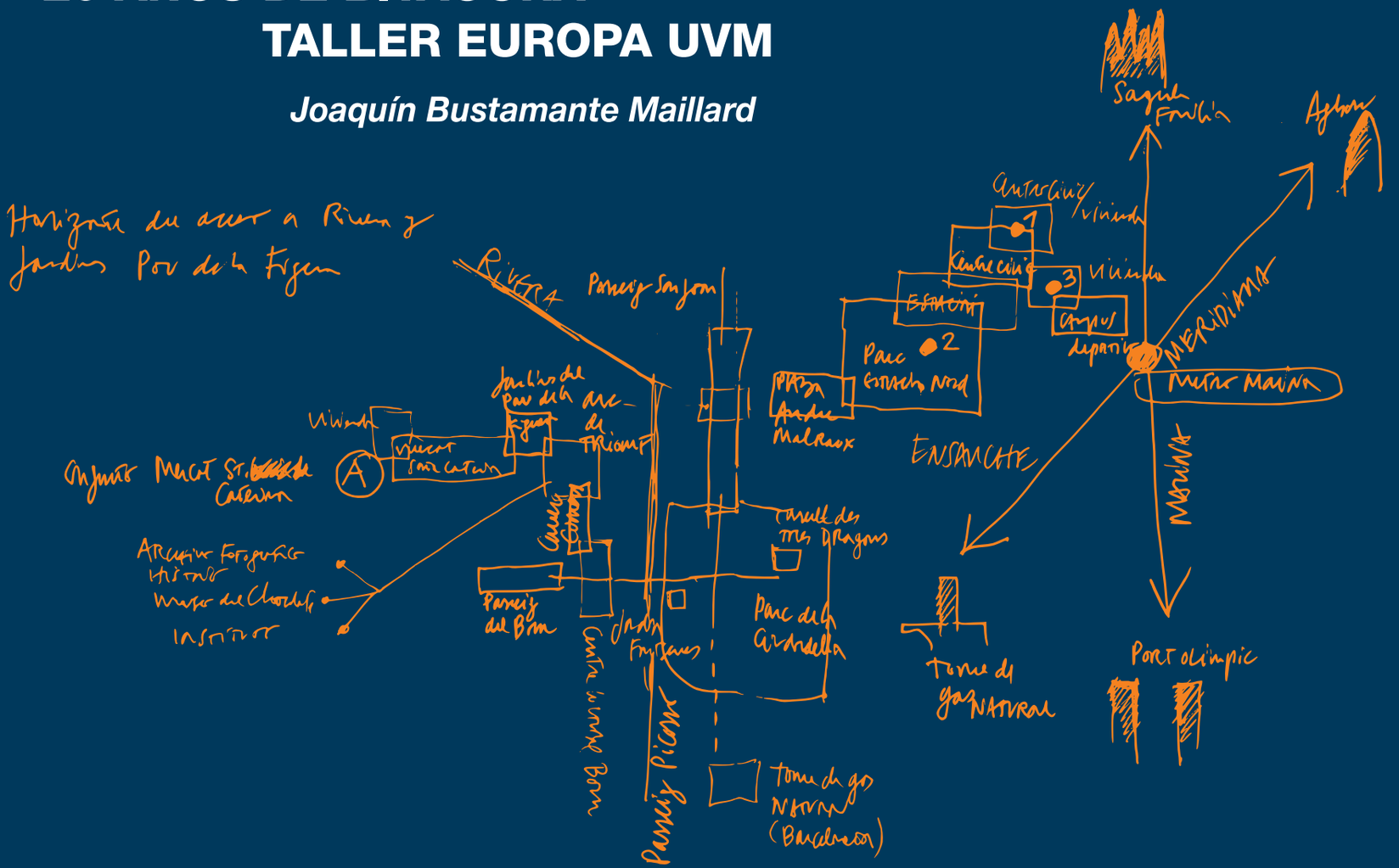
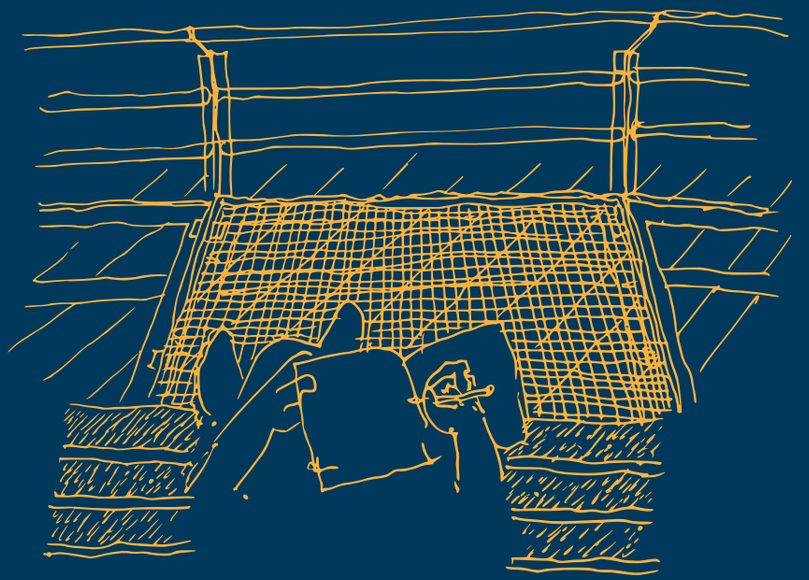
RECORRER
PARA DESCUBRIR
LA ARQUITECTURA

UVM
UNIVERSIDAD VIÑA DEL MAR

20 AÑOS DE BITÁCORA
TALLER EUROPA UVM

Joaquín Bustamante Maillard





El valor del croquis como metodología de estudio para proyectar la Región de Valparaíso basado en la experiencia internacional

RECORRER
PARA DESCUBRIR
LA ARQUITECTURA

20 AÑOS DE BITÁCORA
TALLER EUROPA UVM

Joaquín Bustamante Maillard

UVM
UNIVERSIDAD VIÑA DEL MAR

Dirección de Arte, Diseño y Diagramación
Ezequiel Cabrera Aguilera

Edición de imágenes
Estudiantes de Diseño UVM
Eliel Vega Castillo
Isidora Vásquez Torres
Camila Toro Tinkler

R90 LAB
Facultad de Arquitectura, Comunicaciones y Diseño
Universidad Viña del Mar

Ediciones UVM
Universidad Viña del Mar
Vicerrectoría de Vinculación y Desarrollo

ISBN: 978-956-8135-32-4
Primera edición: noviembre 2026
Tiraje: 300 ejemplares

Publicación de distribución gratuita. Prohibida su venta.
Todos los derechos reservados. Prohibida la reproducción
total o parcial de esta obra sin autorización de sus titulares.
© 2026 Universidad Viña del Mar

Impresión
GSR, Valparaíso, Chile
Noviembre de 2026

UVM
Viña del Mar,
Región de Valparaíso, Chile

Los 416 croquis que recorren estas páginas fueron dibujados a mano, frente a cada lugar, entre 2005 y 2026. Los textos fueron elaborados por el autor a partir de sus bitácoras y registros orales, con apoyo de herramientas de inteligencia artificial (Smartnoter y Claude opus 5.5) para su transcripción, redacción y corrección. Las observaciones, la selección de los casos, los criterios de análisis y los dibujos son de autoría exclusiva del autor.

Porque observar sigue siendo un acto de la mano y del cuerpo.

CONTENIDOS

_ .00 .01 .02

PRESENTACIÓN .008
Carlos Isaac Pályi, rector Universidad Viña del Mar

PRÓLOGO
Joan Casanelles
Viajar y dibujar para comprender lo invisible .010

José Pedro Vicente Groetaers
Descubrir la ciudad que conocemos .012

Maite Rivera Marchevsky
El viaje como construcción de pensamiento .013

INTRODUCCIÓN .014
Joaquín Bustamante Maillard

CAPÍTULO 1.
RECONOCIMIENTO URBANO .017

Aproximación y método de estudio .018

1.1 **CIUTAT VELLA.** .020
La ciudad histórica como relato y espacio de transformación. *Barcelona, España*

1.2 **RÍO SENA.** .046
Leer la ciudad a partir de la naturaleza como soporte. *París, Francia*

Principios para proyectar un recorrido regenerativo .072

Síntesis .073

CAPÍTULO 2.
MONOGRAFÍAS .075

Aproximación y método de estudio .076

2.1 **Luz, naturaleza y espiritualidad:** .079
La experiencia arquitectónica de la Sagrada Familia. *Barcelona, España*

2.2 **Origen y modernidad:** .093
La experiencia del Pabellón Alemán en Barcelona. *Barcelona, España*

2.3 **El Convento de la Tourette, el entramado entre lo colectivo y lo individual del espíritu.** .107
Éveux-sur-L'Arbresle, Francia. 1960

Le Poème de L'angle Droit. .112
Le Corbusier. 1955

.03

CAPÍTULO 3.
ARQUITECTURA URBANA ***.121***

Aproximación. Reinventar lo construido: ***.122***
Arquitectura, experiencia y regeneración urbana

3.1 Espacio protagonista ***.125***
Detenerse y experimentar:
La escala del cuerpo

3.2 El estar como lugar urbano ***.135***
Arquitectura de la estancia y vida urbana:
La escala del barrio

3.3 Atracción, paisaje y regeneración ***.145***
Cuando la arquitectura vuelve visible la ciudad:
La escala urbana

3.4 La naturaleza como identidad urbana ***.157***
La naturaleza como estructura activadora:
La escala geográfica y temporal

CONCLUSIONES ***.184***

EPÍLOGO

Ezequiel Cabrera Aguilera
Sintaxis de una mirada ***.186***

Francisca Vilches Valenzuela
Caminar la ciudad. Un viaje que continúa ***.187***

Patricio Canala-Echeverría
Vida, oficio y arquitectura ***.188***

AGRADECIMIENTOS ***.190***

REFERENCIAS ***.192***

RESEÑA ***.196***

PRESENTACIÓN

Cumplir treinta versiones del Taller Europa constituye un hito significativo para la Universidad Viña del Mar y, especialmente, para una carrera que ha hecho de esta experiencia una parte distintiva de su manera de enseñar y comprender la Arquitectura.

A lo largo de estos 28 años, generaciones de estudiantes y docentes han tenido la posibilidad de encontrarse directamente con ciudades, obras, espacios públicos y expresiones culturales que forman parte fundamental de la historia y del debate contemporáneo de la disciplina. Sin embargo, el valor del Taller Europa trasciende ampliamente el viaje. Su principal significado está en la experiencia formativa que lo sustenta: aprender observando, recorriendo, dibujando, comparando y formulando preguntas frente a la realidad.

Para la UVM, esta forma de aprender representa también una expresión concreta de la formación integral que buscamos entregar a nuestros estudiantes. La experiencia universitaria es una oportunidad para ampliar horizontes, enriquecer la mirada sobre el mundo y desarrollar una comprensión más profunda del entorno en que nos desenvolvemos. Buscamos formar profesionales capaces de observar críticamente su realidad, ampliar sus referencias culturales, comprender contextos diversos, desenvolverse con autonomía y asumir responsablemente el impacto que sus decisiones tendrán sobre las personas y los territorios.

En Arquitectura, esa responsabilidad adquiere especial relevancia. Proyectar supone interpretar un lugar antes de intervenirlo; comprender su historia, su geografía, sus formas de habitar, sus tensiones y sus posibilidades. En esa perspectiva, Taller Europa ha evolucionado hasta convertirse en una experiencia en la que la observación de otras ciudades adquiere sentido cuando permite regresar con nuevas preguntas sobre nuestro propio territorio.

Esta relación entre aprendizaje disciplinar y territorio expresa, asimismo, una manera de comprender la Vinculación con el Medio en nuestra universidad. Los conocimientos adquiridos durante la formación cobran mayor sentido cuando son capaces de ponerse al servicio del análisis de problemas reales y de la construcción de propuestas pertinentes. De este modo, las reflexiones sobre regeneración urbana, espacio público, patrimonio, movilidad, accesibilidad, equipamientos, paisaje o relación entre naturaleza y ciudad pueden dialogar con desafíos concretos de Viña del Mar, Valparaíso y de la Región de Valparaíso.

Ello adquiere especial pertinencia frente a la Estrategia Regional de Desarrollo de Valparaíso (ERD) 2025–2035, nuestra principal carta de navegación territorial, que plantea desafíos asociados a la habitabilidad y movilidad sostenible, la planificación integral del territorio, la protección y valoración de los patrimonios y la sostenibilidad de nuestros ecosistemas y bienes comunes naturales. La universidad tiene la responsabilidad de contribuir a estos desafíos desde aquello que le es propio: la formación, el conocimiento, la reflexión crítica y la capacidad de generar propuestas junto al territorio.

Existe, también, una tercera dimensión que ha acompañado históricamente a este proyecto tan icónico y que hoy resulta especialmente relevante para la educación

superior: la internacionalización en la formación. Conocer otras ciudades y otros modos de abordar los problemas arquitectónicos y urbanos permite ampliar horizontes, contrastar perspectivas y comprender que los desafíos locales forman parte también de discusiones globales. La internacionalización enriquece la formación de nuestros estudiantes al ponerlos en contacto con otras experiencias, enfoques y soluciones, fortaleciendo su capacidad para observar, comparar y discernir con mayor fundamento aquello que resulta pertinente para los contextos en que deberán ejercer su profesión.

Desde la perspectiva de la Vinculación con el Medio, esta dimensión adquiere además un valor especial, porque permite conectar aprendizajes y experiencias desarrolladas en otros territorios con los desafíos propios de nuestra región, generando una relación más dinámica entre lo local y lo global.

Ese diálogo entre ambas escalas es, probablemente, uno de los mayores aprendizajes acumulados por Taller Europa durante estas treinta versiones. Europa constituye más que un destino: constituye una oportunidad para aprender a mirar de otra manera y, desde esa experiencia, volver a mirar nuestra propia región con mayor profundidad.

Celebrar esta trigésima versión es, por tanto, reconocer a quienes han construido esta trayectoria: docentes que han sostenido y enriquecido el proyecto a través del tiempo, estudiantes que han hecho de cada recorrido una experiencia de aprendizaje y todos quienes han contribuido a transformar al Taller Europa en un proyecto emblemático de nuestra universidad.

Como Universidad Viña del Mar, nos enorgullece que esta experiencia continúe renovándose y que, después de treinta versiones, mantenga plenamente vigente su propósito: formar arquitectos capaces de comprender el mundo, aprender de él y transformar ese conocimiento en una contribución responsable y pertinente para los territorios que habitan.

Carlos Isaac Pályi
Rector
Universidad Viña del Mar

Viajar y dibujar para comprender lo invisible

Mi primer encuentro con Joaquín Bustamante fue insólito y sorprendente. Se realizó en un aula de estudios de L'Ecole Nationale Superieure d'Architecture de Lyon, donde apareció Joaquín, mientras que yo estaba dando una clase. Siendo uno de los pocos académicos de habla española de la Escuela, se me encargó el intercambio con él. Se trataba de programar futuros intercambios académicos entre nuestras dos escuelas. Fue insólito, porque no esperaba ver entrar, en aquella aula, un académico chileno en aquel momento. Y, aún menos, un arquitecto que compartiese las mismas preocupaciones pedagógicas. Después de lo insólito, llegó lo sorprendente. Dirigíamos en Licencia y Master de nuestras escuelas, departamentos semejantes. Los temas sobre el territorio, la ciudad, el medioambiente eran temas centrales de nuestras docencias. Compartíamos que, una de las maneras de descubrir la complejidad de estos temas, era el viaje y el dibujo. Además, los dos habíamos inventado un taller para poder viajar, a las ciudades europeas con los estudiantes. En 2018, al poco tiempo de haber empezado nuestra conversación, ya habíamos concretado un taller en la Escuela de Arquitectura y Diseño de la Universidad Viña del Mar, con la participación, de mis estudiantes. Este, se realizó en el mismo curso académico vigente. A partir de ahí, nació no solo una colaboración, sino una complicidad.

Esta publicación, reviste un carácter esencial para la época actual, donde la inteligencia artificial, pone en peligro las prácticas que se desarrollan en este tipo de talleres. Su contenido de carácter teórico, didáctico y sensible valora el trabajo hecho durante los veintiocho años de desarrollo de la Bitácora en el Taller Europa UVM. Recalca la constancia, el empeño y la voluntad que ha sabido desempeñar Joaquín Bustamante Maillard y el equipo de académicos que lo rodea. Todo académico, sabe que crear y hacer perdurar este tipo de asignaturas releva, casi siempre, del milagro. Sabiéndolo por experiencia, me imagino la constancia que ha tenido el equipo, para obtener los presupuestos necesarios a su desarrollo, convencer de su necesidad. Quedan pocos ejemplos de este tipo de docencias en las escuelas de arquitectura que se preocupan de paisaje, urbanismo, medioambiente y arquitectura, en el mismo taller. Su desaparición, impediría afrontarse con la complejidad, tanto como, dar tiempo al tiempo en entender lo visto. Hoy en día, se puede tomar cientos de fotografías y archivarlas en unos minutos. Un programa informático puede realizar, casi solo la cartografía o montar una visión en tres dimensiones de un contexto. Si este tipo de talleres desaparece, ¿qué quedará de un punto de vista personal sobre el medioambiente? ¿Qué pasara con el sentido crítico?

Recalquemos que el argumento principal de esta publicación es la arquitectura. Y, sobre todo, los métodos para explorar sus componentes a todas las escalas. El viaje y el dibujo, son los testigos de lo vivido y observado. Los relatos de las capitales europeas de este libro, son un pretexto para confrontarse con lo desconocido. La hipótesis consiste en presuponer que, la percepción empieza en cuanto hay un cambio de sensación. Es lo que provoca el cambio de medioambiente. Esto, se logra viajando, lápiz en mano. El viaje, ofrece la posibilidad de descubrir otras historias, otros paisajes, otras formas urbanas y otras arquitecturas. El viaje forma parte de la cultura necesaria del futuro arquitecto que

se dedica a proyectar. Viajar, no es solo, recorrer las capitales, sino, dejarse llevar por su propia intuición, deambular. No solo se trata ver, sino de observar, analizar, anotar lo esencial, para interpretar. Es lo que relata esta publicación. La finalidad de los trabajos del Taller consiste en dotar a los futuros arquitectos, de lo que yo llamaría, una "caja de herramientas". Son estas herramientas las que permitirán la asimilación del contexto visitado. Esta manera de enfocar el aprendizaje se asemeja al "Grand Tour" que emprendían los artistas de la época clásica para ampliar su conocimiento y confrontarse con las obras maestras de Europa. Este método obliga a poner todos los sentidos en alerta, para almacenar los contenidos. Es lo que se ha propuesto hacer durante veinte años de bitácoras este Taller. Viajando por capitales europeas y no solo revisando informaciones numéricas impersonales.

La lectura de esta publicación, me recordó el trabajo de Juhani Pallasmaa, Arquitecto, antiguo profesor de la Universidad Tecnológica de Helsinki. Y, sobre todo, de su teoría sobre la arquitectura relatada en su libro "La mano que piensa". El libro relata lo que es la esencia de la mano, su papel primordial en la inteligencia y las capacidades analíticas y conceptuales. En esto se aparenta al trabajo de Joaquín Bustamante. Esta semejanza aparece, sobre todo, en la afirmación que el dibujo es un vector de este aprendizaje. La diversidad de su utilización en la publicación, permite revelar el palimpsesto que representa una ciudad. La riqueza de lo contenido de la Bitácora, muestra que no se dibuja de la misma manera de una ciudad a otra. Los diferentes dibujos de Barcelona, París o Lyon, aunque se parezcan, no son semejantes, solo similares. Lo que muestra que no se tiene la misma sensación frente a la Torre Eiffel, como frente al Museo Arqueológico de Lyon. Esto implica, como lo relata la publicación, la necesidad de recurrir a diversas formas de representación. Hay que dar cuenta de lo observado o analizado. Para eso, el croquis ambiental, sensible, espontáneo, plasma un instante preciso, una primera sensación. Esto conduce este tipo de dibujo a eludir uno u otro detalle, juzgándolo secundario. Al contrario de la fotografía la imagen será incompleta pero única. El croquis no es solo medio de expresión.

La Bitácora experimenta igualmente, el ancho panel de herramientas gráficas que permiten completar la observación, como la fotografía heurística, complemento del mapa geográfico, el diagrama interpretativo, las anotaciones escritas, al margen de los dibujos que pueden completar la observación. La Bitácora se convierte en un índice de herramientas previas al acto de proyectar. Lo que convierte su contenido en el punto clave de la interpretación del medioambiente. Y hace que esta publicación tenga algo de saludable. Es más que el relato de veinte años de un taller. Es un manifiesto para el porvenir, donde, esperemos que el humano no desaparezca detrás de un artefacto artificial que represente todo.

Terminaré citando al escritor francés Pascal Quignard que dice: *« Le visible ne suffit pas à comprendre ce qui est vu. Le visible ne s'interprète qu'en référence à l'invisible »*.[1]

Joan Casanelles
Arquitecto, Urbanista

Antiguo profesor
L'Ecole Nationale Supérieure d'architecture de Lyon

Miembro de L'Ecole Urbaine de Lyon

1. *«Lo visible no es suficiente para entender lo que se ve. Lo visible se interpreta solo en referencia a lo invisible ».*

Descubrir la ciudad que conocemos

Hay ciudades que creemos conocer porque las hemos recorrido muchas veces. Reconocemos sus calles, sus edificios, sus plazas, espacios públicos y paisajes; sabemos su historia, dónde están y creemos saber qué son, sin embargo, la arquitectura nos enseña y recuerda que conocer un lugar es una tarea de mayor complejidad: una ciudad nunca se entrega completamente a una sola mirada ni se agota en una descripción.

En las ciudades existen ciertas condiciones que podemos reconocer colectivamente. Hay trazados urbanos, proporciones, aciertos y aberraciones, límites, recorridos, infraestructuras y relaciones que están disponibles para ser observadas. Podemos coincidir en el análisis y definición de muchos de ellos, pero, al mismo tiempo, cada observador construye una lectura particular. La experiencia, la memoria, el conocimiento y la sensibilidad determinan qué vemos, qué seleccionamos y qué relaciones somos capaces de establecer, existiendo entonces, tantas definiciones como cantidad de observadores.

Distintas personas pueden recorrer exactamente el mismo lugar y regresar con imágenes profundamente diferentes. No porque una haya examinado correctamente y la otra no, sino porque observar también significa interpretar. En arquitectura, esa interpretación no es un ejercicio secundario: es parte esencial de la disciplina. Antes de proyectar, debemos aprender a mirar; antes de transformar, debemos comprender aquello que ya existe.

La observación y la reflexión han constituido el eje central de mi carrera. Esa mirada sobre la ciudad que nos inculcó la Universidad Viña del Mar ha sido una herramienta para ir más allá de una respuesta funcional y proponer así una experiencia de habitar de mayor calidad, recibiendo reconocimientos nacionales e internacionales. Como docente, el núcleo de mi enseñanza y como columnista, mi método para una reflexión crítica. Observar, en definitiva, no ha sido una etapa previa a mi trabajo, sino una identidad laboral.

El trabajo de Joaquín Bustamante Maillard adquiere un valor especial. Su sensibilidad frente a la observación y, posteriormente, su capacidad de convertir lo observado en reflexión, confirman que incluso aquellas ciudades que creemos conocer profundamente siguen teniendo capas por descubrir. Barcelona, París y tantas otras aparecen aquí no como postales ni como repertorios de formas que debieran ser reproducidas, sino como territorios capaces de abrir preguntas. El recorrido, el croquis y la reflexión se convierten así en instrumentos para descubrir relaciones que una mirada rápida probablemente dejaría ocultas.

Existe una frase que resume la grandiosidad de recibir e internalizar el pensamiento ajeno, precisamente cuando es distinto al propio:

"Una mente que se abre a nuevas ideas nunca más vuelve a su tamaño original".

Este libro tiene justamente esa capacidad. No pretende cerrar las lecturas de la ciudad, sino ampliarlas. No entrega respuestas definitivas, sino herramientas para seguir observando. Y quizás allí reside su mayor aporte: recordarnos que las ciudades, por muy recorridas, fotografiadas o estudiadas que estén, siguen siendo parcialmente desconocidas. Una nueva mirada tiene la posibilidad de revelar una ciudad distinta.

Los invito a conocer las ciudades con el ojo de Joaquín Bustamante.

José Pedro Vicente Groetaers
Arquitecto UVM

Magíster en Arquitectura
Pontificia Universidad Católica de Chile

Beca Taller Europa UVM
Estudios en Barcelona y París

Columnista Tell Magazine

El viaje como construcción de pensamiento

Joaquín Bustamante Maillard, arquitecto ligado a una formación donde "el croquis se nos plantea como una herramienta absolutamente ligada a la palabra. Es una invención de dibujo que tiene como objeto develar y no retratar", donde el croquis conjuga una sensibilidad y detención personal ante lo observado, que busca develar virtudes, que hablan de la realidad, pero con distintas gradualidades, que se expresa con intencionalidad, reflejando una postura respecto a la arquitectura, el espacio vivido y el mundo (Dosier I, UVM, 2002); ha mantenido esta invención como un eje fundamental en su pensamiento como arquitecto, pero también en la formación de futuros arquitectos y arquitectas.

Desde la formación, ha sostenido de manera consistente el espacio de reflexión del Taller Europa, experiencia formativa sustentada en un viaje de observación permanente y reflexión colectiva entre estudiantes y cuerpo académico, en la que, en cada versión, quienes lo integran se sumergen en un estado permanente de reflexión, situados en contextos complejos y ricos de ser observados, en un período de estudio único y de dedicación total, que deja una base sólida y profunda en el arquitecto y la arquitecta. Esta práctica reflexiva en torno a la arquitectura, el espacio urbano y todas las dimensiones que integran los estudios de la arquitectura y la ciudad, ha sido atravesada de manera constante por el viaje a Europa del taller y por el croquis.

El viaje, en este trabajo, se convierte en un espacio de estudio que permite volver a mirar cada vez una situación ya observada, pero desde una condición distinta; se mira siempre en fresco un lugar como si fuera una primera vez, enriqueciendo la construcción de ese pensamiento propio del arquitecto. Este trabajo habla de eso, de cómo Joaquín se ha enfrentado, a lo largo de su trabajo colectivo de reflexión académica en el Taller Europa, con obras o lugares que pueden encontrarse una sola vez, pero cuya riqueza aparece cuando el pensamiento, construido a partir de la experiencia, vuelve sobre ellos una y otra vez. Ha cambiado quien observa, han cambiado las preguntas, las conversaciones y las experiencias que acompañan esa nueva mirada.

Cada viaje no comienza desde cero, se construye en capas que se superponen sobre lo anteriormente observado. La mirada se vuelve iterativa, profunda y continua; se vuelca permanentemente sobre sí misma, reconoce, contrasta, superpone y descubre cada vez relaciones que antes no estaban presentes, permitiendo que una misma obra y lugar puedan ser comprendidos desde diversas capas de experiencia. El lugar o la obra permanece, pero la mirada sobre aquello es la que se transforma.

Es en este proceso donde el croquis adquiere nuevamente su sentido como herramienta para pensar; permite que aquello que se observa pueda ser pensado, vuelto a mirar y transformado en una reflexión propia y profunda. Como plantea Juhani Pallasmaa (2012):

"La mano capta la cualidad física y la materialidad del pensamiento y la convierte en una imagen concreta". "En manos del arquitecto, el lápiz constituye un puente entre la mente que imagina y la imagen que aparece en la hoja de papel; en el éxtasis del trabajo, el dibujante olvida tanto su mano como el lápiz y la imagen emerge como si fuera una proyección automática de la mente que imagina; o quizá sea la mano la que verdaderamente imagina en tanto que existe en la vida del mundo, la realidad del espacio, materia y tiempo, la condición física misma del objeto imaginado".

En este sentido, el presente trabajo de recopilación del pensamiento y observaciones de Joaquín pone en evidencia una de las mayores virtudes del viaje para un arquitecto, la insistencia, la iteración, las capas y la construcción progresiva de una reflexión que no se agota en una primera mirada, sino que se transforma, robustece y profundiza en el tiempo. Son veinte años de dejar de mirar para comenzar a ver, volver a preguntar, volver a registrar a través del croquis, algo que cada vez parece ser algo nuevo. Es una invitación que contagia a otros a recuperar el croquis como una herramienta propia del pensar arquitectónico.

Maite Rivera Marchevsky
Arquitecta UVM

Magíster en Urbanismo
Universidad de Chile

Directora del Departamento Arquitectura y Territorio
Facultad de Arquitectura, Comunicaciones y Diseño
Universidad Viña del Mar

INTRODUCCIÓN

El Taller Europa UVM se funda en 1998 por los arquitectos Mario Orfali Bejer y Andrés Macdonald Hadida, fundadores de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Viña del Mar, a partir de una convicción que sigue dando sentido a esta experiencia: recorrer para descubrir la arquitectura. La propuesta reconoce el valor de encontrarse directamente con el original del arte, la arquitectura y el urbanismo; estar frente a la obra, caminar por la ciudad y aproximarse a ella desde una mirada experiencial apoyada en el croquis y la observación. En un Chile que comenzaba a abrirse con mayor intensidad a los procesos de globalización y transformación urbana (hacia el 2003 Valparaíso será declarado patrimonio mundial UNESCO),[2] viajar permitía ampliar el campo de referencias de la formación del arquitecto y confrontar, desde la experiencia, aquello que estaba orientando el debate disciplinar internacional. Desde entonces, el Taller Europa se ha dictado de manera continua —con la única interrupción presencial asociada a las restricciones de la pandemia— y ha contado con el apoyo transversal de todos los rectores que han dirigido la Universidad Viña del Mar.

La primera generación tuvo un carácter exploratorio y transversal: reunió estudiantes de tercero, cuarto y quinto año en un viaje de aproximadamente dos meses desde Barcelona a París, a través de un itinerario de detenciones que conecta ambos destinos. Esa experiencia inicial permitió reconocer las ciudades desde la historia, las obras contemporáneas y las transformaciones urbanas capaces de construir el campo de estudio de los años siguientes. París, Barcelona, Bilbao y Lyon aparecen tempranamente como lugares de observación por la intensidad de sus procesos de transformación: la integración de periferias, la recuperación de centros históricos y bordes costeros, la regeneración de antiguas áreas industriales y portuarias y la posibilidad de aproximarse directamente a obras fundamentales de la arquitectura moderna y contemporánea que dialogan con algunas problemáticas o visiones de desarrollo urbano presentes en el contexto local.

Entre 1998 y 2012, el Taller Europa funciona como un taller transversal al que accedían estudiantes seleccionados por su rendimiento académico. En 2004 y 2005, respectivamente, Patricio Canala-Echeverría Vergara y yo nos incorporamos al Taller Europa como profesores ayudantes, iniciando una participación que posteriormente asumiría responsabilidades de conducción académica y curricular. En 2012, desde la dirección de la Escuela y la jefatura de carrera, rediseñamos el plan de estudios de Arquitectura e incorporamos formalmente el Taller Europa en el nivel de quinto año, abriendo la experiencia a todos los estudiantes que cursan ese nivel. Este cambio no modificó el propósito original; lo profundizó. El Taller pasó de ser una experiencia acotada a constituirse en una instancia de la formación avanzada del arquitecto UVM, ampliando la cantidad y diversidad de estudiantes capaces de participar del viaje, construir bitácoras y confrontar la experiencia internacional con las preguntas de su propio contexto.

Esa continuidad ha permitido construir una experiencia colectiva de largo alcance. A la fecha, casi seiscientos estudiantes y 25 académicos han participado en distintas versiones del Taller, tanto en el viaje como en el diseño y desarrollo de la actividad. Con el tiempo, la experiencia ha ampliado también su campo de acción hacia la innovación docente, la investigación y la Vinculación con el Medio. El trabajo desarrollado junto a la profesora Maite Rivera Marchevsky ha contribuido especialmente a fortalecer esta dimensión investigativa. Salvo la interrupción producto de las restricciones de la pandemia (2020), el Taller ha sostenido su continuidad y ha buscado posteriormente incorporar a quienes no pudieron realizar el viaje, reafirmando su carácter estructural dentro de la formación de los arquitectos UVM.

El croquis no es una práctica nueva. Leonardo da Vinci lo utilizó como principal método de análisis e investigación, tal como registran sus manuscritos (1478–1519).[3] En nuestra región, el croquis tiene además una tradición arraigada. Fabio Cruz Prieto, arquitecto y profesor de taller de la Escuela de Arquitectura y Diseño de la PUCV, en el lanzamiento del libro *Escuela de Valparaíso – Ciudad Abierta*[4], recordó el Taller de segundo año que Alberto Cruz dirigía en 1951, en el contexto del cambio del plan de estudios de los primeros años: «en este Taller se planteó, por primera vez, el "Salir a observar" directamente la vida de la ciudad por medio del croquis y la anotación. Y las proposiciones arquitectónicas que se hacían debían surgir de dicha observación».[5]

Esta publicación se inscribe en esa tradición, en concordancia con el fundamento de la Escuela de Arquitectura UVM. Se inscribe también en la discusión sobre la vigencia del croquis como método de estudio. En *Sobre el croquis*, Germán Hidalgo Hermosilla advierte que «frente al croquis se adoptan dos posibles actitudes: se le trata ramplonamente como mera técnica de dibujo o se hace énfasis en su dimensión poética. En ambos sentidos se advierte una merma».[6]

Aquí se busca recuperar el valor de esa práctica para asumir el desafío que plantean Pérez Oyarzún, Aravena y Quintanilla en *Los hechos de la arquitectura*[7] : encontrar en el «descalce» entre la ciudad proyectada —urbanismo y arquitectura— y la experiencia situada de quien la recorre una oportunidad de conocimiento. Es en ese descalce donde el croquis vuelve a ser una herramienta para pensar y no solo para representar.
Desde la primera versión, la bitácora acompañó esta experiencia. No fue concebida solamente como registro del viaje, sino como el lugar donde dibujo,

2. *El área histórica de la ciudad-puerto de Valparaíso fue inscrita en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO en 2003.*
3. *Los manuscritos de Leonardo da Vinci —entre ellos el Codex Atlanticus, conservado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán— reúnen dibujos y anotaciones realizados aproximadamente entre 1478 y 1519.*
4. *Pérez de Arce, R., y Pérez Oyarzún, F. (2003). Escuela de Valparaíso. Grupo Ciudad Abierta. Tanais Ediciones.*
5. *Cruz P., F. (2003, 16 de octubre). Escuela de Valparaíso – Ciudad Abierta [Texto leído en el lanzamiento del libro, casa de la Escuela, Recreo, Viña del Mar]. e[ad] Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV. https://www.ead.pucv.cl/2003/escuela-de-valparaiso-ciudad-abierta/*
6. *Hidalgo Hermosilla, G. (2015). Sobre el croquis (Trazos, 1). Ediciones ARQ.*
7. *Pérez Oyarzún, F., Aravena Mori, A., y Quintanilla Chala, J. (1999). Los hechos de la arquitectura. Ediciones ARQ.*

palabra y observación podían encontrarse. El Dosier I (presentación de la Escuela de Arquitectura UVM desde 1990 a 2001), publicado en 2002, desarrolló el fundamento de la Escuela y dejó planteado el croquis como una herramienta de gestión de la observación capaz de develar aquello que la mirada inicial todavía no reconoce.[8] El Dosier II (presentación de la Escuela de Arquitectura UVM entre los años 2001 y 2004) registró las primeras acciones de vinculación con el medio.[9] En esa trayectoria comienza a construirse una idea que atraviesa esta publicación: dibujar significa seleccionar, relacionar e interpretar.

La bitácora adquiere, desde esta perspectiva, un valor particular. Sus páginas contienen ciudades, edificios, paisajes, recorridos y situaciones observadas por los estudiantes, pero contienen también los cambios en la manera de observar. Un croquis realizado frente a una obra registra su forma a través de la proporción, una dirección, un límite, una relación con el suelo, la cualidad de la luz o la forma en que las personas deciden habitar el lugar en consecuencia (o no). Del mismo modo, al recorrer una ciudad, el dibujo puede hacer visibles secuencias, discontinuidades, cambios de escala, bordes, hitos y relaciones que difícilmente aparecen cuando la arquitectura se observa como un objeto aislado.

Barcelona, París, Madrid, Lyon, Bilbao, Milán y Marsella se eligen por las relaciones que permiten observar entre ciudad histórica y transformación contemporánea. Más que un catálogo de referentes, el Taller busca reconocer operaciones. El Dosier III refuerza ese vínculo: la experiencia internacional del Taller se transfiere a la región a través de la vinculación con el medio, sello institucional de la Universidad Viña del Mar.[10]

Esta experiencia adquiere sentido cuando vuelve sobre la Región de Valparaíso. Viña del Mar y Valparaíso poseen condiciones geográficas y urbanas particulares —costa, puerto, quebradas, cerros, cursos de agua, infraestructuras y barrios consolidados— que obligan a pensar el proyecto desde relaciones preexistentes. La experiencia internacional no busca entregar respuestas para trasladar literalmente, sino ampliar el campo de observación desde el cual formular nuevas preguntas sobre estas condiciones. El viaje adquiere así un movimiento de ida y vuelta: salir para observar otras realidades y regresar para observar de otra manera aquello que parecía conocido. En los últimos años, esta práctica se ha sistematizado en una secuencia —recorrer, seleccionar, dibujar, comparar y sintetizar— que el capítulo 1 desarrolla.

Esta publicación organiza metodológicamente veinte años de bitácoras elaboradas como académico del Taller Europa (2005-2026). El objetivo es evidenciar la metodología de aprendizaje de la arquitectura y la ciudad a través de la observación directa y el croquis desarrollada en esta experiencia académica única en el país. Esta publicación no aborda los proyectos desarrollados para la Región de Valparaíso: estos son el resultado del proceso del taller de quinto año, que al regreso del viaje vuelve sobre el territorio propio.

Esta publicación se estructura a través de tres aproximaciones complementarias. Primero, reconocimiento urbano observa la ciudad desde el movimiento y busca comprender las relaciones que estructuran sus recorridos. Segundo, monografías detiene la observación sobre determinadas obras para profundizar en las relaciones entre espacio, materia, luz, estructura, cultura y experiencia. Tercero, arquitectura urbana vuelve a ampliar la escala para preguntarse cómo edificios, equipamientos, espacios públicos, infraestructuras, naturaleza y paisaje pueden transformar sistemas mayores. Las tres aproximaciones corresponden a distintas distancias de una misma mirada.

Los croquis son acompañados por un marco de observaciones que se organizan en torno a reflexiones abiertas, a modo de ensayo, preguntas, criterios, lecciones y principios que buscan orientar el foco de la búsqueda de académicos y estudiantes en el taller en torno a un recorrido que registra una bitácora de estudios (inacabada). Además, cada lugar de observación es acompañado por un código QR, que permite acceder a la georreferencia del lugar donde se sitúa el proceso de observación y el croquis, de tal manera que los lectores y las lectoras puedan interpretar y ampliar el horizonte de reflexión propuesto por el autor.

Recorrer para descubrir la arquitectura significa, finalmente, comprender que observar es ya una forma de aprender a proyectar. ¿Qué aparece cuando dibujamos que antes no habíamos reconocido? ¿Qué relaciones revela el movimiento que permanecen ocultas en una imagen estática? ¿Qué podemos aprender de otras ciudades sin convertirlas en modelos? ¿Y cómo puede esa experiencia ayudarnos a volver sobre la Región de Valparaíso con una mirada más atenta y pertinente? Después de veinte años de bitácoras, quizás la principal enseñanza del Taller Europa permanezca abierta en esa pregunta: antes de decidir qué transformar, es necesario aprender a descubrir aquello que el lugar ya contiene.

Joaquín Bustamante Maillard.
Arquitecto UVM

Decano
Facultad de Arquitectura, Comunicaciones y Diseño
Universidad Viña del Mar

8. *Escuela de Arquitectura, Universidad Viña del Mar. (2002). Dosier I [Documento institucional]. Universidad Viña del Mar.*
9. *Escuela de Arquitectura, Universidad Viña del Mar. (2004). Dosier II [Documento institucional]. Universidad Viña del Mar.*
10. *Escuela de Arquitectura, Universidad Viña del Mar. (2014). Dosier III [Documento institucional]. Universidad Viña del Mar.*

00

01

02



RECONOCIMIENTO URBANO



APROXIMACIÓN Y MÉTODO DE ESTUDIO

El Taller Europa parte de una hipótesis fundamental: la experiencia directa de la ciudad y de la arquitectura, mediada por el recorrido, la observación y el croquis, permite transformar la percepción en conocimiento disciplinar. Caminar, detenerse y dibujar permiten reconocer relaciones urbanas, históricas, culturales y espaciales que difícilmente aparecen desde una primera mirada. Una vez interpretadas, esas relaciones pueden transformarse en principios capaces de orientar posteriormente la reflexión y el proyecto.

Viajar, desde esta perspectiva, no significa solamente visitar obras o conocer ciudades. Significa exponerse a situaciones arquitectónicas concretas y aprender a interrogarlas. El conocimiento comienza en el cuerpo que recorre, en la mirada que selecciona y en el dibujo que obliga a distinguir aquello que estructura un lugar de aquello que puede quedar fuera.
El croquis ocupa por ello una posición central. No se entiende como ilustración posterior de una idea previamente formulada, sino como una herramienta para descubrirla. Al dibujar un límite, una pendiente, un cruce, una sombra, un horizonte o la relación entre un edificio y su borde, comienza a aparecer una interpretación. Lo observado deja de ser solamente una imagen y adquiere espesor disciplinar.

