

# Cuaderno de Notas

**OCTUBRE 2024**

Diseño ecológico

Patrimonio uruguayo

Valentín Carderera

Necrópolis

Case Study Houses

Ortiz-Echagüe

Alejandro de la Sota

Curro Inza

Ver España no cansa

Bolsa de Ámsterdam

# 25



PUBLICACIÓN SOBRE TEMAS DE TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

Cuaderno de Notas

25

# Cuaderno de Notas

PUBLICACIÓN SOBRE TEMAS DE TEORÍA E HISTORIA DE LA ARQUITECTURA

Cuaderno de Notas, núm. 25

Octubre 2024



Departamento de Composición  
Arquitectónica Escuela Técnica  
Superior de Arquitectura  
Universidad Politécnica de Madrid

## DIRECTOR DE REDACCIÓN Y EDITOR

Rafael García García

## EDITORA ASOCIADA

Marta Rodríguez Iturriaga

## EDITOR ADJUNTO

Nicolás Mariné

## AUXILIAR DE EDICIÓN

Pablo Ortiz González

## COMITÉ EDITORIAL

Rafael García García

José Manuel García Roig

Roberto Osuna Redondo

Manuel de Prada Pérez de Azpeitia

María Teresa Valcarce Labrador

## COMITÉ CIENTÍFICO

José Ramón Alonso Pereira

Silvia Arango

Franziska Bollerey

Juan Calatrava Escobar

Pablo Fuentes Hernández

Axel Föhl

Kenneth Frampton

Ramón Gutiérrez

Leon Krier

Manuel Jesús Martín Hernández

Josep Maria Montaner Martorell

Jan Molema

Víctor Pérez Escolano

Nina Rappaport

Hugo Segawa

Panayotis Tournikiotis

## DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Rafael García García

Marta Rodríguez Iturriaga

Pablo Ortiz González

## IMAGEN CUBIERTA

*The Unending Attraction of Nature*. Max Peinter,  
1970/71. Coloreado por Klaus Littmann, 2019.

## ETSAM

Dirección: Avenida de Juan de Herrera, 4, 28040 Madrid

Tel.: 910674960. Email: [cuadernodenotasdca@gmail.com](mailto:cuadernodenotasdca@gmail.com)

ISSN: 1138-1590

Depósito Legal: M-15279-1993

Cuaderno de Notas es una publicación realizada por iniciativa de profesores del Departamento de Composición de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Los criterios y opiniones expuestos son responsabilidad exclusiva de los autores. Los derechos de autor y la propiedad intelectual del material publicado pertenecen, así mismo, a sus autores, quienes son responsables de los permisos sobre derechos del material publicado.

*Revista incluida en SCOPUS, CLARIVATE Emerging Sources Citation Index y en el índice Avery (AIAP), valorado por la CNEAI a efectos de sexenios de investigación. Incluida también en REBIUN, E-REVISTAS (CSIC), ISOC, DIALNET, LATINDEX (35 estándares de 36 desde el número 17), MIAR y DOAJ.*

## PÁGINA WEB DCA

<http://composicion.aq.upm.es/webcnotas>

## EDICIÓN DIGITAL y PÁGINA WEB UPM

<http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas>

**Editorial**..... 1  
*Rafael García García*

**CN25. Notas conmemorativas**..... 2

ARTÍCULOS

**Reinterpretando el diseño ecológico a través de la ideología  
Hacia una teoría para el análisis de las ideologías  
medioambientales**.....10  
Rethinking Ecological Design Through Ideology: Building a Theory to Analyze Environmental Ideologies  
*Fernando Meseguer Zapata*

**El patrimonio arquitectónico en la construcción de la identidad  
nacional  
La declaración de fortalezas militares coloniales como primeros  
Monumentos**..... 26  
Architectural heritage in the construction of national identity. Declaration of colonial military  
fortresses as the first Historical Monuments in Uruguay  
*Elina Rodríguez Massobrio*

**La colección de Valentín Carderera en la ETSAM  
Un modelo de Biblioteca del Romanticismo**..... 44  
Architectural heritage in the construction of national identity. Declaration of colonial military  
fortresses as the first Historical Monuments in Uruguay  
*Jose Manuel González Izquierdo*

**La muerte a gran escala  
Arquitectura moderna para la necrópolis latinoamericana de alta  
densidad**..... 62  
Death on a grand scale. Modern architecture for the high-density Latin American necropolis.  
*Marta García Carbonero*

**El programa Case Study House  
Un hogar para los baby boomers de California**..... 72  
The Case Study House program: A home for baby boomers from California  
*Daniel Díez Martínez, Almudena de Benito Alonso*

**‘Cartas desde España’  
La dinamización de César Ortiz-Echagüe de la cultura arquitectónica  
española desde su labor como corresponsal en Binário y Werk (1960-  
1976)**..... 88  
‘Letters from Spain’. César Ortiz-Echagüe’s revitalisation of Spanish architectural culture  
through his work as a correspondent for Binário and Werk (1960-1976)  
*Héctor García-Diego Villarías, Pablo Arza Garaloces*

**Alejandro de la Sota y el sueño de habitar el Mediterráneo.....104**

Alejandro de la Sota and the dream of inhabiting the Mediterranean

*Ana Pascual Rubio, Juan Bravo Bravo*

**Las otras fábricas de Curro Inza  
Los proyectos navarros aún desconocidos..... 124**

Curro Inza's other factories. Navarre projects still unknown

*Ángel Verdasco.*

**‘Ver España no cansa’  
Aproximaciones a una transformación industrial desde las Jornadas  
Literarias Nacionales, 1954-1967..... 140**

‘Ver España no cansa’. Approaches to an Industrial Transformation from the National

*Isabel Rodríguez de la Rosa*

**Berlage’s Beurs. Concept and Method..... 154**

OnBerlage’s Beurs - Concept and Method

*Jan Molema*

**Un comentario final a ‘La Bolsa de Berlage’..... 173**

*Rafael García*

**RESEÑAS DE LIBROS..... 176**

**INSTRUCCIONES A AUTORES..... 182**

Edición digital

Además de la presente edición en papel existe a disposición de los lectores una versión digital accesible y descargable en:

<http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas>

En dicha versión están disponibles también los contenidos en color de los artículos originales.

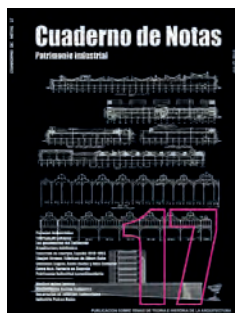
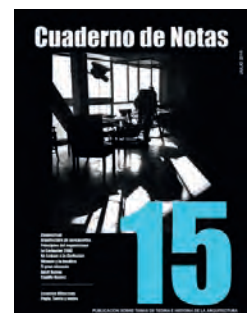
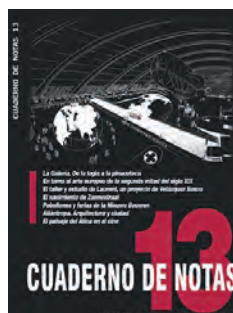
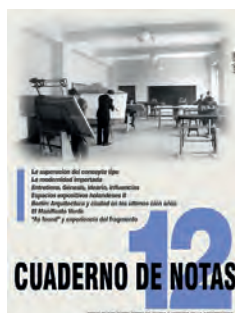
Rafael García

## Editorial

*Llegar al número de edición de Cuaderno de Notas correspondiente a las bodas de plata es una satisfacción para todo el equipo editorial. Lejanos están ya los recuerdos de su inicio, aunque no mi memoria de la ilusión inicial, aún grabada con fuerza. Eran pocos los medios entonces disponibles y todavía muy limitada la irrupción de lo digital. Se trató en realidad de un experimento que con las aportaciones “sacadas del cajón” de José Manuel García Roig y Miguel Ángel Aníbarro y el apoyo de Adolfo González Amezcua, entonces director del Departamento de Composición, no suponía necesariamente garantías de continuidad. Pero la idea finalmente pudo sostenerse y venciendo las lógicas dificultades y, justo es confesarlo, algún que otro momento de desánimo, hemos llegado hasta la actualidad. Se convirtió así una iniciativa informal de grupo de profesores solo guiada por difundir libremente el conocimiento y lo que nos parecía que era de interés de nuestro propio trabajo investigador, en una revista indexada. Ha sido un largo camino, y citar nombres es siempre comprometido y sin duda injusto por las ausencias, pero la continua disponibilidad para con la revista de los compañeros María Teresa Valcarce, Roberto Osuna, José Manuel Barbeito y Manuel de Prada junto con Nicolás Mariné, entre los más jóvenes, debe subrayarse; además del trabajo de los becarios siempre citados en los créditos como auxiliares de edición. Así mismo hay que hacer constar el apoyo de los sucesivos Directores del Departamento: Helena Iglesias, Miguel Ángel Baldellou, José Luis García Grinda, Jorge Sainz y Ana Esteban. Finalmente, no podemos olvidarnos tampoco aquí de la generosidad de los miembros del comité científico, prestando su experiencia y autoridad a la revista.*

*A modo de pequeña mirada retrospectiva se pidieron para este número, entre miembros directivos de nuestra escuela y colaboradores del comité científico, algunas impresiones sobre la revista y el camino recorrido. Debo reconocer que sus respuestas, con las que abrimos este número bajo el título de “notas conmemorativas”, se han volcado excesivamente en muestras de afecto hacia mi persona. Aunque no puedo dejar de agradecerlo, pienso no obstante que en ellas cobra demasiado peso lo personal, al punto de haberme hecho dudar si era oportuno reproducirlas. Pero finalmente ha primado agradecer las molestias que se tomaron en su redacción y que el interés de sus comentarios, sobre todo acerca de la propia revista y lo académico, pueda conocerse. Quiero también con estas líneas agradecer la colaboración prestada por la editora asociada Marta Rodríguez Iturriaga, que en estos últimos tres años ha dado su apoyo y no poco aire fresco a Cuaderno de Notas. Cumplido su compromiso dará paso a un nuevo colaborador(a) para esta figura editorial externa que ha mostrado ser de tanto interés y ayuda. Van con ello por parte de todos los miembros de la revista nuestro agradecimiento y los mejores deseos en el desempeño futuro. En lo que toca al de nuestra revista, es tiempo también de un inicio de transición en las responsabilidades y ya en este número hemos podido contar con la incorporación de la figura de editor adjunto en la parte ejecutiva.*

*Su contenido, cuyo resumen es habitual glosar brevemente en este espacio, será en este caso algo más comprimido que de costumbre para no alargar su extensión. No olvidamos sin embargo el agradecimiento también habitual a quienes propusieron trabajos finalmente no publicados, porque son, aparte de esfuerzos siempre meritorios, muestra del interés y confianza en nuestra revista. El número se abre con un artículo de índole crítica sobre las diferencias entre ecología y diseño ecológico seguido de un estudio sobre la noción de identidad en el primer patrimonio arquitectónico uruguayo reconocido. La presentación del legado bibliográfico de Valentín Carderera existente en la Escuela de Arquitectura de Madrid da paso, tras los anteriores, a una mirada sobre destacadas necrópolis hispanoamericanas modernas y, seguidamente, a un original análisis sobre la atención concedida a la infancia en las Case Study Houses. La figura de Ortiz Echagüe es reivindicada a continuación como propagandista de la nueva arquitectura española en el extranjero, formando un último grupo dedicado a la arquitectura moderna española junto con sendos trabajos sobre la arquitectura vacacional mediterránea de De la Sota por un lado, y una parte bastante desconocida de la actividad en proyectos industriales de Curro Inza, por otro. Como en ediciones anteriores, se incluye un artículo resultado del acuerdo con el Aula de Patrimonio Industrial, en este caso sobre la mirada de los escritores al paisaje español en los años 50 y 60, cerrándose el número con un artículo por invitación centrado en un riguroso análisis de los aspectos modulares de la Bolsa de Ámsterdam. Solo queda entonces el obligado agradecimiento al Departamento de Composición que hace posible esta publicación y nuestra despedida, esperando seguir siendo del interés de nuestros lectores.*



## CN25. Notas conmemorativas

### Por el puro placer intelectual

*Cuaderno de notas ha sido una constante crítica intelectual en el transcurso de las últimas décadas de la ETSAM. Creada en el Departamento de Composición Arquitectónica como un empeño personal del Profesor Rafael García y del equipo que lo rodea, ha llegado a ser una de las principales referencias nacionales de la teoría, historia, composición y análisis que caracteriza la producción de nuestro departamento, de mi departamento.*

*Por esto, es para mí un especial placer darle la bienvenida desde la Dirección de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid a este número 25 que marca un hito en su trayectoria.*

*La inteligencia, la sobriedad de su equipo editorial han sido modélicas en este mundo nuevo en que less is must. Su trabajo ha sido evidentemente reconocido en los principales índices como Clarivate del anterior Web of Science y Scopus, lo que garantiza el impacto curricular de sus publicaciones.*

*Cuaderno de notas es, una vez más, el resultado académico magnífico de la dedicación y el esfuerzo de entender que el conocimiento se debe transmitir y compartir, de la generosidad de un proyecto que nació cuando la presión de publicar aún no existía por el puro placer intelectual de compartir lo que hacemos dentro de la academia y debatir entre nosotras, entre nosotros.*

*Rafael, muchas gracias en nombre de la Escuela y en nombre de quienes os hemos seguido y leído desde vuestro inicio disfrutando con vuestro trabajo.*

Manuel Blanco Lage  
Director ETSAM-UPM

### El inicio de una nueva etapa

*Mi primer artículo de investigación lo publiqué en Cuaderno de Notas. Corría el año 1999 y yo acababa de solicitar mi título de tesis en el programa 'Teoría e historia de la arquitectura', coordinado desde el Departamento de Composición Arquitectónica (DCA) de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Tras escuchar una charla que impartí como ejercicio de uno de los cursos de doctorado, el director de la revista, Rafael García García, me propuso que escribiera algo sobre ese tema, continuando una iniciativa por la que se había comenzado a divulgar algunos trabajos provenientes de las actividades de los programas de posgrado.*

*Casi 25 años después, escribo estas líneas de parabién y celebración desde mi actual cargo como Directora del DCA. Desde entonces, he publicado muchos más artículos y textos en medios españoles y extranjeros, pero, cada vez que me veo obligada a justificar mis 'logros' a efectos de las distintas evaluaciones a las que estamos sujetos hoy en día los profesores universitarios, compruebo que mi texto más citado sigue siendo esa primera aportación que apareció en Cuaderno de Notas.*

*Celebramos ahora los 25 primeros números de esta revista que, en realidad, tiene ya 30 años de vida. Cuaderno de Notas nació en 1993 en el seno del DCA como una publicación modesta, apoyada en buena medida por la producción del cuerpo docente del departamento y, de manera particular, por el entonces Director del DCA y Catedrático de Estética y Composición Adolfo González Amezcua, a quien se le agradeció su «estímulo constante y su orientación pedagógica» en todos los números que aparecieron hasta el momento de su jubilación. El entonces Director del DCA y Catedrático de Composición Arquitectónica, Miguel Ángel Baldellou, le dedicó unas sentidas palabras en el número 11 de la revista.*

*Mi comentario de hoy quiero centrarlo en la persona que ha hecho posible que hoy escriba estas líneas. Durante todos estos años, Rafael García García ha trabajado incansablemente desde la dirección de la revista por su avance y consolidación. Como*

supondrán, el camino no ha sido fácil. Los presupuestos departamentales para estas iniciativas han sido siempre exigüos, cuestión que Rafael ha solventado a base de esfuerzo personal y con la ayuda de los numerosos becarios de colaboración que han ido apoyando –y, de paso, aprendiendo– el crecimiento de esta revista académica. Su esfuerzo ha resultado clave para alcanzar sucesivos reconocimientos. Primero, consiguió que la incluyeran en el Avery Index to Architectural Periodicals. Otro hito fundamental fue su entrada en el Emerging Sources Citation Index de la Web of Science (hoy Clarivate). El remate a todos estos esfuerzos ha llegado con su indexación en el SJR de Scopus, lo que subraya la calidad y relevancia del trabajo realizado durante todos estos años. Así, la labor incansable de Rafael ha asegurado que nuestra revista no solo se mantenga, sino que prospere y se distinga dentro del ámbito académico nacional e internacional.

Pero, con este número ‘especial’ no solo queremos conmemorar nuestro pasado, sino marcar el inicio de una nueva etapa. Es el momento de consolidar los logros alcanzados bajo la dirección de Rafael y de seguir avanzando en la promoción de estudios rigurosos e innovadores en teoría e historia de la arquitectura, que reflejen tanto la evolución de nuestra disciplina como las nuevas direcciones que está tomando. La jubilación de muchos de nuestros profesores en los últimos años ha provocado la entrada de una generación que tendrá que asumir la continuación de esta publicación y honrar el esfuerzo que nos ha traído hasta aquí. Nos encontramos en una posición privilegiada para seguir construyendo sobre este legado, aprovechando las sólidas bases que se han establecido para afrontar los desafíos futuros.

Agradecemos también a todos los autores, revisores y colaboradores que han participado en este proyecto a lo largo de los años. Su compromiso con la excelencia ha sido un pilar fundamental para alcanzar el prestigio del que gozamos hoy. Invitamos a todos ellos y a nuestros lectores a explorar este número conmemorativo y a seguir acompañándonos en esta nueva etapa. Esperamos que los artículos aquí presentados sean de interés y utilidad para todos aquellos dedicados no sólo al estudio, sino también a la práctica de –en palabras de Rafael Moneo– «esta amada actividad denominada arquitectura, con la que tantos de nosotros estamos tan apasionadamente involucrados».<sup>1</sup>

1. Rafael Moneo, “The Thing Called Architecture”. En Cynthia Davidson (ed.). *Anything*. Nueva York: Rizzoli, 2001: 123.

Ana Esteban Maluenda  
Directora DCA-ETSAM

## Bodas de plata

Cuaderno de Notas edita su número 25. Son las bodas de plata. Aunque en realidad no sean veinticinco años de vida, sino unos pocos más.

Concebida inicialmente por un núcleo reducido de investigadores del departamento de Composición de la Escuela de Arquitectura de Madrid, fue creada en 1993, cuando se publicó su primer número, con textos de Aníbarro, García Roig y García García, los tres profesores de la ETSAM. A sus aportaciones se sumaron poco a poco las de otros miembros del departamento, junto a algunos trabajos y reseñas exteriores. Se editó con una periodicidad anual en su primera década, más irregular en la segunda.

A partir de 2013 puede hablarse de una refundación. Sin cambiar de nombre ni de dirección editorial, se retoma la periodicidad anual, se crea un comité editor de profesores de la Escuela de Madrid y se respalda su labor por un comité científico internacional, del que me honro en formar parte. Se da una dimensión más amplia a su edición y sus contenidos, se multiplican las colaboraciones, se refuerza el carácter científico en temáticas y en revisión por pares y, en definitiva, sin dejar de ser la misma, Cuaderno de Notas se transforma en la revista de calidad contrastada que conocemos.

Cuando, en 2014, se publicó en ella mi ‘Le Corbusier 24NC’, la revista ya estaba armada en su formato definitivo, que se mantendrá hasta nuestros días. Haciendo memoria de ese momento, cabe preguntarse ¿qué era Cuaderno de Notas?, ¿cuál era su ‘hecho diferencial’?, ¿cuál su aportación y el interés que podía tener para un investigador publicar en ella? Responder a estas preguntas, trascendiendo la anécdota personal, permite entender las razones de su fortuna editorial.

La primera es, sin duda, su ambición temática y cultural. Sin olvidar sus orígenes, en estos doce años ha crecido en valor académico y en resultados, ampliando el número

*de sus colaboradores e investigadores, que han consolidado la revista en todos esos años, abriéndose por eso mismo a un campo cada vez más amplio de lectores e interesados.*

*La segunda es su apertura de miras, su apertura científica, su carácter abierto, poco limitativo y nada sectario. Apertura a un ámbito global, ampliando número a número su impronta académica, y sus valores investigadores.*

*Una tercera muy importante —que podemos decir que constituye su hecho diferencial— es la calidad gráfica, hasta el punto de afirmar que pocas revistas científicas en el ámbito de la investigación arquitectónica en Composición, Teoría e Historia ofrecen al investigador un marco más apropiado para publicar los resultados de su trabajo, con extensión y rigor en los textos y amplitud y calidad en las ilustraciones.*

*Cada número por separado y todos ellos en su conjunto dan fe de lo que digo y pueden animar a las personas investigadoras jóvenes o maduras a colaborar en Cuaderno de Notas. A ello me gustaría invitarles con estas breves líneas.*

José Ramón Alonso Pereira  
Universidad da Coruña

### **Una fuente impagable de textos e imágenes**

*En mayo de 1993 comenzó la andadura de una iniciativa editorial llamada a convertirse en poco tiempo en una de las referencias mayores de la reflexión sobre arquitectura en nuestro país: la revista Cuaderno de Notas. Puesta en marcha, desde el Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAM, por Miguel Ángel Aníbarro, José Manuel García Roig y Rafael García García, corresponde sobre todo a la tenacidad de este último la continuidad de una trayectoria modélica que ha llevado a la revista hasta la poco habitual cifra de 24 números, a la espera de un vigésimo quinto que adquirirá todo el valor de un símbolo.*

*Para escribir estas breves palabras de sincero homenaje he realizado el ejercicio de disponer sobre la mesa la totalidad de estas 24 entregas y examinarlas de nuevo en conjunto. Y esta comprobación visual y material da toda la medida de algo que ya sabía pero que ahora me salta a la vista de manera impactante: la riqueza de todo el conjunto de materiales, textos históricos, artículos originales, imágenes, reseñas de libros, etc., que Cuaderno de notas nos ha dispensado a lo largo de estos treinta años.*

*En sus primeras entregas, la revista estuvo muy marcada, como no podía ser de otro modo, por las líneas de investigación de sus promotores. Pudimos así beneficiarnos, entre otras cosas, de un extraordinario caudal de aportaciones novedosas sobre tres grandes temas que por entonces no recibían una atención prioritaria por parte de los investigadores españoles: la arquitectura holandesa, los arquitectos alemanes del siglo XX menos acomodables a la imagen canónica de la modernidad y las cuestiones de jardín y paisaje.*

*La progresiva consolidación de Cuaderno de notas supuso, sin embargo, una rápida ampliación del elenco de temas y problemas a prácticamente toda la historia de la arquitectura, aunque manteniendo siempre una clara orientación al análisis de la contemporaneidad. Es de destacar, en este sentido, una creciente apertura a temas transversales, como son los vinculados al patrimonio, al pensamiento y la historiografía arquitectónicas o a las relaciones entre la arquitectura y otros ámbitos de la cultura contemporánea. Los 24 números de Cuaderno de notas constituyen hoy un almacén impagable de textos e imágenes. Y querría destacar de manera particular la atención prestada a las reseñas bibliográficas, que en cada entrega son tan numerosas como bien elegidas. A estas reseñas se les ha asignado siempre espacio suficiente para constituir verdaderas reflexiones a partir de un libro y el resultado global es un utilísimo panorama global de los avances en investigación sobre arquitectura y urbanismo.*

*Poco a poco, la revista fue también asumiendo los requerimientos que actualmente se exigen a una publicación científica para ver oficialmente reconocidas sus aportaciones en el muy criticable sistema de las valoraciones académicas. Así, por ejemplo, se puso a punto un riguroso sistema de evaluación por pares. En 2014, se dotó, además, a partir del número 15, de un comité científico internacional (y debo decir que, personal-*

mente, considero un gran honor el haber sido invitado a formar parte del mismo desde el primer momento). Aunque su director, Rafael García, siempre ha sido consciente de que lo esencial es la calidad científica de los contenidos, es evidente que es muy difícil funcionar al margen de la obsesión contemporánea por ese misterioso mantra que conocemos como la “indexación”. Tal indexación ha llegado finalmente, con la inclusión de Cuaderno de notas en la prestigiosa base Scopus, pero creo que lo verdaderamente importante es que nunca ha sido buscada como un fin en sí misma, sino obtenida como resultado natural de una labor paciente y continuada. En este proceso se ha podido contar también, desde 2022, con la valiosa incorporación a la revista de la arquitecta y profesora Marta Rodríguez Iturriaga en calidad de editora asociada.

Me complace enormemente, por todo ello, transmitir aquí mis felicitaciones a las personas que han hecho posible este logro y, muy especialmente, a Rafael García, así como mis mejores deseos de continuidad para una publicación que ya se nos ha hecho imprescindible.

Juan Calatrava  
Universidad de Granada

### Un plan definido

Rafael García García me pide unos párrafos de texto, en los que tengo que dar mi opinión sobre esta revista. ¡Tarea difícil! Pero no quiero decepcionarlo, en primer lugar, porque es una persona muy agradable. En segundo lugar, porque se tomó la molestia de aprender mi idioma y siempre trata de escribirme en neerlandés. ¿Cuántos editores de revistas de arquitectura españolas saben hacer eso? En tercer lugar, porque tiene mucho conocimiento e interés en la arquitectura holandesa y su historia. Y ha escrito sobre ello de manera muy competente. Y aquí me acerco más a su pregunta: “¿Qué opinas de nuestra revista?” Esta pregunta requiere el conocimiento de esta publicación, pero también de otras, para poder valorarla de la manera correcta. Me enfrenté por tanto a la pregunta: ¿qué sé yo de las revistas de arquitectura contemporánea (española)? Para ser honesto: ¡no mucho! Hay razones para ello. Sin embargo, creo que puedo decir que comparto la misma posición que Rafael en lo que respecta al conocimiento de una segunda lengua. En realidad, el acceso a revistas toma sus molestias teniendo a veces que ir a una biblioteca para conseguirlas. Además, hay tanto que hacer, tanto que leer. Lo cierto es que yo, como miembro del comité científico, llevo años recibiendo su revista y he encontrado tanto en ella que me interesa que no hay mucho espacio para otras, y no tanto en mi biblioteca, sino lo que es más importante: en mi cabeza. Por otra parte, además, hay más que hacer que leer revistas. Por ejemplo: escribir para ellas. Y, para ambos, escribir y leer, hay que investigar. Para mí lo bueno de una revista es que encuentras en ella ‘por casualidad’ lo que bastante recientemente opinan aquellos compañeros que viven lejos, aquellos a los que no se ve cada día. A veces es en lo que ya está trabajando uno mismo. Puedes ver si está atrasado, si se equivoca, etc. ¡Me encanta la palabra ‘serendipity’, que hace mucho descubrí, por casualidad! Bueno escribo esto en español, que yo domino, pero solo hasta cierto nivel. Una buena revista de arquitectura conlleva un número de aspectos importantes, los cuales he podido apreciar en Cuaderno de Notas. Llega siempre a tiempo y tiene un plan definido. Con su selección de textos de la más alta calidad proporciona una visión rigurosa de importantes desarrollos internacionales sobre urbanismo y arquitectura. Con gran generosidad proporciona nítidas ilustraciones de amplio tamaño que trascienden lo regional o nacional. Cuaderno de Notas ha incluido con frecuencia extraordinarios análisis de arquitectura neerlandesa. Como revista española presta un destacado servicio informando sobre arquitectura de países extranjeros. Durante unos seis siglos se practicó el arte de la imprenta (más bien habilidad). En 1663 el poeta y teólogo Johann Rist fundó la primera revista: Erbauliche Monaths-Unterredungen, pero sólo desde hace un cuarto de siglo conocemos el Digi-art. Cabe pues preguntarse por el lugar de Cuaderno de Notas en la era digital. ¿Cuánto tiempo durarán nuestras revistas en su formato actual? Tratamos de mantenernos al día con la evolución y evolucionar nosotros mismos. ¡Confío en que una revista que tiene vínculos con la universidad y el mundo de la innovación será capaz! Propongo un debate sobre este tema en Cuaderno de Notas.

Jan Molema  
Technological University Delft

## Breve elogio

*Un comentario personal acerca de Cuaderno de Notas, la publicación académica sobre temas de teoría e historia de la arquitectura, del departamento de composición arquitectónica de la Escuela T. S. de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. De periodicidad anual, su primer número apareció en 1993, con Rafael García García como director, permaneciendo al editarse el 25.*

*Las revistas académicas son un tipo de publicaciones características del largo proceso de consolidación de la difusión del trabajo investigador impulsado por la reforma universitaria española de 1983/1984. Un proceso que alcanzaría a las escuelas de arquitectura, cada vez más numerosas. Las revistas colegiales de Madrid y Barcelona, también se extendieron en la transición, y continuaron ofreciendo, junto a la difusión del trabajo profesional, estudios y ensayos de todo tipo. De las escolares, sin adscripción a áreas de conocimiento, recordar las de A Coruña (Boletín Académico, 1985/2002) y Valladolid (Anales de Arquitectura, 1989/2000).*

*En Madrid, Cuaderno de Notas fue pionera añadiendo a su título Publicación sobre temas de Teoría e Historia de la Arquitectura. Pasarán pocos años hasta que aparezcan en otras escuelas iniciativas similares. En Barcelona, DC revista de crítica arquitectónica, luego DC Papers Revista de crítica y teoría de la arquitectura, cuyo primer número es de septiembre de 1998, interrumpiendo su publicación con el 25-26 (2013). Al empeño de Josep Maria Rovira y Antonio Pizza, le sucedieron otros profesores cumpliendo misiones de dirección o sostén. En Sevilla, la Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura publica su primer número también en 1998, llegando al 12-13 (2012-2013). El de Valencia sacó en 1999 el primero de Asimetrías. Colección de textos de arquitectura, y el 11 en 2010, aunque Loggia: Arquitectura & Restauración, impulsada por Fernando Vegas y Camila Mileto, se había iniciado en 1996, y permanece. Las de los departamentos de expresión gráfica, proyectos o urbanismo tienen su particular historia, con no pocas intersecciones, destacando EGA con 50 números aparecidos desde su aparición en 1993. Unitaria es Zarch. Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism, de la Universidad de Zaragoza, surgida en 2013 con la dirección de Javier Monclús, que hoy permanece al frente. Revistas que son fruto de una coyuntura temporal concreta, estimuladas por un propósito investigador creciente. Basta comparar DC con las revistas barcelonesas de los setenta, 2C. Construcción de la Ciudad y Carrer de la Ciutat. Y mucho más con las revistas colegiales, la centenaria Arquitectura, de Madrid, y Cuadernos/Quaderns de Arquitectura, de Barcelona, a cuya estela se desplegaron, con diversa fortuna, las de otros colegios territoriales con el modelo mixto difusor de obras y proyectos / crítica y estudios.*

*Cuaderno de notas, su nacimiento, y su supervivencia, treinta años después, responde al esfuerzo y trayectoria de Rafael García, contando con un comité editorial ahora formado por José Manuel García Roig, Roberto Osuna, Manuel de Prada y María Teresa Valcarce. Reconocer como en un escenario complejo como el académico, donde paradójicamente no siempre es fácil la convivencia, su trabajo y el de tantos contribuyentes, ha permitido transmitir un corpus de conocimiento arquitectónico valioso.*

*Sobrevolar sobre los sucesivos números de la revista, generalmente misceláneos, permite ver el amplio elenco de autores, compañeros en los primeros números que, al transcurrir el tiempo, evoluciona y enseña como han ido incorporándose jóvenes investigadores de diversa procedencia, con un amplio panel temático, coincidente también con la renovación del comité científico en 2015.*

*La presencia temprana de especialistas extranjeros también evidencia los primeros temas de interés. Así Julius Posener o Jan Molema, entre otros, indican como la arquitectura neerlandesa destaca como asunto del que Rafael García va a ser el mejor especialista de España. El número 3 ya fue monográfico. Sus numerosos e interesantes trabajos, artículos, y cursos de doctorado sobre el tema, toman forma en 2011 con Arquitectura moderna en los Países Bajos: 1920-1945 (Akal), libro de obligada consulta para quien, en lengua española, quiera profundizar en capítulo tan importante de la arquitectura del siglo XX.*

*En los años sesenta, cuando estudiaba en la escuela de Sevilla, la renovación cultural y territorial neerlandesa, su protagonismo en el escenario de las vanguardias, tuvieron una amplia difusión, también en español, con publicaciones como Tierra donde co-*

leteaban peces, El organismo de la vivienda en Holanda, o La arquitectura holandesa después de 1900 (1966), de R. Blijstra, destacando la serie “Arte plástico y arquitectura en Holanda”, con monografías dedicadas a K. P. C. De Bazel (A. W. Reinink), J. J. P. Oud (K. Wiekart), L. C. van der Vlugt (J. B. Bakema), o El grupo ‘De Stijl’ (H. L. C. Jaffé), entre otras. Décadas después, Rafael García, dominando el neerlandés, profundizando los vínculos en reiteradas estancias, alcanzaría un conocimiento de excelencia.

*Larga y fructífera vida a Cuaderno de Notas.*

Víctor Pérez Escolano  
Universidad de Sevilla

### **A widely audible voice in the world-wide concert of international architectural periodicals**

*The 25th edition of “Cuaderno de Notas” is an opportunity for Franziska Bollerey and me to be able to look back on over thirty years of the existence of “Cuaderno de Notas” with deep satisfaction. As members of the Comité Científico for about half of the last three decades, we have always admired the excellent way in which the journal has devoted itself to topics of the theory and history of architecture, taking into account relatively recent events, but without losing sight of methodological developments in its field of interest, which has always been addressed to the university community as well as to academics and those interested in these fields in general. With a consistent focus since the beginning thirty years ago on the phase of the development of modernism in the field of architecture and architectural theory, the contributions in “Cuaderno” by highly qualified authors have realized a wide-ranging claim to provide an overview of the last 150 years. This journal thus speaks a widely audible voice in the world-wide concert of international architectural periodicals. Moreover, from our specific perspective, there has been a consistent focus on the industrial architecture sector, which has made such a decisive contribution to the development of modern architecture.*

Franziska Bollerey  
Axel Föhl  
Catedrática emérita TU Delft  
Universidad de Donau, Krems, Austria



### **Rethinking Ecological Design Through Ideology: Building a Theory to Analyze Environmental Ideologies.**

*This article aims to address the issue of environmental ideologies in the context of ecological design and the environmental crisis. A theoretical framework is established in which different trends in ecological or environmental design are studied as environmental ideologies. These ideologies do not seek to “repair” the environment, but rather aim to modify it to make it satisfactory according to certain pre-existing ideals of well-being. This argument is demonstrated through Hume’s guillotine, or the is-ought problem, applied to the divide between ecology as a science and ecology as activism. It is then argued that all environmental action requires a value judgment, which ultimately can only be based on ideology. The concept of design is then discussed, and a theoretical model based on Amos Rapoport is proposed, revealing its ideological nature. Finally, the concept of well-being is addressed and incorporated into this theory.*

**Keywords:** Ideology, ecological design, environmental activism, sustainability, architecture.

---

*El presente artículo quiere tratar la cuestión de las ideologías medioambientales en el contexto del diseño ecológico y la crisis medioambiental. Se establece un marco teórico en el que se estudian las diferentes tendencias de diseño ecológico o medioambiental como ideologías medioambientales. Estas ideologías, no buscan “reparar” el medio, sino que su objetivo es en realidad modificar el medio para hacerlo satisfactorio según ciertos ideales de bienestar preexistentes. Esta demostración se lleva a cabo por medio de la guillotina de Hume o el problema del ser y del deber, aplicado a la división que existe entre la ecología como ciencia y la ecología como activismo. Después, se argumenta que toda acción medioambiental requiere un juicio de valor que en última instancia solo puede estar basado en la ideología. Entonces se trata el concepto del diseño y se propone un modelo teórico basado en Amos Rapoport que desvela su carácter ideológico. Por último se trata el concepto de bienestar, incorporándolo a esta teoría.*

**Palabras clave:** Ideología, diseño ecológico, activismo medioambiental, sostenibilidad, arquitectura.

Fernando  
Meseguer Zapata

# Reinterpretando el diseño ecológico a través de la ideología

*Hacia una teoría para el análisis de las ideologías medioambientales.*

DOI 10.20868/cn.2024.5332

## Introducción

Esta investigación quiere proponer un acercamiento teórico al estudio de la historia del diseño medioambiental, a través del concepto de ideología. Tras la revolución industrial en occidente han surgido diversos movimientos preocupados principalmente sobre cuestiones medioambientales. Puede que parezca controvertido caracterizar a estas variantes de diseño ecológico como ideológicas. Sin embargo, como este artículo intentará argumentar, su carácter ideológico no es solamente un rasgo distintivo, sino que esta caracterización es la mejor manera de estudiarlas. La hipótesis de la que parte esta investigación es que, en realidad, las ecologías forman parte de un espectro de tendencias mucho más amplio, tendencias que buscan modificar el medio para hacer satisfactoria su habitación de acuerdo a criterios establecidos previamente por ciertos ideales de bienestar. Esto quiere decir que las ecologías se comportan igual que cualquier otro movimiento ideológico en su funcionamiento y en su uso del diseño. No obstante, la urgencia de la crisis actual suele ofuscar este carácter ideológico.

Actualmente en la arquitectura, la mayoría de la discusión en torno a la ecología se centra en los medios técnicos o sociales por los que se pueden alcanzar ciertos objetivos preconcebidos. Publicaciones como *The Green Imperative* de Victor Papanek, *The Nature of Design* de David W. Orr, *Designing Regenerative Cultures* de Daniel Christian Wahl, *Ciudades para un pequeño planeta* de Richard Rogers, *Arquitectura Ecológica: Un Manual Ilustrado* de Francis D. K. Ching, *Cradle to cradle* de Michael Braungart y William McDonough, *The HOK Guidebook to Sustainable Design*, *Ecological Design* de Sim Van der Ryn y Stewart Cowan y *Green*

*Architecture: Design for a Sustainable Future* de Brenda y Robert Vale, entre muchas otras, típicamente centradas sobre cuestiones más concretas, como el diseño vernáculo, el diseño termodinámico, el *passivhaus*, el *land architecture*, etc. asumen la problemática medioambiental sin una mirada particularmente crítica. Publicaciones como estas asumen un estándar de bienestar y entonces proporcionan soluciones desde el diseño para lograrlo, sorteando diversos «problemas» medioambientales. Sin embargo, se deja de lado cómo se ha construido a lo largo de la historia «lo deseable», los ideales de bienestar, formados cultural e ideológicamente, que motivan los juegos de poder y las modificaciones (intencionadas y no intencionadas) del medioambiente. Otra serie de publicaciones, la mayoría ya fuera de la esfera de la teoría arquitectónica, enfocan la cuestión medioambiental desde la perspectiva de lo mental, de lo cultural y de las creencias, es decir, desde el punto de vista de la ideología. Hago referencia una genealogía de publicaciones, ahora muy amplia y variada, que, no obstante, comenzaron con la publicación del paradigmático artículo de Lynn White «The Historical Roots of Our Ecological Crisis», o el panfleto de Jean Baudrillard y Jean Aubert, titulado «The Environmental Witchhunt». Aquí podríamos incluir a libros como *Dark Ecology* de Timothy Morton o *Staying with the Trouble* de Donna J. Haraway. El objetivo de publicaciones como estas es deconstruir críticamente una ideológica implícitamente industrialista y consumista contemporánea, para después sustituirla por otra ideología, que el autor considera como ecológica o correcta. Por último, para terminar de establecer un estado del arte, podemos hablar de un tercer tipo de publicación, estas son aquellas que, más recientemente, se centran desde la historiografía

---

Master de proyectos  
arquitectónicos  
avanzados por la  
ETSAM.. Doctorando  
en la ETSAM en  
el Departamento  
de Proyectos  
Arquitectónicos.  
Universidad Politécnica  
de Madrid.

arquitectónica y medioambiental sobre la historia de la ecología y su diseño. Algunas comienzan hablando de la «arquitectura verde», como James Wines en su *Green Architecture*, o Phillip James Tab y A. Senem Deviren en *The Greening of Architecture*. También podemos incluir aquí a *Taking Shape: A new contract between architecture and nature* de Susannah Hagan o a la reciente publicación de MoMA, *Emerging Ecologies: Architecture and the Rise of Environmentalism*. Al principio se trata de una historiografía bastante operativa, centrada en proporcionar un diseño ecológico informado históricamente y en criticar a aquellas tendencias de diseño menos sinceras. No obstante, más adelante surge un cuestionamiento de la historia del diseño cada vez más crítico, con publicaciones como *Historia medioambiental de la arquitectura* del historiador de la arquitectura Eduardo Prieto, o *Histories of Ecological Design* de la historiadora Lydia Kallipoliti. En estas publicaciones se empieza a hablar tentativamente de la ideología, y de la idea de ecologías, en plural.

Con estas tres vertientes de publicaciones podemos cartografiar de manera general el paradigma actual en la teoría arquitectónica en torno a la ecología. Este artículo no busca proponer un nuevo diseño ecológico, como hace la primera vertiente, ni busca deconstruir una representación de la ideología contemporánea para después proponer otra nueva mentalidad más ecológica, como se plantea desde la segunda vertiente. Lo que se busca proponer es una mirada más teórica, e histórica, anclada en la tercera vertiente de publicaciones. Con las herramientas conceptuales propuestas en este artículo, podemos reinterpretar la historia de las ecologías como un forcejeo constante entre diferentes intereses ideológicos, con sus respectivas estéticas y arquitecturas. Se propone analizar la estructura de este forcejeo, sin tomar posiciones en él. Para ello, nos apoyamos en publicaciones que teorizan rigurosamente el concepto de la naturaleza, tan importante para la cuestión medioambiental como *The Social Creation of Nature* de Neil Evernden o *Thinking About Nature* de Andrew Brennan. Este acercamiento que busca teorizar el diseño del medioambiente holísticamente desde lo ideológico es novedoso, y hasta el momento no se han logrado encontrar propuestas similares en la literatura existente.

## Metodología

En este artículo se propone la revisión teórica de una serie de herramientas conceptuales. Estas nos servirán para consolidar el fenómeno del diseño ecológico como una actividad inherentemente ideológica. Para relacionar pragmáticamente el concepto de ideología con el medio físico construido, y posibilitar así su estudio, se emplea el modelo teórico elaborado por el arquitecto y antropólogo Amos Rapoport (2005). Este modelo deconstruye el concepto de cultura en componentes más sencillos para poder así relacionarlo con la arquitectura y el entorno urbano. Por ello, parte de la metodología de este artículo consiste en adaptar ciertos conceptos de Rapoport, como el de la calidad medioambiental, a un acercamiento ideológico. Este acercamiento permite encuadrar las tendencias de diseño ecológico contemporáneas en un marco interpretativo teórico e histórico más amplio.

La primera sección de este artículo se emplea para desmentir la supuesta neutralidad ideológica de la ecología. Esto se realiza por medio de un análisis teórico del concepto de la acción. Toda modificación consciente del medio requiere primero un juicio de valor. Este es un prerrequisito para la acción. Se traza la diferencia entre los «juicios de valor» y los «juicios de hecho», los primeros centrados en cuestiones éticas, y los segundos centrados en cuestiones empíricas. La ciencia nos puede proporcionar un conocimiento más íntimo de las relaciones de causalidad ecológicas, una extensión de nuestra visión, por así decirlo. Pero no puede servir como fundamento directo para un juicio de valor. Estos solo se pueden basar sobre los valores de la ideología.

Después se trata el concepto de diseño. Rapoport consideró el diseño como un proceso en que se le da forma al medio a través de una serie de elecciones entre alternativas. Este proceso tiene dos etapas fundamentales, una primera etapa, basada en la generación de alternativas, y una segunda etapa basada en una selección crítica de esas alternativas de acuerdo a ciertos valores. Esa selección crítica requiere un juicio de valor, que se realiza en función de los valores de la ideología o cultura de partida. De esta forma, consciente o inconscientemente, se producirán medios, arquitecturas o territorios culturales alineados con ideologías concretas. El objetivo de este proceso es acercar el medio lo máximo posible al ideal de bienestar, el ideal (utópico)

Es importante aclarar que no hay una única ideología ecológica o «verde», sino que hay muchas, las cuales compiten entre sí y están en un proceso constante de evolución. En este sentido, podemos pensar en la clasificación

Entonces se trata el concepto de bienestar. En esta sección se argumenta que la noción de las necesidades humanas tampoco es una base neutra a la que se pueda atenerse



**Figura 2.** *American Progress* de John Gast, 1872.

que realizan Djalali y Volvaard en su artículo «The Complex History of Sustainability» (figura 1). Allí nos ofrecen breves definiciones de múltiples ideologías ecológicas, como la ecología profunda, el eco-feminismo, el eco-anarquismo o la ecología social. Estas ideologías comparten algunas posiciones genéricas, y están completamente en desacuerdo en otras.

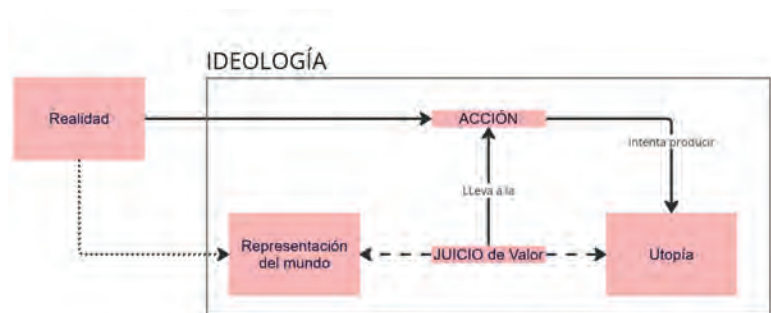
Por otro lado, es esencial dejar establecida una definición para la ideología. La ideología es un sistema de ideas y valores, que caracterizan a una persona, grupo social, religioso, político, e incluso a una escuela o profesión. Las creencias y emociones que conforman este sistema de ideas prescriben ciertos modos de actuar como «correctos», y una cierta organización para la sociedad. Crucialmente, esto también implica una organización espacial y arquitectónica que refleje simbólicamente esos valores y apoye de manera práctica los estilos de vida que conllevan. Por otro lado, la ideología tiene dos componentes principales. Primero, una representación de la realidad, es decir, una historia sobre porqué la realidad es como es. Esta se puede encontrar en la forma de dogma, metáforas, historias, narrativas, conocimiento científico, etc. La representación es una descripción del presente y del pasado, es una explicación de las condiciones existentes del mundo. Esta representación conlleva unos valores, y en la práctica funciona como un sistema de interpretación del medio. Este sistema es un conjunto de ideas y creencias que estructuran

la conciencia del sujeto. Estas creencias explican qué es el mundo, cómo funciona y cómo debe ser habitado (figura 2). Segundo, las ideologías poseen un programa de acción para llevar a cabo aquella prescripción sobre cómo se debería estructurar el medio (Zmigrod 2022: 1076). El programa de acción conlleva inherentemente la construcción de un estado social ideal, es decir, de una utopía.

### Acción

Un concepto esencial para enlazar las ideologías ecológicas con el diseño es el de la acción. La acción es el mecanismo por el que la ideología se manifiesta en el medio. (figura 3). El objetivo de la acción es acercar todo lo posible el sistema real, existente (según es representado por la ideología) al sistema ideal que se pretende construir. El discurso ideológico, por su parte, sirve para justificar la

**Figura 3.** Diagrama 1, Acción y juicios de valor.



acción. La premisa fundamental que recalca la importancia de la acción es que cualquier acción que conlleve la modificación del medio (es decir, toda instancia de diseño ecológico) tiene como requisito previo indispensable un juicio de valor. ¿Qué es un juicio de valor? Kant los diferencia de los juicios de hecho. Estos son juicios que tratan cuestiones relativas a la razón y la ciencia. Un juicio de este tipo determina si algo es verdadero o falso. Por otro lado, los juicios de valor tratan cuestiones relativas a lo moral y lo ético. Un juicio de valor no es otra cosa que una valoración que determina si algo es bueno o malo. Una valoración será siempre necesaria a la hora de realizar una acción o llevar a cabo un diseño premeditado. Es un acto cognitivo que precisamente valora cuál es el medio deseado. Es en este sentido que el juicio de valor refleja la ideología y los valores del sujeto, grupo o institución que lo realiza.

La clave es que la acción solo se puede fundamentar sobre los juicios de valor y no sobre los juicios de hecho. Es decir, es una decisión que no se puede fundamentar sobre el conocimiento científico. Esto es lo mismo que decir que, teóricamente, el diseño ecológico (entendido como una acción o intervención) no se puede fundamentar sobre la ecología científica. Por sí sola, la ciencia no puede servir de fundamento para la acción ecológica. Solo puede informar a los valores que la guían. La ciencia nos pueda informar

sobre cómo funcionan las cosas. Trata relaciones de causalidad o de atributos de elementos. Pero no nos puede dar información sobre cómo las cosas deberían ser. En suma, la ciencia de la ecología te puede indicar los métodos más efectivos para modificar un medio. Pero no puede decirnos cómo ese medio debería ser modificado. No sirve para responder a la pregunta: ¿Qué debemos construir? De esta pregunta se encargan otros ámbitos, particularmente la cultura, la religión y la ideología. Esta es la distinción fundamental, reflejada en el problema del «ser y del deber», planteado por Hume. Puede que parezca que esta es una distinción teórica irrelevante para la práctica cotidiana del diseño verde o sostenible. No obstante, es una cuestión fundamental, puesto que el diseño ecológico, en su discurso, tiende a «naturalizarse». Es decir, que discursivamente se plantean a sí mismos como «naturales» y por lo tanto pertenecientes a la esfera de lo científico, de lo técnico y no a la esfera de los valores, de lo cultural o de lo ideológico (figura 4). De esta forma pretenden posicionarse en suelo «neutro», fuera del debate de lo político. Es importante recalcar esta realidad porque se puede pensar que el activismo surge directamente de la ecología científica, sin embargo, en realidad existe un abismo infranqueable entre la ciencia (el ser) y el activismo (el deber). La ciencia solo se puede emplear si ya poseemos unos valores subyacentes (por ejemplo, un humanismo



**Figura 4.**  
*Wunderkammer.*  
El gabinete de curiosidades del naturalista Napolés Ferrante Imperato (1525-1625), ilustrado en su *Dell'istoria naturale*.

genérico) que nos indiquen cuál es el medio al que debemos aspirar. En este caso, habrá ideologías que intentarán apelar a que sus valores son de carácter universal. No obstante, diferentes grupos culturales inevitablemente tendrán valores e ideales de bienestar diferentes. Para analizar un poco más de cerca este fenómeno, podemos recurrir a la restauración ecológica.

Se podría argumentar que precisamente la restauración ecológica sí que es una disciplina basada exclusivamente sobre la ciencia, y no en valores subjetivos. Ya que lo que hace esta disciplina es restaurar, por lo que tendrá que basarse sobre el conocimiento histórico de los ecosistemas. No obstante, rápidamente se observará que la restauración es una disciplina que se encuentra inherentemente repleta de valores, subjetividad, ideología y contradicciones. La restauración se plantea a sí misma como una disciplina que interviene en un medio «dañado», para convertirlo en un medio «reparado» o «sano» (figura 5). Sin embargo, lo que ocurre en realidad es que interviene en un medio en un estado 1, que ha sido evaluado previamente con respecto a ciertos esquemas de calidad medioambiental dictados por una cierta ideología o cultura. Actúa en ese medio a través del diseño para llevarlo a un estado 2, es decir, un estado deseado o correcto según ciertos estándares o valores subjetivos. La ideología que esté actuando en este momento, justificará la importancia, la naturalidad o la legitimidad de dicho estado con su discurso.

Estructuralmente, la restauración ecológica tiene mucho más en común con la disciplina del diseño, que con la de ecología. Es por eso que este mismo argumento se puede aplicar al diseño ecológico, puesto que el discurso del diseño también naturaliza ciertos estados

sociales y ambientales como correctos o deseables. Sin embargo, como revela la propia ciencia de la ecología, el mundo no tiene un estado «natural» o correcto. Los ecosistemas son un producto de la arbitrariedad, no tienen un fin o un «bien» (Brennan 1988: 155-6). Quien apela a lo natural en realidad apela a una construcción cultural.

Entonces, lo esencial es investigar cómo se lleva a cabo esa construcción ideológica y discursiva de lo «natural» por parte de los distintos grupos de ecologistas, y cómo se aplica después al diseño. Para el ecologista, lo «natural» constituye una fuente de autoridad sobre qué es lo correcto (Evernden 1992: 7). En ese sentido, podemos considerar la tercera ley de la ecología que propone Barry Commoner: «La naturaleza es sabia»<sup>2</sup> (Commoner 1972: 37). Por lo tanto, según esta ley, el diseño ecológico debe interferir lo mínimo posible en los sistemas naturales, y basarse lo máximo posible en ellos. Este axioma refleja la creencia de que la naturaleza es un sistema altamente eficiente, estable y armónico. No obstante, estos son atributos que no necesariamente han sobrevivido al escrutinio científico contemporáneo,<sup>3</sup> aunque no obstante sigan siendo empleados por ciertos discursos. Hay que tener en cuenta, que esta ley de Commoner refleja una representación ideológica de la naturaleza, y no a la naturaleza real. Dice Stanislav Roudavski que a pesar de que en los círculos de diseño contemporáneo se admire a la naturaleza porque supuestamente produce el máximo impacto con los medios mínimos, la idea de que los ecosistemas sean armónicos y no produzcan residuos es «mala ciencia poética». «Como categoría, ‘el desecho’ es una invención humana, y una expresión de los valores humanos. Aunque algunos vean a la naturaleza como una entidad que no produce

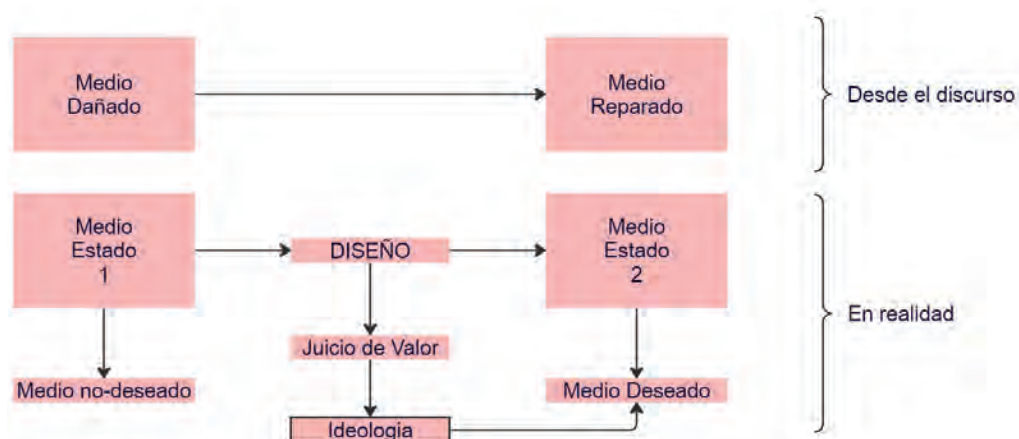


**Figura 5.** Diagrama 2, Medio dañado, medio reparado.



**Figura 6.** Max Peintner, *The Unending Attraction of Nature*, dibujo a lápiz, 1970, coloreado por Klaus Littman.

residuos, otros consideran que la naturaleza derrocha sus recursos de muchas maneras» (Roudavski 2018: 28).

Aquí podemos empezar a observar como una cosa es el conocimiento producido por la ecología científica (el cual no lleva implícita ninguna carga valorativa) y otra cosa muy distinta es la forma en la que los discursos ideológicos emplean esa información para defender o naturalizar ciertas posiciones o estados de la sociedad o el medioambiente. De hecho, ya nos avisa Neil Evernden de que no podemos presumir que la ecología sea la aliada exclusiva de los movimientos ecologistas, ya que la información que proporciona puede ser utilizada tanto para defender la naturaleza como para manipularla (Evernden 1992: 10) (figura 6). Diferentes grupos de individuos con diferentes ideologías medioambientales luchan por medio de la fuerza y del discurso para modificar el entorno y adaptarlo a sus valores o sus ideales de bienestar.

### Diseño

La forma en la que se llega al estado 2, es a través del diseño. El diseño es aquel proceso por el que se le da forma a todo tipo de

objetos, herramientas, protocolos, procesos y medios. Para observar cómo la ideología se manifiesta a través del diseño, podemos referirnos a el «choice model of design» que desarrolla Rapoport. Para Rapoport, el proceso de diseñar, «se puede considerar como una serie de elecciones a partir de una serie de alternativas» (Rapoport 1980: 289). Por otro lado, hay un estrecho vínculo entre esta definición del diseño y una de las definiciones que da Rapoport de la cultura, la cual es caracteriza como: «una serie habitual de elecciones que reflejan un ser humano ideal, una vida ideal y, por lo tanto, un hábitat ideal». Aunque este modelo del diseño originalmente fue ideado para ver cómo las culturas modifican el medio para que este se conforme a sus hábitos y sus creencias, también podría aplicarse a la ideología.

En este modelo conceptual del diseño, los diseñadores «generan muchas alternativas, eliminan la mayoría de ellas según ciertos criterios [...], y terminan con una, la cual entonces se dibuja y se presenta». Podemos diferenciar dos fases del proceso de diseño. Por un lado, una generación de alternativas, y, por otro lado, una selección o descarte de alternativas. En el proceso de generación, las

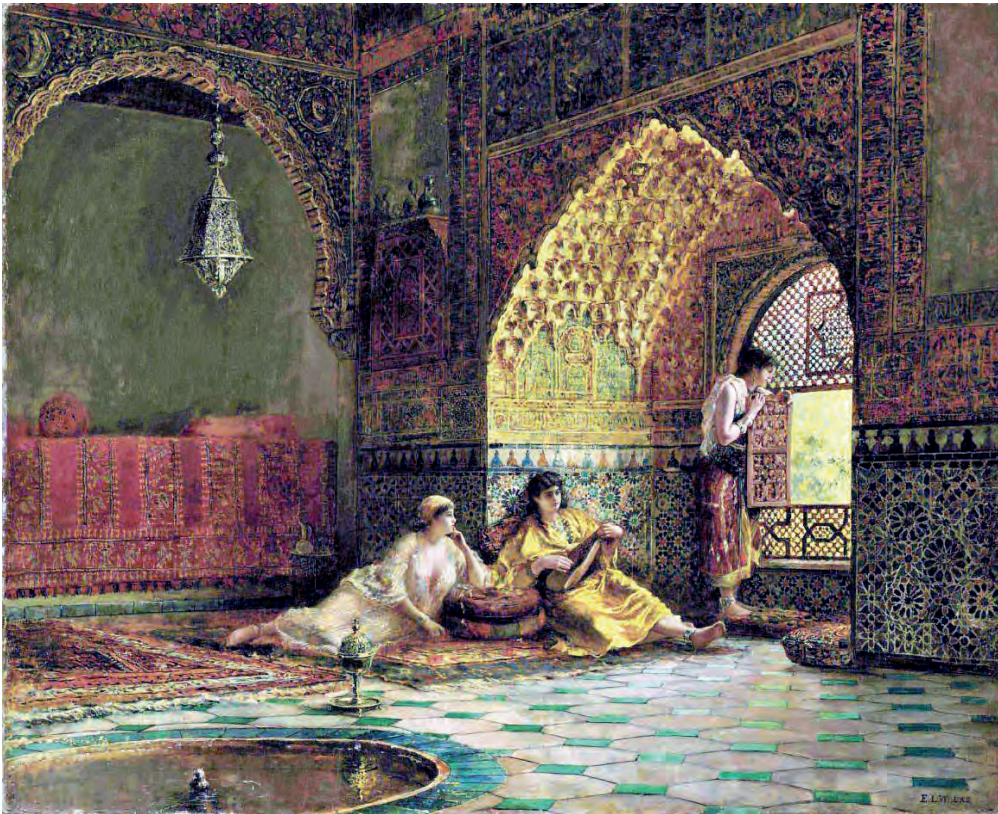


**Figura 7.** Edwin Lord Weeks, *Interior of La Torre des Infantas*, illustrating the legend of the three Moorish princesses in Washington Irving's *the Alhambra* (study) ca. 1880

alternativas son considerables o están disponibles en función de los límites que establezca la cultura (Rapoport 2005: 65). Existen todo tipo de metodologías para generar alternativas arquitectónicas y estas reflejan ya unas técnicas, una forma de plantear los problemas, unos valores y unas parcialidades culturales que limitan las posibles soluciones. Por otro lado, en la fase de selección se hace un descarte de las alternativas generadas. La selección consciente y premeditada conlleva un juicio de valor. Es un sopesar de las condiciones medioambientales específicas que mejor reflejan y apoyan los valores de un grupo, cultura o ideología (Rapoport 2005: 96):

*Las alternativas se eliminan del conjunto de 'disponibles' (es decir, consideradas) aplicando diferentes criterios de selección. Estos criterios reflejan imágenes, esquemas mentales, etc., y expresan los ideales de distintos grupos, es decir, la noción de personas ideales viviendo vidas ideales en ambientes ideales. A través de una eliminación sucesiva, nos quedamos con una alternativa como elección final.* (Rapoport 2005: 68)

El objetivo de este proceso es acercar el medio lo máximo posible al ideal de bienestar, ese ideal (utópico) de «personas ideales viviendo vidas ideales en ambientes ideales».

De esta forma, consciente o inconscientemente, se producirán medios, arquitecturas o territorios culturales alineados con ideologías concretas (Figura 7). Como explica Rapoport, diferentes perfiles de valores y de calidad medioambiental darán lugar a criterios de selección muy distintos y, por lo tanto, a resultados radicalmente diferentes en el diseño.

Curiosamente, el proceso de selección se puede dar sin que haya antes un proceso de generación de alternativas, ya que se puede aplicar directamente sobre lo existente, sobre el paisaje o la naturaleza. Es lo que Tafuri ha llamado, en relación a la pintura, «una selección crítica», la cual implica que esos paisajes llevan la «estampa de una moralidad social» (Tafuri 1976: 5). Tafuri menciona concretamente a Alexander Cozen, un pintor de paisajes británico. Su teoría de las manchas<sup>4</sup> era un método «basado en la selección como una herramienta para la intervención crítica en una realidad 'natural'». El proceso de selección se aplica al propio paisaje, en la creación de la obra de arte. La selección se basa en un juicio de valor, y por lo tanto en un sistema estético o moral (figura 8). Las obras de arte generadas son imágenes idealizadas de la naturaleza que después afectan los modos de apreciación del paisaje y particularmente los esfuerzos iniciales de su conservación.



**Figura 8.** *Paisaje con Jacob, Raquel y Lía junto al pozo*, de Claude Lorrain, 1666, óleo sobre lienzo, 113 x 157 cm, Museo del Hermitage, San Petersburgo.

Una de las ideologías medioambientales primigenias fue el movimiento de conservación en los Estados Unidos, que surgió a lo largo del siglo XIX y principios del XX. En la conservación de la «naturaleza» que se lleva a cabo también podríamos decir que se da un proceso de selección crítica. En este caso, lo que se selecciona son paisajes enteros. Aquí, el proceso de diseño, basado mayoritariamente en criterios de disfrute estético, lúdico y de preservación de una cierta identidad, ocurre a la escala del territorio. Como caso paradigmático, podemos señalar a la creación del parque nacional de Yellowstone en 1872, a partir de la acción legislativa del presidente Ulysses S. Grant. Basándose en la expedición y los estudios realizados en 1870, se hace un recorte perfectamente rectangular en el territorio, que se convierte en la frontera del parque, y en el nuevo límite de la naturaleza preservada (figura 9). Es por este trabajo de selección (no solo en Yellowstone, sino en los más de 60 parques nacionales del país) basado sobre ciertos criterios, estéticos y valores, por el que el historiador William Cronon (Cronon 1995) argumenta que, en realidad, la naturaleza supuestamente virgen que

conocemos ahora y que nos imaginamos, es una creación profundamente humana. Es un producto de una cultura humana concreta, en un momento histórico concreto. Esta naturaleza ha sido creada de acuerdo a ciertos criterios de selección estéticos, que no reflejan el carácter de la totalidad de la naturaleza.

### Bienestar

Otro concepto esencial para comprender el funcionamiento de las ideologías medioambientales es el de los ideales de bienestar. Desde el principio es importante dejar claro que el confort es una idea culturalmente construida. «El bienestar no es un concepto objetivable ni aislable en la probeta del técnico o el científico, sino una noción compleja, formada por capas diversas que se entremezclan: fisiológicas, constructivas, estéticas, existenciales, sociales» (Prieto 2013: 23). Por lo tanto, el bienestar o buen vivir, es siempre subjetivo y variable. Tan variable, por lo menos, como la propia cultura. Esto incluye la cantidad de energía que consumimos, la cantidad de objetos que poseemos, los materiales que consideramos aptos o «pobres», la forma

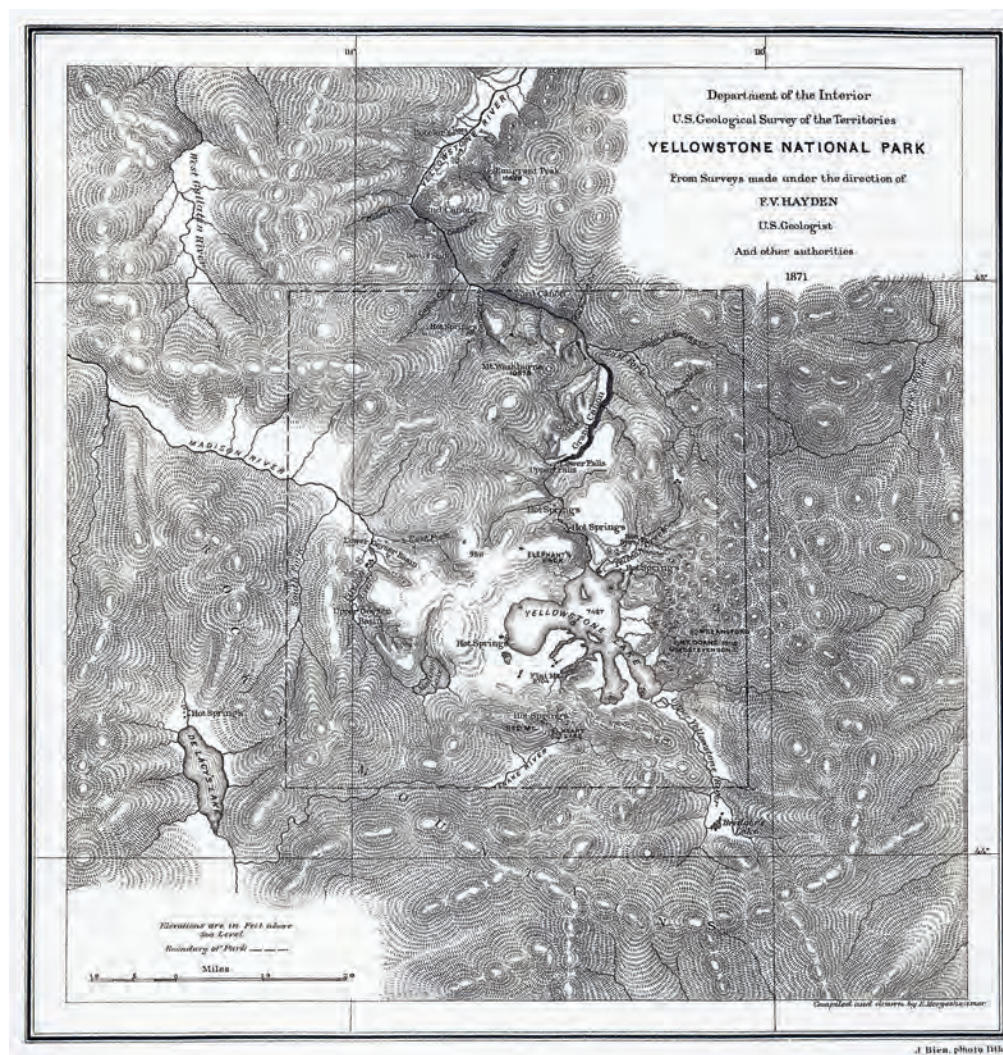


**Figura 9.** Mapa del Parque Nacional de Yellowstone, 1871. Autor: F. V. Hayden. Fuente: Library of Congress, Wikimedia Commons.

en la que distribuimos los espacios para la vida, etc. No obstante, en nuestra cultura occidental se ha establecido un paradigma, por el que tiende a asumir que hay un único ideal de bienestar, a la vez que un único modo de aproximación tecnológica a dicho ideal. Esta realidad está asociada al paradigma del funcionalismo medioambiental de la arquitectura sostenible (Prieto 2011: 183).

Por otro lado, el bienestar no es reducible a las «necesidades» humanas. En realidad, lo que ocurre es lo contrario: es el ideal de bienestar el que determina las necesidades, y lo que constituye un medio aceptable. «Los deseos suelen desempeñar un papel mucho más importante que las necesidades en las preferencias y las elecciones (incluidas las elecciones tomadas en el diseño), y los deseos están estrechamente relacionados con los significados, y por lo tanto con la ‘cultura’» (Rapoport 2005: 54).<sup>5</sup> Esto es esencial para la cuestión medioambiental, porque significa que ninguna ideología medioambiental podrá

refugiarse discursivamente en un paradigma tecnocrático universalista que diga poder satisfacer las necesidades humanas (figura 10).

El hecho de que el bienestar esté construido culturalmente, que sea variable y que no sea reducible a las necesidades humanas nos sirve para argumentar que los ideales de bienestar se encuentran en la esfera de la ideología. Las ideologías promueven explícita o implícitamente ciertos ideales trascendentes, metáforas, representaciones del mundo e imágenes del ser humano. Detrás de cada imagen del ser humano hay un ideal específico de bienestar, que marca una serie de necesidades. Lo cual implica a su vez, en la terminología de Rapoport, un estándar de calidad medioambiental (Rapoport 2005: 58) es decir, un hábitat físico concreto, capaz de satisfacer física y simbólicamente ese ideal de bienestar. Si estas necesidades difieren de las condiciones que proporciona la «naturaleza», entonces será necesaria la técnica para modificarla y hacer posible la satisfacción de estas

**Figura 10.** Diagrama Schematic bioclimatic index, de Victor Olgyay, *Design With Climate*, 1963, pág. 23.

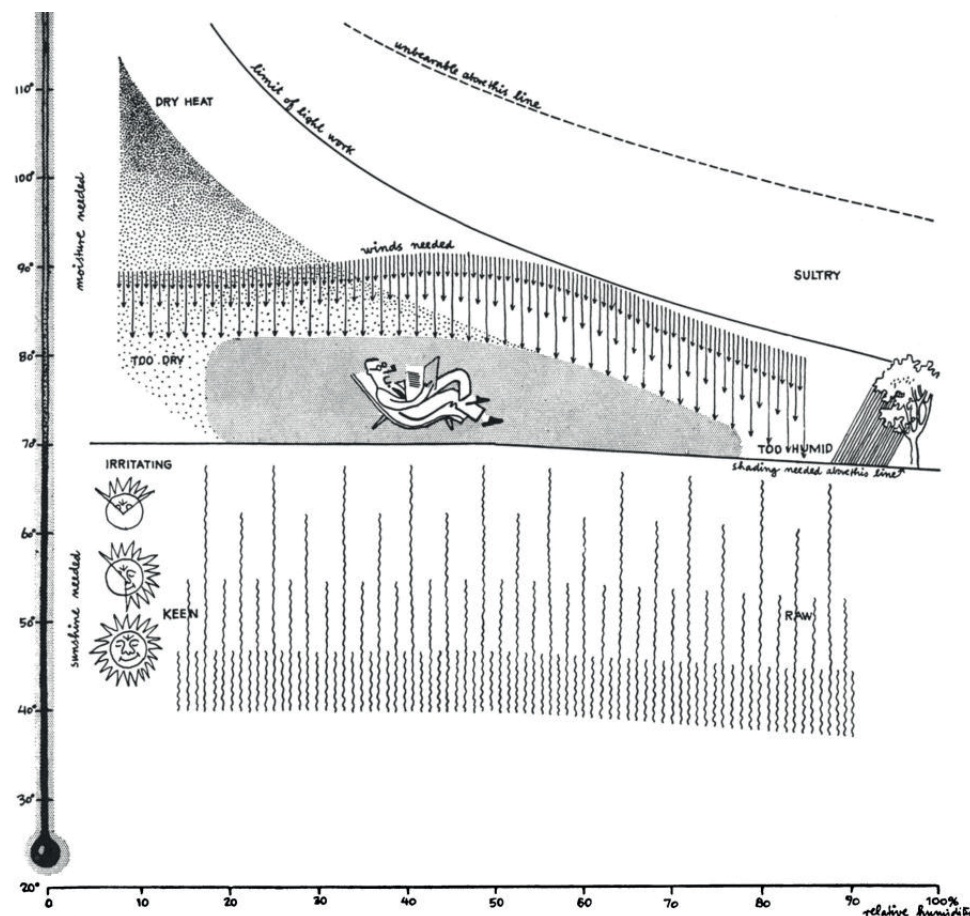


**Figura 11.** Cushicle, 1966, diseño de Michael Webb, ARCHIGRAM.



necesidades. Los ideales de bienestar, al igual que las propias ideologías, no surgen de la nada, sino que se fabrican de modo ad-hoc a partir de las condiciones y los deseos existentes. En la era de los medios de comunicación, el entretenimiento y la publicidad juegan un papel importantísimo a la hora de darle forma a los ideales de bienestar. Las ideologías medioambientales o los diferentes activismos ecológicos también prescriben ciertos ideales

de bienestar. Estos incluirán el nivel de CO2 que se considera óptimo para la atmósfera, los umbrales ideales de diversas sustancias tóxicas, la temperatura «óptima» para los ecosistemas, la cantidad de espacios no-humanos óptimos para la biodiversidad y el disfrute humano, las especies de seres vivos que pueden habitar esos espacios, además de la forma y el funcionamiento ideal de las viviendas, etc. (figura 11).

En su modelo teórico, Rapoport no habla de «bienestar» sino de «calidad medioambiental». Este es un término práctico porque hace referencia explícitamente a los atributos físicos o arquitectónicos de un entorno. Diferentes grupos de personas tendrán diferentes perfiles de calidad medioambiental dependiendo de sus valores, ideales, expectativas, etc. Y un mismo entorno será evaluado de una forma muy distinta por actores con diferentes perfiles de calidad medioambiental. Un terreno baldío, por ejemplo, será evaluado de forma muy distinta por un ecólogo, un preservacionista, un arquitecto y un promotor inmobiliario. La calidad medioambiental estará constituida por las características o los atributos del medio



que responden a los deseos y que son preferidas o rechazadas.

Las diferencias en valores ayudan a definir los bordes entre distintos grupos o ideologías. Estas tendrán diferentes ideas de lo que constituye el «bienestar» basado en sus valores y ciertas imágenes o ideales culturales. Las ideologías alteran el orden de los valores, priorizando a algunos y restando importancia a otros. Es probable que algunos de los valores promovidos por la ideología se puedan traducir a atributos de perfiles concretos de calidad medioambiental. Los valores harán que ciertos atributos del medio sean más deseables o menos (figura 12). Las ideologías tendrán un efecto sobre la naturaleza de los componentes que se tienen en cuenta y su orden de prioridad (lo cual tiene un gran efecto sobre el proceso de diseño) (Rapoport

2005: 58-60). Algunos de los componentes de calidad medioambiental pueden hacer referencia a: la ubicación, lo físico, el clima, la topografía, las vistas, la vegetación, el agua, el ruido, la contaminación, lo social, la homogeneidad, el estatus, la estructura familiar, lo estético y lo cultural, particularmente en lo relativo al significado (Rapoport 2005: 61). El medio siempre se evaluará desde estos perfiles subjetivos, y en el diseño, diferentes perfiles de calidad medioambiental darán lugar a criterios de selección radicalmente distintos.

### Progreso y crítica

Este modelo teórico también pide hacer una revisión de otros conceptos. Entre ellos, el de progreso y crítica. El análisis ideológico nos deja claro que la historia humana no

**Figura 12.** Marco Poletto, ecoLogicStudio, *Air Bubble*, instalada con motivo del COP26 en el Glasgow Science Centre, 2021.

es una historia de progreso, sino simplemente múltiples cadenas entrelazadas de hechos causales en las que intervienen diferentes grupos con diversos intereses. Las tecnologías no progresan de forma inevitable, sino que van atadas a los ideales de bienestar (Ortega y Gasset 1982). No obstante, esto no impide que las ideologías ecológicas más tecno-optimistas se adueñen del mito del progreso en su discurso. Además, implicada en la fantasía de progreso, está la fantasía de la utopía: «Tal ‘progreso’ -lineal, hacia delante, siempre en movimiento- no se entiende sin un destino, una meta o un objetivo, que es requerido por su propia linealidad. Aunque lejano, impreciso y difuso, este ‘final’ está implícito en la propia idea de historia (‘el final de la Historia’) y plantea en estos términos un incipiente, pero necesario, pensamiento utópico. Toda revolución, todo ‘progreso’, todo movimiento hacia delante implica, de alguna manera, una Utopía» (Solá-Morales 2020: 116).

Por otro lado, tenemos que revisar el concepto de crítica. La crítica es, en definitiva, una herramienta de la ideología. Ya que solo se puede realizar una crítica desde la perspectiva de unos valores subyacentes. De hecho, Rapoport específicamente considera que la «crítica arquitectónica» solo representa las preferencias personales del crítico y por ello no tiene ni valor ni interés (Rapoport 2005: 2). En la teoría crítica se considera que las posiciones positivas son siempre erróneas o ideológicas, porque reflejan nuestras perspectivas personales de clase, raza, género, etc. Por ello, en la estructura dialéctica del argumento, la crítica desempeña siempre el papel de la negación, la sospecha o la paranoia (Canavan 2010: 7-8). No obstante, aunque en la crítica sólo encontremos una negación, en ella habrá implícita una proposición positiva, que surja de los valores con los que se realiza la crítica. En esta posición positiva, en sus valores, en el ideal de bienestar que asume, está la ideología.

Según su formato, podemos dividir la crítica en dos tipos; la crítica escrita, que se realiza por medio del ensayo, del texto; y la crítica operativa, descrita por Tafuri, que viene directamente del arquitecto y cuyo medio es el propio artefacto, el edificio construido (Piedmont 1986: 9). El arquitecto, por definición, tiene que tomar una posición ideológica, o positiva. El trabajo del arquitecto es hacer una propuesta concreta sobre cómo debe ser el medio. Por eso no puede existir como un observador externo, ya que toda acción

premeditada para modificar el medio es ideológica. Con cada obra que construye, el diseñador erige una posición crítica, que comenta sobre las condiciones que forman su contexto histórico y geográfico. Implícitamente, queda reflejada su visión de la historia y su posición en ella (Piedmont 1986: 9). El punto de partida inicial y el segundo punto dibujado por el arquitecto describen un vector que determina la dirección de un progreso. Y todo progreso, lineal, hacia delante, implica una meta, y esa meta idealizada es la utopía (Solá-Morales 2020: 116).

## Conclusión

Las ideologías medioambientales dictan las formas correctas en las que el ser humano debe actuar y habitar el medio. Se suelen basar en ciertas nociones de la naturaleza y tienden a «naturalizar» su discurso, de tal forma que camuflan su carácter inherentemente ideológico. La forma en la que estas ideologías se expresan en el medio es a través de la acción. En nuestro caso en la forma del diseño ecológico, el cual es inherentemente ideológico, ya que no se puede fundamentar sobre la ecología científica. Como se ha razonado anteriormente, por sí sola la ciencia no puede servir de fundamento para la acción ecológica. Solo puede informar a los valores que la guían, es decir, la ciencia solo se puede emplear si ya poseemos unos valores subyacentes. Es en este sentido que toda acción o diseño sobre el medio requiere un juicio de valor que determine que medio es el más deseable, lo cual solo puede basarse en valores culturales o ideológicos. Entonces, para la metodología propuesta, lo esencial es investigar cómo se lleva a cabo esa construcción ideológica y discursiva de lo «natural» por parte de los distintos grupos de ecologistas, y cómo se aplica después al diseño.

El carácter ideológico de la acción se refleja en el proceso de diseño, particularmente en la fase de selección de alternativas, en la que se hace un descarte de las propuestas generadas. De esta forma se sopesan las condiciones medioambientales específicas que mejor reflejan y apoyan los valores de un grupo, cultura o ideología (Rapoport 2005: 96). El objetivo de este proceso es acercar el medio lo máximo posible al ideal de bienestar, el ideal (utópico) de «personas ideales viviendo vidas ideales en ambientes ideales». De esta forma, consciente o inconscientemente, se producirán medios, arquitecturas o

territorios culturales alineados con ideologías concretas. Las ideologías promueven explícita o implícitamente ciertos ideales trascendentes, metáforas, representaciones del mundo e imágenes del ser humano. Detrás de cada imagen del ser humano hay un ideal específico de bienestar, que marca una serie de necesidades. Lo cual implica a su vez, en la terminología de Rapoport, un estándar de calidad medioambiental (Rapoport 2005: 58) es decir, un hábitat físico concreto, capaz de satisfacer física y simbólicamente ese ideal de bienestar. Podemos concluir que lo que las ecologías, y sus ideologías medioambientales, buscan, en última instancia, es fabricar o conservar medios concretos. Estos medios no reflejarán un ideal natural y universal, sino que reflejarán ciertos ideales de bienestar, únicos para cada ideología medioambiental, y que serán un reflejo de sus creencias y percepciones subjetivas.

En definitiva, el hecho de que la acción medioambiental o el diseño ecológico no se puedan fundamentar sobre la ecología científica implica que la mejor manera de conceptualizar la cuestión medioambiental es como una lucha entre diferentes grupos que intentan imponer sus propios intereses. Como, por ejemplo, en los casos en los que intereses comerciales cortoplacistas entran en conflicto con los intereses de grupos que en relativamente poco tiempo se verán afectados por los efectos inintencionados de estas actividades. Por ello, la metodología historiográfica propuesta implica tener en cuenta ciertas consideraciones sociales, culturales e ideológicas de los grupos y no solo la forma de sus arquitecturas. Esta metodología pide mapear diferentes grupos sociales a través de sus ideologías medioambientales, sus ideales de bienestar y las imágenes del ser humano, la naturaleza y la tecnología que van implícitas en dichas ideologías. Además de ver como estas imágenes se articulan en sus discursos y como se expresan en la forma arquitectónica. Por otro lado, será de vital importancia estudiar las influencias que dan forma a estas ideologías, ya sean culturales o medioambientales. Por último, los casos de estudio que se analicen bajo esta perspectiva continuarán nutriendo la teoría detrás de este marco metodológico, y servirán para afinar nuestra definición de ideología y para identificar nuevos elementos de interés para el modelo.

## Notas

1. «*Ecological activities are not simply free-floating and disconnected acts to “stop pollution” (let us say) but products of larger belief-systems (both examined and unexamined) that aim to define the nature, value, and ends of life on this planet*». (Fromm, 1992: 24)
2. «*Nature knows best*».
3. Para más información sobre este tema, el lector puede utilizar el *keyword* «*nonequilibrium ecology*» para buscar referencias en torno a este debate contemporáneo.
4. «*blots*».
5. Traducción del autor: «*wants often play a much more important role than needs in preference and choice (including the choices made in design), and that wants are closely related to meaning, and hence to “culture”*».

## Bibliografía

- BRENNAN, Andrew. 1988. *Thinking about Nature: An Investigation of Nature, Value, and Ecology*. Athens.
- CANAVAN, Gerry, Lisa Klarr, y Ryan Vu, eds. 2010. *Polygraph. 22 Ecology and Ideology*. Durham, N.C.: Duke University.
- COMMONER, Barry. 1972. *The Closing Circle: Confronting the Environmental Crisis*. London: Cape.
- CRONON, William. 1995. *Uncommon Ground: Rethinking the Human Place in Nature*. New York: W.W. Norton.
- DJALALI, Amir, y Piet Vollaard. 2008. The complex history of Sustainability. *VOLUME 18*: 45-48.
- EVERNDEN, Neil. 1992. *The Social Creation of Nature*. Baltimore.
- FROMM, Harold. 1992. Ecology and Ideology. *The Hudson Review* 45 (1): 23-36. <https://doi.org/10.2307/3852080>.
- ORTEGA Y GASSET, José. 1982. *Meditación de la técnica: y otros ensayos sobre ciencia y filosofía*. Madrid: Revista de Occidente en Alianza Editorial.
- PIEDMONT, Susan Carty. 1986. Operative Criticism. *Journal of Architectural Education* 40 (1): 8-13. <https://doi.org/10.1080/10464883.1986.11102649>.
- PRIETO, Eduardo. 2011. *La Arquitectura de la ciudad global: redes, no-lugares, naturaleza*. Metrópoli (Biblioteca Nueva). Madrid: Biblioteca Nueva.
- PRIETO, Eduardo. 2013. La cultura del bienestar. Poéticas del confort en la arquitectura de los siglos XIX y XX. *Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos*, n.o 4 (octubre): 22-31.
- RAPOPORT, Amos. 1980. Vernacular architecture and the cultural determinants of form. En: *Buildings and Society*. Routledge.

- RAPOPORT, Amos. 2005. *Culture, Architecture, and Design*. Architectural and Planning Research Book Series. Chicago: Locke Science Publishing Company, Inc.
- ROUDAVSKI, Stanislav. 2018. Notes on more-than-human architecture. En: *Undesign: Critical Practices at the Intersection of Art and Design*, 24-37. <https://doi.org/10.4324/9781315526379-3>.
- SOLÀ-MORALES SERRA, Pau, y Manfredo Tafuri. 2020. *Arquitectura, crisis, crítica radical*. Sevilla: Vibok Works.
- TAFURI, Manfredo. 1976. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Traducido por Barbara Luigia La Penta. Cambridge, Mass.
- ZMIGROD, Leor. 2022. A Psychology of Ideology: Unpacking the Psychological Structure of Ideological Thinking. *Perspectives on Psychological Science* 17 (marzo): 174569162110441. <https://doi.org/10.1177/17456916211044140>.

---

*Fecha final recepción  
artículos: 15/04/2024  
Fecha aceptación:  
12/08/2024*

*Artículo sometido a re-  
visión por dos revisores  
independientes por el  
método doble ciego.*

**Architectural heritage in the construction of national identity. Declaration of colonial military fortresses as the first Historical Monuments in Uruguay.**

*In the first decades of the 20th century, Uruguay underwent an intense process of construction and reaffirmation of a national identity, influenced by strong immigration and the commemoration of the centenary of independence. In this context, heritage, both tangible and intangible, served as a symbolic support for the creation of a national historical narrative. The first state declarations of National Historic Monuments were made between 1927 and 1937 on colonial fortresses. In this process, architects played a crucial role both technically and politically in heritage conservation. The declarations were based on the historical value and ideological influence of the time, promoting an identity rooted in Hispanic heritage. This article critically analyses the process of patrimonialization of colonial military fortresses, and how the Uruguayan case is inscribed in the tendency of the time to conserve and re-appropriate the architectural legacy in order to build a national identity.*

**Keywords:** Architectural heritage, identity, fortresses, Uruguay.

---

*En las primeras décadas del siglo XX, Uruguay vivió un proceso intenso de construcción y reafirmación de una identidad nacional, influenciado por la fuerte inmigración y la conmemoración del centenario de la independencia. En este contexto, el patrimonio, tanto material como inmaterial, sirvió de apoyo simbólico para la creación de una narrativa histórica nacional. Se realizaron las primeras declaraciones estatales de Monumentos Históricos Nacionales entre 1927 y 1937 sobre fortalezas coloniales. En este proceso, los arquitectos jugaron un papel crucial tanto técnica como políticamente en la conservación del patrimonio. Las declaraciones se basaron en el valor histórico y la influencia ideológica del momento, promoviendo una identidad arraigada en la herencia hispánica. Este artículo analiza críticamente el proceso de patrimonialización de las fortalezas militares coloniales, y como el caso uruguayo se inscribe en la tendencia de la época de conservar y reapropiarse del legado arquitectónico para construir una identidad nacional.*

**Palabras clave:** Patrimonio arquitectónico, identidad, fortalezas, Uruguay.

Elina Rodríguez  
Massobrio

# El patrimonio arquitectónico en la construcción de la identidad nacional

*La declaración de fortalezas militares coloniales como primeros monumentos históricos en Uruguay.*

DOI 10.20868/cn.2024.5333

## La arquitectura heredada y la construcción de una idea de nación

Actualmente, desde distintas disciplinas se está llevando a cabo un debate activo sobre los diversos sistemas históricos de representación que determinan o regulan los rituales de la producción social. En este contexto, el patrimonio ya no es entendido como algo estático y predefinido, sino como el resultado de una construcción social determinada. Esta construcción está conformada por bienes culturales, tangibles e intangibles, y por discursos y prácticas que son el resultado de complejos procesos de legitimación.<sup>1</sup> Durante los últimos años los estudios sobre patrimonio<sup>2</sup> han dejado de intentar definir cuáles son los elementos patrimoniales, para preguntarse cómo estos son utilizados y cómo son convertidos en patrimonio.

Durante el siglo XIX y principios del XX, un periodo crucial para la consolidación de los estados naciones en América Latina, la construcción de un patrimonio nacional se convirtió en un componente estratégico de los objetivos políticos. A través de la selección cuidadosa de elementos patrimoniales considerados representativos de la nación, desde el estado se buscó fortalecer relatos específicos, respaldando así prácticas y regulaciones particulares. Este enfoque también tenía como objetivo limitar y gestionar la diversidad cultural al definir ciertos elementos como esenciales para la nación e identidad.

Esta perspectiva predominante ha dado lugar a diferentes implicaciones en el contexto latinoamericano. Entre ellas se encuentra la subordinación de las culturas no occidentales, especialmente las culturas indígenas, a un modelo cultural ajeno. Además, ha llevado a una falta de identificación y preocupación

por parte de las comunidades y grupos culturales subordinados, respecto a la preservación y protección del patrimonio. También se ha traducido en la dificultad de los Estados para establecer una política de protección que englobe una diversidad amplia de bienes culturales que conforman una nación.

El continente americano presenta, más allá de sus grandes diferencias, rasgos comunes en su historia. La emancipación de la corona española, a principios del siglo XIX llevó a la formación de estados republicanos inspirados en los ideales de la revolución francesa y la Ilustración, con el respaldo de las potencias internacionales interesadas en la apertura del comercio y en el declive del poder español. Con el nacimiento de las «nuevas» naciones, la arquitectura y la producción de símbolos se pusieron al servicio de la reinvenición de una memoria patria. Pero esta construcción no estaba relacionada sólo con el pasado, sino que se orientó a la construcción de un futuro deseado inspirado por las ideas del progreso y de construcción de una «Europa americana». La construcción nacional se encontró con una sociedad en formación, con identidades culturales no integradas y con fronteras políticas difusas.

En Uruguay el concepto de patrimonio y de preservación arquitectónica se fue introduciendo muy lentamente en la joven república. A mediados del siglo XIX y principio del siglo XX, se constituyó buena parte de la cultura política y de los imaginarios que condicionan el funcionamiento de la vida social del país. En las primeras décadas del siglo XX, se intensificó un proceso de construcción de identidad nacional frente al importante impacto socio-cultural de la inmigración, en consonancia con la conmemoración del primer centenario de la independencia del

---

Docente en el Instituto de Historia, FADU-UdelaR. Doctoranda en la Universidad Politécnica de Madrid.

país, celebrado entre 1925 y 1930. En este contexto, el patrimonio, tanto material como inmaterial, sirvió de apoyo simbólico y significativo para la construcción de un relato histórico unificador.

Desde diferentes instituciones surgió la inquietud de crear conciencia respecto al valor patrimonial de las construcciones y a la necesidad de su preservación. Se realizaron las primeras declaraciones estatales de Monumentos Históricos Nacionales, en 1927, la fortaleza de Santa Teresa, en 1931 la fortaleza del Cerro de Montevideo<sup>3</sup> y en 1937, el fortín de San Miguel, todas fortalezas militares coloniales (Figura 1). Para dichas declaraciones prevaleció el valor histórico y la influencia ideológica del momento determinó que se debía valorar una identidad basada en la «raíz hispánica».

A nivel local, la conciencia patrimonial y la iniciativa para salvaguardar los bienes nacionales fue concebida y representada, desde un inicio, por los historiadores. Sin embargo, rápidamente se necesitó de la incorporación de los arquitectos para afrontar la restauración de las obras. A partir de entonces, se entrecruzan los enfoques, miradas y roles de los diversos campos disciplinares. El papel de los arquitectos fue fundamental, no solo desde una perspectiva técnica en la conservación del patrimonio, sino también como actores políticos determinantes.

