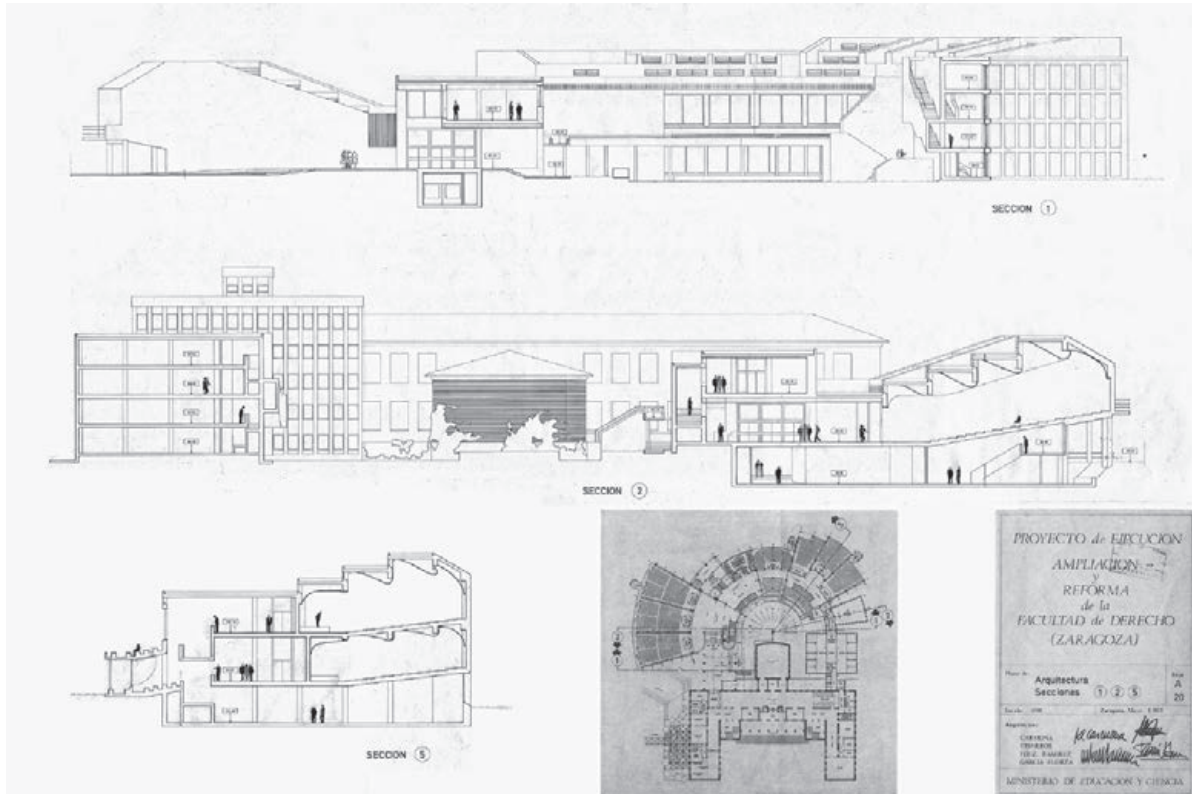
21. SAVAL, Nikil. Brutalism Is Back. En: *The New York Times Magazine*, 2016, n.º 23, p. 53.

22. BULLOCK, Nicolas. Building the Socialist Dream or Housing the Socialist State? Design versus the Production of Housing in the 1960s. En: Mark CRISON; Claire ZIMMERMAN, eds. *Neo-Avant Garde and Postmodern: Post-war Architecture in Britain and Beyond*. New Haven: Yale University Press, 2010, pp. 321-342.

23. SMITHSON, A.; SMITHSON, P., op. cit. supra, nota 17.

24. CAPDEVILA CASTELLANOS, Iván; IBORRA PALLARÉS, Vicente. Drawing a New Architectural Paradigm. En: Carlos L. MARCOS, ed. *Graphic Imprints: The Influence of Representation and Ideation Tools in Architecture*. Nueva York: Springer, 2019, pp. 274-284. DOI: 10.1007/978-3-319-93749-6_23

15. Secciones 1, 2 y 5 del Proyecto de Ejecución, Ampliación y Reforma de la Facultad de Derecho (Zaragoza).



15

volumetría como por su abultada superficie, el nuevo aula-rio de la Facultad de Derecho es un edificio que se apare-ce al peatón únicamente en retazos, en visiones oblicuas y fugaces captadas mientras se desplaza entre otros pun-tos del campus y que son olvidadas inmediatamente; un edificio que, además, solo existe en su magnitud real en su vista aérea (figura 4). A esta cuestión contribuye tanto su ubicación, encajado entre otros edificios, preexistentes y posteriores, que han eliminado cualquier posibilidad de percibirlo en algo parecido a una visión de conjunto, como

el nada favorecedor tratamiento de su entorno. Quizá, en último término, esta invisibilidad del edificio, tanto busca-da como sobrevenida, no haya hecho sino garantizar su pervivencia como un edificio capaz de crear un mundo interior diferente al del resto de los primeros edificios del Campus de San Francisco: un lugar que conjuga los gran-des gestos con lo cotidiano y que permanece como una cápsula del tiempo tanto del momento en que fue realiza-do como de las ambiciones, acaso excesivamente opti-mistas, de otras épocas de la modernidad.■

Financiación: Este artículo es resultado del proyecto de investigación “Mujeres en la cultura arquitectónica (pos)moderna española, 1965-2000”, con código PGC2018-095905-A-I00, y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España y los Fondos Feder de la Unión Europea.

Agradecimientos: Agradecemos a la Unidad Técnica de Construcciones y Energía de la Universidad de Zaragoza su ayuda, facilitándonos para su consulta la documentación original del proyecto, y a D. Javier López Sánchez, decano de la Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza, su contribución fotográfica para completar la documentación del estado actual del edificio.

Aportación de cada autor:

Luis Miguel Lus-Arana (LML-A): análisis compositivo de la obra, contextualización internacional y estructura del artículo. Coordinación redibujado y análisis gráfico

Lucía C. Pérez-Moreno (LCP-M): obtención y edición de la documentación original y fotográfica, contextualización nacional. Coordinación edición final.

Autoría del artículo LML-A y LCP-M (50% - 50%)

Bibliografía citada

- BANHAM, R. The New Brutalism. En: *The Architectural Review*, 1955, vol. 118, n.º 708, pp. 354-361.
- BIEL IBÁÑEZ, María Pilar. Autarquía y arquitectura industrial en Zaragoza. En: *Artígrafa*, 2003, n.º 18, pp. 527-548.
- BULLOCK, Nicolas. Building the Socialist Dream or Housing the Socialist State? Design versus the Production of Housing in the 1960s. En: CRISON, Mark; ZIMMERMAN, Claire (ed.), *Neo-Avant Garde and Postmodern: Post-war Architecture in Britain and Beyond*. New Haven: Yale University Press, 2010, pp. 321-342.
- CAPDEVILA CASTELLANOS, Iván; IBORRA PALLARÉS, Vicente. Drawing a New Architectural Paradigm. En: Carlos L. MARCOS, ed. *Graphic Imprints: The Influence of Representation and Ideation Tools in Architecture*. Nueva York: Springer, 2019, pp. 274-284. DOI: 10.1007/978-3-319-93749-6_23
- CAUSAPÉ GRACIA, Belén. La Facultad de Derecho de Zaragoza desde una perspectiva histórica de género. En: Josefa Dolores RUIZ RESA, ed. *Las mujeres y las profesiones jurídicas*. Madrid: Editorial Dykinson, 2020, pp. 23-41.
- CISNEROS LACRUZ, Saturnino; CARMONA MATEU, Juan Antonio; FERNÁNDEZ RAMÍREZ, Manuel; GARCÍA ELORZA, Isabel. Memoria del Proyecto de Ejecución, Ampliación y Reforma de la Facultad de Derecho (Zaragoza). Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1983.
- DIÉGUEZ, Sofía. Arquitectura y urbanismo durante la autarquía. En: Antonio BONET CORREA (coord.). *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra, 1981, pp. 47-76.
- ECO, Umberto. Lo posmoderno, lo irónico, lo ameno. En: *Apostillas a El Nombre de la Rosa y traducción de los textos latinos*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1997, pp. 55-64.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carlos; BIEL IBÁÑEZ, Pilar; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, coords. *La Universidad de Zaragoza: arquitectura y ciudad*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2008.
- HEUVEL, Dirk van der; RISSELADA Max, eds. *Team 10: In Search of a Utopia of the Present 1953-1981*. Rotterdam: NAI Publishers, 2005.
- KING, Stephen. Ventana secreta, secreto jardín. En: *Las cuatro después de medianoche*. Barcelona: Ediciones B, 1992.
- KUBO, Michael; GRIMLEY, Chris; PASNIK, Mark. Brutal. En: *Clog*, febrero 2013, p. 166.
- SAVAL, Nikil. Brutalism Is Back. En: *The New York Times Magazine*, 2016, n.º 23, p. 53.
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter, An Alternative to the Garden City Idea. En: *Architectural Design*, julio 1956, vol. 26, n.º 7, pp. 229-231.
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. Cluster City: A New Shape for the Community. En: *The Architectural Review*, 1957, vol. 122, n.º 730, pp. 333-336.
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *The Charged Void: Architecture*. Nueva York: Monacelli Press, 2002.
- TYRWHITT, Jaquelin. Cores within the Urban Constellation. En: *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne. The Heart of the City: towards the humanization of urban life*. Londres: Lund Humphries, 1951.
- VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica. *José Borobio. Su aportación a la arquitectura moderna*. Zaragoza: Delegación del Gobierno en Aragón. Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2007.

Luis Miguel Lus Arana (Portugalete, 1976) es arquitecto urbanista por la Universidad de Navarra (ETSAUN, 2001), Master in Design Studies (Harvard GSD, 2008) y doctor arquitecto (ETSAUN, 2013), realizando estudios complementarios en el Istituto di Architettura di Venezia (2000), y estancias docentes y de investigación en la Universidad Nacional de San Juan (Argentina, 2001) o la Harvard Graduate School of Arts and Sciences (2008-2009). Ha sido becario de Obra Social La Caixa (2006-2008) y Fundación Caja Madrid (2008 y 2009), y su obra ha sido expuesta en Barcelona, Cambridge, Nápoles, Chicago o Londres. Desde 2012 es profesor de Composición Arquitectónica en la Universidad de Zaragoza. Actualmente es miembro del equipo del proyecto de I+D 'Mujeres en la cultura arquitectónica española (pos)moderna, 1965-2000'.

Lucía C. Pérez-Moreno (Zaragoza, 1979) es Doctora en Arquitectura por la ETSAM (2013), profesora Titular de Composición Arquitectónica en la Universidad de Zaragoza e investigadora de su Instituto de Patrimonio y Humanidades (IPH). Es arquitecta por la Universidad de Navarra (2003) y cuenta con estudios de posgrado por la Aalto University (Finlandia, 2004) y de máster por la GSAPP de Columbia University (EEUU, 2008). Está especializada en arquitectura y pensamiento feminista. Desde 2017, coordina los encuentros científicos anuales sobre 'Perspectivas de género en la arquitectura' y es la investigadora principal del proyecto 'Mujeres en la cultura arquitectónica (pos)moderna española, 1965-2000' financiado por Gobierno de España (<http://muwo.unizar.es>). Además es miembro de la Asociación de Mujeres Investigadoras y Tecnólogas (AMIT), de la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), de la Plataforma de Mujeres en el Arte Contemporáneo (PMAC) y de la *European Architectural History Network* (EAHN), de cuya revista científica (*Architectural Histories*) ha sido editora entre 2017 y 2020.

ARQUITECTURAS AMPLIADAS. EL PABELLÓN DE EXPOSICIONES EN LA CASA DE CAMPO DE MADRID

EXPANDED ARCHITECTURES. THE EXHIBITION PAVILION AT THE CASA DE CAMPO IN MADRID

José de Coca Leicher (<https://orcid.org/0000-0002-0950-4163>)

RESUMEN La reciente intervención en el pabellón de Exposiciones, antiguo pabellón del Ministerio de la Vivienda realizado en 1959 para la IV Feria Internacional del Campo por Francisco de Asís Cabrero y Jaime Ruiz, es un interesante ejemplo de estrategias para recuperar arquitecturas, en este caso del siglo XX, ampliando su uso y su vida útil mediante la adaptación de sus espacios interiores y exteriores a nuevas necesidades ciudadanas, exigencias de accesibilidad y de acondicionamiento climático. La rehabilitación, dentro de los “usos compatibles” previstos en el Plan Especial vigente, es parte de la iniciativa Campus Asociativo de Madrid formada por cuatro pabellones: Exposiciones, Valencia, Icona I e Icona II. En ese contexto, analizaremos las estrategias de intervención y las operaciones realizadas, a partir del estudio del edificio original y relacionándolo con otras arquitecturas de referencia, entre otros, los edificios que Mies van der Rohe realizó en el campus del IIT, también restaurados y que inspiraron a Cabrero y Ruiz. Alimentamos el debate de la recuperación de edificios, en el que lo realizado enriquece los criterios al uso. Concluiremos evidenciando el equilibrio entre la recuperación de la espacialidad, su construcción experimental y la transformación del uso expositivo en el nuevo uso representativo y administrativo de carácter permanente, pero reversible, en lo que consideramos una “arquitectura ampliada”.

PALABRAS CLAVE arquitecturas ampliadas; pabellón de Exposiciones; Campus Asociativo; Cabrero; Casa de Campo; Madrid

SUMMARY The recent rehabilitation of the Exhibition Pavilion, the former Ministry of Housing Pavilion, carried out in 1959 by Francisco de Asís Cabrero and Jaime Ruiz for the 4th International Country Fair, is an interesting example of a strategy implemented to recover architectures from the past, specifically those of the 20th-Century. In this way, the utility and usefulness of both the indoor and outdoor spaces of the buildings are adapted to new urban needs, accessibility requirements, and climate conditioning. The restoration has been implemented following the “compatible uses” envisaged in the current Special Plan as part of the action group’s initiative “Campus Asociativo de Madrid,” which includes not only this Exhibition Pavilion, but the Icona I and Icona II Pavilions in Valencia as well. In this context, we will analyze the intervention and operation strategies, starting from the assessment of the original building and its relationship with other referential architectures. Some examples of these are Mies van der Rohe’s restored works on IIT campus, which inspired Cabrero and Ruiz. We have promoted the debate on the recovery of buildings where the precedent projects improve the guidelines for the building’s use. We will conclude by showing the balance between the recovery of space, its experimental construction, and the transformation of the exhibition use into the new representative and administrative function of a permanent, but reversible nature, in what we have coined an “expanded architecture.”

KEYWORDS expanded architecture; Exhibition Pavilion; Campus Asociativo; Cabrero; Casa de Campo; Madrid.

Persona de contacto / Corresponding author: jose.decca@upm.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.

"En efecto. Yo creo que se pueden superponer la curva de la población, del desarrollo antropológico, y una curva continuación del desarrollo de la arquitectura, o más bien de la cultura plena, porque la arquitectura es una máquina fotográfica de la cultura: tiene mucho de ciencia, pero tiene mucho de sentido de vivir..."¹.

La rehabilitación del pabellón de Exposiciones, un ejemplo singular de arquitectura moderna española, ejemplifica los retos y dificultades en la praxis de la recuperación y adecuación de edificaciones recientes. En este caso, el espacio expositivo original, junto al interés de la solución constructiva, han de adaptarse a unas nuevas necesidades que obligan a la actualización y la ampliación de lo construido. La solución analizada responde a estas estrategias mediante la introducción de pequeñas arquitecturas, las instalaciones completas para cumplir con condiciones climáticas y de accesibilidad junto a la incorporación de los espacios exteriores. La operación Campus Asociativo de Madrid afecta a otros tres edificios con distinto valor y grado de protección y, a su vez, se implanta

en el recinto Ferial de la Casa de Campo de Madrid, un ámbito protegido de escala ciudad, con una historia y unos condicionantes que obligan a un recorrido previo (figura 1).

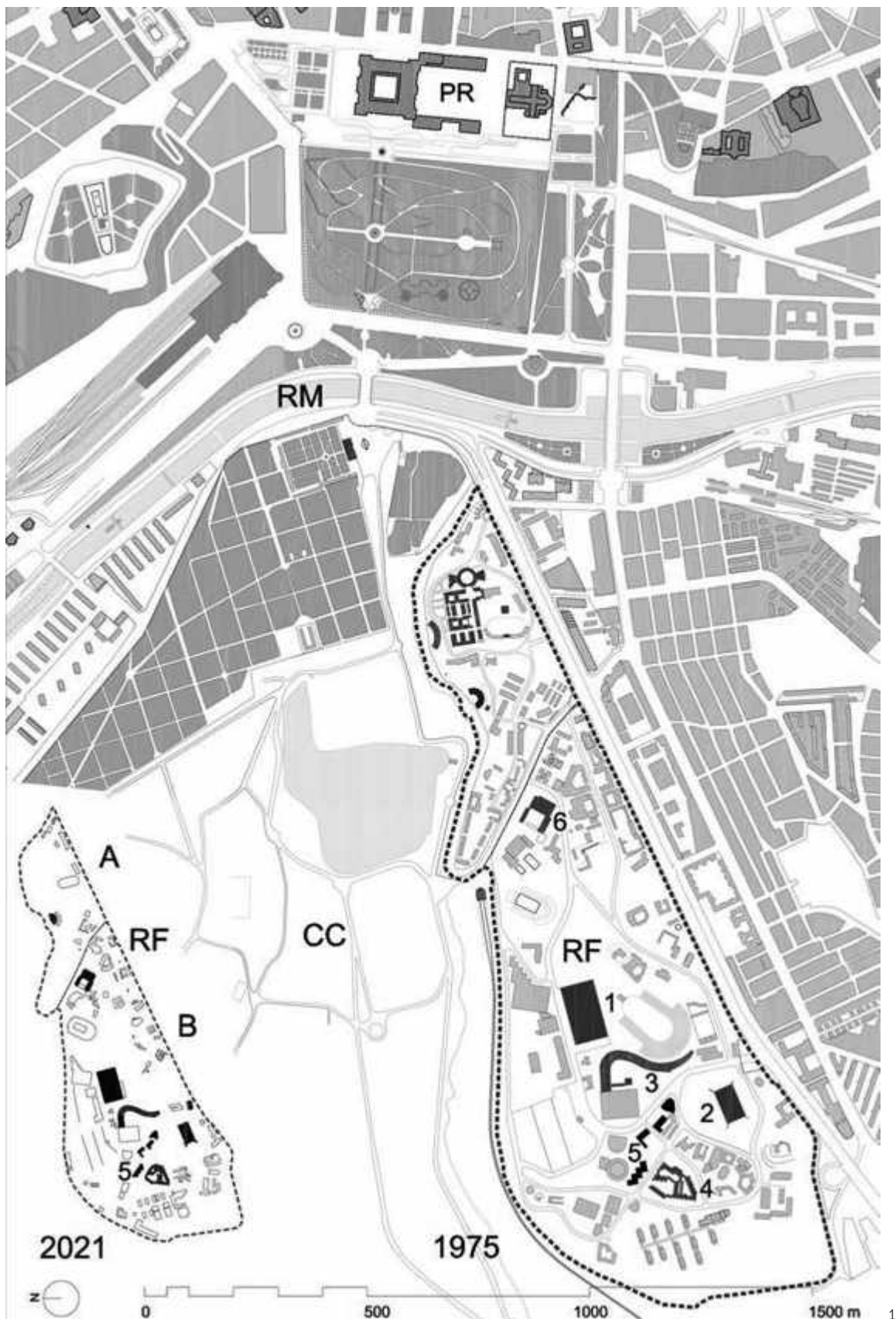
ORIGEN, CONTEXTO Y SITUACIÓN ACTUAL DEL RECINTO

El recinto Ferial de la Casa de Campo de Madrid tiene su origen en las Ferias del Campo que se celebraron entre 1950 y 1975 para potenciar y modernizar la agricultura y la ganadería. Los arquitectos Francisco de Asís Cabrero y Jaime Ruiz proyectaron un primer recinto de 15 ha, donde se inauguró la primera Feria Nacional del Campo en 1950 que se resolvió con stands de bóvedas y arcos de ladrillo, una plaza circular de acogida y una moderna torre-mirador orientada hacia la cornisa de Madrid. Hoy solo se conservan unas pocas edificaciones y el pinar hacia el río Manzanares².

En 1953 se inauguró la primera Feria Internacional del Campo. Cabrero y Ruiz diseñaron también el segundo recinto, de 55 ha, que ampliaba el primero hacia el oeste.

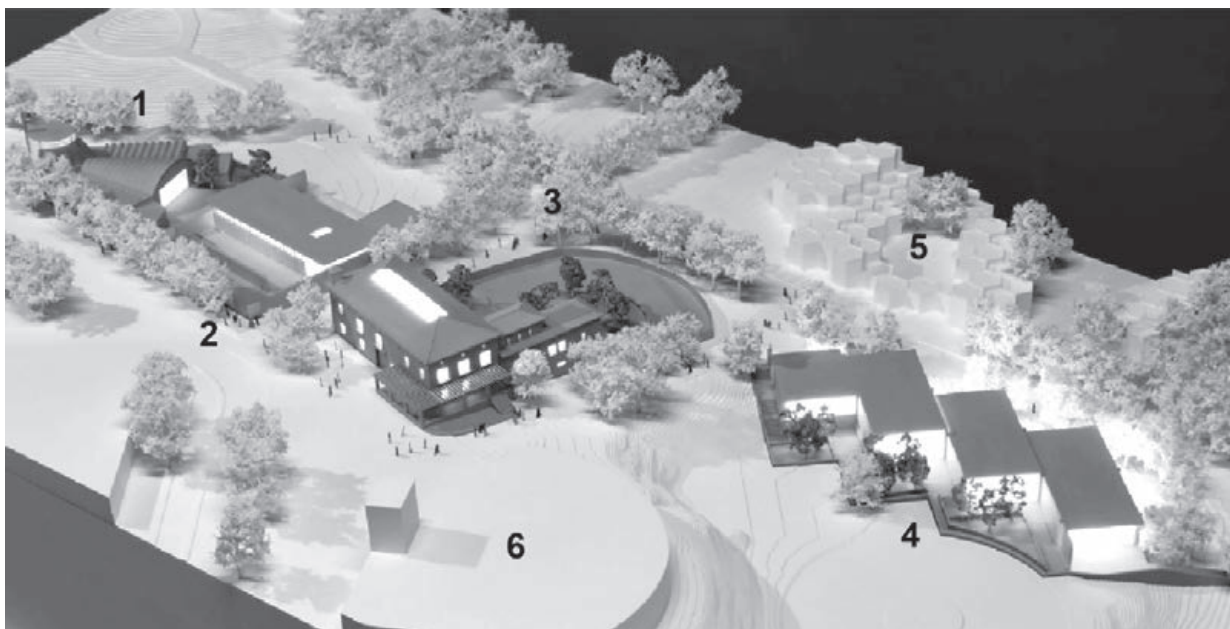
1. Francisco Cabrero, ver: CASTRO, Carmen. Entrevista con Francisco de Asís Cabrero. En: *Arquitectura*. Madrid: COAM, 1973, n.º 172, p. 6.

2. Ver: COCA, José de. *El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid (1950-1975)*. Directores: José María Mercé y Javier Ortega. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2013.



1. El recinto, pabellones representativos y relación con la cornisa histórica y el río Manzanares. PR Palacio Real. RM Río Manzanares. CC Casa de Campo. RF Recinto Ferial. A Recinto de la IFNC. B Recinto de la FIC. 1 Pabellón de Cristal. 2 Pabellón Internacional. 3 Palacio de la Agricultura. 4 Pabellón de Hexágonos. 5 Pabellón de Exposiciones (Ministerio de la Vivienda). 6 Escuela de Hostelería.

2. Campus Asociativo de Madrid.. 1 Pabellón Icona II, 2 Pabellón Icona I, 3 Pabellón de Valencia, 4 Pabellón de Exposiciones, 5 Pabellón de Hexágonos, 6 Teatro Auditorio.



2

Un bello trazado paisajístico con avenidas arboladas y parcelas donde se situaron los pabellones regionales. Destacaron los pabellones realizados por los pioneros: Miguel Fisac, el de Ciudad Real; José Luis Romani, el de Jaén y Alejandro de la Sota, el de Pontevedra, arquitecturas modernas desaparecidas inspiradas en lo popular.

Otros pabellones representativos realizados por Cabrero y Ruiz, conservados y protegidos, estructuran este recinto; como el del Ministerio de la Vivienda –objeto de nuestra investigación–, el de la Obra Sindical del Hogar, el Palacio de la Agricultura y el pabellón Internacional (figuras 1 y 3). Con la finalización de las Ferias, en 1977 se censan 123 edificios³, creándose en 1978 la Dirección de Instalaciones FERIALES. En 1980 se funda el Patronato Municipal para el aprovechamiento de las instalaciones del recinto de la Feria del Campo⁴.

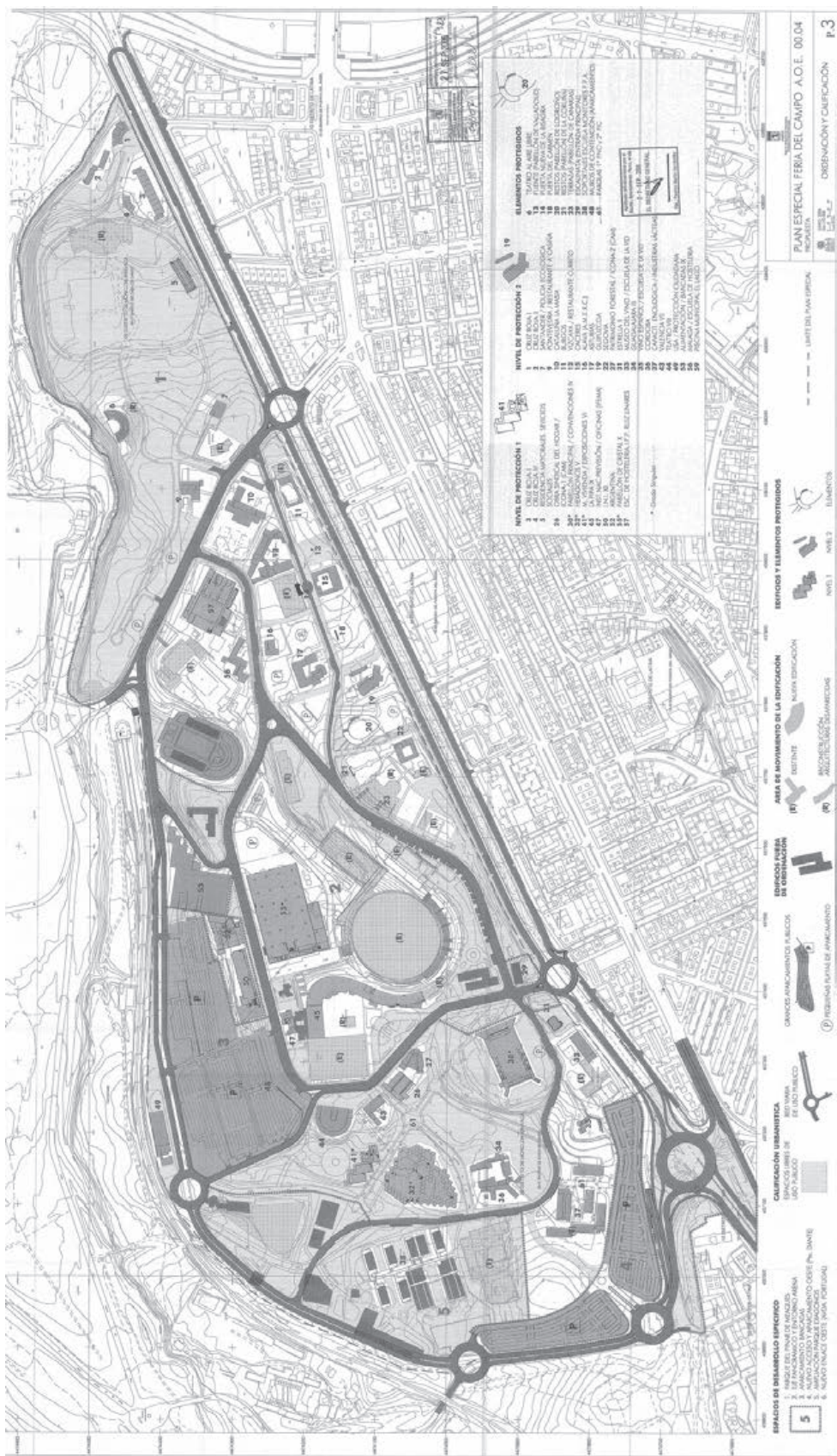
Un primer catálogo e inventario fotográfico fue la información urbanística⁵ previa al primer Plan General de Ordenación democrático en 1985. Buscando la continuidad con la Casa de Campo se realizaron “labores de esponjamiento”, demoliéndose las bóvedas de la primera Feria. Debido a la inoperatividad del Patronato y al abandono del recinto, se funda en 2001 la Empresa Municipal Campo de las Naciones, iniciándose el Plan Especial “Feria del Campo”, aprobado definitivamente en 2006.

Para revitalizar el recinto y tratando de ejecutar el Plan Especial, en 2006 se crea Madrid Espacios y Congresos. Se impulsó la zona de gastronomía en los pabellones regionales y la actividad expositiva en los pabellones representativos, muy disminuida con el traslado de la Feria de Madrid (IFEMA) al parque Juan Carlos I. Después de los

3. *Ibidem*, p. 22. Realizado por el arquitecto Luis Labiano. Las 123 edificaciones se valoraron en 2 059 800 000 pesetas.

4. Estudios Previos Plan Especial “Feria del Campo” AOE 00.04. Vol. 1 Memoria. Ayuntamiento de Madrid, 2002.

5. Archivo IFEMA. Información Urbanística Básica Recinto Ferial de la Casa de Campo Madrid. Ayuntamiento de Madrid, diciembre 1984. Javier de la Calzada y Juan Carlos García Barbería, arquitectos.



3. Ordenación y Calificación. Plan Especial “Feria del Campo” 2006. Pabellón de Exposiciones: N1 Singular (41), pabellón de Valencia: N2 (43), pabellón Icona I: N2 (26), pabellón Icona II: N1 Integral (27).

sucesos del pabellón Madrid Arena⁶, en 2013, el recinto Ferial es absorbido por la empresa Madrid Destino Cultura Turismo y Negocio, que es su actual gestora.

Después de 45 años, el trazado original se conserva alterado sobreviviendo el 40 % de los pabellones originales. Salvo el conocido pabellón de Cristal y el antiguo pabellón Internacional (actual de Convenciones), ambos con Nivel 1 Grado Singular, restaurados y que mantienen el uso expositivo, muchas edificaciones emblemáticas situadas en el núcleo del recinto, como el pabellón de la Pipa, antiguo Palacio de la Agricultura, están ahora ocupadas por los servicios del 112 y la Policía municipal en virtud del Plan conocido como la “Ciudad de las Emergencias”⁷. Ante la falta de una idea motriz que implemente un uso público viable, muchos pabellones alojan usos inapropiados o están vacíos.

ESTRATEGIAS DE RECUPERACIÓN: EL PLAN ESPECIAL “FERIA DEL CAMPO” Y EL CAMPUS ASOCIATIVO DE MADRID

El Plan Especial⁸ apostaba por la especialización del ámbito con una identidad propia, de uso intensivo del parque histórico para exposiciones complementarias a IFEMA, compatible con usos culturales, dotacionales y de ocio⁹. Se centraba en la rehabilitación de pabellones, potenciando los espacios e itinerarios peatonales, disminuyendo el tráfico rodado e incorporando las actuaciones de Madrid Río y el parque histórico, tratando, además, de vincular los barrios limítrofes.

El catálogo de edificios y elementos arquitectónicos fijó el estado de conservación, el nivel y grado de protección de 38 pabellones. Cada ficha aportaba la planta, una descripción del pabellón original con los valores destacables, los elementos de mayor calidad, los añadidos que eliminar y los elementos que restaurar¹⁰. Se catalogaron con Nivel 1 Grado Singular cuatro pabellones por su alto valor arquitectónico y referencial. Con Nivel 1 Grado Integral se protegieron nueve pabellones. Con Nivel 2 Grado Estructural otros 25 pabellones. Finalmente, se protegieron once elementos de pabellones desaparecidos y las farolas “constructivistas”, diseñadas por Cabrero para la segunda Feria¹¹ (figura 3).

En la anterior legislatura municipal¹² se promovió el proyecto Campus Asociativo de Madrid¹³ con un doble objetivo: recuperar los edificios del recinto para el patrimonio cultural del siglo XX y dotar a la ciudad de una infraestructura general. Los cuatro pabellones escogidos, incluido el de Exposiciones, llevaban años sin uso, con la consiguiente pérdida funcional y patrimonial.

El pabellón Icona II, cubierto con unas atractivas ondas de hormigón, representó a la D. G. de Montes y fue realizado en 1957 por Eduardo Baselga, es Nivel 2 Grado Estructural. El pabellón de Icona I era sede de la Obra Sindical del Hogar y fue realizado por Francisco Cabrero y Felipe Pérez Enciso. Inspirado en el pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe, dispone de un mural cerámico restaurado de los artistas Amadeo Gabino y Manuel Suárez Molezún, es Nivel 1 Grado Integral. El pabellón

6. El trágico accidente que acabó con la vida de cinco adolescentes el 1 de noviembre de 2012.

7. Plan Especial de pormenorización de usos y obras en diversos edificios protegidos de la zona ferial de la Casa de Campo. Ayuntamiento de Madrid: Área de Gobierno de Economía, Hacienda y Administración Pública, 2014 [consulta 29-09-2020]. Disponible en: ftp://rfa.munimadrid.es/PContratante/publicados/0140e2dba4645410VgnVCM1000000b205a0aRCRD/1397117287839/CIUDAD_SEGURIDAD_02.pdf.

8. El P. E. “Feria del Campo” AOE.00.04 se adjudica en 2004 y se aprueba definitivamente en 2006. Dirigido por J. Gago y J. M. García-Pablos, el catálogo fue realizado por José de Coca, arquitectos. El Plan desarrolla lo fijado en el PGOM de 1997. Mención en los premios de Urbanismo, Arquitectura y Obra Pública 2006 del Ayuntamiento de Madrid.

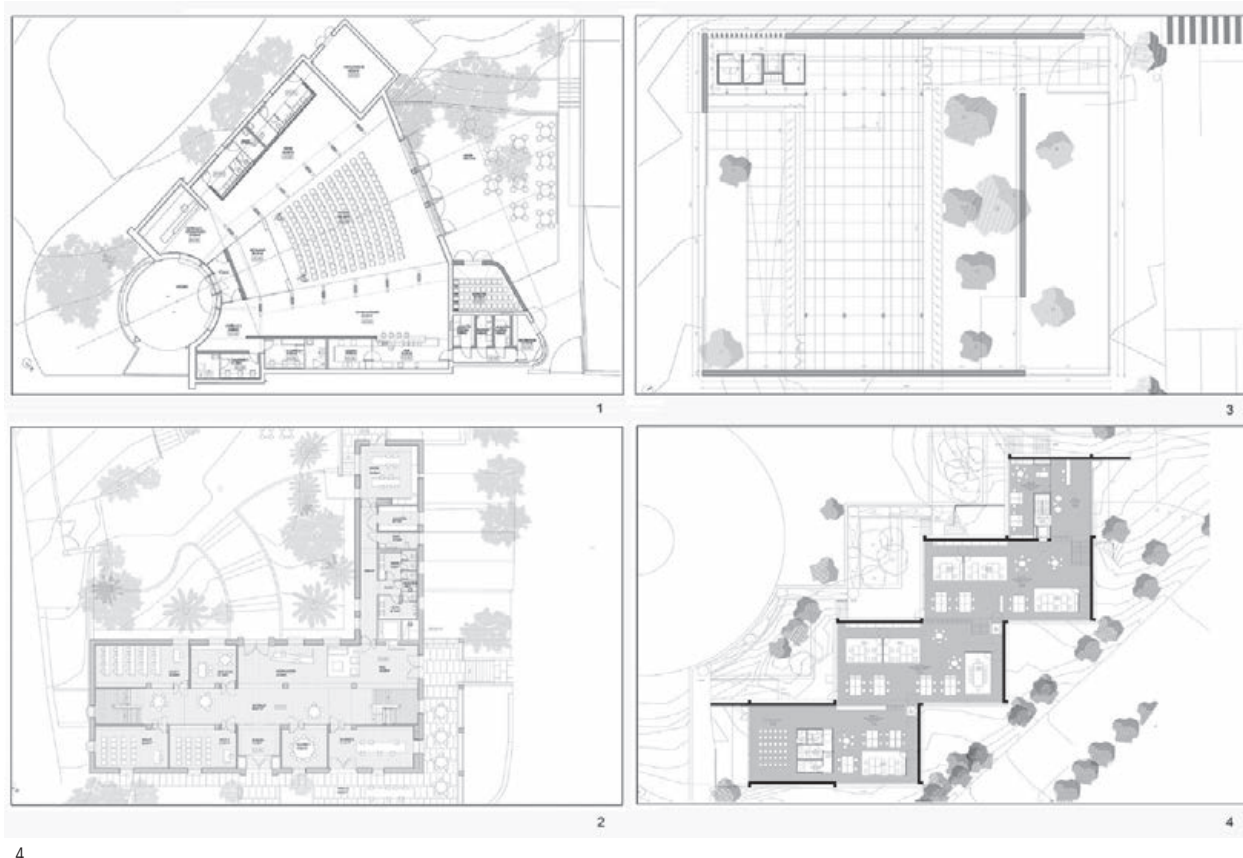
9. Plan Especial “Feria del Campo” AOE.00.04. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006.

10. *Ibíd.* Anexo 1: Catálogo de Edificios y Elementos.

11. COCA, José de, *op. cit. supra*, nota 2, p. 268. Lamentablemente, aun estando protegidas, han sido eliminadas y sustituidas por las tradicionales farolas tipo “fernandina”.

12. Entre junio de 2015 y junio de 2019, siendo alcaldesa Manuela Carmena.

13. Dossier Campus Asociativo de Madrid. Madrid: Coordinación territorial y cooperación público social, 2018 [consulta 29-09-2020]. Disponible en: <https://diario.madrid.es/wp-content/uploads/2018/12/Dossier-Campus-Asociativo-de-Madrid.pdf>



de Valencia VII es regionalista y su protección es Nivel 2 Grado Estructural, ambos son de 1959.

El pabellón de Exposiciones, edificio principal del Campus, fue el pabellón del Ministerio de la Vivienda, proyectado en 1959 por Francisco Cabrero y Jaime Ruiz. Su nivel de protección es el máximo, es decir, Nivel 1 Grado Integral. Es un edificio de gran valor arquitectónico y es un hito imprescindible en la evolución de la trayectoria de Francisco Cabrero y de la arquitectura moderna madrileña del siglo XX (figuras 2 y 3).

El programa del Campus se distribuyó según las arquitecturas, la idoneidad funcional y el régimen de obras permitido¹⁴. El pabellón Iona I, por su sala diáfana: exposiciones y biblioteca. El pabellón de Valencia, de menor valor, pero mayor funcionalidad: talleres, *coworking*, comunicación y reunión. El pabellón Iona II: equipamiento cultural con espacio escénico y cafetería. Finalmente, el pabellón de Exposiciones, el más representativo: las sedes de las

federaciones, zonas de trabajo y asesoramiento, con el reto de mantener su extraordinaria espacialidad con un uso compartimentado (figura 4).

EL PABELLÓN DEL MINISTERIO DE LA VIVIENDA.

LOS PRINCIPIOS DE LA "EDAD DEL HIERRO"

El pabellón del Ministerio, realizado en colaboración con Jaime Ruiz, es la primera de una serie de obras de Cabrero, realizadas desde finales de los 50 hasta mediados de los 60, en las que reduce su lenguaje expresivo a unos pocos materiales. Cabrero reconoce la influencia de los edificios de Mies van der Rohe del campus del Illinois Institute of Technology (ITT), visitados en el año 1956.

En una entrevista donde también valora el origen neoplasticista de su obra¹⁵, define esta como una combinación entre la descomposición de planos, la forma cúbica y el orden ortogonal para responder a las "tres imaginaciones" de la arquitectura: espacio, materialidad y trazado¹⁶.

14. Dossier Campus Asociativo, *op. cit. supra*, nota 13, pp. 13-14.

15. MATA, Sara de la; SOBEJANO, Enrique. Entrevista Francisco de Asís Cabrero. En: *Arquitectura*. Madrid: COAM, 1987, n.º 267, pp. 110-115.

16. Ver CABRERO, Francisco de Asís. Las tres naturalezas del neoplasticismo. En: *Los cuatro libros de la Arquitectura*. Libro III. Madrid: COAM, 1992, pp. 342-343.

4. Campus Asociativo de Madrid, 2018. Proyectos de restauración y nuevos usos: 1 Pabellón Icona II, 2 Pabellón de Valencia, 3 Pabellón Icona I (Obra Sindical del Hogar), 4 Pabellón de Exposiciones (Ministerio de la Vivienda).

5. Pabellón del Ministerio de la Vivienda. Francisco de Asís Cabrero y Jaime Ruiz, 1959.

Este pensamiento, basado en el carácter abstracto del neoplasticismo, le acerca al trabajo del artista y arquitecto Max Bill, una figura admirada que alcanza la integración de todas las artes, plasmada en sus obras con un concepto unificador o “arte concreto” en el que Cabrero basa su noción de constructivismo (figura 5).

En esta etapa, que define irónicamente como la “edad del hierro”, Cabrero reduce su lenguaje a las propiedades del acero y a la combinación de los perfiles industriales. Somete la arquitectura al lenguaje de las retículas de acero, estudiando las uniones y confiando en la esbeltez del material que le permite realizar enormes dinteles¹⁷. El espacio, por tanto, se genera por la combinación de entramados que salvan grandes vanos y los cerramientos con materiales idóneos en cuanto a su función y estética: el ladrillo y el vidrio.

