ISSN 2039-0491

magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

ricerche e progetti sull'architettura e la città

research and projects on architecture and city

MADRID *RECONSIDERED*

a cura di / *edited by* Orsina Simona Pierini

a.VII n.35 / gen - mar 2016

díez medina

gandolfi

tuñón

pierini

lópez-peláez

isastia

ISSN 2039-0491

magazine
FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA
ricerche e progetti sull'architettura e la città
research and projects on architecture and city

Organizzazione / *Organization*

Editore / *Publisher*:
Festival Architettura Edizioni

Direttore responsabile / *Director*:
Enrico Prandi

Vicedirettore / *Deputy director*:
Lamberto Amistadi

Comitato di redazione / *Editorial staff*:
Tommaso Brighenti (Caporedattore), Renato Capozzi, Ildebrando Clemente, Daniele Carfagna, Carlo Gandolfi, Marco Maretto, Mauro Marzo, Susanna Pisciella, Giuseppina Scavuzzo, Carlotta Torricelli

Segreteria di redazione / *Editorial office*:
Paolo Strina, Andrea Matta
Tel: +39 0521 905929 - Fax: +39 0521 905912
E-mail: redazione@famagazine.it

Corrispondenti dalle Scuole di Architettura / *Correspondents from the Faculty of Architecture*:
Marco Bovati, Domenico Chizzoniti, Martina Landsberger (Milano), Ildebrando Clemente (Cesena), Francesco Defilippis (Bari), Andrea Delpiano (Torino), Corrado Di Domenico (Aversa), Massimo Faiferri (Alghero), Esther Giani, Sara Marini (Venezia), Marco Lecis (Cagliari), Nicola Marzot (Ferrara), Dina Nencini, Luca Reale (Roma), Giuseppina Scavuzzo (Trieste), Marina Tornatora (Reggio Calabria), Alberto Ulisse (Pescara), Federica Visconti (Napoli), Andrea Volpe (Firenze), Luciana Macaluso (Palermo)

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città è la rivista on-line del Festival dell'Architettura a temporalità bimestrale.

FAmagazine è stata ritenuta **rivista scientifica** dall'ANVUR, Agenzia Nazionale per la Valutazione dell'UNiversità e della Ricerca Scientifica e dalle due principali Società Scientifiche italiane (*Pro-Arch* e *Rete Vitruvio*) operanti nei Settori Scientifico Disciplinari della Progettazione architettonica e urbana (ICAR 14,15,16).

FAmagazine ha adottato un **Codice Etico** ispirato al codice etico delle pubblicazioni, *Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors* elaborato dal COPE - *Committee on Publication Ethics*.

Ad ogni articolo è attribuito un codice DOI (*Digital Object Identifier*) che ne permette l'indicizzazione nelle principali banche dati italiane e straniere (DOAJ, URBADOC, Archinet).

I contributi liberamente proposti devono essere redatti secondo i criteri indicati nel documento **Criteri di redazione dei contributi editoriali**.

Al fine della pubblicazione i contributi giunti in redazione vengono valutati (peer review) e le valutazioni dei referee comunicate in forma anonima al proponente.

Gli articoli vanno inviati a magazine@festivalarchitettura.it

Gli articoli sono pubblicati interamente sia in lingua italiana che in lingua inglese. Ogni articolo presenta **keywords**, **abstract**, **note**, **riferimenti bibliografici** e **breve biografia** dell'autore.

FAMagazine. Research and projects on architecture and the city *is the bi-monthly online magazine of the Festival of Architecture.*

FAMagazine *has been deemed a* ***scientific journal*** *by ANVUR (Agency for the Evaluation and Scientific Researc of the Italian Ministry) and by the two leading italian scientific associations (*Pro-Arch *and* Rete Vitruvio*) operating in the scientific-disciplinary sectors of Architectural and Urban Design (ICAR 14, 15, 16).*

FAmagazine *has adopted an* **Ethical Code** *inspired by that of the publications: Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors laid down by the COPE - Committee on Publication Ethics.*

Every article is attributed a DOI (Digital Object Identifier) code which allows it to be indexed in the main Italian and foreign data banks (DOAJ, URBADOC, Archinet)..

*Freely submitted contributions must be written according to criteria indicated by FAMagazine (****Publishing criteria for editorial contributions****).*

On being published the contributions submitted are evaluated (peer review) and the referees' assessments are communicated anonymously to the authors.

Articles should be sent to: magazine@festivalarchitettura.it

Articles are published in full in both Italian and English. Each article features ***keywords****, an* ***abstract****,* ***notes****,* ***bibliographical references****, and a brief* ***biography*** *of the author.*

Gli articoli sono distribuiti con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

2010 Festival dell'Architettura
2010 Festival dell'Architettura Edizioni

2010 Festival dell'Architettura
2010 Festival dell'Architettura Edizioni

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

ISSN 2039-0491
magazine
FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA
ricerche e progetti sull'architettura e la città
research and projects on architecture and city

Comitato di indirizzo scientifico / *Scientific Committee*

Roberta Amirante, *Dip. di Architettura dell'Università di Napoli*

Eduard Bru, *Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Barcelona*

Antonio De Rossi, *Dip. di Architettura e Design del Politecnico di Torino*

Maria Grazia Eccheli, *Dip. di Architettura dell'Università di Firenze*

Alberto Ferlenga, *Dip. di Culture del Progetto dell'Università IUAV di Venezia*

Manuel Iñiguez, *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Donostia-San Sebastian*

Gino Malacarne, *Dip. di Architettura dell'Università di Bologna*

Franz Prati, *Dip. di Scienze per l'Architettura dell'Università di Genova*

Carlo Quintelli, *Dip. di Ingegneria Civile, dell'Ambiente, del Territorio e Architettura dell'Università di Parma*

Piero Ostilio Rossi, *Dip. di Architettura e Progetto dell'Università di Roma*

Maurizio Sabini, *Hammons School of Architecture, USA*

Andrea Sciascia, *Dip. di Architettura dell'Università di Palermo*

Angelo Torricelli, *Dip. di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito del Politecnico di Milano*

Alberto Ustarroz, *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Donostia- San Sebastian*

Ilaria Valente, *Dip. di Architettura e Studi urbani del Politecnico di Milano*

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

ISSN 2039-0491

magazine

FESTIVAL DELL'ARCHITETTURA

ricerche e progetti sull'architettura e la città

research and projects on architecture and city

MADRID *RECONSIDERED*

a cura di / *edit by*

Orsina Simona Pierini

a.VII n.35 / gen-mar 2016

www.festivalarchitettura.it

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

Indice

Index

Orsina Simona Pierini — Editoriale: Madrid Reconsidered — **7** *Editorial: Madrid Reconsidered*

Carmen Díez Medina — Il potere di Bankinter — **13** *The power of Bankinter*

Carlo Gandolfi — Il Banco de Bilbao di Francisco Javier Sáenz de Oíza: "come una navata industriale" — **23** *The Banco de Bilbao Tower by Francisco Javier Sàenz de Oíza: "like an industrial nave"*

Emilio Tuñón — Il tempo come materiale da costruzione Il museo delle collezioni reali sulla Cornisa di Madrid — **32** *Time as a Construction Material The Museum of the Royal Collections on Madrid's Cornisa*

Orsina Simona Pierini — Torroja, Fisac, de la Sota e la Concezione strutturale dello spazio — **39** *Torroja, Fisac, de La Sota and the Structural Conception of Space*

José Manuel López-Peláez — Torres Blancas — **48** *Torres Blancas*

Alessandro Isastia — Il Girasol: la cortina paesaggio vertiginoso — **57** *Girasol: the façade as vertiginous landscape*

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/edit

Orsina Simona Pierini

EDITORIALE: MADRID RECONSIDERED

EDITORIAL: MADRID RECONSIDERED

Sul tetto del Círculo de Bellas Artes
On the roof of the Círculo de Bellas Artes

Madrid è una grande capitale europea. Pensare di coglierne la complessità con pochi, brevi, articoli sarebbe un tentativo inutile: ci interessava in realtà seguire una nostra traccia, una passione personale che possa facilmente diventare, dato il carattere ampio dei temi, una piccola lezione di architettura urbana. A Madrid è infatti possibile individuare, attraverso la scelta di alcune opere esemplari, un *fil rouge* che tiene insieme diverse anime, da quella rappresentativa dei luoghi del potere, fino a quella domestica dell'abitare in città, attraverso una riflessione sugli aspetti costruttivi.

La città capitale, come è noto, nasce come volontà del potere politico: è una capitale voluta e costruita a tavolino, alla metà del cinquecento, dai re di Spagna che la scelsero per la sua centralità. Tutta la sua storia è segnata dunque da questo rapporto con le istituzioni, e percorrere il Paseo della Castellana, che si snocciola attraverso stazioni, musei, banche e palazzi istituzionali è sembrato il primo gesto da compiere. Su questo boulevard e negli immediati dintorni, hanno costruito molti architetti della prima generazione del moderno spagnolo: Fisac, Sáenz de Oíza, Alejandro de la Sota e, addirittura, un catalano, Coderch. Questa coincidenza spazio-temporale è utile a presentare un momento speciale della storia urbana di Madrid, gli anni della presa di coscienza della sua tardiva modernità, un periodo forse meno noto dell'architettura spagnola, rispetto ai successi della loro recente fortuna critica.

Madrid is one of the great European capitals. Thinking that we can grasp its complexity through a few, brief articles would prove fruitless: what actually interested us was to follow our own path, a personal passion that could easily turn into a small lesson in urban architecture, given the sweeping nature of the themes. In fact, in Madrid it is possible to identify, by choosing certain exemplary works, a fil rouge that binds together different quintessences, from the representative one of places of power, to the domestic one of city dwelling, through reflection on construction aspects.

As we all know, capital cities are born from the wishes of political power: this capital was desired and built at the drawing board, in the middle of the sixteenth century, by the kings of Spain who chose it for its centrality. As a result, its entire history has been marked by this relationship with institutions, and a trip down the Paseo della Castellana, which weaves among stations, museums, banks and institutional premises seemed like the first task to undertake.

This avenue and its immediate surroundings have been built on by many architects from the first generation of Spanish Modernism: Fisac, Sáenz de Oíza, Alejandro de la Sota and even a Catalan, Coderch. This space-time connection is useful to present a special moment of Madrid's urban history, the years of the growing awareness of its late modernity, an arguably less well known period of Spanish archi-

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

*This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 3.0 Unported License*

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/edit

Madrid, Veduta aerea del centro: sulla destra l'asse del Paseo della Castellana / *Madrid, aereal view: on the right the Paseo de la Castellana*

Per motivi prevalentemente politici, la modernità in Spagna si è infatti affinata soprattutto negli anni cinquanta e sessanta, con una lentezza e una consapevolezza rare, adottata da quelle poche figure di cui dicevamo. Abbiamo deciso di raccontare questi architetti, spesso maestri tanto dei più noti architetti della democrazia, quali Moneo o Navarro Baldeweg, tanto di quelli della terza generazione di architetti colti che si trovano ora ad insegnare e a dirigere le principali università americane, penso ad esempio a Iñaki Abalos, a Juan Herreros, a Emilio Tuñón.
Abbiamo scelto architetti e opere per l'attualità dei temi affrontati e il carattere esemplare delle loro scelte progettuali, ma anche per raccontare, in Italia, il senso di un mestiere. La continuità del lavoro dei maestri, il loro rispetto e il ruolo sociale di una professione che è ancora facilmente riconoscibile quando si varca la porta della Scuola Tecnica dell'Università Politecnica, dove gli architetti professori sono un gruppo di amici e gli studenti entrano presto a farne parte, portando avanti questa tradizione del nostro lavoro.
Una modernità tardiva dunque, rispetto ad esempio all'eccezionalità del razionalismo italiano, ma che trova nella sua costruzione lenta anche la forza della sua continuità, come le opere di Moneo e di Tuñón sono qui a rappresentare.
Impossibile non rifarsi a Moneo pensando alla sequenza dei suoi musei che aprono il sistema del *Retiro* verso il Nord della città, risalendo il tracciato del fiume che la Castellana riprende, con il Prado e il Thyssen Bornemisza, ma impossibile anche non intuire la forza dell'altro nucleo denso che caratterizza la *forma urbis* di Madrid ad occidente, con la "città della corte" e il Palazzo Reale, dove Mansilla y Tuñón hanno recentemente realizzato il Museo delle Collezioni Reali, completando il nuovo affaccio della città e definendo così i due poli che stringono il centro storico.
Poche città sono così chiaramente rappresentate da una strada come nel caso del Paseo della Castellana a Madrid e il nostro percorso parte proprio

tecture with respect to the successes of more recent critical fortune.
For prevalently political reasons, Modernity in Spain came to be refined above all in the fifties and sixties, with a rare slowness and awareness, adopted by those few figures we mentioned. We decided to tell the story of these architects, often as much masters from among the celebrated architects of democracy, such as Moneo or Navarro Baldeweg, as those from the third generation of learned architects who now find themselves teaching and directing the main US universities, I am thinking for example of Iñaki Abalos, Juan Herreros, or Emilio Tuñón.
We have picked certain architects and works because of the topicality of the themes tackled and the exemplary nature of their design choices, but also to illustrate, in Italy, the sense of a profession. The constancy of these masters' work, their respect and the social role of a profession that is still easily recognizable when one steps over the threshold of the Technical School of the Polytechnic University, where the architect-professors are a group of friends that the students quickly become part of, developing this tradition of our work.
A late modernity therefore, with respect to the example par excellence of Italian Rationalism, but which also finds in its slow construction the strength of its continuity, such as the works by Moneo and Tuñón I am going to illustrate here.
It is impossible not to have another look at Moneo thinking of his series of museums that open the Retiro *system towards the north of the city, following the course of the river that La Castellana continues, with the Prado and the Thyssen Bornemisza, however it is equally impossible not to sense the strength of the other dense nucleus that characterizes Madrid's* forma urbis *to the west, with the "court city" and the Royal Palace, where Mansilla y Tuñón Architects recently created the Museum of the Royal Collections, completing the city's new face while defining the two poles that embrace the historical*

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/edit

Antonio López, Gran Vía, 1 agosto h. 13.00, 2010
Antonio López, Gran Vía, 1st August, 1pm, 2010

Orsina Simona Pierini

EDITORIALE: MADRID RECONSIDERED

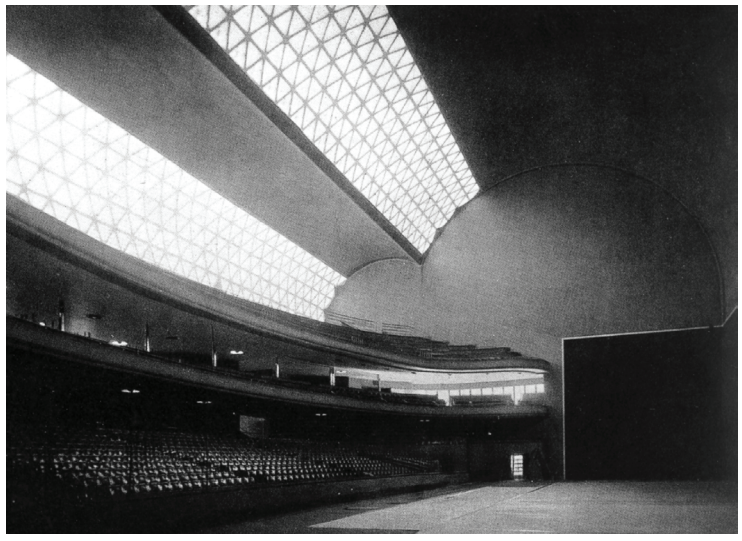
EDITORIAL: MADRID RECONSIDERED

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

*This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 3.0 Unported License*

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/edit



Eduardo Torroja, Fronton Recoletos; Ippodromo della Zarzuela / *Eduardo Torroja, Fronton Recoletos; Zarzuela Hippodrome*

dal confronto tra due banche realizzate negli stessi anni Settanta, da allievo e maestro, su questo asse. Due edifici rappresentativi opposti in tutto: dal ruolo urbano, timido l'uno e dignitoso l'altro, dalla evidente diversità tipologica, fino al modo di collocarsi sul o nel suolo o al carattere delle scelte materico costruttive, evocative nel primo e sperimentali nell'altro.

Materiale e costruzione, così come concezione strutturale e spazio sono in realtà i temi che sottendono le scelte dei progetti che in questo numero si presentano. La modernità spagnola corre in parallelo, come spesso accade, ad una contemporanea ricerca in ambito strutturale.

Nel caso dell'ingegnere catalano Eduardo Torroja, possiamo osservare la coincidenza tra la forma delle sue scelte strutturali e la ricerca su spazio, equilibrio, luce e materia che in diverse fasi caratterizza la ricerca architettonica in Spagna.

La concezione strutturale di Torroja è qui riletta come riferimento per il trattamento di luce e spazio nelle opere civili di Fisac e di de la Sota, come la grande navata del Centro Studi Idrografico e la sezione della palestra del Collegio Maravillas.

La provocazione dell'equilibrio che caratterizza molte opere di Torroja, basti pensare alla copertura dell'ippodromo della Zarzuela, sembra aver suggerito

centre.

Few cities are so clearly represented by a street as is the case of the Paseo della Castellana in Madrid, and our exploration begins by comparing two bank buildings created on this axis in the seventies, by a maestro and his student. Two emblematic buildings that are opposing in every way: from their urban role, the one timid the other upstanding, from an evident difference in type, to the way they sit on or in the ground, or the character of the construction materials chosen, in the first evocative in the other experimental.

Material and construction, like structural conception and space, are the real themes that underlie the design choices presented in this number. As often happens, Spanish Modernity runs in parallel with contemporary research in the structural field.

In the case of the Catalan engineer Eduardo Torroja, we can observe a match between the form of his structural choices and the investigations of space, balance, light and material that typify architectural research in Spain.

Torroja's structural conception is reinterpreted here as a reference for the treatment of light and space in the civil works of Fisac and De La Sota, such as the large nave of the Hydrographic Institute and the

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/edit

Francisco Javier Sáenz de Oíza, Residenze M-30; Secondino Zuazo, Casa de las Flores, vista aerea
Francisco Javier Sáenz de Oíza, Housing on M-30; Secondino Zuazo, Casa de las Flores, aereal view

l'azzardo strutturale del Banco de Bilbao a Sáenz de Oíza, che, con la sua gigantesca struttura in cemento su cui si appende la minuta strutturale metallica dei singoli piani non avrebbe avuto il coraggio di realizzare quel piano terra così orgogliosamente staccato dal suolo, a lasciare nuovi spazi urbani entrare nell'edificio.

Dopo Parigi e Londra, Madrid è la terza città per popolazione in Europa e la storia, nell'arco del Novecento, delle scelte urbanistiche e architettoniche per la realizzazione degli insediamenti residenziali meriterebbe una trattazione a sé.
A partire dalla critica della densità degli *ensanches* ottocenteschi e dalle proposte realizzate da Zuazo, con la *Casa de las Flores*, o Gutierrez Soto, attraverso l'edilizia economica dei *domingeros,* quartieri operai realizzati negli anni quaranta dai manovali nelle giornate di riposo, Madrid ha continuato, dagli anni cinquanta fino alla recente bolla immobiliaria, a delineare idee insediative, a realizzare nuovi quartieri, a sperimentare urbanità, densità, tipologie

section of the Colegio Maravillas Gymnasium.
The provocative sense of equilibrium that characterizes many of Torroja's works – suffice to think of the roof of the Zarzuela hippodrome – seems to have suggested the structural gamble of the Banco de Bilbao to Sáenz de Oíza, who, with his giant concrete structure on which are hung the minute metal structures of the single floors would not have had the courage to create that ground floor so proudly detached from the ground, to let new urban spaces penetrate the building.
After Paris and London, Madrid is the third most populous city in Europe and the twentieth-century story of urban planning and architectural choices in the creation of residential settlements would merit a separate treatise.
Starting from criticism of the density of nineteenth-century ensanches and the proposals realized by Zuazo, with his Casa de las Flores*, or Gutierrez Soto, through the affordable housing of the* domingeros*, working class neighbourhoods erected in the forties by manual labourers on their days off,*

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/edit

Antonio Palacios, Círculo de Bellas Artes

e morfologie diverse arrivando ad essere un atlante del rapporto Casa e Città a cielo aperto. Gli architetti della modernità si sono provati tanto sul quartiere di edilizia sociale, quanto sulla casa per la borghesia ricca, offrendoci da un lato assetti urbani equilibrati ed attenti allo spazio pubblico e dall'altro nuove sperimentazioni costruttive: è in questo ambito che abbiamo scelto le opere di Sáenz de Oíza e di Coderch, architetto catalano che ha saputo declinare con maestria locale la sua più ampia ricerca sulle spazialità dell'abitare.
Abbiamo scelto sei opere, pochi maestri amati e studiati, sperando che possano aprire alla conoscenza di molti altri esempi che potrebbero arricchire questa visita in una città che affronta con la varietà delle declinazioni costruttive, spaziali e rappresentative i temi della grande scala urbana contemporanea.

Orsina Simona Pierini

Madrid has continued, from the fifties right up to the recent real estate bubble, to lay down settlement ideas, create new neighbourhoods, experiment with city life, density, different types and morphologies to end up as an atlas of the relationship house/open-air city. The architects of Modernity proved themselves as much in social housing neighbourhoods, as in houses for the well-heeled bourgeois, offering on the one hand balanced urban layouts and attention to public space, and on the other fresh construction experiments: and it is here that we have chosen the works of Sáenz de Oíza and Coderch, a Catalan architect who used local skills for extensive research into the spatial aspects of dwelling.
We have selected six works, just a few beloved and studied maestros, in the hope that these might open up awareness of many other examples that could enrich this visit to a city that tackles contemporary large scale urban themes through a variety of approaches; structural, spatial and emblematic.

Orsina Simona Pierini

Professore Associato in Composizione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano. www.taccuinourbano.net

Associate Professor in Architectural and Urban Composition at the Department of Architecture and Urban Studies of the Polytechnic of Milan. www.taccuinourbano.net

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

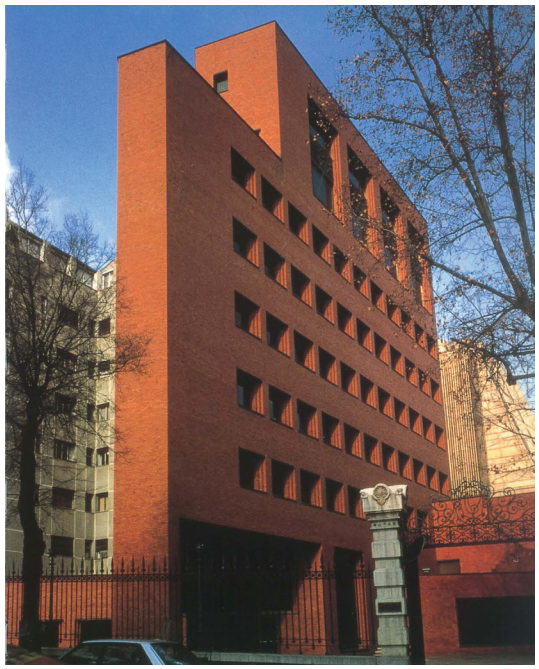
© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/1

Carmen Díez Medina

IL POTERE DI BANKINTER

THE POWER OF BANKINTER



Bankinter (Madrid, 1972-76). Taglio diagonale che genera una "prua" verso l'ingresso dalla calle Marqués de Riscal.
Diagonal cut that generates a "prow" towards the entrance to Calle Marqués de Riscal.

Abstract
L'articolo ripercorre il famoso asse della Castellana di Madrid come luogo rappresentativo del potere nella capitale spagnola, scegliendo di rileggere, dopo quarant'anni dalla sua progettazione, il noto intervento di Rafael Moneo quale uno dei momenti più significativi nella realizzazione di questo eccezionale fatto urbano. L'assetto planimetrico, il rapporto con il contesto, il carattere rappresentativo del muro in mattoni, via via fino alle scelte materico costruttive, sono riletti in funzione di questa interpretazione dell'asse monumentale urbano.

