

ANALISIS ARQUITECTONICO DEL TORREON DE VISTA ALEGRE Zarautz (Guipúzcoa)

Laura Aisenson Bronstein
Arquitecta

EMPLAZAMIENTO DE LA OBRA

El ejemplo que he seleccionado es el mirador —denominado Torreón— que se encuentra situado en lo alto del Parque Vista Alegre, en Zarauz. Era parte integrante de una extensa finca particular, propiedad del Marqués de Muñiz —y de otras familias, en diferentes épocas—, que ha sido urbanizada durante las últimas décadas. Actualmente, el único vestigio de su primitiva magnitud, lo constituye este elemento arquitectónico.

El mirador está emplazado en la cima de los antiguos pertenecidos, junto al límite superior de los mismos, sobre el Monte Ondamendi. Desde este sitio se domina un panorama destacable: la playa y vega de Zarauz, y los montes vecinos, como el Talaimendi y el Mollari. Su presencia es poco perceptible desde las inmediaciones, en las que se distinguen las modernas torres, pero resulta visible desde la entrada a Zarauz.

DESCRIPCION DE LA OBRA

El Mirador ha sido construido en este siglo; muy probablemente hacia el año 1913. Debido a la imagen que ofrece, resulta, a primera vista, temporalmente confuso, pero su lastimoso estado de conservación deja al descubierto algunas armaduras, por lo que resulta posible situarlo en la época del hormigón armado. Es una de las primeras obras que han sido construidas con este material (al menos en Guipúzcoa). Por esta razón, aparece publicada en el album de Picavea, del año 1915, en la página dedicada a la fábrica de cemento portland artificial Rezola.

Su planta es semicircular, de 15,10 m. de radio. Se apoya sobre un basamento de piedra arenisca sillar, que absorbe el acusado desnivel que ofrece el terreno, de manera que el piso del Torreón es horizontal. Ese podio,

reduce el espesor en su coronación, sirviendo como antepecho (de 1,20 m. de espesor) desde el interior y, a la vez, como base continua para las diez columnas, de clara referencia clásica, que se disponen en el perímetro del semicírculo. Esta base se interrumpe en los extremos, para dar acceso a la galería de 7,90 m. de profundidad.

El borde interior de dicha galería está constituido por un muro de ladrillo revocado, también semicircular, con columnas rectas de hormigón armado que, por su tratamiento, simulan pilastras. Sobre ellas apoyan, en forma alternada, las vigas —radio de la composición. El muro está coronado por una viga semicircular continua, dejando un vano en la parte central del conjunto, para dar acceso a una escalera ascendente. El primer tramo de la misma está situado sobre el eje de simetría de la planta y luego se bifurca en otros tramos rectos, junto al muro de fondo (coincidente con el límite de la propiedad) y culmina en dos tramos curvos que convergen en una plataforma que da acceso a la amplia terraza, situada a 7,33 m. de altura —con respecto a la planta baja—. En todo el perímetro de la misma, se dispone una barandilla que está constituida por elementos moduladores perforados, de hormigón armado, y refuerzos macizos coincidentes con las columnas de la planta baja.

CONSIDERACIONES CON RESPECTO AL TEMA

Asombra al visitante una construcción de tal magnitud como la descrita anteriormente (por sus dimensiones), cuyo uso exclusivo es el reposo y la contemplación del paisaje.

Este tema nos transporta inmediatamente a los jardines de las mansiones inglesas del siglo XVIII, como la de Stourhead y Prior Park, en las que abundan los elementos arquitectónicos de uso puramente contemplativo y de esparcimiento, concebidos con acusada referencia a la arquitectura clásica, en una escala menos monumental que la del de Zarauz.

Al percibir la presencia del Torreón, el caminante desprevenido cree estar ante un templo clásico, de orden toscano, algo ruinoso.

El empleo o alusión a los órdenes clásicos en obras realizadas en el siglo XX, no como referencia puntual sino, más bien, como tema fundamental, no es exclusivo de ésta zarauztarra. En Inglaterra, Edwin Lutyens (1869-1944) lo desarrolló en uno de los patios del Papillon Hall, de 1903, en el condado de Leicestershire. Dicho patio es circular, con ocho columnas, rememorando al orden toscano, que delimitan una galería perimetral. El arquitrabe, el friso y la cornisa se encuentran evidenciados y denotan una inspiración del dórico. Sobre esos elementos se sitúa una balaustrada de la terraza superior.