Para Cabrero, la característica “trascendental” de la arquitectura del siglo XX es su significado “*utilitario y social*”. El edificio debe facilitar la “*vida programada*”, lo que supone una perfección del orden social por medio de unas formas plásticas “*experimentadas y de continuidad*”¹⁸. Define “*útil*” como algo provechoso, conveniente y ventajoso que resume en el vocablo “funcional”, asociando al contenido la solución del programa, y al continente, el funcionamiento apropiado de la mecánica constructiva y la estructura.

Cada programa estará asociado a una determinada solución constructiva y estructural “*a su propia mecánica y aparejo*”, que resolverá el interior y exterior del edificio mediante su expresión plástica. Siguiendo la definición de “arte concreto” de Max Bill, Cabrero denomina “constructivismo” al término que relaciona el aparejo, la lógica estructural, la modulación y los materiales. Está basado en las decisiones lógicas de proyecto, rastreables en el edificio terminado y alcanzadas expresando la idea



5

principal al activar las cualidades plásticas del espacio y la materia. El ideal clásico permanece como una ley de proporción y relación entre partes, incorporando la perspectiva central o el escorzo desde una visión moderna y dinámica, basada en las “*tres naturalezas del neoplasticismo*” aludidas.

La arquitectura es un arte, pero con el fin de alcanzar la “*belleza útil*”. Un sentido utilitario condicionado por “*unas necesidades directas que el hombre tiene y que precisan ser satisfechas, pero no de cualquier modo*” y mientras tanto “*la arquitectura tiene que hacer palpable que es un arte*”¹⁹. En la construcción con acero es donde se consigue expresar la condición “constructivista” y experimental de la arquitectura²⁰. Una concepción directa y desnuda que Cabrero define como la “*arquitectura desornamentada*”²¹ (figuras 6 y 7).

El conocimiento del material es imprescindible para el arquitecto: “*No se conoce bien la madera [...] hasta que no se trabaja. Lo mismo ocurre para el hierro, la piedra y los demás materiales*”²². Cabrero, en este periodo, pinta las estructuras de hierro en rojo, el rojo presente en la naturaleza: “*Probé tonos minio, luego diferentes rojos en*

17. “La retícula y el hierro”, ver: RUIZ CABRERO, Gabriel. Vida y obra de Asís Cabrero. En: AAVV, *Francisco de Asís Cabrero. Legado 02*. Madrid: Fundación COAM, 2007, p. 67.

18. CABRERO, Francisco de Asís. Francisco de Asís Cabrero. Título 1942. En: *Arquitectura*. Madrid: COAM, 1964, n.º 61, p. 16.

19. CASTRO, op. cit. supra, nota 1, p. 6.

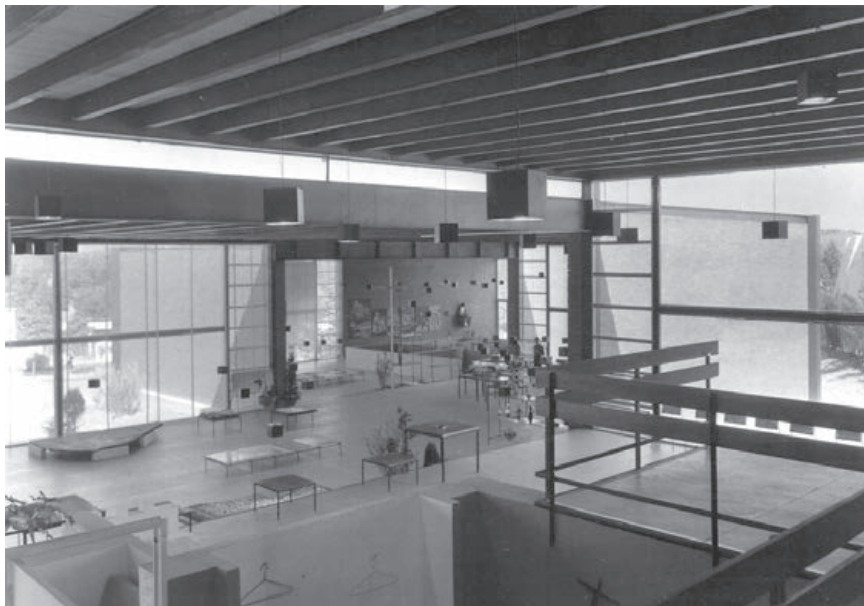
20. SÁNCHEZ DE LA CHICA, Juan Manuel. *Materia, material y aparejo en la arquitectura de Francisco de Asís Cabrero*. Director: Gabriel Ruiz Cabrero. Tesis doctoral, ETS de Arquitectura Universidad de Málaga, 2015, p. 342.

21. Ver: “arquitectura desornamentada”. CABRERO, op. cit. supra, nota 16, p. 60.

22. CASTRO, op. cit. supra, nota 1, p. 5.

6. Espacio interior diáfano y dinámico del Pabellón del Ministerio de la Vivienda, 1959.

7. Versión construida del pabellón del Ministerio de la Vivienda, 1959.



6

*todas mis obras, y aquí en mi casa me decidí por un rojo más vivo y creo que combina bien con el tono de la madera. Algunas gentes me decían que era un color japonés y a mí no me lo parecía. He comprobado que tenían razón [...] creo que la arquitectura japonesa es eminentemente constructivista*²³.

El pabellón del Ministerio de la Vivienda es la primera obra en que Cabrero experimenta los principios expuestos. Previamente, en la Escuela Nacional de Hostelería, realizada con Jaime Ruiz en el recinto ferial en el año 1956 y aún en funcionamiento, utiliza el hierro pintado de negro y exento en la estructura de la fachada ensayando la diferenciación del programa con edificios de distinto material y sistema constructivo.

Posteriormente al pabellón del Ministerio, realiza varias obras donde ensaya variaciones de la misma solución "constructivista". En el edificio para el diario *Arriba* (1962), el bloque de oficinas paralelo a la Castellana es una retícula metálica de 11 × 11 módulos de despachos con entrepaños de ladrillo y vidrio. En la parte trasera, se adosa una estructura fabril de

pórticos inclinados y revestimiento de fibrocemento. En su casa, Puerta de Hierro II (1962), fundada sobre un basamento de hormigón, dispone los pilares y vigas metálicas en voladizo sobre el plano de fachada, entrepaños de ladrillo o madera, vidrio, aluminio y cubierta de aluminio.

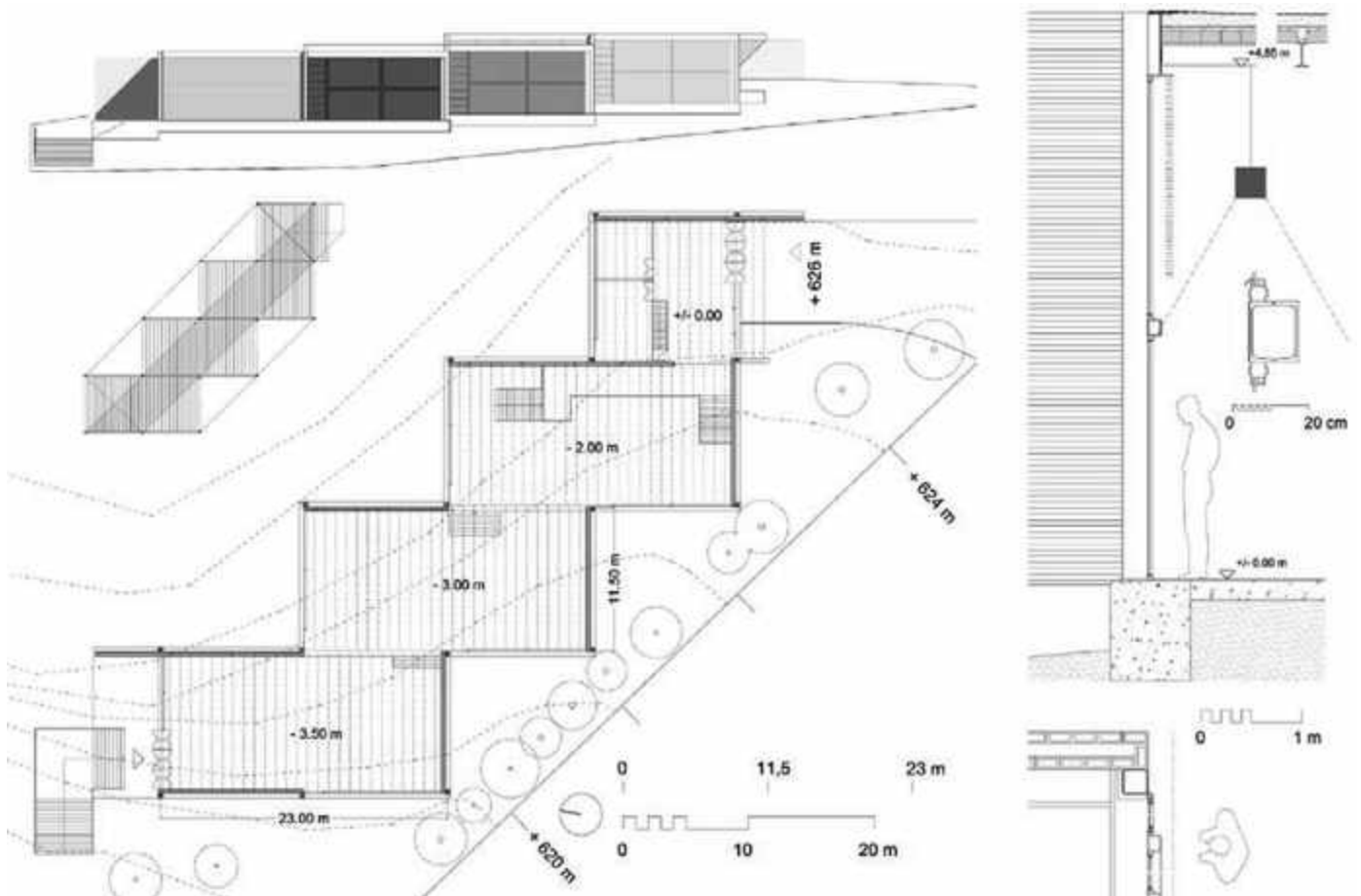
EL PROYECTO DEL PABELLÓN ORIGINAL

Se conserva un anteproyecto en el que se plantea un único espacio diáfano de 30 × 15 m en planta y 5 m de altura²⁴ y en el que observamos la relación directa con los edificios del Campus del IIT, especialmente la Carr Chapel, recientemente restaurada²⁵. Constructivamente, el rectángulo interior se limita en planta con dos cerramientos en forma de "L", uno de ladrillo visto y otro de vidrio con carpintería de aluminio. El entramado de vigas de acero que asoman en cubierta y definen el interior apoya en un extremo en el muro de ladrillo (igual que en la capilla) y el otro en el suelo mediante semipórticos en forma de "L" con la sección en ménsula utilizada en otros pabellones de la Feria (figura 8).

23. Íbid, p. 6.

24. Pabellón del Ministerio de la Vivienda, IV Feria Internacional del Campo. Casa de Campo Madrid. Legado 02 Francisco de Asís Cabrero. Fundación COAM, 2007. FCT/P104, FCT P449.

25. HARBOE, Gunny. Restoring the "God Box": Mies van der Rohe's Carr Chapel at IIT. En: Ludwig MIES VAN DER ROHE et al. *The Heritage of Mies*. Eindhoven: Eindhoven Docomomo International Secretariat, 2017, n.º 56 (2017/1), pp. 73-77.



7

El pabellón definitivo, del que no se conservan los planos del proyecto²⁶, se adapta a un nuevo solar con 6 m de desnivel en perpendicular y a lo largo de la calle. Enfrente se realiza la instalación del conocido pabellón de Bruselas, estableciéndose un interesante diálogo entre

sus arquitecturas resueltas con los mismos materiales, pero basadas en sistemas geométricos muy diferentes: el ortogonal frente al hexagonal (ver figura 1).

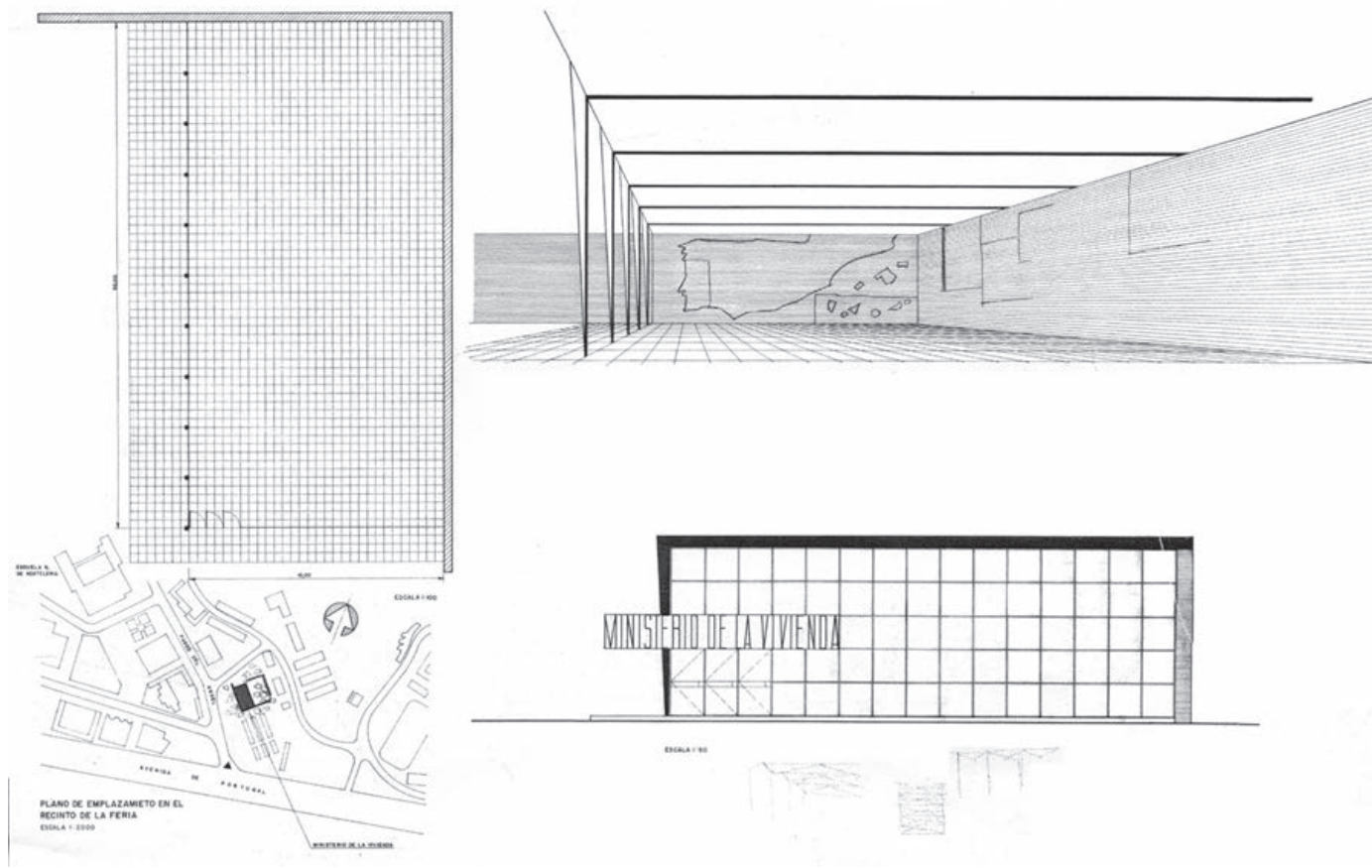
Se resuelve con tres naves y media. La nave tipo es un rectángulo en planta de 23 m × 11,5 m²⁷, el doble

26. En el estudio de Cabrero solo quedaba el registro de la numeración (planos 2791 a 3840), tampoco se conservó ninguna memoria, solo copias de algunas fotografías. Ver: COCA, José de, *op. cit. supra*, nota 2, p. 315.

27. Medidos en obra a ejes de pilares. En las dos naves centrales cada tramo en sentido longitudinal son 11,52 m y la anchura 11,50 m. En la seminave de acceso, la longitud se acorta a 11,36 m y la anchura aumenta a 11,82 m. En la nave inferior, la longitud del último tramo se reduce a 11,28 m y la anchura a 11,35 m. Estos ajustes del módulo tipo de 11,50 m responden al uso de cada espacio y a la posición relativa entre pilares y vigas debida a la unión tangente o "a tope" entre ellos.

8. Anteproyecto del pabellón del Ministerio de la Vivienda.

9. Pabellón del Ministerio de la Vivienda, 1959. Elementos definidores de su arquitectura.



8

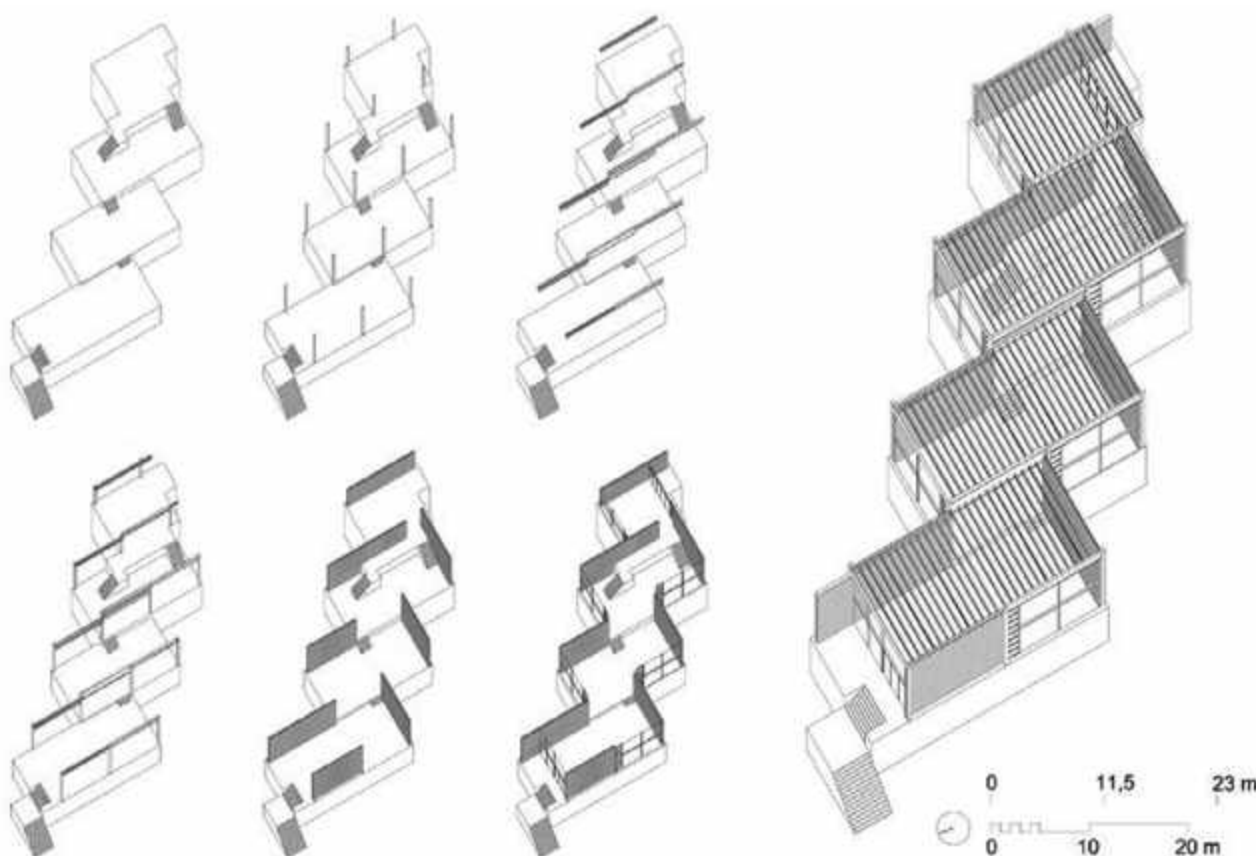
cuadrado frecuentemente utilizado por Cabrero. La altura interior vuelve a ser de 5 m, manteniéndose el concepto espacial del anteproyecto. Las naves se escalonan en planta y sección para adaptarse a la alineación de la calle y a la topografía. En planta, el desfase es de 11,50 m, la mitad de su longitud y en sección, al situar la entrada en el punto más elevado, los bancales descienden sucesivamente de mayor a menor altura: 2, 1 y 0,50 m (figura 9).

Estructuralmente, las naves funcionan como pabellones independientes con vigas longitudinales compartidas en cada lado mayor. Consisten una doble "T" acartelada de 635 mm de canto y 250 mm de ala, formando pórticos de 11,50 m de luz y apoyadas en los pilares cuadrados

de acero de 260 mm de lado. Solo el pórtico entre la 3.^a y la 4.^a nave tiene una viga doble "T" acartelada de 1150 mm de canto. Perpendicularmente, en los vanos de 11,50 m, se disponen las viguetas IPN de 240 mm. Como ocurre en otras obras de Cabrero, para poder "acodalar" los muros capuchinos de 1^{1/2} pie de ladrillo visto y no duplicar vigas, la estructura se resuelve mediante uniones tangentes de vigas y pilares o uniones "a tope".

Existen dos versiones publicadas de la planta que, comparadas con las fotografías, hacen concluir que la planta construida es la de la monografía de 1979²⁸, en la que se plantea un corredor elevado en el paso de la nave de entrada desde donde se contemplaría el espacio

28. CLIMENT, Javier. *Francisco Cabrero, arquitecto: 1939-1978*. Madrid: Xarait, 1979, p. 96.



interior completo. Sin embargo, en el proyecto de rehabilitación se tomó como modelo la planta publicada en la revista *Arquitectura*²⁹ en la que se suprime el corredor elevado, se amplía el ancho de la escalera en la 2.ª nave y se desplaza la escalera de la tercera nave trasladando el recorrido perimetral a la derecha (figura 10).

El pabellón se cimenta con zapatas de hormigón que forman los bancales y sobresalen del terreno. Encima de estos se apoyan directamente los pilares sobre las placas de reparto y los muros de ladrillo. Las naves comparten las vigas longitudinales a las que acometen las correas con un interje de 83 cm y relleno de bloques de hormigón ligero de 12,5 cm de altura, capa de compresión y hormigón de pendiente. La cubierta era una lámina asfáltica con caída hacia unas cazoletas en el centro de cada nave desde donde salía la red horizontal, con las bajantes ocultas en la cámara de los muros de ladrillo.

El cerramiento alternaba los muros de ladrillo visto sin junta con unos enormes paños de vidrio, ambos de

11,5 m de ancho $\times$ 5 m de alto. Los huecos, excepto una banda lateral de 1,25 m de ventanas practicables, se dividían en vertical y horizontal mediante una cruz estructural pintada de rojo de 2 UPN de 160 mm, cerrando los entrepaños con carpintería fija de aluminio natural y un vidrio simple según nuestras investigaciones de 6 mm y 4,50 m de anchura por 2,40 m de altura. Una solución constructiva parecida con vidrios menores se conserva en la entrada lateral del pabellón de Cristal.

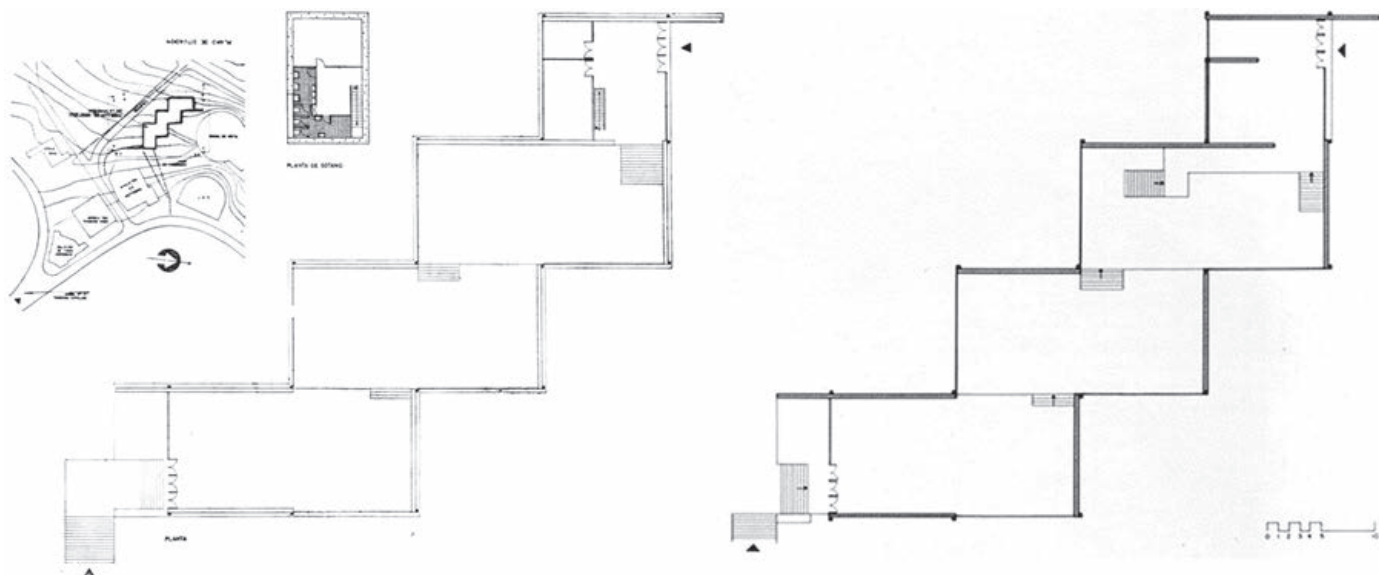
El dinamismo del espacio interior era sorprendente, ya que el solapamiento de naves, dejando un hueco de 11,5 m $\times$ 5 m (igual al de los paños de vidrio y ladrillo), provoca una fuga visual que atraviesa las naves formando un nuevo espacio diagonal, descendente o ascendente según la posición del observador (ver figuras 7 y 9). Cuatro años después, frente al pabellón de Cristal, Cabrero y Ruiz repetirán el interior escalonado en el pabellón de Bancadas con un único plano inclinado de cubierta³⁰.

29. Pabellón del Ministerio de la Vivienda. *Arquitectura*. Madrid: COAM, julio 1959, n.º 7, pp. 16-19.

30. Solución espacial también parecida a la residencia de Miraflores (1957), de Alejandro de la Sota, R. V. Molezún y J. A. Corrales, hoy prácticamente irreconocible.

10. Pabellón del Ministerio de la Vivienda. Versiones publicadas en *Arquitectura*, 1959, n.º 7 y en el libro *Francisco de Asís Cabrero, arquitecto: 1939-1978*. La planta derecha es la finalmente construida.

11. Pabellón del Ministerio de la Vivienda. Interior de la 3.ª nave, 1959.



10

Los elementos de mobiliario realizados por la casa Darro eran mesas cuadradas, altas y bajas, con una ligera estructura de tubo rectangular y tablero de madera; igualmente las sillas, que evitaban interferir con la espacialidad interior y repetían la idea del edificio de un elemento apoyado en patas.

Vimos cómo Cabrero asocia el contenido a la solución del programa y el continente a la configuración espacial. Esto provoca cambios de escala entre los paños de ladrillo, las particiones del vidrio y el mobiliario. Cada pared asume su papel de espacio social o espacio íntimo, sirviendo como soporte de información, límite o apertura visual (figura 11).

EL PROYECTO DE REHABILITACIÓN

En el Plan Especial no permite aumentar la edificabilidad. Los usos característicos de los pabellones están asocia-

dos a la actividad ferial, autorizándose temporalmente otros usos, lo que en la práctica supone una ampliación de usos³¹ que en el pabellón se concretan en sede de asociaciones y federaciones³². En la ficha del catálogo se destacaban como elementos de mayor valor *“la diaphanidad y comunicación visual entre salas. La racionalidad de la estructura y el cerramiento”* y se fijaba *“eliminar las galerías al noroeste, tabiquería interior. Restaurar cubiertas, cerramientos de ladrillo. Añadir cerramientos de vidrio respetando la solución original. Recuperar acceso original”*³³ (figura 12).

En proyecto³⁴ se demolían los añadidos exteriores y las tabiquerías, las máquinas de cubierta y los elementos en mal estado, recuperando la espacialidad original. La urbanización de las zonas exteriores se añade para cumplir las condiciones de evacuación y como ampliación de zonas estanciales y de descanso de los trabajadores. Para cumplir con la normativa de accesibilidad,

31. Usos característicos: ferias o eventos, cultural, deportivo, la restauración y la enseñanza. Autorizados temporalmente: seguridad, protección ciudadana, administración de justicia u otros similares.

32. Programa operativo del Complejo Municipal de Impulso del Asociacionismo, 7 de diciembre de 2017.

33. Catálogo de Edificios, Ficha n.º 41. Plan Especial “Feria del Campo” AOE 00 04. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006.

34. Proyecto de rehabilitación de edificios gestionados por Madrid Destino en los recintos feriales de la Casa de Campo. Complejo Municipal de Impulso del Asociacionismo. Ed. Pabellón de Exposiciones. INCOSA S. A. Arquitecto: David Espigado. Madrid, noviembre de 2018.



11

se sitúa un elevador entre la nave de entrada y la 2.^a, que comunica el sótano, donde están los aseos de personal y entre las naves 3.^a y 4.^a una plataforma elevadora como solución más discreta.

Los despachos, zonas de trabajo y de reuniones independientes añadidos cuentan con un núcleo de servicios y una sala de formación abierta, manteniendo la diaphanía interior mediante la inserción de unos módulos prefabricados de vidrio³⁵. Estos podrían retirarse fácilmente para garantizar la reversibilidad al espacio expositivo original, lográndose, además, ampliar los espacios requeridos sin aumentar la edificabilidad. Todas las instalaciones debían hacerse nuevas, lo que supone otra ampliación y adecuación del pabellón a los estándares actuales. Se situó la central de producción de clima en el pabellón de Valencia que servía a las Unidades de Tratamiento de Aire (UTA) de cada pabellón del Campus, servidumbre que puede condicionar negativamente su uso independiente en el futuro.

La estructura original se conservaba bien sin problemas de corrosión importantes, aunque se detectó una

flecha excesiva, claramente perceptible, en las viguetas IPN 240 mm debida a su cálculo estricto³⁶. Práctica frecuente en los pabellones de la feria, que se hacían con presupuestos y licitaciones a la baja³⁷.

Por su mal estado, se proponía demoler las bovedillas de hormigón y sustituirlas por unas aligeradas reduciendo la flecha. En las catas se detectó una estructura de soportes y vigas ocultas en los muros capuchinos que recibían las viguetas de cubierta simulando el apoyo de estas en el muro de ladrillo, solución que vimos en el anteproyecto. Esta estructura se rigidiza en obra mediante arrostramientos diagonales. Los muros capuchinos, sin atado entre las hojas, sufrían graves problemas de estabilidad debido a su altura y al pandeo de los soportes interiores, por lo que se plantea su sustitución respetando las características del ladrillo original sin llaga y disponiendo las necesarias llaves de atado (figura 13).

En obra, se perfeccionaron las decisiones del proyecto contando con la asesoría de un experto en el pabellón y la obra de Francisco Cabrero para respetar al máximo sus valores arquitectónicos³⁸. Se realizaron pruebas

35. Los grandes en la dirección longitudinal miden 3,45 × 9,90 m, los pequeños en transversal 3,45 × 6 m, y 2,70 m de altura.

36. Según la memoria del proyecto de rehabilitación, se cumplen los estados límites últimos con una tensión del 98 % de la admisible. Las flechas máximas debidas a la totalidad de las cargas son de 105 mm, superando los límites admisibles (L/250), pero no comprometen la seguridad de la estructura, que ha aguantado 60 años perfectamente. El aligeramiento de la cubierta permite incorporar la sobrecarga de mantenimiento y reducir la flecha permanente.

37. Testimonio de Jaime Ruiz. Ver: COCA, José de, *op. cit. supra*, nota 2, p. 74

38. Convenio de Asistencia Técnica suscrito entre la Fundación General de la Universidad Politécnica y la empresa Adjudicataria de las obras Ferroviaria Agromán S. A. Hubiera sido deseable incorporar la asistencia ya durante la redacción del proyecto.

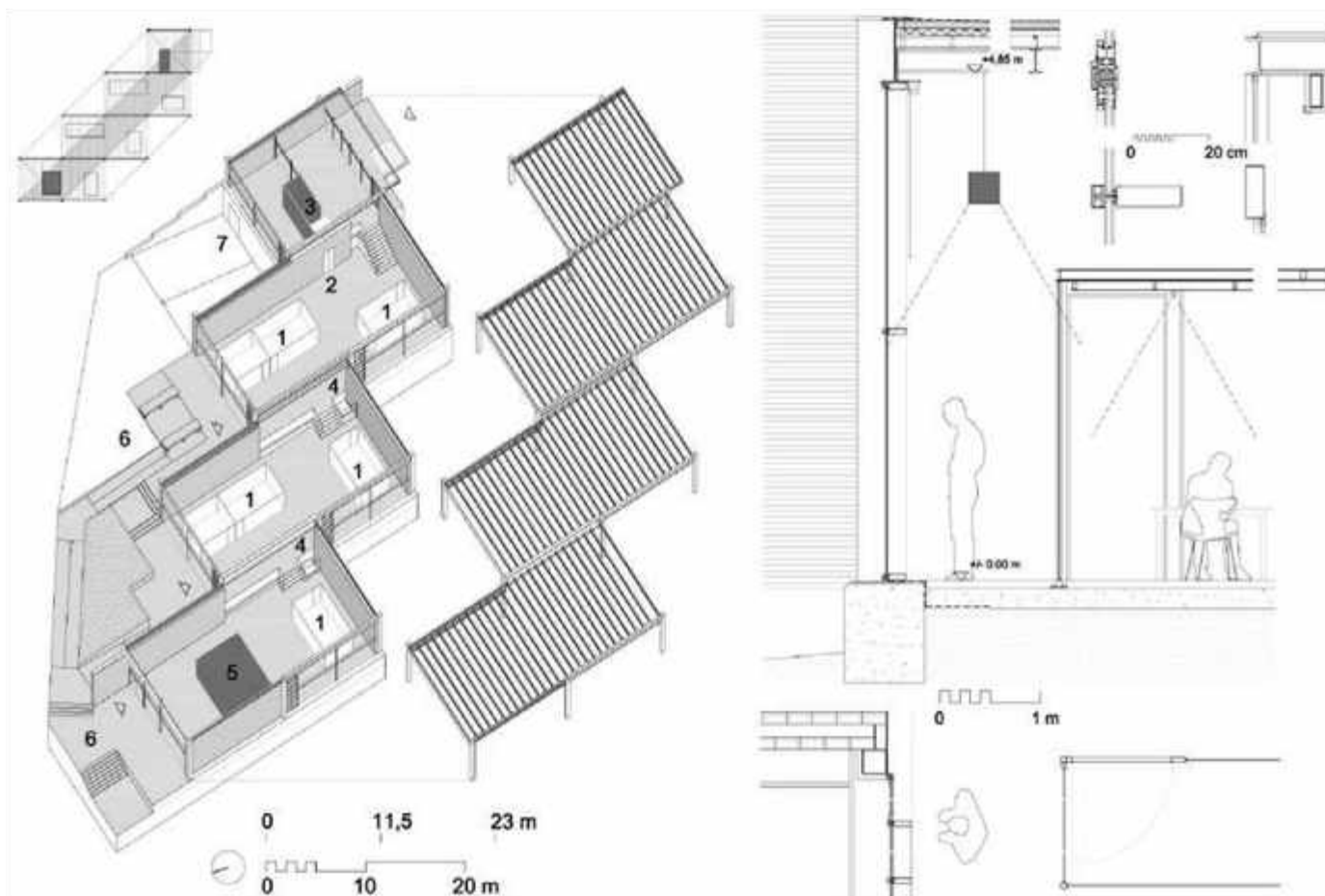
12. Pabellón de Exposiciones. Rehabilitación 2020. 1 Vestíbulo. 2 Asociaciones y federaciones. 3 Cajas de vidrio. 4 Núcleo de servicios. 5 Formación. 6 Espacio exterior. 7 Acceso instalaciones, 2020.
13. Estructura del pabellón de Exposiciones durante las obras de rehabilitación. Fotografía del autor.
14. Pabellón de Exposiciones. Rehabilitación 2020. Ampliación de usos: 1 Cajas de vidrio. 2 Elevador. 3 Núcleo de escaleras. 4 Escaleras y plataforma elevadora. 5 Servicios. 6 Zona exterior de estancia e itinerario accesible. 7 Acceso instalaciones. Sección, planta y detalles muro cortina y cajas de vidrio.



12



13



14

confirmando el color rojo original de la estructura utilizado por Francisco Cabrero³⁹. La cubierta, por ligereza y facilidad de montaje, se realiza mediante una solución tipo Deck apoyando la chapa plegada de acero galvanizado en los IPN 240 mm mediante unos separadores que crean una cámara que permite ocultar la instalación eléctrica y alojar las planchas de escayola de 30 mm de espesor que formaban el cielo raso blanco imitando las bovedillas originales. En la cara superior se dispuso un aislante de poliisocianurato (PIR) de 50 mm y doble lámina asfáltica con autoprotección mineral con canaletas de recogida longitudinales situadas entre cada nave.

Otro tema difícil fue minimizar el impacto visual de los conductos de climatización, imprescindibles para el nuevo uso previsto⁴⁰. Tomando como referencia los criterios

empleados por Cabrero, Ruiz y Labiano en el pabellón de Cristal, se instalaron con su aspecto en acero galvanizado tratando de ordenar al máximo la instalación. Finalmente, en lo referente a la decoración interior, se recuperó el acabado original del hormigón de las bancadas.

En obra se advirtió que las cápsulas de vidrio prefabricadas alteraban la estética del pabellón, no siendo fácilmente reversibles. Se realizaron *in situ* con una estructura mínima de tubo de acero de 60.60.2 mm, vigas perimetrales y viguetas UPN 100 mm, todo lacado en rojo, con carpinterías de aluminio y grandes superficies de vidrio laminar de 5 + 5 mm, emulando la lógica y estética del edificio con “unos pabellones dentro del pabellón” colocados donde interferirían menos con la visual entre las naves⁴¹ (figuras 12 y 14).

39. RAL CLASIC 3011 “Rojo pardo”. Código RGB Rojo: 121 (47 %), Verde: 36 (14 %), Azul: 35 (14 %).

40. Se estudió llevar los conductos enterrados y utilizar las cámaras del ladrillo para impulsión y retorno. Solución ingeniosa, pero inviable económicamente y técnicamente compleja.

41. En obra se acondicionaron con una unidad individual de intercambio de aire con la sala.

15. Interior con plataforma, escaleras, cabinas de vidrio, luminarias y muros cortina.



15

Un problema, típico en las rehabilitaciones de arquitecturas modernas, fue minimizar los puentes térmicos debidos a la estructura vista de acero mediante un aislamiento interior de panel rígido pintado de rojo que se fijó al alma de las vigas, siendo prácticamente imperceptible. Los paños de vidrio, reconstituidos⁴² a partir de las fotografías, mantienen las divisiones originales modificando la solución de perfil estructural de acero y fijo de aluminio que implicaría graves problemas de condensación (ver figuras 7 y 14). Se optó por adaptar un perfil comercial de muro cortina de acero de 180 × 60 mm, lacado en color aluminio natural, con rotura de puente térmico y vidrio de seguridad con cámara aislante⁴³. El enorme peso de los vidrios y la facilidad de reposición obligó a introducir entre

las lunas unas varillas de acero de métrica 10 para evitar el pandeo, igualando así el perfil vertical y horizontal del muro cortina; despiezando cada hueco con 3 vidrios de 1,60 × 2,50 cm de alto.

En cuanto al mobiliario, por cuestiones de ergonomía y salud laboral, se utilizaron muebles actuales en colores blanco y negro que encajasen con la estética de los años 60. Una aportación interesante fue reproducir las luminarias originales, unos cubos negros colgados de la estructura, creando un plano visual minimizando impacto de los conductos de clima. Las escaleras se rehicieron manteniendo la estética original, pero adaptada a las determinaciones que impone el Código Técnico de la Edificación (figura 15).

42. Al no conservarse el elemento original ni los planos, el detalle constructivo “reconstituido” es una mera hipótesis. Ver: MARTÍNEZ DÍAZ, Ángel; ORTEGA VIDAL, Javier. Investigación y reconstrucción gráfica. En: *Actas 13 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia, 2010, pp. 281-286.

43. Muro cortina de acero zincado y estanqueidad a base de juntas EPDM, con tapeta exterior en acero inoxidable, lacado color aluminio. Acristalamiento doble 8+8.2/16 Ar/6+6.2. Vidrio recocido 2 láminas de butiral, capa de control solar y baja emisividad, cámara de argón de 16 mm con doble sellado perimetral butilo-silicona UV. Cada vidrio pesa 280 kg.

AMPLIAR EL USO Y LA VIDA DE LOS EDIFICIOS

El reconocimiento, la protección y la intervención en las arquitecturas del siglo XX va siendo habitual, aunque seguimos en un contexto de amenaza constante, por lo que queda un largo camino por recorrer. Una cuestión que surge con la intervención en obras emblemáticas, como el edificio de la Bauhaus en Dessau (1925), la villa Savoye en Poissy (1929), la reconstrucción del pabellón de Alemania en Barcelona (1929) o, más recientemente, el Gobierno Civil de Tarragona (1957), por fijar algunos ejemplos, es que, a partir de unos criterios generales consensuados –que difieren de los del patrimonio histórico por el carácter experimental y efímero de estas arquitecturas–, la praxis supone su revisión constante debido, entre otros factores, al uso al que se destina la obra.