Nel corso della storia, l'architettura è stata uno strumento imprescindibile per la comunicazione di idee, dimostrando uno straordinario talento per apparire eminente, emblematica, rappresentativa, illustre, ecc. quando si tratta di trasmettere un messaggio di potere. D'altronde, la città, i politici, coscienti di questo potenziale, hanno saputo esigere da essa che rappresenti bene il suo ruolo. Pensiamo agli edifici che caratterizzarono l'Atene di Pericle, la Roma imperiale o quella dei papi, la Madrid illuministica, la Vienna liberale, la Mosca di Stalin (diversa da quella di Krusciov o di Breznev), la Barcellona di Maragall, la Parigi di Mitterand… Nel percorrere le capitali europee non risulta difficile discernere, leggendo tra le righe dell'architettura, i poteri che promossero la costruzione di alcune delle loro parti essenziali.

Abstract
The article looks at the famous axis known as "La Castellana" (The Castilian's Mall) in Madrid, as a place that represents power in the Spanish capital, choosing to re-propose, forty years after its planning, the well-known intervention by Rafael Moneo as one of the key moments in the creation of this exceptional urban statement. The layout, the relationship with the context, the representative nature of the brick wall, even the materials and building strategies used, are re-interpreted in line with a particular interpretation of the monumental urban axis.

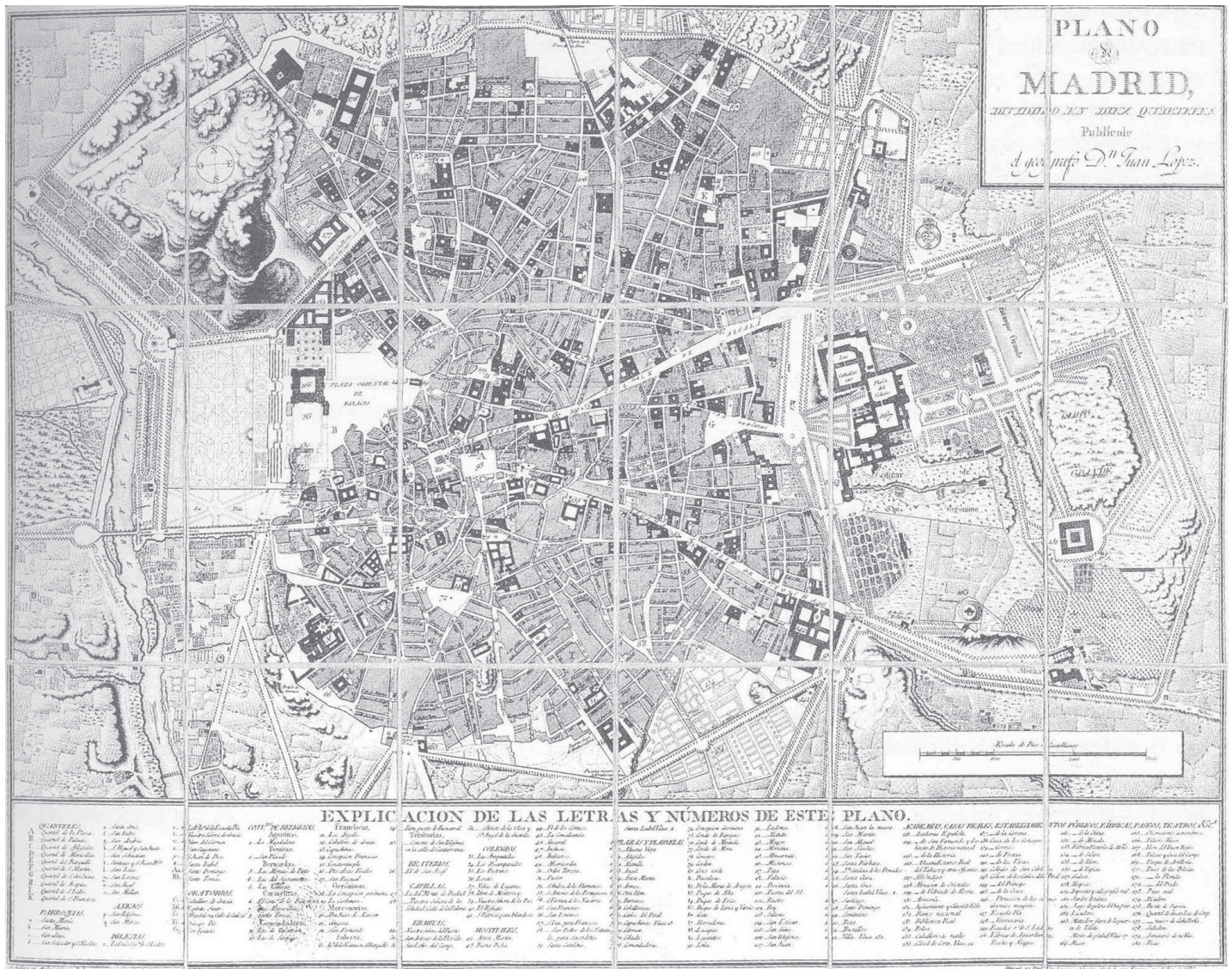
Over the course of history, architecture has proved an indispensable tool to communicate ideas, showing an extraordinary talent to appear eminent, emblematic, representative, illustrious, etc., when it comes to transmitting a message of power. Furthermore, cities and politicians, fully aware of this potential, have been canny in demanding that it plays its role well. Suffice to think of the buildings that characterize the Athens of Pericles, Imperial Rome or that of the Popes, Enlightenment Madrid, Liberal Vienna, Stalin's Moscow (different from that of Khrushchev or Brezhnev), Maragall's Barcelona, Mitterand's Paris… In looking over the capitals of Europe it is not difficult to discern, reading between the lines of the architecture, the powers that promoted the

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/1



Pianta di Madrid del geografo Juan López, 1812. Si vede l'origine del futuro asse Prado-Recoletos-Castellana, cominciato nel "salón del Prado" alla fine del Settecento

Plan of Madrid by the geographer Juan López, 1812. The origins of the future Prado-Recoletos-Castellana axis can be seen, which began in the "Salón del Prado" at the end of the eighteenth century

Indubbiamente questo è anche il caso del Paseo de la Castellana, l'asse che a guisa di spina dorsale attraversa Madrid da nord a sud. Nato nel secolo XVIII come *Salón del Prado*, l'originario Paseo andò trasformandosi in colonna vertebrale della città: verso sud, ramificandosi in un tridente che avrebbe affermato con il passare del tempo il suo carattere industriale e, verso nord, rappresentando la dignità della cultura e del potere economico schierando successivamente lungo il Paseo de Recoletos gli edifici rappresentativi della città ottocentesca. Ai

Unquestionably, this is also the case of Paseo de la Castellana, the axis in the guise of a backbone that crosses Madrid from north to south. First created in the 18th century as Salón del Prado*, the original Paseo gradually became the city's spine: towards the south, branching into a trident that was to take on an industrial character while, towards the north, it represented the dignity of culture and economic power by successively lining up the nineteenth-century city's state building of some of their essential parts.*

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/1

Paseo de la Castellana verso Nord
Paseo de la Castellana looking North
Rafael Moneo, Schizzo di studio / *Sketch*

primi del Novecento, Madrid non si oppose a quello che sembrava ormai essere un ordine gerarchico logico. E così, mentre a mezzogiorno la città è connessa alla stazione di Atocha e a uno sviluppo meno illustre, il Paseo de la Castellana, vale a dire, il prolungamento di Recoletos verso nord, presenta oggi in ognuno dei suoi tratti le tracce dei potenti impulsi che gradualmente le hanno dato vita. Nel punto in cui nasce, piazza Colón, gli edifici a torre di Rumasa (1967-76) costituiscono il portone di accesso a tutta una serie di costruzioni che contrassegnano il viale, che sfocia 6,5 km più a nord nel quartiere d'affari conosciuto come le *Cuatro Torres*, operazione speculativa sviluppata sui lotti di terreno dell'antica città sportiva del Real Madrid (2004-2009).

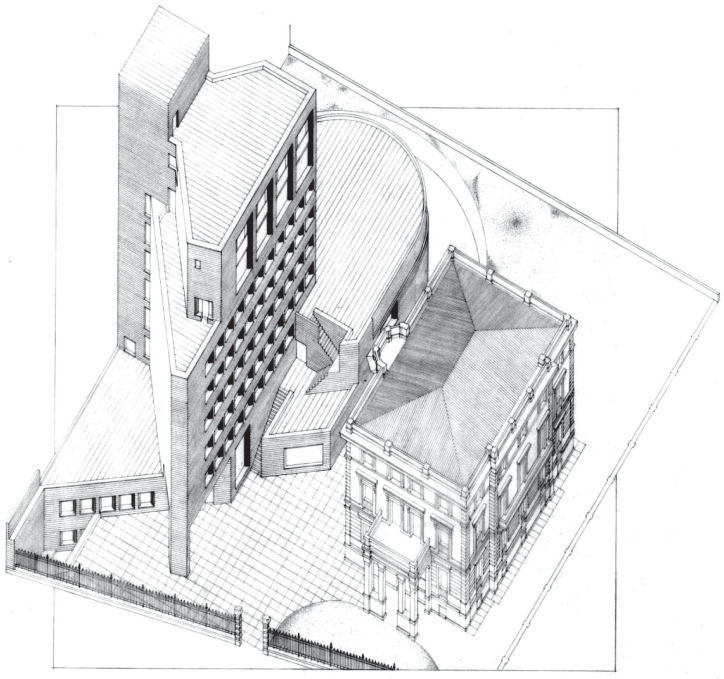
buildings along the Paseo de Recoletos. In the early twentieth century, Madrid did nothing to oppose what by then seemed a logical pecking order. As a result, while to the south the city is linked to the Atocha railway station and less illustrious developments, the Paseo de la Castellana, that is, the continuation of Recoletos northwards, currently features in every section the powerful impulses that gradually brought them to life. At its departure point, Plaza Colón, the tower buildings by Rumasa (1967-76) mark the access gate to an entire series of constructions that distinguish the avenue, emerging 6.5km further north in the business quarter known as Cuatro Torres*, a speculative operation developed on top*

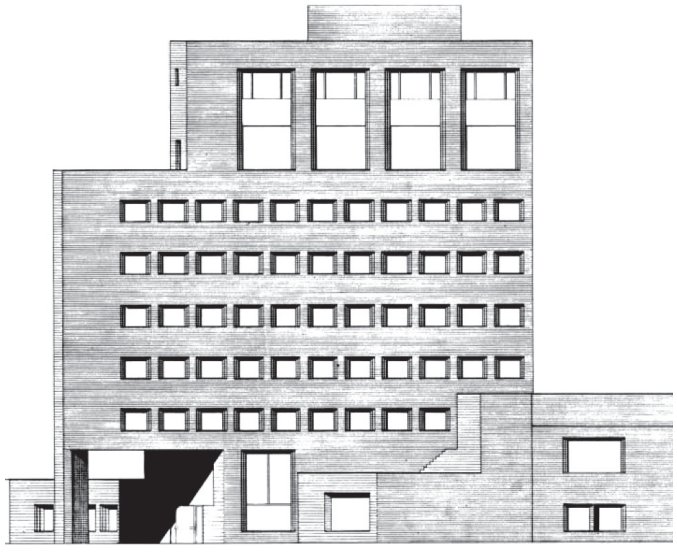
Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/1





Bankinter (Madrid, 1972-76). Assonometria dell'edificio con il villino del Marqués de Mudela. Particolare delle finestre del piano tipo, materializzazione della costruzione del muro. Facciata verso la Castellana.

Axonometric view of the building with the villa of the Marqués de Mudela. Detail of the windows on a standard floor, the construction of the wall taking shape. Façade onto La Castellana.

Percorrendo la Castellana oggi, e più concretamente il tratto che va da piazza Colón fino all'AZCA – il superisolato che ospita un enorme blocco di edifici per uffici e costituisce uno dei centri finanziari e commerciali più importanti di Madrid, concepito da Bidagor nel 1946, il cui master plan fu definitivamente approvato nel 1964 –, troveremo uno straordinario repertorio di edifici in altezza, frutto dell'allora vigente "Ley Castellana" (1953-78). Questa legge concedeva esenzioni fiscali del 90% del totale, per venti anni, alle aziende che se ne avvalevano, allo scopo di potenziare l'esecuzione del Piano Regolatore Generale di Madrid. In questo modo, molte aziende e società che avevano contribuito allo sviluppo economico negli anni sessanta comprarono lotti preziosi su entrambi i lati del Paseo de la Castellana, in larga misura occupati da villini – chiamati allora "hotelitos" -, e si proposero di dimostrare il proprio potere mediante la costruzione di edifici che, come fedele specchio dell'epoca, erano destinati a divenire icone della nuova tecnologia: i già menzionati edifici a torre di Rumasa, L'Unión e il Fénix di Gutiérrez Soto (1965), l'edificio IBM di Fisac (1967), il Banco de

of what was once the site of Real Madrid's training complex (2004-2009).
Travelling along "La Castellana" nowadays, in particular the stretch from Plaza Colón to the AZCA – the super-block that is given over to offices and constitutes one of Madrid's most important financial and commercial centres, conceived by Bidagor in 1946, whose masterplan was definitively approved in 1964 – we find an extraordinary repertoire of the outcome of the law then in force known as "Ley Castellana" (1953-78). This law granted 90% tax exemptions, for twenty years, to any companies taking advantage of it, in order to further Madrid's Municipal Master Plan. In this way, many firms and companies that had contributed to the economic boom of the 1960s purchased valuable plots on both sides of the Paseo de la Castellana, mostly occupied by villas – at the time called "hotelitos" – and proposed to demonstrate their power by constructing buildings that, as a faithful mirror of the times, were destined to become icons of new technology: the already cited towers of Rumasa, the Unión y el Fénix by

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/1

Bilbao di F. J. Sáenz de Oíza (1971-80), Bankunión di A. Corrales e R. Vázquez Molezún (1972-75), l'edificio Trieste (1972) o il Windsor (1974-78) di P. Casariego e G. Alas, la torre per uffici di M. Oriol e Ibarra (1974-78), l'Adriática di J. Carvajal (1978-79), etc. Scoprire adesso Bankinter di R. Moneo e R. Bescós (1972-76) tra le costruzioni che fiancheggiano questo tratto della Castellana è un'esperienza confortante. Intravederlo da calle Ortega y Gasset, sfruttando la pendenza della strada verso il bacino del ruscello Castellana che dette nome al viale, e osservare come l'elegante muro di mattoni si erge, silenzioso e nel contempo trionfale, dietro il volume delicato del villino del Marchese di Mudela, continua a essere, nonostante il passare degli anni, una grata sorpresa. Addentrarsi in calle Marqués de Riscal, lasciando indietro il fragore della Castellana, e recuperare la calma e il silenzio che i giardini dell'antico villino hanno saputo custodire, è una di quelle ricompense che talvolta l'architettura è in grado di offrire.
In quella "città del potere" che si affacciò per la prima volta sulla Castellana negli anni settanta, Bankinter decise di mostrare l'autorità dell'istituto bancario con una discreta eleganza e una densità di riferimenti che lo portarono a conquistare un luogo di rilievo nella storia dell'architettura spagnola. La prospettiva che nel tempo presente ci offrono i quaranta anni trascorsi dalla sua costruzione ci permette di verificare come la scelta di distanziarsi dagli interessi del momento connessi con il linguaggio o le tecnologie, privilegiando invece la volontà di rispondere mediante la disciplina allo specifico, abbia contribuito a fare in modo che l'edificio mantenga intatto un decoro inconsueto per quegli anni. La volontà dell'architettura di insediarsi senza stonature in un luogo già costruito, di risolvere i suoi problemi nel contesto, rispecchia quello scrupoloso rispetto nei confronti del patrimonio urbanistico e architettonico che riscontriamo anche in altri edifici posteriori di Rafael Moneo, come gli ampliamenti del Banco de España o quello del Museo del Prado, in cui l'architettura trova la sua

Gutiérrez Soto (1965), the IBM building by Fisac (1967), the Banco de Bilbao by F. J. Sáenz de Oíza (1971-80), the Bankunión of A. Corrales and R. Vázquez Molezún (1972-75), the Trieste building (1972) or the Windsor (1974-78) by P. Casariego and G. Alas, the office tower by M. Oriol and Ibarra (1974-78), the Adriática by J. Carvajal (1978-79), etc.... Nowadays, coming across the Bankinter of R. Moneo and R. Bescós (1972-76) among the constructions adjoining this part of La Castellana is a comforting experience. Catching sight of it from Calle Ortega y Gasset, exploiting the way the street slopes towards the basin of the Castellana stream that gave its name to the avenue, and observing how the elegant, silent, yet triumphant brick wall erected behind the delicate volume of the Marchese di Mudela's villa, continues to be a gratifying surprise, despite the passing of the years. Entering Calle Marqués de Riscal, leaving the din of La Castellana behind, and regaining the calm and silence that the gardens of the ancient villa have clung on to, is one of those rewards that architecture can sometimes offer.
In that "city of power", which first looked out over La Castellana in the 1970s, Bankinter decided to show the institute's authority with a discreet elegance and a density of references that would lead it to win a key position in the history of Spanish architecture. Forty years of hindsight since its construction allow us to verify that the decision to distance itself from the interests of the moment linked to language or technologies, favouring instead the desire to respond to the specific through discipline, have contributed to ensuring that the building has maintained an uncommon decorum for those years. The desire of the architecture to insert itself into an existing built environment without sounding a false note, to resolve its problems within the context, echoes that scrupulous respect towards the urban and architectural legacy that we also find in other

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/1

Bankinter (Madrid, 1972-76). L'edificio come parete verticale che funge da sfondo neutro all'architettura del villino del Marqués de Mudela.
The building as a vertical wall that serves as a neutral background to the architecture of the villa of the Marqués de Mudela.

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/1

ragione di essere nella città e nella funzione che in essa svolgerà.
Con quali strategie Bankinter riesce a ottenere la sua integrazione nella città, a entrare in dialogo con gli edifici vicini, a risolvere il programma ottenendo l'immagine di vigore e potere che l'istituto bancario aveva richiesto? In alternativa alle risposte degli altri architetti che si avvalsero della Ley Castellana demolendo gli antichi edifici presenti, in molti casi straordinari esempi di architetture aristocratiche, Moneo e Bescós proposero alla proprietà di conservare il villino esistente, sfruttando il volume consentito dalla normativa senza demolire la preesistenza. La determinazione di rinunciare a far prevalere la nuova immagine dell'edificio sulla città ottocentesca fu la prima di una serie di decisioni concatenate che risultarono cruciali per il progetto. La seconda consistette nell'addossarsi al muro divisorio dell'edificio residenziale adiacente situato in fondo al lotto, connettendosi così al costruito e consolidandolo. Questo vincolo di parentela doveva avvenire in modo tale che il nuovo volume non ostacolasse la visuale del palazzo contiguo. Il problema fu risolto ricorrendo a una direttrice obliqua che riduceva drasticamente la volumetria della nuova costruzione. Il taglio diagonale, autenticamente venturiano, generò una "prua" verso Marqués de Riscal che risultò efficace a vari livelli: esso infatti distanziava il volume edificato dal muro divisorio; trasformava il nuovo edificio in una parete verticale che fungeva da sfondo neutro per la delicata architettura del villino; infine contribuiva in modo sofisticato a manipolare la percezione dell'edificio, aumentando mediante la snellezza generata dal forzato scorcio la sensazione di altezza e monumentalità che l'istituzione bancaria richiedeva. Il progetto finì per essere, se vogliamo, la costruzione di un muro. E in un muro la definizione dei vuoti risultava essenziale. Oltre alla singolarità dei vani al piano di accesso, alla ripetizione rossiana che imprime la sua impronta ai piani destinati agli uffici, o alla generosità di quelli del retro ecc., quelli a doppia

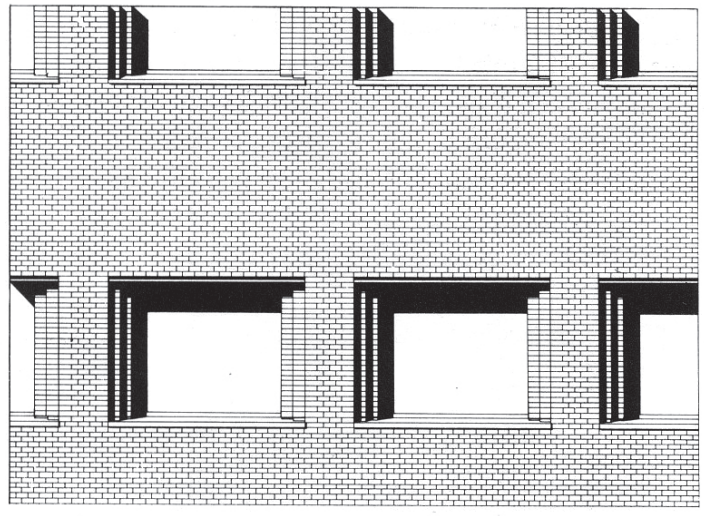
later buildings by Rafael Moneo, such as the extensions to the Banco de España or the Prado Museum, where the architecture finds its raison d'être in the city and in the function it fulfils there.
What strategies has the Bankinter used to integrate itself into the city, to dialogue with the nearby buildings, to carry out its programme while achieving the image of vigour and power the institute had demanded? Unlike the responses of the other architects who made use of the Ley Castellana by demolishing the old buildings already present (in many cases extraordinary examples of aristocratic architecture), Moneo and Bescós suggested the owners conserve the existing villa, exploiting the volume permitted by the regulations without demolishing what was already there. The determination to not let the new image of the building prevail over the nineteenth-century city was the first of a series of interlinked decisions that proved crucial for this project. The second was the backing on to the adjacent residential building at the end of the plot, thereby linking it to the pre-existing structure and consolidating it. This restriction of parentage was to be done in such a way that the new volume did not obstruct the view of the neighbouring building. The problem was solved by making use of an oblique directrix that drastically reduced the volume of the new construction. The diagonal cut, authentically Venturi-like, generates a "prow" towards Marqués de Riscal which is effective at various levels: in fact it distances the built volume from the dividing wall; transforms the new building into a vertical wall that functions as a neutral background for the villa's delicate architecture; last but not least it contributes in a sophisticated way to manipulating the perception of the building, increasing the sensation of height and monumentality that the institute had requested through the slightness generated by the forced view . The project ended up as the building of a wall, so to speak. And in a

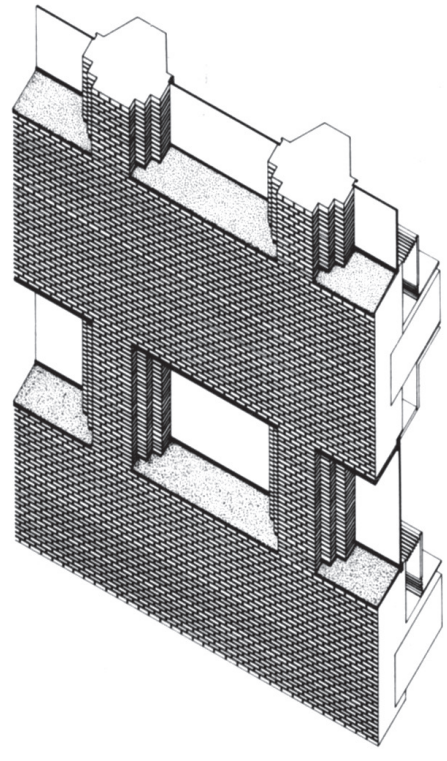
www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/1





Rafael Moneo, Dettaglio delle finestre
Rafael Moneo, Details of the windows

altezza corrispondenti alla zona adibita alla direzione esibiscono i bassorilievi in bronzo dello scultore Francisco López Hernández: pensati per essere percepiti con la velocità imposta dalla Castellana, alludono, con i loro ingarbugliati rami d'arancia, alla fertilità che ci si aspetta da un'istituzione prospera.
A partire da lì, il resto delle decisioni mirarono a sostenere un concetto già stabilito in modo estremamente chiaro: uno scultoreo svuotamento della "prua" al piano terreno permette di identificare l'ingresso e differenziarlo da quello del villino; un astratto pavimento di lastre di granito aiuta entrambi gli edifici a mantenere le loro rispettive autonomie, poiché ambedue vi si posano come oggetti indipendenti; la rampa di accesso al parcheggio, tra l'antica e la nuova costruzione, contribuisce a insistere su questa ricercata indipendenza nel separare fisicamente entrambi i volumi; l'utilizzazione dello stesso mattone pressato del villino crea una voluta continuità tettonica, cromatica e di tessiture. La perfezione nella realizzazione di questo astratto

wall the definition of emptinesses is essential. In addition to the singular nature of the rooms on the access floor, the Rossi-like repetition that leaves its mark on the floors given over to offices, or the generosity of those at the rear, etc., the double height ones of the management area feature bronze bas-reliefs by the sculptor Francisco López Hernández: designed to be noticed even with the speed imposed by La Castellana, and whose tangled orange tree branches allude to the fertility we expect from a prosperous institution.
From this point on, the rest of the decisions aim to uphold a concept already established in an extremely clear way: a sculptural emptying of the ground floor "prow" makes it possible to identify the entrance and differentiate it from the villa's; an abstract paving of granite slabs helps both buildings maintain their respective autonomy, given that they stand as independent objects; the access ramp to the car park, between the old and the new constructions, hammers home this

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

*This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 3.0 Unported License*

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/1

Vista dalla Castellana delle "Cuatro torres" del Real Madrid verso sud, 2010.
View southwards from La Castellana of the "Cuatro Torres" of Real Madrid, 2010.

muro di calcestruzzo, concettuale, rivestito di mattoni senza malta che rivelano di non essere portanti per la delicatezza con cui sono stati disposti, è un deliberato gesto di distanziamento dall'estetica del brutalismo; architravi, davanzali e stipiti strombati per mettere in evidenza lo spessore del muro "romanico", vengono ritagliati con nitidezza, evitando l'apparizione di altri materiali differenti dal mattone e dal bronzo.
Ragione, costruzione, forma, bellezza, potrebbero essere le parole chiave che oggigiorno sceglieremmo per definire Bankinter, un edificio ormai emblematico non solo per l'istituzione che rappresenta ma anche per la città di Madrid. Dal boom economico degli anni sessanta fino all'inizio della crisi attuale, Madrid è cresciuta incessantemente. Negli ultimi anni nuove aree occupate da banche e multinazionali si sono sgranate andando a colonizzare nuovi territori, come il Distrito Telefonica – un campus aziendale nella città –

cherished independence by physically separating both volumes; the use of the same pressed brick as the villa creates an intentional tectonic, chromatic and textural continuity. The perfection of the creation of this abstract concrete wall, which is conceptual, clad in bricks with no mortar that are clearly not load-bearing because of the delicate way they have been laid, is a deliberate gesture of distancing from the aesthetics of Brutalism; architraves, sills and jambs splayed to underscore the depth of the "Romanesque" wall, are cleanly cut, avoiding the appearance of any materials other than brick and bronze.
Reason, Construction, Form, Beauty, might be the keywords that we would choose nowadays to define the Bankinter, a building that has become emblematic not only for the institution it represents, but also for the city of Madrid as a whole. From the economic boom of the 1960s to the start of the

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/1

di Rafael de la Hoz (2004-2008), la città finanziaria del Banco de Santander – una banca trasformata in città -, di Kevin Roche (2002-2004), o la nuova sede del BBVA – un grande sole nascente a nord-est della città -, di Herzog e De Meuron, attualmente in costruzione. Anch'esse lasceranno la loro impronta in una città frutto di una società in continua trasformazione.