El propósito de este artículo es llevar a cabo un análisis crítico de los primeros procesos de patrimonialización en Uruguay, examinando los actores involucrados, los criterios



**Figura 1.** Mapa de Uruguay con indicación de ubicación de Fortalezas Militares Coloniales. Fuente: Olivero Orecchia, José María, 2010.

empleados y los aspectos materiales y sociales que subyacen en dicho proceso. ¿Hasta qué punto el patrimonio fue utilizado como un soporte para la incipiente construcción de una identidad nacional? El caso uruguayo,<sup>4</sup> es análogo al de otros países de la región como Argentina<sup>5</sup> y Chile,<sup>6</sup> que, tras la independencia y la modernización de las ciudades, buscaron preservar y utilizar el patrimonio arquitectónico al servicio de sus particulares narrativas históricas nacionales.

### Singularidades de las políticas de preservación en Uruguay

El caso uruguayo se puede comprender dentro de un contexto latinoamericano, pero



**Figura 2.** Demolición del Mercado Viejo y de las murallas de la Ciudadela. Actual Plaza Independencia. A la izquierda: la avenida 18 de Julio. A la derecha: el Palacio Estévez. Ciudad Vieja. Año 1877. Fuente: 0873FMHB, Archivo del Centro de Fotografía de Montevideo, Uruguay.

con ciertas singularidades. Para el imperio español en América el actual territorio uruguayo constituía un área periférica, alejada de los principales centros económicos y políticos del continente y con una importancia fundamentalmente de protección estratégica, para controlar el avance de otras potencias europeas, principalmente la portuguesa.

El proceso independentista en Uruguay se inició en 1811 y culminó en 1830 con la declaración formal de la independencia y creación de la primera constitución nacional. Uruguay basó fundamentalmente la construcción estatal de la nueva república independiente en el modelo francés. Esto se logró mediante la creación de instituciones estatales fuertes y la figura de un Estado tutor, uniforme y centralista que tuvo una influencia dominante sobre la sociedad y sus actividades. El Estado actuaba, a través de la administración pública, como representante legítimo de los intereses colectivos.

En relación con la construcción de símbolos desde la propia arquitectura, en 1829 por Decreto Ley se ordena la demolición de la muralla de Montevideo.<sup>7</sup> Siguiendo en esta línea, en 1836 se realiza la primera ampliación del trazado urbano, la Ciudad Nueva que adopta como trazado definitivo un damero similar al de la Ciudad Vieja pero despojado de las condiciones indianas. En 1837 se construye la Plaza Independencia<sup>8</sup> rompiendo con la trama colonial (figura 2). Se

trata de un momento inaugural en el que se intenta asumir una modernidad y una cultura nacional sin renunciar a lógicas coloniales. Esta primera expansión está marcada por las sucesivas ideas o proyectos de nación que tuvieron lugar en Uruguay desde la primera mitad del siglo XIX, y fue acompañada por una vocación sostenida de modernidad. Según Alemán y Rey (2010), es posible identificar la concepción de la celebración de un nuevo tiempo institucional, así como también el dar cierre al período de la colonia, a través de una mirada urbana alternativa que exigía variantes en los límites de contención de la antigua ciudad.

Esta actitud cambia con los festejos del primer centenario de la independencia de Uruguay (1925-1930) cuando se llevaron a cabo manifestaciones alegóricas y efímeras, así como la construcción de obras públicas y monumentos conmemorativos para resaltar y afirmar la identidad nacional. Por un lado, se buscaba distanciarse del legado colonial y consolidar una nación independizada; y por otro, hacer frente a la influencia de la corriente migratoria europea que se entrelazaba con la segregación gradual de las culturas locales.<sup>9</sup> Fue tal la afluencia de inmigrantes, que prácticamente sobrepasaron a la población preexistente y modificaron la fisonomía del país. La alta burguesía local adoptó influencias culturales europeas, lo



**Figura 3.** Plaza Constitución, al fondo Iglesia Matriz y edificaciones de la época. Año 1910 (aprox.). Fuente: 0017FPMS, Archivo del Centro de Fotografía de Montevideo, Uruguay.

que se hizo evidente, entre otros aspectos, en la arquitectura ecléctica predominante de la época (figura 3).

En estos años convivieron tensiones entre la modernidad en ascenso y un sentimiento nostálgico del pasado. Se termina con la actitud de rechazo por el pasado hispánico, proceso iniciado después de la Independencia (25 de agosto de 1825) en consonancia con las ideas republicanas de una nueva nación. Al mismo tiempo las ciudades iban dejando atrás su imagen tradicional gracias a la apertura de avenidas, construcción de parques y edificios monumentales.

Durante la construcción del Estado independiente, los arquitectos desempeñaron un papel crucial al integrar las nuevas instituciones poscoloniales, al establecer asociaciones profesionales y al fundar medios de difusión. Los estudios de la carrera de arquitectura en Uruguay comenzaron en la Universidad de la República en el año 1886, dentro de la Facultad de Matemáticas y Ramas Anexas. En 1915 se creó la Facultad de Arquitectura, separándose de la antigua Facultad de Matemática, y con ella se consolidó un proceso de madurez de la disciplina arquitectónica. Precedente a la creación de este centro de enseñanza, se creó el gremio de Sociedad de Arquitectos del Uruguay (SAU), fundada en mayo de 1914, una institución corporativa en el campo arquitectónico local que sigue vigente hasta hoy en día. Esta entidad comenzó su labor social y cívica publicando como medio de difusión la revista *Arquitectura*.

Los arquitectos agremiados en la SAU pertenecieron a una generación que crearon y desarrollaron las instituciones arquitectónicas, pero también intervinieron decisivamente en cargos relevantes de la esfera política. Entre ellas se destacan los Congresos Panamericanos de Arquitectos (CPA),<sup>10</sup> celebrados por primera vez en Montevideo en 1920, que tuvieron en la SAU su origen y primer motor de la mano del general arquitecto Alfredo Campos (1880 – 1970),<sup>11</sup> así como los concursos de arquitectura para la construcción de la ciudad. Cómo explica Medero (2018), esta generación de arquitectos se manifestó altamente comprometida con la tarea de dirigir también los destinos de la nación. Su particular visión del progreso sobre los cometidos que el arte y la arquitectura debían asumir los llevó, además de a ejercer una enérgica participación en el ámbito gremial y la dirección académica de la Facultad, a ocupar diversos lugares de la administración estatal, más allá del campo de

incidencia relativo a las obras arquitectónicas o los planes urbanos.

Posteriormente, en 1926 se fundó la Sociedad Amigos de la Arqueología (SAA) que congregó una élite de intelectuales, muchos de ellos procedentes de áreas profesionales muy diversas. Se agruparon por iniciativa de Horacio Arredondo (1888-1967),<sup>12</sup> Alejandro Gallinal (1872-1943) y Fernando Capurro (1890-1964), con el fin de reunir, según se expresa en el acta fundacional, «a todos aquellos que se sintieran inclinados al culto de las cosas arcaicas».<sup>13</sup> Varios de los integrantes de esta sociedad formaron parte de la SAU y divulgaron sus opiniones en la revista *Arquitectura*.

En la esfera política dos figuras claves por sus aportes en la conservación del patrimonio nacional ocupaban cargos de gobierno. El general arquitecto Alfredo Baldomir (1884-1948)<sup>14</sup> se desempeñaba como Jefe de Policía de Montevideo desde 1931. Cumpliendo ese rol tuvo una especial participación tras apoyar el golpe de Estado en 1933 del nuevo presidente Luis Gabriel Terra (1873-1942), quien era su cuñado. Terra lo nombró ministro de Defensa entre 1934 y 1936. Por otra parte, Alfredo R. Campos fue Director de la Escuela Militar en dos periodos (1929-1933, 1936-1938) y Jefe Director de la División Construcciones Militares. En 1938, por primera y única vez en la historia, el Presidente de la República era un arquitecto, Alfredo Baldomir, y su gabinete estaba integrado por Campos como titular del Ministerio de Defensa Nacional, cargo que ocuparía entre 1938 y 1940 durante la presidencia de Baldomir, y entre 1943 y 1946 durante la presidencia del Dr. Juan J. Amézaga (1881-1956).

En este contexto, surge desde diferentes instituciones, como la SAU, los CPA y la SAA, la inquietud de crear conciencia respecto al valor de los monumentos y a la necesidad de su preservación. En los primeros CPA, la discusión relacionada a lo patrimonial se centró principalmente en la identificación y registro de los monumentos y edificios históricos de las ciudades americanas. Ya para el segundo CPA, celebrado en Santiago de Chile en 1923, se recomendaba en las conclusiones del congreso la sanción de leyes de protección y conservación de estos monumentos en cada país, así como la creación de museos de materiales de construcción característicos de cada región.

Los debates en la esfera profesional pronto dejaron sentir su influencia en un ámbito institucional y social más amplio con las

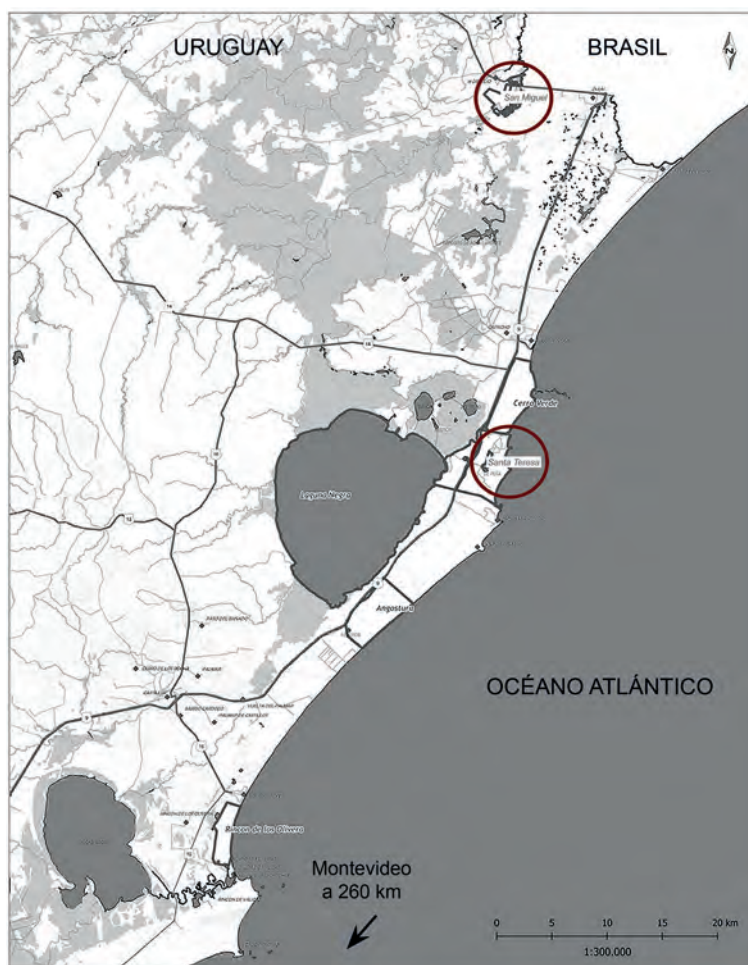


**Figura 4.** Mapa de las costas del departamento de Rocha con indicación de ubicación de Fortalezas Militares Coloniales y foto aérea de las mismas. Fuente: Sommaruga, Roche y Spósito, 2016: 31, intervenido por la autora.

primeras iniciativas legislativas. Si bien se presentaron diferentes proyectos de ley relacionados a la materia, recién con la reforma constitucional, durante la dictadura de Terra en 1934, se incorporó a la Constitución de la República el Artículo 33 que decretaba: «Toda riqueza artística o histórica del país, sea quien fuere su dueño, constituye el tesoro cultural de la nación; estará bajo la salvaguardia del Estado y la ley establecerá lo que estime oportuno para su defensa.»

Posteriormente, en 1950 fue promulgada la Ley N° 11473 de Homenajes a Artigas, prócer nacional, en el centenario de su muerte, que dispuso la creación de la Comisión Nacional de Monumentos Históricos, atribuyéndole la tarea de conservar la riqueza histórica y artística de la República. Estas leyes marcaban un avance en cuanto al reconocimiento patrimonial y recogían una serie de iniciativas anteriores, pero no establecían mecanismos que posibilitarán la instrumentación de la conservación ni salvaguarda del patrimonio nacional.

No fue hasta la década de 1970, en coincidencia con la crisis económica y la dictadura militar, cuando Uruguay sancionó una ley

específica sobre patrimonio, la primera Ley de Patrimonio Histórico, Artístico y Cultural, Ley N° 14040, decretada en 1971 con carácter estrictamente monumental. Este hito marcó un punto de inflexión en el enfoque hacia la preservación del patrimonio cultural del país. Con la introducción de esta ley, se establecieron políticas y regulaciones formales para la declaración, protección y restauración de los Monumentos Históricos. Sin embargo, el tiempo transcurrido sin una legislación adecuada y el posterior régimen dictatorial (1973-1985) significó que muchas estructuras valiosas sufrieran daños significativos.

La historia de la preservación del patrimonio en Uruguay refleja desafíos persistentes, desde la falta de recursos hasta la ausencia de marcos legales sólidos. Por este motivo, es importante entender lo significativo que fueron las primeras declaraciones estatales de Monumentos Históricos entre 1927 y 1937, de las fortalezas de Santa Teresa, del Cerro de Montevideo y San Miguel, donde se identificaron estas construcciones como valiosas, se promovió su restauración y conversión a museos de sitio. Tuvieron que pasar cuatro décadas para que una ley recogiera el espíritu de estas primeras declaraciones.

### **La nueva reivindicación del legado colonial: Fortalezas de Santa Teresa y San Miguel**

La protección de las fortalezas de Santa Teresa y San Miguel como primeras declaraciones de Monumento Histórico del Uruguay fueron fruto de una iniciativa pionera, desde el punto de vista patrimonial y turístico para la zona, del historiador Horacio Arredondo. Los criterios de selección y valoración para estas declaratorias se centraron en su valor testimonial en apoyo a un relato histórico elaborado desde la esfera oficial y tendente a definir una identidad cultural nacional. También se incorporó la innovadora idea de explotarlos como proyectos turísticos alejados de la ciudad, en una zona de playa, todavía no desarrollada en este aspecto.<sup>15</sup>

Ambas obras de arquitectura militar están situadas en el departamento de Rocha a casi 300 km de la capital y son construcciones de fortalezas defensivas terrestres que se deben a la lucha de territorio entre las colonias portuguesa y española (figuras 4, 5 y 6). El primero de los dos en construirse fue San Miguel entre 1735 y 1737 por los portugueses a cargo del brigadier José da Silva Páez, a unos 50 kilómetros más al norte que



**Figura 5.** Imágen aérea de San Miguel. Fuente: [https://visualizador.ide.uy/ideuy/core/load\\_public\\_project/ideuy/](https://visualizador.ide.uy/ideuy/core/load_public_project/ideuy/), consultada el 10 de agosto del 2024.



**Figura 6.** Imágen aérea de Santa Teresa. Fuente: [https://visualizador.ide.uy/ideuy/core/load\\_public\\_project/ideuy/](https://visualizador.ide.uy/ideuy/core/load_public_project/ideuy/), consultada el 10 de agosto del 2024.

Santa Teresa, casi sobre la frontera brasileña. Ya en 1740 el fuerte presentaba su configuración definitiva de cuatro baluartes con piedra trabada «en seco» y con un perímetro de 300 metros (Arredondo, 1955: 369-372).

En el lugar que ocupa hoy en día Santa Teresa (figura 7), los primeros en construir un recinto fortificado, también, fueron los portugueses entre los años 1762 y 1776. Estas obras no fueron de gran importancia y

se conformaron por simples terraplenes con algunas piezas de piedra. En 1763 esta incipiente fortificación y San Miguel cayeron en manos de los españoles, quienes sustituyeron, en el caso de Santa Teresa, los terraplenes lusitanos por una sólida fortaleza diseñada por el ingeniero francés Barthelemy Havelle o Howell (Gutiérrez, 2005: 361). Hacia 1780, se llevaron a término las obras en Santa Teresa por los españoles, finalizadas

en un pentágono irregular, con cinco ángulos terminados en bastiones salientes. El perímetro de la fortaleza mide 642 metros y toda ella ocupa una hectárea de superficie (Arredondo, 1955: 151-154).

Santa Teresa es la más importante de las de su índole y se destaca por su calidad constructiva. Los muros fueron construidos con enorme sillería de granito, de estricta igualdad en sus dimensiones y perfectamente labrados. Se utilizó para su construcción original mano de obra guaraní misionera, quienes formaron un pequeño pueblo que se adosó a la construcción. Estos guaraníes tenían una formación técnica de los jesuitas que sabían tallar la piedra y esa tradición la trasladaron a este lugar. Por ese motivo esta fortaleza tiene una calidad técnica de alto nivel, no comparable con el resto de las fortificaciones en Uruguay y en la región. La pared exterior mide cerca de cuatro metros de espesor en la base y cerca de dos metros la interior, relleno el espacio entre una y otra con un sólido terraplén. La altura de los muros por la parte exterior en algunos puntos alcanza los 11,5 metros.

Sin embargo, San Miguel es considerablemente más pequeña que Santa Teresa, y su construcción no fue tan meticulosa. Este podría ser el motivo por el cual, ya desde finales del siglo XIX, se encontraba en un estado de mayor deterioro. Su planta no es un pentágono, sino que más bien parecido a un rombo con un bastión en cada ángulo, formándose así un polígono sumamente irregular de

veinte lados y de muy distintas dimensiones. También presenta otra notable diferencia ya que no existen dobles muros, sino que solamente están peraltadas sobre el nivel de la plaza de armas las formas de los cuatro bastiones angulares. Originalmente tenía residencias en el interior de la fortaleza y podían alojarse hasta unos 100 hombres (Arredondo, 1955: 369-443).

A finales del siglo XIX se realizaron los primeros intentos de recuperación de la fortaleza de Santa Teresa y adaptación a otros programas. Pero los trabajos realizados fueron en general negativos, ya que se tendió a adaptar las edificaciones a nuevas funciones, y no restaurar el aspecto original de las estructuras. Estas acciones generaron complicaciones para interpretar la función y localización efectiva de algunas piezas durante la restauración posterior. El abandono posterior y la cercanía a la zona de dunas costeras hizo que poco a poco quedarán cubiertos de arena, con lo cual desaparecieron prácticamente del paisaje.

En 1917, el historiador Horacio Arredondo visitó las fortalezas por primera vez por afán de conocer la zona. Al encontrarse con estas ruinas describió en sus memorias la primera impresión que les generó el encuentro:

*La impresión que recibí del arcaico monumento fue profunda. Aquella obra del hombre, que tanto decía de su capacidad para crear, abandonada en la inmensidad de los campos despoblados.... Estaba amenazada por*



**Figura 7.** Estado de la Fortaleza de Santa Teresa previo a la restauración, año 1922. departamento de Rocha. Fuente: 03133FMHGE, Archivo del Centro de Fotografía de Montevideo, Uruguay.



*ser sepultada por las arenas. Me sugirió de inmediato, la realización de tres propósitos: escribir su historia, realizar su restauración y contener las dunas con plantaciones apropiadas.* (Arredondo, 1955: 50)

Al encontrarse con las ruinas, el historiador fue profundamente conmovido, lo que lo llevó a una serie de reflexiones y objetivos. Se sintió impulsado a «escribir la historia» de este monumento olvidado y se comprometió a restaurar el sitio para preservar este testimonio del pasado para las generaciones futuras. En un principio, el enfoque principal de la restauración, como explicitan Ponte y Cesio (2008: 18), era de naturaleza «patriótica», las restauraciones servían para generar símbolos de identidad nacional.

Dos años después de este primer acercamiento, en 1919, motivado por sus impresiones y propósitos, Arredondo se puso en contacto con las autoridades nacionales y comenzó las gestiones para interesar y convencer al Presidente de la República Baltasar Brum (1883-1933) que visitará la fortaleza junto a sus ministros (figura 8). Gracias a esto, Brum fue el primer presidente que visitó el departamento de Rocha en ejercicio de su cargo, ya que era una zona de muy difícil acceso.

Luego de la visita de la comitiva al sitio, y el interés y afán de Arredondo por estas obras abandonadas, se solicitó a la Presidencia los recursos para la restauración de la fortaleza en 1921, y el 4 de febrero de 1923 se

conformó la primera Comisión honoraria de Restauración,<sup>16</sup> integrada por el Jefe de la Oficina de Construcciones Militares el coronel arquitecto Alfredo R. Campos, el empresario Eduardo Sáez, el arquitecto Fernando Capurro y Horacio Arredondo.

La tarea de restauración se encontró con desafíos significativos, principalmente debido a la complejidad del proceso, la ausencia de experiencias similares en el país y la falta de recursos adecuados. La restauración y preservación de estructuras históricas requieren tanto expertise técnico como financiamiento suficiente, y en esa época, estas condiciones eran difíciles de cumplir completamente. En sus memorias, Arredondo menciona la idea de realizar una restauración «fidedigna» (Arredondo, 1955: 58). Para esto se dedicó a buscar insumos para los trabajos de restauración, intensa tarea que le llevó dos años. Visitó el Archivo de la Nación Argentina; el Archivo de Río Grande y Río de Janeiro; y en España, el de Indias y de Sevilla en busca de planos originales de las construcciones (figura 9).

Previo a la restauración, Alfredo Campos en 1921, mientras era profesor de Teoría de la Arquitectura en la Facultad de Arquitectura, escribió un artículo en la revista *Arquitectura* que titulaba «Por nuestra arquitectura colonial. La fortaleza de Santa Teresa» (Campos 1921:17). En el artículo no solo daba a conocer la fortaleza, que por primera vez aparece mencionada en la revista, sino también

**Figura 8.** Presidente Brum y los ministros del Interior Dr. Gabriel Terra; de Guerra y Marina Gral. Sebastián Bouquet; de Relaciones Exteriores Dr. Juan A. Buero; de Obras Públicas Ing. Humberto Pitaimiglio; de Instrucción Pública Dr. Rodolfo Mezzera; (a caballo); el Jefe de la Casa Militar, Contralmirante Carlos Scabini, el Administrador del Ferrocarril Central Carlos Baynes, Arredondo y un grupo de vecinos encabezado por don Máximo Vogler, en la primera visita a Santa Teresa en 1919. Fuente: Iconoteca de Horacio Arredondo (Arredondo, 1955: 61).

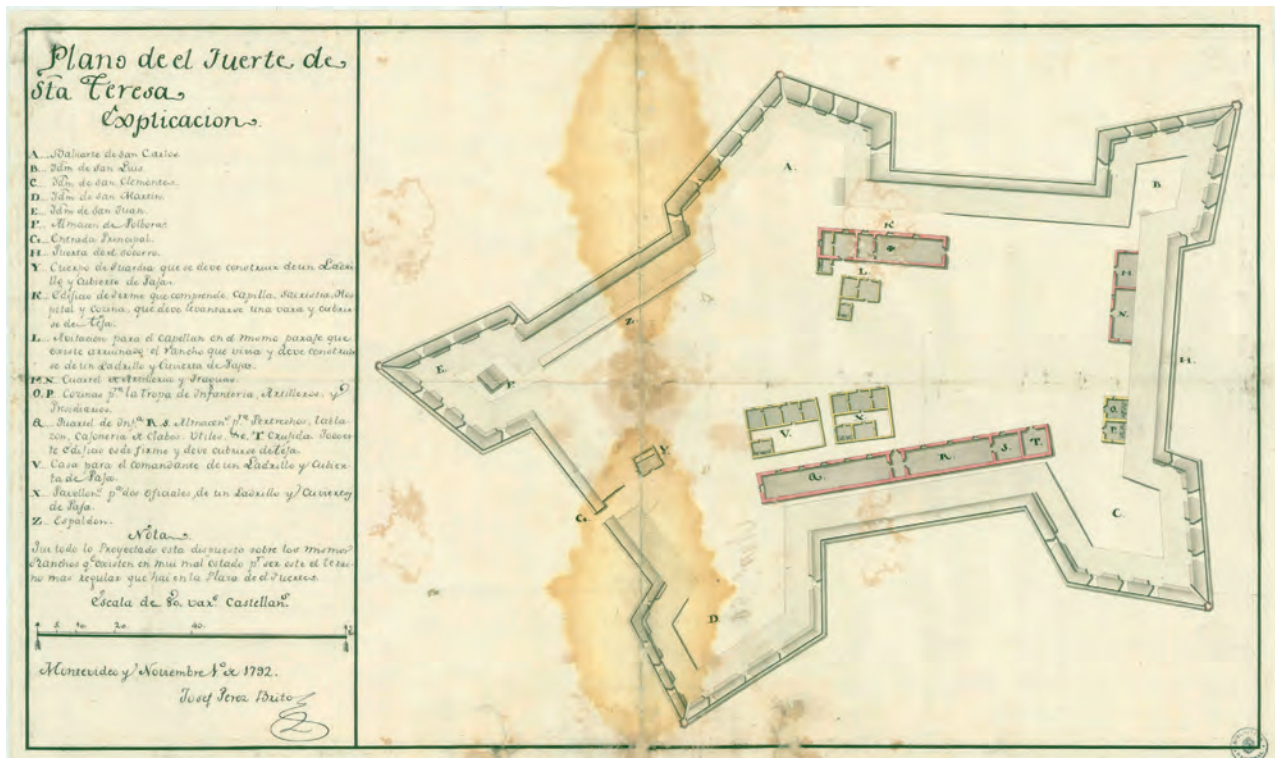


**Figura 9.** Plano de la fortaleza de Santa Teresa de 1792, del Real Cuerpo Español de Ingenieros. Fuente: Fichero I.02.346.G.5372.S3.-177-\$.R4, Archivo Biblioteca Nacional de Uruguay.

destacaba la importancia simbólica y constructiva de la obra. Además, declaraba que era una de los «escasos restos de nuestra arquitectura colonial», preocupación constante en los artículos de Campos que relatan la «alarmante» ausencia de edificios con valor patrimonial en el territorio uruguayo y manifestaba su preocupación por la falta de monumentos históricos en el país. En diversos artículos de la revista *Arquitectura* de la década de 1920, cuando se hace referencia a este tema se trata específicamente de la ausencia de obras del período colonial, no se registra revalorización de una arquitectura histórica en el territorio nacional de otra época. Tampoco se plantea una visión revisionista o crítica frente al intercambio cultural entre América y España, más bien se trata de enaltecer a España como la «madre patria» (Campos 1921: 17).

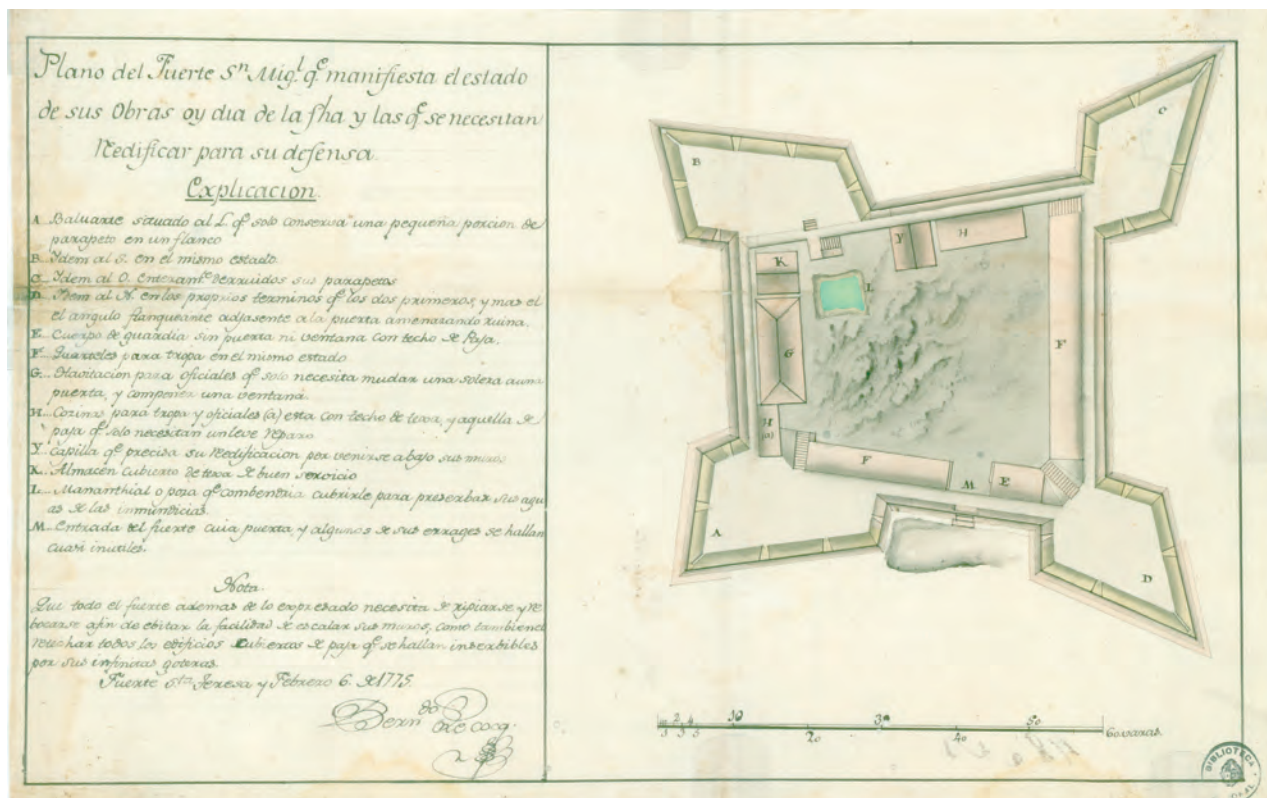
El artículo también habla de la dificultad de restaurar la fortaleza por la escasez de documentación gráfica y administrativa de la época esparcida en archivos de diversos países. Aclara que, debido a las condiciones especiales de los fuertes de América, con algunas características propias del medio, no es posible tomar como fieles los modelos de restauración de las fortalezas levantadas contemporáneamente en Europa. Por este motivo promueve el minucioso estudio de la obra y la importante búsqueda que habrá que efectuar en archivos «si no se quiere caer en

la inventiva arbitraria que desnaturalice la seriedad del propósito» (Campos 1921: 17). Campos enfatizaba la idea de evitar una recreación de lo que fue la fortaleza, y se alineaba con las ideas de Camilo Boito<sup>17</sup> sobre restauración. Estas ideas eran críticas hacia el enfoque de Viollet-le-Duc,<sup>18</sup> que en ese momento prevalecía en el ámbito académico.

Sin embargo, Arredondo discrepaba con Campos, y consideraba que había información suficiente para hacer una restauración fiel en el caso de Santa Teresa:

*No tenemos mayor pasado arquitectónico y lo poco que contamos son, salvo el Cabildo, la Catedral, la iglesia de San Carlos, etc., estas construcciones de Santa Teresa, obras de la más extrema simplicidad, donde nadie puede perderse creando lo que no existió. La obra arquitectónica de las modestísimas construcciones interiores era sencillísima, y sólo había que reparar, remendar, disminuir inconvenientes, eliminar tabiques provenientes de esta reparación. La carpintería en techos y aberturas era elemental y existían testigos de la época a montones, tanto en nuestro país como en la Argentina. (Arredondo, 1955: 92)*

Arredondo estaba de acuerdo con Campos en la «ausencia» de edificios de valor a rescatar y la importancia de encontrar estos hitos históricos nacionales. Pero sostenía la tesis de una reconstrucción total de cómo



había sido la fortaleza en el siglo XVIII. Como le describe en una carta al presidente Brum en 1920 (Arredondo, 1955: 73), pretendía eliminar todos los vestigios de reconstrucción o modificaciones que había sufrido luego para valorizar esa etapa de la historia. Esto refleja la adhesión de Arredondo a la filosofía de intervención conocida como «restauración interpretativa», que sigue las ideas planteadas por Viollet-le-Duc a mediados del siglo XIX, quien abogaba por la reconstrucción del monumento de acuerdo a su idealidad formal, sin preocuparse por la autenticidad histórica.

Sin embargo, la perspectiva de Arredondo difería en el caso del fuerte de San Miguel, (figura 10) como expresó en un esa misma carta al presidente en 1920, donde explicaba que «esta vetusta obra de arquitectura militar debe conservarse como ruina» (Arredondo, 1955: 73). En este caso, se alineaba con la teoría de John Ruskin,<sup>19</sup> contemporáneo y opuesto a Viollet-le-Duc, argumentando que los monumentos, como testigos de su propia historia, debían mantenerse sin intervenciones para preservar la autenticidad histórica.

Este intercambio cordial entre ambos personajes, Arredondo y Campos, no tuvo consecuencias mayores ya que cuando comenzaron las tareas de restauración (figura 11), en lo que constituye la obra gruesa de los fuertes, la fábrica se hallaba en buen estado, habiendo salvado sus muros de piedra.

Además, como estaba aislado de los centros poblados, casi todos los restos estaban en el lugar, dato que facilitaba la restauración. Así mismo, como se mencionó previamente, se realizó una importante búsqueda en los archivos nacionales y extranjeros que brindaron planos para la reconstrucción.

Posteriormente, entre 1923 y 1927, cambió la presidencia de Baltasar Brum por la del ingeniero José Serrato (1868-1960). Debido a la falta de recursos económicos durante esta administración, la primera comisión, sin resultados, duró poco más de un año, renunciando sus miembros en 1924. Las gestiones desarrolladas por Arredondo empezaron a tener éxito a partir de 1927, con la presidencia de Juan Campisteguy (1859-1937) y gracias al legislador Alejandro Gallinal, cuando la fortaleza de Santa Teresa se declaró Monumento Histórico por Ley N° 8172 del 26 de diciembre de ese año, que redactó el propio Arredondo.

Esta declaración también establecía la creación de un parque público en las tierras fiscales que le rodeaban y la creación de una nueva comisión restauradora. Esta segunda comisión quedó conformada por el historiador Arredondo, en representación del Instituto Histórico y Geográfico; el coronel arquitecto Alfredo Baldomir por parte del Poder Ejecutivo, y el arquitecto Capurro en representación de la Sociedad de Amigos de la Arqueología. Este último, por ausentarse

**Figura 10.** Plano del Fuerte San Miguel que manifiesta el estado de sus Obras al día de la fecha y las que se necesitan re edificar para su defensa de 1775, del Real Cuerpo Español de Ingenieros.  
Fuente: Fichero D.02.852.G.5371. R4, Archivo Biblioteca Nacional de Uruguay.



**Figura 11.** Imagen del proceso de reconstrucción y restauración de San Miguel. Fuente: Iconoteca de Horacio Arredondo (Arredondo, 1955: 387).

largo tiempo al extranjero, participó poco en esa primera etapa y renunció, siendo sustituido por Campos (Arredondo, 1955: 114). Posteriormente, en 1933, la misma Comisión comenzó a actuar en el área de San Miguel, el cual en 1937 se declaró Monumento Nacional y Parque Nacional al área que le rodea y el inmueble por la Ley 9718 del 29 de octubre de dicho año.

En base a los planos se realizaron trabajos de reparación, para la conservación y

consolidación del perímetro. No sucedía lo mismo con las construcciones interiores, destinadas a viviendas, al culto, para depósitos y otros servicios, ya que sólo conservaban de las primitivas obras hechas por los españoles, los muros y, algunas, sólo los cimientos. Todo lo que estaba en pie o derrumbado se consolidó o reconstruyó, pero todas las construcciones que desaparecieron no se reconstruyeron pese a que aparecían en los planos.

Sin embargo, se tomaron algunas libertades en el proceso de restauración y consolidación. En Santa Teresa, los faltantes de herrería, carpintería y terminaciones de espacios interiores se reconstruyeron según estudios de la época. Recordando la discusión entre Campos con Arredondo, y repasando la efectiva reconstrucción, existieron claramente contradicciones entre la teoría y la práctica. Esto se debe a que no se tenía experiencia propia en la materia, y eso permitió tomar teorías híbridas en materia de restauración. Tampoco se realizó una reconstrucción fiel con los espacios circundantes de la fortaleza. El parque que rodea a Santa Teresa es producto de la comisión restauradora, primero para fijar los médanos y después para crear un parque como atractivo turístico basado en el concepto de los parques internacionales, en los que se encuentran innumerables especies de flora autóctona y exótica (figura 12).



**Figura 12.** Imagen aérea de la Fortaleza de Santa Teresa y el parque circundante de 1966, posterior a la restauración. Fuente: 055\_RO\_1, Archivo Biblioteca Nacional de Uruguay.



A partir de 1933 el fuerte de San Miguel fue reconstruido de acuerdo con los planos originales, utilizándose las «técnicas de la época» (Arredondo, 1955: 388) y culminaron sus obras una década después. La restauración fue en general fidedigna, pero también se tomaron algunas libertades. La forma de los cupulines y la cruz de hierro de la capilla, fueron obras de Campos, hechas con la aprobación de toda la Comisión. Fue él quien proyectó los cupulines de las garitas de los cuales no había ningún original, salvo las cornisas, las jambas y algún que otro dintel. Otra libertad que se tomó Arredondo fue de dar luz a la capilla poniendo piedras traslúcidas cordobesas y la colocación de una pequeña pila bautismal.

Por otro lado, se proyectó un parque diferente al de Santa Teresa, dentro de los reparos naturales de la topografía de San Miguel (zona de sierra) quedó exclusivamente integrado por especies vegetales autóctonas del área en que emerge el histórico fuerte. En ambos casos, mientras se restauraban siempre estuvieron abiertas al público, y luego una vez terminadas estas tareas abrieron como museos en la década de 1940, situación que se mantiene vigente hasta la fecha (figura 13).

El accionar en favor de la recuperación histórica no ha estado exento de críticas, dudas y contradicciones, ya que surgen distintos intereses políticos, culturales o turísticos. Es posible sostener, que los profesionales uruguayos que trabajaron en estas restauraciones, las cuales fueron las primeras en realizarse en el país, no recibieron una

información procesada, sino que ellos mismos tuvieron que realizar su propio proceso a partir de la experiencia y de las teorías de la época. Es importante destacar la complejidad y vanguardia en el plan de restauración y refuncionalización de ambos sitios, donde se planteó con claridad una oferta turística, una natural y una histórica. Uno de los objetivos era el de extender el turismo hasta las costas de Rocha. Ambos proyectos no solo incorporaron la idea de restaurar las construcciones si no volverlas viables a través del atractivo de los parques que las rodeaban y de adaptarlas para que albergaran museos históricos de sitio. En 1937, Arredondo asumió el cargo de Director de la Comisión Nacional de Turismo, posición que ocupó hasta 1954, donde difundió y promocionó su trabajo en estas obras.

### **Discursos patrimoniales e identidad cultural: una mirada dirigida**

Durante las primeras décadas del siglo XX, los criterios de selección y valoración para las declaratorias de monumentos nacionales no se centraron en cuestiones artísticas o arquitectónicas, sino en significados vinculados a un relato histórico elaborado desde la esfera oficial. Este discurso pretendía definir una cultura nacional en un país donde una buena parte de la población eran inmigrantes llegados unos pocos años antes y prácticamente sin ningún conocimiento del pasado local.

Además, el impulso hacia la modernidad en Uruguay llevaba a buscar fuertes raíces

**Figura 13.** Imagen aérea del Fuerte San Miguel y el parque circundante de 1966, posterior a la restauración. Fuente: 059\_RO\_1, Archivo Biblioteca Nacional de Uruguay.

**Figura 14.** Vista zona de entrada del Fuerte San Miguel de 1966, posterior a la restauración. Fuente: 163\_RO\_1, Archivo Biblioteca Nacional de Uruguay.



con un pasado que quedará inmortalizado en los monumentos patrimoniales. El discurso patrimonial desempeñó un papel fundamental como herramienta para forjar una identidad colectiva, en la configuración de una «historia de la arquitectura nacional» y en la conceptualización del patrimonio nacional. La influencia ideológica del momento determinó que se debía valorar una identidad basada en la raíz hispánica. En este discurso los supuestos sobre el valor innato del patrimonio refuerzan la idea de que el patrimonio representa un pasado glorioso. La naturaleza cuestionable o controvertida del pasado simplemente se relega o desaparece, en lugar

de simplemente entenderse como parte de la complejidad del patrimonio mismo (figura 14).

A su vez, este discurso no sólo subordina los saberes populares al saber científico, sino también las memorias y temporalidades subalternas a una memoria histórica dominante que ignora otras miradas del pasado-presente. Además de ser testigos de los enfrentamientos entre los imperios español y portugués, y, por ende, parte integral de la historia de América y de la región específica, a las fortalezas previamente mencionadas se les pueden atribuir nuevos valores. Estos incluyen sus aspectos constructivos, destacando la participación de la mano de obra guaraní,

así como su significado simbólico, artístico y arquitectónico.

¿Quién determinó qué estructuras deben permanecer? En esta situación, la conservación era una preocupación de intelectuales (historiadores, políticos, arquitectos) que deseaban preservar los valores fundamentales de la nación, adoptando una perspectiva arqueológica. La elección inicial de fortalezas coloniales como representantes exclusivos del patrimonio nacional indica una priorización de ciertos elementos históricos sobre otros y revela una visión limitada del patrimonio, que inicialmente excluía la diversidad cultural, social y artística del país.

En el transcurso de los trabajos de restauración la tensión entre lo auténtico y lo falso se resolvió al intentar mimetizar las nuevas construcciones con las originales del siglo XVIII. Sin embargo, este esfuerzo por devolver las estructuras a su estado original no se reflejó completamente en el entorno restaurado. Las estructuras militares originales que alguna vez estuvieron rodeadas de dunas agrestes, se reinterpretaron creando parques artificiales junto a ellas, lo que hizo que perdieran su autenticidad e esencia histórica. Se abogaba por la construcción de instalaciones modernas, como paradores y hosterías, siguiendo el estilo histórico de las fortalezas, lo que refleja una combinación de preservación histórica y adaptación contemporánea con un fin turístico para atraer a los visitantes.

La demora en adoptar una legislación patrimonial también destaca los desafíos inherentes a la gestión y protección del patrimonio en el contexto nacional. Este retraso puede interpretarse como un reflejo de las tensiones entre diferentes visiones sobre el patrimonio, los recursos disponibles para su conservación y la necesidad de adaptarse a normativas internacionales sobre su protección, desafíos que se ven claramente reflejados en el caso de estas restauraciones.

Durante décadas, la preservación del patrimonio no ocupó un lugar destacado en las políticas públicas uruguayas. La participación activa de los arquitectos resultó fundamental para fomentar este aspecto. La ausencia de una legislación específica para su protección limitó las acciones que se podían tomar para salvaguardar construcciones significativas. Además, la falta de asignación adecuada de recursos para su preservación provocó el abandono y deterioro de muchas estructuras con el tiempo. A partir de la década de 1920, la incorporación de arquitectos

en cargos estatales fue un paso crucial. Estos profesionales no sólo acompañaron, sino que también fortalecieron el trabajo en las restauraciones. La participación activa de figuras como Alfredo Baldomir y Alfredo R. Campos en las comisiones restauradoras fue especialmente relevante en este contexto.

En Uruguay, las primeras declaraciones patrimoniales como Monumentos Históricos tuvieron lugar entre fines de 1927 y 1937, y la participación de los arquitectos fue crucial para ello. Estas construcciones se identifican como bienes culturales que la institucionalidad pública, tras un proceso de clasificación y valoración, define como portadores de atributos patrimoniales, declarándolos los primeros Monumentos Históricos. De este modo, se ha ido constituyendo una acumulación patrimonial susceptible de ser identificada como «el inventario patrimonial de la Nación», que configura una elaboración simbólica donde el discurso oficial sobre la cultura e identidad del país queda expresado y registrado.

## Notas

1. Prats, Llorenç: *Antropología y patrimonio*. Grupo Planeta, 1997.
2. Autores como Laurajane Smith, Llorenç Prats, Daniel Delfino y Pablo Rodríguez, Brian Graham y Peter Howard, entre otros, han trabajado sobre esta temática.
3. La declaración de la Fortaleza del Cerro de Montevideo como Monumento Histórico y su subsiguiente restauración se alinean en espíritu y propósito con los casos de las Fortalezas de Santa Teresa y San Miguel. Sin embargo, este artículo se enfoca específicamente en aquellas fortificaciones que se encuentran más distantes de la ciudad, razón por la cual no se examina detalladamente el caso de la Fortaleza del Cerro.
4. Una de las dificultades de esta investigación es la carencia de antecedentes. La relación intrínseca entre patrimonio arquitectónico y la construcción de identidad nacional es, hasta ahora, materia pendiente en la ensayística histórico-crítica uruguaya.
5. En Argentina el primer Monumento Histórico Nacional declarado fue, en 1910, la casa natal de Domingo F. Sarmiento en la ciudad de San Juan. Esta declaración se basó principalmente en la celebración de personajes relacionados con la organización nacional y el proyecto de modernización, ya que Domingo Sarmiento (1811- 1888) había sido una figura considerada clave en el proceso de modernización de la Argentina. Este personaje fue un político, escritor, docente, periodista, militar y estadista argentino; presidente de la Nación Argentina entre 1868 y 1874.

6. El caso de Chile se relaciona al uruguayo, ya que el primer Monumento Histórico Nacional declarado el 24 de marzo de 1926, fue el Torreón Los Canelos, ubicado en Valdivia, junto a otros torreones y fuertes del sur de Chile. En este caso, la declaración se basó en conservar una red de infraestructura de defensa de la corona española de 1774, construida para contrarrestar el ataque de indígenas en Valdivia.
7. La ciudad de San Felipe y Santiago de Montevideo, fue fundada entre los años 1724-1730 por el militar español Bruno Mauricio de Zabala. Surgió como principal bastión defensivo de la frontera, entre los amplios espacios coloniales, lusitano y español. Se transformó en plaza militar, por medio de un sistema amurallado y gracias a sus condiciones naturales, en apostadero naval de la corona española en el Atlántico Sur. Hoy Montevideo en la capital de Uruguay.
8. Tras la demolición de las fortificaciones de la ciudad colonial, la ciudad amurallada dejó paso a una ciudad abierta. El proyecto fue realizado por el arquitecto Carlo Zucchi en el año 1837, cuando se decidió ampliar la antigua ciudad colonial, como parte de un plan ordenador de conjunto. La Plaza constituye el nexo que une la Ciudad Vieja con la Ciudad Nueva, y además marca el inicio de la principal avenida del país, la Av. 18 de Julio.
9. El territorio uruguayo estaba habitado por diversas poblaciones indígenas que, debido al proceso de colonización, sufrieron una desintegración progresiva. Esto resultó en su forzada o involuntaria inclusión en los estratos sociales más bajos, la migración hacia regiones menos pobladas o, en algunos casos, la muerte en campañas organizadas para aniquilarlos.
10. Los CPA han sido eventos de gran relevancia para la disciplina arquitectónica en América y, desde su fundación en 1920 hasta la actualidad, han reunido a profesionales relacionados con la construcción y el diseño para discutir desafíos y oportunidades en el ámbito arquitectónico y urbano. Estos congresos también han promovido el patrimonio cultural y arquitectónico de la región, facilitando el intercambio de conocimientos y experiencias entre delegaciones participantes.
11. Alfredo R. Campos (Montevideo, 1880 – 1970) fue un arquitecto, militar, historiador, escritor, y docente uruguayo. Tuvo actuación destacada como político, en la restauración de importantes monumentos históricos, como defensor y divulgador de temas patrimoniales. En el ámbito de la restauración tuvo un papel análogo al que tuvo Leopoldo Torres Balbás en España.
12. Horacio Arredondo de Navas (Montevideo, 1888-1967) fue un historiador, escritor y silvicultor uruguayo, quien fue un actor fundamental para la restauración de importantes monumentos históricos y la promoción del turismo en Uruguay. Además de ser miembro del Consejo Honorario del Instituto de Arqueología Americana, integró desde sus orígenes la Comisión Nacional de Turismo. Es reconocido como el actor histórico que enunció tempranamente y de manera más acabada la convergencia de la actividad turística con la promoción del patrimonio nacional.
13. Publicada en la primera *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología* en el año 1927.
14. Alfredo Baldomir (Montevideo, 1884 - 1948) fue un militar, arquitecto y político uruguayo, Presidente de la República Oriental del Uruguay entre 1938 y 1943. También se desempeñó como Jefe de Policía Departamental (Montevideo) y Ministro de Defensa. Participó del Golpe de Estado de 1933 y del Golpe de Estado de 1942.
15. Ponte, Cesio y Gatti (2003), así como Sommaruga, Roche y Spósito (2016), han investigado la relación entre la perspectiva turística y las fortalezas.
16. La idea de crear comisiones especiales encargada de proteger los monumentos históricos, arquitectónicos y arqueológicos había sido planteada en el Segundo Congreso Panamericanos de Arquitectos celebrado en Santiago de Chile en 1923.
17. Camillo Boito (1836-1914) fue un arquitecto, restaurador, crítico de arte, historiador, académico y teórico italiano. Desarrolló la restauración científica o del restauro moderno, adoptando una postura situándose entre las filosofías de Ruskin y Viollet-le-Duc. Priorizaba la conservación sobre la reconstrucción, sugiriendo la convivencia armónica de los distintos estilos arquitectónicos presentes en el edificio y abogando por una distinción evidente entre lo original y lo agregado.
8. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), fue un arquitecto, arqueólogo y escritor francés. Desarrolló la teoría del restauro estilístico donde planteaba rehacer el monumento como había sido concebido originalmente. Su planteamiento iba más allá de recuperar la forma original, pudiendo generar falsos históricos con agregados o modificaciones.
19. John Ruskin (1819-1900) fue un escritor, crítico de arte, sociólogo y artista británico. Defendía la autenticidad histórica y abogaba por la no intervención de las construcciones.

## Bibliografía

- AA.VV. La Fuerza del Patrimonio. *La fuerza de todos*. Publicación mensual del Ejército Nacional.. Montevideo, Año II. N°16, 2015.
- AA.VV. 1978. *Boletín Histórico del Ejército*. Estado Mayor General del Ejército. Departamento de Estudios Históricos. N° 259-262. Montevideo.

- AA.VV. 1998. *Boletín Histórico del Ejército*. Estado Mayor General del Ejército. Departamento de Estudios Históricos. N° 298-300. Montevideo.
- AA.VV. 1927. Nuestro programa. *Revista de la Sociedad Amigos de la Arqueología*, Tomo 1: 5-6.
- ALEMÁN, L., REY, W. 2010. *Plaza Independencia*. Montevideo: Instituto de Historia de la Arquitectura, Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
- ARANA, M y GARABELLI, L. 1991. *Arquitectura renovadora en Montevideo 1915-1940*. Montevideo: FCU.
- ARREDONDO, H. 1955. Santa Teresa y San Miguel. La restauración de las fortalezas. La formación de sus parques. *Revista de la Sociedad de Amigos de la Arqueología*, 13: 9-433.
- ARREDONDO, M. 2008. Horacio Arredondo: una vida apasionada (1888-1967). *Revista histórica rochense*, 1: 11-23.
- CAETANO, G. y RILLA, J. 2004. *Historia contemporánea del Uruguay*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo.
- CAMPOS, A. 1921. Por nuestra arquitectura colonial: la Fortaleza de Santa Teresa. *Revista Arquitectura*, 41: 17.
- COMISIÓN Honoraria de Restauración y Conservación de la Fortaleza de Santa Teresa. 1932. *Informe. Antecedentes. Plan de trabajos y tareas desarrolladas en los cuatro primeros años*. Montevideo: Imprenta de la Jefatura.
- CONTI, A. 2009. La construcción del concepto de patrimonio en Argentina entre 1910 y 1940, *Anales LINTA* 2008, Volumen IV, Número 2: 23-30.
- DELFINO, D. y RODRÍGUEZ, P. 1992. La re-creación del pasado y la invención del patrimonio arqueológico. *Publicar-En Antropología y Ciencias Sociales*, año 1, núm 2: 29-68.
- GUTIÉRREZ, R. 2005. *Fortificaciones en Iberoamérica*. Ediciones El Viso.
- GRAHAM, B. y HOWARD, P. 2008. Heritage and Identity. *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, eds. Brian Graham y Peter Howard, 1-15. Londres: Ashgate.
- LARRE BORGES, A. I. 2016. *La cultura, Uruguay, Reforma Social y democracia de partidos*, Tomo II, 1880/1930, coord. Caetano, G. Montevideo: Planeta-Fundación MAPFRE.
- LUCCHINI, A. 1932. *El concepto de arquitectura y su traducción a formas en el territorio que hoy pertenece a la República Oriental del Uruguay*. Libro Primero. Montevideo: Udelar.
- MEDERO, S. 2018. Arquitectos de Estado: arquitectura y política en Uruguay en la primera mitad del siglo XX. *Estudios Sociales del Estado* (Vol. 4) No. 8. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2133/16134>.
- OLIVERO ORECCHIA, J. M. 2010. Conservación y Exposición en las Fortificaciones Dependientes del Departamento de Estudios Históricos del Estado Mayor del Ejército Uruguayo. En: *VI Seminário Regional de Cidades Fortificadas e Primeiro Encontro Técnico de Gestores de Fortificações*, p. 3. Disponible en: [https://cidadesfortificadas.paginas.ufsc.br/files/2011/03/2010\\_6sem\\_palestra\\_Olivero\\_ampliada.pdf](https://cidadesfortificadas.paginas.ufsc.br/files/2011/03/2010_6sem_palestra_Olivero_ampliada.pdf)
- PONTE, C.; CESIO, L. 2008. *Arquitectura y patrimonio en Uruguay: proceso de inserción de la arquitectura como disciplina en el patrimonio*. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República.
- PONTE, C; CESIO, L; GATTI, P. 2003. La dialéctica turismo/patrimonio en el Uruguay desde una perspectiva histórico arquitectónica. Ponencia a las *Terceras Jornadas de Historia Económica*, Montevideo: Asociación Uruguaya de Historia Económica (AUDHE).
- PRATS, Llorenç. 1997. *Antropología y patrimonio*. Grupo Planeta.
- SMITH, Laurajane. 2006. *Uses of Heritage*. Routledge.
- SOMMARUGA, Rosana; ROCHE, Ingrid, SPÓSITO, Ernesto (Coord.). 2016. *Lineamientos generales para el plan director Parque Santa Teresa*. Montevideo: Udelar. FADU.

---

*Fecha final recepción  
artículos: 15/04/2024  
Fecha aceptación:  
02/08/2024*

*Artículo sometido a re-  
visión por dos revisores  
independientes por el  
método doble ciego.*

### **The Valentín Carderera Collection at the ETSAM. A model of the Library of Romanticism.**

*This article studies the bibliographical legacy in the Escuela T.S. de Arquitectura de Madrid (ETSAM) of the in Huesca born architect Valentín Carderera, specifically the collection that arrived from the National Library and is included in its inventory from 1941. The study has been carried out with the aim of describing the bibliographical references it contains, studying its relevance from the point of view of knowledge of architecture and other associated arts. To this end, the different subjects contained within the legacy have been described, with special attention to the titles specifically dedicated to architecture, analysing their contents from a theoretical and practical approach to the discipline. Finally, the books in his library were studied in order to understand their significance in Carderera's disciplinary vision. As a result of the research, an attempt has been made to understand the importance they may have had for the School, considering their relevance in the opening of a section on Romanticism in the Museum of Architecture promoted by Modesto López Otero.*

**Keywords:** ETSAM, Carderera, Library, Romanticism, Iconography.

---

*El presente artículo estudia el legado bibliográfico en la Escuela T.S. de Arquitectura de Madrid (ETSAM) del oscense Valentín Carderera, en concreto la colección llegada desde la Biblioteca Nacional que se recoge en su inventario desde el año 1941. El estudio se ha realizado con el fin de describir las referencias bibliográficas que contiene, estudiando su relevancia desde un punto de vista del conocimiento de la arquitectura y otras artes asociadas. Para ello se han descrito los diferentes temas contenidos dentro del legado, con una especial atención a los títulos específicamente dedicados a la arquitectura, realizando un análisis de sus contenidos desde un planteamiento teórico y práctico de la disciplina. Finalmente se han estudiado los libros que poseía en su biblioteca, al objeto de entender su significado en la visión disciplinar de Carderera. Como resultado de la investigación, se ha intentado comprender la importancia que pudieron tener estos para la Escuela, encarnada en su relevancia en la apertura de una sección sobre el Romanticismo en el Museo de Arquitectura promovido por Modesto López Otero.*

**Palabras clave:** ETSAM, Carderera, Biblioteca, Romanticismo, Iconografía.

Jose Manuel  
González  
Izquierdo

# La Colección de Valentín Carderera en la ETSAM

*Un modelo de Biblioteca del Romanticismo*

DOI 10.20868/cn.2024.5334

## Introducción

El presente artículo estudia el conjunto de libros de Valentín Carderera llegados después de la guerra civil a la Escuela T.S. de Arquitectura de Madrid (ETSAM), provenientes de la Biblioteca Nacional (BNE). El trabajo trata de describir las referencias bibliográficas y revisar su relevancia desde un punto de vista del conocimiento de la arquitectura y otras artes asociadas. Teniendo presente su como profesor de Teoría General de las Artes, se han intentado encontrar algunas trazas concretas del pensamiento de Carderera, desde sus primeros años en Roma hasta su trabajo en la Comisión Central de Monumentos.

En este contexto se han descrito los diferentes contenidos y sus referencias básicas, todo ello centrado en el conocimiento técnico y artístico que puedan aportar, con una especial atención a los títulos específicamente dedicados a la disciplina, realizando una descripción de sus contenidos desde un planteamiento teórico y práctico de la arquitectura. Además, se han estudiado los libros que poseía en su biblioteca sobre este tema, al objeto de entender su significado dentro del marco general del estudio. Como resultado de la investigación, se ha comprendido la importancia que pudo tener la recepción de estos fondos para la biblioteca recién abierta, así como su relación con sus intereses en los años posteriores.

## Estado de la cuestión

La biografía del artista y erudito aragonés nacido en Huesca en el año 1796 y fallecido en Madrid en 1880, ha sido objeto de atención en varios estudios históricos y artísticos. Varios de ellos mencionan su librería, empezando por su testamentaria que recogía 4.211

volúmenes dedicados a diversos temas, con 70 volúmenes de arquitectura (Hidalgo 2010). En el catálogo de venta de su herencia en la calle de la Greda aparecían 411 obras, con más de treinta de arquitectura.<sup>1</sup> Un perfil como bibliófilo que ya resaltaba Vicente Poleró en el año 1886, destacando su interés por diversos temas, desde «Monumentos y antigüedades [...] a empresas de armas», en tanto que Vindel (1934) mencionaba la extensión de su librería<sup>2</sup> y el variado destino de las obras, de las que algunas llegaron a «la provincial de Zaragoza». En cuanto a volúmenes concretos, el completo estudio de Lanzarote (2019) editado por la BNE da cuenta de su donación de 18 libros a la institución en el año 1863, con temas inicialmente alejados de la arquitectura como el erotismo o los retratos de personajes ilustres de Van Dyck.

Se encuentran varias entregas de libros adicionales tras su muerte, siete con estampas a la misma BNE en el año 1880, fundamentalmente de obras italianas además de un diccionario comentado de Cean Bermúdez, a lo que se suman 300 hojas anotadas sobre artistas para esa misma obra. En sus últimas voluntades también se añadieron instrucciones para donaciones personales, con la entrega de los libros más modernos a Mariano Carderera hijo, así como para Pedro de Madrazo, entre ellos los dos tomos que ya poseía de «las Joyas de Francia de Laborde» que pueden corresponder a *Les Monuments* de Alexandre de Laborde, además de un texto que se puede interpretar como *The monumental Brasses of England* sobre efigies en metal, además de alguna donación adicional. Se encuentra igualmente una entrega de tres ejemplares al Museo Provincial de Huesca, con ocasión de la apertura de su Museo Provincial (Cantero y Sanz 2010: 109), acompañados por varias obras y estampas de carácter pictórico

---

Arquitecto y Máster en Patrimonio Arquitectónico ETSAM. Profesor Universidad Rey Juan Carlos. Doctorando en el programa de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Politécnica de Madrid.

y museístico. Finalmente, sobre su legado en el Museo Lázaro Galdiano se encuentra el trabajo de Yeves (2010: 186), en el que destaca una primera edición de *Los caprichos* de Goya, autor tan afecto a Carderera.

Dentro de este conjunto destaca la ausencia de un trabajo específico sobre sus libros y más en concreto de arquitectura, una carencia que se pretende subsanar mediante este trabajo, fundado el estudio de los ejemplares de la biblioteca de la ETSAM y otros libros de su testamentaria.

### El pensamiento arquitectónico

En cuanto a su interés por la arquitectura, el orden de las láminas de su estudio en su primer periodo de formación italiana puede ayudar a entender los aspectos más destacados de su planteamiento. En la cuarta carpeta<sup>3</sup> denominada «topográfica» se encuentran varios autores de grabados, en primer lugar G.B. Piranesi, autor de gran presencia en la Biblioteca de la nueva Escuela Especial de Arquitectura.<sup>4</sup> Mencionaba también el aragonés la obra de tres grabadores centroeuropeos, Johann Christian Reinhart, que se trasladó a Roma en 1789 y que fue vecino de José de Madrazo en la Via Delle Quattro Fontane (Jordán de Urries 1998: 50), realizando una serie de grabados sobre los alrededores de la capital de gran interés arqueológico y naturalista, publicados con el nombre de *Mahlerisch radirte prospecte von italien*, junto con Albert Christoph Dies, y Jakob Wilhelm Mechau, no mencionado por el oscense. Otro grabador es Wilhelm Friedrich Gmelin, del que la RABASF posee una vista del Lago de Albano y una perspectiva de las cascadas de Tivoli con la Villa de Horacio, una combinación entre biografía clásica y topografía como soporte de la arquitectura romántica que no le debió de dejar indiferente. En cuanto al estudio de algunos de sus dibujos italianos, se encuentran referencias clásicas y paleocristianas (Gallego 2023: 83), con algunas plantas circulares como San Cosme y San Damian en el Gianicolo o Santo Stéfano in Rotondo, que pudieron servir de referencia para su carrera posterior.

En París se relacionó con varios arquitectos que también nos pueden dar una idea de sus intereses. Destaca en primer lugar Eugène-Emmanuel Viollet Le-Duc, con el que tuvo múltiples encuentros, un autor cuya participación en la enseñanza de la arquitectura española comenzaba a ser relevante, siendo sus libros manejados en la nueva Escuela Especial y sus textos de uso docente

en los años posteriores. También se encontró con Charles Barry, encargado de la reconstrucción del parlamento de Westminster. Su encuentro con Pierre Fontaine se refirió de manera concreta a la decoración del Castillo de Malmaison realizada para los Emperadores Napoleón y Josefina en el año 1800, mientras que el interés arqueológico se encuentra en el contacto con el Duque Domenico Lo Faso Pietrasanta, arquitecto que dirigió excavaciones en Sicilia, así como Owen Jones, autor del célebre trabajo sobre la Alhambra entre otros. El grabado aparece entre los intereses de otra figura como Hippolyte Destailleur, coleccionista y editor de las obras *Recueil d'estampes relatives à l'ornementation des appartements du XVIIe au XVIIIe siècle*, editada en dos volúmenes en París, por Rapilly entre 1863 y 1871, y una reedición de *Les plus excellents bastimens de France* de Jacques Androuet du Cerceau, entre 1868 y 1870 por Lévy, un interés que se reflejó en su biblioteca particular. Finalmente, encontramos tres arquitectos españoles en sus diarios, Fernando Arbós y Tremanti, al que Carderera encontró en París junto a su padre, el grabador y Académico Fernando Arbós. Arquitecto nacido en Roma, fue autor de una gran cantidad de obras en Madrid, como la Iglesia de San Manuel y San Benito de influencia medieval italiana, o los edificios para la Caja de Ahorros. También menciona Carderera a Elias Rogent, arquitecto catalán de gran importancia que reuniría unos apuntes de las clases de Aníbal Álvarez en la recién creada Escuela de Arquitectura, recopilando diferentes estilos arquitectónicos como método de enseñanza de la disciplina (Hereu 1978: 69-74). Finalmente aparece la mención a un colaborador directo en la elaboración de algunas de sus láminas, el arquitecto de origen francés Alejandro Sureda, que se formó en el taller de Henri Labrouste, que en la época se encontraba alejado del sistema de Ateliers de la Ecole de Beaux Arts. Este conjunto de contactos puede hacer idea de la relevancia de los estilos históricos en las obras del periodo, sin olvidar una base contemporánea en el uso de nuevos materiales y configuraciones espaciales.

En referencia a su trayectoria como historiador y crítico, tras su solicitud de entrada en la Real Academia de la Historia, leyó un discurso sobre los retratos de grandes personalidades en el año 1844, coincidiendo con el comienzo de su participación en la Comisión Central de Monumentos. En el año 1845, además de su cargo en la RAH es nombrado cate-drático de Teoría de las Artes en la RABASF,

por real Orden firmada el 23 de marzo por Pedro José Pidal.<sup>5</sup> Estos cargos sin duda se relacionaban con su pensamiento sobre el arte, expresado en varios artículos y libros, como en el primer número de «El artista», en el que explica el carácter de la arquitectura en relación con el resto de las artes, siendo entre todas «la que suministra los mayores y más grandiosos medios para la belleza simétrica» (Carderera 1839: 151-152), fruto de «aquellas abstracciones en que se recrea nuestro entendimiento» como resultado de la realidad sensible, como afirmaba en su discurso de entrada en la citada Academia. En cuanto a los estilos arquitectónicos, además de su atención a la Edad Media y el Gótico como los periodos donde la arquitectura obtiene su «impulso definitivo» (Carderera 1847: 50), no abandona en sus escritos la atención a otros periodos históricos, como la regeneración de la disciplina en el reinado del rey Carlos III, además de la estima hacia figuras como Juan de Herrera destacado con ocasión de un artículo sobre las Descalzas Reales, o Juan Gómez de Mora, que se encuentra tanto en los diarios como en las anotaciones de las carpetas de grabados. La protección del patrimonio arquitectónico también es destacada en estos textos, con la creación de los nuevos museos provinciales y nacionales por medio de un sistema de traslación entre el espacio original y el espacio contemporáneo, con los elementos patrimoniales organizados de acuerdo con el gusto del público espectador, siendo las artes aglutinadoras de los hechos históricos que justifican nuevos órdenes sociales (Carderera 1840: 231).

### El fondo Carderera de la ETSAM

Las obras del aragonés cedidas a la Escuela provinieron de la Biblioteca Nacional dentro de un conjunto que se reunió en diferentes etapas. La primera adquisición de la BNE la realizó el Estado en el año 1867,<sup>6</sup> detallada por Carderera en un manuscrito titulado «Resumen de las estampas colocadas en carteras de su número y precio»,<sup>7</sup> entre las que se cuentan la planta del Alcázar de Toledo con anotaciones originales de Felipe II, así como dibujos de Vignola. La última conocida fue la compra del año 1940 a sus herederos, obteniendo nuevos fondos de su biblioteca para la institución.

En cuanto al inventario que llegó a la ETSAM, suma más de setenta libros que entraron en la Escuela desde su reapertura el año 1941, una cantidad discreta dentro de un

conjunto que sobrepasa los 6.900 registros generales en el libro de entradas. Este conjunto ofrece algunas características que pueden ser de interés, en primer lugar, se puede mencionar el arco temporal de las publicaciones, que abarca desde el año 1639 hasta el año 1879, con una distribución creciente que suma la mayor cantidad de referencias en la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del XIX. En cuanto al idioma utilizado, el francés es la lengua dominante, con un total de cuarenta textos de fecha media de publicación de principios del XIX (1800), mientras que el italiano es el segundo soporte de la colección, con veinticinco referencias y la segunda mitad del XVIII como fecha de edición media (1771), lo que habla de una base anterior de contenidos. Los libros españoles no son abundantes, con ocho entradas contemporáneas de mediados del siglo XIX como fecha promedio, y finalmente dos únicas referencias en latín de mediados del XVII.

Los temas ofrecen diversos aspectos vinculados con el patrimonio y las artes, encabezados con los casi veinte volúmenes dedicados a los viajes, acompañados por la iconografía y artes con la misma cantidad de ejemplares. Los monumentos y la arqueología se convierten en el punto intermedio de las muestras con poco más de diez libros, que descienden en las obras españolas, al igual que unas publicaciones periódicas que comienzan su andadura en las colecciones. Las biografías cierran la serie con siete números, hasta llegar la arquitectura y otras técnicas que reúnen solo tres muestras.

### Viajes

Este ámbito destaca por su número de obras dentro del conjunto, como extensión del tradicional Grand Tour, junto con los recientes viajes de académicos y guías de viajeros. Se encuentran en primer lugar dos copias de la obra de Jérôme de La Lande (1786-1790)<sup>8</sup> sobre Italia (figura 1), que incluía un detallado estado de la cuestión para rematar su desarrollo con un llamativo estudio físico y geológico, relacionado con la formación científica y astronómica del autor. Un planteamiento positivista similar se encuentra en Aubin-Louis Millin (1817),<sup>9</sup> que describe varias ciudades del norte de Italia y Lombardía con Milán como protagonista, aportando varios conjuntos de datos y descripciones tipológicas. Las sedes nobiliarias se encuentran en una edición de la casa Veroli (1828) sobre el palacio florentino que dio lugar a los

Uffizi, centrado en la numismática y la interpretación artística con J.J.Winckelmann de referencia. En Módena se describe el apartamento ducal de Francesco III de Este, en una obra editada por los Herederos de Soliani (1787),<sup>10</sup> resaltando una visualidad desarrollada posteriormente por Fiedler y Croce. La descripción del filólogo Scipione Maffei (1795) del Museo Lapidario de Verona incluye las inscripciones etruscas, griegas y latinas, mientras Luigi Catalani (1845),<sup>11</sup> arquitecto municipal de Nápoles, realizó un estudio específico de cada Iglesia local. *La guía de forasteros de la Ciudad Partenopea* editada por Rossi (1788), pudo ser de interés para Carderera por el estudio histórico del Virreinato de Pedro de Toledo, junto con los recientes crecimientos urbanos promovidos por Carlos III. Acerca de Perugia, Baldassare Orsini (1784) resalta el valor de la visita como medio de aprecio de un arte liberal, científico y razonado, en una obra dedicada a su amigo Raphael Mengs, mientras que, en Génova, el académico Giuseppe Ratti (1780)<sup>12</sup> discípulo y polémico biógrafo del Bohemio,<sup>13</sup> elaboró un inventario artístico y monumental que incluía rutas arquitectónicas con inscripciones y *vedutas*.

Francia es la siguiente nación destacada en este apartado, con la descripción del viaje de coronación del soberano francés Luis XV a la catedral de Reims en el año 1722 editada por Alberts (1723), incluyendo una descripción de su arquitectura efímera. La nueva ciencia geográfica se incorpora por Jean Baptiste Tavernier (1679-1712),<sup>14</sup> del que se encuentran los volúmenes correspondientes a diferentes ediciones de su viaje a Oriente y la India para el comercio de gemas, junto con una obra de Jean Dumont (1699)<sup>15</sup> de traslados a Esmirna, Venecia y Alemania que reúne datos míticos con hechos políticos. Las guías de viajeros se encuentran en Georges-Louis Le Rouge (1738),<sup>16</sup> una obra planteada desde la utilidad y la comodidad con etapas que conectaban en ambos sentidos la capital gala con sus países vecinos. Con un mayor papel institucional Jean-François Bourgoing (1801)<sup>17</sup> menciona la atención al papel de las Academias y la economía en Portugal, en tanto que sobre Alemania se encuentra la descripción de la ciudad de Dresde, un espacio cívico con sus modernos dispositivos culturales impresa por Arnold (1818).<sup>18</sup> Finalmente, más pintorescos son los viajes a Flandes y Brabante de Jean-Baptiste Descamps (1769), por la relevancia de su gótico. En último lugar, sobre España aparece el renombrado

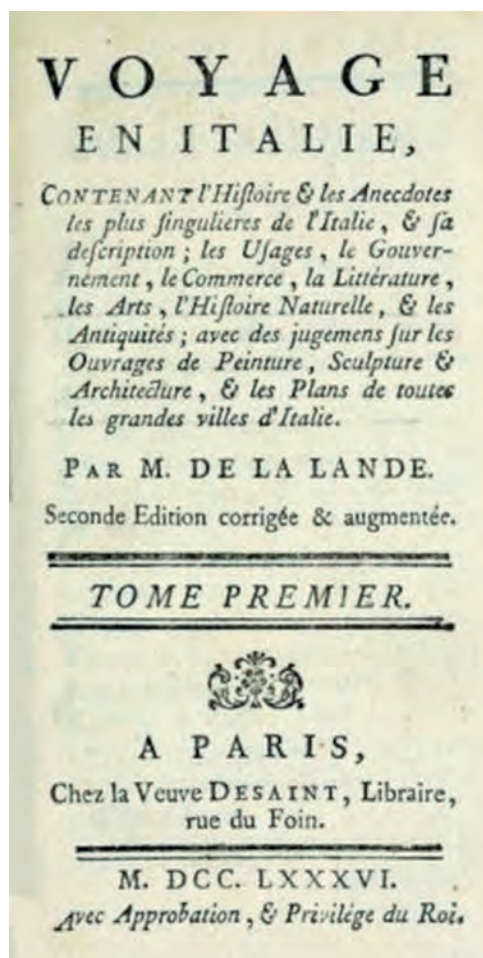


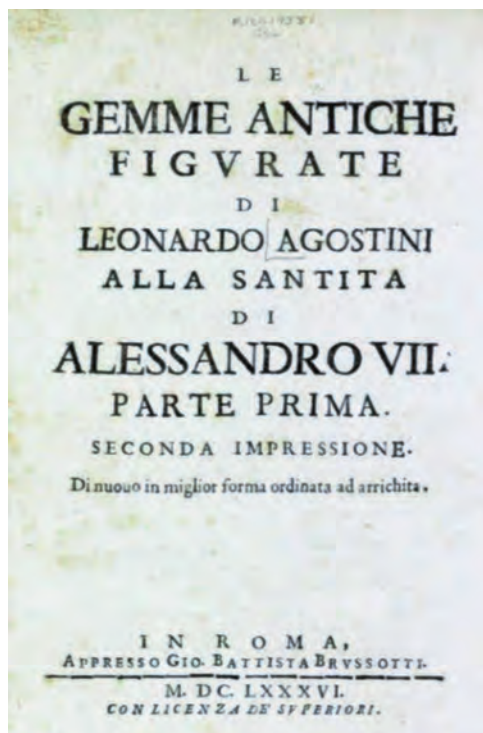
**Figura 1.** Portada del libro *Voyage en Italie: contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description*, de Jérôme de La Lande, 1786

libro de Juan Álvarez de Colmenar (1707), seudónimo de un autor francés o del mismo editor Pieter Van der AA, autor de cinco tomos que incluyen vistas panorámicas y acomodos para los viajeros.

### Epigrafía y otras Artes

La importancia del grabado en piedra se puede asociar a su uso como fuente de información, probablemente en relación con su obra sobre figuras históricas. En este ámbito se encuentra la glíptica, o tallado de piedras duras, con un tratado de Leonardo Agostini de 1686 (figura 2), que fue producido por el anticuario de Alessandro VII, recomendado por Cassiano dal Pozzo tras su trabajo con el cardenal Barberini. En otro trabajo, Andrea Pietro Giulianelli (1753), traduce y comenta el listado de talladores que Mariette presentó a la Academia francesa, mientras que el estudio de los moldes se encuentra en la descripción del museo de Cristiano Denh por Francesco María Dolce (1772), realizado junto con el barón Filipp Stosch. Las colecciones de medallas permiten conocer la historia, la cronología o la geografía de los pueblos, un

**Figura 2.** Portada del libro *Le gemme antiche figurate*, de Leonardo Agostini, 1686.



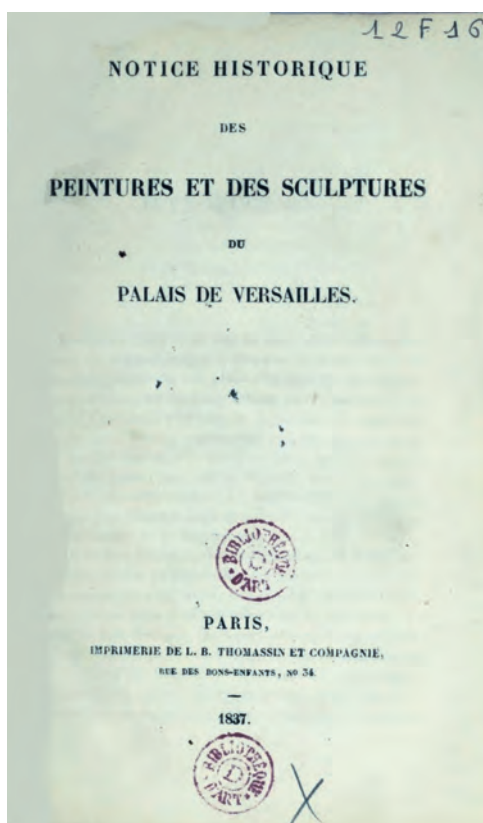
interés documental que se encuentra en la Colección Vaticana, desde Martino V hasta Inocencio XI editado por Mariotti, con sus modificaciones de acuñación, métricas y materiales, una serie tasada entre otras figuras por Winckelmann. El tratado veneciano de Zaccaria (1793) introduce los términos de

acuñación *cudere, ferire, precutere, o signare*, definiendo la inteligencia de las medallas como la facultad de interpretación de sus contenidos. El estudio procedente de Nápoles a cargo de Cesare Antonio Vergara (1715), se desarrolla como tratado cronológico personal introduciendo referencias vaticanas, obra a la que se suma la colección local de los Smetius (1678) en Nimega y transcrita por Johannes hijo. Las fuentes de inscripciones incluyen el estudio de los túmulos y sepulcros de Placido Puccinelli (1664), soportes diversos utilizados para las tallas e inscripciones sobre sus «colosos, mausoleos, sepulcros, pirámides, estatuas y planchas de bronce» de iglesias del norte de Italia. Finalmente se encuentra el trabajo editado por Raffaele Terry (1813), una obra de importante componente artístico sobre el Cementerio de Certosa en Bolonia, en la tradición del disegno como sistema racional de las bellas artes, a diferencia de otras obras sobre el mismo tema de una materialidad más acentuada como la de Giovanni Zecchi, sin presencia en la colección.

De manera llamativa los estudios de pintura y escultura no son las obras más abundantes, sin embargo, recogen varios de los principios artísticos del periodo. Luigi Pellegrino Scaramuccia (1674) resaltaba la importancia de la historia sacra y la poesía para la pintura, desde la figura ficticia de Girolamo, un aprendiz que es guiado por un «espíritu arquetípico» de Rafael a través del país italiano. Sobre la Escultura se encuentran sus descripciones materiales, icónicas y políticas en el caso del tratado de escultura del jurista François Lemée (1688), a cuenta de un monumento dedicado a Luis XIV por Martin Desjardins, mientras que Michel François Dandré-Bardon (1765) combina en técnicas pictóricas objetivas los principios neoclásicos con la expresión figurativa, a lo que suma un estudio del mármol en el segundo volumen, junto con una enumeración de pintores, escultores y grabadores franceses desde el reinado de Francisco I.

En cuanto a las figuras teóricas, destaca de nuevo Anton Raphael Mengs junto con Francesco Milizia, ambos mencionados en el recopilatorio sobre los modernos principios del arte de François-René-Jean de Pommereul (1799), mientras que André Félibien (1725) estudia las diversas artes en artículos,<sup>19</sup> con una especial atención a la arquitectura desde la Villa de Plinio y una revisión de Scamozzi, a lo que se añade una disertación sobre el estilo gótico. El arte del grabado cuenta con el completo tratado

**Figura 3.** Portada del libro *Notice historique des peintures et sculptures du Palais de Versailles*, de la imprenta de Louis Benjamin Thomassin. 1837.



técnico de J.C.L. Musseau (1821) con los profesionales y amateurs, los métodos y piezas más relevantes y la limpieza de las láminas. Acompaña una obra suplementaria sobre Rembrandt de Ignace Joseph de Claussin (1828), que incluye los valiosos grabados de prueba y una comparación con el catálogo de Bartsch. En cuanto a las instituciones artísticas, Thomassin (1837) edita la descripción del museo recién abierto en Versalles en el año 1833 por orden del emperador Luis Felipe tras la rehabilitación de Frédéric Nepveu (figura 3). Finalmente Alexandre Lenoir (1801)<sup>20</sup> dedica su obra a la creación del Museo Francés de Monumentos, junto con un estudio de vitrales, refiriendo como las esculturas y los retablos se acumularon inicialmente en el convento de les petits-augustins, mientras que los *grands-jesuites* y los *cordeliers* recibían los libros, manuscritos y similares. Termina este apartado con un tratado de música de William Cooke Stafford (1832), traducido del inglés por Adèle Fétis.

### Monumentos y Arqueología

Se encuentra en este apartado una atención preferente a los tratados sobre la antigüedad clásica, empezando por la segunda edición del estudio topográfico y onomástico de la Roma antigua de Famiano Nardini (1704), que incluye una descripción de la pirámide de Cestio a cargo de Ottavio Falconeri,<sup>21</sup> con un análisis galileano de una piedra procedente del panteón, así como de sus inscripciones y pinturas (figura 4). Acompaña un levantamiento de las fuentes de la Roma moderna de Doménico Parasacchi (1773)<sup>22</sup> a modo de motivos conceptuales de estas infraestructuras romanas. A esto se suman indagaciones arqueológicas como los levantamientos de la recién descubierta Gabii por Gavin Hamilton y Ennio Quirino Visconti (1797), depositados en la Villa Borghese del Pincio. Fuera de Italia se encuentra la documentación de León Ménard (1836)<sup>23</sup> sobre los recientes descubrimientos romanos en la ciudad de Nimes, de nuevo con gran presencia de las inscripciones. Como fuente alternativa se encuentra un peculiar estudio sobre los Etruscos (figura 5) en el que Curzio Inghirami (1837) afirma haber encontrado una cápsula del tiempo denominada «Scarith» cerca de la finca familiar en Volterra, una polémica sobre las fuentes materiales que llegó hasta el Papado.

En relación con el Gótico el importante tipógrafo Giuseppe Antonelli (1843) editó un

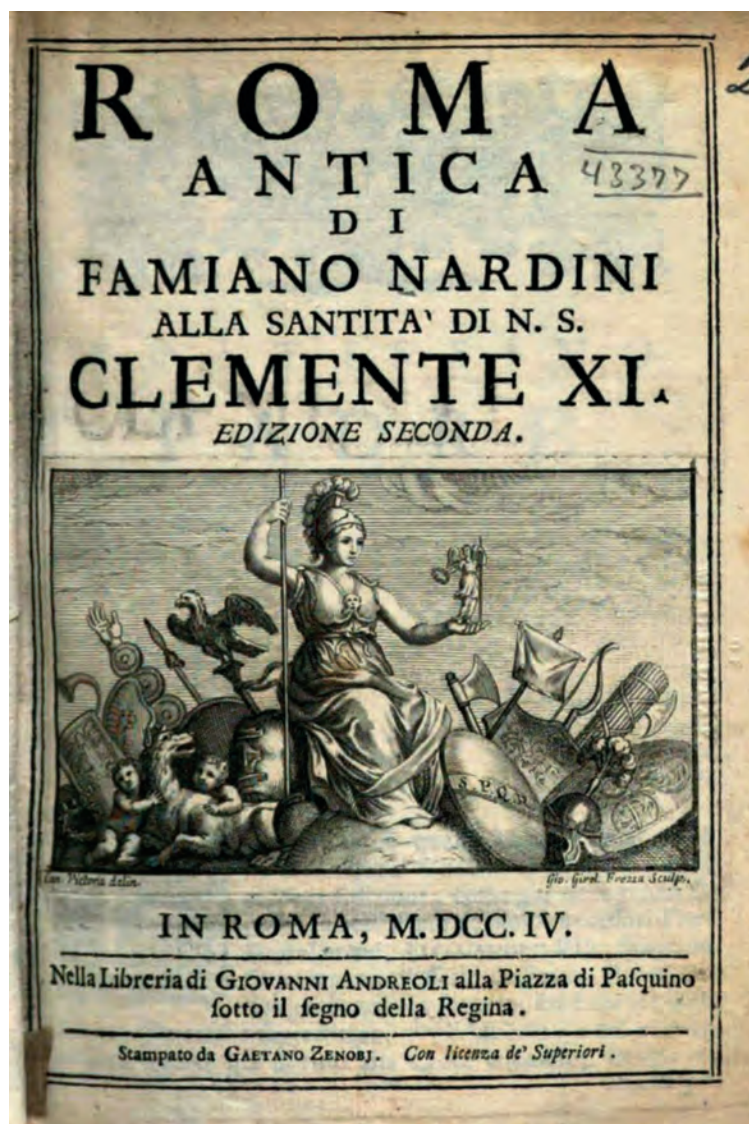


**Figura 4.** Portada del libro *Roma antica*, de Famiano Nardini, 1704.

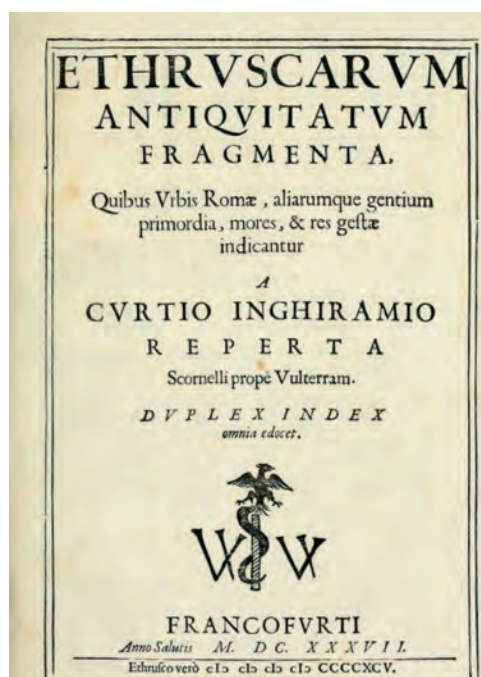


**Figura 5.** Portada del libro *Ethruscarum antiquitatum fragmenta: quibus urbis Romæ, aliarumque gentium primordia, mores & res gestæ indicantur*, de Curzio Inghirami, 1807.

**Figura 6.** Portada del libro *Collezione de' migliori ornamenti antichi sparsi nella città di Venezia: coll'aggiunta di alcuni frammenti di gotica architettura e di varie invenzioni di un giovane alunno di questa Imp. Reg. Accademia*, de Giuseppe Antonelli, 1843.



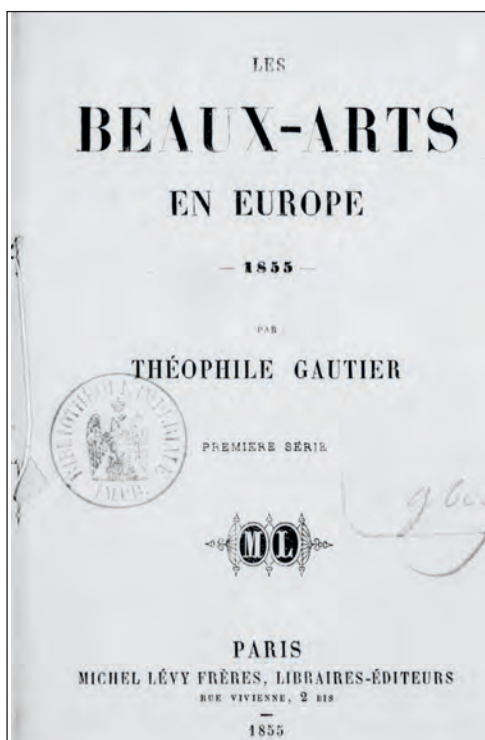
estudio veneciano con la evolución naturalista del estilo (figura 6), lo que se puede conectar con otros intereses de la época en Italia. También se encuentra una mención a la capilla de la Santa Sangre en Brujas por la casa Gailliard (1846), con un interesante estudio del vestuario de la corporación. Esta corriente historicista se concretaba en los manuales

de Arcisse de Caumont sobre el Patrimonio Religioso (1899),<sup>24</sup> con el cuarto tomo de su *Cours d'antiquités monumentales*, en el que realizaba una división de los estilos en tres etapas, un periodo primordial, una etapa secundaria y un periodo terciario o de transición. Asimismo de este autor se encuentra el volumen V dedicado a la arquitectura Civil y Militar (1858), en el que se introducen una serie de esquemas primordiales en planta a los que se suman varios elementos y fragmentos. Finalmente acompaña el tratado del Abbe Léon Godard (1853)<sup>25</sup> elaborado para el aprendizaje en los seminarios de Langrés, con la arquitectura en el primer volumen y otras disciplinas auxiliares como la escultura, la iconografía, la música, y el canto litúrgico en el segundo, conformando un completo sistema simbólico

### Publicaciones periódicas

Resulta interesante encontrar en las anotaciones documentos híbridos entre el libro y la revista, con escritos sobre crítica artística como el recopilatorio de Jansen (1787-1788),<sup>26</sup> o el de Ernest Chesneau (1862) sobre los modernos pintores de origen Francés desde David a Delacroix, un análisis del Neoclasicismo y el Romanticismo. Otros movimientos contemporáneos se recogen en este apartado, como el Realismo de Gustave Courbet presente

**Figura 7.** Portada del libro *Les Beaux-arts en Europe*, de Théophile Gautier, 1855.



en los nuevos salones descritos por Maxime Du Camp (1857), destacando en este contexto Theophile Gautier (figura 7), con escritos que se encuentran entre la estética, la política (1856-1857a) y el fomento de las artes (1856-1857b). Las revistas se editan en algunos casos con la intención de mejorar y facilitar las transacciones comerciales de libros y pinturas,<sup>27</sup> participando del auge de las artes y la industria a comienzos del XIX.<sup>28</sup> Un nuevo mundo liberal en el que la moderna pedagogía<sup>29</sup> encuentra su lugar, en una obra que remite a los vínculos familiares de Carderera con su sobrino, Mariano Carderera y Potó.

### Obras españolas

Las obras nacionales recogen varios de los contenidos descritos con anterioridad. En primer lugar, un trabajo (figura 8) sobre inscripciones y arqueología musulmana en Granada de Antonio Almagro y Cárdenas (1879), que entronca con la recuperación iconográfica puesta en marcha por José Amador de los Ríos. De Isidoro Bosarte (1804) se encuentra su viaje académico a Segovia Valladolid y Burgos<sup>30</sup> con interpretaciones entre el Neoclasicismo y el Romanticismo medieval y Gótico. El viaje continúa con su protagonismo con un documento que daba cuenta del desplazamiento de los monarcas a Portugal impreso por Rivadeneyra en 1867, centrado en la importancia de un ferrocarril que hará posible una nueva geografía provincial (figura 9), dando lugar a una nueva cartografía que editaron Bachiller y Massinger (1852). Las artes encuentran su teoría y práctica con referencias a Mengs y Winckelmann en un libro sobre la Transfiguración de Rafael, obra que el militar Benito Pardo de Figueroa (1804) dedicaría a Godoy. La descripción del encausto como base de la pintura griega es desarrollado por Pedro García de la Huerta (1795) en un trabajo propio de las preocupaciones técnicas y materiales de la época, buscando la verdad del hecho pictórico original. Termina este epígrafe con la apreciada figura de Francisco de Goya, en un estudio de sus pinturas para los tapices para la Real Fábrica (figura 10) enumeradas por Gregorio Cruzada Villaamil (1870), en un trabajo de gran rigor historiográfico.