En obras como el pabellón de Barcelona o la villa Savoye, el objetivo es su contemplación emulando con su reconstrucción arqueológica, no exenta de debate, el espíritu de la época que las vio nacer, surgiendo la pregunta en villa la Savoye: ¿sigue siendo la misma vivienda después de tantas intervenciones manteniéndola en un presente eterno, negándolas a envejecer?⁴⁴ Otras obras, que conservan su uso original, como el edificio del Bauhaus en Dessau o el Gobierno Civil, tratan de recuperar al máximo posible el bien original, pero con técnicas diferentes de las originales, y edificios como el Bauhaus son objeto de intervenciones planteándose la “desrestauración” de fases previas⁴⁵.

Los edificios en el campus del IIT han sido objeto de restauraciones de referencia. El Crown Hall (1956),

sigue 65 años después como escuela de arquitectura. La restauración de los muros cortina realizada por Krueck+Sexton⁴⁶ parte del estudio de las patologías identificando las causas de la corrosión y la rotura de vidrios. Después de tratar con chorro de arena y repintar la estructura del color negro original, se sustituyeron las lunas originales de 6 mm por vidrios de seguridad de 9 mm, reemplazando los tapajuntas de sección rectangular por otros trapezoidales para evacuar el agua evitando así la corrosión, sin alterar la estética, pero manteniendo los puentes térmicos obviando los criterios de eficiencia energética en aras de mantener el detalle diseñado por Mies. En la capilla del campus (1952) las intervenciones como el edificio, han sido más modestas, saneando y actualizando la impermeabilización de cubierta con el rediseño del detalle de cornisa y la sustitución de los ladrillos agrietados por los de una pared del edificio Baily Hall, del mismo tipo y época⁴⁷.

Los criterios aplicados en los edificios anteriores, por lo general, se basan en intentar una “reconstrucción a origen”⁴⁸ reproduciendo las técnicas originales y sin adecuar los edificios a las exigencias normativas actuales.

En el caso estudiado, estas arquitecturas han sido ampliadas desde otro punto de vista, que es tratar las arquitecturas modernas desde la idea de su reciclaje, donde prevalece la reutilización, y no solo la restauración en sí misma⁴⁹. La propuesta del Campus intenta transmitir a los ciudadanos, mediante un uso compatible, los valores e identidad del patrimonio del siglo XX⁵⁰ no como una restauración rígida, sino como una rehabilitación útil, con nuevos usos, pero respetuosa con los valores originales,

44. MARTÍNEZ MEDINA, Andrés. Las huellas del tiempo de la arquitectura moderna intervenida. En: AAVV. *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX. Conferencia Internacional CAH20thC. Documento de Madrid 2011*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011, pp. 395-401.

45. Ver MARKRAF, Monika; OELKER, Simone; SCHWARTING, Andreas. *Denkmalpflege der Moderne. Konzepte für ein junges Architekturerbe*. Wüstenrot Stiftung. Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 2011.

46. SEXTON, Mark. Restoration of Crown Hall. En: Ludwig MIES VAN DER ROHE et al., *op. cit. supra*, nota 25, pp. 65-71.

47. HARBOE, G., *op. cit. supra*, nota 25, pp. 73-77.

48. MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, *op. cit. supra*, nota 44, p. 398.

49. MARTÍNEZ MONEDERO, Miguel. Reciclaje de arquitecturas vs. restauración arquitectónica, ¿herramientas contrapuestas? En: *Hábitat y Sociedad*. Reciclaje de barrios [en línea]. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012, n.º 5, pp. 23-33 [consulta: 17-02-2021]. ISSN: 2173-125X Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/HyS/article/view/4131> DOI: <https://doi.org/10.12795/HabitatySociedad.2012.i5.03>

50. Art. 9.2 “Comunicar los valores del patrimonio de forma amplia”. En: AAVV. *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX*, *op. cit. supra*, nota 44, pp. 23-28.

y en ese sentido pensamos que el resultado es una arquitectura ampliada. Los criterios generales de intervención, acordes con el documento de Madrid⁵¹, se han aplicado con sus singularidades en cada edificio. En dos de los edificios de Cabrero, el pabellón de la Obra Sindical, realizado con Pérez Enciso y el del Ministerio de la Vivienda con Ruiz, proyectados con solo tres años de diferencia, pero de muy diferente arquitectura, algunas soluciones añadidas, como el clima, la disposición de barandillas de vidrio para el cumplimiento del Código Técnico o el tratamiento de los suelos con parqué industrial se han homogeneizado dando continuidad a los criterios de intervención en los dos edificios.

La propuesta del Campus es innovadora al introducir un nuevo uso demandado por la sociedad en un recinto originalmente expositivo, pero en el que falta un plan estratégico que coordine este tipo de actuaciones. Evidentemente, el uso expositivo es el principal, los pabellones fueron pensados para eso y el valor y la necesidad de la preservación de su arquitectura moderna son incuestionables. El reciclaje reversible de estas arquitecturas,

dándoles una segunda oportunidad con los usos compatibles del Plan, no impide la rehabilitación de otros pabellones, como el de Hexágonos o el de Convenciones, que junto con el de Cristal seguirán manteniendo su uso expositivo enriqueciendo la funcionalidad del recinto.

En cuanto al detalle de las intervenciones, en el pabellón de Exposiciones se intenta resolver la difícil ecuación de preservar un edificio de enorme valor arquitectónico y cultural, pero sin documentación, pérdida de elementos originales, mal ejecutado y con graves patologías por la economía y el carácter efímero de la Feria. De hecho, el único elemento original que se ha podido mantener y sanear es la estructura de bancales de hormigón y entramados espaciales de acero. Da que pensar que lo único que pervive es el elemento protagonista de la "edad del hierro", el resto es "aderezo" sobre el elemento esencial que pauta y configura el espacio. Cabrero probablemente estaría satisfecho, las fotografías inéditas de la estructura libre de cerramiento son un reflejo de la modernidad, del fin "utilitario-social" y de la "belleza" que debe acompañar a la arquitectura, en origen y ampliada.■

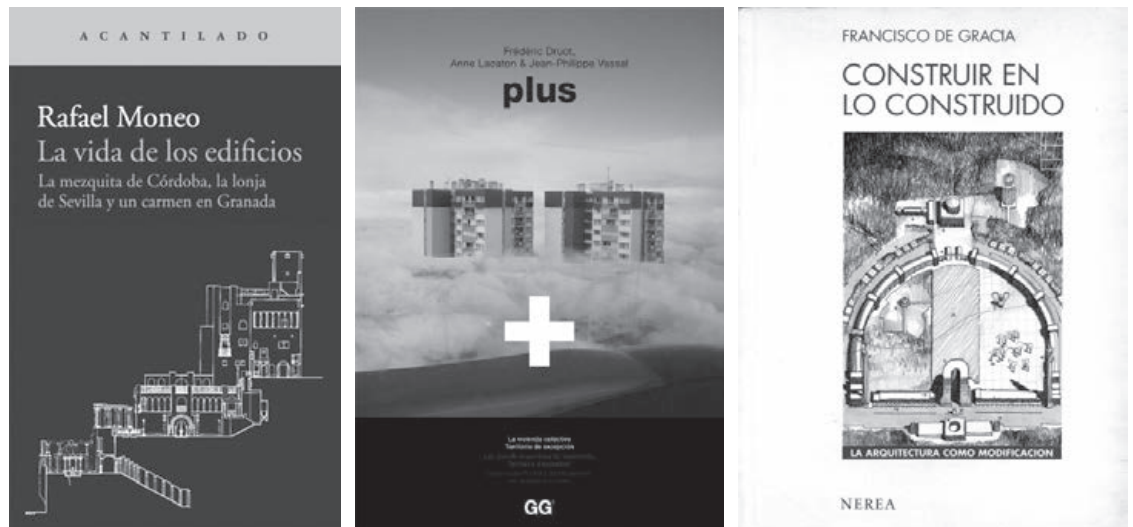
Este artículo recoge los resultados del Proyecto de Investigación dirigido por el autor, Ref: 43824812045 "Asistencia Técnica para el pabellón de Exposiciones", en el marco del artículo 83 de la LOU, suscrito entre la Fundación General de la Universidad Politécnica de Madrid y la entidad financiadora Ferrovial Construcción S. A.

51. Ídem.

Bibliografía citada

- AAVV. *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX. Conferencia Internacional CAH20thC*. Documento de Madrid 2011. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011.
- CASTRO, Carmen. Entrevista con Francisco de Asís Cabrero. En: *Arquitectura*. Madrid: COAM, 1973, n.º 172, p. 6.
- CABRERO, Francisco de Asís. Francisco de Asís Cabrero. Título 1942. En: *Arquitectura*. Madrid: COAM, 1964, n.º 61, p. 16.
- CABRERO, Francisco de Asís. *Los cuatro libros de la Arquitectura*. Madrid: COAM, 1992.
- CLIMENT, Javier. *Francisco Cabrero, arquitecto: 1939-1978*. Madrid: Xarait, 1979.
- COCA, José de. *El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid (1950-1975)*. Directores: José María Mercé y Javier Ortega. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2013.
- MARTÍNEZ DÍAZ, Ángel; ORTEGA VIDAL, Javier. Investigación y reconstrucción gráfica. *Actas 13 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia, 2010, pp. 281-286.
- MARTÍNEZ MEDINA, Andrés. Las huellas del tiempo de la arquitectura moderna intervenida. En: AAVV. *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX. Conferencia Internacional CAH20thC. Documento de Madrid 2011*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011.
- MARTÍNEZ MONEDERO, Miguel. Reciclaje de arquitecturas vs. restauración arquitectónica ¿herramientas contrapuestas? En: *Habitat y sociedad*. Reciclaje de Barrios [en línea] Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012, n.º 5, pp. 23-33 [consulta: 17-02-2021]. ISSN: 2173-125X. Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/HyS/article/view/4131> DOI: <https://doi.org/10.12795/HabitatySociedad.2012.i5.03>
- MATA, Sara de la; SOBEJANO, Enrique. Entrevista a Francisco de Asís Cabrero. En: *Arquitectura*. Madrid: COAM, 1987, n.º 267, pp. 110-115.
- MIES VAN DER ROHE, Ludwig, et al. *The Heritage of Mies*. Eindhoven: Eindhoven Docomomo International Secretariat, 2017, n.º 56 (2017/1).
- Pabellón del Ministerio de la Vivienda. En: *Arquitectura*. Madrid: COAM, julio 1959, n.º 7, pp. 16-19.
- RUIZ CABRERO, Gabriel. Vida y obra de Asís Cabrero. En: AAVV, *Francisco de Asís Cabrero. Legado 02*. Madrid: Fundación COAM, 2007, pp.10-109.
- SÁNCHEZ DE LA CHICA, Juan Manuel. *Materia, material y aparejo en la arquitectura de Francisco de Asís Cabrero*. Director: Gabriel Ruiz Cabrero. Tesis doctoral. ETS Arquitectura, Universidad de Málaga, 2015.

José de Coca Leicher (Madrid, 20 de diciembre de 1965) Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, donde se titula de Arquitecto en 1993 y Doctor Arquitecto con Mención Especial en 2013. Profesor Ayudante Doctor en la ETSAM en el Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica y docente desde 1998. Profesor en la Escuela de Arquitectura de Alcalá en las Áreas de Expresión Gráfica Arquitectónica (2002-2006) y Proyectos Arquitectónicos (2006-2016). Gastprofessor en la Technische Universität Mittelhessen en el Departamento de Arquitectura los semestres de verano de 2014 y 2015 en Proyectos Arquitectónicos y Dibujo. Publica en las revistas indexadas PPA, EGA, Constelaciones y Cuaderno de Notas, colaborando de revisor. Capítulos de libros en Springer, EGA y Pioneros de la FAS. Asesor del Ayuntamiento de Madrid y Asistencia Técnica en las obras de rehabilitación de los pabellones del recinto Ferial de la Casa de Campo de Madrid, tema de su tesis publicada en Ed. Asimétricas.



reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

Nuestra época está sometida a transformaciones hasta ahora insospechadas a cuya aparición no somos ajenos y que afectan a la forma de entender y practicar la arquitectura. El entendimiento y la acción en la nueva arquitectura no deben abordarse solo desde la racionalidad del proyecto sino desde la reconstrucción crítica de la memoria de nuestra cultura y de nuestra participación en ella a lo largo del tiempo y en la evolución de la sociedad.

Cada tiempo, y el nuestro también, decide qué arquitectos y cuáles textos y obras han de ser rescatados y recalificados como clásicos.

Mediante el diálogo con ellos, los arquitectos actuales nos alinearemos en la tradición arquitectónica de la que, hoy, de manera perentoria, no es posible ni razonable prescindir.

PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA destina esta sección a realizar un repaso propositivo y abierto a esos textos.

RAFAEL MONEO VALLÉS: LA VIDA DE LOS EDIFICIOS. LA MEZQUITA DE CÓRDOBA, LA LONJA DE SEVILLA Y UN CARMEN EN GRANADA

Barcelona: El Acanilado, 2017, 224 páginas, formato 13 x 21 cm. ISBN 978-84-16748-61-7

Víctor Pérez Escolano (<https://orcid.org/0000-0001-8701-4584>)

Doctor arquitecto. Catedrático de universidad. Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónica. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Persona de contacto: vpe@us.es

Rafael Moneo destaca en una generación crucial en el proceso de innovación de la arquitectura española que madura en el franquismo desarrollista para después protagonizar la España democrática en el último cuarto de siglo XX, penetrando con fuerza en el XXI. Su dimensión profesional, siendo extraordinaria, siempre ha estado acompañada de una intensidad intelectual excepcional traducida en sus publicaciones. Todo ello volcado en su actividad académica, una labor docente, principalmente en Madrid, Barcelona y Boston, que le ha convertido en el referente actual de mayor reconocimiento.

Para apreciarlo, basta leer su libro *La vida de los edificios. La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un carmen de Granada*, editado en 2017 por El Acanilado, pero sugerido por Jaume Vallcorba años antes de su fallecimiento. Es una de las obras de reflexión arquitectónica más importantes que podemos recomendar a jóvenes y veteranos, arquitectos y estudiantes, amantes e interesados por los valores específicos e históricos de la arquitectura en España. Por añadidura, las tres obras objeto de estudio se encuentran en tres ciudades de Andalucía –Córdoba, Sevilla y Granada–, lo que permite afirmar que este libro opera como proclama de la centralidad andaluza en la comprensión de la rica y diversa variedad de nuestra arquitectura.

Este recopilatorio de tres publicaciones anteriores reúne textos elaborados a lo largo del último cuarto del siglo XX en los que una penetrante mirada hace presentes edificios que atrajeron intensamente a Moneo. El primero, “La vida de los edificios: las ampliaciones de la mezquita de Córdoba”, apareció en la revista *Arquitectura* (256, 1985), desarrollando una conferencia que tuvo lugar en la Universidad de Harvard en 1977. Hace cuarenta años que se dieron los primeros pasos en la conservación contemporánea del monumento, que siguieron Gabriel Ruiz Cabrero y Gabriel Rebollo. Y hace diez que el primero publicó el corpus de dibujos desarrollado a lo largo de su tarea: *Dibujos de la Catedral de Córdoba. Visiones de la Mezquita*.

También en Harvard se generó el segundo trabajo, “Juan de Herrera and the ‘Discourse of the Cubic Figure’. The Lonja of Seville as Cubic Element”, incluido en el volumen, editado por Alexander von Hoffman en *Form, Modernism and History. Essays in Honor of Eduard F. Sekler* (1996). H. Burns propuso que fueran dos las aportaciones sobre la lonja de Sevilla, Moneo haría la mirada del arquitecto y Manfredo Tafuri la del historiador. En una experiencia dramática, Tafuri había visitado conmigo la lonja en su segundo viaje a Sevilla en diciembre de 1989, pero su fallecimiento en 1994 frustraría su participación en el libro colectivo.

El tercer trabajo sobre el carmen Rodríguez-Acosta, actual sede de la fundación del mismo nombre, es fruto también de una intensa atracción, escrito a partir de los días que Moneo habita el carmen por invitación de Miguel Rodríguez-Acosta, compañero de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. En dicha estancia, el conocimiento directo del edificio y sus jardines se complementa con la colección de fotografías de la etapa de su construcción y el fondo documental que testimonia su ejecución. El libro en el que aparece su texto, acompañado también de las nuevas fotografías de Francisco Fernández, lo editó la fundación en 2001.

Así, pues, cada una de las partes del libro se centra en una pieza excepcional de la arquitectura andaluza y española. Son ejemplos muy diferentes, tanto en su función como en su carácter, pero eficacísimos para comprender el proceso vital de la arquitectura. La excepcionalidad de la mezquita de Córdoba radica en la paradoja de su continuidad, fundamentada en el acierto pleno de su generación como sala de oración musulmana y su certera sección constructiva, de manera que sus ampliaciones siempre se integraron en su plenitud formal y espacial. Del mismo modo que su reutilización como templo cristiano, cuyas alteraciones

no modificaron sus valores originarios. La de la casa lonja estriba en su prístina invención, bajo la perfección de la idea geométrica que la generó, hasta tal punto que su cambio de uso sustancial, las actuaciones operadas, por ejemplo, en su escalera principal, o las producidas en su incardinación y percepción urbanas, no han hecho mella sustancial en su realidad arquitectónica. Y en el carmen Rodríguez-Acosta se comprueba la generación de un enclave privado alternativo en la orografía desafiante del entorno de la Alhambra, eclosión contemporánea de cómo habitar la cultura, en la que vuelve a hacerse evidente cuánto puede llegar a ser esencial la imaginación del cliente y cuánto llega a adaptarse el servicio de los arquitectos.

Tres arquitecturas ampliadas, demostración de que el acierto de la idea y de su proyecto permiten transformar un lugar, cualificándolo como urbano. Y así dotarlo de renovado carácter y potenciar su valor mediante las intervenciones producidas en el tiempo. En la mezquita-catedral de Córdoba, en el proceso de incremento superficial de la sala de oración musulmana, y fuerza urbana de sus espacios cubierto y abierto. Con esa base tiene lugar el cambio de espacio islámico a espacio cristiano. Ejemplos elocuentes son, debido al cambio de orientación litúrgica, primero la sugestiva operación quirúrgica de la capilla de Villaviciosa y después el talento y habilidad con la que Hernán Ruiz introduce el crucero cristiano en la mezquita. Un contraste justo y adaptado. Moneo cierra su texto precisamente así: *“El respeto a la identidad arquitectónica de un edificio es aquello que hace posible el cambio, aquello que garantiza su vida”*.

La lectura de Moneo de la lonja de Sevilla se sustenta en la relación entre el proyecto de Juan de Herrera y el texto *Discurso de la figura cúbica*, que se le atribuye, aunque no haya en él alusión alguna a la arquitectura. La plenitud es un concepto que los concatena. El *“cubo elementado”* nutre al edificio, en el que *“las plantas y los alzados están supeditados a la condición unitaria del todo”*. *“Paradigma del espacio abierto: un espacio público no sacralizado por la cubierta”*. El texto de Moneo es apasionante por la grandeza intelectual con la que se produce, en sintonía con la de Herrera, su independencia de juicio y pensamiento. En una nota final, relata las dudas que le transmitió Tafuri al trasladarle cuál iba a ser su enfoque comparado. Pero lamenta que no llegara a producirse su contribución que, dice, habría sido tan brillante como la que dedicó al palacio de Carlos V de la Alhambra, y *“hubiera arrojado nueva luz sobre la enigmática figura de un arquitecto como Juan de Herrera”*.

Del carmen Rodríguez-Acosta dice Moneo, en el prólogo al libro, que es un edificio que siempre le había intrigado, considerándolo *“uno de los más notables y valiosos construidos en nuestro país durante los años veinte”*. La arquitectura moderna en España, salvo casos no muy numerosos, brilla más con sus ejemplos marginales que en muchos de los pretendidamente canónicos. Para mayor interés, la residencia estudio de José María Rodríguez-Acosta ejemplifica, mejor que cualquier otra obra, la dialéctica entre un cliente verdaderamente preocupado y la actuación del arquitecto a la hora de afrontar su proyecto y realización. Moneo nos presenta el relato de la búsqueda de su autor. Ninguno de los cinco arquitectos que cumplen alguna función (Casas, Santa Cruz, Cendoya, Anasagasti y Giménez Lacal) resultan serlo en puridad. El carmen es la obra del artista que lo promueve, *“un autorretrato idealizado en el que mostrar cómo le gustaría verse”*.

En mi último año de docencia, la aparición de este libro me permitió recomendarlo como lectura esencial para los alumnos a los que impartía un curso de Historia de la Arquitectura en Andalucía en la Escuela de Sevilla. Hoy reitero y amplío aquella recomendación a todos los lectores de *Proyecto, progreso, arquitectura* que aún no lo hayan hecho. ■

FRANCISCO DE GRACIA: CONSTRUIR EN LO CONSTRUIDO. LA ARQUITECTURA COMO MODIFICACIÓN

Hondarribia (Guipúzcoa): Editorial Nerea, 1992, 3.ª edición, 2001, 324 páginas, formato 18 × 24 cm. ISBN: 84-86763-65-7.

Pablo Díaz Rubio (<https://orcid.org/0000-0001-6338-5858>)

Doctor arquitecto. Titular de universidad. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Persona de contacto: pdianez@us.es

El objetivo de estas notas es intentar trasladar a un joven lector que aún no alcanzó la treintena al contexto que dio lugar al ensayo de Francisco de Gracia, cuya redacción se sitúa en 1991, aunque la edición que se comenta fue revisada en 2001. Para ello, deberá situarse en los años cincuenta del siglo pasado, en los que coincidieron varias líneas de investigación sobre el hecho arquitectónico.

En ellas se trató de hacer verificable el proceso de generación de la forma en arquitectura (C. Alexander, 1966), se apostó por considerar la ciudad como arquitectura (A. Rossi, 1966) y se hizo una seria crítica a algunos principios del movimiento moderno (R. Venturi, 1966). Una línea diferente fueron las llamadas metodologías del diseño que, iniciadas en el Congreso de Portsmouth (1958), culminan en el de Castelldefels (1972). La cuestión urbana también fue abordada desde una perspectiva innovadora (M. Castells, 1974) y el concurso de San Francisco el Grande ganado por J. Navarro Baldeweg (Madrid, 1982) marcó un hito sobre como renovar la ciudad heredada.

El texto que comento es deudor de aquella inquietud que trataba de establecer certezas sobre cómo se debía proyectar, sobre cuáles eran los criterios oportunos para abordar la producción formal y también sobre cómo se insertaba la nueva arquitectura en los centros históricos.

La obra se inicia con dos capítulos, “La ciudad como arquitectura” y “Modernidad y contexto”, ambos de carácter teórico, en los que se presentan las circunstancias históricas que concurrieron para que a partir de 1918 se iniciase un proceso de ruptura con la producción de la obra artística y en particular con la nueva ciudad. A través de ejemplos principalmente del periodo aludido, desarrolla las claves que, a su juicio, fueron determinantes: *abstracción contra figuración*, *la cuestión tipológica* y *el orden de la forma construida*. Aloís Riegl, Quatremère de Quincy y Rudolf Arnheim, entre otros, sirven de referentes para sustentar la insuficiencia del movimiento moderno respecto a los valores tradicionales de la ciudad y la arquitectura.

En la tercera parte del ensayo (La acción modificadora), desarrolla de forma didáctica la opción que sostiene el autor ante la situación descrita en las dos anteriores. A través de un estudio de casos que abarcan desde los primeros años cincuenta hasta finales de los ochenta, se redacta el capítulo sustantivo del trabajo y que da nombre al ensayo, “Construir en lo construido”. En él desarrolla las líneas de análisis que le permiten pormenorizar sus posiciones y que atienden respectivamente al grado de intervención, a los criterios utilizados en cada caso y a las actitudes frente al contexto. Y aclara que... *“nuestra pretensión consiste en reconocer distintos modos de intervención a través de una serie de ejemplos recogidos sin ánimo de ser exhaustivos, aunque en un número suficiente como para advertir la existencia de una panoplia de fórmulas cuyo trasfondo, y este sería un argumento básico de nuestro trabajo, nos permitiría hablar de una teoría general de la modificación, que no debe confundirse con una doctrina o una tratadística”* (p. 186).

Diferencia tres variantes en función de que se trate de una modificación circunscrita al edificio como realidad individual, como es el caso, entre otros ejemplos, de la obra de Carlo Scarpa en Castelvechio (Verona, 1964); que se trate de una modificación del *locus*, como se hace en la sede de *The Economist* (Londres, 1967), obra de Alison y Peter Smithson, en la que *“los círculos progresistas de entonces facilitaron la ejecución de unos ortoprismas exentos capaces de alterar radicalmente la impronta del lugar”* (p. 217).

Por último, se alude a la renovación urbana de amplios fragmentos de tejido, como fue el caso de la IBA de Berlín (1984), la remodelación de Les Halles, en París (1976) o la reordenación del entorno de San Francisco el Grande, en Madrid (1982).

El apartado dedicado a los patrones de actuación aborda las técnicas de contextualización, como las empleadas en la conformación del tejido urbano del proyecto para el Derby Town Center (1970) de J. Stirling y L. Krier o el edificio de viviendas de Ignacio Gardella en el canal de La Giudecca (Venecia, 1958), al que califica como continuidad de imagen en línea con el edificio de La Previsión Española, de R. Moneo, en Sevilla (1987).

La recreación de formas tipológicas y la colisión de estructuras formales completan este apartado. Los edificios citados para este último patrón son el Museo Guggenheim (F. L. Wright, Nueva York, 1958), el Centro Pompidou (R. Piano, R. Rogers, París, 1977) y la Casa del Fascio (G. Terragni, Como, 1936). En todos ellos se pone en evidencia la autonomía de las opciones, con independencia de otras consideraciones.

La acción modificadora es considerada en un tercer y último apartado bajo la perspectiva de las actitudes frente al contexto. En esta ocasión, se parte de considerar tres diferentes posiciones ante el problema de la integración de la arquitectura moderna en los centros históricos: confirmar la confrontación mediante la descontextualización, promover una arquitectura abiertamente historicista o propiciar *“una arquitectura que con un plus intencional de diseño, llegara a superar la supuesta imposibilidad original para integrarse en los centros históricos sin renunciar a su condición de moderna”* (p. 288). En esta ocasión se identifican actitudes muy diversas con sus correspondientes ejemplos ilustrativos, como es el caso del Colegio de Arquitectos de Sevilla (E. Perea y G. Ruiz Cabrero, 1982) o la Banca Popular de Verona (C. Scarpa, 1981), a las que define como una arquitectura contextual.

La reciente muerte del filántropo estadounidense Richard Driehaus coincide con la reapertura de un debate que configura el argumento principal de la obra que se comenta, tradición y modernidad: *“El financiero creó el premio de arquitectura tradicional que lleva su nombre y el galardón Rafael Manzano a la nueva arquitectura tradicional”* (A. Zabalbeascoa, *El País*, 15 de marzo de 2021). Se trata de una opción cultural recurrente, y no solo en el ámbito de la arquitectura, pues *Mon oncle* (Jacques Tati, 1958), entre otras películas, trataron con notable acierto cómo era el tránsito de una a otra.

Bien ilustrado y con una redacción muy cuidada, la obra permite hacerse una idea muy completa de ese periodo de transición. El debate arquitectónico se sitúa hoy en otras dimensiones, y no solo por el paso a lo digital, sino por el perfil de una profesión que se ha transformado en las dos décadas que llevamos del siglo XX. La relación con la sociedad y los modos de producir arquitectura son otros.

La convocatoria de la presente edición de *PpA* versa sobre arquitecturas ampliadas y podría tener como referente inmediato la torre Bois-Le Prête (París) de 2011, obra de Lacaton & Vassal, Premio Pritzker 2021. No obstante, los intereses del autor del ensayo en este caso entran de lleno en la convocatoria, pues incluyen el crecimiento urbano, las arquitecturas añadidas y, en general, las intervenciones sobre arquitecturas previas, de ahí que sea pertinente en el contexto del *PpA* 24. ■

FRÉDÉRIC DRUOT, ANNE LACATON Y JEAN-PHILIPPE VASSAL: PLUS. LA VIVIENDA COLECTIVA. TERRITORIO DE EXCEPCIÓN

Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2007, 264 páginas, formato 19 × 27 cm ISBN: 978-84-252-2163-7

Javier Terrados Cepeda (<https://orcid.org/0000-0002-2141-8225>)

Doctor arquitecto. Titular de universidad. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

Universidad de Sevilla. España.

Persona de contacto: jterrados@us.es

El estudiante de arquitectura Jim Jennings trabajaba como ayudante en la oficina de Pierre Koenig cuando, una tarde de abril de 1960, fue requerido para posar como figurante en el reportaje que Julius Shulman realizaba en la *Case Study House* número 22. A la cita acudió con un compañero de estudios y de *fraternity*, su novia y una amiga de esta.

El fotógrafo Shulman intuyó el potencial de los jóvenes que se congregaban en la sesión y los utilizó en la mayor parte de los puntos de vista que capturó a partir de entonces. La imagen en blanco y negro de las dos chicas conversando en traje de cóctel en un *living room* de cristal que flota sobre el cielo de Los Ángeles se convirtió en la fotografía de arquitectura más reproducida de la época, pero hay una segunda toma, ya en color, desde exactamente el mismo punto de vista, donde las jóvenes han desaparecido y es Jim Jennings quien, de pie, de espaldas y apoyado en la cristallera, contempla el despliegue de la ciudad nocturna a sus pies y tal vez medita sobre lo que aquella caja de cristal cobijada por un amplio voladizo metálico significa.

En el preciso ecuador del texto de Frédéric Druot, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal dedicado al programa de renovación de las barriadas residenciales francesas que estos autores lideraron entre 2001 y 2006, y casi como una declaración de principios, vuelve a aparecer, ya en fotomontaje, pero por tres veces consecutivas, la imagen del estudiante y colaborador de Koenig. Ahora contempla el horizonte francés desde las alturas y habita las simulaciones gráficas de las reformas que los autores proponen. De nuevo, en una caja de cristal protegida por un voladizo de metal que sobrevuela la ciudad.

Se ha escrito con profusión sobre la herencia del modelo edificatorio que la casa Farnsworth de Mies van der Rohe proponía. La asequibilidad del cristal en grandes paños, que se generaliza en el primer tercio del siglo XX, hizo que la posibilidad de que las viviendas se configuraran como productoras de inmejorables e ininterrumpidas “vistas” generase la sobrevaloración de la caja de cristal y de la disolución del interior doméstico convencional en beneficio del paisaje expuesto, dando siempre por supuesta la belleza de lo que está al exterior. Un modelo que no quedó en ningún lugar mejor anticipado que en los fotomontajes del arquitecto alemán para la casa Resor –su primer encargo americano–, donde la vivienda se representa desde su interior como un panorama desplegado, solo regulado por un esquema de su estructura portante. El antiguo diseñador de exposiciones para el gremio de los fabricantes germanos de vidrio había prestado su mejor servicio: proponer como aspiración máxima de la vivienda moderna la desmaterialización de sus cerramientos, sustituidos por la nada visual del vidrio transparente y por la promesa de un paisaje bello por defecto.

La casa Stahl de Koenig, a través de su exitosa difusión, no hizo más que introducir en el inconsciente colectivo arquitectónico la forma en que el esquema Farnsworth –caja de cristal con porche y con islas equipadas en el corazón de un espacio continuo– podría inspirar no solo la casa aislada del superhombre, sino también los conjuntos residenciales en altura. No puede ser casualidad la posición, en el texto que aquí nos ocupa, del repetido fotomontaje del estudiante californiano melancólicamente apoyado en la ventana.

Impulsados por una estrategia de base que propone como condición previa de la renovación urbana de los bloques de vivienda colectiva la renuncia a su demolición completa (“*no derribar nunca*”) y apoyados en premisas como la que pone de manifiesto que sus estructuras soporte son las mismas que las de los “*barrios de moda parisinos*”, y que, por tanto, podrían equipararse a ellos “*si se tratan con el mismo cuidado*” para, de paso, “*disfrutar por primera vez de las ventajas*” de la “altura” y de las “vistas”, los autores ponen decididamente en práctica el programa miesiano. Las viviendas pueden transformarse y recualificarse con una sencilla fórmula que contiene las fachadas de cristal, las ampliaciones perimetrales en bandejas diáfanas y la descompartimentación de la vivienda. El libro muestra lo fértiles que pueden ser las consecuencias de este planteamiento y lo atractivo que puede ser visualmente el resultado. A la fotogenia de los nuevos interiores de viviendas propuestos colaboran las nuevas fugas visuales conseguidas y la posibilidad de incrementar la superficie construida de las viviendas reformadas (el lujo de “*doblar la superficie*”).

Los casos de estudio incluyen no solo la descongestión de la vivienda privada, con sus estrategias de apertura y aumento de dimensión, sino también la oxigenación de los edificios en su conjunto con la introducción de nuevos espacios de encuentro colectivo diáfanos. La herencia miesiana –y tal vez californiana– se muestra asimismo en la elección de los sistemas constructivos de las ampliaciones: las nuevas bandejas que extienden las fachadas más allá de sus antiguos límites cuentan con esqueletos ligeros, prefabricados y montados en seco.

Como suele ocurrir con las ideas sencillas llevadas a cabo con decisión, los resultados no pueden ser más convincentes. A ello colabora el detalle de la descripción gráfica de los casos de estudio y la sistemática clasificación de las acciones que se proponen (prolongación, asociación, circulación, clima, ampliación, función, abertura, etcétera), cada una de ellas expuesta con una nítida perspectiva aclaratoria. Los resúmenes económicos, en tablas exhaustivamente desglosadas, dan verosimilitud a la iniciativa, y las perspectivas de “antes y después” confirman la premisa de que no era complicado transformar las barriadas en algo cercano a los “*barrios de moda parisinos*”.

Frente al lector que pudiera objetar lo repetitivo de las estrategias utilizadas, el texto introduce su propia bomba de relojería o, por decirlo de otra manera, su propia vía de desarrollo posterior con otras herramientas. Así, en el preámbulo teórico se inserta el artículo de Jacques Hondelatte y Épinard Bleu para *Architecture d'Aujourd'hui* de junio de 1985, donde tanto el texto como las ilustraciones –y sobre todo estas– tratan de llevar al lector por territorios inesperados.

“¿Viviríamos mejor en sitios que no fueron pensados para ser habitados?”, “¿Cómo promover una mayor libertad de uso sin faltar a nuestras prerrogativas ni a nuestra responsabilidad como organizadores del espacio?”, son algunas de las frases-manifiesto del artículo. Un texto que se acompaña con ilustraciones en perspectivas coloreadas que proponen espacios domésticos imaginados desde un planteamiento a la vez pictórico, libertario y surrealista: lugares que no existieron más que en la imaginación, arquitecturas todavía sin codificar. Tal vez el libro mereciera el desarrollo de este correlato oscuro y trasgresor, donde la razón y la fórmula se sustituyeran momentáneamente por la capacidad creativa de la libre imaginación y sus caprichos: el territorio de lo inesperado. ■

BIBLIOTECA TEXTOS VIVOS



PPA N04: Jane Jacobs: MUERTE Y VIDA DE LAS GRANDES CIUDADES – Juhani Pallasmaa: LOS OJOS DE LA PIEL. LA ARQUITECTURA DE LOS SENTIDOS – Leonardo Benevolo et al: LA PROYECCIÓN DE LA CIUDAD MODERNA

PPA N05: Carlo Aymonino: LA VIVIENDA RACIONAL. PONENCIAS DE LOS CONGRESOS CIAM – Le Corbusier: CÓMO CONCEBIR EL URBANISMO – Daniel Merro Johnston: EL AUTOR Y EL INTÉRPRETE. LE CORBUSIER Y AMANCIO WILLIMAS EN LA CASA CURUTCHET

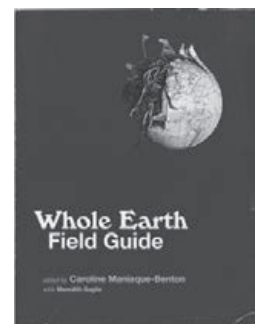
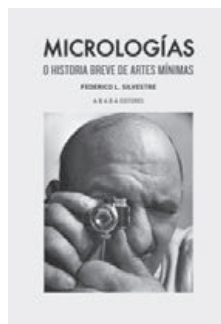
PPA N06: Juhani Pallasmaa: THE THINKING HAND: EXISTENTIAL AND EMOBODIED WISDOM IN ARCHITECTURE – Lewis Mumford: LA CIUDAD EN LA HISTORIA. SUS ORIGÉNES, TRANSFORMACIONES Y PERSPECTIVAS – Reyner Banham: LA ARQUITECTURA DEL ENTORNO BIEN CLIMATIZADO

PPA N07: Carlos Martí Arís: CABOS SUELTOS

PPA N08: Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour: LEARNING FROM LAS VEGAS – Serena Mafioletti: ARCHITTETURA, MISURA E GRANDEZZA DELL'UOMO. SCRITTI 1930–1969

PPA N09: R. D. Martienssen: LA IDEA DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA GRIEGA

PPA N10: Rem Koolhaas: SMALL, MEDIUM, LARGE, EXTRA–LARGE – Rem Koolhaas: DELIRIO DE NUEVA YORK. UN MANIFIESTO RETROACTIVO PARA MANHATTAN



PPA N11: G. Asplund, W. Gahn, S. Markelius, G. Paulsson, E. Sundahl, U. Åhrén: ACCEPTERA

PPA N12: Manuel Trillo de Leyva: LA EXPOSICIÓN IBEROAMERICANA: LA TRANSFORMACIÓN URBANA DE SEVILLA – Manuel Trillo de Leyva: CONSTRU-
YENDO LONDRES; DIBUJANDO EUROPA

PPA N13: Antonio Armesto (Ed. y Prol.): ESCRITOS FUNDAMENTALES DE GOTTFRIED SEMPER. EL FUEGO Y SU PROTECCIÓN – Daniel García-Escudero
y Berta Bardí i milà (Comps.): JOSÉ MARÍA SOSTRES. CENTENARIO – Jorge Torres Cueco (Trad.): LE CORBUSIER. MISE AU POINT

PPA N14: Gilles Clément: MANIFIESTO DEL TERCER PAISAJE – Marta Llorente Díaz: LA CIUDAD: HUELLAS EN EL ESPACIO HABITADO

PPA N15: Federico López Silvestre: MICROLOGÍAS O BREVE HISTORIA DE ARTES MÍNIMAS

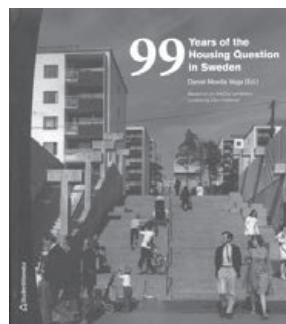
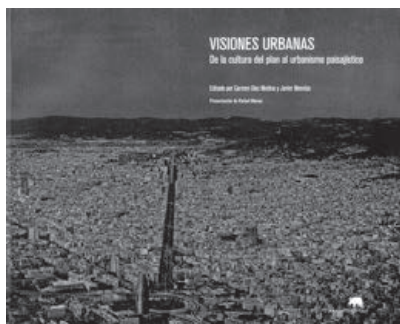
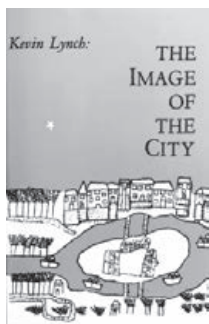
PPA N16: Begoña Serrano Lanzarote; Carolina Mateo Cecilia; Alberto Rubio Garrido (ED.): GÉNERO Y POLÍTICA URBANA. ARQUITECTURA Y URBANIS-
MODESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO – Caroline Maniaque-Benton with Merodith Gaglio (EDS.) WHOLE EARTH FIELD GUIDE



VÍCTIMAS

... ..

... ..



PPA N17: Rosa María Añón Abajas: LA ARQUITECTURA DE LAS ESCUELAS PRIMARIAS MUNICIPALES DE SEVILLA HASTA 1937 – Alfred Roth: THE NEW SCHOOL – PLAN NACIONAL DE CONSTRUCCIONES ESCOLARES (VOLUMEN I) PROYECTOS TIPO DE ESCUELAS RURALES Y VIVIENDAS DE MAESTROS. PLAN NACIONAL DE CONSTRUCCIONES ESCOLARES (VOLUMNE II) PROYECTOS TIPO DE ESCUELAS GRADUADAS

PPA N18: Caroline Maniaque: GO WEST! DES ARCHITECTES AU PAYS DE LA CONTRE-CULTURE – Bernard Rudofsky: ARCHITECTURE WITHOUT ARCHITECTS. A SHORT INTRODUCTION TO NON-PEDIGREED ARCHITECTURE – Iria Candela: SOMBRES DE CIUDAD. ARTE Y TRANSFORMACIÓN URBANA EN NUEVA YORK 1970–1990

PPA N19: John Hejduk: VÍCTIMAS – Kevin Lynch: THE IMAGE OF THE CITY – Carmen Díez Medina; Javier Monclús Fraga (eds): VISIONES URBANAS DE LA CULTURA DEL PLAN AL URBANISMO PAISAJÍSTICO

PPA N20: Daniel Movilla VEGA (Ed): 99 YEARS OF THE HOUSING QUESTION IN SWEDEN – Frank Lloyd Wright: EL FUTURO DE ARQUITECTURA



PPA N21: Rodrigo Almonacid Canseco: EL PAISAJE CODIFICADO EN LA ARQUITECTURA DE ARNE JACOBSEN – Javier Maderuelo: EL PAISAJE. GÉNESIS DE UN CONCEPTO – Georg Simmel: FILOSOFÍA DEL PAISAJE

PPA N22: Klaus Biesenbach y Betina Funcke (ed.): MOMA PS1. A HISTORY – Enrique Jerez Abajo y Eduardo Delgado Orusco: PAISAJE Y ARTIFICIO. EL MAUSOLEO PARA FÉLIX RODRÍGUEZ DE LA FUENTE EN BURGOS. MIGUEL FISAC, PABLO SERRANO – Tomás García García: CARTOGRAFÍAS DEL ESPACIO OCULTO. WELBECK ESTATE EN INGLATERRA Y OTROS ESPACIOS

PPA N23: Mario Algarín Comino: ARQUITECTURAS EXCAVADAS: EL PROYECTO FRENTE A LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO – Christian Norberg-Schulz: GENIUS LOCI: PAESAGGIO, AMBIENTE, ARCHITETTURA – Vittorio Gregotti: IL TERRITORIO DELL'ARCHITETTURA

PPA N24: Rafael Moneo Vallés: LA VIDA DE LOS EDIFICIOS. LA MEZQUITA DE CÓRDOBA, LA LONJA DE SEVILLA Y UN CARMEN EN GRANADA – Francisco de Gracia: CONSTRUIR EN LO CONSTRUIDO. LA ARQUITECTURA COMO MODIFICACIÓN – Frédéric Druot, Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal: PLUS. LA VIVIENDA COLECTIVA. TERRITORIO DE EXCEPCIÓN.