El método se organiza en una secuencia común que ordena los casos del Taller: RECORRER, para experimentar la ciudad con el cuerpo; SELECCIONAR, para distinguir las relaciones que estructuran cada situación; DIBUJAR, para registrar mediante el croquis aquello que la observación descubre; COMPARAR, para poner en tensión casos, escalas y contextos; y SINTETIZAR, para transformar la lectura en un principio arquitectónico o urbano. El proyecto aparece como consecuencia de esta síntesis y no como un paso previo: se proyecta después de haber aprendido a reconocer qué relaciones pueden ser activadas, reforzadas o reinterpretadas.

No se buscan reglas ni modelos para reproducir. Interesa reconocer operaciones: cómo un recorrido construye continuidad, cómo un límite puede convertirse en lugar, cómo una infraestructura articula escalas, cómo la naturaleza actúa como soporte urbano o cómo determinadas intervenciones –un espacio público, un equipamiento, un borde recuperado o una infraestructura transformada– pueden iniciar un proceso de regeneración.

Cada edición del Taller se prepara antes del viaje a partir de una temática y de una problemática local. Desde esa pregunta se seleccionan ciudades, recorridos y obras capaces de ofrecer situaciones comparables o contrastantes. El trabajo in situ registra esas relaciones y, al regreso, la comparación permite elaborar una síntesis que vuelve sobre el territorio propio. Por eso los temas que siguen no son un inventario de destinos: expresan una manera de construir el taller año a año desde una pregunta situada.

1.1 CIUTAT VELLA.
LA CIUDAD HISTÓRICA COMO RELATO Y ESPACIO DE TRANSFORMACIÓN.

BARCELONA, ESPAÑA.

Barcelona se aborda desde Ciutat Vella porque allí la ciudad histórica permite observar con especial claridad la superposición entre permanencia y transformación. El recorrido por calles, plazas, mercados, umbrales y vacíos hace visible una estructura que no depende solamente de la materia construida, sino también de la memoria, el uso y la apropiación cotidiana. El caso permite preguntar qué relaciones continúan sosteniendo la identidad de un lugar cuando la ciudad cambia a su alrededor.

A. La ciudad histórica como relato en movimiento

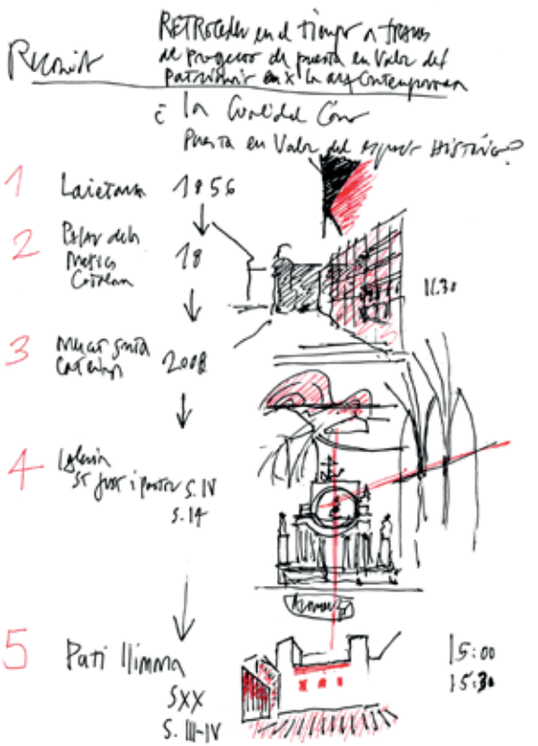
La primera aproximación a la ciudad histórica no debiera ser la imagen detenida del monumento ni la lectura aislada de sus edificios más reconocibles. Su comprensión comienza en el recorrido, primer momento del método: recorrer la ciudad con el cuerpo antes de seleccionar e interpretar relaciones en movimiento. Es el desplazamiento por calles, plazas, bordes, vacíos y cruces el que permite reconocer una estructura urbana que no se presenta de una sola vez, sino mediante fragmentos y secuencias.

La ciudad histórica tiene espesor porque acumula tiempos. Sobre una misma calle pueden permanecer una traza anterior, una fachada transformada, un uso contemporáneo y una memoria que todavía identifica a una comunidad con ese lugar. Su condición más profunda no está en la permanencia de una forma inmóvil, sino precisamente en la transformación continua de esa forma.

Turistificación, gentrificación, presión inmobiliaria, cambio de usos o envejecimiento de la población no son fenómenos exteriores a la arquitectura: alteran la escala cotidiana, modifican la intensidad del espacio público, desplazan actividades y cambian el significado de determinados lugares. Una calle puede conservar su sección y sus fachadas y, sin embargo, haber transformado completamente su condición urbana. Registrar esa diferencia —entre la forma que permanece y el uso que cambia— es, precisamente, lo que el croquis puede hacer visible: no la fachada en sí, sino la intensidad de actividad que la habita en un momento dado.

La ciudad histórica aparece así como una estructura de permanencias y transformaciones cuyo valor no está únicamente en aquello que ha conseguido conservar, sino en la capacidad de seguir incorporando nuevas formas de habitar sin perder las relaciones que permiten reconocer su origen.

Esta primera lectura deja planteada la pregunta que atraviesa todo el bloque de Barcelona: ¿qué permanencias siguen sosteniendo la identidad de un lugar cuando la ciudad se transforma a su alrededor?

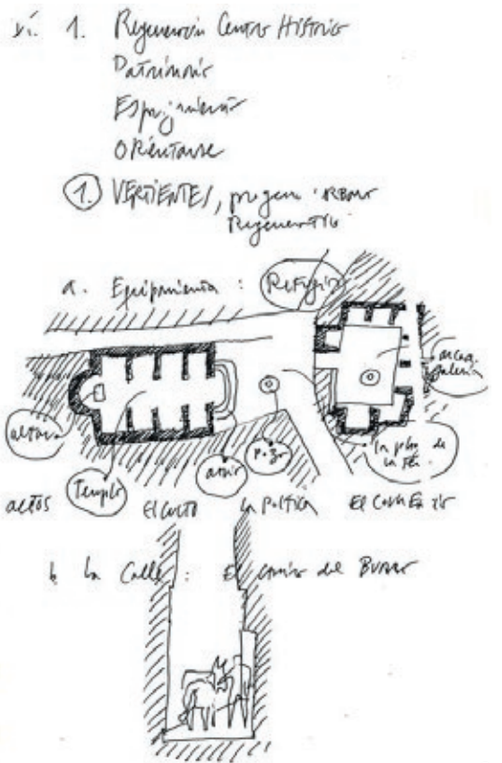


1.

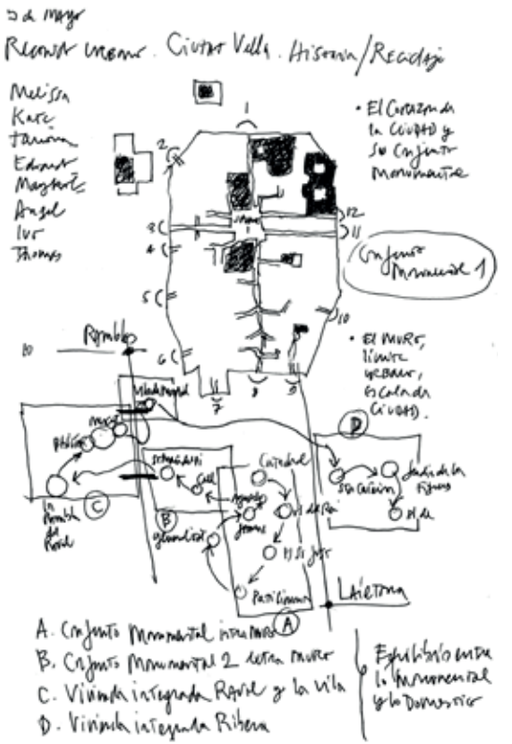
1.
Propuesta secuencia de recorrido. Barri Gòtic.



2.

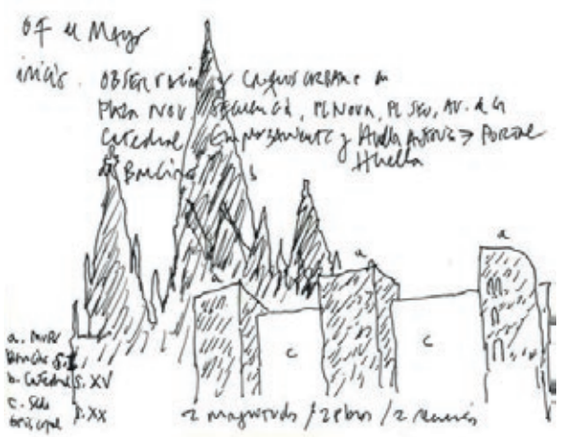


3.


Recorrido urbano Ciutat Vella. Historia/Recodo
Melissa
Kate
Tamara
Edgar
Magdalena
Angel
Ivo
Thomas
El Corazón de la CIUDAD y su Conjunto monumental
Conjunto Monumental 1
El MURO, límite URBANO, escala de CIUDAD.
Rambla
Catedral
Santa Maria del Pi
Santa Maria del Mar
Palau Güell
Palau de la Generalitat
Palau Reial Major
Plaça Sant Jaume
Plaça del Rei
Plaça de Catalunya
Plaça de la Seu
Plaça Sant Just
Plaça Sant Felip Neri
Plaça Sant Miquel
Plaça Sant Agustí Vell
Plaça Reial
Plaça Nova
Plaça Sant Jaume



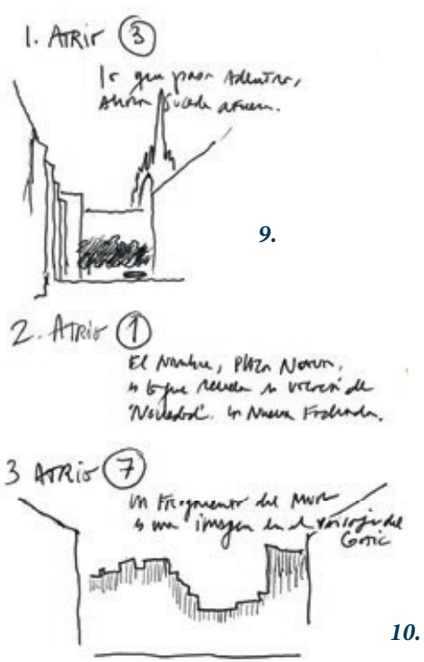
5.



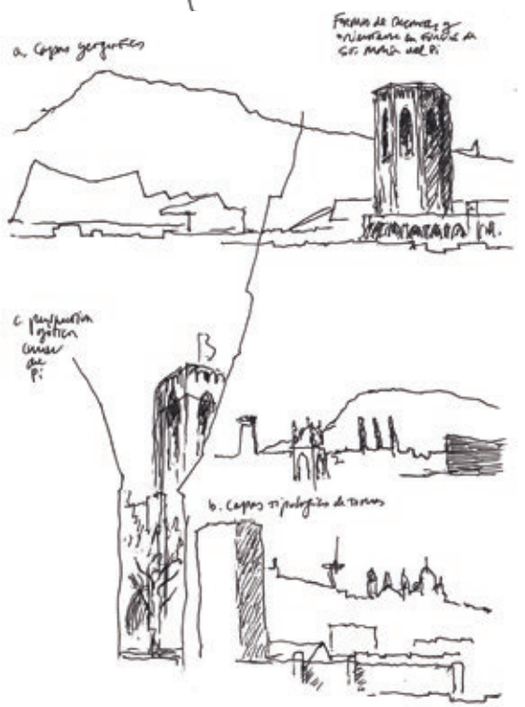
6.



8.



9. 10.



7.

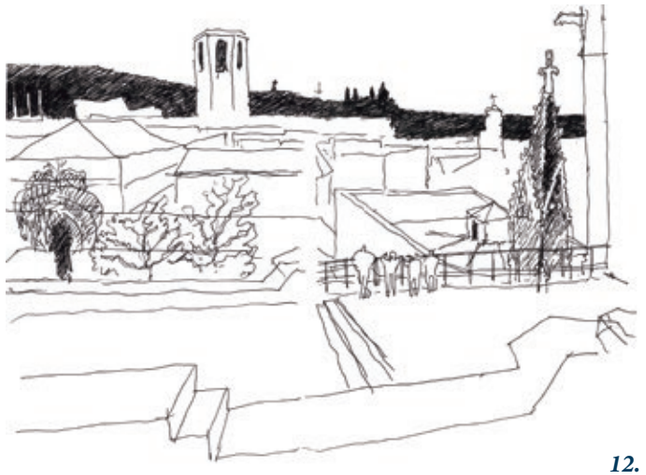


11.

5, 7, 8.
Mirador Catedral Barcelona.

6, 9, 10.
Perspectiva de la Av. de la Catedral.

11.
Esquema descriptivo de piezas arquitectónicas que conforman la Zona Monumental en el Barri Gòtic.



12.



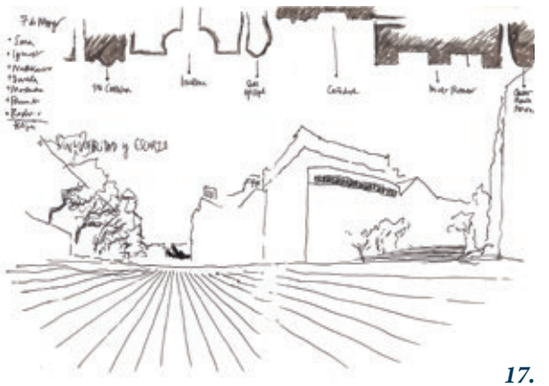
13.



14.



15.



17.



16.



18.

12, 13, 14.
Mirador Catedral Barcelona.

15, 17.
Perspectivas Av. de la Catedral.

16, 18.
Distintas perspectivas del atrio de acceso a la Catedral de Barcelona, Pla de la Seu.

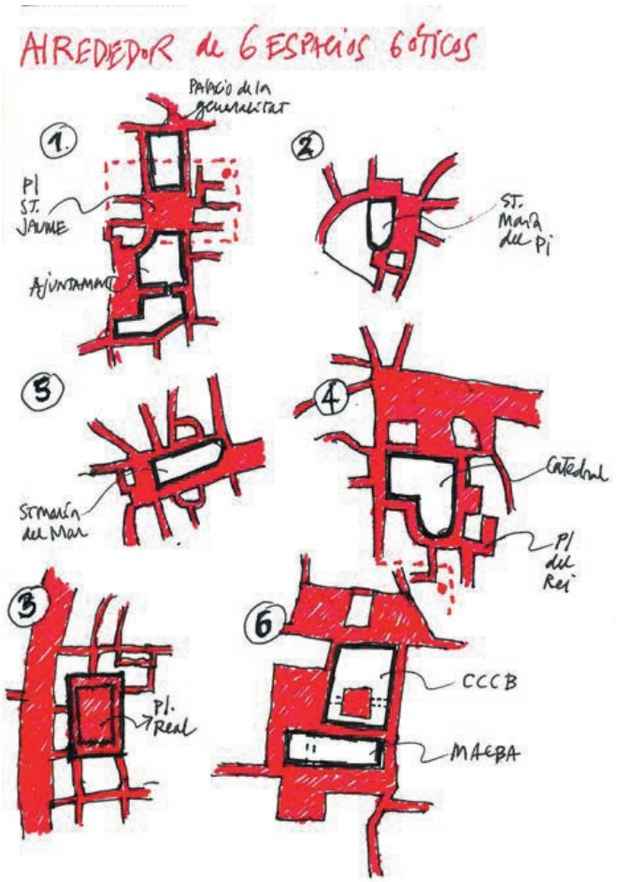
B. Caminar la ciudad histórica: memoria y lugaridad

Caminar por el centro histórico no es fácil, especialmente para quien se enfrenta por primera vez a una estructura urbana que no responde a la regularidad de la ciudad moderna. El trazado gira, se estrecha, cambia de escala, se abre y vuelve a cerrarse. La orientación se construye a partir de referencias parciales: una torre, la luz al final de una calle, una plaza que aparece inesperadamente o un edificio que domina un cambio de dirección. Esta irregularidad no representa ausencia de orden: existe otro orden, construido desde la experiencia —un orden que el método busca diseccionar para luego registrarlo mediante el dibujo.

En el centro histórico, el recorrido posee espesor. Una calle no es solamente una línea de conexión; contiene accesos, umbrales, comercio, sombra, encuentros y distintos grados de permanencia. Una plaza no es únicamente un vacío entre edificios: puede constituir una centralidad vecinal, un espacio turístico, un lugar ceremonial, o varias de estas condiciones simultáneamente. En esa relación entre forma, uso y memoria aparece la "lugaridad", entendida aquí como la condición por la cual un espacio adquiere significado mediante el uso, la memoria y la experiencia cotidiana, y con ella una primera forma de intensidad urbana: hay tramos que aceleran el paso y tramos que invitan a detenerse, distinción que reaparecerá como principio general al cierre del capítulo.

La tensión entre la vida doméstica y el atractivo turístico se hace visible precisamente en estas situaciones. El problema no está en que el visitante recorra la ciudad histórica, sino en aquello que ocurre cuando una única forma de apropiación comienza a dominar las demás: la escala cotidiana se debilita cuando desaparecen los usos que sostienen la vida del barrio y el espacio comienza a funcionar principalmente como escenario.

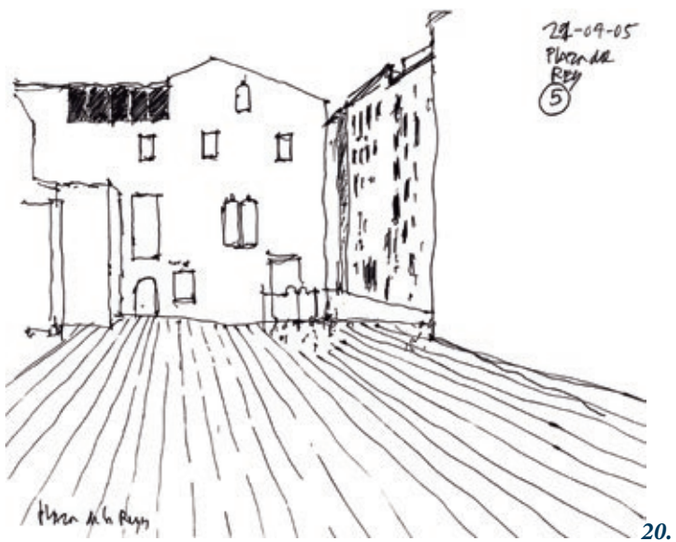
Caminar, en ese contexto, adquiere valor disciplinar porque permite reconocer dónde la ciudad mantiene continuidad y dónde comienzan a aparecer rupturas. Revitalizar no consiste, entonces, solamente en conservar la materia histórica: significa conservar la posibilidad de habitarla en su sentido evolutivo.



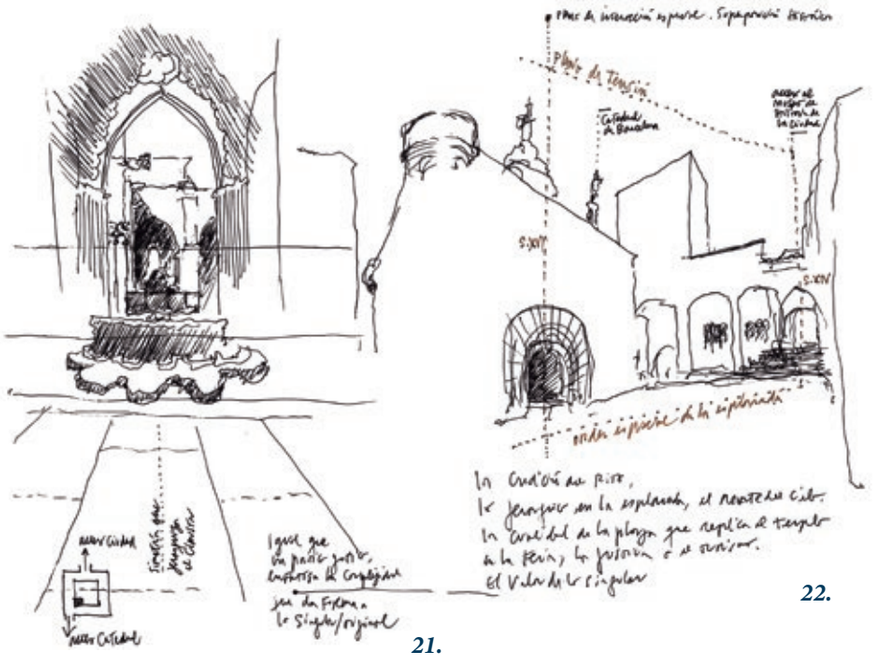
19.

19.
Esquema tipológico.
Atrios en el Barri Gòtic.



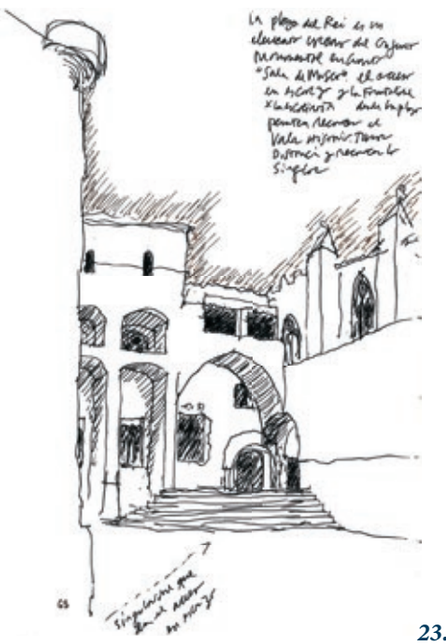


20.



21.

22.



23.



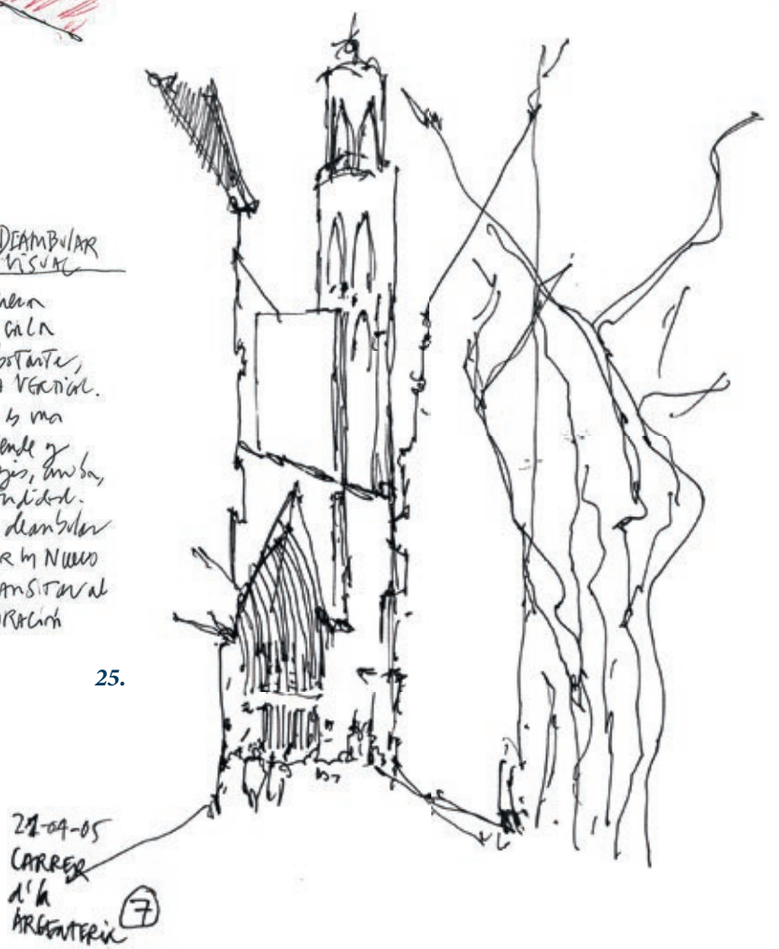
24.

20, 21, 22, 23.
Estudio de perspectivas.
Plaça del Rei.

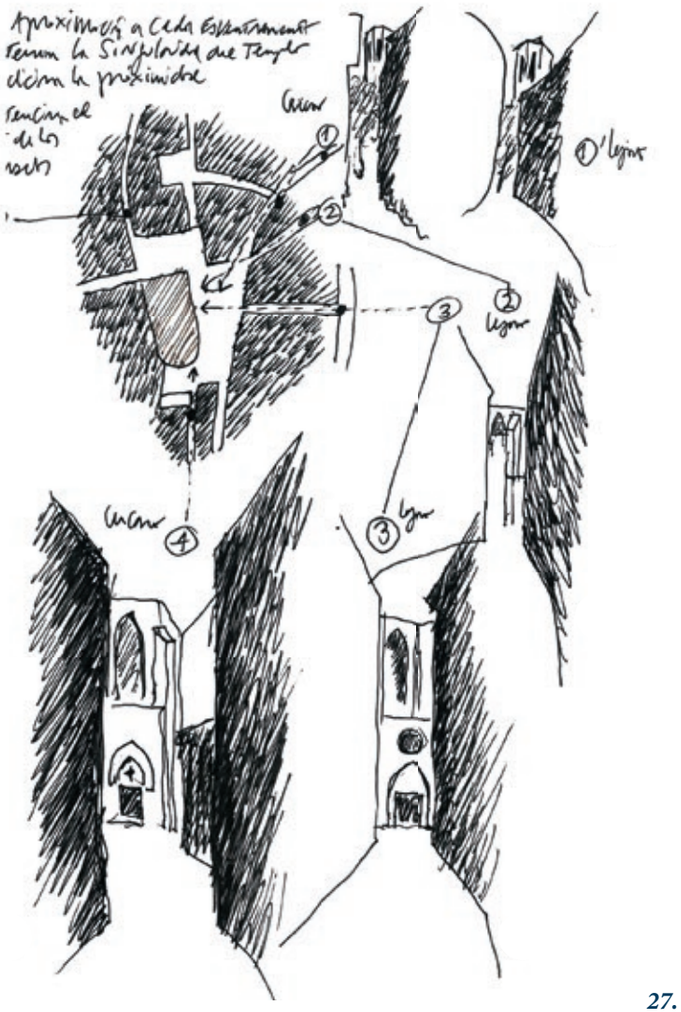
24.
Mirador conjunto monumental
Pl. Ramon Berenguer el Gran.



25.



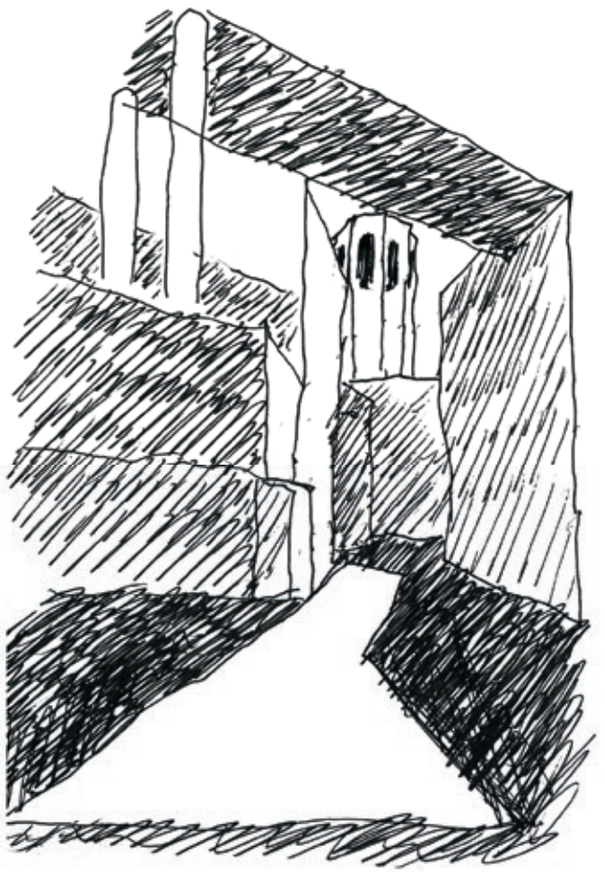
26.



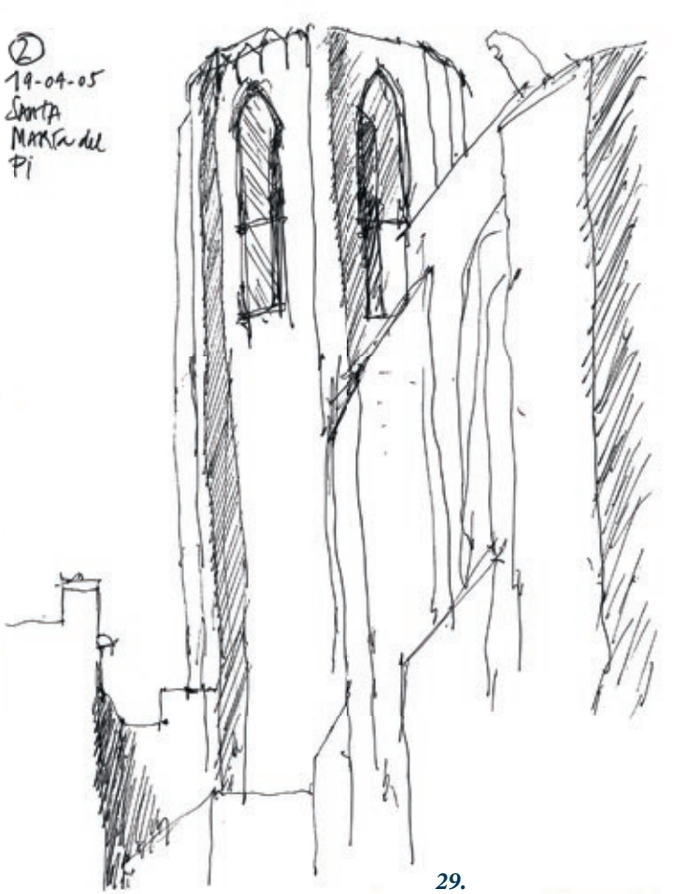
27.

25, 26.
Estudio de perspectivas.
Carrer Argenteria /
Santa Maria del Mar.

27.
Estudio de perspectivas.
Santa Maria del Pi.



28.



29.



30.

28, 29, 30.
Estudio de perspectivas.
Campanario Santa Maria del Pi.



31.



32.



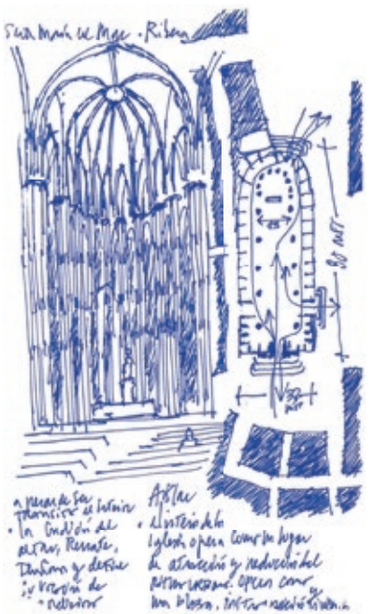
33.



34.



35.



36.

31, 32.
Nave central Catedral de Barcelona.

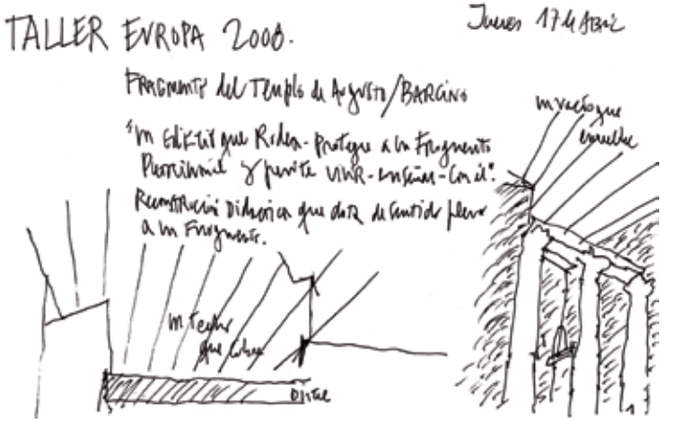
33.
Perspectiva de la Catedral Carrer del Paradís.

34, 36.
Nave central Santa Maria del Mar.

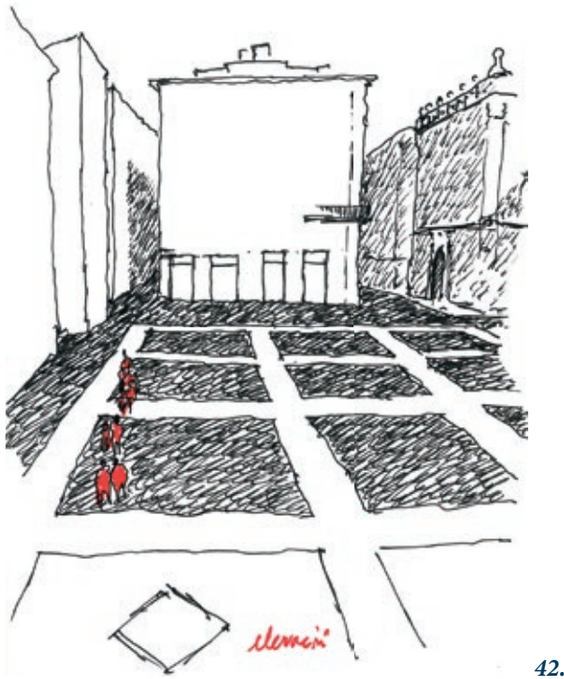
35.
Estudio de perspectivas del acceso al ábside Santa Maria del Mar.



37.

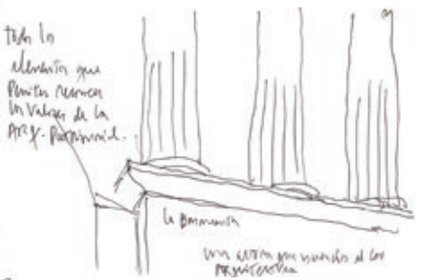


39.



42.





41.



38.

40.





43.

44.



37, 38, 39, 40, 41.
Construcción de la perspectiva en el proyecto de la puesta en valor del Templo de Augusto.



42, 43, 44.
Suelo urbano. Puesta en valor del espacio cívico. Plaça de Sant Jaume.

C. Memoria, experiencia cotidiana y construcción de significado

Existe otra ciudad histórica que no se reconoce inmediatamente desde sus monumentos. Aparece en lugares menores, en espacios cuyo valor depende menos de la excepcionalidad arquitectónica que de la continuidad de su uso. Una esquina, un mercado, un umbral, una calle de escala doméstica o una pequeña plaza pueden acumular un espesor cultural tan significativo como el de una pieza monumental, porque en ellos todavía existe una relación activa entre forma urbana y vida cotidiana.

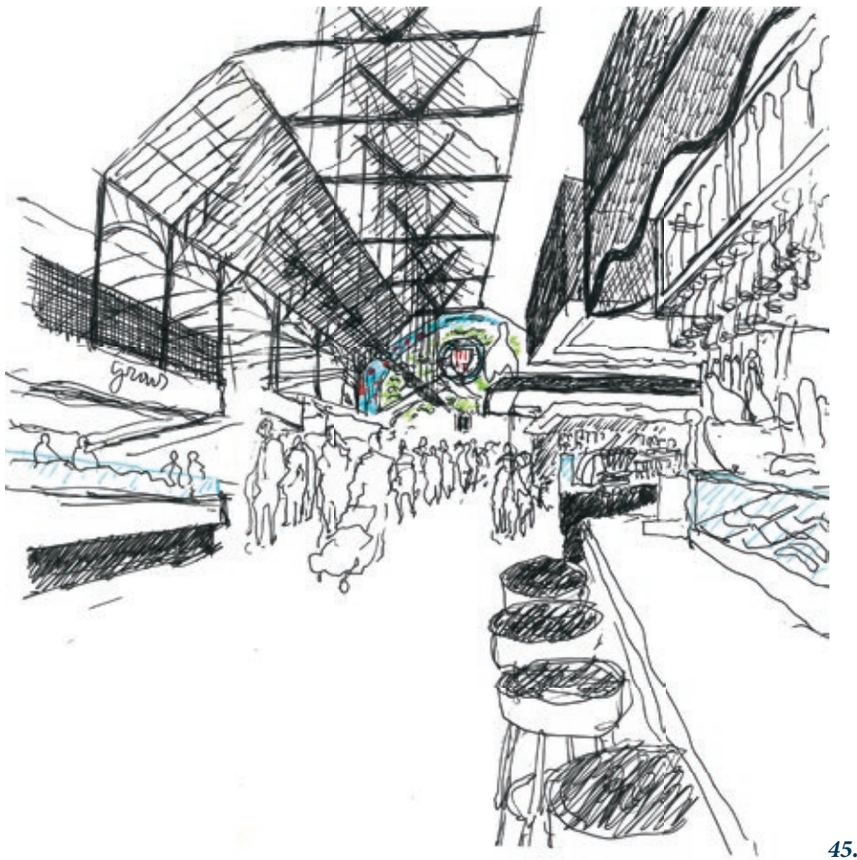
Desde esta perspectiva, la noción de "tipo" adquiere un interés especial. No se trata únicamente de reconocer tipos edificatorios, sino también tipos de lugares, de actos y de permanencias: atravesar, encontrarse, esperar, comprar, conversar, mirar desde un balcón o reconocer una fachada desde determinada distancia. Estas acciones dan medida al espacio, son un patrón de repetición; registrarlas mediante el croquis —no la forma del edificio, sino el acto que lo habita— es lo que permite interpretar, en el sentido metodológico del taller.

¿Qué hace que un lugar siga vivo?

La experiencia de caminar y permanecer permite verificar cómo cada condición urbana establece una relación particular entre fachada, calle, borde y comunidad: algunas calles conducen, otras contienen; algunos vacíos funcionan como pausa, otros como articulación entre recorridos; algunos límites separan y otros construyen transición.

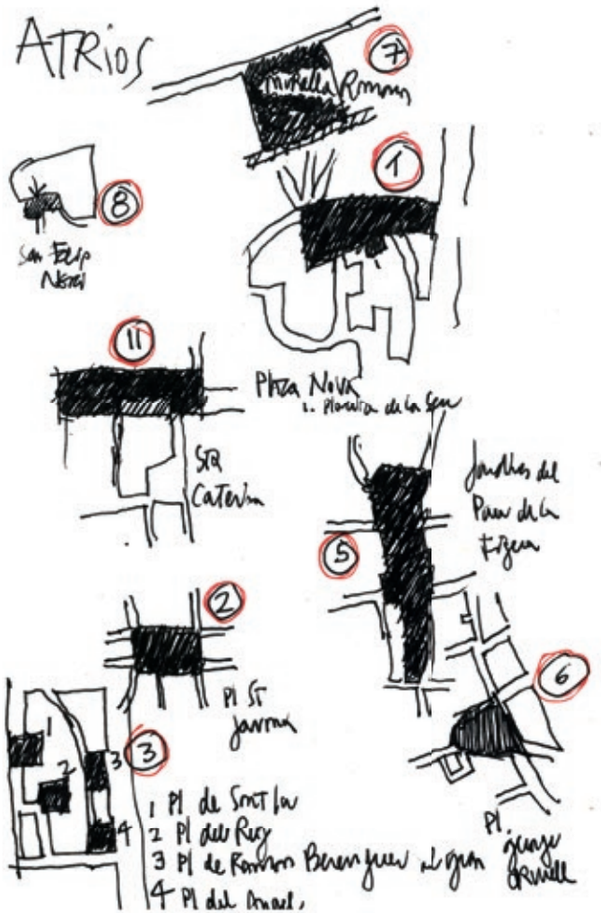
La memoria aparece precisamente en estas relaciones, y por eso el patrimonio no puede reducirse a conservar la imagen visible del pasado: la continuidad cultural depende también de que determinadas escalas, actividades y modos de ocupación puedan permanecer, adaptándose a nuevas condiciones.

Proyectar en la ciudad histórica obliga, entonces, a reconocer aquello que todavía sostiene su vida antes de decidir qué debe transformarse.