Il cinema offre in continuazione intuitivi vaticini sul futuro delle nostre città. Detroit, per esempio, ha prestato in varie occasioni la sua immagine reale di città fantasma in rovina: a Jim Jarmusch nel suo ultimo straordinario film *Only Lovers Left Alive* o a Paul Verhoeven in *Robocop*, che annunciava nel 1978 la pericolosa caduta delle grandi città nelle reti di esacerbate politiche neoliberalistiche. Vi è chi si è avventurato a stabilire avventati analogie con Madrid (il cartellone della nuova versione di *Robocop* del 2014 ha per sfondo le Quattro Torri). Noi preferiamo offrire una versione più ottimistica, recuperando alcuni episodi brillanti, come Bankinter, che hanno contribuito a fare sì che la Castellana sia capace di assorbire – con straordinaria magnanimità e versatilità – la diversità e disparità di una città in palpitante evoluzione.

current crisis, Madrid has never stopped growing. Over the last few years, areas occupied by banks and multinationals have disengaged, eloping to colonize new territories, such as the Distrito Telefonica – a business campus inside the city – by Rafael de la Hoz (2004-2008), the financial quarter of Banco de Santander – a bank that has turned into a town, by Kevin Roche (2002-2004), or the new BBVA headquarters – a great rising sun to the north-east of the city, by Herzog and De Meuron, currently under construction. These too will leave their mark on a city that is the outcome of a society in constant transformation.
Cinema continually offers intuitive prophecies on the future of our cities. Detroit, for example, has on various occasions lent its real image for ghost cities in ruins: for Jim Jarmusch in his latest extraordinary film Only Lovers Left Alive, or for Paul Verhoeven in Robocop, which back in 1978 already announced the perilous fall of the great cities into the nets of exacerbated Neoliberal policies. Then there are those who have ventured to establish hasty analogies with Madrid (the poster of the new 2014 version of Robocop has the Cuatro Torres in the background). We prefer to offer a more optimistic version, by recouping certain brilliant episodes, such as the Bankinter, which have contributed to ensuring that La Castellana remains capable of absorbing – with extraordinary magnanimity and versatility – the diversity and disparity of a city in vibrant evolution.

Professore Associato in Composición Arquitectónica presso la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza. Laureata alla ETSA di Madrid, ha conseguito il titolo di dottore di ricerca presso la T.U. di Vienna. È attualmente coordinatrice del programma di Dottorato: Nuevos Territorios en la Arquitectura.

Associate Professor in Architectural Composition at the School of Engineering and Architecture of the University of Zaragoza. After graduating from the ETSA in Madrid, she took a PhD at the T.U. in Vienna. She is currently coordinator of the PhD programme: Nuevos Territorios en la Arquitectura.

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/2

Carlo Gandolfi

IL BANCO DE BILBAO DI FRANCISCO JAVIER SÁENZ DE OÍZA. "COME UNA NAVATA INDUSTRIALE"[1]

THE BANCO DE BILBAO TOWER BY FRANCISCO JAVIER SÁENZ DE OÍZA. "LIKE AN INDUSTRIAL NAVE"[1]

Abstract
Una sorta di foglio bianco, con regioni di colore isolate in una griglia, il bianco come sfondo, alla stregua dello spazio indiviso è la prima idea che Francisco Sàenz de Oíza fissa per la concezione della sede del Banco di Bilbao progettato a Madrid nel 1974: è infatti il partito spaziale a caratterizzare le piante della torre che rivelano, al proprio esterno, il nitore e la pulizia di una forma pura e incancellabile, senza per questo essere assertiva o autoreferenziale.
Un oggetto urbano che non scinde gli aspetti tecnico-impiantistici, da quelli strutturali e espressivi. Un ragionamento architettonico che, a distanza di quarantadue anni dal progetto, rappresenta nella città di Madrid e in generale, una costruzione esemplare nel pensare la modernità alla scala della città e del fruitore dell'edificio, che ci insegna a pensare al progetto come momento di apprendimento e riflessione profonda.

Uno dei presupposti del progetto di concorso vinto da Sáenz de Oíza per la torre degli uffici per il Banco di Bilbao è quello di elevare le strutture di fondazione a partire dal un livello sotterraneo dovendo scavalcare il cosiddetto tunnel ferroviario de la Risa che attraversa il Paseo de la Castellana la cui costruzione ha avuto inizio negli anni '30. Un forte vincolo che costituirà proprio il motore che sta alla base dell'ingegno strutturale dell'edificio.
«Mi sono ispirato allo schizzo di Mondrian per fare il

Abstract
A kind of white sheet with isolated colored regions in a grid, white as the background, like the undivided space is the first idea that Francisco Saenz de Oiza fixed for the conception of the Banco Bilbao headquarters designed in Madrid in 1974: the spatiality characterizes the floors of the tower revealing, at the outside, the neatness and the clarity of a pure and indelible form, which does not appear to be assertive or self-referential.
An urban object that does not split the technical and engineering aspects, from the structural and expressive. An architectural reasoning that, forty years after the project is, in the city of Madrid and in general, an exemplary construction about thinking modernity at the scale of the city and the building's user, which teaches us to think the project as an opportunity of profound reflection and learning.

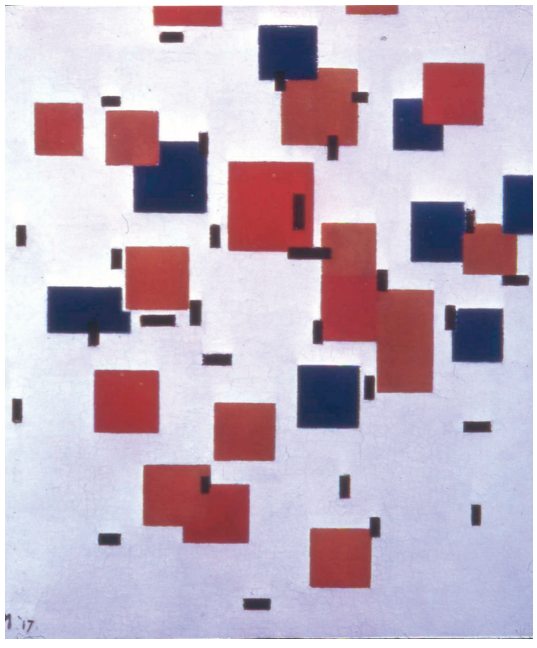
One of the presuppositions of the project entry for the public tender won by Sàenz de Oíza for the Banco de Bilbao office tower was to elevate the foundation structures starting from a subsoil level since it was necessary to build above the railway tunnel de la Risa whose construction began back in the '30s, and that crosses under the Paseo de la Castellana. A heavy restriction that would end up being the motor behind the building's structural ingenuity.

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/2



Piet Mondrian, Composite in Blue A, 1917
Piet Mondrian, Composite in Blue A, 1917

Banco di Bilbao; questo schizzo è stato presente in molte occasioni. Il piano bianco si vede, ma il formato della carta non viene ridotto, il bianco va sotto»[2]: un foglio bianco, con regioni di colore isolate in una griglia, il bianco come sfondo, alla stregua dello spazio indiviso che caratterizza le piante tipo della torre madrilena.

Una straordinaria coppia di schizzi fatta negli Stati Uniti nel 1946 ci dà l'idea di quanto – per Oíza – fosse impossibile non considerare come dato di fatto il sistema impiantistico e come esso sia il punto di partenza per armonizzare gli spazi con le reti e le infrastrutture. Un simile atteggiamento ha il merito di rendere coerente la forma dell'edifico (e dello spazio) con l'apparato strutturale: l'idea di un edificio contestuale e inscindibile da quella della sua ossatura, dai suoi organi.

Occorre soffermarsi su qualche passaggio della relazione di progetto: «La nostra proposta si articola su due differenti livelli. Una *macrostruttura resistente* alle grandi azioni della gravità o cariche dinamiche e una *struttura di suddivisione* spaziale […]. Ogni cinque piani, la struttura proposta offre una pianta totalmente diafana e priva di pilastri in tutta la sua superficie di 30 x 40 metri, il che suppone che il 20% del programma totale degli uffici costituisce un unico ambiente di lavoro. Questi grandi ambienti di lavoro diafani si trovano negli spazi immediatamente sottostanti la grande struttura appesa di cemento armato, in modo tale che il volume interno di queste aree di lavoro viene incrementato attraverso lo spazio tra le solette (dei singoli nuclei strutturali, n. d. a.). La visibile *epopea* costruttiva di questa struttura, sarà sufficientemente evidente a livello urbano, perché possa essere percepita *storicamente*, come forma indelebile»[3].

Da questa descrizione emerge con forza il rapporto tra concezione spaziale e idea strutturale, messe a sistema nei disegni delle piante e della sezione tipo dell'edificio.

Si tratta, di fatto, di una sorta di capovolgimento:

"I was inspired by a sketch of Mondrian in creating the Banco de Bilbao; this sketch was at hand on many occasions. The white plane can be seen, but the format of the paper has not been reduced, the white lies beneath"[2]: a white sheet, with areas of colour isolated in a grid, the white as a background, just like the undivided space that characterizes the standard floors of the Madrid tower.

An extraordinary pair of sketches made in the United States in 1946 renders the idea of how much Oíza found it impossible to ignore the technical installations as a signed and sealed fact, and how this was the departure point to harmonize the spaces between the networks and infrastructure. A similar attitude has the merit of making the building's shape (and space) consistent with the structural apparatus: the idea of a contextual building inseparable from its skeleton and its organs.

We need to linger over some passages in the project report: "Our proposal is split into two different levels. A macro-structure resistant to the heavy actions of gravity or dynamic loads and a structure of spatial subdivision *[…]. Every five floors, the structure proposed offers a totally diaphanous plan devoid of pillars right across its 30x40 metre surface, presupposing that 20% of the offices' total scheme will constitute a single working environment. These large, diaphanous working environments lie in the spaces immediately below the great suspended structure in reinforced concrete, so that the internal volume of these work areas increases across the space between the slabs* (of the single structural nuclei, author's note)*. The visible constructional* epopea *of this structure, will end up sufficiently clear at an urban level, since it can be perceived* historically*, as an indelible shape."[3]*

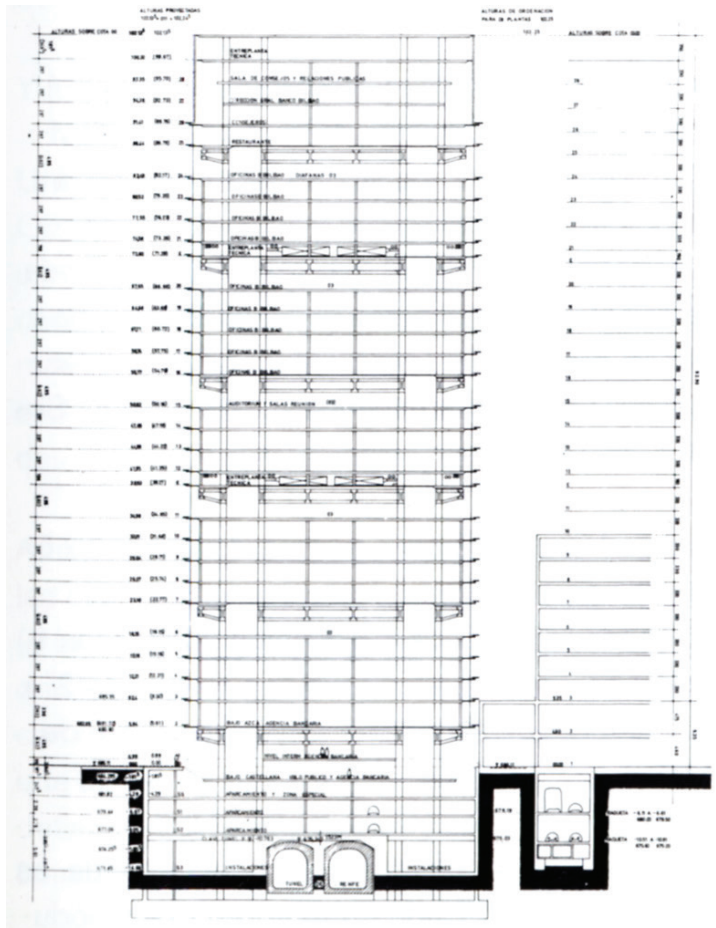
From this description manifests the relationship between spatial conception and structural idea,

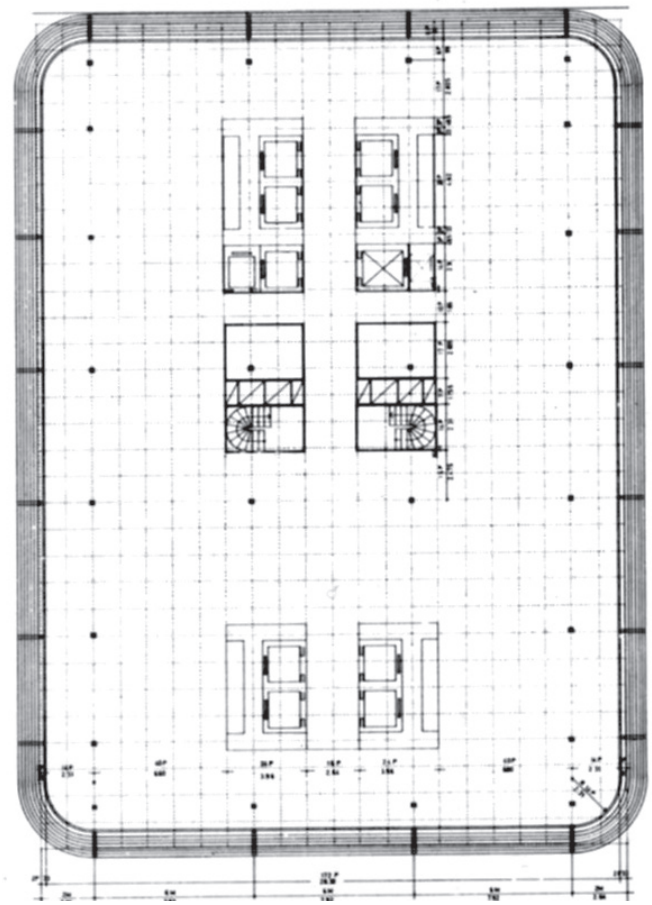
Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/2





Sezione dell'edificio e pianta del piano tipo degli uffici; vista della struttura / *Vertical Section and offices floor plan; Structure's view*

l'idea di sovrapposizione di piani è ribaltata in favore del *meccanismo di sospensione* di nuclei; di un uso intelligente e inedito della forza di gravità. Sorge spontaneo interrogarsi sul perché avvenga questa sorta di spostamento concettuale: le risposte possono essere molte; certamente la più interessante dal punto di vista dell'architetto risiede proprio nell'atteggiamento progettuale di Oíza. In tutta l'opera dell'architetto spagnolo ricorre ciclicamente una sorta di dato metodologico che si traduce in esiti molteplici: quello della non-convenzionalità. Ogni progetto è un caso a sé; non esistono cifre linguistiche o forme preconcette. Ogni progetto è una riflessione, un *re-*inizio, una nuova invenzione che, a partire da temi diversi e luoghi diversi, costituisce un passo in avanti, un avanzamento nella sua ricerca[4], in nome di quello

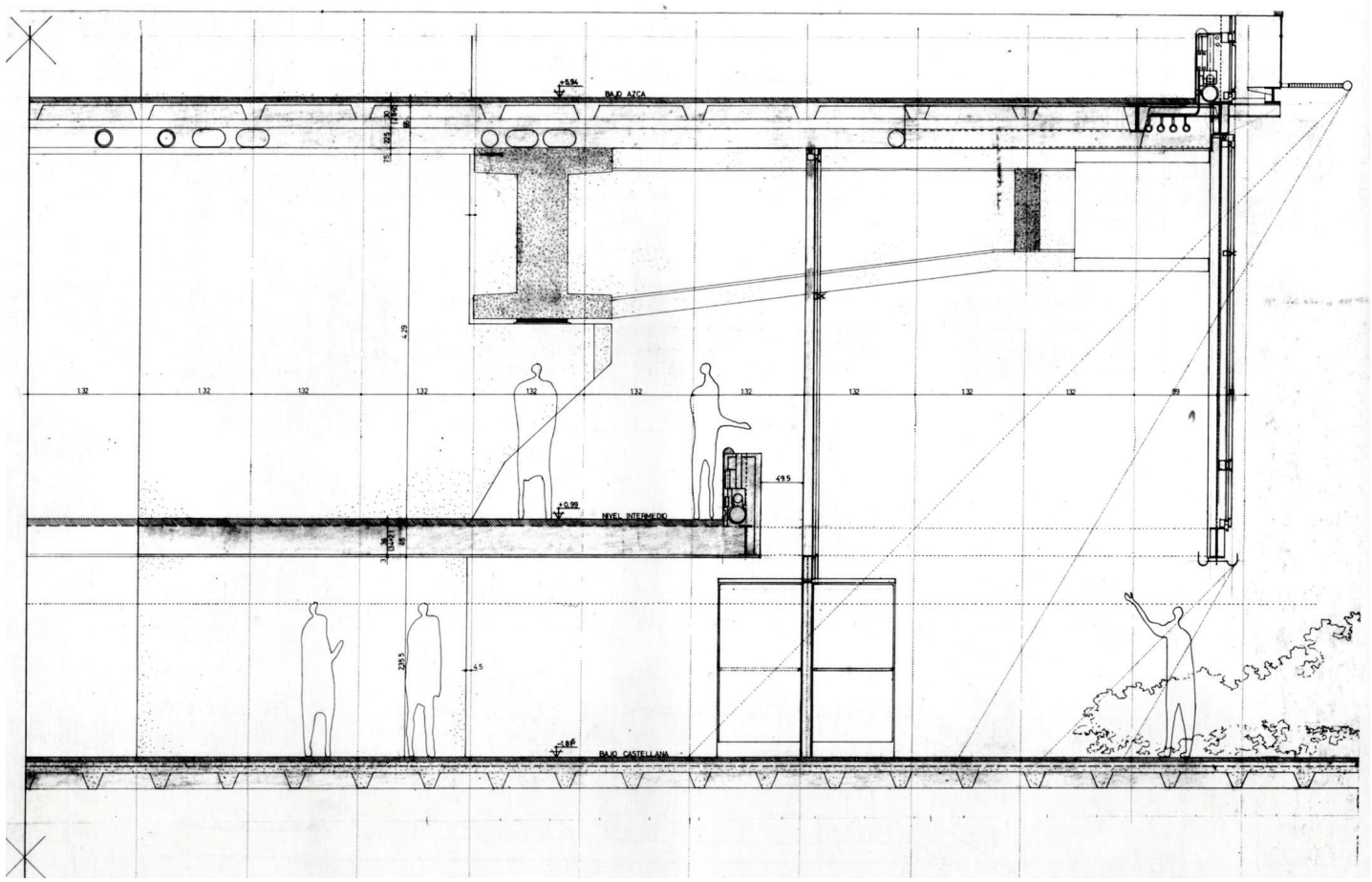
systematized in the drawings of the plans and the building's standard section.
In fact, this is a sort of reversal: the idea of superimposing floors is overturned in favour of a hanging mechanism *of nuclei; an intelligent, innovative use of the force of gravity. The question immediately arises as to why this sort of conceptual shift would occur: there can be many answers; certainly the most interesting from an architect's point of view lies in Oíza's design approach. Throughout the Spanish architect's work a sort of methodological datum recurs, which is translated into many results: the non-conventional. Each project is a case in its own right; there are no linguistic figures or preconceived forms. Each project is a reflection, a re-beginning, a new*

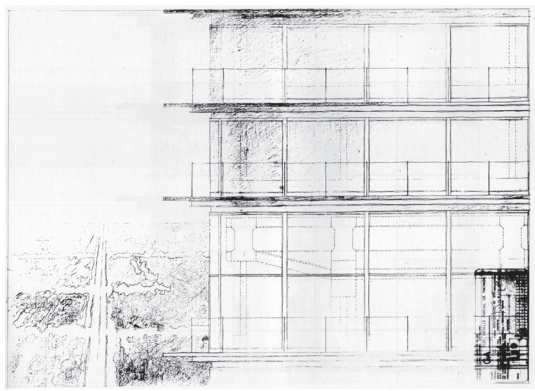
Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/2





Sezione dell'attacco a terra dell'edificio; particolare del prospetto / *Section at the ground level of the building; particular of the front.*

«spirito americano inventivo in ogni sua parte»[5] che lo guiderà lungo mezzo secolo di professione.
Altro dato di interesse è il rapporto con la città di Madrid, il suo ruolo urbano. Una presenta che si dichiara monumentale nella sua ricercata *indelebilità* sin da subito, ma che non per questo si sottrae a un'attenta ricerca di rapporti con l'esterno. La facciata è un autentico dispositivo tecnico e linguistico: «La dialettica tra esterno e interno non si risolve in una assurda dialettica che separa rigidamente il dentro e il fuori attraverso un elementare diagramma di vetro […]. La definizione di concetto di *soglia*, una zona limite di compenetrazione e di proiezione […]. Si prevede inoltre un secondo sistema di frangisole metallici che determinano in modo definitivo questa condizione di *soglia*, o di anello di interrogazione

invention which, starting from different themes and places, represents a step forward, progress in his research[4], in the name of "every aspect of that American spirit of invention"[5] which was to guide him through a profession lasting half a century.
Another interesting fact is his relationship with the city of Madrid, its urban role. A declaration of monumentality in his cherished indelibility *right from the start, but without necessarily ignoring a painstaking search for relationships with the outside. The façade is a genuine technical and linguistic device: The dialectic between exterior and interior cannot be resolved in some absurd dialectic that rigidly divides inside and outside by means of an elementary diaphragm of glass*

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/2

Vista dell'edificio. Fotografia di Baltanás Sánchez
View of the facade. Photo by Baltanás Sánchez

dentro-fuori. […] L'angolo tradizionale obbedisce a una tecnologia legata al mattone o alla pietra che merita di essere riconsiderata. L'esterno penetra all'interno attraverso questa facciata-spugna di pelle sensibile.»[6]

È come se la torre si ponesse in maniera del tutto neutra rispetto alla città di Madrid; come se guardasse alla città senza una direzione, come se volesse *essere lì da sempre*, in una forma archetipica e insieme prototipica: un edificio che «si presenta come sintesi di diversi atteggiamenti; una sintesi addolcita come gli angoli stondati del rettangolo, (…) la pianta libera, l'ufficio – paesaggio, circondata da una facciata tersa di un espressionismo sfumato»[7].