### Biografías

Uno de los contenidos más destacados son las vidas de artistas, comenzando con el estudio de Lione Pascoli (1730-1736) sobre las

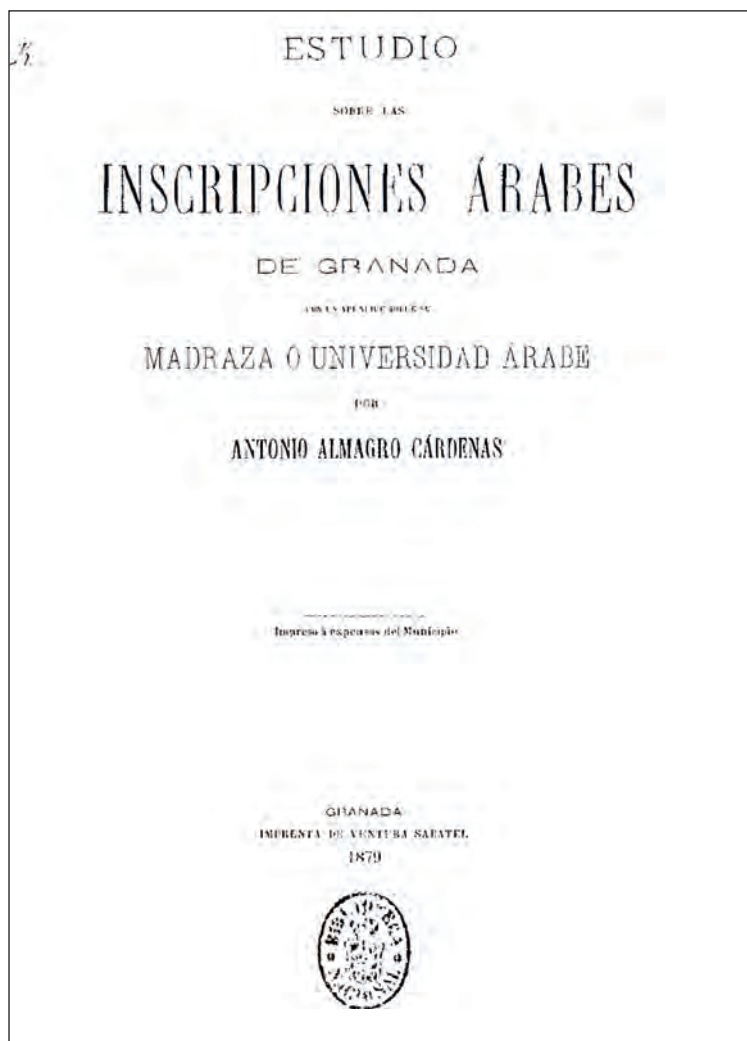


**Figura 8.** Portada del libro *Estudio sobre las inscripciones árabes de Granada: con un apéndice sobre su Madraza ó Universidad Árabe*, de Antonio Almagro Cárdenas, 1879.

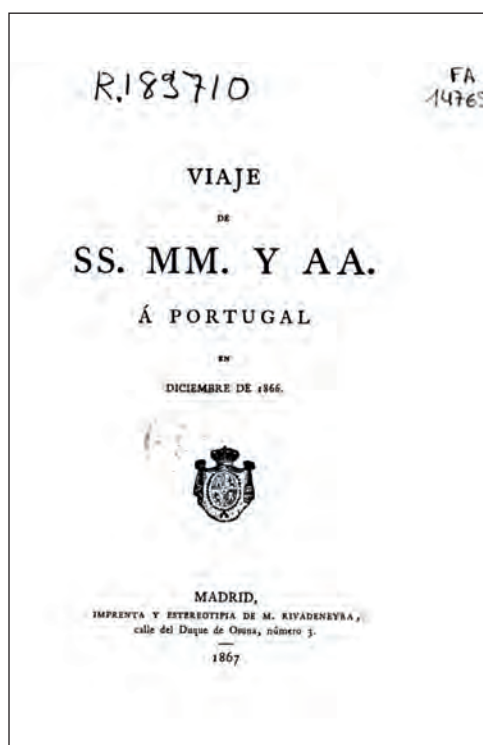


**Figura 9.** Portada del libro *Viaje de SS. MM. y AA. a Portugal en diciembre de 1866*, impreso en la Estereotipia de Manuel Rivadeneyra, 1867.

**Figura 10.** Portada del libro *Los tapices de Goya*, de Gregorio Cruzada Villaamil de la misma imprenta, 1870.

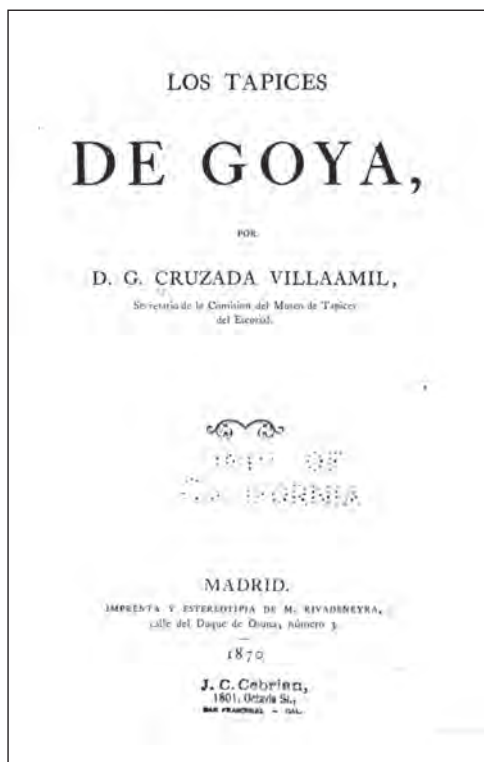
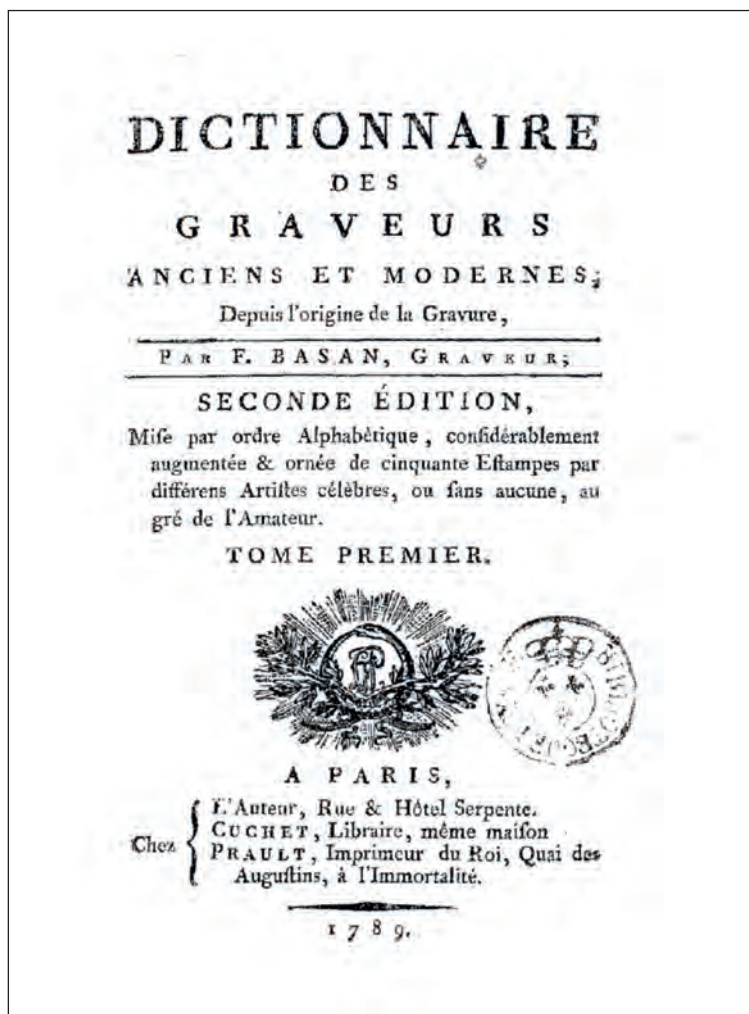


**Figura 11.** Portada del libro *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la Gravure*. Segunda edición, François Basan, 1789.



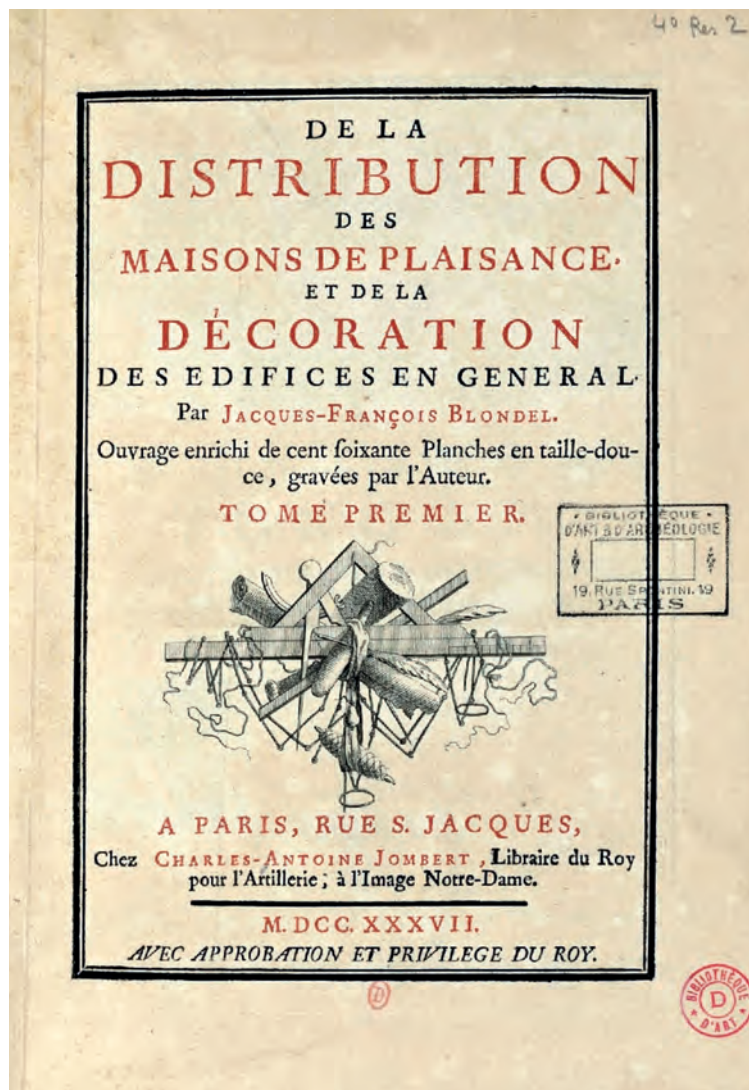
condiciones de los autores, desde sus ciudades a su familia, herederos y socios de trabajo, además de una enumeración de sus virtudes.<sup>31</sup> Raffaello Soprani (1768) introducía contenidos teóricos sobre los temas en la pintura, en la segunda edición de una obra acrecentada de nuevo por Ratti, mientras el boloñés Steffano Ticozzi (1818) aportaba un diccionario de autores modernos con anotaciones teóricas de Lodoli, Algarotti o Milizia. Las Escuelas Nacionales contaban con las fuentes francesas en Charles Gabet (1831) a modo de directorio contemporáneo de artistas, incluyendo su dirección, las principales obras realizadas y el lugar donde se ubican, además de los autores de los encargos, en muchos casos instituciones públicas de gran importancia. El inventario de Pierre-Françoise Basan (1789) indicaba procedencias y precios de grabadores (figura 11), enumerando autores como Francesco Algarotti, Antoine Desgodetz, Giovanni Battista Falda, Filippo Juvarra, Pierre Patte o Giovanni Battista Piranesi, y sin embargo excluyendo a figuras anteriores como Alberti, Blondel, Bramante, Du Cerceau, Fontana o Nolli, lo que habla de una atención a las nuevas corrientes por encima de las clásicas, como advertía inicialmente el autor. Se incluía finalmente una llamativa obra de Édouard Hocquart (1843) sobre fisionomía, dedicada al estudio de los rasgos externos y el carácter biográfico, dentro de algunas de las concepciones etnográficas del periodo.

### Arquitectura y otras técnicas

Como manuales técnicos se encuentran en el inventario dos trabajos, el tratado de análisis geométrico de María Gaetana Agnesi (1748), única mujer presente en el listado, en el que destaca su atención al concepto de lugar geométrico y fluxión, como medida del cambio de la figura. Se añade un curso de mecánica de Gabriel Alcippe Mahistre (1858),<sup>32</sup> que incluía un estudio de máquinas a vapor basado en la eficiencia y la economía. Finalmente, los tratados de arquitectura tienen como único ejemplar *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des edifices en general*, de Jacques-François Blondel (1737-1738), nieto de François Blondel «el grande» (figura 12).<sup>33</sup> El trabajo se organiza en dos tomos como manifiesto de la nueva arquitectura, con la mente puesta en los requerimientos del estamento nobiliario francés. El manual nace con el ejemplo concreto de una villa proyectada por el autor, generada

desde el espacio libre como «lugar de mayor amplitud», por medio de la combinación de los trazados geométricos con el carácter abstracto de la disposición de las estancias, nombradas desde la A hasta la Z, a modo de unidades libres de agregación. Los efectos de la decoración, entendida como la utilización adecuada del repertorio de formas disponibles es la responsable de otorgar el carácter, como expresión del uso del edificio y el propietario, con las fachadas como muestra principal

Comprobando el inventario de venta de su librería del año 1883 se puede tener una idea más amplia de las ediciones que manejaba el oscense. En primer lugar, por número de ejemplares se encuentran las obras de Serlio con once referencias,<sup>34</sup> destacando entre ellas dos copias de la traducción de Villapando del año 1552 del tercer y cuarto libro, que debió de utilizar con frecuencia, ya que en una de las dos se indica que esta «en peor uso». De la colección completa se encuentran dos copias del año 1584 editadas en Venecia, además de varias entradas del libro de Perspectiva primero y segundo, de 1545, que también resaltan en el conjunto. Finalmente, un repertorio de puertas que los autores del listado asocian a Serlio, *Quinque et viginti exempla arcuum*, del que no se indica fecha en el índice y que fue impreso en 1549 en Orleans. Otro autor de gran presencia en la librería fue Jacques Androuet du Cerceau, con *Les plus excellents bâtimens de France*, del año 1576, considerado en la testamentaria como libro de grabados con el comentario de «estampas preciosas», recogiendo diferentes trazas de castillos franceses, y que por la fecha debe tratarse del primer volumen. Se encuentra también el libro de «Templos medianos», con una serie de fábricas originales y otras imaginarias realizadas por el mismo Du Cerceau, que puede relacionarse con la recopilación del tercer libro de Serlio. Otro autor que debe ser mencionado es Hans Vredeman de Vries, con dos ediciones de la *Architectura*, una de Anvers de 1577 y la segunda posiblemente de Amsterdam de 1647, un tratado que incluía desde fuentes y fortificaciones a los órdenes y la nueva Arquitectura Civil. Además, con la referencia de Morolois se recoge en el inventario la Perspectiva del mismo autor, también con indicaciones de mal estado de conservación, lo que puede indicar una atención frecuente. Finalmente, deben mencionarse como fuente de Arquitectura Romana tres colecciones de láminas de Gianbattista Falda, con dos obras dedicadas a los palacios de Roma, de la que una se indica que corresponde a plantas y



alzados, siendo quizá la obra *Nuovi Disegni Dell'architettura e Piante de Palazzi di Roma de Piu Celebri Architetti*, en la Stamperia de Giovan Giacomo Rossi all'insegna della Pace. La tercera obra de Falda es *Il nuovo teatro delle fabbriche, et edifici, in prospettiva di Roma moderna, sotto il felice pontificato di n.s. papa Alessandro VII*, sin indicación del tomo al que pertenece.

## Conclusiones

El término de romanticismo reúne con una gran complejidad historiográfica, lo que ha sido objeto de una cierta dificultad para el estudio de sus implicaciones arquitectónicas, por lo que estos fondos de Carderera pueden arrojar algo de luz. Se ha encontrado en su catálogo de venta un primer inventario con estos tratados de base clásica, desde Serlio y Du Cerceau a Vredeman de Vries, a lo que se sumaba el neoclasicismo de Jacques François Blondel y la presencia referencial

**Figura 12.** Portada del libro *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des edifices en general*. Tomo primero. Jacques-François Blondel, 1737.

de Anton Rafael Mengs en los libros llegados desde la BNE, desde Pommereul a Ratti, lo que nos habla de este sustrato de sus intereses. Una base que ya se anotaba en otras librerías del periodo como la de Pedro de Madrazo (Docampo 2007) con varios Vitrubios en su poder, a lo que se sumaban contenidos más relacionados con Carderera como los libros de Dolce o Scaramuccia.

Una denominación de romántico que además del periodo histórico, se funda en el gusto por el romance medieval, que en el caso de Carderera incluía estudios del Gótico recientes como en Descamps, Antonelli e incluso Felibien, lo que incluso puede explicar la presencia académica de Bosarte por su incipiente apreciación de este estilo, como evolución de la posición de Antonio Ponz. Algo que también se puede encontrar en las acuarelas del oscense, recogidas a modo de impresiones más que de cartografías, intentando captar el espíritu de una época en el sujeto, lo que explica el papel de la biografía como medio de generación del arte, con Pascoli, Soprani, Tizozzi, Gabet o el selectivo Basan, más centrado en Piranesi y sus adaptaciones que en el canon clásico de Bramante.

El viaje se ha sumado como medio pedilecto para elaborar el conocimiento, con la novedad de un positivismo naturalista que se puede encontrar en las obras de La Lande sobre Italia, contrastando con la ausencia de otras obras del XVIII más centradas en el postrero barroco romano como las de Vasi. Su etapa romana en todo caso justificó la adquisición de este tipo de obras relacionadas con el *Soggiorno Italiano* como las de Descamps, García de la Huerta, Nardini, La Lande, Zacharia, Tavernier o Visconti, bajo la influencia de José Nicolas de Azara y sus descendientes, ya que el diplomático y mecenas poseía obras análogas en su extensa librería (Iturri 1806), no pudiendo descartar incluso que alguna de las obras fueran adquiridas a Félix de Azara, responsable de la venta de los camafeos familiares a Carlos IV y Maria Luisa de Parma (Castellanos 1849).

La epigrafía ha cobrado verdadero protagonismo como objeto de justificación histórica. Con el trabajo de Leon Menard en Nimes, las ediciones de Veroli, la *Numismática* de Scipione Maffei, e incluso Famiano Nardini en su *Roma Antica* evolucionando desde la fuente simbólica a una huella del hecho histórico, un papel al que se suma la glíptica de Dolce, Mariotti, Zaccaria. Vergara o los Smetius, junto con los mausoleos a modo de “iconografía volumétrica”. Un conocimiento que se

siguió desarrollado en la época de Carderera por especialistas como Manuel Rodríguez de Berlanga y la creación de la asignatura de Epigrafía y Geografía en la nueva Escuela de Diplomática, ya recogida en todo caso en la primera traducción castellana del *Vitrubio*, el manuscrito de Lázaro de Velasco. Esta tradición artística puede explicar obras como la Puerta de Toledo de Antonio López Aguado para Fernando VII, un edificio capaz de sostener una inscripción en una determinada posición que abre un campo o dominio como es la ciudad de Madrid en la época,<sup>35</sup>

En cuanto al papel que esta colección desempeñó en la ETSAM debe destacarse su entrada con la reapertura en el año 1941, como acredita un legajo de la Junta de Recuperación Bibliográfica firmado por Vicente Navarro-Reverter, que da indicación del envío procedente de un fondo que fue a parar en cierta medida a la BNE «después de seleccionar la Biblioteca Nacional los que le interesaban». Una remesa que llegó probablemente a petición de Fernando Ariño, director de la Biblioteca de la Escuela, quizá por la pérdida de fondos sufrida durante la Guerra.<sup>36</sup> Su relevancia puede entenderse en el interés de modesto López Otero en la apertura de las salas del Museo Nacional de Arquitectura, manifestando la intención de «Formar otra dedicada al Romanticismo, y si las adquisiciones y legados lo permiten, extendernos a la arquitectura de todo el siglo XIX, utilizando la sala o salas necesarias» (Sánchez de Lerín 2000).<sup>37</sup>

En cuanto al sentido que esta colección pudo tomar en la Escuela, los prestamos posteriores dan pocos indicios de su uso, con solo una solicitud que no se encontraba en el catálogo inicial de la BNE, unas láminas del Grand Prix de Rome, que probablemente eran grabados sueltos ya que carecen de referencia.<sup>38</sup> Fueron años sin embargo de gran atención a la historia de la arquitectura, con autores como Llaguno o Winckelmann en las peticiones de profesores y catedráticos, lo que puede hablar de un carácter conceptual más que operativo de los libros de Carderera, que permitían llenar el vacío de obras en el complejo periodo del Romanticismo dentro del armazón de una escuela que acompañaba el ansia de modernidad con un completo fondo de conocimiento histórico, aprovechando la presencia de una figura de transición entre el antiguo y el nuevo régimen como el aragonés, lo que pudo justificar su recepción.

Se puede afirmar por tanto que el estudio realizado ha permitido comprender la visión

arquitectónica de Valentín Carderera, la relevancia bibliográfica del fondo de la ETSAM llegado desde la Biblioteca Nacional, un legado que por época histórica y encaje entre otras bibliotecas se puede considerar como propio del Romanticismo en sus formatos y contenidos, llenando un vacío existente en la escuela y permitiendo añadir obras de gran valor a la Institución, lo que justifica el estudio realizado.

## Bibliografía

### Temas generales

- ARANA COBOS, Itziar. 2010. Las comisiones artísticas tras la desamortización de Mendizábal y la formación de los museos provinciales. la labor de Valentín Carderera. Argensola: *Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*. 120: 15-33.
- AZPIROZ PASCUAL, José María. 1987. Comentario de las fuentes para una mejor aproximación a la figura y a la obra de Valentín Carderera y Solano: su obra escrita. En: *Homenaje a Federico Balaguer*. Huesca: IEA. 559-579.
- 1981. *Valentín Carderera, pintor*. Huesca: IEA.
- CALVO MARTÍN, Rocío. 2007-2008. La intervención de la Real Academia de San Fernando en la protección del Patrimonio. La Comisión de Valentín Carderera (1836). *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Historia del arte. 20-21: 229-266.
- ELIA, Gioia. 2014. La etapa italiana de Valentín Carderera (1822-1831). *Espacio Tiempo y Forma*. Serie VII. Historia del Arte. 2: 69-101.
- GALLEGO GARCÍA, Raquel. 2015. Una aproximación a la estancia de Valentín Carderera y Solano en Italia (1822-1831). *Argensola*. 125: 47-87.
- 2019. Los dibujos de vistas romanas de Valentín Carderera (1822-1831): el álbum D-6412 del Museo Nacional Del Prado, *Predella*. 24-25- 77-104.
- GARCÍA GUATAS, Manuel. 1995. Carderera: un ejemplo de artista y erudito romántico. *Artígrafa*. 11: 425-450.
- HEREU PAYET, Pere. 1978. Sobre las lecciones de Historia de la Arquitectura dictadas por Aníbal Álvarez Bouquel y recogidas por Elías Rogent. En: *El arte del siglo XIX: II Congreso Nacional de Historia del Arte*. Valladolid. Universidad de Valladolid. Tomo I. 1: 69-74.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier. 1998. José de Madrazo y Agudo (1781-1859). Perfil biográfico. En: *José de Madrazo (1781-1859)*. Santander: Fundación Marcelino Botín. 35-67.
- LANZAROTE GUIRAL, José María. SARRÍA, Fernando. 2023. *La salvaguarda del patrimonio*. Valentín Carderera y la fundación del Museo de Huesca. Gobierno de Aragón. Museo de Huesca
- LANZAROTE GUIRAL José María (ed.). 2016. *Diarios de viaje de Valentín Carderera por Europa (1841-1861)*. París, Londres, Bélgica y Alemania. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- LANZAROTE GUIRAL, José María y ARANA COBOS, Itziar. 2013. *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera*. Zaragoza. Institución Fernando el Católico - Fundación Lázaro Galdiano.
- MADRAZO Y KUNTZ, Pedro de. 1883. Elogio fúnebre de D. Valentín Carderera (II). *Boletín de la Real Academia de la Historia*. 2: 105-130.
- NAVARRO REVERTER, Vicente. 1941. Notas de información bibliográfica y artística. El Servicio de Recuperación Bibliográfica. *Arte Español, Revista de la Sociedad de Amigos del Arte*. 13 (3a época, Segundo Trimestre): 27-33.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel. 1883-1884. *Galería biográfica de Artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Moreno y Rojas.
- SÁNCHEZ DE LERIN GARCÍA-OVIES, Teresa. 2000. *Mo desto López Otero: vida y obra*. Tesis Doctoral. E.T.S. Arquitectura (UPM).
- SANTIAGO PAEZ, Elena. 1992. Los fondos del Servicio de Dibujos y Grabados de la Biblioteca Nacional. *Boletín de la Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*. 1: 117 -150.

### Libros e inventarios

- CANTERO PAÑOS, María Paz y SANZ, Julio Ramón. 2010. Valentín Carderera y la fundación del museo de Huesca. Argensola: *Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*. 120. 2010, págs. 65-120.
- HERNANDO. 1883. *Catálogo de libros antiguos: raros y curiosos ilustrados con interesantes grabados de la biblioteca del difunto Excmo. Sr. D. Valentín Carderera*. Madrid. Imprenta de Gregorio Hernando.
- HIDALGO PARDOS, Juan Antonio. 2010. El inventario póstumo de pinturas de la colección de Carderera. Argensola: *Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*. 120. 233-245.
- LANZAROTE GUIRAL José María. 2019. *Valentín Carderera (1796-1880). Dibujante, coleccionista y viajero romántico*. Madrid: CEEH, BNE.
- POLERÓ Y TOLEDO, Vicente. 1886. *Tratado de la pintura en general: comprende las reglas más importantes*. Madrid. E. Cuesta.
- VINDEL, Francisco. 1934. *Los bibliófilos y sus bibliotecas: desde la introducción de la imprenta en España hasta nuestros días*. Madrid.
- YEVES ANDRÉS, Juan Antonio. (2010). El fondo Valentín Carderera en las colecciones de la Fundación Lázaro Galdiano. Argensola: *Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*. 120. 177-203.

## Escritos sobre arte

- CARDERERA Y SOLANO, Valentín. 1835. Biografía de Don Francisco de Goya, pintor. *El Artista*. T.II: 253-255.
- 1839. Exposición del Real Museo. Artículo segundo. Galería de Escultura. *Semanario pintoresco español*. 19: 151-152.
  - 1840. Sobre demolición de los monumentos artísticos. *Semanario pintoresco español*. 29. 230-231.
  - 1847. Damian Forment. *El Renacimiento*. 7: 49-50.
  - 1848. Dos palabras contra la manía de reformar los edificios antiguos. *Revista Hispano-Americana*. 1: 225-228.
  - 1865. Cuadro sinóptico de una colección de estampas recogida y ordenada por D. V. C. *El arte en España*. Tomo III: 103-113.
  - 1996. *Estudios sobre Goya (1835-1885)*. Ricardo Centellas Salamero (ed.). Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

## Bibliografía del Inventario<sup>39</sup>

- ALBERTS. 1723. *Journal du voyage du roi a rheims Contenant ce qui s'est passé de plus remarquable à la Ceremonie de son Sacre, [et] de son Couronnement, à la Translation de la Sainte Ampoule, au Festin Royal, à la Cavalcade, à l'installation du Roi dans l'Ordre du S. Esprit, [et]c. Avec la Description des Fêtes données à S.M. à Villers-Cotterets, & à Chantilly, par Monsieur le Duc de Bourbon; & quelques Remarques historiques de M. l'Abbé de Vayrac, sur les lieux qui ont été honorez de la présence du Roi*. La Haya. Rutger Alberts.
- AGNESI, Maria Gaetana.<sup>40</sup> 1748. *Instituzioni analitiche ad uso della gioventu italiana*. Milán. Regia Ducal Corte.
- AGOSTINI, Leonardo.<sup>41</sup> 1686. *Le gemme antiche figurate*. Roma. Gio Battista Bussotti.
- ALMAGRO CÁRDENAS, Antonio.<sup>42</sup> 1879. *Estudio sobre las inscripciones árabes de Granada: con un apéndice sobre su Madraza ó Universidad Árabe*. Granada. Ventura Sabatel.
- ANTONELLI, Giuseppe.<sup>43</sup> 1843. *Collezione de' migliori ornamenti antichi sparsi nella città di Venezia: coll' aggiunta di alcuni frammenti di gotica architettura e di varie invenzioni di un giovane alunno di questa Imp. Reg. Accademia*. Venecia. G. Antonelli.
- ARNOLD. 1818. *Nouveau tableau de Dresde, ou, Description topographique de cette ville: contenant des notices sur tout ce qu'elle a de curieux et d'intéressant pour les étrangers relativement à l'histoire, les arts et l'industrie: suivi d'une table des routes de Dresde aux principales villes de l'Allemagne et le l'Europe et d'un nouveau plan de la ville*. Dresde. Chez Arnold.
- BACHILLER, D. y MASSINGER, E. 1852. *Atlas de España de bachiller: colección de cartas geográficas de todas las provincias de España*

*acompañadas de una hoja explicativa: obra adoptada por texto por el Consejo de Instrucción Pública para los establecimientos de 2a enseñanza*. Madrid. A. Vicente.

- BASAN, François.<sup>44</sup> 1789. *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes, depuis l'origine de la Gravure. Seconde édition, mise par ordre Alphabétique, considérablement augmentée & ornée de cinquante Estampes par différens Artistes célèbres*. Paris. L'Auteur, Cuchet, Prault.
- BLONDEL, Jacques François.<sup>45</sup> 1737-1738. *De la distribution des maisons de plaisance, et de la décoration des edifices en general*. Paris. Charles-Antoine Jombert.
- BOURGOING, Jean-François.<sup>46</sup> 1801. *Voyage du Duc de Chatelet en Portugal, ou se Trouvent Des détails intéressans sur ce Royaume, ses Habitans, ses Colonies; sur la Cour et M. de Pombal, sur le Tremblement de terre de Lisbonne, etc*. Paris. F. Buisson.
- BOSARTE, Isidoro.<sup>47</sup> 1804. *Viage artístico á varios pueblos de España: con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas á que pertenecen*. Madrid. Imprenta Real.
- CATALANI, Luigi.<sup>48</sup> 1845. *Le chiese di Napoli*. Nápoles. Tipografia fu Migliaccio.
- CAUMONT, M. de.<sup>49</sup> 1858. *Abécédaire ou rudiment d'archéologie: Architecture religieuse* (4<sup>a</sup> ed.). Caen. Hardel. Paris. Derache, Dentu, Didron y Aubry. Rouen. Le Brument.
- 1859. *Abécédaire ou rudiment d'archéologie: Architectures civile et militaire* (2<sup>a</sup> ed.). Paris.: Derache, Didron, Dentu. Caen. Hardel. Rouen. Le Brument.
- CHESNEAU, Ernest.<sup>50</sup> 1862. *La peinture française au XIXe siècle. Les chefs d'école. Louis David, Gros, Géricault, Decamps, Ingres, Eugène Delacroix*. Paris. Didier.
- COLMENAR, Juan Álvarez de. 1707. *Les delices de l'Espagne et du Portugal: où on voit une description exacte des antiquitez, des provinces, des montagnes, des villes, des rivières, des ports de mer, des fortresses, eglises, academies, palais, bains, &c. De la religion, des moeurs des habitans, de leurs fêtes, & généralement de tout ce qu'il y a de plus remarquable. Le tout enrichi de cartes géographiques très exactes & de figures en taille douce, dessinées sur les lieux mêmes*. Leiden. Pieter van der AA.
- COOKE STAFFORD, William.<sup>51</sup> 1832. *Histoire de la musique*. Paris. Paulin.
- DANDRÉ-BARDON, Michel François.<sup>52</sup> 1765. *Traité de peinture: suivi d'un essai sur la sculpture: pour servir d'introduction à une histoire universelle, relative à ces beaux-arts*. Paris. Desaint.
- DESCAMPS, Jean-Baptiste.<sup>53</sup> 1769. *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant: avec des Réflexions relativement aux Arts & quelques Gravures*. Paris. Desaint, Saillant, Pissot y Durand.

- DOLCE, Francesco Maria.<sup>54</sup> 1772. *Descrizione istorica del museo di Cristiano Denh*. Roma. Generoso Salomoni.
- DU CAMP, Maxime.<sup>55</sup> 1857. *Le salon de 1857: peinture, sculpture*. Paris. Librairie nouvelle.
- DUMONT, Jean.<sup>56</sup> 1699. *Voyages de Mr. du Mont en France, en Italie, en Allemagne, à Malthe, et en Turquie: Contenant les Recherches Et Observations Curieuses qu'il A Faites en Tous Ces Païs, Tant sur les Mœurs, les Coûtumes des Peuples, Leurs Différens Gouvernemens Et Leurs Religions, Que sur l'Histoire Ancienne Et Moderne, la Philosophie*. Tome IV. La Haya. Etienne Foulqué & François L'Honoré.
- FELIBIEN, André.<sup>57</sup> 1725. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes avec la vie des architectes ar Monsieur Felibien*. A Trevoux De l'imprimerie de S.A.S
- GABET, Charles.<sup>58</sup> 1831. *Dictionnaire des Artistes de l'école Française au XIX siècle : peinture, sculpture, architecture, gravure, dessin, lithographie et composition musicale*. Paris. Madame Vergne.
- GAILLIARD. 1846. *Recherches historiques sur la chapelle du Saint-Sang à Bruges, avec une description détaillée de tous les monuments archéologiques qu'on y admire*. Brujas. J. Gailliard.
- GARCÍA DE LA HUERTA, Pedro.<sup>59</sup> 1795. *Comentarios de la pintura encáustica del pincel*. Madrid. Imprenta Real.
- GAUTIER, Théophile.<sup>60</sup> 1856-1857a. *Les Beaux-arts en Europe*, 1855. Paris: Michel Levy frères.
- 1856-1857b. *L'art moderne*. Paris: Michel Lévy Frère.
- GIULIANELLI, Andrea Pietro.<sup>61</sup> 1753. *Memorie degli intagliatori moderni in pietre dure, cammei, e gioje dal secolo XV. fino al secolo XVIII*. Livorno: Gio. Paolo Fantechi e Compagni.
- GODARD, León Nicolás.<sup>62</sup> 1853. *Cours d'archéologie sacrée a l'usage de seminaires et de M.M. les curés : accompagné d'un grand nombre de Dessins* (2ª ed.). Paris, Lyon. Imprimerie et Librairie ecclésiastique de Guyot, Frères.
- HOCQUART, Edouard.<sup>63</sup> 1843. *Physonomies des hommes politiques du jour: jugés d'après le système de Lavater*. Paris. A. Royer.
- INGHIRAMI, Curzio.<sup>64</sup> 1637. Frankfurt.
- JANSEN. 1787-1788. *Recueil de pièces interessantes: concernant les antiquités, les beaux-arts, les belles-lettres et la philosophie, traduites de différentes langues*. Paris. H.J. Jansen.
- LA LANDE, Jérôme de.<sup>65</sup> 1786-1790. *Voyage en Italie: contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description : les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle et les antiquités : avec des jugemens sur les ouvrages de peinture, sculpture et architecture*. Paris. La Veuve Desaint.
- LEMÉE, François. 1688. *Traité des statuës*. Paris. Arnould Seneuze.
- LENOIR, Alexandre.<sup>66</sup> 1801. *Description historique et chronologique des monumens de sculpture réunis au musée des monumens français*. Paris: L'Auteur, au Musée et Al.
- LE ROUGE, Georges-Louis.<sup>67</sup> 1738. *Nouveau voyage de France, géographique, historique et curieux, disposé par différentes routes, à l'usage des étrangers et des François , contenant une exacte explication de tout ce qu'il y a de singulier et de rare à voir dans ce royaume, avec les adresses pour trouver facilement les routes, les voitures et autres utilitez nécessaires aux voyageurs*. Paris: Chez Saugrain l'ainé.
- MAHISTRE, Gabriel Alcippe.<sup>68</sup> 1858. *Cours de mécanique appliquée*. Paris: Mallet-Bachelier.
- MAFFEI, Scipione.<sup>69</sup> 1795. *Compendio della Verona illustrata principalmente ad uso de' forestieri : tomo primo [-secondo] : coll' aggiunta del Museo Lapidario e d' altre notizie importanti e nuovi Rami*. Verona: Stamperia Moroni.
- MARIOTTI, Vincenzo.<sup>70</sup> *Serie delle medaglie pontificie da Martino V sino al patesente*.
- MÉNARD, Léon.<sup>71</sup> 1836. *Histoire des antiquités de la ville de Nismes et des ses environs*. Nimes. Perrot.
- MILLIN, Aubin-Louis.<sup>72</sup> 1817. *Voyage dans le Milanais, a Plaisance, Parme, Modène, Matoue, Crémone, et dans plusieurs autres villes de l'ancienne Lombardie*. Paris. Bureau des Annales Encyclopédiques, chez Wassermann.
- MUSSEAU, J.C.L. 1821. *Manuel de l'amateur d'estampes*. Paris: J.L.F. Foulcault
- NARDINI, Famiano. 1704. *Roma antica*. Roma. Giovanni Andreoli.
- ORSINI, Baldassare.<sup>73</sup> 1784. *Guida al forestiere per l'augusta citta di perugia: al quale si pongono in vista le piu eccellenti pitture sculture ed architetture, con alcune osservazione*. Perugia. Il Costantini.
- PARASACCHI, Domenico, 1773. *Raccolta delle principali Fontane dell' inclita Città di Roma*. Roma. Carlo Losi.
- PASCOLI, Lione.<sup>74</sup> 1730-1736. *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*. Roma: Antonio de' Rossi.
- PARDO DE FIGUEROA.<sup>75</sup> Benito. 1804. *Examen analítico del quadro de la transfiguración de Rafael de Urbino, seguido de algunas observaciones sobre la pintura de los griegos*. Paris: Imprenta de Carlos Crapelet.
- POMMEREUL, François-René-Jean de.<sup>76</sup> 1799. *Réflexions sur la sculpture, la peinture, la gravure et l'architecture : suivie Des Institutions propres à les faire fleurir en France, et D'un état des objets d'Arts dont ses Musées ont été enrichis depuis l'an 2*. Paris. Bernard.
- PUCCINELLI, Placido.<sup>77</sup> (1609-1685). 1664. *Memorie sepolcrali dell' abbazia fiorentina, e d'altri monasteri, come ancora de' magnati carolingi, e d'altri personaggi cospicui*.
- RATTI, Carlo Giuseppe.<sup>78</sup> 1780. *Istruzione di quanto puo' vedersi di piu' bello in Genova, in Pittura, Scultura ed Architettura*. Nuovamente

- ampliata, ed accresciuta in questa seconda edizione dall'Autore medesimo. Genova. Ivone Gravier.
- RIVADENEYRA. 1867. *Viaje de SS. MM. y AA. a Portugal en diciembre de 1866*. Madrid. Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- ROSSI. 1788. *Guida de' forestieri per la città di Napoli: in cui si contengono tutte le notizie topografiche della città, e degli edificj sacri, e pubblici da' tempi antichi infino al dì di oggi, per istruire brevemente l'umano, e prestante leggitore*. Nápoles. Nunzio Rossi.
- SCARAMUCCIA, Luigi Pellegrino.<sup>79</sup> 1674. *Le Finezze De Pennelli Italiani, Ammirate, E Studiate Da Girupeno Sotto la scorta, e disciplina Del Genio Di Raffaello D'Urbino Con una curiosa, ed'attentissima osservazione di tutto ciò, che facilmente possa riuscire d'utile, e di diletto à chi desidera rendersi perfetto nella Teorica, e Prattica della Nobil'Arte della Pittura*. Pavia: Gio. Andrea Magri.
- SMETIUS, Joannes.<sup>80</sup> 1678. *Antiquitates neomagenses : Sive notitia rarissimarum rerum antiquarum*. Nimega. Regneri Smetii.
- SOLIANI. 1787. *Descrizione de'quadri del Ducale appartamento di Modena*. Modena: Eredi di Bartolomeo Soliani stampatori ducali.
- SOPRANI, Raffaello.<sup>81</sup> 1768. *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*. Genova: Stamperia Casamara.
- TAVERNIER, Jean Baptiste.<sup>82</sup> 1679. *Les six voyages de Jean Baptiste Tavernier, Ecuyer Baron d'Aubonne, qu'il a fait en Turquie, en Perse, et aux Indes, pendant l'espace de quarante ans, & par toutes les routes que l'on peut tenir : accompagnez d'observations particulieres sur la qualité, la religion, le gouvernement, les coùtumes & le commerce de chaque païs, avec les figures, le poids, & la valeur des monnoyes qui y ont cours*. Paris: s/e. Utrecht: Guillaume vande Water & Guillaume Poolsum & Jacob Poolsum.
- TERRY, Raffaele. 1813. *Collezione d' disegni a semplice contorno delli Monumenti Sepolcrali nel Cimento di Bologna*.
- TICOZZI, Stefano.<sup>83</sup> 1818. *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle Belle Arti fino al 1800*. Milan. Vincenzo Ferrario.
- THOMASSIN. 1837. *Notice historique des peintures et sculptures du Palais de Versailles*. Paris. Imprimerie de L.B. Thomassin et Compagnie.
- VEROLI. 1828. *Galerie impériale et royale de Florence*. Florencia. Veroli.
- VERGARA, Cesare Antonio.<sup>84</sup> 1715. *Monete del Regno di Napoli da Ruggiero Primo Rè, sino all'Augustissimo Regnante Carlo VI imperadore, e III. Re' Cattolico*. Roma. Francesco Gonzaga.
- VILLAAMIL, Gregorio Cruzada.<sup>85</sup> 1870. *Los tapices de Goya*. Madrid. Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra.
- VISCONTI, Ennio Quirino.<sup>86</sup> 1797. *Monumenti gabini della villa Pinciana*. Roma: Antonio Fulgoni.
- ZACCARIA, Francesco Antonio.<sup>87</sup> 1793. *Istituzione antiquario-numismatica o sia Introduzione allo studio delle antiche medaglie*. Venecia: Stamperia Baglioni.

#### Otras Bibliotecas y legados

- DOCAMPO CAPILLA, Javier. 2007. La biblioteca de José de Madrazo. *Boletín del Museo del Prado*. Vol. 25, 43. 97-123
- ITURRI, Francisco. 1806. *Bibliotheca excellentissimi DD. Nicolai Josephi de Azara ordine alphabetico*. Roma. Aloysium Perego Salvioni.
- CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio Sebastian. 1849. *Historia de la vida de D. José Nicolás de Azara*. Tomo I. Madrid. Baltasar González.

#### Notas

1. Estudiadas al final de este mismo artículo.
2. Habla de 7.000 volúmenes, cantidad probablemente excesiva teniendo en cuenta la tasación mencionada
3. Esta carpeta incluía «vistas de ciudades, monumentos, catedrales, castillos, palacios y otros edificios de España, Italia, Francia, Alemania, Inglaterra y gran parte de Asia; planos topográficos, plantas de edificios y posesiones y multitud de dibujos interesantes y curiosísimos» (Carderera 1862: 104).
4. Es el autor más importante por número de títulos, como recoge el primer inventario del año 1857.
5. En el mismo documento se nombra a Aníbal Álvarez profesor de Teorías Generales del Arte y la Decoración para los estudios de arquitectura, con la instrucción de unificar ambas cátedras, lo que puede sugerir una cierta coexistencia entre ambas docencias, teniendo en cuenta además que ambos compartían trabajo en la Comisión Central de Monumentos.
6. Parece que los 734 volúmenes previstos en una compra de 1880 se quedaron sin adquirir.
7. BNE-A, BN 0046/077 17 Fol, en Lanzarote (2019: 262).
8. Obra en nueve tomos, tres en la Escuela, el segundo correspondiente a Parma, la Toscana y Florencia, el tercero dedicado a Siena y Roma, y el cuarto con los vecindarios y colinas de Roma.
9. Figura muy similar a Carderera en el país vecino, (1759-1818) es responsable de los los cinco volúmenes de las *Antiquités nationales* entre 1790 y 1798. Las coincidencias se mantienen en la recopilación de libros, estampas y dibujos, que entrarían en la Biblioteca Nacional francesa. La ETSAM posee un tratado de monumentos y un diccionario de Bellas artes, junto con unos llamativos Elementos de Historia Natural.
10. Publicado de acuerdo con el catálogo original publicado en el año 1770 por Gian

- Filiberto Pagani en su cargo de conservador del Palacio de Francesco III d'Este.
11. La Escuela de Arquitectura de Madrid posee el primer volumen.
  12. La Escuela posee la segunda edición del año 1780 de una obra del mismo Ratti en el año 1766.
  13. Nicolás de Azara, embajador en Roma dedica alguna carta al genovés valorando de manera dudosa el su comportamiento con Mengs.
  14. El segundo tomo en la ETSAM de una primera edición correspondiente al año 1679, y el primero de una edición de 1712.
  15. En el primer volumen se incluían mitos como el de los gigantes cerca del Rhin, mencionando a autores como Plinio o el padre Kircher.
  16. Una guía de viaje del país vecino con Italia, Alemania, España e Inglaterra en ambos sentidos.
  17. Duque del mismo nombre, fue embajador de Francia en España durante ese periodo. En la Escuela se encuentra el primer volumen de la obra, con un segundo tomo incluyendo las colonias portuguesas.
  18. Traducción del original alemán.
  19. En la Escuela el tomo segundo, sobre la pintura, junto con el tercero y cuarto.
  20. En la biblioteca otra edición octava del año 1806.
  21. Responsable de la segunda edición estudiada, dedicada al pontífice Alejandro VII.
  22. Una reedición sobre la original de 1643 en la Stamperia de Rossi en la Piazza Navonna.
  23. Con la base de la obra realizada por el mismo Ménard el siglo anterior.
  24. Además, en la Escuela una tercera edición del año 1854.
  25. Obra que tuvo su primera edición en el año 1851.
  26. Es una colección de textos sobre estética de varios autores, traducidos al francés en seis volúmenes, de los que la ETSAM posee tres tomos editados entre 1787 y 1788 y un volumen del año 1794.
  27. *Bulletin de l'Alliance des arts*. 1842-1845, el órgano de comunicación de L'alliance des arts, una sociedad en la que se incluyen «bibliógrafos, artistas y capitalistas».
  28. *Annales des bâtiments et des arts, de la littérature et de l'industrie* es una publicación periódica parisina de los años 1817 y 1819, en la Escuela el volumen 5 de 1819.
  29. *L'avvenire della scuola foglio settimanale di pedagogia*, de Antonio Pasquale con fecha 1875.
  30. Contenidos en el primer tomo.
  31. Trabajo en dos volúmenes, publicados por la imprenta de Antonio de Rossi en Roma, con dos copias en el inventario de Carderera. El escritor ha sido sujeto de atención por figuras como Eugenio Battisti, fundador del grupo Marcatre junto a Umberto Eco entre otros, con una tesis sobre Pascoli defendida en la Sapienza con Lionello Venturi.
  32. Segunda edición de una obra editada por primera vez en el curso 1855-1856, agotada inmediatamente.
  33. Una descripción de los planteamientos de Jacques-François Blondel en la enseñanza de la arquitectura se puede encontrar en: Calatrava Escobar, Juan Antonio 1988 Jacques-François Blondel y la teoría de la Arquitectura en la Enciclopedia. *Accademia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. 67. 291-314
  34. Además de una entrada adicional en Androuet, lo que eleva a doce los ejemplares de Serlio.
  35. Para la composición iconográfica desde el teatro de Villanueva a la Biblioteca de Santa Genoveva, abriendo un campo de estudio de gran interés.
  36. La BNE hizo de depósito gestor del Servicio de Recuperación, como recuerda el propio Navarro-Reverter (1941).
  37. Plan de trabajo a realizar en el Museo Nacional de Arquitectura durante el año 1949.
  38. Préstamo 52, registrado el 1 de Junio de 1942.
  39. Se introducen en estas notas los extremos cronológicos conocidos de los autores, dejando las casas de impresores sin acotaciones en general.
  40. (1718-1799).
  41. (1593-1669).
  42. (1856-1919).
  43. (1793-1861).
  44. (1723-1787).
  45. (1683-1756).
  46. (1745-1811).
  47. (1747-1807).
  48. (1809-1867).
  49. (1801-1873).
  50. (1833-1890).
  51. (1793-1876).
  52. (1700-1783).
  53. (1706-1791).
  54. (-, 1790).
  55. (1822-1894).
  56. (1667-1727).
  57. (1619-1695).
  58. (1793-1860).
  59. (1748-1799).
  60. (1811-1872).
  61. (1714-1761).
  62. (1825-1863).
  63. (1789-1870).
  64. (1614-1655).
  65. (1732-1807).

66. (1761-1839).
67. (1712-ca. 1790).
68. (1811-1860).
69. (1675-1755).
70. (1675-1738) Autor de diferentes grabados de obras barrocas presentes en la RABASF tanto de Maderno como de Borromini, se encuentran aquí unas láminas anotadas por su nombre en la impresión.
71. (1706-1767).
72. (1759-1818).
73. (1732-1810).
74. (1674-1744).
75. (1755-1812).
76. (1745-1823).
77. (1737-1795).
78. (1737-1795), Biógrafo de Mengs, le acompañó en un viaje para el estudio de Correggio.
79. (1621-1680).
80. (1636-1904).
81. (1612-1672).
82. (1605-1689).
83. (1732-1836).
84. (1673-1716).
85. (1832-1884).
86. (1751-1818), tasador del testamento de Azara en lo relativo a los camafeos.
87. (1714-1795).

---

*Fecha final recepción  
artículos: 15/04/2024  
Fecha aceptación:  
19/07/2024*

*Artículo sometido a re-  
visión por dos revisores  
independientes por el  
método doble ciego.*

**Death on a grand scale. Modern architecture for the high-density Latin American necropolis.**

*The great migratory waves experienced by many Latin American cities at the beginning of the 20th century resulted in the congestion of their cemeteries some decades later. After World War II, the high demand for burials, as well as the need to reduce their cost, led to the development of new models of memorials that transferred some ideas about modern architecture and urbanism to the cemetery. This article analyses the contributions of Itala Fulvia Villa for the Chacarita cemetery, Buenos Aires; of Nelson Bayardo for the Urnario del Cementerio Norte, Montevideo, and for the Necrópole Ecumênica de Santos, Brazil, in order to identify the analogies with modern housing and the challenges but also the design opportunities offered by these spaces of memory.*

**Keywords:** *Itala Fulvia Villa, Chacarita, Nelson Bayardo, Urnarium, Vertical Cemetery, Ecumenical Necropolis*

---

*Las grandes olas migratorias vividas por muchas ciudades latinoamericanas a principios del siglo XX tuvieron como consecuencia la congestión de sus cementerios algunas décadas después. Tras la II Guerra Mundial, la alta demanda de enterramientos, así como la necesidad de reducir su coste, llevaron a idear nuevos modelos de monumentos conmemorativos que trasladaron al cementerio algunas ideas en torno a la arquitectura y el urbanismo de la modernidad. Este artículo analiza las aportaciones de Itala Fulvia Villa en el cementerio de Chacarita, Buenos Aires; de Nelson Bayardo para el Urnario del Cementerio Norte, Montevideo, y para la Necrópole Ecumênica de Santos, en Brasil, con el fin de identificar las analogías con la vivienda moderna y los desafíos, pero también las oportunidades proyectuales que ofrecen estos espacios de la memoria.*

**Palabras clave:** *Itala Fulvia Villa, Chacarita, Nelson Bayardo, Urnario, Cementerio vertical, Necrópolis Ecuménica*

Marta García  
Carbonero

# La muerte a gran escala

*Arquitectura moderna para la necrópolis latinoamericana de alta densidad*

DOI 10.20868/cn.2024.5335

El 29 de diciembre de 2022 fallecía en Sao Paulo Edson Arantes do Nascimento (1940-2022), Pelé. Paradójicamente, la noticia de la muerte del que para muchos fue el mejor jugador de fútbol de la historia se difundió indeliblemente de la mano de una descripción detallada del que sería su lugar de enterramiento: la Necrópolis Ecuménica de Santos, en la provincia de Sao Paulo, Brasil. Como muchos otros, el jugador había elegido el emplazamiento casi dos décadas atrás, pero lo singular de su elección radicaba en la configuración del cementerio: una torre de 110 metros de altura en la que Pelé escogió un nicho en la novena planta —como homenaje al dorsal con el que jugó su padre— con vistas privilegiadas sobre el estadio Vila Belmiro en Santos, Brasil, donde el propio Pelé se consagró como profesional.

La noticia vivilizó una forma de inhumación poco extendida en el mundo occidental, como es el cementerio vertical, a la vez que puso en primera plana un problema arquitectónico y urbano de primer orden: el número de enterramientos crece en proporción a como crece la población, por lo que la densificación de la ciudad demanda una densificación de la necrópolis y obliga a adoptar formas alternativas de enterramiento. Este fenómeno, aunque no nuevo (Curl 1980; Colvin 1991), fue especialmente palpable en aquellas ciudades latinoamericanas que habían recibido grandes olas migratorias a principios del siglo XX y que, a partir de los años 1950, empezaron a acusar una presión creciente en sus camposantos. La Necrópolis Ecuménica de Santos planteaba así una posible solución, apostando por el crecimiento en vertical, pero esta es solo una de diversas estrategias que desde el continente abordaron el problema de la muerte a gran escala de una forma novedosa y trasladaban al ámbito del duelo soluciones

ensayadas para el habitar moderno. Este artículo se propone analizar las intervenciones de Itala Fulvia Villa en el Cementerio de La Chacarita (1958), Buenos Aires, de Nelson Bayardo en el Cementerio Norte (1959), Montevideo, y en la Necrópolis Ecuménica (1984), en Santos, Brasil, como estrategias paradigmáticas para afrontar la densificación, con el fin de identificar sus aportaciones específicas y puntos de confluencia, así como sus filiaciones con corrientes y proyectos arquitectónicos y urbanos del momento en que se realizaron. Aunque los dos primeros ejemplos son parte de programas públicos y el tercero es ya parte de una iniciativa privada, los tres responden de forma específica al problema de la saturación de los cementerios y su densificación y a la intención de hacer más aceptable la muerte para la sociedad contemporánea mediante su incorporación a los espacios verdes de la ciudad.

## **El parque sobre la ciudad de los muertos: Itala Fulvia Villa en Chacarita, Buenos Aires**

Fruto de la iniciativa municipal, la intervención de Itala Fulvia Villa en el cementerio de Chacarita, en Buenos Aires, se inscribe dentro del proyecto de transformación de la ciudad que desde los años 1930 trató de conciliar las necesidades de crecimiento de la urbe con la adopción de los presupuestos de la modernidad, a la vez que fomentaba la creación de cementerios-parque integrados en el sistema de áreas verdes de la metrópoli (Dal Castelo 2022: 196-197).

El cementerio de La Chacarita, en Buenos Aires, fue instalado en 1871 sobre terrenos que habían pertenecido a la orden jesuítas, ante el colapso de los demás cementerios de la ciudad por la epidemia de fiebre amarilla.

---

Dra. Arquitecta.  
Profesora Contratada  
Doctora, Universidad  
Politécnica de Madrid

El recinto original, hoy ocupado por el parque Los Andes, se encontraba a cierta distancia del casco urbano, con el que estaba unido por una vía de tranvía, y se organizó inicialmente según las trazas propuestas por el ingeniero francés Enrique Clement (Laje 2020: 86-87). Poco después, en 1883, fue necesario ampliar el recinto inicial con los solares adyacentes y se le encargó al arquitecto Juan Buschiazzi las trazas del entonces llamado Cementerio del Oeste, que en 1948 pasaría a llamarse cementerio de Chacarita (Laje 2020:86). Éstas consistían en una retícula uniforme apenas jerarquizada por un eje central, que partía de la entrada monumental en forma de pórtico neoclásico, y estaba flanqueado por sendas alineaciones de acacias y una trama girada de paseos a 45°, en cuyas intersecciones con la trama habrían de inscribirse los monumentos más señalados. El crecimiento de la ciudad alrededor del camposanto en las primeras décadas del siglo XX dificultaba la ampliación del recinto en superficie, por lo que ya desde 1910 se empezó a barajar la posibilidad de ampliar la capacidad de enterramiento con la construcción de nichos bajo tierra (Dal Castello 2023: 6). Esta idea fue madurando en paralelo con la de transformar los cementerios de la ciudad en cementerios-parque que se sumaran al sistema metropolitano de áreas verdes, tal y como sugería la propuesta de urbanización de Buenos Aires de Jean-Claude Nicolas Forestier (Dal Castello 2023: 6; Leclerc 1997). En este contexto, en

1937, el ingeniero Alfredo Natale propuso la creación de cuatro panteones subterráneos de nichos organizados en hileras circulares y concéntricas que se comunicaban entre sí a través de un patio circular bajo rasante. Esta propuesta, construida entre 1939 y 1947, marcó la pauta de futuras ampliaciones, que acumulaban las sepulturas bajo tierra y aspiraban a transformar el plano general del recinto en una superficie ajardinada. Un quinto panteón, a cargo de Fermín Beterbide y E. Muñoz, retomó en 1945 esta idea, ordenando los nichos alrededor de un patio rectangular (Dal Castello 2023: 11). Frente a estas ampliaciones en la periferia del recinto, el llamado VI Panteón puso el foco precisamente en el sector central en el que la trama de caminos que conectaba los accesos dibujaba un cuadrado girado respecto a la trama general. Fue allí donde la arquitecta Ítala Fulvia Villa (1913-1991), desde la Dirección General de Arquitectura de la Municipalidad de Buenos Aires, propuso ampliar el cementerio en estos mismos términos, pero además, aprovechó la ocasión para trasladar al recinto funerario los principios que el Movimiento Moderno aplicó al ámbito urbano: una ciudad densa de bloques abiertos sobre un parque que ocupa todo el terreno (Le Corbusier y Giraudoux 1942: artículo 30).

De esta manera, para no interferir con el perfil bajo de las construcciones existentes, dispuso dos pisos de galerías subterráneas rematadas en cubierta con un jardín enrasado



**Figura 1.** Cementerio de la Chacarita, Buenos Aires, con la intervención de Ítala Fulvia Villa en el centro. Fuente: Google Maps.

**Figura 2.** Jardín superior del Cementerio de la Chacarita con la cubierta sobre uno de los núcleos de comunicación, Buenos Aires. Fuente: Fotografía propia, 2023.



con la cota general del cementerio (figura 1). Discípula de Carlos María Della Paolera —uno de los primeros urbanistas del país— y como única arquitecta del núcleo fundacional del grupo Austral, que trató de trasladar los presupuestos de los CIAM a la Argentina, Ítala Fulvia Villa aplicó a la ciudad de los muertos algunos de los principios modernos que otros miembros del grupo habían desarrollado previamente en el Plan Director para Buenos Aires (1937-1940), iniciado por Le Corbusier (Le Corbusier, Jeanneret, Ferrary Hardoy y Kurchan 1947: 1-53). La propuesta también se nutría de los proyectos urbanos que ella misma había proyectado, como el plan para el desarrollo de Flores, localidad que acabó anexionándose a Buenos Aires y en cuyo cementerio también intervino, racionalizando recorridos, abriendo las galerías a la luz y al aire y sustituyendo algunos muros del cerramiento por taludes de césped y bandas de arbustos espinosos que extendían en el perímetro la jardinería moderna de los nuevos patios. También aquí, Clorindo Testa dejó su huella en los relieves con los que se dignificó su vestíbulo principal (Villa y Nazar 1945: 339-357).

El área designada para la construcción de los nuevos nichos se circunscribía al cuadrado central definido por los cuatro ejes girados pero, distanciándose del trazado Beaux-Arts de partida, Ítala Fulvia Villa abordó su ordenación como un pedazo de ciudad funcional articulada a partir de la unidad básica,

que en este caso era el nicho. Éstos eran de tres tipos: nichos para ataúdes (los más numerosos), nichos para urnas grades y nichos para urnas pequeñas. Agrupados en hileras en dirección este-oeste, los nichos se ordenaron en bloques lineales rodeados de galerías abiertas ventiladas por patios, igualmente alargados y alineados con los ejes girados en dirección este-oeste (figura 2). La separación de las circulaciones para féretros y visitantes trasladaban al recinto funerario la separación de circulaciones propuesta para la ciudad y tenía su correlato en el tratamiento diferenciado del circuito de aire viciado —extraído mecánicamente a través de conductos que emergen en cubierta y sometido a un tratamiento de ozonificación— y del de aire limpio, que se insuflaba desde el falso techo de las galerías con cierta sobrepresión para evitar olores. Como en la ciudad de los vivos, la necrópolis debía disfrutar de la luz y ventilación adecuadas, por lo que los patios y su ajardinamiento fueron objeto de una especial atención. Se estudiaron en detalle las combinaciones de plantas según la forma, tamaño, color y textura de sus hojas y la memoria se acompañó de un listado detallado de especies. Los muros de estos patios se proyectaron como soporte de fuentes y juegos acuáticos y las zonas comunes y núcleos de escaleras se flanquearon con relieves, en los que colaboró un joven Clorindo Testa («Panteones» 1961: 35). Además de estos jardines en la cota inferior, sobre la retícula



**Figura 3.** Patio entre las galerías 15 y 16 del Cementerio de la Chacarita, Buenos Aires. Fuente: Fotografía propia, 2023.

racional de enterramientos se proyectó un gran jardín en la cota superior, a la misma altura que los paseos del cementerio. De esta manera, el corazón densificado del cementerio se convertía en un amplio jardín, un corazón verde en una necrópolis saturada que, como la propia ciudad necesitaba de áreas de esparcimiento («Panteones» 1961: 35-52). La cubierta ajardinada de esta arquitectura enterrada se hacía así accesible como ámbito de acogida en el ritual de la despedida.

La geometría del jardín superior desdibujaba la racionalidad de la retícula subterránea con trazados sinuosos reminiscentes de los proyectos de Burle Marx, que entonces ya gozaban de una gran fortuna crítica. Sobre esa alfombra vegetal, una serie de grandes cubiertas de hormigón —con el aspecto de primitivos templos adintelados— se distribuyeron como piezas escultóricas, señalando los puntos de acceso (figura 3). El cementerio se planteó así con una intención parecida, aunque a escala reducida, a como se hizo en dos de los espacios públicos más señalados del momento: la plaza de los Tres Poderes (1956-1958), proyectada por Lucio Costa y Oscar Niemeyer para la nueva capital de Brasil, y la explanada del Capitolio (1951-1965), propuesta por Le Corbusier para Chandigarh, India, que materializaban los ideales sobre

la nueva monumentalidad enunciados por Josep Lluís Sert, Siegfried Giedion y Fernand Léger en 1943 (Sert, Léger y Giedion 1958: 48-51). El texto reivindicaba la necesidad de reintroducir la monumentalidad en el discurso de la modernidad como expresión de la «vida emocional de la comunidad» mediante grandes formas dispuestas sobre un plano abierto (Mumford 2000: 151). Estos nuevos monumentos debían, según sus autores, aunar el trabajo del urbanista, el arquitecto, el pintor, el escultor y el paisajista, empleando nuevos materiales y nuevas técnicas e integrando los elementos naturales como la vegetación y el agua. Con la monumentalidad contenida del Cementerio de Chacarita, Ítala Fulvia Villa dio forma al sentimiento colectivo de la muerte acorde con los nuevos tiempos, inspirándose en su experiencia con la ciudad y la residencia colectiva de los vivos (Mumford 2000: 50-51).

### **Una promenade funeraria: Nelson Bayardo en el Cementerio Norte, Montevideo**

Casi al mismo tiempo, en Uruguay, el Cementerio Norte de Montevideo se enfrentó a un problema parecido. El citado camposanto había sido inaugurado en 1929 y, con sus

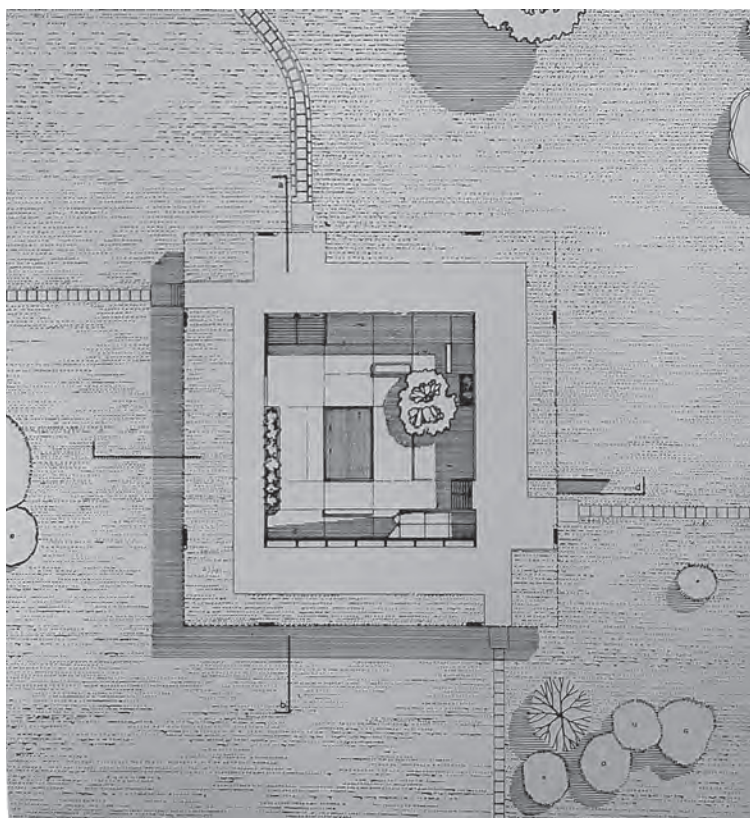


**Figura 4.** Planta del Urnario 2 del Cementerio del Norte, Montevideo. Dibujo de Nelson Bayardo. Fuente: Bayardo, 1961: 42.

103 hectáreas, era el más grande de los cinco de la capital. Con una entrada monumental y un trazado regular de inspiración Beaux-Arts, su proyecto estuvo a cargo de Eugenio Baroffio (1877-1956), jefe de la Arquitectura de la Municipalidad, eventual decano de la Universidad y autor del Plan Regulador de Montevideo de 1912 (Betolaza 2014: 269). Las alineaciones de árboles debían dominar sobre los monumentos y evitar toda sensación de tristeza, según su autor (Baroffio 1933: 14-15). Este primer trazado reservaba el área junto a la entrada monumental a los sepulcros individuales y familiares y la zona posterior a las fosas comunes para las familias con menos recursos. Entre ambas partes se reservaba una parcela para la construcción del crematorio que Baroffio veía necesario para hacer frente a las muertes por enfermedades

infecciosas y que las autoridades municipales favorecieron más tarde por el ahorro en la superficie de enterramiento que esta práctica implicaba (Fernández García 2023: 147). Este recinto inicial se amplió sensiblemente en la década de los 1950, anexionando nuevas parcelas con un curso de agua que Luis Crespi (1904-1969), entonces Director de Arquitectura del Municipio, aprovechó para crear un lago y dotar al recinto de un trazado pintoresquista que fue desdibujando la rigidez formal del inicio. Se consolidó así su imagen caracterizada por el arbolado disperso sobre una alfombra continua de césped. Con la construcción del crematorio en los años 1940, según un proyecto de Oscar da Silva, se planteó la necesidad de crear espacios adecuados para depositar las urnas cinerarias que fueron inicialmente alojadas en un primer urnario, proyectado por Alfredo Altamirano. La creciente demanda de enterramientos asequibles para los más desfavorecidos impulsó la creación poco después del Servicio Funerario Municipal que, en 1948, encargó la construcción de la Sala Velatoria Municipal. El modesto edificio, formado por dos salas simétricas precedidas de un vestíbulo abierto, supuso el inicio de la colaboración del arquitecto, docente y funcionario municipal Nelson Bayardo (1922-2002) con el escultor de origen suizo Edwin Studer (1924-2003), vinculado al taller de Joaquín Torres García. Ambos colaboraron poco tiempo después en el llamado Urnario número 2, un mausoleo colectivo que reinterpretaba la conmemoración funeraria desde presupuestos contemporáneos (Méndez 2022).

Bayardo, junto con el calculista José Tizzé y el escultor Edwin Studer propusieron entre 1959 y 1962 un prisma de 36 por 36 metros en planta y diez metros de altura que parece flotar sobre el plano de hierba (figuras 4 y 5). Como un cajón hermético de hormigón, el urnario se apoya en 8 soportes planos del mismo material, en forma de trapecios invertidos,

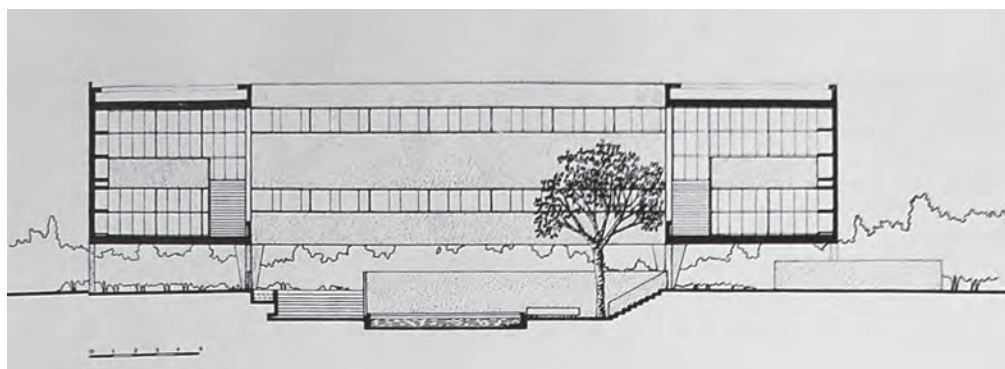


**Figura 5.** Sección del Urnario 2 del Cementerio del Norte, Montevideo. Dibujo de Nelson Bayardo. Fuente: Bayardo, 1961: 42.

que dejan las esquinas en grandes voladizos para potenciar la sensación de ingravidez (figura 6). Al exterior, el edificio se presenta como un paralelepípedo cerrado, apenas rasgado por un escueto hueco en su flanco norte. Frente al hermetismo exterior, el interior está formado por galerías de urnas abiertas que rotan en torno a un patio. En este vacío interior, un jardín rehundido se ofrece como un lugar de meditación y consuelo apartado del mundo, formado por un banco, bajo un árbol, junto a una lámina de agua. El planteamiento es, por tanto, análogo al de algunas obras de la Escuela Paulista —como la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Sao Paulo, de Vilanova Artigas— que se estaban realizando en paralelo y con las que Bayardo estaba familiarizado a través de sus viajes. Éstas confiaban la experiencia espacial al moldeado del plano del suelo y a una estructura flotante de hormigón visto que acotaba el vacío central destinado al encuentro de la comunidad. Cuatro senderos del cementerio, formados por losetas sueltas embebidas en la hierba, confluyen dos a dos en dos esquinas opuestas del urnario, induciendo un movimiento de rotación en los paseos habilitados bajo su masa flotante (Bayardo 1961: 40-47). Desde la esquina noroeste, unos escalones descienden a la cota del patio, escenificando el descenso a la tierra asociado a la inhumación. Desde ahí, otro tramo de escaleras en la esquina opuesta lleva hasta una rampa italiana que asciende a la galería del primer nivel, a lo largo del relieve de hormigón de Edwin Studer que cubre el único frente cerrado del patio y sirve como telón de fondo al cortejo fúnebre (figura 7). La rampa da acceso a la escalera oculta que lleva hasta las galerías del entresuelo de la crujía

norte, desde las que se puede observar el cielo enmarcado por la abertura del patio.

Por tanto, en el urnario, Bayardo reinterpreta temas propios de la arquitectura de Le Corbusier, separándose del terreno y estableciendo una promenade arquitectural al servicio del duelo, con un primer descenso a la tierra del patio y un posterior ascenso a la vista del cielo a través de la rampa italiana que procura distintas vistas del interior y de la naturaleza enmarcada por la construcción, para prolongar el trayecto de la despedida. Como el convento de la Tourette —proyectado en 1953 y concluido en 1960— el urnario se despegaba del terreno y se cierra al exterior para proteger un claustro donde habita la vida y la arquitectura moldea los espacios de las relaciones comunitarias. Pero, más allá de emular al arquitecto suizo —a quien no dudó en citar en la publicación del proyecto—, Bayardo puso aquí en práctica algunos de los principios que sintetizó en su labor docente y que publicó como *Seis coordenadas de la arquitectura* y un nuevo enfoque para su enseñanza (Bayardo 1970). Pensadas para dotar de coherencia al proyecto y asegurar la prioridad absoluta de la arquitectura, que es estar al servicio del ser humano, las coordenadas se agrupaban en dos categorías principales: las coordenadas locales —la persona, el sitio y la técnica— y las universales —la economía, la función y la plástica—. En las circunstancias particulares del hemisferio sur, Bayardo consideraba que la economía debía comandar la creación, para evitar que la vanidad creativa del arquitecto tergiversara el cometido primordial de toda construcción que es satisfacer las demandas de la sociedad en su conjunto (Bayardo 1970: 36). En su materialización, Bayardo renunció expresamente a los



**Figura 6.** Alzado norte del Urnario 2 del Cementerio del Norte, Montevideo, de Nelson Bayardo. Fotografía: Marcos Guiponi. Fuente: Marcos Guiponi.

**Figura 7.** Patio del Urnario 2 con el relieve de Edwin Studer, Cementerio del Norte, Montevideo, de Nelson Bayardo. Fotografía: Marcos Guiponi. Fuente: Marcos Guiponi.



mármoles y oropeles, y apostó por una arquitectura desnuda que confiaba su expresión a la rotundidad de su volumen y a la belleza descarnada del hormigón visto puestos al servicio de las necesidades psíquicas y sociales del ser humano en el momento trascendental de la despedida de un ser querido.

### **Tumbas con vistas: la Necrópolis Ecuménica de Santos, Sao Paulo**

Frente a estos proyectos de promoción pública, inscritos en propuestas urbanas de mayor alcance, en los años 1980 comenzaron a implantarse en el Cono Sur nuevos cementerios-parque de promoción privada inspirados en modelos norteamericanos que trasladaban al ámbito del duelo el paisaje físico y social asociado a las formas de vida suburbana acomodada al amparo del liberalismo económico (Cacciatore 1991). El Parque

Ovalle en Calama, Chile, el Jardín de la Paz en Grand Bourgh, Argentina, o el Cemitério Parque dos Pinheiros en São Paulo, Brasil, son algunos ejemplos. Como características distintivas estos centros suelen ubicarse fuera de los cascos urbanos, se encuentran en las proximidades de autopistas y tienen en su paisajismo de verdes praderas importado de otras latitudes su principal reclamo comercial. A pesar de sus diferencias con los dos ejemplos anteriores, también estos centros se han visto limitados por la falta de espacio —e incentivados por un mayor rédito económico— y han debido desarrollar estrategias de densificación. Un ejemplo singular en este sentido lo ofrece la Necrópole Ecumênica levantada en la localidad de Santos, en la provincia de Sao Paulo, Brasil. Impulsada por el empresario argentino José Salomon Altstut, se empezó a construir en 1983 y se inauguró en 1991 como un edificio de 37 metros de altura que pronto fue ampliado con un segundo volumen de 46 metros (unas 14 plantas) y actualmente se encuentra en proceso de ampliación con un tercer volumen de 108 metros de altura (32 plantas) que sumará 25.000 unidades a los 18.000 nichos de las dos fases previas (Memorial Santos 2024) (figura 8). La idea de construir en altura vino motivada, por un lado, por el nivel freático de la zona —con frecuencia, muy cercano a la superficie— y, sobre todo, por el aumento en la demanda de enterramientos en paralelo con el incremento demográfico (Brígido 2019). El cementerio se planteó como una verdadera necrópolis vertical, con un programa mixto que incluía criptas y mausoleos, además de velatorios, una capilla y una cafetería en la última planta que disfruta de unas vistas

**Figura 8.** Necrópole Ecuménica con render de la futura ampliación de 32 plantas, Santos, Brasil. Fotografía: Autor desconocido. Fuente: <https://www.periodismo.com/2016/09/05/crean-tumbas-aereas-con-vista-panoramica/>



privilegiadas sobre la ciudad, a través de las galerías perimetrales abiertas (Oldfield 2019: 204). Con una aproximación parecida a la de los condominios de las clases acomodadas de la zona, la necrópolis se inscribe en un paisaje altamente intervenido que incluye un jardín con pavos reales, un lago con cascada, un bosque, un aviario e incluso un museo de automóviles antiguos que transforman el recinto fúnebre en un improbable Edén terrenal. Los estándares de la vivienda colectiva acomodada de finales del siglo XX se trasladaron así al ámbito del duelo, en un proceso análogo, aunque secularizado, al que en el antiguo Egipto llevó a poblar los enterramientos con los objetos que el difunto debía llevar consigo al más allá.

Frente a la aproximación escultórica y austera de los ejemplos realizados a finales de los 1950, la necrópolis de Santos acusa cierta influencia posmoderna en los arcos apuntados que rematan sus pilastras y que —casi como una cita— aparecen en la capilla como vidrieras añadidas a un espacio que bien podría ser un salón de actos. Por lo demás, los nichos están estandarizados para que ninguno destaque sobre los demás y que en el recinto predomine un ambiente discreto. No están permitidos los adornos, fotografías y homenajes exagerados y las flores solo se permiten en días señalados y son retiradas por el personal al día siguiente porque, según su promotor, «todos somos iguales ante Dios» (Brigido 2019).

El cementerio vertical de Santos es la pieza más publicitada de una serie de camposantos construidos sobre rasante, como la Necrópolis Ecuménica de Curitiba, también en Brasil, que agrupa los nichos en pabellones dispuestos en un panóptico, y de proyectos más recientes como el Panteón Memorial Towers en Bogotá, de Felipe Héctor Mejía, Felipe Uribe de Bedout y Mauricio Gaviria, con los que se trató de dar respuesta a la densificación de los recintos funerarios, desde la iniciativa privada y para sectores de la población más acomodados (Gallanti 2007). Sin embargo, esta tipología tiene antecedentes ligados a cementerios públicos cuyo propósito era bien distinto: proporcionar un enterramiento asequible e igualitario para sectores más amplios de la población. Este es el caso de la propuesta de 1969 de Nanda Vigo y Cesare Tacchio, junto con los ingenieros Corraglio y Giovanacci, para levantar dos torres de enterramiento gemelas en el cementerio de Rozzano, al sur de Milán. Con una piel miesiana de vidrio, el proyecto

trataba de eludir la atmósfera lúgubre de los cementerios decimonónicos y, con su retícula homogénea, aspiraba a proporcionar un enterramiento igualitario para todas las clases sociales (Felicori 2022). Del proyecto solo se materializaron la capilla, las oficinas y la tienda de flores pero, casi en paralelo, otros enterramientos en altura fueron llevados a cabo en Marsella, Nantes y Nîmes. Pensados para proporcionar una sepultura asequible a los menos favorecidos, las llamadas 'Cathedrale du Silence' se levantaron como reflejo directo de los barrios de vivienda social que caracterizan muchas de las periferias metropolitanas francesas (Clerc 1972).

### **Densificación y conmemoración funeraria: un problema acuciante**

Por tanto, a pesar de la disparidad de planteamientos, los ejemplos analizados aquí abordaron el problema de proporcionar una tumba digna a una población en crecimiento y con creencias diversas. El problema funcional de alojar difuntos a gran escala se abordó con estrategias próximas a las de la ciudad de los vivos y, a la vez, respondían con sus formas monumentales en espacios extensos y el uso desnudo del material a la necesidad de esa nueva monumentalidad expresada por Sert, Lèger y Giedion. A finales de los años 1950, Ítala Fulvia Villa invirtió en Buenos Aires la estratificación propia de la ciudad funcional propuesta en el IV CIAM, al soterrar las galerías de nichos bajo un plano que aunaba conceptualmente el parque urbano con la azotea ajardinada (Le Corbusier y Girardoux 1943). Por su parte, Nelson Bayardo proponía en Montevideo una máquina de habitar elevada y volcada hacia su interior, que levitaba sobre la alfombra verde del cementerio dedicada a las inhumaciones en tierra. Finalmente, la necrópolis de Santos reprodujo literalmente el tipo de torre residencial con terrazas perimetrales para vincular la tumba con el paisaje y la memoria a través de las vistas, como puso de relieve la elección de Pelé.

El 15 de noviembre de 2022 la población mundial superó por primera vez los 8.000 millones de personas, marcando un récord histórico, lo que conlleva una creciente presión sobre los lugares de enterramiento en un futuro próximo («La población mundial crece mucho menos de lo previsto» 2023). En consecuencia, la búsqueda de formas de enterramiento densificadas que recuperen el espacio de la memoria en la ciudad de los vivos tiene hoy más relevancia que nunca.

## Notas

1. Ver el plano del trazado original del Cementerio de la Chacarita conservado en Universidad de Buenos Aires. Facultad de Medicina, Biblioteca Central, Colección Dr. H. César Gotta.
2. Intendencia Municipal de Montevideo, Boletín Municipal, mayo 1945, p. 141. Citado en Magdalena Fernández García, "Un cementerio moderno. Arte higiene y planificación de la muerte en el norte de Montevideo," en *Límite Absoluto*. El Urnario Municipal de Nelson Bayardo en el Cementerio Norte, Mary Méndez y Jorge Cambini eds. (Montevideo: Ediciones UDELAR, 2023), 147.
3. Bayardo visitó Sao Paulo al menos en 1954 con ocasión de la Bienal del Museo de Arte Moderno y también estaba familiarizado con las grandes estructuras de hormigón de Pier Luigi Nervi y Luigi Cosenza que tuvo ocasión de visitar en Italia como tutor de viajes de estudio de la escuela arquitectura.

## Bibliografía

- Sin autor. 1961. Panteones en dos cementerios porteños. *Nuestra Arquitectura*, 379, junio: 35-52.
- BAROFFIO, Eugenio. 1933. Cementerio del Norte. *Revista Arquitectura*, SAU, Uruguay: 14-5.
- BAYARDO, Nelson. 1961. Urnario del Cementerio del Norte. *Summa*, 3: 40-47.
- BAYARDO, Nelson. 1970. *Seis coordenadas de arquitectura y un nuevo enfoque para su enseñanza*. Asunción: Centro de Estudiantes de Arquitectura.
- BETOLAZA LOMBARDO, Alberto Eugenio. 2014. *Modernidades híbridas en el Uruguay (1925-1950)*. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Madrid.
- CACCIATORE, Julio. 1991. Cementerios-parque privados. *Summa Temática*, 284: 67-82.
- CLERC, Jean-Pierre. 1972. Il est devenu aussi difficile de loger les morts que les vivants: La « cathédrale du silence » de Marseille. *Le Monde*, 27 julio.
- COLVIN, Howard. 1991. *Architecture and the After-Life*. New Haven: Yale University Press.
- CURL, James Stevens. 1980. *A Celebration of Death: An Introduction to Some of the Buildings, Monuments, and Settings of Funerary Architecture in the Western European Tradition*. Londres: B T Batsford.
- DAL CASTELLO, David. 2022. *Muerte en el parque. Cementerios de Buenos Aires (1935-1965)*. Tesis Doctoral, Universidad de Buenos Aires.
- DAL CASTELLO, David. 2023. Bajo el parque de Chacarita: El panteón subterráneo como tipología funeraria modernizadora. Buenos Aires, 1939-1970. *Registros*, 19/2 julio-diciembre: 4-19.
- LAJE, María del Carmen. 2020. *Primera guía de cementerios de la República Argentina: una*

*sinfonía inconclusa*. Buenos Aires: Autoedición digital.

- LECLERC, Bénédicte. 1997. *Grandes villes et systèmes de parcs: suivi de deux mémoires sur les villes impériales du Maroc et sur Buenos Aires*. París: Editions Norma.
- LE CORBUSIER y GIRAUDOUX, Jean. 1942. *La Charte d'Athènes*. París: Plon.
- LE CORBUSIER, Jeanneret, P.; Ferrary Hardoy, J. y Kurchan, J. 1947. Plan Director para Buenos Aires. *Arquitectura de Hoy*, 4: 1-53.
- MÉNDEZ, Mary. 2022. El Urnario Municipal de Montevideo. Narrativas, argumentos y representaciones historiográficas. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 12, julio-diciembre.
- MÉNDEZ, Mary y Cambini, Jorge (eds). 2023. *El límite absoluto. El Urnario Municipal de Nelson Bayardo en el Cementerio Norte*. Montevideo: UDELAR.
- MUMFORD, Eric. 2000. *The CIAM Discourse on Urbanism*. Cambridge, Ma.: MIT Press.
- OLDFIELD, Philip. 2019. *The Sustainable Tall Building. A Design Primer*. Nueva York: Routledge.
- SERT, Josep Lluís, Léger, Ferdinand y Giedion, Siegfried. 1958. Nine Points on Monumentality. En Giedion, Siegfried (ed), *Architecture, you and me*. Cambridge, Ma.: Harvard University Press: 48-51.
- VILLA, Ítala Fulvia y Nazar, Horacio. 1945. Urbanización de Bajo de Flores. *Revista de Arquitectura*, Argentina, 297: 3
- Ref web 1: Sin autor. 2023. La población mundial crece mucho menos de lo previsto. *National Geographic España* (consultado el 2 de enero de 2023). [https://www.nationalgeographic.com.es/mundo-ng/poblacion-mundial-crece-mucho-menos-previsto\\_19098#:~:text=Partiendo%20de%20estos%20datos%2C%20las,millones%20previstos%20hasta%20la%20fecha](https://www.nationalgeographic.com.es/mundo-ng/poblacion-mundial-crece-mucho-menos-previsto_19098#:~:text=Partiendo%20de%20estos%20datos%2C%20las,millones%20previstos%20hasta%20la%20fecha) (consultado el 10 octubre 2023)
- Ref web 2: BRIGIDO, Diego. 2019. Pepe Altstut: apaixonado por Santos. *Revista Nove*. <https://revistanove.com.br/nossa-gente/pepe-altstut/> (consultado el 15 marzo 2024)
- Ref web 3: GALLANTI, Fabrizio. 2007. Cimiteri verticali. *Domus*, 21 febrero. <https://www.domusweb.it/it/architettura/2007/02/21/cimiteri-verticali.html> (consultado el 3 de enero de 2024).
- Ref web 4: FELICORI, Bianca. 2022. LeTwin Towers di Nanda Vigo per il Cimitero di Rozzano. *Domus*, 26 junio. <https://www.domusweb.it/it/architettura/2022/06/26/le-twin-towers-di-nanda-vigo-per-il-cimitero-di-rozzano.html> (consultado el 5 agosto 2024).

Fecha final recepción artículos:  
15/04/2024

Fecha aceptación: 19/07/2024

Artículo sometido a revisión por  
dos revisores independientes  
por el método doble ciego.

### **A Home for California's Baby Boomers: Analysis And Image of Children's Spaces in the Case Study House Program**

*The Case Study House program was launched with the objective of exploring housing solutions adapted to the new reality of California's post-World War II middle class. This article seeks to determine whether the needs and desires of the youngest members of the family unit were considered in this process or whether, on the contrary, the program was alien to them. The results of a complete typological and functional analysis are offered, oriented to questions strictly related to the family and children's habitat, such as the size and relative position of the bedrooms, their environmental characteristics, the furniture, and the importance of play as a generator and colonizer of domestic spaces. In addition, the presence of children in the image projected by the program is studied in the drawings and photographs as originally published in Arts & Architecture magazine. The intersection of both analyses offers an unprecedented vision of this well-known architectural experiment.*

**Keywords:** *Typological analysis, Arts & Architecture, Childhood, Postwar, Single-family homes.*

---

*El programa Case Study House se originó con el objetivo de explorar soluciones de vivienda adaptadas a la nueva realidad de la clase media californiana de después de la Segunda Guerra Mundial. El presente artículo pretende determinar si en este proceso se tuvieron en cuenta las necesidades y anhelos de los miembros más pequeños de la unidad familiar o si, por el contrario, el programa les fue ajeno. Se ofrecen los resultados de un completo análisis tipológico y funcional orientado a cuestiones estrictamente ligadas con el hábitat familiar e infantil, tales como el tamaño y la posición relativa de los dormitorios, sus características ambientales, el mobiliario y la importancia del juego como generador y colonizador de espacios domésticos. Además, se estudia la presencia infantil en la imagen proyectada por el programa en los dibujos y fotografías tal como se publicaron originalmente en la revista Arts & Architecture. El cruce de ambos análisis ofrece una visión inédita de este célebre experimento arquitectónico.*

**Palabras clave:** *Análisis tipológico, Arts & Architecture, Infancia, Posguerra, Vivienda unifamiliar.*

Daniel Díez  
Martínez

Almudena de  
Benito Alonso

# Un hogar para los *baby boomers* de California

*Análisis e imagen de los espacios infantiles en el programa Case Study House*

DOI 10.20868/cn.2024.5338

El fin de la Segunda Guerra Mundial inauguró en Estados Unidos un periodo de prosperidad que favoreció un importante incremento de la tasa de natalidad. El promedio de hijos<sup>1</sup> por mujer se disparó desde los 2.06 de 1940 hasta los 3.58 de 1960 (O'Neill 2022), lo que contribuyó significativamente al vertiginoso aumento de la población que tuvo lugar durante los primeros compases de la Guerra Fría.<sup>2</sup> La llegada de aquella generación de *baby boomers* multiplicó el tamaño de las familias de posguerra y satisfacer sus necesidades y hábitos de consumo se convirtió en la obsesión del tejido productivo estadounidense.

La onda expansiva de esta explosión demográfica vino acompañada de un crecimiento económico estable y de políticas fiscales y de fácil acceso a la financiación orientadas a la adquisición de nueva vivienda. Así, mientras el sector inmobiliario se preparaba para la llegada «del periodo de mayor actividad de construcción y compra de vivienda de la historia» (Davis 1944: 33), la comunidad arquitectónica empezó a entender que el ámbito doméstico era un campo de investigación que merecía explorarse. Uno de los pioneros en percibir el alcance de este nuevo escenario fue John Entenza, director y propietario de la revista *Arts & Architecture*, que en enero de 1945 lanzó el programa Case Study House (en adelante, CSH), un experimento destinado a la búsqueda de «una 'buena' solución [...] para el estadounidense promedio en busca de un hogar en el que pueda permitirse vivir» (Entenza 1945: 38) (figura 1). El programa se mantuvo en activo hasta el cierre de la revista en verano de 1967, tiempo durante el que se publicaron los planos de treinta y cinco proyectos, de los cuales acabaron construyéndose veinticinco.<sup>3</sup>

El texto fundacional del programa orbitaba alrededor de la futura conexión de la arquitectura con la tecnología desplegada durante el esfuerzo bélico. «La vivienda será concebida dentro del espíritu de nuestro tiempo, utilizando en la medida de lo posible muchas de las técnicas y materiales desarrollados durante la guerra y adecuados a la expresión de la vida del hombre en el mundo moderno» (Entenza 1945: 39). Entenza reflexionaba sobre la necesaria colaboración entre los arquitectos y la industria de la construcción, la exploración de las posibilidades de la estandarización de soluciones y de la tipificación de diseños, el aspecto de las casas y los materiales que se utilizarían para construirlas. Sin embargo, en ningún momento mencionaba a sus habitantes. El editor no incluyó una sola palabra acerca de cómo sería la vida de aquel «hombre del mundo moderno» que, de acuerdo con el estándar nacional del momento, estaba llamado a formar una familia nuclear con entre dos y tres hijos.

## Estado de la cuestión, objetivos, metodología y fuentes

El programa CSH ha gozado de amplia cobertura académica y mediática. Si bien la historiadora Esther McCoy fue la primera en recopilar un volumen monográfico tan pronto como en 1962, cuando el programa todavía permanecía en activo (*Modern California houses. Case study houses, 1945-1962*; Reinhold, 1962), la crónica más completa y erudita sobre este episodio seguramente sea *Blueprints for modern living: history and legacy of the Case Study Houses* (The MIT Press, 1989), el catálogo aparecido con motivo de la exposición homónima celebrada en el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles (17 de

---

Profesor Contratado  
Doctor. ETSAM.  
Universidad Politécnica  
de Madrid.