La referencia a los órdenes clásicos, efectuada, por ejemplo, en la concepción de residencias de este tipo, nos conduce a Umberto Eco, quien afirma:

TEMPLO DE VESTA-TIVOLI



“la caracterización de un signo se basa sólomente en un significado codificado, que un determinado contexto cultural atribuye a un significante.” En este caso, los órdenes clásicos (significante) podrían aludir a la aceptación de determinados valores, como el poder, la estabilidad, la tenacidad y la fuerza, atribuidos a sociedades de la Antigüedad.

Evidentemente, los autores de las obras mencionadas se sitúan, a través de los planteos manifestados en ellas, más cerca del neoclasicismo que del modernismo de la época. Los temas que debieron desarrollar —residencias para familias de alto poder adquisitivo— así se lo ha permitido, de acuerdo con la opinión que manifiesta Antonio Fernández Alba acerca del Neoclasicismo: “La idea que del espacio tiene esta burguesía en ascenso está en las antípodas mismas de la inaccesibilidad conceptual y formal que planteaba el barroco: habrá de ser una arquitectura en primer lugar complaciente y, a ser posible, dotada de formas convencionales; proyectada según esquemas fijos, reiterados, y con una validez generalizable y universal, una arquitectura básicamente de composición, donde al espacio se le ha asignado de antemano un valor constante, con leyes y códigos definidos: es un espacio cuyo objetivo ha sido predeterminado. Para ello habrá que admitir un principio de autoridad -imitar lo clásico.”

ANALOGIAS TIPOLOGICAS

Efectuando una lectura rigurosa de la arquitectura y retornando al léxico de Umberto Eco, nos interesan los objetos arquitectónicos sólomente como objetos concretos, significantes. Como tal, los consideramos desligados de las cuestiones socio-políticas por las que fueron o no aceptados en los diferentes períodos históricos.

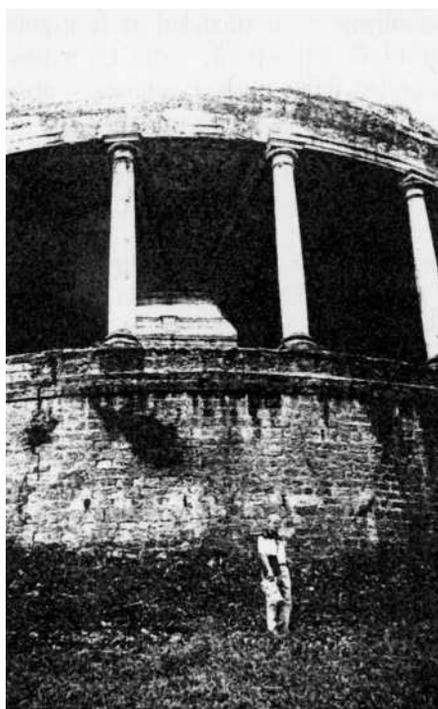
Desde ese punto de vista, nos referiremos primeramente a la tipología del ejemplo que nos ocupa, la que nos lleva a los templos clásicos de planta circular.

En los temenos griegos, ya aparecían edificios de este tipo; por ejemplo, el Tholos, en Epidauró.

En el Forum Boarium de Roma, se construyó el Templo de Portunus (de Vesta, para algunos autores), con características similares.

En Tívoli, encontramos el Templo de Vesta, también circular.

En todos los templos mencionados, están presentes los mismos elementos: la cella maciza —aunque el de Vesta tiene ventanas— rodeada por el peristilo. El Torreón de Zarauz, refiere a esa misma disposición de los elementos pero, además de ser sólo semicircular, el ancho de la galería —asimilable al peristilo— resulta excesivo con respecto al de aquéllos, de manera que la presencia de la cella se ve desvalorizada.



Al igual que en el templo de Vesta, las columnas del Mirador se apoyan sobre un podio, aunque mucho más elevado que en aquél. Sin embargo, la reducción de espesor del muro correspondiente (no es una base maciza), en su parte superior, así como la platabanda acusada en el mismo, asemejan su escala al de Tívoli. La parte inferior del podio que, como se ha dicho, absorbe el desnivel del terreno, no es un tema ajeno a la arquitectura clásica; lo encontramos en ejemplos como el Mausoleo de Halicarnaso.