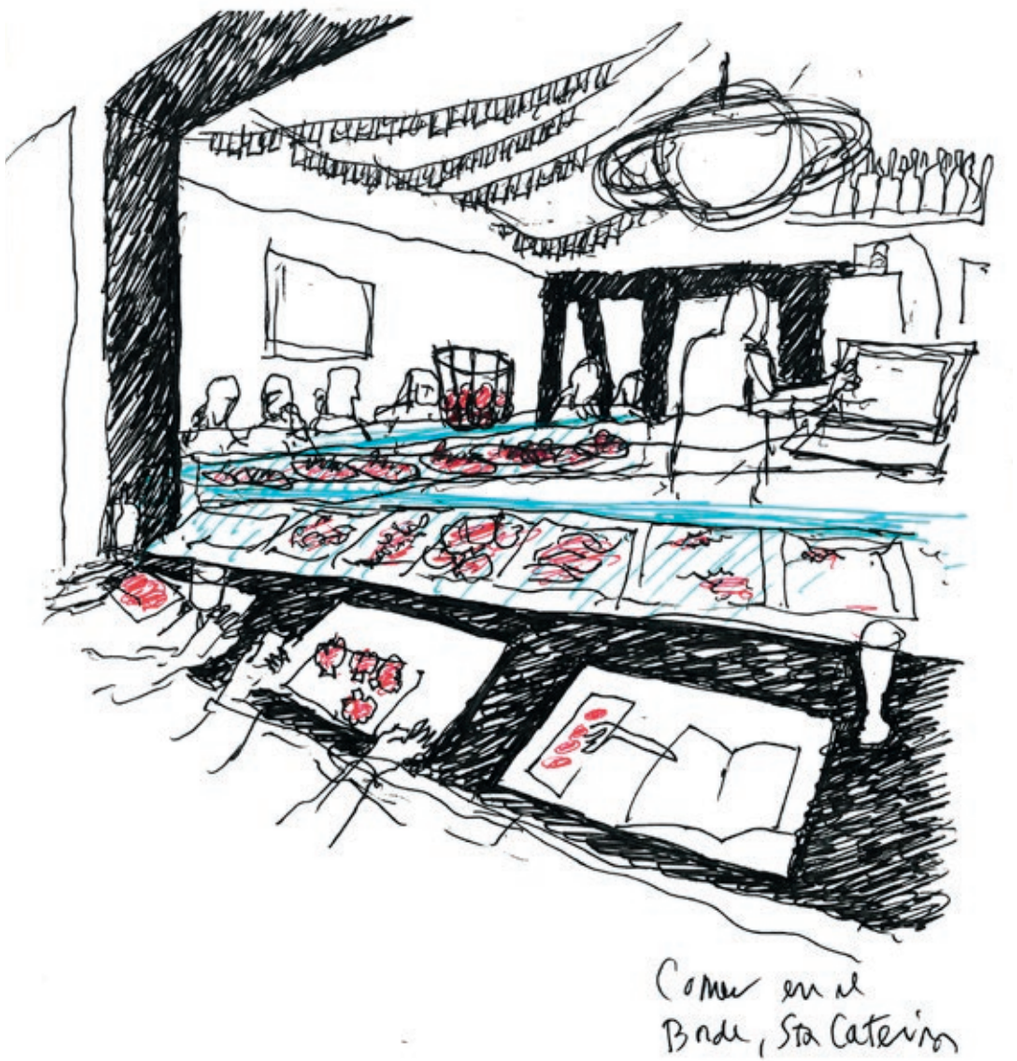


45.

45.
Calle central del Mercat de la Boqueria.



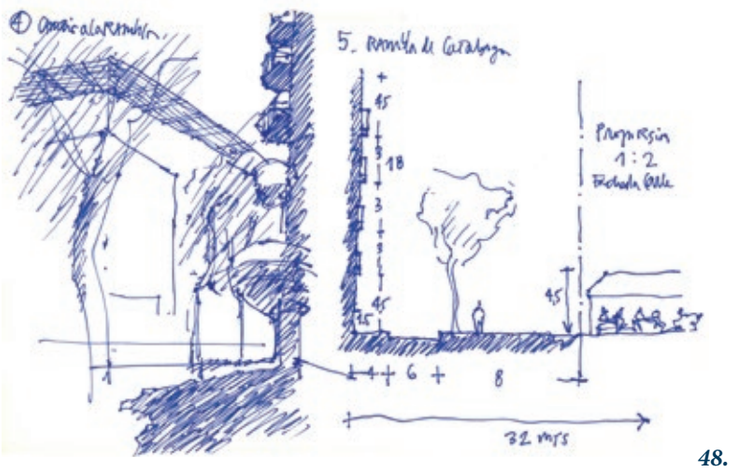
46.



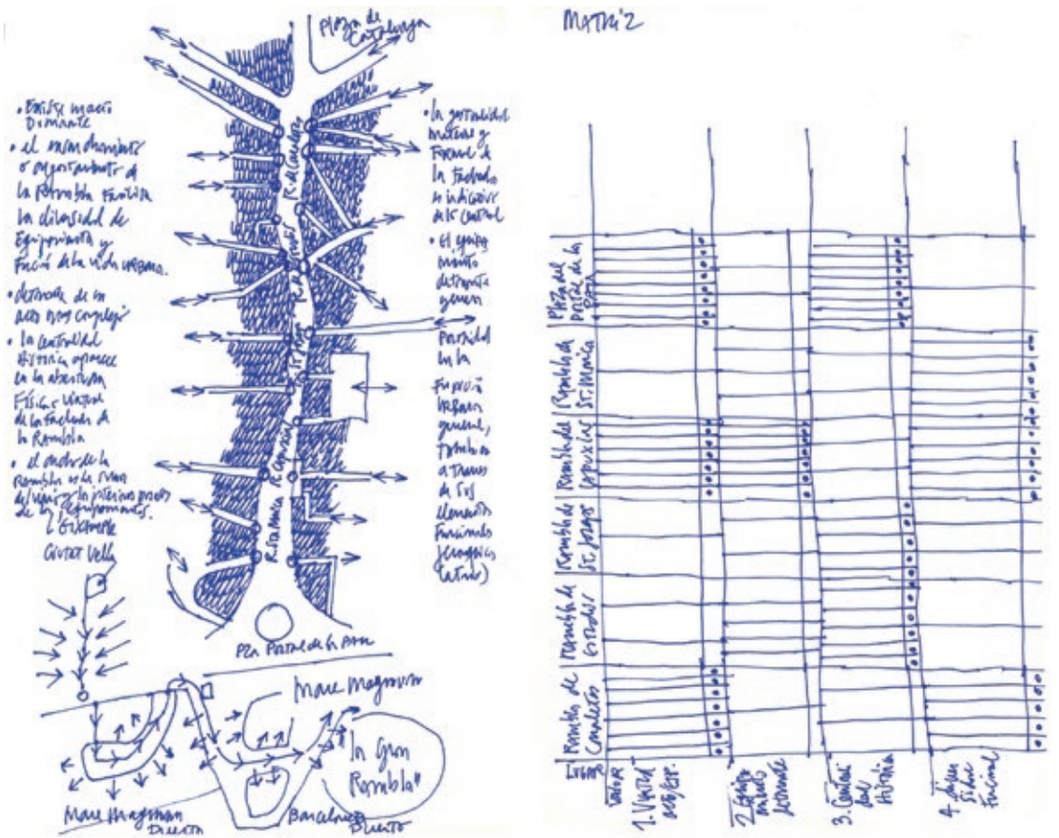
47.

46.
Estudio de tipologías de Atrios Barri de la Ribera.

47.
Atrios y mercados como contexto de la cocina interior del Mercat de Santa Caterina.



48.



49.



50.

48, 49.
Análisis programático y perfil del paseo de Las Ramblas.

50.
Atrio y mercado en la Plaça de Sant Just.



51.



52.



53.



54.



55.

51, 52.
Habitar la centralidad de la Plaza Reial.

53.
Perspectiva comercial del carrer Argenteria.

54, 55.
Recorrer y descansar en el centro de la calle. Pequeña Rambla de Sant Agustí Vell.



56.



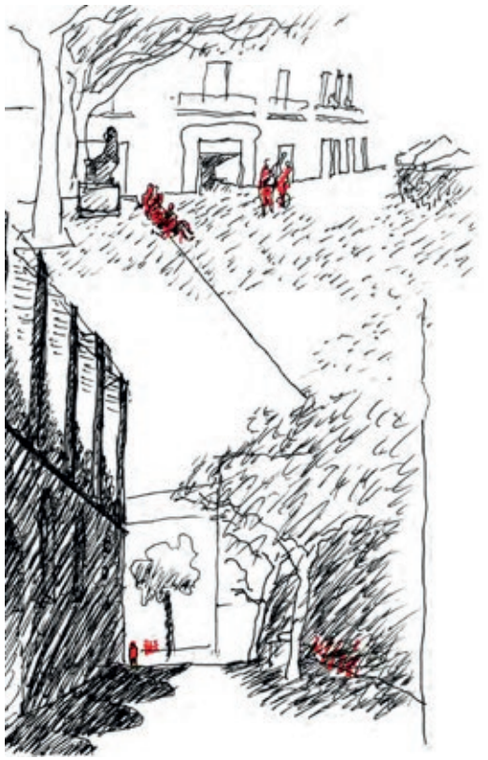
58.



57.



59.



60.



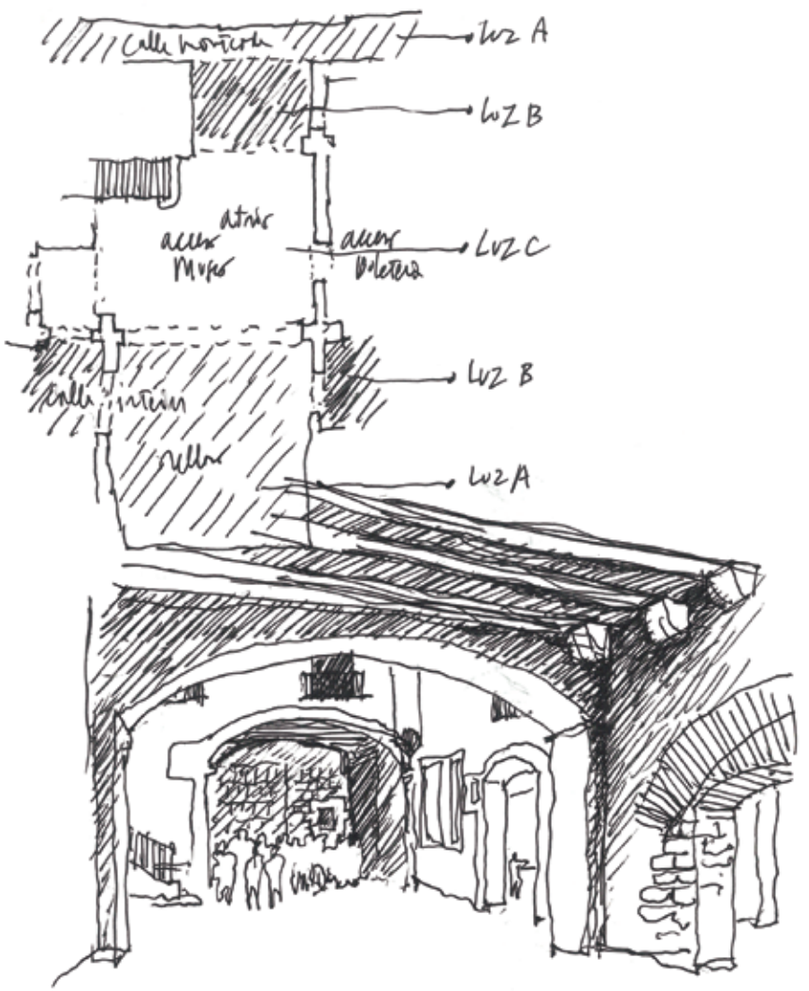
56, 57.
Sombra y descanso Pl. de Pons i Clerch.



58, 59.
Sombra y refugio en la naturaleza Pl. de l'Acadèmia.



60.
Refugio y contemplación del monumento Pl. de Sant Josep Oriol.



61.



62.

61, 62.
Recuperación del valor del atrio. Acceso y porosidad a través de la habilitación del antiguo patio del Palau Aguilar, ahora acceso del Museo Picasso. Carrer de Montcada.

D. El debate de la contemporaneidad y transformación del centro histórico

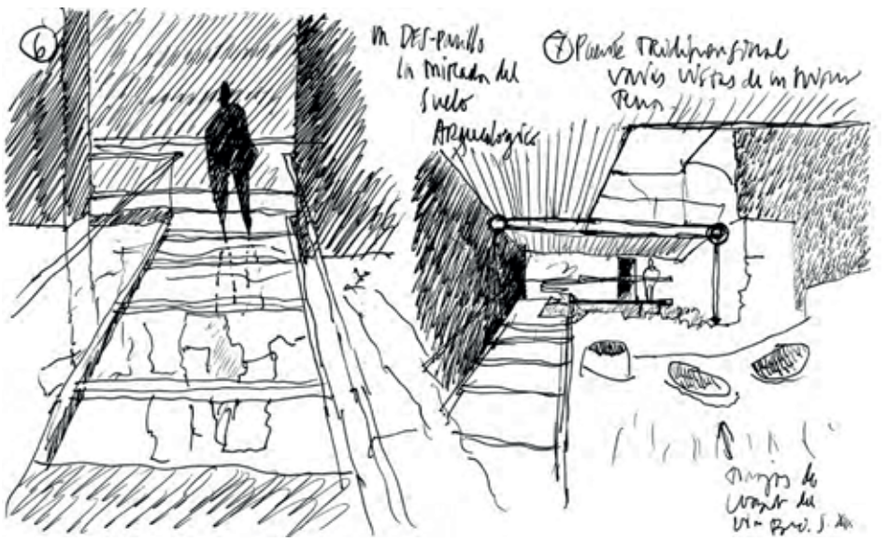
Si la ciudad histórica es una estructura en transformación, lo contemporáneo forma necesariamente parte de ella. Aquello que hoy reconocemos como patrimonio fue, en algún momento, una intervención nueva que alteró una estructura anterior. El problema, por lo tanto, no está en incorporar arquitectura contemporánea, sino en comprender qué relaciones establece con aquello que encuentra.

En Ciutat Vella esta condición se hace evidente. La continuidad no depende exclusivamente de repetir alturas, materiales o lenguajes: también se construye manteniendo recorridos, escalas, bordes activos, relaciones entre interior y exterior y formas de ocupación del espacio público. Una intervención puede ser formalmente distinta y, sin embargo, fortalecer la estructura existente; de la misma manera, una arquitectura aparentemente contextual puede debilitarla si interrumpe la vida cotidiana o convierte el lugar en una imagen vacía. La discusión entre permanencia y transformación se desplaza así desde el problema del estilo arquitectónico hacia el problema de la relación urbana —el mismo desplazamiento que propone el método: no preguntar solamente cómo se ve una intervención, sino qué relaciones activa, refuerza o interrumpe.

Este cierre del apartado de Barcelona deja planteada una primera síntesis parcial: la ciudad histórica se sostiene por relaciones sociales y temporales —memoria, uso, apropiación— que el recorrido permite registrar y que el proyecto contemporáneo puede fortalecer o debilitar según cómo se relacione con ellas.

El apartado siguiente traslada esta misma pregunta metodológica a un soporte de naturaleza distinta: ya no el tiempo acumulado en la ciudad histórica, sino la geografía que antecede y ordena a la ciudad misma. Si en Barcelona el recorrido revelaba relaciones sociales latentes en calles y plazas, en París el recorrido revelará relaciones territoriales latentes en la matriz de la cuenca del río.

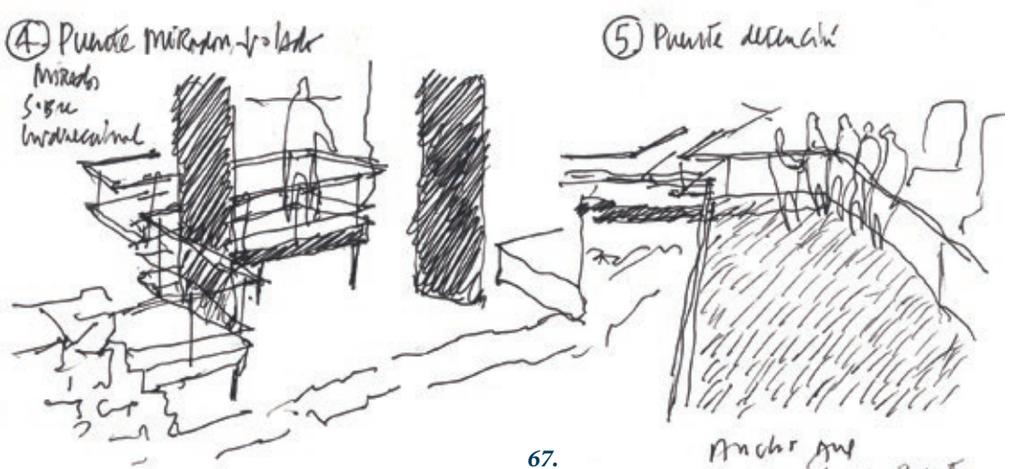
¿Qué relaciones de la estructura histórica pueden transformarse en soporte de un nuevo recorrido, y dónde se encuentran los puntos cuya activación podría extender sus efectos hacia un tejido urbano mayor?



63.



64.

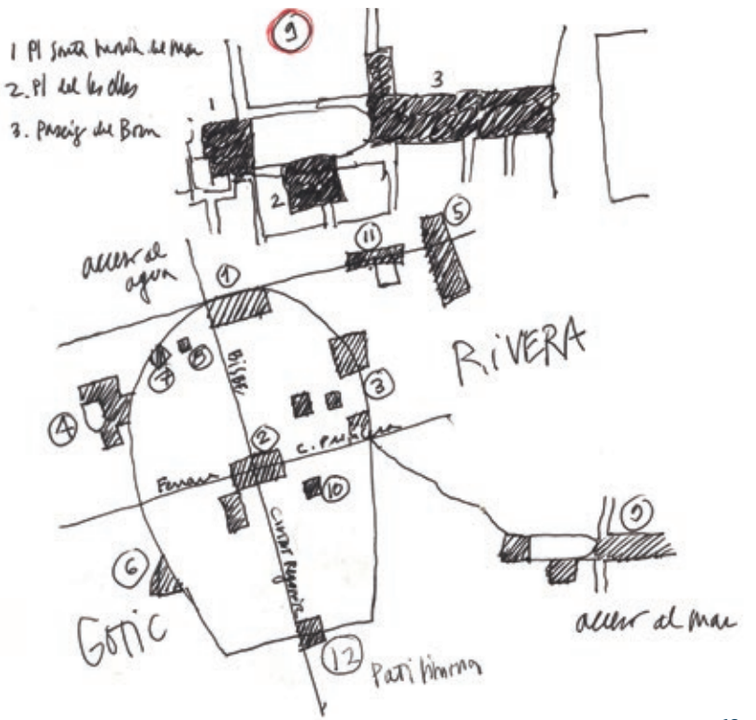


67.

66.



65.



68.

63, 64, 65, 66, 67.
Recorrer entre capas históricas. Pasarelas didácticas del yacimiento arqueológico. Museo de Historia de Barcelona, Plaça del Rei.

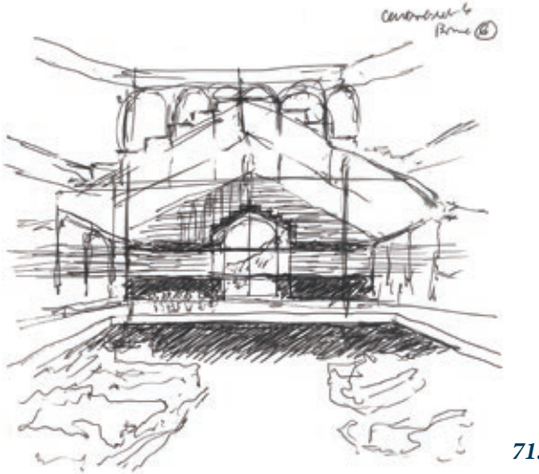
68.
Esquema sitios arqueológicos de origen romano.



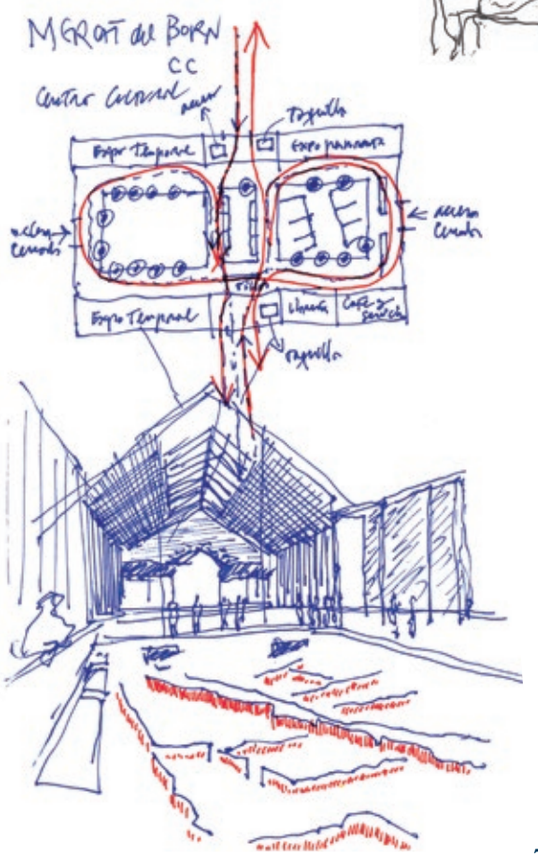
69.



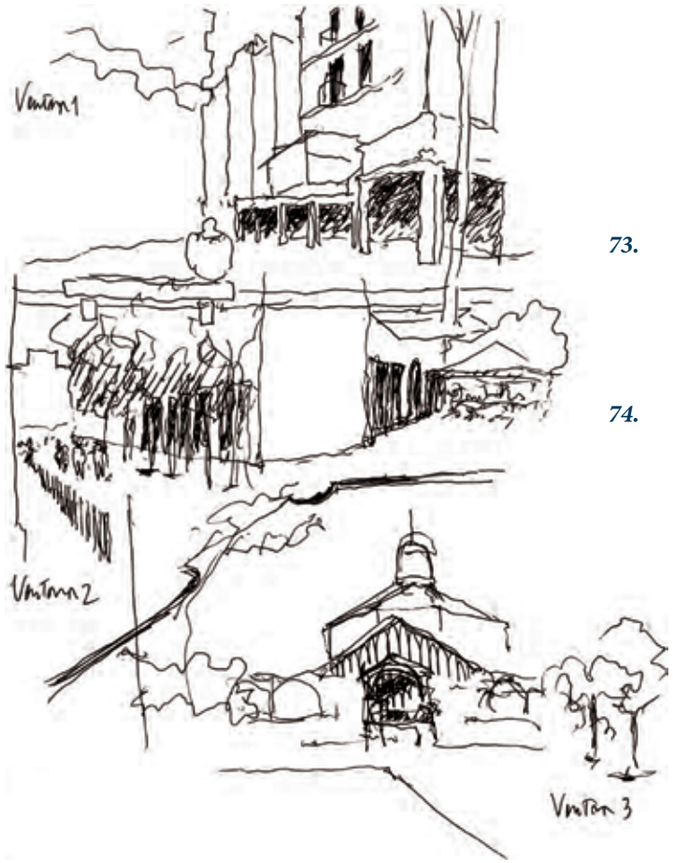
70.



71.



72.

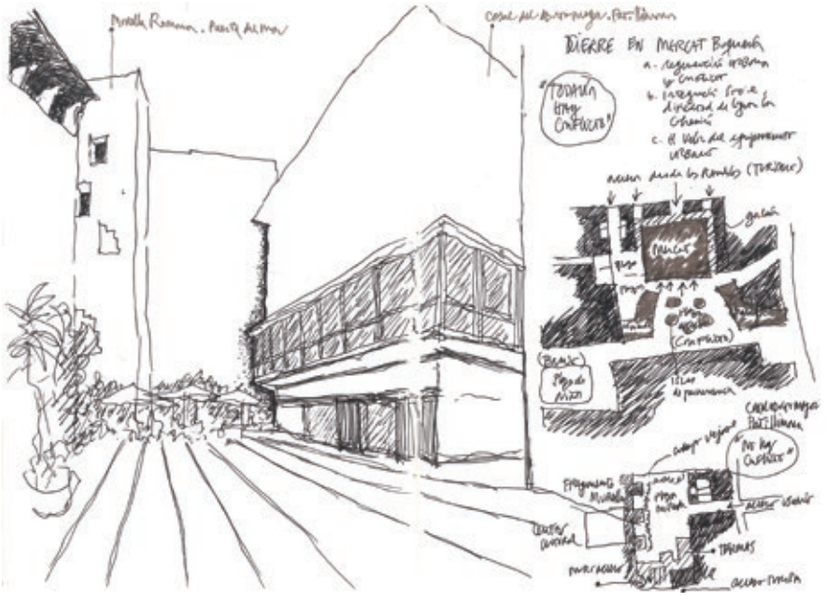


73.

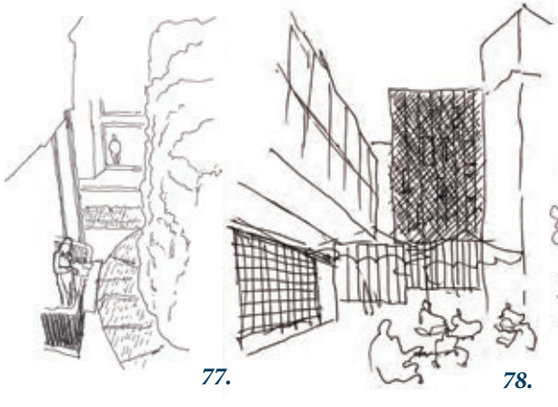
74.

75.

69, 70, 71, 72, 73, 74, 75.
Integración urbana. Puesta en valor de la arquitectura del mercado histórico y el subsuelo urbano. El Born Centre de Cultura i Memòria.



76.

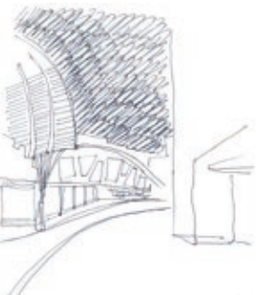


77.

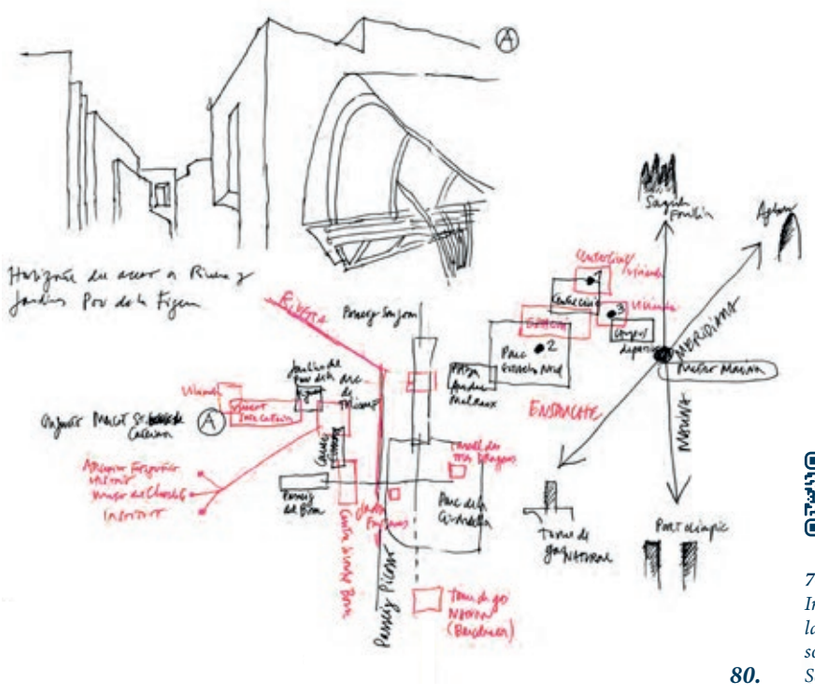
78.



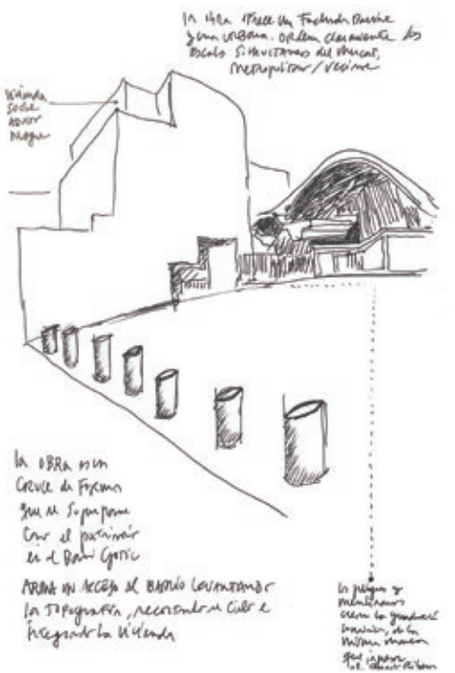
79.



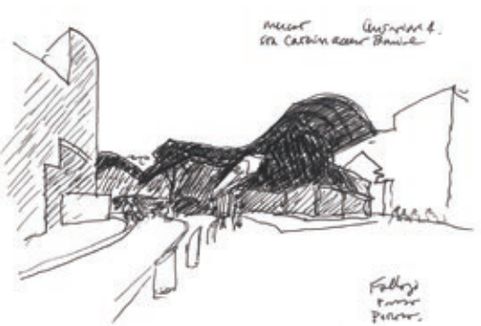
81.



80.



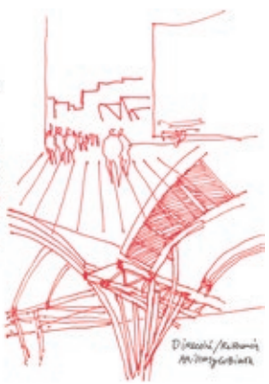
82.



83.



84.

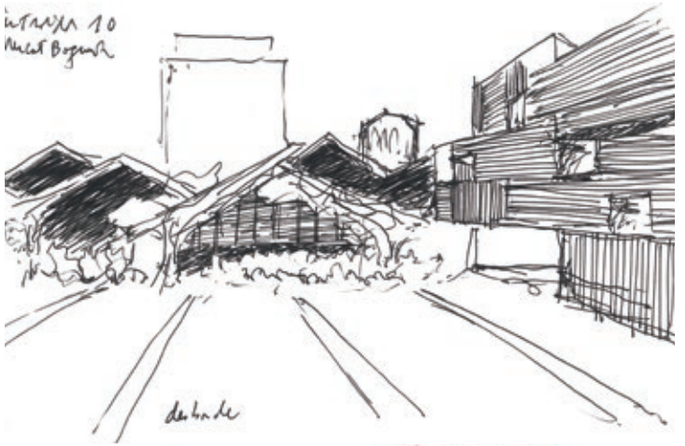


85.

86.

76, 77, 78, 79.
Integración urbana. Puesta en valor de la muralla romana. Refugio e inclusión social. Centro Cultural y Centro de Servicios Sociales Pati Llimona.

80, 81, 82, 83, 84, 85, 86.
Nuevo sistema de espacios públicos en torno a Mercat de Santa Caterina.



87.



88.



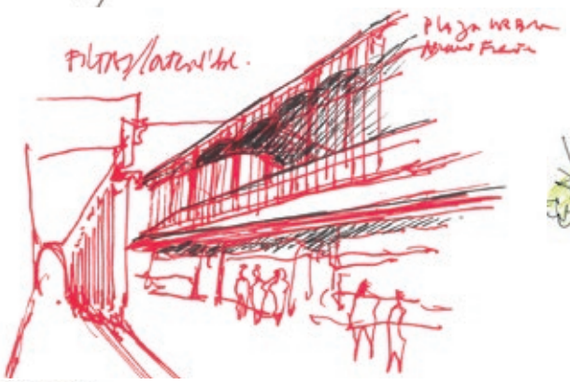
89.



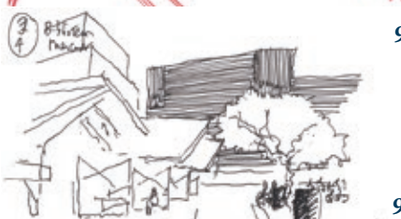
90.



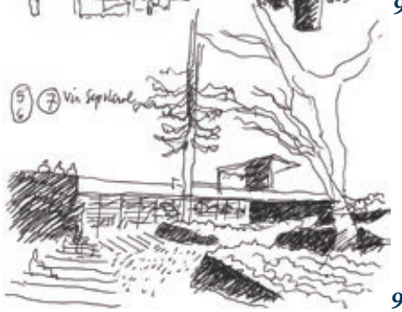
91.



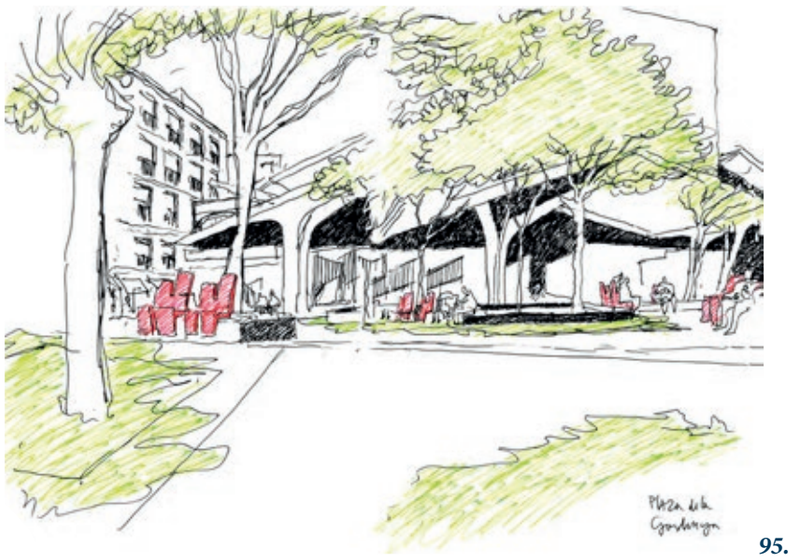
92.



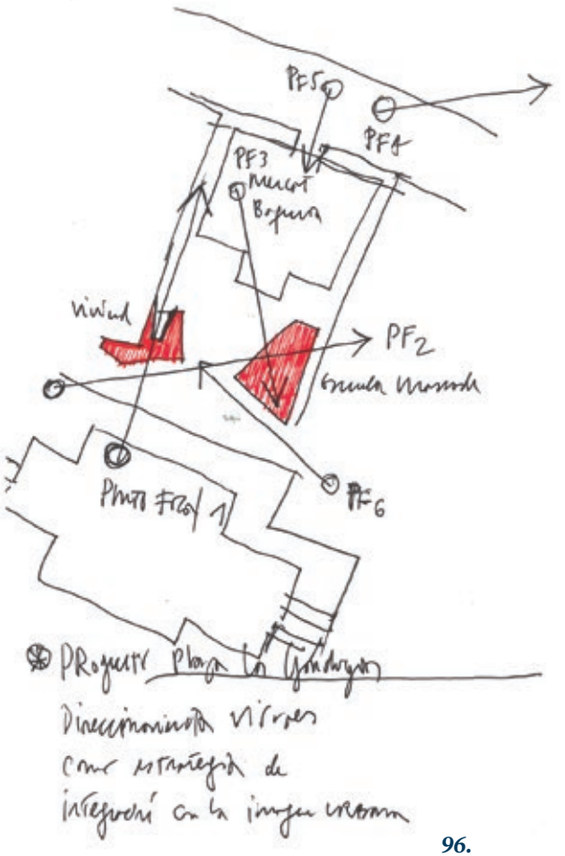
93.



94.



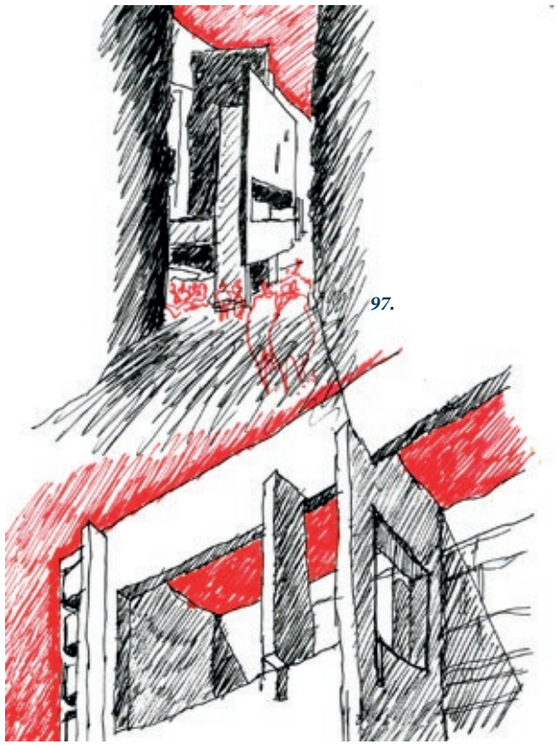
95.



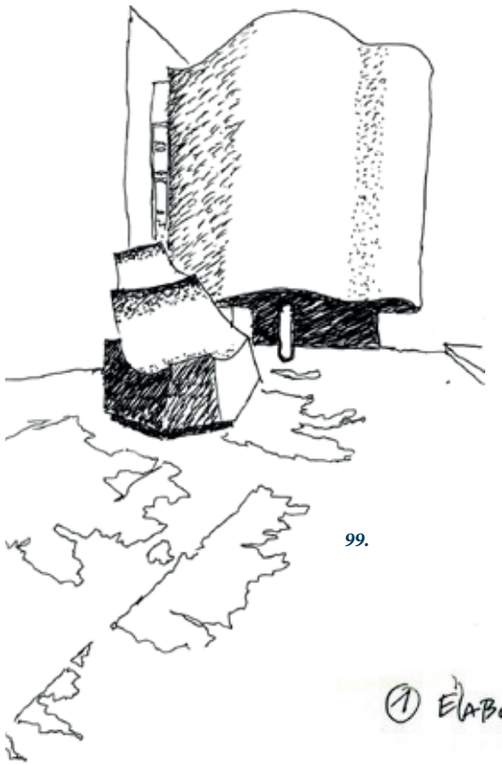
96.

87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95.
Secuencia de nuevo sistema de espacios públicos acogedores en torno al Mercat La Boqueria, Pl. de la Gardunya.

96.
Esquema en planta del nuevo sistema de espacios públicos en torno al Mercat de la Boqueria, Pl. de la Gardunya.



97.

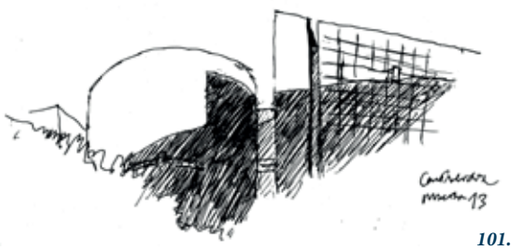


99.

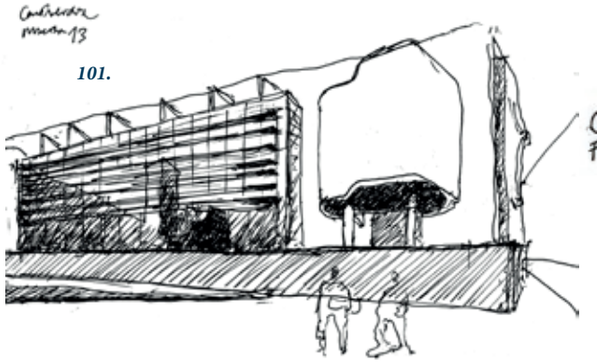


100.

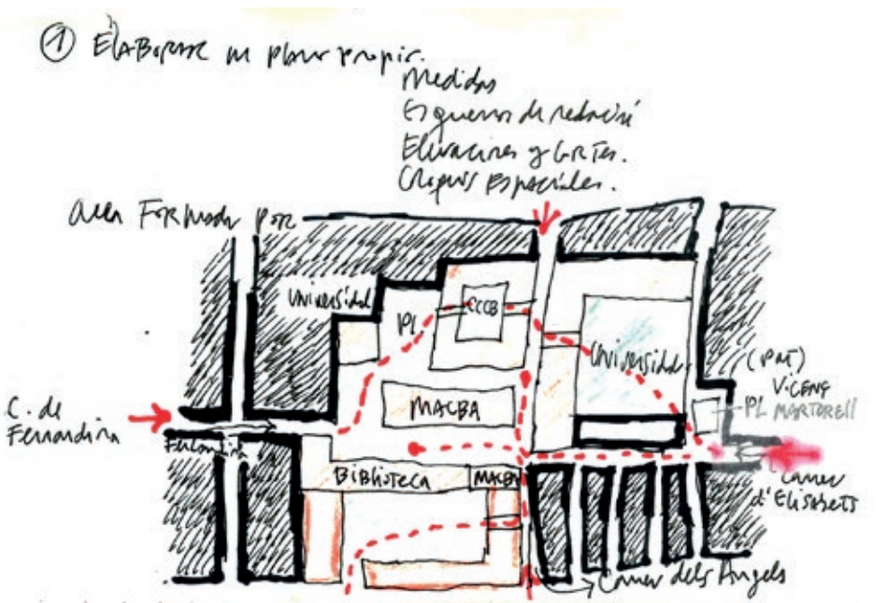
98.



101.