Doctora Arquitecta.  
Profesora Asociada  
Universidad Rey Juan  
Carlos

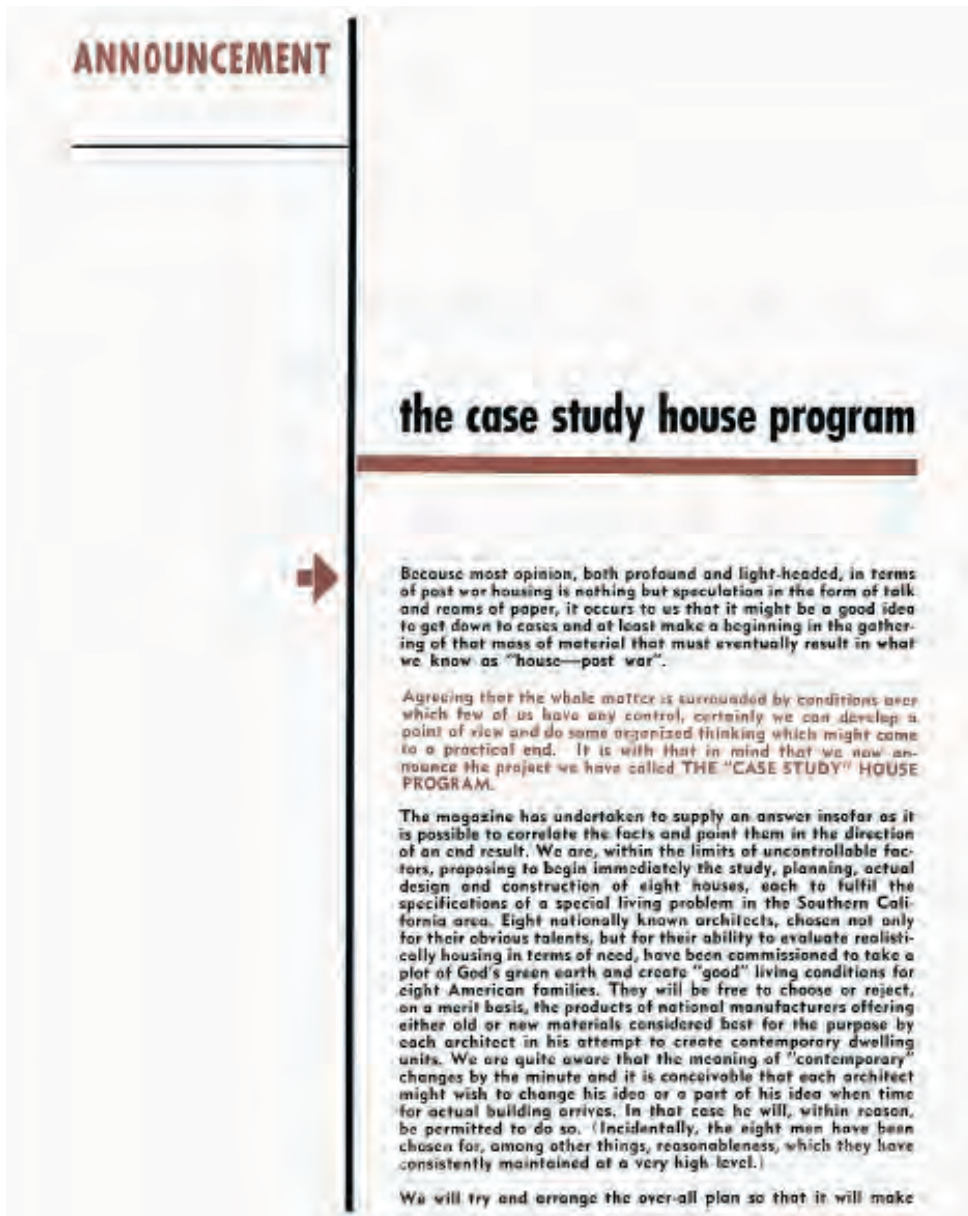


**Figura 1.** Primera página del anuncio del programa Case Study House, redactado por John Entenza. Fuente: *Arts & Architecture*, enero de 1945: 37.

octubre de 1989 - 18 de febrero de 1990). Su editora, Elizabeth A. T. Smith, es también la responsable de la monografía *Case Study Houses. The complete CSH program (1945-1966)* (Taschen, 2009), que recopila todos los proyectos del programa en un solo volumen de gran formato. También merece una mención *The presence of the Case Study Houses* (Birkhäuser, 2004), en tanto que evita el acercamiento historiográfico canónico para ofrecer una visión casi arqueológica y complementaria del programa. Además, se han publicado multitud de artículos de investigación que ponen el foco en distintos temas relacionados directa o indirectamente con la historia y los valores arquitectónicos de aquel experimento.

No obstante, a pesar de la amplia bibliografía disponible sobre el programa CSH,

ninguna referencia relaciona su arquitectura con las dinámicas cotidianas de los habitantes que ocuparon estas viviendas. El artículo nace de esta carencia y tiene como objetivo determinar si aquellas viviendas de la posguerra californiana pueden considerarse un modelo de arquitectura doméstica concebida con y para todos los miembros de las familias de clase media a las que estaban destinadas o si, por el contrario, y tal como parece desprenderse de su texto fundacional, se proyectaron en gran medida ajenas a las necesidades y anhelos de sus usuarios. Concretamente, el artículo presta especial atención a sus miembros más jóvenes: los niños.

El artículo plantea un marco metodológico con dos vertientes. Por un lado, se ha desarrollado un trabajo de análisis tipológico y funcional aplicado a espacios y otras

cuestiones estrictamente ligadas con el hábitat familiar e infantil, tales como el tamaño y la posición relativa de los dormitorios de los niños con respecto al resto de estancias de la casa, las características ambientales y los muebles de estos espacios, o la presencia (o ausencia) y carácter de las áreas dedicadas al juego, entre otras. Este análisis se ha desarrollado con una visión global que ofrece respuestas aplicables a todo el programa CSH, a la vez que ha atendido a algunos casos específicos elegidos como paradigmáticos o, al contrario, por su excepcionalidad. Por otro lado, se investiga la presencia infantil en la imagen proyectada por el programa. Para ello, se ha llevado a cabo un análisis en continuidad de todas las viviendas tal como se publicaron en *Arts & Architecture*, tanto en fase proyecto, como una vez terminadas.

Para la elaboración de este artículo, se han examinado de forma sistemática y exhaustiva todas las casas del programa CSH, tanto las que llegaron a construirse, como las que únicamente quedaron en fase de proyecto. La extensión limitada propia de un texto para una revista académica motiva que en este artículo solamente se puedan presentar los resultados procedentes de una muestra relevante tomada de entre un corpus de estudio necesariamente más amplio. Sin embargo, y a pesar de las limitaciones expuestas, no se han ignorado ningún proyecto o imagen que contradigan el hilo argumental o las conclusiones plasmadas en este texto.

### Arquitectura y familia: una síntesis tipológica

Acorde con la mayoría del nuevo parque residencial estadounidense de posguerra, el programa CSH apostó por un modelo de vivienda unifamiliar aislada inserta en un tejido suburbano de baja densidad que relegaba a las mujeres a las tareas domésticas y al cuidado de sus hijos (figura 2). La propuesta de Entenza, por tanto, ratificaba el esquema social del padre como sostén económico, la madre como ama de casa, y dos o tres hijos educados para emular y perpetuar estos mismos roles.<sup>4</sup>

En otros aspectos, sin embargo, las viviendas del programa ofrecían soluciones de acuerdo con un posicionamiento menos tradicional, «para un tipo de familia que no quiere una casa moderna por su forma o diseño, sino que entiende que la vida y la organización espacial modernas son lo mismo, que la una es el reflejo de la otra» (Abell 1945: 40). En consonancia con una sociedad joven y en proceso de transformación, el profesor Edmund Burke Feldman<sup>5</sup> había observado que las parejas de recién casados estadounidenses estaban redefiniendo la unidad familiar y las relaciones entre sus miembros. A su juicio, esta nueva actitud necesariamente se traduciría en viviendas más pequeñas, con un menor número de dormitorios, pero con más espacios dedicados al ocio, como un estudio o un cuarto de juego para los niños. Con respecto a su organización, Feldman



**Figura 2.** Conrad Buff, Calvin Straub y Donald Hensman. CSH#20B (Altadena, 1958). Fotografía de Julius Shulman. Fuente: J. Paul Getty Trust. Getty Research Institute, Los Angeles (2004.R.10).

estaba estudiando cómo la eliminación de los límites espaciales favorecía también la supresión de las barreras generacionales, de tal modo que la apuesta por un mayor grado de flexibilidad en detrimento de la privacidad del hogar conducía a una «inevitable erosión del poder parental» (Feldman 1957: 36). Así pues, la planta libre no era solamente una solución arquitectónica y espacial innovadora en sí misma, sino que establecía un nuevo entendimiento del sistema tradicional de relaciones familiares hacia un modelo más progresista:

*Otra característica de la casa contemporánea ha sido la pérdida de habitaciones. [...] Es posible que la idea de habitación como cubículo o espacio cerrado desaparezca por completo. La adopción de la “planta libre” plantea una analogía más que verbal con la idea de una comunidad o sociedad más libres. [...] Esta organización promueve la fusión funcional, un sistema de circulación más sencillo y la informalidad de las costumbres de los miembros de la casa. Está claro que una organización en planta así no tolerará una familia organizada de forma autocrática. Es decir, suponiendo que los padres quisieran mantener el tipo tradicional de poder, obediencia y disciplina, no podrían lograrlo debido a la pura intimidad fomentada por la disposición del espacio. (Feldman 1957: 23)*

Esta «actitud más sofisticada con respecto a la utilización del espacio doméstico» de

la que hablaba Feldman (Feldman 1957: 23) se tradujo en el programa CSH en viviendas compactas de dos y tres dormitorios. Esta tendencia se mantuvo durante los primeros años. Sin embargo, conforme el programa avanzaba, también lo hacía el tamaño de las viviendas. Así, las más grandes se proyectaron con cuatro y cinco dormitorios, como sucedió en la CSH#17B (Beverly Hills, 1954-1955), de Craig Ellwood; la CSH#26 (San Rafael, 1962-1963), de Beverly Thorne; y la CSH#28 (Thousand Oaks, 1965-1966), de Conrad Buff III y Donald Hensman, que se proyectaron para familias con cuatro hijos.<sup>6</sup>

Las habitaciones infantiles rara vez aparecían indicadas como tales en la rotulación de los planos: habitualmente se señalaba un “dormitorio principal” (*master bedroom*) que aludía al de los progenitores y luego una serie de dormitorios, generalmente de menores dimensiones, cuya superficie iba en concordancia con el tamaño del dormitorio principal y oscilaba entre los 12 y los 25 metros cuadrados en el caso de las habitaciones compartidas. Solamente en la CSH#2 (Pasadena, 1945-1948), de Sumner Spaulding y John Rex, estos dormitorios se identificaron de forma explícita como *child's room*. En otras viviendas, como en la CSH#11 (West Los Angeles, 1946), de Julius Ralph Davidson, y en la CSH#15 (La Cañada, 1947), una versión ligeramente modificada de la anterior, el uso infantil se contemplaba en los planos como una opción que se alternaría con

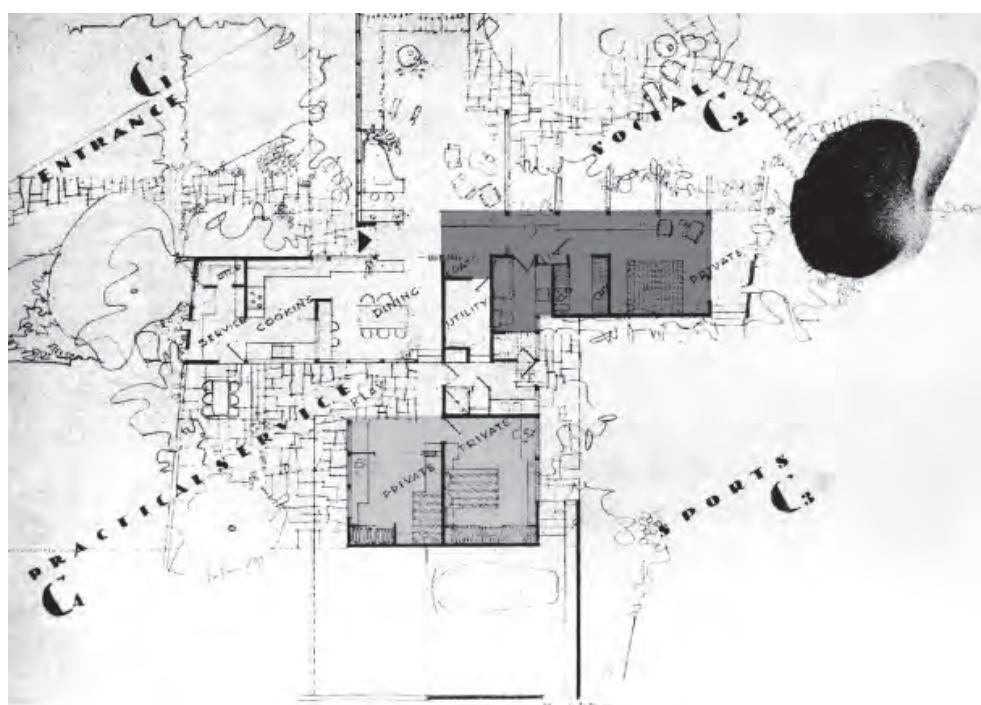
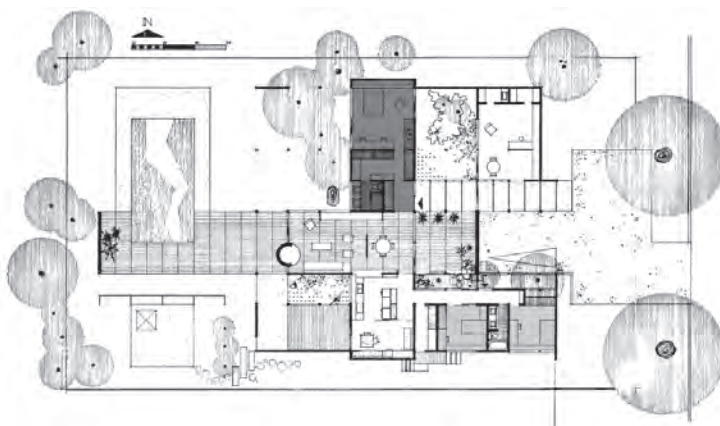


**Figura 3.** Richard Neutra. Case Study House #6 (no construida, 1945). Las habitaciones infantiles (en gris claro) y la zona de los padres (en gris oscuro), consistente en dormitorio, cuarto de baño, vestidor y almacenaje, se ubican en zonas claramente separadas de la vivienda. Fuente: *Arts & Architecture*, octubre de 1945: 37.

**Figura 4.** Conrad Buff, Calvin Straub y Donald Hensman. CSH#20B (Altadena, 1958). La zona de los adultos (en gris oscuro; incluye dormitorio, baño, vestidor, y almacenaje) se vincula con un estudio y un jardín privado. Un módulo público de salón y comedor lo separa claramente de los dormitorios de los niños (en gris claro), que se agrupan con la cocina y otras estancias dedicadas al servicio. Ambas zonas disponen de entradas independientes. Fuente: *Arts & Architecture*, noviembre de 1958: 14.



otras posibles funciones como cuarto de invitados o estudio.

Respecto a su distribución en la vivienda, en la mayoría de los proyectos los dormitorios principales y los infantiles se localizaban claramente diferenciados, incluso alejados. Es el caso de la CSH#6 (no construida, 1945), de Richard Neutra, donde los cuartos de los niños se situaron en una zona, mientras que el de los padres se encontraba en otra distante. A los dormitorios infantiles se accedía a través del comedor, y ambos compartían un baño y un patio de juegos (figura 3). También respondía a este esquema la CSH#20B (Altadena, 1958), de Conrad Buff, Calvin Straub y Donald Hensman, cuyas distribución en planta apostaba por la separa-

ción total entre los niños y sus padres, y establecía el comedor como único punto de encuentro y relación intergeneracional (figura 4).

Al contrario, solamente en unos pocos casos el dormitorio de los progenitores se situaba justo al lado de la habitación infantil. Esto sucedía, por ejemplo, en la CSH#7 (San Gabriel, 1945-1948), de Thornton Abell, donde padres e hijos incluso debían compartir el cuarto de baño, algo excepcional, ya que en la mayoría de las viviendas del programa los adultos disponían de un baño propio dentro de la estancia (figura 5). En esta vivienda, las habitaciones se denominaban *sleeping room*, indicando así la clara diferenciación con otros espacios de juego o de reunión familiar.<sup>7</sup>

**Figura 5.** Thornton Abell. CSH#7 (San Gabriel, 1945-1948). Las habitaciones (en gris claro la infantil, en oscuro la de sus padres) se encuentran separadas por un cuarto de baño compartido, el único de la vivienda. Fuente: *Arts & Architecture*, julio de 1948: 35.

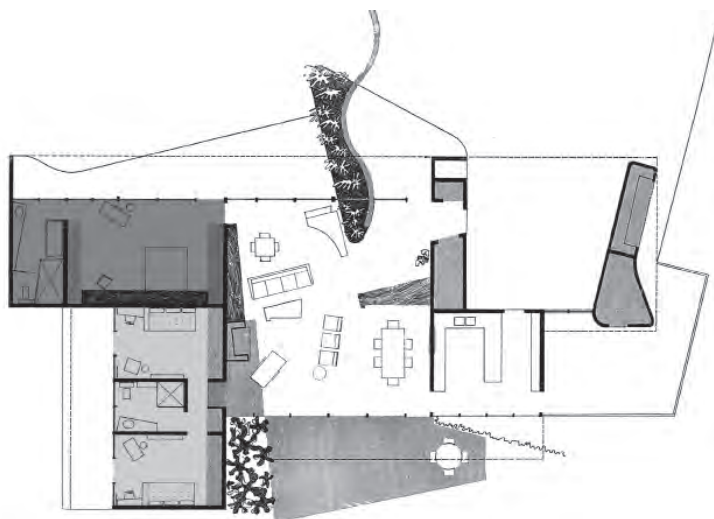


Mención aparte merece la CSH#2 (Pasadena, 1945-1948), de Sumner Spaulding y John Rex, una casa para una familia de cuatro o cinco miembros, sin servicio doméstico, «porque la servidumbre pertenece al pasado» (Spaulding 1945: 26). En este caso, las habitaciones infantiles disponían de acceso a un pequeño patio y, aun siendo contiguas a la de los adultos, no existía una conexión directa: el punto de encuentro entre ambos se producía en el salón, una zona pública de la casa (figura 6). Si bien esta decisión puede resultar chocante, especialmente teniendo en cuenta que esta familia no iba a disponer de servicio y que serían estos adultos los que se tendrían que hacer cargo de los niños, lo cierto es que esta fragmentación evidenciaba una clara apuesta por preservar la intimidad e independencia entre la pareja y sus hijos.

### Juego, libertad, vigilancia y seguridad

El interés por crear ambientes que resultaran adecuados para la infancia adquirió popularidad en Estados Unidos durante la posguerra. Así lo demuestra “Room to grow in”, una sección permanente de la revista *Parents*, donde se defendía que los niños se sentían emocionalmente seguros en espacios concebidos según sus intereses y su personalidad. Arquitectura, muebles y accesorios se integraban en el *playroom*, un nuevo término acuñado para describir una variedad de espacios de juego, no necesariamente vinculados al entorno doméstico. Estos lugares daban forma a las ideas de expertos como Jean Piaget, Arnold Gesell y Benjamin Spock, que defendían la actividad lúdica como un factor esencial para promover la autonomía y estimular el desarrollo motor. Las habitaciones de los niños debían ser espacios ricos y estimulantes, concebidos como lugares para el descubrimiento y para la libertad de expresión infantiles, y no como simples dormitorios (Ogata 2012: 175).

Sin embargo, y aunque el programa CSH se caracterizó por prestar una gran atención al mobiliario y a los materiales de acabado empleados en las viviendas, la realidad es que las memorias de los proyectos apenas incluían información referida a las estancias dedicadas a los niños. Así, Rodney Walker especificó que las habitaciones infantiles de la CSH#16 (Beverly Hills, 1946-1947) contarán con armarios son bajos para que los propios niños pudieran guardar su ropa y que existiera espacio de almacenaje para sus juguetes (Walker 1947: 34), mientras que William



Wurster, Theodore Bernardi y Frederick Emmons detallaron con precisión los colores de las dos habitaciones de los niños de la CSH#3 (Brentwood, 1945-1949): «uno con paredes de color verde azulado profundo y cortinas rosa coral y el otro con paredes de color beige y cortinas verde oscuro» (Wurster et al. 1949: 37).

De hecho, resulta llamativa la ausencia de fotografías de las habitaciones infantiles y también de su mobiliario, o de los propios niños habitando las viviendas, tal como se verá en detalle en el siguiente apartado. Son excepcionales casos como el de la CSH#26 (San Rafael, 1962-1963), de Beverly Thorne, de la que *Arts & Architecture* publicó una fotografía de la habitación infantil (figura 7). La imagen muestra una estancia sobria, de aspecto totalmente adulto, solamente infantilizada por la presencia de un póster en la pared y una pequeña mesa junto a la ventana, que contrasta con un jarrón con flores sobre un mueble alto y una silla de tamaño adulto. Otra excepción es la CSH#20 (Pacific Palisades, 1947-1948), de Richard Neutra, donde en algunas imágenes aparecía un niño jugando solo en el suelo de la habitación, convenientemente cubierto por una alfombra, y rodeado de varias piezas de madera: una pequeña mesa con dos sillas, un caballete con asiento incorporado y una silla DCM de contrachapado color nogal diseñada por Charles y Ray Eames (figura 8).

Los diseños de los Eames aparecieron en imágenes de otras viviendas, incluida la del propio Entenza, la CSH#9 (Pacific Palisades, 1945-1949), de Charles Eames y Eero Saarinen, en cuya mesa del salón se exhibía el célebre castillo de naipes que diseñaron en 1952 (Fernández Villalobos 2019).

**Figura 6.** Sumner Spaulding y John Rex. Case Study House #2 (Pasadena, 1945-1948). Aunque la zona infantil (en gris claro) se ubica justo al lado de la zona de los padres (en gris oscuro), no están comunicadas. Además, cada una dispone de su propio cuarto de baño. Ambas decisiones refuerzan la independencia generacional en el seno de la familia. Fuente: *Arts & Architecture*, agosto de 1947: 30.



**Figura 7.** Beverley “David” Thorne. Case Study House #26 (San Rafael, 1962-1963). Fotografía de Bethlehem Steel. Fuente: *Arts & Architecture*, enero de 1963: 29.



**Figura 8.** Richard Neutra. Case Study House #20 (Pacific Palisades, 1947-1948). Fotografía de Julius Shulman. Fuente: *Arts & Architecture*, diciembre de 1948: 41.

La presencia de este juguete en la casa de un hombre adulto, soltero y que vivía solo, ratificaba la percepción del juego como una actividad esencial del ser humano independientemente de su edad, tal como preconizaba en 1938 el célebre *Homo Ludens* de Johan Huizinga. En efecto, el propio salón de la casa de Entenza, aunque concebido para un universo estrictamente adulto, se conectaba directamente con el patio y desplegaba una configuración espacial con sofás y desniveles conectados por escalones enmoquetados de cantos redondeados que invitaban a todo tipo de juegos (figura 9).

Pese a que en su propia casa, la CSH#8 (Pacific Palisades, 1945-1949), los Eames no reservaron ningún lugar para la infancia, seguramente porque la pareja no tuvo descendencia (Charles Eames tuvo una hija de su primer matrimonio), Charles Eames veía en los juguetes un apoyo ideal para enfrentarse a su trabajo. Afirmaba que «el mundo infantil carece de complejos y de vergüenza», y trasladaba esta idea directamente a una filosofía de diseño propia, que Colomina resume: «todo es un juguete y todo el mundo es un niño» (Colomina 2006: 97-98).

Algunos arquitectos del programa CSH sintonizaron con esta actitud e involucraron



**Figura 9.** Charles Eames y Eero Saarinen. Case Study House #9 (Pacific Palisades, 1945-1949). Fotografía de Julius Shulman. Fuente: *Arts & Architecture*, julio de 1950: 38.



a los niños en la arquitectura de la vivienda mediante la presencia de espacios dedicados específicamente al juego, como por ejemplo Richard Neutra, que planteó para el proyecto de la CSH#6 (no construida, 1945) un *playroom* como espacio de transición entre los dormitorios infantiles, el comedor y el patio (véase figura 3). También existen ejemplos de espacios dedicados a actividades lúdicas que se encuentran al aire libre, concebidos como una prolongación natural del *playroom* interior hacia el exterior. Sumner Spaulding y John Rex adoptaron esta estrategia de forma literal en la CSH#2 (Pasadena, 1945-1947), donde las dos habitaciones infantiles se abrían hacia un patio de juegos (véase figura 6).

La atención a la infancia a través del juego alcanzó su máxima expresión en la CSH#16B (Los Ángeles, 1952-1953), de Craig Ellwood, que además introdujo otro concepto

fundamental para la vida con niños: el espacio de juego vigilado. Para ello, Ellwood dispuso un muro de ladrillo visto en forma de L que servía para delimitar un patio que contaba con una superficie de grava, un árbol y una pizarra. La forma del muro protegía este espacio del norte, a la vez que lo abría hacia la cocina, desde donde cualquiera podría atender a los niños (figura 10). El reverso de este muro incluía unas barras escalables (*jungle gym*) que contribuían a definir otro espacio de juego físico al aire libre y vigilado, esta vez desde la zona del comedor y de la terraza (figura 11). Estas zonas de supervisión cobraban más sentido cuando se tenía en cuenta la parcela sobre la que se levantaba la casa, donde existía un desnivel considerable sin ningún tipo de protección.

No obstante, no todos los proyectos desplegaron esta sensibilidad hacia la integridad física de los más pequeños. Algunas de las

**Figura 10.** Craig Ellwood. Case Study House #16B (Los Ángeles, 1952-1953). Fotografía de Marvin Rand. Fuente: Smith 2009: 230.

**Figura 11.** Craig Ellwood. Case Study House #16B (Los Ángeles, 1952-1953). Fotografía de Marvin Rand. Fuente: Smith 2009: 228.



**Figura 12.** Rodney Walker. Case Study House #16A (Beverly Hills, 1946-1947). Fotografía de Julius Shulman. Fuente: *Arts & Architecture*, febrero de 1947: 35.

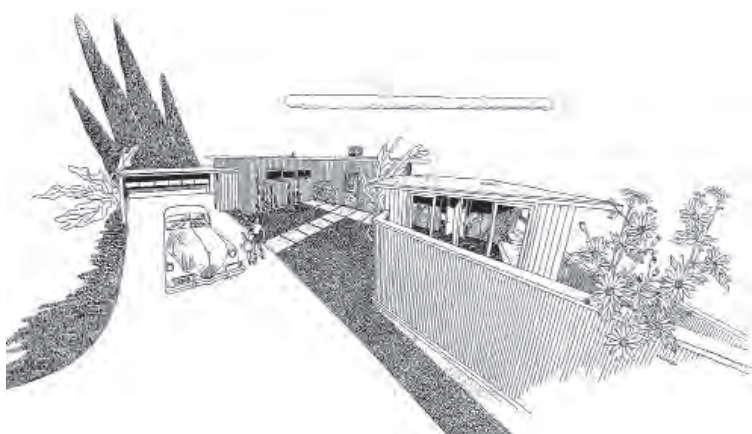
**Figura 13.** Beverly "David" Thorne. Case Study House #26 (San Rafael, 1962-1963). Fotografía de Bethlehem Steel. Fuente: *Arts & Architecture*, enero de 1963: 27.

**Figura 14.** John Carden Campbell, Worley Wong y Allen Don Fong. Case Study House #27 (no construida, 1963). Fuente: *Arts & Architecture*, junio de 1963: 20.



viviendas incluyeron elementos que actualmente serían impensables en una casa con niños, como la escalera volada con un pasamanos reducido a su mínima expresión de la CSH#16A (Beverly Hills, 1946-1947), de Rodney Walker (figura 12); el intrépido catálogo de huecos, vacíos y barandillas sin proteger de la CSH#26 (San Gabriel, 1962-1963), de Beverly Thorne (figura 13); o la presencia de un *playroom* con vacíos a doble altura en un pabellón aislado solo para los niños y junto a un estanque que proyectaron John Carden Campbell, Worley Wong y Allen Don Fong para la CSH#27 (no construida, 1963) (figura 14).

**Figura 15.** William Wurster y Theodore Bernardi. Case Study House #3 (Brentwood, 1945-1949). Dibujo de Arne Kartwold. Fuente: *Arts & Architecture*, junio de 1945: 30.



## ¿Dónde están los niños?

La política editorial de *Arts & Architecture* con respecto al programa CSH se dividía en dos fases. Primero se mostraba a los lectores las viviendas en fase de proyecto mediante planos y dibujos. A continuación, aquellas que llegaban a materializarse se publicaban ilustradas con extensos reportajes fotográficos, la mayoría de ellos, obra de Julius Shulman.<sup>8</sup>

De los treinta y cinco proyectos auspiciados en el programa CSH, *Arts & Architecture* solamente publicó dibujos en los que aparecían niños en tres ocasiones. La presentación de la CSH#3 (Brentwood, 1945-1949), de William Wurster y Theodore Bernardi, incluía una perspectiva exterior en la que un niño y una niña más pequeña aparecen a la entrada de la vivienda, junto al coche, describiendo lo que parece una escena de bienvenida (o despedida) (figura 15). En el caso de la CSH#6 (no construida, 1945), de Richard Neutra, la presencia infantil es todavía más sutil, y solo se intuye la figura de un par de críos jugando en el jardín bajo la atenta mirada de una mujer, presumiblemente el servicio, que trabaja en la cocina (figura 16).

La CSH#4 (no construida, 1945), de Ralph Rapson, conocida como la Greenbelt House por cómo se organizaba alrededor de una zona ajardinada semicubierta a modo de cinturón verde, es el proyecto que demostró de una manera más explícita su atención a

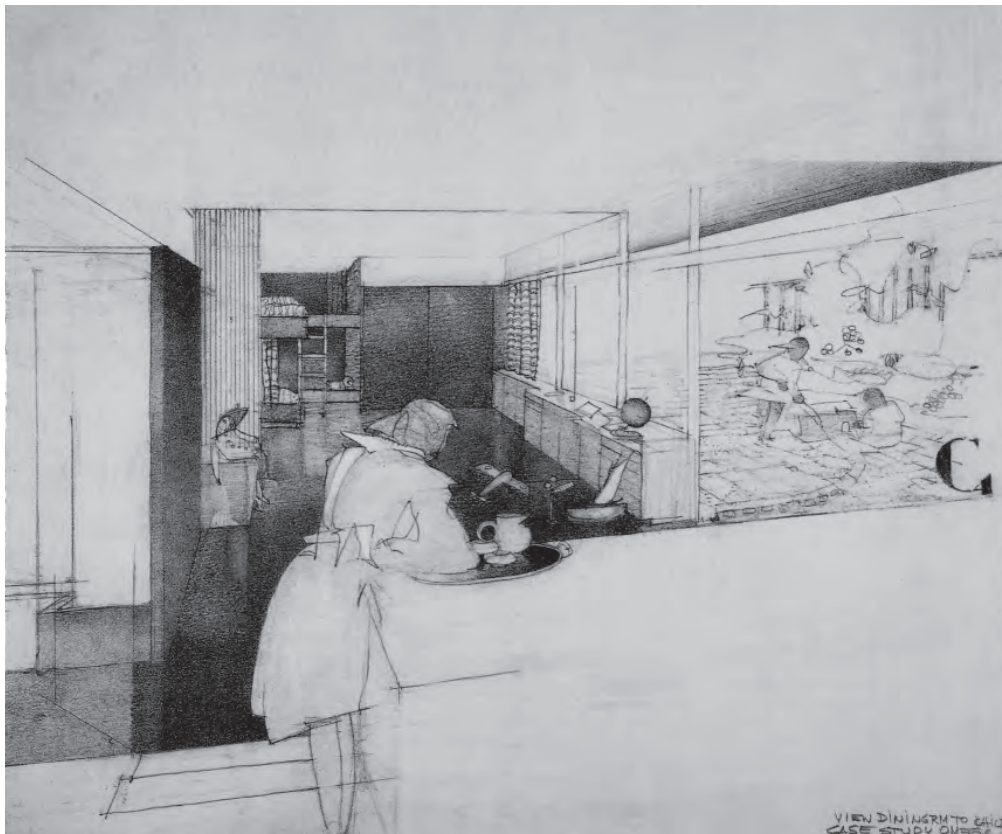


**Figura 16.** Richard Neutra. Case Study House #6 (no construida, 1945). Fuente: *Arts & Architecture*, octubre de 1945: 39.

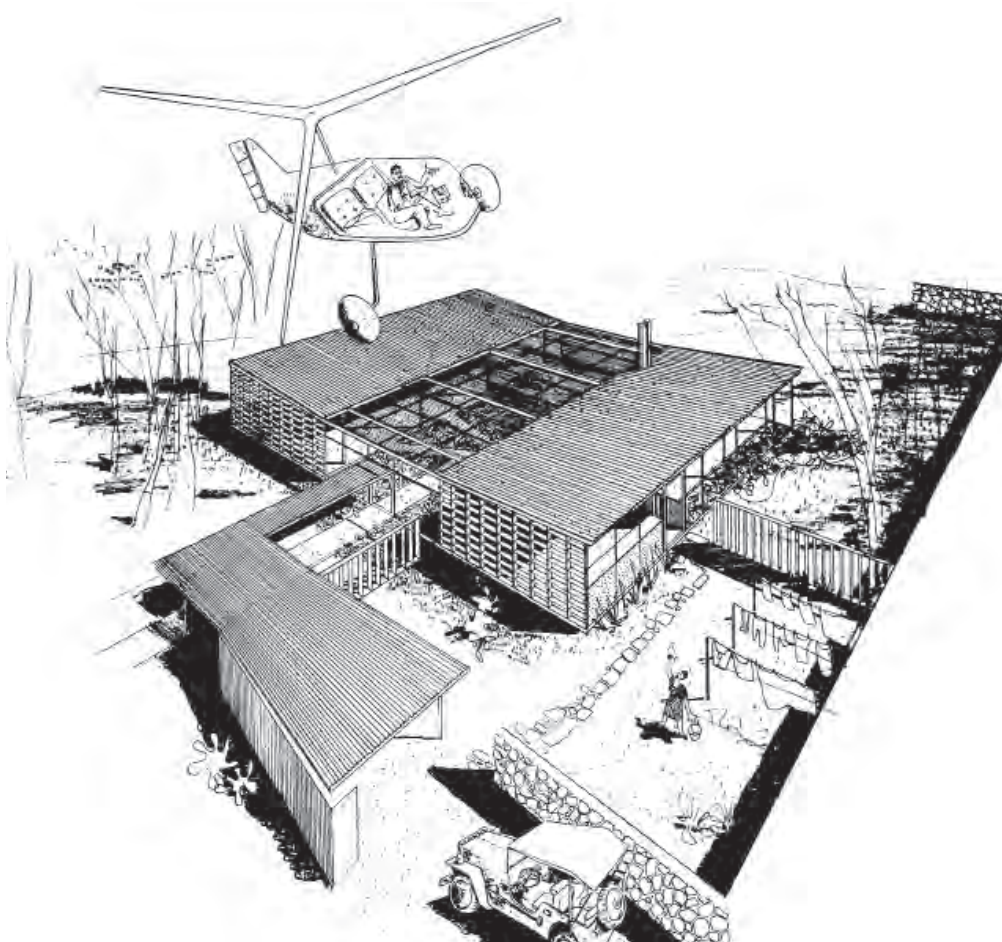


**Figura 17.** Ralph Rapson. Case Study House #4 (no construida, 1945). Fuente: *Arts & Architecture*, agosto de 1945: 32.

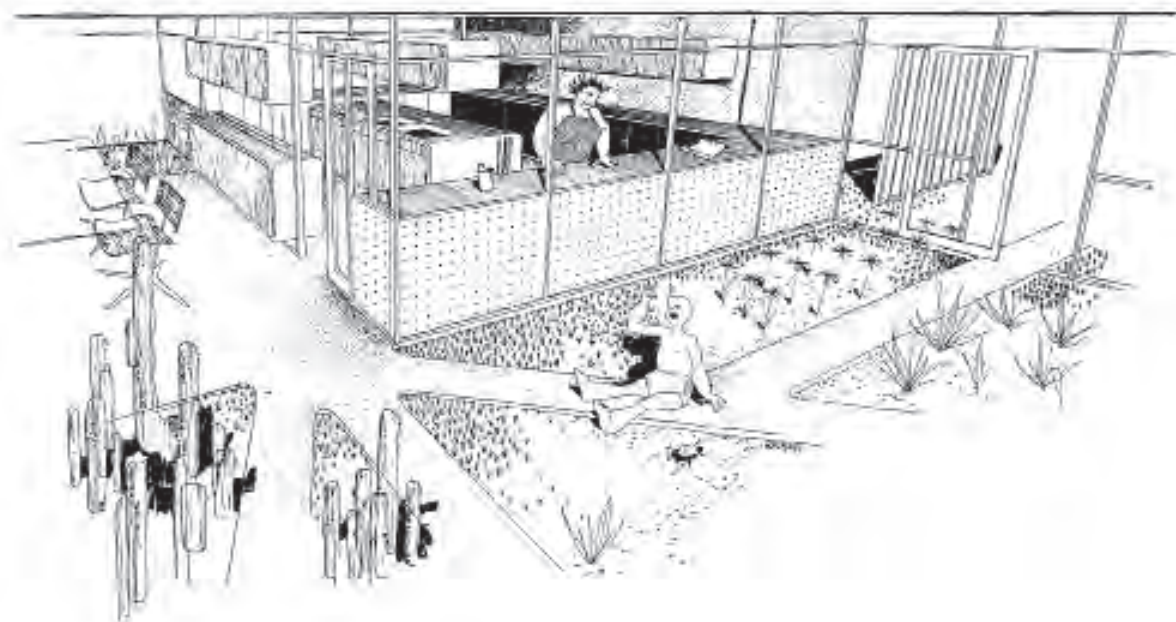


**Figura 18.** Ralph Rapson. Case Study House #4 (no construida, 1945). Fuente: *Arts & Architecture*, septiembre de 1945: 37.

**Figura 19.** Richard Neutra. Case Study House #20 (Pacific Palisades, 1947-1948). Fotografía de Julius Shulman. Fuente: *Arts & Architecture*, diciembre de 1948: 32.

la infancia y a la vida en familia. Todos los planos y perspectivas publicados están ‘habitados’ por personajes que reproducen los estereotipos domésticos del momento. La vivienda, y especialmente el jardín interior que define su organización tipológica, describen escenarios muy diferentes para cada miembro. Es un lugar de descanso para él, que aparece tomando el sol, leyendo el periódico o marchándose a trabajar en un vehículo volador unipersonal desde el que saluda a su mujer, que se queda en tierra (figura 17). Para ella, sin embargo, la casa es un lugar de trabajo, y en todos los dibujos se la representa haciendo algo: tiende la ropa, cuida las plantas mientras su hijo mayor monta su triciclo o limpia la cocina con un ojo puesto en su bebé,

que juega en el jardín (figura 18). El mensaje es claro: la CSH#4 reproduce un hábitat perfecto para criar a un niño, donde puede jugar al aire libre en un ambiente controlado por su madre.

En cuanto a la publicación de fotografías de los proyectos terminados, la presencia de niños es todavía más reducida que en el caso de los dibujos. Por ejemplo, es sorprendente que, a pesar de la belleza y vitalidad infantil que transmiten las fotografías que Marvin Rand hizo del proyecto de Ellwood (véanse figuras 10 y 11), estas instantáneas no fueron incluidas en el reportaje sobre la casa terminada que *Arts & Architecture* publicó en el número de junio de 1953. De hecho, la escasez de imágenes de contenido infantil publicadas a lo largo del ciclo vital del programa CSH resulta verdaderamente llamativa: de los treinta y cinco proyectos patrocinados, solamente una, la CSH#20 (Pacific Palisades, 1947-1948), de Richard Neutra, incluye fotografías de espacios ‘habitados’ por niños. El reportaje publicado en *Arts & Architecture* fue realizado por Julius Shulman, e incluye una fotografía en la que puede verse a un niño montando un triciclo en la terraza frente al salón acristalado (figura 19) y otras dos en su dormitorio: en una está pintando junto a un gran muro de vidrio que se abre a un jardín exuberante (figura 20); en la otra juega en el suelo con un trenecito, justo al lado de una puerta abierta que conduce directamente a un espacio ajardinado con plantas (véase figura 8). Al igual que sucedía con los dibujos



de la CSH#4, este tipo de imágenes servían para subrayar la apuesta del programa por concebir los dormitorios infantiles como espacios aptos para el juego activo y en íntima relación con la naturaleza. En ambas fotos aparecen peluches, un atrezo que Shulman utilizó para reforzar la imagen pretendidamente infantil de la estancia.

Shulman construyó multitud de escenas domésticas cargadas de significado para el programa CSH, aunque fue la mítica fotografía nocturna de la CSH#22 (Los Ángeles, 1959-1960), de Pierre Koenig, con las dos jóvenes vestidas de blanco y con las luces de Hollywood a sus pies, la que trascendió como «la imagen más importante de todo el programa Case Study House» (Smith y Jones 1989: 71) (figura 21). Convertida en parte del imaginario colectivo y la tradición arquitectónica contemporánea estadounidenses, la realidad doméstica de aquella caja de vidrio no tenía nada que ver con la elegante escena que evoca la foto de Shulman. En realidad, la CSH#22 era la vivienda de un matrimonio de clase media, Buck y Carlotta Stahl, en la que criaron a sus tres hijos: Bruce, Sharon y Mark. Los dos mayores han publicado recientemente una completa y muy personal biografía del que fue su hogar que nos acerca a esa otra historia de la casa que ni los textos de John Entenza ni la foto de Julius Shulman pudieron contar (Stahl Gronwald et al. 2021). Ilustrado con un gran número de fotos familiares, los Stahl narran cómo pudieron «sobrevivir» en una casa con dos dormitorios para cinco personas, rodeada por acantilados en tres de sus lados y por una piscina en otro.

Los niños imaginaban que estaban «de safari» y capturaban escorpiones y arañas en la maleza bajo la losa en voladizo que sostenía su sala de estar, mientras que la piscina, lejos de ser una amenaza, se convirtió en un eje fundamental de sus vidas. Con un padre partidario de la didáctica al grito de «¡Nada o húndete!» («Sink or swim!») cada vez que se caían al agua, los niños aprendieron a ponerse un chaleco salvavidas antes que atarse los cordones y a nadar antes que a montar en bicicleta. Pasaban el día en su interior, a veces incluso comían en remojo, celebraban barbacoas a su alrededor y se tiraban desde la cubierta a por las monedas que el abuelo Stahl arrojaba a la zona más profunda (figura 22). No por casualidad, Bruce Stahl consagró su vida a la natación: trabajaba los veranos como socorrista en la playa de Venice y obtuvo becas que le permitieron costearse su carrera universitaria. Incluso formó parte del equipo olímpico estadounidense, y solo el



boicot del presidente Carter evitó que participara en los Juegos Olímpicos de Moscú 1980.

### Conclusiones

Desde su arranque en enero de 1945, el programa CSH mostró su voluntad de llevar la arquitectura doméstica de posguerra a un campo de experimentación que, hasta la fecha, apenas había sido explorado en Estados Unidos. Este compromiso proponía cambios sustanciales en la forma y el aspecto de estas casas, así como en los materiales y técnicas empleadas en su construcción. Ambas cuestiones se plasmaron en la realidad edificada (o en proyecto) de las viviendas, y también en las memorias redactadas por los autores de sus diseños y en el tipo de contenido publicado por *Arts & Architecture*. A pesar de que John Entenza confió a los arquitectos participantes «elegidos no solo por tu talento obvio, sino por su habilidad para evaluar de manera realista el alojamiento en términos de necesidades

**Figura 20.** Richard Neutra. Case Study House #20 (Pacific Palisades, 1947-1948). Fotografía de Julius Shulman. Fuente: *Arts & Architecture*, diciembre de 1948: 41.

**Figura 21.** Pierre Koenig. Case Study House #22 (Los Ángeles, 1959-1960). Fotografía de Julius Shulman. Fuente: J. Paul Getty Trust. Getty Research Institute, Los Angeles (2004.R.10).





**Figura 22.** La vida de la familia Stahl transcurrió alrededor de la piscina de su casa: la Case Study House #22 (Los Ángeles, 1959-1960), de Pierre Koenig. Fuente: Stahl Gronwald et al. 2021: 105, 108, 114 y 115.

[...] y crear “buenas” condiciones de vida para [las] familias estadounidenses» (Entenza 1945: 37), la realidad es que cómo iban a ser esas casas y cómo se iban a construir eran preguntas que suscitaban más atracción que cómo iban a ser habitadas.

Aunque el programa apostara por algunos cambios en las soluciones de distribución interior hacia modelos que debían adaptarse a las novedosas mecánicas familiares de posguerra, el análisis de la configuración de las habitaciones y de su situación en planta desarrollado para esta investigación permite concluir que no se introdujeron avances sustanciales. De hecho, este artículo invita a desmontar algunos mitos que la historiografía de la arquitectura moderna ha mantenido durante años. Así, la idea de que el experimento de Entenza fue «la respuesta a la necesidad de viviendas de diseño con dos habitaciones que fueran fácil de mantener sin necesidad de sirvientes» (McCoy 1990: 13), tal como sostenía Esther McCoy, es una afirmación cuestionable, en tanto que aproximadamente un tercio de ellas integraban habitaciones para el servicio doméstico. Esto hace que un número considerable de los proyectos del programa dispongan las áreas infantiles junto a la cocina o a las habitaciones de servicio, perpetuando así un esquema propio de la burguesía europea de tiempos pretéritos y no representativo de la moderna clase media californiana de mediados del siglo XX, a la que el programa CSH quería apelar.

No obstante, algunos proyectos sí que introdujeron nuevos espacios de relación entre adultos y menores. Estancias hasta entonces desconocidas, como la *family room*, la *activity room* o el *playroom*, o áreas de juego exteriores, evidencian cierto interés en incluir a los niños en las dinámicas cotidianas. Por otro lado, si bien esta apuesta por los espacios lúdicos es indudablemente uno de los aspectos más positivos de la relación del programa CSH con la infancia, también conviene reseñar que su diseño genera situaciones de peligro que hoy resultarían inaceptables. Sin ánimo de caer en actitudes presentistas a la hora de analizar viviendas que fueron proyectadas hace más de medio siglo, lo cierto es que la seguridad debería ser una cualidad intrínseca de los entornos infantiles en cualquier época y lugar. La respuesta de las CSH fue vincular los espacios peligrosos a estancias consideradas femeninas, como la cocina, perpetuando así un modelo de control y vigilancia según el cual la madre o el servicio debían ocuparse de los hijos.

Si bien el manifiesto fundacional del programa CSH prestó escasa atención a sus habitantes más pequeños, este artículo permite concluir que esto no significa que fueran viviendas inadecuadas en sus exigencias funcionales. Al contrario, poseen unas calidades espaciales y materiales extraordinarias: las habitaciones de los niños son amplias y están proyectadas en íntima conexión con el exterior, lo que les otorga unas condiciones de luz

y ventilación óptimas. Además, la presencia de aseos y baños dentro de la misma habitación o contiguos a ella es una constante en todo el programa y evidencia una preocupación por la higiene infantil. Son viviendas adecuadas a la infancia, a pesar de la poca atención que se prestó a sus necesidades.

Esta falta de interés se confirma con la imagen que el programa CSH construyó de sí mismo. A pesar de ser casas para familias con hijos, en todo el ciclo vital del programa, *Arts & Architecture* solamente publicó cuatro proyectos en los que aparecían niños: tres dibujados, y solo en la CSH#20 de Richard Neutra, en fotografía. Las escenas domésticas del programa muestran viviendas repletas de muebles y objetos de diseño, sin concesión alguna a juguetes u otros enseres propios del universo infantil, lo que transmite una imagen adulta y poco familiar.

Sin embargo, el uso real y la fruición de los niños que vivieron en las casas del programa CSH pudo ser, y seguramente lo fue, mucho más variado y creativo que las provisiones de uso previstas por los arquitectos que las proyectaron o que la gestión de la imagen tan marcadamente poco infantil que la revista *Arts & Architecture* hizo de ellas. Precisamente por esto, testimonios como los de la familia Stahl en la CSH#22 resultan tan reveladores. El relato vital de una infancia ordinaria que tuvo lugar en una casa extraordinaria constituye un más que elocuente argumento para valorar el efecto transformador que tiene la arquitectura en nuestras vidas. Es posible que la vivienda de Pierre Koenig fuera la antítesis del diseño adaptado a la infancia. Sin embargo, es fácil concluir que Bruce Stahl no habría llegado a ser un nadador olímpico de no haberse criado alrededor de su piscina. La casa en la que creció de niño moldeó su vida como adulto.<sup>9</sup>

## Notas

1. La Real Academia Española recomienda evitar el desdoblamiento indiscriminado del sustantivo en su forma masculina y femenina que supone el uso del lenguaje inclusivo. Debido al cumplimiento de este principio de economía del lenguaje, en este texto se ha utilizado el género masculino plural como forma que se refiere a ambos sexos. Así, cuando se habla de “hijos” o de “niños”, dicho plural incluye también a las “hijas” y a las “niñas”.
2. Estados Unidos vio crecer su población desde los 132,1 millones de personas de 1940, hasta los 151,3 millones de 1950, un incremento relativo de un 14,5%. En 1960, alcanzaría los 179,3 millones, lo que disparaba la tasa de crecimiento hasta el 18,5%, la más alta desde la década de 1910 (U.S. Census Bureau 2022).
3. Muchas fuentes citan que el programa CSH presentó treinta y seis viviendas y que dejó construidas un total de veintiséis. Si nos atenemos al número exacto de las que se publicaron en *Arts & Architecture*, fueron un total de treinta y cinco. Esther McCoy incluye en su monografía sobre el programa, como un “proyecto en progreso”, una primera CSH#26, diseñada por Edward Killingsworth, Jules Brady y Waugh Smith (McCoy 1962: 201). Sin embargo, este proyecto nunca apareció publicado en *Arts & Architecture*.
4. Existen algunas excepciones, como las CSH#1 (North Hollywood, 1945-1948), de Julius Ralph Davidson, y la CSH#3 (Brentwood, 1945-1949), de William Wurster y Theodore Bernardi, que, de acuerdo con sus respectivas memorias de proyecto, fueron concebidas para parejas que partirían juntos al trabajo cada mañana.
5. Edmund Burke Feldman fue profesor en distintas universidades estadounidenses, incluyendo la Carnegie-Mellon University, la State University de Nueva York, la Ohio State University, y la University of California en Berkeley. Experto en la pedagogía a través del arte, desarrolló un modelo propio para acercarse a la crítica de arte basado en cuatro pasos (descripción, análisis, interpretación y evaluación) que plasmó en multitud de libros, tales como *Works of art as humanistic inquiries* (1964), *Varieties of visual experience* (1967), *Thinking about art* (1985) o *Philosophy of art education* (1996), entre otros muchos.
6. Son las dos últimas viviendas construidas dentro del programa, y su excesivo tamaño y empleo de materiales lujosos han sido interpretados como una traición a los objetivos que dieron comienzo al programa casi dos décadas antes (Buisson y Billard 2004: 211-217).
7. En las primeras décadas del siglo XIX, las casas de campo de la burguesía industrial inglesa diferenciaban con claridad los usos infantiles. Así, la *nursery* (el cuarto de los

niños) implicaba la existencia de dos habitaciones independientes: una destinada al juego y otra al sueño. Sin embargo, en Alemania, la *kinderstube* de las clases acomodadas reunía las dos funciones en una sola pieza, pero separando a las niñas de los niños.

8. Shulman fotografió dieciocho de las veinticinco viviendas construidas bajo el paraguas del programa CSH.
9. Hoy la psiquiatría demuestra que nuestra personalidad adulta está condicionada por la forma en la que nos han criado, por lo que las experiencias y los espacios de la niñez son claves en este desarrollo. Las últimas investigaciones neurocientíficas afirman que en los primeros mil días de vida humana, incluidos los meses correspondientes a la gestación, se constituyen los cimientos de la futura identidad psicofísica (Fois y Ocone 2017: 116).

## Bibliografía

- ABELL, Thornton M. 1945. Case Study House No. 7. *Arts & Architecture*, vol. 62, n° 11, noviembre de 1945: 38-42.
- ABELL, Thornton M. 1948. Case Study House No. 7. *Arts & Architecture*, vol. 65, n° 7, julio de 1948: 38-42.
- BUISSON, Ethel y BILLARD, Thomas. 2004. *The presence of the Case Study Houses*. Basilea: Birkhäuser.
- COLOMINA, Beatriz. 2006. *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar.
- DAVIS, Neill. 1944. The 'G. I. Bill of Rights' in terms of housing. *Arts & Architecture*, vol. 61, n° 10, octubre de 1944: 33.
- ENTENZA, John D. 1945. The Case Study House Program. *Arts & Architecture*, vol. 62, n° 1, enero de 1945: 37-41.
- FELDMAN, Edmund Burke. 1957. Homes in America. *Arts & Architecture*, vol. 74, n° 10, octubre de 1957: 22-23, 36-37.
- FERNÁNDEZ VILLALOBOS, Nieves. 2019. House of cards: el 'continente' Eames en una baraja de cartas. *Proyecto, progreso, arquitectura*, n° 20, mayo de 2019: 86-105.
- FOIS, Luca y OCONE, Renato. 2017. Gioco ergo sum. En: Annichiarico, Silvana (ed.), *Design for children Giro Giro Tondo*. Milán: Electa. 114-121.
- HAYDEN, Dolores. 2002. *Redesigning the American dream: gender, housing, and family life* (edición corregida y ampliada). Nueva York: W. W. Norton & Company. Edición original: *Redesigning the American dream: the future of housing, work and family life*; Nueva York: W. W. Norton & Company, 1984. Edición en español: *La renovación del sueño americano: el género, la vivienda y la vida familiar*, Barcelona: Editorial Reverté, 2024.
- HUIZINGA, Johan. 1938. *Homo ludens: Versuch einer Bestimmung des Spielelementes der Kultur*. Basilea: Akademische Verlagsanstalt Pantheon.
- MCCOY, Esther. 1962. *Modern California houses. Case study houses, 1945-1962*. Nueva York: Reinhold Pub. Corp.
- MCCOY, Esther. 1990. Remembering John Entenza. En: Goldstein, Barbara (ed.), *Arts & Architecture: The Entenza Years*, Cambridge (Massachusetts): The MIT Press. 13.
- NEUTRA, Richard. 1948. Case Study House No. 20. *Arts & Architecture*, vol. 65, n° 12, diciembre de 1948: 32-41, 56.
- OGATA, Amy F. 2012. The modern playroom. En: Kinchin, Juliet; O'Connor, Aidan (eds.), *Century of the child. Growing by design 1900-2000*, Nueva York: The Museum of Modern Art. 175-180.
- O'NEILL, Aaron. 2022. Total fertility rate in the United States from 1800 to 2020. *Statista*, 21 junio 2022. Ref. web: <https://www.statista.com/statistics/1033027/fertility-rate-us-1800-2020/> (visitado 31 marzo 2024).
- SMITH, Elizabeth A.T. (ed.). 1989. *Blueprints for modern living: history and legacy of the Case Study Houses*. Cambridge (Massachusetts): The MIT Press.
- SMITH, Elizabeth A.T. (ed.). 2009. *Case Study Houses. The complete CSH program (1945-1966)*. Colonia: Taschen.
- SPAULDING, Sumner. 1945. Case Study House No. 2. *Arts & Architecture*, vol. 62, n° 4, abril de 1945: 25-29.
- STAHL GRONWALD, Shari; STAHL, Bruce y CROSS, Kim. 2021. *The Stahl House, Case Study House #22: the making of a modernist icon*. Los Ángeles: Chronicle Chroma.
- U.S. CENSUS BUREAU. 2022. Through the Decades. Ref. web: [https://www.census.gov/history/www/through\\_the\\_decades/overview/](https://www.census.gov/history/www/through_the_decades/overview/) (visitado 31 marzo 2024).
- WALKER, Rodney. 1947. Case Study House No. 16. *Arts & Architecture*, vol. 64, n° 2, febrero de 1947: 29-36.
- WURSTER, William; BERNARDI, Theodore y EMMONS, Frederick. 1949. Case Study House No. 3. *Arts & Architecture*, vol. 66, n° 3, marzo de 1949: 34-42.

---

Fecha final recepción  
artículos: 15/04/2024  
Fecha aceptación:  
19/07/2024

Artículo sometido a revisión por dos revisores independientes por el método doble ciego.

**«Letters from Spain». César Ortiz-Echagüe's revitalisation of Spanish architectural culture through his work as a correspondent for *Binário* and *Werk* (1960-1976).**

*From the 1950s onwards, after a period of profound isolation, Spanish architecture began a progressive incorporation into the international scene. Among other factors, the dissemination work carried out by some Spanish architects in foreign architectural journals is noteworthy. In this context, the work of César Ortiz-Echagüe throughout the 1960s was particularly exceptional. During this period he developed an uninterrupted and growing activity as a correspondent, first for the Portuguese magazine *Binário* and later for the Swiss magazine *Werk*. The research presented here aims, on the basis of the articles that appeared under his byline in the magazines, as well as the abundant correspondence with different architects, to shed new light on the informative work of this singular architect and his leadership in a task that involved the collaboration of a significant number of Spanish architects.*

**Keywords:** César Ortiz-Echagüe, *Werk*, *Binário*, international magazines, dissemination, spanish architecture.

---

*A partir de la década de los 50, tras un periodo de profundo aislamiento, la arquitectura española comenzó una progresiva incorporación al panorama internacional. Entre otros factores, destacan las labores de divulgación realizadas por algunos arquitectos españoles en las revistas de arquitectura extranjeras. En este contexto es particularmente excepcional el esfuerzo demostrado por César Ortiz-Echagüe a lo largo de la década de los 60, en la que tuvo una actividad ininterrumpida y cada vez más intensa, como corresponsal, primero en la revista portuguesa *Binário* y luego en la suiza *Werk*. La investigación que se presenta, pretende, a partir de los artículos que bajo su firma aparecieron en las revistas, así como de la abundante correspondencia mantenida con diferentes arquitectos, arrojar una nueva luz sobre la labor de divulgación de este singular arquitecto y su liderazgo en una tarea que contó con la colaboración de un significativo número de arquitectos españoles.*

**Palabras clave:** César Ortiz-Echagüe, *Werk*, *Binário*, revistas internacionales, difusión, arquitectura española.

Héctor García-  
Diego Villarías

Pablo Arza  
Garaloces

## «Cartas desde España»

*La dinamización de César Ortiz-Echagüe de la cultura arquitectónica española desde su labor como corresponsal en Binário y Werk (1960-1976)*

DOI 10.20868/cn.2024.5339



**Figura 1.** De izquierda a derecha portadas de los números monográficos sobre arquitectura española en *Werk* (1962, 6), *Zodiac* (1965, 15) y *Baumeister* (1967, 6).

### Introducción

*Sé que eres un entusiasta y meritorio propagador de nuestra arquitectura y no solo como parte interesada, si no [sic.] por el gesto insólito y generoso, quiero manifestarte mi agradecimiento.* (Fernández del Amo 1966)

Tras un periodo de profundo aislamiento, a causa de la situación política del país, la arquitectura española vivió una progresiva incorporación al panorama internacional desde el inicio de los años 50. Diferentes exposiciones y certámenes internacionales —como las conocidas Trienales de Milán de los años 1951, 1954 y 1957 (Pibernat 2020), las Bienales de Venecia de 1956 y 1958 o la Exposición de Bruselas de 1958— o algunos premios —como la Medalla de Oro a Fisac en la Exposición Internacional de Arte Sacro de Viena en 1954 o el premio Reynolds a los Comedores de la SEAT— dieron cierta visibilidad al arte, el diseño y la arquitectura del país más allá del ámbito nacional.

Este incipiente interés se hizo patente con la inclusión de varias obras españolas en las

páginas de diferentes revistas internacionales, como *Domus*, *Baumeister* o *L'Architecture d'Aujourd'hui*, desde la década de los 50. Pero esta atención editorial hacia la arquitectura española se hizo más notoria en el decenio siguiente, con la publicación, junto a un creciente número de artículos, de varios monográficos dedicados en exclusiva a la producción española. Entre ellos destacan el número 6 de *Werk* (1962), el célebre número 15 de *Zodiac* (1965) o el 6 de *Baumeister* (1967) (figura 1).

Uno de los factores que contribuyó a este proceso de difusión fueron las colaboraciones que varios arquitectos españoles llevaron a cabo en diferentes revistas internacionales. Algunos participaron esporádicamente, con su orientación y consejo, e incluso firmando algún artículo, en la elaboración de los números monográficos sobre España de la década de los 60. Otros llevaron a cabo una colaboración más regular con determinadas revistas, como es el caso de José Antonio Coderch en *Domus* y *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Es también encomiable la labor de Oriol Bohigas, en *Moebel Interior Design*,<sup>1</sup> publicación

---

Profesor Titular.  
Universidad  
de Navarra.

Profesor Contratado  
Doctor. Universidad de  
Navarra

alemana dedicada al diseño; o la de César Ortiz-Echagüe en *Werk*. Ambos son los arquitectos que firmaron un mayor número de artículos sobre arquitectura española en revistas extranjeras en los años 60 (Arza 2021). Sobre este último, César Ortiz-Echagüe, es en quien se centra en este artículo.

Como resultado de todas estas tareas, en los años siguientes, pudo certificarse, bidireccionalmente, la apertura del país en términos arquitectónicos. Por un lado, más allá de la sorpresa inicial que despertó el signo moderno de la arquitectura española, mostrada en las primeras publicaciones, se pudo homologar la labor de los arquitectos españoles a la de sus colegas del entorno próximo. Por otra parte, este reconocimiento e interés mostrado por las revistas internacionales, pudo servir como acicate y refuerzo de la autoestima de

aquella generación de arquitectos españoles que tuvieron que abordar la reconstrucción de la arquitectura del país en términos que van más allá de lo meramente físico.

En este contexto, el esfuerzo de divulgación de la arquitectura española, llevado a cabo por Ortiz-Echagüe se suma al de otros arquitectos, pero a la vez es relevante por varias razones. En primer lugar, por su continuidad a lo largo de la década de los 60, en la que llegó a tener una actividad ininterrumpida y cada vez más intensa entre el año 1960 y 1974. En segundo lugar, por el volumen de lo publicado en las revistas en las que colaboró, que le llevaron a poner su firma a un total de 25 artículos,<sup>2</sup> en los que difundió la obra de cerca de 60 arquitectos a través de casi un centenar proyectos. En tercer lugar, por su perfil proactivo y propagandista, que fue más



**Figura 2a.** Portada y páginas del reportaje “40 años de arquitectura española” de Ortiz-Echagüe (1960: 325-330), en *Binário*.

allá de su valía como arquitecto constructor, autor de artículos y libros o conferenciante.

Este afán por promocionar lo español en el extranjero, le llevó a liderar y coordinar a un conjunto de arquitectos que, aunque brillantes, estaban desorganizados y escasamente preparados para esta tarea. En 1965 se refiere a esta situación: «Una gran parte de la culpa en este desconocimiento la tenemos los mismos españoles, muy poco preocupados por dar a conocer nuestras realidades». (Ortiz-Echagüe 1965: 9).

Y a pesar del abandono inesperado de la profesión por parte de Ortiz-Echagüe con su «cambio de vocación»,<sup>3</sup> la inercia de su influencia pudo facilitar que algunos otros arquitectos españoles encontraran acomodo en algunas de estas revistas internacionales en números siguientes. Rafael Echaide, Luis Borobio o Carlos Sobrini tuvieron diferentes

apariciones en estos medios con contribuciones que van, desde la crónica de arquitectura, hasta textos de teoría, pasando por la presentación de proyectos.

La figura de César Ortiz-Echagüe ha sido tratada en diferentes trabajos de investigación y monografías recientes. Sin embargo, estas publicaciones centran su atención en su obra como arquitecto, más que en su trayectoria como difusor de la arquitectura española.<sup>4</sup> Una excepción la constituye la publicación *Werk 6/62 Un retrato de España* (Pozo 2012) que aborda parcialmente esta cuestión y relata la historia de la génesis del número 6/62 de la revista, dedicado a España, en la que el arquitecto madrileño tuvo un papel fundamental. Por último, el artículo «Arquitectos españoles en revistas extranjeras (1949-1975)» (Arza 2021), hace una ligera referencia a Ortiz-Echagüe como corresponsal de *Werk*,



**Figura 2b.** Páginas del reportaje “40 años de arquitectura española” de Ortiz-Echagüe (1960: 325-330), en *Binario*.

en un contexto más amplio, en el que se relatan las colaboraciones de otros muchos arquitectos españoles en revistas internacionales.

En esta línea, el artículo pretende ofrecer un panorama más profundo y completo de las tareas divulgadoras de Ortiz-Echagüe en las revistas internacionales, desde su inicio en la portuguesa *Binário* hasta la suiza *Werk*,<sup>5</sup> ahondando en las motivaciones, retos y logros aparejados. Así, este trabajo se propone desentrañar nuevas claves de su colaboración con estas publicaciones y profundizar, especialmente, en el liderazgo mostrado en una formidable tarea de coordinación que involucró a unos 60 arquitectos españoles. Focaliza la atención no tanto en el contenido de los artículos, como en la historia que hay detrás de su publicación. Para ello, se han cotejado y analizado, además de los artículos que bajo su firma aparecieron en las revistas, la abundante correspondencia del arquitecto, que se conserva en el Archivo General de la Universidad de Navarra.

## ***Binário***

La primera colaboración de Ortiz-Echagüe con una revista de arquitectura extranjera tuvo lugar en octubre de 1960. Fue con el artículo «40 anos de arquitectura espanhola», publicado al inicio del número 25 de *Binário* (1960: 325-330) (figura 2, a y b). Este texto constituye la primera parte de un estudio que se remató con el segundo capítulo dos números después. El interés por lo que acontecía en el país vecino viene refrendado por la inclusión de tres españoles en el consejo de redacción: el bilbaíno Alberto Cagigal, el zaragozano Luis Borobio y el propio César Ortiz-Echagüe. Y como coronación a la ‘toma hispana’ del número, se encuentra también un texto del profesor Borobio (1960: 345-148) sobre, nada más y nada menos, que Frank Lloyd Wright. Con lo que de los 6 artículos que presenta el número, dos son de cuño español, otros dos de autores portugueses, uno de obras francesas y otro sobre el panorama holandés.

Precisamente, respecto a este último texto, resulta revelador que el artículo sobre el devenir de la arquitectura española de las últimas décadas encabece la publicación, toda vez que el dedicado a Holanda tiene un carácter no muy diferente acerca de la situación de su arquitectura moderna. Este hecho quizá puede explicarse en la correspondencia mantenida entre el arquitecto español y el director de la revista. Ortiz-Echagüe, al enviarle la

primera parte de su artículo, se pregunta por el desconocimiento de la arquitectura del país vecino por parte de ambos, y hace un alegato en favor de transferencia de información en las dos direcciones:

*Más de una vez he comentado con algún compañero arquitecto español cómo me extrañan el escasísimo, casi nulo, contacto que existía entre los arquitectos españoles y los portugueses. Mientras mantenemos relaciones frecuentes y cordiales con arquitectos alemanes, franceses, italianos... y hasta escandinavos y estamos al tanto de sus trabajos, existe un absoluto desconocimiento de personas y realizaciones de este campo en Portugal. Supongo que una cosa semejante ocurrirá en vuestro país en relación con España, ya que estos fenómenos suelen ser recíprocos. Como el origen de todo esto suele ser un nacionalismo tonto y pasado de moda, creo que habría que hacer un esfuerzo por superarlo. (Ortiz-Echagüe 1960)*

El arquitecto continúa su exposición con la sugerencia de que *Binário* pueda llegar a publicar artículos sobre España de manera regular, para lo que se ofrece como posible corresponsal. A su vez, brinda a Aníbal Vieira, su director, la posibilidad de hacer lo mismo en sentido inverso y facilitar las gestiones para publicar informaciones sobre la arquitectura portuguesa en medios españoles. Como resultado, César Ortiz-Echagüe asumió la corresponsalía y Vieira le ofreció publicar los artículos de su revista en España con la única condición de que se reflejase de manera expresa la fuente y la autoría:

*Me parece muy bien los comentarios de tu carta. Si quieres y puedes encargarte de la corresponsalía me quedará encantado. Y tienes a tu disposición, para reproducirlos en revistas de España, todos los artículos que Binário ha publicado, con la sencilla condición de decir el origen y el nombre del autor.<sup>9</sup> (Vieira 1960) (figura 3)*

Ortiz-Echagüe comenzó la elaboración de este primer artículo al menos 8 meses antes de que este viese la luz en *Binário*. Si bien la semilla de realizar un estudio de estas características seguramente fue plantada en su participación en el Pequeño Congreso de 1959,<sup>10</sup> las primeras cartas enviadas por el arquitecto madrileño, para recabar la documentación necesaria para el estudio, están fechadas en febrero del 60. El día 8, dos misivas idénticas piden información a Secundino Zuazo sobre la Casa de las Flores,

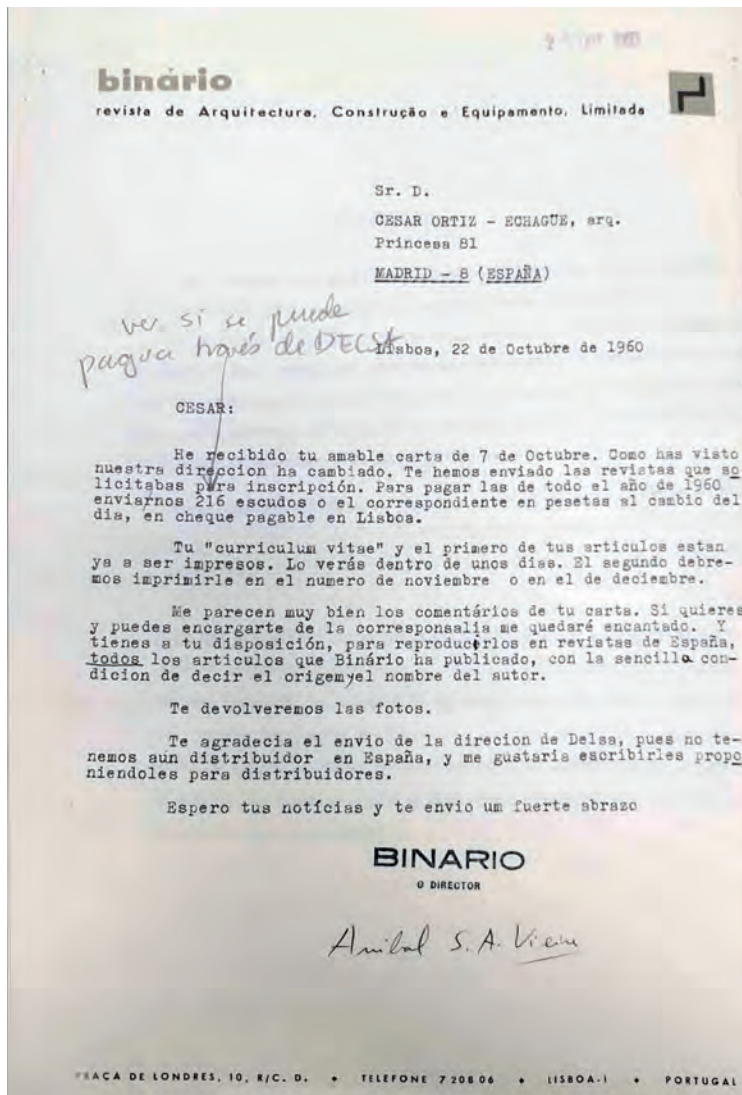


**Figura 3.** Carta de Aníbal S. A. Vieira a César Ortiz-Echagüe el 22 de octubre de 1960. Archivo General de la Universidad de Navarra.

y a Carlos de Miguel sobre el Dispensario Antituberculoso de Sert y el Club Náutico de San Sebastián, de Aizpurúa. Respecto a esta última obra, al no tener éxito en su primera gestión, dirigió días después otra carta a Eugenio Aguinaga, primo de Aizpurúa, para pedirle ayuda.<sup>11</sup>

Tras este suave arranque, las pesquisas se intensificaron notablemente en el mes de abril. En total existen 10 cartas enviadas a otros tantos arquitectos para solicitarles algunas fotografías de 12 proyectos: a José Luis Romany del poblado de Fuencarral (21/04/1960); a José Luis Fernández del Amo del poblado de Vegaviana (23/04/1960); a Miguel Fisac del Centro de Formación de Profesorado Laboral y Teologado de los PP. Dominicos de Alcobendas, especialmente de la iglesia (23/04/1960); a Luis Gutiérrez Soto del Hotel Richmond (23/04/1960); a José Antonio Domínguez Salazar del Colegio en el barrio del Niño Jesús (23/04/1960); a José

Antonio Corrales del Poblado de Almendrales y el Hogar Infantil de Miraflores de la Sierra (23/04/1960); a Antonio Vázquez de Castro y José Luis Íñiguez de Onzoño del Poblado de Cañorroto (23/04/1960); a Francisco J. Sáenz de Oiza del Poblado de la carretera de Extremadura (23/04/1960); a José M<sup>a</sup> García de Paredes del Colegio Mayor Universitario Aquinas (25/04/1960); y a Luis Laorga de los colegios para los PP Jesuitas (25/04/1960).

Después de esta primera fase, que concluyó en los dos meses siguientes algunas otras cartas adicionales, Ortiz-Echagüe retomó las labores de documentación entre la nochevieja de 1960 y principios de enero del año siguiente. Para ello, realizó un nuevo envío de misivas solicitando fotografías a arquitectos, esta vez de la periferia peninsular: a Javier Subías Fages de la Facultad de Derecho (31/12/1960); a Oriol Bohigas y José M<sup>a</sup> Martorell de las viviendas en calle Escorial y calle Pallars (31/12/1960); a José A. Coderch de la Casa Catasús, del Club de Golf y de la Torre Valentina (31/12/1960); y a Juan M<sup>a</sup> Encío Cortazar de la vivienda de Vista Alegre proyectada con Peña Ganchegui (31/12/1960).

Tras la publicación de la segunda parte del estudio en diciembre de 1960,<sup>12</sup> fue a principios de 1961 cuando Ortiz-Echagüe se dirigió de nuevo a todos los arquitectos que contribuyeron a la publicación,<sup>13</sup> enviándoles unas separatas de la revista con el artículo sobre arquitectura española. No en vano, todos los proyectos de los que recabó la información, a excepción de los de Miguel Fisac,<sup>14</sup> acabarían siendo recogidos en el posterior monográfico de *Werk*. El arquitecto español aprovechó la ocasión para hacerles llegar también la crónica aparecida en el medio portugués en la que se da cuenta del Pequeño Congreso de Madrid. Al hilo de esto, el remitente menciona la intención de su socio, Rafael Echaide, de publicar un reportaje sobre las posteriores reuniones de Barcelona y San Sebastián. Además, Ortiz-Echagüe les pide retener la información para un futuro artículo en *Werk*.

Posteriormente a este arranque tan vigoroso, la colaboración de Ortiz-Echagüe con la revista pasó a ser más testimonial. De hecho, su firma, acompañada de la de su socio Rafael Echaide, únicamente apareció de nuevo dos años después en el artículo «Laboratório da fábrica de automóviles SEAT em Barcelona» (Ortiz-Echagüe 1963: 693-695). Si cabe, adicionalmente merece la pena destacar el sugerente y completo artículo sobre los Pequeños Congresos que Rafael

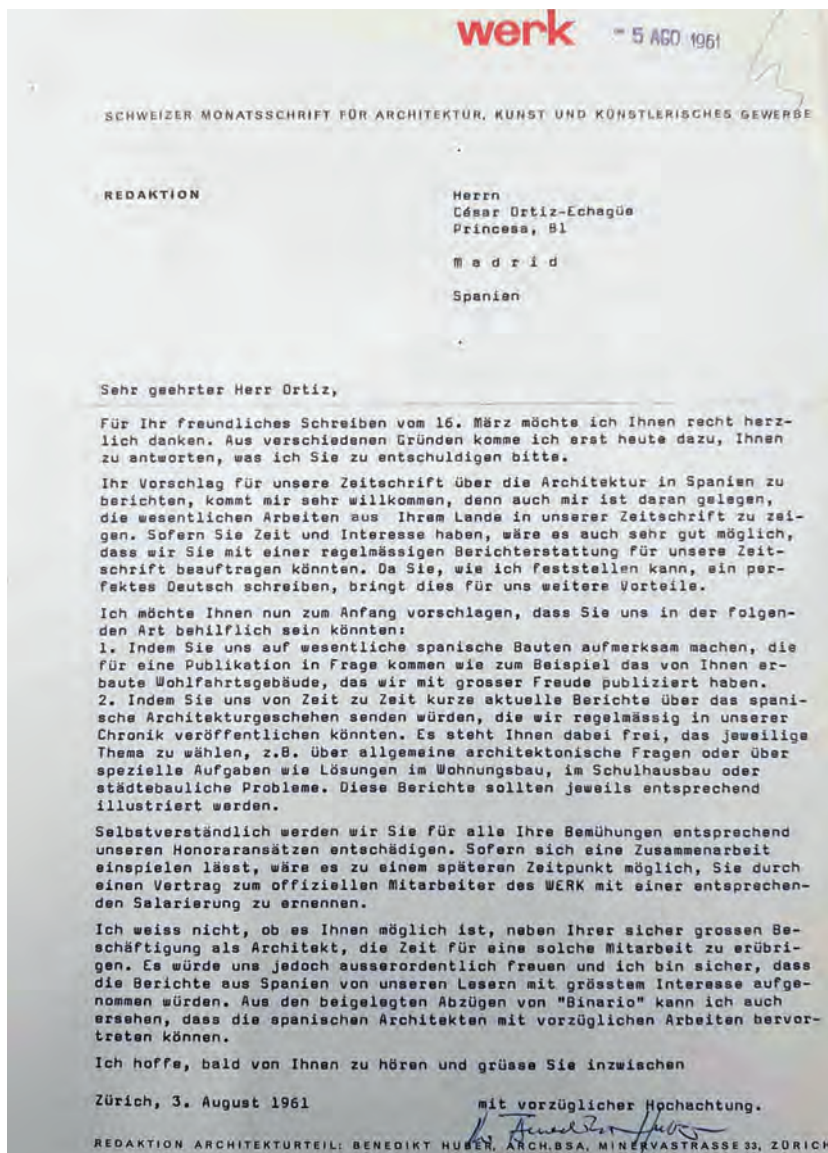


**Figura 4.** Carta de Lucius Burckhardt, editor de *Werk*, a Ortiz-Echagüe, el 3 de agosto de 1961, en la que acepta su ofrecimiento como corresponsal y sugiere el modo de su colaboración. Legado Ortiz Echagüe. Archivo General de la Universidad de Navarra.

Echaide (1961: 197-202)<sup>15</sup> rubricaría poco después y al que, de alguna manera, Ortiz-Echagüe contribuyó activamente a que viera la luz. En este sentido, propuso a *Binário* la publicación de este escrito.<sup>16</sup> Además, como ya se ha indicado, previno al numeroso elenco de arquitectos, que colaboraron en «40 años de arquitectura española», sobre la posibilidad de que este artículo de Echaide acabara siendo publicado en el mismo medio.

### **Werk**

Puede datarse la primera aparición de España en la revista suiza *Werk* en el año 1955, con una pequeña reseña acerca de las composiciones cerámicas de Gaudí, escrita por la historiadora del arte alemana Carola Giedion-Welcker. Desde ese primer apunte, en los siguientes 30 años, los arquitectos españoles mostraron sus obras hasta en 32

números diferentes de la revista. La razón de este llamativo interés hacia lo que acontecía en un país parcialmente aislado y con una mala imagen internacional debido a su situación política, se debe, como se verá a continuación, al trabajo de difusión realizado por César Ortiz-Echagüe.

Tres años después de la publicación del texto sobre Gaudí, la arquitectura española apareció de nuevo en la revistas con un artículo sobre los comedores de la SEAT, obra que había recibido un año antes el premio Reynolds. Este segundo artículo fue el detonante de la fructífera relación que tuvo lugar en la década siguiente entre Ortiz-Echagüe, uno de los autores de la obra, y la revista.

Como el propio César Ortiz-Echagüe cuenta, fue iniciativa suya el dirigirse a la revista —que recibía regularmente en su estudio y a través de la cual tuvo conocimiento de la convocatoria de este premio—, para

La continuidad de la colaboración de Ortiz-Echagüe con *Werk* fue prácticamente absoluta a lo largo de la década de los 60, destacando sus aportaciones en el apartado «Werk-Chronik».<sup>18</sup> Bajo título *cartas desde España*, el arquitecto español se propuso

dar cuenta de los proyectos españoles recientes más brillantes, desde su punto de vista. Curiosamente, fue de nuevo iniciativa de Ortiz-Echagüe la apertura de esta sección española, como prueba la carta dirigida al editor L. Burckhardt, tras la publicación del monográfico. En ella le envió algunas referencias arquitectónicas, y sugiriendo que, en el caso de que fuesen de interés, podían agruparse con la denominación «Carta desde España» (figura 5). Por otro lado, cabe destacar su amplitud y diversidad en cuanto a contenidos y protagonistas, lo que da cuenta de un esfuerzo por evitar sesgos y predilecciones. Ofrecen una imagen del país mucho más rica y plural, con multitud de arquitectos, autores de infinidad de proyectos de diversa

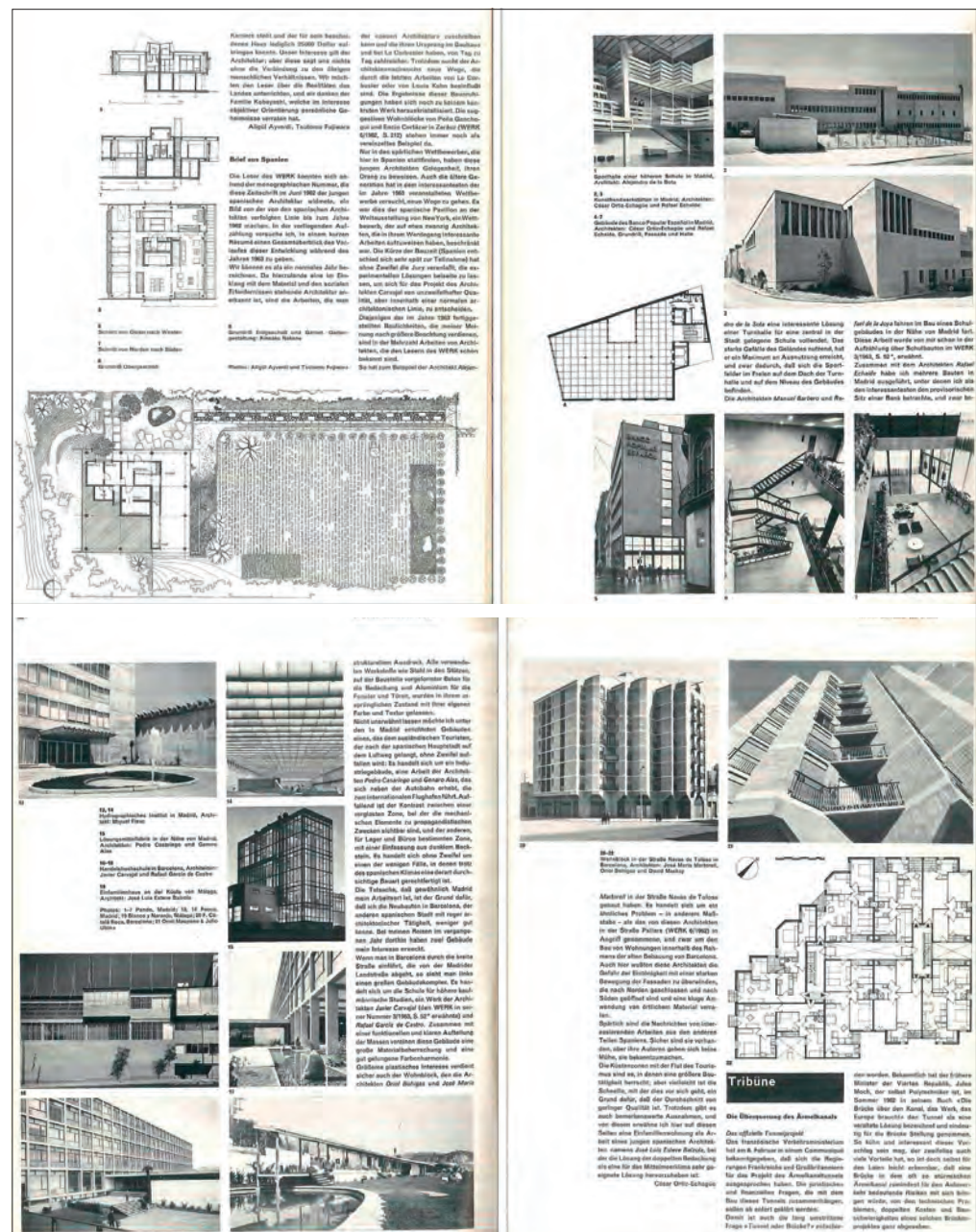


**Figura 5.** Páginas de una de las «Cartas» publicadas en *Werk*. César Ortiz-Echagüe. 1964. Brief aus Spanien. *Werk*, 5: 93-97

naturaleza, desde colegios, iglesias o fábricas, hasta viviendas unifamiliares o complejos residenciales.<sup>19</sup>

El valor de esta sección no es menor, pues más adelante, algunas de las obras publicadas en ella, constituyeron parte de su libro *La arquitectura española actual* (1965). El libro es uno de los escasos esfuerzos de la época por documentar la historia de este periodo en el país y, precisamente por ello, han merecido la atención de la historiografía de la arquitectura moderna española (figura 6).

Como se ha mencionado, la selección que Ortiz-Echagüe hace de proyectos y autores evidencia un claro alejamiento de protagonismos —tanto en relación a arquitectos como a ciudades o polos de producción— en favor de una visión mucho más panorámica, lo que puede justificarse como una medida de intención propagandista. Además, este afán destaca por su mera dimensión cuantitativa, ya que, como resultado de la corresponsalia de Ortiz-Echagüe para la revista, se publicaron más de 80 proyectos que dieron a conocer a cerca de 60 arquitectos españoles. Sin embargo, como contrapartida, esta apuesta por el carácter panorámico de las crónicas, tiene también alguna limitación. Los artículos tienen una extensión que oscila entre las 3 o 5 páginas y en ellos se hace referencia a una media de 10 edificios en cada uno. Por tanto, resulta imposible realizar un análisis profundo de cada obra o incluir toda la documentación gráfica necesaria para una mejor comprensión y valoración de los proyectos por parte del lector extranjero, que en algunos casos puede quedarse con las ganas de más información.

En cualquier caso, este esfuerzo, tuvo, como consecuencia primera, la movilización de un grupo muy significativo de arquitectos nacionales, que se vieron espolcados a producir planos y fotografías, dirigidos a ser difundidos en una revista especializada y de gran prestigio. Un reto no menor si se tiene en cuenta la escasa experiencia y preparación para este particular de los estudios profesionales españoles en este periodo. En general se encontraban inmersos en dar respuesta a un contexto de recuperación en el que los encargos profesionales no escaseaban. En este sentido, así le contestaba Subías (1961) a Ortiz-Echagüe a raíz de una petición de fotografías por parte de este último: «Me admira tu inquietud propagandista de lo nuestro —hispano— en tan brumosas y lejanas tierras. El caso es que tenemos muy olvidada la 'sección de propaganda' de nuestro despacho

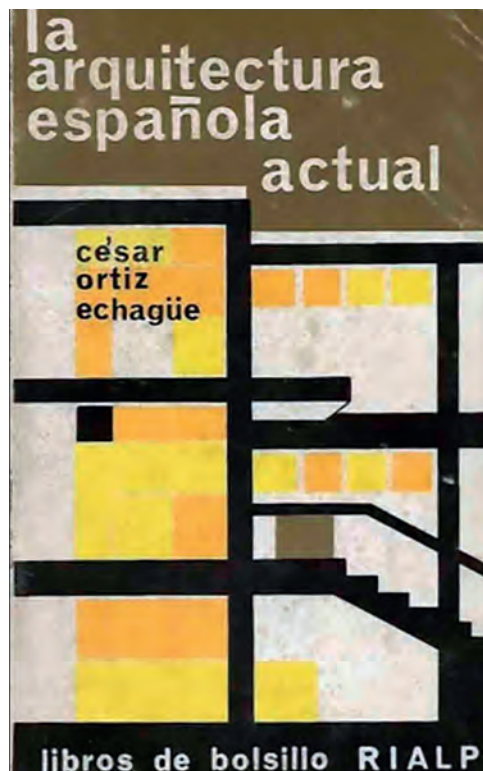


**Figura 6.** Portada del libro *La arquitectura española actual* (Ortiz-Echagüe 1965).

y en el tiempo preciso no podemos sacar diapositivas...» (figura 7).

Con lo que este empuje de Ortiz-Echagüe obligó a los propios autores de las obras seleccionadas a realizar una labor de síntesis dirigida a la divulgación. Lo que en consecuencia originó un sencillo pero eficaz ejercicio de reflexión para la disciplina. Una afortunada derivada que se vio enriquecida por la doble mirada que arrojaba esta colaboración, la extranjera y la nacional. Así, la visión que le devuelve *Werk* con sus decisiones editoriales —desde la primera y sorprendente de elaborar un número monográfico hasta el criterio de selección de obras— resulta de un valor incalculable al proceder de una lente no familiarizada con las vicisitudes y contexto del país, algo quizá inalcanzable para los arquitectos españoles. Esto se constata en el comentario de Ortiz-Echagüe (1962) en la carta con que respondió al director de *Werk* tras la publicación del monográfico de 1962: «En su carta Vd. habla de un estilo inconfundible (*unverwechselbar*) en nuestra joven arquitectura. Para nosotros, metidos dentro de esa misma arquitectura, nos es más difícil distinguir las características de ese estilo». En cuanto a la perspectiva nacional, el compendio también pudo tener un impacto significativo en la comunidad de jóvenes y pujantes arquitectos españoles, como Bohigas (1962) puso de manifiesto: «(Nos sorprende) la impresión de que la arquitectura española en

**Figura 7.** Pág. siguiente, arriba. Carta de Javier Subías a Ortiz-Echagüe el 21 de agosto de 1961. Legado Ortiz Echagüe. Archivo General de la Universidad de Navarra.

**Figura 8.** Pág. siguiente, en medio.. Carta de Ortiz-Echagüe a Antonio Fernández Alba, el 22 de noviembre de 1969, en la que le solicita fotografías y una memoria del poblado de la central nuclear de Zorita para su artículo de *Werk*. Legado Ortiz Echagüe. Archivo General de la Universidad de Navarra.

**Figura 9.** Pág. siguiente, abajo. Carta de Ortiz-Echagüe a José Luis Fernández del Amo, el 18 de diciembre de 1967, en la que agradece su colaboración para el número 11 de *Werk*, que le adjunta. Legado Ortiz-Echagüe. Archivo General de la Universidad de Navarra.

G. GIRÁLDEZ                      P. LÓPEZ INIGO                      J. SUBÍAS  
ARQUITECTOS                      MUNTANER, 224. 0.7. 8.7                      BARCELONA  
Barcelona 21 de agosto 1961.

Querido colega y amigo:

Me admira tu inquietud propagandística de lo nuestro, -hispano- en tan brumosas y lejanas tierras. El caso es que tenemos muy olvidada la "sección de propaganda" de nuestro despacho y en el tiempo preciso no podemos sacar diapositivas, que deberían revelarse ahí, de los dos núcleos de viviendas que últimamente hemos construido. Tampoco puedo mandarte nada en tales condiciones, de El Cairo ya que ello sigue por ahora en fase de anteproyecto-no pagado. Únicamente puedo complacerme en cuanto a la Facultad de la cual, encuentro alguna foto que adjunto.

Agradecemos mucho tu interés por nuestros trabajos y nos complacemos en mandarte nuestro pleno apoyo moral para el "trance" de la conferencia. ¿en alemán !!.

Con todo afecto



Madrid, 22 de noviembre de 1969

Sr.D.  
Antonio Fernández Alba  
Dr.Arquitecto  
Hilarión Melava 61  
Madrid 17

Querido Antonio:

Como todos los años, estoy preparando el artículo -resumen de la actividad arquitectónica en nuestro país- que publica anualmente la revista WERK. Quisiera hacer una referencia al poblado que has hecho para la central nuclear de Zorita. Por el momento me bastaría con dos o tres fotografías significativas y una breve memoria.

Te agradezco de antemano tu colaboración y aprovecho la ocasión para enviarte un cordial saludo:

César Ortiz-Echagüe.

Por favor, envíame el material a mi domicilio en Madrid (6): Diego de León 14.

Madrid, 18 de diciembre de 1967

Sr.D.  
José Luis Fernández del Amo  
Velasques 83  
Madrid 6

Querido José Luis:

Unas letras acompañando unas xerocopias de las páginas del nº 11 de la revista WERK en las que se publica la "Carta desde España" que vengo publicando anualmente en esa revista y en la que hago un resumen de la labor arquitectónica realizada en nuestro país en el año anterior. Como verás, entre las obras que se destacan, está tu estupendo poblado de Agra de Hellín.