Il problema della "neutralità" delle torri urbane e dei grattacieli è, di fatto, connaturato alla tipologia stessa di torre, nell'origine semantica della sua pianta quadrata, che ne annulla il concetto di facciata principale in nome della sua visibilità da trecentosessanta gradi. La sua forte componente tecnica - che pone un inequivocabile rimando al suo carattere oggettuale - ci fa pensare ad una torre che potrebbe stare ovunque, in qualsiasi città, per qualsiasi banca. Ma questa è solo un'apparenza. Non è soltanto vero che potremmo spostare molte torri o molti grattacieli da una città all'altra in una sorta di processo globalizzante e scambista di una tipologia *passe par tout*. Abbiamo infatti visto come la sua struttura parta da un vincolo che sta nascosto nelle viscere della città e come, a partire da questo vincolo, il progettista sia riuscito a dimostrare come la validità di un progetto stia anche nella capacità di risolvere un problema sollecitandone uno di rango maggiore. La soluzione e il partito strutturale, la sua misura, nascono *da ciò che esiste già*. Quasi una sorta di afflato simbiotico che parte proprio dalla città stessa, sebbene non si tratti di una connessione fisica tra il tunnel e la torre, ma di una condizione di tangenza e coesistenza.

Il rapporto con la città trova un ulteriore punto di scambio, la grande *hall* ai piani terra. Per comprendere

[…]. The definition of the threshold *concept, an area restricting interpenetration and projection […]. Also included is a second system of metal sunscreens that definitively define this condition of* threshold*, or ring of interrogation on inside-outside. […] Traditional corners obey a technology bound to brick and stone that deserves to be reconsidered. The exterior penetrates the interior through this façade-sponge of sensitive skin."*[6]

It is as if the tower features in a totally neutral manner with respect to the city of Madrid; as if it looked at the city without a direction, as if it wanted to have always been there*, in a form that is simultaneously archetypical and prototypical: a buildings that "presents itself as a summary of different attitudes; a summary sweetened like the rounded-off corners of a rectangle, (…) the open plan, the office-landscape, surrounded by a terse façade of a subtle expessionism."*[7]

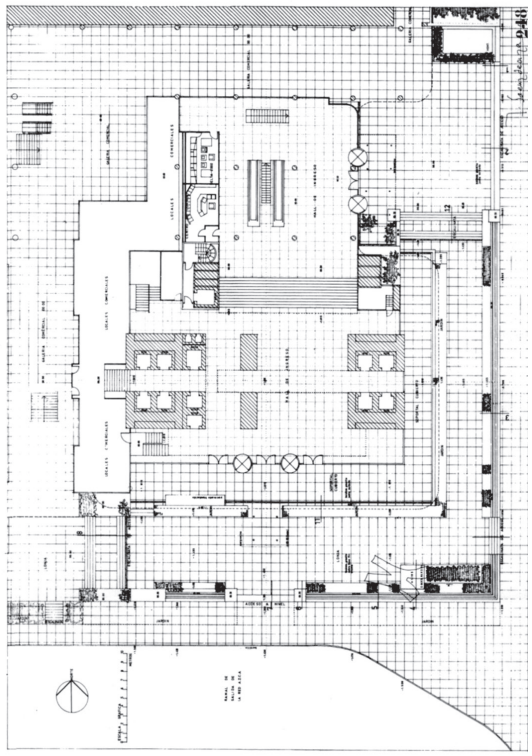
The problem of urban towers' and skyscrapers' "neutrality" is, in fact, ingrained in the very notion of a tower, in the semantic origins of its square ground plan, which annuls the concept of a main façade for the sake of three hundred and sixty degree visibility. Its strong technical component – which poses an unequivocal cross reference to its objective character – intimates a tower that could sit anywhere, in any city, for any bank. However, this is merely superficial. It is simply not true that we could move many towers or skyscrapers from one city to another in a sort of globalizing, pointsman process of a passe-partout *type. In fact, we have seen how its structure starts from a restriction that is secreted in the city's bowels and how, starting off from this restriction, the designer managed to show how a project's validity lies also in its capacity to resolve a problem by invoking an even greater one. The solution and the structural whole, its bulk, were born* out of what already existed*. Virtually a sort of symbiotic afflatus arising from the city itself, albeit not a physical connection*

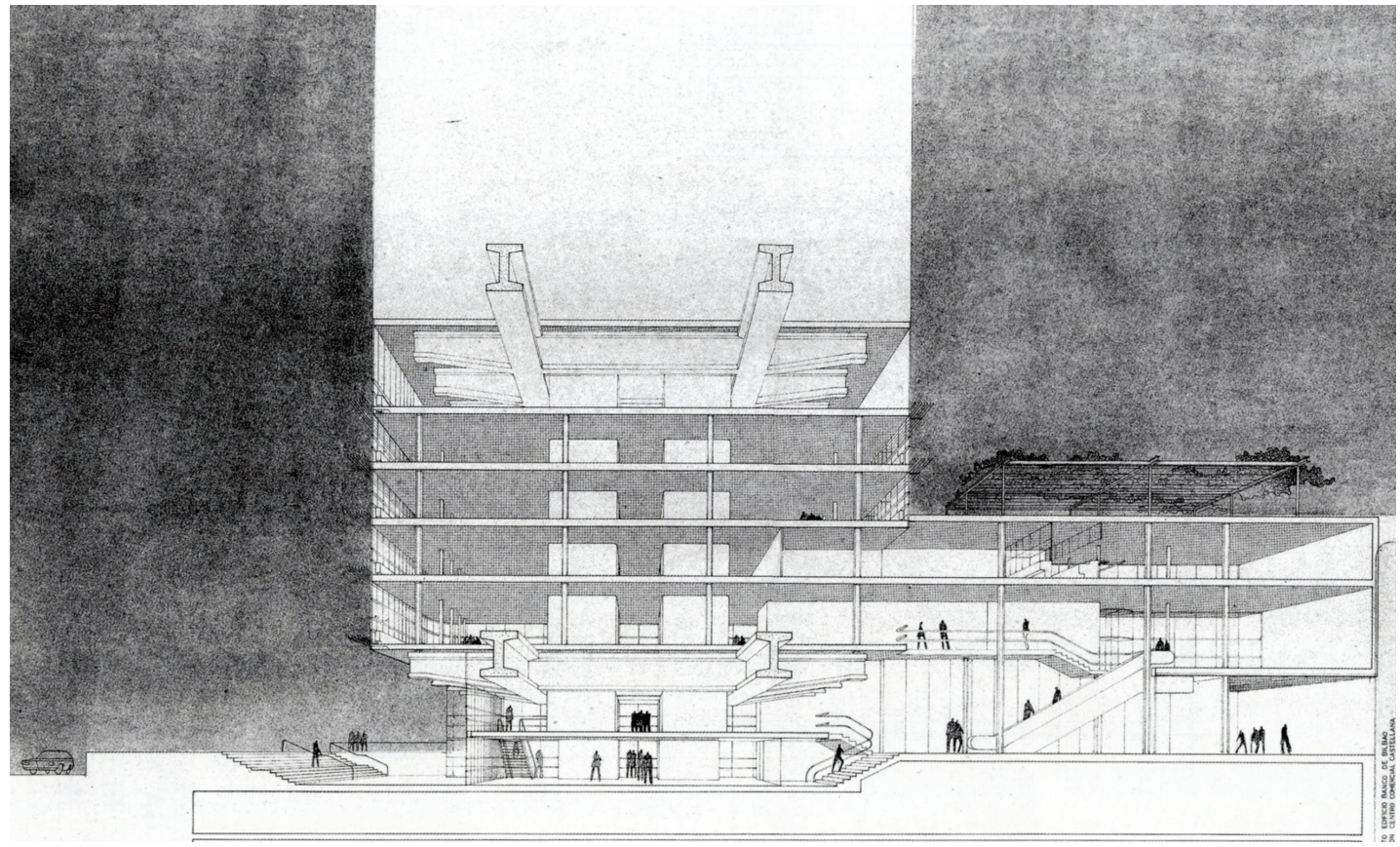
Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/2





Pianta del piano terreno e sezione prospettica dell'attacco a terra / *Ground floor and perspective section*

meglio questo rapporto proviamo a fare un rapido confronto con il Seagram Buiding di Mies van der Rohe. Da un lato, l'azione di generare spazio pubblico – un luogo di riparo, accoglienza e accesso – e sollevare, di fatto, l'intero volume di contorno alla stregua di una palafitta o di un portico che cinge un'anima dura e, dall'altro, quello di arretrarsi dal filo della cortina stradale formando uno spazio di sosta, di pausa, di silenzio e demandando a quella sorta di basamento trasparente e luminoso il ruolo di *hall* esterna o di anticamera urbana.

Questo edificio, oltre a insegnarci quanto i confini delle cosiddette architetture organiche e funzionaliste possano essere facilmente superati in nome dell'unità del progetto di architettura, rappresenta senza dubbio uno degli esempi meglio riusciti di come una costruzione possa riunire in sé, con grande coerenza, ardimento costruttivo e slancio ideale senza ricadere

between the tunnel and the tower, but a condition of tangency and coexistence.

The relationship with the city finds a further exchange point – the great hall on the ground floor. To better grasp this relationship, let us resort to a comparison with the Seagram Buiding by Mies van der Rohe. On the one hand, the action of generating public space – a place of shelter, welcome and access – and, in fact, lifting the entire surrounding volume in the same manner as a stilt house or a portico surrounding a hard core and, on the other, that of sitting back from the roadway to form a space for stopping, pausing, and silence, delegating to that sort of transparent, light-filled basement the role of an exterior hall or urban anti-chamber.

This building, in addition to teaching us how the confines of so-called Organic and Functionalist

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/2

Carlo Gandolfi

IL BANCO DE BILBAO DI FRANCISCO JAVIER SÁENZ DE OÍZA: "COME UNA NAVATA INDUSTRIALE"

THE BANCO DE BILBAO TOWER BY FRANCISCO JAVIER SÀENZ DE OÍZA: "LIKE AN INDUSTRIAL NAVE"

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/2

in banali e fragili tecnicismi: «Struttura di strutture come proponevano gli Archigram e i metabolisti giapponesi per la crescita della città del futuro»[8].
Questo progetto ci costringe a ragionare su quanto un'architettura possa rappresentare l'esito coerente di un ragionamento, di una sommatoria di principî, di un pensiero e di un processo – in prima istanza – culturale. In sintesi, di come l'architettura sia un gesto culturale e che il suo "essere arte" tecnica, è il dare forma a coerenti e immaginate idee. Come può l'architettura - del resto - resistere al tempo e restituirci, proprio attraverso la sua immagine, quanto la sua contemporaneità detta in termini di tecniche costruttive, linguaggio e forma? Una delle possibili risposte sta nella ricerca della stabilità della forma unita all'efficacia della figura costruita: «Oíza era un nuovo Vitruvio che, pur avendo accettato di svolgere il più modesto dei corsi (Oíza ha intrapreso la sua carriera accademica come professore di *Salubriedad y Igiene*), era capace di mostrarci come la *venustas* si attua solo quando la *utilitas* e la *firmitas* sono soddisfatte»[9]. Il senso di compiutezza e di unitarietà restituiscono l'ambizione di donare a Madrid un volto fondamentale tra i mille che ne disegnano la scena. Tanto fondamentale da divenirne non icona, ma caposaldo incancellabile.

architecture can easily be surpassed for the sake of unity in an architectural project, undoubtedly represents one of the most successful examples of how an edifice can bring together, with great consistency, construction daring and consummate passion without falling back on banal, shaky focuses on technique: "A structure of structures as proposed by the Archigram and Japanese Metabolists for the growth of a city of the future."[8]
This project forces us to reason over how much a work of architecture can represent the coherent outcome of a particular line of reasoning, a summation of principles, a thought and a process that is – in the first instance – cultural. In short, how architecture is a cultural gesture and that its "being a technical art" means giving shape to cohesive, imagined ideas. Apart from anything else, how can architecture stand the test of time and announce its contemporary style in terms of construction techniques, language and form, through its look alone? One of the possible answers lies in the search for stability of form combined with efficacy in the built figure: "Oíza was a new Vitruvius who, despite having accepted to follow the most modest of roads (Oíza started his academic career as professor of Salubriedad y Igiene *- Health and Hygiene), proved capable of showing how* venustas *is activated only when* utilitas *and* firmitas *have been satisfied."*[9] *The sense of completeness and unity repay the ambition to give Madrid a fundamental face among the thousands that design its cityscape. So fundamental as to become, not an icon, but an indelible landmark.*

Dettaglio del primo piano e del portico al piano terreno. Foto di Baltanás Sánchez / *Detail of the foreground and the porch on the ground floor. Photos by Baltanás Sánchez*

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/2

Note

[1] "Come una navata industriale, un edificio per uffici è un piano complesso di lavoro, che si adegua, in ogni istante, alla sua propria e precisa funzione costruttiva." dalla relazione del oncorso, riportata in *Banco de Bilbao: Sáenz de* Oíza, Ed. Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSA, Madrid, 2000, pp. 33-34.

[2] Rosario Alberdi, Javier Sáenz Guerra, *Francisco Javier Sáenz de Oiza*, Pronaos, Madrid, 1996, p. 148.

[3] «El Croquis», n° 32-33, *Francisco Javier Sáenz de Oíza 1947-1988*, Madrid, 2002. p. 88. (Trad. dell'autore; i corsivi sono originali)

[4] Certamente questo atteggiamento può trovare un fondamento negli anni di formazione di Sáenz, nel suo primo viaggio del 1947-48 con la borsa di studio Conde de Cartagena della Accademia reale di Belle Arti di San Fernando: «[...] sono andato negli Stati Uniti per capire come viveva la gente... Rientrato dagli Stati Uniti conoscevo come funzionava il traffico... la soluzione ad un problema genera altri problemi». Rosario Alberdi, Javier Sáenz Guerra, *Francisco Javier Sáenz de Oíza*, Pronaos, Madrid, 1996, p. 19.

[5] Rosario Alberdi, Javier Sáenz Guerra, *Op. cit.*, Pronaos, Madrid, 1996, p. 19.

[6] «El Croquis», n° 32-33, *Francisco Javier Sáenz de Oíza 1947-1988*, Madrid, 2002. p. 90, 92.

[7] José Manuel López-Peláez, *Oíza y el reflejo del Zeitgeist,* in «El Croquis», cit., p. 199.

[8] Javier Vellés, *OizaBB*, in *Banco de Bilbao: Sáenz de Oíza*, Ed. Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSA, Madrid, 2000, pp. 15-19. Valles richiama alla nota n° 3 di questo saggio anche lo scritto di Alfonso Valdés *La conexión americana*, in «Arquitectura», n° 228, gen. - feb. 1981. In questo scritto (anch'esso a sua volta riportato in *Banco de Bilbao: Sáenz de Oíza*, pp. 27-31) Valdés opera una ricognizione sulle relazioni tra il progetto per il Banco di Bilbao, quelle che chiama le "megastrutture" di Luis Kahn, di Kenzo Tange e dei metabolisti giapponesi.

[9] Rafael Moneo, *Perfil de Oíza joven*, in «El Croquis», cit., p. 194.

Notes

[1] "Like an industrial nave, an office building is a complex work plan that is constantly adapting to its own precise constructive function." from the tender memorandum, published in Banco de Bilbao: Sáenz de Oíza*, Ed. Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSA, Madrid, 2000, pp. 33-34.*

[2] Rosario Alberdi, Javier Sáenz Guerra, Francisco Javier Sáenz de Oiza*, Pronaos, Madrid, 1996, p. 148.*

[3] «El Croquis», n° 32-33, Francisco Javier Sàenz de Oíza 1947-1988*, Madrid, 2002. p. 88. (Translation by the author; the italics are original)*

[4] Undoubtedly, this attitude may well hark back to Saenz's years of training, his first travels in 1947-48 with a Conde de Cartagena Scholarship from the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*: " [...] I went to the United States to understand how people lived... Back from the States I got to know how traffic worked... the solution to one problem generates other problems." Rosario Alberdi, Javier Sáenz Guerra,* Francisco Javier Sáenz de Oíza*, Pronaos, Madrid, 1996, p. 19.*

[5] Rosario Alberdi, Javier Sáenz Guerra, Op. cit.*, Pronaos, Madrid, 1996, p. 19.*

[6] «El Croquis», n° 32-33, Francisco Javier Sàenz de Oíza 1947-1988*, Madrid, 2002. p. 90, 92.*

[7] José Manuel López-Pelàez, Oíza y el reflejo del Zeitgeist*, in «El Croquis», op. cit., p. 199.*

[8] Javier Valles, OizaBB, in Banco de Bilbao: Sáenz de Oíza*, Ed. Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSA, Madrid, 2000, pp. 15-19. In note 3 of this essay, Valles also recalls a piece by Alfonso Valdés La* Conexión Americana*, in «Arquitectura», n° 228, Jan. - Feb. 1981. In this essay, (in turn published in Banco de Bilbao: Sáenz de Oíza, pp. 27-31) Valdés acknowledges the relationships between the Banco de Bilbao project and those of the "megastructures" of Luis Kahn, Kenzo Tange, and the Japanese Metabolists.*

[9] Rafael Moneo, Perfil de Oíza joven*, in «El Croquis», op. cit., p. 194.*

Architetto (Politecnico di Milano) è dottore di ricerca in Composizione Architettonica e Urbana allo IUAV di Venezia e ricercatore al DICATeA - Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università degli studi di Parma.

Architect (Politecnico di Milano), Phd in Architectural Composition at the IUAV of Venice, Researcher at the DICATeA - Department of Engineering and Architecture at the University of Parma, Italy.

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/3

Emilio Tuñón

IL TEMPO COME MATERIALE DA COSTRUZIONE

IL MUSEO DELLE COLLEZIONI REALI SULLA *CORNISA* DI MADRID

Abstract
L'autore stesso dell'opera racconta nell'articolo il lungo percorso temporale che hanno attraversato per giungere alla realizzazione del Museo delle Collezioni Reali, che si estende sul bordo occidentale della città antica monumentale. Da un lato la scelta materico costruttiva, la ripetizione dei portali in cemento bianco, così influenzata dal contesto e dalle sue complesse stratificazioni storiche, e dall'altro la scelta tipologica, strettamente condizionata dalle necessità espositive della contemporaneità, sono declinazioni diverse di un tempo riletto come materiale del progetto.

Quindici anni or sono, il nostro studio di architettura, Mansilla & Tuñón, si imbarcava nell'ambizioso progetto di ricostruzione del Museo delle Collezioni Reali. Oggi il cantiere è ancora aperto e non si prevede il completamento prima di due anni pieni. Nel lungo periodo di elaborazione del progetto sono successe molte cose e, senza dubbio la più importante per noi, è stata la scomparsa due anni or sono dell'architetto Luis Mansilla, amico e compagno.
In questi lunghi anni di lavoro purtroppo abbiamo assistito ad un'incontrollata accelerazione dei tempi dei processi costruttivi, catalizzata da una interpretazione mercantilista dell'architettura. Il disinteresse di alcuni architetti, imprenditori e politici, per il passare del tempo è sempre stato in contrasto con la nostra ferma volontà di trattare il tempo, nella vita e per estensione anche nell'architettura, come un

TIME AS A CONSTRUCTION MATERIAL

THE MUSEUM OF THE ROYAL COLLECTIONS ON MADRID'S CORNISA

Abstract
In this article, the selfsame creator of the work tells of the long timeframe necessary to create the Museum of the Royal Collections, which stretches along the western edge of the ancient monumental city. On the one hand, the choice of construction materials, the repetition of portals in white concrete, so influenced by the context and its complex historical stratifications, and on the other the choice of the type, strictly conditioned by contemporary exhibition needs, are different variations of Time reinterpreted as design material.

Fifteen years ago, our architectural firm, Mansilla & Tuñón, embarked on an ambitious project to rebuild the Museum of the Royal Collections. Today work is still in progress and it is not expected to finish for at least another two years. During the long period needed to develop the project many things happened and, unquestionably the most important of these for us, was the disappearance two years ago of the architect Luis Mansilla, our friend and workmate.
Sadly, in these long years of work we have seen an unbridled acceleration in the time needed for building, catalysed by a market-driven interpretation of architecture. The indifference of certain architects, entrepreneurs and politicians in the passing of time has always been in contrast

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/3

Madrid vista da Ovest: in primo piano il complesso monumentale e il Museo delle Collezioni Reali.
Madrid seen from the west: in the foreground the monumental complex and the Museum of the Royal Collections - foto Suravia

prezioso materiale da costruzione.
Il tempo dell'architettura è lungo e i processi edilizi hanno spesso inizio indietro nel tempo, anni prima del cantiere stesso, con la costruzione del luogo. E così, per capire bene questo intervento occorre riferirsi ad un tempo più lontano, il tempo in cui iniziò a prendere forma il sito dove oggi si trova il museo, quando il re Filippo V, dopo l'incendio del vecchio Alcazar di Madrid, nella notte di Natale del 1734, fece chiamare l'architetto Filippo Juvarra per edificare un nuovo palazzo per la allora recente dinastia dei Borboni.
La morte dello Juvarra, avvenuta due anni dopo la chiamata di Filippo V, fece sì che il suo allievo Giovanni Battista Sacchetti fosse effettivamente l'architetto che avrebbe portato a termine la costruzione del Palazzo Reale di Madrid, sui resti dell'Alcazar degli austriaci.