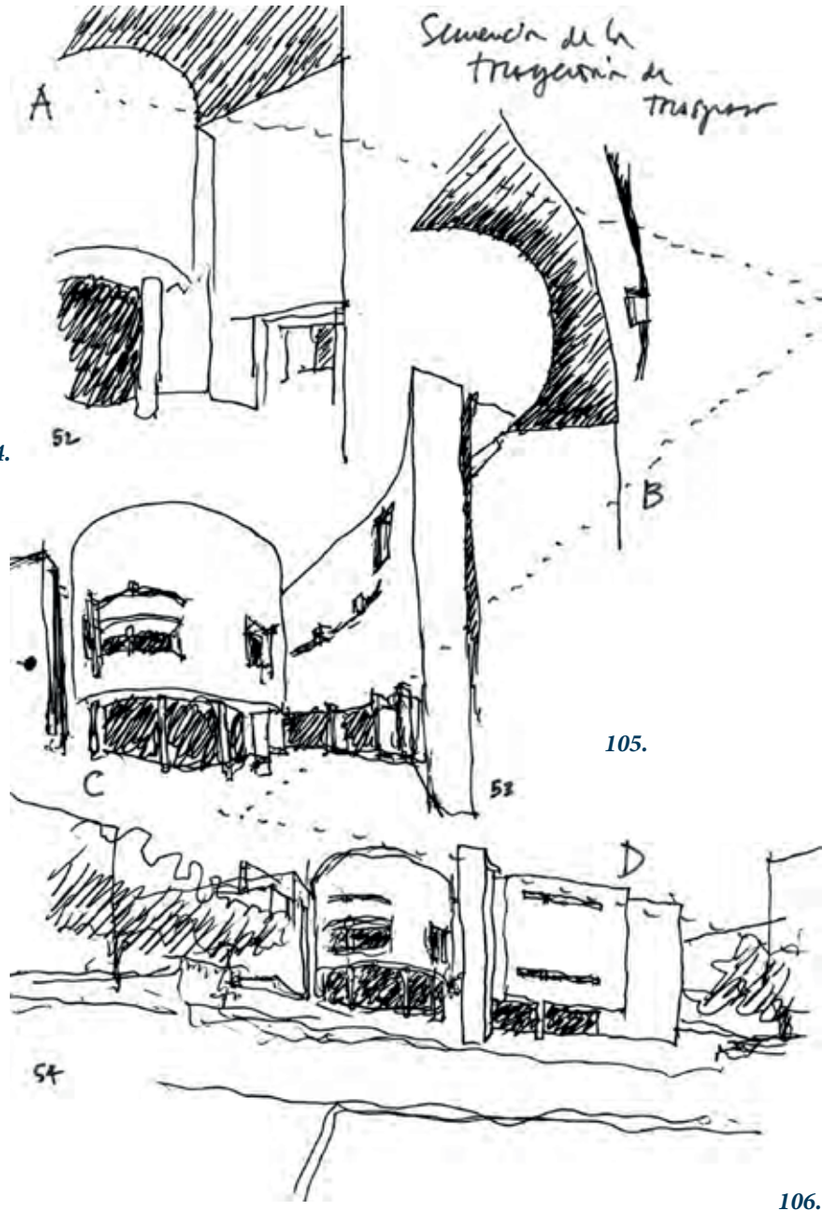


102.



103.

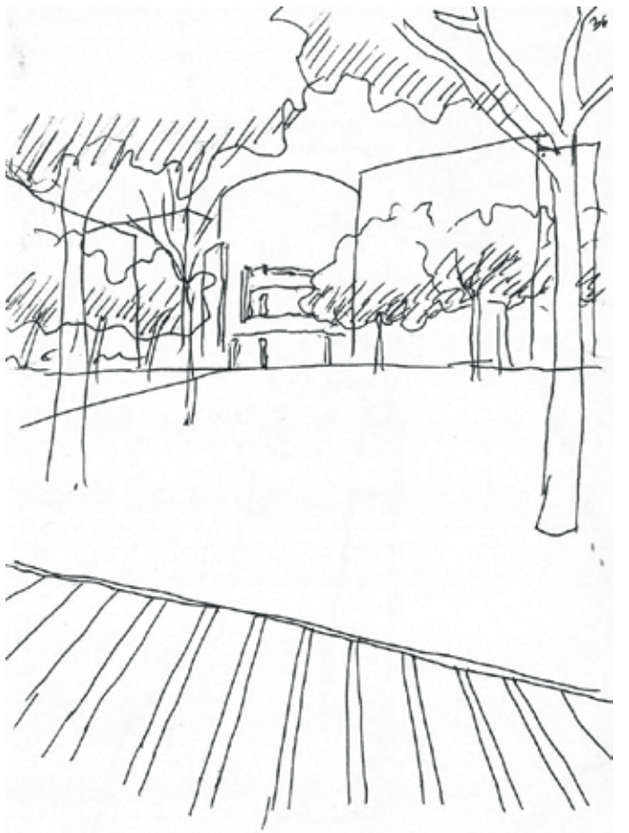
97, 98, 99, 100, 101, 102, 103.
El museo como pieza de regeneración del atrio en la ciudad histórica. MACBA, Plaça dels Àngels.



104.

105.

106.

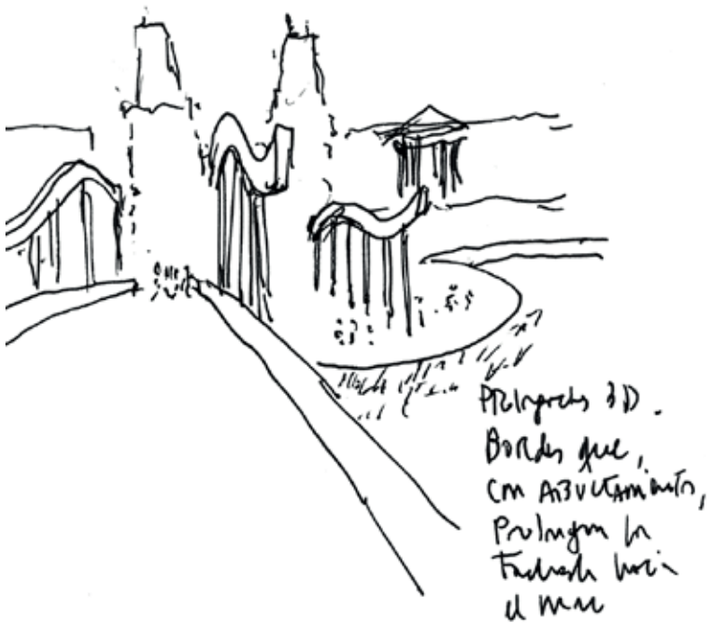


107.

104, 105, 106, 107.
Sistemas de patios en torno al MACBA, Pl. de Joan Coromines.



108.



111.



PORT VELL, explanada de acceso - MIRADOR DEL MAR INTERIOR

109.



110.

108, 109, 110, 111.
Conectar nuevos-viejos espacios urbanos. Paseo y miradores en la nueva Rambla de Mar, Port Vell.

1.2 RÍO SENA.
LEER LA CIUDAD A PARTIR DE LA NATURALEZA COMO SOPORTE.
PARÍS, FRANCIA.

París se aborda desde el Sena como una condición territorial que antecede y organiza la ciudad. El río, sus puentes, muelles, barrios y perspectivas permiten leer la forma urbana desde una matriz geográfica: bordear, atravesar, descender y volver a orientarse revelan relaciones de escala, continuidad y horizonte. El caso complementa a Barcelona: si allí el recorrido descubre persistencias sociales y temporales, aquí descubre una estructura espacial y territorial que sigue ordenando la ciudad contemporánea.

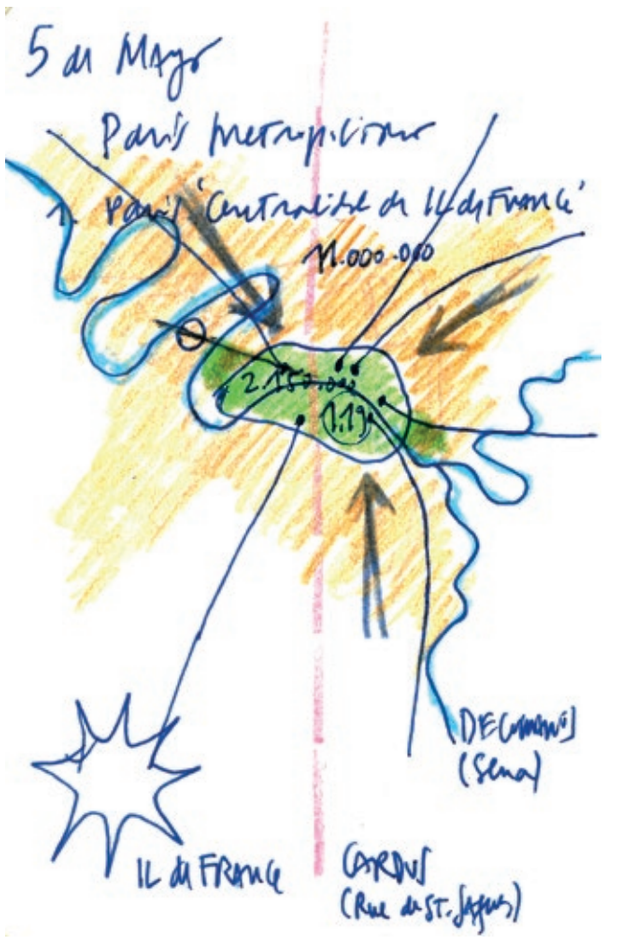
A. El Sena como arquitectura urbana: origen, límite y paisaje cultural

Pensar París desde el río Sena supone reconocer que la ciudad no se organiza solamente a partir de edificios, monumentos o avenidas: existe previamente una geografía. El río Sena está en el origen del asentamiento y desde ese origen establece una condición contradictoria: es recurso y amenaza, conexión y límite. La Île de la Cité concentra esta relación —el agua protege, pero también separa; el puente restablece continuidad—, y en estas tres operaciones elementales, centro, borde y cruce, aparece una primera estructura urbana, esta vez de origen territorial y no social como en Barcelona.

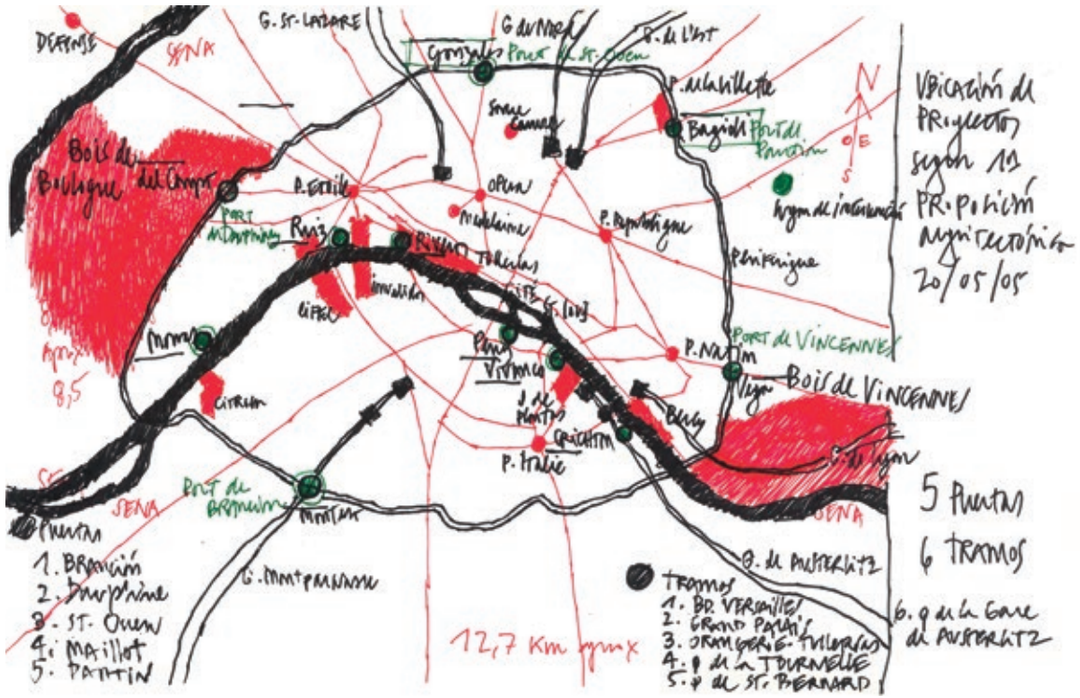
Con el crecimiento de París, el río Sena mantiene esa capacidad de ordenar. Los barrios se disponen en relación con sus riberas, los puentes determinan puntos de continuidad y los edificios públicos comienzan a construir fachadas hacia el cuerpo de agua. La transformación del río a partir del siglo XVII incorpora otra dimensión: perspectivas, parques y avenidas arboladas comienzan a consolidar una representación urbana del paisaje. Posteriormente, la industria y la contaminación rompen esa relación, hasta que las operaciones del siglo XIX vuelven a incorporar cauce, muelles, puentes y bulevares dentro de una estructura metropolitana, restableciendo el valor paisajístico.

El paisaje del río Sena no es, por lo tanto, una condición exclusivamente natural: tiene espesor construido. Muros, cotas, puentes, explanadas, paseos y fachadas han ido transformando el borde hasta convertirlo en una pieza fundamental de la identidad de París (patrimonio mundial de la UNESCO, 1991).

Naturaleza y arquitectura no se oponen en este caso: la arquitectura urbana surge precisamente de la manera en que la ciudad interpreta y transforma su soporte geográfico —la misma operación de interpretar que el método del taller busca ejercitar a través del croquis, aplicada aquí no a una fachada, sino al recorrido junto al curso del río.



112.



113.

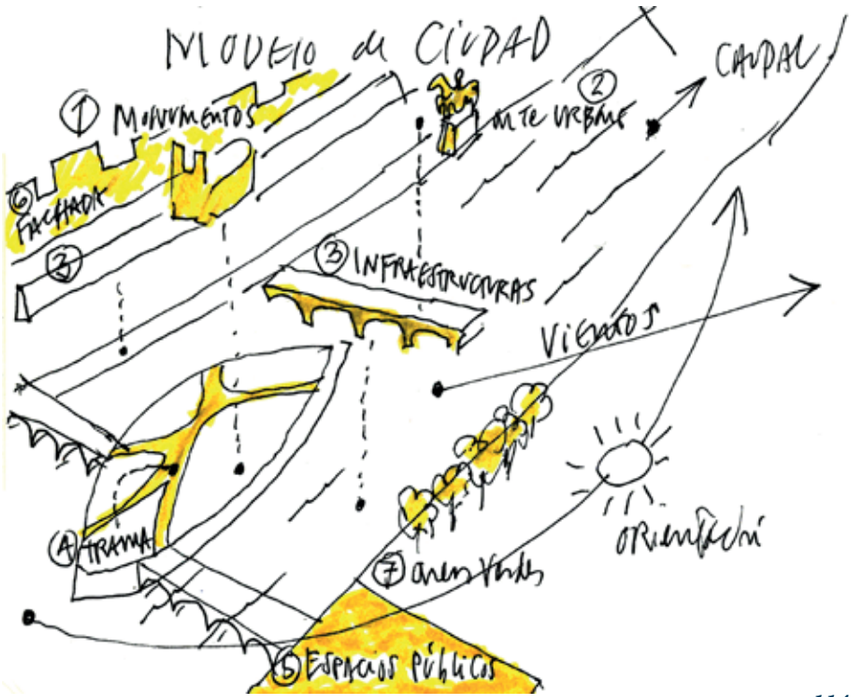
112, 113.
Esquematización de la incidencia del Río Sena en la escala Metropolitana y Ciudad.

B. Atravesar el río Sena: el puente como experiencia urbana

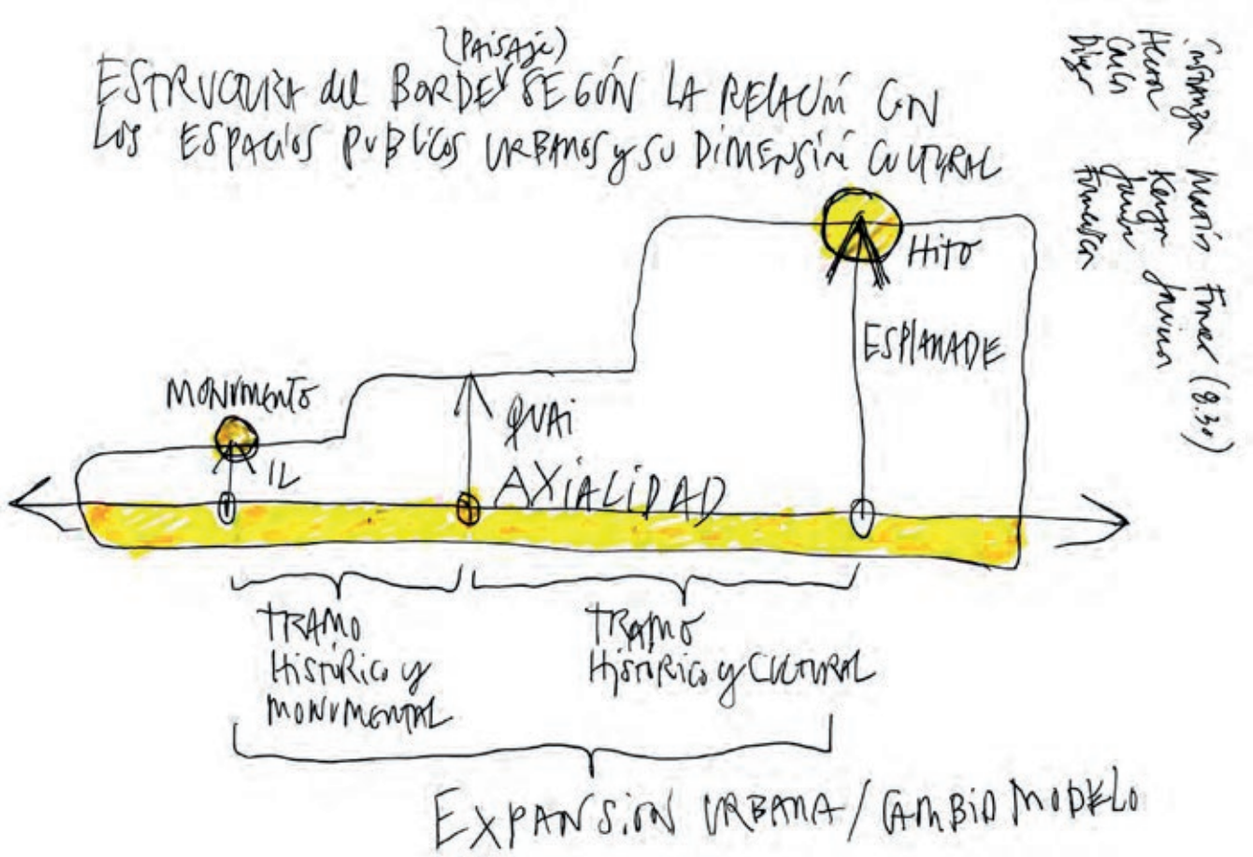
La historia del río Sena puede leerse desde sus cruces. Un puente resuelve una necesidad elemental—llegar de una ribera a la otra—, pero cuando se observa su relación con la ciudad aparece una condición más compleja: el cruce tiene ancho, altura, borde, perspectiva y permanencia. El Pont Neuf es especialmente significativo porque supera la condición puramente técnica del cruce: el peatón puede caminar, mirar y permanecer, y el puente comienza a construir fachada hacia el río, adquiriendo espesor como espacio público.

La experiencia cambia por completo cuando se desciende al nivel de los muelles. Desde arriba, el puente es continuidad entre dos sectores de la ciudad; desde abajo deja de ser cruce y se transforma en cubierta, umbral y refugio. La misma infraestructura contiene, por lo tanto, dos experiencias urbanas distintas según la cota desde la cual se recorre —una nueva forma de intensidad, ahora vertical y no solo horizontal como la observada en las calles de Barcelona. El río Sena gira y modifica continuamente la perspectiva: la ciudad se observa frontalmente, en escorzo, en profundidad, desde arriba y desde el nivel próximo al agua, y cada cruce modifica el horizonte.

El recorrido adquiere así una condición de promenade (recorrido arquitectónico concebido como experiencia en movimiento), una secuencia donde infraestructura, arquitectura, arte y paisaje aparecen en movimiento. La lección urbana está en esta doble condición: conectar no significa únicamente superar una barrera, sino aprovechar el cruce para construir un lugar en torno al paisaje cultural.



114.



115.

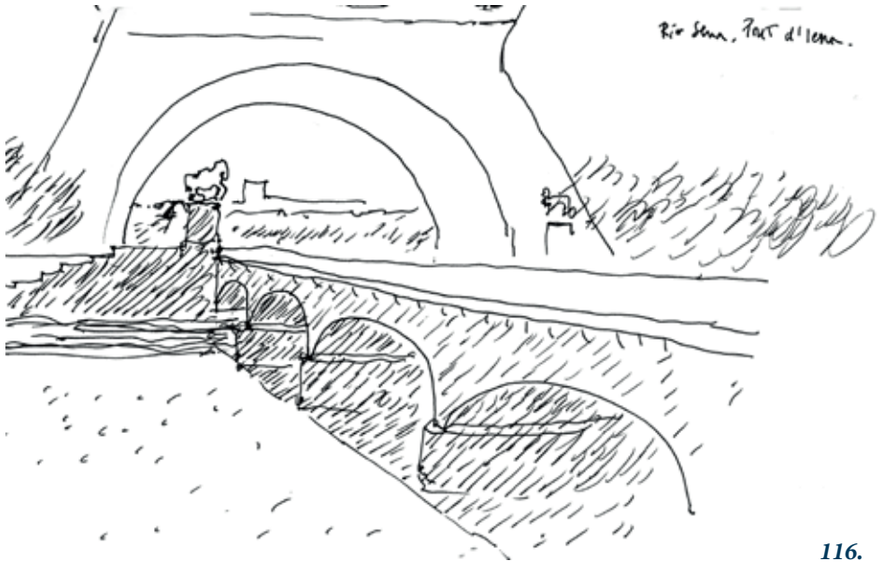
114, 115.
Estudio de la morfología de la ciudad en torno al borde del río.

C. El río Sena como infraestructura de identidad

El río Sena también funciona como una gran referencia. Calles, plazas, jardines, monumentos y edificios públicos adquieren posición dentro de París por la relación que establecen directa o indirectamente con el río: algunos se abren frontalmente hacia el agua, otros aparecen al final de una perspectiva, otros anuncian su proximidad mediante una ampliación del cielo o un cambio de escala del espacio urbano.

La Rue Saint-Jacques permite reconocer esta continuidad histórica. Su orientación norte-sur conserva la huella del primer trazado romano en el Barrio Latino y vincula la trama interior con la cuenca del río: la calle no es únicamente circulación, es una persistencia dentro de la estructura urbana, del mismo modo en que una esquina o un mercado eran persistencia en el centro histórico de Barcelona. Algo semejante ocurre con antiguos espacios productivos o de uso militar transformados en parques o espacios públicos: el cambio de uso no elimina necesariamente la memoria, y puede reconstruir una relación con el río que había quedado restringida por el uso histórico de las infraestructuras.

La identidad no depende, entonces, de una colección de monumentos aislados. La Catedral de Notre-Dame, las cúpulas, las fachadas institucionales, los puentes, las plazas y los jardines adquieren sentido porque forman parte de una red de referencias cuya matriz continúa siendo el río. El proyecto urbano encuentra allí una cuestión fundamental: una referencia adquiere valor cuando es capaz de participar de una estructura mayor.



116.

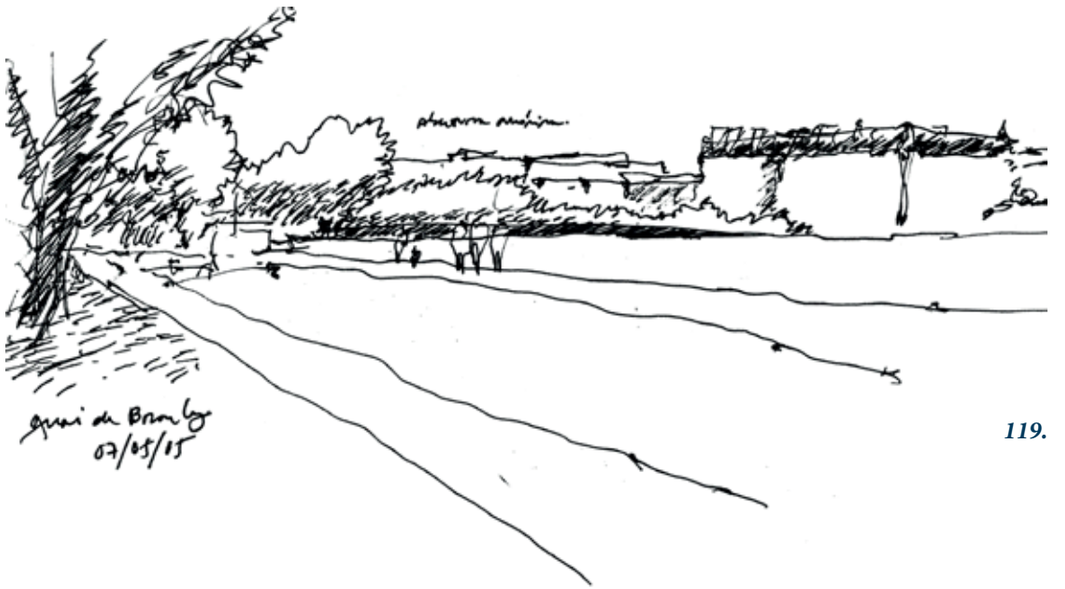


117.

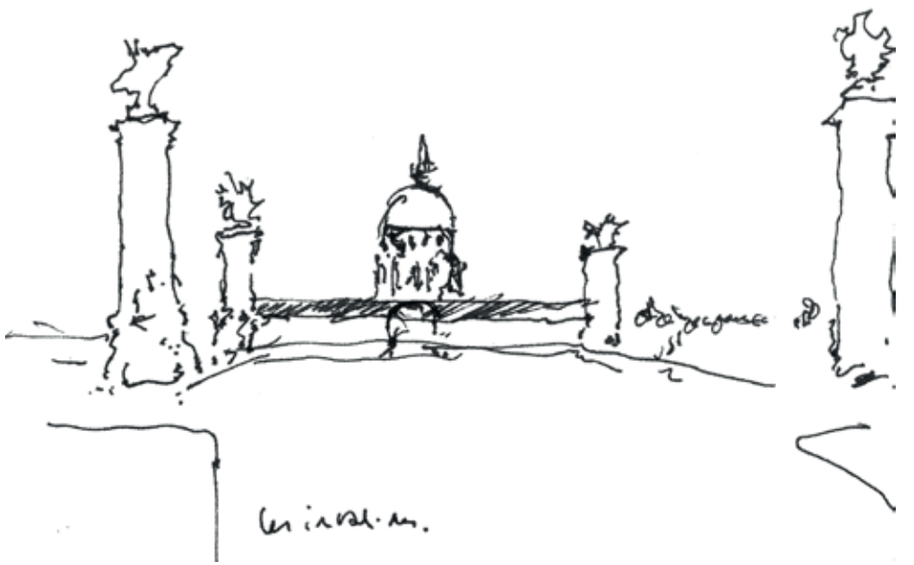
116, 117.
El puente como eje de la perspectiva. Pont d'Iéna y Pont de Grenelle.



118.



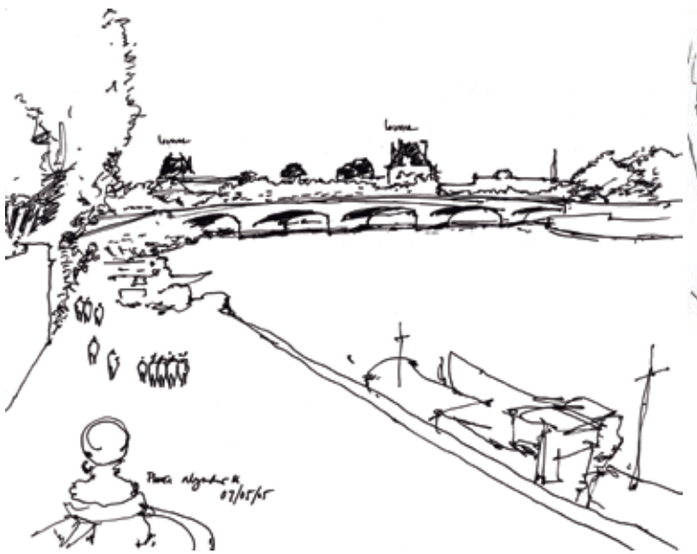
119.



120.

118, 120.
Escala de diseño urbano. Pont Alexandre III / Pont des Invalides.

119.
Recorrido de paseo que se mezcla con la actividad de los embarcaderos del Río Sena.



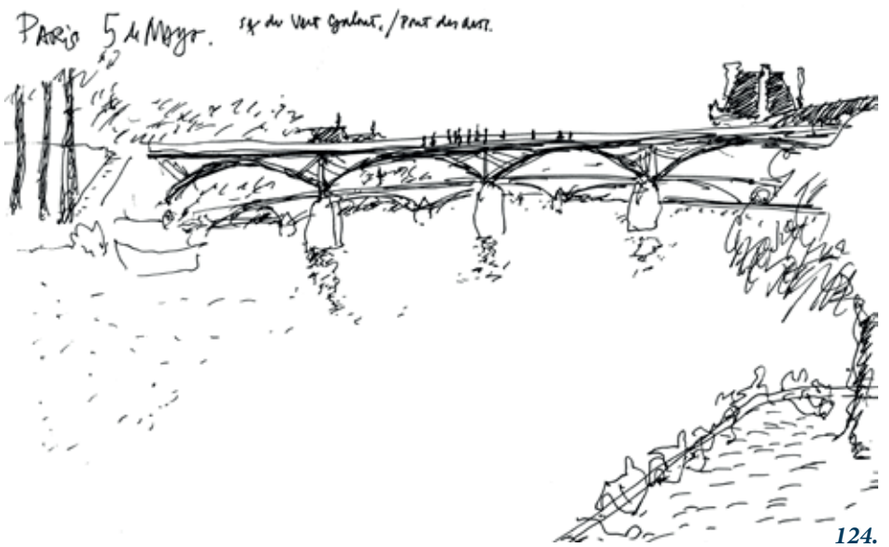
121.



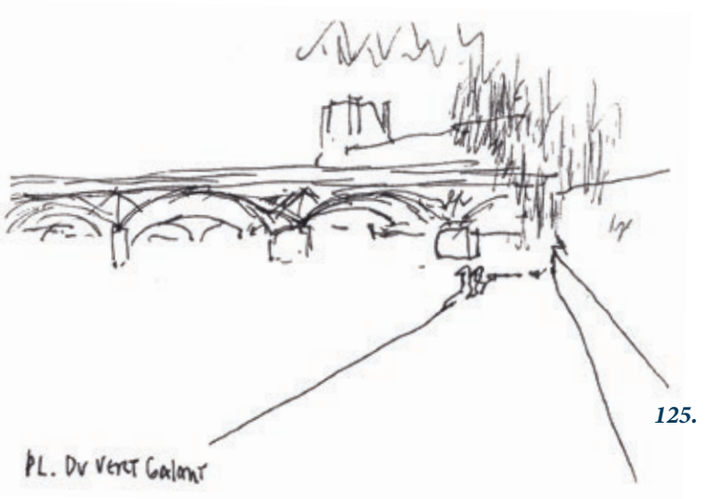
122.



123.



124.



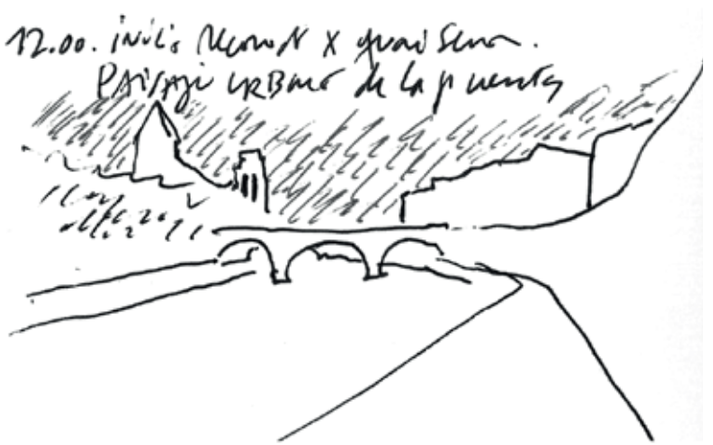
125.

121.
Pont de la Concorde.

122.
Secuencia, perspectivas y escenarios urbanos. Passerelle Léopold-Sédar-Senghor.

123.
Quai d'Orsay.

124, 125.
Pont des Arts.



126.



127.

126.
Promenade Marceline-Loridan-Ivens.

127.
Paisaje, edificio y cultura: basamento monumental. Pont des Arts.



128.



129.



130.



131.



132.



133.

128, 129.
Hito y explanada del río. Quai des Grands-Augustins.

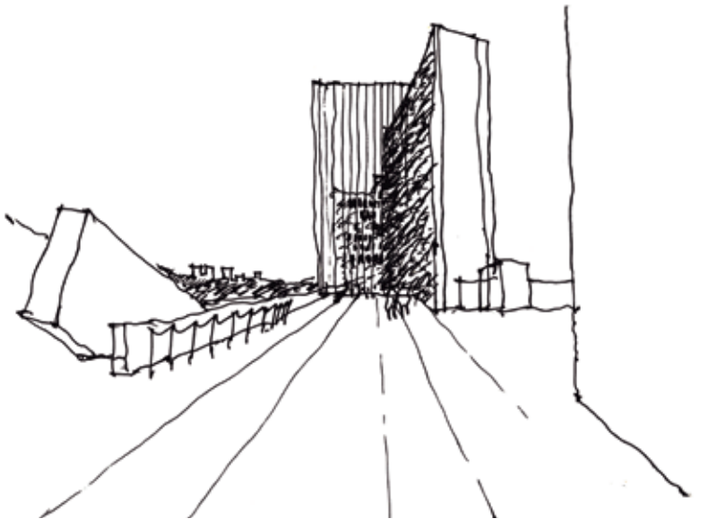
130.
Petit Pont - Cardinal Lustiger.

131.
Pont de la Tournelle.

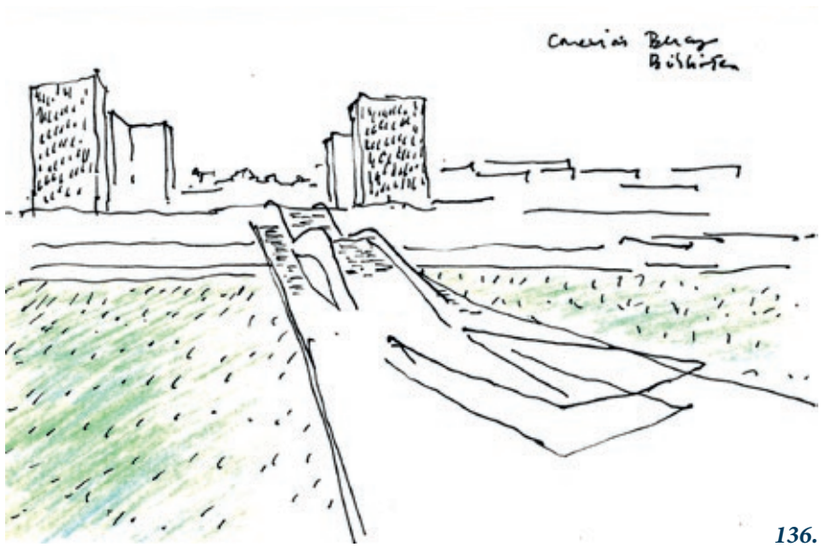
132, 133.
Pont de Bercy / Ministerio de Economía y Finanzas.



134.



135.



136.



137.

135, 136, 137.
Articulación urbana. Pasarela Simone de Beauvoir / Biblioteca Nacional de Francia.

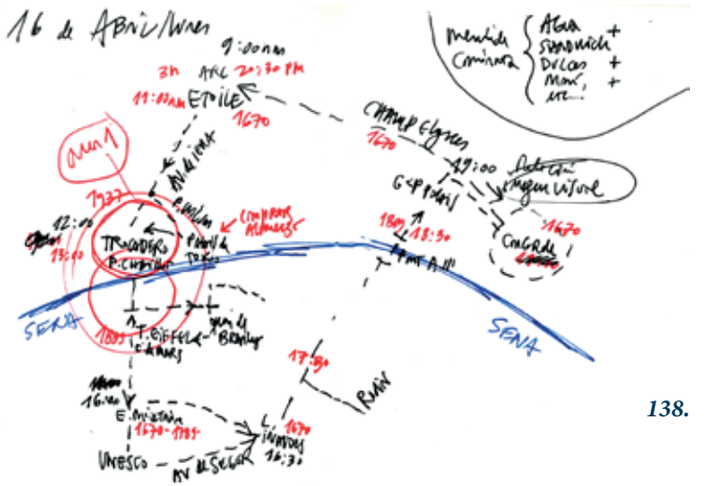
134.
Pasarela Simone de Beauvoir / Biblioteca Nacional de Francia.

D. El río Sena y la construcción del horizonte urbano

El río Sena puede organizar París incluso cuando no está a la vista. La ciudad se compacta en torno a un horizonte relativamente continuo sobre el cual emergen torres, cúpulas, arcos y edificios públicos, elementos que establecen referencias y permiten reconocer la posición del río desde lugares alejados de sus riberas. Las operaciones del barón Haussmann refuerzan esta condición: los bulevares producen cruces, prolongan perspectivas y conectan monumentos, puentes y diferentes alturas de la ciudad, dando forma al soporte de este horizonte urbano.

La diagonal adquiere entonces un papel relevante, no solamente como operación geométrica dentro de la trama, sino como introductora de profundidad y de relaciones a distancia: un edificio puede funcionar como remate, una cúpula como orientación y un vacío como apertura hacia un horizonte mayor. Desde los miradores esta estructura se vuelve evidente —las líneas urbanas se extienden, se intersecan y encuentran referencias que permiten leer París como una estructura continua de escalas—, pero también aparece desde la calle: una torre al final de una avenida o una cúpula que sobresale sobre una fachada continua pueden orientar al peatón mucho antes de que la cuenca del río se haga visible.

El horizonte actúa así como un sistema ordenador de la estructura urbana, relacionando la experiencia próxima del recorrido con la escala mayor de la ciudad. La forma urbana no depende solamente de aquello que está físicamente conectado: también se construye mediante tensiones visuales, distancias y referencias, de la misma manera que en Valparaíso se ordenan las capas urbanas formando un escenario en la bahía.



138.

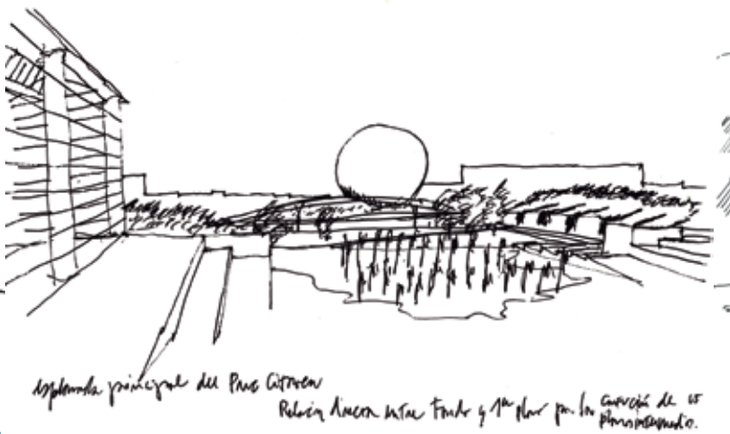


139.

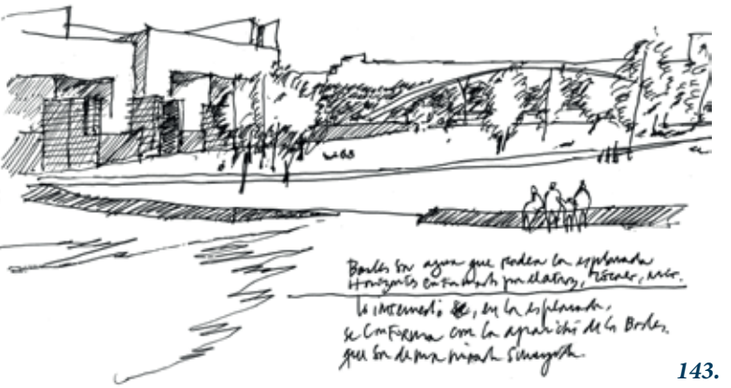
138, 139.
Esquemas de análisis del Île de la Cité / Tullerías y Louvre.



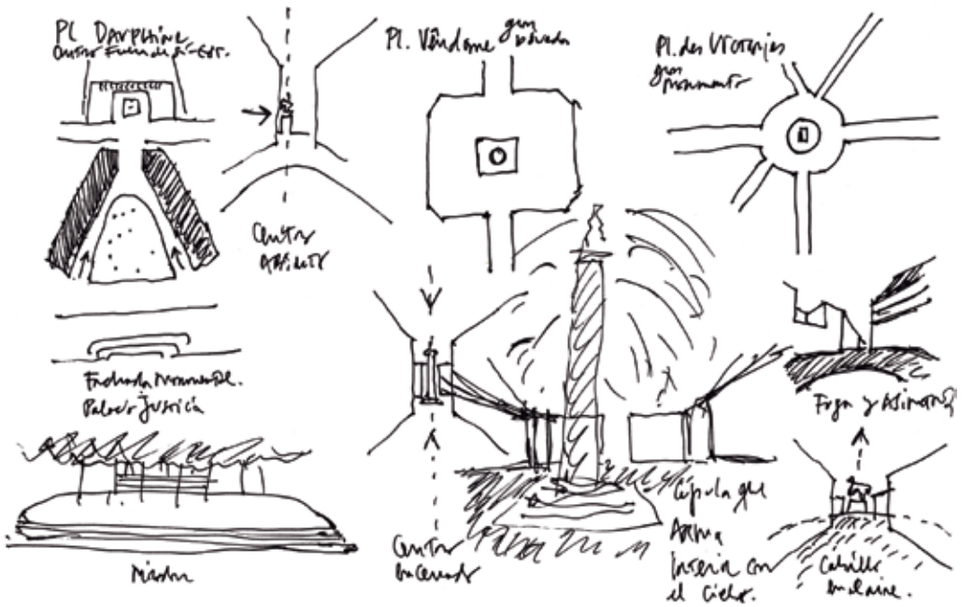
140.