Te devuelvo las fotografías que me enviaste, pero me tomo la libertad de quedarme con tres de ellas, pues las necesitaría para un trabajo más completo que estoy preparando para el futuro. Si tienes algún inconveniente, no dejes de decirme.

Gracias por tu colaboración. Aprovecho esta carta para enviarte mis mejores deseos de felicidad y paz para esta Navidad y para el nuevo Año.

Recibe un fuerte abrazo de tu amigo:

César Ortiz-Echagüe

general va obteniendo una densidad que hace años no podíamos siquiera imaginar.

En conjunto, esta colaboración involucró a una parte muy importante de la esfera profesional más dotada de todo el país al construir una tupida red profesional conectada por las páginas de la revista suiza. Para tejer esta red, Ortiz-Echagüe se valió de las relaciones epistolares que previamente había cultivado como consecuencia del ambicioso artículo sobre arquitectura española para Binário. Una agenda de extraordinario valor que se fue ampliando con el paso del tiempo, gracias al esfuerzo de Ortiz-Echagüe y al aval de su trayectoria, como corresponsal de la revista. No en vano, el Archivo General de la Universidad de Navarra conserva más de 200 cartas enviadas y recibidas con multitud de arquitectos españoles en este periodo.

El *modus operandi* del corresponsal era sencillo. En primer lugar, se dirigía a los arquitectos autores de alguna obra reciente que había despertado su interés y les solicitaba 2 o 3 fotografías (figura 8).<sup>20</sup> Esas instantáneas eran enviadas a Suiza acompañadas de algunas notas. Cuando Ortiz-Echagüe recibía la confirmación de la inclusión o no de las obras, remitía nuevas cartas a los arquitectos españoles solicitando más información, casi siempre fotografías de planos que pedía que fueran editados mínimamente (por ejemplo, les rogaba que adjuntaran una escala gráfica y que eliminaran rótulos, leyendas o cualesquiera otras líneas que pudieran dificultar la comprensión del proyecto). Algunas obras se publicaban acompañando la temática de la revista, si bien la mayoría lo hacían en la sección de «Cartas desde España». Una vez las obras eran publicadas, el corresponsal hacía llegar ejemplares o fotocopias de la revista a los autores, les devolvía parte de las fotografías y conservaba algunas de cara a futuros trabajos (figura 9).

Así es como, en parte, se obtuvo el grueso del material que incluyó en el libro antes referido, *La arquitectura española actual*. Sin embargo, el corresponsal español mantuvo esta costumbre hasta el final de su colaboración con la revista. Este dato, un tanto llamativo, confirma la voluntad de Ortiz-Echagüe de continuar haciendo trabajos panorámicos o estudios contemporáneos de la arquitectura española y suscita la pregunta de si no hubiera planeado una segunda edición del conocido libro. Por lo tanto, no es de extrañar que Antonio Fernández Alba (1974) le sugiriese esta posibilidad en una carta enviada el 9 de mayo: «Deberías decidirte a publicar temas

de tus crónicas en algún pequeño libro, pues es un trabajo que recopilado sería muy útil con una introducción general» (figura 10).

Esta situación también refleja a la perfección el buen ambiente profesional que reinaba entre muchos colegas en España. Ninguno de los arquitectos manifestó queja alguna a través de la correspondencia sobre esta iniciativa de Ortiz-Echagüe, más bien al contrario. Esta buena disposición de los arquitectos se evidencia en que colaboraron generosamente en la práctica totalidad de las peticiones. Además, cabe destacar que estos profesionales debían lidiar con no pocas limitaciones para atender las solicitudes del corresponsal. Para empezar, el tiempo reservado para esta labor era casi siempre nulo o escasísimo, habida cuenta de la gran cantidad de obra que los estudios tenían en cartera en el periodo. Pero, los medios para las reproducciones tampoco eran los mejores en el país. A lo que hay que añadir que muchas veces estaban en manos de los poquísimos fotógrafos capaces de atender estos encargos. A esto se añaden los tiempos de los envíos postales que demoraban enormemente los procesos, sobre todo en los casos en los que eran necesarias aclaraciones o se solicitaba documentación complementaria.

Por último, conviene subrayar que la selección de las obras no fue llevada a cabo por Ortiz-Echagüe de manera exclusivamente personal. Para ello, desde el principio, contó con la colaboración de los directores de las principales revistas especializadas del país en el momento: Carlos de Miguel en *Arquitectura* (figura 11) y Juan Coma en *Cuadernos de Arquitectura*. Ambos directores facilitaron al corresponsal, de manera desinteresada, numerosas referencias escogidas y, en algunos casos, justificadas por escrito. Incluso en algunas ocasiones Ortiz-Echagüe les adjuntó un listado de obras sobre el que solicitaba su parecer. Algo que fue especialmente valioso para el caso de Juan Coma quien,<sup>21</sup> como director de la cabecera catalana, tenía una muy buena visión de su ámbito (figura 12). Esto resultaba más complicado para un Ortiz-Echagüe afincado en Madrid primero y en Navarra después.

Lamentablemente, la colaboración de Ortiz-Echagüe con la revista se vio truncada en 1976 con la renuncia del arquitecto español debido a motivos personales:

Desde el pasado mes de octubre he trasladado mi centro de trabajo a Roma. Como sigo haciendo frecuentes viajes a España, pensaba

en la posibilidad de seguir realizando mi labor de corresponsal de Werk. Pero la experiencia de estos meses me ha demostrado que no dispongo del tiempo necesario. Por eso quiero, con esta carta, presentarles mi renuncia a este trabajo. (...) Aprovecho para decirles que para mí ha sido una gran satisfacción colaborar con Werk durante estos años pasados, y mucho me alegraría

**Figura 10.** Carta de Antonio Fernández Alba a Ortiz-Echagüe, el 9 de mayo de 1974, en la que le sugiere publicar las cartas conformando un libro. Legado Ortiz-Echagüe. Archivo General de la Universidad de Navarra.

Dr. D. Cesar Ortiz-Echagüe  
Leadeur - 9. Mayo 74.  
Querido Cesar:  
Muchas gracias por tu correo, siempre  
generoso y cordial, de los fotos puedes dejar todos los que  
entonces oportunos te han' llegar para la biblioteca algunos  
publicarles, recien de catalogo por si los entusiasmara que  
es lo fonder. También un pequeño libro de artículos res-  
pilados que ayudo talen decto de unos dias  
Deberias decidirte a publicar temas de tus  
crónicas en algun pequeño libro, pues es un trabajo que recopilado seria muy util en una introducción general.  
Si te quieres publicar habra en libros que  
estan interesantes. Recibe un fuerte abrazo  
Antonio

CARLOS DE MIGUEL • ARQUITECTO • NOSTRUM DE (PA) NAVARRA 45 • TELEFONO 354072 • MADRID 18  
29 enero 1972  
Querido Cesar: como quedamos te doy una relacion de arquitectos  
con obras interesantes.  
Ramon Molazun y Jose A Corrales. Obras en Baleares • Publicadas AR  
Oriol Bohigas. Barcelona. Fabricas  
Federico Correa. Barcelona. Casas  
Ricardo Bofill. Nicaragua 97-99 Barcelona. Casa Roja en Calpe  
Luis Peña Ganchegui. San Sebastian. Iglesia en Vitoria  
Alfonso Navarro. T<sup>te</sup> Coronel Chapuli 2 Alicante. Casa, muy in-  
teresaante  
Jose M. Prada Poole. Madrid Casa en Leon. Ciudad instantanea • Publicada en AR  
Manuel Barbero. Citroen  
Antonio Vasquez de Castro. Madrid Escuelas • Publicada en AR  
Rafael de La Hoz. Sala de Congresos en Marbella • Publicada en AR  
Antonio F. Alba. Convento en Salamanca • Publicada en AR  
Miguel Fisac. Obras varias • Publicada en AR  
Juan D Fullaondo. Madrid Plaza de Durango • Publicada en AR  
Luis G. Soto. Torre del Retiro  
Jose L Picardo. Parador en Jaen • Publicada en AR  
Cree que de aqui puedes dar ya una buena informacion.  
Un fuerte abrazo  
Carlos  
Se me habran quedado olvidadas otras.

LUAN COMA-NIERA  
Berna 3.VII.68

Querido César: Te incluyo un  
folio numerado, de varios edificios.  
Oro que en conjunto, el año pasado  
fue malo, pero lo que considero como  
de lo mejorillo, no vale mucho la pena.  
Sin duda alguna, veo que lo mejor es la  
facultad de Ciencias Económicas.  
Te voy a comentar las fichas:  
1/ Es un premio entre amigos. En este  
edificio el arg. no se ha planteado todos  
los problemas, los ha resuelto, está muy  
elaborado. Tiene detalles buenos; compo-  
sición buena en parte, pero considero  
no ha sido acertado en el ladrillo empleado.  
2/ Es una obra bastante buena. Qui-  
zá no han acertado en algunos detalles,  
pero empieza a suscitarse notablemente.  
3/ Tengo mis dudas sobre si es del  
66 o del 67. Ya conoces los arg.  
Es un edificio muy agradable; algo ex-

travagante.  
4) Es un edificio (perdon, son tres  
bloques iguales) muy correcto; con pocas  
pretensiones, pero bien resuelto.  
Si deslucro obras mejores, te  
lo comunicare respectivamente, y si dadas  
más datos o comentarios más completos y  
profundos me lo indicas y procurare  
enviarlos.  
¿Repetirás tu estancia en Viena? En  
caso afirmativo ya procurare saludarte.  
Un abrazo muy fuerte y  
muchos recuerdos de  
César

Roma, 28 de marzo de 1976

Sr. D.  
Henri Stierlin  
Redaktion WERK  
Hofelgasse 1  
3011 BERN  
Suiza

Muy estimado Sr. Stierlin:

Desde el pasado mes de octubre he trasladado mi centro de  
trabajo a Roma. Como sigo haciendo frecuentes viajes a España,  
pensaba en la posibilidad de seguir realizando mi labor  
de corresponsal de WERK. Pero la experiencia de estos meses  
me ha demostrado que no dispongo del tiempo necesario. Por lo  
que quiero, con esta carta, presentarles mi renuncia a este  
trabajo.

En el caso de que siguiesen Vds interesados en tener un  
corresponsal en Madrid y desean Vds nombres de arquitectos  
que pudieran serlo, no dejen de comunicarmelo.

Aprovecho para decirles que para mí ha sido una gran sa-  
tisfacción colaborar con WERK durante estos años pasados, y  
mucho me alegraría que mis "Cartas desde España" hayan resul-  
tado de interés para sus lectores.

Le agradecería que comunicase mi decisión y saludase de  
mi parte al Dr. Lucius Burckhardt, con el que inicié mi cola-  
boración en WERK.

Reciba, Sr. Stierlin, mi más cordial saludo y sepa que,  
aquí en Roma, me tienen a su disposición. Atentamente

César Ortiz-Echagüe

que mis 'Cartas desde España' hayan resultado  
de interés para sus lectores. (figura 13)

## Conclusiones

Hice el firme propósito de procurar —dentro  
de mis posibilidades y del escaso tiempo que  
una intensa labor profesional me deja—, contri-  
buir a difundir el conocimiento de todo lo bueno  
que en el campo de la arquitectura se ha hecho  
en España en estos últimos 40 años. (Ortiz-  
Echagüe 1965: 9)

Así resume César Ortiz-Echagüe, en la  
introducción de su libro *La arquitectura espa-  
ñola actual*, las motivaciones que le llevaron  
trabajar intensamente como corresponsal de  
varias revistas extranjeras. Qué duda cabe  
que este libro hubiera sido impensable sin el  
trabajo previo desarrollado para difundir la  
arquitectura española en el extranjero. A la  
vista de su génesis, expuesta en esta investi-  
gación, debe tomarse en especial considera-  
ción el carácter coral e internacional de esta  
empresa. Por un lado, como fruto de la dispo-  
sición generosa y la militancia en una tarea  
común de la numerosa pléyade de arquitec-  
tos españoles que desde la década de los 50  
estaban construyendo notables proyectos en  
España. Por otro, como el encuentro de las  
diferentes visiones: la local, personalizada en

**Figura 11.** Pág.  
anterior. Carta de  
Carlos de Miguel a  
Ortiz-Echagüe, el 29  
de enero de 1972, en  
la que le sugiere varias  
obras para su publica-  
ción en *Werk*. Legado  
O-E. Archivo General  
de la Universidad de  
Navarra.

**Figura 12.** Carta de  
Juan Coma a Ortiz-  
Echagüe, el 3 de  
julio de 1968, que  
acompañaba las fichas  
de cuatro obras que  
le recomendaba para  
su publicación en  
*Werk*. Legado O-E.  
Archivo General de  
la Universidad de  
Navarra.

**Figura 13.** Borrador  
de la carta que  
Ortiz-Echagüe  
envía al director de  
*Werk* (28/3/1976),  
comunicando que no  
puede continuar como  
corresponsal. Legado  
O-E. Archivo General  
de la Universidad de  
Navarra.

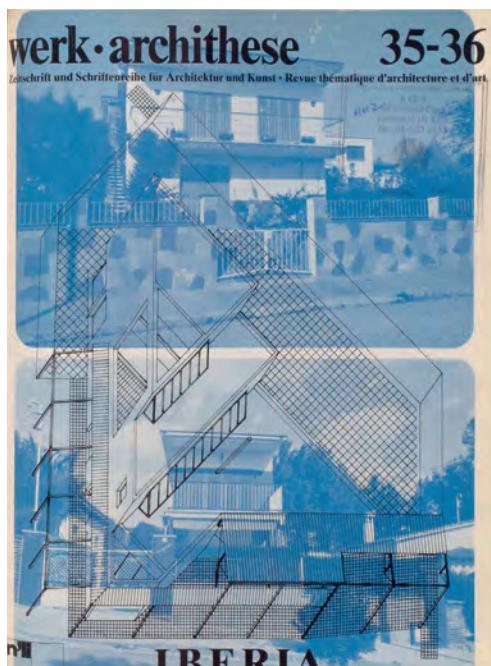


**Figura 14.** Portadas de los números monográficos sobre España publicados en *Werk* (1979, 35-36) y *Werk, Bauen+Wohnen* (1982, 9), posteriores al periodo en que Ortiz-Echagüe fue corresponsal.

Ortiz-Echagüe, y la internacional, por parte de los directores de las revistas, que sugieren un soporte sólido que permite hoy en día destacar la mayoría de estas obras en la historia de la arquitectura española del siglo XX.

Además, el conjunto de la labor de Ortiz-Echagüe como corresponsal y crítico sui generis, se corresponde con un proceso sostenido y escalonado que se evidencia en las diferentes etapas de Ortiz-Echagüe en las revistas europeas. La primera de ellas, la portuguesa, formó al arquitecto en esta tarea: puso a prueba su capacidad para recabar información de sus colegas, le obligó a sentar un cierto juicio como como crítico de arquitectura, y le permitió empezar a construir una embrionaria red de arquitectos españoles. Posteriormente, la obtención del Reynolds, así como la exposición y conferencias en Alemania, prestigiaron su figura, lo que muy probablemente le sirvió como aval de cara a las otras revistas en las que colaboró. Por último, su etapa en *Werk* durante más de una década, supuso la consagración de Ortiz-Echagüe como cronista autorizado de la arquitectura española del momento. Pero, sobre todo, amplió y afianzó la malla de profesionales españoles que respondían a las llamadas del arquitecto. Además, este proceso dio lugar a un intenso tráfico de información entre arquitectos y redactores —cartas, planos, fotografías y separatas o ejemplares de revistas—, que transformó la red en una comunidad virtual de arquitectos. Una comunidad cuyos vínculos no solo deben entenderse desde el probable orgullo por el aprecio

internacional de su labor. También es plausible pensar que la práctica editorial les llevara a tomar buena nota de las obras con las que compartían protagonismo, ya fueran nacionales o extranjeras.

Por otro lado, debe ponerse en valor esta empresa dada la casi nula organización de los arquitectos españoles en la década de los 60, motivada por el contexto político de un país relativamente aislado del ámbito internacional y en reconstrucción. Una situación que orillaba enormemente los esfuerzos de los arquitectos del país ibérico hacia la difusión y propaganda de su arquitectura, no digamos en el ámbito europeo. De hecho, la infinidad de cartas expuestas en esta investigación demuestran el escasísimo interés de los arquitectos hacia este particular, que en no pocos casos ni siquiera contaban con fotografías de las obras. De modo que, no solo merece subrayarse el trabajo de Ortiz-Echagüe, sino que ha de tenerse en cuenta el esfuerzo de reflexión al que arrastró a este grupo de arquitectos. En muchos casos, esto les obligó a documentar mejor sus obras de cara a ser publicadas lo que, de paso, propició que pudieran encontrar más cauces para su divulgación y propaganda personal en otros medios.

Por último, el trabajo de Ortiz-Echagüe como corresponsal, es muy probable que propiciara, en los años siguientes, un impulso para la aparición de obras de arquitectura españolas en medios europeos, particularmente en las propias revistas en las que colaboró. En este sentido, en los años posteriores, *Werk* seguiría publicando

contenidos de arquitectura española, con algunas apariciones relevantes. Entre ellas, destacan los monográficos «Iberia» (1979) y «Madrid» (1982), (figura 14) el reportaje «José Luis Sert 1902-1983» (1983) o la inclusión de Eduardo Torroja en «Esthétique et historicité dans la pensée de l'ingénieur» (1983). Sin embargo, quizá aún sea más relevante esta inercia de cara a la proyección de algunos arquitectos, como Santiago Calatrava (1982), Rafael Moneo (1984)<sup>22</sup> o Ricardo Bofil (1985), cuyas obras fueron publicadas en *Werk*, y que, en cierto modo, se pudieron ver beneficiados del legado de Ortiz-Echagüe.

### Notas:

1. Este episodio ha sido utilizado en el artículo: Opening borders. Spanish design in MD Moebel Interior Design (1961-1970) (Villanueva y Arza 2022: 57-75).
2. La suma proviene de: 4 en *Binário*, 19 en *Werk*, 1 en *Der Architekt* y 1 en *Bauen und Wohnen*.
3. El arquitecto es ordenado sacerdote en 1983.
4. Entre ellas cabe destacar la tesis doctoral *César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide (1955-1966), tecnificación y humanización del funcionalismo* (Sepulcre 2004), o el libro *Mirando hacia atrás. César Ortiz-Echagüe, arquitecto* (Pozo 2018).
5. Tras su gira de conferencias por Alemania en los 60, Ortiz-Echagüe publicó dos versiones resumidas de su estudio panorámico sobre la arquitectura española de las últimas tres décadas en *Der Architekt* (1962) y *Bauen und Wohnen* (1966). El relato sobre las conferencias y exposiciones de Ortiz-Echagüe en Alemania está narrado en *Werk* 6/62 *Un retrato de España* (Pozo 2012: 9-10).
6. Conviene aclarar que la inesperada obtención del Premio Reynolds en 1957 dio publicidad a la labor de Ortiz-Echagüe en muchas revistas del ámbito internacional, y entre las que se encuentra el nº 3 de *Binário* del año 1958.
7. Probablemente haya sido Alberto Cagigal la punta de lanza española que facilitó la entrada a la revista a Luis y César con posteriormente. De hecho, antes de que se constituyera el Consejo de Redacción descrito, el número 16 de la revista de enero de ese año llevaría a la portada las aulas del Colegio en Negury del arquitecto, recogiendo en su interior el artículo de Cagigal (1960) «Pavilhões de aulas do Colégio de Gastelueta em Negury, Viscaya».
8. Ortiz Echagüe recibiría la invitación para formar parte del consejo de redacción el 6 de enero de 1960 mediante carta enviada por el director, Aníbal S. A. Vieira: «He tenido el gusto de saber que estás trabajando en unos artículos para *Binário*, lo que, para nosotros, es un honor muy distinguido. Si quieres [sic.] hacer parte del consejo de redacción [sic.] de la revista —o [sic.] que nosotros nos gustaría mucho— bastará mandarme la carta que junto le mando» (1960). La copia de la contestación está fechada tan solo dos días después y la confirmación por parte del director se comunicaría en otra carta el día 20 de febrero. Es necesario puntualizar que Ortiz-Echagüe no hablaba portugués, sin embargo, Vieira si hablaba y escribía en castellano, por lo que la comunicación entre ambos se hacía en este idioma.
9. A este respecto, solo se ha constatado el interés de *Binário* por publicar un artículo sobre la arquitectura portuguesa en un medio de España, en la petición que le realiza Vieira a Ortiz-Echagüe en carta del 9 de febrero de 1961. Sin embargo, el resto de correspondencia no vuelve a mencionar el asunto y no se tiene constancia de que finalmente este artículo se publicara en España.
10. El artículo de *Binário* sirvió como base sobre la que se elaboró el posterior monográfico de *Werk* de 1962. José Manuel Pozo (2012: 14) ha resaltado cómo prácticamente todas las obras que fueron publicadas fueron antes estudiadas o visitadas a lo largo de los tres Pequeños Congresos a los que el arquitecto asistió: «Hay una cosa interesante que reseñar: prácticamente todas las obras visitadas en aquellas tres reuniones constituyeron el grueso del elenco que Ortiz-Echagüe enviaría la revista *Werk* en febrero de 1962 para su publicación».
11. Tras intercambiar varias cartas, Aguinaga le sugiere que se haga con un ejemplar del nº 3 de la revista *AC* en la que se publica el edificio, lo que al final obtendrá por mediación del Colegio de Arquitectos como expone en carta del 07 de marzo de 1960.
12. Lo publicó bajo el título «40 anos de arquitectura spanhola (conclusao)» (1960a: 437-444).
13. Según la correspondencia conservada en el Archivo General de la Universidad de Navarra, escribirá a José M<sup>a</sup> García de Paredes, Ramón Vázquez Molezún, José Antonio Corrales, José Luis Romany, Antonio Vazquez de Castro y José Luis Iñiguez de Onzoño, Julian Laguna Serrano, José Luis Fernández del Amo, Miguel Fisac, Luis Laorga, Rafael de la Hoz Arderius, Luis Gutiérrez Soto, José Antonio Domínguez Salazar, Javier Carvajal Ferrer, Francisco J. Sáenz de Oiza.
14. César Ortiz-Echagüe narra lo ocurrido en primera persona lo ocurrido en «Historia de la génesis del número 6/62 de *Werk*» (Pozo (ed.) 2012: 9-19). También se sorprende de la no inclusión de algunas viviendas unifamiliares de Coderch.
15. Tras la intermediación de César Ortiz-Echagüe con la revista, no se tiene constancia de más colaboraciones de Rafael Echaide

con la publicación, salvo el artículo firmado por ambos, y mencionado antes sobre los laboratorios de la SEAT. Puede exceptuarse la felicitación de Rafael (1967: 352) publicada en el número 100 especial de la revista.

16. Según carta del 21 de febrero de 1961 conservada en el Archivo General de la Universidad de Navarra, fue el propio Ortiz-Echagüe el que envió el artículo de Rafael Echaide.
17. Cabe señalar que, aunque Ortiz-Echagüe hablaba alemán, escribía los artículos y la correspondencia para la revista en castellano y la enviaba a traducir a su amigo, el ingeniero alemán H. Mink, afincado en Madrid, antes de hacerla llegar a la revista.
18. En el año 1973 Henri Stierlin sustituye a Diego Peverelli como director e introduce una nueva estructura y diseño. Como revelan las cartas, esto llevó a una interrupción momentánea de la colaboración de Ortiz-Echagüe, pero, tras algunas dudas, se acabaría publicando la tradicional carta anual desde España del año 73.
19. Pueden identificarse 3 diferentes focos geográficos de atención para Ortiz-Echagüe: Barcelona, País Vasco y Madrid, siendo este último el que acapara mayor protagonismo.
20. Las cartas, generalmente, salían en «remesas», de modo que un mismo modelo de carta se utilizaba en las mismas fechas para pedir información a 5 o 6 arquitectos. Las fechas de estas cartas suelen corresponder a periodos vacacionales, seguramente en aquellos momentos de menor compromiso profesional.
21. La relación con Juan Coma era excelente. Se conservan 11 cartas entre ambos, donde además del asesoramiento editorial, los dos arquitectos intercambiaban opiniones sobre su propia obra, o sobre asuntos de interés mutuo.
22. La Fábrica Diestre de Rafael Moneo ya había sido publicada en *Werk* por mediación de Ortiz-Echagüe como corresponsal español (1969).

## Bibliografía:

- ARZA GARALOCES, Pablo. 2021. Arquitectos españoles en revistas extranjeras (1919-1975). En: Granell, Enrique y Pizza, Antonio (eds.) 2021. *Redes internacionales de la arquitectura española (1939-1975)*. Madrid: Ediciones Asimétricas. 18-34.
- BOHIGAS, Oriol. Carta dirigida a César Ortiz-Echagüe el 17 de julio de 1962. Legado Ortiz-Echagüe. Archivo General de la Universidad de Navarra.
- BOROBIO, Luis. 1960. Frank Lloyd Wright aproximó-nos da arte oriental? *Binário*, 25: 345-148.
- CAGIGAL, Alberto. 1960. Pavilhões de aulas do Colégio de Gastelueta em Negury, Viscaya. *Binário*, 3: 7-12.
- ECHAIDE, Rafael. 1961. Espanha- os pequenos congressos. *Binário*, 3: 197-202.
- ECHAIDE, Rafael. O número cem de 'binário' — depoimento de alguns dos autores. *Binário*, 100: 352.
- ESTEBAN MALUENDA, A. 2018. Periodicals and the return to Modernity after the Spanish Civil War. En Peckhan, Andrew y Schmiedeknecht, Torsten (eds). *Modernism and the Professional Architecture Journal: Reporting, editing and reconstructing in post-war Europe*. Londres: Routledge. 131-149.
- FERNÁNDEZ DEL AMO, José Luis. Carta a César Ortiz-Echagüe el 27 de octubre de 1966. Legado Ortiz-Echagüe. Archivo General de la Universidad de Navarra.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio. Carta a César Ortiz-Echagüe el 9 de mayo de 1974. Legado Ortiz-Echagüe. Archivo General de la Universidad de Navarra.
- GRANELL, Enrique y PIZZA, Antonio (eds.) 2021. *Redes internacionales de la arquitectura española (1939-1975)*. Madrid: Ediciones Asimétricas.
- ORTIZ-ECHAGÜE, César. 1960. 40 anos de arquitectura spanhola. *Binário*, 25: 325-330.
- ORTIZ-ECHAGÜE, César 1960a. 40 anos de arquitectura spanhola (conclusao). *Binário*, 27: 437-444.
- ORTIZ-ECHAGÜE, César y Echaide, Rafael. 1963. Laboratório da fábrica de automóviles SEAT em Barcelona. *Binário*, 63: 693-695.
- ORTIZ-ECHAGÜE, César. 1965. *La arquitectura española actual*, Madrid: Rialp.
- ORTIZ-ECHAGÜE, César. 1969. Transformatoren-fabrik Diestre in Saragossa. *Werk*, 2: 96-97
- ORTIZ-ECHAGÜE, César. Carta a Aníbal S. A. Vieira el 7 de octubre de 1960. Legado Ortiz-Echagüe. Archivo General de la Universidad de Navarra.
- ORTIZ-ECHAGÜE, César. Carta dirigida a Lucius Burckhardt el 10 de mayo de 1962. Legado Ortiz-Echagüe. Archivo General de la Universidad de Navarra.
- ORTIZ-ECHAGÜE, César. Carta dirigida a Henri Stierlin el 28 de marzo de 1976. Legado Ortiz-Echagüe. Archivo General de la Universidad de Navarra.
- POZO, José Manuel (ed.). 2012. *Werk 6/62 Un retrato de España*. Pamplona: T6 Ediciones.
- PIBERNAT, Oriol. 2020. España en las Trienales de 1951, 1954 y 1957: diplomacia cultural e imagen de modernidad. En: Oriol Pibernat (coord.), *Diseño y franquismo: dificultades y paradojas de la modernización en España*. Madrid: Experimenta Ediciones de Diseño. 121-138.
- SEPULCRE BERNAD, Jaime. 2004. *César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide (1955-1966), tecnificación y humanización del funcionalismo* [tesis doctoral inédita]. Pamplona: Universidad de Navarra.
- SUBÍAS, Javier. Carta a César Ortiz-Echagüe el 21 de agosto de 1961. Legado Ortiz-Echagüe.

Archivo General de la Universidad de Navarra.

VIEIRA, Aníbal S. A. Carta a César Ortiz-Echagüe el 22 de octubre de 1960. Legado Ortiz-Echagüe. Archivo General de la Universidad de Navarra.

VILLANUEVA, María y ARZA, Pablo. 2022. Opening borders. Spanish design in MD Moebel Interior Design (1961-1970). *Interiors*, 2-3: 57-75.

---

*Fecha final recepción  
artículos: 15/04/2024  
Fecha aceptación:  
29/07/2024*

*Artículo sometido a revisión por dos revisores independientes por el método doble ciego.*

### Alejandro de la Sota and the Dream of Inhabiting the Mediterranean

*Alejandro de la Sota is an essential master of 20th century Spanish architecture. Throughout his work, attention to popular construction is revealed as a constant that evolves from almost a literal assimilation of his first achievements, down to the synthesis of its essential elements through abstraction and the use of novel materials in his latest proposals. From this perspective, the aim of this article is to analyse the influence of popular architecture on his production through the study of original documentation that is preserved from various domestic proposals, some of them unpublished, made by the architect for the Mediterranean environment between the fifties and the eighties. None of them will ever materialize, so they will remain in the architect's imagination as a longed for dream; the dream of inhabiting the Mediterranean.*

**Keywords:** Alejandro de la Sota, popular architecture, inhabit, Mediterranean, modernity.

---

*Alejandro de la Sota es un maestro esencial de la arquitectura española del siglo XX. A lo largo de su obra, la atención a lo popular se revela como una constante que evoluciona desde la asimilación casi literal de sus primeras realizaciones, hasta la sintetización de sus elementos esenciales, a través de la abstracción y el empleo de nuevos materiales, de sus últimas propuestas. Desde esta perspectiva, el objetivo del presente artículo es analizar la influencia de la arquitectura popular en su producción, a través del estudio de la documentación original que se conserva de diversas propuestas domésticas, algunas de ellas inéditas, realizadas por el arquitecto para el entorno del Mediterráneo, entre los años cincuenta y ochenta. Ninguna de ellas llegará a materializarse, de manera que quedarán en el ideario del arquitecto como un anhelado sueño; el sueño de habitar el Mediterráneo.*

**Palabras clave:** Alejandro de la Sota, arquitectura popular, habitar, Mediterráneo, Modernidad.

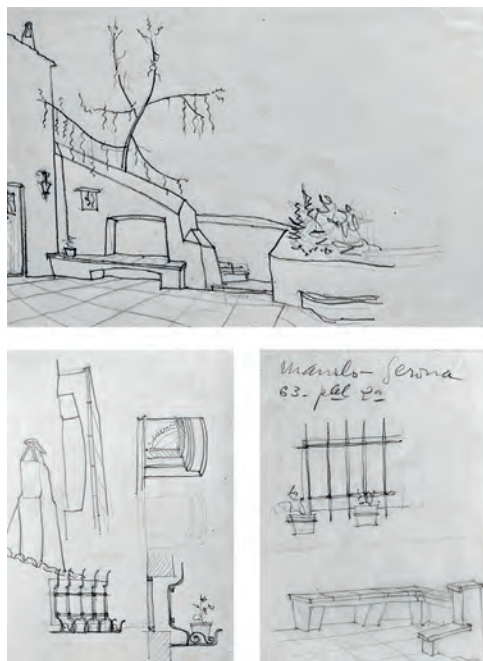
Ana Pascual  
Rubio

Juan Bravo Bravo

# Alejandro de la Sota y el sueño de habitar el Mediterráneo

DOI 10.20868/cn.2024.5340

**Figura 1.** Alejandro de la Sota, bocetos de arquitectura popular, s.f. Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. DCA.



## Introducción

Alejandro de la Sota es un pionero y maestro esencial de la arquitectura moderna española. A lo largo de su obra, la arquitectura popular constituye un referente fundamental pues, a través de ella, de forma natural y directa, se resuelven unas necesidades para vivir mediante un uso eficiente de los recursos ambientales y materiales que ofrece el entorno. Aporta, así, soluciones sencillas, pensadas desde la economía y la racionalidad constructiva: «Lo popular está más en relación con el vecindario que vive en su mismo paisaje que en las divisiones que hacia el futuro o hacia el pasado queremos poner» (Sota 1993).

Esta arquitectura, anónima y sin arquitectos, constituye la síntesis constructiva de las condiciones climáticas, lumínicas, geográficas y paisajísticas del lugar, así como

de la forma de vida que estas mismas generan; una arquitectura firmemente arraigada a la naturaleza y la cultura de su contexto, que surge de forma natural del mismo, y en la que existe una simbiosis entre lugar, vida y arquitectura.

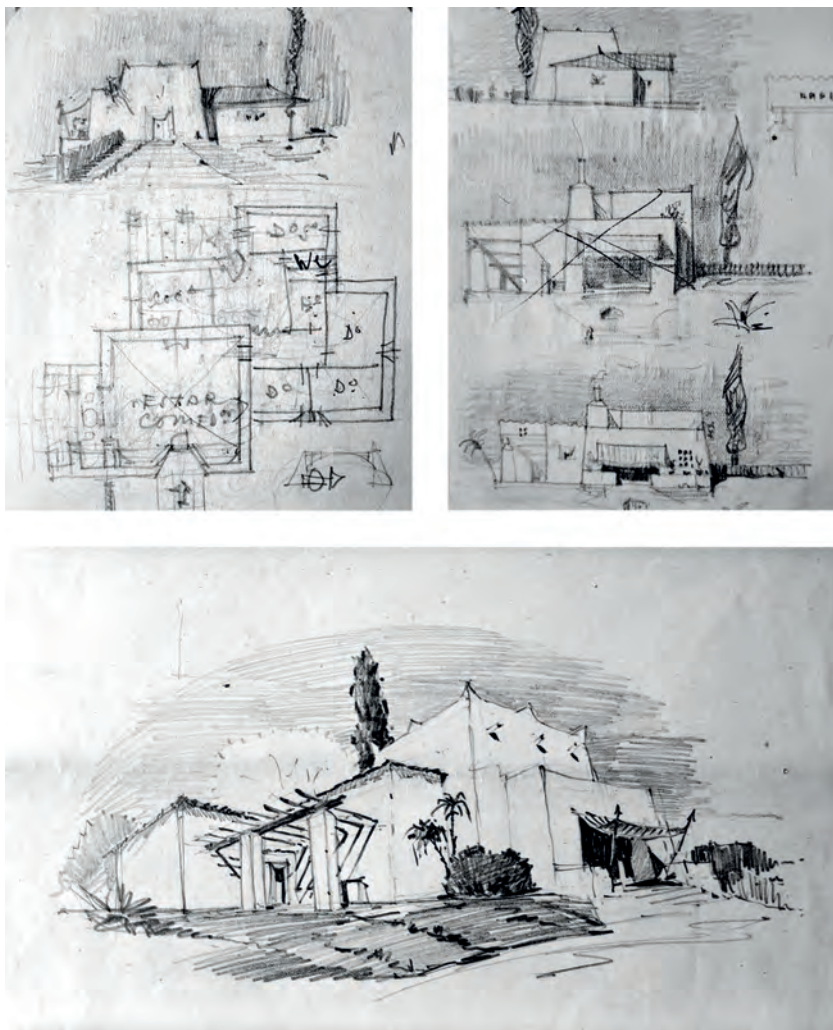
El vínculo de Alejandro de la Sota con la arquitectura popular parte de sus vivencias de niñez y juventud en su Pontevedra natal y se consolida durante sus primeros años de profesión con sus trabajos para la planificación de asentamientos rurales en el Instituto Nacional de Colonización (1942-1947). Su producción más temprana, de clara tendencia anónima, está condicionada por el contexto político y social de posguerra del país, en paralelo a la de sus compañeros de generación. Sin embargo, más allá del regionalismo pintoresquista imperante en esos momentos, para De la Sota la arquitectura popular constituye su principal paradigma, por sus valores éticos basados en la integración ambiental, la honestidad técnica, la economía de medios, la eficacia funcional y la sencillez formal, también presentes en la arquitectura moderna: «...para mí el bien total estaba entonces en la arquitectura popular» (Sota 1983). Durante estos años recorre numerosos pueblos de la geografía española, dibujando elementos de su arquitectura tradicional. En el Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota se conservan varias hojas de un cuaderno de notas con dibujos de rincones y detalles populares, probablemente de Gerona (figura 1).<sup>1</sup>

Asimismo, se encuentran también algunos bocetos sin fecha de una vivienda donde el arquitecto incorpora recursos de la arquitectura popular mediterránea, de manera prácticamente literal. La propuesta se configura como un sencillo conjunto de cuerpos primarios yuxtapuestos, a base de muros de gran espesor con superficies encaladas.

---

Profesora asociada.  
Dpto. Composición  
Arquitectónica.  
Universitat Politècnica  
de València.

Profesor Titular.  
Dpto. Composición  
Arquitectónica.  
Universitat Politècnica  
de València.



El papel protagonista del volumen de la sala de estar como centro de la vida familiar se subraya mediante una planta cuadrada de mayor altura, cubierta plana y aristas ligeramente inclinadas. Orientado a mediodía, se resguarda de una excesiva radiación solar mediante un porche que lo prolonga al exterior, definiendo un fresco espacio de transición. Un gran entoldado, que evoca las arquitecturas textiles de tradición islámica, permite ampliar la superficie sombreada. Al igual que en la casa tradicional, alrededor del prisma de la sala de estar se articulan los volúmenes de las demás estancias, horizontales y protegidos por cubiertas de teja árabe. Pequeños huecos cuadrados permiten su iluminación y ventilación, evitando su soleamiento excesivo. Alrededor de la casa, pérgolas ligeras, cipreses, palmeras y otras especies vegetales autóctonas tamizan la luz y propician la vida en el exterior, típicamente mediterránea. La presencia de determinados elementos figurativos en la propuesta, como el abocinamiento de los huecos, la inclinación de los soportes del entoldado, o los remates orna-

mentales y las gárgolas voladas del volumen principal, evidencian la asimilación de lo popular todavía desde un cierto pinto-resquismo afinado aprendido durante sus años de formación (figura 2) (Sota 1997: 22, Llano 2012: 57-59).<sup>2</sup>

Estas experiencias suponen para el arquitecto un primer contacto con los volúmenes sencillos, blancos y puros de la arquitectura mediterránea que, años atrás, había cautivado al propio Le Corbusier y al grupo de arquitectos catalanes del GATCPAC, por su paralelismo con la arquitectura racionalista centroeuropea: «La arquitectura moderna es un retorno a las formas puras, tradicionales, del Mediterráneo» (GATEPAC 1935: 31-36, Llano 2012: 49-52, Ares 2016: 11).

Desde esta perspectiva, el objetivo del presente artículo es analizar la influencia de la arquitectura popular en la obra de De la Sota, a través del estudio de diversas propuestas domésticas no construidas, algunas de ellas inéditas, realizadas por el arquitecto para el entorno del Mediterráneo entre los años cincuenta y ochenta. Estos trabajos permiten

**Figura 2.** Alejandro de la Sota, bocetos para una vivienda (planta, alzados inéditos y perspectiva), s.f. Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. DCA.

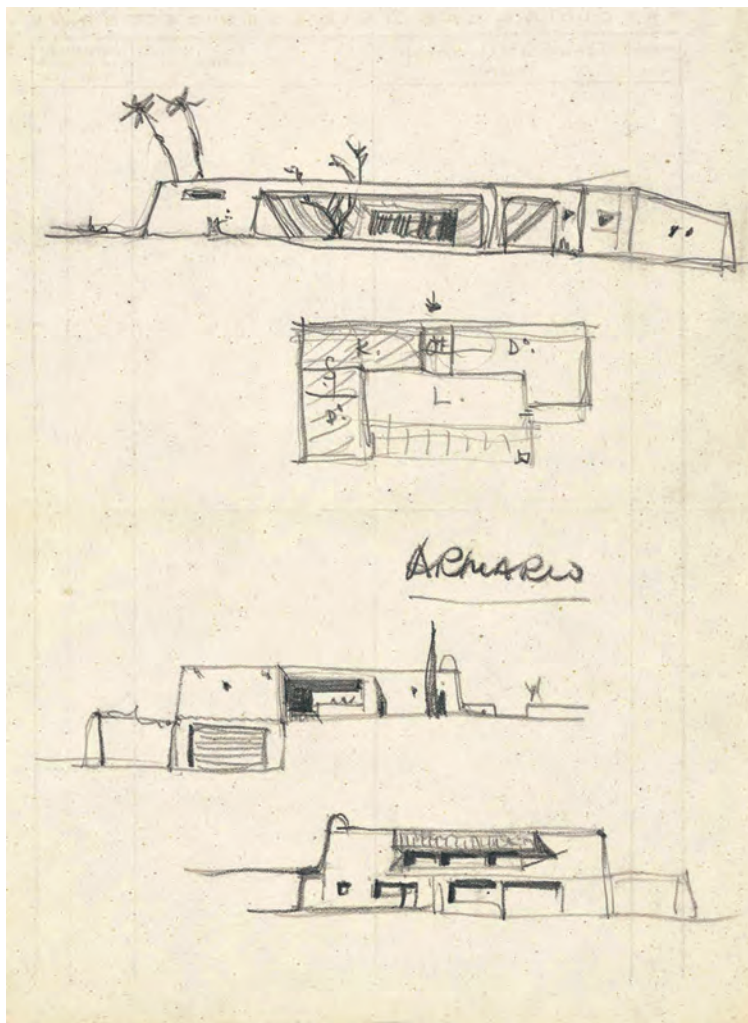


**Figura 3.** Alejandro de la Sota, Vivienda unifamiliar en Tánger, 1951. Bocetos de dos versiones alternativas. Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. 51-A. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/314> (visitado 26 marzo 2024).

testear un período amplio de su producción, a la vez que evidencian la capacidad del arquitecto para reinterpretar la arquitectura tradicional de otros contextos culturales, más allá de su Galicia natal. Para ello, a partir del estudio de la documentación original de los proyectos que se conserva en el Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, se analizan los recursos propios de la arquitectura popular mediterránea que se incorporan en cada uno de ellos, y cómo estos son asimilados y reinterpretados por el arquitecto. A fin de obtener una visión más amplia, cada una de las propuestas se pone en relación con el contexto arquitectónico del momento. Por último, se extraen unas conclusiones sobre la atención a lo popular en el trabajo del arquitecto y su evolución en el tiempo.

Entre las propuestas que a continuación se analizan, se encuentran una vivienda unifamiliar en Tánger (1951), un Centro de Turismo de lujo y una vivienda para H. Von Engel en Alcudia (1957), la Urbanización Bahía Bella en la Manga del Mar Menor (1965) y las Casas de Alcudia (1984).

### Vivienda unifamiliar en Tánger (1951): asimilación de lo popular mediante un mimetismo depurado

En 1951, De la Sota recibe el encargo de proyectar una vivienda unifamiliar en Tánger. Dos años antes, en 1949, ha tenido lugar la V Asamblea Nacional de Arquitectura, que ha contado con la sugestiva participación de dos maestros de la modernidad internacional, Gio Ponti y Alberto Sartoris. Ambos ejercen una influencia decisiva en la arquitectura española de los años cincuenta, animando a los arquitectos a avanzar hacia una modernización de la arquitectura del país desde la asimilación y el respeto de su fuerte tradición cultural, especialmente de base mediterránea, lejos de toda simulación o mimetismo de las corrientes extranjeras. A partir de este momento, Ponti y De la Sota inician una relación de amistad (Pizza (ed.) 2019: 12, 58-61, 74-75).<sup>3</sup>

En el archivo de la Fundación Alejandro de la Sota se conserva una cuartilla con bocetos de dos propuestas alternativas para el diseño de la vivienda (figura 3). En ellas, el arquitecto incorpora desde un cierto mimetismo depurado recursos propios de la arquitectura popular mediterránea, buscando su integración en el paisaje desde el respeto por lo existente, el anonimato y la discreción (Llano 1994: 52).<sup>4</sup>

La primera de ellas, resuelta en una única planta, asimila el esquema en U de la vivienda tradicional, con las estancias dispuestas en torno a una zona de estar central orientada a sur, que constituye el corazón de la casa. Esta se expande al exterior a través de un gran hueco protegido por un porche, que crea un agradable espacio en sombra para el disfrute de la vida al aire libre. Huecos de reducido tamaño facilitan la iluminación y ventilación cruzada del resto de las estancias. El exterior, conformado por un volumen encalado horizontal, con aristas ligeramente inclinadas y cubierta plana, presenta una imagen sencilla y tradicional que armoniza con las líneas dominantes del paisaje. Su porche y árboles diversos crean un interesante contraste de luces y sombras, a la vez que diluyen la relación entre lo natural y lo artificial.

La segunda propuesta, base del posterior proyecto, alberga un programa más amplio, resuelto con un volumen en L de dos plantas abierto a sur y parcialmente soterrado hacia la peor orientación, aprovechando el desnivel del terreno. Su acceso se realiza desde el nivel superior, donde se encuentra la zona de



**Figura 4.** Alejandro de la Sota, Vivienda unifamiliar en Tánger, 1951. Bocetos inéditos de perspectivas de la segunda versión. Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. 51-A.

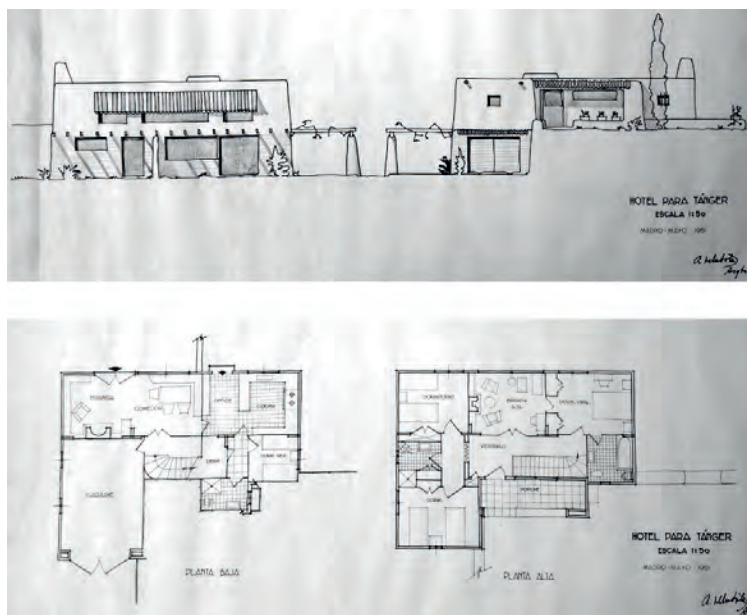
noche. Descendiendo la escalera, se llega a la planta baja, donde se hallan las zonas de día y de servicio. La apariencia exterior de la casa, depurada y abstracta, resulta similar a la de la versión anterior, con el volumen horizontal en L, el tradicional terrado plano y muros encalados con aristas ligeramente inclinadas y redondeadas. Sus fachadas a mediodía se abren al exterior a través de amplios huecos, protegidos de la radiación por pérgolas ligeras y toldos, mientras que sus frentes a norte y a oeste, dotados de pequeños huecos, resultan mucho más herméticos (figura 4).

En ambas versiones se observa una incipiente voluntad de abstracción en la asimilación y reinterpretación de los recursos de la arquitectura tradicional mediterránea, a través de la depuración formal de los volúmenes, la simplificación de los elementos figurativos y la compacidad de las plantas. Asimismo, se percibe una cierta intención de ligereza al sustituir los gruesos muros de la arquitectura tradicional, también presentes en la propuesta de los años cuarenta, por sistemas de cerramiento de menor espesor, acordes con las tecnologías constructivas del momento.

Las propuestas anteriores se relacionan, a su vez, con un conjunto de prototipos para viviendas de vacaciones en Galicia, realizados por el arquitecto en 1949 y publicados posteriormente en el número 101 de la *Revista Nacional de Arquitectura* del año 1950, con los títulos de Hotel para una familia en Galicia, Hotel de verano en Galicia, Casa de verano

en Galicia y Hotel de fin de semana.<sup>5</sup> Estos prototipos inauguran una etapa de transición hasta la definitiva asunción de los principios de la Modernidad. En ellos conviven recursos propios de la arquitectura popular, formalmente depurados, junto a otros claramente modernos (Llano 1994: 29). De este modo, la primera versión de la vivienda en Tánger se vincula, por su configuración funcional y espacial, con el prototipo de Hotel para una familia en Galicia, cuyo esquema funcional, conformado por un espacio central común, confinado por dos núcleos laterales que albergan los usos privados y servicios, adelanta,

**Figura 5.** Alejandro de la Sota, Vivienda unifamiliar en Tánger, 1951. Alzados y plantas inéditos de la segunda versión. Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. 51-A.



a su vez, el de las casas de Alcudia, que De la Sota realizará casi cuarenta años después (Baldellou 2006: 76, Pascual 2016a).<sup>6</sup>

Por su parte, la segunda versión de la casa en Tánger toma prestada la planta y la composición formal de la Casa de verano en Galicia, de manera que ambas propuestas pueden ser consideradas variantes de un mismo prototipo, adaptado a las particularidades de su emplazamiento. De este modo, el arquitecto muestra ya su voluntad moderna de alcanzar soluciones universales para la resolución del problema general del habitar a partir de la asimilación de recursos propios de la arquitectura popular de cada lugar (figura 5).

### Centro de Turismo de lujo y vivienda para H. Von Engel en Alcudia (1957): reinterpretación de lo popular a través de la «arquitectura física»

Seis años después, en 1957, el arquitecto realiza diversos proyectos inéditos en la Playa de Alcudia. Ubicada al norte de Mallorca, se caracteriza por sus suaves temperaturas y sus aguas tranquilas. Entre las propuestas se encuentran un Centro de Turismo de lujo

y la vivienda para H. Von Engel. El complejo turístico, destinado a Club de Tenis, se compone de un hotel y cincuenta y siete *bungalows*. Ocupa una gran manzana cubierta por una pinada, que se sitúa sobre un terreno llano frente al mar, orientado a sureste. Superiormente se halla delimitada por la carretera que conduce al Puerto de la ciudad. Frente a ella se dispone el hotel, conformando una barrera que aísla del ruido al complejo residencial. En el eje central de la manzana se ubican las instalaciones comunes. A sus lados se sitúan los *bungalows*, ordenados según dos tramas ortogonales inclinadas cuarenta y cinco grados entre sí, de modo que las viviendas cuentan con la orientación principal, o bien a sur, o bien a sureste. El arquitecto desarrolla dos tipologías distintas: una de un dormitorio y otra de dos. (figura 6) (Pascual 2016a).

Tanto los *bungalows* como la vivienda para H. Von Engel, fechados en julio de 1957, presentan una imagen decididamente moderna que refleja la influencia directa de la obra doméstica de Marcel Breuer y Walter Gropius, a través de la reciente lectura del libro *Sun and Shadows: the philosophy of and architect*, a partir de la cual De la Sota sienta

**Figura 6.** Alejandro de la Sota, Centro de Turismo de lujo en Alcudia, 1957. Plano de situación, imagen del lugar y boceto inédito de la urbanización. Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. 57-G.



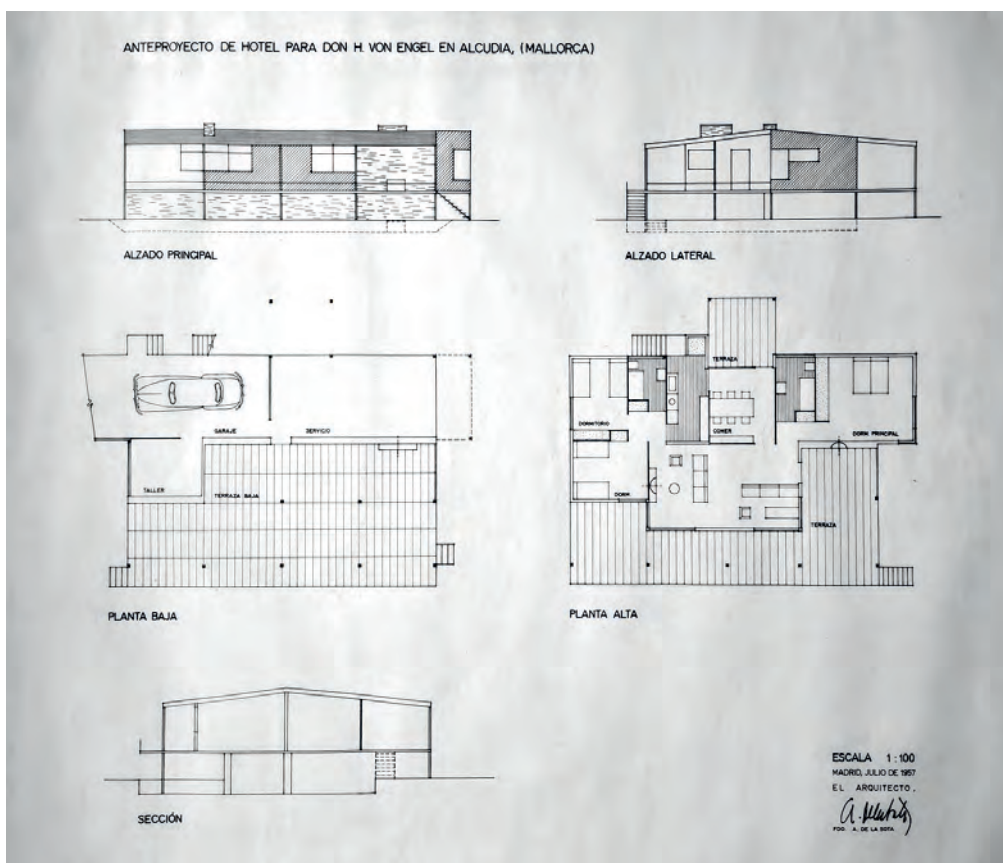
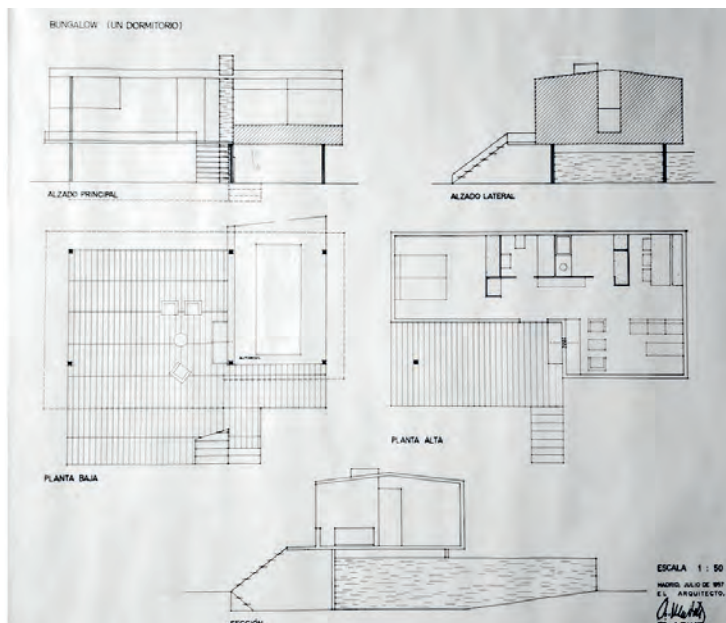
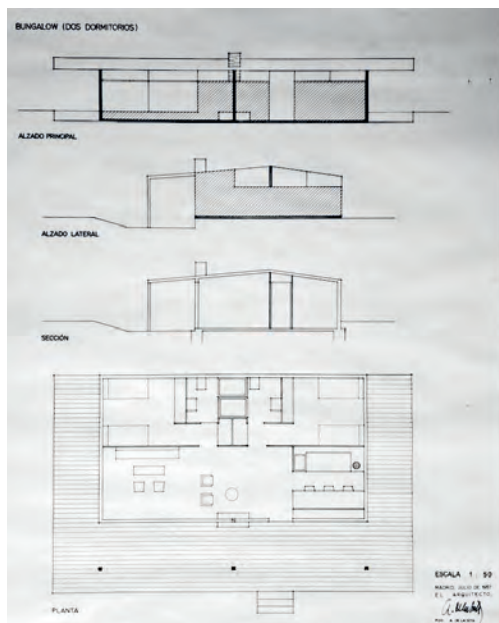


**Figura 7.** Alejandro de la Sota, Centro de Turismo de lujo en Alcudia, 1957. Planos inéditos de los bungalows de uno y dos dormitorios. Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. 57-G.

**Figura 8.** Alejandro de la Sota, Vivienda unifamiliar para H. Von Engel en Alcudia, 1957. Planos inéditos. Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. 57-H.

unas bases firmes para su producción posterior. En él De la Sota descubre la arquitectura norteamericana de postguerra, precisa, elemental y de montaje en seco. Es lo que denomina «arquitectura física», al estar formada por la unión de elementos constructivos distintos que no pierden su identidad individual; en contraposición a la «arquitectura química» de sus obras anteriores, de ejecución pesada

y artesanal. (figuras 7 y 8) (Breuer 1956, Puente (ed.) 2002: 170-186).

Ambas propuestas constituyen los primeros intentos del arquitecto de experimentar esa «arquitectura física» en el ámbito doméstico, coincidiendo con su proyecto para la residencia infantil en Miraflores de la Sierra, desarrollado junto a Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales. Las viviendas se

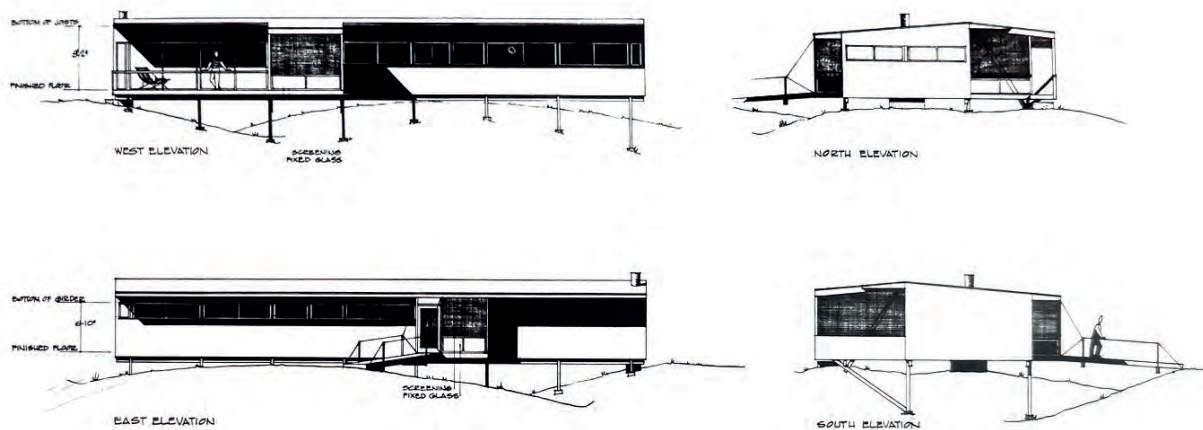


**Figura 9.** Marcel Breuer, Casa de verano elevada en Wellfleet, 1953. Alzados. (Breuer 1956: 39).

proyectan con estructura metálica, paños de vidrio, envolventes ligeras y delgadas cubiertas a dos aguas de escasa pendiente, propias del clima mediterráneo. Sus amplios aleros protegen las fachadas a mediodía y crean terrazas cubiertas que dan acceso a las viviendas y propician una íntima relación entre el interior y el exterior. Muros de piedra del lugar anclan las edificaciones prefabricadas al sitio. Tanto los *bungalows* de un dormitorio como la vivienda para H. Von Engel, permiten apreciar la influencia directa de la Casa de verano de Marcel Breuer, publicada en su libro anteriormente citado (figura 9), al disponerse elevadas sobre soportes metálicos, con acceso a través de escaleras ligeras, para permitir la continuidad del terreno natural bajo las mismas. De la Sota genera, así, espacios en sombra, pegados al suelo y en estrecho contacto con la naturaleza, que se utilizan como estancias frescas o garajes (Breuer 1956: 38-41).

La configuración de estas dos propuestas guarda, a su vez, estrecha relación con las conocidas como «casas de los ingleses», hoy desaparecidas, descubiertas por el arquitecto años antes en la playa de Punta Umbria en Huelva, durante la construcción de uno de sus poblados de colonización. Se trata de un conjunto de catorce *bungalows*, realizados entre 1884 y 1917, para el descanso de los trabajadores ingleses de las minas de Riotinto. Las casitas, inspiradas en la arquitectura colonial, se componen de estructura, cerramientos y carpinterías de madera, y de amplias cubiertas inclinadas con escasa pendiente de chapa de zinc acanalada. Al igual

que las propuestas del arquitecto, se disponen levantadas del terreno natural, a modo de palafitos, para protegerse del avance de las dunas y mejorar su ventilación. Su perímetro se halla conformado por galerías porticadas, con acceso a través de escaleras exteriores a la molinera, que permiten la entrada y comunicación entre las diferentes estancias, a la vez que conforman agradables espacios exteriores de estancia en penumbra (Galán 2011, González 2017: 8, Sota 1980).<sup>7</sup>

En al archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, se conservan un total de veintiocho fotografías inéditas sin fechar, realizadas por el arquitecto (figura 10). Las imágenes reflejan algunas de las modificaciones llevadas a cabo en las casas con los años. Entre ellas, cabe citar el cierre de algunos de los espacios a nivel del suelo, la adición o supresión de volúmenes, la sustitución de materiales de la envolvente, o la colocación de esteras en diversas galerías para protegerlas del sol y dotarlas de mayor privacidad. Pese a sus características foráneas, en ellas se advierten algunos recursos de respuesta al clima compartidos con la arquitectura tradicional mediterránea, como son los espacios porticados de sombra y frescor en contacto con el terreno natural, las galerías perimetrales exteriores o las cubiertas de ligera pendiente. Todos ellos también se hallan presentes en las propuestas de Alcudia, de manera que, en estas últimas, el arquitecto reinterpreta recursos de la arquitectura popular mediterránea, comunes a la arquitectura colonial, a través de su «arquitectura física», avanzando su evolución de las décadas siguientes (Pascual 2016a).



**Figura 10.** Alejandro de la Sota, fotografías inéditas sin fechar de las «casas de los ingleses» en la playa de Punta Umbria. Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota.

### Urbanización Bahía Bella en la Manga del Mar Menor (1965): lo popular como *modus operandi* propio

En 1965, De la Sota proyecta la urbanización Bahía Bella en la Manga del Mar Menor. El conjunto residencial se ubica en el paraje natural de la Playa del Carmolí, entre las poblaciones de Los Alcázares y Los Urrutias, en un tramo donde la carretera de Cartagena a Alicante discurre tangente al mar. La parcela, rodeada de huertas y prácticamente horizontal, se halla situada frente a la playa, orientada a este. El complejo se estructura a partir de dos ejes perpendiculares que

albergan todos los servicios comunes. Incluye torres plurifamiliares de planta cruciforme y un «poblado» de alta densidad de viviendas unifamiliares adosadas, en el que se utilizan recursos de la arquitectura popular mediterránea (figura 11).<sup>8</sup>

El poblado se proyecta desde la premisa de que todas las viviendas disfruten de vistas al mar. En él «trasladar una gran masa de personas a un punto determinado hace pensar en la prefabricación» (Sota 1997: 100). De este modo, se configura mediante la repetición de un único prototipo de vivienda prefabricada, agrupado en módulos de cuatro unidades, unidos dos a dos por sus medianeras, de

**Figura 11.** (Página siguiente). Alejandro de la Sota, Urbanización Bahía Bella en la Manga del Mar Menor, 1965. Boceto de planta del «poblado» y boceto inédito de perspectiva del «poblado», incluido en un dossier comercial. Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. 65-C.

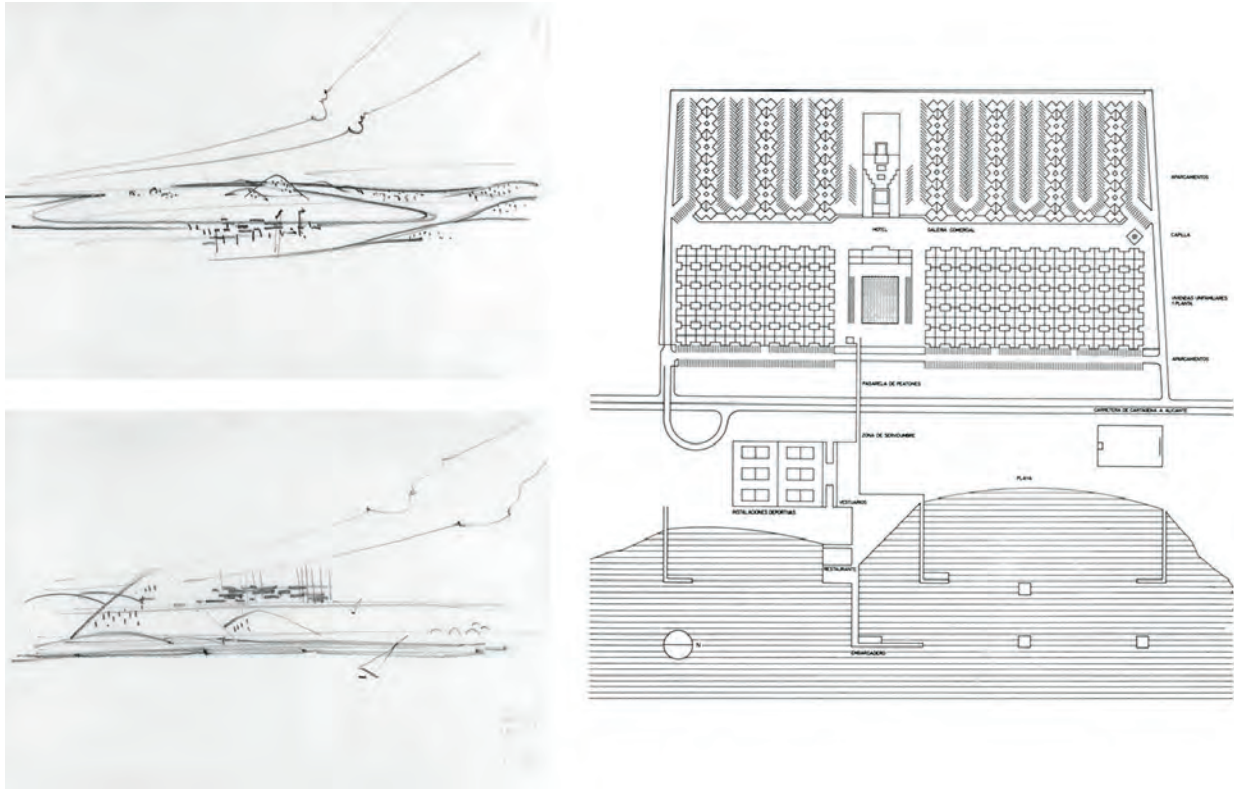
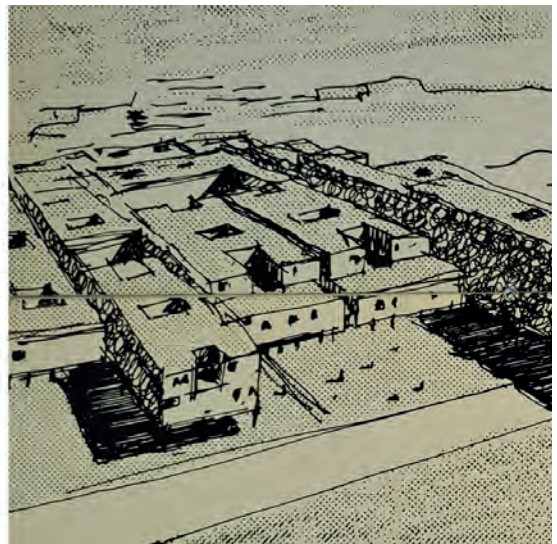
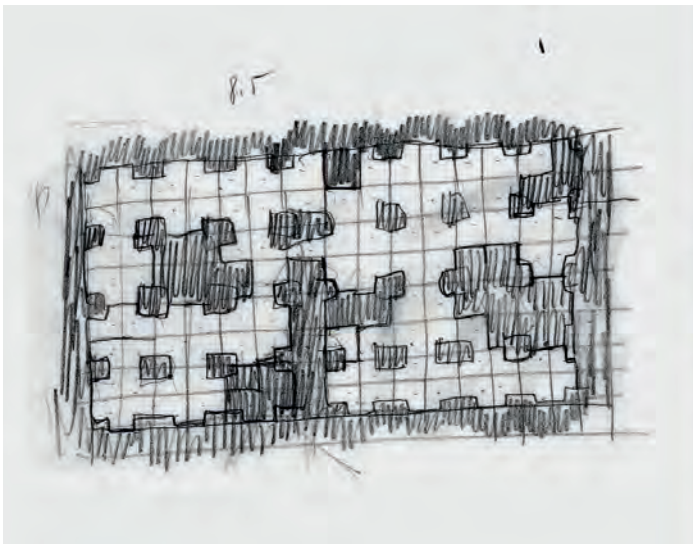


**Figura 12.** (Arriba) Alejandro de la Sota, Urbanización Bahía Bella en la Manga del Mar Menor, 1965. Bocetos del emplazamiento y plano de la urbanización. Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. 65-C. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/34> (visita 26 marzo 2024).

manera que cuentan con orientación principal a este o a oeste. Las viviendas de cada módulo comparten estructura y un patio común ajardinado, que proporciona luz, aireación y protección frente al calor excesivo. El prototipo trata de dar respuesta a los problemas habituales de uso vacacional: «tener sol, tener sombra, ver el mar, etcétera. Resueltos todos, para todos y cada uno, de una vez» (figura 12) (Sota 1997: 100).

Los módulos de cuatro unidades se disponen unidos y elevados sobre pilotes, de manera que el conjunto levita sobre el terreno,

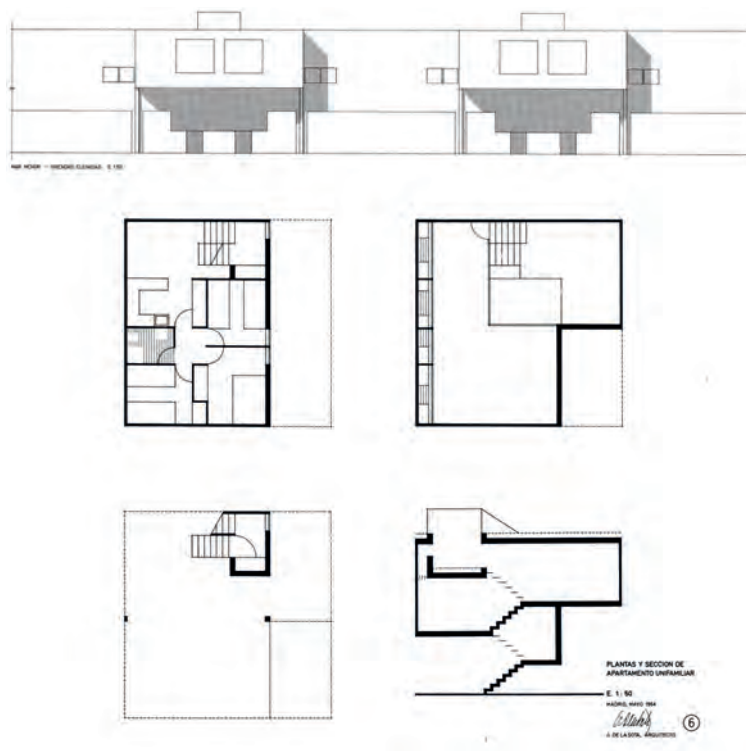
conformando una gran superficie común «de sombra y frescura» en planta baja, y un solárium total en la cubierta, donde el horizonte adquiere una nueva dimensión. Un ligero escalonamiento, paralelo al mar, que aumenta con la distancia, mantiene la vista despejada. En el exterior, el poblado se configura como un conjunto compacto y unitario, de gran sencillez y abstracción formal, resultado de la repetición ordenada de los módulos iguales. A cota de terreno, estrechos caminos dan acceso a las viviendas y los pequeños patios ajardinados permiten la iluminación



y ventilación del gran espacio de estancia en penumbra, creando, a su vez, agradables notas de color y juegos de luces y sombras (figura 13) (Sota 1964).

El prototipo se organiza mediante un interesante esquema funcional y espacial formado por medias alturas comunicadas por una escalera de doble tramo. En él se crea un recorrido ascendente, de escala humana, que culmina en la cubierta, donde se encuentra una terraza plana habitable, en estrecho contacto con la zona de estar, desde la que se domina el mar y el horizonte. Su acabado vegetal contribuye a refrescar al ambiente. Las terrazas-patio de los diferentes módulos se hallan separadas por tapias huecas que conforman lucernarios longitudinales para la iluminación de los recintos de la planta inferior. Las tapias, de 1,40 metros de altura, fijan la mirada horizontal, permitiendo la vista lejana, e impiden, a su vez, la vista próxima o de contacto, a fin de preservar la intimidad entre las diferentes viviendas. Huecos de reducidas dimensiones, protegidos por contraventanas ciegas, permiten controlar la radiación de las estancias recayentes a las fachadas exteriores (figura 14).

En la propuesta el arquitecto recupera y sintetiza elementos esenciales de tradición mediterránea, como la creación de asentamientos agrupados que mejoran el comportamiento térmico en verano, la compacidad y hermeticidad de los volúmenes, las terrazas planas habitables, los patios, los porches, las



contraventanas, los interiores en penumbra o el concepto de intimidad. Todo ello lo hace a través de la abstracción y el empleo de las nuevas tecnologías constructivas de prefabricación pesada: «está lejos el pintoresquismo y el rincón» (figura 15) (Sota 1997: 100).

En ella se refleja una nueva sensibilidad, seguramente, influenciada por la reciente exposición «Arquitectura sin Arquitectos», organizada por el Museo de Arte Moderno

**Figura 13.** A. de la Sota, Urbanización Bahía Bella en la Manga del Mar Menor, 1965. Alzado, plantas y sección de las viviendas del «poblado». Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. 65-C. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/34>

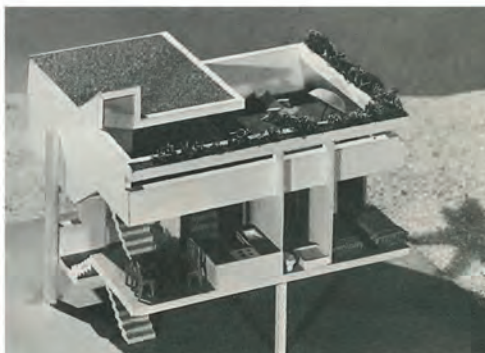
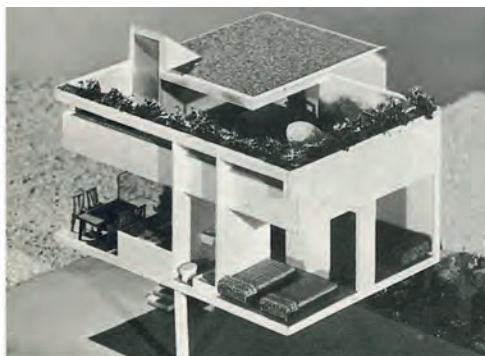
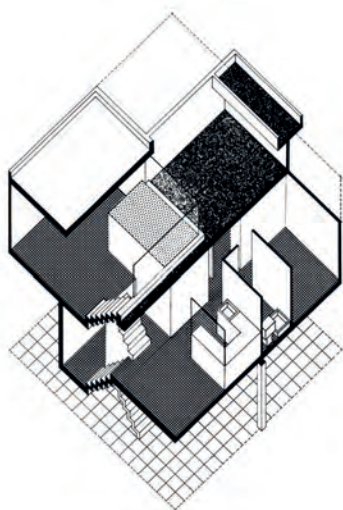


**Figura 14.** A. de la Sota, Urbanización Bahía Bella, 1965. Axonometría e imágenes de la maqueta del prototipo. Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. 65-C. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/34>



**Figura 15.** A. de la Sota, Urbanización Bahía Bella, 1965. Construcción de un módulo del «poblado». Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. 65-C. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/34>

de Nueva York y comisariada por Bernard Rudofsky. Sus imágenes expuestas de pasajes en penumbra, de palafitos elevados sobre pilotes y, sobre todo, de la ciudad de Marrakech, con sus casas compactas iluminadas por patios interiores, sus terrados y sus sinuosas callejuelas peatonales, probablemente, debieron estar presentes en la mente del arquitecto a la hora de abordar el proyecto (figura 16) (Rudofsky 1964, Baldellou 2006: 100, Martínez, Pemjean 2007: 27).<sup>9</sup>

La propuesta se relaciona, además, con toda una serie de proyectos de los años sesenta, en los que se depuran y reinterpretan, en clave moderna y haciendo uso de los paneles prefabricados de hormigón de la patente Horpresa, elementos de la arquitectura popular de cada lugar, a fin de dar respuesta a problemas universales desde la atención sensible a las variables específicas de cada contexto. Entre ellos se encuentran la casa Varela (1964), ubicada en Madrid, o la Casa Pazó (1964) y el Colegio residencia de Orense (1967), situados en Galicia. De este modo, la urbanización en Bahía Bella puede entenderse como la puesta en práctica a gran escala de las soluciones técnicas ensayadas en

ambas viviendas, que tiene su continuidad y desarrollo en la propuesta orensana. En estos proyectos, no solo se incorporan recursos de la arquitectura vernácula, sino que la manera de hacer de lo popular también está presente en su propia configuración intrínseca. Al igual que la arquitectura tradicional, son la consecuencia de resolver, de forma eficiente y dejando a un lado aspectos de la cultura arquitectónica, unas necesidades vitales reales, mediante el aprovechamiento de los recursos que ofrece el entorno y el uso honesto de los medios técnicos inherentes al momento. En ellos se observan unos principios compartidos por la arquitectura popular y la producción industrial, resultado de aplicar la lógica, como son la racionalidad técnica, la eficacia en cuanto a fines y medios, la ausencia de elementos superfluos, la estandarización, la modulación, la unidad de conjunto, la neutralidad y el anonimato, que De la Sota asume como *modus operandi* propio.

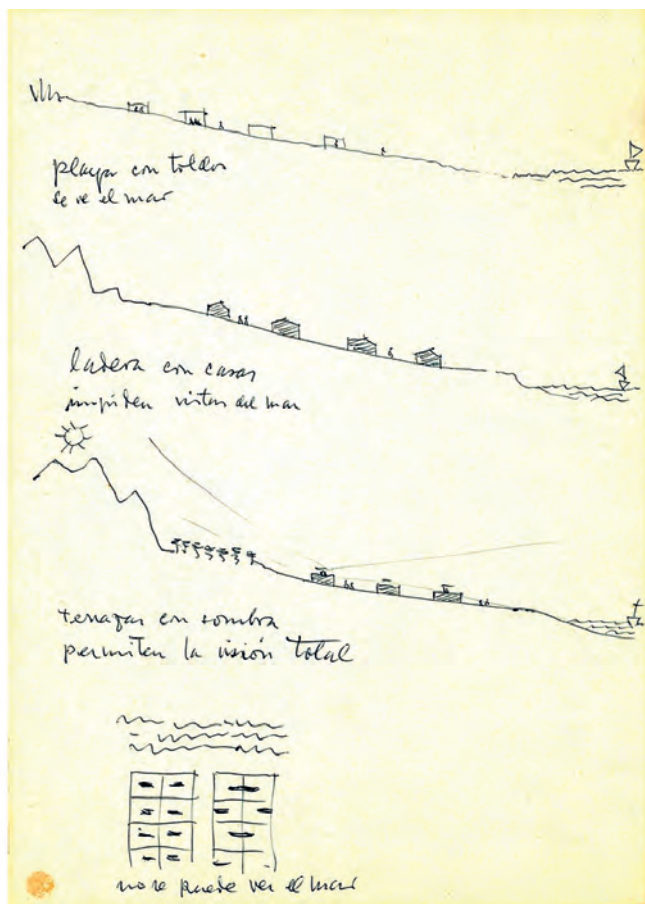
**Figura 16.** Imágenes 54 y 81 del catálogo de la exposición «Arquitectura sin Arquitectos», comisariada por Bernard Rudofsky. Museo de Arte Moderno de Nueva York, 1964 (Rudofsky 1964).



### Casas de Alcudía (1984): lo popular como un vínculo esencial y atemporal

En 1984, Alejandro de la Sota, a la edad de setenta años, proyecta las casas de Alcudía. Un año antes Kenneth Frampton, en plena postmodernidad, ha publicado su ensayo *Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia*, donde pone en valor aquellas arquitecturas que logran un vínculo de identidad entre sus habitantes y la memoria de los lugares (Frampton 1983, Llano 2012: 157-159).

El encargo consiste en la construcción de un complejo turístico en la costa este de la Bahía de Alcudía, destinado a un uso de alojamiento temporal en multipropiedad. El conjunto debe desarrollarse a partir de la repetición de un prototipo de crecimiento indefinido. El emplazamiento se encuentra frente al mar, sobre un terreno llano y arbolado, en



una zona donde la costa es escarpada y carece de playa. Goza de magníficas vistas, tanto del litoral al norte, como del paisaje montañoso de la sierra de Llevant al sur.

Al igual que en la urbanización Bahía Bella, el proyecto parte del objetivo de tener vistas al mar desde todas las casas. Ante la imposibilidad de poder hacerlo desde su interior, más allá de la primera línea edificada, la idea del arquitecto es configurar las viviendas como recintos íntimos, a cota del terreno, pensados para el descanso y el disfrute de la vida al aire libre, y crear «la playa» a nivel de sus cubiertas, donde poder gozar de la visión despejada del horizonte (figura 17) (Puente (ed.) 2002: 117-122).

De este modo, el prototipo se genera a partir de la definición de un patio delimitado por tapias de piedra seca de media altura, que es en sí la propia vivienda. La configuración de un recinto como espacio íntimo y recogido donde las personas pueden recrear su propio mundo privado, sin renunciar a un vínculo cercano con lo natural, constituye un recurso arquitectónico ancestral, típico de la cultura mediterránea (figura 18).

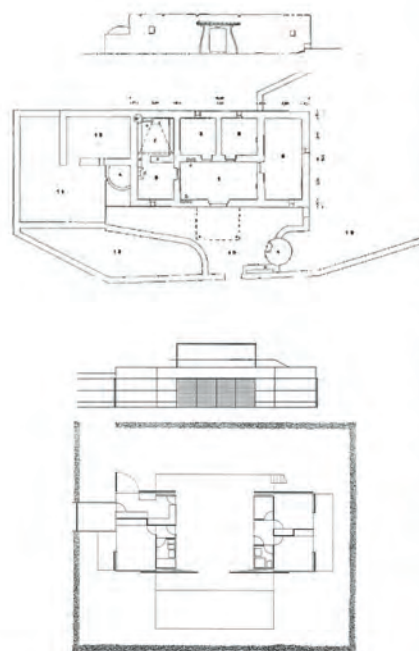
En el interior de cada recinto, un pabellón ligero, flexible y de montaje en seco, a base de estructura metálica y envoltiente de panel

sándwich *Formawall* de Robertson, integra los usos que requieren mayor privacidad, a la vez que evoca la forma de vida mediterránea. La propuesta se piensa para sacar el máximo partido al sol, la luz y la brisa, a fin de optimizar el confort de sus habitantes durante todo el año. Para ello hace uso de sistemas pasivos propios de la arquitectura tradicional mediterránea. De este modo, la planta rectangular del pabellón reinterpreta el esquema tradicional de la casa ibicense, pero con un estar pasante, a cuyos lados se sitúan dos núcleos privados de habitaciones y servicios. La doble orientación norte-sur del estar crea una agradable corriente de aire que atraviesa la vivienda y contribuye a la ventilación cruzada de los demás recintos. Cerramientos deslizantes de vidrio y celosía, de suelo a techo, de tradición mallorquina, prolongan las diferentes estancias al exterior y permiten ajustar las cualidades de su envoltiente, desde su completa apertura hasta un total hermetismo. (figura 19).

En el exterior, toldos, emparrados y pequeños bosquetes crean una delicada secuencia de espacios intermedios, a la manera del tradicional «salido o circundado» (Sota 1984 a), que expande la vida doméstica a toda la parcela, a la vez que permite controlar

**Figura 17.** Alejandro de la Sota. Casas de Alcudia, 1984. Imágenes del emplazamiento en la Urbanización San Pedro de Artà, Mallorca. Fuente: autoría propia. Boceto de la idea de proyecto. Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. 84-B. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/232>

**Figura 18.** Casa popular de Ibiza. Alzado, planta e imagen del tipo básico. (GATEPAC, Haussmann, Heilbronner 1936: 20). Alejandro de la Sota. Casas de Alcudia, 1984. Planta, alzado e imagen de maqueta del prototipo. Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. 84-B. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/232>



sus condiciones ambientales durante todo el año. A diferencia del Centro turístico de lujo en Alcudia (1957) o la Urbanización «Bahía Bella» en Murcia (1964), donde se crean sombras fijas mediante porches cubiertos o la elevación de las propias viviendas, los toldos y emparrados permiten adaptar la superficie de sombra para controlar el soleamiento durante las diferentes estaciones del año. Una piscina de agua de mar recrea la playa y contribuye

a refrescar el ambiente. La lámina de agua como recurso de regulación climática es habitual en las culturas romana e islámica, con importante presencia en la franja mediterránea. Una ligera escalera metálica exterior permite ascender a la cubierta plana, donde una pérgola ligera enmarca el paisaje lejano y lo pone en valor: «se pensó en una casa abierta, convirtiendo la parcela, el jardín, en auténtica casa...Sobre ella el mirador-solarium»

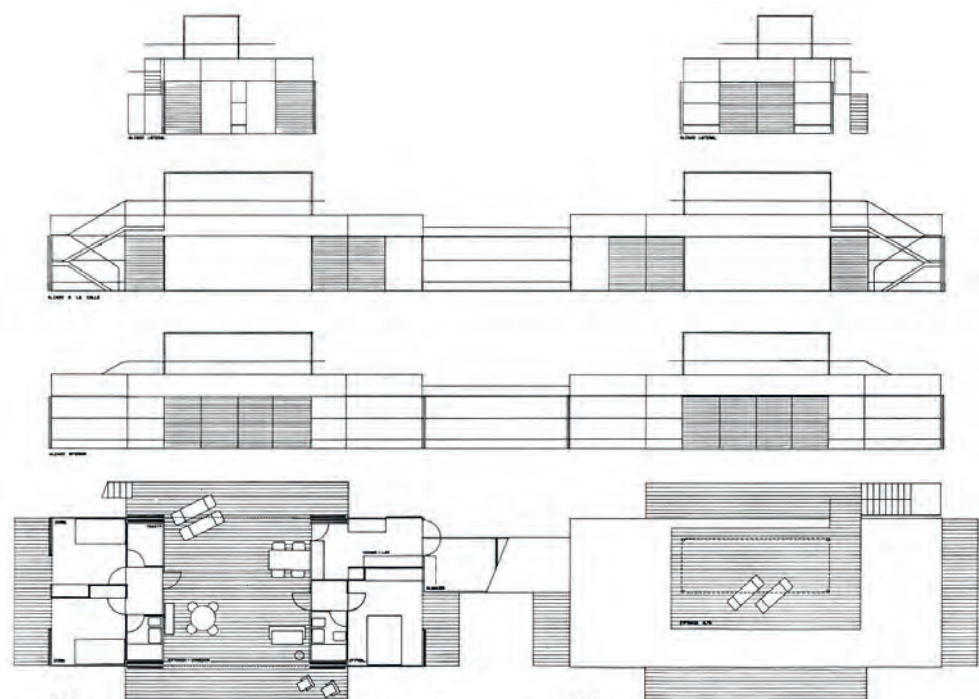
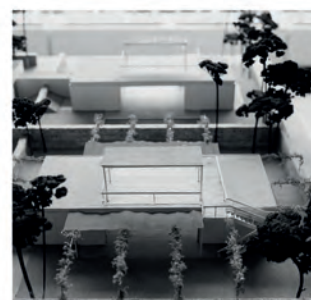
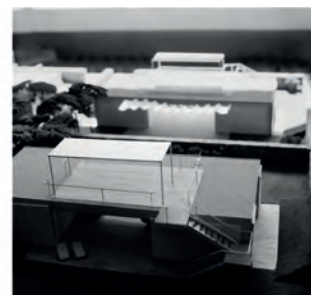
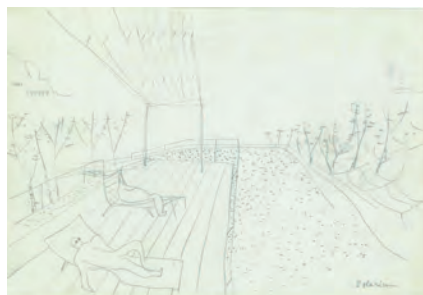


**Figura 19.** Alejandro de la Sota. Casas de Alcudia, 1984. Alzados y plantas de dos prototipos. Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. 84-B. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/232>

(Sota 1997: 198-200). El concepto básico de la propuesta es la creación de un espacio íntimo inferior, que configura la propia casa, y de una terraza habitable superior, desde la que se domina el mar y el horizonte (figura 20) (Pascual 2016b).

Al igual que en la Manga del Mar Menor, los prototipos se agrupan en módulos de cuatro unidades, con pabellones simétricos y pareados. Los recintos de piedra de las viviendas configuran una malla ortogonal extensible de crecimiento indefinido que se escalona ligeramente para adaptarse al terreno. Los muros mallorquines, contruidos piedra sobre piedra y sin argamasa, según la técnica local de *pedra en sec*, constituyen uno de los elementos más característicos del paisaje rural de la isla. Pertenecen al territorio y enraizan el conjunto al paisaje, otorgándole continuidad en la zona de la intervención: «... no existe nada tan ligado al paisaje como la tapia campesina. Kilómetros de tapias han pasado a los mejores lienzos. Se intenta una urbanización con más tapias. Dentro de ellas la vida íntima, cubriendo el espacio por ellas determinado con parras, enredaderas, toldos» (figura 21) (Sota 1984c).<sup>10</sup>

En los años treinta, algunos miembros del GATCPAC realizan diversos proyectos que reinterpretan la casa popular ibicenca, adaptada a la nueva función social de vivienda de vacaciones. Publicados en el recopilatorio de *Documentos AC* (1931-1937), pueden ser considerados como referentes del prototipo de Alcudia. Entre ellos se encuentran las propuestas de vivienda mínima para Baleares de J.L. Sert, las pequeñas Casas para fin de semana en Garraf, también de Sert junto a J. Torres Clavé y la Casa en San Antonio



de Ibiza de G. Rodríguez Arias. Esta última, por su estructura funcional y espacial, con un estar pasante similar al del pabellón de Alcudia, constituye su referente más directo. No obstante, el hecho de que la idea esencial de la propuesta de De la Sota sea la creación de un recinto íntimo inferior, delimitado por muros mallorquines y cubierto por parras, que es en sí la vivienda, en contraste con el espacio abierto superior de su terraza habitable, diferencia conceptualmente ambos proyectos (figura 22) (Pascual 2016a).

En la propuesta para las casas de Alcudia, el arquitecto desarrolla, así, un nuevo estándar de vivienda de vacaciones para la costa mediterránea, con un programa mínimo pero flexible para el descanso, de fácil construcción y desmontaje, respetuoso con el medio y estrechamente vinculado a la memoria del

**Figura 20.** Alejandro de la Sota. Casas de Alcudia, 1984. Bocetos e imágenes de la maqueta. Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. 84-B. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/232>

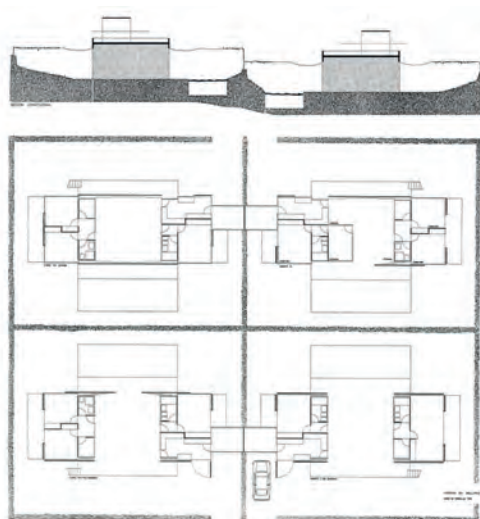
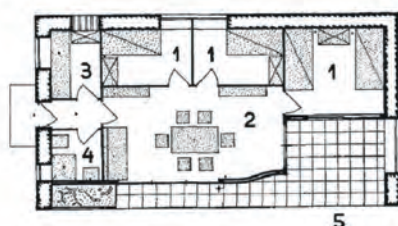
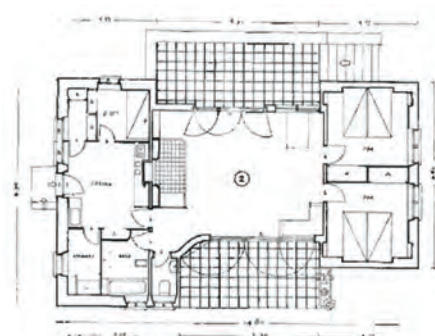


**Figura 21.** Alejandro de la Sota. Casas de Alcudia, 1984. Sección y planta del módulo de cuatro unidades e imagen de la maqueta. Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. 84-B. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/232>. Casa y paisaje rural de la isla de Ibiza. (GATEPAC 1932 a: 29).

