

La Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo. Dibujos de Bienal.

Manuel de Miguel Sánchez.

Escuela de Arquitectura y Geodesia. Universidad de Alcalá.

Introducción

Juan Antonio Cortés y Rafael Moneo (1976) empezaban su introducción a *Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales* diciendo que la representación de la arquitectura contiene ya, bien que reducida, la realidad futura. Y añaden que, el dibujo es la primera construcción de la arquitectura. El caso aquí estudiado, sin embargo, tiene la peculiaridad de que estamos observando dibujos de obras finalizadas que han sido en muchos casos fruto de concursos con varias fases de proyecto, que han sufrido modificaciones durante la obra y que con frecuencia son redibujados expresamente para el premio. Son documentos gráficos con una larga vida, cargados de intención, en los que los arquitectos, a veces conscientes y muchas otras de manera involuntaria imprimen su carácter. Al igual que Cortés y Moneo dejamos a un lado los apuntes y perspectivas, para poder centrar la atención en los dibujos que podríamos considerar más propios de la profesión de arquitecto.

Esta comunicación refleja parte de la investigación que desarrollo en mi tesis doctoral sobre la Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo, desde su nacimiento en 1991 hasta la actualidad. En concreto se refiere a los dibujos de arquitectura que acompañan a las imágenes de concurso. Plantas, alzados y secciones principalmente. Elementos que forman parte necesaria de los paneles presentados, que a menudo aparecen en segundo término subyugados por el aplastante realismo de las imágenes fotográficas, pero que contienen, sin embargo, las huellas de un largo proceso de depuración.

La documentación presentada al premio es muy variada pero sus contenidos se pueden agrupar en cuatro; las imágenes fotográficas, que ocupan el espacio principal de los paneles, los planos, que incluyen situación, plantas, alzados, secciones y en ocasiones detalle constructivo; el texto, en forma de memoria constructiva y/o de investigación, que relaciona las intenciones de proyecto con la consecución de la obra. Por último algunos dibujos explicativos que podríamos definir como iconográficos, realizados directamente por el autor y que lo identifican como dibujante.

La Bienal Española, aunque es un premio, funciona como un concurso abierto, un concurso de obra construida. Enfatiza la culminación y consecución positiva de la obra, un proceso complejo que implica a un nutrido equipo de personas y medios y una considerable tenacidad en el seguimiento de los trabajos. Hay aspectos decisivos en otros concursos, como son los teóricos o los gráficos, que aquí, sin

embargo, se ven superados por la presencia física de los objetos o actuaciones y que les confiere una mayor dimensión. El jurado de la Bienal, diferente para cada edición, combina arquitectos invitados, algún escritor especializado y arquitectos representantes de las instituciones organizadoras. Es, por tanto, un premio de arquitectura juzgado principalmente por arquitectos. La media de obras presentadas ha sido de más de trescientas cincuenta por edición y las elegidas no han llegado a treinta de media, menos del diez por ciento. El jurado, decía Antonio Miranda en su artículo de la VI Bienal, es un ejemplo de intelectual colectivo. Su fin es despreciar los inventos y ocurrencias, las opiniones, las ideas originales o individuales. Un buen tribunal busca verdades del epistemológico saber común, del logos (Miranda 2001).

Un gran número de arquitectos ha optado a los premios de la Bienal en sus veinte años de historia. Muchos de ellos han presentado obras en varias ediciones. En ocasiones más de una obra a la vez. En primer lugar se trata de saber cuáles son los arquitectos más premiados. Se puede comprobar que existe un grupo muy representativo de la arquitectura de estos últimos veinte años en función de la cantidad de obras en la Bienal. En la parte superior de la tabla, con seis o más obras incorporadas a los catálogos hay apenas nueve firmas. Esta clasificación no debe entenderse en demérito de otros arquitectos de gran interés, pero los límites de este trabajo exigen acotar el campo de observación.