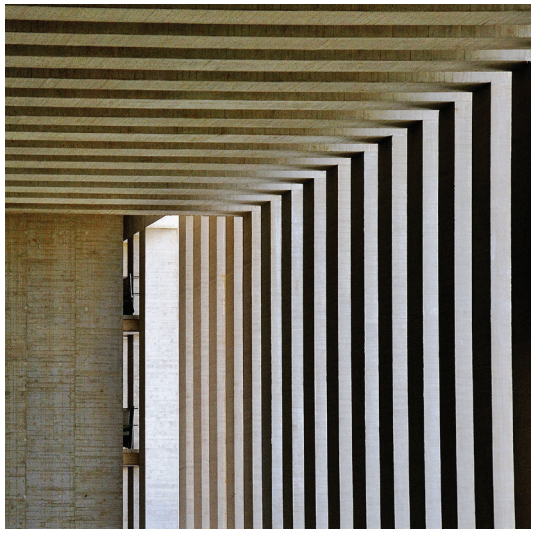
to our own firm desire to deal with time, in life and by extension also in architecture, as a precious construction material.
Architecture's time is long and building processes often begin far back in the past, years before the actual construction site, with the creation of the place. And thus, to fully understand this intervention we need to refer to a more distant point, the time when the site currently housing the museum started to take shape, when King Felipe V, after Madrid's old Alcazar burned down on Christmas Eve1734, summoned the architect Filippo Juvarra to build a new palace for the fledgling Bourbon dynasty.
Juvarra's death, just two years after the summons, meant that his student Giovanni Battista Sacchetti

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/3



Vista dell'interno del Museo con il portico di pilastri in cemento / *Internal view of the Museum with the concrete Colonnade*

Emilio Tuñón

Sacchetti disegnò e costruì uno splendido palazzo di granito e pietra calcarea posto sopra un complesso sistema di rampe che struttura la discesa ai giardini, detti il Campo del Moro, ubicati al livello del fiume Manzanares.
Sacchetti fu anche il primo architetto a proporre l'estensione del Palazzo Reale verso sud, cosa del tutto naturale, con la costruzione di due ali che avrebbero dovuto dare forma al cortile delle armi. Fu però il suo successore, Francesco Sabatini, ad iniziare i lavori di ampliamento del palazzo nel 1722, con l'estensione verso sud; questa andò completandosi durante il XIX secolo, grazie ai successivi interventi degli architetti Pascual Colomer, Segundo de Lema e infine Repullés Segarra, che ultimò il complesso monumentale con la costruzione del grande muro di contenimento che rifiniva il basamento su cui si insediarono il Palazzo Reale e la nuova Cattedrale di Madrid.
In questo complicatissimo contesto, a cui hanno dato forma una moltitudine di architetti e monarchi nel corso di oltre due secoli, il Museo delle Collezioni Reali si trova ad essere l'ultima struttura architettonica della cosiddetta *Cornisa di Madrid,* riprendendo il carattere formale e costruttivo della sua condizione di muro di contenimento abitato, scolpito sull'esistente, come ampliamento del basamento del Palazzo Reale.

E così, in questo pezzo della città, le tracce archeologiche e le diverse costruzioni hanno stratificato, nel tempo, un complesso palinsesto che ha condizionato, sin dal primo momento della proposta concorsuale, l'ubicazione del museo sul lato occidentale dell'area, concentrando tutto il programma in unico edificio lineare, il cui volume è definito dall'allineamento con i muri di contenimento e i resti archeologici delle mura ispano-mussulmane.

In questo molteplice palinsesto il Museo si inscrive come un ulteriore testo che raccoglie consapevolmente la memoria del sito, lasciando tutto il protagonismo al Palazzo Reale e al complesso sistema di rampe

became the architect who would complete the construction of Madrid's Royal Palace on top of the Austrians' Alcazar. Sacchetti designed and built a splendid palace of granite and limestone sitting on a complex system of ramps that structure the descent to the gardens, called the "Campo del Moro", lying at the level of the River Manzanares.
Sacchetti was also the first architect to suggest an extension to the Royal Palace southwards, something completely natural, with the building of two wings that would give shape to what was the parade ground. However, it was his successor, Francesco Sabatini, who began the works to expand the Palace in 1722, with a southwards extension; this was completed during the 19th century, thanks to successive interventions by the architects Pascual Colomer, Segundo de Lema and eventually also Repullés Segarra, who completed the monumental complex with the building of the great boundary wall that finished off the base on which the Royal Palace sat along with Madrid's new Cathedral.

In this highly complex context, to which a multitude of architects and monarchs contributed over two centuries, the Museum of the Royal Collections ended up being the last architectural structure of the so-called Cornisa di Madrid, echoing the formal and structural characteristics of its condition as inhabited boundary wall, sculpted onto the pre-existing, as an extension of the Royal Palace's base.

As a result, in this part of the city, the archaeological traces and the various constructions have stratified a complex palimpsest that conditioned, from the outset of the competition proposal, the siting of the museum on the area's western side, concentrating the whole scheme into a single linear building, whose volume is defined by its alignment with the boundary walls and the

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/3

disegnato da Sacchetti. Occupando il sedime che il tempo gli aveva riservato, l'opera stabilisce un dialogo di continuità temporale con la naturale estensione del palazzo verso sud, così come proposto nell'arco della storia dai diversi architetti che hanno costruito in quest'area.
In questo modo il Museo è un nuovo testo che sovrascrive quanto già scritto, con una forte materialità, e leggerezza nello stesso tempo, che si riferisce al tempo trascorso delle pietre invecchiate del Palazzo Reale, attraverso la realizzazione di un edificio semplice e compatto, in cui la massima flessibilità funzionale convive con un rigoroso ordine, imposto dal suo forte carattere strutturale.
Tuttavia, se nell'impianto e nella costruzione si cerca di stabilire un dialogo equilibrato con il contesto, il modello tipologico del Museo delle Collezioni Reali si rifa decisamente alla più contemporanea tipologia del museo con un sviluppo lineare, così adeguata ai musei urbani attuali. Una tipologia che riesce a far convivere con facilità un percorso principale che attraversa tutte le collezioni, con altri percorsi alternativi, che permettono una vista specifica di alcuni pezzi o collezioni, in autonomia.
Conseguentemente il percorso di visita si muove dall'alto verso il basso, su tre livelli di sale d'esposizione che accolgono le diverse collezioni seguendo un ordine discendente, mentre le vestigia archeologiche sono integrate in una nuova grande sala, relazionata al complesso attraverso una grande urna visitabile che contiene, e preserva, un frammento della memoria di Madrid, rendendo visibili i resti di ciò che altri videro in un tempo passato.

Attraverso l'uso del tempo come materiale da costruzione, l'architettura del Museo delle Collezioni Reali si mostra sobria, misurata ed austera, consapevole della responsabilità verso il contesto in cui si inserisce, ma anche coerente con il momento storico in cui è stata costruita. In questo modo la sua qualità spaziale è strettamente legata alla costruzione

archaeological remains of the Hispanic-Muslim wall.
In this many-faceted palimpsest, the Museum is written in as another text that consciously harvests the site's memory, leaving the starring role to the Royal Palace and the complex ramp system designed by Sacchetti. Occupying the foundations that time had reserved for it, the work establishes a dialogue of temporal continuity with the natural extension of the palace southwards, as proposed historically by the various architects that built in this area.

In this way the Museum becomes a fresh text that overwrites what was already written, with a simultaneous emphasis on material and lightness, which refers to the time of the Royal Palace's aged stones that has elapsed, through the creation of a simple compact building in which the maximum functional flexibility exists alongside a rigorous order imposed by its strong structural nature.
Nonetheless, if in the layout and the construction a balanced dialogue has been sought with the context, the design model of the Museum of the Royal Collections unquestionably refers to the contemporary type of museum with linear development, so fitting for current city museums. A type that manages to easily embrace a main route that crosses through all the collections, with alternative visits that permit a specific view of certain pieces or collections, quite separately.

As a consequence, a visit means moving downwards over three exhibition floors that house the various collections following a descending order, while the archaeological remains are integrated into a large new room, related to the complex via a large visitable urn that contains and preserves a fragment of the memory of Madrid, by making visible the remains of what others could see in the past.

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/3

Vista del basamento e del Museo nel contesto di Palazzo Reale e della Cattedrale.
View of the base and the Museum in relation to the Royal Palace and the Cathedral.

precisa di ambienti di notevole dimensione strutturale, che restituiscono dignità all'architettura per solidità, funzionalità e scala.
Le grandi altezze richieste dall'esposizione delle collezioni, così come le vaste dimensioni delle diverse aree, impongono inoltre al museo una strategia di composizione strutturale simile a quelle delle grandi infrastrutture contemporanee; questo connota la costruzione di un realismo pragmatico che evita esagerazioni formali dove non sono necessarie.
È per questo motivo che la struttura portante acquista una grande importanza nel definire l'organizzazione degli spazi del museo, che si configura nella

Through the use of Time as a construction material, the architecture of the Museum of the Royal Collections has ended up sober, measured and austere, aware of its responsibility towards the context it is part of, but in keeping with the historical moment when it was built. In this way its spatial quality is strictly linked to the precise construction of surroundings with a remarkable structural dimension, that give the architecture dignity through solidity, functionality and scale.
The great heights demanded by the collections' exhibition needs, like the vast dimensions of the various areas, also impose on the museum

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/3

ripetizione in serie di portali in cemento bianco, in cui la scansione del ritmo qualifica lo spazio in modo tale che struttura, illuminazione, viste e spazio possano superare i loro limiti e confondersi nelle loro caratteristiche, pretendendo di essere una cosa sola, pensata tutta insieme.

Come conseguenza della struttura interna, la costruzione della facciata del Museo si basa sull'uso ripetuto di grandi elementi di pietra che disegnano bande orizzontali di colonne di granito di grande dimensione. Dall'esterno la costruzione vuole sembrare un grande muro di contenimento quasi massiccio, un basamento per il Palazzo Reale e la Cattedrale, un muro abitato nel tempo, che stabilisce continuità e discontinuità con il contesto, mentre dall'interno, nelle sue vedute trasversali, si definisce come una cornice temporale per vedere i pezzi delle collezioni così come i giardini del Campo del Moro o la Casa del Campo.

Per finire questo breve testo e come illustrazione di quanto fin qui detto, mi piacerebbe ricordare le ultime parole pronunciate da Luis Mansilla ad una conferenza, qualche ora prima di morire a Barcellona nel febbraio 2012, che fanno presente, in un certo modo, una parte delle preoccupazioni condivise durante questi quindici anni di lavoro al Museo delle Collezioni Reali.
In quel momento, parlando in prima persona degli architetti, Luis ha detto: "*sospetto che lo spazio, in realtà, non forma parte delle nostre preoccupazioni vitali, ma solo il tempo, che si espande e ci scappa tra le dita mentre cerchiamo di catturarlo…*"

Ed è così che sulla *Cornisa* di Madrid il tempo si è venuto sgranando nei secoli e le costruzioni dell'uomo sono state scolpite dal lento scorrere del tempo in questo luogo intenso, limite urbano e origine della città, dove vissero tante persone, che poterono godere della vita di città così come della natura artificiale dei territori

a strategy of structural composition similar to that of major contemporary infrastructures; this results in the construction of a pragmatic realism that shuns formal exaggerations where these are unnecessary.
This why the load-bearing structure acquires great importance in defining the organization of the museum spaces, which are arranged as a repetitive series of portals in white concrete whose rhythm qualifies the space in such a way that the structure, lighting, views and roominess can overcome their limits and mingle in their characteristics, as if one single thing, all designed together.

As a result of its internal structure, the construction of the Museum's façade is based on the repeated use of great stone elements that draw horizontal bands of large granite columns. From the outside the edifice wishes to appear as a large, almost solid boundary wall, a base for the Royal Palace and the Cathedral, a wall inhabited over time, that establishes continuity and discontinuity with the context, while from the inside, in its transverse views, it is defined as a transverse frame to see the collection's pieces in the same way as the Campo del Moro gardens or the "Casa del Campo".

To end this short text and as an illustration of what has been said so far, I would like to recall the last words pronounced by Luis Mansilla to a conference, just a few hours before passing away in Barcelona in February 2012, which show, in a certain way, a part of the shared preoccupations over these fifteen years of work at the Museum of the Royal Collections.
At that moment, speaking personally of the architects, Luis said: "I suspect that Space, in reality, does not form part of our vital preoccupations, but only Time, which expands

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/3

attigui al fiume Manzanares.
Va quindi riconosciuto che, in questo palinsesto urbano, in questa sovrapposizione di testi multipli, esisteva già ciò che era veramente importante, e il nostro lavoro in questo lungo processo è stato solo quello di renderlo visibile.

and slips between our fingers as we seek to capture it…"

It was in this way that on Madrid's Cornisa, time has opened up over the centuries and man's constructions have been sculpted by the slow flow of time in this intense place, both an urban limit and the origin of the city, where many people have lived, who could enjoy city life as they could the artificial nature of the land bordering the River Manzanares.
It must therefore be acknowledged that, in this urban palimpsest, in this superimposition of multiple texts, what was really important already existed, and our work in this long process has merely been to make it visible.

Professore Associato alla Escuela Tecnica Superior de Arquitectura di Madrid. E' stato visiting professor alla GSD di Harvard, a Princeton, a Francoforte ed alla EPFL.
Fondatore dello studio Mansilla & Tuñón e della rivista Circo, i suoi scritti, i loro progetti e le opere realizzate hanno ottenuto numerosi premi, riconoscimenti e pubblicazioni.

Associate Professor at the Superior Technical School of Architecture of Madrid. Visiting professor at the GSD of Harvard, Princeton, Frankfurt and the EPFL.
Founder of the firm Mansilla & Tuñón and the magazine Circo, his writings, projects and built works have won numerous prizes, critical acclaim, and have been widely published.

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/4

Orsina Simona Pierini

TORROJA, FISAC, DE LA SOTA E LA CONCEZIONE STRUTTURALE DELLO SPAZIO

TORROJA, FISAC, DE LA SOTA AND THE STRUCTURAL CONCEPTION OF SPACE

Miguel Fisac, Chiesa Santa Ana Moratalaz
Miguel Fisac, Church Santa Ana Moratalaz

Abstract
Tre edifici narrano come la cultura architettonica spagnola, con tre figure significative quali Torroja, Fisac e de la Sota, abbia impostato una ricerca sullo spazialità moderna attraverso la
sperimentazione sulla concezione strutturale e sull'uso e potenzialità dei materiali da costruzione.
Dal Fronton Recoletos, attraverso l'Istituto idrografico di Fisac, fino alla palestra del collegio Maravillas, è possibile seguire le variazioni e gli elementi di continuità di questa ricerca.

"Delimitare e rivestire uno spazio, ecco l'eterno problema dell'architettura [...] un velo capace di sostenersi su grandi spazi nonostante la sua leggerezza."

Prendiamo tre edifici: il primo è l'origine del discorso, il *Fronton Recoletos*, opera sperimentale dell'ingegnere Eduardo Torroja, realizzato a Madrid nel 1935, il secondo è opera della maturità artistica di Miguel Fisac: *l'Istituto idrografico*, costruito sul fiume Manzanares nel 1960 ed il terzo è la palestra del *collegio Maravillas*, di Alejandro de la Sota, attiguo alla Castellana.
Il *Fronton Recoletos*, oggi purtroppo scomparso, è un edificio che sostanzialmente coincide con la grande sala per il gioco della *pelota*. L'immagine che ci restituiscono le fotografie rimaste è quella di un grande spazio illuminato dall'alto, con una copertura

Abstract
Three buildings tell the story of how Spanish architectural culture, with three significant figures in the shape of Torroja, Fisac and De La Sota, focussed on research into modern spatiality through experimentation with structural conceptions on the use and potential of different construction materials.
From the Fronton Recoletos, via Fisac's Hydrographic Institute, to the Gymnasium of the Colegio Maravillas, it is possible to follow the variations and elements of continuity in this search.

"Delimiting and cladding a space, here lies the eternal problem of architecture [...] a veil that is self-supporting over large spaces despite its lightness."

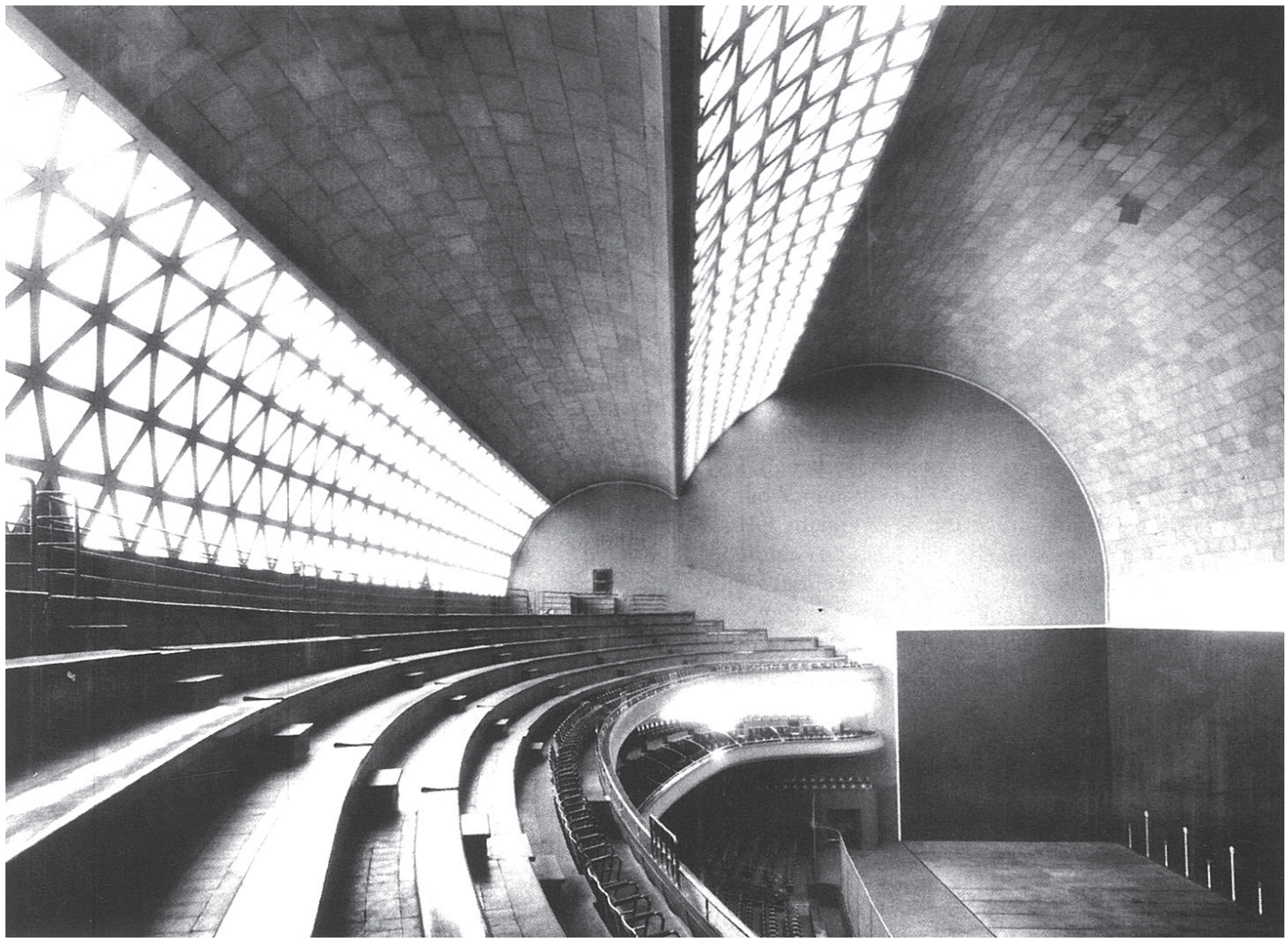
Let's take three buildings: the first is the origin of the discourse, the Fronton Recoletos*, an experimental work by the engineer Eduardo Torroja, built in Madrid in 1935, the second is a work from Miguel Fisac's artistic maturity: the* Hydrographic Institute*, built on the River Manzanares in 1960, while the third is the* Gymnasium of the Colegio Maravillas*, by Alejandro de la Sota, flanking "La Castellana".*
The Fronton Recoletos*, sadly no longer existing, was a building that substantially coincided with*

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/4



Eduardo Torroja, Fronton Recoletos, Madrid
Eduardo Torroja, Fronton Recoletos, Madrid

apparentemente costituita da due volte in sequenza; nella comprensione della sua realtà strutturale, si capisce che si tratta di due travi curve, assolutamente lisce e mute nella loro superficie interna. Queste sono collegate tra loro da un sistema di conci, costruiti in opera, che permette l'ingresso della luce e una illuminazione diffusa dall'alto della sala.
La struttura è pensata per l'edificio progettato con Secondino Zuazo, architetto attivo a Madrid nella prima metà del Novecento e che ha contribuito alla definizione del volto architettonico e urbanistico di una parte consistente della capitale spagnola, ma è evidente che l'ingegnere catalano ha impresso

the large room used for the game of pelota*. The image that emerges from the remaining photographs is of a large space lit from above, with a roof apparently consisting of two vaults in sequence; in reading its structure, we can understand that there are two curved beams, with a totally smooth and featureless inner surface. These are connected together by a system of ribs, built on site, which let light in and provided diffuse illumination of the room from above.*
The structure was designed for the building with Secondino Zuazo, an architect working in Madrid in the early twentieth century who contributed

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/4

Miguel Fisac con i conci delle travi "osso", Istituto Idrografico / *Miguel Fisac into the "bone" beams for the Hydrographic Institute*

il suo carattere alla sala, scegliendo una struttura decisamente importante nella sua dimensione, ma astratta nel suo carattere e nel suo linguaggio.
In questa, come nelle successive opere, Eduardo Torroja non cerca di caratterizzare lo spazio architettonico con la sua opera d'ingegneria, bensì sembra evitare di mettere in mostra le linee di forza della struttura. Nel *Fronton Recoletos* la ricerca sull'uniformità di luce e spazio è ottenuta con una trave curva che nulla vuole mostrare del suo innovativo sforzo strutturale, anzi, la forma a guscio utilizzata sembra inventata proprio per permettere alla luce di scorrere sulle pareti senza intralci, mentre il solo lucernario, non portante, allude nel suo disegno bidimensionale ad una trama strutturale.