En el siglo XVI, también se diseñaron obras inspiradas en los templos clásicos de planta circular. Entre ellas, destaca el Tempietto de San Pedro in Montorio, Roma, concebida por Donato Bramante en 1502. En éste, la idea “madre” se vuelve más compleja, al agregársele una planta a la cella y una cúpula sobre la misma.

El Tempietto, a su vez, se adoptó como fuente de inspiración para otras obras posteriores. Christopher Wren (1696-1708) desarrolló la cúpula de St. Paul de Londres de acuerdo con ese modelo. Soufflot vuelve a repetir el tema, a partir de la obra de Wren, en el Panteón de París, primera obra de importancia que se incluye dentro del neoclasicismo.

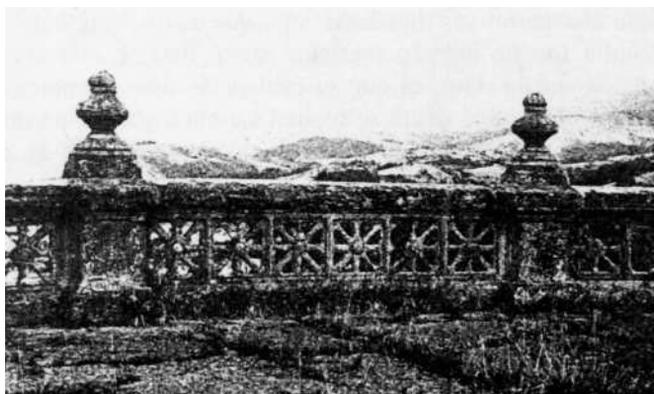
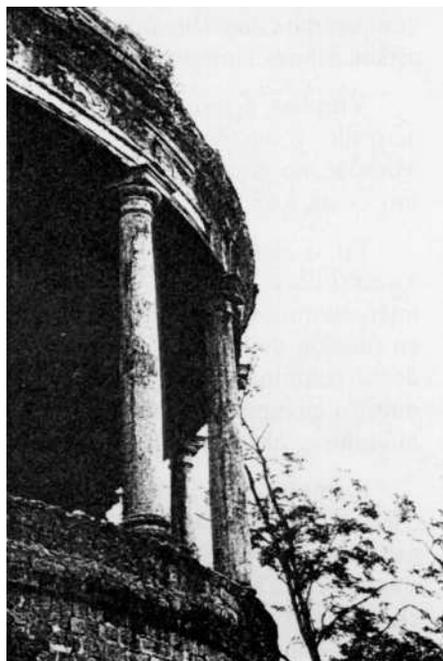
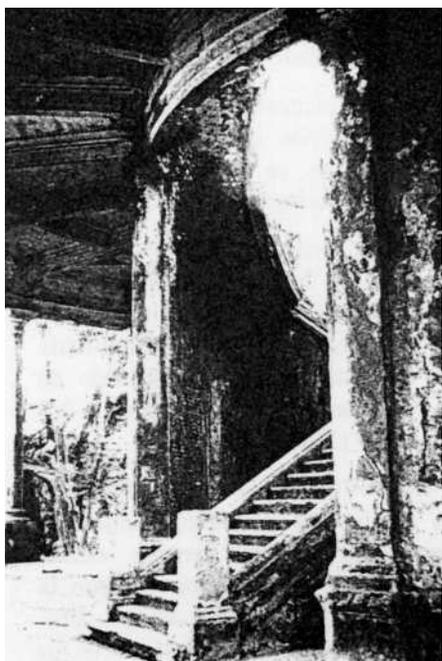
LOS ORDENES CLASICOS

John Summerson afirma: “... la finalidad de la arquitectura clásica ha sido siempre lograr una armonía demostrable entre las partes.” Algunos atribuyeron esa armonía al empleo de los cinco órdenes y otros, a las relaciones y proporciones entre las diversas partes de un edificio.

La primera descripción escrita de los órdenes la hizo Vitrubio, a la manera de un código práctico de arquitectura.

Durante el Renacimiento, los diversos tratadistas encaran la reformulación de la gramática de la Antigüedad, como una disciplina proyectual. Hubo entonces distintas posturas ante lo clásico, que llegaron a sintetizarse en dos predominantes, según Manfredo Tafuri: por un lado, el estudio riguroso del lenguaje clásico, con el fin de su también rigurosa aplicación o institucionalización. Por otro lado, la investigación de los márgenes de libertad que concedía ese mismo lenguaje, de cara a concebir nuevos modelos. Entre los representantes de la primera actitud se encuentra Vignola y entre los de la segunda, Serlio. Esta última había sido iniciada por Alberti y llegó a su culminación con Palladio.