Una generación de arquitectos nacidos entre 1955 y 1960 alcanzó la primera línea del panorama arquitectónico en la década de los noventa. Son los que se identifican mejor con la trayectoria de la Bienal Española. Los anteriores, sus maestros, componen generaciones ya consagradas cuando la Bienal empieza su andadura. Los que han llegado después no han tenido aún tiempo de igualar el peso de su obra. La enumeración de los nombres da una idea de la importancia del grupo; Ábalos y Herreros, Miralles, García-Solera, Tuñón y Mansilla, Mangado, Morales y González Mariscal (MGM), Paredes y Pedrosa, Nieto y Sobejano, Eduardo de Miguel, Irisarri y Piñera, Artengo, Menís y Pastrana, Aranguren y Gallegos o Aranda, Pigem y Vilalta (RCR), entre otros. Se titularon como arquitectos entre final de los setenta y los primeros ochenta en las Escuelas de Madrid, Barcelona, Sevilla, A Coruña, etc. Los años de la transición fueron el escenario en el que crecieron, alimentados por las obras de sus más inmediatos maestros, entonces profesores de sus Escuelas de Arquitectura y de los que aprendieron el oficio, algunos directamente, trabajando en sus estudios de manera artesanal.

Los años noventa otorgaron a estos arquitectos la oportunidad de construir su propia carrera. La globalización y la era de la información imponían sus leyes y les obligaban a reorientar su forma de trabajo. Las revistas de arquitectura crecían en calidad y número, los premios, como la Bienal, adquirían un renovado relieve, las computadoras, los programas de CAD y las impresoras de planos invadían los estudios. Los despachos del nuevo milenio, dice Roger Miralles (2008), en gran parte tienen como objetivo proyectos públicos, con lo que ganar concursos se convierte en cuestión de supervivencia para muchos. Los concursos no los ganan los mejores, añade, sino los que están más a la moda, y la moda la rigen las revistas. Y termina infiriendo, que para construir, los arquitectos deben parecerse a lo que publican las revistas, o mejor, ser ellos mismos quienes marquen tendencia.

En efecto el peso medio de la promoción privada entre las obras de la Bienal es del 22 %, del cual el 10% corresponde a viviendas unifamiliares. Los trabajos de promoción pública son aplastante mayoría entre los premiados. La consecución de un concurso no es garantía absoluta de libertad creativa, pero es indudable que el margen para la expresión del arquitecto es mucho mayor. Diferenciarse dentro de un mercado muy competitivo es una cuestión crucial, tanto de forma individual como colectiva.

En el catálogo de la tercera Bienal, William Curtis hace un retrato de la arquitectura española contemporánea, lo llama "La crisis de la normalidad" (Curtis, 1995). A pesar, dice, de las intenciones artísticas individuales, cada arquitectura está enraizada en su realidad social y técnica, y destaca la solidez y materialidad de nuestras obras "...una curiosa mezcla de forma abstracta, detalles minimalistas de acero y vidrio, superficies planas de ladrillo, cerámica o piedra, y un armazón subyacente de hormigón armado, un material, este, que puede quedar visto o no." El historiador inglés nos da una clara referencia al minimalismo. Sin embargo pocos años antes las revistas especializadas hablaban de eclecticismos, de clasicismos modernos. También Curtis lo recuerda, "La figuración parece tener ahora mucho menor interés del que tuvo hace diez años, y hay un cierto deleite por la "cosa en sí": podríamos llamar a esto la "objetualidad" de la arquitectura. Las reflexiones del pasado reciente estaban, en ese momento, relacionadas con el tipo de trabajo, el que se ocupa de la ciudad antigua, los primeros años de las bienales, sin embargo se vieron colmados de proyectos de jóvenes arquitectos que se iniciaron actuando en situaciones de periferia. (Curtis 1995)

Como se ha dicho anteriormente en esta comunicación nos centraremos en los planos presentados al premio. Más concretamente en plantas, alzados y secciones, por entender que son documentos muy depurados y pueden dar una visión próxima a la profesión del arquitecto y a la vez reflejar su evolución. Tomaremos los dibujos de cuatro firmas de arquitectura que cumplen la doble condición de pertenecer a la generación de los arquitectos nacidos entre 1955 y 1960, y que además están entre los diez arquitectos más premiados en la Bienal. Se van a analizar dos dibujos de cada uno, haciendo hincapié en aquellos que

pertenecen a las primeras obras premiadas en contraste con otros producidos unos años más tarde.