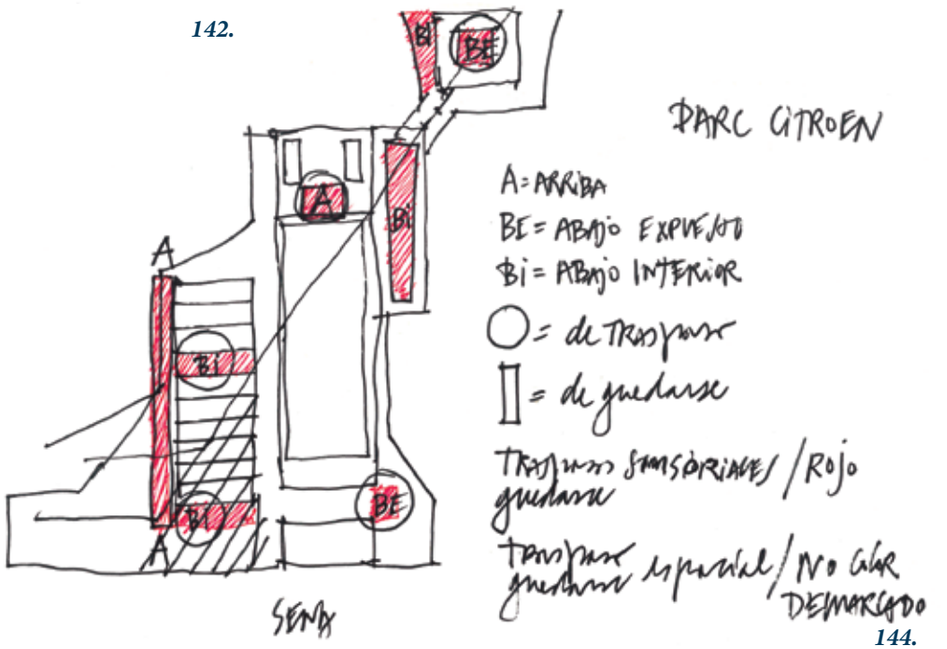
142.



143.



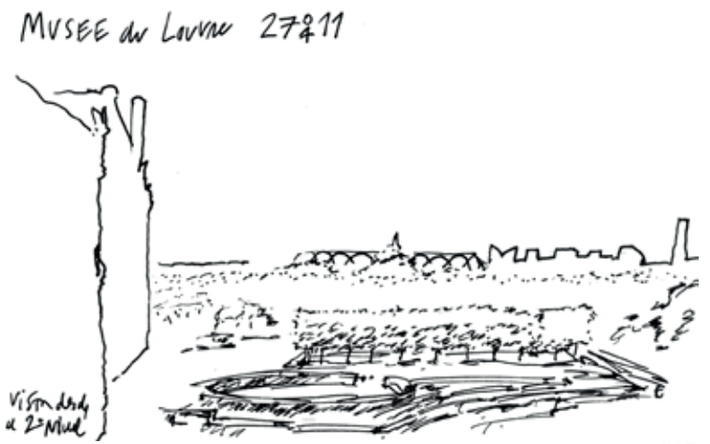
141.



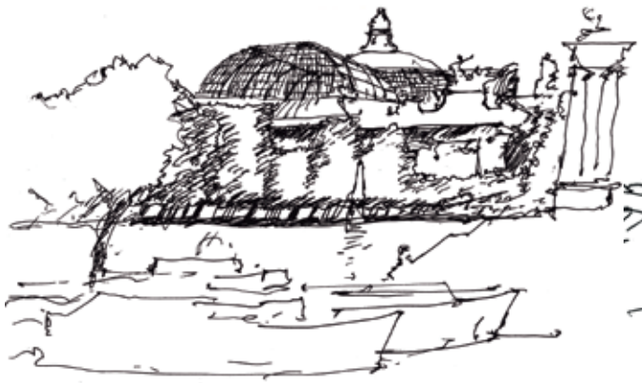
144.

140, 141.
Rue Soufflot, vista del Panteón / Estudio tipologías plazas reales París.

142, 143, 144.
Secuencia de plazas de aproximación al borde del río. Croquis y estudio explanada Parc André Citroën.



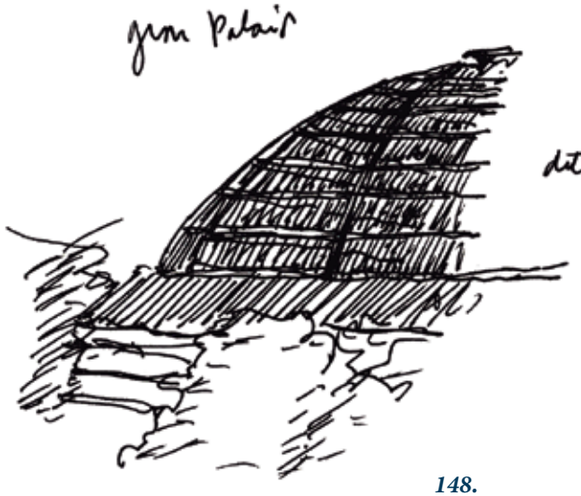
145.



146.



147.

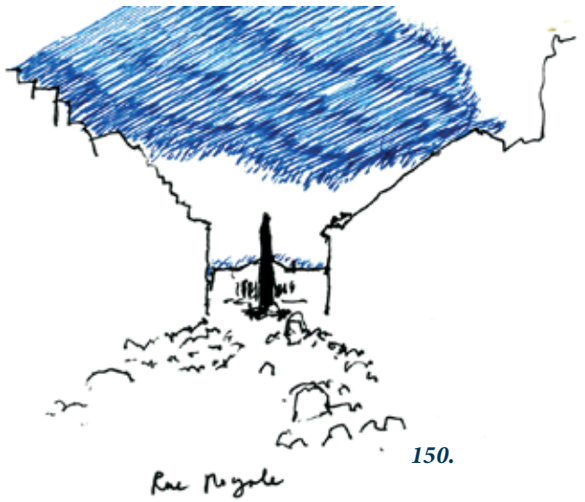


148.



149.

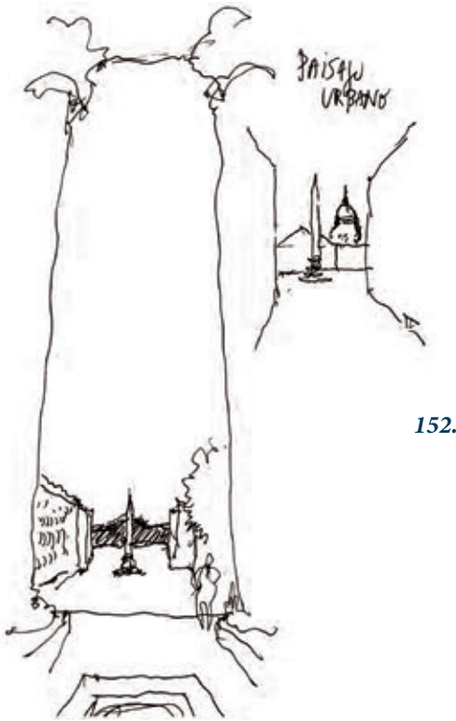
145, 146, 147, 148, 149.
Escala de referencia del monumento en la cuenca del río. Vistas Grand Palais.



150.



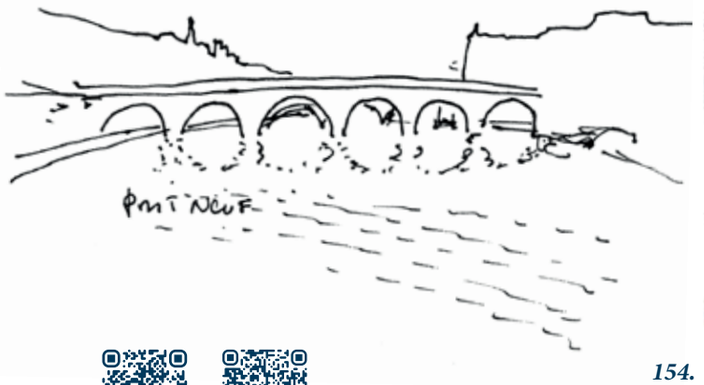
151.



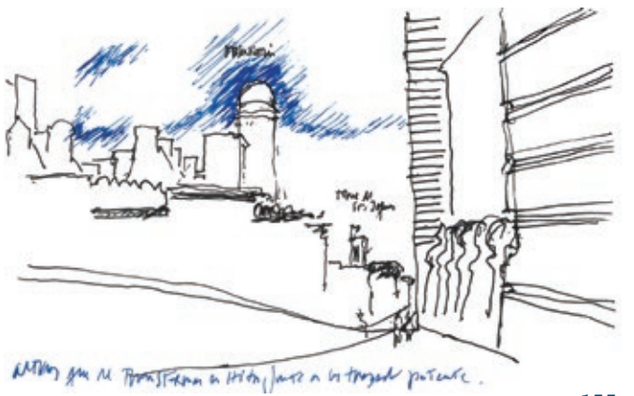
152.



153.



154.



155.

150.
Recorrido en profundidad hacia el río. Rue Royale.

151, 152.
Vistas de la Rue Royale desde la Église de la Madeleine.

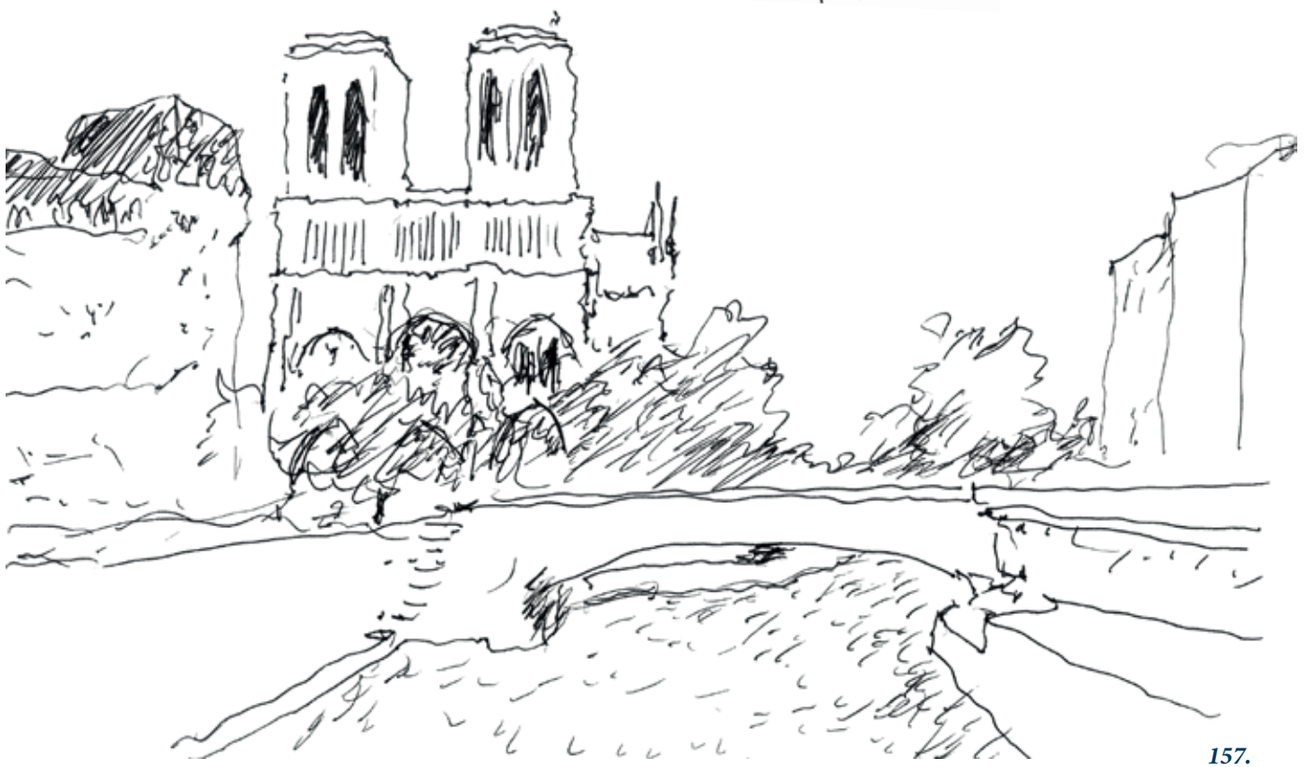
153.
Instituto de Francia.

154.
Pont Neuf.

155.
Rue Saint-Jacques.

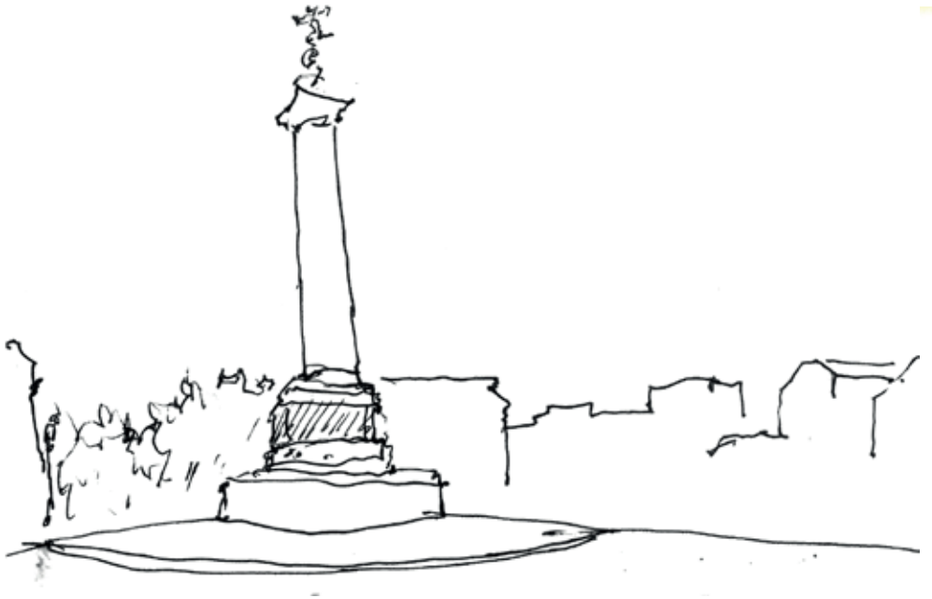


156.

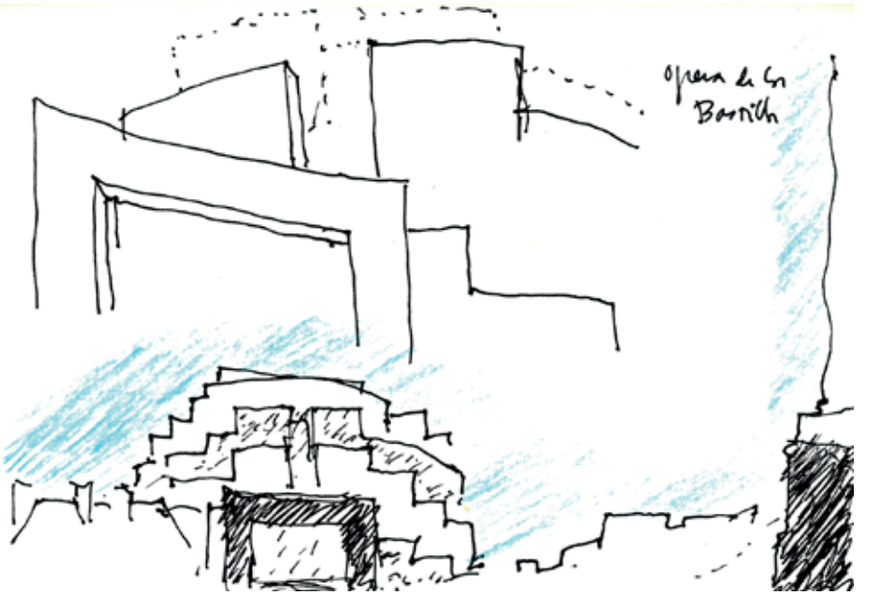


157.

156, 157.
El río como basamento, proyección urbana del monumento. Cathédrale Notre-Dame de París.



158.



159.



160.



161.

158, 159, 160, 161.
Referencia de la perspectiva del río.
Columna y Place de la Bastille, Ópera.

E. El río Sena como matriz de la forma urbana

Estudiar París desde el río Sena permite finalmente comprenderlo como una matriz cuya influencia opera en distintas escalas simultáneamente. A escala territorial orienta el crecimiento y diferencia las riberas; a escala urbana organiza puentes, bulevares, parques, edificios públicos y monumentos; en la escala próxima construye muelles, recorridos, refugios, lugares de pausa y proximidad con el agua.

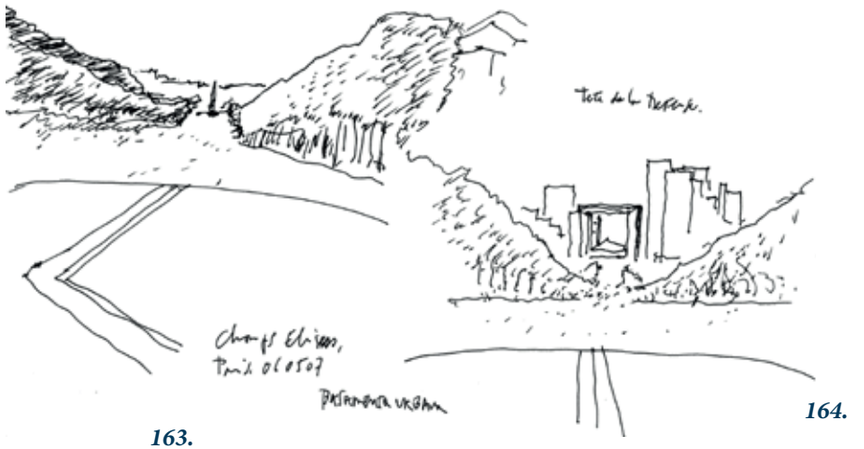
Estas escalas no funcionan de manera independiente: el puente conecta la ciudad y, simultáneamente, construye un lugar sobre el río; la avenida organiza movilidad y al mismo tiempo proyecta una perspectiva hacia un hito; el muelle contiene infraestructura, pero también proximidad, refugio y estancia; el borde es límite, aunque puede transformarse en un mirador.

Recorrer el río Sena permite reconocer estas superposiciones. Atravesar, bordear, descender, detenerse, mirar y volver a orientarse son acciones mediante las cuales la estructura urbana se hace visible: París no aparece como una composición estática, sino como una secuencia de relaciones que se descubre en movimiento —el mismo hallazgo, en clave territorial, que Barcelona entregó en clave social: la forma urbana se revela recorriendo, no observando desde el plano. De esta lectura se extrae una cuestión proyectual mayor: la dimensión espacial del río puede convertirse en referencia de la forma urbana cuando la ciudad adopta la cualidad espacial de sus límites, convierte sus bordes en lugares acogedores y usa sus proyecciones visuales como patrón de medida de la estructura urbana.

¿Qué condición territorial puede transformarse en matriz de un nuevo recorrido urbano, y cómo puede una secuencia de bordes, cruces, espacios de permanencia y referencias articular diferentes escalas e iniciar un proceso de regeneración?



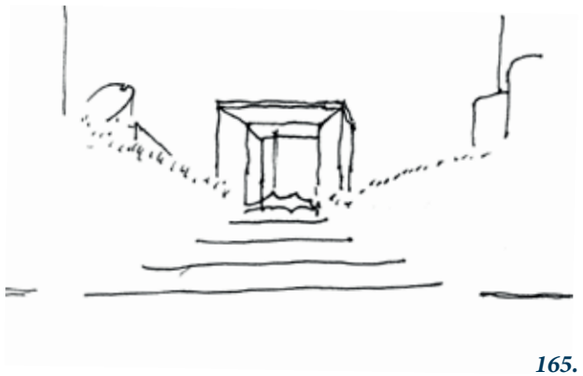
162.



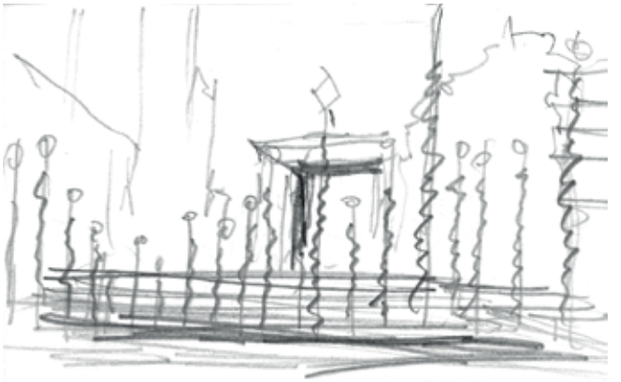
163.

164.

162, 163, 164.
Mímesis y proyecciones espaciales equivalentes a la cuenca del río. Av. des Champs-Élysées – La Défense.



165.



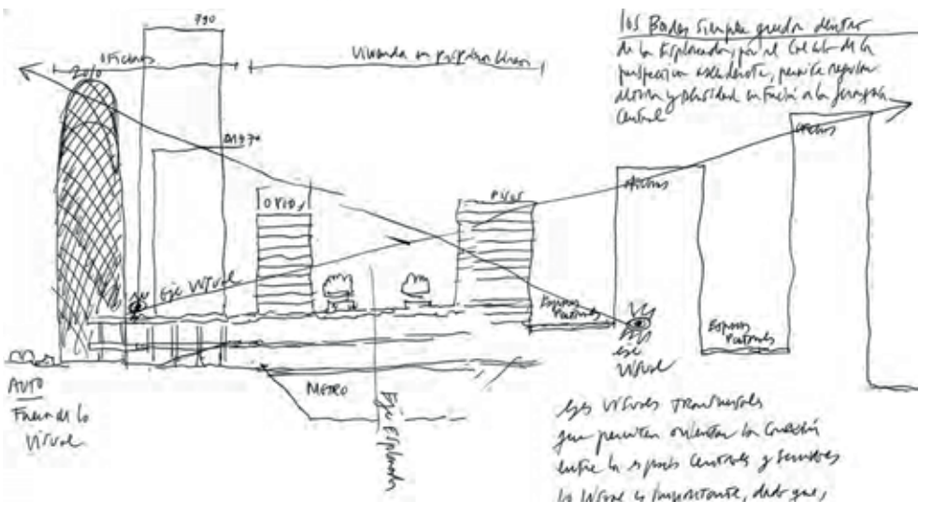
166.



169.



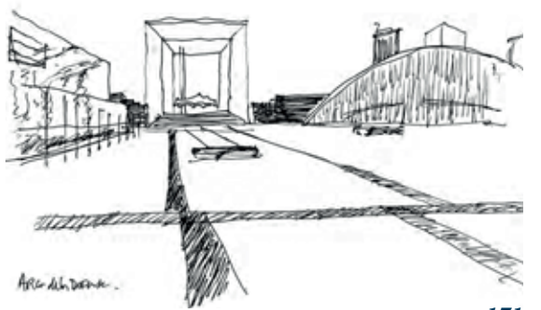
167.



168.



170.

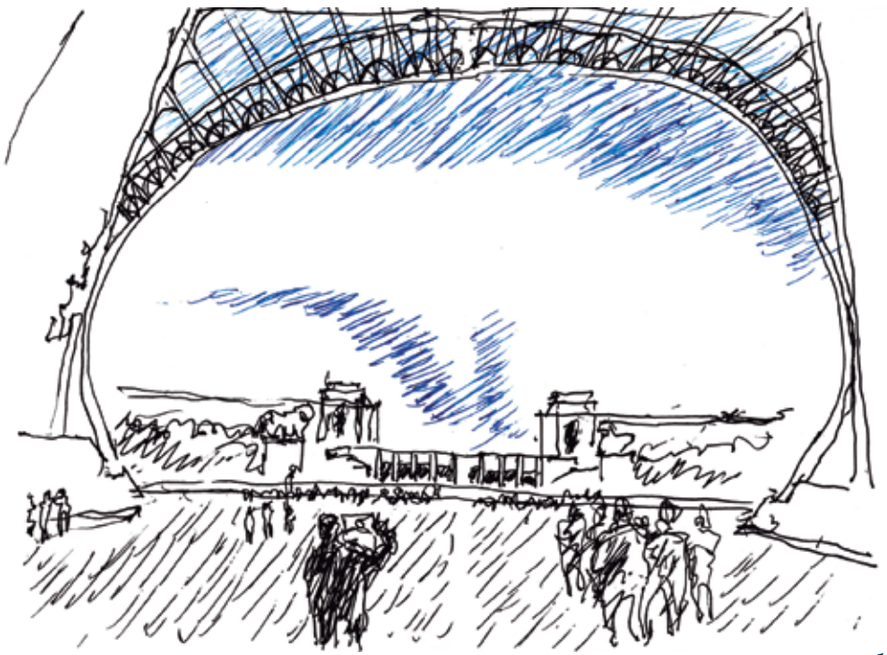


171.

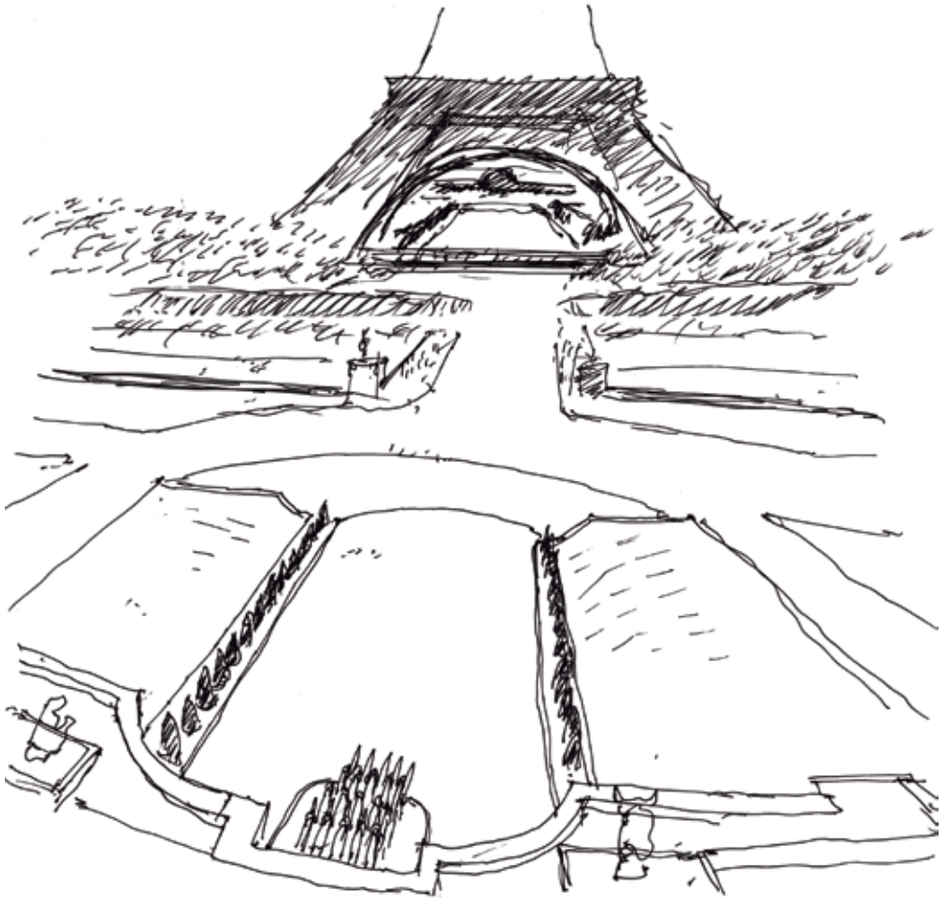
165, 166.
Remates urbanos como basamento. Mímesis con el río. Esplanade de La Défense – Grande Arche.

167, 168.
Explanada de la Défense, estudios de perspectivas.

169, 170, 171.
Grande Arche de la Défense.



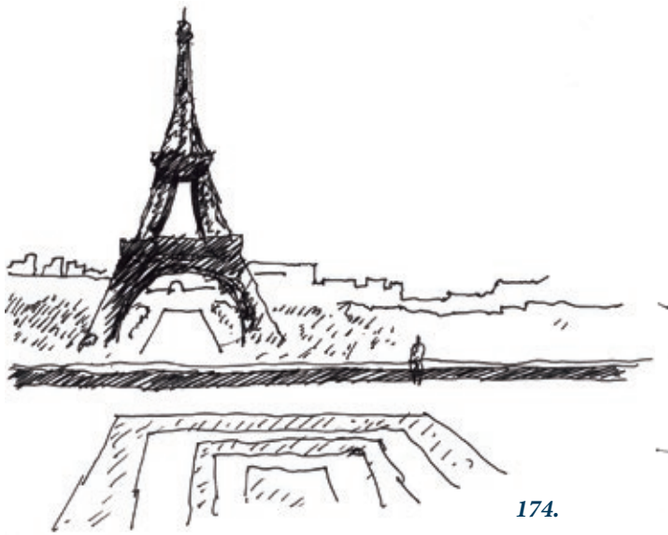
172.



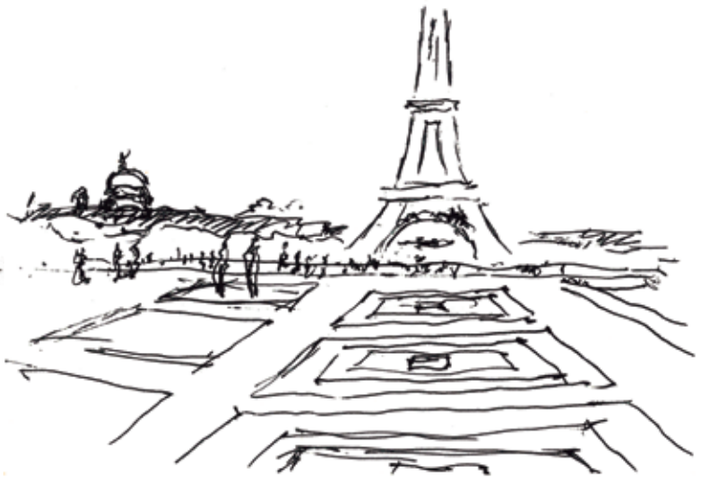
173.

172.
El espacio del río permite escalas de remates nuevos que redefinen la configuración de la ciudad. Av. Gustave-Eiffel.

173.
Explanada Joseph-Wresinski, Trocadéro.



174.



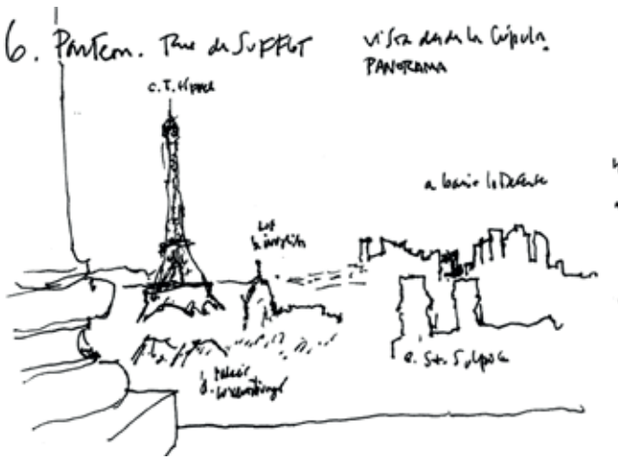
175.



176.



177.



178.



179.

174, 175.
El mirador en la ciudad se orienta a la cuenca del río. Palacio de Chaillot.

176.
Mirador Pont d'Iéna.

177.
Mirador Arco de Triunfo.

178.
Mirador Panteón.

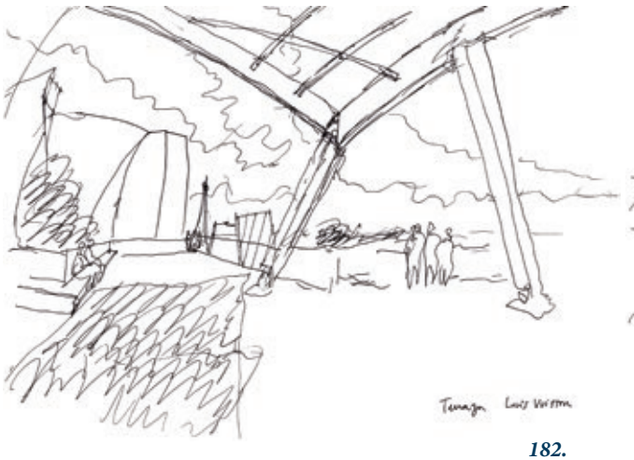
179.
Mirador Trocadéro.



180.



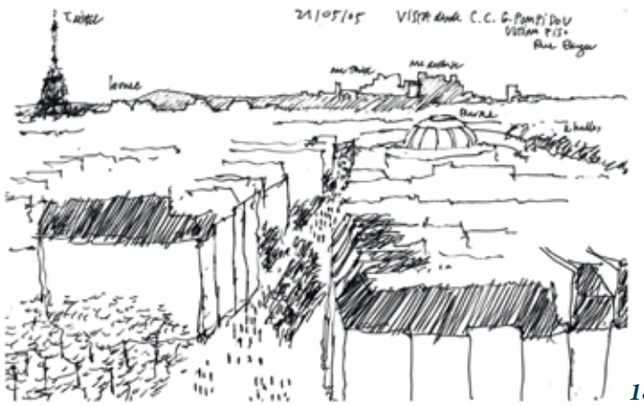
181.



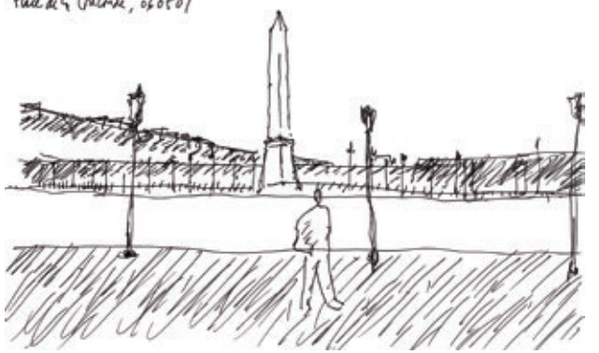
182.



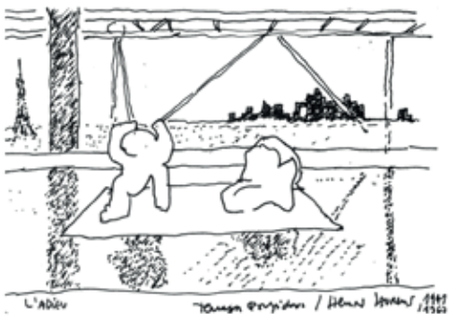
183.



184.



185.



186.

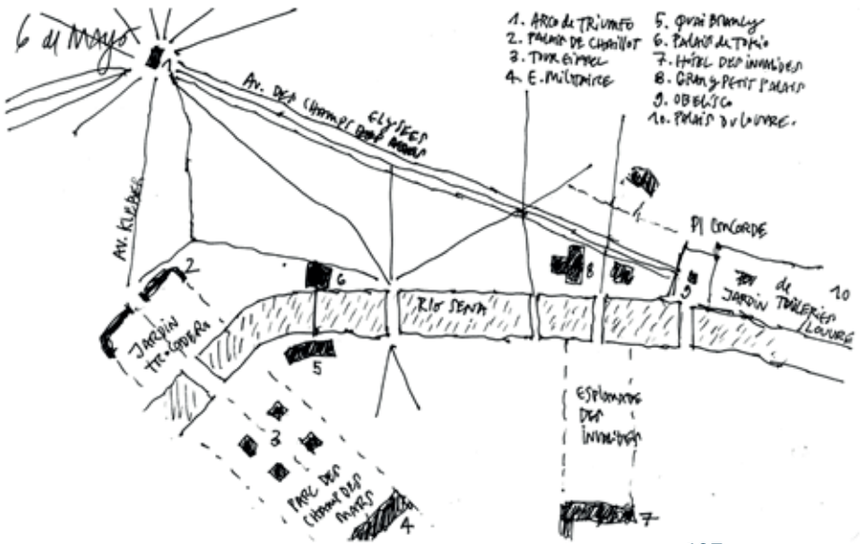
180, 181.
La escala del río y sus hitos ofrecen oportunidades. Mirador jardines Musée du Quai Branly.

182, 183.
Mirador Fundación Louis Vuitton.

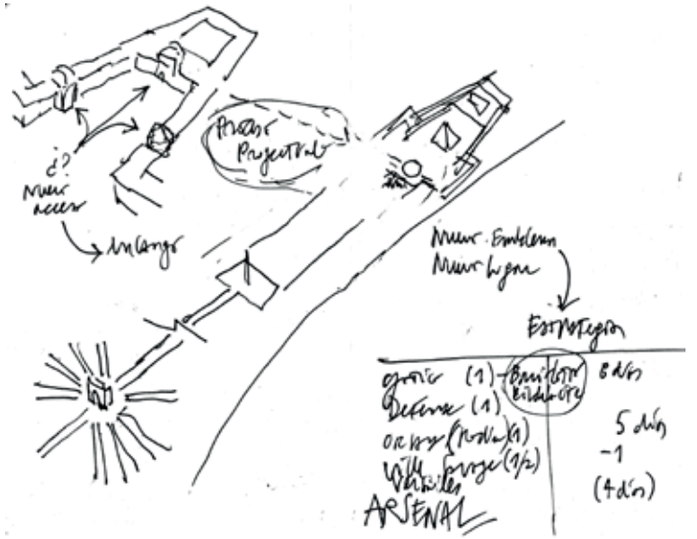
184.
Mirador último nivel Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou.

185.
Place de la Concorde.

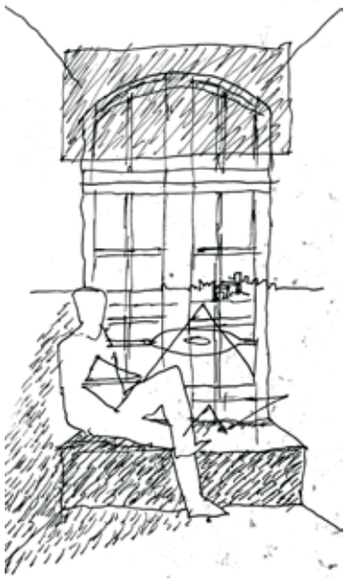
186.
Mirador nivel Museo Nacional deArte Moderno Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou.



187.



188.



189.



190.

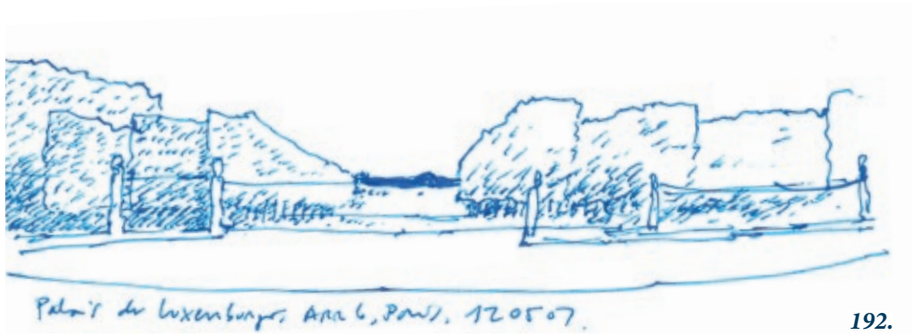


191.

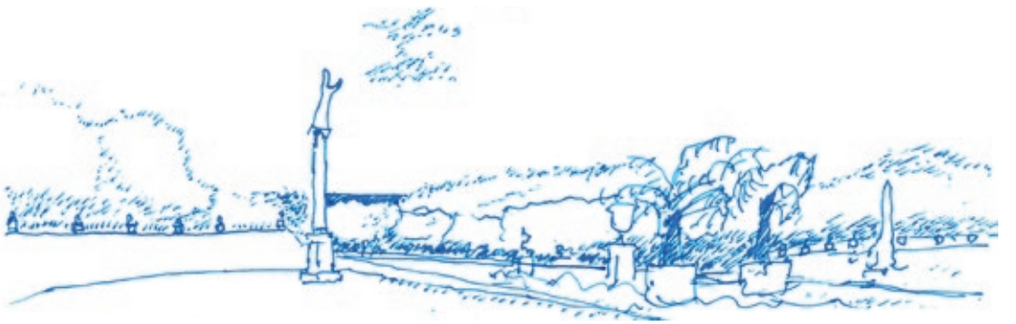
187, 188, 189.
Estudio de la proyección de ejes y referencias desde el Sena, las Tullerías, el Museo del Louvre y la ciudad.

190.
Mirador Arco de Triunfo hacia el jardín de las Tullerias.

191.
Bassin Octogonal hacia la Place de la Concorde.



192.