Resulta interesante comparar las medidas y proporciones del Mirador de Vista Alegre con las que han sido fijadas para los órdenes clásicos por los diversos tratadistas. Por un lado, consideramos a Vitrubio, que intenta fijar los elementos del léxico clásico, en términos de leyes sintácticas. Por otro lado,



comparamos con Vignola, quien, en el siglo XVI, se preocupa por definir las articulaciones sintácticas internas de los elementos clásicos.

Vitrubio determina cinco clases de templos (picnóstilo, sistilo, diastilo, aerostilo y eustilo), en función de los intercolumnios de los mismos. El Mirador, no encaja en ninguna de estas clasificaciones, ya que su intercolumnio es de 6,65 gruesos de columna (según la terminología de Vitrubio).

En la atalaya de Zarauz, se ha optado por un orden ambiguo, similar al toscano en la forma, pero más cercano al jónico en la determinación de los intercolumnios. Vignola fija los intercolumnios para cada uno de los órdenes, en función del número de módulos, siendo el módulo igual al radio del fuste de la columna, en la parte más ancha de su éntasis. El intercolumnio de nuestro ejemplo es de 13,3 módulos. Según Vignola, el toscano sería de $6 \frac{2}{3}$ módulos y el del pórtico jónico con pedestal, de 13 módulos.

Siempre comparando con los órdenes según Vignola, la altura total de la columna toscana sería de 14 módulos. En cambio las de Zarauz tienen 19 módulos (5,86 m. de altura / 0,31 m. de módulo). En este sentido, estaría situado entre el jónico —18 módulos— y el corintio —20 módulos—. Según la clasificación de Vitrubio, se situaría dentro de la del templo sistilo —altura = 9,5 diámetros—, ya que la altura de sus columnas es de 9,45 veces su diámetro.

El cornisamento del Mirador tiene 3,8 módulos de altura, situándose así en una escala cercana a la del toscano —3,5 módulos— y a la del dórico —3,6 módulos—, e intermedia entre la de éstos y el pórtico dórico sin pedestal —4 módulos—; todos ellos, referidos al Vignola.

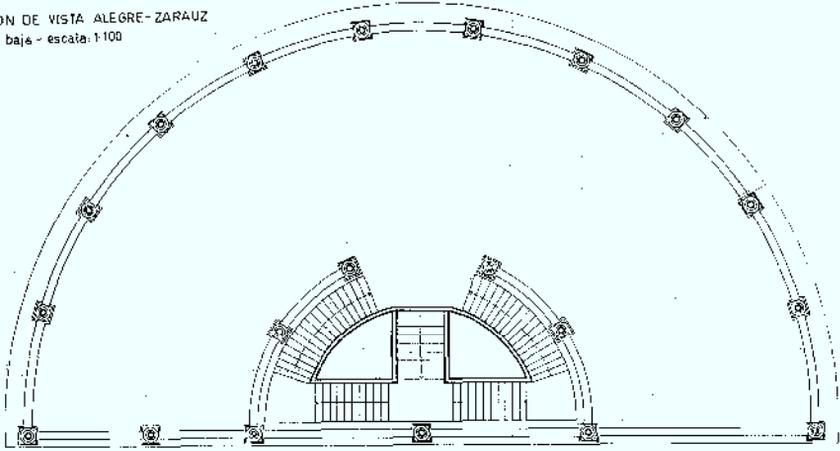
A través del análisis comparativo precedente, vemos que el orden adoptado en el Mirador de Vista Alegre, no es un orden clásico, aceptando las mediciones que efectuaron sus tratadistas, sino que es un “orden del siglo XX”, personal del autor (no he logrado averiguar quién fue) de esta obra. Lo que, de todas maneras, queda claro, es que se evidencian unas proporciones determinadas entre los elementos y que se repiten siempre iguales, permitiendo un control de toda la estructura, la “armonía demostrable” de la que habla Summerson.