Dibujos de Bienal

En 1986 Enric Mirallés y Carme Pinós terminaba la remodelación de la Fábrica La Llauna como instituto de bachillerato en Badalona. Apenas llegados a la treintena los catalanes abrieron un espacio en la arquitectura española para un trabajo muy personal que tiene en lo gráfico un fecundo aliado. En la I Bienal Española de Arquitectura esta obra fue incluida como una de las 22 mejores obras de los ochenta. La planta y las secciones de esta obra (Fig. 1) son dibujos muy preocupados por la definición de los materiales, por la presencia de la estructura como líneas de fuerza que marcan el proyecto. En las secciones vemos como los rayados y las carpinterías nos hablan de la construcción y de su significado plástico. Los perfiles alveolares se marcan con la intención de un elemento principal en la configuración del espacio.

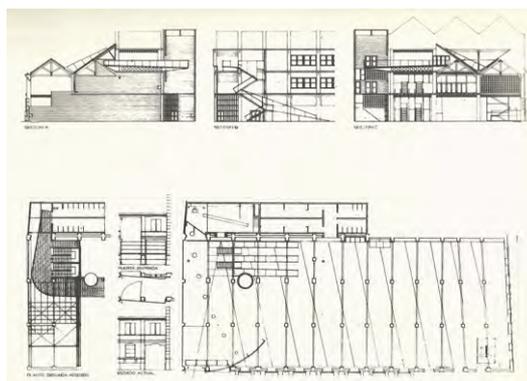


Figura 1. Enric Mirallés y Carme Pinós, Instituto La Llauna, Badalona, Barcelona, planta y secciones, 1986.

En contraste vemos una obra de Mirallés de la III Bienal, en 1995. Casi diez años después de la anterior, el Centro Nacional de Entrenamiento de Gimnasia Rítmica de Mirallés, Pinós y Josep Miás (Fig. 2) es un dibujo que se identifica rápidamente con el estilo de su autor.

En una entrevista de Alejandro Zaera a Mirallés el primero le proponía la clasificación de los arquitectos en retratistas o paisajistas, y enlazaba al entrevistado con los segundos. La caracterización de esa tendencia la explicaba como proclividad a la desintegración de las formas, a la desfiguración, a la operación con texturas o ritmos incoherentes entre sí, a la delicadeza o la inestabilidad de la construcción, a la eliminación de los referentes espaciales, arriba, abajo, izquierda, derecha, centro o periferia.

La respuesta de Mirallés dio la vuelta a la propuesta del entrevistador, afirmando que su intención era la de fijar cosas y por tanto retratarlas de algún modo. Para ello, afirmaba, me gusta tratar todo igual, un árbol, una construcción, etc. (Zaera 1995).

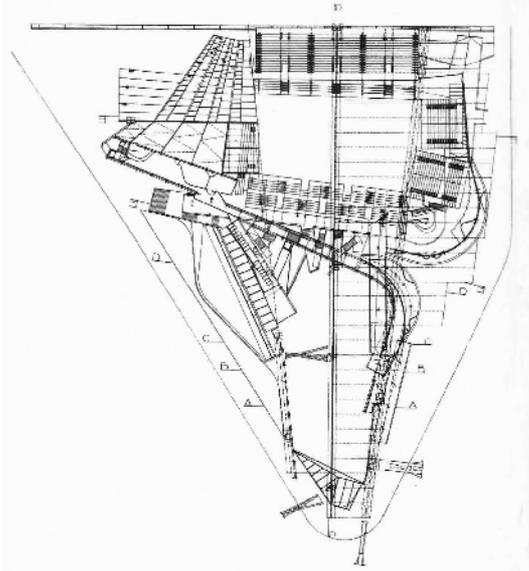


Figura 2. Enric Miralles y Carme Pinós, Centro Nacional de Entrenamiento de Gimnasia Rítmica, Alicante, planta, 1993.