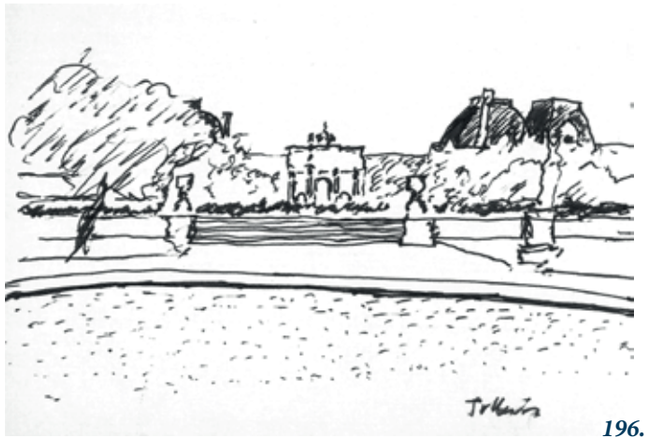
193.



194.



195.

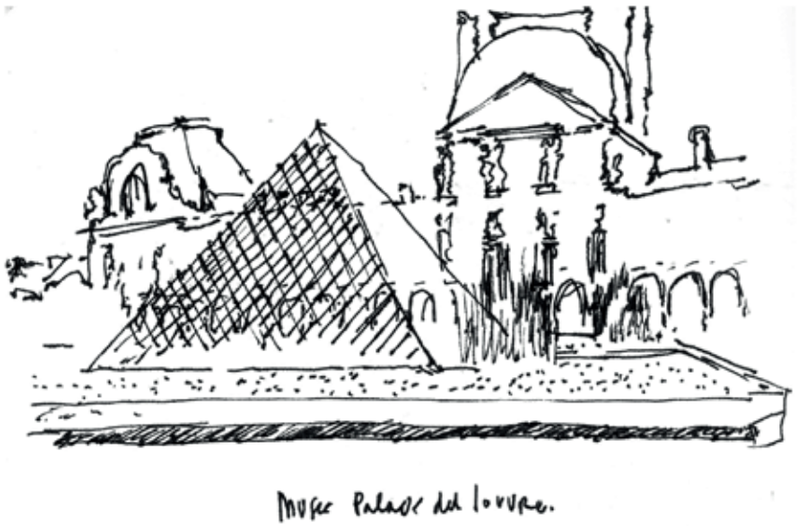


196.

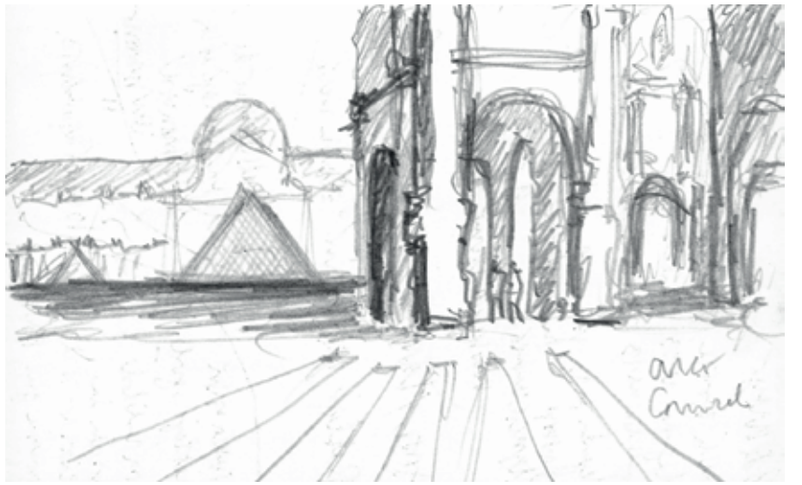


197.

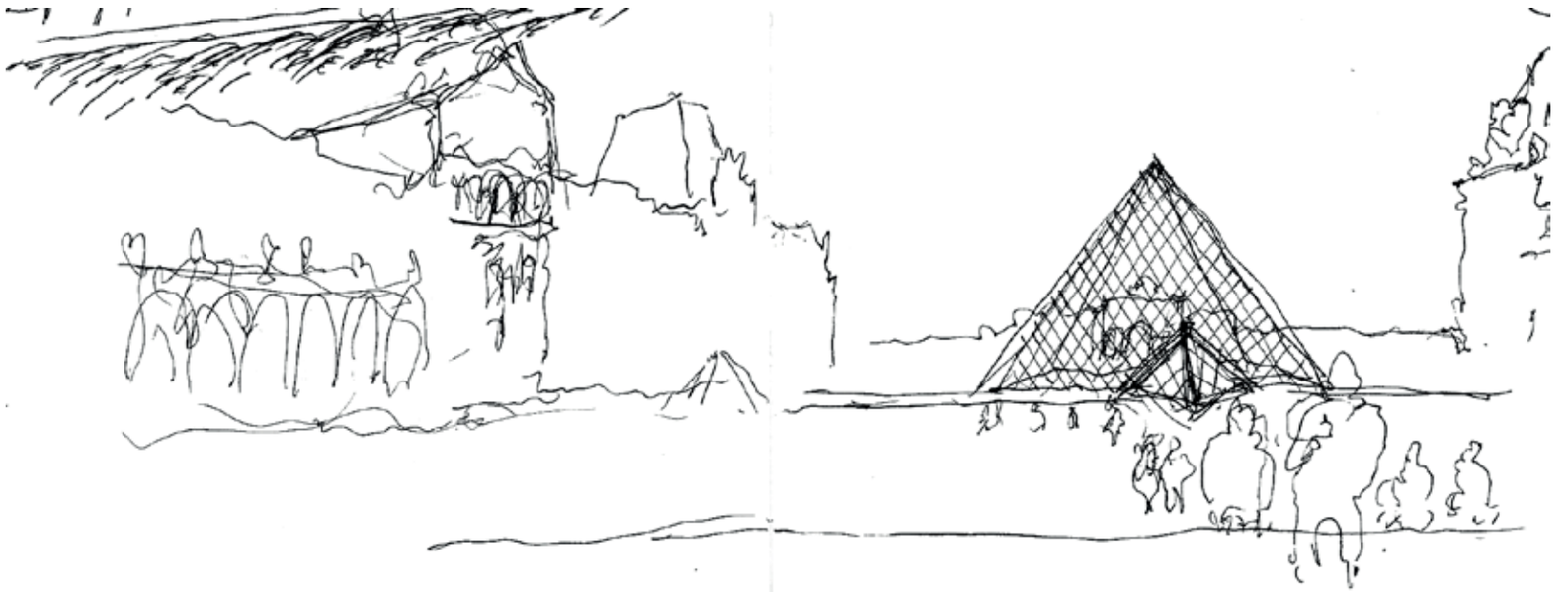
192, 193, 194, 195, 196, 197.
Paralelo entre la explanada del jardín junto a la explanada del río. Secuencia de vistas a través del Jardín de las Tullerias.



198.



199.



200.

198, 199, 200.
Nuevo remate que profundiza la articulación de dos ejes en paralelo (Jardín de las Tullerías y el río Sena). Secuencias de aproximación a la Pirámide del Museo del Louvre.

PRINCIPIOS PARA PROYECTAR UN RECORRIDO REGENERATIVO

Los casos convergen en un conjunto de principios, resultado del último paso del método: interpretar lo recorrido y trasladarlo, de forma crítica, al proyecto.

1. La estructura urbana se descubre en el movimiento
La ciudad no se revela completamente desde el plano ni desde una visión estática. Es al recorrerla cuando aparecen las relaciones entre trazado, borde, vacío, actividad, escala y horizonte. Barcelona muestra una estructura histórica que se descubre por secuencias de uso y memoria; París, una ciudad cuya relación con el Sena cambia al bordearlo, atravesarlo, descender hacia sus muelles o volver a observarlo desde la distancia. El recorrido regenerativo debe surgir de esa experiencia: proyectar aquello que solo se hace visible al desplazarse por el territorio.

2. La discontinuidad puede convertirse en materia de proyecto
El límite no constituye necesariamente un problema que deba desaparecer. Un río separa y al mismo tiempo ordena; un puente conecta, pero también construye un lugar; una calle estrecha puede preparar la apertura de una plaza; un cambio de nivel puede producir dominio visual, refugio o encuentro. Barcelona lo mostró en sus bordes entre lo doméstico y lo turístico; París, en la doble experiencia del puente visto desde arriba y desde el muelle. El proyecto regenerativo no busca producir una continuidad homogénea, sino transformar bordes, interrupciones y cambios de escala en momentos capaces de dar espesor al recorrido.

3. El recorrido construye una secuencia de intensidades, no una línea
Uno de los hallazgos comunes a Barcelona y París es que el valor urbano no está exclusivamente en los puntos de origen y destino, sino en lo que ocurre entre ellos. Umbrales, cruces, plazas, puentes, muelles, perspectivas, sombras y espacios de permanencia construyen distintos grados de intensidad: algunos lugares aceleran el movimiento, otros permiten detenerse, otros orientan o abren el horizonte. Esta es la misma intensidad que se anticipó al describir la lugaridad de Barcelona y la experiencia vertical de los puentes de París.

El recorrido regenerativo debe proyectarse, por lo tanto, como una sucesión de situaciones diferenciadas, donde movilidad y permanencia forman parte de una misma experiencia urbana.

4. Una estructura mayor puede hacerse visible desde una situación próxima
La observación permite pasar continuamente de una escala a otra. En París, un puente, una calle o una abertura del cielo permiten reconocer una estructura mayor organizada por el Sena, incluso cuando el río no está presente ante la mirada. En Barcelona, una esquina, un umbral o una actividad cotidiana pueden revelar la permanencia de una estructura histórica y cultural de mayor alcance. El recorrido debe ser capaz de relacionar estas escalas: hacer que una experiencia próxima permita comprender el barrio, el paisaje o la estructura territorial en la cual se inserta.

5. Regenerar es activar relaciones latentes
El hallazgo más relevante no está necesariamente en incorporar una nueva forma, sino en descubrir relaciones que ya existen, pero permanecen debilitadas, interrumpidas o invisibles. Una ribera puede volver a relacionarse con un barrio; un cruce puede transformarse en lugar; un vacío puede articular recorridos; una actividad existente puede convertirse en una nueva centralidad. El croquis adquiere aquí su verdadero valor metodológico: selecciona y pone en relación aquello que la mirada rápida percibe como elementos separados, develando la medida, cualidad y orden estructural que definen la identidad del lugar.

SÍNTESIS

Los casos estudiados permiten desplazar la idea del recorrido desde la simple conectividad hacia una operación urbana más compleja. Barcelona y París, pese a que se analizan desde soportes distintos—uno social y temporal, el otro territorial y geográfico—, confirman el mismo principio metodológico enunciado al inicio del capítulo: recorrer, registrar mediante el croquis, comparar e interpretar es lo que permite convertir la percepción en conocimiento disciplinar.

El recorrido une lugares, revela una estructura, trabaja con sus discontinuidades, organiza intensidades, relaciona escalas y activa posibilidades que el territorio ya contiene.

Su capacidad detonante reside precisamente ahí: no en imponer un modelo de organización sobre la ciudad, sino en hacer visibles y operativas relaciones que estaban latentes dentro de ella, activándolas y dándoles significado.

.01

.02

.03



MONOGRAFÍAS



APROXIMACIÓN Y MÉTODO DE ESTUDIO

El Taller Europa propone un acercamiento directo al original del arte, la arquitectura y el urbanismo como base de una experiencia formativa centrada en la observación. Si en el capítulo anterior esta aproximación se construía a través del recorrido de la ciudad, en las monografías la mirada se detiene sobre obras específicas para profundizar en los problemas disciplinares que estas evidencian. El propósito es desarrollar la capacidad de análisis mediante distintas formas de dibujo, articulando la experiencia in situ con la comprensión de la historia, la técnica, la cultura y el contexto urbano en que cada obra se inscribe. La profundización busca reconocer la diversidad de respuestas que la arquitectura ha elaborado frente a fenómenos semejantes en distintas épocas y contextos: cómo una obra innova desde la cultura, se adapta a cambios sociales o tecnológicos, transforma modos de habitar y construye un lenguaje propio. La monografía no busca agotar una obra, sino identificar aquello que la vuelve auténtica y relevante dentro de una trayectoria histórica.

El trabajo se materializa a través del croquis y de sus distintas formas de registro: esquemas, croquis espaciales, reproducciones analíticas, modelos y síntesis geométrico-abstractas. El criterio de selección depende de la pregunta de cada caso. Algunos dibujos buscan estructura y geometría; otros, luz, materia, recorrido, escala, relación con el paisaje o una condición simbólica. Así, el croquis no ilustra una conclusión: construye el camino para llegar a ella.

Los tres casos que siguen se eligen por su capacidad de abrir preguntas diferentes sobre la arquitectura moderna y contemporánea. La Sagrada Familia permite observar la relación entre identidad, naturaleza, simbolismo cristiano, estructura y luz; el Pabellón Alemán de Barcelona, la abstracción, la tecnología, el límite y el desplazamiento; el Convento de La Tourette, la tensión entre comunidad, técnica, naturaleza y espiritualidad. En todos ellos, la monografía vuelve finalmente sobre una misma pregunta local: qué puede aprenderse de una obra sin convertirla en un modelo para copiar.

En este capítulo, recorrer significa volver a lo recorrido, remirar, replantear, reforzar. Tomar distancia e involucrarse con lo que la obra y su experiencia proponen.

2.1 **LUZ, NATURALEZA Y ESPIRITUALIDAD:** LA EXPERIENCIA ARQUITECTÓNICA DE LA SAGRADA FAMILIA.

Arquitectos: Antoni Gaudí (1883–1926), Domènec Sugrañes i Gras (1926–1938), Francesc de Paula Quintana (1939–1966), Isidre Puig i Boada (1966-1983), Francesc Cardoner i Blanch (1983-1985), Jordi Bonet i Armengol (1985–2012), Jordi Faulí i Oller (2012–Actualidad).

BARCELONA, ESPAÑA. 1882-2026.

A. Identidad arquitectónica e imagen urbana

La Sagrada Familia es una obra de larga data. Es una construcción que se inicia en 1882, a fines del siglo XIX y que queda inconclusa con la muerte de Gaudí. Pero, a pesar de eso, es una obra que sigue adelante, que sigue desarrollándose a partir de fragmentos que permiten interpretar las claves del diseño arquitectónico que Gaudí dejó planteadas. En ese sentido, no se trata solo de una iglesia ni de una pieza monumental dentro de Barcelona, sino de un proyecto de arte total, donde se integran la arquitectura, la escultura, la pintura a través de las vidrieras, la luz, la estructura y también la ciudad.

La principal clave para comprender esta obra es entenderla como una posición frente a la historia de la arquitectura. En el momento en que Gaudí despliega su propuesta existe un intenso debate sobre cuál es la arquitectura, cuál es la identidad de la arquitectura catalana, y ese debate se expresa específicamente en el modernismo. Una de las miradas que esto conlleva es la búsqueda de un ser original, es decir, de una identidad que pueda surgir desde el diseño arquitectónico, el arte, la escritura, la literatura, la música y la cultura propia de Catalunya.

Por lo tanto, Gaudí avanza más allá del neoclasicismo, del neogótico, del neobizantino y de las reinterpretaciones de tipologías históricas. No las abandona, sino que las incorpora en una traducción distinta. En ese sentido, Gaudí mira el gótico, pero no lo mira para copiarlo, sino para establecer, a partir de esa arquitectura, un nuevo canon. Hablaba del gótico como una arquitectura con muletas, con apoyos, con arbotantes que, a su juicio, eran elementos adicionales que desvirtuaban la esencia de la obra gótica: el ascenso, la verticalidad, la búsqueda de la luz.

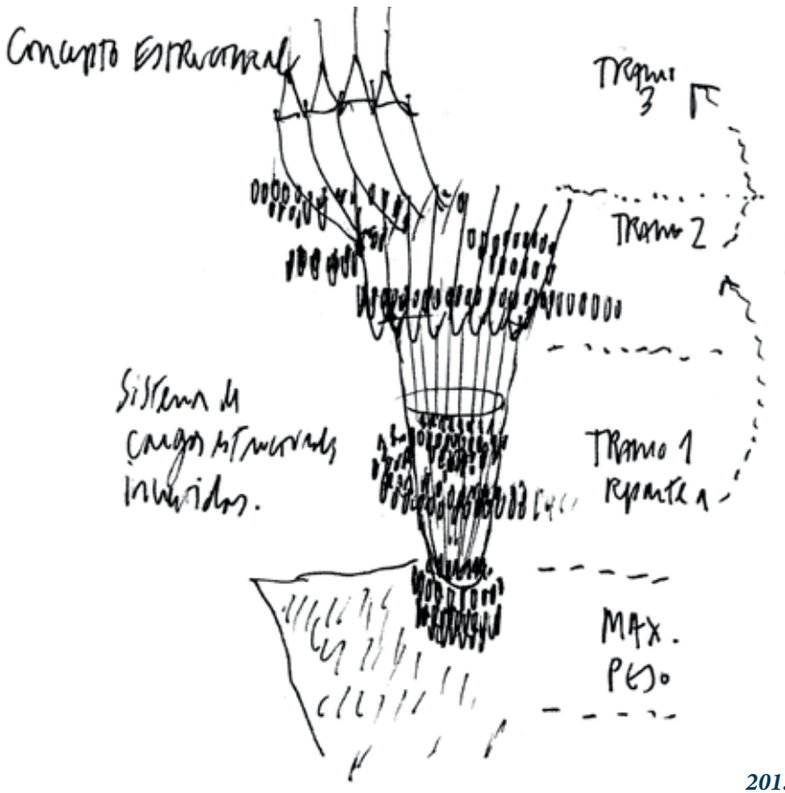
Alcanzar la luz divina a través de la representación de luz natural entre el follaje de los árboles, entendida también como creación de Dios, se transforma entonces en una clave espiritual, estructural y espacial de la Sagrada Familia. Para resolver esa búsqueda, Gaudí concibe una estructura pensada a través de la catenaria. Esta forma, dibujada en el espacio mediante cadenas y pesos, permite reconocer de manera natural cuáles son las líneas estructurales que puede soportar una forma. La catenaria no es solo una técnica, sino una manera de pensar la arquitectura desde la física, la geometría y la naturaleza, creando una forma que se acerca a la de las formas orgánicas.

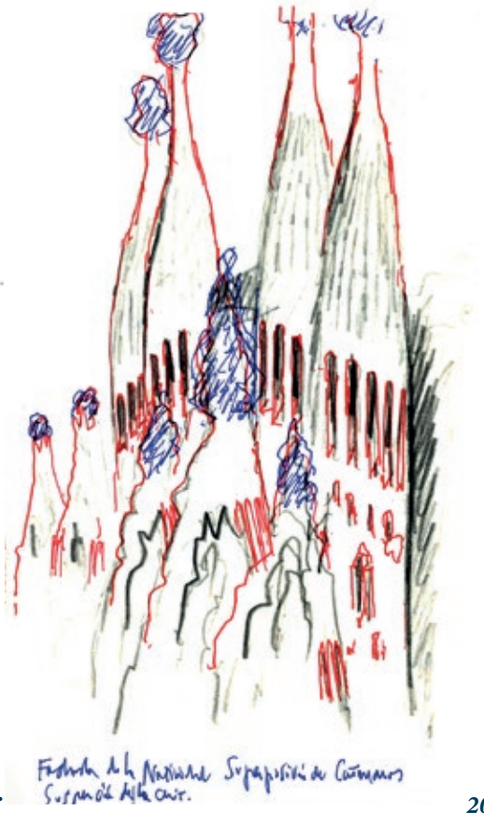
Desde ahí se establece un nuevo lenguaje. Un lenguaje que da forma a un conjunto de torres, a una suerte de montaña mágica en el centro de la ciudad. Esa es una de las claves de su origen: una geometría que, a través de una exégesis profunda de la naturaleza, replica sus cualidades y entiende el habitar en la naturaleza como una manifestación de Dios. La verticalidad que buscaba el gótico se redefine, a partir de un nuevo lenguaje que apela a la identidad que se origina en el contexto geográfico de Catalunya.

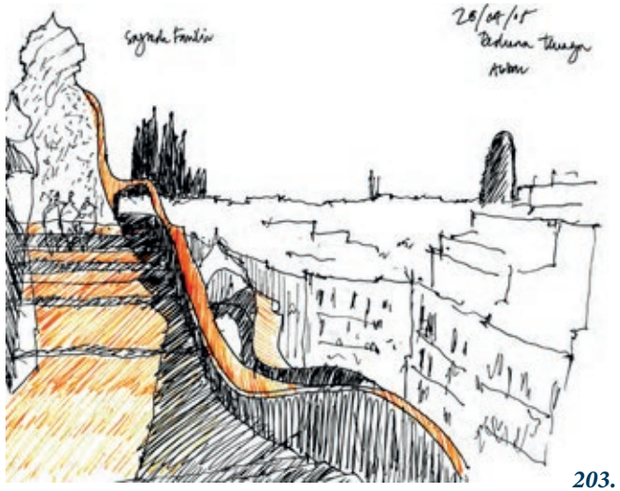
La Sagrada Familia también representa la manera en que Barcelona se desarrolla. La obra se construye en un lugar que, en su origen, no estaba completamente consolidado. Existía ya un plan trazado, el Ensanche proyectado por Ildefons Cerdà (1859), sin embargo, la ciudad todavía no había llegado plenamente hasta ese punto. De alguna manera, la obra evoluciona junto con ese trazado y, al mismo tiempo, lo tensiona. Es una obra que no solo acompaña la expansión de la trama urbana, sino que también genera pulsos hacia el futuro. Cuando se piensa la ciudad, cuando se planifica su crecimiento, aparece el peso de la imagen de la Sagrada Familia, esa verticalidad anunciada desde la maqueta de la catenaria y desde los croquis de Gaudí.

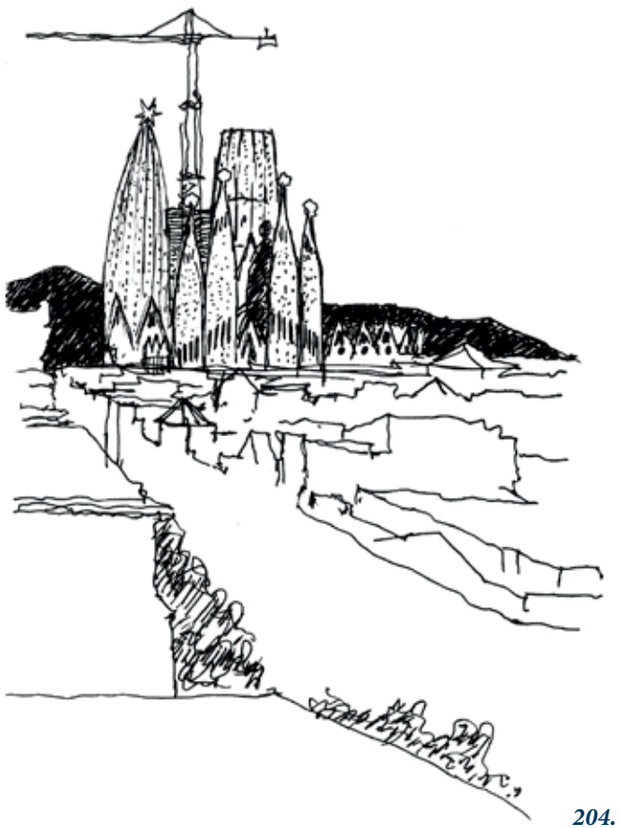
Por eso es una obra determinante, una obra que está en la estructura profunda, en el ADN de Barcelona, porque acompaña su desarrollo y al mismo tiempo establece una definición para su proyección futura.

Criterio de observación del croquis. Seguir las líneas de fuerza, la estructura, la relación con el Ensanche y la presencia urbana de las torres, registrando cómo una geometría nacida de historia y naturaleza se transforma en imagen de ciudad.









201.
Reproducción de la maqueta original del estudio estructural basado en catenarias de la Sagrada Familia.

202.
Fachada del Nacimiento.

203.
Vista desde la terraza de la Casa Milà.

204.
Vista desde la terraza de la Casa Milà (detalle).





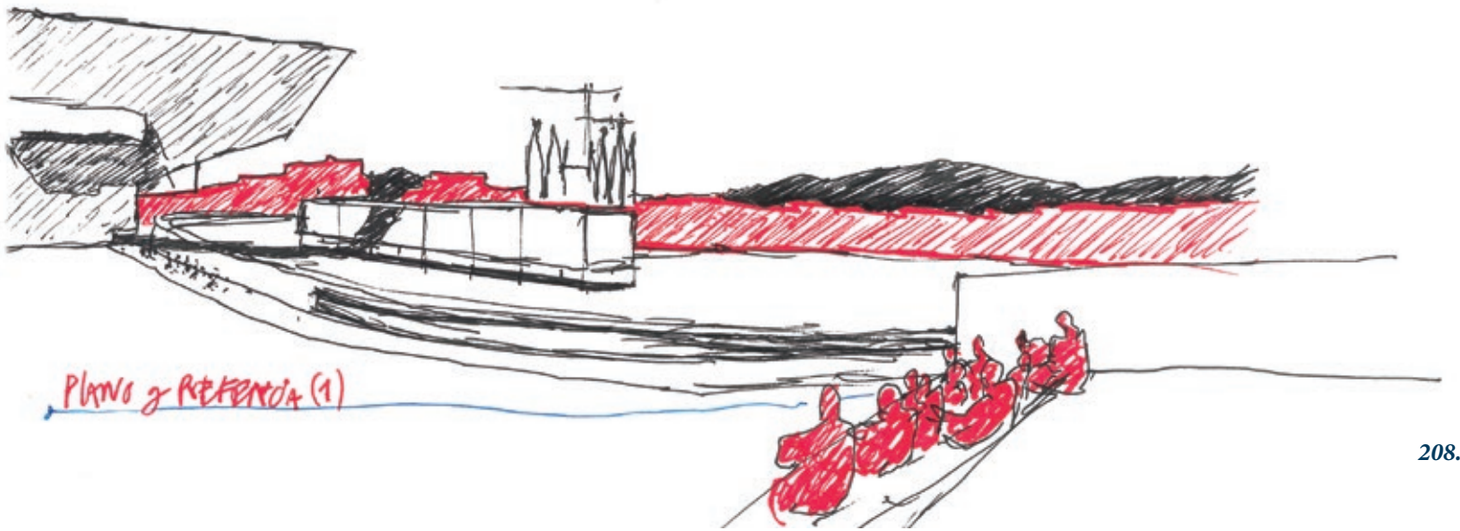
205.

206.

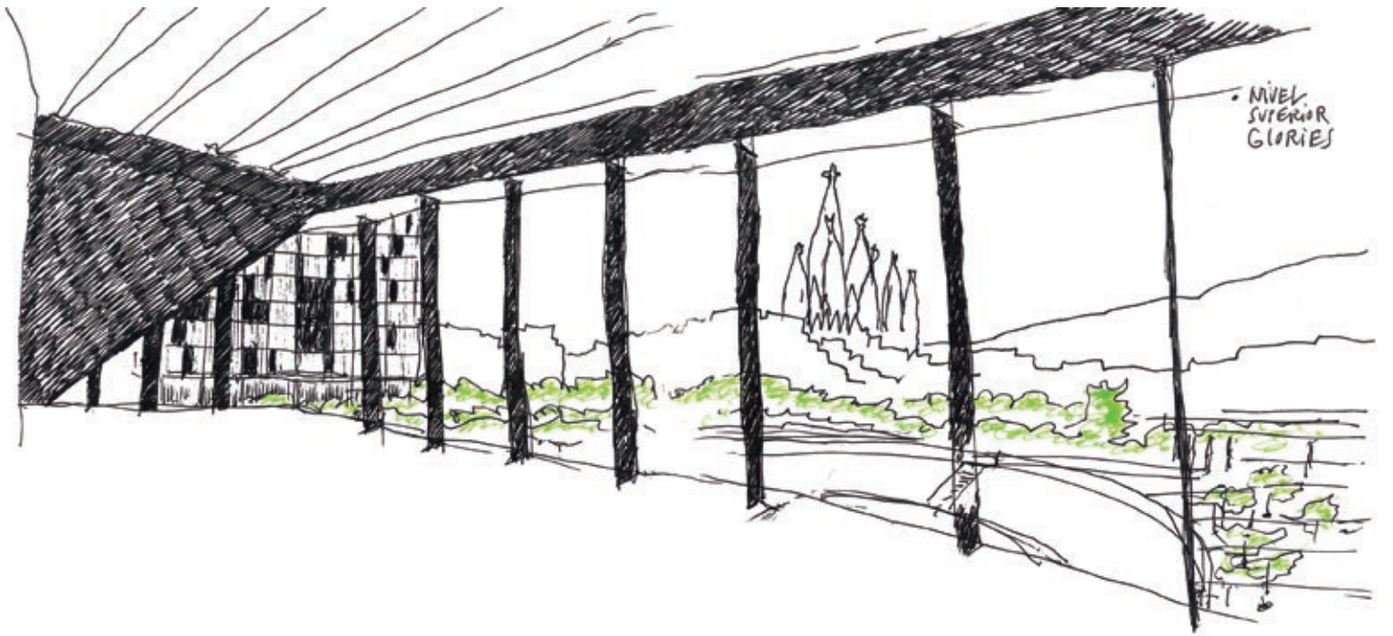


207.

205, 206, 207.
Vistas de las torres desde la Av. de Gaudí / detalles.



208.



209.

208.
Vistas de las torres desde la pl. Santiago Pey.

209.
Vistas de las torres desde nivel superior del Disseny Hub.

B. Arte total, experiencia arquitectónica y representación cultural

La Sagrada Familia, como concepción arquitectónica, representa esta idea del arte total. Es una obra que integra en su lenguaje no solo la arquitectura, sino también la escultura, la pintura a través del vidrio, el color de la luz y la música religiosa, en cuanto encuentra en ese espacio una caja de resonancia, un lugar donde esa expresión cobra un nuevo sentido. La obra es una representación integral del rito y del simbolismo cristiano. Su propio nombre lo plantea: evoca las etapas de la vida de Jesús, el Nacimiento, la Familia, la Pasión, la Muerte y la Resurrección.

Por eso sus fachadas representan instancias de esa vida. El Nacimiento, por un lado; la Pasión, por otro; la Gloria, como culminación. Son los grandes momentos, una trilogía que ordena simbólicamente la vida de Jesús. Las torres representan a Jesús en el centro, a los evangelistas y a los apóstoles, conformando un conjunto de actores protagónicos que lo acompañan en la difusión de la fe cristiana.

Por lo tanto, es una obra cargada de simbolismo, cargada de representación, que sigue la tradición de la arquitectura religiosa al incorporar otras manifestaciones artísticas dentro de su propia estructura.

En esa mirada, resulta interesante reconocer lo que ocurre después de la muerte de Gaudí. Evidentemente, la fachada más conocida es la que él diseña y alcanza a construir: la fachada del Nacimiento. Ahí está toda la expresión escultórica y simbólica que Gaudí había ensayado a lo largo de su vida como arquitecto. Es una fachada donde naturaleza, humanidad y sentido religioso se integran en una suerte de cascada de elementos que se arremolinan, ascienden y culminan en el árbol de la vida.

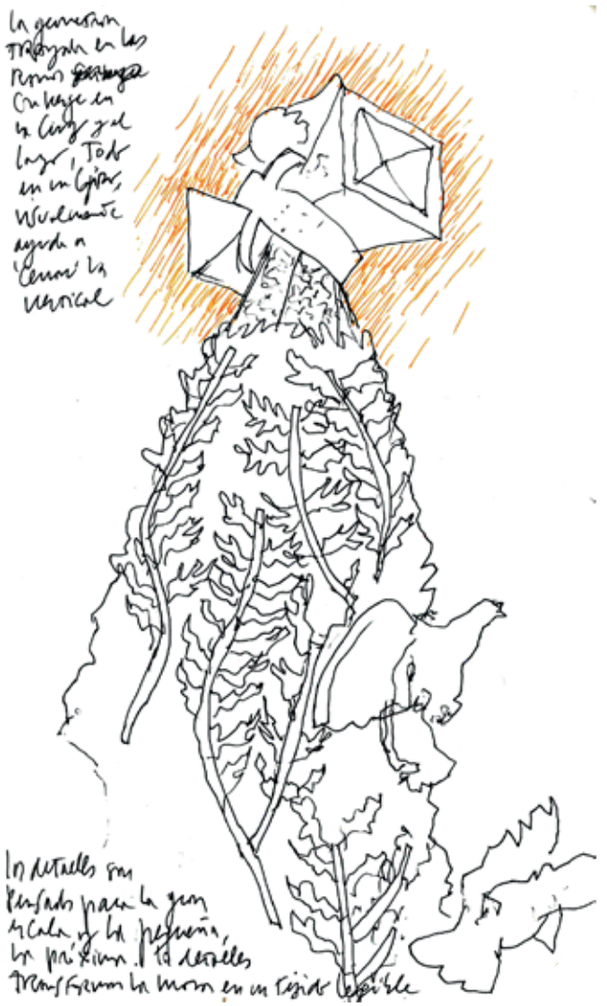
Pero una vez que ese proceso se corta, sobreviene una pregunta clave: ¿cómo seguir con la concreción de este pensamiento arquitectónico en torno al arte total? En ese sentido, el conjunto escultórico de Subirachs, integrado en la fachada de la Pasión, constituye una apuesta radicalmente distinta. Si la fachada del Nacimiento se construye desde una expresión orgánica, envolvente y acumulativa, la fachada de la Pasión propone un lenguaje geométrico, abstracto y de mayor austeridad.

Sus elementos construyen un espacio de transición, una especie de interior abierto, un lugar de intimidad en torno al momento final de la muerte de Jesús.

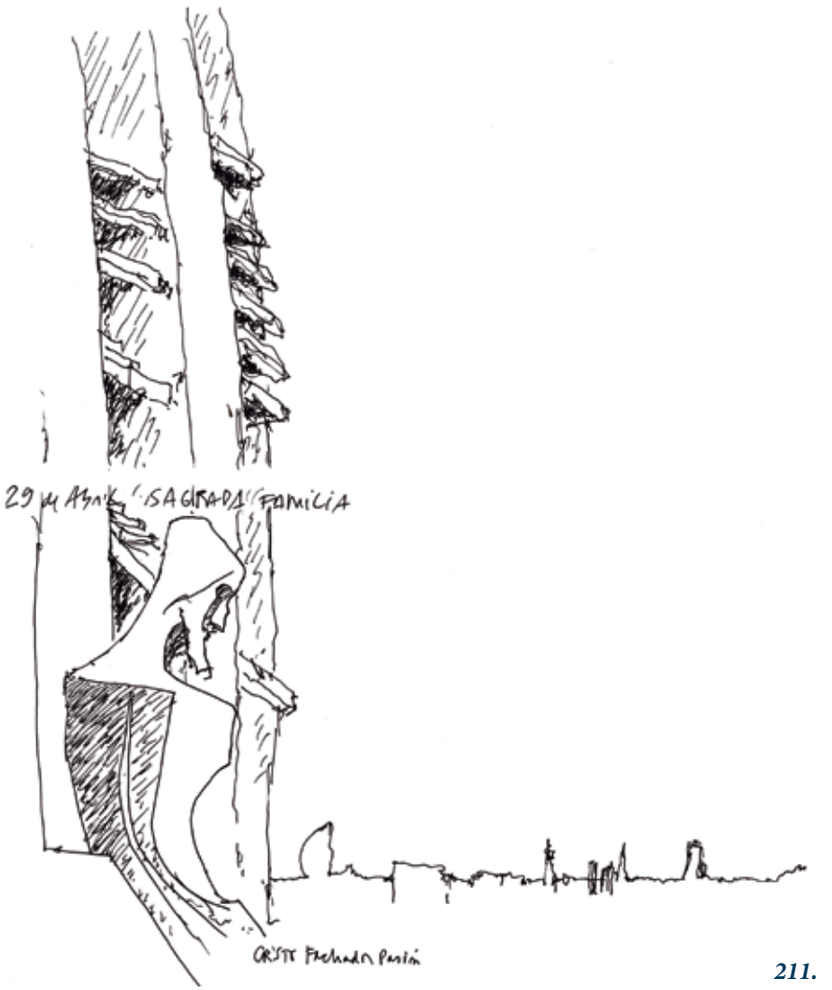
La escultura de Josep Maria Subirachs (1927-2014) es geométrica. Expresa la humanidad desde la abstracción. Sus personajes aparecen en movimiento, y a la vez con un carácter hierático, como la escultura gótica. Uno podría discutir si ese lenguaje está o no en sintonía con lo que Gaudí pensó en el origen; sin embargo, allí aparece una nueva manera de representar la experiencia humana frente al rito. La concavidad de las figuras recoge el espacio intermedio e invita a ser parte de la escena, no como espectador distante, sino como alguien que participa de ese momento.

El interior de la Sagrada Familia es un bosque. Al dibujarlo incluso cuando todavía no estaba iluminado por las vidrieras (talleres Europa del 2005 y 2008), no aparecía la verticalidad ininterrumpida del gótico, sino un ascenso construido por la descomposición de la geometría, por la ramificación de las columnas y por la imagen de copas y hojas y por un cielo que se eleva muy arriba. Lo que sucede afuera sucede adentro, pero con un nuevo lenguaje: la arquitectura construye el cobijo del bosque, la sensación de estar dentro de la naturaleza. La Sagrada Familia permite comprender que una arquitectura nunca se lee de una sola manera. A través del croquis se puede develar que la diversidad, el cambio, la luz, la escultura, la música, el rito y la estructura no aparecen como elementos separados, sino como partes de una misma concepción arquitectónica. La pregunta no es solo cómo se representa el arte total, sino cómo esa totalidad se construye desde la relación entre materia, símbolo y experiencia. ¿De qué manera la arquitectura puede contener distintas artes sin perder unidad? ¿Cómo el color de la luz, el sonido, la escultura y el recorrido participan en un sentido común? ¿Qué enseña el croquis cuando cada fragmento pertenece a una totalidad mayor?

Criterio de observación del croquis. Registrar la relación entre arte total, simbolismo cristiano, escultura, recorrido y espacio interior; el dibujo debe mostrar cómo lo orgánico y lo geométrico pertenecen a una misma concepción arquitectónica sin confundir sus lenguajes.



210.



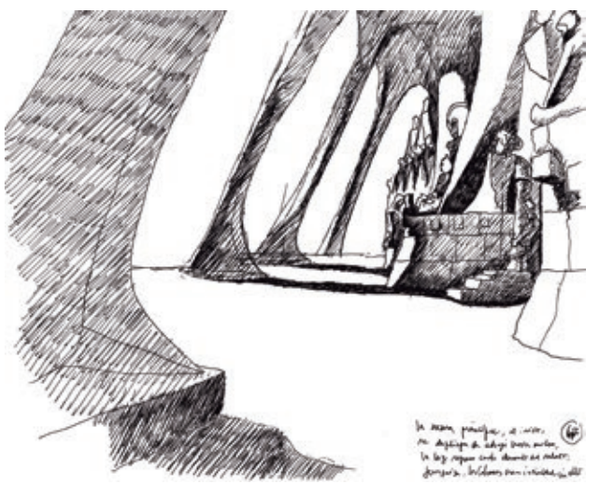
211.

210.
Vista de culminación de las torres menores desde la Torre de la Pasión.

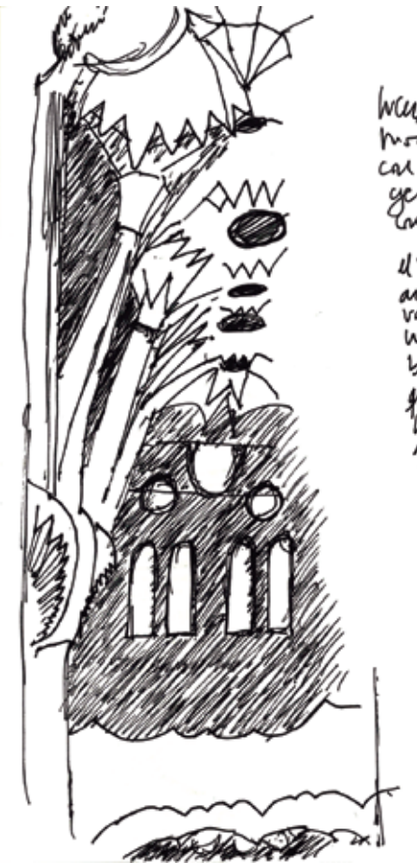
211.
Vista de Barcelona hacia el frente marítimo y Ciutat Vella desde la Torre de la Pasión.