**Figura 22.** Rodríguez Arias. Casa en San Antonio de Ibiza. Planta e imagen del exterior (GATEPAC 1935 c: 30). J. Luis Sert. Vivienda mínima para playa. Planta y boceto del exterior. (GATEPAC 1932 c: 21-22).



lugar. En ella la síntesis e integración de lo popular en clave moderna alcanza, dentro de su obra doméstica, la máxima expresión. Sus volúmenes horizontales, blancos y puros, contruados con materiales ligeros de tecnología punta, se integran en el paisaje y evocan la frescura y optimismo de la vida mediterránea, estableciendo una relación con lo popular, esencial y atemporal; una arquitectura en la que coexisten pasado, presente y futuro: «Olvidamos que el pasado fue un presente, un tranquilo y lento presente que se pensó futuro en su pasado. Engarzar presentes construye otros presentes, futuros» (figura 23) (Sota 1993).

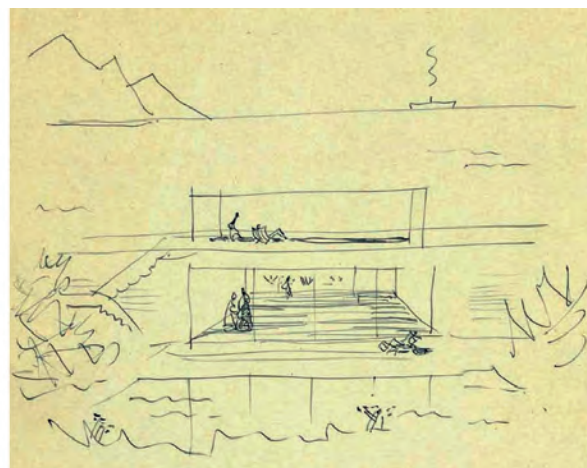
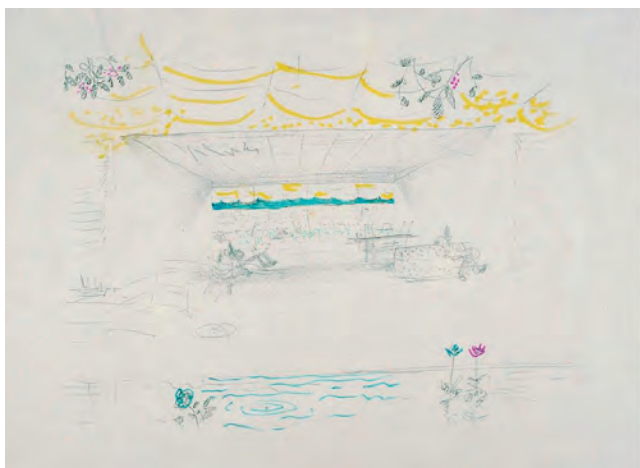
que evoluciona desde la asimilación casi literal de sus recursos funcionales, constructivos, formales, espaciales y de respuesta al clima de sus primeras obras, hasta la síntesis y revalorización de sus elementos esenciales, a través de la abstracción y del empleo de tecnologías constructivas inherentes al momento, de sus últimos proyectos.

Su propuesta de los años cuarenta para una vivienda unifamiliar asimila a través de un cierto regionalismo pintoresquista recursos de la arquitectura popular mediterránea, tales como los volúmenes elementales horizontales, la orientación a mediodía de la sala de estar, los muros encalados de gran espesor, las cubiertas planas o de teja árabe, o la disposición de espacios de transición tipo porches, pérgolas ligeras, entoldados o la propia vegetación para controlar la radiación y favorecer la vida a cubierto en el exterior.

**Figura 23.** Alejandro de la Sota. Casas de Alcudia, 1984. Bocetos. Fuente: © Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, sig. 84-B. <https://archivo.alejandrodelaSota.org/es/original/project/232>.

### Conclusiones

La presente investigación permite concluir que la atención a lo popular en la obra de De la Sota se revela como una constante



Tras el encuentro con Gio Ponti y Alberto Sartoris, sus propuestas para una vivienda unifamiliar en Tànger (1951) asimilan y reinterpretan recursos de la arquitectura popular mediterránea presentes en el proyecto anterior, si bien lo hacen desde un mimetismo afinado y una incipiente voluntad de abstracción y ligereza. Este hecho se refleja en la simplificación de los volúmenes, la compacidad de las plantas y la reducción del grosor de los sistemas de cerramiento. Las propuestas se sitúan, así, en un periodo de transición previo a la plena adopción de los valores de la modernidad, donde elementos tradicionales formalmente depurados coexisten con otros modernos.

El impacto que le produce el conocimiento de la arquitectura norteamericana industrializada y ligera de posguerra, a través de la lectura del libro de Marcel Breuer y Walter Gropius, *Sun and Shadows: the philosophy of and architect*, queda patente en los proyectos inéditos para el Centro de Turismo de lujo y la vivienda de H. Von Engel en Alcudia (1957). Ambas propuestas presentan ya una imagen moderna, en la que elementos característicos de la arquitectura popular mediterránea, como las cubiertas a dos aguas de escasa pendiente, los espacios porticados en sombra a nivel del terreno, los porches a mediodía o las galerías perimetrales, se reinterpretan a través de su «arquitectura física», clara y elemental de montaje en seco, avanzando la tendencia de las décadas siguientes.

La exposición *Arquitectura sin Arquitectos* comisariada por Bernard Rudofsky en el MOMA (1964), probablemente, supone para el arquitecto un nuevo impulso en su valoración de la arquitectura popular. Este hecho se traduce en una nueva sensibilidad con la que busca dar respuesta a problemas de carácter universal a partir de la atención a las variables específicas de cada contexto. Un buen ejemplo de ello es la Urbanización Bahía Bella (1965), donde el arquitecto recupera y sintetiza elementos esenciales de tradición mediterránea en clave moderna a través de la abstracción formal y el empleo de técnicas constructivas avanzadas de prefabricación pesada a gran escala. Entre estos elementos se encuentran los asentamientos agrupados y compactos, las terrazas planas habitables, los patios, los espacios porticados, los interiores en penumbra o el concepto de intimidad. Además, más allá de la adopción de estos recursos tradicionales, la manera de hacer de la arquitectura popular está presente en la propia configuración intrínseca del

proyecto, que De la Sota asume como *modus operandi* propio.

Por último, la evolución de toda una trayectoria personal de estudio y experimentación de la arquitectura popular alcanza su madurez en las casas de Alcudia (1984), donde la asimilación y reinterpretación de sus elementos básicos, a través de su máxima depuración formal y el uso de nuevos materiales, logra su expresión más lograda.

Sus muros mallorquines y volúmenes horizontales, blancos y puros, contruidos con materiales ligeros de tecnología avanzada, se integran en el paisaje, y sus toldos, emparados, pérgolas, celosías deslizantes, vegetación y agua de mar, activan la brisa y moldean la sombra, para recrear la esencia de la vida del Mediterráneo.

En todas las propuestas, el objetivo fundamental del arquitecto es integrar a las personas en su medio físico y humano; hacer que sientan su pertenencia a un territorio y una cultura, desde su cuidado y respeto. Para ello el arquitecto adapta las necesidades o el modo de vivir derivado de la función, el momento y las personas a la forma de vida que se hace en el lugar, lo que le permite integrar la arquitectura en el paisaje, optimizar el bienestar de los futuros habitantes al adoptar recursos eficientes de respuesta al clima y crear un vínculo con la memoria, haciéndolos partícipes de la tradición y las costumbres del lugar. De este modo, De la Sota parte de la arquitectura popular, del cobijo, para crear otra nueva, intelectual y universal que, adscrita a los principios modernos, aspira a convertirse en un eslabón más de la cadena ininterrumpida de innovaciones anónimas que es, en sí, la propia tradición: «Superponiendo las dos acciones, cobijo e intención, vislumbramos cómo pueden aparecer las dos arquitecturas de las que hasta hoy nos nutrimos y que tantas veces son una» (Sota 1997: 13-19).<sup>11</sup>

Desafortunadamente, ninguna de las propuestas llega a materializarse, de manera que quedan en el ideario de De la Sota como un anhelado sueño; el sueño de habitar el Mediterráneo.

## Notas

1. En Llano 2012: 60, los bocetos aparecen publicados como «bocetos de arquitecturas populares andaluzas». Sin embargo, tal y como aparece grafiado en uno de ellos, lo más probable es que pertenezcan a arquitecturas tradicionales de Gerona.
2. En Llano 1994: 28, el boceto con la perspectiva de la casa se identifica como «apuntes

marroquí. Estudio de volumen». No obstante, la existencia de un boceto de planta y de varias pruebas de alzados inéditos, revelan que, seguramente, se trata de una propuesta de vivienda unifamiliar realizada por el arquitecto durante los años cuarenta. Por otro lado, según conversación mantenida con Alejandro de la Sota Rius, parece poco factible que De la Sota viajara a Marruecos durante esos años.

3. Pizza (ed.) 2019: 76, hace referencia a la relación personal que Gio Ponti mantiene con algunos arquitectos españoles. Alejandro de la Sota Rius confirma que su padre se encuentra entre ellos.
4. Llano 1994: 52 nombra las propuestas que el arquitecto desarrolla en Tànger. La documentación que se conserva de ambas en el Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota impide concretar su emplazamiento.
5. El término «hotel» de la denominación de los prototipos, se utiliza según el sentido francés de *hôtel*, el cual hace referencia a una vivienda con jardín, más o menos aislada de las colindantes y habitada por una sola familia, según la RAE.
6. Los prototipos revelan en su diseño la influencia de la obra doméstica del arquitecto Richard Neutra. Por ejemplo, la planta del Hotel de fin de semana toma como referente directo la Casa Beard en Altadena (1935) y la composición de formal de la Casa de verano en Galicia se relaciona con el volumen semienterrado y el acceso por la parte superior de la Casa de reposo del dr. Llorell.
7. En la conferencia (Sota 1980), el arquitecto explica su descubrimiento de las casas en la playa de Punta Umbria en Huelva, durante la construcción de uno de sus poblados de colonización.
8. Sobre el análisis arquitectónico de la Urbanización Bahía Bella en la Manga del Mar Menor (1965) y su relación con la arquitectura tradicional, véase: Baldellou 2006: 99-103 y Martínez, Pemjean 2007: 17-52.
9. En Baldellou 2016: 100, se apunta el impacto que tuvo en Sota la exposición y el catálogo de *Architecture Without Architects*, celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, del 9 de noviembre de 1964 al 7 de febrero de 1965. En el Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota se conserva un folleto de la exposición: «Arquitectura sin arquitectos» de la Sociedad española de Amigos del arte, fechado en noviembre de 1968.
10. Sobre el análisis arquitectónico de las Casas de Alcudia (1984), véase: Gallego 2004, Navarro 2006 y Martínez, Pemjean 2007: 107-141. Sobre la relación de las casas de Alcudia con la arquitectura popular, véase: Llano 2012: 207-210 y Tomás 2015.
11. Sobre la tradición como cadena ininterrumpida de innovaciones anónimas, véase Le Corbusier, 1959: 39-40.

## Bibliografía

- ABALOS, Iñaki; Llinàs, Josep; Puente, Moisés. 2009. *Alejandro de la Sota*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- ARES ÁLVAREZ, Óscar M. 2016. *La modernidad alternativa: tránsitos de la forma en la arquitectura española. 1930-1936*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- PASCUAL RUBIO, Ana. 2016a. *Proyectar para la vida. Alejandro de la Sota. Viviendas en la bahía de Alcudia*. Universitat Politècnica de València. Tesis doctoral. Riunet: <http://hdl.handle.net/10251/62218>.
- PASCUAL RUBIO, Ana. 2016b. Un lugar para la vida. Alejandro de la Sota: casas en la Bahía de Alcudia. En: Couceiro, Teresa. (coord.) *III Congreso Nacional de Arquitectura: Pioneros de la arquitectura moderna española: análisis crítico de una obra*. Madrid; Valencia: Fundación Alejandro de la Sota; General de Ediciones de Arquitectura. 96-113.
- BALDELLOU, Miguel Ángel. 1975. *Alejandro de la Sota*. Madrid: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- BALDELLOU, Miguel Ángel. 2006. *Alejandro de la Sota*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, Área de Gobierno de Urbanismo, Vivienda e Infraestructuras.
- BREUER, Marcel. 1955. *Sun and Shadow: The Philosophy of An Architect*. Nueva York: Dodd, Mead & Company.
- FRAMPTON, Kenneth. 1983. Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia. En: Frampton, Kenneth. 2020. *Kenneth Frampton, Teoría*. Barcelona: Gustavo Gili. 39-72.
- GALÁN, Agustín. 2011. *La presencia "inglesa" en Huelva: entre la seducción y el abandono*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- GALLEGO, Manuel. 2004. *De la Sota. Viviendas en Alcudia, Mallorca, 1984*. Madrid: Ministerio de Vivienda; Editorial Rueda.
- GATEPAC. 1932a. Ibiza, la isla que no necesita renovación arquitectónica. *A.C. Documentos de actividad contemporánea*, 6: 28-29.
- GATEPAC. 1932b. En Ibiza no existen los «estilos históricos». *A.C. Documentos de actividad contemporánea*, 6: 30.
- GATEPAC. 1932c. Dos tipos de vivienda mínima para playa. Proyecto de J. Luis Sert, arq. *A.C. Documentos de actividad contemporánea*, 8: 21-22.
- GATEPAC. 1935a. La arquitectura popular mediterránea. *A.C. Documentos de actividad contemporánea*, 18: 15-30.
- GATEPAC. 1935b. Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna. *A.C. Documentos de actividad contemporánea*, 18: 31-36.
- GATEPAC. 1935c. Casa en San Antonio. Ibiza. Arquitecto: G. Rodríguez Arias. *A.C. Documentos de actividad contemporánea*, 19: 30-31.

- GATEPAC. 1935d. Pequeñas casas para fin de semana. Arquitectos: J. Luis Sert, J. Torres Clavé. A.C. *Documentos de actividad contemporánea*, 19: 32-42.
- GATEPAC; Haussmann, Raoul; Heilbrunner, Erwin. 1936. Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza. A.C. *Documentos de actividad contemporánea*, 21: 11-23.
- GATEPAC AC [Actividad contemporánea]. 1975. G.A.T.E.P.A.C. 1931-1937. Barcelona: Gustavo Gili.
- GONZÁLEZ, Miguel. 1977. Historia de la arquitectura inglesa de la Río Tinto Company Limited en la provincia de Huelva. Universidad de Sevilla. Tesis doctoral. IdUS. <http://hdl.handle.net/11441/46942>.
- GONZÁLEZ, Miguel. 2017. *Historia de la arquitectura inglesa en Huelva*. Sevilla; Huelva: Universidad de Sevilla; Diputación Provincial de Huelva.
- LE CORBUSIER. 1959. *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- LLANO, Pedro de. 1994. *Alejandro de la Sota: o nacemento dunha arquitectura*. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- LLANO, Pedro de. 2012. *Compañeros de oficio*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- MAALOUF, Amin, et.al. 2002. *Arquitectura tradicional mediterránea*. Barcelona: Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics de Barcelona.
- MARTÍNEZ ARROYO, Carmen; Pemjeam Muñoz, Rodrigo. 2007. Alejandro de la Sota. *Cuatro agrupaciones de vivienda: Mar Menor- Santander-Calle Velázquez- Alcudia*. Toledo: Delmarcación de Toledo; COACM.
- NAVARRO, Juan. 2006. Alejandro de la Sota. Construir. Habitar. *Minerva-Círculo de Bellas Artes*, 3: 117-124.
- PEMJEAM MUÑOZ, Rodrigo. 2005. Utopía y realidad. Cuatro proyectos de vivienda colectiva de Alejandro de la Sota. Universidad Politécnica de Madrid. Tesis doctoral. Archivo digital UPM. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.56485>.
- PIZZA, Antonio (ed.). 2019. *Imaginando la casa mediterránea: Italia y España en los años 50*. Madrid: Ediciones asimétricas.
- PLAN NACIONAL DE MEJORAMIENTO DE LA VIVIENDA EN LOS POBLADOS DE PESCADORES. Tomo II (Regiones sur-mediterránea y sur-atlántica). 1943. Madrid: Ministerio de la Gobernación- Dirección General de Arquitectura.
- PLAN NACIONAL DE MEJORAMIENTO DE LA VIVIENDA EN LOS POBLADOS DE PESCADORES. Tomo III (Levante y Tramontana). 1946. Madrid: Ministerio de la Gobernación- Dirección General de Arquitectura.
- PUENTE, Moisés (ed.). 2002. *Alejandro de la Sota. Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili.
- RUDOLFSKY, Bernard. 1964. *Architecture without architects, an introduction to nonpedigreed architecture*. New York: The Museum of Modern Art. [https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_3459\\_300062280.pdf?\\_ga=2.263498124.1068632795.1711810392-2030484283.1711222486](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_3459_300062280.pdf?_ga=2.263498124.1068632795.1711810392-2030484283.1711222486) (visitado 15 de enero 2024).
- RODRÍGUEZ CHEDA, José Benito. 1994. *Alejandro de la Sota. Construcción, idea y arquitectura*. Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.
- SARTORIS, A. 1950 a. Las fuentes de la nueva arquitectura. *Cuadernos de Arquitectura*, 11-12: 38-47.
- SARTORIS, A. 1950 b. Orientaciones de la Arquitectura contemporánea. *Cuadernos de Arquitectura*, 11-12: 48-55.
- SOTA, Alejandro de la. s.f. Dibujos, croquis, aguadas. Sig. DCA. Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota. Madrid.
- SOTA, Alejandro de la. 1950. Hotel de verano en Galicia. Escuela para montaña. Hotel para una familia en Galicia. Hotel de verano en Galicia, Casa de verano en Galicia. Hotel de fin de semana, 1949. *Revista Nacional de Arquitectura*, 101: 215-218.
- SOTA, Alejandro de la. 1951. Vivienda unifamiliar en Tánger [documentación original de proyecto]. Sig. 51-A. Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota. Madrid.
- SOTA, Alejandro de la. 1957a. Vivienda unifamiliar para H. V. Engel, Alcudia (Mallorca) [documentación original de proyecto]. Sig. 57-H. Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota. Madrid.
- SOTA, Alejandro de la. 1957b. Centro de turismo de lujo: edificios para hotel y 57 *bungalows*, Alcudia (Mallorca) [documentación original de proyecto]. Sig. 57-G. Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota. Madrid.
- SOTA, Alejandro de la. 1964. Proyecto de Urbanización turística "Bahía Bella", Mar Menor (Murcia) [memoria inédita fechada en mayo]. Sig. 65-C. Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota. Madrid.
- SOTA, Alejandro de la. 1965 b. Urbanización y conjunto residencial Bahía Bella, Mar Menor (Murcia) [documentación original de proyecto]. Sig. 65-C. Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota. Madrid.
- SOTA, Alejandro de la. 1966. Conjunto residencial para vacaciones (1.480 viviendas y apartamentos) en la Manga del Mar Menor, Murcia. Proyectado en su totalidad con el sistema Horpresa. *Hogar y Arquitectura*, 64: 44-53.
- SOTA, Alejandro de la. 1967. Casa Varela en Collado Mediano, Madrid. *Hogar y Arquitectura*, 69: 12-19.
- SOTA, Alejandro de la. 1980. Conferencia: Ciclo de proyectos de intervención en edificios históricos [grabación audiovisual]. Madrid: COAM.
- SOTA, Alejandro de la. 1983. Alejandro de la Sota: entrevista realizada por Marta Thorne. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 157: 106-109.
- SOTA, Alejandro de la. 1984 a. Viviendas en Mallorca. Comercial [memoria inédita]. Sig.

- 84-B. Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota. Madrid.
- SOTA, Alejandro de la. 1984 b. Urbanización en Alcudia, Mallorca [documentación original de proyecto]. Sig. 84-B. Archivo de la Fundación Alejandro de la Sota. Madrid.
- SOTA, Alejandro de la. 1984 c. Casas en la playa de Mallorca. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 160: 22-23.
- SOTA, Alejandro de la. 1987. Entrevista con Alejandro de la Sota: el espíritu de un verdadero moderno [realizada por Pilar Rubio]. *Lápiz: Revista internacional del arte*, 42: 16-21.
- SOTA, Alejandro de la. 1993. La raya seca. A&V. *Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 41: 2.
- SOTA, Alejandro de la. 1997. *Alejandro de la Sota, Arquitecto*. Madrid: Editorial Pronaos.
- TOMÁS, Alejandro. 2015. Tradición de futuro. Alejandro de la Sota: lo popular como referente de una nueva arquitectura. En: Couceiro, Teresa. (coord.) *Primer congreso nacional de arquitectura: Pioneros de la arquitectura moderna española: vigencia de su pensamiento y obra*. Madrid; Valencia: Fundación Alejandro de la Sota; General de Ediciones de Arquitectura. 32-51.
- VALLE, Xose Carlos (dir.). 2018. *Alejandro de la Sota, Pontevedra 1913, Madrid 1996: Construirse, Construir*. Pontevedra: Museo de Pontevedra (Diputación Provincial).

---

Fecha final recepción  
artículos: 15/04/2024  
Fecha aceptación:  
28/07/2024

Artículo sometido a revisión por dos revisores independientes por el método doble ciego.

**Curro Inza's other factories. Navarre projects still unknown.**

*The first stage of factory construction by architect Curro Inza ended in 1966 with the construction of the first phase of the Segovia Factory. But there is a second stage of industrial projects still unknown and to be studied. After finishing Segovia, he moved the following year to work and teach in Pamplona. And from there he will leave written a series of reflections on how to face the manufacturing project. Reflections that will determine the projects of a second stage that includes the expansion of Segovia and several factories built in Navarra, where the architect develops issues such as interest in the metallic, the epidermal and light structures with large spans that until now had not been used. These projects serve to understand the complete work of the author since the Navarrese factories are, to this day, a set of unknown projects, in part because the sudden death of the author limited their dissemination and knowledge.*

**Keywords:** Curro Inza, factories, Navarra

---

*Curro Inza, arquitecto miembro del Organicismo madrileño, desarrolló una primera etapa de construcciones fabriles que terminó en 1966 con la construcción de la primera fase de la fábrica de embutidos de Segovia. Pero existe una segunda etapa de proyectos industriales aún desconocidos y por estudiar. Tras terminar Segovia, se traslada al año siguiente a trabajar y enseñar en Pamplona. Y desde allí dejará escritas una serie de reflexiones sobre cómo enfrentarse al proyecto fabril. Reflexiones que determinarán los proyectos de la segunda etapa fabril que incluye la ampliación de Segovia y varias fábricas construidas en Navarra. En ellas el arquitecto desarrolla asuntos como el interés por lo metálico, lo epidérmico y las estructuras ligeras de grandes luces que hasta el momento no había utilizado. Estos proyectos sirven para conocer la obra completa del autor pues las fábricas navarras son, hasta día de hoy, un conjunto de proyectos desconocidos, en parte debido a que la repentina muerte del autor limitó su difusión y conocimiento.*

**Palabras clave:** Curro Inza, fábricas, Navarra

Ángel Verdasco.

# Las otras fábricas de Curro Inza

*Los proyectos navarros aún desconocidos*

DOI 10.20868/cn.2024.5342

## Introducción

El arquitecto Curro Inza fue uno de los miembros más jóvenes de lo que se ha denominado *Organicismo madrileño*. Su carácter polifacético le hizo aproximarse a la arquitectura desde distintos ángulos y podemos encontrar a un Inza editor (Secretario de la revista *Arquitectura*), crítico, muralista, dibujante, escritor... además del arquitecto.

La primera etapa de su obra (1959-1966) se desarrolla en Madrid hasta su traslado a Pamplona para incorporarse a la joven Escuela de Arquitectura de Navarra. Como profesor dejó una gran impronta en la Escuela y en sucesivas generaciones de jóvenes que posteriormente desarrollaron sus carreras profesionales y académicas<sup>1</sup>.

En Pamplona desarrolla la segunda etapa de su carrera (1967-1976) hasta su prematura muerte. A lo largo de toda su carrera desarrolla un interés por la arquitectura fabril y por el debate de cómo la arquitectura contemporánea debía afrontar este tipo de proyectos.

Este interés se había puesto de manifiesto editando varios números sobre este tema en la revista *Arquitectura*.<sup>2</sup> En ellos se analizaban mediante diagramas, dibujos y textos múltiples ejemplos (sobre todo internacionales) de arquitecturas industriales.

En los proyectos fabriles de Inza se distinguen claramente dos etapas. La primera termina en 1966 con la construcción de la primera fase de la fábrica de embutidos de Segovia. Un proyecto que había iniciado junto al arquitecto Heliodoro Dols y que posteriormente Inza terminó desarrollando y dirigiendo en solitario.

Esta primera fase de la fábrica será su obra más conocida<sup>3</sup> y tras terminarla dejará escritas una serie de reflexiones sobre cómo enfrentarse al proyecto fabril:

reflexiones que determinarán los proyectos de su segunda etapa que ya realiza desde el estudio de Pamplona.

Esta segunda etapa incluye trabajos como la ampliación de Segovia y una serie de fábricas construidas en Navarra. Si bien la fábrica de embutidos de Segovia persigue el ideal orgánico propio de sus primeros años, las fábricas navarras despliegan, tras la reflexión que realiza, otros asuntos.

Mantendrá en ellas la manera de articular los procesos industriales y a su vez el arquitecto desarrollará en ellas aspectos como el interés por lo metálico, lo epidérmico y las estructuras ligeras de grandes luces que hasta el momento no había utilizado.

Estas fábricas navarras sirven para conocer la obra completa del autor pues son, hasta día de hoy, un conjunto de proyectos desconocidos, en gran medida debido a que la repentina muerte del autor limitó su difusión, publicación y conocimiento.

## La reflexión fabril

En 1966, recién terminada la primera fase de la fábrica de embutidos de Segovia, la revista *Arquitectura* 95 la publica en portada y en el interior.

En ese mismo número Inza escribe el artículo «Algunas notas sobre arquitectura e industria» que se puede entender como una recapitulación de lo hasta ahora aprendido sobre cómo enfrentarse al problema de la arquitectura industrial y a su vez es un antecedente para entender su segunda etapa fabril.

Muestra ahí su preocupación por encontrar normas estéticas para las fábricas y la necesidad de establecer valores nuevos que sirvan para una justa apreciación estética «no sólo de un objeto industrial cualquiera, sino también para el caso concreto de una fábrica,

---

Profesor Titular  
Proyectos. Escuela  
Arquitectura de Alcalá

como edificio integrante de un proceso industrial, con sus máquinas, servicios y estructura» (Inza 1966).

Entiende Inza que en la fábrica la variable función es determinante aunque cambie extraordinariamente de prisa y que la fábrica es un nuevo tipo de máquina cuyos componentes ya no son solo de tipo mecánico por lo que no puede ser valorada únicamente desde los patrones de la ingeniería (figura 1). Para hacer una justa valoración del edificio entrarán en juego cuatro variables interdependientes: función, material, comportamiento del material y forma:

«El problema real no consiste en adaptar la producción mecánica a las normas estéticas de la artesanía, sino en concebir normas estéticas para los nuevos métodos de producción.» Con estas palabras inicia su libro *Arte e Industria* el profesor Herbert Read. Palabras que fueron probablemente escritas en 1934, y digo probablemente porque las tomo de la versión española de su libro, publicado en 1961. Sea como fuere, no solamente no han perdido vigencia, sino que siguen siendo una llamada para los métodos de valoración estética en las nuevas producciones de arquitectura industrial y, en general, para cualquier producción artística relacionada con la industria.

*Nunca dejan de producir sorpresas las teorías funcionales que aseguran el consiguiente subproducto de belleza a partir del sólo y exclusivo cumplimiento con las bases que impone la función. Ninguno de los duros y misteriosos caminos del proceso creativo, con toda la carga de impresiones, instintos y temblores del subconsciente para el parto doloroso de lo bello figuran para nada en tan sencilla propuesta funcional. [...] Pero en este proceso del funcionalismo, en el cual la belleza brota inesperadamente, sin buscarse, tal vez no se ha tenido en cuenta algo importante, al menos deliberadamente: que la solución funcional, es decir, la determinación de la forma por una adecuación a la finalidad no proporciona solución única, sino que los resultados pueden ser variadísimos. Desde el primer proceso, vulgar y tosco, que pretende por cualquier procedimiento empleando sólo técnicas conocidas, la adecuación de la forma a la función, hasta aquellas otras soluciones acaso perfectamente refinadas que por el solo hecho de emplear nuevos materiales o sistemas de cálculo aspiran a la utilidad, pero con la inconfesada esperanza de conseguir formas bellas que puedan representar, además, una verdadera novedad.* (Inza 1966)



Desconfiara de nuevo de que únicamente con el cumplimiento de la función se alcance la belleza, pues considera que la solución funcional y la determinación de la forma por una adecuación a la finalidad según sus palabras «no proporciona solución única, sino que los resultados pueden ser variadísimos». Estas variables son en la arquitectura industrial, más que en ninguna otra, más sugerentes y complicadas «seguramente por la misma variabilidad y complejidad que en ninguna otra». Variables que son consecuencia del periodo funcionalista y que según Inza son los siguientes:

1. Absoluta libertad en la elección de los tipos estructurales, tomando como única condición la eficiencia mecánica y la educación de las necesidades interiores y de clima. (La aportación de nuevos materiales y sistemas constructivos viene también determinada por la misma libertad de selección para cada caso particular, supeditando a veces la originalidad y novedad de la solución -para un caso- general a la eficacia comprobada de una solución más local.)

**Figura 1.** Fábrica de embutidos de Segovia.  
Fuente: Portada Revista *Arquitectura* n° 95.  
Noviembre 1966.

2. Repugnancia decidida por la ornamentación ficticia, cuya justificación, desde mi punto de vista totalmente utilitario carece, en absoluto, de fundamento. Admitiendo únicamente aquella que procede de la propia naturaleza del material o de su puesta en obra.

3. Admiración por las formas técnicas y por las realizaciones formales industriales.

4. Sven Hesselgren, en su obra *Los medios de expresión en Arquitectura*, interpreta la conocida frase de Le Corbusier, «la casa es una máquina para ser habitada», diciendo que implicaba la creencia de que si un edificio cumplía perfectamente su función material en su carácter de conjunto mecánico, ya no era posible exigir más del mismo. Pero en realidad ningún arquitecto proyectó casa alguna de acuerdo con esta doctrina, ya que, hasta en el más ortodoxo, existía un deseo de que aparentara llenar sus funciones... Esta tendencia a considerar no solamente lo físico, sino también lo percibido es lo que puede elevar la técnica de la construcción a un arte.

5. La expresión visual de las funciones técnicas, incluso en casos ajenos a la arquitectura (construcción de barcos, locomotoras, puentes, silos, etc.) es, desde luego, consecuencia del período funcionalista y, posiblemente sea, a mi juicio, una de sus más jugosas aportaciones para la ampliación del campo de valores semánticos en el terreno de la expresión arquitectónica.

6. Descubrimiento de nuevos caminos a través del Reino Orgánico, buscando no

solamente la perfección en el conjunto, sino también en cada una de las partes que lo constituyen. (En este aspecto es de notar cómo se manifiesta un verdadero olvido al no reconocer el despilfarro con que la naturaleza realiza muchas veces sus actividades. Detalle éste, en cierto modo, contrario a los principios funcionalistas.)

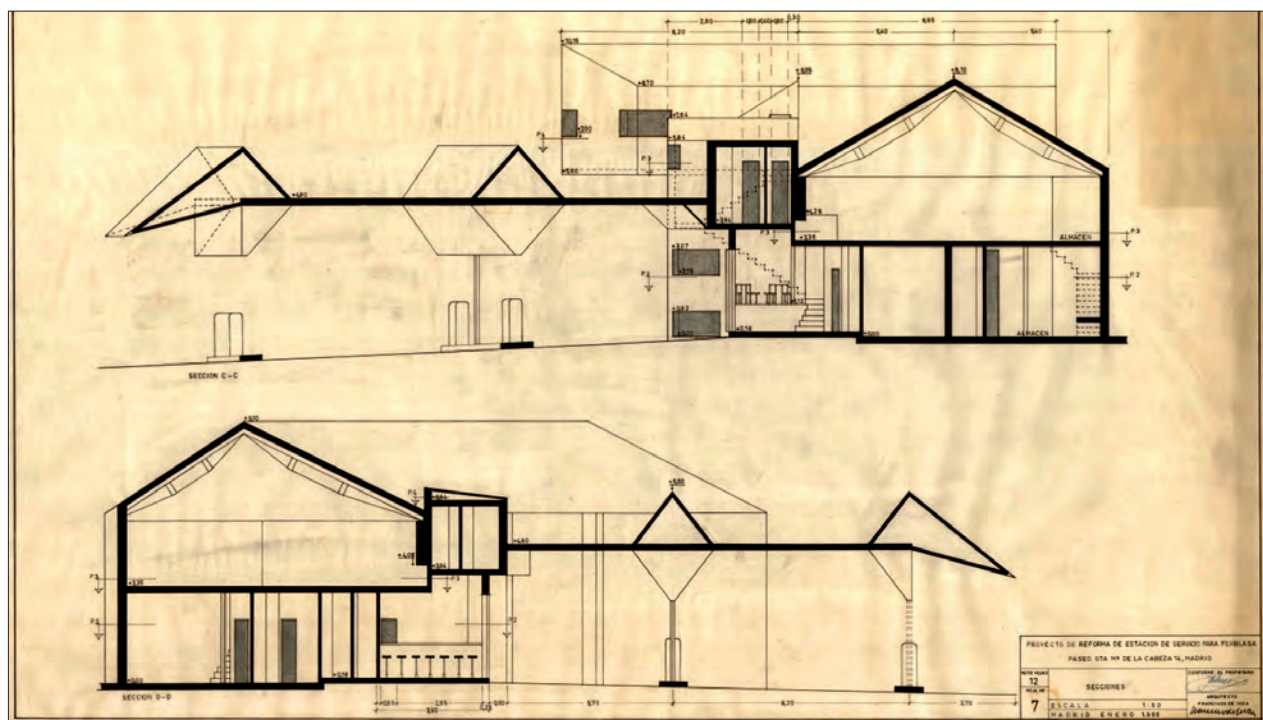
7. Aportación clara de nuevos vocablos: *verdad, autenticidad, simplicidad...* Con el deseo de que la veracidad externa acuse al exterior aquella otra veracidad interna -que persigue con la máxima minuciosidad-: la educación real de la forma con la función a la que sirve. La complejidad de las funciones industriales exige, en muchos casos, una correspondencia formal externa del continente con el contenido.

Con estas notas pretendió Inza limitar un poco las tendencias más notables de los principios básicos funcionalistas y trató, al mismo tiempo, de señalar aquellas condiciones que, a su juicio, habían supuesto una aportación o la apertura de un camino.

### Antecedentes de las fábricas navarras

En cualquier caso, son reflexiones que sirven de prolegómeno a las fábricas metálicas de grandes luces realizadas a partir de 1967. Unas fábricas cuyo antecedente es probablemente una ampliación de una estación de servicio y gasolinera (Madrid, 1967).<sup>4</sup> En ella (figura 2), además del edificio de cafetería

**Figura 2.** Inza, Curro, Ampliación de la Estación de servicio y gasolinera. Madrid.1967. Secciones. Fuente. Archivo de Arquitectura ETSAM, Fondo Inza.





y oficinas, proyecta las marquesinas que protegen a los automovilistas y a los surtidores de gasolina.

La proyecta con estructuras metálicas ligeras y correas de forma romboidal forradas al exterior con paneles de Viroterm y cristal. Las dos marquesinas se conforman con ligeros rombos apoyados en delgados pilares metálicos.

Es por tanto la primera estructura metálica que no forra con ladrillo y donde se establece un dialogo entre la estructura y una piel ligera. Y aunque se puede entender casi como una *folie*, es su primer proyecto de vocación ingenieril.

### Las fábricas navarras

La Factoría de Mapsa<sup>5</sup> en Orcoyen (Navarra. 1970), es el primer proyecto industrial

de grandes luces que construyó. La empresa propietaria se dedicaba a la fundición y manufactura de piezas de aluminio, latón y bronce (figuras 3 y 4).

La planta general está compuesta por una serie de naves que siguen el proceso industrial de la fabricación de las piezas de aluminio y latón. La ordenación de las naves y las oficinas se disponen en la parcela, como es habitual en Inza, respondiendo al funcionamiento y al proceso de manufactura.

Los objetivos fundamentales de funcionamiento fueron según la memoria del proyecto: «1. La circulación de materias primas; 2. La circulación de productos manufacturados; 3. La circulación del personal; 4. La ventilación de las naves y 5. Las posibilidades de ampliación».

Acepta de nuevo como la mejor opción (lo había hecho en Segovia) que el organigrama

**Figura 3.** Inza, Curro. Fábrica Mapsa. Orcoyen. Navarra. 1970. Fotografías del exterior. Fuente: Archivo de Arquitectura ETSAM, Fondo Inza.

**Figura 4.** Inza, Curro. Fábrica Mapsa. Orcoyen. Navarra. 1970. Ordenación general de naves. Fuente: Archivo de Arquitectura ETSAM, Fondo Inza.

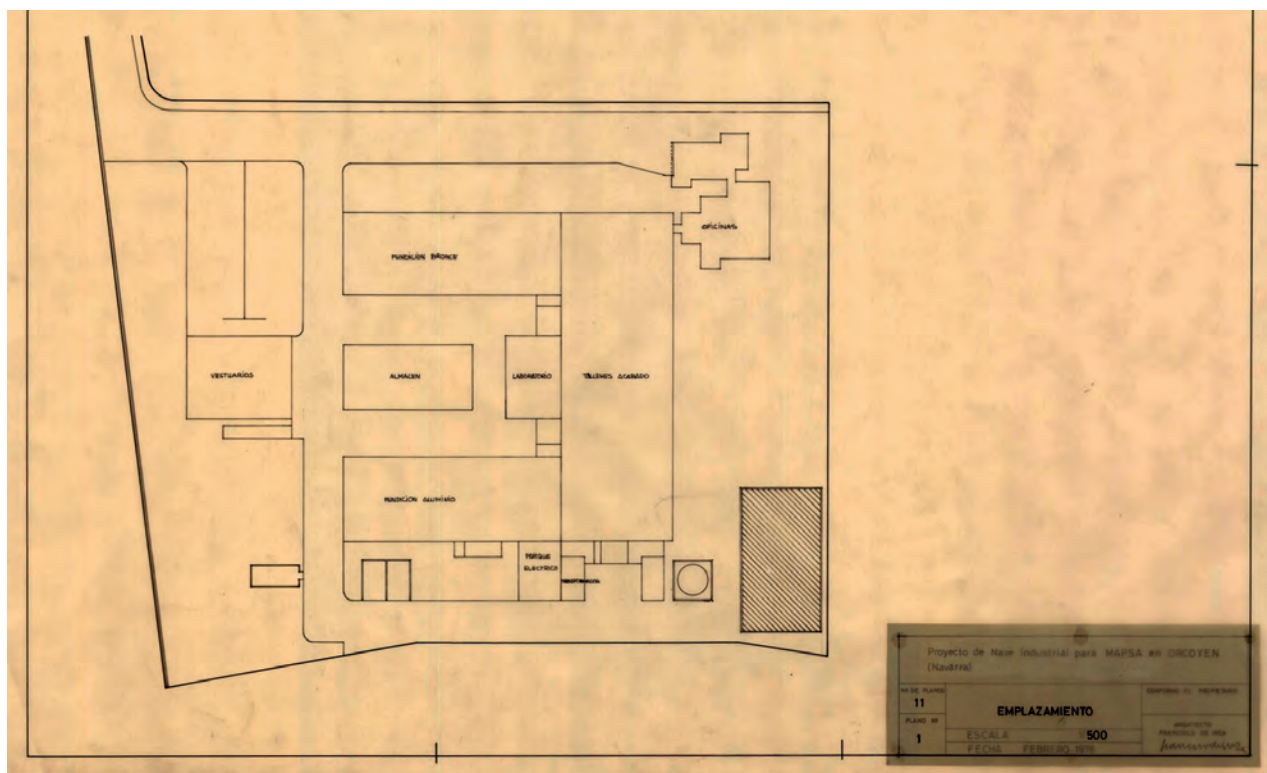
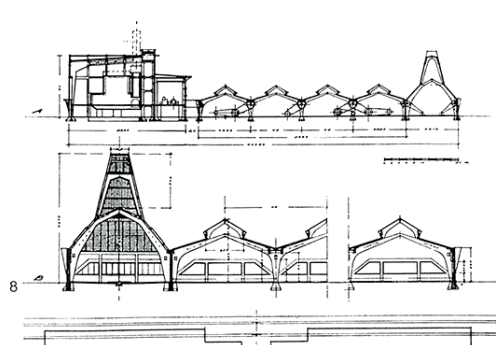


**Figura 5.** Erich Mendelsohn.  
Casas alineadas  
Charlottenburg Berlín  
1922 y fábrica de  
Sombreros Steinberg.  
Luckenwalde 1921.  
Fuente: Zevi, Bruno.  
1984. *Erich Mendelsohn*.  
Barcelona: Gustavo Gili



de funcionamiento determine la planta. Cada nave se orienta según sus propios requerimientos de trabajo.

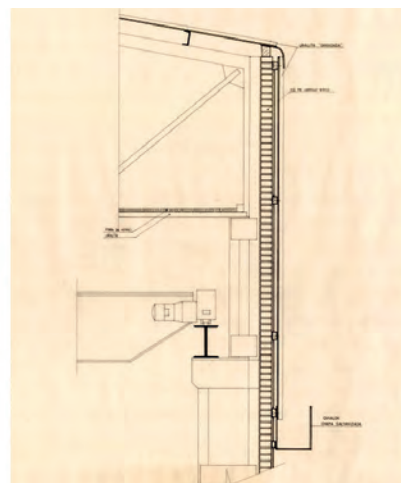
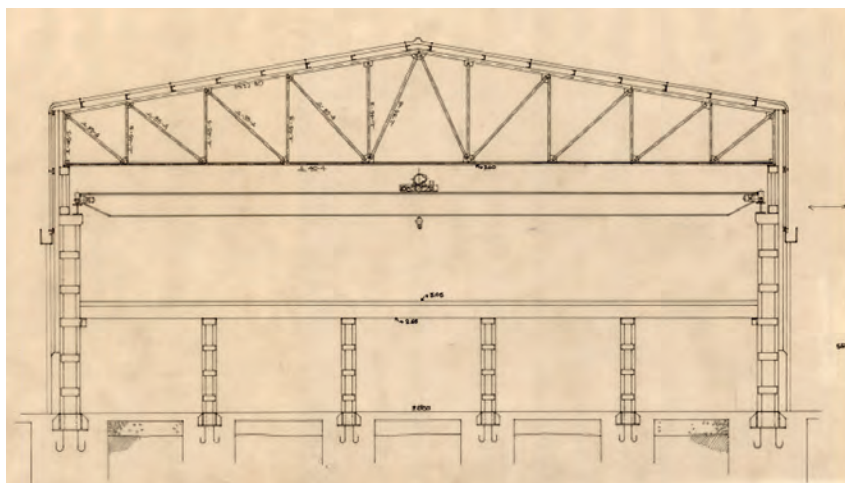
Existe a lo largo de todo el proyecto un discurso epidérmico que explota la condición ligera y superficial de los materiales plásticos y metálicos frente a los cerámicos, alternándolos y forrando fachadas en continuación de las cubiertas. Una estrategia bien similar a la de Erich Mendelsohn en las Casas alineadas de Charlottenburg (Berlín 1922), único arquitecto expresionista al que Inza citará en algún artículo (figura 5).

El edificio de oficinas y vestuarios está enfoscado en planta primera y forrado en planta segunda con placas de fibrocemento ondulado en continuación de la cubierta del mismo material. Los interiores se resuelven con suelo y escaleras de plaqueta cerámica y barandilla metálica atirantada en la línea de las que construye en las tiendas de telas.

Cuando el material varía la forma del proyecto «se empeña en subrayar su grado de dependencia con el material. Las placas de fibrocemento, y la perfiliería metálica serían, ahora, las ‘responsables’ en última instancia de su forma». (Arnuncio 1991)

En las naves alterna dos tipos de estructuras dependiendo del uso e iluminación requerida. Así, para los almacenes y las naves de acabados de piezas, utiliza una estructura metálica de tijera (tipo Houx-Rover) carente de tirantes y pilares intermedios y adecuada para la iluminación natural. La cubierta es de planchas de fibrocemento ondulado gris oscuro y cielo raso de aluminio. La iluminación natural se consigue con placas alternadas de poliglass y los cerramientos son de ladrillo macizo enfoscado. Sin embargo en las naves de fundición utiliza un sistema de cerchas metálicas sin tirantes tipo Thomas-Conder (figura 6) con pendientes en

**Figura 6.** Inza, Curro.  
Sección fábrica Mapsa  
Fuente: Archivo de  
Arquitectura ETSAM,  
Fondo Inza.



sus faldones que facilitan la ventilación natural y permiten mayor facilidad para colocar campanas interiores de extracción. Sobre la cumbrera se coloca un castillete que permite colocar extractores de humos. Su cubierta y fachada cerámica es análoga a las naves anteriormente mencionadas.

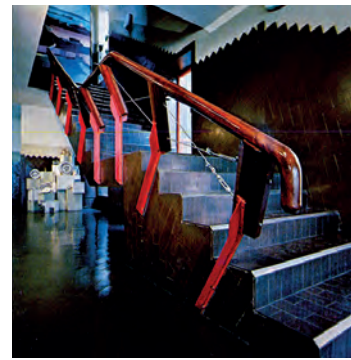
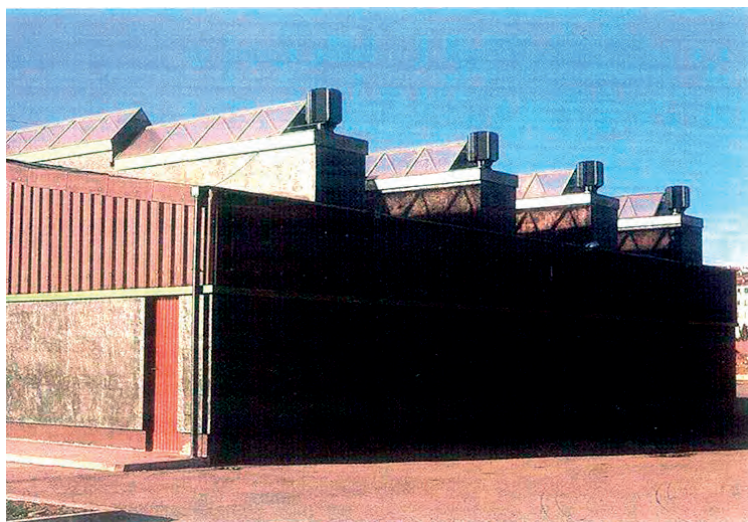
Ante estas naves estrictas y funcionales busca Inza otros recursos que refuerzan la unidad y expresividad de las mismas (figura 7). Por un lado explotará la condición epidérmica citada de los materiales. Por otro lado convierte algunos elementos secundarios (como los extractores de humos y los canalones) en elementos muy significados, expresivos y particularizados, que resaltan las características y el funcionamiento de la fábrica en un halago sincero a la tecnología.

Como había señalado Reyner Banham:

*Las formas de los productos permanentes de la tecnología sí que se pueden imitar; las torres de refrigeración en las centrales térmicas han tenido su paralelo en una serie de seudotorres de refrigeración, desde la fábrica de sombreros de Eric Mendelsohn (1921) hasta el edificio del parlamento de Le Corbusier en Chandigarh. (Banham 1961)*

Estos dos aspectos se repetirán y se convertirán a la postre en una de las características principales de las fábricas proyectadas y construidas en Navarra y lograrán audaces contrastes entre pieles y artefactos.

En 1972 y 1973 Inza proyecta la ampliación de la fábrica de Segovia.<sup>6</sup> Y lo



construye realizando visitas de obra desde su estudio de Pamplona.

Este proyecto solo es comprensible si entendemos la factoría de Mapsa como antecedente directo. Un antecedente que le hará afrontar la ampliación de su propio proyecto

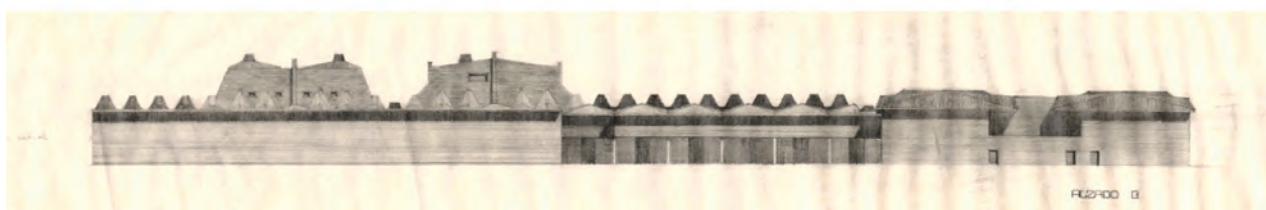
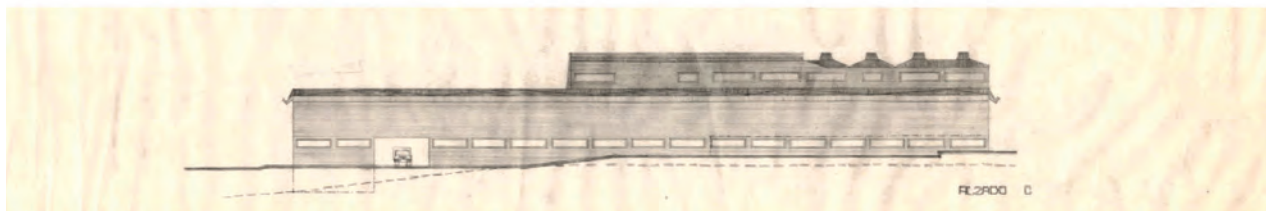


**Figura 7.** (Pág. anterior, arriba) Inza, Curro. Fábrica Mapsa. Fotografías de exterior e interior. Fuente: Archivo de Arquitectura ETSAM, Fondo Inza.



**Figura 9.** Inza, Curro. Ampliación fábrica de embutidos de Segovia. Fuente: Fotografía del autor

de un modo bien distinto a como había trabajado en su etapa madrileña.

La ampliación de la fábrica completa el programa de la primera fase al alojar las salas de despiece, obradores y cámaras frigoríficas para el ganado ovino y porcino (figuras 8 y 9). Se trata de un gran edificio cuyo organigrama y proceso de funcionamiento vuelve determinar su planta resultando una planta en L conectada al extremo oeste del edificio existente. Lo más destacable es que por su programa requiere grandes luces y que en cierta medida se puede entender como una

mezcla de Mapsa y de la primera fase de la propia fábrica de Segovia.

Comienza dibujando unos alzados (como en la primera fase) de zócalo opaco y cubiertas particularizadas para cada zona de la ampliación. Recuerdan de nuevo en su perfil a otro proyecto de Erich Mendelsohn: la fábrica de sombreros Steinberg, Herrmann y Co (Luckenwalde.1921-23).

Lamentablemente estos perfiles no se construyeron y finalmente construye una estructura metálica con vigas tipo Vierendel que dejará vistas. Las cubiertas son a dos

**Figura 8.** (Pág. anterior, abajo) Inza, Curro. Ampliación fábrica de embutidos de Segovia. 1972. Alzados preliminares. Fuente: Archivo de Arquitectura ETSAM, Fondo Inza.

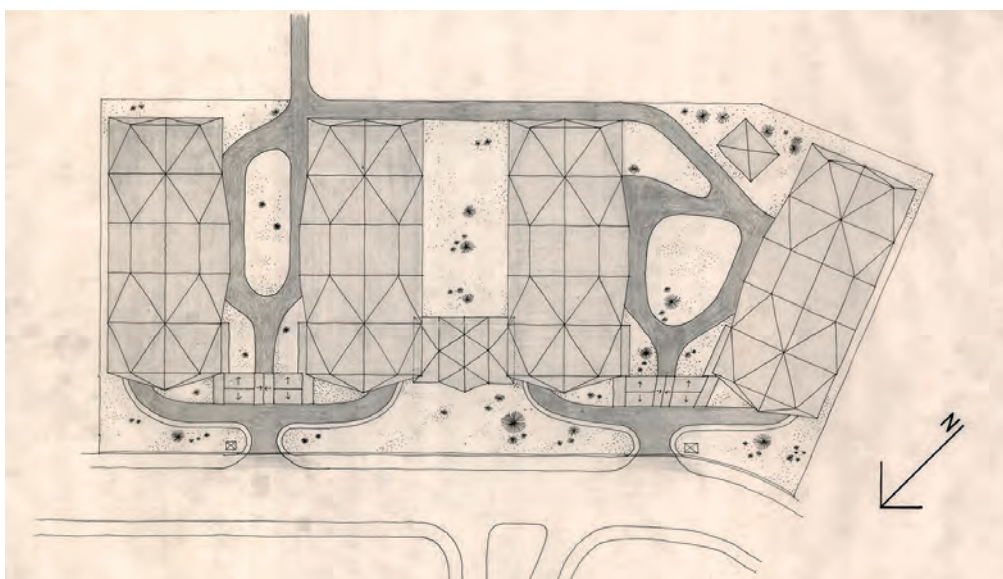


**Figura 10.** Inza, Curro. Almacenes en Segovia. 1973. Plantas. Fuente: Archivo de Arquitectura ETSAM, Fondo Inza.

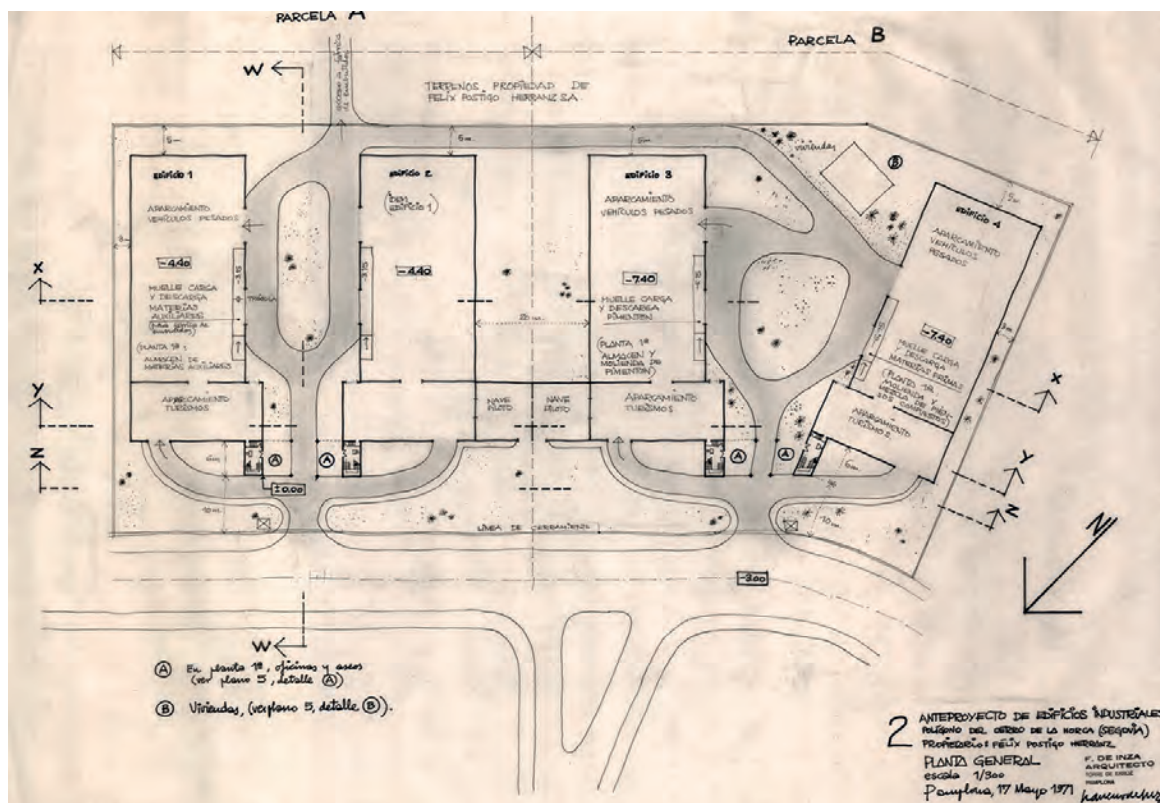


**Figura 11.** Inza, Curro. Almacenes en Segovia. 1973. Plantas. Fuente: Archivo de Arquitectura ETSAM, Fondo Inza.

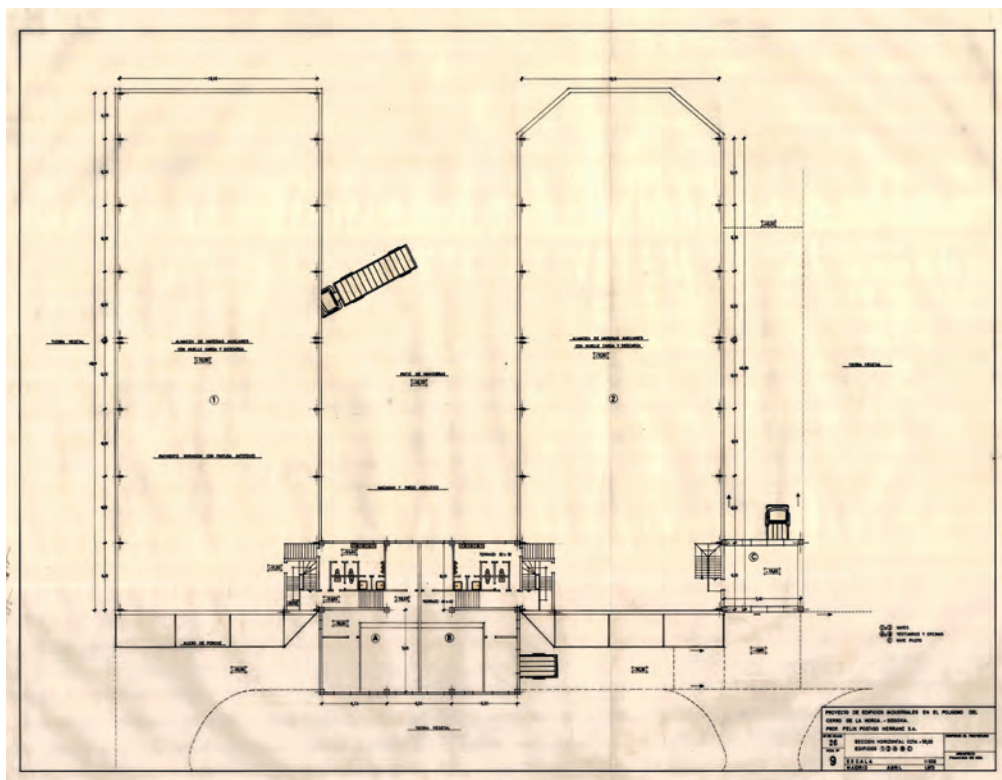


**Figura 12.** Inza, Curro. Almacenes en Segovia. 1973. Planta parcial. Fuente: Archivo de Arquitectura ETSAM, Fondo Inza.

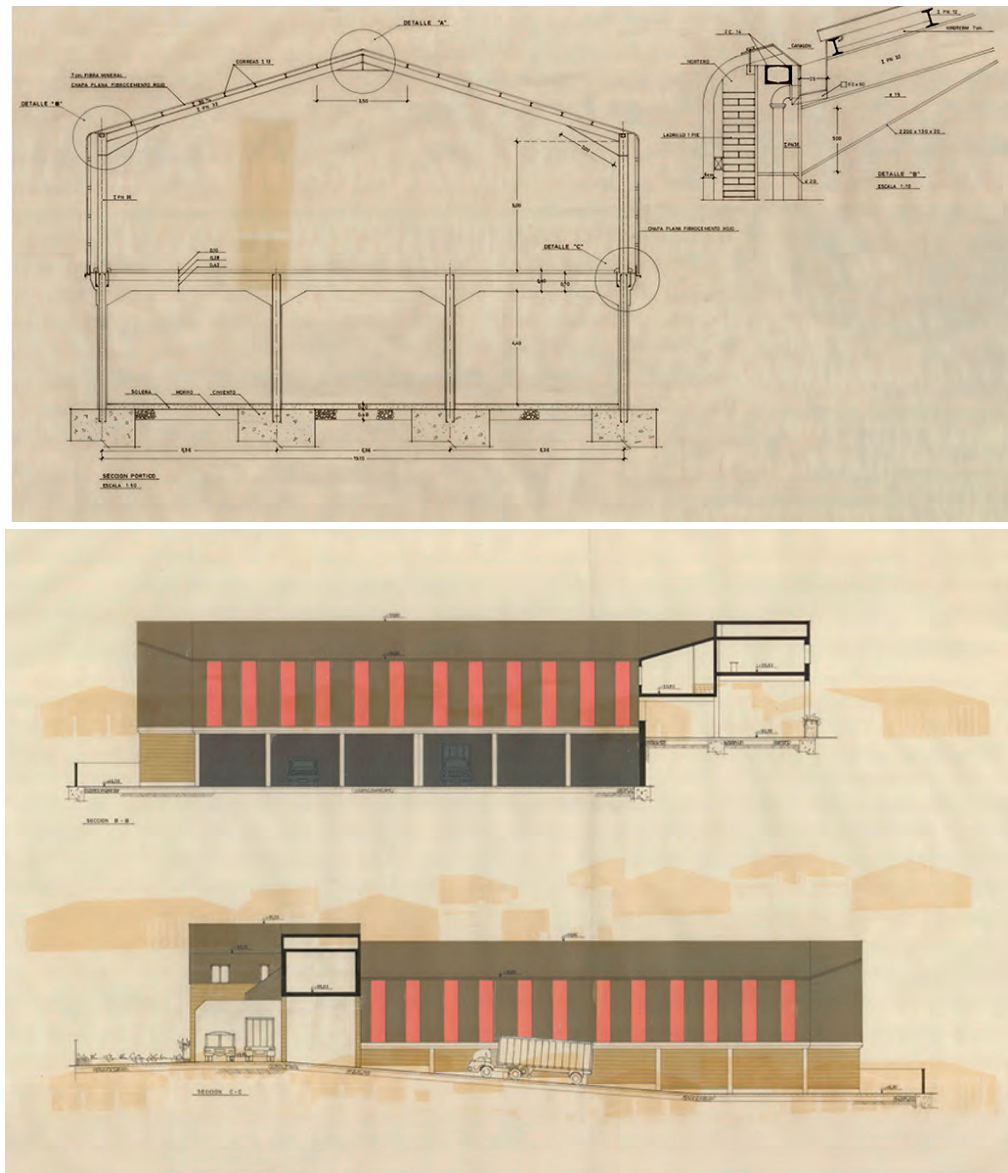
aguas cada dos pórticos y sobre ellas se talarán algunos lucernarios.

Las fachadas de ladrillo se presentan en continuidad con la primera fase y, salvo en algún punto, no se señalan los cantos y vueltos de la cubierta, que queda remetida dentro

de las fachadas, mostrando expresivos canchales metálicos heredados de Mapsa.

Por tanto es un proyecto ya distinto a la primera fase construida, de la que apenas hereda el uso del ladrillo y que debería ser juzgado desde los parámetros de Mapsa

**Figura 13.** Inza, Curro. Almacenes en Segovia. 1973. Alzado y Sección. Fuente: Sección y Alzados. Archivo de Arquitectura ETSAM, Fondo Inza.



en cuanto a estructura y condición epitelial, aunque esta se haga de ladrillo.

En 1973 proyecta uno edificio industrial en una parcela separada por una pequeña calle de la fábrica de embutidos de Segovia.<sup>7</sup> Es sin duda, uno de los edificios «no construidos» más interesantes de su carrera. Es un edificio de almacenaje y transporte con cuatro grandes naves para almacenes, carga y descarga de camiones que debía servir de abastecimiento y reparto para la fábrica anexa (figuras 10 a 13). Plantea una disposición en peine adaptada a la curvatura de la parcela y al giro de los camiones.

Al existir una diferencia de cota en la parcela cada nave tiene dos plantas. La superior se reserva para almacenes y vestuarios, mientras la inferior se reserva para camiones y los muelles de carga con acceso directo a la fábrica de embutidos.

Entre las naves, y a modo de frente, se disponen los vestuarios como puentes. Las cubiertas, facetadas y achatadas en el anteproyecto, se transforman en la versión final en cubiertas a dos aguas. Se establece un dinámico juego de cubiertas entre las naves y los vestuarios que se elevan por encima del nivel de cumbrera con cubiertas planas y a un agua.

La estructura metálica se proyecta según un sencillo sistema de pórticos paralelos. Las fachadas se cierran con medio pie de ladrillo. Finalmente, fachadas y cubiertas se cubren con planchas planas de fibrocemento rojo y verde. Se ocultan los canalones y el encuentro entre alzado y cubierta se redondea como había hecho Stirling en el Pabellón de la IBM (1969) por citar un ejemplo que conocía Inza. Los cuidados dibujos originales de los alzados en tamaño din A0 con tramas de colores



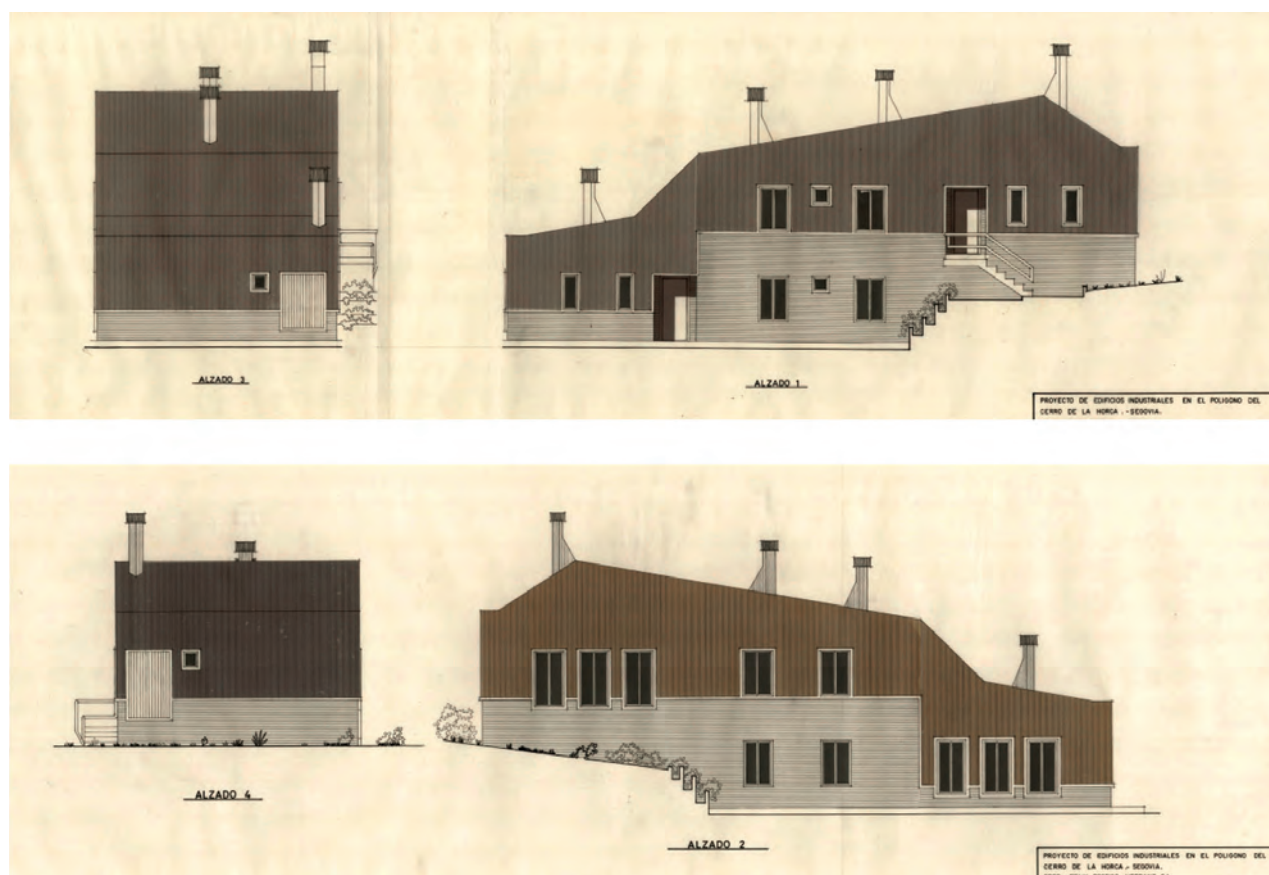
pegadas sobre la tinta son extraordinarios (como tantos ya descritos).

Entre la segunda y la tercera nave, proyecta un interesantísimo edificio de viviendas para los trabajadores con espacio libre alrededor (figuras 14 y 15). Sencillas viviendas de planta rectangular y cuatro dormitorios con fachadas de dos alturas que absorben el desnivel y provoca que la mitad de la vivienda

superior se monte sobre la inferior. Se proyecta construirlas con muros de carga de un pie de ladrillo.

Como se aprecia en los alzados la planta baja se deja en ladrillo visto y la planta alta se forra con chapa de fibrocemento roja según el detalle del proyecto.

**Figura 14.** Inza, Curro. Almacenes en Segovia Fuente. 1973. Alzados del conjunto. Fuente: Archivo de Arquitectura ETSAM, Fondo Inza.



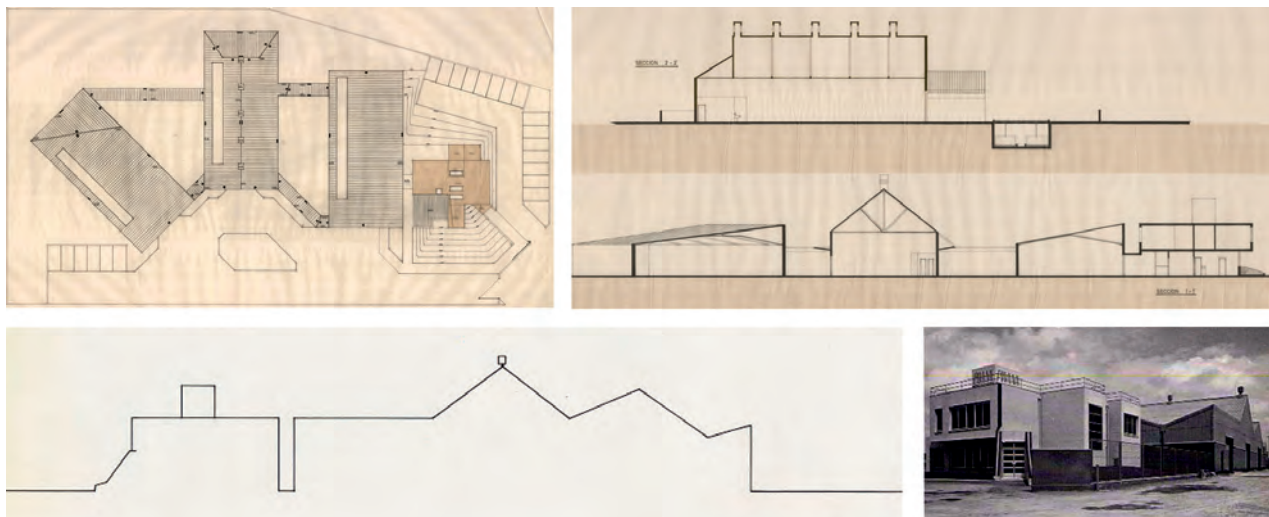


**Figura 16.** Inza, Curro. Fábrica Pivana. Noain. 1974. Primera versión de la planta y secciones. Fuente: Archivo de Arquitectura ETSAM, Fondo Inza.

Por último las salidas de cocina y ventilación de baños se muestran al exterior como unas expresivas chimeneas.

Para terminar hay que señalar que la arquitectura industrial de sus últimos años la completan varias fábricas realizadas en las inmediaciones de Pamplona en 1974 y 1975 como son las fábricas de Pivana (figuras 16, 17, 19 y 20) y Torfinasa.

La fábrica de pinturas para Pivana.SL (1974)<sup>8</sup> consta de tres naves diferenciadas (almacén, fabricación y envasado) y un edificio auxiliar (de oficinas, laboratorio y vestuarios). En la primera versión del proyecto un edificio de oficinas se vincula a la carretera a modo de reclamo y tras él aparecen tres naves separadas y dispuestas radialmente alrededor del acceso rodado principal. Las tres naves se comunican mediante fingers cubiertos.

Desde el principio el autor aclara mediante la disposición en parcela y la materialidad el distinto carácter entre ambas funciones (naves y oficinas): las naves se montan con estructura metálica, cerchas y cielo raso de chapa suspendido de las cerchas y en cada una de ellas se prevé con una inclinación de cubierta diferente. Todo ello contrasta con el edificio de oficinas construido con fábrica de ladrillo enfoscado que tiene un carácter casi racionalista (casi sotiano).

La sección habla de una arquitectura donde fachadas y cubiertas son la misma piel con el mismo grosor. Pero la versión que finalmente se construye alinea y adosa las tres naves manteniendo igual el edificio auxiliar y rebaja el skyline del primer proyecto. El edificio de oficinas de huecos ordenados y hasta con barandilla en la cubierta plana

**Figura 15.** (Pág. anterior, abajo) Inza, Curro. Viviendas entre almacenes. 1973. Alzados. Fuente: Archivo de Arquitectura ETSAM, Fondo Inza.

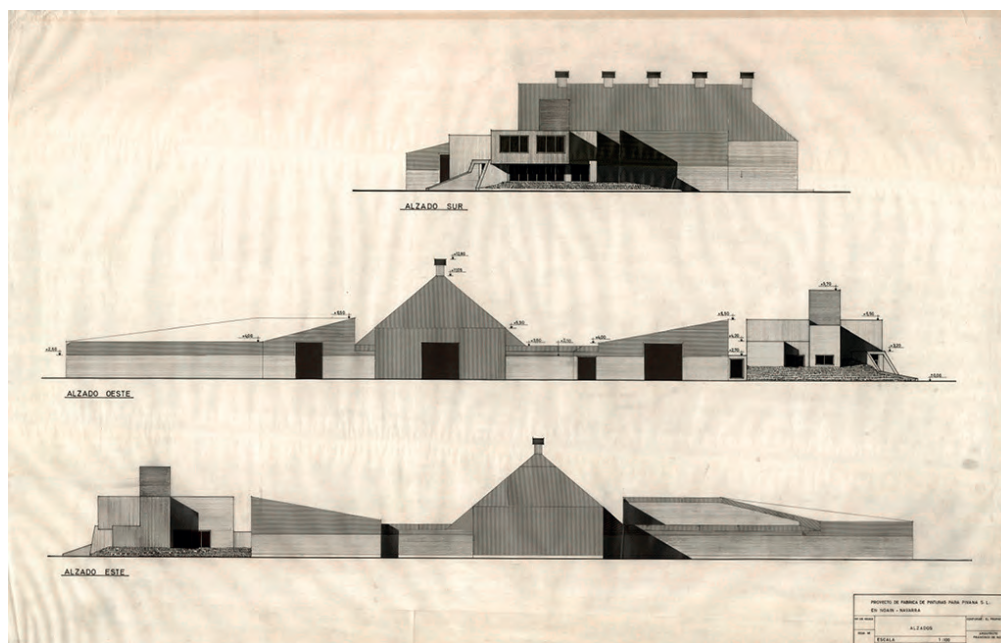


**Figura 17.** Inza, Curro. Fábrica Pivana. Noain. 1974. Alzados y exterior. Fuente: Archivo de Arquitectura ETSAM, Fondo Inza.



**Figura 18.** Inza, Curro. Fábrica Pivana. Noain. 1974. Exterior. Fuente: Archivo de Arquitectura ETSAM, Fondo Inza.

se enfosca en color claro. En las naves existe un basamento enfoscado hasta media altura y el resto se forra con fibrocemento de color naranja.

Este repentino gesto llamativo de arquitectura casi parlante (figura 18), se explica porque la fábrica estaba situada en su momento a la entrada de Pamplona (por la carretera de Zaragoza y entre la autopista, la carretera y la salida del aeropuerto).

Inza comenta en la memoria que «uno de los principales objetivos del proyecto es conseguir un objetivo publicitario. A tal fin y habida cuenta de su función, fábrica de pinturas industriales, el color surge como elemento decisivo».

El proyecto que realiza para la empresa Torfinasa<sup>9</sup> en Pamplona (figuras 21 y 22), será la última fábrica que proyecte Inza y es semejante a las anteriores. Se trata de una gran nave de fabricación con espacios de menor escala adosados e insertados en ella. De nuevo la planta responde a un proceso sin ningún tipo de alarde ni significación.

Mezcla dos escalas de trabajo pues está compuesta por una gran área de fabricación y un edificio adosado que alberga las oficinas, los vestuarios y los laboratorios.

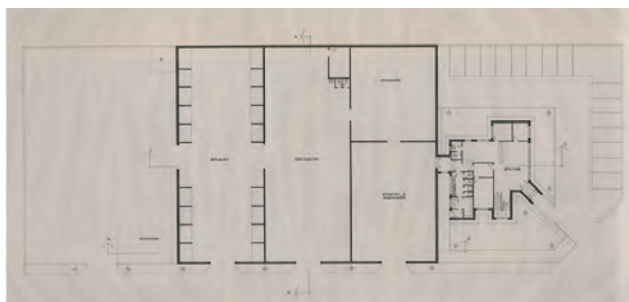
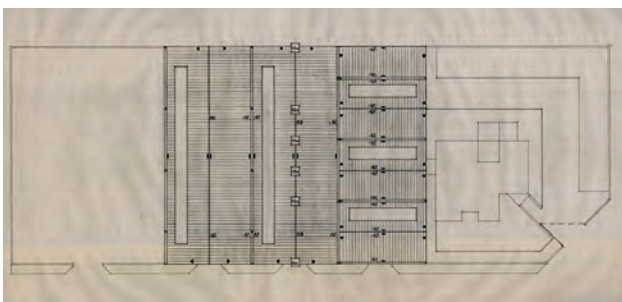
Detrás de este edificio aparece la gran nave de fabricación que sigue las pautas de estar construida con estructura metálica, cerchas, cubierta a dos aguas y cerramiento de fibrocemento. Los detalles se repiten.

Frente a la condición neutra de la gran nave será los respiraderos y ventiladores de los laboratorios los que hagan de elementos parlantes y se signifiquen en el conjunto.

Se podría decir que estas últimas fábricas (Pivana y Torfinasa) son similares: proyectos de “cabeza y cola” en cuanto a organización (oficinas colocadas por delante de una serie de naves industriales) y similares en cuanto a materialidad y ambición.

Esta manera de afrontar los proyectos fabriles quedará interrumpida por la muerte de su autor.

**Figura 19.** Inza, Curro. Fábrica Pivana. Noain. 1974. Planta. Fuente: Archivo de Arquitectura ETSAM, Fondo Inza.



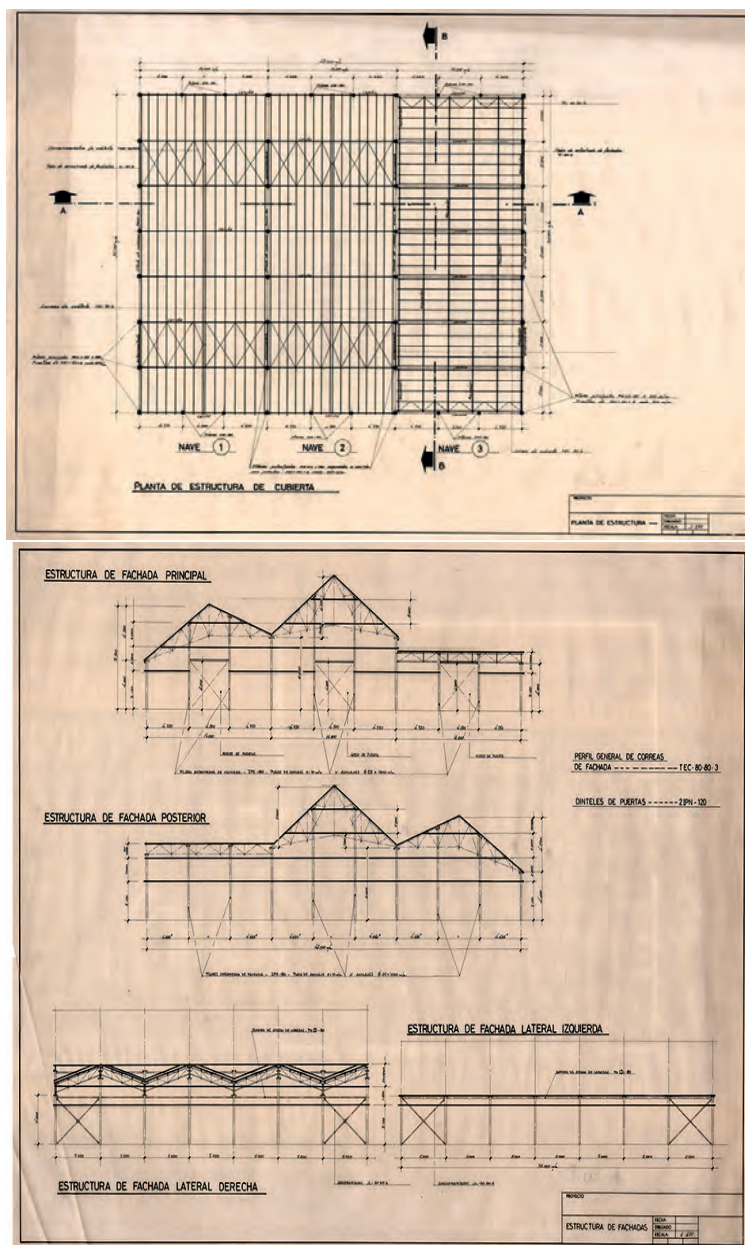
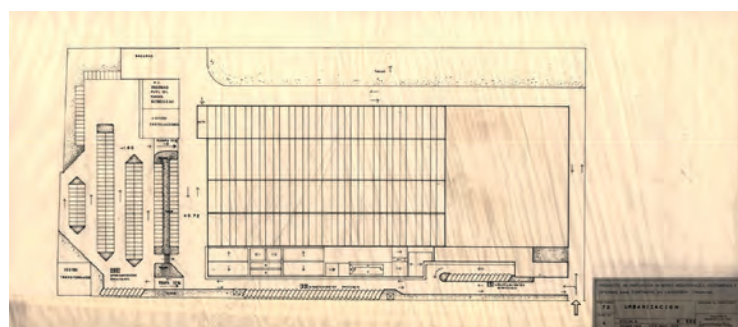


**Figura 20.** Inza, Curro. Fábrica Pivana. Noaín. 1974. Estructura. Fuente: Archivo ETSAM, Fondo Inza.

**Figura 21.** Curro, Inza. Fábrica Torfinasa. Pamplona. 1974. Fuente: Archivo ETSAM, Fondo Inza.



## Conclusión

Estas fábricas navarras presentan una manera de hacer bien distinta en la obra del autor una vez que se traslada a trabajar a Pamplona.

Se pueden entender como una ruptura con lo anterior pero también mantienen algún rasgo de continuidad.

De su primera etapa industrial (la fábrica de embutidos) es evidente que no hereda la condición materica y la expresividad contundente, pero sí hereda la idea de hacer una organización de las plantas que respondan estrictamente al funcionamiento y a los procesos de lo que se fabrica en cada una de ellas.

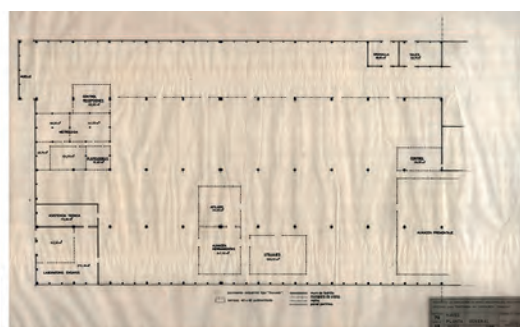
Las plantas navarras también son neutras y alejadas de cualquier formalismo: son estrictamente funcionales y flexibles.

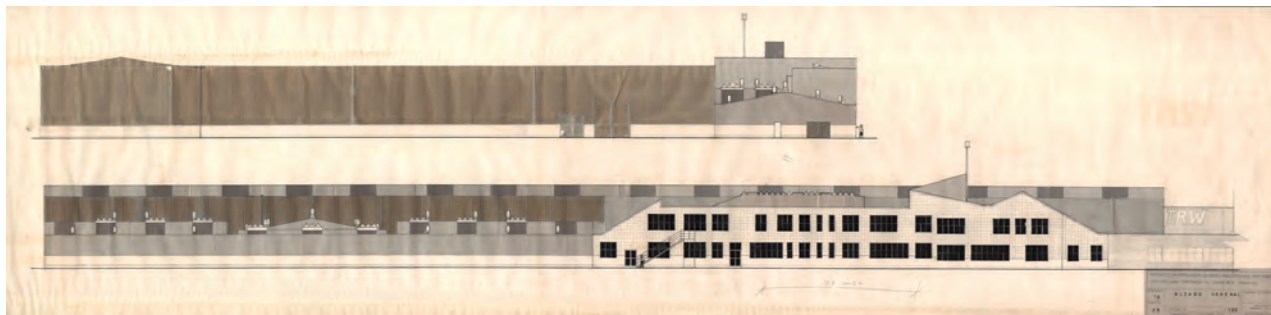
Inza entiende las plantas como un diagrama o un resultado directo del organigrama de un proceso industrial: la materia prima llega a la fábrica y a lo largo de distintas etapas (asociados a distintas naves pegadas unas a las otras) se va transformando hasta volver a abandonar la fábrica como un producto nuevo listo para ser distribuido.

Por otra parte enfrentarse a otro lugar como era Navarra, y a otros tipos de producción, le lleva (o le obliga) a elegir diferentes medios de construcción. De ahí la elección de estructuras metálicas y pieles ligeras que garantizaban montajes rápidos y flexibles.

Algo habitual en la arquitectura de Inza es encontrar diversas versiones del mismo proyecto: el proyecto va evolucionado incluso mientras se construye. En estas fábricas también encontramos diversas versiones y se podría decir que por momentos son más interesantes los anteproyectos que la versión definitiva construida. A veces las plantas de los anteproyectos pierden sus disposiciones (radial o en abanico) a favor de ordenaciones más neutras de naves regularizadas y en paralelo.

Inza entiende la construcción como una investigación sobre la que va profundizando.





En su primera etapa constructiva hace toda una investigación sobre los materiales cerámicos (café Gijón, Segovia, Galería de Arte Sacro...). En esta segunda etapa trabaja sobre lo epidérmico y lo ligero.

De ahí que todas las estas fábricas navarras comparten los detalles constructivos y sean variantes de un mismo tema sobre el que se investiga: estructuras metálicas con pieles ligeras donde se significa algún elemento secundario, casi a modo parlante.

Dentro de esta particular investigación, y vistos estos proyectos en su conjunto, se pueden entender la factoría Mapsa y los Almacenes en Segovia como los ejemplos más logrados.

En cuanto a la condición paisajística, Inza se enfrenta en los proyectos navarros a polígonos industriales sin referencias.

Unos lugares anodinos muy distintos a los elementos paisajísticos que determinaron el proyecto de la fábrica de embutidos de Segovia, donde la situación intermedia de la fábrica entre la ciudad y las montañas fueron explotadas por el arquitecto con sorprendente resultado.

La falta de referencias le lleva a afrontar los proyectos de un modo diferente estableciendo otra manera de hacer más ligada a lo estrictamente estructural y constructivo.

Estas arquitecturas se pueden leer más como objetos relacionados consigo mismo y con los productos que fabrican, ante la imposibilidad de establecer relaciones con un paisaje inexistente.

Se apoya Inza en sus reflexiones sobre lo fabril, se concentra en las secciones, en la elaboración de un juego epidérmico autorreferencial del proyecto y en la significación de artefactos secundarios que ejercen de contrapunto y llamada de atención en ese territorio.

Es interesante entender estas fábricas como una evolución (y no como una ruptura) del pensamiento del autor a tenor de sus escritos y reflexiones.

Sirvan también estas fábricas para conocer un material desconocido del arquitecto y poder entender la obra industrial completa del autor.

### Notas

1. Tena, Luis. 1999. Memoria de Curro Inza. *Arquitectura* 318:48-51.
2. Ver por ejemplo fábricas y diagramas de las mismas en los números de la revista *Arquitectura* n° 47 (noviembre 1962), n° 55 (julio 1963) y n° 56 (septiembre 1963) n° 61.
3. Castro Carmen. 1971. Francisco de Inza. fábrica de chorizos en Segovia. (Los Arquitectos critican sus propias obras). *Arquitectura* 153: 53-58 y Inza, Francisco 1966. La fábrica de embutidos de Segovia. *Arquitectura* 95: 18-23.
4. Proyecto clasificado en el Archivo Inza con el n° 035: Proyecto de ampliación de Estación de servicio para Ferblasa. Paseo de Santa Maria de la Cabeza, 14. Madrid. Enero 1967.
5. Proyecto Archivo Inza n° 019: Proyecto de Factoría para MAPSA. Orcoyen. Navarra. Octubre 1970.
6. Aunque existe un dibujo de la planta (septiembre 1969) ese tanteo no se utiliza y realmente el proyecto de ampliación se hace en 1972. El proyecto de ampliación está clasificado en el Archivo Inza con el n° 15: Matadero Frigorífico y Ampliación de fábrica de productos cárnicos para Félix Postigo. Mayo 1972.
7. Había realizado un anteproyecto anteriormente en 1971 que apenas fijaba la ordenación del conjunto. El proyecto completo se puede ver en el Archivo Inza con el n° 016. Anteproyecto y Proyecto de Edificios industriales en el Polígono «Cerro de la Horca». Segovia. Prop: Félix Postigo. Mayo 1971 y Abril 73.
8. Proyecto clasificado en el Archivo Inza con el n° 031: Proyecto de fábrica de pinturas para PIVANA.S.L. Noain. Navarra. Junio 1974.
9. Proyectos catalogados en el Archivo Inza con los números D015 y 075 respectivamente: Proyecto de naves y oficinas para TORFINASA Pamplona. Octubre 1974 y Proyecto de ampliación de naves industriales, vestuarios y oficinas para TORFINASA en Lanbadén. Pamplona. Octubre 1975.

**Figura 22.** Curro, Inza. Fábrica Torfinasa. Pamplona. 1974. Fuente. Archivo de Arquitectura ETSAM, Fondo Inza.

## Bibliografía

- ARCHIVO INZA. Depositado en la Biblioteca de la ETSAM.2011.
- ARNUNCIO, Juan Carlos. 1991. Francisco de Inza. Comentarios sobre la forma arquitectónica. *BAU* 5/6: 145-155.
- BANHAM, Reyner. 1961. Balance 1960. *Arquitectura* 26: 29- 32. (Título original: Stocktaking. 1960. *Architectural Review*).
- CASTRO CARMEN. 1971. Francisco de Inza. Fábrica de chorizos en Segovia. (Los Arquitectos critican sus propias obras). *Arquitectura* 153: 53-58.
- INZA, Francisco. 1966. Algunas notas sobre arquitectura e industria. *Arquitectura* 95:1-5.
- INZA, Francisco 1966. La fábrica de embutidos de Segovia. *Arquitectura* 95:18-23.
- TENA, Luis. 1999. Memoria de Curro Inza. *Arquitectura* 318:48-51.
- VERDASCO, Ángel. 2016. *El Archivo de Curro Inza*. Madrid: Maira Libros.
- VERDASCO, Ángel. 2017. La fábrica de embutidos de Segovia. Diagramas y matbuildings. *Cuaderno de Notas* 17:120-135.