El edificio administrativo para el Ministerio de Interior, firmado por Iñaki Ábalos y Juan Herreros en 1993 (Fig. 3) fue otra de las obras de la III Bienal. Sus autores lo definieron como cuerpo denso sin aristas ni acentos. Salvando las muchas diferencias entre los dos edificios, la planta nos recuerda a la planta tipo de oficinas de la torre para el Banco de Bilbao, de Oiza. Ambas coinciden en sus bordes redondeados, en el protagonismo del mobiliario, determinado de antemano por el dibujante sobre una planta libre. El propósito del dibujo parece haber sido describir las actividades que se desarrollan en el edificio, dando una importancia equivalente al mobiliario, a la estructura y a las comunicaciones. Los soportes apenas son legibles gracias a su marcado orden ortogonal, frente a los subórdenes de organización de los diferentes espacios de trabajo que la planta quiere expresar. En el edificio de Interior se dibujan los sentidos de subida de las escaleras mediante flechas, aparecen tenues los ejes de estructura, se definen los equipamientos sanitarios con gran detalle y se cruzan líneas a trazos sobre el espacio central en doble altura. Todo ello otorga un aire de solvencia técnica, habitual en los trabajos de estos arquitectos.

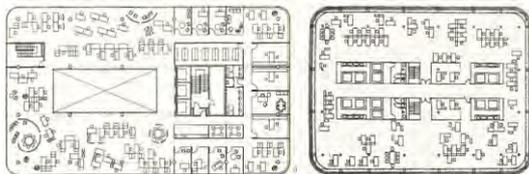


Figura 3. a. Iñaki Ábalos y Juan Herreros, Edificio administrativo para Interior, Madrid, planta, 1993, b. F. J. Oiza, Banco de Bilbao, Madrid, planta, 1981.

En 2001 otro trabajo de Ábalos y Herreros, esta vez junto a Ángel Jaramillo, era premiado con una mención

de la VI Bienal, la Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos en Valdemingómez (Fig. 4). Los arquitectos la definen como un conjunto heterogéneo de procesos de selección y procesado de basura unificados bajo una gran cubierta verde inclinada, que se hace eco tanto del carácter gravitatorio del proceso como de la ladera original en la que se asienta. (Ábalos 2000). Si observamos los dibujos, la importancia del detalle con que se representa la maquinaria de tratamiento de residuos es notable. La estructura extremadamente ligera nos habla de elementos pensados y dibujados como temporales. Como formando parte del mismo proceso de reciclaje, lo que importan son los datos, las distintas áreas rotuladas, las cotas cuidadas para el acceso de los camiones, los movimientos de esos camiones en su labor de canales móviles de las materias, de nuevo útiles. La sección tiene el mismo carácter de diagrama de proceso industrial al que se acomoda la protección de la cubierta que se confía fundamentalmente a la definición inequívoca de las vigas en celosía.

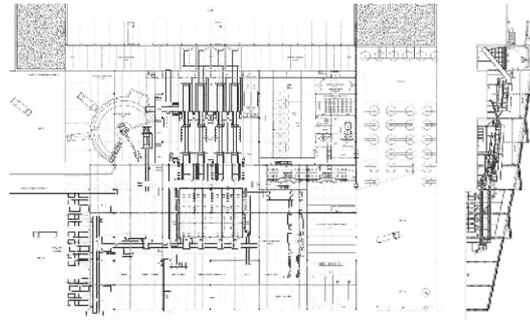


Figura 4. Iñaki Ábalos y Juan Herreros, Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos, Valdemingómez, Madrid, planta y sección, 2000.