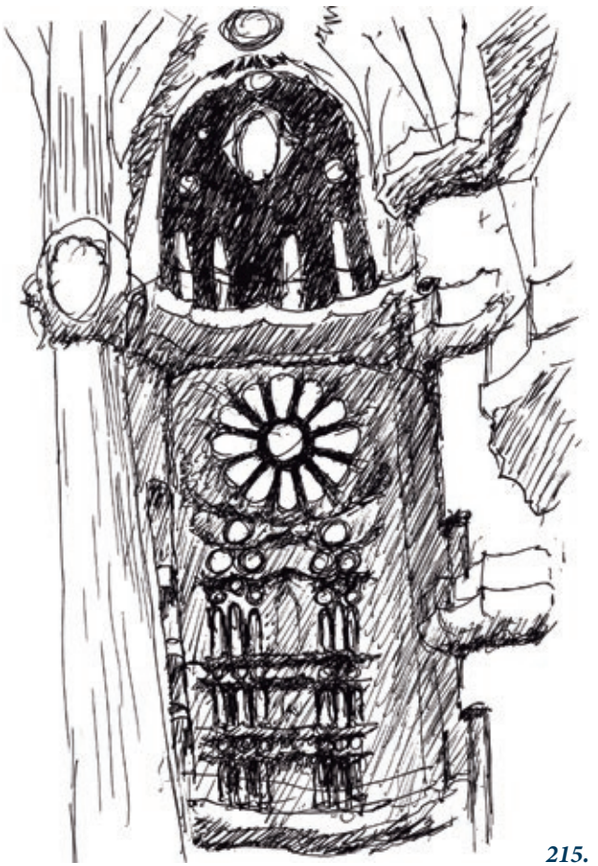
212.



213.



214.



215.



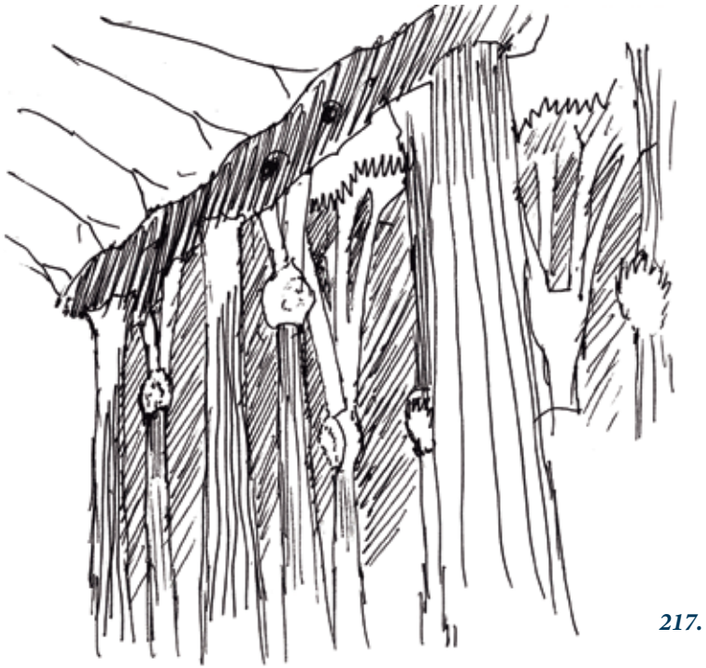
212.
Atrio Fachada de la Pasión.

213.
Atrio Fachada de la Pasión.

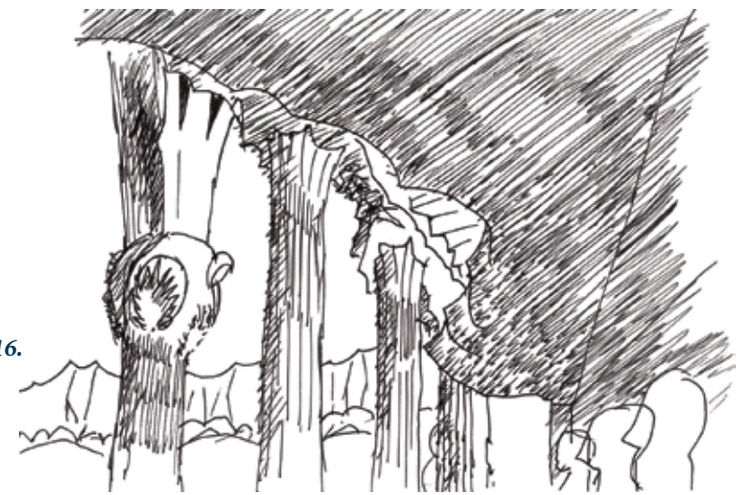
214, 215.
Vistas de la Fachada Interior eje este-oeste.



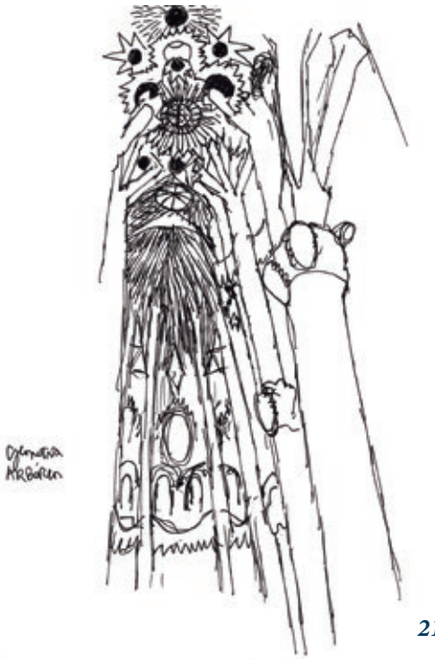
216.



217.



218.



219.



220.

216, 217, 218.
Vistas gradas perimetrales fachada poniente nave central.

219.
Vista cenital interior nave central.

220.
Vista perspectiva interior nave central.

C. La luz como material en la Sagrada Familia

La obra de Gaudí, en general, se entiende en su relación con la luz natural. Pero no se trata de una relación simplemente intencionada, ni de un recurso que se agrega a la arquitectura para iluminarla replicando modelos anteriores. Es una relación orgánica. La luz natural, en la obra de Gaudí, construye la superficie, genera en ella vida propia. No es solo un rebote, no es solo un reflejo. La luz es, en sí misma, un material.

Ese material transita desde una condición abstracta, es decir, desde la posibilidad de mostrarnos la luz como fenómeno físico, hasta una dimensión simbólica, en cuanto enfatiza, pone en valor, evidencia y significa una determinada forma arquitectónica o escultórica, desde una cierta interpretación cultural. Esa relación es continua. No son elementos aislados unos de otros. En la Sagrada Familia, la luz adquiere una categoría mucho más compleja, porque se integra a la concepción arquitectónica de la obra y a esa idea del arte total que atraviesa el pensamiento de Gaudí.

Durante años, antes de la instalación de las vidrieras actuales, la luz en el interior de la Sagrada Familia se presentaba por sí misma como una interpretación fiel de la luz en la naturaleza. Era una luz que vibraba entre las formas orgánicas, entre las geometrías de la arquitectura, construyendo una especie de paisaje interior. Una luz que cambiaba con la trayectoria del sol, que cambiaba con la percepción del sujeto, y que hacía aparecer la arquitectura como un espacio vivo. Cuando aparece el color en las vidrieras (Taller Europa 2010), surge una dimensión distinta. La Sagrada Familia empieza a incorporar otras miradas y, por lo tanto, un lenguaje que ya no pertenece exclusivamente al autor, sino a la continuidad de la obra misma. Aun cuando las vidrieras no son de Gaudí, el nuevo diseño de Joan Vila-Grau (Barcelona, 1932-2022), el color, forma parte de la concepción arquitectónica y del arte total que Gaudí había planteado. Lo hace desde una forma geométricamente abstracta, pero profundamente coherente con la idea de una arquitectura que se transforma con la luz.

Lo que revela el color es una estrategia de diseño radical. Por un lado, aparece la vitalidad de la obra, ya no como un objeto inmóvil, sino como un ser vivo. La trayectoria del sol inunda el interior, ilumina el color y transforma las formas. En ese movimiento, en esa traslación de la luz, pareciera que las estructuras inmóviles tuvieran movimiento, como ocurre en un bosque cuando las copas y las hojas se mueven con el viento y la luz se modifica.

Por otro lado, la luz aparece como capa. Cada una de esas capas va mostrando una profundidad distinta, que conduce hacia una mayor intimidad. Desde el gran salón por donde se ingresará desde la fachada de la Gloria, hasta las fachadas laterales, el ábside, el altar y el baldaquino que cuelga sobre él, la luz va construyendo un recorrido espiritual. No se trata solamente de iluminar, sino de ordenar una experiencia.

A diferencia de las iglesias góticas, donde el ábside suele ser el momento más iluminado, en la Sagrada Familia el altar no despliega la máxima luminosidad. Por el contrario, la luz se cierra gradualmente a través de capas, focos, colores y sombras que revelan leyendas, personajes y mensajes asociados a la espiritualidad. Es una luz activa, una luz que construye sentido y profundidad. En ese espacio, la arquitectura no conduce a una claridad total, sino a una inmersión progresiva en el rito. La Sagrada Familia permite comprender que la luz no es un fenómeno secundario, sino una materia de proyecto. A través del croquis, se puede observar cómo la luz toca, transforma, activa y significa la arquitectura. La pregunta no es solo cómo entra la luz, sino qué construye la luz dentro de una obra concebida como arte total. ¿De qué manera el color, la sombra y la superficie participan en una misma experiencia espacial? ¿Cómo puede el croquis registrar una luz que cambia y, al mismo tiempo, revelar su sentido arquitectónico? ¿Qué aprende el estudiante cuando comprende que la luz no solo ilumina la obra, sino que también la interpreta?

Criterio de observación del croquis. Registrar cómo la luz toca, transforma y significa la arquitectura: capas de color, sombra, profundidad, superficies y cambios producidos por la trayectoria solar.

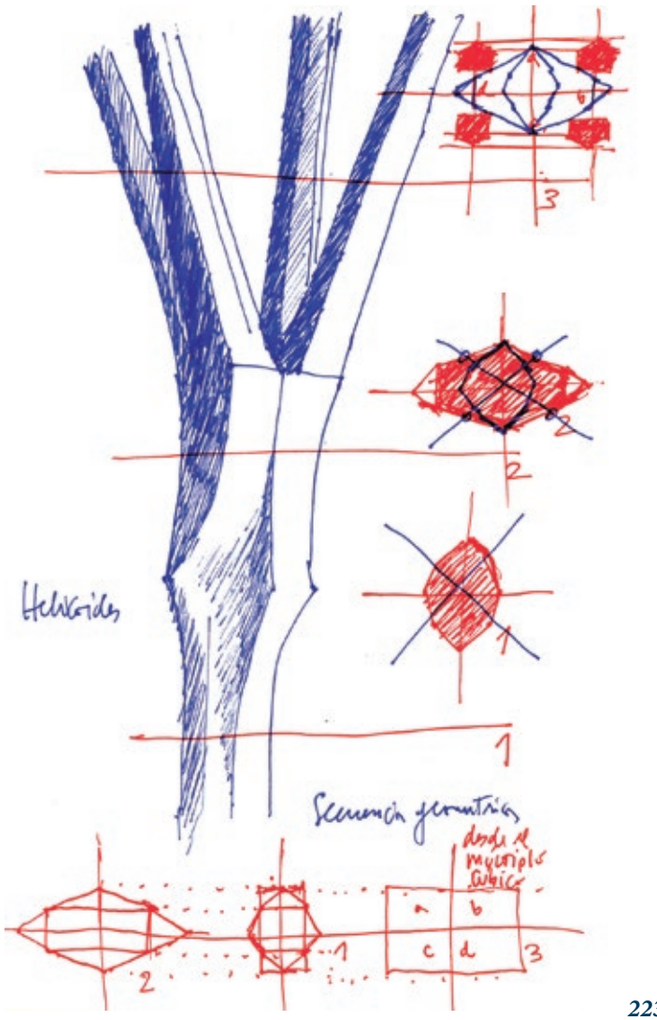


221.

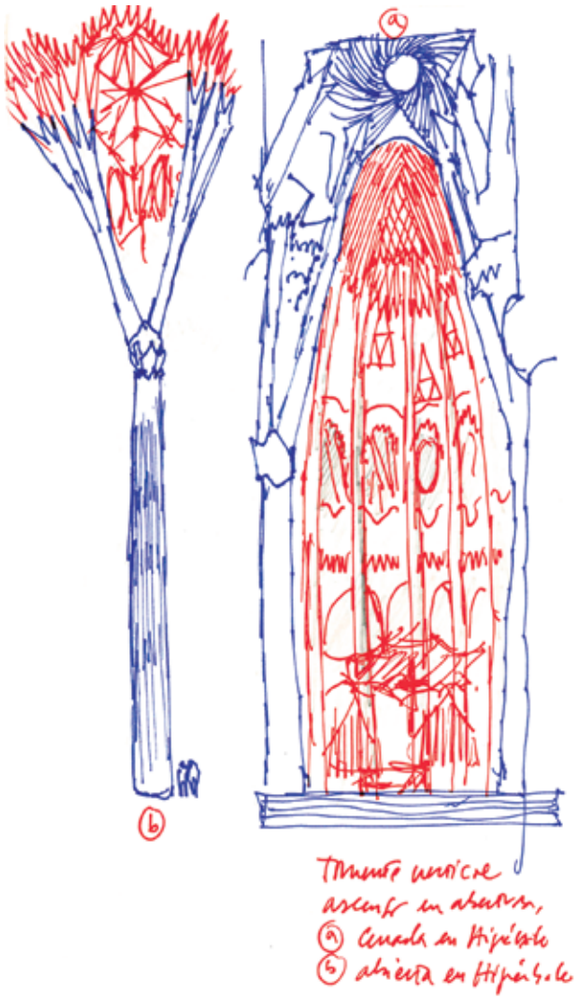


222.

221, 222.
Estudio de luz y color, perspectiva interior crucero central lado poniente.

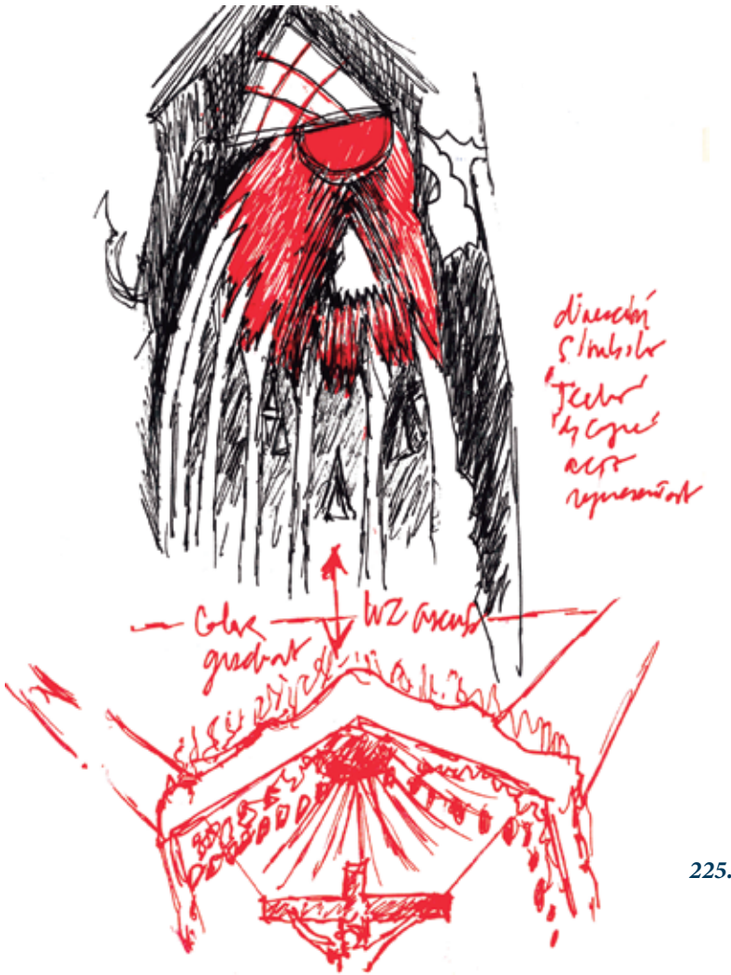


223.

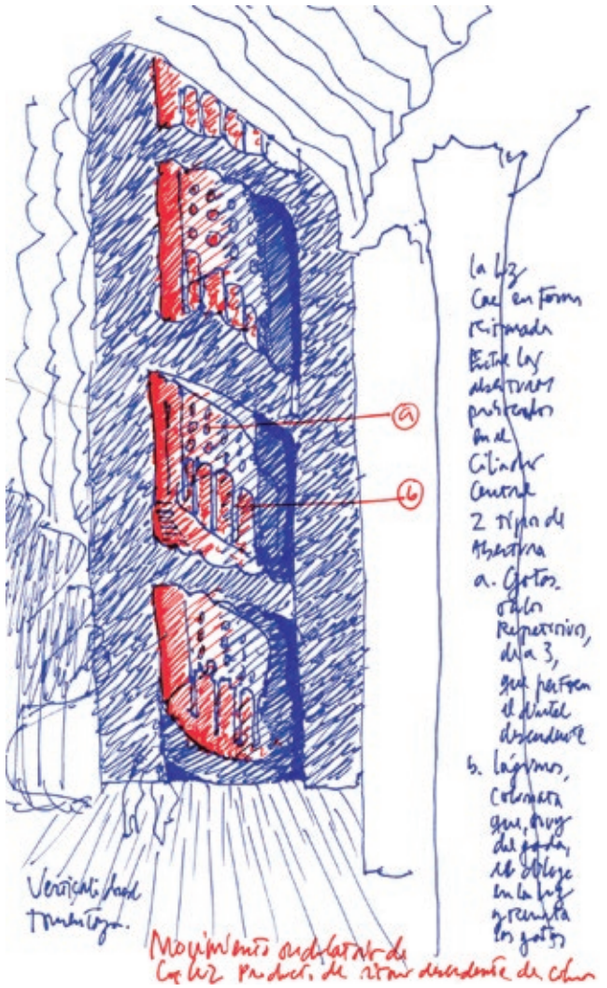


224.

223.
Geometría variable de las columnas que soportan la nave central.



225.



226.

224, 225.
Estudio de luz y color, perspectiva interior del altar y ábside.

226.
Estudio de luz y color de las circulaciones verticales en la fachada poniente.

2.2 **ORIGEN Y MODERNIDAD:**
LA EXPERIENCIA DEL PABELLÓN ALEMÁN EN BARCELONA.

Arquitecto Mies van der Rohe / Lilly Reich.
Reconstrucción (1986): Arquitectos Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici y Fernando Ramos.

BARCELONA, ESPAÑA. 1929.

A. Origen y modernidad

Desde el año 2005, Taller Europa ha incorporado la visita al Pabellón Alemán de Barcelona como una experiencia fundamental dentro del proceso formativo de los estudiantes de arquitectura. No se trata solo de conocer una obra emblemática de la modernidad, sino de enfrentar directamente un espacio que permite comprender cómo la arquitectura puede sintetizar las transformaciones culturales, técnicas y urbanas de una época.

El Pabellón Alemán, proyectado por Mies van der Rohe para la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, constituye una obra singular porque marca un punto de inflexión en la historia de la arquitectura moderna. Su escala es reducida, su programa casi inexistente, pero su alcance disciplinar es enorme. En él se expresa el tránsito desde una arquitectura asociada a la representación histórica hacia una arquitectura abierta a la abstracción, a la precisión técnica y a una nueva forma de experimentar el espacio.

La visita al pabellón, en el marco de Taller Europa, permite que los estudiantes comprendan la modernidad como una experiencia sensorial. Recorrer sus planos, observar el reflejo del agua, la continuidad del mármol, la transparencia del vidrio, la ligereza del acero y la relación entre interior y exterior transforma la obra en una lección directa. El estudiante no solo mira un edificio: aprende a leer cómo la arquitectura organiza el movimiento, construye atmósferas y redefine los límites del espacio.

El contexto histórico de la obra es clave para esta lectura. La exposición de 1929 se desarrolló en un momento marcado por la industrialización, la expansión de la electricidad y de nuevos sistemas de iluminación, las consecuencias de la Primera Guerra Mundial y la tensión entre tradición y futuro.

Mientras gran parte de la exposición recurría a lenguajes vinculados a la historia, la identidad nacional y la monumentalidad, el Pabellón Alemán apareció como una pieza silenciosa, lateral y aparentemente menor. Sin embargo, desde esa posición, reveló con mayor claridad el verdadero cambio cultural que comenzaba a consolidarse en el siglo XX. La disponibilidad de energía eléctrica, el acero industrial, los grandes paños de vidrio y nuevas técnicas de montaje participan de una cultura material que hace posible pensar la arquitectura desde la precisión, la ligereza y la abstracción.

Para la enseñanza del Taller Europa, esta condición resulta especialmente relevante. El pabellón enseña que una obra no se comprende únicamente por su forma, sino por la relación que establece con su tiempo, con la técnica disponible, con la ciudad que la recibe y con las ideas que representa. Mies van der Rohe no construye un objeto para ser ocupado de manera convencional, sino un espacio para ser experimentado. Por eso, su valor pedagógico permanece vigente: permite discutir materialidad, proporción, recorrido, abstracción, paisaje, tecnología y representación política.

La presencia del Pabellón Alemán dentro del itinerario de Taller Europa ha permitido consolidar una forma de aprendizaje basada en la observación directa y en la experiencia crítica de la ciudad y sus obras. Cada generación de estudiantes se enfrenta allí a una pregunta esencial: cómo una arquitectura aparentemente simple puede contener una transformación tan profunda del pensamiento arquitectónico.

En este proceso, el croquis adquiere un valor fundamental: una herramienta de pensamiento que permite registrar proporciones, relaciones espaciales, atmósferas, recorridos y encuentros entre materia, luz y paisaje que determinan un nuevo canon. Dibujar el pabellón obliga a detenerse, seleccionar, interpretar y construir una lectura propia de la obra. Así, el croquis transforma la visita en conocimiento significativo, haciendo visible aquello que la mirada rápida no alcanza a comprender.

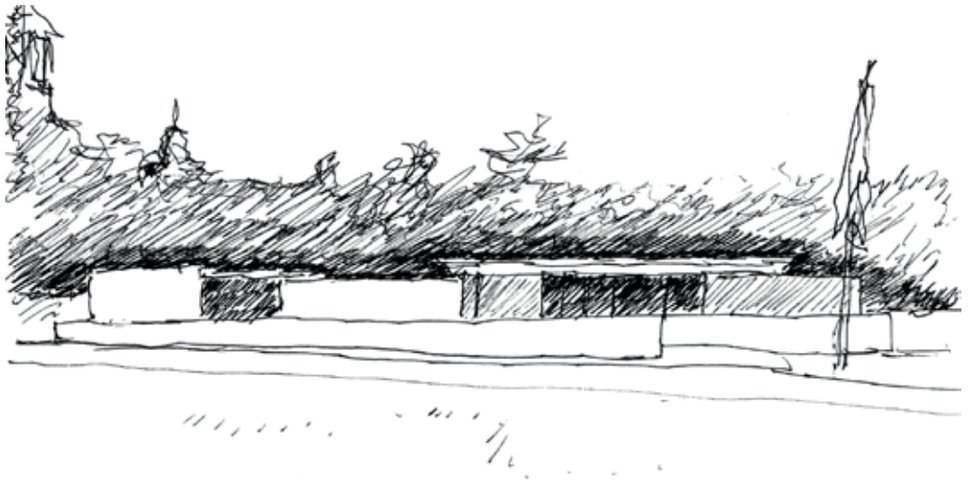


227.



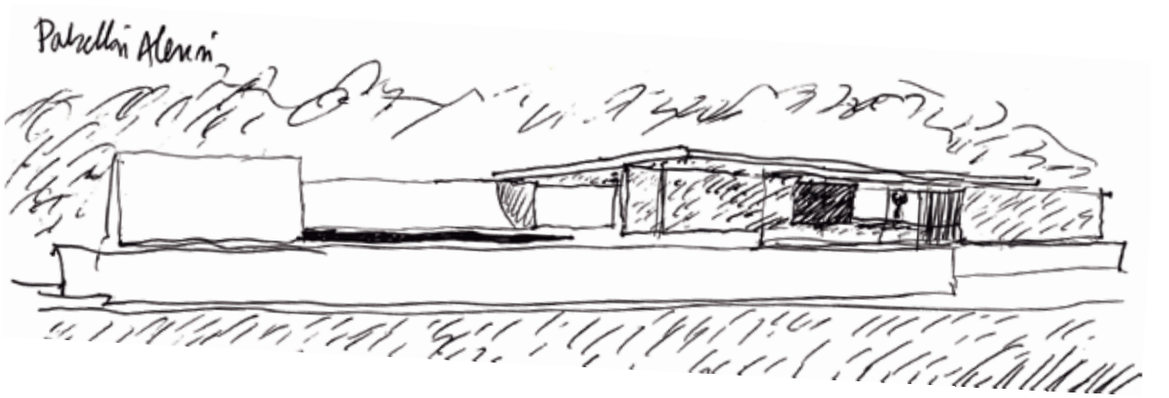
228.

227, 228.
Vistas desde la Plaça d'Espanya y el Palau Nacional (MNAC) sobre el eje de la avenida Reina Maria Cristina

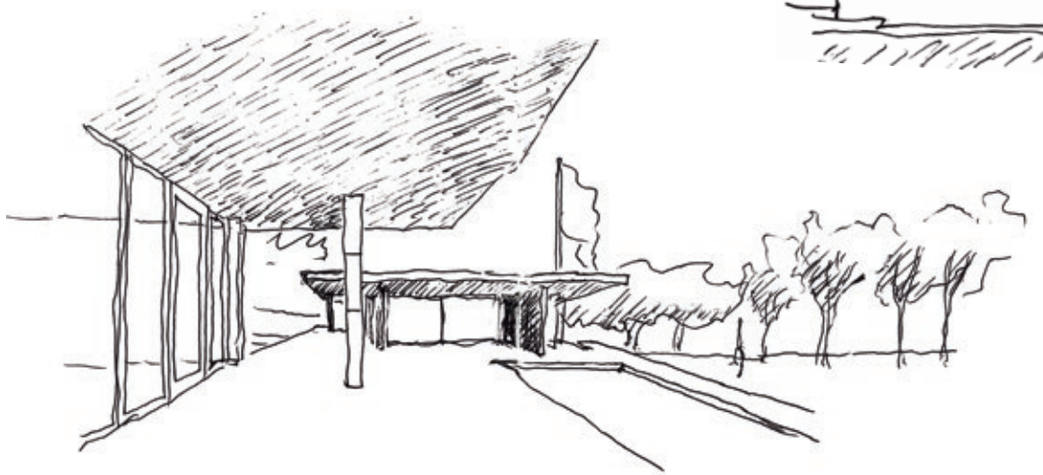




229.

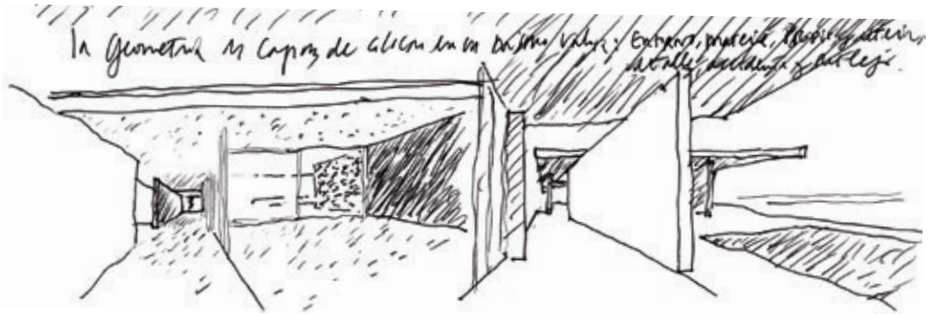


230.

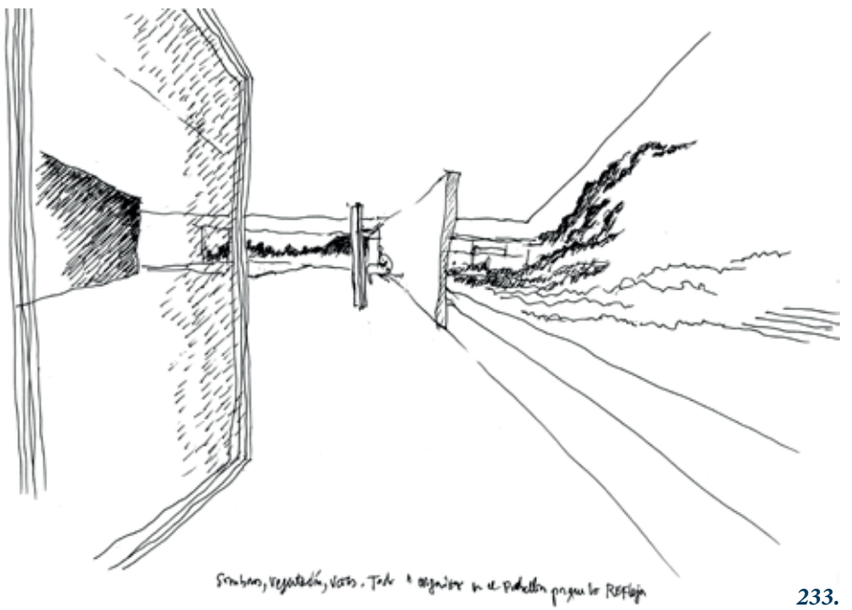


231.

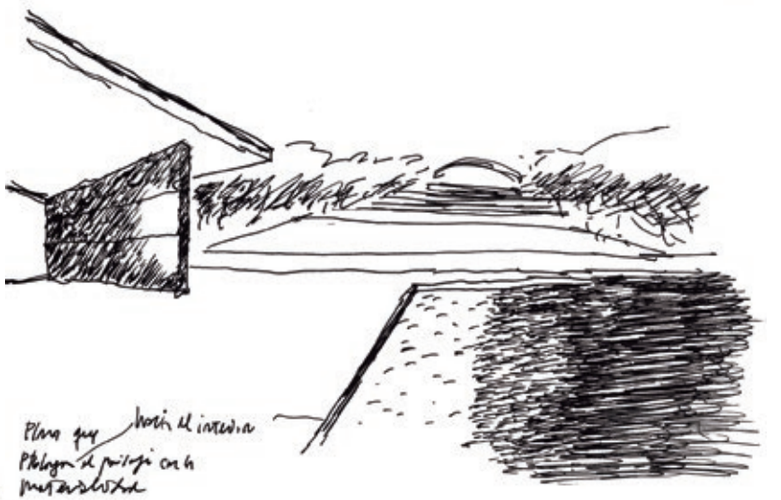
229, 230.
Vistas desde el exterior,
Pl. de Carles Buïgas.



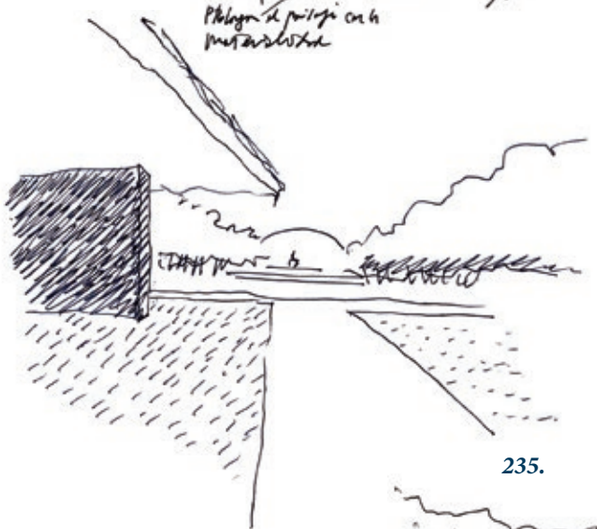
232.



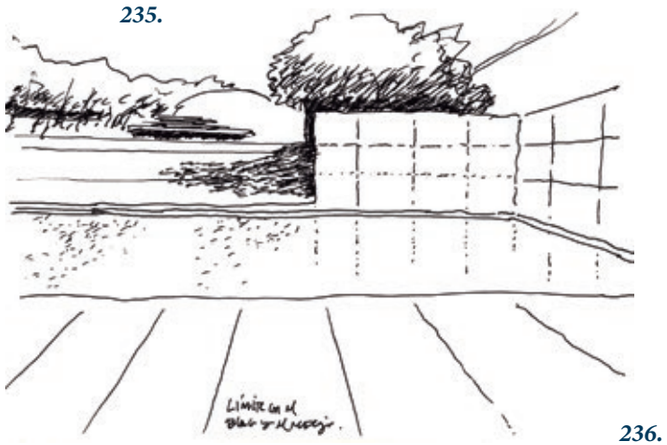
233.



234.



235.



236.

231, 232, 233.
Secuencia de traspaso del Pabellón, desde la explanada al jardín.

234, 235, 236.
Vistas desde el espejo de agua hacia la explanada del eje María Cristina.

B. El límite arquitectónico como experiencia

El Pabellón Alemán en Barcelona nos enseña a mirar de nuevo una de las preguntas más persistentes de la arquitectura moderna: dónde termina el interior y dónde comienza el exterior (y viceversa). La teoría suele explicar esta relación a partir de la proyección de los planos, de la continuidad espacial o de la disolución del límite construido. Sin embargo, cuando la obra se experimenta directamente, cuando se recorre, cuando se entra y se sale de ella, esa explicación parece insuficiente. El pabellón no solo borra un límite; construye un diálogo más profundo entre materia, naturaleza, luz y percepción.

Frente al orden monumental del espacio ferial, frente a la gran escalinata, las fuentes, el agua conducida y la naturaleza organizada como escenario, la obra de Mies van der Rohe propone otra experiencia. Aquí la naturaleza no opera como fondo ni como decoración exterior. Interviene directamente en la percepción del espacio. Se incorpora al sistema de materiales de la obra, no como un elemento adicional, sino como parte constitutiva de su lenguaje.

Esta relación se comprende al recorrer el pabellón. Los muros, los vidrios, los mármoles, el agua, los reflejos y las sombras no actúan por separado. Cada elemento modifica la manera en que el exterior se hace presente en el interior. El muro de mármol no solo define un plano; recoge el reflejo del entorno, congela una imagen de la naturaleza y la transforma en superficie arquitectónica. En el salón del trono, la alfombra y la cortina absorben la luz, bajan su intensidad y obligan a mirar hacia afuera. Entonces el paisaje aparece recortado, como si el borde del edificio lo encuadrara para volverlo parte de la composición.

Ese borde recortado es fundamental. No es simplemente una abertura ni una transparencia. Es una operación de contraste. El color, la textura y el movimiento del paisajismo conviven con la naturaleza detenida en el bloque de mármol. La vegetación viva y la piedra pulida, el exterior cambiante y la superficie abstracta, el movimiento de la luz y la precisión geométrica se encuentran en una misma experiencia. Por eso el pabellón no se entiende únicamente como una arquitectura sin límites, sino como una arquitectura que hace visible la condición del límite.

La luz cumple aquí un rol decisivo. No se trata solo de iluminar el espacio. La luz se comporta como una materia en sí misma: entra, se detiene, se refleja, se proyecta, se intensifica y se matiza. La escultura de la mujer, ubicada junto al agua, adquiere entonces un valor particular. La figura que se cubre el rostro porque recibe el sol directamente en la cara no es un simple complemento artístico. Es una imagen que revela el propósito de la obra: mostrar que la luz no es neutra, que actúa sobre los cuerpos, sobre los planos, sobre el agua y sobre la percepción del visitante.

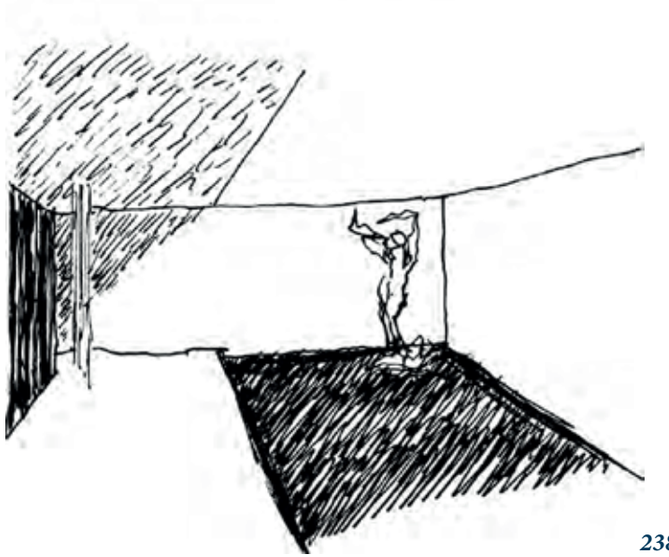
En ese sentido, el Pabellón Alemán en Barcelona permite comprender la abstracción moderna no como una reducción de la forma, sino como una nueva manera de ordenar la experiencia sensible. La técnica y el material no eliminan la naturaleza; la hacen aparecer de otra forma. El vidrio no desaparece, el mármol no pesa del modo tradicional, el agua no es solo reflejo, la luz no es solo claridad. Todo participa de una arquitectura que se construye en el recorrido y que exige ser observada desde el cuerpo.

La observación directa del Pabellón como referente de la arquitectura moderna ofrece una lección fundamental: la arquitectura se observa y descubre como un conjunto de relaciones espaciales abstractas que son evidenciadas a través de una síntesis propia en el croquis: cómo se recorta un borde, cómo cambia la luz, cómo una superficie refleja el paisaje, cómo una escultura revela una condición del espacio. ¿Qué ve realmente el estudiante cuando dibuja? ¿Dibuja un objeto o una experiencia? ¿Puede el croquis registrar aquello que no está quieto: la luz, el reflejo, el movimiento, la tensión entre naturaleza y materia? En esas preguntas se abre la verdadera enseñanza del pabellón.

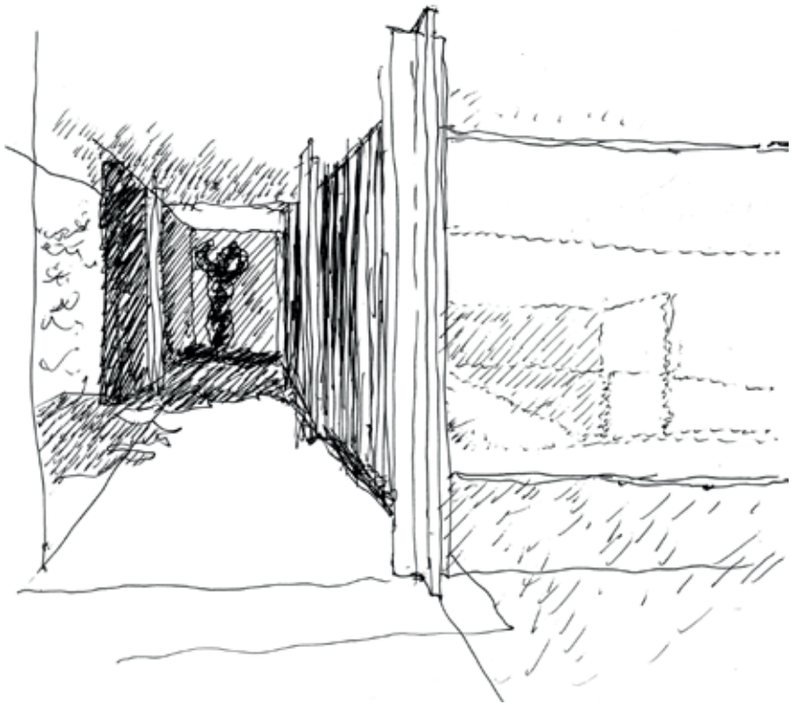
Criterio de observación del croquis. Registrar el límite como experiencia: reflejos, cambios de luz, relación interior-exterior, agua, mármol y la escultura junto al estanque como evidencia de cómo la luz actúa sobre el cuerpo y el espacio.



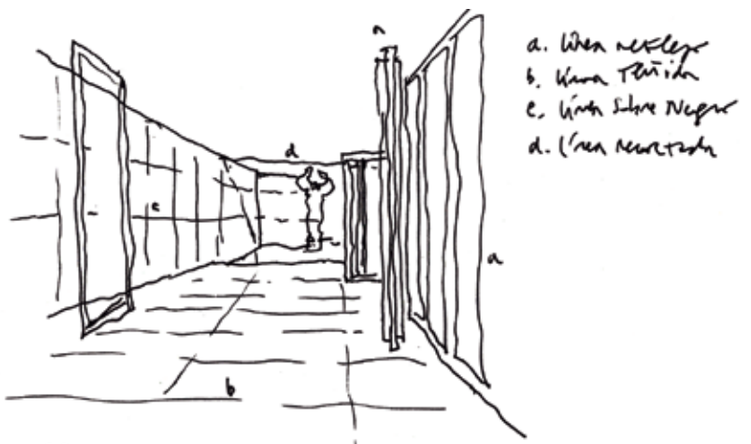
237.



238.



239.