DESPEJAR LA ARQUITECTURA, LIBERAR EL ESPACIO Y AMPLIAR CONCEPTOS

THE ARCHITECT'S DOMAIN: OPEN ROADS, PRECISE APPROACHES

Rosa María Añón-Abajas (<https://orcid.org/0000-0003-0720-4172>)

- p.15** Society and its settings of activity need to evolve constantly. When something is built that makes its inhabitants unhappy, it is important to know how to identify and solve the problem correctly and learn not to produce similar situations in future. Architecture is transformation and sustainable rehabilitation; it is mainly about reviewing landscapes, uncluttering architecture, freeing up spaces and expanding concepts.

We architects bear the responsibility of planning and producing the transformation of the environment to make it more comfortable and people-friendly, but this activity also poses risks. Even the most successful work accumulates problems over time: sooner or later, everything that is built requires rehabilitation. No matter the initial reason for a construction project, what often happens is that every opportunity to rehabilitate a building or an outdoor space is ultimately used to produce a certain extension as a result. The challenge is to avoid occupying new land, to regain climatic balance, encourage and care for vegetation, and to prioritise open spaces to compensate for highly densified fabrics. The goal, especially in consolidated cities, is to recycle the inherited architecture, expanding it only if it is necessary. This forces us to learn to grow in another way, without extending the footprint, without consuming more soil or air, without producing waste so as to take care of people and their environment.

We can approach these extensions from technical asepsis, with known solutions that rehash previous strategies, or we can undertake riskier and more creative experimental actions that contribute something new. It is important to broaden the knowledge base on how to intervene in built areas, analysing cases that violate the concrete objectives to attempt a better symbiosis with the built medium. Those are the architectures that we have been looking for at *PpA* since we began to publish in 2010, and there are already many articles that are in tune with this idea and that deserve to be reviewed in the new light that this call has been able to produce.

- p.16** Expansions such as those of the design for the new Granada School of Architecture, rehabilitating the old Military Hospital that, even though the works on the auditorium were not completed, Víctor López Coteló shared with us in May 2010, giving us a document that today we can consider one of our treasures. On the same date, Professor Alberto Donaire Rodríguez published his farewell lecture from the ETSA in Seville to mark his retirement. That very special lecture, entitled "*leoh Ming Pei, one idea, three variations*", analysed and compared the extensions in three museums: the East Building of the National Gallery in Washington (1978), the Louvre in Paris (1989) and the Deutsches Historisches Museum in Berlin (2003). Observing how a strategy is born, grows and dries up, he claimed that to solve the problems that arise in architecture requires an experimental, fresh, exciting, upward and risky investigation, and that the results lose their appeal when they turn into a merely virtuosic application of established knowledge. Once a point of reiteration has been reached, every strategy stops working, even in the hands of the same artist.

All the previous issues of *PpA* (*proyecto. progreso. arquitectura*) constantly advocate such a permanent investigative and respectfully transformative attitude of architecture; one only has to read the list of the themes covered to confirm it:

El espacio y la enseñanza de la arquitectura (Space and teaching in architecture); *Superposiciones al territorio* (Superpositions on the territory); *Viajes y traslaciones* (Travels and Translations); *Permanencia y alteración* (Permanence and alteration); *Vivienda colectiva: sentido de lo público* ((Collective Housing: the sense of the public); *Montajes habitados: vivienda, prefabricación e intención* (inhabited montages: housing, prefabrication and intention); *Arquitectura entre concursos* (Architecture among competitions); *Forma y construcción en arquitectura* (Form and construction in architecture); *Hábitat y habitar* (Habitat and habitation); *Gran escala* (Large scale); *Arquitecturas en común* (Architectures in common); *Arquitectos y profesores* (Architects and teachers); *Arquitectura e infraestructura* (Architecture and infrastructure); *Ciudades paralelas* (Parallel cities); *Maquetas* (Scale models); *Prácticas domésticas contemporáneas* (Contemporary domestic practices); *Arquitectura escolar y educación* (Academic architecture and education); *Arquitecturas al margen* (Architectures in the margin); *Arquitectura y espacio-soporte* (Architecture and space-medium); *Más que arquitectura* (More than architecture); *Paisaje de bancales* (Landscape of hill terraces); *Arquitectura e investigación aplicada* (Architecture and applied research). *Visiones heterogéneas; Línea de tierra* (Heterogeneous visions: A line in the land). There are many ways to expand and improve our living spaces.

- p.15** Interestingly, all of the articles that were sent in response to this call insist on the importance of the public space and the way in which it is handled to enlarge the space of the city and its architecture. This unanimity of replies that have arrived from diverse and independent points of view are a validation of criteria that inspire confidence in the belief that there is a common reality that achieves a majority consensus. The articles compiled in this issue no. twenty-four of *PpA* present very convincing cases, the results of careful research studies that are well argued and expressed.

Darío Álvarez focuses attention on the landscape and the power of the open space to structure the city in all time periods. It takes an eye-opening journey through different ideologies and strategies from the Renaissance to the present to look at their reasons and, thus, invites us to be part of the critical judgement on the results of several important competitions for contemporary architecture: the Parc de la Villette, en Paris, where Bernard Tschumi's post-modern entry came out as the winner (1982), the competition for the New York High Line, won by James Corner Field Operations with Diller Scofidio+Renfro (2004) and, finally, the International Competition for the Way of the Imperial

Forums of Rome, in 2016, won by the native of Rome, architect Luigi Franciosini. This article presents a wide variety of cases and strategies from all times to structure the city from its green spaces –including archaeological spaces–, which frame all the articles that can be read in the issue of *Arquitecturas ampliadas* (Expanded architectures).

Victoriano Sainz Gutiérrez investigates the remodelling, designed and built by José Ignacio Linazasoro in the Reims cathedral square (2003-2008), which proposes the space of the square as an extension of the cathedral. The article, as well as evaluating this work very positively, reveals that it is due, above all, to a long and insistent preliminary investigation, in which the values of classical architecture were observed and tested.

Paula Victoria Álvarez Benítez investigates several contemporary approaches to the issue, starting with the project Cedric Price submitted in 1998 to the CCA Competition for the Design of the Cities, another international competition of ideas to improve the city through architecture. A little-known proposal that brings together admirable values and is ahead of its time by proposing the quest for an “ecology of the invisible”. It also explores other alternative approaches to non-intervention, from which to broaden the scope and ingenuity of architectural ideas. The designs proposed by Lacaton & Vassal for Léon Aucoc Square (1996) and Bordeaux IAE Business School (2006) are examples in line with the utopia of Cedric Price; they demonstrate the ideal suitability of the ecological attitude. The author takes the opportunity to criticise the editorial interference that presents the works from the perspective of manipulated formal results that evades reality and the depth of the discourse that supports the architectures in question.

Aurora Alcaide Ramírez and Ana Ruiz Abellón present four interventions of pictorial reinterpretation of places through works of art superimposed on the found reality that, with few resources, achieve its radical transformation: *The museum of gravity*, by Krijn de Koning (2009); *Color Jam*, by Jessica Stockholder (2012); *Rockaway*, by Katharina Grosse (2016), and the intervention in the company Flax Art & Design by Heather Day (2016). They are all reversible installations that spatially and functionally expand the dimensions of the supporting architecture and, without altering its geometry, profoundly alter its quality. They simulate the experience of a journey in space-time that allows us to understand the possibility of simultaneously living in more than one dimension and helps to assess the capacity of the art of painting and architecture to achieve such a prodigious feat. A highly educational article, perfect for advocating committed artists and architects and helping them assert that much can be done with very little.

Luis Miguel Lus-Arana and Lucía Carmen Pérez Moreno defend the intended invisibility of the extension of the new lecture hall of the Faculty of Law at the University of Zaragoza (1983-1996), which tunes the late-modern discourse of brutalism from a project very suited to the place that contains it, putting the spaces of relationship in the centre and making the user the protagonist.

José de Coca Leicher shares his experience of rehabilitating the Exhibition pavilion at the Casa de Campo in Madrid (2020), which he uses as leverage to influence the research on the original building and the debate on the recovery of ephemeral buildings in the modern tradition. He shows how difficult it is to maintain its image and its values to the maximum, while solving a new programme that entails a radical change of use, also immersed in a context with very different demands and technologies. It encapsulates the new uses in autonomous pavilions within the original one, aiming not to interfere with its concept of open and continuous space. It shares a material educational reflection to bring the resulting architecture closer to the original form and image, from the use of current construction products and technologies, conceived and used with other objectives that surpass the established ones. Rising above all difficulties, he takes on the challenge of making all the times and spaces of this work compatible and simultaneous; it is this attempt that allows this work to be included in the category of expanded architecture.

All the articles in this new issue present various and particular concepts of transformation, expansion and rehabilitation of architecture to reunite it with its inhabitant and its territory, revealing the resources used to generate continuities, discontinuities, brightness, reflections, transparencies and varied transgressions. Thus, from one contribution to the next, progressively and collectively the criteria of architecture, always truly and profoundly sustainable, are consolidated. Everything comes together when the aim is to build on what has been built before. ■

p.17

PAISAJES ARQUITECTÓNICOS Y MEMORIAS DE LA CIUDAD

ARCHITECTURAL LANDSCAPES AND MEMORIES OF THE CITY

Darío Álvarez Álvarez (<https://orcid.org/000-0002-2586-2294>)

p.19 EXPANDED LANDSCAPES

"For there to be landscape, there must be not only a viewpoint, but also conscious perception, judgement and finally, description. Landscape is the space that one person describes to other people" (Marc Augé)¹.

Historically, Paris has been a laboratory of experimentation for the construction of urban landscapes. One of the most conspicuous was conceived in 1664 by André Le Nôtre for the Tuileries Palace, which replaced the closed garden of parterres designed in the 16th century by Étienne Dupérac. Le Nôtre designed a new garden that expanded the presence of the palace and extended the city in a westerly direction, following the course of the River Seine, true to the compositional principles laid down in his gardens at Vaux-le-Vicomte and Versailles. The garden was organised around an orthogonal axis at the facade of the palace, containing a sequence of parterres and groves of varying shapes, with a circular pond at the start and an octagonal one at the end, playing with the distortion of perspective. This was the characteristic anamorphosis that helped Le Nôtre to construct spaces conceived for the eye of the beholder through ingenious optical illusions based on the configuration of the plan view (Figure 1).

However, the axis of the Tuileries was not finished off at any point, on the contrary to Vaux-le-Vicomte², but stretched much further than the limits of the garden in the strict sense, as in Versailles, ascending towards a hill in the form of a broad promenade with four rows of trees to disappear on the horizon, exemplifying what Leonardo Benevolo would call the "capturing of the infinite"³: a bold and intelligent landscaping concept that not only signalled the beginning of the most outstanding Parisian landscapes, the Champs Élysées, but which created a mechanism for the city's spatial organisation. With this design, Le Nôtre broke definitively with the 16th century conception of closed landscapes and was ahead of his time, designing the landscape of the Baroque city. The Champs Élysées would continue to be shaped throughout the 17th and 18th centuries⁴ and the great green avenue would ultimately be consolidated in the 19th, first with the construction of the hill of the Arc de Triomphe, designed by J. Chalgrin and completed in 1836, and later with the layout of the Place de l'Étoile, with its twelve streets, as part of the transformations carried out by Baron E. Haussmann during the Second Empire⁵.

At the request of the emperor Napoleon III himself – fascinated by the experiences of the first urban parks during his exile in London – Haussmann set up the Service de Promenades et Plantations and appointed the engineer J-C. Adolphe Alphand to run it⁶. From his office would spring prodigious concepts of landscapes on different scales, from the transformation of the large forests outside the city limits –the Bois de Boulogne and the Bois de Vincennes– in the places where the bourgeoisie and the working class would go for a stroll and meet to the invention of the small urban landscapes in the form of green squares. However, the most unique project was the transformation of the spaces within the city to create new parks: Parc Monceau, Parc Montsouris and, in particular, Parc des Buttes-Chaumont, a fundamental example to understand the contemporary processes of recovery and enlargement of spaces in the city, a laboratory whose value has not been amply recognised to its full extent. This is one of the massive projects carried out in the Paris of the Second Empire, a pioneering work to regenerate a landscape fallen into decay to convert it into one of the most exciting European landscapes of the 19th century. Construction started in 1864 and was completed in 1867, starting with an uneven topography, left over from an old Roman chalk and limestone quarry;⁷ a place of executions, open-air sewer and rubbish tip with caves used as a hideout by the criminals of Paris, a vacant space between the districts of La Villette and Belleville that was virtually unpopulated, so there was no need to demolish buildings in its construction⁸. The result was a space reclaimed for the city in two ways. On the one hand, an urban romantic park was laid out in Buttes-Chaumont (with a lake, an island with a knoll, a grotto, a waterfall, pavilions, winding paths designed exclusively for strolling and meeting) which would become a model for other European parks, and, on the other hand, a peculiar element of modernity was included by integrating one of the railway lines that ran precisely through the place, which was buried under the hills of the park. To this end, specific walkways were designed to watch the trains go by and a restaurant was built on top of the hill, situated along the axis of the railway lines. In this way, the landscape and spectacle of modernity came together for the first time in the city. Buttes-Chaumont would in a few years develop from a degraded place to one of the most powerful and iconic works in the 19th century transformation of Paris (Figure 2), a place where a new topography had been constructed over the traces of the former terrain, exploiting its possibilities and resources to the utmost.

It is no coincidence that a century later, at the end of the 1970s, a location was selected less than a kilometre from Buttes-Chaumont to restore another large space for the city and transform it into the Parc de la Villette. It was a very large complex occupied by the old cattle market and abattoir that had started up precisely at the time of the construction of Buttes-Chaumont and that, with the passage of time, had become a degraded industrial space within a city in full expansion, which led to the announcement of two competitions, the first in 1976 and the second in 1982, to turn it into a characteristic park of the late 20th century. Forty years after the competition for the Parc de la Villette, we still remember the complexity that Bernard Tschumi's winning project posed as part of a convoluted post-modern discourse. Tschumi's intricate thinking, linked to that of the philosopher Jacques Derrida, led to an unbiased but

p.21

downright erroneous interpretation of the meaning of the park in the city; little was said about the pre-existence, about how the great material remains of an industrial kind, the canals, the Grande Halle or the most recent cold storage building were the starting points of the project, veiled by the tangle of content and meanings that the author inserted into the design. With the benefit of hindsight, we should reconsider the explanation of the park to understand it for what it really is, a recovery of a landscape for the city, a metamorphosis of the landscape of the old industrial buildings in an orderly sequence of green, recreational and cultural spaces, in a modern cartography based on a mechanical topography just as contrived as Parc Buttes-Chaumont. Seen in this way, La Villette was two decades ahead of many processes that took place at the dawn of this century. Of less interest now are the conceptual red dot grids, the famous *folies*, the *promenade cinématique* with its themed gardens and its cinematic technique⁹ and the other cumulative arguments of the park. It is interesting to interpret it as an expanded landscape of the city, as one more layer superimposed on the memory of an area that went from being a cattle market and slaughterhouse to becoming a landscape at the end of the century, with a sense not far removed from Buttes-Chaumont, as if each of them represented the culmination of a similar search carried out at different times (Figure 3).

LINEAR LANDSCAPES

"The work represents its time, but it no longer conveys it in its entirety. Whatever the nature of those who look at it today, they will never do so from the viewpoint of those who saw it for the first time" (Marc Augé)¹⁰.

By the mid-19th century, the West Side of Manhattan was already a high-traffic area between the docks, with a railroad built in 1847, the Hudson River Railroad, which ran along the streets and posed a major hazard to traffic. In 1930, construction started of a 2.33 km-long rail line raised ten metres above street level, the High Line, designed to transport meat. Over several decades, the High Line became a powerful image of progress and industrial modernity in the city of skyscrapers, one more element of its characteristic skyline. In 1960, when transport needs declined, the southern section of the line was demolished, leaving the northern section active until its closure in 1980¹¹. After the complete closure of the line, the structures were abandoned, allowing nature to reoccupy the space of the tracks, creating a surprising urban linear jungle suspended in the air, a kind of natural garden. The images captured during those years are truly amazing, they show real hanging gardens, in an intriguing balance between the natural and the artificial that seemed to pick up the idea of Le Corbusier when he advocated a spontaneous growth of vegetation in his gardens or the suggestive "garden in motion" advocated by the French landscape designer Gilles Clément¹².

In 1999, faced with the attempts to demolish the northern section, the citizen platform¹³, Friends of High Line - FHL, was set up to save what remained of the line, with the slogan "Save the tracks" and four basic premises – to keep it natural, wild, silent and slow – that sought the superimposing of different times on the same linear system that was already a part of the collective memory of the West Side¹⁴. In 2003, to feed the public debate, the FHL organised a first open competition of ideas, to which 720 proposals were submitted from 36 countries, all of them imaginative¹⁵. Finally, in 2004 a restricted competition was held of projects with four teams invited: Zaha Hadid with Balmori Associates and Skidmore, Owings & Merrill; Steven Holl with Hargreaves Associates and HNTB; TerraGRAM, with Michael Van Valkenburgh, D.I.R.T. Studio and Beyer Blinder Belle; and James Corner Field Operations with Diller Scofidio + Renfro.

Zaha Hadid proposed a topological inversion, breaking up the straight line of the railway structure and inserting undulating forms, creating a kind of excessively artificial fluid landscape. Holl's project – at the opposite extreme to *Bridge of Houses*– opted for an open, cross-sectional space, more organic and in keeping with the sign of the times. TerraGRAM transferred Archigram's architectural experiences to a linear park: time and process made up the themes of this intervention, trying to establish a link between the structure of the past and the new challenges of sustainability and ecology of the present; the result was ambiguous, since to the revision of the immediate past it added an opportunistically romantic vision of the landscape.

James Corner's team was the winner of the competition with an innovative project that was more like a piece of land art than a traditional park. Against the hectic pace of the city, the project proposed a slow pace, tinged with a melancholic air of a "found" landscape, thus fulfilling one of the FHL's objectives. The strategy was simple and practical: a flexible system of pre-cast concrete strips that could be assembled in different configurations and in different stages; the bands would create a new platform that generated a gradient with subtle transitions between the hard surface and the plant material, handling percentages of greater or lesser presence of plant and artificial surfaces depending on the areas, maintaining the presence of the track rails as mute witnesses to the line's past. In contrast to the other projects submitted to the competition, in James Corner's team, vegetation becomes the protagonist and is more active, in an attempt to recover the procedures that allowed the High Line to be kept in good condition, through natural growth, albeit controlled, that would allow the interstitial spaces to be invaded (Figure 4). All the existing architectural elements of the old railway line are added to the design, creating an unusual sequence located several metres above the street. The resulting project, carried out in several phases since 2005, has become a basic episode

p.22

p.23

p.24

of memory retrieval, in a timeline that unites past, present and future, with great perceptiveness, while constructing several linear landscapes:

Landscape of memory: the visitor moves on foot through the remains of the tracks, through a memory that he did not experience, through a landscape that is not even in his memory, because it was not a landscape designed for humans, although after a few decades they recover that landscape and make it their own, expanding its initial meaning and creating new settings for future memories.

Landscape of slowness: the former landscape of speed has been transformed into a landscape of slow time, almost halted, only the melancholy image of the tracks remains, between which vegetation grows, as a vague memory of the past, while beneath the High Line, the hectic pace of vehicular and pedestrian traffic carries on.

Landscape of silence: after the intervention, the silence of almost three decades of sidings is recovered, and what used to be the noise of machines turns into the muffled noise of passers-by in the new landscape reinvented for the city. In a society dominated by noise - physical, media and digital - the High Line returns the visitor to a quiet space that allows one to remember¹⁶, at the same time as one walks down the street.

Landscape of the natural: the action makes the sense of the new coexist in a very balanced way with the idea of the natural (Figure 5). What was previously a technical advance becomes an apparently natural landscape. To do this, the design team carefully studied the endemic plant species that had grown while the line had been abandoned and used them in a meticulous and orderly manner in the intervention. The design team, of which Dutch landscaper Piet Oudolf was a member, used the term *Agri-tecture*, inspired by the "*melancholy beauty on the High Line, where nature has reclaimed what was once a vital piece of urban infrastructure*."¹⁷

Landscape of time: the final landscape reinvents not only a memory, but a time or, rather, a succession of linear times, from the long-ago time of the railway while it was running, passing through the time of abandoned space, left to a kind of natural fate, up to a current time of its own, gained from culture, without being at odds with modernity, and perhaps a future time, one that is utterly unpredictable.

p.25 Landscape of contemplation: at different points of the project, elements appear that function as viewpoints, windows that look out to the city, such as the one on 26th Street, a large window that frames the view of the street, converted into a scene of a painting, as if a 21st century Baudelaire¹⁸ were to stop to gaze at the beauty to be found in the modern street. More poetic still is the viewpoint on 10th Avenue, which takes advantage of an old railway structure to create a veritable theatre of the city's spectacle: not only from the inside, but from the outside, passers-by can see those who watch, as in the windows that Edward Hopper paints obsessively in his urban scenes (figure 6). Something of Hopper's spirit beats throughout the High Line intervention, partly intentional and partly consistent with the character of the city. By placing the viewer on a high vantage point over the street, the High Line offers us the same point of view of many of the painter's works, in which, using very cinematic procedures and resources, he partially shows and conceals what is happening inside the houses, turned into melancholy icons of modern life. In this way, the High Line builds a new synthetic view of "the city", a view full of memory, through a timeline, a new fissure that links the past with a more than uncertain future.

SUPERIMPOSED LANDSCAPES

"Looking at ruins is not travelling back in time through history, but rather living the experience of time, of pure time" (M. Augé)¹⁹.

p.26 Cities with a great wealth of archaeological remains continually confront their presence as an inherent part of their landscape, with its benefits and problems. The paradigm is, without a doubt, the city of Rome due to its intensive accumulation of strata generated by time, and in it is one of the most complex European urban architectural landscapes, known as the Central Archaeological Area, a place as conflictive in its morphology as it is replete of memory. Throughout history, the area has been built on the basis of overlapping geometries in coexistence, first the Republican Forums and later the Imperial Forums - two clear sequential lines to which the Flavian Amphitheatre, or Colosseum, was later added - which, over the centuries, were erased by the successive layers deposited by history and by the silts of the Tiber through the superimposing of medieval, Renaissance and Baroque built strata, until an urban fabric was created in which it was difficult to read the original, practically invisible structure. In the 1930s, Mussolini carried out a drastic urban project that led to the demolition of a significant part of the existing shanty town in the area, even removing a hill, the Velia, located behind the Maxentius basilica, and creating a perspective as novel as it was fake in the so-called *Via dei Fori Imperiali* (Imperial Way), which was completed with landscaping by the architect Raffaele de Vico, who years later would create the gardens of the EUR district in Rome. From that moment on, recovery operations took place over the decades (especially at the end of the 20th century), through partial excavations of the imperial forums, which appeared, at a depth of about seven meters, cut out between the road systems, making the footprint of the superimposed city disappear until finally it became a place of high traffic density. Recently, however, traffic has been almost completely restricted, leaving it as a large space devoid of character, despite all the memory accumulated in it, to facilitate the flow of tourists.

In 2016, an International Competition was held for the *Via dei Fori Imperiali*²⁰ with the aim of reflecting on its meaning and the need to completely restructure the landscape. After a preliminary phase, 18 international teams were selected (which were required to have a dual professional-academic relationship) that submitted projects with different approaches, although in all of them, in one way or another, the idea of expanding the meaning of the archaeological

landscape appeared in an urban landscape that had to be recovered for the city, as a place to take stock and recognise the urban fact itself, beyond the presence of archaeological remains. The designs that were submitted to the competition can be sorted into three families:

1. Projects that chose to eliminate the urban system to introduce linear systems, in the form of large walkways above the forums, building a street or promenade over an urban landscape as if it were a great ruin that cannot be trodden on. Among these projects were those of Franco Purini with Tommaso Valle (University of Rome La Sapienza), Guillermo Vázquez Consuegra with Carmen Adriani (University of Genoa), Valeria Pezza and Uwe Schröder (from the Federico II University of Náples) and Carlos Campos with Ignacio Bosch (Polytechnic University of Valencia).

p.27

2. Projects that reorganised the archaeological space, proposing a revision of the meaning of the ruins, such as that of Íñiguez & Ustároz (ETS Arquitectura de San Sebastián), an exercise in calligraphic precision in which antiquity is recreated in a very neat and refined way, or that of Linazasoro & Sánchez with Bruno Messina and Emanuele Fidone (University of Catania and Syracuse School of Architecture), a very brilliant effort that does not renounce a modern sense of language in its recomposition of the forum space, building a geometry that carefully outlines the archaeological voids, recomposing some architectural elements, and establishing an intelligent shared understanding with the present-day viewer (Figure 7).

3. Projects that proposed a fusion of the ruins and the city, expanding the idea of a new architectural landscape, beyond mere archaeological conservation, such as those by Luigi Franciosini and Riccardo Petrachi (University of Rome Tre), Martin Reichert (by David Chipperfield Architects) with Alexandre Schwarz (University of Stuttgart), Ignacio Pedrosa with Fabio Fabrizzi (University of Florence), Nicolás Maruri and Andrés Cánovas (ETS Arquitectura de Madrid) and the one submitted by this author with Miguel Ángel de la Iglesia, as LAB/PAP, Laboratorio de Paisaje Arquitectónico Patrimonial y Cultural (ETS Arquitectura de Valladolid).

Maruri and Cánovas' design proposes an elevated linear park in which a tribute to the aforementioned New York High Line is evident, a cinematographic photomontage in which the 10th Avenue vantage point appears, after which emerge the ruins of the Imperial Forums not as they are now, but as they are depicted in the 18th century Piranesi engravings (Figure 8). Beyond the mere formal invention, there is an attempt to bring the archaeological landscape closer to the contemporary world, fusing mechanisms from the past and the present, which adds interest to the project, in a necessary dialogue between architecture and landscape²¹. For its part, the LAB/PAP project constructs a totally new architectural landscape from the permanence of the old through a large platform supported by two striking geometries drawn from the history of the place itself, a platform that completely dilutes the presence of the current street grid and that partially cuts out the remains of the Forums, creating a sequence of fills and voids that is inserted as one more layer in the complex palimpsest of the city of Rome²² (Figure 9).

The three award-winning designs in the competition offer widely differing solutions.

p.28

The Purini & Valle project generates a new green axis over the Imperial Forums, which are excavated and completely rebuilt, by means of a large track raised above the ground, as if a new High Line had been expressly built in Rome. It is conceived as a linear garden, on large concrete supports (Figure 11), in a clear allusion to the most forceful architectures of the second half of the 20th century, including those of Purini himself. The result is a decontextualised landscape, intentionally separated from reality, which crosses with indifference the voids of memory²³.

Reichert and Schwarz's project proposes a hypothesis not without a certain cynicism; it is not possible to have the contemporary landscape in dialogue with the remains of antiquity, which legitimises the definition of a continuous past, expressed in a pictorial tone. The statement may appear gratuitous, but, in a sense, it defends itself from its very approach²⁴. The project proposes the conversion of the *Via dei Fori Imperiali* into a timeless and improbable Appian Way (Figure 11) that spans the complex, from the elevated position of the current street, which descends towards the ruins on a gentle and apparently natural slope, strewn with fragments of the ruins and populated by nineteenth-century figures, some directly from Caspar David Friedrich's paintings, who walk in wonder and perplexity among the wrecks of the past (Figure 12). We are witnessing a pleasurable and obscure game, one that invents a time suspended in a layer of hidden dimension. Faced with the understanding of the place, the project proposes a romantic vision in which it is not necessary to understand anything, in which the contemplative individual vision and the emotion of each onlooker prevail. From the poetic point of view, the project is extremely interesting; from any other point of view, it is not only incomprehensible, but unnecessary.

p.29

Finally, we find the most solid proposal of the competition in the project of the team led by the architect Luigi Franciosini, a native of Rome, who not only brilliantly solves the problem of the Forums' landscape, but also "inhabits" it in a determined way, as can only be done by someone who knows its history, its evolution and its current meaning well. The project design develops a gigantic platform (Figure 13) that cuts out empty spaces that recompose the profile of the Forums, supported by a powerful tectonic of large beams that allow the continuity of the archaeological level below the new architectural landscape. The project, above all, proposes the construction of a very ambitious and rich urban landscape throughout its development, which is supported by three systems: *"The archaeological system, made up of flower beds and emergent remains, of denser areas and others that are more dispersed; the modern and contemporary system, articulated by a fabric of ways and destinations, of physical and visual directions, nuanced by monumental episodes; the green system, arranged in rows, masses, carpets of grass to gather, orientate, reshape and guide the observation of the landscape"*²⁵. The most unique and innovative aspect of the project is, without a doubt, the green system, the contribution of plant elements as a substantial part of the intervention, establishing a carefully

p.30

p.31

studied repertoire destined to generate different effects, both through formal and spatial configurations and through choice of the plant species themselves: “*The green system is in continuity with the tradition of the Italian garden, with topiary interventions (which select, suggest directions, alignments, limits and thresholds) and brings up to date Giacomo Boni’s experiences on the use of vegetation in archaeological contexts (it configures, completes, makes the units recognisable)*”²⁶. With this, a landscape tradition is recovered in the archaeological sites that had been lost and that reappears with a clear orientation, giving consistency to a necessary rereading of the Imperial Forums as a unit and their presence in the contemporary city. All the systems proposed in the project are aimed at achieving a new landscape, formed by layers of various architectural landscapes, seeking a reinvention of the voids of the city, always in a necessary and intelligent dialogue between the past and the present, between memory and modernity (Figures 14 and 15).

CONCLUSIONS

p.32

The architectural landscapes that have been analysed in this text as case studies, located in three cities as unique and with characters as different as Paris, New York and Rome, allow us to glimpse the different facets of the same idea and get closer to the way in which the spaces of the city have been built, through extensions and overlaps, generating new systems from pre-existing memories, to which the designers have added new layers, new memories, inserting greater complexity in urban voids. We understand these landscapes not as mere exercises in invention, but as elaborate project proposals in which the traces of the past have allowed the creation of new settings and new construction tools for the architectural landscapes of the future in the city. We live in a complex time in which there is much debate about the meaning of the city and the need and the way to inhabit it, in which we continually rethink how to recover the city for those who live in it, how to make city dwellers feel that it is theirs, until they fully identify with the city and its memory and make them their own. Architectural landscape projects such as those presented, as well as many other similar ones throughout history, understood correctly as expanded spaces of the city, can allow us to establish an instrumental line to reach and understand the true meaning of urban living, as well as to conceive intelligently and sustainably the city of the future, in which the new always has a reference in the past, as part of the process of building a present based on the continuous superposition of memories of both spaces and their inhabitants. ■

1. AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003, p. 85.
2. The axis was finished off with a gigantic sculpture depicting Hercules.
3. See BENEVOLO, Leonardo. *La captura del infinito*. Madrid: Celeste, 1994 (1991).
4. In the reign of Louis XV, it was intended to give a finishing touch to the avenue on the hill by building an intriguing construction in the shape of an elephant, designed in 1758 by Charles Ribart, which contained several rooms, including a concert hall. It would have been possible to hear the music from outside through the animal’s ears, and a fountain would have sprayed from its trunk.
5. In the 20th century, the avenue would continue, crossing the Seine by the Pont de Neuilly, until it came to an end in the new business district of La Défense.
6. Architects such as J. A. Gabriel Davioud and Edouard Andréand as well as landscape designers such as Pierre Barillet-Deschamps played leading roles.
7. It was a large, deserted area within the Thiers Wall, built in 1844, the outermost defensive wall of Paris: “*Buttes Chaumont Park takes up a large part of an arid and uneven terrain, whose name is clearly derived from Latin: Calvus Mons, Mont Chauve and by contraction Chaumont*”. ALPHAND, J. C. Adolphe. *Les Promenades de Paris*. Princeton: Princeton Architectural Press, 1984, p. 198.
8. “*It was only in 1860, after the absorption of the communities of Belleville and La Villette, that Paris City Council decided not to allow such a neglected, dangerous and insalubrious place to subsist in the new Paris, and, wanting at the same time to give the new citizens a spacious place to take a stroll, decided to transform Les Buttes*”. Ibid., pp. 202-203.
9. See ÁLVAREZ, Dario. *El jardín en la arquitectura del siglo XX: naturaleza artificial en la cultura moderna*. Barcelona: Reverté, 2018 (2007), pp. 401-430.
10. AUGÉ, Marc, op. cit. above, note 1, p. 30.
11. In 1979, Steven Holl made a proposal for an intervention on the High Line as part of the Bridge of Houses project (developed in Melbourne and New York), inspired by bridge-building projects such as Raymond Hood’s 1929 Skyscraper Bridges. Holl proposed the Manhattan Bridge of Houses, a “*collection of urban villas*”, maintaining an elevated pedestrian crossing, with seven different programmes, each identifying one type of inhabitant: House of the Decider; House of the Doubter; House for a Man Without Opinions; The Riddle; Dream House; Four Tower House and Matter and Memory.
12. See CLÉMENT, Gilles. *El jardín del movimiento*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012 (2007).
13. The driving spirits behind the platform were Joshua David, writer and independent publisher, and Robert Hammond, a History student.
14. The idea had a precedent in Paris, the Coulé verte René-Dumont, a part of the old Vincennes railway line that in 1993 had been converted by the landscape designer Jacques Vergely and the architect Philippe Maathieu into an elevated garden, with great success.
15. The panel of judges, which included Steven Holl, Bernard Tschumi and Robert Hammond, rewarded four proposals: Ernesto Mark Faunlagui (USA) proposed cutting and moving parts of the High Line to frame views of the city; Matthew Greer (USA) proposed letting the vegetation form a continuous meadow, traversed by a single carriage; Benjamin Haupt and Robert Huebner (Germany) proposed creating a mobile structure with space for cultural, commercial and entertainment uses, both aerial and underground; Natalie Rinne (Austria) proposed turning the High Line into a mile-long elevated pool, with images reminiscent of OMA’s more literary projects.
16. “*The silence of architecture is a receptive silence, one that makes you remember. A powerful architectural experience silences all outside noise; it focuses our attention on our own experience and, as with art, makes us aware of our essential solitude*”. PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006 (2005), p. 53.
17. Op cit. FERNÁNDEZ PER, Aurora; ARPA, Javier. *The public chance. Nuevos paisajes urbanos*. Vitoria-Gasteiz: a+t ediciones, 2008, p. 314.
18. “*How many extravagances are there in a big city, if one knows how to walk it and look? Life swarms with innocent monsters*”. BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris*. 1869.
19. AUGÉ, Marc, op. cit. supra, note 1, p. 45.
20. The competition was organised by the Accademia Adrianea di Architettura e Archeologia Onlus (Adrianea Academy of Architecture and Archaeology Onlus), in collaboration with the Ordine degli Architetti, Planificatori, Paesaggisti e Conservatori di Roma (Order of Architects, Planners, Landscape Architects and Conservators of Rome), as part of

the Piranesi Prix de Rome which the aforementioned academy convenes annually. The projects, together with extensive studies on the problematic aspects of the area, are included in a very comprehensive publication: BASSO PERESSUT, Luca; CALIARI, Pier Federico, eds. *Piranesi Prix de Rome. Progetti per la nuova Via dei Fori Imperiali*. Rome: Aión Edizioni, 2017.

21. "Architecture and landscape are one and the same, they constitute a propositional project, which broadens reflection; museography and museology are also architectural landscapes that seek to be understood. Therefore, the project is conceived in an all-embracing way, it is an urban development project that, with a certain sophistication, seeks to resolve an interwoven complexity of history. And this resolution can only occur in contemporary terms. Without fear; therefore, a project that respects history and that accepts contemporaneity as a subsequent layer of living history". *Ibid.*, p. 404.

22. "The project sets out to completely cancel out the idea of the street and replace it with a platform suspended in time, which looks out onto past, present and future; a platform that becomes the place of the city's events, from the accelerated time during the day to the frozen time at night. The platform becomes the life support of the Imperial Forums area. The project proposes the modification of the current Via dei Fori Imperiali by means of the construction of certain areas that allow the platform to be outlined and give it a compositional meaning in relation to the different archaeological parts". LAB/PAP. Project design for the Via dei Fori Imperiali. In: ÁLVAREZ, Darío; IGLESIA, Miguel Ángel de la. *Modelos de paisajes patrimoniales. Estrategias de protección e intervención arquitectónica*. Valladolid: University of Valladolid, 2017, p. 153.

23. In a sense, this project, like others in the same family, is reminiscent of Ray Bradbury's story "The Sound of Thunder", in which a hunter of the future changes the course of history by stepping off a walkway built in prehistory to hunt a dinosaur, stepping on a tiny mosquito, a vivid metaphor for the alteration of time.

24. "The main starting point on which the methodological and project phases are based is respect for the palimpsest in all its stratifications and in all its connotational signs. The project is proposed as a moment of evolution of the monumental system: a contemporary contribution capable of maintaining a dialogue with its history and its multiple testimonies, and of re-establishing a unitary vision of the whole and a harmonious balance between architecture, city, archaeology and nature. The new - interpreted as a later stratum of the historical palimpsest - is inserted into the site with the aim of linking the archaeological level to the modern and contemporary, and making the meaning of places and monuments explicit and accessible, fostering their functionality, but, above all, beauty". In PERESSUT; CALIARI, op. cit. above, note 21, p. 226.

25. FRANCIOSINI, Luigi. Progetto per la Via dei Fori Imperiali di Roma. In ÁLVAREZ; IGLESIA, op. cit. above, note 23, p. 140.

26. "Three categories of intervention are identified: vertically developed enclosures that define green backgrounds, with the planting of trees (carpinus) or vines supported by trellises and metal braces that create walls and plant rooms (rose bushes, wisteria); horizontally developed areas, low shrubs (ligustrum, laurus, hawthorn) that create carpets and cushions that mark significant, functional places to understand the layers; rows or groups of pines, which mark places where it is possible to find roots in the soil or in specially built structures". *Ibid.*, p. 141.

LINAZASORO EN REIMS. EL ESPACIO PÚBLICO COMO MEMORIA DEL LUGAR

LINAZASORO IN REIMS. THE PUBLIC SPACE AS THE MEMORY OF THE PLACE

Victoriano Sainz Gutiérrez (<https://orcid.org/0000-0002-8125-5333>)

p.35 Cathedrals are among the buildings that have historically suffered the most alterations to adapt their forms to new demands. They have often been shaped over time, acquiring a rich and complex life that has enabled distinguished examples of age-old architecture to arrive on our temporal doorstep integrated into more recent buildings: “*Architecture that is well-defined –Moneo has written in this respect– will always be open to new interventions that indefinitely extend the life of a building*”¹. To mention only one example, the complex organism of Canterbury Cathedral –the construction process of which lasted nearly ten centuries– springs to mind.

But today we know that these great architectural ensembles are inseparable from the urban environment into which they are inserted and which somehow completes them by enabling them to be perceived in a certain way. The life of buildings, then, has a deep connection with that of the city that houses them and, in the case of cathedrals, especially to the public spaces that surround them. These spaces have acted as the main scenario for numerous activities closely linked to their use since time immemorial, and it is true that “*people did not enter the cathedral only to pray. There, the trade guilds and the entire community gathered for their civil meetings. [...] The business men thus considered the building as their own*”².

For this reason, given this organic relationship between the interior space of the church and the surrounding urban area, when we refer to the transformation processes to which the historical cathedrals were subjected, we must not forget the interventions that have been carried out in their surroundings. The successful integration of a building into its surroundings often depends on such interventions, particularly when many of the alterations carried out in recent times tended to treat the cathedral as a monument, isolating and making it independent of the urban fabric of which it used to form an integral part³. In this context, intervention in the public space surrounding the cathedral becomes a crucial aspect of any modification and expansion project that seeks to provide the building with new architectural values. This article is dedicated to trying to illustrate it.

p.36

J. I. LINAZASORO AND THE PUBLIC SPACE

Among internationally recognised contemporary Spanish architects, José Ignacio Linazasoro is probably one of those who has devoted most attention to urban public spaces. In this vein, the project for reorganisation of the surroundings of Reims Cathedral (2003-2008) occupies a very special place in the work of the Basque architect, one that he described as “*among the most difficult and interesting I have encountered*”⁴. Moreover, the building's location is among the most emblematic places in France since it was the scene of a ceremony of great historical significance: the country's monarchs were consecrated there (figure 1).