El Museo Provincial de Arqueología y Bellas Artes de Zamora, de Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla (Fig. 5) aparece publicado en el catálogo de la IV Bienal en 1997. El museo se plantea como una caja oculta tras la calle del Puente, incrustada en una manzana quebrada por el desnivel de la topografía, la entrada se plantea entre la Iglesia de Santa Lucía y el cortado rocoso de la cuesta de San Cipriano. Creando, según Luis Rojo de Castro, un recinto sin forma precisa, caracterizado por la ausencia de frontalidad, por medio de esta figura sólida y regular, que ocupa el espacio del solar y nos empuja hacia el perímetro (Rojo 1997). Las plantas reflejan los condicionantes del proyecto, confronta la regularidad de la caja y las líneas de la topografía en un mismo plano. Tampoco distingue el grafismo los muros pertenecientes al restaurado Palacio del Cordón de los muros que corresponden al volumen de nueva planta.

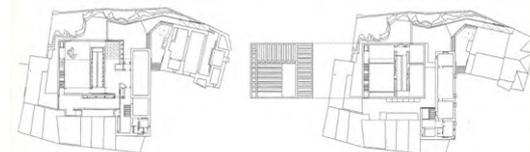


Figura 5. Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, Museo de Zamora, plantas baja y primera, 1996.

Uno de los edificios más destacados del principio de siglo ha sido el Musac, o Museo de Arte Contemporáneo de León, también proyectado y dirigido por Tuñón y Mansilla. Aquí nos vamos a detener en el primer proyecto del museo (Fig. 6) redactado en 1996. El encargo se produce dentro del conjunto de Centro de arte Moderno y Contemporáneo de Castilla y León. Este proyecto estaba pensado para desarrollarse en dos fases, primero el Auditorio de León, fase I, llamada Área de Artes Audiovisuales, premiado en la VII Bial, que fue terminado en 2002, y el Área de Artes Plásticas, o fase II que nunca se llegó a construir. El museo origen del Musac estaba pensado para ser ubicado a la espalda del Auditorio en un espacio que ahora ocupa una zona de aparcamiento y un parque infantil, pero finalmente encontró su lugar definitivo en un solar cercano, también en la misma Avenida de los Reyes Leoneses. El proyecto se publicó en la *Revista de Museología* en 1999, en un artículo en el que los arquitectos explican sus ideas sobre los espacios expositivos, su interés por la luz natural y el acondicionamiento higrotérmico (Moreno 1999). Estas ideas ya se habían puesto en práctica en el propio Museo de Zamora, así como en el de Castellón que en aquella época se estaba construyendo. Las plantas de sendos edificios se enlazan tanto en su geometría general como en el lenguaje que utilizan sus dibujos.

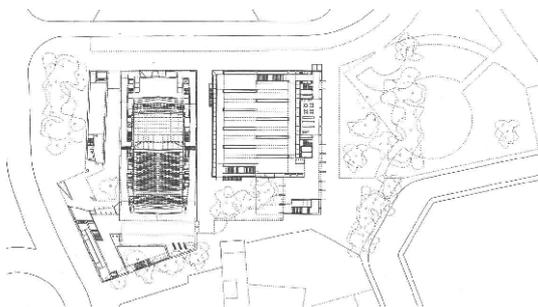


Figura 6. Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla, Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla y León, León, planta baja, 1996.

El Aulario III de la Universidad de Alicante, de Javier García-Solera Vera, del año 2000, VI Bial (Fig. 7) es un proyecto horizontal, siete piezas cerradas al paisaje comunicadas por patios arbolados. Observamos un fragmento de la planta en la que la repetición se convierte en instrumento expresivo. Los bloques gráficos de los árboles, y las tramas de las pasarelas se han punteado, mientras el sistema de control de la luz, a modo de lamas de suelo a techo se representa como pequeñas líneas paralelas. Otros grafismos como el giro de las puertas, las proyecciones del techo o los trazados del aparcamiento también hacen uso de la línea a puntos. Se podría decir que la técnica de dibujo a ordenador ha alcanzado un nivel a la altura de las posibilidades gráficas de la tecnología del momento.

Otra obra del arquitecto alicantino, que al igual que la anterior también forma parte de la VI Bial es el Muelle y Edificio de Servicios en el Puerto de Alicante (Fig. 8), el autor lo describe como una oportunidad para explorar los dos extremos de la construcción más ligada al mar; la ejecución de un dique y su plataforma con técnicas de ingeniería civil y una pequeña

construcción de la precisión de la arquitectura naval (García-Solera 2004).