EL PROBLEMA DE LA ADECUACION

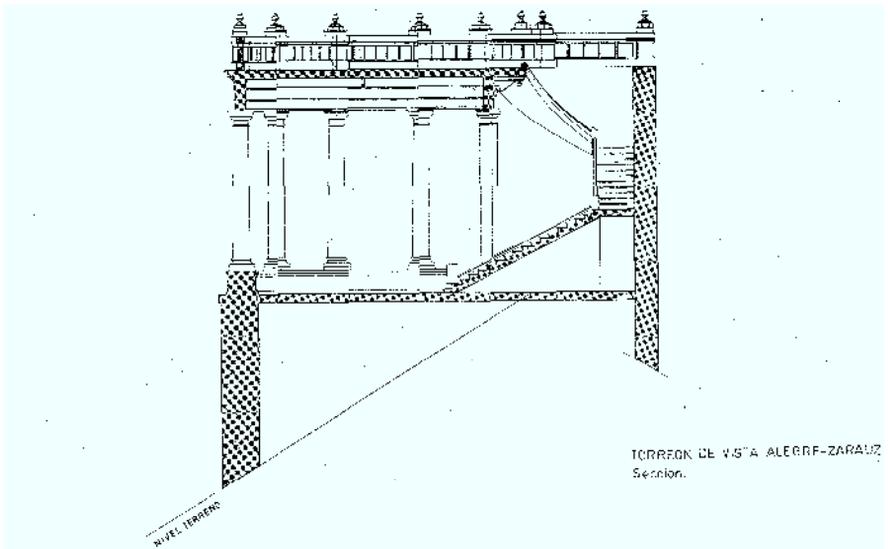
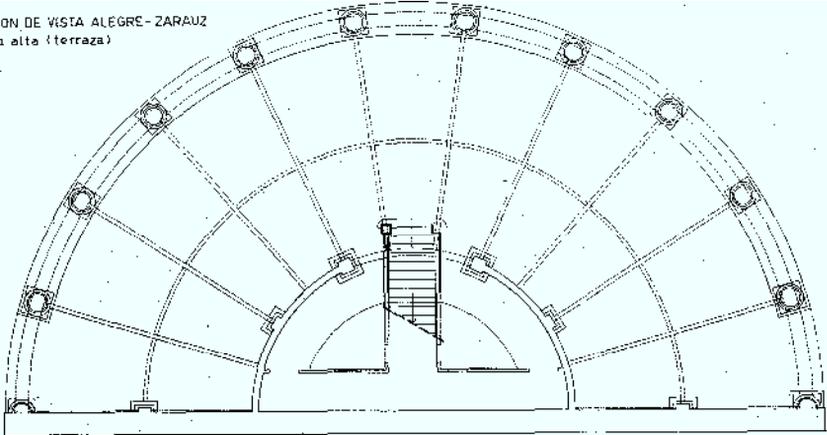
En el ejemplo de Zarauz, resulta difícil comprender la razón que tuvo el autor, quien, adoptando una imagen clásica para su obra, no haya adoptado las proporciones establecidas para los órdenes de los diversos tratadistas.

Probablemente, sus exigencias proyectuales han tenido otro punto de partida. Analizando la planta, vemos que el muro —celda tiene las dimensiones justas para incluir el desarrollo de la escalera—. En cuanto a la definición del

TORREÓN DE VISTA ALEGRE-ZARAUZ
Planta baja - escala: 1:100



TORREÓN DE VISTA ALEGRE-ZARAUZ
Planta alta (terrace)



ancho dado a la galería, cabe pensar que, si éste hubiera sido la mitad, trabajando con luces admisibles para el hormigón, el intercolumnio hubiese sido menor (2,80 m.) que el que tiene (4,125 m.). Expresándolo en relación al radio de las columnas (el módulo de Vignola), sería entonces de 2,85 módulos y, en consecuencia, inadmisibile. Por otra parte, la galería hubiera sido demasiado estrecha. Decide entonces duplicar la luz de las vigas y “atarlas” con otra transversal curva.

Otra pregunta que surge es por qué ha dispuesto 11 intercolumnios. Evidentemente, ha optado por un número impar para centrar la escalera en el eje de simetría de la composición. Si hubiese adoptado 13 intercolumnios, éstos hubiesen sido de 11,3 módulos cada uno (suponiendo que la sección de las columnas es la necesaria por cálculo) y la luz de la viga correspondiente, de 3,50 m. Se hubiera acercado, entonces, al intercolumnio del pórtico jónico sin pedestal, que es, según Vignola, de 11,5 módulos.

Se aprecia así, una posibilidad muy amplia de combinaciones, teniendo en cuenta conjuntamente al material empleado y a los órdenes clásicos.