Linazasoro was awarded the contract to reform the square in front of Reims Cathedral as a result of winning two public competitions. The fact that there was a difference of ten years between the two competitions may go some way towards explaining why this is one of his most thoughtful and long-matured projects, to which must be added the experience accumulated by its author over the years in a series of projects of urban scale and nature, all approached with special attention to the pre-existing fabric and context. Not in vain was his architecture described by Marchán Fiz as “*an architecture with a will to adapt*”⁵, and the subsequent development of his work, focussed as it is on the organisation of public spaces, has only confirmed this. I will refer here only to those that I consider related in some way to the Reims project, omitting others that are also important but of less interest for the case in hand.

Nevertheless, it is important not to lose sight of the fact that this attention to public space has been a constant in Linazasoro's track record since his very beginnings; think, for example, of the projects of the 70's carried out with Miguel Garay: the reorganization of the old St. John's Square in Irún (1975), the first version of the Vergara cemetery (1976) or his proposal for the competition for a square in Legazpi (1979). In all of them, with a neo-rationalist language that sprung from the enthrallment that the *Tendenza* produced in many of the young architects of that time, some features already appeared that will be central in his later projects: the interest in empty space, the emphasis on the design of the pavements and attention to the surrounding architecture as strategies to give meaning to the place.

But there are two projects above all, very different from each other, both drawn up in 1982 by Linazasoro (now working alone) that may have been a kind of laboratory to experiment with some of the fundamental ideas that would enable him to shape the intervention in Reims: reform of the forecourt of the Sanctuary of Loyola and refurbishment of the Balda Square in Azcoitia (Gipuzkoa, Basque Country). He believes they should be seen as “*the statement of a different modernity not identified with that derived from the avant-garde, and from which the reuse of a whole range of forms and design instruments inherited from tradition is proposed [...] which, far from being obsolete, are finally the most suitable for recovery of an architectural image [...] far removed from all experimentalism*”⁶. Those were the years when he published his book *El proyecto clásico de la arquitectura* (1981) and recovered forms rooted in history.

p.37

This is probably where Linazasoro's interest in working with pre-existing assets comes from: he considers that the problems we are facing have already been faced by others and seeks a reference for the project in their solutions⁷. We are dealing –in the case of his project for the Sanctuary of Loyola– with a proposal that tries not only to adapt Carlo

Fontana's building to an environment that was largely foreign to him, but above all, dovetail it into the surroundings in accordance with premises already contained in the original plans. From this perspective, and taking the "urban" character of the sanctuary's architecture into account, it was first of all a matter of resolving its relationship with the grounds. The platform initially projected by Linazasoro as support for the historical complex was later reduced to two smaller symmetrical raised volumes the function of which was to resolve the intersection of the monumental stairway with the space located immediately in front of the building (figure 2).

Having recourse to stone paving, the composition of which is meticulously designed, clearly anticipates what would become a constant in Linazasoro's successive interventions on public spaces in which materiality and vegetation are the basic components to ensure the timelessness and anonymity of the finally chosen solution. This is the crucial aspect of this project, despite the fact that the language is still vaguely classicist, which is also evident in the first version of the Balda Square, where the idea of order contained in both the repetition of the arches and in the regularity of the grid-patterned paving is also an echo of a figurative architecture still focused on compositional issues linked to classicism (figure 3); more specifically, on the platform that serves as a support for placement of El Escorial, a question that the architect had already dealt with "*from a theoretical point of view*" in a previous article ⁸. p.38

Furthermore, there was another pre-existing question latent in both projects that not only provides the key to the argument we intend to develop here, but to which Linazasoro would return later, namely, the concept of public space as an "expanded architecture" in the sense that his project integrates certain architectures immediately related to it into an overarching unit. In Loyola, the terrace and the garden that Linazasoro designed –but which were not executed– in front of the sanctuary were intended to "*continue the idea that would derive from the building's own construction plans*" ⁹, just as Fontana had conceived them. In Azcoitia, however, it was a question of enabling a more fluid and articulated dialogue between the Balda and Irizar family mansions through an architecture that solved the problems deriving from the complex topography of the surroundings at the same time as it constructed the plaza. p.39

A similar design strategy can be found in a historical intervention that Linazasoro was studying at that time: the Casita del Príncipe, designed by Juan de Villanueva in the vicinity of El Escorial ¹⁰. It is a small recreational pavilion composed of an initial volume built between 1771 and 1775 and later extended to the west with a "*hall, garden extension and pond*" between 1781 and 1785. The recreational purpose of the building required a close relationship between the new interior space and the back garden, which were executed simultaneously. In fact, the reason for the extension was probably the inadequacy of the small rooms available in the front part, and the lack of a suitable place for recreation half way between the pavilion and the surrounding oak forest. The ensemble "*maintains an unaltered superior order, a compositional procedure that finally acquires greater richness and complexity as it becomes more expressive by manifesting its content with greater clarity to the outside*" ¹¹.

REIMS, PLACE OF MEMORY

While engaged in these projects for Loyola and Azcoitia, Linazasoro also took care, as part of his pedagogic mission, of the surroundings of the Notre-Dame de Paris Cathedral by setting his students an exercise centred on reordering the urban emptiness surrounding the building. This work led him to thoroughly explore the dual intervention performed in the 19th century: on the one hand, the "restoration" of the cathedral proposed by Viollet-le-Duc following the rationality of certain stylistic principles that would supposedly rejuvenate its image and, on the other, the destruction of the surrounding medieval fabric in order to configure it as an isolated monument. And all this with the aim of staging the great national narrative that converted the Gothic cathedrals into symbols of the unity of the French people. Thus, Linazasoro was also able to familiarise himself with the debates that took place in France during the second half of the 20th century concerning the options for reshaping the vicinity of these spaces that surrounded the great cathedrals ¹².

With this knowledge Linazasoro had to face his first French project after becoming the successful tenderer of a call for ideas, announced in 1991, to reorganise the surroundings of the Reims Cathedral ¹³. The city was not only a significant *lieu de mémoire* for the French nation but the essential purpose of the competition was related to the main of its monuments: the Gothic cathedral. In the case of Reims since both the city and especially the cathedral were associated, in the memory of the French people, with an extremely particular ceremony: the consecration of their monarchs, celebrated there since the time of the Carolingians ¹⁴. Nevertheless, with the passage of time the cathedral's surroundings had undergone significant changes. An urban space had been shaped on the basis of axiality and detachment, breaking the organic relationship that had historically existed between the cathedral and its surroundings.

The first changes in the medieval fabric of Reims took place as a result of the *embellissement* plan designed in 1754 by the engineer Jean-Gabriel Legendre (figure 4). It was already suggested the option of opening up a square in front of the Cathedral. In the 19th century, the Libergier street was opened up as a perspective axis that connected the Cathedral with the canal (figure 5), and Hôtel-Dieu, a former hospital, to be replaced by the current Palais de p.40

Justice, thus expanding the forecourt space. But the great transformation of the surrounding area was due in large part to the bombing suffered by the city during World War I, as a result of which a good proportion of the buildings that surrounded the cathedral was destroyed¹⁵. The reconstruction plan devised in the 1920s, conceived as a continuation of the 19th century approaches, left the apse of the Cathedral in plain view.

In the context of the reflection that took place in France as early as the 1960's on the question of the surroundings of heritage buildings¹⁶, there was an awareness of the need to intervene in those of the Reims Cathedral, although the criteria for putting the concept into practice were not settled until the mid-eighties within the framework of the refurbishment of the historical centre of the city. The debates throughout the country focused on whether re-occupying the voids that surrounded the cathedrals with buildings was a good idea or not and on the most suitable architecture with which to do so if it were. There were powerful citizen protests in Reims in the mid-seventies against the plan to construct a concrete and glass building opposite the Cathedral to house the Court of Appeal, which was finally located in a less compromised place from the heritage point of view. This was not an isolated case, as something similar happened in Rouen and Amiens.

p.41 The conflict in Amiens may exemplify the debates that took place in France in those years, although in this case it was focused more on the architecture of the buildings around the cathedral than on the public space itself. The controversy began in the early seventies with the construction of the building known as the *maison de verre*, a supposedly Miesian building located in the vicinity of the cathedral¹⁷. In the following decade a restricted competition, won by Rob Krier, was called to reorder the area around the cathedral (figure 6). With a purely morphological approach, the Luxembourgian architect proposed to recover the scale of the medieval city by constructing a series of historicist structures that formed a series of concatenated public spaces, thus reconfiguring the structure of the cathedral forecourt¹⁸. The proposal was never put into practice and the French architect Bernard Huet took charge of the planning, erecting, in the late 1990s, a building in front of the cathedral that hid the pre-existing glass building from view¹⁹.

Linazasoro, who was familiar with these solutions, would choose a different approach for his Reims project in which the intervention on the urban space would play the major role. Neither Krier's nor Huet's proposals convinced him. In his opinion, other architectures were not required to solve the problem of the void that had arisen around the cathedral. What he proposed in Reims, in fact, was to redefine the shape of the square without trying to change its size. He considered that the proposals for Amiens went *"against the grain of a process which, although had had a somewhat negative effect, was already irreversible since it was not logical to reduce the dimensions of a public space that had been achieved by demolition of the old buildings"*²⁰. His ideas were, therefore, closer to the landscaping approach of Oriol Bohigas's project for Amiens, which revolved around treatment of the void as part of a network of free spaces to be defined by the intervention²¹. The fact that Krier won that competition shows which were the dominant ideas in this respect in France at the time.

Linazasoro's goal in Reims was clear: *"It was all about recovering the lost scale and, without trying to undertake the impossible task of reconstructing the missing urban fabric, designing an environment which, by means of a new layout and a more appropriate geometry, would enable us to recover the old balance between the monument and the city"*²². Consequently, the forecourt is once again understood as an integral part of the monument, which was part of the place. It was conceived to contribute to relocating the Cathedral in an environment capable of enabling it to be perceived more in line with the experience of the medieval city from which it had arisen. Perhaps that is why Linazasoro said that his proposal for this public space was designed so that *"it could serve as a paradigm for other types of similar intervention in France itself"*²³.

p.42

A CONTEMPORARY PROJECT FOR THE CATHEDRAL SQUARE

Linazasoro travelled to the Nordic countries during the first half of the decade of the 90s and visited certain works by architects like Aalto, Asplund and Lewerentz, whose work he had always liked. First-hand knowledge of Jyväskylä University, the experimental house in Muraatsalö or the Stockholm South Cemetery, to name only a few that have a bearing on our argument, led him to delve more deeply into a series of questions that he had already dealt with but that would begin to influence his projects in a new way. I am referring, among other things, to the importance of materiality, the dialogue between the interior and the exterior of buildings or the way they are lodged in the place. With respect to the architecture of this group of masters, he was mainly interested in *"the urban, fragmentary character and the materiality of their work and in that sense, much more than its forms, [he was interested in] their references, which were related some of the permanent interests of [his] work, such as historic cities and the urban project"*²⁴.

In this context, the finally constructed version of Azcoitia's project (1997-1999) would undergo a substantial simplification, which well expresses this renewed approach to Linazasoro's architecture. The leading role of pre-existing structures is underlined here by the anonymous, discreet elements that the project introduced: the paving, less rigid and more contextual; the wall, clearly defined by its materiality; the stone base that works both as a bench and as the support for Oteiza's sculpture (figure 7). Thus, a distinctly contemporary space is created in which the emphasis is placed on the abstract geometry of the layout and on the materials used in its construction. *"At that time I was thinking –the architect has said– about the two squares by Luis Peña in San Sebastian, especially Trinity Square, which I saw as an excellent example of the search for anonymity and timelessness which, except in very rare cases, characterise public spaces"*²⁵.

p.43

Indeed, Plaza de la Trinidad (1963) is a clear example of how to integrate and articulate, through public space, a formless group of architectural elements of very different kinds -including the pre-existing handball (*frontón*) wall-located in a topographically difficult and physically degraded context. By having recourse to materiality, Peña managed to “achieve unity and harmony with a chorus of very diverse voices [...], showing that the practice of architecture is also establishing a dialogue with what was built in the past, turning it into a tangible reality and endowing elements that had lost all meaning with new significance”²⁶.

The four squares in the historic and cultural centre designed by Fernando Távora (1987-1995) in the Portuguese city of Guimarães are also conceived along the same lines. In this case, paving stones and small urban furniture components are also employed, giving rise to a different way of composing and organising the public space that responds to the different character of the architecture of each square, which in a certain sense it extends and interprets. “Thus, the character of the Praça do Município is Baroque, that of Praça de Santiago Medieval, Renaissance that of the Largo João Franco and Romantic that of the Largo Condessa do Juncal. Different personalities inserted into an urban route that guarantees its unity within its diversity”²⁷.

The decidedly contemporary expression of the language adopted by both architects and the emphasis they place on the paving treatment are not a long way from the solution adopted by Linazasoro in Azcoitia, where the paving is designed as a “metaphor full of meanings that is assumed as much for the spatiality it institutes as for the urbanity that it intuitively”²⁸. In all these cases, as in Reims Cathedral square, the paving becomes the tapestry where the old threads of pre-existing architectures are woven with other completely new ones, thus legitimizing the creative decisions made in the design of the pavements the materiality of which appears as an expression of the passage of time. As Navarro Baldeweg has stated in this regard, it is clear that “the goals of any project are not met, or are not only met, by the beauty of an object, but also by the functional capacity of bringing together essential sensations and emotions of a previous life”²⁹.

In the case of Reims Linazasoro had to seek out this “previous” life in the history of the city. The urban approach of his proposal was required by the terms of the first ideas competition for the Cathedral surroundings called in 1992. The Basque architect proposed an overall reconsideration that endows the void that precedes the great Gothic façade with new meaning, recovering the values of the lost medieval heritage but with a clearly contemporary attitude. His intention was to bring the Cathedral out of its isolation (figure 8). To do so, he changed the orientation of the forecourt space and opened it up to new urban axes that enabled the appearance of oblique views of the Cathedral. The design of the forecourt follows in the footsteps of Camillo Sitte on the basis of the lessons learned from the piazzas of historic Italian cities, reinterpreted in a contemporary key.

Sitte's analyses already occupied an important place among the references in *Places et Monuments*³⁰. In particular, it is easy to identify the images of the Piazza del Campo in Siena or of the Piazza della Signoria in Florence, featuring therein as the source of certain design decisions by Linazasoro. Among them, it is worth noting the emphasis placed on the topography and the drawing of the paving, as well as the shifting of the statue of Joan of Arc to place it in a position that enables it to articulate the different spatial sequences contained in the proposal. But it is above all in the discourse on the void where the influence of the Viennese architect is decisive. Linazasoro said in this regard: “Sitte shows that space, made with few well-located things and completely flexible from a functional point of view, is essential in old cities. This is precisely what I had in mind when I designed the Reims Square”³¹.

The 1992 competition sought to establish a frame of reference for subsequent specific interventions in the area of influence of the Cathedral. In this context, in 1997 another competition was announced, this time to design the media library to be built at the entrance to rue Rockefeller on the site occupied by the former police station. Linazasoro, in conjunction with the Thiénot-Ballan studio, submitted a project which, while it failed to win the competition, nevertheless enabled him to continue reflecting on the place. The competition to define the square in front of the Cathedral was announced in 2003, and once again Linazasoro presented a project with the same studio. This time, they submitted the winning project. The original project was then reformulated and updated, producing “a more essential version, with a clearer but always irregular geometry to avoid competing with the geometry of the Cathedral”³² (figures 9 and 10).

The idea was to return the Cathedral to an environment the scale of which was adapted to that of the old medieval plot organisation, now recovered by a project strategy combining slopes and vegetation to recall its previous structure by analogy. To do so, he created a subtle artificial topography intended to endow the public space with the shape of the preceding urban environment using a geometry similar to that of the medieval layout (figure 11). Four clearly differentiated spaces were formed: “a central space represented by the square itself, two lateral spaces in the form of a platform that evoke, more or less literally, the shape of the missing blocks –each with a different treatment– and a forecourt or sagrato next to the façade that recovers a space lost in the 18th century”³³. The entire operation aims to recreate an apocryphal past as if it were an archaeological permanence.

The project was simplified somewhat during the execution phase, unifying the expressive resources intended to create the different spatial areas into which the pre-existing inhospitable void was divided. As far as materiality is concerned, the clearest example is perhaps the old compass located in front of the Cathedral doors and once delimited by a Gothic *cancellus*. Linazasoro restored it at first by means of a series of vertically-arranged stones which were then replaced by a few simple blocks of limestone that also serve as seating³⁴, similar to those found in other locations in the square. This modification also enabled the space around the compass to open up to the old Sacre or

anointing route, in the direction of the Palace of Tau, thus incorporating the memory of that venerable ceremony into the new design and generating historical continuity in the space.

p.49 The construction of a new topography is probably the most decisive commitment of the project. Taking as a starting point the platforms proposed in the 2003 competition, which were strongly influenced by those of the pre-Hispanic Monte Albán complex near Oaxaca in Mexico ³⁵, the final shape of these platforms evolved into less abrupt, more nuanced and accessible forms. The different types of paving were crucial to define them and, as in Loyola and Azcoitia, constituted one of the central arguments of the entire proposal. In this case, they seek to establish “*a balance between the mineral and the vegetal that serves as the scenic background to what we could call the central space: the square itself*” ³⁶. The plant masses were also simplified and naturalised with respect to the initial, more “architectonic” proposal: the French-cut linden trees were replaced by various species that have been allowed to grow freely.

This attitude, linked less to geometry and more sensitive to a certain naturalness of things, is the result of the passage of time. Nevertheless, it is closely related to the construction experience (figure 14). At Loyola, for example, Linazasoro had planned to use conventional slabs, but “*the contractor –he later recalled– suggested changing to another hand-crafted kind with a beautiful irregular finish. Their cut and texture were so much more interesting than what I had planned*” ³⁷. This reminds us that the rigor of the drawing only reaches its full definition by passing the test of physical materialisation. On this point the Basque architect shares the thoughts of many Spanish colleagues of his generation. As Moneo said, “*architecture becomes what it really is by accepting and agreeing with the limitations and restrictions, with what construction implies*” ³⁸.

The final result of the intervention is achieved thanks to the articulation of three criteria on which Linazasoro has relied in a good part of his most recent works, in which pre-existing elements play an important role: an impeccable integration of the proposal into its surroundings, special attention to aspects related to materiality while endeavouring, at the same time, to ensure that his intervention goes unnoticed. He takes the vocation of anonymity characteristic of the best urban architectures as his guiding principle (figure 15). In the case of Reims, everything is grounded in the suitable choice of materials and in the discreet design of the paving which, in contrast to a certain formalism that had characterised his other proposals for public spaces ³⁹, emphasizes the Cathedral in accordance with its scale, placing it in a timeless and, for that very reason, thoroughly contemporary landscape context.

p.50 This contemporaneity is not foreign to the “anti-modern” tradition that forms a current within modernity and which, as Antoine Compagnon pointed out, “*continues to this day*” ⁴⁰. It is probably this attitude that has enabled Linazasoro to solve the old problem already enunciated by Pierre Pinon when he pointed out, with respect to the French Gothic cathedrals, that “*isolating a building is to violate history*” ⁴¹. Consequently, Linazasoro’s square in Reims can be considered to constitute expanded architecture that forms part of the Cathedral and integrates it into the city. Perhaps this is why his solution has been accepted by the city’s inhabitants naturally and without controversy. However, the area around the apse of the Cathedral has yet to be resolved and is still in need of a project that will end up endowing that extraordinary place of memory called Reims.

1. MONEO, Rafael. *La vida de los edificios. La mezquita de Córdoba, la lonja de Sevilla y un carmen en Granada*. Barcelona: Acatilado, 2017, p. 46.

2. DUBY, Georges. *La época de las catedrales. Arte y sociedad, 980-1420*. Madrid: Cátedra, 1997, p. 115. There is more detailed information in CARRERO, Eduardo. *La Catedral Habitada. Historia Viva de un Espacio Arquitectónico*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2019.

3. In the Spanish context, the isolationist works around the cathedrals of León and Burgos should not be forgotten. Although they were performed in the early 20th century, they were conceived some decades earlier in the wake of what had already been done to so many French cathedrals.

4. LINAZASORO, José Ignacio. *Memoria de una búsqueda. Sobre escritos y proyectos*. Valladolid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid, 2019, p. 71.

5. MARCHÁN FIZ, Simón. Una arquitectura con voluntad de adecuación. In: *J. I. Linazasoro*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989, pp. 6-19.

6. LINAZASORO, José Ignacio. Cuatro proyectos. In: *Arquitectura*, 1983, no. 245, p. 53.

7. This “*negotiation with what has already been built*” is carried out in relation “*to the architecture in its history as richness and heritage, as the scope of action in which the production of new architecture finds a privileged situation of continuity and stimulus*” (SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Imitación esencial. La arquitectura de José Ignacio Linazasoro*. In: Efrén GARCÍA GRINDA, ed. *J. I. Linazasoro. Obras y proyectos, 1988-97*. Madrid: Fundación Argentaria, 1998, p. 10).

8. LINAZASORO, José Ignacio, op. cit., supra, note 6, p. 54; the mentioned article is LINAZASORO, José Ignacio. El Escorial y la arquitectura del clasicismo. In: *Carrer de la Ciutat*, 1978, no. 5, pp. 5-10.

9. LINAZASORO, José Ignacio. Proyecto de ordenación del área del santuario de Loyola. In: *Revista Internacional de Estudios Vascos*, 1983, vol. 28, no. 2, p. 472.

10. LINAZASORO, José Ignacio, El arte de la imitación en Juan de Villanueva. La Casita del Príncipe en El Escorial. In: *Arquitectura*, 1982, num. 239, pp. 68-73. The article focusses on issues related to the classical tradition around which Linazasoro’s research revolved at the time, but it is easy to imagine that he must have been especially interested in the refined holistic approach and its brilliant solution to the integration of the interior and the exterior.

11. MOLEÓN, Pedro. *El arquitecto Juan de Villanueva (1739-1811)*. Madrid: Akal, 2020, p. 13.

12. To verify this, we only need to review the interventions compiled in JAKOVLJEVIC, Nada; CULOT, Maurice, ed. *Places et monuments*. Brussels: Mardaga, 1984, including Linazasoro’s proposal for the square in Azcoitia (pp. 78-81) and two of the projects drawn up by his students of the San Sebastian School of Architecture (pp. 158-163).

13. ¹³ In addition to the Reims cathedral square, Linazasoro has designed a conference centre in Troyes in France (2010-2014) and, more recently, he won the design competitions for the surroundings of the basilicas of Notre-Dame-du-Port in Clermont-Ferrand (2018) and Notre-Dame-des-Miracles in Mauriac (2019).

14. See in this respect: LE GOFF, Jacques. Reims, Ville du Sacre. In: NORA, Pierre, ed. *Les lieux de mémoire*, vol. II-1: *La Nation*. Paris: Gallimard, 1986, pp. 89-194.

15. See BENDITO, María. La basílica devastada: el bombardeo de la catedral de Reims y la identidad nacional del arte gótico. In: *Acta Artis. Estudis d’Art Modern*, 2017, no. 4-5, pp. 241-263.

16. On the activities of the *Commission des Abords* at that time see BACKOUCHE, Isabelle. Expertiser la rénovation urbaine. Le cas de la France dans les années 1960. In: *Genèses*, 2008, no. 70, pp. 45-65. For the context of the debates on heritage buildings see LAURENT, Xavier. *Grandeur et misère du patrimoine d'André Malraux à Jacques Duhamel (1959-1973)*. Paris: École des Chartes, 2003, especially pp. 147-162, devoted to the question of the *abords*.
17. The point of view of the project architect can be perused in BOUGEAULT, Bernard. *The maison de verre d'Amiens. Son histoire vraie*. Paris: Books on Demand, 2018.
18. See KRIER, Rob. Aménagement du Secteur Nord du centre de la ville d'Amiens. In: *UR*, 1985, no. 2, pp. 2-7.
19. There is a summary of the discussions on this issue in ROSEMBERG, Muriel. Questions sur un conflit d'aménagement: le parvis de la cathédrale d'Amiens. In: MELÉ, Patrice; LARRUE, Corinne; ROSEMBERG, Muriel, dirs. *Conflits et territoires*. Tours: Presses Universitaires François-Rabelais, 2004, pp. 165-186.
20. LINAZASORO, José Ignacio, op. cit., supra, note 4, p. 54.
21. See MARTORELL, Josep; BOHIGAS, Oriol; MACKAY, David. La nouvelle Amiens. In: *UR*, 1985, no. 2, pp. 10-15.
22. LINAZASORO, José Ignacio. *Textos críticos*. Madrid: Asimétricas, 2017, pp. 111-112.
23. LINAZASORO, José Ignacio, op. cit., supra, note 4, p. 69.
24. LINAZASORO, José Ignacio, op. cit., supra, note 4, p. 53.
25. LINAZASORO, José Ignacio, op. cit., supra, note 4, p. 55.
26. MONEO, Rafael. Cuando la arquitectura quiere ser paisaje. In: Rocío PEÑA; Mario SANGALLI, eds. *Luis Peña Ganchegui. Arquitecturas 1959-1994*. San Sebastián: Fundación Kutxa-Universidad del País Vasco, 1994, p. 12.
27. TÁVORA, Fernando. Rehabilitações urbanas. Guimarães. In: Luiz TRIGUEIRO, ed. *Fernando Távora*. Lisbon: Blau, 1993, p. 178.
28. NASCIMENTO OLIVEIRA, Francisco. Chão da cidade: permanencia e transformação. De metáfora a impressão digital da cidade. In: *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 2011, no. 4, p. 140.
29. NAVARRO BALDEWEG, Juan. El tapiz, unas visiones y un proyecto. In: *REIA. Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, 2021, no. 17, 2021, p. 13. The term "tapes-try" is equivalent to "context". The importance granted to context here is closely aligned to what Linazasoro was seeking in his work, although the accents are certainly different.
30. JAKOVljeVIC, Nada; CULOT, Maurice, dirs., op. cit., supra, note 12, pp. 47-55, contains the first chapter of the well-known treatise of this Austrian urban planner, with illustrations from the first French edition of 1918.
31. GUARRERA, Fabio, ed. *Trentasette domande a José Ignacio Linazasoro*. Naples: CLEAN, 2014, p. 39.
32. LINAZASORO, José Ignacio, op. cit., supra, note 9, p. 69.
33. LINAZASORO, José Ignacio, op. cit., supra, note 9, p. 127. A similar strategy is already found at Loyola where Linazasoro divides the surroundings of the sanctuary into several different areas in order to arrange them: a platform which contains the raised volumes and the immediate square, and the garden area that extends down to the river.
34. The base of the sculpture located in the Balda Square, in Azcoitia, had already been treated in a similar way.
35. Interestingly, this reference came to Linazasoro through Utzon, who held it as a canonical example in some of his architectural solutions as he himself explained in a famous article: UTZON, Jørn. Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect. In: *Zodiac*, no. 10, 1962, pp. 114-117. Notwithstanding the above, the issue of platforms was not new in Linazasoro's work. He made use of them at both Loyola and Azcoitia, although not with the degree of sophistication that we find in Reims.
36. LINAZASORO, José Ignacio, op. cit., supra, note 4, p. 71.
37. GRIJALBA, Alberto; GRIJALBA, Julio. Conversando con José Ignacio Linazasoro. In: EGA. *Expresión Gráfica Arquitectónica*, 2020, no. 40, 2020, p. 25.
38. MONEO, Rafael. La soledad de los edificios. In: Fernando MÁRQUEZ; Richard LEVENE, eds. *Rafael Moneo, 1967-2004. Antología de urgencia*. El Escorial: El Croquis, 2004, p. 608.
39. It brings to mind, for example, the Agustín Lara Square in Madrid (1996-2001) or the interior of a residential block in Baracaldo (2004-2008).
40. COMPAGNON, Antoine. *Los antimodernos*. Barcelona: Acantilado, 2007, p. 239. "I believe -Linazasoro has said- that tradition is something similar to Compagnon's anti-moderns: the modern world, taking the best of the past, lives in tradition... which is much more than just living in modernity" (GUARRERA, Fabio, ed., op. cit., supra, note 31, p. 22).
41. These words preceded his contribution to the aforesaid book *Places et Monuments* (JAKOVljeVIC, Nada; CULOT, Maurice, dirs., op. cit., supra, note 12, p. 33).

EDITAR VS. CONSTRUIR: UNA ECOLOGÍA DE LO INVISIBLE. AMPLIFICAR LA COMPRENSIÓN DE LAS TÉCNICAS DE PROYECTO

EDITING VS. BUILDING: AN ECOLOGY OF THE INVISIBLE. AMPLIFYING THE UNDERSTANDING OF ARCHITECTURAL DESIGN TECHNIQUES

Paula Victoria Álvarez Benítez (<https://orcid.org/0000-0002-5628-4060>)

p.53 INTRODUCTION

New York, 1998. Barely a year after the inauguration of the building which led to the term “decade of Bilbao”¹ being coined the IFCCA convened the CCA Competition for the Design of the Cities, an international competition of ideas to improve the city through architecture². Its aim was the urban requalification of a large area of Manhattan occupied by abandoned old railways, a natural point for loading and unloading to the Hudson River. Much of this site was occupied by a tangle of transport infrastructure: train tracks, upper motorway steps, tunnel entrances, bus parking... Conveners encouraged participants to go beyond convention to imagine new forms of urban experience, addressing a problem common to many cities: the gaps freed up by the vast outdated or decaying transport infrastructures, and isolated from urban life. But there was something else at stake. According to Herbert Muschamp, architecture critic for *The New York Times*, “city officials had already defined the site as the city’s next great development corridor”³. Assessing the five finalist proposals, on display to the public at the time, he wrote: “With the exception of Mr. Price, the finalists share some common traits. All use curves or waves to set the site area off from the surrounding regularity of the Manhattan grid. With varying degrees of looseness, they adopt the megastructural approach: bringing together urban activities within a large, comprehensive architectural framework [...]”⁴.

p.54

In fact, Peter Eisenman’s winning proposal opts, like three other finalists, for a great set of mixed and large-scale programmes that filled the lot, generating powerful and persuasive images⁵. Described by the architect as “the first urban icon of the new millennium”, it takes the form of a sculptural ensemble of sensual wavy surfaces that rise from the horizontal plane to the monumental skyscraper which finishes off the intervention, intending to evoke the presence of the Hudson⁶ (figure 1). This is one of many telegenic architectural interventions designed to generate symbolic capital from visual impact and the spectacular form of technical solutions. That same year Eisenman won another contest following a similar strategy. Although it was never built, the City of Culture of Galicia created “a kind of delusional island” totally separate from the city of Santiago and “without any public infrastructure to connect with it”⁷.

However, today this competition is remembered for Cedric Price’s proposal⁸. At the time of the launch of telegenic architecture as a global economic engine, the British architect took a step back, prioritizing enjoyment and the presence of the environmental and sensory qualities he discovered on site. The entire proposal revolved around the revaluation of the cool breeze from the Hudson which blew through the plot, and the open views, in short supply in a congested Manhattan (figure 2). He involved himself inventively with what was already there to highlight the value of architectural projects as care for the psychological well-being of inhabitants and, therefore, their health, aspects usually omitted from the imagery of the valuable by “enclave urbanism”. The slogan of his proposal, “A Lung for Midtown Manhattan,” has now taken on a different meaning following the crisis triggered by the COVID-19 health emergency. His profound motivation was to amplify the scope of the project concept, something which has now become essential.

Price was not alone in his critique of the assumptions around the role of architecture as an instrument for urban development. Shortly before, Lacaton & Vassal, in their project for Léon Aucoc Square (1996), had proposed a strategy based on the attention and care of existing values. After the 2008 crisis, both proposals were vindicated as “non-intervention” or “anti-architecture” strategies⁹, redeemed by their valuable criticism of the excesses of the media-focused architecture of the time. This interpretation has an undoubted pedagogical value at a point when different promoters – public and private – are looking for iconic, spectacular, and signature buildings to attract financial capital. However, this is contradictory, as it allows the core of what these projects intended to reconsider to remain undiscussed: the identification between “spectacularism”, “real estate product”, “development” and “well-being”. This article delves into the values of the projects obscured by this reading, which are linked to subtle attention and thoughtful work on existing and barely perceptible qualitative variables. The idea of “doing nothing”, doing less, not intervening, or economy of means is insufficient, in our view, to account for this, as it assumes that “doing architecture” is nothing but “building”. This premise hinders the understanding of these strategies and consequently limits their potential for application and development.

p.55

To clarify these issues, we will discuss the Bordeaux School of Business Administration by Lacaton & Vassal (2006), where attention to qualitative aspects is not at odds with building. As in previous cases, the architects intervened in a built context where new relationships sensitive to existing values were laid down. We will also see how the habitual coding used to interpret specialized architecture – the type of planimetry, photography, or narrative – contradicts this approach¹⁰. This will be done by contrasting the meanings promoted from various types of cultural media: specialized publications aimed at architects and others aimed at a non-expert audience; those built by the architects themselves; architecture photography, and even “poor images”¹¹ such as those taken by Google Street View or uploaded by users to Google Maps. Our interest in them lies in their detachment from the aesthetic coding assumed in specialized media, which tends to disconnect from the mundane, everyday life, and the lived experience of the built environment. It leads us to propose the search for an “ecology of the invisible”, both in building projects and in urban intervention, an alternative approach to non-intervention from which to amplify the scope and inventiveness of architectural techniques.

p.56

A LUNG FOR MANHATTAN, CEDRIC PRICE, 1998. VALUING THE EXISTING AND RESCUING THE FORGOTTEN

In 1998 Price turned 64. He continued to emphasize *"the importance of that which has been ignored or rejected"* throughout his career. One of these aspects is context, which was dignified by taking it as raw material and not merely a background for new construction. Working as an "editor" of the urban landscape, Price had challenged the accepted image of the architect as an engineer and artist, genius inventor, and individual author¹². In Manhattan, he promoted a semantic transformation of techniques. He thinks that what is at stake in the city cannot be solved by working only with material facts and experiences, but also with the symbolic surfaces that flood our daily life, shaping a particular culture that promotes certain forms of understanding, relationship, and enjoyment while inhibiting others. In this sense, Muschamp's article for *The New York Times* is the most comprehensive document among the limited literature on this project. While others jump to the conclusion of being faced with a "do-nothing" situation, the journalist records a multitude of specific actions: *"Mr. Price's 'lung' essentially treats the place as if it were a rectangular nature preserve. Train tracks would remain uncovered. New development would be banned. Over time some existing buildings would be eliminated. The site would be marked with a sparkling covering composed of small glass spheres. The east and west boundaries would be fitted with tunnel-like structures that Mr. Price calls 'sleeves'. These would be places where people could go in any weather to contemplate the views of the city and the river. They would also channel air from the river into the heart of the city. A third observation post would be created by excising two floors from an existing building that straddle the tracks"*¹³. p.57

Rather than "do nothing" or "do less" he chooses to preserve and value its most outstanding and neglected characteristics through multiple small actions, which ultimately are the ones that amplify architecture, rather than the opposite. He decomposes the project into an examination of small measures which look at the many complex variables hiding behind what was referred to as "urban void" (Figures 2, 3, and 4). Price decided to leave the space "open" rather than "empty". He proposed the construction of an elevated tubular section promenade which would frame selected views thanks to the placement of various cabins. He included instructions for earth movement or patterns of runoff and drainage of the plot and symbolic actions alongside the existing infrastructures. These infrastructures included the tower from which the edges of the virtual volume of the "lost building" are laser-marked by real estate developers, and the humidity and temperature conditions were broadcast in real time. The views, the fresh air, or the train tracks themselves – their narrative quality as a memory of the place and its undefined character as "fallow" land – are qualitative aspects to be preserved and valued. By giving visibility to these insignificant variables, revealing them as unique and unrepeatable, he restores an essential and symbolic balance that concerns not only the concrete nature of the place but global culture – a context in which they are dismissed. In addition to a "nature preserve", he offers p.58 a preserve of "critical distance": an imaginative arsenal which draws attention to "the sophisticated role" that these "anecdotal and supposedly expendable elements can play within the environment and contemporary landscape" if we make them the focus of the architectural project, through accurate selection¹⁴. Instead of economizing on means, we find an "ecology of the invisible."

In the monograph that Hans Ulrich Obrist dedicated to Price in 2003, Arata Isozaki recalls the words that fellow member of the jury Philip Johnson addressed to him during the deliberations: *"You'll no doubt recommend Cedric Price, and I agree, but if his proposal comes in first, the competition will forfeit all social significance. It's a pity!"*¹⁵ For the curator of the mythical Modern Architecture (1932) and Deconstructivist Architecture (1988), the social relevance of the competition lay elsewhere: in its ability to confirm the suitability of a particular image of architecture, seen as a symbol of a mode of practice and an appearance to be worked on. To make room for other possibilities, Price had to disassemble it, as shown by the panels submitted to the contest – a kind of cross between an instruction manual and a manifesto. The text predominates over the schematic and miniature drawings, with its own characteristic blunt and direct graphic style. Numerous photomontages and preparatory drawings (working documents rather than seductive images) express Price's interest in the uniqueness of the plot and its relation to the city (figures 2, 3, 4, and 5). About these, Muschamp writes: *"Mr. Price's one-upmanship style extends to his mode of presentation. Instead of the glamorous computer renderings used by the other contestants, it offers rough pencil sketches that look as if they could have been dashed off on napkins between sips of clarets. Even the term 'sleeves' evokes drop-dead informality: custom tailoring of such exquisite refinement that a jacket turns out looking utterly shapeless. Yet the truth is that this design is the only one of the five that goes beyond the formal qualities of architecture to address the quality of urban life. Mr. Price's main concern, very simply, is with public health. It aims to improve the air, the amount of available light, and the psychological release that open space provides. It is, in effect, a park in which the archaeology of the industrial city takes the place of pastoral landscaping"*¹⁶.

Price's project methodology and schematic drawings certainly challenged the image of architecture that Johnson had helped forge. Modern Architecture, its catalogue, and the subsequent book *The International Style* (1932) laid the foundation for the current protocols of media treatment of architecture, in contrast to the intense editorial exploration

of the architects exhibited¹⁷. These protocols are based on the separation of text and image and their isolation as an aesthetic phenomenon through “product photography”: a commercial style based on the full-on and figure-centred point of view, a frame adjusted to eliminate context, preference for diaphanous daylight, without referring to life, work and daily tribulations¹⁸. The isolation of photography on the page reproduces the framing effect characteristic of modern state museums, conceived to isolate artistic objects to generate an aura of solemnity and prestige around artistic objects¹⁹. Reversing hierarchies that value what is useful to economic flows, instead of framing the architectural “object” in its panels, Price frames the views of the environment (figure 5).

p.59

The difference between the immersive reproduction of the inhabitant's experience in Price's only “view” (figure 4) and Eisenman's bird's-eye views (Figure 1) should be noted. Price confronts the use of renders and product photography as financial tools, as they tend to separate buildings from the material and social circumstances of their development. In his conscious departure from the implicit consensus of representation, he sets out and questions the logic of mediation and of the contest itself²⁰. The panels recall a unique type of cartographic representation of 17th-century urban profiles, in which textual descriptions supplemented the aspects hidden from vision by the linked perspectives of multiple points of view at the height of the human eye (Figure 6). Price uses text to give visibility to everything that hegemonic rendering and storytelling styles and standards hide from vision. The panels are an inventory of minute tracks which confront the architectural imagination with what was being disconnected by chance. The intervention is conceived as an educational tool between the critical and the propositional. To do justice to what was forgotten, Price relaunched it as a starting point.

p.60

LÉON AUCOC SQUARE, LACATON & VASSAL, 1996. RECOVERING THE UNDERESTIMATED IN THE FACE OF THE NON-INTERVENTION INCONGRUITY.

Two years before this competition, Lacaton & Vassal had presented a similar proposal for Léon Aucoc Square in Bordeaux (1996). The embellishment of this small triangular square was part of a larger urban project affecting 42 locations (figure 7). Lacaton & Vassal – who begin every one of their works carefully examining whether the tasks and requirements of a commission are really needed²¹ – describe their first visit to the square thus: “*When we came to see it, we were puzzled. For us, it was already beautiful the way it was. We could see neither how nor why we should ‘embellish’ it. In order to devise a meaningful intervention, we carefully started to study it. We analysed the architecture of the surrounding houses, the surface materials and urban furnishings of the square, the organization of traffic, and also interviewed the inhabitants. In the end, we only found minor misfits, none of which would have been solved by an architectural project*”²².

Although they did not agree with this, Lacaton & Vassal leave the identification between “construction”, “product” and “project” that Price was trying to dismantle untouched. Their proposal is similar: to pay attention to the invisible and the forgotten. Vassal explains that they made “*a catalogue of maintenance measures which were strikingly obvious and yet, completely unattended, including regularly cleaning the square of dog excrements, in order to make it possible to play the game of ‘pétanque’ (boules) on it once again; cleaning the linden leaves off the benches so that one could sit on them; rearranging the parking spaces; and reorganizing the traffic in order to reduce through-traffic. We also proposed the reintroduction of the St. John Fires, a customary public event which had previously been prohibited by city authorities in the name of security*”²³.

Among the measures proposed, the most striking is undoubtedly the last one, the vague proposal to revive the practice of lighting bonfires on the feast day of St. John. It goes even further than Price, encouraging reconnection with social phenomena and attention to the city's living conflicts²⁴. This whole aspect was omitted in the description published on the architects' website²⁵ and the monograph published by Gustavo Gili in 2007²⁶. This may explain why A Lung for Midtown Manhattan and Léon Aucoc were vindicated as ways of not-intervening and doing nothing, a re-description that “neutralizes” them. The relevant thing about both is the rescue of the forgotten and the underestimated; the attention paid to insignificant and vague aspects, barely noticeable, which everyone considered expendable except the architects, even when their strength is not legitimated and is unfoundedly architectural.

p.61

Robin Wilson has drawn attention to the aseptic way in which specialized media addressed a proposal as unique as that of Léon Aucoc²⁷. The presentation rules set out in the monograph that 2G dedicated to the architects in 2002 dilutes the impact of the critical discourse of the office. However, various editorial inconsistencies reveal that something has been suppressed. The first is the insistent use of the word “we” in the description of this project, breaking with the impersonal descriptions of the other 16 published projects. The second is the two photographs of the square, probably taken by the architects on a visit to the site. Their layout is similar to that of the photographs which Philippe Ruault took of the other projects. The third relates to the date of construction, 1996. Despite the insistence that the square “*is beautiful as it is*”, it is emphasized that “something” has been done that is not building. These inconsistencies show the conflict between the recognition of the intellectual work and the rejection of strategy at the institutional level of editorial discourse. This conflict is expressed in the lay-out, also regulated, as it excludes and includes instruction on what is valuable and what is right²⁸. Wilson does not mention another incongruence, which he is probably unaware of: the conscious and consensual suppression in the project's description of the fact that the architects produced a “catalogue of recommendations”, including the political point of lifting the ban on the bonfires on the feast of St. John.