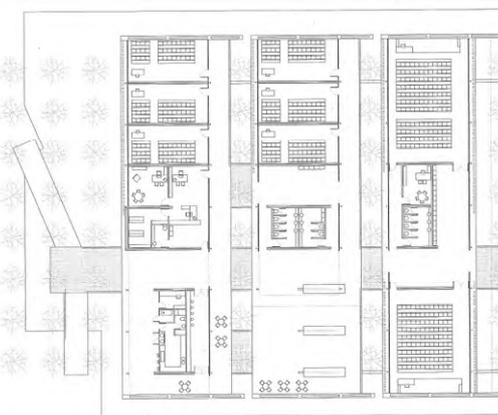


Figura 7. Javier García-Solera, Aulario III, Universidad de Alicante, Alicante, planta, fragmento, 2000.

Aquí nos concentraremos en la planta de detalle. Éste es un dibujo con vocación descriptiva. Muestra un sistema constructivo mixto de metal y madera y se distinguen sus grafismos por leves diferencias de grosor de línea. De nuevo el recurso de la línea de puntos para las proyecciones del pavimento y el giro de las puertas. Se introduce la línea trazo-punto para los ejes de estructura. Los tableros de madera seccionados aparecen como líneas gruesas definiendo las dos caras del tabique y asimismo en las puertas se definen los dos tableros que las componen. Da la sensación de que muchos de los elementos han sido definidos con líneas cuyo grosor coincide con el espesor del citado elemento, ya sean láminas de madera vidrio o metal.

La rotulación se reduce a las referencias de los materiales, marcados con un guión y un número que se suma a la leyenda. García-Solera afirmaba en una entrevista reciente que "Nada es la arquitectura si la realidad física de la construcción. La arquitectura dibujada es y ha sido muy útil para nosotros pero nada es para todos los demás" (Arnau 2010).

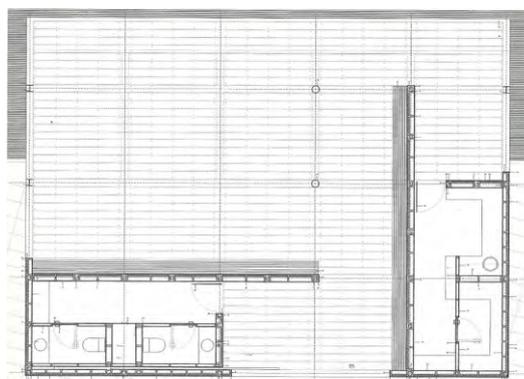


Figura 8. Javier García-Solera, Edificio de servicios en el Puerto de Alicante, Alicante, planta, 2000.

Conclusiones

Los dibujos aquí estudiados son los trabajos de un grupo de arquitectos representativos no de una sino de varias arquitecturas españolas, los planos registran la evolución de su trabajo, distintas fases en el desarrollo profesional de sus protagonistas, la abstracción de lo material, el interés por el paisaje natural o artificial y la topografía.

Se podría decir que son dibujos con vida propia, en tanto que se independizan del edificio al que un día sirvieron de sustrato básico. También se puede entender que son parte de una de las tres vidas del edificio, a saber: la material, la cultural y la gráfica. Dibujar la arquitectura significa establecer un equilibrio entre la abstracción propia e inherente al dibujo y la siempre presente ilusión o sugerencia figurativa en él igualmente enraizada (Ortega 2011).

Entre todos, el caso de Miralles es especialmente revelador, Peter Buchanan (1988) escribía sobre el instituto de La Llauna; "What matters is to not count oneself as above any opportunity to build and to ensure that one's vision, for all its graphic, is not graphic only but essentially constructive, in all senses of the word" en referencia a cómo en esta obra de juventud los fundamentos gráficos antes que elegantes son eficaces herramientas de construcción de un espacio. La comparación con la obra del Centro de Gimnasia nos hace ver el salto que la arquitectura que el catalán dio en tan breve periodo de tiempo.