Es muy probable que el autor haya realizado este mismo tipo de razonamiento, a juzgar por la opinión de un arquitecto contemporáneo suyo: Sir Edward Lutyens. Este decía, en una carta de la época de su Papillon Hall, a un amigo: “He tenido la cara dura de adoptar ese orden dórico desgastado por el tiempo, algo encantador. No puedes copiarlo. Para hacerlo bien tienes que tomarlo y diseñarlo... No puedes copiar: si lo haces te encuentras cogido... Esto significa trabajar mucho, pensar mucho cada línea en las tres dimensiones y en cada juntura y no puedes dejar de lado ni una sola piedra. Si actúas de este modo, el orden te pertenece, y cada toque, al manejarlo mentalmente, está dotado con toda la poesía y todo el arte que Dios te ha dado. Alteras un solo rasgo (cosa que tienes que hacer siempre), y entonces has de reajustar todos los demás con cuidado e inventiva. Así que no es un juego, al menos no un juego que puedas jugarlo a la ligera.”

El resultado obtenido en el Mirador, es una construcción de hormigón armado, pero con formas escogidas —y transformadas— del lenguaje clásico.

Una actitud diferente a ésta fue la adoptada por Donato Bramante, en su Tempietto de San Pietro in Montorio, en Roma. Partió de un templo romano de planta circular, probablemente el de Vesta. Con respecto a éste, reemplazó el orden corintio por el dórico; añadió unas escalinatas y un plinto continuo bajo las columnas; sobre el cornisamento, dispuso una balaustrada que rodea a la planta superior de la cella, donde dispuso pilastras dóricas que se corresponden con cada columna dórica de la planta baja y a la que remató con una cúpula.

De esa manera, Bramante diseñó un nuevo templo, que representa una ampliación de una idea que había sido iniciada por los romanos. En esta

respuesta, logró un alto grado de adecuación al problema que se le planteaba. Añadió elementos nuevos a un tema antiguo y transformó otros, pero consiguió una perfecta síntesis de los mismos, de tal manera que Serlio lo consideró como el “equivalente exacto del arquitecto antiguo”.

El Tempietto, a su vez, sirvió de modelo para obras posteriores. Christopher Wren lo “adoptó” en la resolución de la cúpula de St. Paul de Londres. La diferencia de escala, planteada por el propio tema, le daba un número excesivo de columnas y, para establecer algún tipo de referencia a la lectura del elemento, rellenó un intercolumnio de cada cuatro. Demostró así, al igual que lo hizo Bramante con respecto al templo romano, una respuesta de adecuación.

Volviendo al ejemplo de Zarauz, su autor se enfrenta a la problemática del empleo del hormigón, de manera similar a la que manifestaron los arquitectos en la época de la aparición del metal como técnica constructiva. Estos utilizaban el nuevo material, pero siempre recurrían a un lenguaje formal que no le correspondía y, el metal, permanecía oculto, o apenas asomaba, tímidamente, hasta que Joseph Paxton diseñó el Crystal Palace en 1850. Aquí, el lenguaje era totalmente “metálico”, aunque podía vislumbrarse, en la composición, a la tradicional basílica paleo-cristiana.

De manera similar a Paxton, Peter Behrens, en la Fábrica de Turbinas AEG de Berlín, del año 1909, resuelve nuevos temas, empleando materiales modernos y, sin embargo se aprecia una clara inspiración en la forma y proporciones del templo clásico.

Obviamente, el autor de nuestro ejemplo, ha adoptado una actitud mucho más simplista, recurriendo directamente al léxico clásico, sin mayor reelaboración del mismo. Ello no obstante, resulta una pieza única en el País Vasco y merece nuestra atención.

San Sebastián, 14 de setiembre de 1984

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

UMBERTO ECO “La Estructura Ausente”, Ed. Lumen

SIR BANISTER FLETCHER, “A History of Architecture on the comparative method”, Athlone Press.

EDWIN LUTYENS, Architectural Monographs 6, Academy Editions London.

JOHN SUMMERSON, “El lenguaje clásico de la Arquitectura”, Colección Punto y Línea. Ed. G. Gili.

MANFREDO TAFURI, “La Arquitectura del Humanismo”, Xarait ediciones.

VIGNOLA, “El Vignolas de los propietarios”.

VITRUBIO, “Los Diez Libros de Arquitectura”, Ed. Obras Maestras.

J. WARD-PERKINS, “Arquitectura romana”, Ed. Aguilar.