La concezione strutturale, così viene tradotto in Italia il titolo del testo più importante di Eduardo Torroja, intitolato in spagnolo *Raz*ón y Ser de los tipos estructurales, mentre nel 1957 il Politecnico di Danusso e Colonnetti pubblica un suo importante saggio sulle *Forme a guscio*, dove Torroja riprende il tema accennato nella citazione iniziale, e cioè la resistenza delle superfici curve, insistendo sulla consapevolezza del progettista: "E' necessario uno sforzo lungo e tenace nel senso delle più intime ragioni della resistenza delle forme." Il *Fronton Recoletos* è il primo di una serie di opere realizzate, che si affiancano alla ricerca teorica dell'Istituzione a cui ha dato il nome, luogo che testimonia ancora oggi l'importanza della sua attività e il carattere sperimentale della sua ricerca sulle strutture nell'ingegneria europea del secondo dopoguerra.
Ma il *Fronton Recoletos* rappresenta anche una linea poetica, una ricerca sulle forme architettoniche tesa alla definizione dello spazio, che forse possiamo dire aver influenzato la cultura architettonica moderna nella Spagna degli anni a seguire. Negli stessi anni in cui Torroja opera in Spagna, in Italia Pierluigi Nervi sperimenta nuove tecnologie costruttive, influenzando fortemente la coeva ricerca architettonica in Italia.

to a definition of the architectural and urban appearance of a large part of the Spanish capital, however, it is evident that the Catalan engineer made his mark on the hall, by opting for a structure that is significant in size, but abstract in its nature and language.
In this, as in successive works, Eduardo Torroja did not seek to characterize the architectural space with his engineering skills, but seemingly wished to avoid displaying the structure's lines of force. In the Fronton Recoletos *the search for uniformity of light and space was achieved using a curved beam that did not want to show its innovative structural force, instead, the shell form used seems to have been invented precisely to allow the light to run across the walls without hindrance, while the sole skylight, not load-bearing, alludes to a structural beam in its two-dimensional design.*

Philosophy of Structures*, is the English name of Eduardo Torroja's most important treatise, entitled in Spanish* Razón y Ser de los tipos estructurales*, while in 1957 Danusso and Colonnetti's Polytechnic published an important essay of his called* Forme a Guscio *[Shell Structures], where Torroja went back to the theme mentioned in the initial citation, namely, the resistance of curved surfaces, insisting on the designer's knowledge: "What is needed is a long tenacious effort in the sense of the most intimate reasons for a shape's resistance." The* Fronton Recoletos *was the first of a series of works built that were in line with the theoretical research of the Institution whose name it gave, a place that continues to testify to the importance of its activities and the experimental nature of its research into the structures of European engineering after the Second World War.*
But the Fronton Recoletos *also reflects a poetic line, research into architectural forms designed to define space, which we might arguably say*

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/4

Miguel Fisac, Istituto Idrografico
Miguel Fisac, Hydrographic Institute

Osservando il virtuosismo dell'opera di Nervi, ci si rende conto che l'idea di unità architettonica è sostituita da quella del montaggio, dove il singolo pezzo viene esaltato nella sua ripetizione e dove la tensione delle linee di forza ne è la trama evidente. Le stesse parole di Nervi ci spiegano il senso ultimo del suo lavoro: "Strutture aderenti alle necessità statiche e tali da diventare la visibile materializzazione dei giuochi di forza in atto all'interne di queste." Le due diverse concezioni strutturali, l'una impegnata nella ricerca di

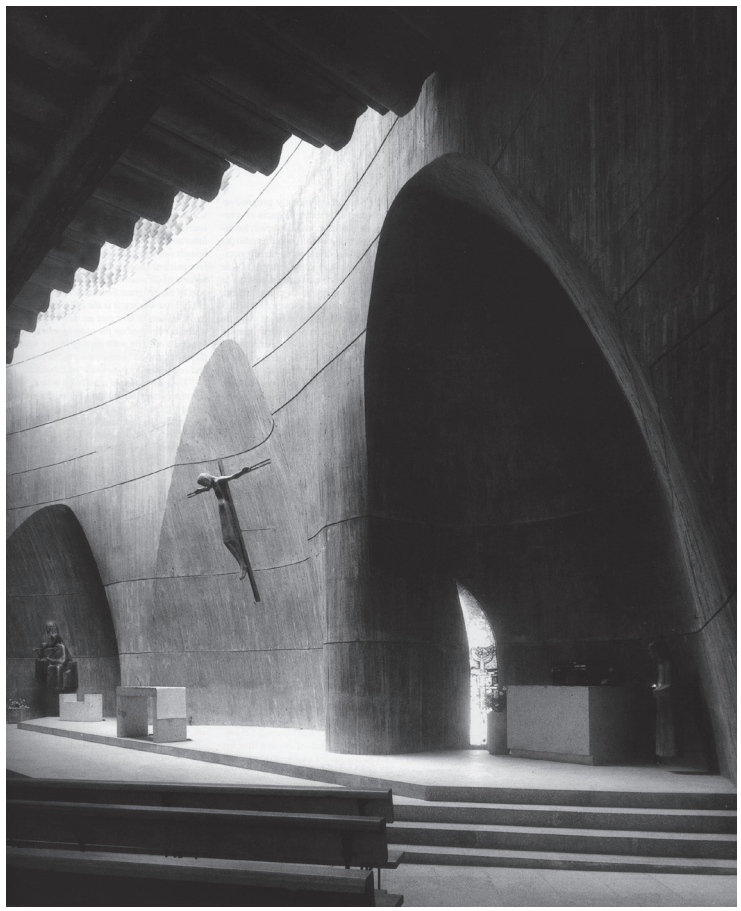
influenced modern architecture in Spain in the years that followed. In the same years that Torroja was working in Spain, in Italy, Pierluigi Nervi was trying out new construction technologies, strongly influencing coeval architectural research there. Observing the virtuosity of Nervi's work, it is evident that the idea of architectural unity has been replaced by that of montage, where the single piece is exalted in its repetition, and where the tension of the lines of force is clear evidence of this.

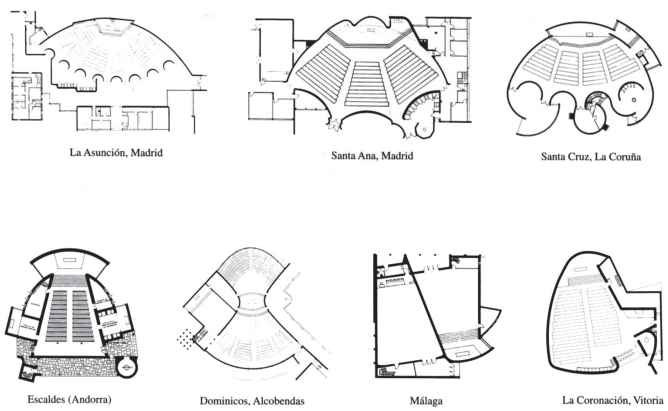
Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/4





Miguel Fisac, Santa Ana Moratalaz; confronto tra le diverse piante delle chiese
Miguel Fisac, Santa Ana Moratalaz; different plans for the churches

una continuità e unità spaziale, l'altra tesa a mettere in evidenza le linee di forza strutturali, hanno strette conseguenze sulla successiva differente educazione architettonica dei rispettivi contesti culturali.

Nel 1960 Fisac realizza a Madrid il Centro Studi Idrografico, il cui tema progettuale più importante, la costruzione di una grande navata uniforme, utile a contenere e a illuminare dall'alto i modellini idraulici fluviali, lo impegna in una nuova sfida costruttiva e strutturale. Miguel Fisac, di cui nel 2013 si è festeggiato il centenario della nascita insieme ad Alejandro de la Sota e José Antonio Coderch, rappresenta, insieme a Francisco Sáenz de Oíza, quella figura di architetto colto e docente attivo della generazione dei maestri, che tanto ha orientato l'attuale cultura architettonica spagnola.

In particolare, Fisac ha messo a punto, nell'arco

Nervi's own words explain the ultimate sense of his work: "Structures that are part of the static needs and such as to become the visible materialization of the plays of strength occurring inside these." The two different structural conceptions, one used in the search for continuity and spatial unity, the other designed to bring out the structural lines of force, had strict consequences on the ensuing kinds of architectural education of the respective cultural contexts.

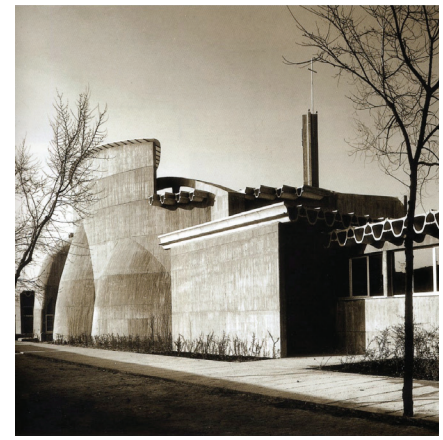
In 1960, Fisac created in Madrid the Hydrographic Institute, whose most significant project issue, the erection of a large uniform nave, serving to contain the river hydraulics models and light them from above, led him to a fresh construction and structure challenge. Miguel Fisac, the centenary of whose birth was celebrated in 2013 along with

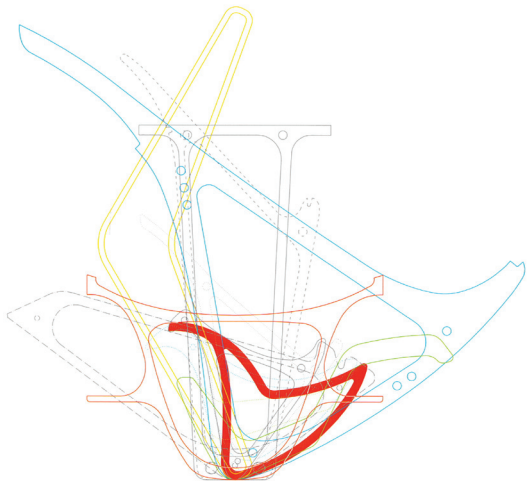
Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/4





Miguel Fisac, Santa Ana Moratalaz dall'alto e alzato posteriore; i conci delle travi "osso"
Miguel Fisac, Santa Ana Moratalaz aereal view and rear front; "bone" beams

della sua lunga carriera, una poetica personale strettamente legata all'uso dei materiali: il mattone strutturale, le "travi–osso" o il cemento armato usato come materiale plastico sono solo le sue più note applicazioni al tema della massa architettonica, come le pareti curve delle sue chiese, in mattoni o in cemento, testimoniano.
Le parole di Torroja "Ogni materiale presenta una personalità specifica diversa, e ogni forma impone un differente fenomeno di tensione" sono concretizzate da Miguel Fisac nel rapporto tra materiale e luce, lasciandoci declinazioni diverse di delimitazione del vuoto. Dal disegno del mattone ad incastro, usato nella chiesa dei *Dominicos*, attraverso le travi di luce dell'Istituto Idrografico, fino alla massa del cemento armato a vista della chiesa di Sant'Anna, Fisac sembra studiare l'effetto della luce sul materiale per dare corpo allo spazio architettonico. Se nel Centro Studi Idrografico la richiesta di illuminare i modelli in maniera uniforme ha portato ad una soluzione che privilegia l'uniformità e la luce rarefatta, nel caso della piccola chiesa di Moratalaz, Sant'Anna, la materia curva e primordiale serve ad esprimere la drammaticità dell'opera attraverso una spazialità mossa e complessa, esaltata dal gioco della luce sulla sua superficie, che accentua le linee che ne definiscono i limiti, lasciando il profilo interno meno caratterizzato.
In questo centro studi Fisac arriva a definire un sistema

Alejandro de la Sota and José Antonio Coderch, represents, with Francisco Sáenz de Oíza, the figure of that learned architect and active teacher of the generation of maestros who guided Spain's current architectural trends.
In particular, in his long career, Fisac refined personal poetics strictly linked to the use of materials: structural brickwork, "bone-beams" or reinforced concrete used as a plastic material, are just the best-known applications to the theme of the architectural mass, as the curved walls of his churches, in brick or concrete, testify.

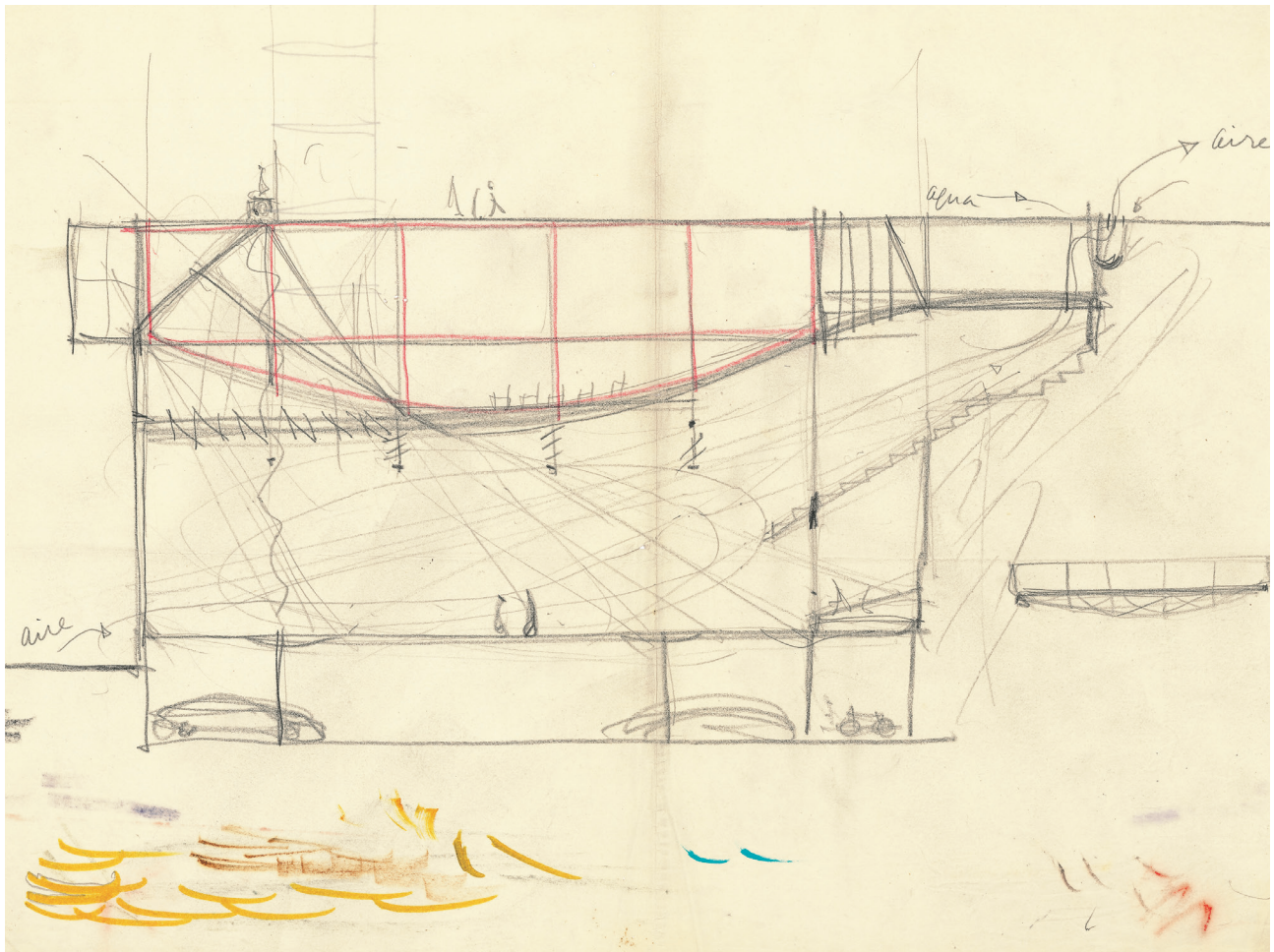
Torroja's words "Every material has its own distinct and specific personality, and every shape imposes a different stress phenomenon." were made concrete by Miguel Fisac in the relationship between material and light, leaving us different approaches to delimit emptiness. From the design of the interlocking bricks used in the Dominicos *church, passing via the beams of light of the Hydrographic Institute, to the mass of unclad reinforced concrete of the Church of Santa Ana, Fisac seems to have studied the effect of light on material to bring substance to the architectural space. If in the Hydrographic Institute, the request to light the models evenly led to a solution that preferred uniformity and subtle light, in the case of the small church at Moratalaz, Sant'Anna, the*

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/4



Alejandro de la Sota, Schizzo della sezione della Palestra del Collegio Maravillas
Alejandro e la Sota, Sketch for the section of the Gymnasium of the Colegio Maravillas

Vista del Collegio Maravillas di Alejandro de la Sota e della Torre BBVA di Sáenz de Oíza / *View of Colegio Maravillas by Alejandro de la Sota and the BBVA Tower by Sáenz de Oíza*

di copertura realizzato con conci prefabbricati da tendere una volta posti in opera, la cui sezione ricorda la forma delle ossa, per la loro cavità e organicità della forma. Il disegno del concio, in vero, era determinato dal rapporto con la luce e la sua diffusione nello spazio che andava racchiudendo. La copertura della navata di dimensioni eccezionali, in cui domina l'orizzontalità della serie di travi post tese, fa scorrere la luce accentuandone il carattere diafano e uniforme; ancora una volta, l'ardito sistema costruttivo lascia posto alla delimitazione dello spazio architettonico, evitando di mostrare la sua complessità e le difficoltà del montaggio.
Negli stessi anni Alejandro de la Sota traccia in poche linee decise la sezione della palestra del collegio

primordial curved material serves to express the work's dramatic element through a complex shifting spatiality, enhanced by the game of light on its surfaces that accentuates the lines defining its limits, leaving the interior profile less defined.
In this institute, Fisac ends up defining a roofing system created using prefabricated ribs to be tightened once in place, whose section recalls the shape of a bone, because of its hollowness and organic shape. In reality, the ribs' design was determined by their relationship to the light and its diffusion through the space it was enclosing.
The roofing of the nave with its exceptional size, in which what dominates is the horizontality of the series of post-tensioned beams, makes the light

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/4

Alejandro de la Sota, Palestra del Collegio Maravillas
Alejandro de la Sota, Gymnasium of Colegio Maravillas

Maravillas. Anche Alejandro de la Sota, coetaneo di Fisac, ha fatto di materiali e spazio la propria poetica personale, seguendo però un processo di astrazione molto diverso: la palestra, realizzata nel 1962 lavora infatti sulla sezione strutturale come contenitore di spazi. Uno stesso elemento strutturale, la trave a sezione variabile ripetuta, trova, nella parte superiore della sua campata lo spazio per le diverse aule, per offrirsi nella parte inferiore come copertura della palestra e come macchina per l'illuminazione. Benché ricordi le travi di alcuni ponti realizzati dal giovane Torroja, è evidente che in questo caso la lezione viene interpretata non tanto come superficie continua, ma come limite delle diverse spazialità ottenute con

flow to accent the diaphanous uniform character; while once again, the daring construction system leaves room to delimit the architectural space, managing to avoid showing its complexity and the difficulties in assembling it.
In those same years, Alejandro de la Sota was using a few decisive lines to trace the section of the Gymnasium of the Colegio Maravillas. Also Alejandro de la Sota, Fisac's peer, had made material and space his own personal poetics, following a very different process of abstraction, however: his Gymnasium, realized in 1962 in fact works on the structural section as a container of spaces. One particular structural element, the

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/4

l'equilibrio delle forme. Il semplice disegno delle linee disegnate dalla sezione spiega l'intero edificio.
Benché si tratti dello stesso tema, la copertura di uno spazio ampio da illuminare naturalmente, e il fatto che l'atteggiamento del progettista, come dicevamo, sia maggiormente orientato ad un silenzio poetico, in favore di una chiarezza volumetrica dello spazio, in realtà il carattere delle tre opere è molto diverso: se Torroja lavora lo spazio con le superfici curve, e Fisac scava la massa con le ossa dei conci e nel cemento armato, de la Sota lavora invece con le linee.

Abbiamo osservato tre esempi, tra i tanti interessanti che la Madrid degli anni sessanta ci propone, per aprire uno sguardo su una ricerca su spazio, volume, equilibrio, luce e materiali, in continuità con l'idea di Torroja che "l'opera migliore è quella che si sostiene per la sua forma, e non per la resistenza nascosta del suo materiale. Quest'ultima è sempre facile, mentre è la prima ad essere difficile. In questa risiede il merito, il fascino della ricerca e la soddisfazione della scoperta."

repeated variable section beam, in the upper part of its span finds room for the various classrooms, offering its lower part as roofing for the Gymnasium and as a lighting device. Although it recalls the beams of certain bridges created by the young Torroja, it is clear that in this case the lesson is interpreted not so much as a continuous surface, but as a limit of the different spatial qualities obtained through the balancing of the shapes. The simple pattern of lines drawn by the section explains the entire building.
Although the theme is the same, the roofing of a large space to be lit naturally, and the fact that the designer's approach, as we said, is more focused on a poetic silence, in favour of a volumetric clarity of space, in reality the character of the three woks is very different: if Torroja worked on space using surface curves, and Fisac hollowed the mass using rib bones and reinforced concrete, de La Sota worked with lines.

We have looked at three examples, among the many interesting ones that 1960s Madrid presents us with, to begin to glimpse research into space, volume, balance, light and materials, in line with Torroja's idea that: "The best work is the one that is sustained by its own form, and not by the hidden resistance of its material. The latter is always easy, while it is the former that is difficult. In this lies the merit, the fascination of research, and the satisfaction of discovery."

Professore Associato in Composizione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani del Politecnico di Milano. www.taccuinourbano.net

Associate Professor in Architectural and Urban Composition at the Department of Architecture and Urban Studies of the Polytechnic of Milan. www.taccuinourbano.net

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/5

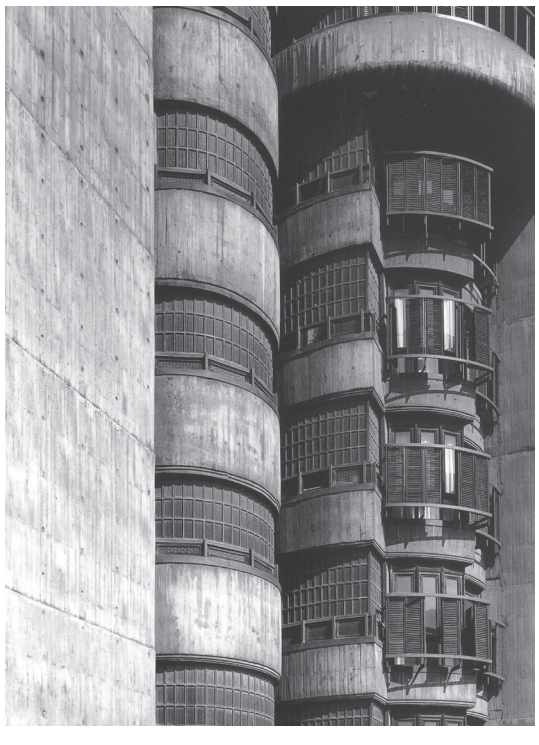
José Manuel López-Peláez

TORRES BLANCAS

TORRES BLANCAS

Abstract
Nella Madrid degli anni sessanta l'architetto navarro Sáenz de Oíza sperimenta la costruzione di un edificio residenziale a torre in cemento armato. Risultato della felice relazione con un imprenditore mecenate, Juan Huarte, l'edificio si articola nella variazione tipologica di alloggi ad L e duplex, di locali per uffici e servizi, fino agli spazi ad uso comune, come la piscina e il ristorante della terrazza sul tetto, per proporsi come modello di piccola città autosufficiente.

Abstract
In 1960s Madrid, the Navarrese architect Sáenz de Oíza tried constructing a residential tower in reinforced concrete. The happy result of a partnership with an entrepreneur patron, Juan Huarte, the building is split into L-shaped dwellings and duplexes, rooms for offices and services, as well as communal spaces, such as a swimming pool and a restaurant on the roof terrace, to exemplify a model of a small, self-sufficient town.



Nel 1961 Francisco Javier Sáenz de Oíza fu incaricato da Juan Huarte, noto industriale, mecenate già legato ad un gruppo di artisti importanti come Oteiza, Palazuelo, Cela, o Chillida, di progettare Torres Blancas. Benché Oíza avesse ottenuto il *Premio Nacional de Arquitectura* nel 1954 con il progetto per la "Cappella sul Cammino di Santiago", erano in realtà i progetti di edifici residenziali che in quegli anni occupavano la maggior parte della sua attività professionale, dai quartieri popolari alle abitazioni unifamiliari.

Sáenz de Oíza era originario della Navarra, come Juan Huarte, ed è certo che la sua forte personalità, la sua cultura brillante e il suo prestigio professionale attirarono l'attenzione dell'imprenditore.
La costruzione di Torres Blancas nasce come un'operazione di prestigio istituzionale, in cui indagare un preciso tema: una proposta per la "torre ideale".