Ábalos y Herreros han sabido mantener un discurso gráfico ligado a una arquitectura que cede protagonismo a las actividades que la ocupan. Renovando sin embargo algunos de sus códigos y adaptándolos a su tiempo.

Los planos de Tuñón y Mansilla se apoyan en la geometría para modelar el espacio de manera decidida. Integran la idea de espacio museo como una caja que encierra tesoros, convirtiéndose a la vez el propio edificio en objeto y generando relaciones múltiples a base de pequeñas variaciones de unos pocos elementos.

Javier García Solera funde en uno el lenguaje arquitectónico y el gráfico, haciendo corresponder sus caracteres y manteniendo una gran coherencia a través de sus diferentes obras.

Para terminar, la identidad más aparente en la arquitectura contemporánea española ha venido de la mano de la abstracción y la tecnología constructiva, contribuyendo a fomentar una imagen de arquitectura depurada, en ocasiones minimalista (Curtis 1995). Los dibujos estudiados utilizan los códigos gráficos con ese mismo espíritu, renunciando a menudo a recursos expresivos en favor de una mayor precisión.

El estudio sistemático de estos documentos, aparentemente meras comparsas en los paneles que se presentan a los premios de arquitectura, se transforma en una fuente de información de primera línea para comprender el interés de la arquitectura reciente.

REFERENCIAS.

- ÁBALOS, Iñaki, HERREROS, Juan, JARAMILLO, Ángel, 2001, 'Planta de Reciclaje de Residuos Urbanos', *El Croquis*, 106/107: 268-285, Madrid.
- ARNAU AMO, Joaquín, GUTIERREZ MOZO, Elia, 2010, 'entrevista a Javier García-Solera', *EGA: revista de expresión Gráfica Arquitectónica*, 15: 70-73.
- BUCHANAN, Peter, 1988, 'Machine for teaching in: a catalan factory has become a school', *The Architectural Review*, nº 1094 abril: 54-58.
- CORTÉS, Juan Antonio, MONEO, José Rafael, 1976, Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales, Cátedra de Elementos de Composición, Monografía Nº 14, ediciones de la ETSAB, Barcelona.
- CURTIS, William J. R., 1995, 'La crisis de la normalidad', *III Bienal de Arquitectura Española*, catálogo, pp. 19-21, Ministerio de obras públicas y Transportes, CSCAE y UIMP, Madrid.
- GARCÍA-SOLERA VERA, Javier, 2004, 'Muelle y edificio de servicios en el puerto de Alicante, España (1997-1998-2000)', *Informes de la Construcción*, nº 489 enero-febrero, Pp 31-34, Madrid.
- MIRALLES I JORI, Roger, 2008, 'La resaca postolímpica', *Premios Fad*, 1958-2008, ArquinFAD, Barcelona.
- MIRANDA, ANTONIO, 2001, "Arquitectura: juicio y evaluación". *Catálogo VI Bienal de Arquitectura Española*: 25-31. Ministerio de Fomento.
- MORENO MANSILLA, Luis, TUÑÓN ÁLVAREZ, Emilio, 1999, 'Centro de Arte Moderno y Contemporáneo de Castilla y León', *Revista de Museología*, nº 17, pp. 90-95, Madrid.
- ORTEGA VIDAL, Javier, MARTÍNEZ DÍAZ, Ángel, MUÑOZ DE PABLO, María José, 2011, 'El dibujo y las vidas de los edificios', *EGA: revista de expresión Gráfica Arquitectónica*, 18: 50-63.
- ROJO DE CASTRO, Luis, 1997, 'Perfiles, Contornos', *Arquitectos*, nº 143: 64-67, CSCAE, Madrid.
- ZAERA, Alejandro, 1995, 'Una conversación con Enric Miralles', *El Croquis*, 72 II: 6-21, Madrid.

DATOS SOBRE EL AUTOR.

MANUEL DE MIGUEL SÁNCHEZ, Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid (1996), Máster en Rehabilitación por la UPM (1999) y Profesor Asociado del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Alcalá (2004). manuel.miguel@uah.es