Touching upon Google Street View – a cultural document not ruled by the interests underlying the specialized mediation of architecture – we find a very different situation from that shown by these photographs from 1996. Vehicles

have invaded the site, transforming it into a parking site (figure 8). The area intended for public use is limited to a minimal area on the shortest side of the square: a slide surrounded by benches and fenced off, possibly a cheap emergency measure to prevent it from being invaded by vehicles. What would have happened if, changing the social image of the square, popularly rooted activities such as the St. John bonfires had been allowed? What if the architects, instead of idealizing non-intervening, had redesigned the vegetation, furnishings, or pavement to regulate transit and preserve this area as open, public space? Like the frozen reality of the experience of the site visit, chosen to represent a simplified and appeasing version of the project, non-intervention also incongruously exposes the limits that the project imagination can resist: architecture is not an isolated phenomenon, but a system of choices that never turns out to be a frozen image, even if you choose not to carry it out. Rather than "revealing and maintaining the existing", the challenge would have been to "channel the rejected values" into the lived experience and the visible surfaces.

p.62

THE SCHOOL OF BUSINESS ADMINISTRATION, LACATON & VASSAL, 2006. FROM SENSITIVE ATTENTION TO THE EXISTING TO EDITING ARCHITECTURE

The qualitative transformation of habitat is not strictly based on construction, but it is not necessarily in conflict with it either. This is the case of the School of Business Administration (2006), designed by Lacaton & Vassal a decade later. The fragrant rose bushes in the backyards of the modest homes of workers adjoining the plot inspired its iconic enclosure. In the conversation with Ruby mentioned above, Vassal states: "[...] *the project works absolutely in relation to its context by integrating and prolonging an essential aspect of its material reality: the gardens. The housing settlement, you see, consists of small worker's terraced houses from the 19th century. All of the houses have gardens which inform the character of the quarter, at least as much as the houses themselves. Interested in this vegetal quality of space, we noticed that there was a large quantity of rose trees in the gardens. Hence, we decided to 'floralize' our university building as well, placing 600 different rose trees throughout its outdoor spaces, such as the outdoor gallery and the interior courtyards. It is important to note that these trees are not only decorative but performative as well. Since the building was inaugurated in 2006, people who work in the university together with residents from the neighbouring housing quarter have come together and started to tend to the roses -and now they even produce a jam from the rose leaves!*"²⁹.

If in Léon Aucoc Lacaton & Vassal rescued the suppressed popular culture by urging the local administration to lift the ban on the St. John bonfires, here an ordinary event linked to habitation transforms the building. The urban skin is reinforced, evoking the uniqueness of the enclave, its cultural difference, the daily appeal to the senses and affections (figure 9). The profound value of Lacaton & Vassal's work is not in its *Povera* aesthetic or its ascription to non-doing. Like Price's work, it falls under the category of qualitative work, where money cannot measure beauty, utility, or pleasure. The invisible aspects they rescue refer to psychological well-being, a condition that has become a luxury: it is difficult to access not because of its cost but because it is hard to see and appreciate. The official edition of this work proves it. Publishers, authors, critics, and photographers prefer to dilute these aspects in a form of self-censorship. Both the monograph and the website of the architects omit the origin of the façade solution, presenting it aseptically. The reinforcement that balanced the inevitable distance between technique and nature, between mechanics and vital spontaneity is reduced to contrasts: the delicate detail of the rose bushes contrasting with smooth technique. The Dionysian sign of the roses equates and is on a level with the Apollonian power of glass, avatar of scientific-technical discourse, of Reason. Human physical and emotional relationships disappear or become passive.

p.63

Vassal states that the "transfusion of context" into architecture originates from the desire to bring it closer to the city; Ruby calls it a "new contextualism". Rose bushes represent an attempt to overcome an opposing condition from which they fail to escape. By reducing the non-opposing link with context to naturalism, editorial mediation rules out the possibility of adding complexity to appearance, betraying the promises of experimental amplification of the scope of architecture. Ruault's profuse reporting of 44 photographs visually stages this disconnection (figure 10). Two represent the volumetry, 12 the interior spaces, and 30 the façade. Of the latter, 24 are taken either from the ground level – the level of access – directing the gaze upwards from a point near the façade, or from an elevated point. Thus, the street and context are removed from the "portrait" and the "story". The careful framing shows details of the roses, they *aesthetize* the motif and saturate our gaze with it. The chosen views and the photographic framing detach the building from the surroundings to the point of diluting the presence of the context, only recognizable in two of the 44 images. Significantly, they are taken from places located outside the free-space system: the courtyard and the side alley closed to the public. It seems as if the context should be avoided as well as erased from the plan. There is not a single plan showing the surrounding streets and the neighbourhood of the semi-detached houses with gardens, whose fragrant roses inspired the façade that has become an "image" of the work of the office, chosen for the cover of the monograph³⁰.

p.64

On both the pages of the 2G monograph and on the website³¹, the plans and sections float like islands (Figure 11). Once the erotic relationship of the building with the gardens of the context, users, and neighbours has been suppressed in the monograph and the web, it has also been removed as a didactic discovery, sealing the limits imposed on the imagination of architectural design. Again, Google Maps gives us access to more realistic images, but more truthful and connected to lived experience. Through it, we can fly over the lush gardens of the adjacent townhouse neighbourhood and sense the rose bushes that had enchanted the architects (Figure 12). Placing the viewfinder at street level, we sense why the perception of the building in its surroundings was discarded in the photographic report.

p.65

The small houses of the workers have no special visual interest and are quite run-down: a condition which contrasts with the aesthetic codes of architectural photography.

On the ground floor, the glazed enclosure reflects these modest dwellings, whose presence cushions the impact of volume on the context. There is something poetic about this in spite of parked vehicles and garbage cans (Figure 13).

p.66 The reflection of the environment on the glazed façade is also perceptible in the “poor images” uploaded by users³². We obtain access to the experiential, cultural, social, ecological, and anthropological aspects that Lacaton & Vassal achieve with the treatment of the façade. The luxury that editing denies us. The presence of rose bushes is much more discreet than Ruault’s floral report – seemingly emulating the pre-construction renders (Figure 15) – seeks to imply. The aesthetic codes that govern its mediation dramatically *spectacularize* this detail, *glamorizing* a building of which we could also say that “it is already beautiful as it is”.

If the symbolic city enters the courtyard through the transparencies of the dematerialized façade (Figure 9), here it is the everyday city that symbolically tarnishes architecture as it were. As the studio’s website and specialized magazines dismantle such an attempt to amplify architecture, on the streets of Bordeaux, the façades of the School of Business Administration continue to tell a different story (Figure 15), warmer and more honest than its sweetened version.

CONCLUSIONS. TOWARDS AN ECOLOGY OF THE INVISIBLE

The search for an “ecology of the invisible” may be the setting for reconsidering project techniques to improve the built environment qualitatively. To defend this approach, an alternative to non-intervention, we initially relied on Herbert Muschamp’s reading of the proposal A Lung for Midtown Manhattan and on Price’s representation, which deconstructs a series of concrete actions relating to the attention to the values of the enclave and the city, exploring their capacity to provide psychological enjoyment and well-being. These values refer to barely perceptible qualitative aspects, such as the sense of open space, the views, or the breeze through the plot. But they are also linked to pragmatic aspects, such as the proximity of the university, and symbolic ones, such as the refusal to fill the site with constructions. This last aspect is the basis of the interpretations (non-intervention, economy-of-means, anti-architecture...) that we try to reassess, since they can obscure the understanding of crucial aspects of project work as a sensitive display of critical attention.

In the analysis of Léon Aucoc Square and the Faculty of Business Administration by Lacaton & Vassal, we have delved into both aspects, searching for the values involved in the “ecology of the invisible” and how the stories and specialized coding in use displaced them. These values would include sensory, environmental, cultural, and anthropological aspects that contribute to symbolically and erotically qualifying each particular site. The attention to cultural documents free from regulatory editorial coding such as Google Street View allowed us to show how such coding can meaningfully hinder the process of transference of information, savoir-faire, and the development of alternative techniques and models. By dismissing the ecology of the invisible, specialized media can devalue architecture, reducing it to the visual and technical display of its components, indifferent to subtle relationships with the social, cultural, geographical, and anthropological context.

Therefore, the “ecology of the invisible” should involve sensitive attention to the network of forces that impact a site, considering these to be working material: a resource with which to establish mutually rewarding connections. Besides, this would entail permanently rescue of hidden, invisible and forgotten elements – by promoters, the inhabitants, the city, or the architectural culture itself – to be welcomed in the conceptual, formal, sensory, material and, why not, constructive and building resolution. Project techniques could grow “in scope, quality and ingenuity” if we reconsidered combining sensitive listening and a critical attitude, both physical context and cultural construction. This also involves architectural projects embracing all that still needs to be considered, cared for, and welcomed. Architectural technique itself imagined as a form of “editing construction” – in a broad sense – can contribute to creating more committed, hospitable, and thoughtful imagery, recovering its value as a cognitive and didactic tool.■

p.68

1. Robert Campbell came up with this term to designate the period between the opening of the Guggenheim in Bilbao (1997) and the bursting of the housing bubble (2008). CAMPBELL, R. Marking the End of “The Bilbao Decade”: Times Dictate a Shift Away from Vanity Projects. In: *Boston Globe*, 2009, vol. 11, p. 49-71.

2. See: <https://www.cca.qc.ca/en/archives/226652/ifcca-prize-competition-for-the-design-of-cities-fonds>

3. MUSCHAMP, Herbert. Critic’s Notebook; Design Fantasies for a Strip of the West Side. *The New York Times*, 18th October 1999. [Accessed 30-09-2020]. Available at: <https://www.nytimes.com/1999/10/18/arts/critic-s-notebook-design-fantasies-for-a-strip-of-the-west-side.html>

4. Idem.

5. The other finalists were Thomas Mayne (Morphosis), Reiser + Umemoto RUR Architecture, Ben van Berkel and Caroline Boss. Muschamp. MUSCHAMP, H. *op. cit. supra*, note 3.

6. Available at: <https://eisenmanarchitects.com/IFCCA-Prize-Competition-for-the-Design-of-Cities-1999>

7. PIZZA, Antonio. Peter Eisenman y la Ciudad de Cultura de Galicia, 1999-2011. In: *DC Papers, revista de crítica y teoría de la arquitectura*, 2010, n.º 19, pp. 37-56.

8. PRICE, Cedric. *Re: Cp*. Luxembourg: Springer Science & Business Media, 2003, pp. 47-53.

9. See, for example, GARCÍA-GERMÁN, Jacobo. *Estrategias operativas en arquitectura*. Madrid: Nobuko, 2012, pp. 242-265.; LÓPEZ UJAQUE, José Manuel. *Prefiriendo hacer (casi) nada en arquitectura: postproducción a través de cuatro declinaciones activamente perezosas*. Director: Federico Soriano Peláez. Doctoral thesis. ETS Arquitectura (Universidad Politécnica de Madrid), 2017.

10. The editorial evolution of a high-impact magazine like *El Croquis* shows how editorial protocols in large print magazines and large digital platforms are conceived to support iconic status.
11. As cultural documents, they respond to what Hito Steyerl calls "poor images": images that, despite being discarded from commercial circulation due to poor quality and resolution below standards, are valuable as information tools. As they deal with actual conditions of existence, they make movements of awareness and affection possible. STEYERL, Hito; BERARDI, Franco. *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra, 2014, pp. 33-68.
12. The detachable tent for 1200 spectators, built in three months for the Hair Theatre (1969), stands out as a precedent. Located between a canal and a stadium it used existing lighting, access control, and parking, while the canal boats were temporarily repurposed as dressing rooms. It also recovered the seats of a demolished Birmingham cinema and the steel structure of the construction waste piled up on a nearby site. This project can be found online at <https://www.cca.qc.ca/en/archives/380477/cedric-price-fonds/396839/projects/407758/hair-tent>
13. MUSCHAMP, Herbert, *op. cit. supra*, note 3.
14. On this statement, see WIGLEY, Mark. Towards a History of Quantity. In: Ole BOUMAN; Rem KOOLHAAS; Mark WIGLEY, eds. *Volume 2: doing (almost) nothing*. Amsterdam: Archis, 2005.
15. ISOZAKI, Arata. Erasing architecture into the system. In PRICE, C., *op. cit. supra*, note 8, p. 46.
16. MUSCHAMP, Herbert, *op. cit. supra*, note 3.
17. See ÁLVAREZ, Paula V. Un territorio común, casi olvidado. In: Francisco GONZÁLEZ DE CANALES, *El manierismo y su ahora. Una aproximación optimista para un presente incierto*. Sevilla: Vibok Works, 2020, pp. 72-103.
18. This emerged in the early twentieth century as a commercial style for commercial catalogues. On the aesthetic and ideological basis of advertising photography, see CORONADO, Diego. De la publicación de la fotografía a la fotografía publicada en torno a los orígenes decimonónicos de la fotografía publicitaria. In: *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 2000, n.º 3-4, pp. 221-245. In his criticism of specialized architecture photography, Fredric Jameson claimed that these were false images built to present it uncompromisingly as *autonomous* merchandise, subject to a process of commodification. JAMESON, Fredric. Spatial Equivalents in the World System. In: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso, 1991, pp. 97-129.
19. On the museum as a phenomena-isolator, see SLOTERDIJK, Peter. *Esferas III*. Madrid: Siruela, 2014.
20. "None of the projects are officially authorized. None have clients. [...] Mr. Price chose not to go along with the impersonation. No massive new construction. No sports stadiums. No urban bone crunching. No high-tech structural calisthenics. No hay to be made. Just a light dusting of glass frosting and a breeze blowing from the river. Just a place for a city to breathe". MUSCHAMP, Herbert, *op. cit. supra*, note 3. Davide T. Ferrando reflects on the use of glamorous rendering in marketing strategies that start from architecture as a pure financial instrument. FERRANDO, Davide T. *The city in the image*. Sevilla: Vibok Works, 2018, pp. 193-236.
21. VASSAL, Jean-P.; RUBY, Andreas; RUBY, Ilka. *Tabula non rasa*. Ilka and Andreas Ruby in conversation with Jean-Philippe Vassal. In: Ilka RUBY; Andreas RUBY, eds. *Urban transformation*. Berlin: Ruby Press, 2008, pp. 252-265, p. 253.
22. *Idem*.
23. To make it clear that it was a proposal, they charged good fees for it. *Ibid.*, p. 254.
24. The experimental architecture of the first decade of the 2000s in Spain has continued to destabilize the imaginaries around the valuable through an ecology of the invisible. Examples of this can be found in the Hospedero and Nectarífero Garden Building by Husos Arquitectura (2012), the headquarters of Save the Children (2018), by Elii, or the Run Run Run and Remola restaurants, by Andrés Jaque / Office for Political Innovation (2019).
25. Lacaton & Vassal [Accessed 09-30-2020]. Available at: <https://www.lacatonvassal.com/>
26. PUENTE, Moisés; POYUELO, Anna, eds. *2G Book Lacaton & Vassal*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 74.
27. WILSON, Robin. Evidence of "Doing Nothing": The Utopic Document of Lacaton & Vassal. In: *Architectural Theory Review*, 2013, vol. 18, n.º 1, pp. 30-45, p. 32. Wilson says systematic accreditation of architecture photographers denotes "that the building has been witnessed by an initiate of the canon, as if in a final act of signing-off the building as a perfectly realised product for global dissemination". This canon perpetuates generic standards that greatly reduce the scope of photography as an active agent in the interpretation of architecture. The start point of his analysis is JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. London: Routledge, 1983, where he urges seeking evidence of utopian impulse in the cultural forms of late capitalism in the face of "the systemic, cultural and ideological closure" of our current system.
28. For Wilson, the neutrality of the texts, with their descriptive and impersonal style "broadly reflect, or attempt to assume, the supposed position of the projects' illustrations, which, in the case of the completed projects, take the form of professionally-produced, large format photography—that is, they attempt to provide an 'objective' and 'neutral' portrait". WILSON, *ibid.*, p. 36.
29. VASSAL, RUBY, RUBY, *op. cit. supra*, note 21, p. 256.
30. This not an isolated episode. Several authors have observed how the planimetry and photographs used to represent the Seagram reduce the complexity of the encounter with the environment, favouring the reading of the building as an opaque prism detached from the context. MIGUEL, Sergio de. *Donde se rompen las nubes: Lever House, Nueva York 1950*. Director: Javier Frechilla Camoiras. Doctoral thesis. ETS Arquitectura, UPM de Madrid, 2015. ALMONACID, Rodrigo. Mies van der Rohe ¿mal interpretado o mal publicado? El caso del Seagram. In: *Veredes. Arquitectura y Divulgación* [online]. 21st May 2018 [Accessed 30-09-2020]. Available at: <https://veredes.es/blog/mies-van-der-rohe-mal-interpretado-mal-publicado-caso-del-seagram-rodrigo-almonacid/>. Rosa Añón observes how the representation of the Bauhaus has limited the understanding of "one of its main values: the territorial control it exercises in urban development". AÑÓN-ABAJAS, Rosa María. La Bauhaus, de Dessau a Ulm: ensayos sobre el espacio docente de alto rendimiento/The Bauhaus, from Dessau to Ulm: essays on this high yield educational space. In: *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, 2010, n.º 1, pp. 26-45, p. 27-29. DOI <https://doi.org/10.12795/ppa.2010.i1.02>
31. Lacaton & Vassal [Accessed 30-09-2020]. Available at: <https://www.lacatonvassal.com/index.php?idp=10>
32. Erratic and fortuitous, these images present the building in context, confirming that the project strategy differs from what is published in the 2G monograph and the architects' website. They also prompt questions about the relationship between poverty, visibility, luxury, and vulgarity.

CUANDO LA PINTURA AMPLÍA LA ARQUITECTURA: INTERVENCIONES REALIZADAS EN EL ESPACIO PÚBLICO WHEN PAINTING ENHANCES ARCHITECTURE: INTERVENTIONS IN A PUBLIC SETTING

Aurora Alcaide-Ramírez (<https://orcid.org/0000-0001-5983-4200>)

Ana Ruiz-Abellón (<https://orcid.org/0000-0003-0885-0088>)

p.71 INTRODUCTION

All through the 20th century, specifically from the 1960s onwards, different pictorial interventions have been carried out in many cities. Those tend to modify the outer appearance of buildings and public space overall. Referred to as mural painting, graffiti, post-graffiti, site painting, site specific, urban/street art, public art, contextual art, or expanded-field painting, depending on the case and according to the different authors,¹ these artistic practices not only act upon the cities on an aesthetic level, but also can have an effect on the initial perception of the architectural shapes, and they can be a means at the service of the artist's personal expression or the citizens' statements and demands. Furthermore, they can set up a conversation with diverse backgrounds, be it social, cultural, economic, or territorial –and inherent formal features–; they can modify the emotional experience (psychogeography)² of any given area in the city, turning them into more inhabitable cities. Also, any given place can be marked off with them, becoming a landmark for pedestrians, but they can bring art closer to society, asking on occasion for citizens' involvement in the origin and development of a work, and so on. Ultimately, those pictorial actions –carried out on the urban fabric– tend to enhance its sense and meaning, allowing for other ways of experiencing and understanding the city and its architectural elements.

p.72 Within those artistic practices, this paper will focus on the ones developed in Europe and North America in the 21st century, and whose leading role is played by colour, an element from the language of visual arts that takes on the part of mediator between the disciplines of painting and architecture, by means of abstract compositions that expand over the building walls, the pavement, the road surface, and the urban furniture; all in all, it invigorates the architecture and surrounding elements. Therefore, the proposals with a medium or a high level of iconicity, in which the conveyed motif hoards the compositional interest, will remain outside our area of study. And likewise for those that have been solely executed over just one building wall. The works analysed here are based on the surface of several elements that shape the public space, usually in the city.

The procedure of applying colour to architecture –either through pigmentation or through the materials used– is nothing new; there are a large number of architects that use colour in their projects in a deliberate way, such as Sauerbruch & Hutton, EMBT architects, Herzog & De Meuron, William Alsop, Jean Nouvel, or MVRDV studio. And much earlier than them Theo van Doesburg, Le Corbusier, Bruno Taut or Gerrit Rietveld, among others, regarded colour as an essential element of their designs. What is not that common in the realm of architecture is the addition of colour after finishing the building. This *modus operandi* seems more typical of artists that work solo and who add colour –despite the fact that a number of them have some architectural education– in a freer and more personal fashion, to the extent of even thoroughly hiding the formal characteristics of the buildings that act as support. It is not common either that when conceiving the outer chromatic design of a building architects assess the possibilities of adding colour as out of bounds for the strict confines of the edifice; unlike the artists subject to the analysis of this paper, who re-signify not only the building and its surroundings, but also the chromatic strategies followed in the construction's initial design. With regards to the former, Juan Serra establishes three possibilities: “[The use of] colour to interfere with the visual perception of the form (its geometry, dimensions, visual weight, or texture); colour to interfere with the description of the architectural object (its composition as well as its function); and colour because of its inherent chromatic value”.³

All through this paper, we will review the following four proposals: Krijn de Koning's *The Museum of Gravity* (2009), Jessica Stockholder's *Color Jam* (2012), Katharina Grosse's *Rockaway!* (2016), and Heather Day's intervention for the firm Flax Art & Design (2016). The selection is shaped thusly because of their sharing not only the features described in the paragraphs above, but also the following: there is a flat application of colour in all of them, no matter painting or relief whatsoever, a feature even present in the interventions which get a gestural or organic finish (the latter two). Each of them answers to a different pictorial style, and focus the *in situ* intervention on the public space differently, contributing diverse perspectives on the phenomenon. Besides, though none among the four has been conceived from the standpoint of tactical urbanism (that was not their creators' intent at least),⁴ they show some features that get them quite close to this trend in different ways and with varying degrees of intensity. Lastly, all the interventions subject to study stand out because of their high aesthetical value, yet never reaching a rather trivial and garish decorativism (something that is not free from heated arguments when it happens to heritage buildings) which has been present in a number of pictorial actions carried out in urban spaces in the last few years. These last two issues will be argued at length in the section “Discussion and Conclusions”.

p.73 KRIJN DE KONING: *THE MUSEUM OF GRAVITY* (2009)

Krijn de Koning's (Amsterdam, 1963) work fall in the boundary between art and architecture because of his erecting large structures, made with wood and plaster, which he subsequently paints with a gleaming and homogeneous coat of colour. Those seem like tiny living quarters with a minimalist look, which go inside older buildings or dwell on the

outside, floors, walls, and staircases; all of which may be a direct consequence of his twofold education, in visual arts as well as in architecture.⁵ Therefore, he creates structures within others already standing, adding a new temporal layer, so that visitors experience the place as if it were new.

A typical feature in De Koning's *modus operandi* is that he enmeshes his work both in old and contemporary buildings, but preserving at all times the original location and always with a commitment to reversibility, thanks to the materials used and to not applying paint directly over the building, but over his modular structures. However, space and form are not the only important elements for the artist: the colours are as significant as the structure in his projects.

With his installations, De Koning provides us with sensory experience of space and suggests a new relationship between human being and the constructed space. In *The Museum of Gravity* (2009) [see figures 1, 2, and 3],⁶ his distinctive colour structures are respectfully placed on and around the ruins of Ten Duinen abbey (Koksijde, Belgium), thus showing new ways of using and interpreting a location.⁷ The many chromatic contrasts that appear in the panels shaping the artist's installation –light/dark, warm/cool, complementary and qualitative–⁸ offer a contrast with the greys and ochres with which the patina of time has covered the stone used to build that Cistercian monastery. We can see that the application of colour in this project agrees with strategies 1 and 3, as defined by Juan Serra,⁹ but also the second, given that colours are adapted to the shape of the wooden structures built by the artist, though not to the abbey's architecture.

We can also perceive a stark contrast between the materials: the smooth and flat-coloured coating in De Koning's structures against the roughness and heterogeneity in the building's masonry.¹⁰ With regards to the abbey, we must underline that not everything is part of the original work since a great part of the standing remains has been recently rebuilt. This fact caught De Koning's attention and spurred him to reproduce the alleged "reality" of the ruins with his work so that his redundant gesture or hyperbole of artificiality should reveal the archaeological fallacy of the place. In the artist's words, his colourful structures "*pretended to be 'real' architecture, in a situation of a 'real', lasting and 'serious' architecture that pretended to be 'fading' and declining*".¹¹ By showing this double lie to the visitors –his fictive architectures on one hand, and the prefab stonewalls on the other-, he succeeds at provoking unease and amazement, as well as propitiating a questioning of "[the] significance and 'truth' of the place as it was constructed and represented in reality".¹²

The Museum of Gravity took part in the Beaufort 03 Art Triennale, which included around thirty site specific projects in the Belgian seaside from March to October 2009; they set up a dialogue with the sea, the cultural and patrimonial heritage, the locals and the history of the area.¹³ The usual visitors of the abbey and the medieval museum next to it grew thanks to the people attracted by De Koning's work, and this is why –in his view- the place was given greater attention when people wondered "*what and why that work was there*".¹⁴ Furthermore, according to the artist, most of them "*simply enjoyed the work as some sort of strange scenery in that situation*".¹⁵

p.74

p.75

JESSICA STOCKHOLDER: *COLOR JAM* (2012)

The work of the artist Jessica Stockholder (Seattle, 1959), also a professor of Visual Arts at the University of Chicago, is characteristically produced by means of an assemblage of objects in different shapes and materials, with which she acts on the location a number of times by generating a dialogue with architecture in site specific projects. She has produced pieces in a smaller size, but also monumental works that stem –according to Jorge Kunitz- "*from her eagerness to be aware of the spaces in which she is working and to adhere to them by means of the materials she uses*".¹⁶

Though some authors place her in the realm of sculpture, the prominence she gives to colour in her installations supports that her projects should qualify as expanded painting, which makes them particularly interesting for our research. The artist adds in that regard: "*My works can be understood as 'paintings in a space'. I enjoy very much arranging the collision of a static experience of painting against the temporal experience of moving through space*".¹⁷

She works with an extended and wide-ranging palette of high-contrast colours, be it by brightness, saturation, temperature, or complementarity,¹⁸ characteristics that belong to the objects she uses or something extra added by means of pictorial matter, "*with which she amalgamates the different elements that shape the piece*".¹⁹

p.76

There are not many projects developed by the artist outdoors, one of the few being *Color Jam* (2012) –see figures 4, 5, and 6-;²⁰ a temporary installation (from June to September) that was part of the programme of cultural activities, dance, and music developed by the commercial and cultural organisation Chicago Loop Alliance.²¹ In this case, the artist does not use objects to intervene upon the selected location, the intersection of State and Adams Street, but coats of colour made of adhesive vinyl and vinyl mesh, which she stuck to the street surface, urban furniture, and adjacent buildings. As it can be seen in figure 4, "*the volume of color intersecting the intersection was accommodating to the city's grid structure and, at the same time, at odds with it*".²² given that the artist underscores by applying colour

the four pedestrian crossings of the intersection and adjoining pavements, but she also places diagonally the other chromatic planes that aim to reject the reticular plan of the urban planning in the intervened-upon area.

This time, the palette employed by the artist is more reduced than in other projects; just red, green, and blue.

- p.77** The colours are applied by means of flat shades, without gradation, and perfectly delimited by the geometrical shapes containing them. Colours cover the surfaces as if it were a second skin, adapting to any volume or irregularity. Moreover, the hues applied contrast strongly against the grey of the street tarmac and the intervened-upon buildings, adding brightness and a somewhat playful nature to the area, promoting interactions between the locale and pedestrians, who thanks to Stockholder's intervention become aware of the place and experience it in a more intense and meaningful way. Likewise, we should mention that Chicago Loop Alliance's goal when sponsoring *Color Jam* was to activate the city's downtown by means of contemporary art; therefore, while the intervention lasted, it functioned as a meeting point and to develop different activities, such as concerts or art workshops. In this work, colours interfere with the architectural characteristics, providing them with some singularity, and modifying the perception of their formal elements; but they are also applied in certain areas with a functional intent, adapting it for instance to the boundaries of pedestrian crossings, as we have mentioned before. Similarly, they are used for purely artistic principles. Because of all that, in this piece we can conclude that applying colours to architecture and urban space fulfils the three chromatic strategies put forward by Juan Serra.²³

KATHARINA GROSSE: *ROCKAWAY!* (2016)

Katharina Grosse (Freiburg, 1961) began painting at 20, after studying at Dusseldorf's Kunstakademie, but already as a child she paid attention to features like the shadows produced in and by architecture, which she fantasised about erasing with colours since, for the artist, to look at the world is linked to the fact of doing something on it and with it, in the view of Vanessa García-Osuna.²⁴ As years go by, she transcends the physical limitations of the support in her works, as well as increasing their monumentality by means of colour, a key element for K. Grosse "*because it triggers an immediate resonance in the viewer [...]. The choice of colour can highlight an area or an object in infinite ways. It can utterly shape our experience! [...]. Colour is the most magical element to transform surfaces that there is. It doesn't have to be somewhere precise. It can pop up anywhere*".²⁵

- p.80** 9-26 Among all her projects, we have chosen the intervention *Rockaway!* (2016) as a case study –see figures 7, 8, which unlike the project analysed so far by De Koning and Stockholder was carried out in a natural yet partially urbanised environment: the beach in the Rockaway peninsula, located in Fort Tilden Natural Park (New York) and sharing whereabouts with an erstwhile base of the U.S. Army, which currently belongs to the Gateway National Recreation Area. The importance of this proposal resides in the way in which the artist applies colour to the buildings, an abandoned military precinct laid waste by hurricane Sandy in 2012. Grosse uses a high-pressure airless spray gun with a handle, from a crane on occasion so as to reach the higher parts of the building and the roof. The device works as an extension of her own arm, which results in a sort of faded dripping and open composition all over, eventually covering most of the interior and the exterior of the original building and part of the adjacent paving.²⁷

Rockaway! was commissioned by MoMA PS1 in collaboration with other organisations, such as Jamaica Bay-Rockaway Parks Conservancy or Rockaway Beach Surf Club, as part of a recovery programme after the sheer destruction provoked by hurricane Sandy in the peninsula. The artist works with the architecture of the chosen building from a purely formal approach, starting from the empty shell that remained after the cyclone passed by (figures 7, 8, and 9). Grosse intervenes in a location laden with connotations, in which the walls seem to be oozing the tragic memory of the place. Doomed to demolition, thanks to the art intervention the building was given a new lease on life, however brief, and it works as a sort of homage before going into oblivion. When looking at the images of the artwork one feels that Grosse's goal is to erase the past of the building by means of several coats of paint in red shades, alternating with white. But it also seems to re-create the ocean waves, which appear to be enfolding or hitting the building, thus calling to mind the hurricane aftermath on its walls.²⁸

With regards to the creative process, the artist's first action was to paint the building white and cover all the graffiti tags over the walls, both interior and exterior, thus hiding any previous chromatic occurrence. We should mention that no chromatic strategy is followed in the initial application of colour to the building, so Grosse's intervention does not involve any modification in that sense, but an add-on: the integration of colour as a new element that intervenes in the building's perception, but so prominent that it almost renders the remaining architectural elements null and void. Based on what has been previously stated, one could say that Grosse's intervention fits within Juan Serra's strategy 1,²⁹ in which colour interferes with the architectural properties and breaks them up, destroying their characteristic geometry, hampering the outward texture, and splitting up the components of the architectural form. Furthermore, it fulfils the third strategy given that it boosts the intrinsic value of colour.

HEATHER DAY: *INTERVENTION IN THE FIRM 'FLAX ART & DESIGN'* (2016)

The American artist Heather Day (Hawaii, 1989) creates art within lyrical and gestural abstraction, in portable formats and supports as well as over both interior and exterior architectural surfaces. Her creative process is quite visceral and driven, which leads her to involve her entire body in the origin of every work –especially in the larger ones– in a sort of performance which echoes the action painting of American abstract expressionism.³⁰ In her compositions, she uses a wide-ranging colour palette that stands out for its harmony and the presence of several types of contrast: warm-cool,

brightness, qualitative, complementary colours,³¹ and such, depending on the case. Another feature of her work is that it can be understood from the viewpoint of synaesthesia, since it links some perception from one sense to the perceptions of another.³² From her projects, we have chosen as case study her first intervention in the public space, being as well the largest work the artist had produced up until then, in 2016.³³ It was a project for the artistic materials company Flax Art & Design, more specifically for their headquarters, located between 15th Street and Martin Luther King Jr. Way, in downtown Oakland (California), with the collaboration of Athen B. Gallery. Since it was a milestone in her career, the artist went for innovation and rejected producing a mere mural; so she decided “to challenge the conventional and paint a new breed of mural; one that would start conversations and would raise questions about spatial relationships and architecture”.³⁴ To that aim, she intervened on the cladding of two walls that shaped a corner of the warehouse, as well as the adjoining pavement. Her intervention on the floor was not intended, but it simply had to happen when she saw the promise of some paint drops over it, according to the artist.³⁵ Day took advantage of the chance event to provide her work with greater depth by amplifying its compositional planes, thus transcending the two-dimensional nature of a typical canvas.

p.81

The links between her project and its architectural and urban setting are strengthened by the inclusion in the piece of the surrounding textures: the cracks in the pavement, the grid of the brickwork in the intervened walls, as well as the shadows of the wires and phone posts that are projected on the building throughout the day, in dialogue³⁶ with her graphic design (see figures 10, 11, and 12). It is meaningful to see how the organic blots and the gestural lines devised by Day go against the orthogonal rigidity of the brickwork and other construction elements in the Flax warehouse, thus achieving compositional balance. On the other hand, and according to Carolyn Mendle-Smith,³⁷ the rising trajectory in many lines and brushstrokes provoke the illusion that the building walls climb skyward, eventually merging with it; moreover, the paint blots over the pavement welcome pedestrians to come in and walk on the work. Because of all that, Day manages to amplify the architecture, to break with its rigidity by blurring its limits with her pictorial work and, thus, turning the city into a friendlier place, ultimate goal of the artist. To achieve that aim, the artist suggests: “The rough textures and high walls in cities often have negative connotations – they can make us feel unwelcome, or like we are being contained or perhaps even kept out. I wondered if architecture was just something we have to accept within a city, or if there were ways we can challenge it. How can we open up our city walls?”³⁸ To contribute with her work to the making of a healthier urban environment, while the process of the work execution lasts, she deems the conversation with the neighbours unavoidable, so as to involve them in its development. The community’s view is of the essence to complete the work; in fact, the value they add belongs particularly to this contribution, according to Day as well: “[...] in the conversations we begin, the connections we create, and the legacy of relationships we foster along the way”.³⁹

p.83

As regards the chromatic range used, reddish (magenta, red, and orange) and blue shades (Prussian, cobalt, and manganese) predominate, together with grey, contrasting in brightness and temperature among them but also against the basic white background of the building, over which they are organised but without covering completely. Therefore, the work begins in a chromatically neutral architectural setting, in which colour has been applied without any defined goal, so it is by virtue of Day’s painterly work that it acquires compositional relevance. According to the chromatic strategies reviewed, the artist’s approach would agree with Juan Serra’s⁴⁰ strategy 1 because of colour interfering with the visual features of the architecture, assimilating it to the environment and fostering “unique conversations and interactions with the surrounding space, shadows, passers-by, and the bright blue Oakland sky”;⁴¹ but also with the third strategy, since the visual strength shown by the very blots and gestures of the artist is undeniable.

p.84

DISCUSSION AND CONCLUSIONS

Tactical urbanism has been defined by authors like Mike Lydon,⁴² Marisol García and Javier Vergara,⁴³ or Antonio R. Montesinos⁴⁴ as those actions aimed at transforming the cities to improve life within them, actions that promote citizens’ pro-activism when facing current urban problems and that are supported by neighbourhood associations and local organisations, as well as public and private institutions by means of a collaborative process. It involves creative solutions (authorised or not) carried out with little resources, a flexible development, small scale, local setting, temporary nature, realist expectations and, in case they work, which may evolve into thoroughly planned actions in a larger scale, and permanence in time. Analysed from this perspective, the four pictorial interventions reviewed in this paper share some of the features mentioned, though not all, including them in their development in a rather specific way depending on the case, as we will expound anon.

The Museum of Gravity does not have a clear “tactical” purpose, except raising awareness of the historical heritage and question its alleged veracity, contributing at the same time to the economic activation of the area by bringing visitors to the abbey and its museum. After its selection by the Beaufort 03 Art Triennale, we may consider that the artwork is the result of the collaboration between the artist and different institutions involved in the organisation, though authorship remains exclusively De Koning’s. It shows other features as well, such as the limited period of time, a not too terribly steep expenditure, and a reasonable size; all of which seem to align this project with the tenets of tactical urbanism.

Color Jam: this intervention was commissioned by a neighbourhood association with the aim of galvanising their district as regards commerce and culture. In order to be developed, it was necessary to get the approval of the proprietors, whose houses and business premises would be affected by the work, though they did not participate in its planning, a role taken up by Stockholder alone, as she informed us via personal communication.⁴⁵ The artist has also declared that

her aim when intervening over the pedestrian crossings was not to boost their visibility, keeping her distance then from the tactic of “fixing intersections” as stated by Mike Lydon.⁴⁶ However, the fact that the work served as meeting point and location for the development of different activities provides it with a function, unforeseen by the artist: recovering the street as the realm of public meetings, a feature included in the aforementioned tactic, just as its temporary nature.

Rockaway!: the same as the previous two, this project was sponsored by a number of public and private institutions, in this case to celebrate the upturn of Rockaway Peninsula after hurricane Sandy had wreaked havoc on it. Thus, we can say that the work happened because of a manifold collaboration, though the sponsors did not get involved in its formal and conceptual development at all. It is a temporary project focused on a building that would be demolished, just as were many others scattered through the area; this was to erase the remnants of time marked by the military use of the land to enter a time characterised by its being declared a natural park and enjoyed by the civilians. On this matter, the work could be ascribed to tactical urbanism, although this approach may be far from Grosse's intentions.

p.85

The intervention at the Flax Art & Design warehouse is the only work conceived with a permanent nature, but it is again the only one that took into account the views of the neighbours during its completion, which showed its creator as someone worried about how it would be received and perceived by the dwellers of the neighbourhood where it is located. By planning the work with the thought of acting upon architecture in order to develop friendlier cities, Day takes an unpremeditated stand within tactical urbanism, fulfilling as well other related features, such as flexibility (the work was being modified along its execution), a contained scale, low budget, or local setting.

Antonio R. Montesinos states that the actions included in tactical urbanism promote that “*our cities should evolve into more aesthetic and humane spaces*”.⁴⁷ In his view,⁴⁸ these actions must find a balance between usability and design, given that the proposals with a more graphic or visual development provide citizens with a more satisfying experience. The value this author confers to aesthetics brings the four pictorial interventions closer to this phenomenon, since the formal aspects are well cared-for in all, and for good reason: all were created by artists. To the aesthetic function we should add the one of signposting a given building or urban area, as well as others that have been individually examined when analysing each particular project. Hence, we have to understand them as works far away from any interpretation within pure decorativism, since even their application of colour relates to precise strategies, linked to the architectural background against which they are developed or to sheer meta-pictorial criteria, but they do not threaten the intervened building in any way –not even when they are listed heritage-, whether it be on account of their ephemeral or reversible nature –the case of *The Museum of Gravity* or *Color Jam*–, because of acting upon a building to be demolished –as in *Rockaway!*–, or for the reason that it integrates the elements and textures of the building and adjacent areas into the very work – as it happens in Heather Day's intervention. Therefore, the four projects subject to study steer clear of the current debate about cases such as ‘Miguel Fisac Sports Complex’ (Getafe, Madrid) or the lighthouse at Cape de Ajo (Cantabria), whose material, aesthetic, and stylistic characteristics have been altered by the pictorial interventions of Boa Mistura Collective and Okuda San Miguel, respectively. Some authors have considered those instances as clear contempt for the historical value of the original buildings.

Finally, we should mention that all the interventions subject to analysis are located in standing constructions whose colour was neutral (grey, ochres, or white), originated by the very building materials, or by painting added later in the case of the Flax Art & Design warehouse. Therefore, the original architectural design does not follow any of the chromatic strategies theorised by Juan Serra, but it is the later pictorial intervention what makes such a reading possible. Of the three chromatic mechanisms highlighted by this author, we can see that the proposals by Krijn de Koning and Jessica Stockholder fulfil all three, whereas Katherina Grosse's and Heather Day's only connect with two, the first and the third. This fact leads one to think about a possible relationship between the type of abstraction to which the pictorial intervention may be ascribed, and the application of some chromatic strategies or others. On the other hand, in the four cases studied here, colours confer singularity to the building or urban area on which they are applied, standing out from the rest of the surrounding architecture. This feature opposes the one about a building's mimesis with the landscape, which can also be achieved through the application of colour, according to Serra,⁴⁹ but that is not the case of the works subject to study.■

This paper gathers the results of the R+D+i research project “El barrio como escenario de pedagogías críticas y arte colaborativo [The Neighbourhood as Setting for Critical Pedagogies and Collaborative Art PGC2018-094351-B-C42]”, financed by Programa Estatal de Generación de Conocimiento y Fortalecimiento Científico y Tecnológico of the Ministry of Science, Innovation, and Universities.