In 1961, Francisco Javier Sáenz de Oíza was commissioned by Juan Huarte, a well-known industrialist, and already patron of a group of important artists including Oteiza, Palazuelo, Cela, and Chillida, to design the "Torres Blancas". Even though Oíza had won the Premio Nacional de Arquitectura *back in 1954 with his project for a "Chapel on the Road to Santiago", most of his professional activities in those years involved residential buildings, from council estates to detached houses.*

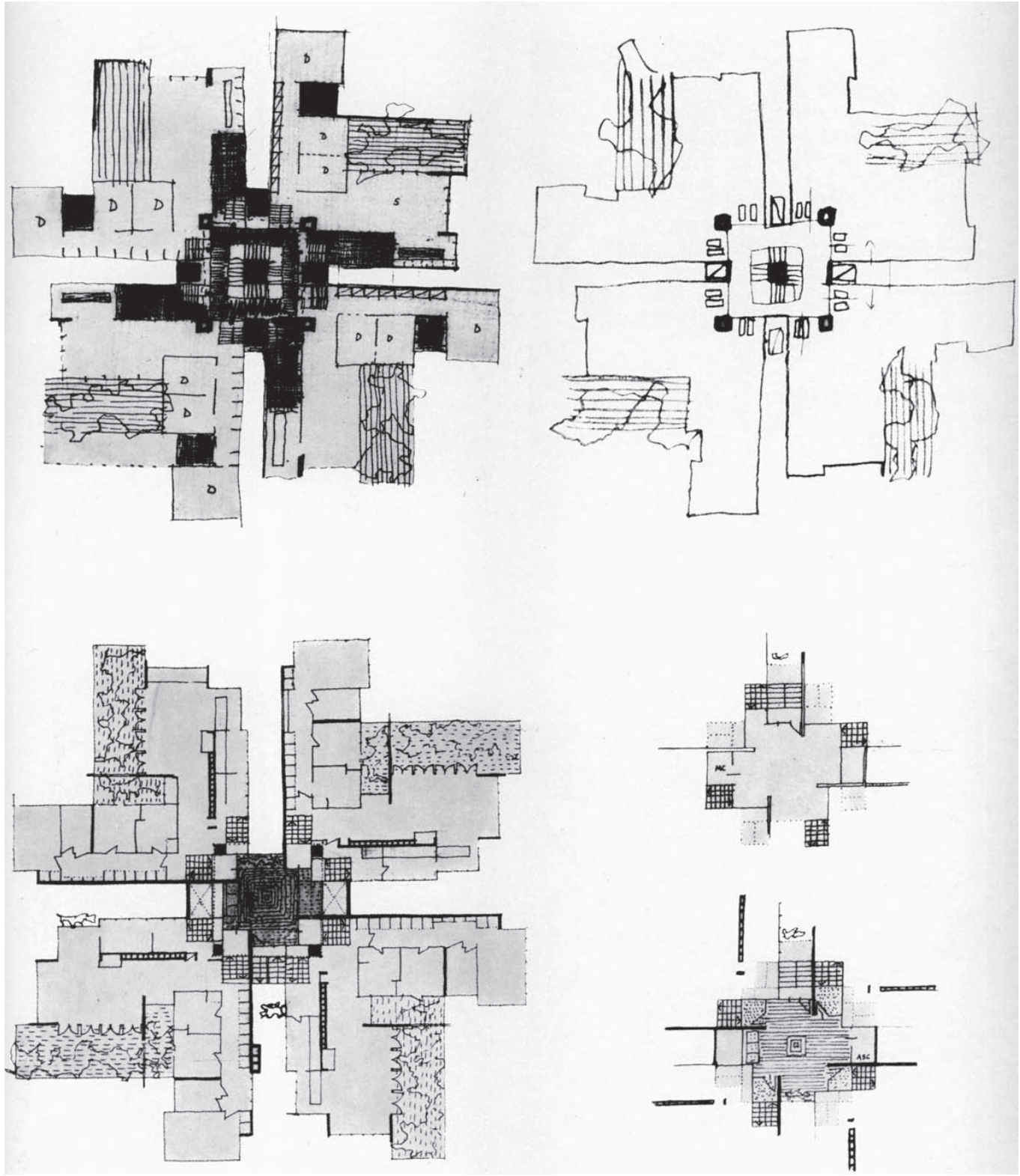
Sáenz de Oíza came from Navarra, like Juan Huarte, and unquestionably it was his strong personality, his erudition and his professional standing that caught the entrepreneur's attention. The building of the Torres Blancas was born as an operation of institutional prestige, to probe a quite precise theme: a proposed "ideal tower". And the

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

*This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 3.0 Unported License*

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/5



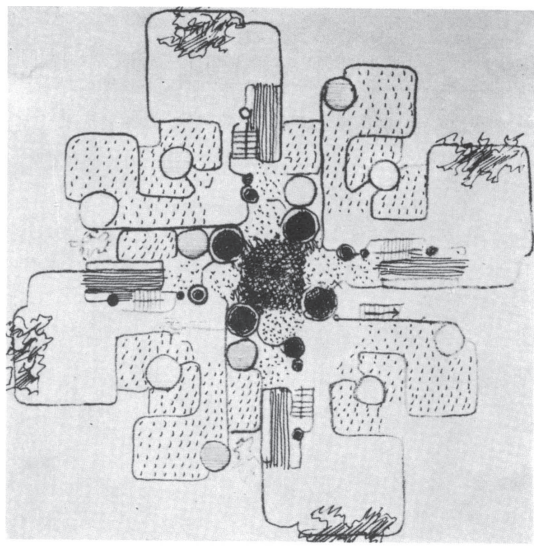
Torres Blancas. I primi schizzi dei piani tipo con la struttura al centro del corpo, ca. 1961
Torres Blancas. First sketches of the standard floor with the structure in the centre of the building, ca. 1961.

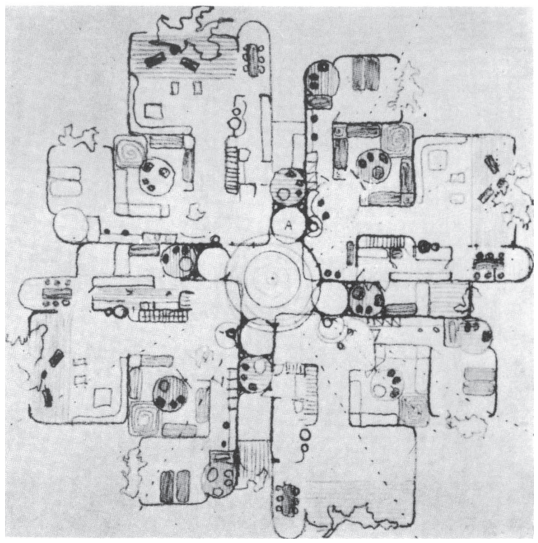
Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/5





Torres Blancas. Evoluzione della casa-giardino con i setti strutturali all'esterno.
Torres Blancas. Evolution of the house-garden with structural partitions on the outside.

E il mecenate sapeva che Oíza aveva la capacità per dare forma alle sue intenzioni.

Raggruppare appartamenti in verticale rappresentava un'idea tipologica davvero inusuale nella Spagna di quel tempo e questo sottolinea la singolarità della proposta. L'idea fondamentale era di costituire degli appartamenti-giardino in altezza, disposti non come semplice sommatoria, ma tesi a comporre un ordine complesso. Con questa proposta si affermava la possibilità di rendere compatibile l'ideale moderno della casa nella natura con la logica della torre, ovverosia con una struttura urbana sufficientemente densa e dotata di servizi comunitari.

L'intenzione iniziale nel pensare Torres Blancas fu, come spiegò Oíza, quella di proporre una maglia strutturale molto libera su piattaforme di diverse altezze e dotate degli impianti necessari, come si trattasse di "lotti" nei quali il cliente avrebbe potuto costruire la sua abitazione in assoluta libertà. I temi della "flessibilità" nell'uso della casa e della "partecipazione" dell'utente alla sua configurazione, che in quel momento si dibattevano in alcuni ambienti teorici, formavano parte dei suoi interessi intellettuali. Lo stesso Oíza descrive così le circostanze in cui questo processo si realizzò:
*"In un dato momento, Huarte, durante un suo viaggio a Parigi, mi mand*ò un telegramma *che risult*ò *essere rivoluzionario. Diceva che la vera libert*à per un uomo che vuole una casa era di trovare un buon prodotto e farlo proprio. *Potersi identificare con il progetto. A partire da questo si figurarono due condizioni per lo sviluppo del progetto: una certa libert*à di *variazioni della pianta e una struttura in setti di cemento."*[1]
Nella citazione si può apprezzare il valore della relazione tra Juan Huarte e Oíza durante il progetto di Torres Blancas, ma anche la condizione materiale in cui questo si sarebbe dovuto costruire e l'importanza strutturale che il cemento avrebbe dovuto acquisire nella torre. Su questo aspetto contò

patron knew that Oíza possessed the ability to make his intentions concrete.

Stacking apartments vertically was an extremely unusual idea in Spain at that time, which underlines the singularity of the notion. The basic idea was to create garden-apartments one on top of another, arranged not as a simple sum, but designed to compose a complex order. This proposal underlined the possibility of making the modern idea of the "house in nature" compatible with the logic of the tower, in other words with a sufficiently dense urban structure featuring communal services.

The initial intention in designing Torres Blancas was, as Oíza explained, to offer a very free structural knit on platforms of different heights kitted out with the necessary utilities, as if they were "lots" on which clients could build their own home in complete freedom. The themes of "flexibility" in the use of the house and the "participation" of the use in its layout, which was being debated at that moment in certain theoretical circles, formed part of his intellectual interests. Oíza himself described the circumstances in which this process came about:
"At a given moment, Huarte, during his trip to Paris, sent me a telegram that turned out to be revolutionary. It stated that the real freedom for a man who wants a house was to find a good product and make it his own. Being able to identify with the design. Starting out from this, two conditions arise to develop the design: a certain freedom in varying the plan, and a structure with concrete partitions."[1]
In the citation it is possible to appreciate the value of the relationship between Juan Huarte and Oíza during the Torres Blancas project, but also the material condition it was to be built in and the structural importance that concrete would acquire

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/5

Torres Blancas. Variazioni compositive dei modelli di studio. / *Torres Blancas. Compositional variations of the study models.*

José Manuel López-Peláez

sulla collaborazione degli ingegneri Carlos Fernández Casado e Javier Manterola.

Durante le sue lezioni come professore alla Facoltà di Architettura, Oíza si riferì talvolta al progetto di Torres Blancas. Riguardo alla struttura di una torre parlava di due posizioni estreme: il "tutto dentro" e il "tutto fuori". Così come si può vedere dai primi schizzi pensava inizialmente di concentrare tutta la struttura all'interno, unita ai nuclei di comunicazione e agli elementi di servizio. Attorno a questo centro si sarebbero disposti gli appartamenti, configurati a "elle" attorno ad un giardino privato e a loro volta disposti a svastica, per ottenere la maggior intimità possibile. Il riferimento all'albero, con il tronco da cui si staccano i rami, conferma l'interesse di Oíza in quel momento per le strutture organiche. Senza dubbio era però necessario migliorare la resistenza al vento e a tal fine sarebbe stato opportuno spostare gli elementi strutturali sul perimetro.

L'organizzazione verticale della torre non si otteneva con il semplice impilarsi degli alloggi, tanto che nei modellini di studio si fecero diversi tentativi per variare la disposizione delle unità. Nel spostare all'esterno gli schermi strutturali, Oíza tornava alla metafora dell'albero, in cui la corteccia esterna al tronco produce un'inerzia maggiore alla flessione laterale ed inoltre protegge i condotti interni che alimentano l'organismo nel loro percorso dalle radici, i piani bassi dei parcheggi, fino agli spazi residenziali che si aprono verso l'esterno come rami, e si estendono verso il cielo per ospitare lo spazio collettivo della torre.

La fase di progettazione durò per più di tre anni, con diversi tentativi, schizzi e plastici che regolarmente si concretizzavano in tavole tecniche. Esistono molti disegni, alcuni dei quali pubblicati, frutto di un processo di lavoro che merita di essere studiato con attenzione. Oíza raccontava che ad un certo punto,

in the tower. As regards this aspect he counted on the collaboration of the engineers Carlos Fernández Casado and Javier Manterola.

During his lessons as professor at the Faculty of Architecture, Oíza would occasionally refer to the Torres Blancas project. Regarding the structure of a tower he spoke of two extreme positions: the "all inside" and the "all outside". As we can see from the first sketches, he initially thought of concentrating the whole structure inside, joined to the communication nuclei and the service elements. The apartments would be arranged around this centre, arranged as "Ls" surrounding a private garden in turn shaped like a swastika, to obtain the greatest seclusion possible. The reference to the tree, with a trunk that branches leave from, confirms Oíza's interest in organic structures at that time. However, it was unquestionably necessary to improve wind resistance and to this end, it would be opportune to shift the structural elements to the perimeter.

The vertical organization of the tower could not be achieved simply by piling up dwellings, which is why in the study models several attempts were made to vary the arrangement of the units. By shifting the structural shields to the outside, Oíza turned to the metaphor of the tree, in which the bark encircling the trunk produces greater inertia to lateral bends and also protects the internal conduits that feed the organism from the roots up; the lower floors of the car parks, up to the residential spaces that open outwards like branches, and stretching on towards the sky to house the tower's communal space.

The design phase lasted over three years, with different trials, sketches and models that regularly ended up as technical drawings. Many drawings exist, some of which have been published, the

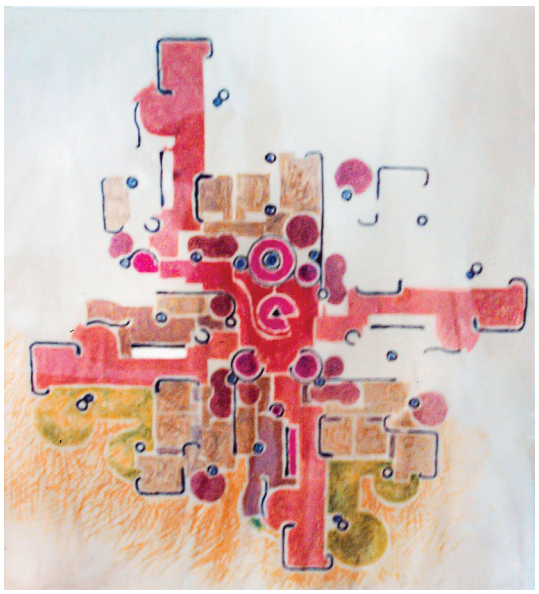
www.festivalarchitettura.it

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/5



Torres Blancas. Proposta di cambio della disposizione a svastica; acquerello per la promozione immobiliare. / *Torres Blancas. Proposal to change the swastika layout; watercolour for real estate advertising.*

disegnando le piante su una trama triangolare, si "trovò" con la soluzione della torre Price che Wright aveva costruito pochi anni prima.
D'altra parte, il programma funzionale, che l'architetto aveva sempre discusso con la proprietà, prevedeva alloggi di diverse tipologie e dimensioni, da appartamenti normali a soluzioni in duplex, oltre a locali per uffici, spazi commerciali, di servizio, sale multiuso e per il tempo libero, come i giardini comuni e la piscina.
Questo programma supportava l'idea di rendere compatibili i valori della natura con il contesto urbano. La torre doveva essere concepita come una piccola città autosufficiente.
La casa abbracciava il giardino caratterizzando in diversi modi la sua privaticità, per evitare l'incrociarsi

outcome of a work process that merits thorough study. Oíza said that, at a certain point, drawings plans on top of a triangular pattern, he "found himself" with the same solution as the Price Tower that Wright had built a few years earlier.

Then again, the functional programme which the architect had always discussed with the owners, envisaged dwellings of different types and sizes, from normal apartments to duplex solutions, as well as spaces for offices, commerce, services, all-purpose rooms, and leisure facilities, such as communal gardens and a swimming pool.
This programme supported the idea of making the values of nature compatible with the urban context.

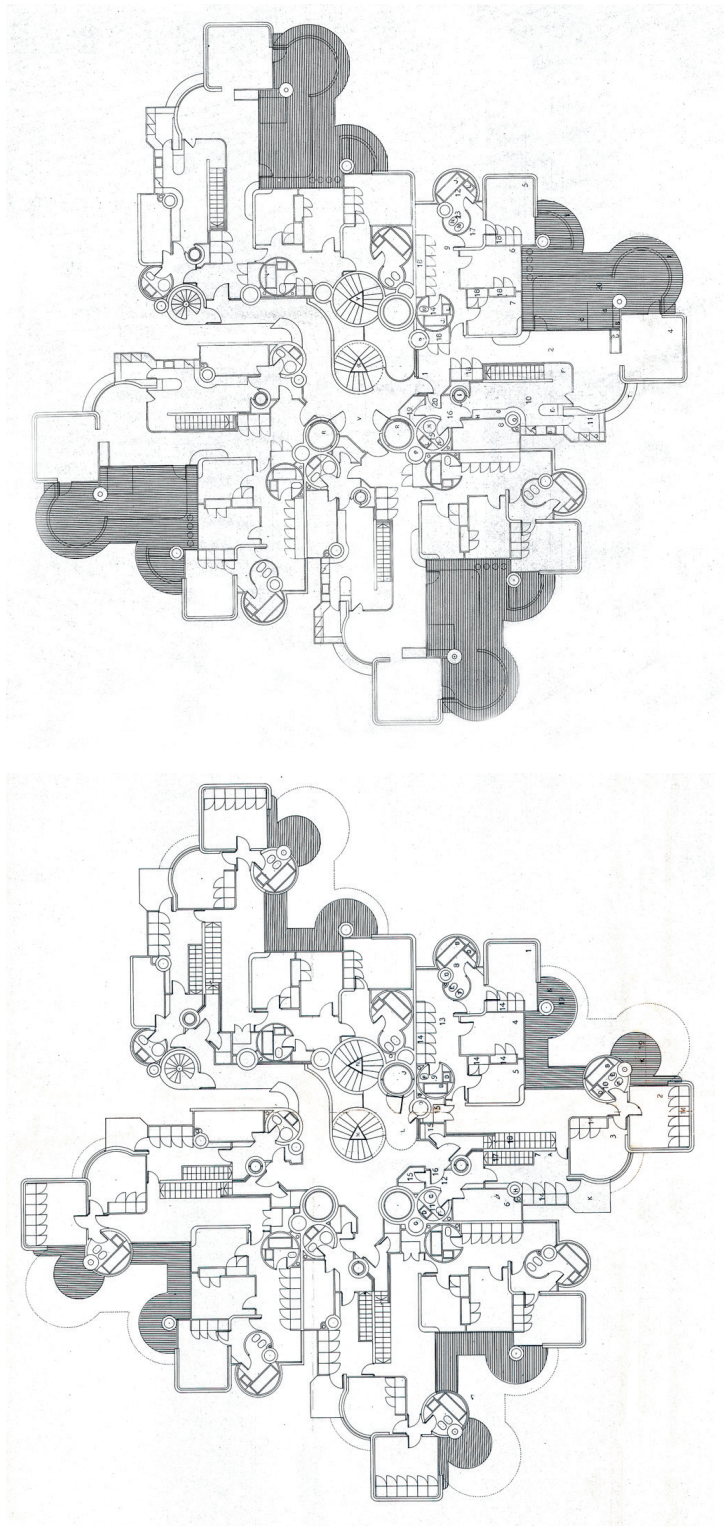
Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/5

Torres Blancas. Tipo residenziale base, con quattro camere da letto, dicembre 1963; Pianta del livello inferiore di un duplex, dicembre 1963; Pianta del livello superiore di un duplex; Piano tipo da otto appartamenti, dicembre 1963.
Torres Blancas. Standard residence, with four bedrooms, December 1963; Plan of the lower floor of a duplex, December 1963; Plan of the upper floor of a duplex. Standard floor with eight apartments, December 1963.



Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/5

Torres Blancas nel maggio 2013. (foto dell'autore)
Torres Blancas in May 2013. (photo by the author)

delle viste tra gli appartamenti. Il soleggiamento era una questione importante per Oíza, e in una disposizione a svastica degli appartamenti si sarebbe compromesso l'orientamento di uno degli alloggi. Si evitò questa situazione alterando la rigidità dello schema iniziale e così l'appartamento orientato inizialmente a NO e a SO si ruotò ad affacciarsi a NE e SE. L'importanza di questo cambiamento si formalizzò in uno schizzo di grandi dimensioni, disegnato con colori brillanti, a significare che da quel momento si sarebbe cominciato a disegnare la soluzione definitiva.

L'ubicazione precisa delle torri non era stata decisa all'inizio: esistono disegni che le rappresentano in uno spazio verde generico, costruite in cemento bianco. Alla fine il promotore decise di utilizzare un terreno di sua proprietà a Madrid, vicino all'autostrada per l'aeroporto. Le norme urbanistiche obbligarono a limitare la realizzazione ad un solo edificio. Non fu neanche possibile usare il cemento bianco per questioni economiche e il nome, Torres Blancas, si è mantenuto solo come riferimento all'incarico iniziale e al processo progettuale.

Non è semplice capire l'organizzazione di ogni piano. Esistono tre tipi di appartamenti. Quello più frequente, che si dispone in quattro unità per piano, è quello che Oíza chiama "normale" con quattro camere da letto, una delle quali di servizio. L'altro è il duplex, che praticamente raddoppia quello precedente. Infine vi sono le unità più piccole, otto per piano, che a loro volta si differenziano in due tipi. Eccetto questi ultimi, tutte le unità hanno due ingressi, quello principale al livello della casa e quello di servizio al livello superiore o inferiore. Si ottiene così una nuova varietà tipologica. Tutta questa diversità "urbana" ha luogo in uno sviluppo verticale, dal sottosuolo fino ai livelli superiori.
Gli ingressi all'edificio avvenivano scendendo dal livello della strada. La torre doveva mostrare il suo

The tower was to be conceived as a small, self-sufficient town.

The house embraced the garden typifying its seclusion in different ways, to avoid the intersection of sight lines between apartments. Sunlight was an important issue for Oíza, and arranging the apartments as a swastika would have compromised the orientation of one of the dwellings. This situation was avoided by altering the rigidity of the initial scheme and a as a result the apartment previously oriented N/S was rotated to face NE/SE. The significance of this change became formalized in a large sketch, drawn using bright colours, to mean that from that moment the definitive solution would start to be designed.

The precise placing of the towers was not decided at the beginning: drawings exist that show it built in white concrete inside a generic green space. In the end the sponsor decided to make use of land he owned in Madrid, near the motorway to the airport. Town planning regulations obliged the creation of a single building. It was not possible to use white concrete because of economic issues, and the name, Torres Blancas ("White Towers"), was kept only as a reference to the initial commission and the design process.

It is not easy to understand the layout of each floor. There are three types of apartment. The most frequent one, which is arranged in four units per floor, is the one Oíza calls "normal" with four bedrooms, one with en-suite. The other is the duplex, which practically doubles the former. Lastly, there are the smallest units, eight per floor, which in turn are divided into two types. Except for the latter, all the units have two entrances, the main one at the level of the house and a service one upstairs or downstairs. This introduces a new variety. All of this "urban" diversity takes place in a

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/5

Sáenz de Oíza, con José Manuel López-Peláez nella Basilica de Aránzazu (Navarra) Aprile 1996 / *Sáenz de Oíza, with José Manuel López-Peláez in the Basilica de Aránzazu (Navarra) April 1996.*

José Manuel López-Peláez

"peso" affondando nel suolo. Oíza dava molto valore alla disposizione degli accessi, ai luoghi di passaggio che questi sistemi richiedono, ed elogiava i principi del Team 10 (aveva assistito nel 1962 al Congresso di Royamont). Così, ognuno dei modi di accesso alla casa, anche dal parcheggio sotterraneo, doveva avere dignità sufficiente. I piani più alti avrebbero ospitato uffici e spazi collettivi, climatizzati e all'aria aperta come la piscina e i giardini. Con anche un ristorante dal quale sarebbe stato possibile inviare piatti pronti alle cucine degli appartamenti mediante montacarichi.

Costruire la torre in quegli anni, dal 1964 alla fine del decennio, costituì una vera sfida per molti aspetti. La capacità tecnica dei noti ingegneri che intervennero venne duramente messa alla prova, e oltre ai calcoli statici, vennero eseguiti modelli della struttura per garantirne il funzionamento. Per Oíza qualsiasi circostanza era occasione per sperimentare, dagli impianti e i materiali, fino al più semplice elemento funzionale. Qualsiasi problema poteva trovare una risposta sorprendente. Pretendeva di occuparsi anche dei dettagli più modesti, che disegnò durante tutte le fasi del cantiere. Per esempio, le finestre delle cucine, che, aprendosi verso l'interno, consentivano di vedere la strada anche dal piano di lavoro, furono realizzate in legno di teak e potevano essere smontate per essere pulite nell'acquaio.

Sáenz de Oíza abitò a lungo a Torres Blancas in un duplex del quinto piano. Una casa molto abitata, integrata nella terrazza giardino, dove interno ed esterno formavano luoghi complementari. Ripeteva spesso che gli edifici dovevano espandersi sui bordi, come le ossa. Riguardo a questo valore espansivo del limite, diceva:
"*La soglia* è lo spazio che mette in relazione l'interno con l'*esterno;* è pertanto la tua esistenza. Vieni dalla vita privata, però hai anche una proiezione pubblica. La soglia è così il centro del mondo: quelle d*onne*

vertical development, from the basement level to the top storeys.