---

Fecha final recepción  
artículos: 15/04/2024  
Fecha aceptación:  
19/07/2024

Artículo sometido a revisión por dos revisores independientes por el método doble ciego.

### «Ver España no cansa» Approaches to an Industrial Transformation from the National Literary Days, 1954-1967

*With the slogan «Ver España no cansa» (which could be translated as Visiting Spain is not tiring), since 1954 and for fourteen editions, writers and artists toured various regions of the country under the framework of the Jornadas Literarias Nacionales (national literature days). The approach of these outings was based on inspiring the literary and artistic production of their participants due to a deep knowledge of the country. In this context, they visited some of the industrial sites resulting from the autarkic projects of the Franco regime, becoming a testimony of the process of territorial transformation of the country. Soon those attending the journeys would go from being mere spectators and narrators of the process to become, in some cases, involved actors. Their gaze which blended a festive and casual attitude with a keen sensitivity to the environment and a deep social concern, provides a multiplicity of overlapping readings that allows to explore in-depth the complexity of this period of Spain's recent history with significant cultural implications in the present day.*

**Keywords:** *Jornadas Literarias Nacionales (National Literature Days), industrialization, autarky, territorial transformation, overlapping readings*

---

*Con el eslogan «Ver España no cansa», desde 1954 y durante catorce ediciones, escritores y artistas recorrieron diversas regiones del país bajo el marco de las Jornadas Literarias Nacionales. El planteamiento de estas salidas se basaba en inspirar la producción literaria y artística de sus participantes sobre un conocimiento profundo del país. En este contexto, visitaron algunos de los enclaves industriales fruto de los coetáneos proyectos de corte autárquico del franquismo, convirtiéndose en testimonio del proceso de transformación territorial del país. Pronto los asistentes a las Jornadas pasarían de ser meros espectadores y narradores del proceso para convertirse en algunos casos en actores implicados. Su mirada, que mezcló lo festivo y desenfadado con una sensibilidad hacia el entorno y una aguda preocupación social, aporta una multiplicidad de lecturas superpuestas que permiten ahondar en la complejidad de este período de la historia reciente de España con importantes implicaciones culturales en la actualidad.*

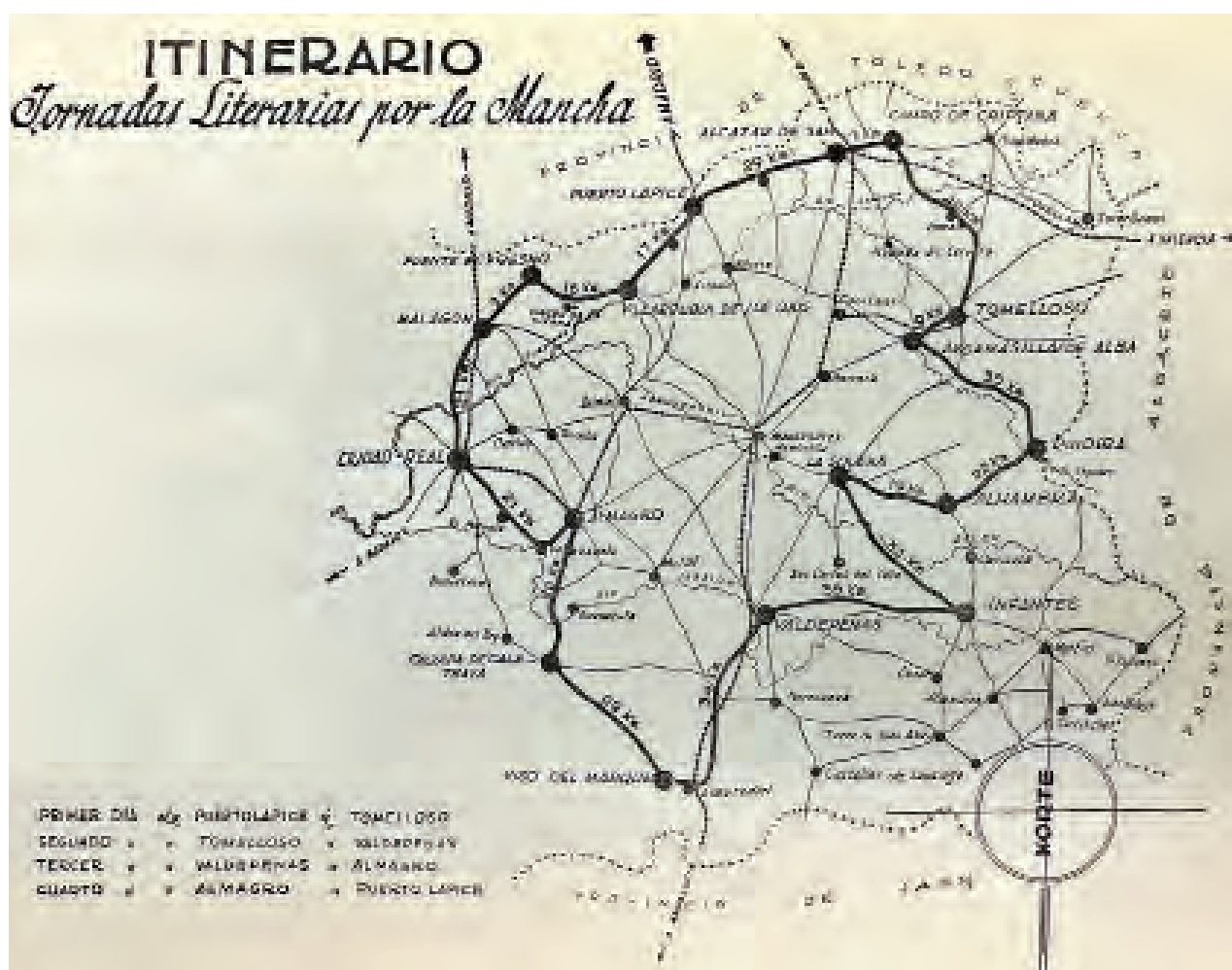
**Palabras clave:** *Jornadas Literarias Nacionales, industrialización, autarquía, transformación territorial, lecturas superpuestas*

Isabel Rodríguez  
de la Rosa

## «Ver España no cansa»

*Aproximaciones a una transformación industrial desde las Jornadas Literarias Nacionales, 1954-1967*

DOI 10.20868/cn.2024.5343



### Origen y repercusión de las Jornadas Literarias Nacionales

Una mañana de mayo de 1954 partía desde la madrileña cuesta de Moyano un autobús cargado con sesenta escritores, un músico y un pintor. De este modo daba comienzo la primera edición de las Jornadas Literarias Nacionales. Su misión en aquella primera ocasión, tal y como describió con sencillez el

escritor Miguel Delibes, era «dar la vuelta a la Mancha» (Delibes 1954: 19). Con este objetivo, las Jornadas se desarrollaron según el itinerario de cuatro días trazado en el mapa de la figura 1. Dirigidas por Gaspar Gómez de la Serna, desde su posición entonces como director del Departamento de Cultura de la Delegación Nacional de Educación —organismo que las promocionó y subvencionó—, las Jornadas se convirtieron en una cita a la

Investigadora  
Contratada Predoctoral.  
Grupo de Investigación  
Paisaje Cultural,  
E.T.S. de Arquitectura,  
Universidad Politécnica  
de Madrid



**Figura 1.** (Pág. anterior) Itinerario de las Jornadas Literarias Nacionales por La Mancha. (Moral y Pérez de Zayas y Martínez del Val 1954: 10). Contenido en Biblioteca Nacional de España.

**Figura 2.** Participantes junto al autobús de las Jornadas Literarias Nacionales a su paso por Arcos de la Frontera, Cádiz, 1959. Fotógrafo: César Lucas. Fuente: Archivo Europa Press, id. 4376744.

que durante catorce ediciones y con destinos siempre diferentes acudieron, de forma puntual o continuada, multitud de escritores y artistas españoles.

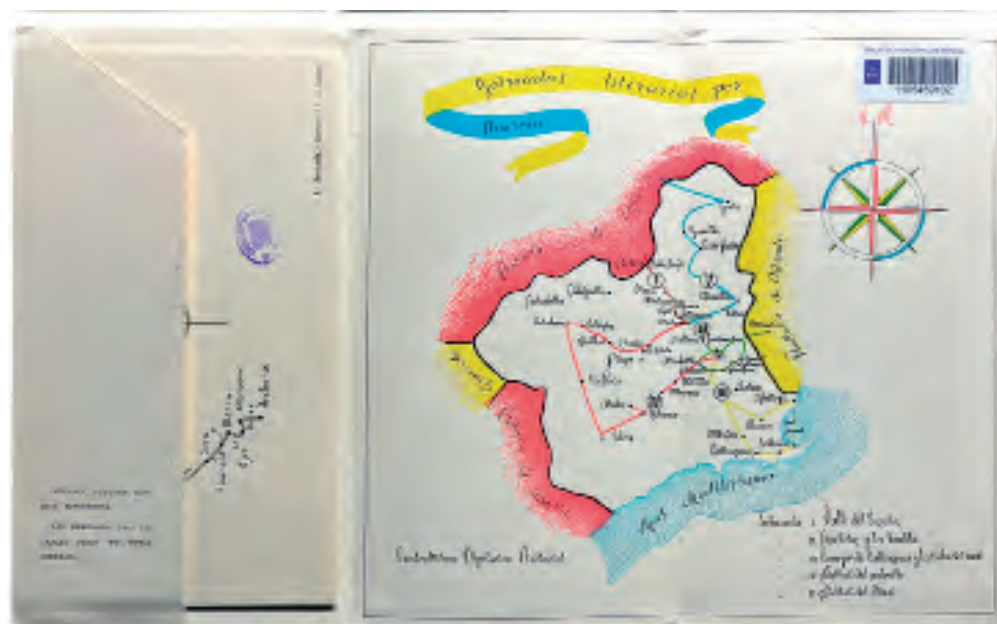
Entre los años 1954 y 1967 recorrieron a bordo de un autobús, además de La Mancha, otras provincias y regiones españolas: Alta Extremadura, La Rioja, El Maestrazgo, Murcia, Cádiz, Tierra de Campos, el Pirineo

de Lleida, Canarias, Mallorca, Lugo, León, Ibiza y Huesca (figura 2). Llevando por bandera el eslogan de «ver España no cansa» (Santos 1961: 63), las Jornadas se organizaban tras una actuación conjunta entre poderes centrales y comarcales, en intensos, estudiados e intencionados itinerarios, como los que muestran las figuras 3 y 4. Éstas corresponden a la documentación sobre el itinerario de viaje



**Figura 3a.** Itinerario de las Jornadas Literarias Nacionales por Murcia. (Diputación Provincial de Murcia 1958). Contenido en Biblioteca Nacional de España.

**Figura 3b.**  
Itinerario de las  
Jornadas Literarias  
Nacionales por  
Murcia. (Diputación  
Provincial de Murcia  
1958). Contenido en  
Biblioteca Nacional de  
España.



entregada a los participantes de la quinta edición de las Jornadas, celebradas en 1958 con un recorrido de cinco días por la provincia de Murcia. El propio documento se constituye en muestra de una atenta y delicada labor en la preparación de los itinerarios, generando además con ello un interesante documento en sus niveles gráfico y compositivo.

Por medio de estos itinerarios, las Jornadas recorrieron algunas de las por entonces, regiones más aisladas o menos conocidas del país. Su ánimo se configuraba desde un acercamiento alimentado por la herencia adquirida desde los viajeros ilustrados del siglo XVIII, los románticos del siglo XIX y la Generación del 98. Buscando, sin embargo, una distinción —especialmente con los dos últimos grupos— a través de una postura entendida como más objetiva en su acercamiento

a la realidad (Gómez de la Serna, Hernández Carpe y Romero Escassi 1958: 14-18).

Partiendo de estas premisas, el planteamiento con el que nacieron las Jornadas era que el viaje en sí mismo y en él la propia experiencia del lugar se convirtieran en fuente de inspiración para una posterior creación literaria o artística a manos de sus participantes (Santos 1961: 63). Buscando dejar a un lado lo que se consideraban tópicos regionalistas nacidos del desconocimiento, el objetivo último era que los participantes llegaran a conocer profundamente el país. Para ello, con un planteamiento que navegaba desde un extremo a otro entre lo formal y lo festivo, se provocó el contacto directo y estrecho de los integrantes de las Jornadas con los

**Figura 4.** Itinerario pormenorizado del tercer día en las Jornadas Literarias Nacionales por Murcia. (Diputación Provincial de Murcia 1958). Contenido en Biblioteca Nacional de España.

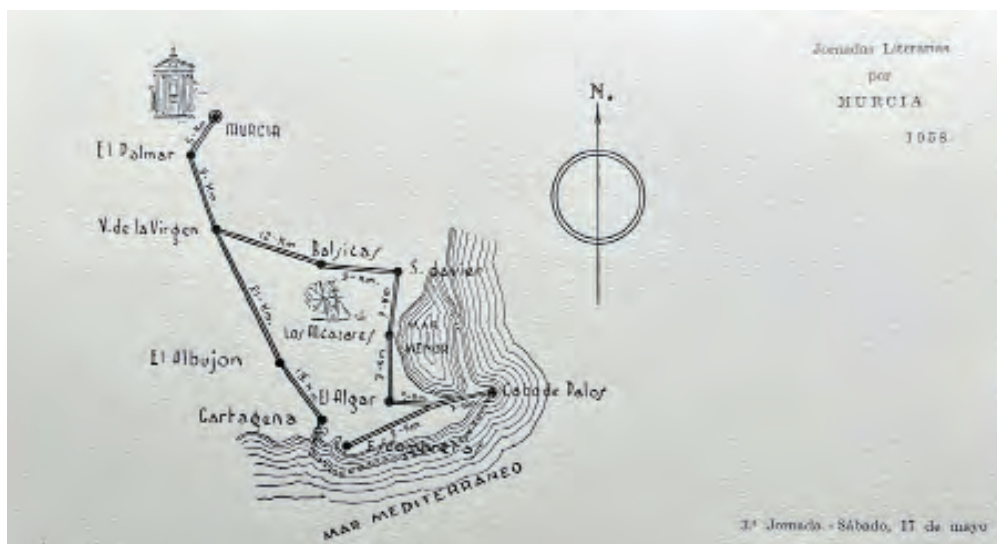




**Figura 5.**  
Recibimiento a las  
Jornadas Literarias  
Nacionales en Tierra  
de Campos, 1959.  
Fotógrafo: César  
Lucas. Fuente:  
Archivo Europa  
Press, id. 3434843.

paisajes, arquitecturas, gentes y manifestaciones culturales de las distintas regiones (figuras 5 y 6).

Respondiendo a su planteamiento inicial, y a pesar de que la participación en las Jornadas no conllevara una exigencia de producción literaria o artística relacionada, éstas dieron lugar a abundantes resultados. Además de interesantes productos derivados del resumen de los itinerarios y de la muy posible inspiración para la elaboración de obras de ficción, la celebración de estos viajes motivó multitud de aportaciones en forma de artículos en revistas, crónicas periodísticas o emisiones de radio, entre otras. En ciertas ocasiones, a modo de recopilación y muestra de los resultados originados, estas aportaciones fueron recogidas en forma de antologías editadas por organismos provinciales o estatales (figura 7).

Sin embargo, resulta posible afirmar que la repercusión de las Jornadas iría más allá de esta producción para la que inicialmente fue concebido este «subvencionado viajar a los adentros de España» (AA.VV. 2018). Pronto surgirían casos en los que fueron las propias

regiones las que instaban a la visita de los escritores y artistas, buscando a través de ellos ser visibilizadas y escuchadas. Por medio de los itinerarios propuestos desde los propios territorios, se generó la posibilidad de que los participantes en las Jornadas se convirtieran en testimonio de las virtudes y valores de esas regiones poco conocidas, pero también, de sus necesidades, esperanzas y aspiraciones (Gómez de la Serna, Hernández Carpe y Romero Escassi 1958: 12). Aspiraciones que en algunos casos pasaron por unos deseos de futuro inspirados en determinados proyectos de industrialización y transformación territorial. Proyectos que por entonces se venían desarrollando en distintas regiones de España y de los cuales las Jornadas Literarias Nacionales fueron en distintas ocasiones testigos en primera persona.

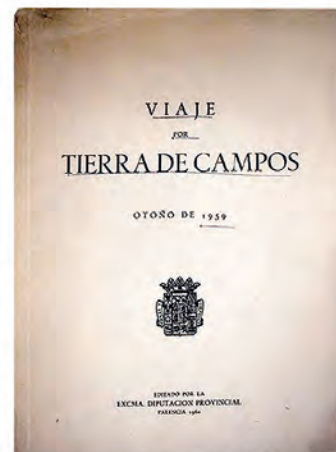
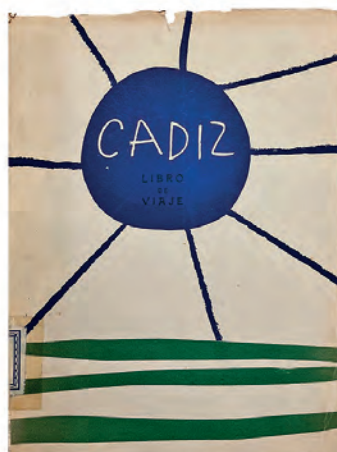
### **Un nuevo territorio nacido de la industrialización**

«¿Es otro el paisaje de España?» (Santos 1961: 63). Con esta pregunta tituló el escritor y periodista Dámaso Santos su contribución

**Figura 6.** Muestra de bailes regionales en el desarrollo de las Jornadas Literarias Nacionales en Cádiz, 1959. Fotógrafo: César Lucas. Fuente: Archivo Europa Press, id. 3581880.



**Figura 7.** Portadas de algunos de los productos oficiales derivados de la celebración de las Jornadas Literarias Nacionales. (Martínez del Val 1954, Moral y Pérez de Zayas y Martínez del Val 1954, AA.VV. 1955, Gómez de la Serna, Hernández Carpe y Romero Escassi 1958, Diputación Provincial de Murcia 1958, Diputación Provincial de Cádiz 1959, AA.VV. 1960, Diputación Provincial de Palencia 1960).



a la revista in: *Revista de información del I.N.I.*, derivada de su participación en la séptima edición de las Jornadas Literarias Nacionales. Celebradas en 1960, recorrieron en aquella ocasión el Pirineo de Lleida, compartiendo, una vez más, entre sus participantes y las gentes del lugar experiencias, vivencias y versos (figura 8). Además, el transcurso del viaje llevó a sus integrantes a visitar algunos de los enclaves industriales de reciente presencia en la zona (Santos 1961). Por un lado, recorrieron las obras de aprovechamiento hidroeléctrico integral que la Empresa Nacional Hidroeléctrica del Ribagorzana (ENHER) ejecutaba desde hacía una década en la cuenca del río Noguera Ribagorzana, ubicado en la frontera entre las provincias de Lleida y Huesca. Por otro lado, visitaron las instalaciones de la central térmica de Escatrón, construida y puesta en marcha por la Empresa Nacional Calvo Sotelo (ENCASO) en Zaragoza durante la década de 1950 y frente a cuál se fotografió el autor del mencionado artículo (figura 9).

Por medio de su testimonio, Santos hace participe al lector de la revista de la transformación física, ambiental y cultural que estas dos obras y otras de este tipo estaban generando a lo largo del país. Para ello, Santos describía «una España de regadíos y pantanos, de pueblos nuevos de Colonización y de ciudades y pueblos transformados por el impulso central de industrialización». Argumentando que «el escritor de hoy, el de las Jornadas Literarias, busca en el paisaje el trazo transformador de la mano del hombre y en el hombre la aspiración, la exigencia de una vida mejorada» (Santos 1961: 64).

Al igual que en el Pirineo de Lleida, ese «trazo transformador de la mano del hombre» en el paisaje era posible encontrarlo en multitud de obras semejantes que se ejecutaban desde el comienzo de la década de 1940 por toda España. Debido tanto a la amenaza de aislamiento internacional forzada por los países Aliados, como al fuerte deseo de alcanzar una independencia cultural, ideológica y política —que exigía una independencia económica—, el régimen franquista abrazó desde el comienzo de la dictadura un tipo de autarquía industrial basada en la localización, extracción y transformación a gran escala de los recursos naturales del territorio. Apoyado en una visión antropocéntrica de instrumentalización del medio natural, se consideraba que el territorio podía y debía ser rediseñado para lograr un mejor aprovechamiento de



los recursos naturales en él contenidos (Rodríguez De la Rosa 2023: 54-55).

La autarquía nunca llegó a ser una realidad plena, debido a que el aislamiento internacional nunca fue completo; pero, sobre todo, debido a que la ansiada autosuficiencia nunca se llegó a alcanzar. Se ha demostrado, sin embargo, que fue el deseo de autarquía el que llevó a imaginar, estructurar y materializar gran parte de los proyectos industrializadores desarrollados en España durante las siguientes décadas (Camprubí 2017: 19-22). Siendo además este propósito decisivo en la construcción de muchos de los paisajes de producción de la España contemporánea.

Nuevos paisajes, muchos de ellos, que serían visitados en diferentes ediciones de las Jornadas Literarias Nacionales. De esta manera, en su misión de (re)conocer el país, las Jornadas se convirtieron en un vehículo más para mostrar al mundo el poder hacer de la ciencia, la ingeniería y la tecnología de la «Nueva España» que pretendía el régimen. Todo ello se produciría desde una nueva mirada que difería de la habitual promoción llevada a cabo por la propaganda, posicionada desde el análisis técnico de estos proyectos. La mirada de las Jornadas introduciría, sin embargo, una sensibilidad distinta.

Así, por ejemplo, los participantes en 1955 en la segunda edición de las Jornadas fueron testigos del proceso de transformación,

**Figura 8.** Gaspar Gómez de la Serna leyendo unos versos durante el transcurso de las Jornadas Literarias Nacionales en el Pirineo de Lleida, 1960. (Santos 1961: 63). Contenido en Centro de Documentación y Archivo Histórico SEPI.

**Figura 9.** (Pág. siguiente) Dámaso Santos fotografiado ante la central térmica de Escatrón, 1960. (Santos 1961: 64). Contenido en Centro de Documentación y Archivo Histórico SEPI.

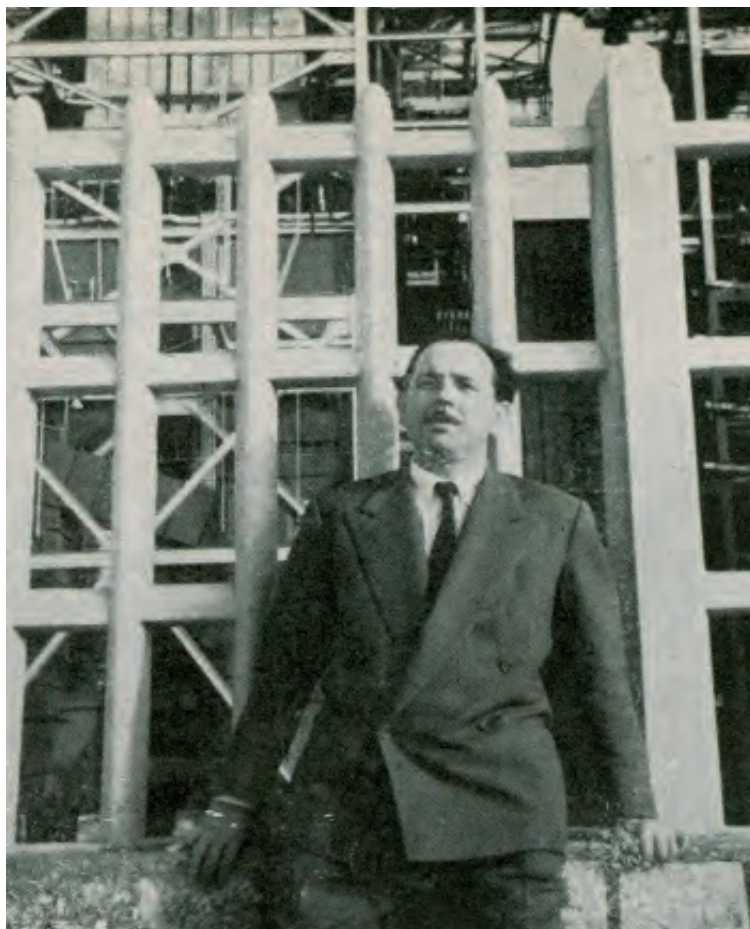


**Figura 10.** Plano de transformaciones en el entorno del embalse de Gabriel y Galán. (AA.VV. 1955: 19-20, 29-30 y 39-40). En ella, el INI y el Instituto Nacional de Colonización actuarían sobre extensas zonas agrarias, con el objetivo de transformar

no solo física, sino también cultural, social y ambiental experimentado en la región de Alta Extremadura (AA.VV. 1955: 19-20, 29-30 y 39-40). En ella, el INI y el Instituto Nacional de Colonización actuarían sobre extensas zonas agrarias, con el objetivo de transformar

por completo a través de un ambicioso plan de riegos la estructura socioeconómica de la región.

Se trataba, en este caso, de un complejo proyecto basado, a grandes rasgos, en la construcción de un sistema de embalses y saltos de agua coordinados y de cientos de kilómetros de canales de riego, sumados a la nivelación de miles de hectáreas de terreno, la mejora de los sistemas de comunicación, el desarrollo de un tejido industrial vinculado a la producción agrícola, una nueva distribución de la propiedad rural, la construcción de nuevos pueblos —unidos a la desaparición de otros tantos— y el asentamiento en el territorio de una población que habría de vincularse de forma directa o indirecta a su explotación (figura 10).

De esta manera, las Jornadas Literarias Nacionales en su recorrido por España se erigieron en portadoras del testimonio de esta transformación, llevada a cabo a través de la explotación del territorio desde los más variados sectores: agua, minería, cantería, extracción petrolífera, agricultura, ganadería, aprovechamiento forestal o pesca, entre otros. Sin embargo, tal y como se ha adelantado, ese «impulso central de industrialización» del que fueron testigos en la Alta Extremadura, no llegaba a todos los rincones de España por igual, lo que con el tiempo provocó que las Jornadas se convirtieran al mismo tiempo en vehículo para la transmisión de los anhelos de otras tantas regiones.



### «Primero las chimeneas, luego los castillos»

En 1957 la cuarta edición de las Jornadas visitó durante cinco días El Maestrazgo, una región histórica que comprende territorios del norte de la provincia de Castellón y del sureste de la provincia de Teruel. Durante el desarrollo de este viaje, el dramaturgo y escritor José María de Quinto propondría la creación de una singular agrupación: la Asociación de Enemigos de los Castillos. De la siguiente manera relataba De Quinto el proceso y los motivos para su creación en un texto titulado «Castillos y chimeneas», recogido en la antología *El Maestrazgo: libro de viaje*.

De cómo nació la A.E.C. (Asociación de Enemigos de los Castillos). —*Hace ya bastantes años, en una de esas revistas poéticas que caen en las manos de uno de uvas a peras, leí el siguiente impresionante verso: Es inútil, no tenemos industria. [...]*

*Su honda significación y desesperanza me ha venido a las mientes, una y otra vez, a lo largo del peregrinaje por tierras de España, anualmente emprendido con otros escritores. Es inútil, no tenemos industria. [...]*

*Las cosas así, entrándose el paupérrimo paisaje castellano por la ventanilla del autocar, dije a Manuel Pílares, compañero de asiento:*

—*Acaba de fundarse la Asociación de Enemigos de los Castillos. [...]*

*La A.E.C. [...] surgía como reacción necesaria y urgente ante un estado de cosas que convenía poner en claro, acaso subsanar. Sus primeras consignas —consignas de trinchera— entre divertidas y demagógicas, tenían su aquel. (‘¡Los fantasmas al Palacio!’, ‘¡Menos piedras y más pan!’; etc., etc.) [...]*

*De todos modos conviene aclarar que en principio la A.E.C. no viene a significar sino un sentimiento. En efecto: es una Asociación sentimental, realísticamente sentimental, con el suficiente sentido común como para no expedir carnets ni inscribir socios ni organizar excursiones punitivas contra los castillos. En realidad, todo aquel que siente la pobreza de nuestro país, todo aquel a quien le duele esta nuestra entrañable pobreza —y esté un poco harto, empachado de sus grandezas históricas— milita en sentimiento, aun sin saberlo, en la A.E.C. [...]*

*No, no arrojemos más castillos a nuestros escritores. Démosles industria. Démosles pueblo. [...]*

*El castillo —y todo lo que representa— es un lujo que no podemos permitirnos hasta tanto no poseamos una industria importante. [...]*

*Hay que componer en nuestro país — en otros está requetecompuesto— el canto a las chimeneas.*

*Para los Enemigos de los Castillos el hecho de que fuese la Industria —precisamente la Industria— quien saliera a recibirnos fue motivo de indescriptible alegría y regocijo. (Quinto 1958b: 54-58)*

Nacida desde un tono evidentemente humorístico y extraoficial pero cargado de significados, la A.E.C. ganó adeptos rápidamente entre los asistentes a ésta y posteriores ediciones de las Jornadas. A través de sus proclamas y más allá de su perfil festivo, la Asociación buscaba representar y reclamar una reacción ante las situaciones que encontraban los participantes de las Jornadas en sus recorridos por España. Así, la industrialización del país se posicionó a ojos de la Asociación, como la solución a la situación de atraso y pobreza que experimentaba España. «Primero las chimeneas, luego los castillos», clamaba Santos (1961: 64) tras visitar las ya mencionadas obras del Pirineo de Lleida unos años después de haber participado de forma activa en la creación de la A.E.C.

### «Tierra de campos tiene sed». Las Jornadas Literarias Nacionales partícipes de su transformación territorial

Una de esas regiones atrasadas en lo económico y consecuentemente aquejada de un agudo problema social para finales de la década de 1950 era la comarca natural de Tierra de Campos. Una región de aproximadamente 4500 kilómetros cuadrados de características naturales homogéneas y tradicionalmente dedicada al cultivo de cereales en secano (González Garrido 1941). Compuesta por territorios de las provincias de Palencia —considerada oficiosamente capital de la comarca—, Valladolid, Zamora y León, englobaba por entonces a unos doscientos pueblos (Diputación Provincial de Palencia 1960: 11).

Guiado desde sus poderes comarcales oficiales y fácticos, en los últimos años de la mencionada década en esta región se puso en marcha un auténtico proceso de movilización social, con el objetivo de reclamar y presionar al Gobierno central por la puesta en marcha de un ambicioso plan de regadíos que consideraban habría de redimirla de su miseria (Arranz Mínguez y Gómez Pérez 2021: 215). El proceso se encontraba alentado en este caso por la experiencia de proyectos con

planteamientos similares como los ya entonces puestos en marcha en determinadas regiones de Badajoz, Jaén o Aragón.

Con el fin de apoyar este objetivo, en 1959 las Jornadas Literarias Nacionales fueron convocadas a acudir con urgencia a Tierra de Campos, reclamadas por el gobernador civil de Palencia y jefe provincial del Movimiento, Víctor Fragoso del Toro, hermano del periodista y escritor Jesús Fragoso del Toro, participante activo en ediciones previas de las Jornadas.

*¡Venid a ver lo que es este país por dentro! Ante vuestros ojos van a desfilar estos bosques asolados por el hacha, estos viñedos asesinados por la filoxera, estos pueblos en ruinas, estos cultivos semibárbaros, esta incomunicación, este abandono, este*

*analfabetismo, esta ferocidad, este hambre, que son vergüenza de España y afrentas a la civilización de nuestro siglo.* (Diputación Provincial de Palencia 1960: 14)

Con estas palabras, que Víctor Fragoso del Toro al considerarlas de tremenda actualidad tomó del libro *Castilla en escombros* escrito en 1915 por el regeneracionista Julio Senador Gómez, recibió en Tierra de Campos a los veintinueve participantes, entre escritores, poetas y periodistas, y a los dos fotógrafos que, bajo el marco de las Jornadas, acudieron a su llamada en el propio otoño de 1959 (Arranz Mínguez y Gómez Pérez 2021: 215). Una llamada que al contrario que en otras ediciones no buscaba promocionar o mostrar las bondades de su comarca, sino, al contrario, denunciar su situación y reclamar medidas.

**Figura 11.**  
Recibimiento a las  
Jornadas Literarias  
Nacionales en Villalón  
de Campos, Valladolid,  
1959. Fotógrafo: César  
Lucas. Fuente: Archivo  
Europa Press, id.  
3840673.



Así, el objetivo último de sus organizadores pasaba por emplearlas como un instrumento para clamar por la puesta en marcha del Plan de Transformación de Tierra de Campos. Para que ese clamor sonara más fuerte implicaron directamente a la sociedad, a la que se infundió un imaginario cargado de ideas de futuros favorables, que pasaban por la transformación territorial de la comarca por medio del regadío y de su industrialización.

Al igual que en otras ediciones, el grupo de las Jornadas fue recibido efusivamente por los habitantes de las zonas visitadas, con la diferencia de que en esta ocasión los recibimientos se convertían en auténticas manifestaciones, tal y como se observa en la fotografía de la figura 11. En ella se observa como una multitud provista con pancartas espera para recibir a sus visitantes y visibilizar su extrema situación y su desesperanza. La población con su intenso clamor se dirige «a los centinelas de la verdad», tal y como puede leerse en la pancarta que aparece en la fotografía de la figura 12. Más allá de que pudiera existir una intencionada campaña de desinformación por parte de los poderes provinciales que

movilizaban a las masas, se llega incluso a situaciones en las que la población no sabe realmente ni a quien se dirige, como la que relata Santos a través de una anécdota en la que «Eusebio García Luengo pregunta a una mujeruca quiénes cree que somos. La mujeruca vacila un instante, para afirmar resuelta: '¡El Gobierno!'» (Santos 1960: 165).

Como en otras ediciones, las Jornadas en Tierra de Campos darían lugar a multitud de publicaciones por parte de sus asistentes, buena parte de ellas recogidas en la antología titulada *Viaje por Tierra de Campos: otoño de 1959*. Resulta posible, en relación con esta publicación trazar un argumento común a prácticamente todas las contribuciones, resumido en la repetida y sobrecogedora fórmula que clamaban las pancartas portadas por la población: «Tierra de Campos tiene sed». Como se pretendía, los participantes en las Jornadas hicieron un fuerte eco del lamento generalizado que encontraron a su paso. Con ello, más allá de ser meros narradores de lo observado, se convirtieron en instrumentos y actores implicados en la búsqueda de futuros alternativos para Tierra de Campos

**Figura 12.**  
Recibimiento a las  
Jornadas Literarias  
Nacionales en Tierra  
de Campos, 1959.  
Fotógrafo: César Lucas.  
Fuente: Archivo Europa  
Press, id. 3434457.





**Figura 13.**  
Zonas regables  
correspondientes  
al Plan de  
Transformación de  
Tierra de Campos.  
(Ministerio de  
Agricultura. 1972).

y posteriormente para otras regiones necesitadas del país. «Tierra de campos tiene sed'. '¡Agua, agua y agua! para regar la Tierra de Campos'. Esto dicen las pancartas que nos reciben a la entrada de Villalón. Eterno clamor de la Tierra de Campos: agua» (Diputación Provincial de Palencia 1960: 69).

### **El papel de las Jornadas Literarias Nacionales en el proceso de transformación industrial de España**

En 1965, apenas cinco años después de la visita de las Jornadas, se iniciaron las actuaciones del Plan de Transformación de Tierra de Campos (figura 13), buscando la profunda la reconfiguración económica y social de la comarca por medio de su transformación territorial asociada al regadío. El agua, una vez más instrumentalizada desde los poderes oficiales, se constituía, al igual que en otras tantas regiones de España, en objeto de deseo en su control y empleo como herramienta básica para la transformación territorial, paisajística y sociocultural de amplios territorios.

Hoy resulta ciertamente difícil evaluar el papel práctico que las Jornadas Literarias Nacionales pudieron desempeñar en su puesta en marcha. Sin embargo, sí que resulta posible afirmar que desde su creación las Jornadas se convirtieron en testimonio vivo, entre otros, del proceso de transformación, no solo física sino también cultural, social y ambiental al que asistía España en su industrialización. Sus viajes se convirtieron en un vehículo para mostrar desde distintos enfoques al resto del país y al mundo, la realidad de una España desconocida para una gran mayoría, tanto en su condición tradicional como en su transformación y vinculada a ella, en sus aspectos tanto positivos como negativos.

La experiencia de las primeras ediciones de las Jornadas demostró que éstas, además de ser interesantes ejercicios de turismo, observación y relato, podían convertirse y de hecho se convirtieron, en un instrumento y actor implicado en la búsqueda y reclamación de futuros viables para las regiones más necesitadas del país. De esta manera, los

viajes impulsados por las Jornadas Literarias Nacionales se convirtieron en un altavoz de los anhelos de, entre otros, quienes buscaban una esperanza de futuro en la industrialización del territorio español.

El caso de las Jornadas Literarias Nacionales se constituye, por tanto, en una herramienta y punto de vista alternativo desde el que abordar el estudio del proceso de industrialización autárquica de España. Las experiencias de esta «parranda literaria rodante», como la refirió Delibes (AA.VV. 2018), que mezcló lo festivo y desenfadado, con una mirada en muchas ocasiones sensible con su alrededor y cargada de una aguda preocupación social, aportan una multiplicidad de lecturas superpuestas que permiten ahondar en la complejidad de este período de la historia reciente del país con importantes implicaciones culturales en la actualidad.

### Apéndice: Relación de participantes

Relación de participantes en las Jornadas Literarias Nacionales entre los años 1954 y 1967, elaborada a partir de los registros que figuran en las publicaciones de los libros de antologías realizados tras algunas ediciones. Orden alfabético.

José Luis Acquaroni; Ignacio Aldecoa; Juan Emilio Aragonés; Sebastián Juan Arbó; Marcelo Arroiti-Jauregui; Julián Ayesta; Fernando Baeza; Eladio Cabañero; Juan Antonio Cabezas; Jaime Campmany; José Luis Cano; Ramón Carnicer; Eduardo Carranza; Enrique Carranza; Enrique Casamayor; José María Castellet; Miguel Ángel Castiella; José Luis Castillo Puche; Luis de Castresana; Antonio Castro Villacañas; Demetrio Castro Villacañas; Alberto Clavería; Miguel Delibes; Antonio Díaz-Cañabate; Guillermo Díaz Plaja; Gerardo Diego; Luis de Diego; Manuel Díez Crespo; Ángel Fernández; Carlos Fernández Aballi; Juan Fernández Figueroa; Severino Fernández Nicolás; Jesús Fernández Santos; Jaime Ferrán; Luis Figuerola-Ferrelli; Jesús Frago del Toro; Medardo Fraile; J. Fuster; Emilio García Loygorri; Eusebio García Luengo; Francisco García Pavón; Alfonso García Seguí; Rafael García Serrano; Ramón de Garcíasol; María Luisa Gefaell de Vivanco; Juan Gich; Mariano Gómez Santos; Gaspar Gómez de la Serna; César González Ruano; Juan Guillermo; Antonio Hernández Carpe; Antonio de Hoyos; Álvaro de la Iglesia; Manuel Iribarren; Salvador Jiménez; José María Jove Arechaudeta; Rafael Lasso de la Vega; Santiago Loren; Pedro de Lorenzo;

Alfredo Marquerie; José María Martínez del Val; José María del Moral y Pérez de Zayas; José María Moreno Galván; Federico Muelas; Carlos Muñoz Higuera; Pilar Narvió; Ramón Nieto; Alejandro Núñez Alonso; J.A. Ochaita; Pilar Pasamar; Meliano Peraile; Jose Antonio Pérez Torreblanca; Salvador Pérez Valiente; Manuel Pilares; José Luis Ponce de León; Gregorio Prieto; José María de Quinto; Vicente Ramos; Mariano Rodríguez Tudela; José Romero Escassi; Luis Rosales; Joaquín Ruiz-Jiménez y Cortes; John B. Rust; Regino Sáinz; Tomás Salvador; Dámaso Santos; Ignacio Sanuy; Eugenia Serrano; Carlos Soldevilla; Eulalia Soldevila; Ramón Solís Llorente; Enrique Sordo; Elena Soriano; Luis Antonio de la Vega; Vicente Ventura; Ángeles Villarta; Luis Felipe Vivanco; Eduardo Zuleta; Juan Antonio de Zunzunegui.

### Notas

- 1 En el Apéndice se ha incluido una relación de los participantes localizados en el desarrollo de este estudio.
- 2 Los destinos se encuentran citados por orden cronológico de celebración de sus Jornadas. Éstas se realizaron con periodicidad anual, a excepción del año 1959 en que se celebraron dos ediciones, visitando Cádiz durante la primavera y Tierra Campos durante el otoño, y del año 1961 del que no se ha localizado registro de viaje alguno.
- 3 Entre los productos oficiales derivados de las Jornadas, este estudio ha localizado dos libros de itinerarios —*Jornadas literarias por la Alta Extremadura e Itinerarios por la Provincia de Cádiz*— y cinco antologías —*Jornadas Literarias por La Mancha*; *Por la Mancha en 'jeep'*; *El Maestrazgo: libro de viaje*; *Cádiz: libro de viaje y Viaje por Tierra de Campos*—. Sus referencias completas se encuentran incluidas en el apartado de bibliografía.
- 4 Se trata de una revista publicada por el Instituto Nacional de Industria (INI) entre los años 1947 y 1970, distinguiéndose dos etapas en su trayectoria: la comprendida entre 1947 y 1960, período en que se publicó bajo el título de *Revista de Información del Instituto Nacional de Industria*; y la comprendida entre 1961 y 1970 en que se publicó bajo el título de *in* y el subtítulo de *Revista de Información del I.N.I.*
- 5 Ambas empresas, ENHER y ENCASO, habían sido creadas por encomendación del Gobierno al INI.
- 6 En la primavera de 1959 las Jornadas Literarias Nacionales ya habían realizado su viaje anual, en esa ocasión a la provincia de Cádiz. Sin embargo, ante la urgencia de la llamada recibida decidieron acudir a Tierra de Campos en otoño de ese mismo año.

## Bibliografía

- AA.VV. 1955. *Jornadas literarias por la Alta Extremadura*. (Organizadas por la Jefatura Provincial del Movimiento de Cáceres y la Delegación Nacional de Educación). Cáceres: *El Noticiero*.
- AA.VV. 1960. *Cádiz: Libro de Viaje: VI Jornadas Literarias Provincia de Cádiz, 30 de abril a 5 de mayo de 1959*. Madrid: Aula de Cultura.
- AA.VV. 2018. El siglo de Delibes. Por esos mundos. *Diario de Valladolid*.
- ARRANZ MÍNGUEZ, Jesús Álvaro y Gómez Pérez, Alicia. 2021. Viaje por Tierra de Campos: Donde habita el silencio. A propósito de unas jornadas literarias acontecidas en 1959. En: Joaquín Díaz, Salvador Rodríguez Becerra y María Pilar Panero García (coords.), *Pensar la tradición: homenaje al profesor José Luis Alonso Ponga*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid. 207-234.
- CAMPRUBÍ, Lino. 2017. *Los Ingenieros de Franco: ciencia, catolicismo y Guerra Fría en el estado franquista*. Barcelona: Crítica.
- DELIBES, Miguel. 1954. En un lugar de La Mancha... 60 escritores han recorrido la ruta de Don Quijote. En: Moral y Pérez de Zayas, José María del y Martínez del Val, José María, *Jornadas Literarias por La Mancha: (Antología)*. Ciudad Real: Publicaciones de la Delegación Provincial de Educación de FET y de las JONS. 19-21.
- Diputación Provincial de Cádiz. 1959. *Itinerarios por la Provincia de Cádiz VI Jornadas literarias*. Cádiz: Diputación Provincial.
- Diputación Provincial de Murcia. 1958. *Jornadas literarias por Murcia: Mayo 1958. Días 15 a 19*. Murcia: Nogués.
- Diputación Provincial de Palencia. 1960. *Viaje por Tierra de Campos: otoño de 1959*. Palencia: Excelentísima Diputación Provincial de Palencia.
- GARCÍASOL, Ramón. 1958. Jornadas Literarias por Murcia. *Arbor*, 40, 151: 545-49.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, HERNÁNDEZ CARPE, Antonio y ROMERO ESCASSI, José. 1958. *El Maestrazgo: libro de viaje*. Castellón de la Plana: Talleres Gráficos de Hijos de F. Armengot.
- GONZÁLEZ GARRIDO, Justo. 1941. *La Tierra de Campos: región natural*. Valladolid: Librería Santarén.
- MARTÍNEZ DEL VAL, José María. 1954. *Por la Mancha en 'jeep'. Crónica de las jornadas literarias*. Ciudad Real: Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos.
- Ministerio de Agricultura. 1972. *ACTUACIÓN DEL IRYDA EN TIERRA DE CAMPOS*. Madrid: Ministerio de Agricultura, IRYDA.
- MORAL y PÉREZ DE ZAYAS, José María del y Martínez del Val, José María. 1954. *Jornadas Literarias por La Mancha: (Antología)*. Ciudad Real: Publicaciones de la Delegación Provincial de Educación de FET y de las JONS.
- QUINTO, José María de. 1958a. Jornadas Literarias por Murcia. *Cuadernos Hispanoamericanos* 105: 337-39.
- QUINTO, José María de. 1958b. Castillos y chimeneas. En Gómez de la Serna, Gaspar, Hernández Carpe, Antonio y Romero Escassi, José, *El Maestrazgo: libro de viaje*. Castellón de la Plana: Talleres Gráficos de Hijos de F. Armengot. 54-63.
- RODRÍGUEZ DE LA ROSA, Isabel. 2023. Raw Materials in Transition: Narratives Around Water in the Construction of an Industrialized Spain. *Change Over Time* 12, 1: 52-72.
- SANTOS, Dámaso. 1960. Viaje por Tierra de Campos. En Diputación Provincial de Palencia, *Viaje por Tierra de Campos: otoño de 1959*. Palencia: Excelentísima Diputación Provincial de Palencia. 159-166.
- SANTOS, Dámaso. 1961. Escritores y Artistas en la ruta del Ribagorzana. ¿Es otro el paisaje de España? in: *Revista de información del I.N.I.* 1: 63-64.

---

*Este artículo se ha publicado como parte de un acuerdo entre Cuaderno de Notas y el Aula de Patrimonio Industrial de la UPM G+I PAI para reproducir trabajos premiados de la última edición de sus seminarios.*

*Corresponde al publicado en actas pero revisado y ampliado para esta edición.*

### Berlage's Beurs. Concept and method

*The Amsterdam Stock Exchange, designed by Berlage between 1896 and 1903, after a competition project between 1884 and 1885, was the central building and a major turning point in the work of the Dutch architect. The topic discussed in this article focuses on the decision to base the project on a rigorous modular system, which was carried out in 1898, significantly modifying the previous state of the project. With this premise, the reasons that motivated this change are investigated, paying special attention to the cultural influences and the urban context in which it was designed. The core part is, however, the analysis of the modular system on which, through a thorough work of observation, its novelty and importance are revealed, beyond the triangle pattern reflected in the drawings of its elevations. In an almost crystalline form, the entire building in its three-dimensionality turned out to be an exact framework that took as its starting point a laborious work of fitting the modulation of its plan. Above it, the system of proportions based on the Egyptian triangle found multiple resonances not only in the elevations but also in its main spaces.*

**Key-words:** Stock Exchange, Amsterdam, Berlage, module, Egyptian triangle.

---

*La Bolsa de Ámsterdam proyectada por Berlage entre 1896 y 1903 con un proyecto de concurso previo entre 1884 y 1885, fue el edificio central y gran punto de inflexión en la obra del arquitecto neerlandés. El tema tratado en este artículo pone el foco en la decisión de basar el proyecto en un riguroso sistema modular, lo cual fue realizado en 1898 modificando de forma importante el estado previo del proyecto. Con dicha premisa, se indaga en las razones que motivaron dicho cambio, prestando especial atención a las influencias culturales y al contexto urbano en que se proyectó. La parte nuclear es, no obstante, el análisis del sistema modular sobre el que a través de un minucioso trabajo de observación se desvela su novedad e importancia, más allá de la conocida trama de triángulos reflejada en los bien conocidos dibujos de sus alzados. En forma casi cristalina, todo el edificio en su tridimensionalidad resultó ser un exacto entramado que tomó como punto de partida un laborioso trabajo de encaje de modulación de su planta. Sobre ella, el sistema de proporciones basado en el triángulo egipcio encontró múltiples resonancias no solo en los alzados sino también en sus espacios principales.*

**Palabras clave:** célula, repetición, módulo, trama, arquitectura española, 1950-1980

Jan Molema

# La Bolsa de Berlage

## Concepto y método

DOI 10.20868/cn.2024.5344

### Introducción

En los primeros años setenta el historiador de la arquitectura Pieter Singelenberg (1918-2007) escribió en su trabajo esencial sobre Hendrik Petrus Berlage: «La primera visita a la Bolsa de valores es una sorpresa porque de la primera impresión que se tiene por las fotografías y por el ensuciado [entonces, ya no] exterior, uno espera un patio oscuro. Las secciones de este patio muestran claramente, sin embargo, que la parte principal de la cubierta se cubre con cristal. Por tanto, no es lógico esperar un patio oscuro. Lo que Singelenberg esperaba es lo que deseaba, no lo que podía haber deducido de los dibujos para la construcción del edificio, o eso parece, ya que la luz cenital es la más intensa que se puede obtener desde el cielo en un edificio. O quizá es que al historiador Singelenberg le gustase la retórica, no ausente en la época entre sus círculos, pero en vez de un patio oscuro uno debería esperar aquí – incluso

prever- un espacio demasiado brillantemente iluminado la mayoría del tiempo si no se hubiesen tomado medidas como las que de hecho se tomaron en la Bolsa.

Berlage usó cristal tintado en la parte más baja de los lucernarios para controlar la intensidad de la luz natural, reduciéndola mediante el coloreado. Y también para eliminar la luz solar directa, que hubiera marcado diferencias demasiado grandes y contrastantes a lo largo del espacio y del tiempo, con áreas en sombra (figura 1). Una mayor comprensión de los aspectos constructivos y físicos, así como un mayor conocimiento del trabajo real de un arquitecto, hubieran cambiado y mejorado, según mi opinión, las descripciones dadas por Singelenberg.

En este artículo investigo varios elementos del edificio, los cuales necesitan según creo, más atención que la dedicada hasta la actualidad. Mi mirada al edificio como constructor me hizo descubrir algunos intrigantes aspectos. Resolví por ejemplo el laberinto de las medidas básicas (el módulo vertical y horizontal) y el sistema proporcional de la Bolsa, e investigué entre otras cosas, por qué Berlage cambió la forma de los entramados del patio principal en el periodo entre la producción de los dibujos de proyecto y el comienzo de las obras.

### El estadio preliminar

La fase preliminar de la construcción de la bolsa de Berlage o Bolsa de valores ha sido descrita extensamente, razón suficiente para restringirme a las principales consideraciones dentro de un bosquejo aproximado de dicha historia previa. Uno de los puntos más destacables de ella es que para todas las bolsas de Amsterdam se estimó que debían construirse en el (antiguo) curso del río Amstel. Berlage

Assen PPBB, 1935.  
Investigador/profesor jubilado (TU Delft).  
Profesor honorífico, Novosibirsk (Rusia).  
Miembro de la Real Academia Catalana de San Jordi.

**Figura 1.** La Bolsa de bienes vista hacia los dos patios menores. Dibujo de presentación de H.J.M. Walenkamp. Damrak a la izquierda. Prestar atención a los elegantes entramados metálicos. De *Architect*, 1901.



conocía muy bien la historia de sus dos predecesoras. Conocía los asentamientos que se habían producido en ambos casos.

Berlage mencionó esto en su bien conocida conferencia sobre la Bolsa, pronunciada el 1 de abril de 1898 para sus colegas en la sede de Architectura et Amicitia en Amsterdam cuando presentó sus planos para la Bolsa de Valores (figura 2). Sin embargo, Berlage construyó su Bolsa en la misma área pantanosa. Uno esperaría de un arquitecto que fuera un poco más cuidadoso, ¿o es que era un desafío?

De hecho, los diferentes dibujos realizados en 1884-1885 para el concurso del nuevo edificio de la bolsa expresaban tan poco en su composición el carácter propio holandés del subsuelo como después en la propuesta ejecutada de Berlage. Hubiera parecido más adecuado sobre roca o cualquier otro subsuelo firme. Pero aparte de la cuestión de si un edificio debería expresar temas concretos como las condiciones del subsuelo, es bastante interesante saber si, y si así fue, cómo reaccionó Berlage (por encima del nivel de las cabezas de los pilotes) a dichas condiciones. Y también si la estructura del edificio, tal como la podemos ver, se adaptó al carácter específico del subsuelo o no.

Por otra parte, la historia previa de la Bolsa se entiende solo con dificultad. Es difícil comprender por qué precisamente Berlage recibió el encargo y en qué forma. Y de qué tiempo dispuso para comenzar su diseño. Por ejemplo, también, ¿por qué tuvo que usar la planta del arquitecto municipal, A. W. Weissmann (1887)? y ¿qué otras



**Figura 2.** Perspectiva hacia la Estación Central de Pierre Cuijpers, 1898, 12.

ideas adoptó del proyecto de Weissmann? (figuras 3 y 4).

No sabemos mucho acerca del conocimiento teórico de Berlage en el momento del encargo, especialmente en lo concerniente a geometría, sobre la cual más tarde pondría tanto énfasis. ¿Qué sabía sobre los métodos de cálculo estático desarrollados en esa época? ¿Dominaba, por ejemplo, el método gráfico de Cremona (1871)? O también: ¿Qué sabía sobre nuevos materiales y sus cualidades físicas?

En las publicaciones sobre Berlage, G. Semper y E. Viollet-le-Duc han sido continuamente mencionados como sus principales fuentes teóricas y de inspiración. Pero sus ideas estaban basadas en un conocimiento desarrollado más anterior, aproximadamente previo a 1870. En 1875 sus escritos estaban en muchos aspectos completamente sobrepasados por nuevos desarrollos. La estabilidad,

**Figura 3.** Proyecto de 1894 del arquitecto municipal A.W. Weissman para la remodelación de la bolsa existente de Zocher; planta tal como le fue sugerida a Berlage. Plaza del Dam a la izquierda. Singelenberg, 1972, p. 54.

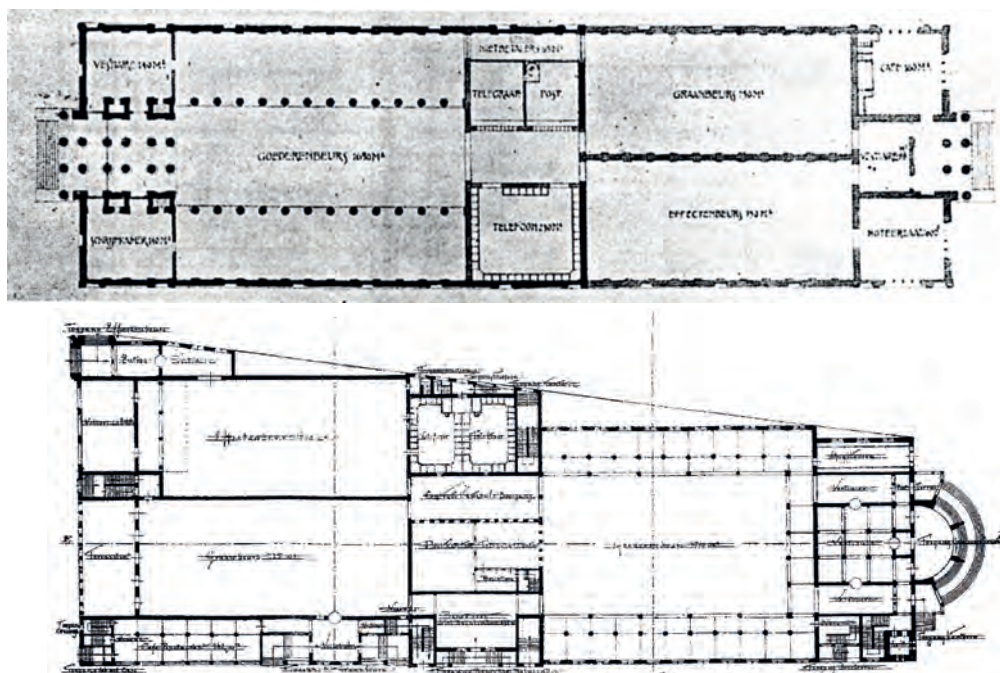


**Figura 4.** Planta baja dibujada por Berlage para la reunión del ayuntamiento el 7 de octubre de 1896. Tal como Weissman escribió al ayuntamiento, el proyecto es casi el mismo que el de la remodelación de la bolsa existente y realizado por él mismo. Plaza del Dam a la derecha. *Bouwkundig Weekblad*, 1886, 39.

por ejemplo, fue una noción cuyo significado había cambiado fundamentalmente en el tercer cuarto del siglo XIX. La investigación empírica y teórica sobre los materiales había evolucionado enormemente y hecho posible el Neogótico. Se han de recordar también las mejoras en la industria siderúrgica, las cuales condujeron subsiguientemente a la aplicación del acero en el ámbito de la construcción, mucho más seguro y resistente que cualquier tipo de hierro. No encontramos nada de este conocimiento en los escritos de los maestros de Berlage y tampoco de sus propios escritos puede deducirse que hubiera estudiado otros teóricos. Otros y más actuales.

### Historia del lugar

La historia de la construcción urbana neerlandesa en el siglo XIX estuvo en gran medida marcada por el relleno de las muchas y contaminadas vías acuáticas existentes en el interior de los estrechos límites de las ciudades. Vías que se habían convertido en vertederos y más que nunca alcantarillas a cielo abierto, completamente insuficientes a mediados del siglo XIX para una población continuamente creciente dentro de los recintos urbanos. De este modo, se obtuvieron terrenos edificables y se pudieron construir calles o ampliarlas para el aumento del tráfico.

El aún abierto canal de Nieuwezijds Voorburgwal tras el Palacio Real y el río Amstel frente a él, fueron parte de los más importantes rellenos parciales, o vías acuáticas parcialmente cubiertas de la capital neerlandesa convertidas en bulevares urbanos. Y así, donde el ancho del área ganada lo permitiera, crear espacio para edificación: por ejemplo, para una nuevo edificio de Bolsa. El mismo Berlage protestó contra el relleno de los canales de Amsterdam en varias ocasiones, como en un artículo en *Bouwkundig Weekblad*, 1892, p. 101.

Hubo gran discusión y controversia, disputas y tema de conversación sobre el



**Figura 5.** Fachada a la Beurstraat. A la derecha la «torre de telégrafos».

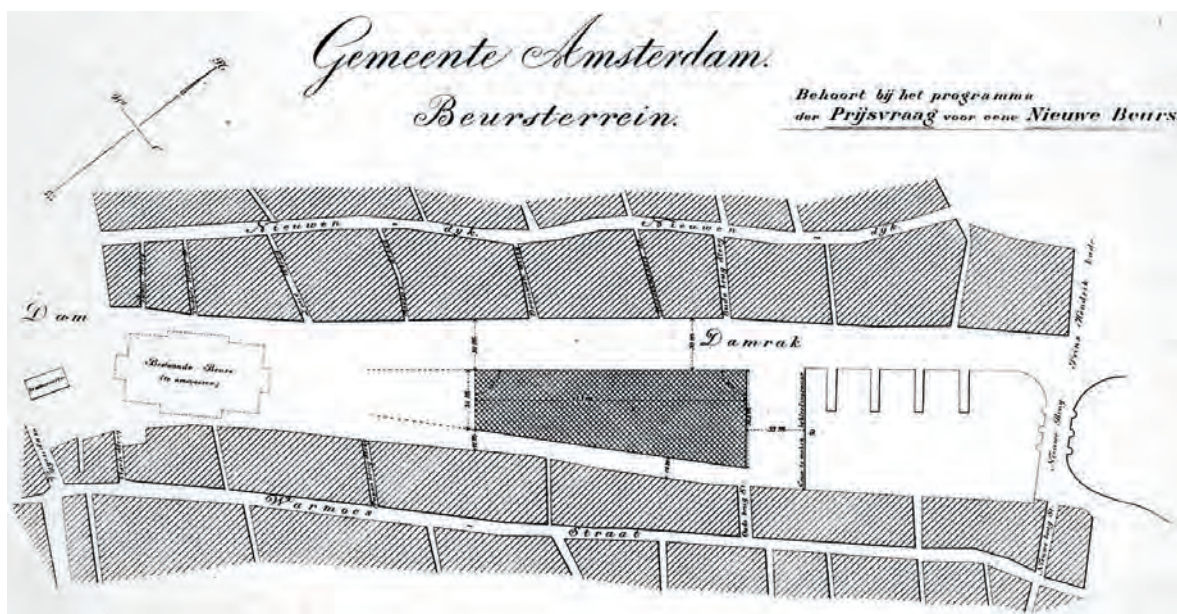
futuro lugar de la Bolsa. La principal revista de arquitectura *Bouwkundig Weekblad* el 25 de marzo de 1893, presentó por ejemplo un plan para el cegado completo del río Amstel entre la plaza del Dam y la nueva Estación Central sobre una isla artificial, precisamente donde el Amstel desembocaba en el corto pero ancho río IJ, incluyendo una ubicación para un edificio de Bolsa justo enfrente de la estación. Un amplio bulevar, cortado en la estructura medieval de la ciudad, conducía desde la Estación Central directamente a la plaza central, el Dam, con el antiguo ayuntamiento, ahora palacio real, y la tardo gótica Nieuwe Kerk. El bulevar se ensanchaba a mitad de camino en una pequeña plaza que ya había sido sugerida en 1885 en los periódicos para el concurso de la nueva Bolsa, la cual tenía que reemplazar la deteriorada Bolsa de Zocher neoclásica justo en la plaza del Dam.

### El emplazamiento

Al igual que el Hotel Americano de Kromhout – construido al mismo tiempo en la Leidse Plein bajo condiciones de solar comparables – la parcela disponible para la bolsa de valores que Berlage iba a construir era tan ajustada que solo una pequeña parte en cuña se dejó sin edificar, la situada en la oblicua y recién trazada Beursstraat donde Berlage tuvo que adoptar la línea irregular de las traseras de las casas existentes que en su día se situaban frente al Amstel, o más bien en el

**Figura 6.** Fachada a la Beursstraat, parte central donde las ventanas más bajas siguen la dirección principal del edificio. De hecho la parte más interesante del exterior de la Bolsa.





Amstel, tal como aún las podemos ver entre la Bolsa y la Estación Central (figuras 5 y 6).

El lado de la Beursstraat es el único lugar donde Berlage no siguió la ortogonalidad de la parcela tal como fue dado por las autoridades. Realmente, las restricciones del solar estuvieron principalmente en su ancho y mucho menos en la longitud. Si se hubiera empleado más longitud de la que realmente se usó, el frente hacia la nueva plaza Beursplein hubiera sido muy estrecho. La proporción de la parcela es casi 1:3 mientras que los lados cortos tienen entre sí una proporción cercana a 2:3.

### Direcciones del solar, tamaños y posición

Las principales direcciones de la parcela, a lo largo del Damrak, noreste y suroeste, se obtienen obviamente de la alineación opuesta ya existente en esta calle, en la que los edificios forman una línea recta que para el viejo Amsterdam es considerablemente larga. La nueva y totalmente recta alineación del nuevo edificio se determinó a exactamente 30 m. de los edificios de enfrente. Según el programa de concurso las dos fachadas cortas del edificio a diseñar deberían ser ortogonales a la fachada principal del Damrak, mientras que la de la irregular calle Beursstraat debería seguir los edificios existentes en su lado este a una distancia aproximada de 12 m (figura 7). Esta línea es la única línea que – en la planta final – puede haber divergido, aunque ligeramente, de las condiciones del solar dadas. Esta desviación puede relacionarse con el tamaño y posición del patio principal, el cual Berlage concibió desde el principio como un rectángulo inamovible (figura 4). Pero es

más probable que Berlage midiera con mucha precisión el solar disponible y ceñido a las dimensiones y direcciones dadas en el programa del concurso. Debe prestarse atención a las muy precisas dimensiones, en centímetros, y a las direcciones de las líneas de edificación del emplazamiento que Berlage aportó con las especificaciones de la obra, en comparación con las dimensiones y formas globales del programa de concurso.

En realidad, el emplazamiento de Berlage se diferenciaba solo ligeramente de lo suministrado por el programa de concurso. La forma era idéntica, un largo trapecio estrechado de 153 m de longitud. El ancho mayor del lado norte era de 56,5 m de los cuales Berlage usó 53,68 m. La diferencia resultó del truncado de la esquina aguda noreste de la parcela. Como, por otra parte, Berlage no empleó la longitud total de 153 m (usó solo 141,10 m), formó automáticamente en la plaza Beursplein un frente sur más ancho – de 38,58 m en vez del dado de 34 m. Ahora deberíamos preguntarnos si Berlage usó todo el solar en el lado norte (del agua). Este puede en la práctica deducirse de la situación del edificio comparado con la antigua Nieuwe Brugsteeg, así como teóricamente de los dibujos del proyecto de ejecución.

### Desde la literatura

Sobre la Bolsa y su diseño se han publicado un número importante de libros e innumerables artículos. Sergio Polano y Wessel Reinink hicieron la recopilación más importante de ellos. Reinink, junto con Pieter Singelenberg y Manfred Bock, escribieron las más destacadas obras sobre Berlage, de las

**Figura 7.** Plano de situación del concurso internacional de 1885. La zona acuática con muelles de la derecha es el último reducto del Amstel (hoy empleada para los famosos rondvaartboten). A la izquierda, la plaza del Dam construida sobre el río varios siglos antes. Cerca de ella la, a demoler, bolsa de Zocher. *Bouwkundig Weekblad*, 5, 1885.

**Figura 8.** Segundo proyecto para el concurso internacional de la nueva Bolsa.



cuales *H.P. Berlage, Idea and Style, the quest for modern architecture*, de Singelenberg, sigue siendo la mejor en inglés. Pero los mejores libros sobre las ideas de Berlage siguen siendo los del mismo maestro.

En su famosa conferencia en Zurich (1907), de la cual el texto se publicó en 1908 con el título *Grundlagen und Entwicklung der Architektur* (Fundamentos y desarrollo de la Arquitectura), Berlage explicó muy precisamente cómo uno debería mirar un edificio antes de opinar. Comenzó con una cita: «El tiempo cambia modas... pero que lo que se funda en la geometría y la verdadera ciencia permanecerá inalterable». A continuación, escribe:

*Pero también considero correcto el lema de Sheraton y me atrevo a hacerlo mío, correcto porque es una reflexión sobre arte, más precisamente sobre el arte de construir... He llegado a la convicción de que para la creación de formas artísticas la geometría, la ciencia matemática, no es solo más ventajosa sino incluso absolutamente necesaria.*

**Figura 9.** Acuarela de presentación de la última fase. A la derecha la torre de la Oude Kerk.



Evidentemente la conferencia de Berlage estaba influida por las teorías sobre la coherencia del universo desarrolladas esos años: «Y mientras esas leyes de creación/formación (*Gestaltung*) en la totalidad del universo son de la misma naturaleza matemática, en lo corporal concierne a lo estereométrico y en las plantas a lo geométrico». ¿Berlage en sintonía con el creador del universo? A continuación, Berlage hizo un atajo filosófico e identificó el proceso de génesis lenta, o crecimiento, con el rápido hacer. La coherencia de la forma con el proceso de cristalización. El crecimiento del cristal con la imitación artificial, o la interpretación del mismo.

Para la comprensión de la obra de Berlage es esencial lo que dijo en la misma conferencia en la siguiente frase:

*Le puede gustar o no, pero debería investigar cómo ha sido hecho, o sea que con qué consecuencia han sido aplicadas las formas. Debe de tener claro con qué talento los volúmenes concernidos han sido puestos en concordancia con él. Pero no solo eso, incluso tiene que admitir que también las proporciones se han aplicado con excelencia y la decoración con gran inteligencia y gusto. En resumen, tiene que admitir que toda la obra muestre una absoluta unidad en todas sus partes.*

La química, la física, las matemáticas y los símbolos. Einstein y Steiner se acercaban rápidamente.

### Sobre los dibujos

Comprensiblemente, ningún libro sobre Berlage puede ofrecer una reproducción completa de todos sus dibujos (figuras 8 y 9). Pero esto hace que el estudio no sea fácil y, sin una investigación en archivos, arriesgado. Un

buen análisis de cómo Berlage desarrolló su proyecto es físicamente imposible, especialmente debido a que los dibujos se encuentran en diferentes archivos. Por tanto, la comparación directa de las distintas fases del diseño de la Bolsa y su realización es todavía imposible al estar varios de los planos en los archivos municipales de Amsterdam – en diversas localizaciones – y otros en el archivo del Nederlands Architectuurinstituut (Nai) de Rotterdam. Un inesperado tercer lugar para encontrar material relativo a la Bolsa es el archivo municipal de Helmond, el cual guarda el archivo de la antigua empresa Begemann, constructora de las cerchas.

La investigación en los archivos se hace todavía más problemática ya que, aunque hay sin duda una gran cantidad de material disponible para investigar, obviamente varios planos están desaparecidos. Y además están las contradicciones, por ejemplo, en la forma exacta del diseño de las cerchas. Berlage afirmó en su conferencia sobre la Bolsa en Zurich, que las arquerías serían parabólicas, mientras que en ese momento los planos todavía las muestran circulares.

### Tipología

Los historiadores de arquitectura tienden a agrupar los edificios según estilo, función o tipo. Para algunos edificios clasificarlos por tipos es muy fácil: una iglesia es una iglesia. Aunque una iglesia ortodoxa en Siberia difiere de una iglesia baptista en Luisiana en la función, el espacio y los materiales, uno no se equivocaría fácilmente en cada caso. Una iglesia tiene principalmente una o más características que hacen de un edificio con tales características inequívocamente una iglesia. Por supuesto que hay casos dudosos y ejemplos disfrazados: una iglesia que pueda no parecerlo (una iglesia escondida o iglesia refugio) o que no parezca lo que debería parecer (un bunker militar). Así, mucha gente tiene la impresión de que la fachada principal de la Bolsa de Berlage es más apropiada para una iglesia (románica) que para cualquier otra cosa.

Pero ¿a qué se debería parecer entonces una bolsa de valores? En la *Effectenbeurs* de Eduard Cuijper, adyacente a la parte delantera de la de Berlage, no hay por ejemplo nada específicamente bursátil, excepto su nombre. La famosa Bolsa de Valores de San Petersburgo es idéntica a un templo griego como tantos otros edificios (neo)clásicos. Aportarían identidad los asientos específicos



**Figura 10.** Bolsa de Zocher. Interior del patio de operaciones.

en el interior y quizá algún signo o símbolo en el exterior.

¿Qué hace a una bolsa una bolsa? ¿Qué es una bolsa? Esencialmente es más o menos un lugar cubierto y/o delimitado dónde tiene lugar el comercio, muchas veces una especie de mercado sin bancadas (figura 10). Un lugar donde la gente se encuentra con un único objetivo: negocios. Negocios de todo tipo: acciones, seguros, granos, bienes, tráfico o medicinas. Hasta en pleno siglo XIX, no hubo nada más que patios (cerrados y provisionalmente cubiertos). Cuando el tiempo empeoraba, la gente entraba en los cafés de alrededor.

Conozco solamente un área moderna europea donde, ya en el siglo XIV, se construyeron espacios específicos para esta función concreta: comercio. En Cataluña (incluyendo las islas Baleares) la lonja llegó a ser uno de los más importantes edificios de la ciudad. Son todos idénticos en lo fundamental: un espacio rectangular delimitado por una pared delgada con grandes ventanales y una cubierta constituida por una especie de paraguas abiertos, bóvedas sobre arcos apuntados y pilares con estrías espirales sobre una trama cuadrada. Una o dos entradas, el suelo justo por encima del nivel de calle (hoy como los niveles de calles tienden a subir, bajó dicho nivel). Esto es lo que las bolsas de Barcelona, Valencia y Palma de Mallorca parecen (figura 11). No espacios añadidos, ni grandes luces como en iglesias o palacios, sino distancias normales entre columnas. Pero una gran identidad material.

### La masa del edificio

La envolvente de muros de la ciudad en la Edad Media puede ser vista como una estructura sencilla con la fábrica urbana de la ciudad misma como su interior. Esta



**Figura 11.** La lonja de Palma de Mallorca, c. 1910.

idea convierte a la ciudad medieval en la estructura más grande construida en nuestra parte del mundo, en nuestro país. En cierto modo, los antiguos edificios de bolsas eran como una ciudad a pequeña escala y con menos complejidad: un muro envolvente y un espacio abierto en el que la gente se movía y trabajaba.

Hasta la segunda mitad del XIX las estructuras continuas más largas dentro de la ciudad de Amsterdam fueron las manzanas del siglo XVII entre canales y calles. Las iglesias góticas de su centro sobresalieron como las únicas grandes masas compuestas de la ciudad, hasta cierto grado aisladas y monofuncionales. Solamente cuando a mediados del siglo XVII se construyó un nuevo ayuntamiento, Amsterdam tuvo en realidad un edificio exento, concebido como una totalidad de impactantes y relativamente grandes dimensiones. El edificio – ya desde hace tiempo el Palacio Real en el Dam – solamente fue sobrepasado en 1885 por la Estación Central de P.J.H. Cuijpers, el edificio de estación casi cuatro veces más largo que el ayuntamiento, aunque con un fondo menor.

Sin embargo, el antiguo ayuntamiento parece más impactante ya que se puede ver el edificio de una sola vez en tres dimensiones, mientras que la estación funciona mucho más como un decorado escénico delante

de las enormes cubiertas de las naves de los trenes. La Bolsa ahora se aprecia, al menos desde dos lados, tan masiva como el palacio o incluso más, puesto que por dentro vemos la totalidad de la estructura de cubierta, contrariamente al palacio. Desde el sur y olvidando por un momento cubiertas y torres, el edificio es una masa de aproximadamente 140 x 35 x 14,25 m. con gran abundancia de aperturas informativas. Sin embargo, aunque abundantes en número, las aperturas no rompen la masividad del edificio. Las torres y las cubiertas añaden información sobre el edificio y las robustas torres, masividad especialmente.

Las otras dos fachadas tienen un aspecto bastante diferente. Aquí resulta obvio que Berlage realmente deseaba que el exterior del edificio fuera informativo sobre su contenido, mucho más que sobre posibles significados. La masividad se disuelve en diferentes pequeños volúmenes acordes a sus funciones, adaptándose de forma remarcable a los edificios adyacentes al extremo norte del edificio. La altura del edificio no estaba limitada por ninguna regulación (al menos no en la etapa de concurso). Pero Berlage consiguió armonizar el abultado programa a los alrededores del emplazamiento, a las funciones y al sistema proporcional.

### Originalidad

En la literatura sobre las plantas de Berlage encontramos a menudo la afirmación de que el trazado de su planta no fue original. Cuando se examina la planta de Weissman para la remodelación y ampliación de la llamada bolsa de Zocher, hecha en 1894, podemos sin duda percibir las coincidencias: la situación de los tres grandes patios y de las oficinas postal, de teléfono y de telégrafo son idénticas. Además, la axialidad, también mantenida, está remarcablemente presente en el proyecto de Weissman. Pero la tarea de Berlage con un programa mucho más grande el condujo a una complejidad mucho mayor – además de a más plantas – con todo lo que conlleva tal complejidad, como escaleras y ascensores. Cuando se mide la planta baja de Weissman vemos que la bolsa de grano forma un cuadrado perfecto junto con la bolsa de valores, con un lado igual al ancho del edificio de Zocher. Por lo demás, la planta de ampliación de Weissman es tal que un posible sistema de proporciones en el edificio de Zocher se habría perdido.

## Ortogonalidad

La oblicuidad de la parcela en el lado de la Beursstraat solo es perceptible en los espacios no representativos como escaleras secundarias y despachos. Mientras que el patio principal se mantuvo completamente ortogonal desde el principio, según parece, Berlage toleró que los espacios subsidiarios de la más pequeña bolsa de valores siguieran la dirección de la Beursstraat. Quizá Berlage aceptó esto desde que la simetría ya se había roto, estando los espacios laterales solo presentes en el lado de la Beursstraat para este patio. En este sentido Berlage no se separó de las propuestas de concurso que había hecho en los años 80.

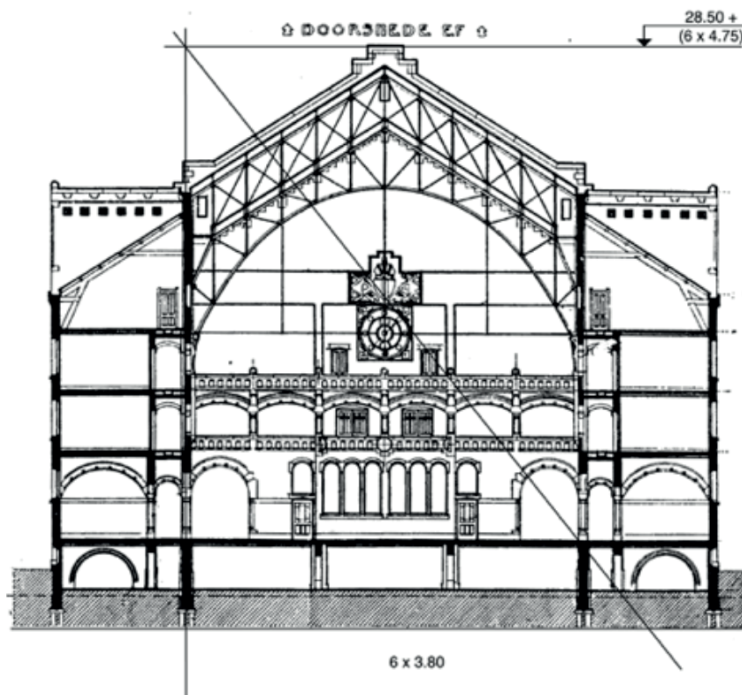
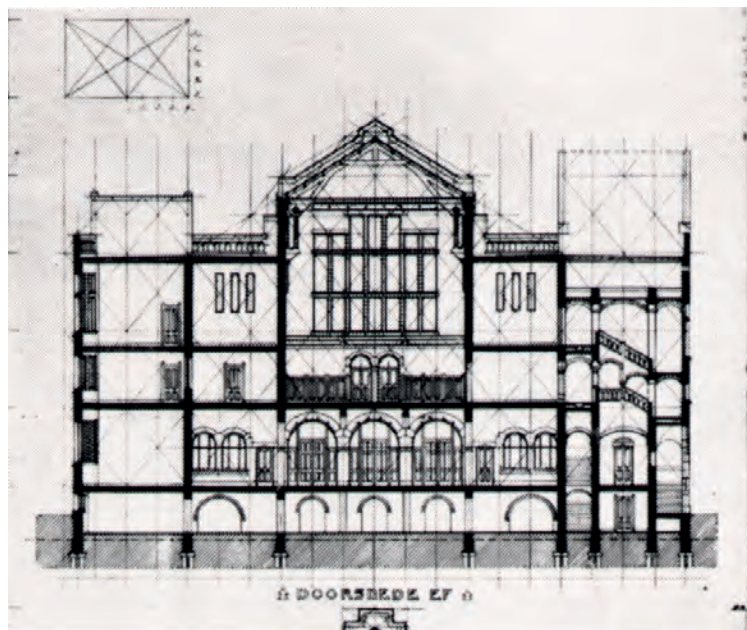
## Proporciones y medidas

De los dibujos presentados en el proyecto final podemos deducir con cuanta precisión – al menos al final – estaba trabajando. Las líneas de trama insertadas indican exactamente cómo se relacionan unas con otras las diferentes partes del edificio y el conjunto. Pero también, dónde se colocará el material, por ejemplo, centrado en la línea modular. En palabras propias de Berlage: «El arte de construir es el arte de construir con precisión, de tal manera que, a partir de ahí, un edificio que no sea compuesto con precisión, no puede decirse que sea una obra de arte». (*Siete conferencias sobre el Arte de la Construcción*). Berlage discutió más extensamente la importancia de las proporciones en un edificio en sus conferencias de Zurich, publicadas en 1908, en la que preguntaba retóricamente: «¿No sería un gran paso adelante diseñar con algún sistema geométrico? ¿Un método con el cual varios de los arquitectos modernos holandeses ya están trabajando? Había aprendido muchas cosas durante el proceso de diseño».

## Elección del sistema proporcional

Ha habido mucha discusión sobre la figura básica en las fachadas de la Bolsa, el llamado Triángulo Egipcio con los lados 8 (base),  $\sqrt{41}$  (lado oblicuo) y 5 (altura). La mitad de este triángulo es el triángulo rectángulo con base 4 y altura 5. La proporción del triángulo isósceles completo es 1,6. En este triángulo la inclinación del lado oblicuo  $\sqrt{41}$ , es importante.

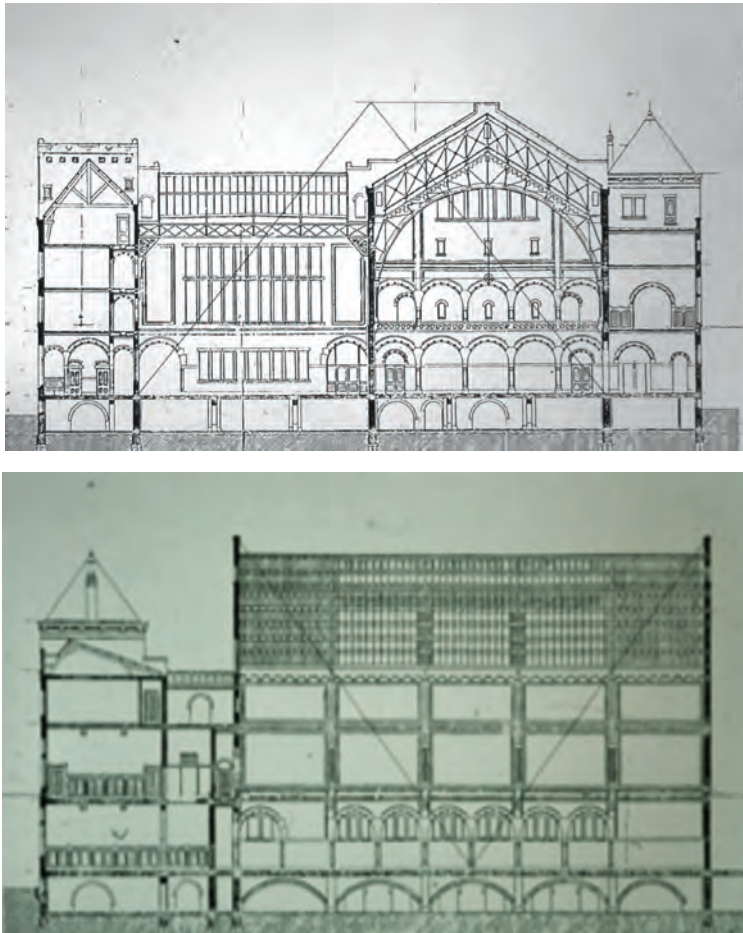
Se ha dicho que en las casas tradicionales de los canales (*grachtenhuis*) los huecos



de ventanas tienen una diagonal de aproximadamente  $50^\circ$  con la horizontal, el cual corresponde prácticamente con el ángulo de la mística sección de oro. En la Bolsa de Berlage este ángulo es  $52^\circ$ , también bastante cercano al ideal de la sección áurea con una proporción 1,618... La ventaja del sistema proporcional de Berlage es que trabaja con números enteros, 8 y 5 en las dos direcciones principales, la horizontal y la vertical. Por otra parte, Berlage trabajó con ladrillo y calculó las alturas y anchos en hiladas y tizones (los llamados: *strekken* y *koppen* en neerlandés). Las medidas del aparejo del muro son 11,2 y 6,25 cm (aproximadamente  $9:5=1,8$ ). Esto significa que solamente un múltiplo del elemento

**Figura 12.** Diagrama de proporciones dibujado junto a las secciones transversales, las cuales constituyen uno de los documentos contractuales, datada en 1898.

**Figura 13.** Línea del sistema proporcional dibujada sobre la sección transversal E-F de los planos contractuales con medidas de altura en múltiplos de 2,375 m. La coronación de



**Figuras 14 y 15.**  
Dos secciones de Berlage de los dos patios menores con la inserción del «triángulo egipcio» por el autor. A notar que Berlage marcó la coronación de la fachada de uno de los patios menores en su sistema de medidas (2375 cm = 5 x 4,75 m).

la fachada desde el suelo base está a  $12 \times 2,375 = 27,00$  m, el ancho relacionado es de  $6 \times 3,80 = 21,60$  m o la mitad del largo del patio principal de operaciones.

puede corresponder al Triángulo Egipcio. Por tanto, la cuestión que surge es: ¿Cómo lo hizo Berlage?

Explicaré esto en detalle más adelante, pero aquí ya mencionaré el hecho de que Berlage empleó 16 hiladas de un metro en sentido vertical, y prácticamente 9 tizones por metro horizontalmente. La respuesta a esta cuestión se encuentra en la siguiente frase: «el carácter del movimiento moderno en arte, iniciado en la última década del siglo pasado, es el de la mayor simplicidad, de intenciones prácticas, en una palabra, la naturalidad». (Siete conferencias).

Berlage fue bastante claro en sus conferencias de Zurich sobre (la razón para) la elección del Triángulo Egipcio (por ejemplo, *Grundlagen*, p.60, ver nota 2). Pero es bastante poco claro sobre la medida del módulo, sobre el cuál solo declaró que había resultado tras una larga búsqueda del módulo correcto (*Grundlagen*, p.14, ver nota 2). Ni tuvo tampoco ninguna intención de explicar el muy aparente y repetido doble cuadrado en su planta de la Bolsa, aunque el empleo de ello es obvio para cualquiera con buen sentido de las proporciones.

## Viollet-le-Duc

En su *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, Viollet-le-Duc propone, bajo Proportion, tres posibles triángulos proporcionales: 1) le triangle isocèle rectangle; 2) le triangle que nous appelons isocèle égyptien, c'est-à-dire dont la base se divise au sommet en deux parties et demie; 3) le triangle équilatéral. Viollet-le-Duc otorga a estos triángulos «estabilidad». El equilátero tiene la desventaja de tener una proporción inconmensurable ( $\sqrt{3}$ ) entre la base y la altura, a diferencia de los otros dos. Berlage – probablemente tras una dificultosa lectura de Proportion buscó adaptar su diseño a un sistema de symmétrie = proportion, o en palabras del autor francés: «les rapports entre le tout et les parties, rapports logiques, nécessaires, et tels qu'ils satisfassent en même temps la raison et les yeux».

En su noveno *Entretien sur l'Architecture*, Viollet-le-Duc se extiende sobre la teoría de la proporción. Aquí, por ejemplo, explica la proporción de la pirámide de Keops y las interesantes cosas que conlleva esta proporción, específicamente la combinación de los sistemas decimal y duodecimal. También plantea que el triángulo egipcio, tras la construcción de las pirámides ha sido aplicado muchas veces en arquitectura, como en la mezquita de Amrou (El Cairo, 641) y la catedral de Amiens (1218). Además, explica el atractivo de este triángulo proporcional, «qui a autant de puissance comme les autres qui font l'angle droit».

La relación 5:8, escribe (I, 408), satisface el ojo, el cuál es, como ha sido dicho, tan esencial como la satisfacción de la razón. «El ojo, no contento con las dimensiones iguales, demanda diferencia en altura, ancho y profundidad», pero también: «par des divisions...il facilitait les tracés». Berlage obviamente adoptó esta idea después de alguna búsqueda. Esta búsqueda se puede leer en las diagonales que Berlage añadió a los dibujos de proyecto ya existentes. (figuras 12 y 13).

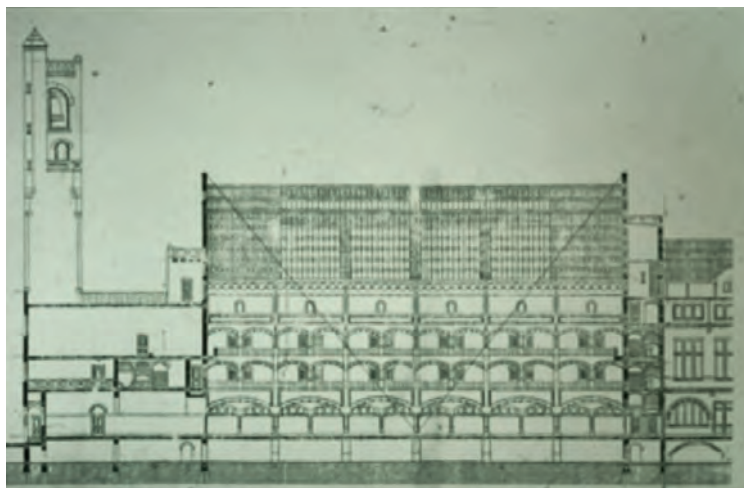
Mientras que al principio encontramos que esas líneas añadidas se dibujaron sobre toda la fachada e incluso extendidas desde ella irregularmente, vemos que en sus últimos dibujos Berlage comienza esas diagonales desde el nivel de la planta baja con lo que todo lo dibujado por encima de este nivel está mucho más de acuerdo con el sistema (figuras 14 y 15). Por entonces hizo uso obviamente de triángulos de madera realizados especialmente, tal como menciona en sus conferencias de Zurich (p.62).

¿Por qué entonces Berlage usó este sistema de ordenación solo por encima del nivel de suelo interior? ¿Por qué no toda la fachada desde el nivel de calle hacia arriba, en todo lo que es visible? Viollet-le-Duc estribe que los sistemas de triangulación en la Edad Media empezaban desde el interior, es decir desde la parte superior de la base de las columnas: «*La base AB du triangle inférieur ABC repose sur les bases des piliers de la nef; c'est toujours là le niveau qui sert de point de départ*». Él no explica, desgraciadamente, cuál podría ser la razón para comenzar un sistema proporcional a tal señalada altura. La decisión de Berlage de comenzar desde el nivel de suelo de planta baja parece tener más sentido. Willem Kromhout inicia su sistema al mismo nivel.

### La consideración del módulo

Aparte del deseo, la necesidad o la exigencia que sintió Berlage de un sistema proporcional como medio de ordenación, en el cual las proporciones están definidas sobre la base de medidas diferentes, están las medidas como tales. Medidas de espacio y masa. El espacio arquitectónico debe tener ciertas mínimas dimensiones para albergar ciertas funciones. En algunas ocasiones esto es una cuestión muy particular, estando las diferentes dimensiones entre las condiciones del proyecto. Cuando hay muchas funciones diferentes en un edificio, puede ocurrir que las dimensiones requeridas para ciertos espacios no estén en consonancia con otros. Desde Palladio al menos, esta consonancia es una de las cualidades a lograr en cualquier obra de arquitectura. Berlage fue bien consciente de esto, como quedó muy claro en el largo y doloroso proceso de diseño de la Bolsa.

Los sistemas de dimensiones son concebidos para poner orden en las dimensiones, dando a los materiales empleados en el edificio la más alta repetición posible. Esto hace a los edificios más simples y baratos; pero poca variación puede también producir monotonía. Cuanto más amplio es el vano, más funciones diferentes puede contener el espacio cubierto (figura 16). Pero un espacio puede también ser demasiado grande. Cuanto más grande es el espacio, más anchas son las luces. Esto no siempre es una ventaja. En la Bolsa vemos por ejemplo algunos espacios anchos que desde el punto de vista original no son necesarios per se, sino que se originan en la historia previa de este edificio. La bolsa original como tipo existió en grandes espacios



descubiertos delimitados, rodeados por pequeños cubículos cubiertos, una galería.

En su esencia, los patios de operaciones de la Bolsa son solo espacios delimitados cubiertos, no salones. Visto puramente desde el movimiento sobre el suelo, soportes puntuales – y consecuentemente luces más pequeñas – hubieran sido posibles, pero este no era obviamente el deseo de Berlage y sus clientes. Deberíamos considerar aquí por una parte el programa objetivo de la Bolsa: espacios cubiertos para grandes encuentros del creciente movimiento de los trabajadores. Por otra parte, está el ejemplo de la Lonja catalana, más bien de vanos pequeños. Me gustaría mencionar las consecuencias acústicas de los grandes vanos, el increíble ruido que pueden originar los grandes espacios y sin duda este es el caso.