Each author contributed to this paper as follows:

Aurora Alcaide-Ramírez: Conceptualisation, data curating, revision and editing of the final text.

Ana Ruiz-Abellón: Bibliographic research, image selection and edition, management of rights for their publication.

Both: development of the research, methodological design, and composition of the paper.

1. Among many others, we refer to the following authors: GARÍ, Joan. *La conversación mural. Ensayo para una lectura del graffiti*. Madrid: Fundesco, 1995; PEIRÓ LÓPEZ, Juan Bautista (2010). *El muro como soporte en la pintura contemporánea: anotaciones marginales*. In: *Arte público hoy: nuevas vías de consideración e interpretación crítica*. Actas del Congreso Internacional de Críticos de Arte. España: ACYLCA y AECA, 2009, pages 159-167; FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena. *Pintura site*. Santiago de Compostela: Dardo, 2014; MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en el arte y la arquitectura contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal, 2008; ARDENNE, Paul. *Arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC, 2006; FERNÁNDEZ FARIÑA, Almudena. *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido en la pintura*. Pontevedra: Diputación de Pontevedra, 2009.

2. In the first issue of the magazine *Internationale Situationiste* psychogeography is defined as “the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, consciously organised or not, on the emotions and behaviour of individuals.” See FERNÁNDEZ CONSUEGRA, Celia Balbina. *Internacional Situationista, movimiento*

- precursor del performance art. In: Revista *index.comunicación* [online]. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 2014, vol. 4, n° 1, page 135 [last access: 10-09-2020]. E-ISSN 2174-1859. Available at: <https://journals.sfu.ca/indexcomunicacion/index.php/indexcomunicacion/article/view/128/146>.
3. SERRA LLUCH, Juan. *La versatilidad del color en la composición de la arquitectura contemporánea europea: contexto artístico, estrategias plásticas e intenciones* [online]. Thesis advisor: Ángela García Codoñer. Doctoral dissertation. Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica. TESEO, 2010 [last access: 03-09-2020]. Available at: <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?IdFichero=%2FappnNbNLRQ%3D>, page 7.
4. A purpose that can indeed be seen in the supporters of some works, like *Rockaway!* and *Color Jam*, as it will be seen in the section "Discussion and Conclusions".
5. SLEWE GALLERIE. Krijn de Koning – Bio [online]. Amsterdam, undated [last accessed: 09/04/2020]. Available at: <https://www.slewe.nl/artists/krijndekoning>.
6. Full-colour images of said figures can be seen in *Designboom* magazine. Available at: <https://www.designboom.com/architecture/krijn-de-koning-the-museum-of-gravity/>.
7. KONING, Krijn de. Texts, Interviews, Articles, *Krijn de Koning – Works*. Undated [accessed: 09/10/2020]. Available at: <https://www.krijndekoning.nl/texts/index.html>.
8. ITTEN, Johannes. *The Art of Color: the subjective experience and objective rationale of color*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1973. The original edition was published in 1961.
9. SERRA LLUCH, op. cit. supra, footnote 3.
10. ARCHER, Nate. "Krijn de Koning: The Museum of Gravity". *Designboom* magazine [online]. Milan, Italy, October 6, 2009. [Last access: 09/03/2020]. Available at: <https://www.designboom.com/architecture/krijn-de-koning-the-museum-of-gravity/>.
11. Conversation with Krijn de Koning, February 1st, 2021.
12. Idem.
13. Beaufort Triennale. *Artmap*. Undated [last access: 02/03/2021]. Available at: <https://artmap.com/beauforttriennale/exhibition/beaufort03-2009-2009?print=do>.
14. Conversation with the artist. See footnote 11.
15. Idem.
16. KUNITZ, Jorge. "Jessica Stockholder: «El color es el alma de mi trabajo»". *Tendencias del Mercado del Arte* [online]. January 2012 [last access: 09/11/2020]. Available at: <http://www.tendenciasdelarte.com/jessica-stockholder-enero-2012/>.
17. Ibid.
18. ITTEN, op. cit. supra, footnote 8.
19. KUNITZ, op. cit. supra, footnote 16.
20. Full-colour images can be seen in Jessica Stockholder's website: <https://jessicastockholder.info/projects/art/color-jam/>.
21. BLAIR, Gwenda. "At a Busy Intersection, Going Beyond Red, Yellow and Green". *The New York Times* [online]. Nueva York, June 5, 2012 [last access: 09/12/2020]. Available at: <https://www.nytimes.com/2012/06/06/arts/design/color-jam-by-jessica-stockholder-opens-in-chicago.html>.
22. STOCKHOLDER, Jessica. *Color Jam* [online]. *Jessica Stockholder website*. Undated [last access: 09/06/2020]. Available at: <https://jessicastockholder.info/projects/art/color-jam/>.
23. SERRA LLUCH, op. cit. supra, footnote 3.
24. GARCÍA-OSUNA, Vanessa. "Katharina Grosse, la pintora sin límites". *Tendencias del Mercado del Arte* [online]. February 2019 [access: 09/12/2020]. Available at: <http://www.tendenciasdelarte.com/katharina-grosse-febrero-2019/>.
25. Ibid.
26. Full-colour images can be seen at Katharina Grosse's website: https://www.katharinagrosse.com/works/2016_4003.
27. MUSEUM OF MODERN ART (MoMA). *Katharina Grosse: Rockaway! | ARTIST STORIES* [online]. New York, 2016 [access: 09/07/2020]. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=chhyDjnhlew>.
28. CASONE, Sarah. "Katharina Grosse Paints the Rockaways Red for the Summer". *Artnet.news* [online]. July 3rd, 2016 [access: 09/07/2020]. Available at: <https://news.artnet.com/exhibitions/moma-ps1-katharina-grosse-rockaway-537179>.
29. SERRA LLUCH, op. cit. supra, footnote 3.
30. DAY, Heather. Studio Visit with Heather Day [online video]. YouTube. 2020 [access: 09/20/2020]. Available at: <https://youtu.be/93V-NwGbL2E>.
31. ITTEN, op. cit. supra, footnote 8.
32. DAY, Heather. About [online]. *Heather Day website*. Undated [access: 09/09/2020]. Available at: <https://heatherday.com/about-cv>.
33. DAY, Heather. Walls to Paint Open: Painting the Mural in Downtown Oakland [online]. *Blogger*. August 22, 2016 [access: 09/06/2020]. Available at: <https://heatherday.com/notes/2016/8/19/walls-to-paint-open>.
34. Ibid.
35. Ibid.
36. Ibid.
37. MENDLE-SMITH, Carolyn. Live Art with Heather Day [online]. *Flax Art & Design blog*. August 16, 2016 [access: 09/12/2020]. Available at: <https://flaxart.com/flax-canvas/live-art-with-heather-day/>.
38. DAY, Heather, op. cit. supra, footnote 33.
39. Idem.
40. SERRA LLUCH, op. cit. supra, footnote 3.
41. MENDLE-SMITH, op. cit. supra, footnote 37.
42. LYDON, Mike. *Urbanismo Táctico 2. Acción a corto plazo // cambio a largo plazo* [online]. Translated to Spanish by A. KOGAN, K. STEFFENS, y J. VERGARA. Miami-New York: Street Plans, 2012 [access: 02/03/2021]. Available at: https://issuu.com/streetplanscollaborative/docs/urbanismo_tactico_2_digital_edition.
43. GARCÍA, Marisol; VERGARA, Javier. *Urbanismo Táctico 3. Casos Latinoamericanos* [online]. New York-Miami: Street Plans; Chile: Fundación Ciudad Emergente, 2013 [access: 02/04/2021]. Available at: <https://issuu.com/eduartpit/docs/174221684-urbanismo-tactico-casos-l>.
44. MONTESINOS, Antonio R. *Urbanismo táctico. Arquitasa* [online]. July 15, 2020 [access: 02/02/2021]. Available at: <https://arquitasa.com/urbanismo-tactico/>.
45. Conversation with the artist, taking place on February 1st, 2021.
46. LYDON, op. cit. supra, footnote 42.
47. MONTESINOS, op. cit. supra, footnote 44.
48. MONTESINOS, Antonio R. *Urbanismo táctico 2. Arquitasa* [online]. August 19, 2020 [access: 02/02/2021]. Available at: <https://arquitasa.com/articulos/urbanismo-tactico-2/>.
49. SERRA LLUCH, Juan. *Color for Architects*. San Francisco: Chronicle Books, 2019.

UN EDIFICIO INVISIBLE. NUEVO AULARIO DE LA FACULTAD DE DERECHO DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA (1983-1996)

AN INVISIBLE BUILDING. NEW LECTURE ROOM BUILDING OF THE FACULTY OF LAW OF THE UNIVERSITY OF ZARAGOZA (1983-1996)

Luis Miguel Lus-Arana (<https://orcid.org/0000-0001-5826-2642>)

Lucía Carmen Pérez-Moreno (<https://orcid.org/0000-0002-6303-1950>)

p.89 In 1983, the University of Zaragoza began the construction of an extension to its Faculty of Law¹. This project would be the last of a series of new buildings constructed in the Ciudad Universitaria -currently the San Francisco Campus- between 1969 and 1989. The pressing need for this extension stemmed from the important changes in education that had been taking place in Spain since the late Franco era, which the transition to democracy was beginning to consolidate. Ever since the 1970s, the number of people who wanted to train as lawyers had increased causing a significant and sustained rise in the number of law students, including a noticeable and unprecedented progression in the presence of females in the classrooms. In the case of the Faculty of Law in Zaragoza, this generalised increase was reflected in the need to build a new lecture room building to accommodate some 2,800 new students.

The project for the new lecture room building is the work of a team of architects formed by Saturnino Cisneros Lacruz, Juan Antonio Carmona Mateu, Manuel Fernández Ramírez and Isabel García Elorza - one of the first female architects to practice in the autonomous community of Aragón². Their design for the new lecture room building shows a respectful break from the blend of modernity and regionalism typical of the autarchic phase of Franco's regime and predominant in the architecture of the Ciudad Universitaria during the period. In contrast to both the solemn monumental nature of the buildings of the 1930s and 1940s and the sculptural play of the parallelepiped compositions of later works, the building is the result of a balance between compositional autonomy and the search for functional integration between the new and the existing. If in the original buildings the exterior presence had been fundamental in the urban definition of the campus, in the new lecture room building the creation of an interior world took precedence:

p.90 a set of architectural spaces without hierarchies, where the spaces of vital relations between students, teaching staff and administration personnel became the main consideration.

THE FACULTY OF LAW AND THE CIUDAD UNIVERSITARIA OF ZARAGOZA

The original Law Faculty building (figure 1) had been built and altered between 1939 and 1945 by Regino Borobio and José Beltrán Navarro³, six years after winning the competitive tender for preliminary projects for the development of the Ciudad Universitaria of Zaragoza (figure 2). This would actually be the second building constructed by the two men on the campus: in 1935 they had designed the Faculty of Philosophy and Letters, and between 1954 and 1966 they completed the central square of the University City with the Faculty of Sciences. The Faculty of Law would be the main component of a C shape opening towards the northeast that would eventually be closed in 1973, with the completion of the Interfaculty building and the Pavilion annex to the Isidoro Garasa Rectory (1970-73) that would mark the initiation of a second great expansion of the campus at the end of the 1960s, continuing on through the 1970s.

Law and its two neighbouring faculties, together with other buildings constructed by Borobio and Beltrán Navarro, such as the Colegio Mayor Universitario Pedro Cerbuna (1942-1950) and the teachers' residence (1964-69), located on the plot adjacent to the new lecture room building, would establish the parameters that would define the architecture of the Ciudad Universitaria. The campus buildings are generally characterised by a modern rationalism inherited from *Beaux Arts* compositions, with floorplans based on a Cartesian grid formed out of a concatenation of rectangular elements. The exterior appearance is marked by the severity of the elevations with regular openings and the massive use of brick in the exterior walls. In combination with the pitched roofs of the first buildings, both reflect typical features of the architecture of Spain's autarchy in the 1940s⁴ that, in Zaragoza, express Aragonese building traditions and the internal history of the University, associated at the turn of the 20th century with the work of the architect Ricardo Magdalena and his recovery of the architecture of the Aragonese Renaissance⁵.

p.91 The first building of the Faculty of Law adopted a U-shaped layout open to the large landscaped central square facing the Faculty of Philosophy and Letters to the east, the Science Building to the west and the Interfaculty building to the north. The building is organised symmetrically, with the main entrance located in the middle of its long side, marking the axis of symmetry, and accessed via a large staircase typical of *Beaux-Arts* architecture (Figure 1). The different interior spaces are organised in a linear fashion along the U-shaped block and are accessible through a wide and uniform corridor space that acts both as an entrance hall on the ground floor and as a meeting and connecting space to the classrooms and administration spaces on the basement, main, and first floors (figure 3).

To this rigid U-shaped scheme, an additional structure was added to the south, the aula magna, an almost cubic volume located on the axis of symmetry facing the great main staircase and the central hall space. This configuration would remain unchanged until October 1970, when Borobio and Beltrán designed the first of the extensions to the faculty, a new five-storey parallelepiped volume located to one side of the original U-shaped composition and parallel to the rear façade. This pavilion annex housing a library and new seminar and office spaces was connected to the original building via a narrow element of similar height to this new piece. The prosaic nature of the addition, which broke with the symmetry of the original composition and marred the horizontal integrity of its elevation, was mitigated by the relative mimesis applied to the construction of its façades, which used similar materials and design of openings, and followed the façade alignment of the 1939 building.

p.92

After a frustrated attempt to carry out alterations to the interior to achieve more classroom space, the most important intervention would come in 1983, with the building of the new lecture room building. This extension responded to the urgent requirement for more space to accommodate the increase in student numbers since the creation of the original building with eleven new large lecture rooms with a capacity when fully used for 2800 students, with an equal number of male and female students expected⁶, a floor dedicated to seminars, a four-storey section intended for departmental and other administrative and services uses, and in particular, a generous provision of spaces for interaction. The new lecture room building would add almost 10,000m², compared with the 6,020m² of the first building and the 2,000m² of the pavilion annex⁷.

SECRET WINDOW, SECRET GARDEN

*"It is the best room in the house, at least for me, because hardly anybody ever goes there, except me. It has a secret window and looks down on a secret garden"*⁸.

An aerial view of the San Francisco Campus vividly illustrates the extent to which the 1983 extension represents a singular moment in what had hitherto been a particularly homogenous campus, a rare anomaly that remains so to this day (Figure 2). To this date, the university had continued to grow, adding new faculties and extending both the original ones and the newer, but always following the spirit of the buildings designed by Borobio and Beltrán. This meant volumes resulting from the linear concatenation of parallelepipeds, symmetrical layouts, façades with a regular arrangement of openings, and the massive use of brick, which, combined in different proportions, ensured their integration into the surrounding built environment. Even other buildings that are seemingly discordant, such as the twin projects by the architects José Luis García-Marquina and Gloria Rahola for the faculties of Mathematics (1977-79) and Geology (1978-85)⁹, with their facades clad in prefabricated concrete, ultimately follow the established layout patterns: a linear body with a symmetrical arrangement accessed via stairs in the centre of its long side in the first case, and an L shape with sides of unequal length and height in the second. The same might be said of the Faculty of Education (2009-2013), the last of the major projects built to date on the campus, by Javier Maya and Estela Arteche (MAAR). Despite its broken geometries and its exposed concrete materiality, this new faculty is still a sculpture in the round whose volume articulates the space around it.

In contrast to all these, the building by Cisneros, Carmona, Fernández and Elorza made use of its location on the plot behind the first building of Borobio and Navarro and bordering calle Domingo Miral to introduce a mode of insertion and a formal vocabulary that set it apart from the other buildings and, therefore, from the very building they were extending. But at the same time, it responded *"to a holistic approach"* that sought to achieve *"a complete and indivisible faculty as a whole"*¹⁰ (figure 4). The trapezoidal plot on which the building was erected was a residual space, with the feel of a back yard, that had been occupied since the 1950s by several sports courts incongruously arranged on a diagonal. This space was limited on its two other sides by two smaller constructions. To the west, the reduced volume of the Institute of Education Sciences (1963-68), from a position almost tangent to the plane delimited by the lateral façade of the original building, constrained the plot and limited its expansion. To the east, somewhat further away, the Borobio and Beltrán teachers' residence had an even smaller footprint, but its 11-storey height gave it a notable presence.

Given this context, the architects proposed a solution that would create a building turned in on itself and that would blend into its surroundings. In the original project, the north-west façade was enveloped by a huge metal scaffolding, a latticework covered with vegetation, ultimately not built, which would have further concealed its presence. These transparent metallic structures formalised the transition between the new lecture room building and the wooded areas outside - the latter would only be executed in a much reduced version -, while the rest of the perimeter would be enclosed by a simpler metallic fence that gave the complex an unfinished appearance. The surrounding conditions meant that external access had to be from the east, where a stepped plaza spread along the side of the pre-existing building, taking in the pedestrian flow coming from the east. At its upper level, this plaza was inserted under the continuation of the short arm of the U shaped by the old building, an area where the two volumes meet, marked by a double-height portico that echoed the language of the main façade of the original building. This piece acted as a buffer towards the internal garden while giving access to the building (figure 5).

On the other hand, the layout of the building replicated to a certain extent the U-shape of the original, but in this case starting from a single circular piece that enveloped the quasi-cubic aula magna of the first building -enclosing it in a garden only accessible from inside the building- and whose arms were extended to connect with it (figure 6). This asymmetrical crescent, with an arm span similar to that of the Borobio and Navarro building, would house a complex system of both vertical and horizontal circulation and socialisation spaces for students and teaching, research and administrative staff, a new and vital interior space, complex and rich in spatial relations. The connection with the original faculty was also achieved through this circulation space over its two floors, which ensured the correct

p.93

p.94

p.95

functioning of the whole. Thus, the design combined autonomy and a distinct formal personality with both physical and functional subordination to the original building. This generates a piece whose volumetric rotundity is compatible with its user-friendliness, in such a way that the perceived scale belies the size of the constructed volume.

CLUSTER FACULTY (CLUSTER VS. CLOISTER)

*"What we are after is something more complex... We are more concerned with 'flow' than with 'measure'. We have to create architecture [...] which, through built form, can make meaningful the change, the growth, the flow, the vitality of the community"*¹¹.

p.95 Around the said circulatory space, the different functions were plugged in, grouped in annulus sectors of varying depth and height that grew independently, extending as far as the plot limit allowed. Beginning in the east, next to the portico, a first volume housed the three large lecture halls, each seating 400 people, forming the largest block, and largely determining the perception of the faculty from the outside, by offering its side wall as a backdrop to the entrance plaza. Behind this, a lower section, with its glass roof sloping outwards, housed a cascading space, which generated leisure areas while physically and visually connecting the access floor with the semi-basement. Beyond it, two larger blocks that repeated its programme on the ground and first floors (figure 7). The first, smaller, included the toilets and a lecture room for 200 students per floor. The second contained a further three lecture rooms on each level. Separated from the latter, a block of similar height, but divided internally into four levels, housed the departmental spaces and resolved the transition to the 1972 extension, whose fenestration it reproduced.

p.97 This floor arrangement by uses not only responds to a logic of a better exploitation of the plot, but also to functional criteria. Thus, the larger lecture rooms, intended for the first two heavily attended course years connected to the hall, next to the entrance, while the remainder, intended for later course years, were arranged in front, with both areas separated by a common room with leisure areas and toilets. At the back, the department block allows the teaching staff direct access to the lecture halls and the existing department areas. Below all of them, the semi-basement floor completed the programme with a large area dedicated to seminars and other non-teaching spaces, connecting, in the area under the entrance portico, with the bar of the original building and its attached sunken courtyard. Seen from the air, the building appeared as a flat-roofed crescent whose saw-toothed back had metamorphosed, adapting to the irregular contour, until it filled the space delimited by the plot.

The genesis, the soul, and ultimately, the success of the project, lie, in any case, in the inner ring (figure 7). This is set out in its report, which establishes as basic architectural objectives the *"creation of a nucleus-core, around which the life of the Faculty will be focused"*, and of *"an exterior space specific to the Faculty of Law: [the] Cloister"*¹². Thus, as opposed to the free layout of the enclosed spaces, articulated in an elementary way, by the simple juxtaposition of a series of bodies arranged radially, the inner ring is a complex and strict circulatory mechanism whose width is subjected to a series of dilations, subtractions and invasions. Among the first is the area adjacent to the entrance, where the circulating ring penetrates the body of the main classrooms to expand into a spacious vestibule. Among the subtractions, we can highlight the hollowing -complete on the ground floor and partial on the first floor, which overlooks the entrance- of the entrance portico, an operation that is repeated in the interior. Here, a vertical concentric void harbours the stairs, lying against the walls facing the courtyard, generating a whole series of crossed visions between levels. Despite its conceptual simplicity, the curved shape of the space produces a multiplication of perspectives that gives it a highly complex spatial sensation (figure 8).

The crucial moment in this space occurs, however, when it exceeds its strict function as an element of communication to become that social activator envisaged in the project report. As the authors state, the interior facade of this building opened towards the garden, acquires the form of a two-floor cloister: open to the elements, but covered, on its lower floor, exposed on the first floor. Both are joined to the interior levels of the original building. However, the height of the floor levels did not correspond to that of the inner circulation spaces defined above, but to the lower level of two flights of terraces, interior on the ground floor and open-air on the first floor, which by opening up the glazed walls, transformed the garden into an unexpected auditorium, a *curia* or, perhaps more appropriately, a courtroom.

This centripetal intention, to design a building turned inwards, would determine the choice of façade materials and the external image of the project. If the campus buildings are presented to the surroundings through uniform brick façades with a careful balance between wall and fenestration, the new building polarises this system into two antithetical responses: towards the cloister, a large part of the walls dissolves into large floor-to-ceiling glazed surfaces (Figure 9). From the outside, the building is broken up into a rosary of stone structures, built with a corrugated concrete block that responds to the context in a gentler way than might be expected. Its opaque envelopes, barely pierced in some areas by narrow, slit windows, construct a hermetic and abstract sculptural landscape which the observer's retina seems not to register. Only beneath the entrance level, when the surrounding terrain is manipulated in various ways, does the building boldly open up through large windows that look out onto its own secret garden (figure 10).

p.99 A WORK BETWEEN TWO ERAS

In their review of the architecture of the University of Zaragoza, Pilar Biel and Ascensión Hernández point out that *"in the logical succession of architectural styles and trends produced over time, functionalism and brutalism would be followed by the emergence of postmodernism, which also has its manifestation in our university architecture [with a*

notable example in] the extension of the Faculty of Law"¹³. The first category would include some of the architecture designed in the 1960s, while the authors assign the buildings of García-Marquina and Rahola to the second, which certainly corresponds to the conventional use of the term. But the last assignment is more problematic. Perhaps it is the echoes of Greco-Roman architecture (figure 9) - "agora" or "classical theatre" are some of the terms used to describe the project- or a certain picturesque air conferred by the interior raised walkway, evoking other pergolas common to the era's post-modern language, which lead the authors to this categorisation. Perhaps it is the quotations imported from pre-existing buildings. Despite its relative formal autonomy, the building incorporates some nods in its encounter with them: the entrance portico is, in terms of proportion and geometry, a reworking of the one built by Borobio and Beltrán on the main façade (figure 1 and figure 5). And the same occurs in the new department block, where the lecture room building metamorphoses and creates a distorted *doppelgänger* of the original, a half-hybrid of each that assists the transition between the old and the new. In any case, the irony or the metalinguistic intent that is supposed to be present in the postmodern game is missing. The two aforementioned elements are rather simply imports or borrowings that are introduced to create a series of visual rhymes. They are mimetic gestures rather than semantic games whose anamnestic capacity is, in this sense, very limited¹⁴. **p.100**

Thus, despite the fact that the building fits chronologically into postmodernity, there is little of postmodernism in its design, that actually fits in with a distinctly modern tradition, both regarding its *heroic* phase and its interpretation from the late 1950s. It is inevitable, for example, that we should perceive echoes of Alvar Aalto both in the volumes and the floor plans, that remind us of designs such as the Wolfsburg Cultural Centre in Berlin (1959-1962). At the same time, radial forms, arranged circular fashion, whether complete or not, were common compositional schemes in modern architecture during the 1960s and subsequent years, being particularly present in the work of architects attached in one way or another to Brutalism. These circular forms are exemplified by John M. Johansen's US Embassy in Dublin (1959-64), or Kenzo Tange's Yukari Bunka kindergarten in Tokyo (1967), which played with the different lengths of the sectors to adapt to a site with a particularly irregular perimeter. It also shares strategies with contemporary interventions in university complexes such as Keble College Oxford where the De Breyne Building / Hayward Quad (1977) by Ahrends, Burton and Koralek defined the perimeter by means of a curvilinear piece that enveloped the original Victorian buildings. With a hermetic brick façade to the exterior, the building dematerialised into the interior garden by means of a continuous glass enclosure forming a covered, half-buried cloister on the lower floor. Not dissimilar was the older New Court (1966-1970) in Christ's College, by Denys Lasdun, whose now defunct - and slightly curved - original facade had a stepped volume that spilled into the garden space in the block's interior.

In Spain these circular arrangements may be found, particularly, in the work of Fernando Higueras, among others, throughout the 1960s. Particularly notable are the design for the competition for the Centro de Restauraciones Artísticas (Madrid, 1961), carried out jointly with Rafael Moneo, and the project finally built with Antonio Miró, now as the Centro Nacional de las Artes y de la Cultura de Madrid (1967-1970), both with a central circular courtyard as the heart and organising element of the project. Also relevant are his proposals for the competition for the new Opera House in Madrid (1963) or for the multi-purpose building in Monte Carlo (1969), in which the circular layout was developed radially in a centrifugal manner. **p.101**

However, unlike these cases, the building does not embody that muscular architecture, characterised by a certain structural exhibitionism allied with a use of concrete that typifies the branch of late-modernism usually identified with Brutalism. Little of the apparent asceticism - and real sophistication - derived from the *heroic* use of materials is in evidence, but rather an understated pragmatism, which uses solutions of, *a priori*, little pedigree, and which, with the evident contrast, in the "honesty" of the material expression, brings this work closer to the work that Alison and Peter Smithson, notable brutalists of a different stamp, were realising at this time at the University of Bath.

In actual fact, the similarities with the Smithsons' work can be traced even further back. We can cite, for example, the overlap that occurs in the view from the entrance, where the side elevation of the large classroom volume raised on pillars, flanked by a ramp in with an "elevated street" behind, can quite reasonably be said to resemble, one of the British couple's most memorable images (figure 5)¹⁵: the well-known perspective drawing of their proposal for the extension of the University of Sheffield (1953), with its aerial street and the not very different volume of the lecture building in the foreground.

The same can be said of Bath's buildings, and particularly of its more prosaic architectural pieces, such as the unfinished Arts Barn (1980-90), with which this building is linked not only by the massive use of the concrete block, or the emphasis on the sloping lines introduced in the elevations by the roofs and exterior vertical communications, but also by a certain formal rawness derived from a proverbial *matter-of-fact-ness* in the resolution of functional problems. One of the *a priori* most surprising features of the lecture room building's aforementioned elevations is the presence of a small piece attached to its outer edge that lessens its formal roundness. Prosaically, it is the balcony parapet of an external emergency exit that not only becomes a particularly important feature of both adjacent elevations, but forms an unexpected social space in breaks between classes (figure 11).

This is precisely where the project most reflects back to the point of origin of the Smithsons' (new) Brutalism as a criticism of the deficiencies of modernity. As early as the Doorn Manifesto (1954), the revision of the modern movement promoted by Team X had already emphasised the need to design meeting spaces that responded to different scales of gatherings and "*the desire to produce [spaces] in which vital human associations would be expressed*"¹⁶ at a time when "*the social structure which the urban planner has to shape is not only different, but much more complex than it had*" **p.102**

been before"¹⁷. The meeting space, as the project report states, is one of the germinal elements of the design which in its cloister-garden, or *nucleus-core*¹⁸ (figure 12), found not only its own unique space on the campus, but also a place of a scale in keeping with the group of men and women, students, teachers and administrative staff it serves. And it did so on a campus essentially built under Franco's regime, a campus of polarised interior/exterior relations, with strictly delineated boundaries between the built structures and the vast outside common spaces.

The *leitmotiv* of the Faculty of Law extension was the creation of a community space in the sense of "community generator", and this is certainly something to which the elaborate polymorphic nature of the interior, multi-levelled circulation space at various level has clearly contributed. If the Smithsons' intention was for their elevated communication galleries to become "*real street[s] in the air, [giving] access to enough people to become a social entity*",¹⁹ this aspect was essential in the new lecture room building whose inner ring left behind any spatial distinction between corridor, vertical communications and meeting space, all of them marked in the original project with the epigraph "classes
p.103 breaktime". As Michael Kubo, Chris Grimley and Mark Pasnik point out, Brutalism was "*originally seen as reflecting the democratic attitudes of a powerful civic expression*"²⁰ whose material honesty, Nikil Saval adds, "*was allied to the rough, prosaic goals of social democracy*".

Brutalism is, as Michael J. Lewis has noted, "*the vernacular expression of the welfare estate*"²¹, and this is even truer of its original incarnation, before the term took on a stylistic connotation. Various authors have pointed to the socialist - or social democratic - roots associated with the New Brutalism programme²², and the democratisation of welfare implied by its quest to provide spaces that would activate social exchange, civic activity and, ultimately, participation in community life by men and women of all social strata. The desire of Cisneros, Carmona, Fernández and García Elorza to create a nucleus that would activate the life of the faculty and, consequently, spawn exchanges between all members of the education community and especially the students, certainly appears to point in this direction (figure 14). And it did so at a time when, for the first time in Spain, equal access to university was being consolidated, both in terms of social class and gender: the Smithsons' striking perspectives, as Reyner Banham noted in "The New Brutalism", validated "the presence of human beings as part of the total image, [with] photographs of people pasted on to the drawings, so that the human presence almost overwhelmed the architecture"²³. Although not in photographic images, the nine cross sections contained in the University of Zaragoza Faculty of Law extension implementation project showed a sizable population of 180 human figures arranged to draw attention to the meeting spaces. However, if in their project proposal for the Golden Lane Estate (1953), Alison and Peter Smithson's perspectives prominently included Terence Conran, Jawaharlal Nehru or Gerard Philipe²⁴, in this new lecture room building the sections appeared to be populated, finally, by an almost equal number of male and female students (figure 15).

AN INVISIBLE BUILDING, AN INNER WORLD

A testimony, perhaps, to the success of this search for an inner world achieved without fanfare is the fact that, almost forty years after its construction began, the 1983 building is, except for those who use it, scarcely noticed by the
p.104 public. With a discretion that belies both its bold volumetry and the large area it takes up, the new Law Faculty lecture theatre is a building that pedestrians only perceive as fragments, in oblique and fleeting glimpses captured as they move between other points on the campus and immediately forget; a building whose real magnitude can only be appreciated in its aerial view (figure 4). This is the result of both its position, squeezed in between other pre-existing or later constructed buildings, that have eliminated any possibility of a complete uninterrupted view, and the unhelpful treatment of its surroundings. Perhaps, in the end, this invisibility, both intended and fortuitous, has only helped guarantee the preservation of its ability to create an interior world at odds with the rest of the early buildings on the San Francisco Campus: a place that combines grand gestures with the everyday, which remains a time capsule both of the moment in which it was built and of the perhaps excessively optimistic ambitions of other periods of modernity.

1. The project would be the first to be promoted by the university itself as a result of the University Reform Law approved that year. GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Carlos; BIEL IBÁÑEZ, Pilar; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión, coords. *La Universidad de Zaragoza: arquitectura y ciudad*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 99-161.

2. In 1983, Aragón counted just 16 women architects enrolled in its Official Chamber, of whom Isabel García Elorza had become the third member in 1971. The first woman architect to join Aragón's Chamber, in 1968, was Elvira Adiego, graduate of the School of Architecture of Madrid.

3. VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica. *José Borobio. Su aportación a la arquitectura moderna* Zaragoza: Delegación del Gobierno en Aragón. Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2007, pp. 228-234.

4. BIEL IBÁÑEZ, María Pilar. *Autarquía y arquitectura industrial en Zaragoza*. In: *Artígrama*, 2003, no. 18, pp. 527-548. DIÉGUEZ, Sofía. *Arquitectura y town planning durante la autarquía*. In: Antonio BONET CORREA (coord.), *Arte del Franco regime*. Madrid: Cátedra, 1981, pp. 47-76.

5. Indeed, the current Paraninfo of the University of Zaragoza, built by Ricardo Magdalena as the Hospital Clínico or Faculty of Medicine and Science between 1886 and 1893, would undergo a substantial renovation by Borobio and Beltrán Navarro between 1957 and 1963.

6. In the academic year 1972-73, almost 7000 Law students in the whole country were women, who represented almost 26% of enrolments. Three years later, this number had increased to 16,000, being 34% of the total. Although the female pioneers of law studies in Spain can be traced back to the last quarter of the 19th century, from the Second Republic until 1966, the legal professions - except for attorneys - would remain closed to women. See CAUSAPÉ GRACIA, Belén. *La Facultad de Derecho de Zaragoza desde una perspectiva histórica de género*. In: Josefa Dolores RUIZ RESA, ed. *Las mujeres y las profesiones jurídicas*. Madrid: Editorial Dykinson, 2020, pp. 23-41.

7. In reality, the project was even more ambitious, as a full refurbishment of the pre-existing building was envisaged that would allow both to function as a whole. However, in the end the university decided to abandon the idea. Later, between 1992 and 1994, the architect Basilio Tobías carried out the final expansion. The last more orthodox project

- would increase the surface area and height of Borobio y Beltrán's original building by adding an extra slightly recessed storey. The intervention would have two opposing effects: on the one hand, it reinforced the presence of the faculty in the central square which it overlooks, increasing its scale to make it more in keeping with it; and, on the other, it contributed to the imperceptibility of the new lecture theatre, a feature which, it is argued in this text, is, to a certain extent, one of its hallmarks. See GONZÁLEZ MARTÍNEZ, C.; BIEL IBÁÑEZ, P.; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., coords, *op. cit. supra*, nota 1
8. KING, Stephen. Secret window, secret garden. In: *Four Past Midnight: Stories*. New York: Pocket Books, 2017, p.406.
9. Although José Luis García-Marquina was officially the architect of the Faculty of Mathematics, in an interview conducted by the authors with Gloria Rahola on 13 April 2020, she confirmed that she had co-authored the project. The Faculty of Geology is still officially the work of both architects.
10. CISNEROS LACRUZ, Saturnino; CARMONA MATEU, Juan Antonio; FERNÁNDEZ RAMÍREZ, Manuel; GARCÍA ELORZA, Isabel. Project Report. In: *Proyecto de ejecución, ampliación y reforma de la Facultad de Derecho (Zaragoza)*, 1983, p. 10.
11. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. Cluster City: A New Shape for the Community. In: *The Architectural Review*, 1957, vol. 122, n.º 730, pp. 333-336.
12. CISNEROS LACRUZ, S.; CARMONA MATEU, J. A.; FERNÁNDEZ RAMÍREZ, M.; GARCÍA ELORZA, I., *op. cit. supra*, nota 13.
13. BIEL IBÁÑEZ, María Pilar; HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión. Arquitectura y arquitectos de la Universidad de Zaragoza, *op. cit. supra*, nota 1, p. 280. Further on, the authors add: "The Law lecture hall by the architects Saturnino Cisneros Lacruz, Manuel Fernández Ramírez, Isabel García Elorza and Juan Antonio Mateu, stands out for its semi-spherical [sic] floor plan, like a classical theatre in which the closed character of its walls is contrasted with the open character of the agora around which the classrooms are open and which allows a 'playful' use of a teaching space".
14. ECO, Umberto. Postmodernism, irony, playfulness. In: *Apostilles to The Name of the Rose and translation of the Latin texts*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1997, pp. 55-64. In this respect, and despite being somewhat anecdotal as a source of reference on postmodernism, we refer to the reflections to this effect made by Eco in this text, and especially to his comment that "in the same artist - a work, in this case - the modern and postmodern moments can coexist, or follow one another at a short distance, or alternate", which, if Biel's categorisation is accepted, would take on a literal meaning here.
15. In his seminal "The New Brutalism", Reyner Banham argues that one of its characteristics was "the need for the form to be apprehensible and memorable". BANHAM, Reyner. The New Brutalism. In: *The Architectural Review*, 1955, vol. 118, n.º 708, pp. 354-361.
16. HEUVEL, Dirk van der; RISSELADA Max, eds. Team 10: *In Search of a Utopia of the Present 1953-1981*. Rotterdam: NAI Publishers, 2005, p. 43. Original quote: "[...] their desire to produce towns in which vital human associations were expressed". BANHAM, R., *op. cit. supra*, nota 15.
17. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. An Alternative to the Garden City Idea. In: *Architectural Design*, July 1956, vol. 26, n.º 7, pp. 229-231.
18. It is symptomatic of the specific use of this terminology The references to "heart" and "nucleus" became common in modernity at least from CIAM 8: *The Heart of the City*, as evidence, for example TYRWHITT, Jaquelin. Cores within the Urban Constellation. In: *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne. The Heart of the City: towards the humanization of urban life*. London: Lund Humphries, 1951.
19. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *The Charged Void: Architecture*. New York: Monacelli Press, 2002. P. 86
20. KUBO, Michael; GRIMLEY, Chris; PASNIK, Mark. Brutal. In: *Clog*, February 2013, p. 166. In the text, the authors argue that "the reduction of Brutalism to a stylistic label exclusively associated with concrete coincides with a change of attitude towards the Government and the decline of state investment in the public domain. Originally seen as reflecting the democratic attitudes of a powerful civic expression (authenticity, honesty, openness and strength), the forceful nature of the Brutalist aesthetic eventually came to signify precisely the opposite: hostility, coldness, inhumanity".
21. SAVAL, Nikil. Brutalism Is Back. In: *The New York Times Magazine*, 2016, n.º 23, p. 53.
22. BULLOCK, Nicolas. Building the Socialist Dream or Housing the Socialist State? Design versus the Production of Housing in the 1960s. In: Mark CRISON; Claire ZIMMERMAN, eds. *Neo-Avant Garde and Postmodern: Post-war Architecture in Britain and Beyond*. New Haven: Yale University Press, 2010, pp. 321-342.
23. SMITHSON, A.; SMITHSON, P., *op. cit. supra*, nota 17.
24. CAPDEVILA CASTELLANOS, Iván; IBORRA PALLARÉS, Vicente. Drawing a New Architectural Paradigm. In: Carlos L. MARCOS, ed. *Graphic Imprints: The Influence of Representation and Ideation Tools in Architecture*. New York: Springer, 2019, pp. 274-284. DOI: 10.1007/978-3-319-93749-6_23

ARQUITECTURAS AMPLIADAS. EL PABELLÓN DE EXPOSICIONES EN LA CASA DE CAMPO DE MADRID

EXPANDED ARCHITECTURES. THE EXHIBITION PAVILION AT THE CASA DE CAMPO IN MADRID

José de Coca Leicher (<https://orcid.org/0000-0002-0950-4163>)

p.107 *"I really think that the population and the anthropological development curves can be overlapped on a continuous curve of the development of architecture, or rather culture as a whole, because architecture is the camera of culture: it has got a lot of science and a lot of sense of living..."¹.*

The rehabilitation of the Exhibition Pavilion, a unique sample of modern Spanish architecture, shows the challenges and difficulties within the practice of recovering and adapting current buildings. In this case, the original exhibition space, as well as the interest on the building solution, must fulfill new requirements that force the building updating and expanding. The analysed solution responds to these strategies by inserting little architectures, facilities to meet the climate control and accessibility requirements and to layout the outdoor spaces. Other three buildings of different value and rank of protection are involved in the Campus Asociativo de Madrid action. This action is implemented at Casa de Campo Fairgrounds in Madrid, a protected venue as an urban area whose history and conditions require a prior review (fig. 1).

ORIGIN, CONTEXT AND PRESENT SITUATION OF THE ENCLOSURE

The Casa de Campo de Madrid exhibition centre goes back to the country fairs held between 1950 and 1975 to improve and modernize agriculture and livestock. Architects Francisco de Asís Cabrero and Jaime Ruiz designed an original 15Ha venue, where the 1st National Country Fair was inaugurated in 1950. The construction of the enclosure was determined by stands of vaults and brick arches, a circular welcoming square and a modern lookout tower facing Madrid skyline. Nowadays only a few buildings and the pine forest facing the Manzanares river are preserved².

p.109 The 1st International Country Fair was inaugurated in 1953. Cabrero and Ruiz also designed the second 55Ha enclosure which expanded the original one onto the West and a beautiful landscape layout with tree-lined avenues and plots where the regional pavilions were located. The "pioneers' buildings" stood out -Ciudad Real Pavilion by Miguel Fisac; Jaén Pavilion by José Luis Román and Pontevedra Pavilion by Alejandro de la Sota-, all of them lost modern architectures, inspired in the Spanish folk culture.

The enclosure comprises other representative, protected and well-preserved pavilions by Cabrero and Ruiz as the Ministerio de la Vivienda (Ministry of Housing) –subject of our research–, the Obra Sindical del Hogar (Governmental Housing Institution), the Palacio de la Agricultura (Agriculture Palace) and the International pavilion (fig. 1 and 3). In 1977, when the Country Fairs came to an end, 123 buildings were registered³ and a year later, the Dirección de Instalaciones FERIALES (Fair Facilities Division) was established. In 1980 the Patronato Municipal (City Board) for the use of facilities in Feria del Campo enclosure was founded⁴.