Access to the building is by descending from street level. The tower was required to show its own "weight" by sinking into the soil. Oíza laid much emphasis on the layout of the entrances, the passing places that these systems demand, and praised the principles of Team 10 (in 1962 he attended the Royaumont Congress). In this way, each of the ways to enter the building, also from the underground car park, would have sufficient dignity. The upper storeys were to accommodate offices and communal spaces, would be air-conditioned and also outdoor, like the swimming pool and the gardens. With the inclusion of a restaurant from which it would be possible to send ready-made dishes to the kitchens of the apartments using service elevators.

Building the tower in those years, from 1964 to the end of the decade, constituted a real challenge from many points of view. The technical ability of the well-known engineers who intervened was severely tested, and as well as static calculations, models were made of the structure to guarantee it would work. For Oíza any hitch was a chance to experiment, from the utility systems and materials, to the simplest functional element. A surprising solution could be found to any kind of problem. He insisted on dealing with even the most modest of details, which he would design throughout all the construction phases. For example, the kitchen windows, which, by opening inwards, allowed a view of the street also from the work floor, were made in teak and could be taken apart to be cleaned in the sink.

Sáenz de Oíza lived for a long time in the Torres Blancas in a duplex on the fifth floor. A much lived-in house, integrated into the terrace garden,

www.festivalarchitettura.it

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/5

*dei paesi sulla soglia dei casolari sono al centro del mondo. Come l'uccello che sta sul bordo del nido: al centro vive la sua vita interiore, con i suoi uccellini, per*ò deve uscire e cacciare e quando sta sul bordo, guardando l'interno e l'esterno, è al centro del suo mondo.
Questo è molto imp*ortante per l'architettura, e di consegnuenza l'architettura* è *tanto pi*ù importante quanto più è *spesso il suo bordo, la sua soglia.*"
Possiamo realmente vedere Torres Blancas come un luogo fatto di spessi bordi di aria e di ampie soglie.

Note
[1] Citato nel numero 32-33 della rivista «El Croquis» Monografico dedicato a Sáenz de Oíza. El Escorial, febbraio-aprile1988.

where inside and outside formed complementary places. He never tired of repeating that buildings should expand at the edges, like bones. With regard to this expansive value of the limit, he said:
"The threshold is the space that allows the interior to relate to the exterior; therefore it is its existence. It comes from the private life, however it also has a public projection. Thus the threshold is the centre of the world: those village women on the threshold of farmsteads are at the centre of the world. Like the bird that sits on the edge of its nest: in the centre it enjoys its interior life with its chicks, however it has to leave to go hunting and when it perches on the edge, looking inwards and outwards, it is at the centre of its world.
This is very important for architecture, and consequently architecture is much more important the broader its edge, its threshold, is."
We really can see the Torres Blancas as a place made up of wide edges of air and broad thresholds.

Notes
[1] Cited in issues 32-33 of the magazine «El Croquis» Monograph dedicated to Sáenz de Oíza. El Escorial, February-April 1988.

José Manuel López-Peláez

José Manuel López-Peláez (Madrid 1945). E' Professore Ordinario di Progettazione Architettonica alla Scuola Tecnica Superiore di Architettura di Madrid. E' autore di numerosi articoli di critica e dei libri "L'arquitectura de Gunnar Asplund" e "Maestros Cercanos". E' fondatore dello studio Frechilla & López-Peláez, la cui opera ha ottenuto premi diversi e numerose pubblicazioni.

José Manuel López-Peláez (Madrid 1945). Full professor of Architectural Design at the Superior Technical School of Architecture of Madrid. Author of numerous critiques and the books "L'Arquitectura de Gunnar Asplund" and "Maestros Cercanos". Founder of the firm Frechilla & López-Peláez, whose work has won several prizes and has been widely published.

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/6

Alessandro Isastia

IL GIRASOL: LA CORTINA PAESAGGIO VERTIGINOSO

GIRASOL: THE FAÇADE AS VERTIGINOUS LANDSCAPE

Abstract
Con gli appartamenti dell'edificio Girasol, (Madrid 1964-67), J. A. Coderch porta entro la cortina edilizia tradizionale la gerarchia compositiva e la spazialità delle sue ville unifamiliari. Il meccanismo aggregativo delle singole unità dilata lo spazio aperto attorno a cui si organizzano i locali padronali ad una dimensione di carattere paesaggistico, resa tangibile anche dai materiali e dal loro uso.

Nel 1964 una società immobiliare madrilena incarica l'architetto catalano José Antonio Coderch de Sentmenat (1913-1984) di costruire un edificio residenziale nel prestigioso quartiere di Salamanca, a Madrid. Denominato Girasol, completato nel 1967, è costituito da 32 appartamenti tra i 200 e i 250 mq di superficie, negozi e autorimessa interrata.[1]
Nella monografia di C. Fochs[2] il Girasol si trova nel capitolo dedicato alle ville. Ed è un palazzo di ville, di quelle quasi ineffabili ville che era andato perfezionando lungo tutta la sua carriera, che Coderch ha pensato di fare del Girasol. Ha preteso inserire entro la cortina ottocentesca la spazialità della casa singola che, sapientemente moltiplicata, ha dato luogo ad una dimensione di paesaggio artificiale.
Coderch era insofferente all'edilizia di cortina[3], che a Madrid supera i 20 metri di profondità con cavedi angusti: al Girasol se ne svincola e ruotando verso sudovest gli alloggi trova la migliore esposizione solare e ottiene vedute su strada accidentali che

Abstract
With the apartments of the Girasol Building, (Madrid 1964-67), J. A. Coderch brought the compositional hierarchy and the use of space in his detached houses within the traditional line of façades. The aggregative mechanism of the single units dilates the open space around which the main rooms are arranged at a dimension with landscape characteristics, made tangible also by the materials and how they are used.

In 1964 a Madrid estate agent's commissioned the Catalan architect José Antonio Coderch de Sentmenat (1913-1984) to construct a residential building in the city's up-market Salamanca neighbourhood. Completed in 1967 and called "Girasol", it consists of 32 apartments ranging from 200 to 250m2 in size, shops, and underground parking facilities.[1]
In the monograph by C. Fochs[2] Girasol can be found in the chapter on private houses. And in fact it is an agglomeration of private houses, of that kind that Coderch had been perfecting throughout his career, which he decided to use for Girasol. He insisted on inserting within the nineteenth-century perimeter block the roominess of the single house which, cannily multiplied, gave rise to the dimension of an artificial landscape.
Coderch was intolerant of the perimeter block building[3], which in Madrid could exceed 20

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/6

J. A. Coderch, Edificio Girasol, Madrid, 1967. La serie delle unità e l'angolo dell'edificio / *The series of units and the corner of the building.*

superano la larghezza esigua di questa[4]. Imposta la zona padronale sul vuoto di un recesso, quello che nelle ville è la zona raccolta del giardino, che aduna un soggiorno passante con loggia e una zona notte, mentre i locali di servizio, scale e ascensori dànno sul cortile. Una membrana accompagna lo sviluppo di ogni singola colonna di unità, che trovano una corporeità, affiancandosi una *di spalla a quella contigua*[5].

Il soggiorno all'incirca è largo 4 metri per 12 di lunghezza. La membrana ne delimita il lato lungo, una parete continua tra interno ed esterno lunga oltre 20 metri, che si colgono in un unico sguardo, e sono addirittura maggiori dell'ampiezza della strada su cui affaccia la casa. La membrana si incurva, nel soggiorno, generando una concavità che accoglie il camino, per l'architetto uno dei centri focali della casa, mentre oltre la loggia appare nella sua vera dimensione verticale; l'orizzontale, intimo e compresso spazio del soggiorno/loggia si confronta così con una verticalità che precipita sotto la soletta della loggia e prosegue sopra; è la dimensione del palazzo urbano che Coderch volge a paesaggio e il rapporto che si instaura tra l'appartamento e lo spazio aperto ricorda quello di un anfratto in una scogliera. Nel vuoto della scogliera ci si può avventurare, salendovi, misurando quindi la sua verticalità, dai tre gradini del passaggio esterno dietro alle gelosie. Parallelamente il proiettarsi in fuori, a sbalzo, della zona notte avviene sia con la progressione geometrica delle stanze, sia con il sollevarsi di tre gradini dell'ultimo locale, quello su strada, la camera padronale.

Dall'interno, dal soggiorno o dalla loggia, una scenografia dell'indefinito o della dissoluzione, fatta di voluttà del laterizio e vibrazione delle doghe, elementi tangibili nello spazio della loggia che allontanandosene si dissolvono: la membrana si rigonfia e risvolta, e su questa convessità il sole radente gioca buona parte della sua escursione pomeridiana, mentre il ritmo delle doghe termina nel vuoto.

L'alloggio si apre alla città nella discrezione delle

metres in depth with narrow light wells: at Girasol these were avoided and by turning the dwellings towards the south west the best exposure to sunlight was found with incidental views of the street that gaze far beyond its modest width[4]*. He laid out the main area on the emptiness provided by a recess, that which in a private house is the secluded area of the garden, which combines a communicating living room with loggia and a night zone, while the service rooms, stairs and lifts overlook the courtyard. A membrane accompanies the development of each single unit column, which find corporeity by lining up* back to back[5]*.*

The living room is approximately 4 metres wide by 12 metres in length. This membrane delimits its long side, a continuous wall between the interior and the exterior over 20 metres long, which can be taken in with a single glance, and is even greater than the width of the road the house overlooks. The membrane curves in on itself, in the living room, generating a concavity that houses the fireplace, for the architect one of the focal centres of a house, while beyond the loggia it appears in its true vertical dimension; the horizontal, intimate compressed space of the living room/loggia thus encounters a verticality that drops away beneath the slab of the loggia and continues above; this is the dimension of the city building that Coderch turns towards the landscape, while the relationship established between the apartment and the open space recalls that of a cleft in a cliff. One can venture into this empty space in the cliff, climbing it, to measure its verticality, from the three steps of the external passage behind the blinds. In parallel, the night zone's cantilevered outwards projection occurs both through the geometric progression of the rooms, and the three-step rise from the last room, the one onto the street, the main room.

From the inside, from the living room or the loggia, a scene of the indefinite or the dissolution,

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

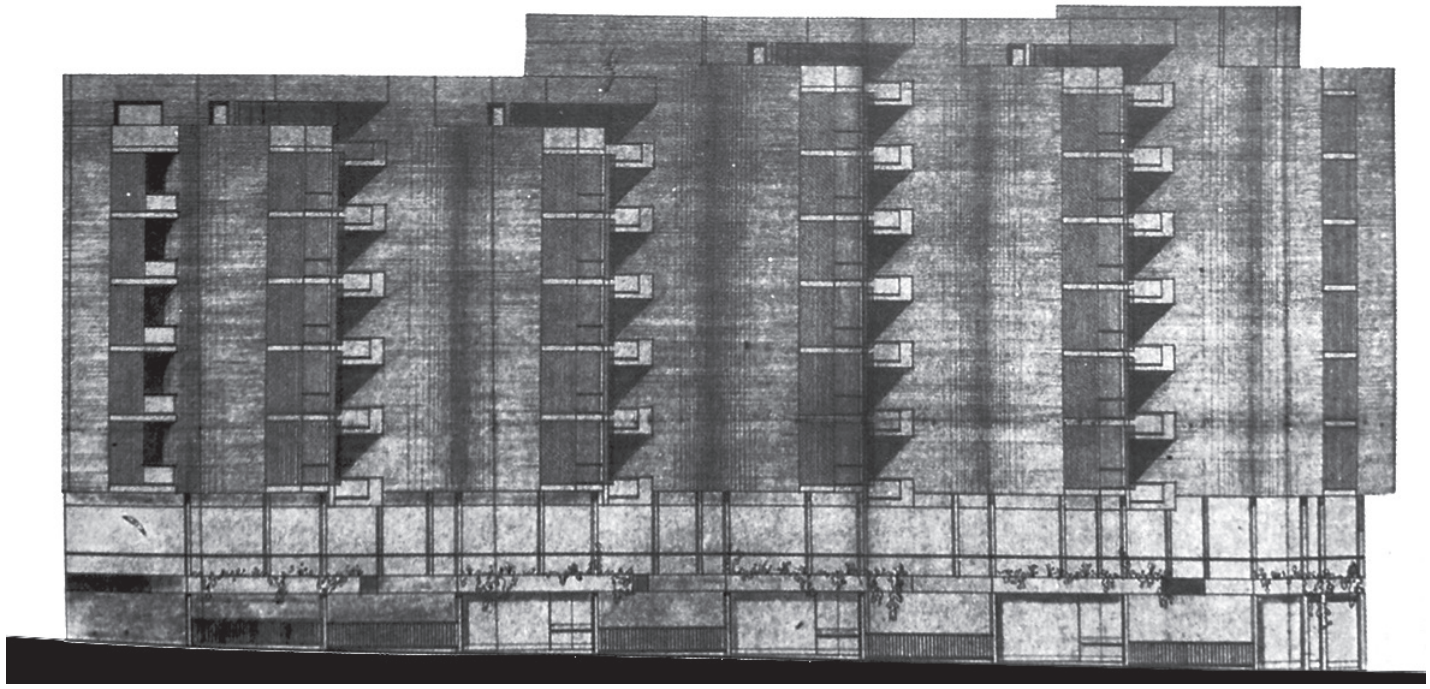
DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/6

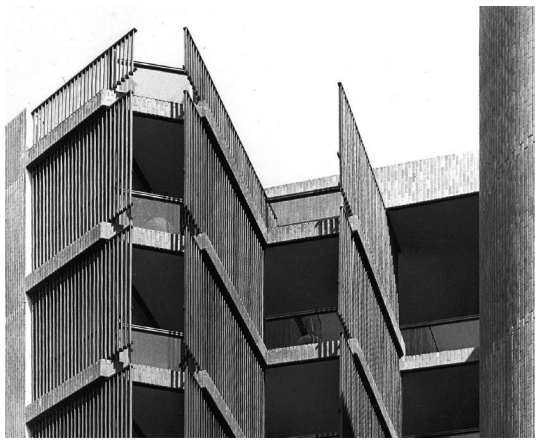
Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

*This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 3.0 Unported License*

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/6





Prospetto su calle Sagasta; lo spazio esterno con le quinte lignee e il laterizio/ *Façade on calle Sagasta; the exterior with the wooden screens and the brickwork.*

gelosie e nel silenzio delle membrane.
In facciata, un ritmo di forme sode e sorde il cui laterizio di rivestimento senza pretesa strutturale è messo in verticale, che pendono dichiarando il proprio esiguo spessore superando l'intradosso del piano libero, si alterna a quinte schermate di elementi aguzzi (le doghe verticali sono in legno e hanno sezione triangolare). Queste due corporeità si compenetrano nella porzione di edificio in aggetto su strada: il volume morbido si svuota ed irrigidisce addentando le gelosie entro le solette. Le gelosie però restano indipendenti; non seguono il raccordo di mediazione tra i due lati della testata ma proseguono le giaciture dei lati maggiori nel vuoto, lasciando un varco espressivo. Tutto questo sistema rimane sospeso su un piano svuotato, compresso, punteggiato di pilastri[6], traforato dal vuoto obliquo dei patii, che costituisce una transizione tra la dimensione della strada e quella privata del ricetto degli appartamenti, a cui accede direttamente l'ascensore. Il casamento affonda poi nel terreno, riconosce l'isolato al piano terreno a

made up of the sensual delight of the brickwork and the buzz of the slats, tangible elements within the space of the loggia which dissolve as they recede: the membrane swells and twists, and on this convexity the radiant sun plays out a good part of its afternoon excursion, while the rhythm of the slats fades into the void.
The dwelling opens up to the city in the discretion of the blinds and the silence of the membranes.
On the façade, a rhythm of solid and muffled forms whose brick cladding devoid of structural pretensions is placed vertically, hanging there declaring its own shallowness by surpassing the intrados of the free floor, alternating with screens shielded by sharp elements (the vertical slats are wooden and have a triangular section). These two corporeities blend in the portion of the building projecting over the street: the soft volume empties and stiffens biting into the blinds inside the slabs. However, the blinds remain independent; they do not follow the mediating

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/6

Pianta piano tipo degli appartamenti; pianta dell'attacco a terra / *Typical Standard Floor Plan; Ground Floor Plan.*

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/6

Ritmo su calle Sagasta, da Sud; il piano rialzato.
Rhythm on the Calle Sagasta, seen from the south; the mezzanine floor.

negozi, vi offre anzi due piani, con i patii dell'interrato a vista a proiezione dei recessi soprastanti.
Uno sguardo sull'angolo dalla calle Ortega y Gasset riesce ad essere perpendicolare ai recessi obliqui e lascia intravvedere la gerarchia compositiva dell'edificio, che è simile a quella delle ville: il centro, la zona giorno, è arretrato e dal suo recesso in ombra domina lo spazio aperto davanti a sé. La zona notte si sgrana lungo il lato dello stesso spazio fino a sbalzare su strada, contenuta dalla membrana. L'uno è elemento ordinatore, immobile, sospeso, ritroso, più alto e coronato da una pesante fascia piena, l'altra è l'ala laterale, dinamica, ritmata e subordinata.
Il Girasol trova coerenza nel lungo percorso di elaborazione dell'alloggio perseguito da Coderch: con la casa Ferrer Vidal (1947), sulla costa di Maiorca, ha finalmente l'occasione di abbandonare la figura

link between the two sides of the extremity, but follow the foundations of the larger sides into the void, leaving an expressive opening. The whole of this system remains suspended over an emptied, compressed floor, dotted with pillars[6], pierced by the oblique emptiness of the patios, which constitute a transition between the dimension of the street and the private one of the refuge of the apartments, accessed directly from the lift. Then the base sinks into the ground, acknowledges shops on the ground floor, in fact offers two floors, with the patios of the basement level in view as a projection of the recesses above.
A glance of the corner from Calle Ortega y Gasset can be perpendicular to the oblique recesses and allows a glimpse of the building's compositional hierarchy, which is similar to that of the private

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

© FAmagazine - ISSN 2039-0491
35, gennaio-marzo 2016

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/6

e il volume compatto per concatenare/disperdere liberamente gli spazi/volumi della casa tra gli alberi del bosco. Nella casa Ugalde (1951)[7], nelle forme della collina i muri curvilinei in pietra scavano il sito che contiene la villa, legandosi ai volumi radiali e slegati dei locali di questa. Il Girasol funziona come la casa Ugalde, con le sue membrane rivestite in laterizio che dànno luogo al sito dell'appartamento e al suo paesaggio. La disposizione interna è però a valle del processo di raffinazione della pianta che culmina nella casa Uriach (1962), a cui la zona padronale del Girasol è simile, e ritrova la stanza, da notte o di soggiorno, come spazio e volume che nella sua irriducibile singolarità agisce come elemento base della composizione. Al cospetto del volume fermo della zona giorno, la fuga della zona notte diventerà consecuzione ritmica di volumi, da sgranare lungo una scogliera[8] così come protendersi a sbalzo su una strada di Madrid, pur protetta da una membrana in mattoni. Che di fatto avrà la stessa funzione della scogliera, accompagnando lo sviluppo della casa.
La perfezione della planimetria volge poi a calligrafia negli esiti del banco Urquijo (1967) e de *Las Cocheras* (1968), laddove il centrifugo/centripeto dei singoli volumi delle stanze determina la massa chiaroscurata dell'edificio; senza più bisogno di altri elementi come le membrane è così il singolo volume, ripetuto indefinitamente in aggregazioni maggiori[9], a cristallizzarsi in un paesaggio artificiale.

houses: the centre, the day zone, is withdrawn and from its shady recess dominates the open space in front of it. The night zone unfolds along the side of the same space until it projects over the street, contained by the membrane. One is an ordering element, immobile, suspended, bashful, taller and crowned by a heavy full strip, the other is the lateral wing, dynamic, serried and subordinate.
The Girasol finds affinity in Coderch's long process of developing the dwelling: with the Casa Ferrer Vidal (1947), on the Majorcan coast, he finally found the chance to abandon the icon and the compact volume to chain together/shake loose the house's spaces/volumes among the trees of the wood. With the Casa Ugalde (1951)[7], in the shapes of the hills and the curvilinear stone walls that carve out the site containing the villa, linked to its radial, loosely arranged rooms. The Girasol works like the Casa Ugalde, with its membranes clad in brickwork that create the site of the apartment and its landscape. Nonetheless, its internal layout came after the process of refining the plan which culminated in the Casa Uriach (1962), whose main area is similar to that of the Girasol, and rediscovers the room, whether for night or day use, as a space and volume which, in its irreducible singularity acts as a base element of the composition. In contrast with the still volume of the day zone, the flight of the night zone becomes a rhythmic series of volumes, unfolding along a cliff[8] while projecting over a Madrid street, albeit protected by a brick membrane. Which in fact has the same function as the cliff, accompanying the development of the house.
The perfection of the ground plan then became calligraphy in the outcomes of the Banco Urquijo (1967) and Las Cocheras (1968), where the centrifugal/centripetal nature of the single volumes of the rooms determines the building's chiaroscuro *mass; with no more need of*

www.festivalarchitettura.it Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License

DOI: 10.12838/issn.20390491/n35.2016/6

Note

[1] Tutta la vicenda progettuale è riportata in López Peláez 2007, 171-187.
[2] Fochs, 1998, 110.
[3] Soria 1997, 84.
[4] L'edificio venne chiamato Girasol, girasole, proprio per il suo orientarsi verso la luce su proposta dall'impresa costruttrice (López Peláez 2007, 177-179); Rafael Moneo non era convinto del risultato, almeno ai piani bassi, come scrisse in un articolo su *Arquitectura* nel 1967 (AAVV, 1978, 101.)
[5] López Peláez, 2007, 173. Si può accostare il Girasol al l'Hotel del Mar (Palma de Maiorca, 1962), per l'obliquità delle cellule e per l'uso delle doghe verticali.
[6] Struttura in metallo con passo generalmente di 4x5 metri.
[7] Coderch stesso scrisse di aver trovato la propria strada in architettura proprio con la casa Ugalde, in una lettera citata In Diez, 2003, 15.
[8] Si veda la casa Roses (1962).
[9] Si veda, tra gli ultimi progetti, il Gran Kursaal a San Sebastian (1971).

further elements such as membranes, it is the single volume, repeated indefinitely in greater aggregations[9], that crystallizes into an artificial landscape.

Notes

[1] The whole story of the project was reported in López Peláez, 2007, 171-187.
[2] Fochs, 1998, 110.
[3] Soria, 1997, 84.
[4] The building is called "Girasol" (sunflower), precisely because of its orientation towards the light on the proposal of the builder (López Peláez, 2007, 177-179); Rafael Moneo was unconvinced of the result, at least for the lower floors, as he wrote in an article in Arquitectura *in 1967 (various authors, 1978, 101.)*
[5] López Peláez, 2007, 173; Similarities can be found between the Girasol and the Hotel del Mar (Palma de Mallorca, 1962), in the obliqueness of the cells and the use of vertical slats.
[6] Metal Structure: 4 x 5 m..
[7] Coderch wrote that he found his way in architecture with Casa Ugalde, from a letter quoted in Diez, 2003, 15.
[8] See Casa Roses (1962)
[9] See, among last projects, the Gran Kursaal in San Sebastian (1971).

Bibliografia / *Reference*

Soria, E. (1997) *Conversaciones con J.A. Corderch de Sentmenat*, Murcia, Colegio oficial de aparerejadeores y arquitectos tecnic. Murcia.
Various authors (1978), J. A. Coderch 1945-1976, Madrid, Xarait Ediciones.
Fochs, C (1998), Coderch 1913-1984, Barcelona, Gili.
Diez Barreñada, R (2003), *Coderch, variaciones sobre una casa*, Barcelona, Fundaciòn caja de arquitectos.
López Peláez, J.M. (2007) *Maestros cercanos,* Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos

Alessandro Isastia. Dottore di Ricerca in *Architettura, Urbanistica, Conservazione dei luoghi dell'abitare e del paesaggio* e docente incaricato di Architettura del paesaggio e delle infrastrutture presso il Politecnico di Milano.

Alessandro Isastia. PhD in Architecture, Urban Planning, Conservation of dwellings and the landscape*, and lecturer in Landscape Architecture and Infrastructure at the Polytechnic of Milan.*

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale 3.0 Unported

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License