En la Bolsa de Berlage los espacios que rodean los patios son en su mayoría de dimensiones reducidas, con la luz menor de 3,80 m, un tamaño bastante normal que puede cubrirse fácilmente por construcciones tradicionales en acero o madera. Como los muros son de un ladrillo de espesor, la luz de 3,80 m nos da habitaciones de ancho 3,60 m, 1,70 m y 0,825 m. Por supuesto, son posibles otras dimensiones. Con las fuentes disponibles no queda claro qué decidió la medida de precisamente 3,80 m. Pero al final, la dimensión elegida resulta ser la única posible como consecuencia lógica de consideraciones racionales. ¿Cuáles fueron esas consideraciones?

### El rectángulo 1:2, el doble o super cuadrado

En la bibliografía sobre el tema, el rectángulo 1:2, con la diagonal  $\sqrt{5}$  ha sido más de una vez señalado como ideal para plantas.

**Figura 16.** Sección longitudinal del patio principal. A notar que Berlage marcó también la coronación de la fachada de este patio principal con su sistema de medidas (2850 cm = 6 x 4,75 m).

August Thiersch, por ejemplo, demostró en su «Die Proportionen in der Architektur» en el *Handbuch der Architektur* (J. Durm y otros, Darmstadt 1893) que muchos templos griegos en principio tienen plantas con esta proporción ideal. En mi investigación sobre Gaudí (1987) dejé claro que también este arquitecto catalán usó repetidamente esta figura como elemento básico para sus proyectos, tanto en planta como en alzado.

Un análisis comparativo de la primera fase de proyecto con los planos de ejecución del edificio deja claro que Berlage hizo su elección por el doble cuadrado entre 1896 y 1898. Aunque la planta total de la Bolsa, a causa de la parcela dada, tiene una proporción de aproximadamente 1:3, que no es doble cuadrado, resulta obvio que Berlage usó esta figura base repetidamente para la división de su planta baja: excluidas las naves laterales, los tres patios principales tienen todos la proporción 1:2 (figura 17). Además, los dos grupos de pequeños despachos a ambos lados del patio principal están cada uno dispuestos como dobles cuadrados. El grupo norte de pequeños despachos es una excepción, aunque forma un cuadrado junto con los dos patios de operaciones menores y sus galerías laterales.

### Explicación adicional

Mientras que las dimensiones de 190, 380, 237,5 y 475 cm y sus múltiplos se encuentran ya en los dibujos de ejecución

(especificación n. 18) – lo cual hace probable que Berlage conscientemente las usara en su organización de llenos y vacíos – es difícil averiguar por qué usó esas medidas precisamente y no otras.

Las siguientes consideraciones pueden sin embargo haber tenido un papel:

a) El tamaño del elemento más pequeño a emplear – u otro elemento estándar – en nuestro caso el ladrillo de dimensiones Waal.

b) Dimensiones repetitivas del espacio de acuerdo con sus funciones.

c) Las dimensiones generales de la parcela disponible y sus proporciones relativas, incluidas las alturas permitidas por las regulaciones.

Como se indicó más arriba, el ladrillo usado de formato Waal no se ajusta directamente a un triángulo egipcio. La cantidad más pequeña necesaria de dichos ladrillos es 17 sogas y 19 hiladas, ambos números primos. La conclusión es muy sencilla en realidad: Berlage tomó la “unidad” más pequeña posible de sogas e hiladas completas, comenzando con la medida de 11,2 cm de la soga y una hilada de espesor de 6,25 cm, juntas incluidas, empleando la técnica normal del albañil, el estándar del formato Waal y la proporción práctica de 5:8, más cercana a la proporción áurea en números enteros. Las hiladas incluyen una junta de 1 cm, siendo la junta vertical de 0,7 cm. 17 sogas y 19 hiladas dan 190 y 118,75 cm (figuras 18 y 19). La última medida

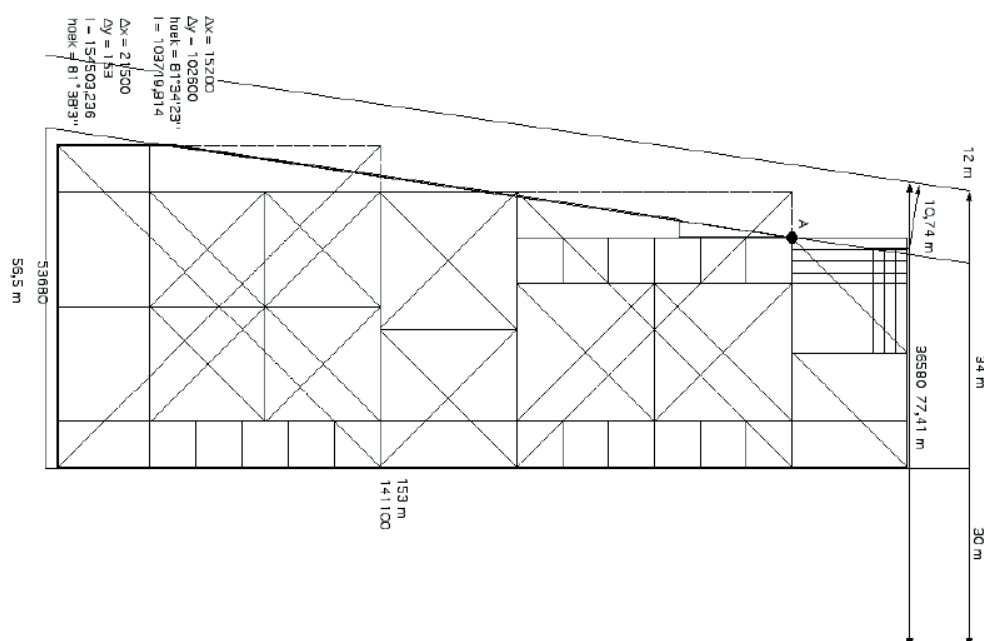
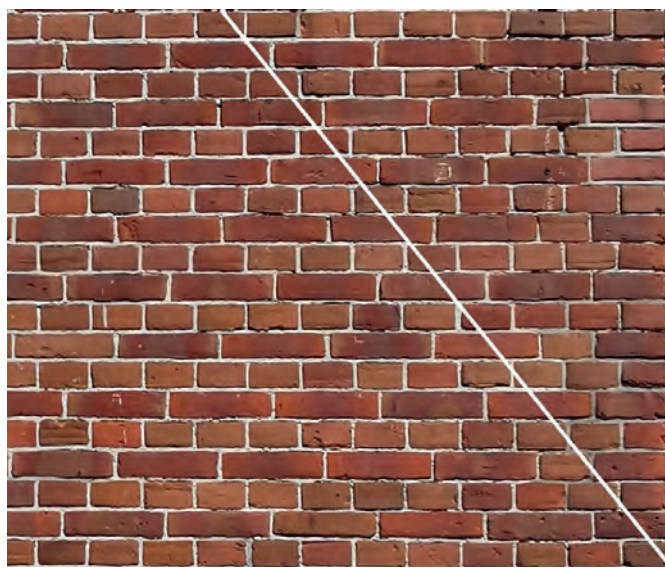
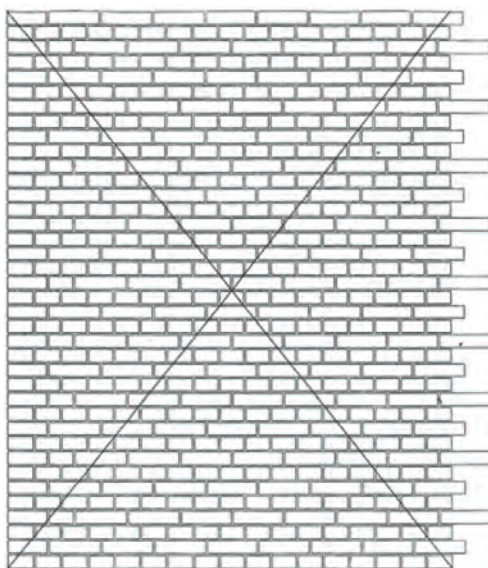


**Figura 17.** Dibujo realizado bajo mi dirección que muestra la división esencial de la planta baja de la Bolsa. El punto (A) es el punto de orientación, la línea oblicua es la establecida por el ayuntamiento. Autor de la realización digital Jaco Haartsen.



parece bastante extraña, pero resulta exactamente de 16 hiladas en 1 m, normal práctica de albañilería en los Países Bajos. Los 190 cm es además una medida no difícil de usar.

En la sección áurea 118,75 cm implicarían 192 cm de longitud, mientras que alternativamente 190 cm darían una altura de 117,5 cm. No es una diferencia destacable (a la vista), pero 192 o 117,5 cm serían más problemáticos para la práctica del albañil: 190 es más sencillo que 192 en cuanto a múltiplos, mientras que 117,5 significa 99 cm en vez de 1,00 m y en consecuencia también más complicado. Por ello también la elección de Berlage parece ser más racional. Esta es, en mi opinión, una explicación suficiente de la elección de Berlage de 190 (380) y 118,75 (237,5 y 475) cm.

### ¿Cómo encajan estas medidas en el emplazamiento?

En el plano de situación del proyecto (núm. 3543 en el Archivo Municipal de Ámsterdam) encontramos las dimensiones de 141,50 m, 53,68 m y 36,58 m para la longitud y los anchos en los dos extremos de la parcela respectivamente. La longitud de 141,10 m a lo largo del Damrak daría 74,263157 módulos de 190 cm ó 37,13 x 380 cm de los cuales  $0,13 \times 380 = 46,8$  cm para la parte de los muros por fuera de 141,034 m. El ancho de 53,68 m da, de igual forma, 28,252263 módulos de 1,90 m, lo cual corresponde a 14 módulos x 3,80 m + 43,4 cm = 53,634. Y finalmente:  $36,58 \text{ da } 9,5 \times 3,80 + 43,4 = 36,534$  m.

No está claro de dónde proceden las diferencias con los planos de situación; pueden haber resultado del ajuste de ancho del

Damrak (ver las diferentes plantas de situación). Por otra parte, es obvio que Berlage introdujo un máximo de módulos de 3,80 m en el solar disponible. También es claro, a partir de una comparación con el proyecto de 1896 (planta de la primera fase) que solo fue entre 1896 y 1898 que Berlage llegó a usar esta aplicación estricta del módulo cuadrado de 3,80 m x 3,80 m, añadiendo el medio módulo de 1,90 m para ajustes en la planta.

Esto también vale, como antes se mencionó, para la introducción del doble cuadrado, el cual llegó a definir la planta en gran medida en su última versión. El ancho promedio del edificio en la parte media es 11,75 módulos  $[(14+9,5) : 2]$  de 3,80 m, lo que resulta en  $(53,634 + 36,534) : 2 = 45,034$  m. Aplicando el doble cuadrado Berlage definió el ancho de la parte media de  $6 \times 3,80$  m.

La planta baja a la que Manfred Bock llamó como segunda fase fue remodelada sobre la base de un módulo cuadrado, el cual resultó en un ligero desplazamiento, también porque Berlage, obviamente, había decidido al mismo tiempo emplear el doble cuadrado en planta (¡y secciones!) todo lo posible.

Aparte de la ya ilustrada parte central – en la que, por cierto, la remetida y ortogonalmente situada ventana central a la Beursstraat define la longitud de los 12 x 16 módulos – encontramos esta figura en el espacio principal del patio de operaciones, en los dos otros patios y en la parte hacia la Beursplein. Así mismo, la profundidad de los espacios laterales de dichos patios está definida con dos módulos de 3,80 m, lo cual hace que también estas zonas puedan ser vistas como la suma de dobles cuadrados.

**Figura 18.** 19 hiladas y 17 tizones conforman el triángulo egipcio (proporciones: altura 5, base 8).

**Figura 19.** Parte del muro exterior en la Beursplein con el aparejo inglés (*kruisverband*). Diagonal representando solo la mitad del triángulo. Ladrillo Waal de primer tipo de gris duro decolorado (*eerst soort miskleurig hardgrauwe waalsteen*).



**Figura 20.** Fachada a la Beursplein. Singelenberg, il.67.

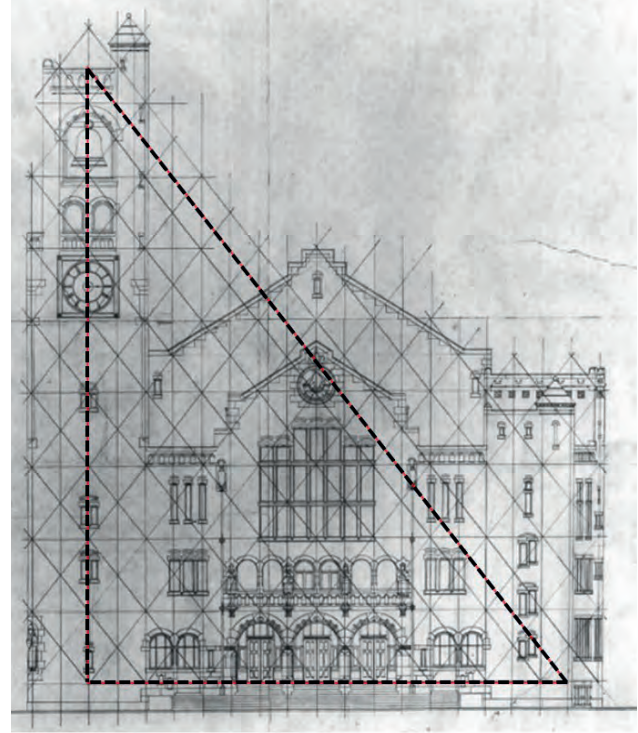


**Figura 21.** Alzado a la Beursplein. Dibujo de Berlage con triángulo insertado por el autor.

Aparentemente, Berlage encontró de fundamental importancia mantener el patio principal, incluidos los espacios laterales, invariables. Ya en la primera fase de proyecto, este espacio se encaja con precisión dentro del lado posterior oblicuo del edificio, mientras que en el plano de ejecución el cambio de dirección en ese mismo lado coincide exactamente con la esquina sur del patio de la bolsa de bienes (comparar ahora en cada caso el patio de la bolsa de valores). El gran patio ha permanecido extremadamente puro, más aún a causa de la perfecta compatibilidad con la sección transversal, la cual contiene exactamente el triángulo egipcio, determinado entre los muros exteriores y el caballete de la cubierta interior de cristal.

Tuvieron que hacerse bastantes croquis y consideraciones antes de que la planta encajara adecuadamente, un trabajo difícil de seguir su traza. Pero bastante pronto debió de ser claro para Berlage que el lado de la Beursplein debería tener 5 módulos de fondo, dando al volumen de la parte frontal (entre la Beursplein y el patio principal de operaciones) la proporción 1 : 2, realmente bastante cercana a la proporción original.

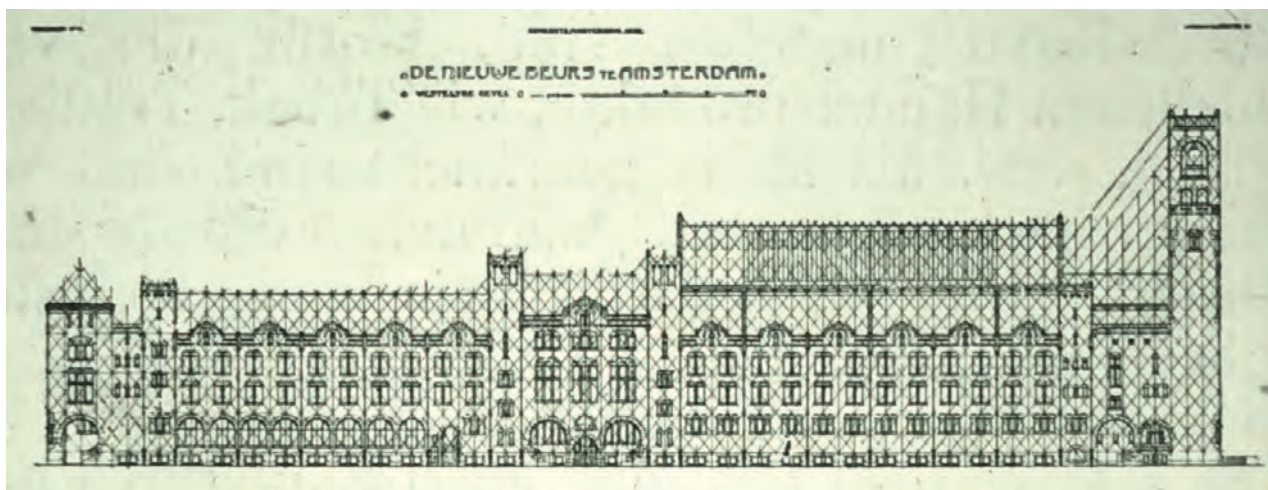
Esto condujo a la feliz circunstancia de que el patio principal tuviera 10 módulos de ancho ( $6 + 2 \times 2$ ). La longitud de ese espacio se hizo de  $2 \times 6 = 12$  módulos. Sigue la parte media de consecuentemente  $12 \times 6$  módulos y los dos patios menores con  $5 \times 10$  módulos cada uno y a cada lado dos módulos para

las extensiones laterales (una por cada patio). El final norte del edificio tiene un ancho de 14 módulos con un fondo de 4, no de 7 como podría esperarse. Pero aquí encontramos que otros aspectos, más que la doctrina proporcional, primaron en la decisión de Berlage. Un aspecto son los límites del solar, el otro las funciones albergadas y un tercero el aspecto compositivo de las torres. Con los cuatro módulos Berlage dio más espacio para funciones adicionales que con las plantas anteriores.

### Vuelta a la fachada a la Beursplein

De los dibujos acotados y por razonamiento se sigue que Berlage usó el centro de la torre principal como línea de medida para su altura, un principio que podemos encontrar también en la obra de otros arquitectos como en el Hotel Americano de Kromhout (Amsterdam 1898-1900). La torre ocupa 4 módulos de ancho [de 190 cm]. El eje de la torre divide la fachada a la Beursplein en 2 y 17 módulos. De esos 17 módulos se obtiene la altura de la torre:  $17 \times (190 \times 5/4) = 17 \times 237,5 = 4037,5$  cm (17 módulos verticales) (figuras 20 y 21). Es realmente destacable que Berlage eligiese emplear los números primos 17 y 19 en la gran escala; es también destacable que este hecho nunca fuese establecido o descrito.

En el lado del Damrak la altura de la torre no guarda proporción clara y obvia con la fachada, lo cual puede indicar la diferencia en importancia y carácter que Berlage dio a



cada una de las fachadas. Por otra parte, en la parte central de la fachada al Damrak encontramos el triángulo egipcio comenzando desde los ejes de las dos torres de la sección media al nivel de suelo y sus coronaciones:  $10 \times 237,5 \text{ cm} = 23,75 \text{ m}$  de altura (figura 22). El nivel del canalón en el Damrak,  $6 \times 237,5 \text{ cm}$ , corresponde con 6 módulos, lo cual es 1,5 veces la casa del canal y del cual 6 concuerdan con el patio principal y 5 con los menores. De esto puede seguirse que el patio principal tiene el papel más importante en la definición de (la altura de) la fachada al Damrak: no obstante, las regulaciones aplicadas pueden haber tenido una influencia decisiva.

### Algunos detalles

Como se mencionó, Berlage ocupó el espacio disponible casi completamente. En un punto se sobrepasó de lo marcado: la esquina de la Beursplein con la Beursstraat. Esto, sin embargo, tiene una explicación sencilla. El arquitecto no quería esquinas oblicuas (ni espacios ni masas), al menos no en los tres lados más importantes del edificio. Completando el ángulo obtuso, tuvo que sobrepasar la línea de edificación, aquí algo menos que medio módulo de 1,90 m. En la otra, la esquina aguda, permaneció sin embargo dentro de los límites, de nuevo menos que medio módulo. La cuña en la Beursplein tuvo un resultado ya deseado en una etapa temprana: la rotura de la simetría, la cual había sido presentada tan obviamente en el proyecto de concurso.

Las dos esquinas en el final norte del edificio son de hecho las más remarcables de las cuatro. Sin duda, la esquina suroeste impresiona más que las otras con la robustez de su torre campanario, la cual puede verse

desde lejos y en su altura total. Pero esta esquina deja poco que adivinar o interpretar. Lo mismo se aplica a la antes mencionada torre sureste, la cual tiene una historia de diseño sin duda interesante, aunque no es deducible de la esquina tal como fue construida. La noroeste es más sugestiva con sus dos huecos arqueados asimétricos, uno en cada lado. Esto se ve repetido en la esquina noreste.

Uno se pregunta por qué Berlage lo hizo así. Primero de todo: ¿por qué hacer los arcos en la esquina de la torre y no a un lado, como ocurre en la parte sur del edificio? Parece que Berlage quería hacer un atajo a través del edificio desde el Damrak a la Nieuwe Brugsteeg, pero ¿por qué? En planta, uno también ve que podría haber sido posible abrir las dos fachadas al lado de la torre para hacer las necesarias entradas a la bolsa de grano y al café a lo largo del Damrak.

Los arcos aparecen solo en una revisión del proyecto de 1897. Su simetría ya no es reflejada en el tejado del volumen de la esquina. Es en 1898 que este volumen recibe más un carácter de torre, como ya era el caso de la esquina noreste en 1897. Esta esquina es la más intrigante de las cuatro. Realmente, el conjunto de las dos fachadas más cortas, la norte y la sur, son las más arriesgadas y contienen los elementos más modernos del edificio. Una vista desde el puente Oude Brugsteeg, unos pocos cientos de metros al norte, muestra además lo bien que el edificio se adapta a su entorno (figura 23). De hecho, mucho mejor que en sus lados representativos a lo largo del Damrak y en la Beursplein.

Sin embargo, lo que me parece más intrigante de todo es la torreta en la esquina de la Beursstraat con la Nieuwesteeg. Es el único elemento saliente en un edificio, en el cual incluso las estatuas de las esquinas están

**Figura 22.** Dibujo de presentación de la fachada al Damrak. Conferencias de Berlage en Zurich.

**Figura 23.** La Bolsa desde el norte. A la izquierda las casas originales sobre el Amstel.



enrasadas con las superficies de los muros de ladrillo. Pero la estatua en esta esquina no se enrasa, sobresale de la torreta truncada en cuyo basamento se erige. La explicación de este único elemento sobresaliente puede encontrarse solamente en la historia del lugar, lo que se basa en el hecho de que en este punto hubo una vez algún edificio anterior al relleno del curso del Amstel, aunque me parece insatisfactorio.

Otro curioso detalle es la entrada en la Beursstraat y esto también puede explicar la torreta sobresaliente: de la medición se desprende que, en las fases preliminares del proyecto, esta salida justo frente a la entrada del barrio rojo, de Walletjes, precisamente otra forma de “intercambio”.

**Algunas alturas del sistema de proporciones**

En 1910 Berlage escribió lo siguiente en *Over de waarschijnlijklijke ontwikkeling der architectuur* (Sobre el verdadero desarrollo de la arquitectura):

*Las ventanas definidas con precisión matemática serán fundamentalmente la única decoración en esos largos muros, a través de lo cual se obtendrá en la forma más pura la última demanda que anhela la arquitectura, esto es, la armonía entre hueco y muro.*

Parece que Berlage describe aquí su propia Bolsa, aunque ¡incluso en 1910! declaró que la aspiración todavía no había sido alcanzada.

Las siguientes alturas exactas se encuentran en los planos de ejecución.

|              |                                                              |                                              |
|--------------|--------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|
| Cotas en cm. |                                                              |                                              |
| 4037,5       | coronación de la torre principal                             | 81/2 x 4,75 m                                |
| 2850         | coronación de la fachada del patio principal                 | 6 x 4,75 m                                   |
| 2375         | coronación de las torres del Damrak                          | 5 x 4,75 m                                   |
| 2018,75      | coronación del canalón del patio principal                   | 4 1/4 x 4,75 m                               |
|              |                                                              | (=1/2 altura torre principal)                |
| 1425         | coronación del canalón del Damrak y Beursstraat              | 3 x 4,75 m                                   |
|              |                                                              | (=1/2 altura de fachada del patio principal) |
| 1212,5       | parte superior del piso de abuardillados del patio principal |                                              |
| 862,5        | parte superior del piso de la segunda planta                 |                                              |
| 512,5        | parte superior del piso de la primera planta                 |                                              |
| Nivel        |                                                              |                                              |
| 325          | + nivel mar en Amsterdam                                     |                                              |
| 150          | calle                                                        |                                              |
| 160          | coronación de pilotes de cimentación                         |                                              |

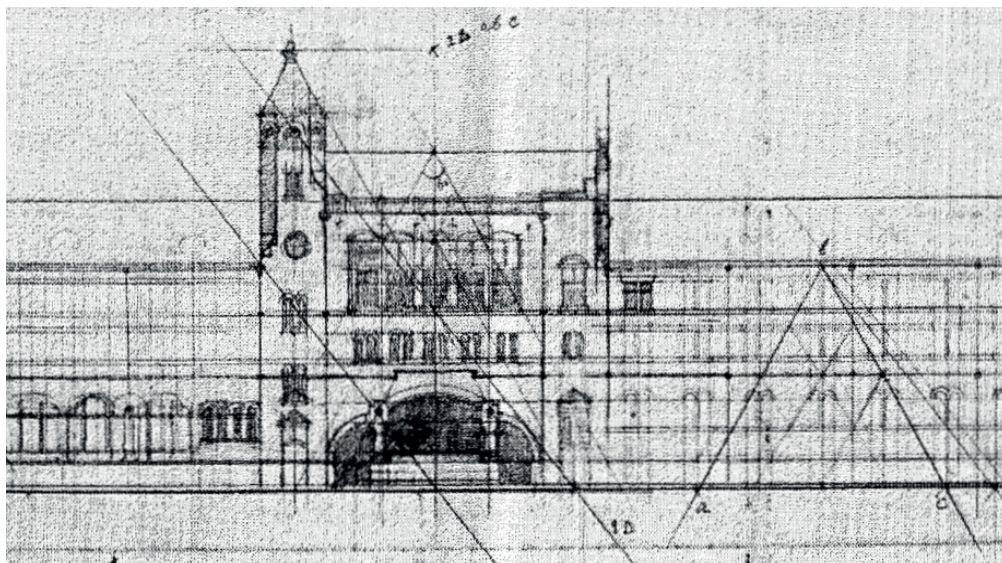


**Figura 24.** Fachada al Damrak, Uno de los muchos bocetos de proyecto de Berlage con el sistema de líneas de proporción; en esta fase basados en el triángulo equilátero con alguna línea ya siguiendo la proporción 4 : 5.

### Conclusión intermedia

Considerando todo en conjunto apreciamos un creciente interés y dominio del sistema proporcional como forma de establecer un principio en el desarrollo de la Bolsa de Berlage. Bajo la influencia de las discusiones mantenidas entre arquitectos de esos años sobre proporción y sistemas proporcionales, las cuales pueden ser usadas en la práctica real, Berlage siguió estrechamente las recomendaciones en un análisis de sus propios y existentes proyectos para la Bolsa. La introducción del triángulo egipcio – como se explica aquí – condujo al edificio realizado. No es exagerado enfatizar que la nueva arquitectura se desarrolló también gracias al completo proporcionado del proyecto.

Berlage probablemente podría haber ido más allá, si hubiera sido más libre en el concepto de la planta baja en la situación dada. Se ha mencionado que Berlage no fue un *Prinzipienreiter*,<sup>11</sup> pero no le hubiera llevado más lejos si lo hubiera sido. Cuando condicionantes y principios no encajan unos con otros, se tiene que encontrar una salida, lo que mayoritariamente significa que se tienen que olvidar los principios. La confrontación de condicionantes y principio de diseño proporciona el carácter específico. Allí el arquitecto tiene que decidir qué es lo mejor en las circunstancias dadas. En otras palabras: uno de los principios del arquitecto debe ser: no ser esclavo de tus principios (de diseño).

### Final abierto

Varias cuestiones sobre el diseño y el edificio de la Bolsa han surgido mientras

escribía el artículo. Para algunas de estas preguntas encontré respuestas satisfactorias. Pero cuanto más avanzaba más interrogantes encontraba. De hecho, la historiografía del proceso total es aún insuficiente. Una de las preguntas que permanecen es: ¿cuál fue la influencia de los colaboradores de Berlage como J.J.L. Bourdrez y J.B. Lambeek? Aunque Berlage fue sin duda, como arquitecto designado, responsable del proyecto y su realización en conjunto, Bourdrez puede haber sido el autor de las cerchas de acero que constituyen, contemplado en su totalidad, uno de los rasgos principales del edificio.

He descrito el papel del sistema proporcional como otro aspecto altamente importante. Pero ¿quién introdujo este sistema? Berlage fue tardío en emplear el «triángulo egipcio» y el «doble cuadrado». Varios arquitectos, como Karel de Bazel, iban por delante de él. Los bocetos de diseño y los planos no muestran ninguna traza de una aplicación sistemática de las dos figuras mencionadas hasta algún momento en la primavera de 1897 (figura 24). Este fue el momento en que, el 15 de mayo de 1897, Johannes Balthazar Lambeek apareció en el estudio y en el trabajo como el principal representante (*hoofdopzichter*) del arquitecto. Por entonces Lambeek ya había diseñado y publicado algunos trabajos personales en el periódico *Architectura*, del cuál era uno de los editores. Podría haber sido responsable de la traducción y publicación de dos de los *Entretiens de Viollet-le-Duc*, uno de ellos tratando sobre proporciones, entre las cuales estaba el triángulo «egipcio». Pero el artículo estaba firmado con J.L. solamente. Por eso, podría haber sido Jan Lauweriks. Este impartió entre 1897 y 1900 un curso titulado

«diseñando mediante sistema», el cual tuvo lugar en el Vahana-loge de la Sociedad Teosófica de Ámsterdam. Este curso fue seguido por muchos jóvenes diseñadores y tuvo una gran influencia en los desarrollos de las artes decorativas e industriales en los Países Bajos. Berlage puede haber sido uno de «los jóvenes diseñadores», ¡aunque a la edad de 50 años por entonces!

### Notas

1. Y, sin duda, están las siempre cambiantes nubes.
2. Pieter Singelenberg, *H. P. Berlage Idea and Style, the quest for modern architecture*, Utrecht 1972. Para una extensa bibliografía ver: Wessel Reinink, *Amsterdam and Berlage's Exchange, Contemporary criticism*, 'sGravenhage 1975. También, Manfred Bock, *Anfänge einer neuen Architektur*. Para las publicaciones propias de Berlage ver específicamente sus *Studies over Bouwkunst, Stijl en Samenleving*, Rotterdam 1910 and 1922, especialmente, *Over de waarschijnlijke ontwikkeling der architectuur* y también *Grundlagen & Entwicklung der Architektur*, Rotterdam 1908. Para los concursos para un nuevo edificio de la bolsa en 1880s, ver H.P. Berlage 1856-1934 een bouwmeester en zijn tijd, Bussum, 1975, p. 277 etc. en *Nederlands Jaarboek voor de kunstgeschiedenis*. Todos los textos del propio Berlage han sido traducidos al inglés y publicados por la Fundación Getty. Para bibliografía ver también las notas 2, 8, 9 y 18.
3. La Estación Central de Pierre Cuypers, fue construida en 1885, sobre terrenos recién recuperados al ancho río IJ, precisamente donde desembocaba el Amstel. Por esa razón ha sido muy criticada hasta hoy día, ya que bloquea la vista a la bahía desde la ciudad. Muy a destacar, el complejo de la estación no ha sufrido problemas a pesar de haber sido construido en un terreno comparable al de la Bolsa. Gracias a la maestría de un gran ingeniero.
4. Debemos tener en cuenta que en el siglo XIX los límites de la ciudad ya no disponían de mucho espacio libre, lo que significó la anexión de municipios agrícolas vecinos para hacer posible su ampliación. Dejo aparte las muchas vías acuáticas que se construyeron para conectar ciudades, regiones otros países.
5. Desde las discusiones que sobre la sustitución de la Bolsa de Zocher, construida en 1840-45, según el proyecto de Jan D. Zocher junior, tuvieron lugar, se propusieron muchos diferentes lugares, al menos desde la primera ronda del concurso en adelante. Puesto que no son de relevancia aquí, me limito a mencionar una fuente: Wessel Reinink, *Amsterdam and Berlage's Exchange*,

*Contemporary Criticism*, 's-Gravenhage 1975. También para la historia del encargo.

6. La misma plaza del Dam fue denominada a partir de la antigua presa de protección en el río Amstel, origen de Ámsterdam o Aemstelredam, fundada en 1275.
7. La distancia de 33 m prescrita en la planta de situación del concurso entre el edificio y el «nuevo muro de recubrimiento a realizar» no existe en realidad, como se puede ver fácilmente cuando se visita el lugar.
8. Sergio Polano, *Hendrik Petrus Berlage, het complete werk*, traducido de la, en italiano, *Opera Completa*, Milano 1987. *Thoughts on Style, 1886-1909*, Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1996.
9. Hoy Het Nieuwe Instituut (HNI).
10. El archivo de la empresa Begemann contiene cartas que J.J.L. Bourdreuz envió a Begemann desde Breda, donde desde septiembre de 1898 hasta el verano de 1900 tuvo una oficina privada y un puesto como profesor en el KMA, la Real Academia Militar. Las cartas están numeradas, con lo cual queda claro que varias están desaparecidas. Por ello – y porque no hay cartas de la empresa Begemann a Bourdreuz o Berlage – es imposible saber lo que realmente sucedió y quién fue el responsable de qué. En 1900 Bourdreuz empezó a trabajar como ingeniero principal para el ferrocarril desde Rotterdam a Scheveningen (La Haya), siendo responsable de todas las principales estructuras de esta línea (Obituario en *De Ingenieur*, 1924). No está claro si Bourdreuz trabajó para Berlage en su oficina municipal o como ingeniero independiente.
11. «Caballeros de principios» (nota del traductor).
12. J.J.L. Bourdreuz fue el ingeniero responsable de la estructura metálica de la Bolsa tal como se muestra en la parte de este artículo no traducida. Queda por confirmar si también lo fue del diseño final de las cerchas (nota del traductor).

### Bibliografía

- BERLAGE, H. Peter. 1905. *Over de waarschijnlijke ontwikkeling der architectuur*. Delft.
- BERLAGE, H. Peter. 1908. *Grundlagen & Entwicklung der Architektur. Vier Vorträge gehalten im Kunstgewerbemuseum zu Zürich*. Berlin-Rotterdam 1908.
- BERLAGE, H. Peter. 1910 y 1922. *Studies over Bouwkunst, Stijl en Samenleving*, W. L. & J. Brusse. Rotterdam.
- BOCK, Manfred. 1983. *Anfänge einer neuen Architektur. Berlages Beitrag zur architektonischen Kultur der Niederlande im ausgehenden 19. Jahrhundert*. Franz Steiner Verlag.
- BOYD WHYTE, Ian y De Wit, Wim (traductores). 1996. *Hendrik Petrus Berlage: Thoughts on Style, 1886-1909*. Getty Publications.

- BROOS, C.H.A. (ed.). 1975. H.P. Berlage 1856-1934. Een Bouwmeester en zijn tijd. Bussum, Fibula-van Dishoeck. En: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 25, p. 277 y ss.
- POLANO, Sergio. 1987. *Hendrik Petrus Berlage. Opera Completa*. Milano. Electa.
- REININK, Wessel. 1975. *Amsterdam and Berlage's Exchange, Contemporary criticism*. 'sGravenhage.
- SINGELENBERG, Pieter. 1973. H.P. Berlage. *Idea and Style*. Utrecht, Haentjes Dekker & Gumbert.
- THIERSCH, August. 1893. Die Proportionen in der Architektur, En: *Handbuch der Architektur*. 2 Auflage, IV. Th.1. Halbband. J. Durm et al.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène. 1854-1868. Proportion. En: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*. tomo 7, Paris, ance-Morel. Pp. 532-560.
- Revistas:  
*Architectura*, 1898, 12.  
*Bouwkundig Weekblad*, 1885, 5; 1892, p. 101; 1898, 39;

---

Este artículo es traducción parcial del original en inglés «Berlage's Beurs-concept and method» publicado en 1999 en *The Journal of Architecture*, Volume 4, issue 2, Delft, 199-225, con disponibilidad online no gratuita por Taylor & Francis desde el 8 de diciembre de 2010. De él y por limitaciones de espacio, se ha excluido su parte final concerniente a las estructuras metálicas sobre los patios de operaciones. La versión aquí publicada es posterior y revisada por el autor respecto a la original inglesa, con imágenes nuevas y tratamiento de las antiguas. Traducción: Rafael García.

## Un comentario final a ‘La Bolsa de Berlage’

Rafael García

Con este breve texto se desea subrayar la pertinencia de los aspectos métricos revelados en el artículo precedente. En él Jan Molema proporciona claves relevantes para una más racional comprensión del edificio de la Bolsa. El estudio detallado de su métrica ha permitido entender el sentido operativo y constructivo de su trama reguladora explicando su razón de ser y la lógica subyacente. Hasta entonces no se contaba con una explicación suficientemente precisa, percibiéndose tan solo como un feliz entramado que en líneas generales posicionaba los elementos compositivos fundamentales de sus fachadas, pero sin hacer explícito el alcance de las proporciones generadas, no solo en los alzados sino también en los espacios interiores.

Para el diseño final de la Bolsa queda claro en primer lugar que la decisión de modular la totalidad de la planta fue el cambio de orientación fundamental que permitió una unidad y coherencia total entre sus partes, carente en sus propuestas previas. La forma radical en que la trama cuadrada se impuso no era habitual en su momento, aunque siempre puede pensarse en el referente canónico de Durand, casi un siglo anterior, y con el que no obstante habría diferencias significativas. Señalaría quizá como la más importante la flexibilidad en el manejo de la trama en el caso de la Bolsa, que lo apartaría de la presencia casi constante de componentes de filiación clásica del tratado francés. Dicha flexibilidad (o libertad de configuraciones si se quiere, aunque siempre con delimitaciones precisas para los espacios) conectaría con un sentido de modernidad que nos hace pensar incluso que a partir de la planta final de la Bolsa podría concebirse un edificio de líneas mucho más actuales.

Los espacios conformados en la Bolsa, aunque buscando regularidad y simetría (estabilidad quizá podríamos decir) resultan ser nítida expresión de su “arquitectura del muro” (siempre este de espesor constante) y característica por la enfática lisura de sus elementos parietales. Para la composición en su conjunto también podría mencionarse la coordinación de simetrías parciales más que una axialidad predominante. En realidad, y como se señala en el artículo que se comenta, los referentes inmediatos estaban en los propios Países Bajos, con Kromhout y su adopción de un sistema integral modular tridimensional en planta y altura, y también en las muy rigurosas plantas moduladas de De Bazel, ambos coetáneos y algo más jóvenes que Berlage.

Berlage consiguió muy hábilmente que tanto los espacios mayores como los más reducidos y fragmentados encajaran adecuadamente en un mismo orden modular. Muchos de estos últimos fueron resultado de la mayor complejidad programática y distributiva de la versión final respecto a las anteriores. Se ha señalado que el impulso motivador para adoptar con total rigor un sistema modular puede encontrarse en una aspiración espiritual, un anhelo de orden que enlazaría con el resurgir neoplatónico del momento, especialmente entre jóvenes artistas de los Países Bajos. Pero como también se deja explícito en el artículo y argumentado en sus propios escritos, por la defendida creencia de que “lo que se funda en la geometría...permanecerá inalterable”. Y refrendando lo anterior, que: “el arte de construir es el arte de construir con precisión”.

La cuestión que se abre aquí al comentario es por consiguiente el ajustado encaje conseguido con la trama modular (y la correspondiente dimensión del módulo) dentro de la parcela disponible. Su discusión es pertinente por cuanto que no es tan obvio ni directo que se pueda lograr un ajuste tan preciso como el conseguido. Como escribe Molema: “tuvieron que hacerse bastantes croquis y consideraciones antes de que la planta encajara adecuadamente, un trabajo cuya traza es difícil de seguir”. Sobre todo, porque en las versiones previas solamente se apreciaba una modulación consistente en el patio principal de operaciones y sus celdas perimetrales y ésta solo en una de las direcciones. No en el resto de las dimensiones longitudinales ni en la dirección transversal. Así pues, para trazar la nueva planta modular aparecerían dos variables a definir: el número de módulos, tanto en ancho como en largo, y la dimensión de dicho módulo. Todo ello para una óptima inserción en los límites dados, compatible con la adecuada distribución de la planta.

Pero como también se indica oportunamente en el artículo, existía un punto ya señalado en la planta previa que resulta ser el *datum* o referencia fundamental para todo el dimensionado de la planta: justamente la esquina sureste del conjunto del patio principal con los espacios laterales. Este punto (A en figuras 17 y a) se convierte para la nueva planta en un referente aún más fundamental, ya que todo el difícil ajuste de la planta tuvo que partir de situar adecuadamente este punto sobre la linde oblicua de la Beursstraat. Ya estaba situado en dicha línea en la planta anterior pero ahora tenía que volver a situarse. Como puede apreciarse, su posición depende por un lado del ancho y número de módulos del patio principal más los espacios laterales, una dimensión clave como ya se ha comentado, pero también en el sentido longitudinal del número de módulos posibles hasta el límite norte. Son por así decirlo, como dos líneas de coordenadas con centro en el *datum* (cuya posición ha de fijarse), una hacia el norte y otra hacia el oeste en las que deben marcarse las unidades en número de módulos (figura a).

Berlage encontró, no sabemos tras cuantos tanteos, que con una proporción de 10 módulos hacia el oeste (ancho) y 32 hacia el norte (largo) se conseguía un encaje óptimo que podría aprovechar casi toda la parte norte de la parcela, dejando solo una pequeña franja de ancho bastante menor que un módulo sin ocupar. Y también que, muy felizmente, la continuación de la trama hacia el este (hasta la linde oblicua) y hacia el sur satisfacían las necesidades de los espacios de la bolsa de valores (noreste) y de la parte sur con la cámara de comercio, respectivamente. Para este última, una extensión de 5 módulos permitía el encaje de todos los elementos necesarios. Con el recorte oblicuo explicado y justificado en el artículo sobre esta parte, se completaba todo el encaje general de la planta, dejando además los más de 10 metros sin ocupar en el lado de la Beursplein. Esta apreciación de los 10 y 32 módulos es complementaria y sobre todo estrechamente vinculada con todas las proporciones de cuadrados y dobles cuadrados fundamentales halladas en el artículo.

Sobre el acierto en establecer estas dos cantidades modulares es preciso indicar que implican una doble coincidencia que debe mencionarse. Por un lado, están los números en sí, que como lados de un rectángulo dan lugar precisamente a dos rectángulos de proporciones  $5/8$  colocados consecutivamente. Es decir, conteniendo triángulos con proporciones iguales a las de la trama en fachada, o sea los triángulos egipcios. Es una llamativa casualidad pero que no deja de sorprender. Y por otro, que de todas las cuadrículas posibles con estas proporciones (10 y 32) sea precisamente la de módulo 3,80 m la que encaja más adecuadamente, de modo que no solo se ajusta muy bien a los límites del solar, sino que además corresponde a los números enteros de ladrillos descritos en el artículo. Ambos, número de módulos y dimensión de estos dan casi la solución única para la planta de la Bolsa, que parece no podría haberse resuelto de ninguna otra forma si se ha de atender a los condicionantes proporcionales establecidos.

En cuanto a la precisión de las medidas con que Berlage acota la planta definitiva y señaladas en el artículo, puede hacerse una comprobación adicional que corrobora con exactitud las apreciaciones indicadas por el autor. Tomando la reproducción de la planta publicada por Singelenberg, en ella da un ancho transversal en el punto de referencia A igual a 38,434 metros (figura b). Dado que la trama modular va a ejes de muros, esta dimensión

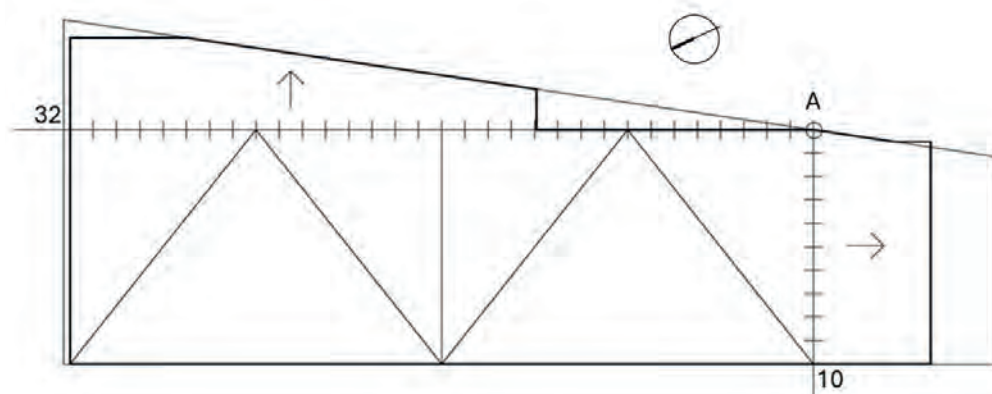


**Figura a.** Ejes de modulación básica con indicación de los dos rectángulos de proporciones  $5/8$  (ó  $10/16$ ), constituyentes del «núcleo» proporcional de la planta.

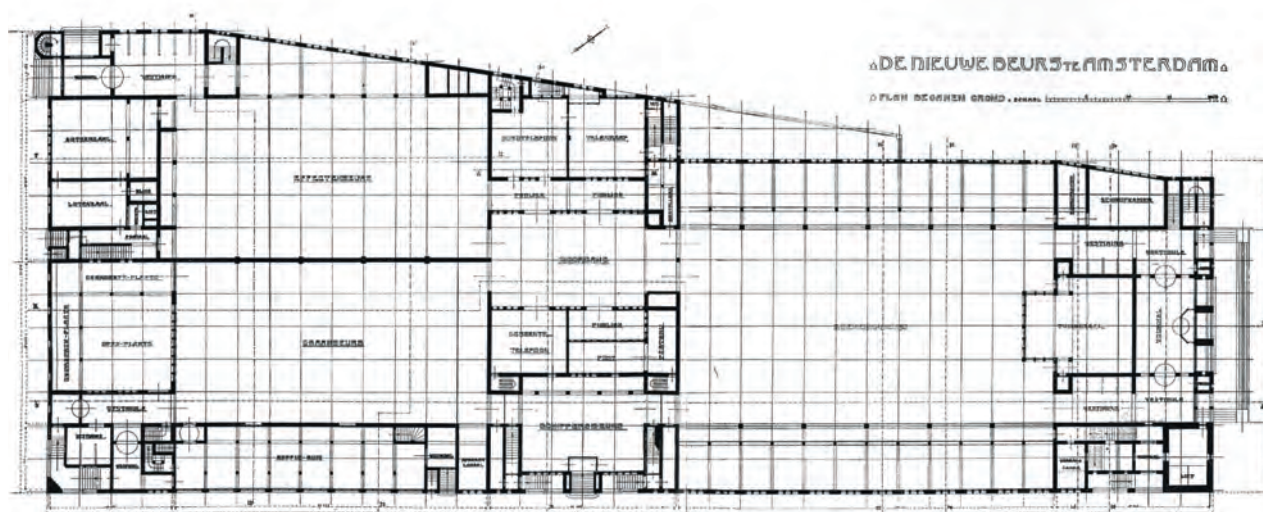


**Figura b.** Planta baja acotada del proyecto final con las dimensiones indicadas en este texto. Singelenberg 1973, página 130 apéndice ilustraciones.

debe corresponder a 10 módulos más el espesor de los dos medios muros externos. Molema indica que un tizón más la junta vertical de 0,7 centímetros miden 11,2 centímetros con lo que cada tizón mediría 10,5 centímetros. Medio muro formado por dos tizones y una junta intermedia (un ancho total de un pie en realidad) dan 21,7 centímetros. Luego el total sería  $(10 \times 3,80) + 2 \times 0,217 = 38,434$  metros, o sea totalmente coincidente con la dimensión acotada. Igualmente se da la longitud total del edificio, que acotada a exteriores es de 141,034 metros. Aquí serían 32+5 módulos más dos medios muros, es decir,  $(37 \times 3,80) + 2 \times 0,217 = 141,034$  metros, nuevamente coincidente.

Finalmente, cabe un comentario sobre el número de tizones e hiladas necesarias para formar un conjunto de proporciones 8 / 5, cuestión explicada por primera vez en el artículo. En realidad, el número exacto sería de 25 tizones y 28 hiladas, si bien la aproximación de Molema de 17 y 19 es suficientemente cercana. En horizontal serían 17 tizones a 11,2 centímetros incluyendo juntas:  $17 \times 11,2$  centímetros = 1,904 metros o sea absorbiendo la diferencia de 4 milímetros cada 1,90 metros (u 8 milímetros en el módulo total de 3,80 metros). En vertical,  $19 \times 6,25$  centímetros = 1,1875 metros que duplicado da 2,375 metros o sea en este caso sí es la medida exacta del módulo. Respecto a la modulación vertical, aunque el triángulo egipcio fue la solución adoptada, se encuentran tanteos de Berlage en un croquis de las fachadas con triángulos equiláteros, tal como se ven en la figura 30 del artículo. En el mismo croquis se ven después corregidos con la inclinación definitiva de líneas de proporción 3 / 8.

Agradezco a Jan Molema la amabilidad de permitir los derechos de traducción de su artículo en nuestra revista y, sobre todo, la oportunidad de poder ofrecer a nuestros lectores un estudio fundamental sobre un edificio tan emblemático de los inicios de la arquitectura moderna.

# Reseñas de libros

## *Narrating the Globe. The Emergence of World Histories of Architecture*

Petra Brouwer, Martin Bressani y Christopher Drew Armstrong. Cambridge, Mass./Londres: The MIT Press, 2023.

*Narrating the Globe* representa una contribución crucial en el panorama actual de la historia de la arquitectura. Publicado por The MIT Press, este volumen –magnífico en contenido y en continente– ofrece una exploración detallada de cómo las nociones de progreso, belleza y superioridad cultural han influenciado la escritura de la historia mundial de la arquitectura y cómo estas narrativas han resultado desafiadas y reevaluadas a lo largo del tiempo. Su enfoque crítico y analítico lo convierte en una lectura esencial para cualquier persona interesada en la historia de la arquitectura, particularmente para académicos, estudiantes y profesionales. Muchos de estos, formados en un canon netamente occidental –lamentablemente sostenido todavía en muchas de nuestras escuelas de arquitectura–, encontrarán en esta obra una oportunidad para comprender mejor las dinámicas culturales y políticas que han dado forma a nuestra disciplina. El libro no sólo celebra los logros de la historiografía arquitectónica, sino que también invita a una reflexión continua sobre cómo y para quién se escribe la historia. Así, *Narrating the Globe* consigue establecer un nuevo estándar para la investigación y el debate en este campo, que revisita las narrativas tradicionales y aboga por una visión más inclusiva y diversa de la historia mundial de la arquitectura.

Respecto a los editores, Petra Brouwer es una destacada historiadora de la arquitectura de la Universiteit van Amsterdam, que aporta a esta obra su vasta experiencia en el desarrollo de la arquitectura moderna. Su colaboración con Martin Bressani, de la McGill University, y Christopher Drew Armstrong, de la University of Pittsburgh, añade una diversidad de perspectivas y enfoques críticos, gracias a su conocimiento de la arquitectura y el arte de los siglos XVIII y XIX. Además, Brouwer y sus coeditores han reunido a una serie de historiadores de la arquitectura de todo el mundo, lo que, en absoluta sintonía con el título del libro, consigue proporcionar una visión amplia y diversa de la historia arquitectónica global.

El objetivo principal de *Narrating the Globe* es examinar la emergencia de un nuevo género de escritura arquitectónica en el siglo XIX: la gran historia de la arquitectura mundial. Esta forma de narrativa comenzó siendo de todo menos global, ya que reflejaba una visión eurocéntrica que subestimaba o ignoraba la arquitectura no occidental. Sin embargo, muchos de los historiadores del siglo XIX ya dudaban y discutían sobre las categorías y límites de este canon arquitectónico. El libro destaca cómo los debates internos y las tensiones inherentes a estas narrativas reflejan las limitaciones y problemáticas de estas historias canónicas, cuestionando su validez y su impacto en la práctica arquitectónica contemporánea.

*Narrating the Globe* está estructurado en varias secciones que cubren diversos aspectos del género de las historias de la arquitectura mundial. La primera parte del libro se enfoca en su origen y legado, a la vez que proporciona un contexto histórico detallado sobre cómo y por qué surgió este tipo de narrativa. Además, en esta sección se destaca la importancia de entender las raíces eurocéntricas de la historia de la arquitectura y cómo estas han moldeado las percepciones y narrativas contemporáneas. La segunda parte ofrece exámenes detallados de obras clave en el género, con análisis profundos de trabajos de autores menos conocidos, como Louisa C. Tuthill, Christian L. Stieglitz y Daniel Ramée, así como de otros mucho más célebres y estudiados hasta la fecha, como James Fergusson, Franz Kugler, Banister Fletcher y Auguste Choisy. En todos los casos, los autores de los ensayos abogan por una reevaluación de estas narrativas desde una perspectiva más inclusiva y crítica. Este resulta uno de los puntos fuertes del libro, ya que permite una visión más completa y matizada de los inicios de las grandes historias de la arquitectura, incluyendo y llamando la atención sobre una serie de autores que, a pesar de sus significativas contribuciones, han sido menos reconocidos en la historiografía arquitectónica. Así, el lector puede descubrir que ‘incluso’ hubo mujeres que escribieron esas historias, que ahora se nos presentan y desgranar con un dominio innegable por parte de un grupo selecto de expertos que, lejos de resultar en un discurso desgranado, presentan una oratoria coral muy bien controlada por los editores.

La tercera parte del libro explora cómo las narrativas de la historia de la arquitectura se han ido transformando y reinterpretando a lo largo del tiempo. Los ensayos en esta sección, escritos por autores, editores o buenos conocedores de las historias globales, analizan no sólo sus reconocidas contribuciones al campo, sino las de otros historiadores y teóricos que, en las últimas décadas, han cuestionado el canon arquitectónico tradicional para incluir perspectivas y obras anteriormente marginadas. Kathleen James-Chakraborty, Mark Jarzombek, Murray Fraser y Dell Upton conforman un cuarteto de lujo que examina las influencias culturales y políticas que han impulsado estas transformaciones y cómo estas nuevas narrativas han enriquecido nuestra comprensión de la historia arquitectónica.

La última parte desarrolla las historias bibliográficas de los volúmenes presentados en la parte 2 del libro. A través de una serie de fichas que incluyen los contenidos iniciales de las historias, y desarrollan todas sus ediciones y traducciones, se aporta una información valiosísima –y muy difícil de reconstruir en ocasiones– que, sin duda, será un fondo de consulta indispensable para los interesados en el tema.



Cabe también comentar algunas cuestiones sobre el propio libro como objeto, que se desarrolla en un formato académico robusto y muy cuidado. Desde luego, su dimensión no es la de un libro de bolsillo, sino más bien la de un tomo enciclopédico, lo que encaja a la perfección con la importancia de sus contenidos. Por otra parte, ese gran tamaño permite cuestiones muy gratas, como el cómodo tamaño de su bella y legible tipografía –algo muy de agradecer por los que ya tenemos una edad y llevamos muchos años desgastando nuestros ojos en libros de diseño imposible– o las espléndidas reproducciones de las ediciones de las que trata, que se representan como libros abiertos, lo que permite al lector imaginar que los tiene entre sus manos.

La recepción de *Narrating the Globe* en la comunidad académica ha sido muy positiva, con numerosas reseñas ya publicadas en lengua anglosajona en las que se resalta su originalidad y profundidad analítica. Distintos críticos han elogiado la obra porque desvela con claridad cómo las nociones de superioridad cultural han influenciado la escritura de la historia arquitectónica, y casi todos han destacado la importancia de volver a evaluar estos relatos desde una perspectiva más inclusiva y crítica, una cuestión que el libro aborda –y ‘borda’– desde sus primeras páginas. Así, esta obra se reconoce ya por su enorme contribución a la descolonización del canon arquitectónico. Es de esperar que pronto veamos una edición en español, que también descolonice la academia y acerque este gran trabajo a los investigadores de habla hispana.

Ana Esteban Maluenda  
Universidad Politécnica de Madrid



***Habitar Lisboa. Uma perspetiva arquitetónica sobre uma crise contemporânea***

Marta Sequeira (ed.). Lisboa: CCB - Dinâmia'CET Iscte - Monade, 2024. ISBN 978 -989-537-055-9, Formato 29,7 x 21 cm, 160 páginas, 35,00 euros.

Que Lisboa es una de las ciudades europeas donde la crisis habitacional más se está dejando sentir en la última década es una realidad bien conocida. Pero no ha sido hasta 2023 cuando este problema de la máxima actualidad ha recibido una atención específica en su dimensión arquitectónica y, al mismo tiempo, accesible al gran público. La exposición *Habitar Lisboa*, comisariada por Marta Sequeira y acogida por el Centro de Arquitectura/Garagem Sul, integrado en el Centro Cultural de Belém, entre octubre de 2023 y abril de 2024 representó una estimulante invitación a la reflexión y la acción para dar respuestas a esta problemática. Combinó a partes iguales diagnóstico y propuestas de futuro, en un debate abierto que se enriqueció con la difusión de proyectos magistrales de vivienda colectiva desarrollados en la capital durante los 50 años de democracia. Maquetas a diferentes escalas, impactantes murales con eslóganes, planos originales de los proyectos, fotografías, textos y videos componían el grueso de una muestra que se diseñó con gran acierto como una sucesión de recintos de madera evocadores de una típica compartimentación doméstica. La exposición estuvo, además, acompañada de un intenso programa de actividades culturales concebido como plataforma de discusión pública, que incluyó conferencias, visitas guiadas, seminarios y mesas redondas, entre otros.

Era imprescindible que tal volumen de material y pensamiento crítico cristalizase en un documento con posibilidad de trascender más allá de lo efímero del evento expositivo. Fruto de ello es el libro *Habitar Lisboa. Uma perspetiva arquitetónica sobre uma crise contemporânea*, editado tanto en portugués como en inglés por la comisaria de la exposición y publicado conjuntamente por el Centro Cultural de Belém, el centro de investigación Dinâmia'CET Iscte y la editorial Monade.

Con un exquisito diseño editorial y un tono claro y directo, el libro condensa fielmente el espíritu de la muestra. No pasa por alto el detalle de que la sobrecubierta sea un cartel plegado con el título, *Habitar Lisboa*, en grandes caracteres, subrayando tanto la magnitud del problema como la vocación comunicativa del trabajo. El subtítulo, por su parte, explicita la urgencia y el enfoque arquitectónico del asunto, y es que, si bien el libro cuenta con aportaciones de especialistas en distintas materias (sociología, economía o geografía, entre otros), plantea de manera expresa una llamada al pensamiento y la acción desde el seno de la disciplina.

Sus páginas presentan críticamente el problema desde múltiples enfoques, partiendo de premisas globales como el “derecho a la ciudad” o la “maldición” de las ciudades atractivas para el turismo y avanzando progresivamente hacia un diagnóstico territorializado y hacia una revisión de propuestas pasadas, en curso y un esbozo de posibles acciones futuras. Las doce secciones o capítulos de que consta se separan por páginas dobles a todo color, que buscan provocar al lector con sus preguntas abiertas y lemas tomados de concentraciones populares y movimientos reivindicativos.

Abre el libro la presentación “Pensar de novo o direito à cidade” de Delfim Sardo, quien resalta el rico proceso de debate desarrollado durante la gestación de la muestra entre instituciones, especialistas, poderes públicos y ciudadanía y recuerda un referente fundamental en la provisión de vivienda social

en Portugal: el SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local) surgido tras la revolución de 1974. Marta Sequeira, en “Combater a crise da habitação: qual o papel da arquitectura?”, sintetiza la línea argumental tanto de la exposición como de la publicación, partiendo del dato de la subida del precio de la vivienda en Portugal de más de un 6% anual desde 2014, que se ha traducido en una aguda crisis habitacional extendida a la clase media. La comisaria advierte que esta situación insostenible viene siendo principalmente debatida desde los puntos de vista del control de precios y la previsión de la construcción de nuevas viviendas; sin embargo, poco se está discutiendo acerca de cómo han de ser la arquitectura y la ciudad derivadas de dichas políticas. Entre las reivindicaciones del periodo pos-revolucionario y las de hoy existe, a juicio de la autora, un claro paralelismo: no se trata solamente de disponer de viviendas en número suficiente, sino de que estas “construyan ciudad” por medio de su arquitectura.

A esta presentación y contextualización del volumen sigue un diálogo entre las investigadoras de Dinâmia'CET Iscte Ana Drago y Joana Pestana Lages, la arquitecta de la Câmara Municipal de Lisboa Filipa Roseta y la propia editora, en el que se debaten las posibles causas de la crisis habitacional en la capital, desde el atractivo inversor de su mercado inmobiliario al aumento de residentes extranjeros, pasando por la confrontación de economías derivada del fenómeno del teletrabajo; también se evalúan políticas pasadas y se plantean opiniones sobre las acciones que sería necesario emprender a corto y largo plazo, coincidentes en el papel central que ha de tener la arquitectura en dichas estrategias. Seguidamente, en “A maldição da beleza: a financeirização da habitação em cidades atrativas”, la experta en políticas de vivienda Kath Scanlon desgana los factores que han conducido a la actual crisis y sus efectos en la población, situándola en relación con otras ciudades internacionales con las que comparte problemática. El ensayo “Multiescalar e pluridimensional: a territorialização das políticas de habitação” de Luis Mendes aboga por una política de vivienda territorializada que ponga en carga las ciudades medias y los territorios de baja densidad y permita una redistribución equilibrada de actividades económicas, servicios y población, superando la actual polaridad Oporto-Lisboa. Por su parte, João Ferrão, en “As oito cidades: quantas Lisboas existem?”, radiografía la capital portuguesa poniendo sobre la mesa datos estadísticos como la edad y nacionalidad de los residentes, la antigüedad y el estado de los inmuebles o el régimen de ocupación: aunque las diferencias barrio a barrio justifican la individualización de “ocho Lisboas” en términos de vivienda, en conjunto salta a la vista la dualidad entre un centro amplio, donde se registran los valores máximos de residentes extranjeros, edad de los edificios, alojamientos vacíos, alquileres y situaciones de hacinamiento, y una periferia con población mayoritariamente nacional y propietaria en inmuebles relativamente recientes. Este capítulo tiene continuidad en el siguiente, “Dimensões críticas”, con textos del mismo autor, fotogramas de Tiago Casanova y mapas de Urban Analytics Lab: en él se presentan de manera gráfica datos útiles para el conocimiento de la ciudad, complementados por sugestivos encuadres de sus contrastes a pie de calle.

Posteriormente, en “Laboratório da habitação em Lisboa: 50 anos de contingências”, el arquitecto y director de Dinâmia'CET Iscte Paulo Tormenta Pinto realiza un repaso de las principales iniciativas públicas y aportaciones del colectivo profesional al problema habitacional en el periodo anterior y posterior a la revolución de 1974; revisión que se acompaña de ilustraciones de algunas realizaciones ejemplares comentadas por Marta Sequeira. Del panorama dibujado por el autor se desprende que las políticas de vivienda pasaron a un plano secundario con el cambio de milenio y la crisis económica iniciada en 2008. Si bien a raíz de la pandemia del COVID-19 se han movilizado nuevas inversiones y proyectos públicos, el debate disciplinar parece encontrarse en horas bajas. Con todo, existen propuestas arquitectónicas valiosas en desarrollo, principalmente fruto de concursos convocados por el Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana (IHRU) y la Sociedade de Reabilitação Urbana (SRU). Algunas de ellas se difunden en el capítulo siguiente, “Estratégias públicas em curso”, asociadas a conceptos o ideas clave como “prefabricación”, “modularidad”, “multifuncionalidad” o “porosidad” que oportunamente han venido a reintroducir en el debate. Tras ello, el lector encuentra un ensayo fotográfico de Beatriz Martins, “Casa para viver. 1 abril 2023”, sobre la multitudinaria manifestación que recorrió las calles de Lisboa demandando vivienda asequible. El libro termina con “Ação”, un compendio de concisas opiniones de especialistas acerca las estrategias que sería necesario adoptar para hacer frente a la crisis habitacional, y con una conversación entre Marta Sequeira, Cristina de Mendoça, José Adrião y Ricardo Bak Gordon, “Habitar Lisboa: como desenhamos? O que pode a arquitetura?” En este diálogo, los arquitectos ofrecen una visión metropolitana del problema y remarcan la necesidad de “construir ciudad”, no solo viviendas, y de reabrir el debate tipológico.

En definitiva, estamos ante un libro que es mucho más que el catálogo de una exposición ya de por sí rompedora y plena de contenido: es un retrato coral preciso de la problemática de la vivienda en Lisboa y de los principales referentes arquitectónicos e hipótesis de acción que están sobre la mesa. Se trata, por todo ello, de una obra imprescindible para acercarse al actual panorama de la vivienda en Portugal tanto desde una perspectiva proyectual como investigadora; un volumen en cuyas páginas se reconoce, por otra parte, la sólida experiencia como comisaria y editora de Marta Sequeira.

*Marta Rodríguez Iturriaga*



***Los laberintos del aire. Vientos, miasmas y arquitectura en el Renacimiento.***

Eduardo Prieto. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2023. ISBN 978-84-19050-70-0, 224 páginas, 24,00 euros.

En 1961 Georges Duby publicaba *La historia de las mentalidades*, un texto en defensa de nuevas maneras de enfrentarse al pasado, capaces de recomponer los cuadros psicológicos y morales –además de intelectuales– que cada colectividad histórica se forja del mundo que le rodea. Inspirado en el pensamiento de Lucien Febvre, Duby aspiraba a enriquecer el enfoque socioeconómico de la escuela los Annales mediante el estudio de mitos, creencias y símbolos, los cuales quedan fijados en el imaginario colectivo por medio de comportamientos y expresiones materiales diversas. Más de medio siglo después, Eduardo Prieto corrobora la vigencia y el potencial de esta postura historiográfica para el campo de la arquitectura, donde el paraguas metodológico de la historia cultural –en todas sus variantes, desde el ya citado foco en las mentalidades al de las sensibilidades, la antropología histórica o la microhistoria– tiene todavía una aplicación limitada.

*Los laberintos del aire* no es por tanto una pieza de historia de la arquitectura al uso; algo fácil de deducir de su título y que, por otro lado, es común en el proceder de su autor. El empeño por constatar cuánto la arquitectura es una producción cultural compleja. –en la que lo material se enreda con lo simbólico– ya estaba presente en *La ley del reloj* (2016), *La vida de la materia* (2018) y por supuesto también en *Historia medioambiental de la arquitectura* (2019), del que este nuevo libro se declara secuela directa. Esta sucesión de obras ha ido definiendo un nicho de interés personal en torno a la trabazón entre arquitectura y medioambiente que, si bien es fruto de inquietudes propias de nuestro tiempo, se resiste a caer en las ambiciones tecnocráticas que tan a menudo acompañan a la bandera de la sostenibilidad. En el caso que aquí nos ocupa, este interés se ve traducido en un prodigioso esfuerzo transdisciplinar por desvelar la condición caleidoscópica del viento en tiempos renacentistas, así como por comprender hasta qué punto la “prestigiosa trama de prejuicios” construida a su alrededor pudo condicionar la manera de imaginar, sentir y vivir la arquitectura.

El resultado de este esfuerzo sorprende por su densidad, pero quizás aún más por su capacidad evocadora: en poco más de doscientas páginas el lector se ve inmerso en un sistema de creencias que le infunde la ilusión de poder olvidar, por un instante, los paradigmas de conocimiento que explican su presente –desde la astrofísica a la microbiología– para sentir más de cerca lo que los renacentistas esperaban del viento. Tal soplo de empatía histórica se hace posible no solo por la viveza de las descripciones, la erudición y el rigor científico con el que el autor maneja las fuentes –no hay más que revisar las más de treinta páginas de notas ilustradas que cierran el libro– sino también por un estilo narrativo que, rozando lo literario, conforma un relato ameno y fácil de leer.

Así se entrelazan, en *Los laberintos del aire*, doctrinas y prácticas de la medicina hipocrática y la cosmografía, de la tradición hermética y el misticismo, de la corografía y los tratados de navegación. Las conexiones entre estos y otros tantos saberes se van enroscando en un continuo ir y venir entre Antigüedad y Renacimiento, que no olvida las persistencias y mutaciones de la ideología clásica producidas entre ambos tiempos, ni tampoco la riqueza cambiante de sus expresiones iconográficas y materiales: de las ruedas astrológicas a las esferas armilares, del aviaro de Varrón a las pajareras de Felipe II, de la ciudad ideal de Vitruvio a su reinterpretación en clave empírica de Philibert de l'Orme. El cuidadísimo análisis y cosido entre estos episodios hace que el viento acabe perfilándose como un objeto cósmico, astrológico, sanitario, ético y estético a la vez; una entidad de múltiples entradas y capas de significado que además de propiciar salud o enfermedad, es portador de un aura vital –el mítico *pneuma*– que permea el cuerpo humano e influye en su destino, en conexión directa con el movimiento de los astros.

Este complejo cuadro mental en torno al significado del viento arroja una luz inesperada sobre un periodo histórico que parecía de sobra iluminado pero que de pronto se torna desconocido. La lente medioambiental de Prieto –muy consciente de su anacronismo– evidencia cuánto la concepción de los edificios renacentistas como mediadores entre el microcosmos humano y el macrocosmos de la naturaleza fue mucho más allá de los argumentos sobre belleza, armonía y proporción geométrica a los que estamos acostumbrados. Pero quizás aún más nos recuerda que la retórica y las formas abrazadas por los humanistas no solo aspiraban a la recuperación de fuentes intelectuales y artísticas admiradas, sino también a la convalidación y recreación de un cierto modo de vida. Un modo de vida que condicionó actitudes morales y acciones cotidianas, mostrando una extrema sensibilidad hacia las señales del entorno. Un modo de vida, en definitiva, que además de ético fue estético, tal y como quedó reflejado en tantas obras maestras del Renacimiento que, tras esta breve lectura, somos capaces de mirar con otros ojos.

*Guiomar Martín Domínguez*

## Sobre lo pintoresco

Nicolas Pevsner. Madrid: Abada editores, 2024. Edición a cargo de Miguel Ángel Aníbarro. Traducciones de Marta Heras Aznar y Miguel Ángel Aníbarro. ISBN 978-84-19008-98-5, 218 páginas, 24,00 euros.

La importancia histórica de la alternativa pintoresca en el jardín y sus implicaciones arquitectónicas cobra nuevamente actualidad en este cuidadoso libro recopilación de algunos textos fundamentales sobre el tema. En él se recogen los seis artículos que sobre el concepto de pintoresco, su génesis y varios de sus autores imprescindibles escribió Nicolas Pevsner entre los años 1944 y 1949. A ellos se suma la conferencia impartida por él en el Royal Institute for British Architects en 1947 con título “Lo pintoresco en arquitectura”. Se incluye también, encabezando el índice, el artículo “Pintoresco o moderno” que el editor, Miguel Ángel Aníbarro, publicó también previamente en el número 5 de la revista *Anales de Arquitectura* de 1993-1994. Todos los artículos de Pevsner habían sido ya publicados anticipadamente también en la mencionada *Anales de la Arquitectura* en sus números 5 y 6, a excepción de la conferencia de Pevsner, que lo fue en esta misma revista, *Cuaderno de Notas*, en su número 2 de 1994. Para esta edición, no obstante, se ha realizado una revisión y actualización de los textos y las notas, así como una mejora y renovación de sus ilustraciones. Su reunión en un único volumen permite ahora tener un acceso fácil a unos textos de gran relevancia para todo aquel que desee profundizar en el conocimiento de la gestación y evolución de un concepto tan decisivo en el cambio de paradigma estético y compositivo del jardín y la arquitectura a partir del siglo XVIII. Para facilitar dicha comprensión su orden de publicación en el índice no ha seguido estrictamente el cronológico de la fecha de los artículos sino el de su temática, ordenando secuencialmente la serie de los autores tratados. El corpus así formado con los artículos resulta ser también un reflejo del tiempo en que la mirada de Pevner se dirigió como historiador hacia el fenómeno estudiado, es decir, pasados algo más de 150 años después de haberse escrito los textos teóricos considerados más clásicos y que asentarían la idea que del concepto se tendría en lo sucesivo.

El artículo “La génesis del pintoresco” abre la serie concentrando en él las aportaciones de la considerada por el autor como primera fase de gestación del jardín pintoresco. En sus apartados, recorriendo un ámbito temporal hasta el primer tercio de siglo XVIII aproximadamente, se recogen breves pero sustanciales estudios sobre las figuras de William Temple, Shaftesbury, Addison y sus escritos en *The Spectator*, Alexander Pope en *The Guardian*, Stephen Switzer y Batty Langley, todos ellos artífices, aunque en diferente medida, de las primeras reflexiones sobre el nuevo papel que la naturaleza podría tener en el jardín. Nos permite asomarnos a la complejidad de ideas e influencias que convergieron en aquellas décadas y en las que, entre otros, aspectos como los modos orientales del jardín que empezaban a conocerse y sobre todo las formas y contenidos de la pintura paisajista italiana y francesa previas, tuvieron decisiva importancia. El carácter radicalmente alternativo del jardín chino y su contraste con el orden occidental, aflora con intensidad en los sucesivos artículos “Una nota sobre Sharawaggi” y “El otro Chambers” en donde se rastrea el posible origen de un término como Sharawaggi, que en chino supuestamente significaría algo así como la cualidad de sorprender o impresionar mediante la gracia descuidada o desordenada. Propuesto por William Chambers, al igual que las muchas observaciones que se despliegan en estos artículos, nos hablan de la singular sensibilidad de Chambers hacia dicho modo oriental, especialmente llamativa en un arquitecto de trayectoria clasicista tardía. Es divertido también comprobar cómo, para revestir de mayor credibilidad a sus comentarios, llegó a crear un *alter ego* en el personaje chino ficticio de Chet-Qua.

La parte más central en cuanto a formulaciones teóricas se refiere, corresponde a los artículos sobre Richard Payne Knight, Uvedale Price y Humphry Repton, autores todos ellos ya situados en una fase tardía del jardín paisajista considerada por Pevsner posterior a la más central y de madurez, y que abarcaría en términos aproximados el periodo entre 1730 y 1790. Sobre esta etapa intermedia es de notar que no escribiera ningún artículo, siendo también a destacar la carencia de comentarios sobre ella en los sí redactados y por tanto el vacío sobre la obra y aportaciones de sus autores más destacados. Confesando no tener mucho de nuevo que aportar, Pevsner prescindió de comentarios sobre, Shenston, Thomas Whately, William Mason, Horace Walpole, William Gilpin, Bruke o Hogart, todos ellos con diverso protagonismo en esa fase tal y como deja anotado Aníbarro en su artículo incluido en el libro. Pero aún más llamativa es la ausencia sobre Capability Brown, creador del jardín suave, paisajista y más exitoso de todo el periodo, que solo aparece en cuanto que blanco de críticas por parte de Knight o Price. Son estos últimos, sin embargo, con la excepción de algunas aportaciones unos años antes de Josua Reynolds, los principales teóricos sobre el debate estético de lo pintoresco. Sus obras centrales, el poema *El paisaje* y *Ensayo sobre el pintoresco*, respectivamente, las dos publicadas en 1794, aprietan por tanto hacia el final de siglo las principales condensaciones teóricas. En ellas, como se argumenta extensamente mediante bloques de citas por Pevsner, se definen con detalle los rasgos estéticos que, como la ocultación, lo incompleto o incluso ruinoso, lo áspero, variado, abrupto, áspero, excitante o intrincado, entre otros, constituirán sus caracteres específicos. O al menos los que ambos autores defenderán frente al modelo hasta entonces hegemónico de los “mejoradores” protagonizado por Brown y sus seguidores. La lectura ofrece sin embargo multitud de matices y muestra además la diferencia entre un Knight aristocrático, más disperso y quizá menos original y un Price sistemático ofreciendo la que es probablemente la mejor síntesis del concepto. Entre ambos existió una estrecha relación de amistad en un principio, reflejada



en sus obras, pero tuvo un irreversible distanciamiento posterior. Las apreciaciones sobre lo visual en el arte y su repercusión en la pintura y el jardín, el renovado reconocimiento al valor de la pintura paisajista previa o el entendimiento de los que pueden ser valores pintorescos en la arquitectura, están entre los muchos pasajes por los que dichos artículos merecen la alta recomendación que aquí les dispensamos. Se debe por otra parte a Price la propuesta de lo pintoresco como categoría estética alternativa a las ya establecidas por Edmund Burke de bello y sublime.

Un lugar destacado merece también el artículo sobre Humphry Repton, que si bien es considerado continuador de Brown, y él mismo lo reconoció en algún momento, su extensa obra original como jardinero práctico pero también como escritor, justificaron plenamente dicha dedicación exclusiva. Repton es conocido sobre todo por sus libros rojos en los que para cada encargo elaboraba meticulosas acuarelas que, mediante pestañas desplegables mostraban el estado previo y final de sus propuestas de jardín. Pero en ellas y también a través de sus textos puede verse su rica evolución, integrando progresivamente los conceptos pintorescos más cercanos a Knight y Price a su obra, así como visiones cercanas al collage de distintos tipos de jardín que lo acercarian tempranamente al eclecticismo decimonónico. Merecen la pena a este respecto sus diferenciaciones sobre los conceptos de granja y parque opuestos a su vez al de jardín. En su devenir profesional se apreció también el acercamiento hacia los trabajos en pequeñas villas tras una primera y extensa etapa de encargos en grandes propiedades. Su orientación práctica frente a la más especulativa de los anteriores le llevaron a declarar su preferencia por la utilidad y conveniencia sobre la belleza en el jardín, aunque sus observaciones perceptivas plenas de sentido común y finura, parecen atenuar cuando no casi disolver dicha oposición. Contemporáneo de Knight y Price, mantuvo un continuado debate de oposición de ideas con ellos plasmado a través de sus cinco libros publicados entre 1794 y 1808.

La conferencia de Pevsner “Lo pintoresco en arquitectura” complementa los artículos anteriores al centrarse en el debate sobre los orígenes y lo que pudiera entenderse por una arquitectura incluíble bajo esta categoría. Desde el reconocimiento inicial por su carácter adelantado del libro *Lo pintoresco* de Christopher Hussey de 1927, se recorren hitos destacables como la transposición en clave pintoresca del *tempietto* de San Pietro al Mausoleo de Castel Howard o la consideración de Vanbrough como el primer arquitecto con valores pintorescos, llegando al jalón fundamental de Strawberry Hill, y las apreciaciones pintorescas de Robert Adam. La intención final será sin embargo mostrar que el concepto tendría una validez general y que podría ser especialmente valioso también a finales de los años 40 del siglo XX. A este respecto es significativa la discusión planteada sobre el nuevo proyecto para el entorno de la catedral de San Pablo presentado en *Architectural Review* en 1946. En su final se reproducen también las sugerentes intervenciones de los asistentes que con la inicial de John Summerson, aportaron una quizás inesperada viveza al debate. Cuestiones como si en realidad pintoresquismo no equivaldría a libertad, o si se podría por otra parte asimilar a humano o incluso a encantador, se cruzaron con la propuesta de Pevsner de asociarlo con su potencial para asumir la complejidad funcional moderna.

Cabrían finalmente unas palabras sobre la aportación del editor, al que además de agradecerle la iniciativa de traducir en su momento y recopilar en la actualidad dichos artículos en forma de libro, debe serle valorada la inclusión, como artículo inicial, del estudio introductorio “¿Pintoresco o moderno? Nikolaus Pevsner y el debate de la arquitectura británica en la posguerra”. La discusión en él planteada recorre un breve pero relevante arco temporal que pareció cerrar el ciclo pintoresco. Se inicia con las relaciones entre el pintoresquismo y el nuevo urbanismo inglés de la segunda posguerra, para proseguir con su posible congruencia con el Movimiento Moderno y la aportación del Nuevo Empirismo sueco. Sin embargo, el final de este prometedo *aggiornamento* en el panorama inglés, lo supuso el rechazo brutalista de los más jóvenes, poco receptivos del protagonismo de lo visual en el concepto de pintoresco frente a la urgencia social y moral exigida a la nueva arquitectura.

Sobre el trabajo de edición realizado, es remarcable el trabajo de las notas de editor a los artículos, completando la bibliografía y aportando valiosos comentarios e informaciones al margen. Sirva de ejemplo la ofrecida sobre los dos pintores Coussin, Gaspard y Nicolas, el primero cuñado del segundo de quien adoptó el apellido pese a tener el propio de Dughet. Habitualmente las citas sobre Poussin sin especificar se sobreentendían referidas a Nicolas, sin embargo, muchas de ellas deben serlo a Gaspard, pintor también de gran apreciación en el ámbito inglés. No es desde luego la única y por ello reiteramos aconsejar la atenta lectura de su totalidad. Y ya como final, no queremos dejar pasar la oportunidad de indicar que la relación con el tema del pintoresquismo de la revista *Cuaderno de Notas* en que se publica esta reseña, fue más allá de la publicación previa ya mencionada en su número 2 de la traducción del artículo de Pevsner. El editor del libro aquí comentado ya publicó también en sus números 1, 2, 3 y 4 otros cinco textos de diferente extensión sobre pintoresquismo y jardín. Dos muy breves en el primer número y tres más largos en los siguientes, estos últimos correspondientes a la transcripción de otras tantas conferencias pronunciadas por él en el Colegio Oficial de Arquitectos de Baleares en el ciclo que con título “Paisaje y arquitectura moderna” fue organizado en septiembre y octubre de 1991. Nos congratula, por tanto, contribuir con esta reseña a la difusión de esta publicación tan oportuna y necesaria y con ello volver a mostrar el interés de nuestra revista por un tema que tan marcado protagonismo tuvo en sus números iniciales.

Rafael García

# Instrucciones a autores

*Normativa detallada para la publicación en:*

- [http://polired.upm.es/public/journals/10/NORMATIVA\\_PUBLICACION\\_2023.pdf](http://polired.upm.es/public/journals/10/NORMATIVA_PUBLICACION_2023.pdf)

- <http://polired.upm.es/index.php/cuadernodenotas/about/submissions>

Los trabajos deben ser originales, no publicados previamente por cualquier medio gráfico o digital ni tampoco evaluados simultáneamente en cualquier otro medio de publicación. Los autores son responsables del cumplimiento del requisito anterior, así como de la obtención de los permisos que fueran necesarios para la publicación de material gráfico sujeto a derechos. Con la aceptación de un trabajo, *Cuaderno de Notas* adquiere el derecho a su publicación con carácter de exclusiva.

## Extensión de los trabajos

La máxima extensión de los textos será de 6.000 palabras con un mínimo de 3.500 (excluidos pies de imágenes, notas y bibliografía). Para las notas el máximo oscilará entre 950 y 550 palabras, en proporción a la longitud del texto.

Los pies de figuras serán lo más breves posibles con un máximo de 45 palabras.

El número máximo de imágenes será proporcional a la extensión de texto. Aunque puede haber flexibilidad dependiendo del carácter del artículo, el número máximo de imágenes debería oscilar entre 25 y 15 para los límites establecidos de 6.000 y 3.500 palabras.

Los títulos de los artículos no superarán las 20 palabras. Se recomienda su articulación en título y subtítulo.

## Formato de envío

Los textos se enviarán sin maquetaciones especiales, observando con atención las siguientes indicaciones:

Cuerpo del texto: Arial normal 11pt. Interlineado 1,5. Párrafos separados por un espacio sin sangrado en primera línea.

Título y subtítulo del artículo: Arial negrita 12 pt.

Nombre y apellidos del autor: debajo del título, en Arial normal 11 pt. (solo se pondrá tras haber recibido la aceptación definitiva del trabajo)

Títulos de apartados primer orden: Arial negrita 11 pt.

Títulos de apartados segundo orden: Arial cursiva 11 pt. No se numerarán los diversos apartados. Solo se admiten dos órdenes de subdivisión de apartados.

Márgenes:

Superior e inferior: 2,5 cm

Derecho e izquierdo: 3 cm

Alineación: a la izquierda, sin justificar. Sin división de palabras.

Numeración de páginas: parte inferior derecha de cada página.

## Citación y referencias bibliográficas

Se seguirá el sistema Harvard de autor-año para la citación de referencias bibliográficas en el texto. Con ello, *Cuaderno de Notas* se adhiere al criterio propuesto por EAHN (European Architectural History Network) para la publicación de artículos de investigación en el área de historia de la arquitectura.

Dicha forma de consignación sustituye a la nota bibliográfica y consta de dos partes: la cita dentro del texto y la lista de referencias bibliográficas usadas, que se sitúa al final del artículo y suministra toda la información bibliográfica.

Las citas en el cuerpo del texto constan del apellido del autor y el año de publicación del artículo o libro citado. No hay signo de puntuación entre apellido y año. Si es necesario, se consignan los números de página tras el año. Ejemplo: (Frampton 2012: 210-211). Debe haber una exacta correspondencia entre la lista de referencias y las citas de texto.

A continuación algunos casos particulares:

Dos o más autores (hasta tres):

(Buzón, Bueno y Calavera 1965)

Más de tres autores. Solo el nombre del primero seguido de *et alii* abreviado:

(Blotkamp et al. 1990)

Una misma referencia a varios autores simultáneamente:

(Fanelli 1978: 521, Rebel 1984: 80)

Las diferentes referencias de un autor en un mismo año se distinguen por a, b, c, etc. a continuación del año:

(Banham 1955b)

Si el autor es citado dentro del texto, la referencia del año irá entre paréntesis a continuación del nombre:

Pevsner (1988), Nuttgens (1993) y Roth (1999) han escrito manuales generales de historia de la arquitectura.

### **Citas textuales**

Las citas textuales se indicarán con dobles comillas angulares. Las sencillas se usarán solo si se precisan dentro de la cita. Ejemplo:

«...las frecuentes referencias al Zeitgeist y a la 'esencia' del siglo como tal» (Schapiro y Craven 1997: 158).

### **Notas**

Las notas se emplearán para aspectos complementarios al texto. No serán referencias bibliográficas, aunque podrán incluirlas. Se situarán a pie de página, marcadas en texto por superíndice, tras el punto final de la frase, e irán numeradas correlativamente. El texto de las notas al pie será Arial normal 9 pt., con interlineado 1,5. Ejemplo:

5. En este año se suceden numerosas reuniones del Independent Group (Robbins 1990).

### **Referencias de figuras**

Las figuras se suministrarán en archivos de imagen separados del texto y no se insertarán dentro del mismo.

Deben estar referenciadas en el cuerpo del texto entre paréntesis (figura 6), situadas inmediatamente después de su alusión. Ejemplo:

Algunos de estos recursos también se utilizarán en el Rocío, cuyo proyecto original era inequívocamente aaltiano (figura 11).

En todo caso, se indicará entre dos párrafos consecutivos la posición aproximada en la que deban ubicarse las imágenes dentro del artículo. Esta indicación se hará intercalando entre dichos párrafos la referencia completa (pie) de la ilustración. De esta manera no será precisa una lista de figuras al final del texto ni en archivo independiente, puesto que estas ya estarán indicadas intercaladas a lo largo de él. En los pies de ilustración debe figurar con exactitud la procedencia y autoría de la misma. Ejemplo:

Figura 3. Estar-cocina, Core-House tipo 7, exhibida en la exposición “Small Garden, Settlement and Housing”, Viena, 1923. Fotógrafo: Joseph Perscheid, Viena. Fuente: Legado Schütte-Lihotzky, Universidad de Artes Aplicadas Viena, Colección y Archivo, PRNR 34/19/FW.

Si la fuente forma parte de la lista de referencias, bastará con indicar dicha referencia:

Figura 6. Fotografía de los modelos de cables empleados en el proyecto de los arcos diafragma de la casa Milá. (Roca et al. 1996: 89)

Para imágenes procedentes de internet, se indicará: ref. web y el número de orden de la imagen. Ejemplo:

ref.web 2.

La referencia web completa se incluirá, junto con el resto, en la bibliografía al final del artículo (ver a continuación).

## Bibliografía

Se consignará al final del trabajo por orden alfabético de apellidos de los autores la lista de libros, capítulos o artículos citados en el trabajo. No se incluirán referencias no citadas en el texto, aunque hayan sido consultadas durante la fase de elaboración del trabajo.

Se observará el formato indicado en los siguientes ejemplos.

### Libros:

Baldellou Santolaria, Miguel Ángel y González Capitel, Antón. 1995. *Arquitectura española del s. XX*. Serie Summa Artis, Historia General del Arte, vol. 40. Madrid: Espasa-Calpe.

### Capítulos de libros:

Buchanan, R A. 1988. Engineers and Government in Nineteenth-Century Britain. En: Roy MacLeod, R (ed.), *Government and Expertise: Specialists, Administrators and Professionals, 1860–1919*. Melbourne: Cambridge University Press. 41–58.

### Artículos:

El número de la publicación periódica irá tras su título, indicando las páginas a continuación:

Mart Stam. 1938. Ontwerp voor het Nederlandsche Paviljoen te New-York 1939. *De 8 en Opbouw*, 15: 142-144.

### Referencia web:

Ref. web 2: [www.ketchum.org/shellpix.html](http://www.ketchum.org/shellpix.html) (visitado 30 diciembre 2009).

## Formato de imágenes

Solo se aceptan archivos de formato JPG.

Las imágenes tendrán una definición mínima de 300pixels/pulgada, con dimensiones máximas de 16 x 12 cm (ó también 12 x 16). En todo caso el tamaño máximo de cada imagen no debe sobrepasar los 5 mb. Pueden enviarse imágenes en color, que serán visibles en los PDFs de los artículos accesibles online, pero no en la versión impresa, donde se publicarán en blanco y negro.

Se ruega encarecidamente que las figuras obtenidas a partir de fotografías o medios impresos se escaneen con “destramar” como opción previa al escaneado. El destramado posterior con programas de tratamiento de imágenes reduce notablemente la calidad.

## Recepción de trabajos

### Recurrencia de autores:

Salvo circunstancias especiales, como números monográficos u otras, no se publicarán trabajos del mismo autor en números consecutivos, tampoco formando parte de artículos de autoría múltiple. Del mismo modo, en cinco números consecutivos solo se publicarán hasta dos artículos por autor.

*Fechas:*

El periodo de recepción de trabajos es el comprendido entre la publicación de la PETICIÓN DE COLABORACIONES y la fecha final establecida en él. Cuando se programe un número monográfico o de temática especial, se anunciará en la PETICIÓN DE COLABORACIONES (CALL FOR PAPERS).

*Anonimato:*

El texto, sin ninguna referencia al nombre de su autor (ni en el interior del texto ni en las notas o los metadatos), se enviará en formato Word (.doc o .docx) a la siguiente dirección de correo electrónico:

cuadernodenotasdca@gmail.com

En el mismo correo y en archivo Word (.doc o .docx) a parte, se enviará el título del artículo y el nombre del autor, así como los datos identificativos de su titulación y posición académica o institucional.

En este archivo se incluirá un resumen del artículo de entre 140 y 150 palabras, en castellano e inglés y entre 4 y 6 palabras clave en minúsculas (salvo nombres propios), separadas con comas y sin punto final. El resumen en inglés se podrá enviar tras la aceptación del artículo.

Se mantendrá la citada dirección de correo electrónico cuadernodenotasdca@gmail.com para toda la correspondencia posterior ligada al proceso de edición.

Cada imagen se enviará por separado en archivo JPG o TIFF con el nombre de Figura1, Figura2, etc. Los correos electrónicos incluirán clara referencia al título del artículo.

*Contestación a los envíos y plazos:*

En un plazo estimado máximo de 90 días tras la fecha final de recepción de trabajos, se enviarán los resúmenes de la valoración razonada de los revisores y la respuesta por parte del equipo editorial a los autores sobre la aceptación de sus trabajos, indicando, si fuera preciso, las modificaciones necesarias.

A partir de dicho plazo, los autores dispondrán de 20 días naturales para realizar las correcciones y reenviar el artículo revisado.

El envío a la plataforma <http://polired.upm.es> para su publicación online se realizará dentro de los 60 días siguientes a la finalización del plazo anterior.

Los autores recibirán archivo PDF de su contribución y un ejemplar de la edición en papel. Solo se garantiza el envío de un ejemplar en papel por artículo publicado, incluso en casos de autoría múltiple.

# Cuaderno de Notas



UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID  
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA  
DEPARTAMENTO DE COMPOSICIÓN  
MADRID 2024