The precedent urban planning information⁵ to the 1985 democratic Plan General de Ordenación (General Urban Planning) consisted of an initial catalogue and photo inventory. In order to follow the continuity plan in the Casa de Campo, "sponging works" were carried out by demolishing the original vaults belonging to the first country fair. In 2001, due to the municipal board paralysis and the abandonment of the enclosure, the communal company Campo de las Naciones was founded, giving rise to the special plan "Feria del Campo", definitively approved in 2006.

p.111 In 2006 Madrid Espacios y Congresos (Madrid Event & Congress company) was founded with the purpose of dynamizing the area and trying to execute the Special Plan. The catering section at the regional pavilions and the exhibition activity at the representative pavilions were launched as their congress activity was very diminished by the transfer of Feria de Madrid (IFEMA) to Juan Carlos I site. In 2013, after the events at Madrid Arena⁶, the fair district was absorbed by Madrid Destino Cultura Turismo y Negocio, the current managing company.

45 years later, the original layout is preserved, some of it altered, and 40 percent of the original buildings exists. Save for the well-known Pabellón de Cristal (Crystal Pavilion) and the former International Pavilion (current Convention Centre), both of them belonging to level 1 Singular Building protection classes which have been restored and maintain the exhibition activity, many symbolic buildings at the core of the enclosure are now occupied by the 112 emergency services or the local police headquarters (former Pipa Pavilion and Agriculture Palace) according to the plan called "Ciudad de las Emergencias"⁷. Many pavilions, in the absence of a driving plan to implement a suitable public use, host inappropriate uses or they are just empty.

REHABILITATION STRATEGIES: THE SPECIAL PLAN "FERIA DEL CAMPO" AND THE CAMPUS ASOCIATIVO DE MADRID

The Special Plan⁸ stood up for the specializing of the site considering its own identity, the intensive use of the historical park for additional exhibitions apart from IFEMA and the compatibility with the facilities and the cultural and leisure activities⁹. The plan focused on remodelling the pavilions, on the promotion of pedestrian spaces and itineraries, on the decrease of the road traffic and on the addition of the Madrid Río initiative linked to the historical park in an effort to involve neighbouring districts.

The catalogue comprises buildings and architectural elements, fixing their state of preservation and the degree and level of protection for the 38 pavilions. On each catalogue file, the original building plan and description are

provided, as well as the outstanding features, the best quality parts, the expansions to be removed and the items to be restored¹⁰. Four pavilions were Singular Grade Level 1 graded for their high architectural and referential importance. Nine pavilions were Integral Grade Level 1 protected and other 25 pavilions were Structural Grade Level 2 classified. Lastly, eleven items belonging to disappeared pavilions and the “constructivist” streetlights, designed by Cabrero for the second Fair¹¹ were protected (figure 3).

The Campus Asociativo de Madrid¹² Project was promoted during the last municipal government¹³. It displayed a dual aim: recover the site buildings for the sake of the 20th century cultural heritage and provide the city with facilities. Four pavilions were selected, including our Exposiciones pavilion (Exhibition Hall). They had not been used for years, with the consequent functional and patrimonial loss.

The Icona II pavilion, built by Eduardo Baselga in 1957 and covered with attractive concrete waves that hosted the Forest Department, was Structural Grade Level 2 classified. The Icona I Pavilion, by Francisco Cabrero and Felipe Pérez Enciso, hosted the Obra Sindical del Hogar (Trade Union Housing Department). This building, inspired by Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion, displays a restored ceramic mural by Amadeo Gabino and Manuel Suárez Molezún and is Integral Grade Level 1 classified. The regionalistic Valencia VII Pavilion is Structural Grade Level 2 p.112 classified. Both buildings were built in 1959.

The Exhibition Pavilion, the main building in the campus, former Ministry of Housing, was designed by Francisco Cabrero and Jaime Ruiz in 1959. It is Integral Grade Level 1 classified, the highest degree of protection. It is a highly important building for its architectural value and it implies an essential landmark in Francisco Cabrero's professional career and the 20th century modern Madrilenan architecture (fig. 2 and 3).

The Campus (functional programme) planning was laid out following the architectural styles, the functional suitability and the permitted construction works¹⁴. Icona I was meant for exhibitions and library as there is an open hall in it. The less valueable but more functional Valencia Pavilion was meant for workshops, coworking facilities, community management and meeting areas. Icona II Pavilion was meant for cultural facilities, a stage and a cafeteria. Lastly, the Exposiciones Pavilion, the most representative building, was used for hosting the Federations and for working and management areas so the extraordinary spatiality and the partitioned use were shared (fig. 4).

MINISTRY OF HOUSING PAVILION. THE BEGINNING OF THE “IRON AGE”

The Ministry Pavilion is the first of an array of works by Cabrero, in collaboration with Jaime Ruiz, between late 50's and mid-60's where the expressive language is reduced to some scarce materials. Cabrero admits the inspiration in Mies van der Rohe's works on the Illinois Institute of Technology (ITT) campus, which he visited in 1956.

In an interview where he also considers the Neoplasticism origin in his work¹⁵, he defines it as a mix of a plan breakdown, the cubic shape and the orthogonal order to cover the “three architectural imaginations”: space, materiality and layout¹⁶.

This thought, based on the abstract nature of Neoplasticism, approaches him to the work of the architect and artist p.113 Max Bill, an admired icon who reaches the inclusion of all arts, embodied in a particular concept or “concret art” in his works, on which Cabrero bases his idea of constructivism (figure 5).

In this stage, ironically defined as the “iron age”, Cabrero reduces his architectural language to the properties of steel and the blend of industrial sections. He submits architecture to the language of steel grids, studying the junctures and relying on the material slenderness for him to build enormous lintels¹⁷. Therefore, the different gratings to cover large openings and panes generate the space with ideal materials in terms of their function and their aesthetics: brick and glass.

Cabrero thinks that the “transcendental” characteristic of 20th-century architecture is its “utilitary and social” meaning. The building should provide the “programmed life”, which means a perfect social order by the means of “experimented and continuous” artistic forms.¹⁸ He defines “useful” as something profitable, convenient and advantageous, comprehended in the word “functional”. He associates the content to the solution of the problem and the container to the appropriate performance of both building mechanics and structure.

Each programme is associated to a certain building and structural solution *at its own mechanics and instruments*, which will solve both indoor and outdoor spaces in a building by its own artistic expression. Following Max Bill's definition of “particular art”, Cabrero names “constructivism” the word that covers instruments, structural logics, modulation and materials. This item talks about the project own logical decisions, visible in the finished building and being reached by the main idea of activating the artistic abilities of space and matter. The classic ideal remains a proportion in the relationship among parts, adding the central perspective or the foreshortening from a modern dynamic vision based on the “three neoplasticism natures” aforementioned.

Architecture is an art whose aim is not other than reaching the “useful beauty”. This utilitarian meaning is governed by *direct needs a man must fulfill but not in any way and meanwhile architecture must express itself as an art*¹⁹. The

"constructivist" and experimental condition of architecture is expressed by steel building²⁰, a direct and nude concept defined by Cabrero as *unornamented architecture*²¹ (fig. 6 and 7).

Knowing the material is essential to the architect: "*Wood is not really known [...] until you work with it. And the same happens to iron, stone and other materials*"²². During this period, Cabrero paints iron structures in red, the red in nature: "*I tried minium red tones and then different reds in my works. At my house I decided on a brighter red, which matches with timber. Some people said that was a Japanese colour but I didn't think so. I realise they were right [...]. I think Japanese architecture is essentially constructivist*"²³.

The Ministry of Housing is Cabrero's first work where his principles are applied. He had previously used black covered iron at the Escuela Nacional de Hostelería (National Hotel and Restaurant School), built along with Jaime Ruiz at the fairgrounds in 1956 (still existing). He applied it on the facade structure free from any load trying the differentiation programme with different materials and building systems.

After the Ministry Pavilion, Cabrero built several works where he tried the same "constructivist" solution with variations. The newspaper *Arriba* building and office block on the Paseo de la Castellana (1962) presents a metal grid 11 × 11 brick and glass coated office-chambers. A fiber-cement-coated industrial structure of leaning arches is attached at the rear. Cabrero settles cantilevered pillars and metallic beams over the facade, brick, glass, aluminium or wooden walls and an aluminium roof in his own concrete-founded residence Puerta de Hierro II (1962).

THE ORIGINAL PAVILION PROJECT

There is a preliminary Project whose design consists of an open 30x15m plan and 5m height space²⁴ and where the close relationship with the ITT Campus, especially with the recently restored Carr Chapel is patent²⁵. The inner rectangle plan is limited by a brick and glass-aluminium "L" shape walls. The steel beam framework that leans out from the roof and shapes the interior lays on a brick wall (as in the Carr Chapel) on one side and on the floor on the other side by the use of "L" shaped semiarches with a wall bracket section which is used in other pavilions in the Fairgrounds (fig. 8).

p.115 The final Pavilion, whose plans are not preserved²⁶, is adapted to a new 6m unevenness lot perpendicular along the street. Opposite to the Pavilion the well-known Brussels Pavilion is built, and an interesting dialogue about them is established. Their architecture shares similar materials, but each of them is based on very different geometrical systems: orthogonal versus hexagonal (see fig. 1).

p.116 The Pavilion structure is solved with three and a half halls. The model hall is a 23 m × 11.5 m plan rectangle²⁷, double square often used by Cabrero. The interior is again 5m height and the preliminary project spatial concept is respected. The halls are stepped down on plan and section to adapt the building to the street alignment and the ground topography. The plan presents a 11.50m lag, half its longitude and section, as the main entrance is on the highest point and the steps go gradually down from higher 2.10m to lower 0.50m (fig. 9).

The halls structurally act as independent side-long-joisted pavilions. They consist of a double corbel "T" 635mm side and 250 mm wing, porches with a 11.50m span on 260mm side square steel pilars. There is only a 1150mm side double "T" corbel beam in the portico between the 3rd and 4th hall. The 11.50m openings are covered by IPN 240mm joists. As seen in other works by Cabrero, the structure, in order not to double beams and to "prop up" the 1^{1/2} exposed-brickwork-base walls offers tangent joinings between beams and pilars or "to the fullest" joinings.

p.117 There are two published versions of the plan which, compared to the photographs, make us think the built plan belongs to the 1979 monography²⁸, where an elevated corridor is planned in the entrance hall from which the view covers the whole interior space. However, the remodelling project takes the plan published in *Arquitectura* magazine as a model²⁹ where the elevated corridor is removed, the stairs are enlarged in the 2nd hall and the stairs in the third hall are moved to the right following the perimeter (fig. 10).

The Pavilion is founded on concrete basements that shape terraces on the ground. Pilars lay on these basements, on the bearing plates and brick walls. The halls share the lengthwise beams charged by the purlins with a 83cm interaxis filled with 12.5cm light concrete blocks, a compression layer and light concrete. The roof was an asphalt layer leaning onto small pans in the centre of each hall, from which the horizontal grid comes out, and drainpipes are hidden into the brick wall chambers.

Exposed brick walls and both large 11.5m wide × 5m high glass panes alternate. Save for a sideways 1.25m opening windows, vanes were divided by a 2 UPN 160mm red structural cross covering the wall section with simple aluminium and 6mm x 4.50m wide x 2.40m high glass, following our research. A similar construction with minor glass is found at the Crystal Pavilion side entrance.

The dynamism of the indoor space was astonishing as the overlapping of the halls generates a visual vanishing trace that crosses them as a new diagonal space, either ascending or descending, depending on the observer with a 11.5m × 5m (similar to the brick and glass panes) gap (see fig. 7 and 9). Opposite to the Crystal Pavilion, Cabrero and Ruiz repeated four years later the stepped interior in Bancadas Pavilion with a single inclined plan roof³⁰.

p.118 Furniture by Darro consisted of square, tall and short light-tube-structured tables made out of wood, similar to the chairs, items that avoided the interference with the interior spatiality and repeated the idea of an element on legs as it is in the building itself.

We witness the way Cabrero links the content to the programme solution and the continent to the spatial layout. This matter generates scale changes between the brick and glass panes and the furniture. Each wall plays its role as social or intimate space, acting as an information support, a limitation or a visual opening (fig. 11).

THE REHABILITATION PROJECT

The "Plan Especial" does not allow a building expansion. The particular uses of the Pavilions are related to the fair activity, so other uses are temporarily allowed, which actually means an expanded use³¹ as the pavilion becomes the head office of federations and associations³². In the catalogue file, the most valuable items were "*clearness and visual communication among rooms. The rationality of the structure and the doors and windows*" and it was established "*to remove the Northwest galleries and the inner walls. Remodel roofs and brick covering of vanes. Add glass windows respecting the original plan. Recover original access*"³³ (fig. 12).

Following the project³⁴, the outdoor expansions and inner walls as well as the roof and damaged elements were demolished in order to recover the original spatiality. The outdoor urbanization is added to fulfill the evacuation requirements and the needed social and leisure zones for workers. The accessibility needs are fulfilled by an elevator between the entrance hall and the 2nd hall that goes down to the basement, where the workers' toilets are and an elevating platform between the 3rd and 4th halls as a more discreet solution. **p.119**

There is a service division and an open education area within the added offices, working and meeting zones. The inner transparency is kept by premanufactured glass modules³⁵, which can be easily removed to maintain the original exhibition space reversible. It achieves, at the same time, the expansion of the needed space without expanding the building. All facilities must be brand-new, so another expansion and adaptation to current standards are needed. The air conditioning central system was settled in Valencia Pavilion, which served the Air Treatment Units (UTA in Spanish) in each pavilion in the campus, a fact that could negatively affect their independent use in the future.

The original structure was well preserved with no important corrosion problems but an excessive deflection was detected, clearly perceptible in IPN 240mm joists, after a strict calculation³⁶. This was a frequent policy in the pavilions as tenders and budgets were inclined to diminish³⁷.

It was proposed to substitute the damaged concrete jack-arches by lighter ones in order to reduce deflection. During the inspection, it was detected a supporting structure of hidden beams in the isolating brick walls where the joists of the roof were based, as a simulated support in the brick wall, a solution we witnessed in the preliminary project. This structure becomes more rigid thanks to the diagonal bracings. The isolating brick walls showed important stability problems due to their height and the bending of the inner supports. So it was proposed the replacement of those walls respecting the original brick wall with no junctions installing the necessary connectors (fig. 13).

The decisions taken in the Project were improved on site thanks to an expert in both the Pavilion and Francisco Cabrero's works in order to respect their architectural values at the most³⁸. Some tests confirmed the original red colour used by Francisco Cabrero in the structure³⁹. The roof is covered with a Deck-type solution, for lightness and ease of assembly, being the galvanized thin layer supported by the IPN 240mm thanks to separating elements that generate a chamber where the electrical wiring is hidden and 30mm wide plasterboards are hosted imitating the original jack-arches. On the upper layer a 50mm PIR isolating and a double asphaltic layer with self-protection were installed along with longitudinal gutters among halls. **p.121**

Another difficult matter was to diminish the visual impact of the air conditioning pipes, unavoidable for the new use of the building⁴⁰. Taking Cabrero, Ruiz and Labiano's guidelines as a reference in the Crystal Pavilion, galvanised steel pipes were installed to the fullest order. Finally, as for the interior decoration, the original concrete benches were recovered.

It was noticed on site that the premanufactured glass capsules altered the Pavilion aesthetics as they were not easily reversible. They were made on site with a minimum 60.60.2mm aluminium tube, perimetral beams and UPN 100mm joists, all of them lacquered in red, with aluminium windows and big 5 + 5mm laminar glass panes emulating the logics and aesthetics of the "pavilions-inside-a-pavilion" in order not to interfere with the view among halls⁴¹ (fig. 12 and 14).

There was a usual problem in modern architecture rehabilitation: minimizing the thermal bridges caused by the exposed steel structure. This was solved by installing an inner rigid isolating red painted pannel on the core of the beams, hardly perceptible. The glass panes, rebuilt⁴² as in the pictures, maintain the original partitions changing the structure of steel and aluminium framework which would cause serious condensation problems (see fig. 7 and 14). It was decided to adapt a manufactured framework of 180 × 60mm steel pane lacquered in steel natural tone with thermal bridge breaking and isolation-chamber security glass⁴³. Due to the enormous weight of the glasses and their easy replacement, metric 10 steel wires among panes were installed to avoid bending, equalizing the horizontal and vertical frames in the wall, cutting down gaps up to three 1,60 × 2,50cm glasses per gap. **p.122**

It was used current furniture in black and white colors that would fit the 60s aesthetics and fulfill ergonomic and occupational health needs. Reproducing the original black cube lamps that hung from the structure was an interesting contribution so it would minimize the vision of the air conditioning pipes. The stairs were reproduced keeping the original aesthetics but adapted to the Building Technical Code requirements (fig. 15).

EXPAND THE USE AND LIFE OF BUILDINGS

Recognising, protecting and intervening in 20th century architectures has become a regular matter, although we still remain in a context of permanent threat, so there is a long way to go. Intervening symbolic works as the Bauhaus building in Dessau (1925), Ville Savoye in Poissy (1929), the remodelling of the German Pavilion in Barcelona (1929) or more recently, the Gobierno Civil building in Tarragona (1957) we verify the fact that, from agreed general guidelines **p.123**

-different from historical heritage preservation guidelines because of the experimental and temporary nature of these architectures- the praxis means a constant review due to, among other factors, the use the building is meant for.

The aim of the works in buildings as the Pavilion in Barcelona or Ville Savoye is that their archeological recovery emulates, not without debate, the spirit of the times they were built in. Talking about Ville la Savoye we could ask ourselves: Is it still the same residence, after so many interventions that keep the building in an everlasting present, not allowing it to become old?⁴⁴ Other buildings preserve their original use, as the Bauhaus building in Dessau or the Gobierno Civil. They try to recover the most of it but with different technics from the original. The Bauhaus building is a subject of intervention considering the “derestoration” in previous stages⁴⁵.

Restorations at the buildings in IIT campus are referential. Crown Hall (1956) is still a College for Architecture 65 years later. The restoration of the curtain walls by Krueck+Sexton⁴⁶ starts by considering pathologies and identifying the causes of corrosion and glass breaks. The original 6mm glass panes were replaced by 9mm security glass after sandblasting and repainting the structure in its original black colour. The rectangular-section flashing was replaced by trapezoidal flashing in order to displace water and avoid corrosion, without altering the original aesthetics but keeping the thermal bridge all in omitting the energy-efficiency guidelines to preserve Mies's detailed design. The interventions in the campus chapel (1952) are more modest, as the building itself. They consist of cleaning up and renewing the water-proof roof and the redesign of the cornice detail and the replacement of damaged bricks for similar in kind and time bricks from Baily Hall building⁴⁷.

The followed guidelines in the latter buildings are generally based on trying a “rehabilitation in origin”⁴⁸ by reproducing the original technics and without complying the current building regulations.

From another point of view, the architectures in the studied case have been expanded by considering modern architecture as a recycling matter, where reuse is a primary matter, not only restoration itself⁴⁹. The proposal found in the campus try to pass on citizenship 20th century⁵⁰ values and heritage identity by a sustainable building, not as a rigid restoration but as a useful rehabilitation. It's a new use respecting the original values, that's why we consider it as a result of an expanded architecture. The main intervention guidelines, according to the Madrid document⁵¹, have been implemented following each building peculiarities. Two of Cabrero's buildings, Obra Sindical Pavilion in collaboration with Pérez Enciso and the Ministerio de la Vivienda with Ruiz, designed in a three-year gap but so architecturally different have implemented air conditioning or glass railings to fulfill the Spanish Technical Code requirements as well as the industrial parquet on the floors in a homogeneous way following similar intervention guidelines in both buildings.

The campus proposal innovative as it inserts a new socially demanded use in a former exhibition hall but it lacks a strategic plan to coordinate this kind of intervention. Obviously, the exhibiting use remains primary. That's what the pavilions were meant for. The value of this modern architecture and the need to preserve it is out of question. Their reversible recycling as a second opportunity with the use according to the Plan does not prevent other pavilions to be rehabilitated as the Hexágonos or the Convention Center, both exhibition halls as the Crystal Pavilion, adding value to the enclosure activity.

As far as it concerns the interventions in the Exhibition Pavilion, it's a matter of solving the difficult equation of preserving a non-registered building of great architectural and cultural value, lacking original elements and poorly planned with serious pathologies due to the economic situation and the ephemeral nature of the Fairgrounds. In fact, the only preserved and recovered original element is the terraced concrete structure and steel frameworks. The survival of the main element in the “iron age” is food for thought as the rest of the elements consist of a “dressing” to this main element that shapes the space. Cabrero would probably be satisfied. Unprecedented pictures of the enclosing free structure are an expression of modernity, of “social-utility aim” as well as an “expression of beauty” that should go along with architecture, either in origin or expanded architecture.

This article outlines the results of a Research Project lead by the author Ref: 43824812045 “Asistencia Técnica para el pabellón de Exposiciones” within the LOU 83 article, undersigned by Fundación General de la Universidad Politécnica de Madrid and Ferrovial Construcción S. A. financial corporation.■

1. Francisco Cabrero, see CASTRO, Carmen. Entrevista con Francisco de Asís Cabrero. *Arquitectura*. Madrid: COAM, 1973, n.º 172, p. 6.

2. See: COCA, José de. *El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid (1950-1975)*. Directores: José María Mercé y Javier Ortega. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2013.

3. *Ibidem*, p. 22. Made by the architect Luis Labiano. The 123 buildings were valued at 2,059,800,000 pesetas.

4. Preliminary Studies in Plan Especial “Feria del Campo” AOE 00.04. Vol. 1. Memoria. Ayuntamiento de Madrid, 2002.

5. IFEMA archives. General Urban Planning Information Recinto Ferial de la Casa de Campo Madrid. Madrid City Hall, December 1984. Javier de la Calzada and Juan Carlos García Barbería, architects.

6. The tragic accident where five teenagers were killed on the 1st of November 2012.

7. Special Plan about the use and works in protected buildings belonging to Casa de Campo Fairgrounds. Madrid City Hall: Financial, Economic and Public Administration Department, 2014 [consulted 29-09-2020]. Available at: [ftp://rfa.munimadrid.es/PContratante/publicados/0140e2dba4645410VgnVCM1000000b205a0aRCRD/1397117287839/CIUDAD_SEGURIDAD_02.pdf](http://rfa.munimadrid.es/PContratante/publicados/0140e2dba4645410VgnVCM1000000b205a0aRCRD/1397117287839/CIUDAD_SEGURIDAD_02.pdf).

8. The Special Plan “Feria del Campo” AOE.00.04 is established in 2004 and definitively approved in 2006. The catalogue was carried out by José de Coca Architects under the guidance of J. Gago and J. M. García-Pablos. The Plan develops the policies submitted by the 1997 PGOUM. Highly commended at Architecture, Urban Planning and Public Works 2006 Madrid City Awards.

9. Special Plan "Feria del Campo" AOE.00.04. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006.
10. Ibid. Appendix 1: Catalogue of Buildings and Architectural Elements.
11. COCA, José de, *op. cit. supra*, nota 2, p. 268. Unfortunately, even been protected, they have been removed and replaced by the "Fernandinas" traditional model.
12. Campus Asociativo de Madrid Dossier. Madrid: Spatial Planning and public-private sector Cooperation, 2018 [consulted 29-09-2020]. Available at: <https://diario.madrid.es/wp-content/uploads/2018/12/Dossier-Campus-Asociativo-de-Madrid.pdf>
13. Between June 2015 - 2019 ruling Mayor Manuela Carmena.
14. Campus Asociativo Dossier, *op. cit. supra*, nota 13, pp. 13-14.
15. MATA, Sara de la; SOBEJANO, Enrique. Entrevista Francisco de Asís Cabrero. In: *Arquitectura*. Madrid: COAM, 1987, n.º 267, pp. 110-115.
16. See CABRERO, Francisco de Asís. Las tres naturalezas del neoplasticismo. In: *The four books of Architecture*. Book III. Madrid: COAM, 1992, pp. 342-343.
17. "La retícula y el hierro", see: RUIZ CABRERO, Gabriel. Vida y obra de Asís Cabrero. In: AAVV, *Francisco de Asís Cabrero. Legado 02*. Madrid: Fundación COAM, 2007, p. 67.
18. CABRERO, Francisco de Asís. Francisco de Asís Cabrero. Título 1942. In: *Arquitectura*. Madrid: COAM, 1964, n.º 61, p. 16.
19. CASTRO, *op. cit. supra*, note 1, p. 6.
20. SÁNCHEZ DE LA CHICA, Juan Manuel. *Materia, material y aparejo en la arquitectura de Francisco de Asís Cabrero*. Director: Gabriel Ruiz Cabrero. PhD tesis, ETS de Arquitectura Universidad de Málaga, 2015, p. 342.
21. See: "arquitectura desornamentada". CABRERO, *op. cit. supra*, note 16, p. 60.
22. CASTRO, *op. cit. supra*, note 1, p. 5.
23. Ibid, p. 6.
24. Pabellón del Ministerio de la Vivienda, IV Feria Internacional del Campo. Casa de Campo Madrid. Legado 02 Francisco de Asís Cabrero. Fundación COAM, 2007. FCT/P104, FCT P449.
25. HARBOE, Gunny. Restoring the "God Box": Mies van der Rohe's Carr Chapel at IIT. Ludwig MIES VAN DER ROHE et al. *The Heritage of Mies*. Eindhoven: Eindhoven Docomo International Secretariat, 2017, n.º 56 (2017/1), p. 73-77.
26. In Cabrero's archives, there is only the numbered register (plans 2791 to 3840). Not even a summary was preserved, just some photographs. See COCA, José de, *op. cit. supra*, note 2, p. 315.
27. Measured in situ to pilars. Both central halls present 11.52m long and 11.50m wide stretches. At the entrance hall, they are 11.36 m and 11.82 m. At the lower hall, stretches are 11.28 m and 11.35 m. This adjustment from the 11.50m model respond to the use of the space and the relative position among pilars and beams due to the "fullest" joinings.
28. CLIMENT, Javier. *Francisco Cabrero, arquitecto: 1939-1978*. Madrid: Xarait, 1979, p. 96.
29. Pabellón del Ministerio de la Vivienda. *Arquitectura*. Madrid: COAM, julio 1959, n.º 7, pp. 16-19.
30. Spatial solution similar to the residence in Miraflores (1957) by Alejandro de la Sota, R. V. Molezún and J. A. Corrales, unrecognisable nowadays.
31. Particular uses: fairs, cultural and sports events, catering and education. Temporarily accepted: security, civil defence, courts or similar.
32. Operative programme of Complejo Municipal de Impulso del Asociacionismo, 7th of December 2017.
33. Buildings Catalogue, Ficha n.º 41. Plan Especial "Feria del Campo" AOE 00 04. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006.
34. Rehabilitation Project of buildings managed by Madrid Destino in Casa de Campo Fairgrounds. Complejo Municipal de Impulso del Asociacionismo. Ed. Pabellón de Exposiciones. INCOSA S. A. Arquitecto: David Espigado. Madrid, noviembre de 2018.
35. The big ones measuring 3.45 x 9.9 m; the small ones 3.45 x 6m transversal and 2.70m high.
36. According to the rehabilitation Project, the upper limitation states reach 98% of the acceptable tension. Maximum deflection due to the global load is 105 mm, exceeding the admissible limitation (L/250) but they do not endanger the structure security, which has perfectly lasted for 60 years. The roof lightning allows the overload and reduces the permanente deflection.
37. Testimony of Jaime Ruiz. See COCA, José de, *op. cit. supra*, note 2, p. 74
38. Technical Assistance Agreement undersigned by the Fundación General de la Universidad Politécnica and Ferrovial Agromán S. A. contracted company. It would have been desirable to assign the assistance already during the project drafting.
39. RAL CLASIC 3011 "brownish-red". RGB code Red: 121 (47 %), green: 36 (14 %), blue: 35 (14 %).
40. It was considered to earth the pipes up and use the brick chambers as impulse and return channels. An ingenious solution but economically unfesiable and technically complex.
41. They were installed on site with an individual air-exchange unit in the hall.
42. As there are no plans or original elements, the recovery of the building detail is sheer hypothesis. See MARTÍNEZ DÍAZ, Ángel; ORTEGA VIDAL, Javier. Investigación y reconstrucción gráfica. In: *Actas 13 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia, 2010, pp. 281-286.
43. Aluminium-tone lacquered zinc-steel curtain wall with EPDM junctures and outdoor stainless-steel jambs. Double 8+8.2/16 Ar/6+6.2 glass. Annealed glass with 2 butiral layers, solar control and low emission layer, argon 16mm chamber and double perimetral butil-silicon-UV seal. Each glass pane weighs 280 kg.
44. MARTÍNEZ MEDINA, Andrés. Las huellas del tiempo de la arquitectura moderna intervenida. In: AAVV. *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX. Conferencia Internacional CAH20thC. Documento de Madrid 2011*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011, pp. 395-401.
45. See MARKRAF, Monika; OELKER, Simone; SCHWARTING, Andreas. *Denkmalpflege der Moderne. Konzepte für ein junges Architekturerbe*. Wüstenrot Stiftung. Stuttgart: Karl Krämer Verlag, 2011.
46. SEXTON, Mark. Restoration of Crown Hall. En: Ludwig MIES VAN DER ROHE et al., *op. cit. supra*, nota 25, pp. 65-71.
47. HARBOE, G., *op. cit. supra*, nota 25, pp. 73-77.
48. MARTÍNEZ MEDINA, Andrés, *op. cit. supra*, nota 44, p. 398.
49. MARTÍNEZ MONEDERO, Miguel. Reciclaje de arquitecturas vs. restauración arquitectónica, ¿herramientas contrapuestas? En: *Hábitat y Sociedad*. Reciclaje de barrios [en línea]. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2012, n.º 5, pp. 23-33 [consulted: 17-02-2021]. ISSN: 2173-125X Disponible en: <https://revistascientificas.us.es/index.php/HyS/article/view/4131> DOI: <https://doi.org/10.12795/HabitatYSociedad.2012.i5.03>
50. Art. 9.2 "Comunicar los valores del patrimonio de forma amplia". En: AAVV. *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX*, *op. cit. supra*, nota 44, pp. 23-28.
51. Ídem.



PpA N01



PpA N02



PpA N03



PpA N04



PPA N05

N01. EL ESPACIO Y LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA (mayo, 2010) / N02. SUPERPOSICIONES AL TERRITORIO (mayo 2010) / N03. VIAJES Y TRASLACIONES (noviembre 2010) / N04. PERMANENCIA Y ALTERACIÓN (mayo 2011) / N05. VIVIENDA COLECTIVA: SENTIDO DE LO PÚBLICO (noviembre 2011)



PpA N06



PpA N07



PpA N08



PpA N09

N06. MONTAJES HABITADOS: VIVIENDA, PREFABRICACIÓN E INTENCIÓN (mayo, 2012) / N07. ARQUITECTURA ENTRE CONCURSOS (noviembre 2012) / N08. FORMA Y CONSTRUCCIÓN EN ARQUITECTURA (mayo 2013) / N09. HÁBITAT Y HABITAR (noviembre 2013)



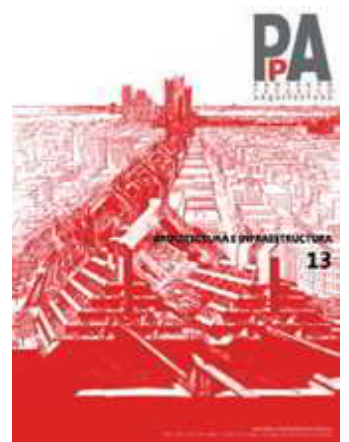
PpA N10



PpA N11



PpA N12



PpA N13

N10. GRAN ESCALA (mayo 2014) / N11. ARQUITECTURAS EN COMÚN (noviembre 2014) / N12. ARQUITECTOS Y PROFESORES (mayo 2015) / N13. ARQUITECTURA E INFRAESTRUCTURA (noviembre 2015)



PpA N14



PpA N15



PpA N16



PPA N17

N14. CIUDADES PARALELAS (mayo, 2016) / N15. MAQUETAS (noviembre 2016) / N16. PRÁCTICAS DOMÉSTICAS CONTEMPORÁNEAS (mayo 2017) / N17. ARQUITECTURA ESCOLAR Y EDUCACIÓN (noviembre 2017)



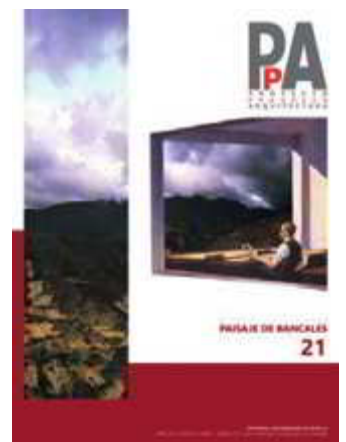
PpA N18



PpA N19



PpA N20



PpA N21

N18. ARQUITECTURAS AL MARGEN (mayo, 2018) / N19. ARQUITECTURA Y ESPACIO-SOPORTE (noviembre, 2019) / N20. MAS QUE ARQUITECTURA (mayo, 2019) / N21. PAISAJE DE BANCALES (noviembre 2019)



PpA N22



PpA N23



PpA N24

N 22. ARQUITECTURA E INVESTIGACIÓN APLICADA. VISIONES HETEROGÉNEAS (mayo, 2020) / N23. LÍNEA DE TIERRA (noviembre 2020) / N24. ARQUITECTURAS AMPLIADAS (mayo 2021)

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos:

página 19, 1. WOODBRIDGE, Kenneth. Princely Gardens. Nueva York: Rizzoli, 1986; página 21, 2. ALPHAND, J. C. Adolphe. Les Promenades de Paris. Princeton: Princeton Architectural Press, 1984, p. 199; página 22, 3. AURICOSTE, Isabelle; TONKA, Hubert. Parc Ville Villette. Seyssel: Champ Vallon, 1987; páginas 23,24 y 25, 4, 5 y 6. Fotografías de Ramón R. Llera; páginas 26 y 27, 7 y 8. BASSO PERESSUT, Luca; CALIARI, Pier Federico, eds. Piranesi Prix de Rome. Progetti per la nuova Via dei Fori Imperiali. Roma: Aiòn Edizioni, 2017; página 28, 9. LAB/PAP Laboratorio de Paisaje Arquitectónico, Patrimonial y Cultural; páginas 28 y 29, 10, 11 y 12. BASSO PERESSUT, Luca; CALIARI, Pier Federico, eds. Piranesi Prix de Rome. Progetti per la nuova Via dei Fori Imperiali. Roma: Aiòn Edizioni, 2017; páginas 30 y 31, 13, 14 y 15. ÁLVAREZ, Darío; IGLESIA, Miguel Ángel de la. Modelos de paisajes patrimoniales. Estrategias de protección e intervención arquitectónica. Valladolid: LAB/PAP y Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Universidad de Valladolid, 2017; página 36, 1. Philippe BOURDIN, "Le sacre de Louis XV", Histoire par l'image [en línea], consultado el 20 de agosto de 2020. Disponible en: <http://histoire-image.org/fr/etudes/sacre-louis-xv>; página 37, 2. Archivo de José Ignacio Linazasoro Rodríguez; página 38, 3. JAKOVljeVIC, Nada; CULOT, Maurice, dirs. Places et monuments. Bruselas: Mardaga, 1984; página 40, 4. RIGAUD, Olivier. Les plans anciens de Reims, 1600-1825. Dossier iconographique. Reims: RHA, 1991; página 41, 5. Biblioteca Municipal de Reims [en línea], consultado el 20 de agosto de 2020. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rue_Libergier_Cathédrale_Reims_Varin_30131.jpg; página 42, 6. Revista UR, 1985, n.º 2; página 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15. Archivo de José Ignacio Linazasoro Rodríguez; página 54, 1. Eisenman Architects Archives; página 55, 2. DR2004:0360:003 Cedric Price fonds Canadian Centre for Architecture; página 56, 3. DR2004:0355:007. Cedric Price fonds Canadian Centre for Architecture; página 57, 4. DR2004:0355:006. Cedric Price fonds. Canadian Centre for Architecture; página 59, 5. ARCH267828. IFCCA Prize Competition for the Design of Cities fonds Canadian Centre for Architecture; página 59, 6. Dominio público.; página 60, 7. Archivo Lacaton & Vassal; página 61, 8. Fotomontaje de los autores a partir de Google Street View (2018).; página 62, 9. Fotografía de Philippe Ruault.; página 63, 10. Muestra de la web del proyecto con el reportaje fotográfico de Philippe Ruault.; página 64, 11. Archivo Lacaton & Vassal.; página 65, 12. Vista aérea en Google Maps (2018).; página 65, 13. Vista obtenida en Google Street View (2018).; página 66, 14. Archivo Lacaton & Vassal, 2004.; página 67, 15. Vista obtenida a través de Google Street View (2018); páginas 74 y 75, 1, 2 y 3. © Krijn de Koning, cortesía del artista; páginas 76 y 77, 4, 5 y 6. © Jessica Stockholder, cortesía de la artista y de Mitchell-Innes & Nash, Nueva York; páginas 78 y 79, 7, 8 y 9. © Katharina Grosse, VEGAP, Sevilla, 2021; páginas 82 y 83, 10, 11 y 12. Heather Day website. Disponible en: <https://heatherday.com/downtownoakland>; página 90, 1. Universidad de Zaragoza. Unidad Técnica de Construcciones.; página 91, 2. Planimetría redibujada por Clara Dobón Ricarte.; página 92, 3. Planos, redibujada por Clara Dobón Ricarte. Fotografías cortesía de la Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza.; página 93, 4. Google Maps.; página 94, 5. Fotografías de los autores.; página 95, 6. Proyecto de Ejecución, Ampliación y Reforma de la Facultad de Derecho (Zaragoza). Fuente: Universidad de Zaragoza. Unidad Técnica de Construcciones.; páginas 96 y 98, 7, 8. Planos y axonometría dibujados por Clara Dobón Ricarte; páginas 99 y 101, 9, 10, 11. Fotografías de los autores.; página 102, 12. Fotografía (izquierda) de los autores y fotografía (derecha) cortesía de la Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza.; página 102, 13. Fotografías de los autores.; página 103, 14. Fotografía cortesía de Javier López Sánchez, decano de la Facultad de Derecho de la Universidad de Zaragoza.; página 104, 15. Proyecto de Ejecución, Ampliación y Reforma de la Facultad de Derecho (Zaragoza). Fuente: Universidad de Zaragoza. Unidad Técnica de Construcciones; página 108, 1. Dibujos del autor; página 109, 2. Ayuntamiento de Madrid; página 110 y 112, 3 y 4. Ayuntamiento de Madrid; página 113 y 114, 5 y 6. Archivo Cabrero; página 115, 7. Reconstitución gráfica del autor; página 116, 8. Legado 2 Fundación COAM; página 117, 9. Dibujos del autor; página 118, 10. Arquitectura, 1959, n.º 7 y Francisco de Asís Cabrero y Jaime Ruiz; página 119, 11. Archivo Cabrero; página 120, 12. Dibujos del autor; página 120, 13. Fotografía del autor; página 121, 14. Dibujos del autor; página 122, 15. Fotografía del autor.

24

• **EDITORIAL** • **DESPEJAR LA ARQUITECTURA, LIBERAR EL ESPACIO Y AMPLIAR CONCEPTOS** / UNCLUTTER ARCHITECTURE, FREE UP SPACE AND EXPAND CONCEPTS. Rosa María Añón-Abajas • **ENTRE LÍNEAS** • **PAISAJES ARQUITECTÓNICOS Y MEMORIAS DE LA CIUDAD** / ARCHITECTURAL LANDSCAPES AND MEMORIES OF THE CITY. Darío Álvarez Álvarez • **LINAZASORO EN REIMS. EL ESPACIO PÚBLICO COMO MEMORIA DEL LUGAR** / LINAZASORO IN REIMS. THE PUBLIC SPACE AS THE MEMORY OF THE PLACE. Victoriano Sainz Gutiérrez • **EDITAR VS. CONSTRUIR: UNA ECOLOGÍA DE LO INVISIBLE. AMPLIFICAR LA COMPRENSIÓN DE LAS TÉCNICAS DE PROYECTO** / EDITING VS. BUILDING: AN ECOLOGY OF THE INVISIBLE. AMPLIFYING THE UNDERSTANDING OF ARCHITECTURAL DESIGN TECHNIQUES. Paula Victoria Álvarez Benítez • **CUANDO LA PINTURA AMPLÍA LA ARQUITECTURA: INTERVENCIONES REALIZADAS EN EL ESPACIO PÚBLICO** / WHEN PAINTING ENHANCES ARCHITECTURE: INTERVENTIONS IN A PUBLIC SETTING. Aurora Alcaide-Ramírez; Ana Ruiz-Abellón • **UN EDIFICIO INVISIBLE. NUEVO AULARIO DE LA FACULTAD DE DERECHO DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA (1983-1996)** / AN INVISIBLE BUILDING. NEW LECTURE ROOM BUILDING OF THE FACULTY OF LAW OF THE UNIVERSITY OF ZARAGOZA (1983-1996). Luis Miguel Lus-Arana; Lucía Carmen Pérez-Moreno • **ARQUITECTURAS AMPLIADAS. EL PABELLÓN DE EXPOSICIONES EN LA CASA DE CAMPO DE MADRID** / EXPANDED ARCHITECTURES. THE EXHIBITION PAVILION AT THE CASA DE CAMPO IN MADRID. José de Coca Leicher • **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS** • **RAFAEL MONEO VALLÉS: LA VIDA DE LOS EDIFICIOS. LA MEZQUITA DE CÓRDOBA, LA LONJA DE SEVILLA Y UN CARMEN EN GRANADA** . Víctor Pérez Escolano • **FRANCISCO DE GRACIA: CONSTRUIR EN LO CONSTRUIDO. LA ARQUITECTURA COMO MODIFICACIÓN**. Pablo Díaz Rubio • **FRÉDÉRIC DRUOT, ANNE LACATON & JEAN-PHILIPPE VASSAL PLUS: LA VIVIENDA COLECTIVA. TERRITORIO DE EXCEPCIÓN**. Javier Terrados Cepeda.