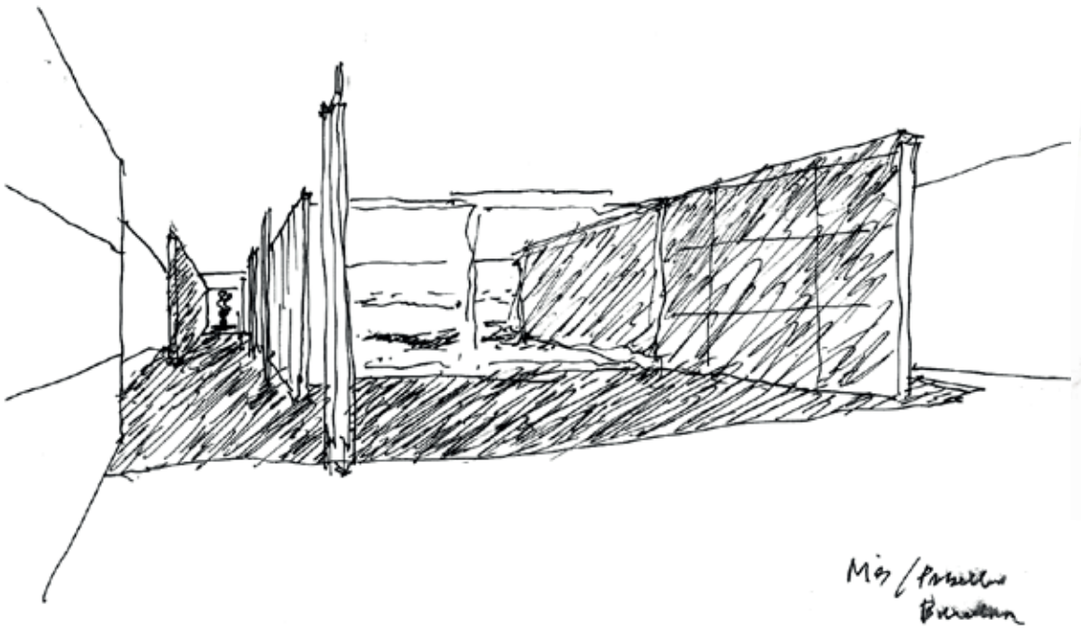


240.

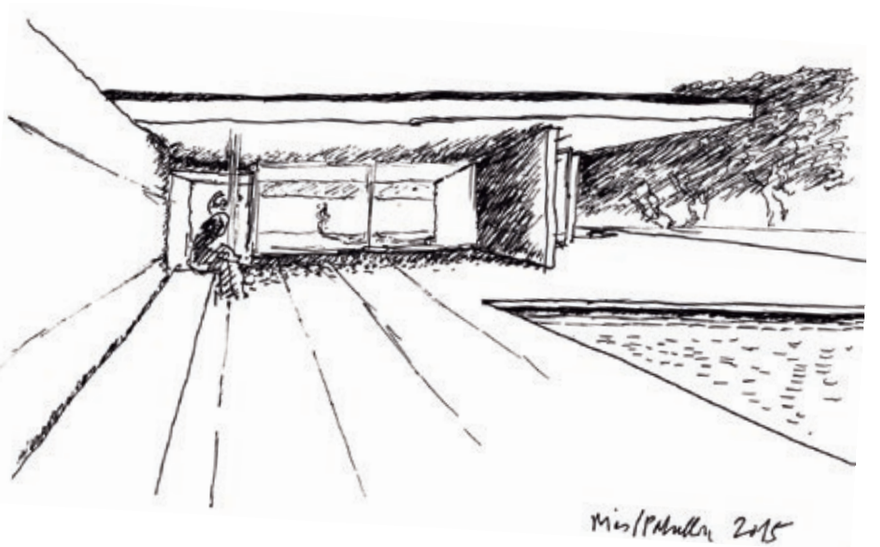
líneas que marcan una distancia próxima
arquitectónica la distancia abstracta de la
escultura.

237, 238.
Vistas del estanque de la escultura "Alba". Georg Kolbe, Alba (Der Morgen)

239, 240.
Perspectiva longitudinal a través del pabellón del estanque de "Alba".

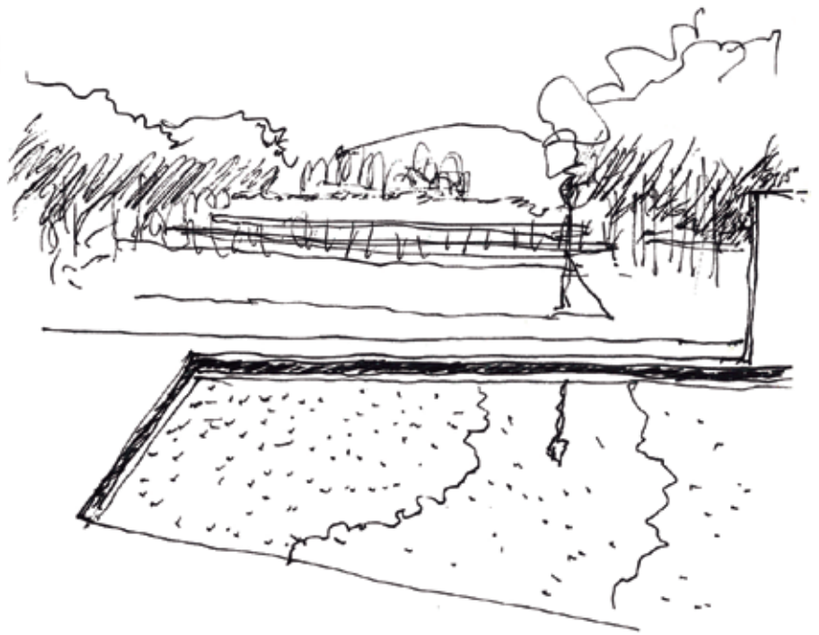


241.

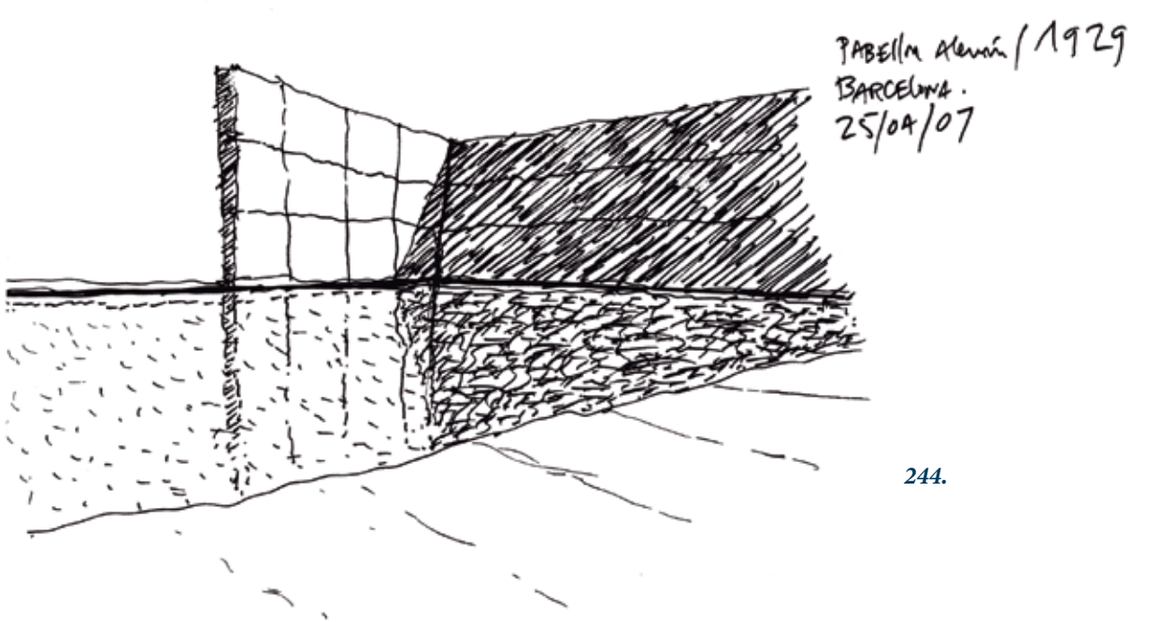


242.

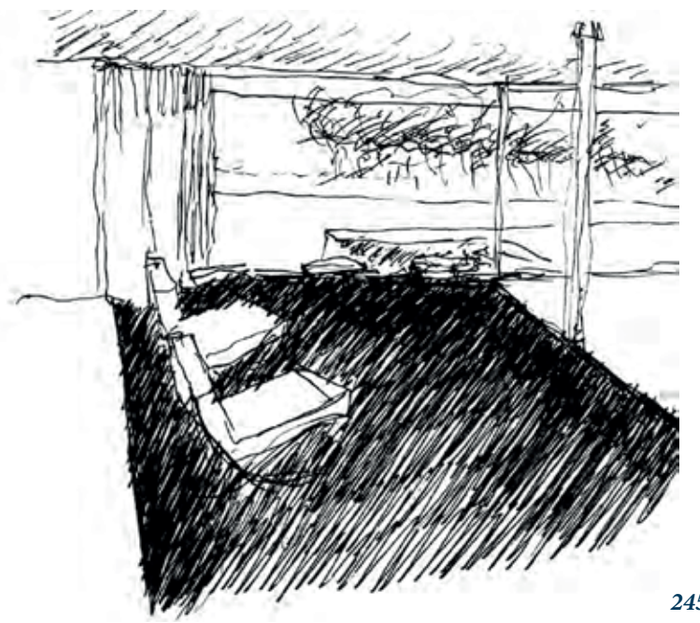
241, 242.
Reflejos del muro del refugio y el agua del estanque.



243.



244.



245.

243, 244.
Reflejos del agua del estanque y el exterior, la luz del muro de mármol.

245.
Absorción de la luz en la alfombra, contraste con la luminosidad de la perspectiva exterior.

C. Abstracción y desplazamiento

Antes de establecer filiaciones formales, este apartado propone una lectura comparada: observar obras semejantes o contrastantes permite distinguir cuándo una influencia opera como lógica espacial. El Pabellón se transforma así en un punto de referencia desde el cual comparar otras arquitecturas contemporáneas y reconocer desplazamientos en el uso del plano, el vacío, la luz, la proporción y la materia.

En el Taller Europa, la visita al Pabellón no se plantea como una contemplación aislada, sino como una experiencia de observación crítica. Desde el año 2005, los estudiantes de arquitectura de la Universidad Viña del Mar se enfrentan a una obra que desmonta la continuidad clásica entre suelo, muro y cielo, separando sus elementos para recomponerlos desde la abstracción. Así, el espacio no se entiende como una forma cerrada, sino como una relación precisa entre planos, desplazamientos, reflejos, materiales y vacíos.

El aprendizaje aparece precisamente en esa condición comparada. Desde esta lectura comparada, cuando se observa el MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Diseñado por Richard Meier. 1990-1995), el CCCB (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Diseñado por Viaplana / Piñón Arquitectes. 1991-1994) o el CaixaForum de Barcelona (Acceso y vestíbulo diseñado por Arata Isozaki. 1999-2002), entre otros casos, se advierte que la influencia del Pabellón no opera como una copia formal, sino como una lógica espacial “MIES”. Hay una manera de disponer los elementos en el espacio, una forma de controlar el vacío, la luz, la transparencia, la verticalidad, la horizontalidad y la proporción, que proviene de una comprensión radical del Pabellón. No se trata de repetir una imagen, sino de entender una operación arquitectónica.

En el Pabellón de Barcelona, la arquitectura clásica parece desmontarse. Cada elemento adquiere una autonomía precisa, pero al mismo tiempo necesita de los otros para construir la experiencia total.

Pequeños desplazamientos, a veces mínimos, producen una sensación de espaciamiento constante. El encuentro entre las partes no se resuelve de manera convencional; queda suspendido, abierto, como si el ojo debiera completar lo que la obra decide no cerrar.

Esa es quizás una de sus lecciones más profundas: la abstracción no surge de una geometría vacía, sino del control exhaustivo de la cualidad arquitectónica.

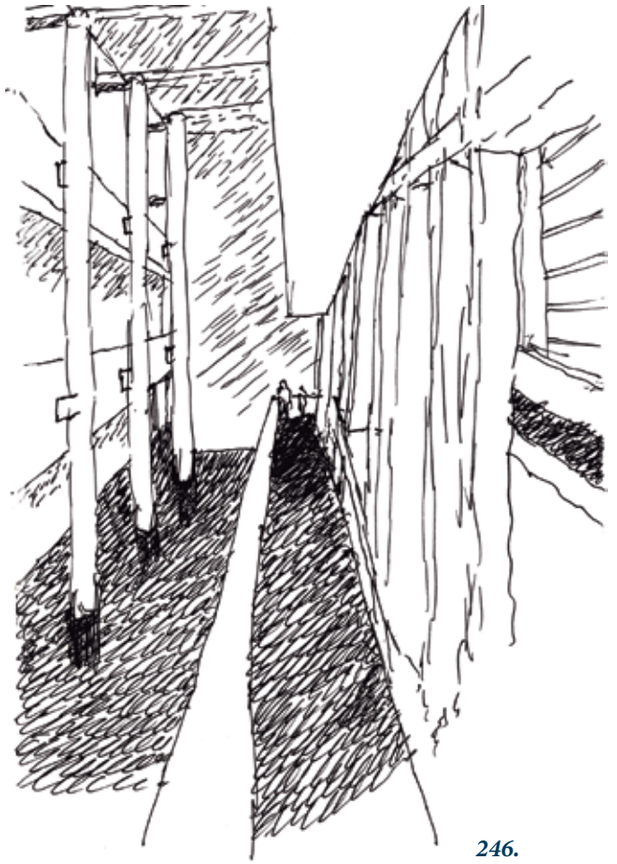
El mármol, el vidrio, el acero, el agua, la luz, la sombra y la vegetación no son simplemente materiales o recursos compositivos. Son condiciones activas del espacio. El mármol no pesa solamente por su masa, sino por su veta, por su color, por su capacidad de reflejar o tensionar la dirección de la mirada. El vidrio no es solamente transparencia, sino también límite ambiguo. El acero cromado no es únicamente estructura, sino reflejo y desmaterialización.

En esa misma lógica, los elementos constructivos, su definición material y tecnológica (en el contexto de su tiempo 1929), adquieren una importancia decisiva. Lilly Reich incorpora los materiales tradicionales como la alfombra negra, la cortina de terciopelo y el jardín, que suman una densidad sensible que parece contradecir la abstracción, pero en realidad la profundiza. Absorben la luz, absorben el sonido, modifican el carácter del lugar. No son adornos accesorios; son parte de una nueva concepción espacial donde la materia actúa como experiencia.

En esta aproximación, el croquis vuelve a ser fundamental. Dibujar el Pabellón no significa representarlo como una imagen terminada, sino aprender a ver sus variaciones. El croquis permite registrar desplazamientos, reflejos, tensiones, proporciones y silencios. Permite comprender que la arquitectura no siempre se explica por lo que muestra de manera evidente, sino por aquello que obliga a observar con mayor precisión cuando se desplaza el tiempo y el espacio a través de la obra.

La lección para el estudiante de arquitectura no está entonces en reconocer a Mies como un maestro distante, sino en preguntarse qué hace que una obra sea relevante sobre nuestra propia manera de posicionarnos frente a la arquitectura como experiencia. ¿Cómo se construye un espacio cuando los elementos ya no obedecen a la continuidad tradicional? ¿Qué papel cumple el material cuando deja de ser revestimiento y se transforma en cualidad? ¿De qué manera el croquis puede revelar aquello que la fotografía no alcanza a mostrar? Y, finalmente, ¿cómo puede una obra pequeña, casi silenciosa, abrir todavía hoy una pregunta mayor sobre el origen de la arquitectura contemporánea?

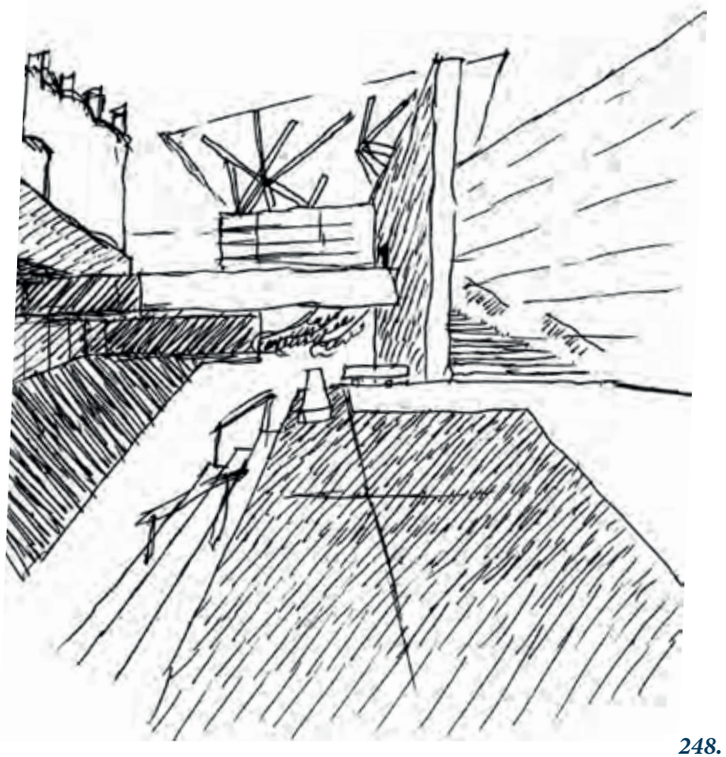
Criterio de observación del croquis. Comparar desplazamientos, proporciones, vacíos, reflejos y encuentros entre elementos para reconocer la abstracción como operación espacial y no como simple reducción formal.



246.



247.

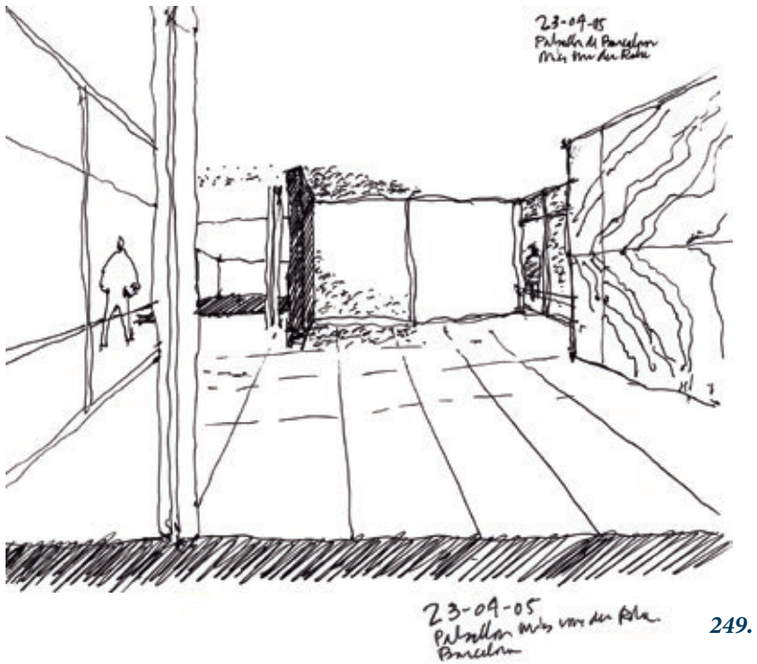


248.

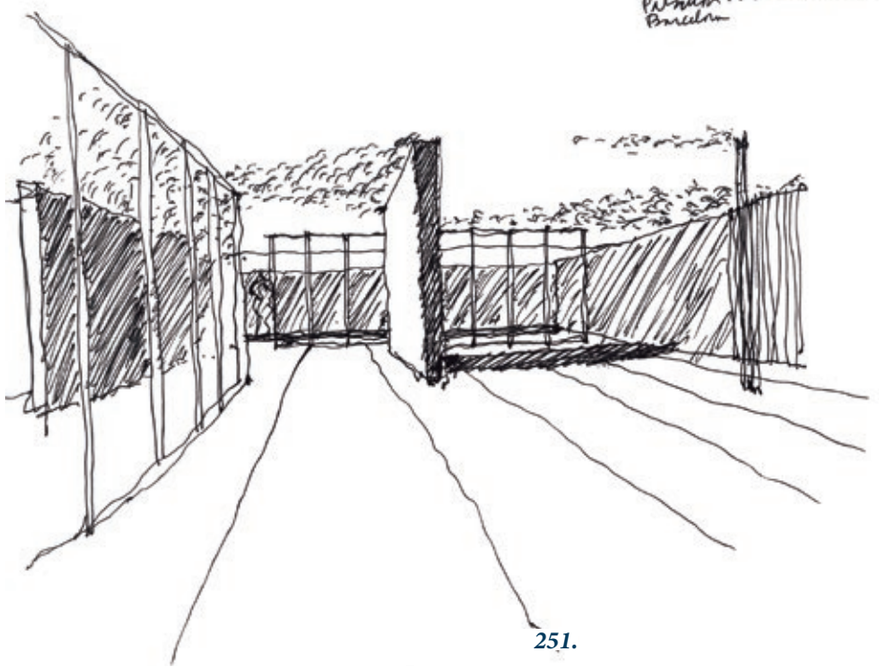
246.
Hall central, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

247.
Pati de les dones, CCCB.

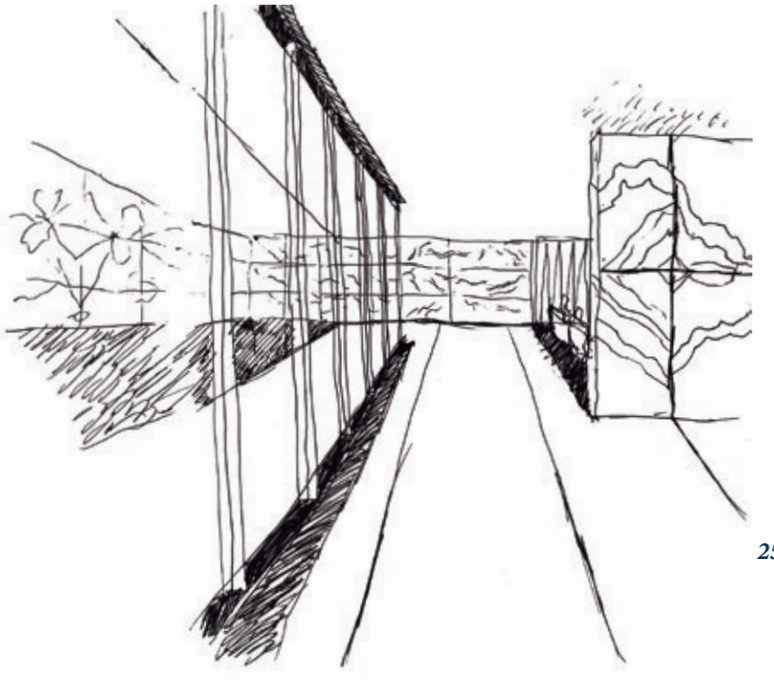
248.
Acceso principal, CaixaForum Barcelona.



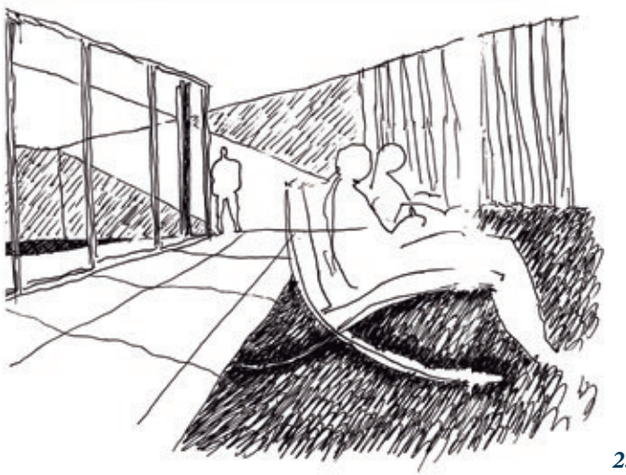
249.



251.



250.



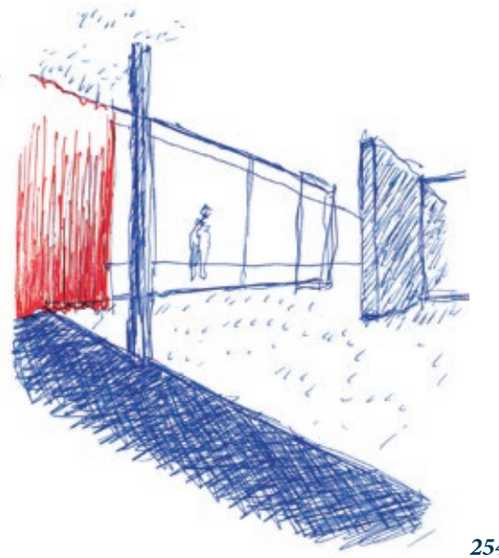
252.

249, 250, 251.
Perspectivas desde el salón del trono, vidrio, acero inoxidable, textiles y mármol.

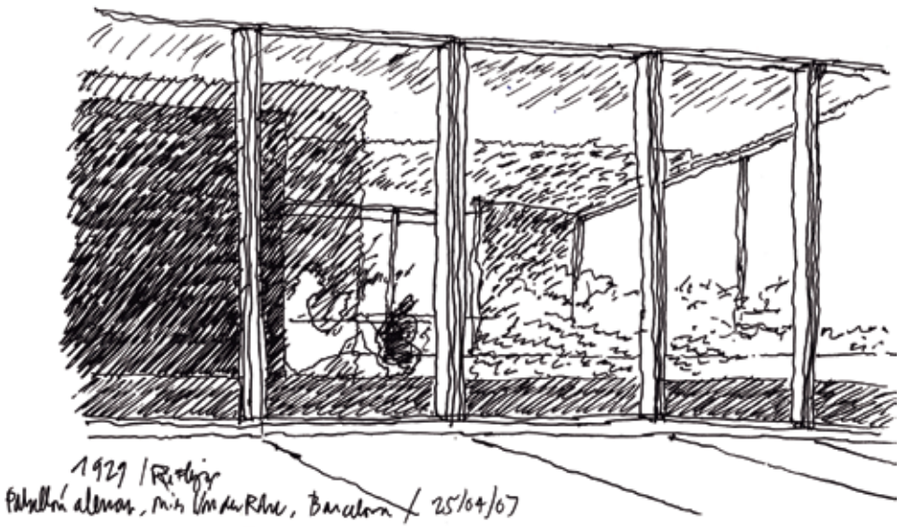
252.
Sillón Barcelona. Diseño de Ludwig Mies van der Rohe junto a la diseñadora Lilly Reich en 1929.



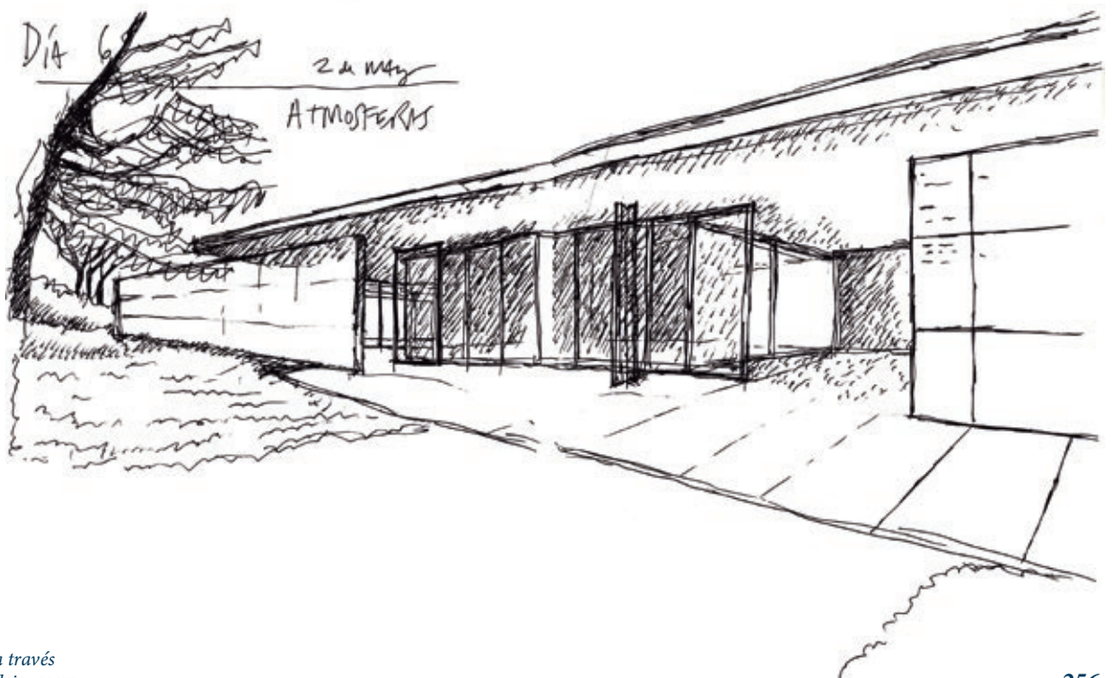
253.



254.



255.



256.

253, 254.
Jardines. Perspectivas desde el salón del trono, vidrio, acero inoxidable, textiles y mármol.

255, 256.
Reflejos. Perspectivas a través del salón del trono, vidrio, acero inoxidable, textiles y mármol.



257.
2005. Portada primera bitácora Taller Europa. Plan de viaje para estudiar la obra religiosa de Le Corbusier.

2.3 EL CONVENTO DE LA TOURETTE, EL ENTRAMADO ENTRE LO COLECTIVO Y LO INDIVIDUAL DEL ESPÍRITU.

Arquitecto: Le Corbusier.

ÉVEUX-SUR-L'ARBRESLE, FRANCIA, 1960.

REINTERPRETAR

La obra de Le Corbusier (Charles-Édouard Jeanneret-Gris, 1887-1965) ocupa un lugar relevante en el Taller Europa por la amplitud y diversidad de obras que permiten experimentar aproximaciones transformadoras de la forma de habitar los lugares más trascendentes de las personas como individuos y colectivo. Su arquitectura de proyectos de equipamientos residenciales, culturales, religiosos y colectivos y sus propuestas de planes y diseño urbano forman parte de una transformación inspirada en la revolución de la sociedad, tecnología y política de inicio del siglo XX. La idea de la "máquina de habitar" (Hacia una arquitectura, 1923), probablemente una de las formulaciones más debatidas en torno al discurso arquitectónico, expresa una época donde la industrialización modifica las escalas de producción, las formas de vida en familia y también la manera en que se vive la ciudad, como ciudadano.

Durante la posguerra esta influencia alcanza una dimensión global. Las ideas de Le Corbusier aparecen vinculadas a visiones y planificación urbana en distintos continentes (Europa, África, América y Asia). Al mismo tiempo, su arquitectura profundiza un lenguaje abstracto donde función, tecnología y construcción permiten alcanzar los objetivos trazados en *Une maison, un palais (1928)*, transformando la forma del espacio de lo doméstico y lo monumental.

Sin embargo, en plena madurez de su obra, se produce un desplazamiento en el lenguaje formal y el enfoque proyectual. Le Corbusier se enfrenta con la escala humana y la dimensión espiritual (en el sentido más amplio, no solo la religiosidad). En Une petite maison (1954) la presenta como "el estuche de la vida", la máquina de felicidad». No abandona la tecnología ni la función; las incorpora dentro de una pregunta mayor. En el Modulor (1948-1955) declara "El Modulor es una síntesis de las proporciones matemáticas y las leyes del ritmo humano". La abstracción moderna se vincula profundamente con la dimensión humana en el centro de la industrialización de la construcción que acelera la producción de la construcción con el objeto de abordar la reconstrucción de Europa de la posguerra.

La arquitectura religiosa es un ámbito proyectual que Le Corbusier desarrolla en un periodo acotado (1950-1960), pero abre una puerta especialmente significativa en torno a la pregunta de la relación entre el proyecto de arquitectura moderno y la multidimensionalidad de la condición humana (su historia, su cultura, su espiritualidad) y el arte, la función y la tecnología al servicio de una nueva era. Inicialmente toma distancia de estos encargos. Se declara agnóstico; su fe está en la ciencia, el arte, la creación y la libertad. No se siente la persona indicada para interpretar el objetivo que la Iglesia católica se ha trazado en el contexto de recuperar el sentido de pertenencia en una Europa en crisis. Luego de reflexionar en el origen de los encargos, reconoce en la Religión (como marco cultural), un orden que define el entramado colectivo e individual de la fe: ¡desentrañar esa estructura a través de las definiciones del movimiento moderno de la arquitectura es posible! En el contexto de una Europa marcada por la destrucción y la desesperanza, el sentido colectivo de la espiritualidad vuelve a adoptar un peso relevante. La arquitectura religiosa ofrece entonces la posibilidad de investigar cómo una comunidad puede encontrar propósito frente a los fenómenos trágicos del mundo moderno.

Desde esta perspectiva, la capilla de Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp, el convento de la Tourette y la Iglesia de Firminy Vert pueden observarse como tres experimentos de una misma búsqueda. En la capilla Notre-Dame-du-Haut de Ronchamp aparece la historia: los vestigios de una antigua capilla destruida

son recogidos y resignificados por una nueva arquitectura que rescata el sentido del locus. En el Convento, aparece la comunidad: una orden religiosa, sus modos de vida, su disciplina y su necesidad de reinventarse dentro de los desafíos de la sociedad moderna que necesita encontrar las claves del futuro recuperando una mirada profundamente humanista. En la Iglesia de Firminy, la luz del interior, formada de haces de luz que recorren circularmente (por la trayectoria del sol) un templo cuyo espacio central, sin galerías, enfatiza la sensación de refugio en comunidad, fortaleciendo a través de la dimensión espiritual el valor de la vida colectiva en el barrio "Firminy Vert". Estas obras replantean el canon original de la máquina de habitar para volver, desde otra perspectiva, sobre aquella conocida afirmación de la arquitectura como el juego de los volúmenes bajo la luz que se registra en los croquis donde Le Corbusier examina el valor de la arquitectura vernácula y religiosa en aquel Viaje de Oriente (1911).

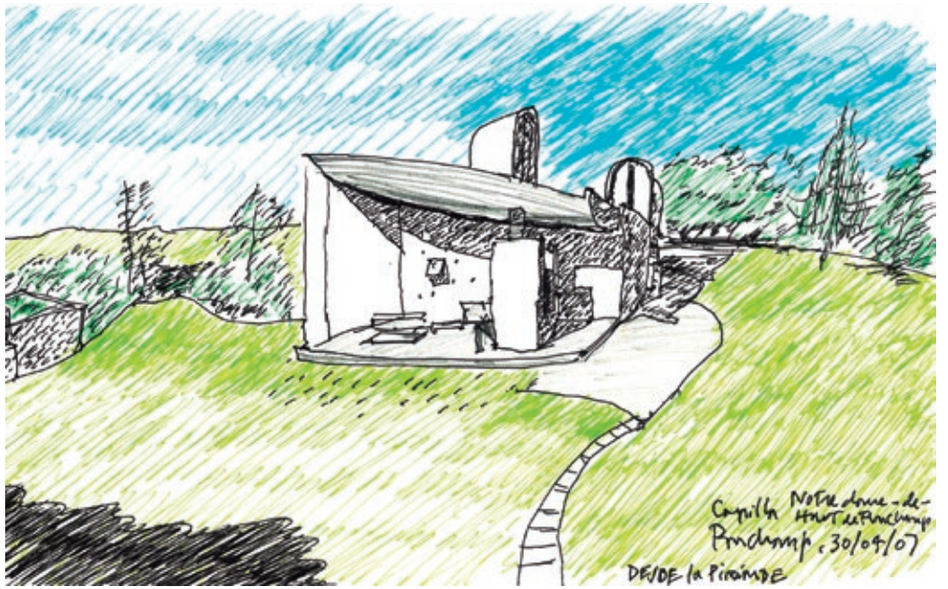
Es precisamente en la propuesta del Convento de la Tourette donde estas capas - tecnología, función, comunidad, historia, naturaleza y espiritualidad - aparecen con especial crudeza. La obra no busca ocultarlas, permanecen en tensión. El convento de la Tourette se construye a partir de un intercambio de cartas y del diálogo entre el padre Marie-Alain Couturier (promotor del arte moderno en el espacio religioso) y el padre Pierre-Damase Belaud, el prior provincial de los frailes Dominicos en Lyon. Probablemente de ahí proviene parte de su complejidad: no estamos frente a una obra que pueda explicarse únicamente desde su forma, porque aquello que la forma sostiene pertenece también a un entramado cultural y humano que este diálogo en comunidad exigía ser cobijado.

En el contexto del Taller Europa, estudiar El Convento de la Tourette a través de la monografía significa precisamente detenerse y vivenciar esa complejidad. El croquis no intenta reproducir exhaustivamente el edificio ni reemplazar la exhaustiva documentación que existe, especialmente desde su declaración como patrimonio mundial por UNESCO en 2016. Busca develar aquellas cualidades, situaciones y relaciones espaciales capaces de acercarnos a la experiencia que la obra promueve.

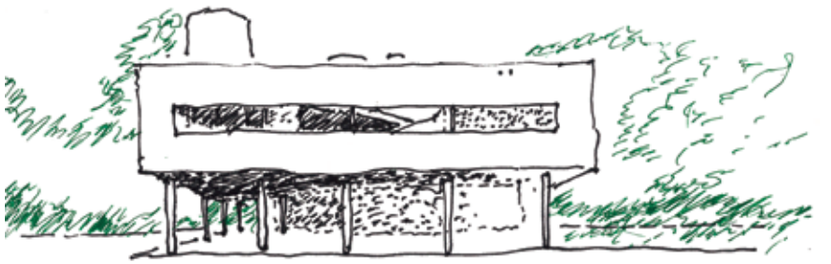
Por ello, en este capítulo, los croquis realizados entre 2005 y 2026, se sitúan en el contexto del *Poema del ángulo recto (1955)*. Esta tensión busca ser una caja de resonancia que le permita al lector hacer su propia interpretación. El croquis se acompaña por cuatro fragmentos de la obra (extractos de la obra traducida por Hernán Marchant M. en 2006 gracias a la colaboración entre la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Finis Terrae de Chile y la Fundación Le Corbusier). El entorno, la mente, el carácter y la mano abierta del ofrecimiento. Palabra y dibujo se aproximan así a la obra desde la misma condición poética que manifiesta la creación arquitectónica de Le Corbusier en una etapa de madurez.

Finalmente, este caso permite comprender el sentido de la monografía y del croquis dentro del Taller Europa. Dibujar una obra no significa terminar de explicarla. Significa aproximarse a ella con suficiente atención para descubrir relaciones que todavía no sabemos nombrar. La lección, entonces, no está solamente en aquello que la obra enseña sobre el autor, sino en una actitud frente a la arquitectura: observar sin reducir, interpretar sin clausurar y reconocer que una obra puede continuar ofreciendo nuevas lecturas cada vez que volvemos a encontrarnos con ella.

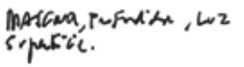
Criterio de observación del croquis. Seleccionar relaciones capaces de acercarse a la complejidad del convento -topografía, comunidad, estructura, luz, recorrido y espiritualidad- sin pretender agotarlas en una representación total.

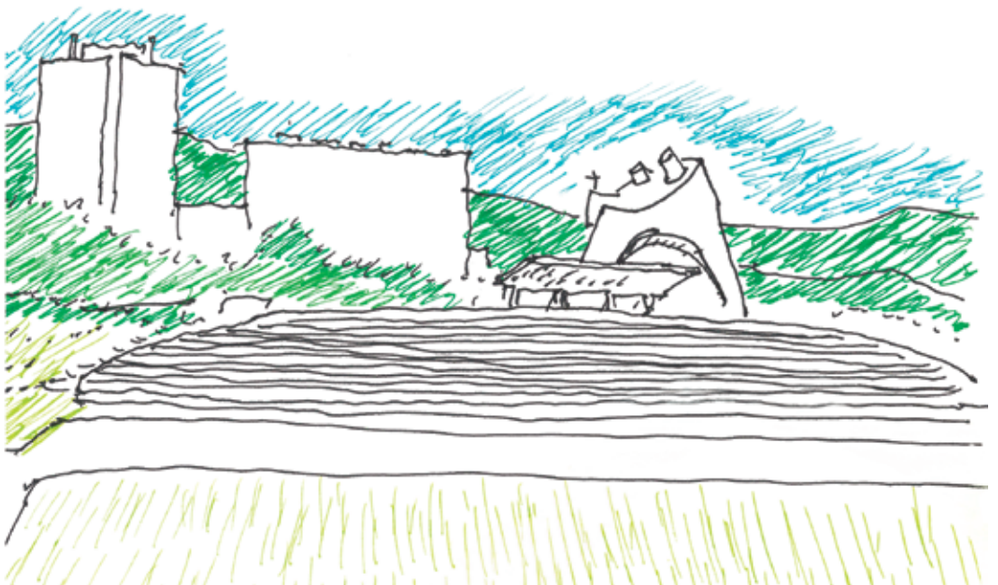


258.

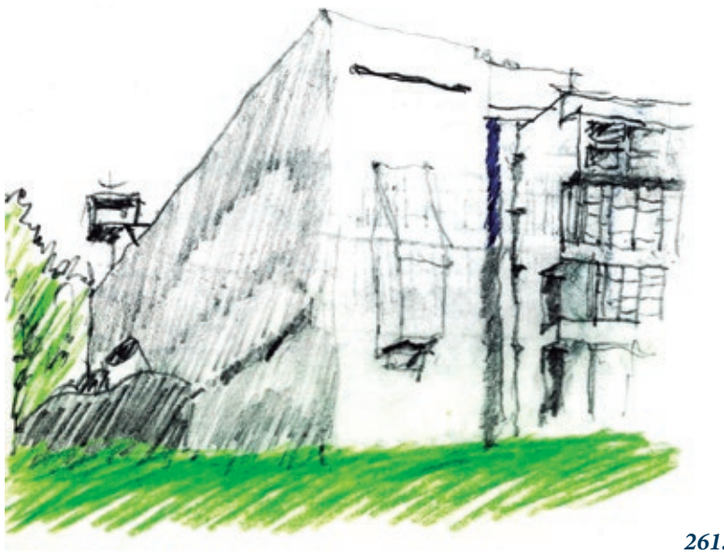


259.

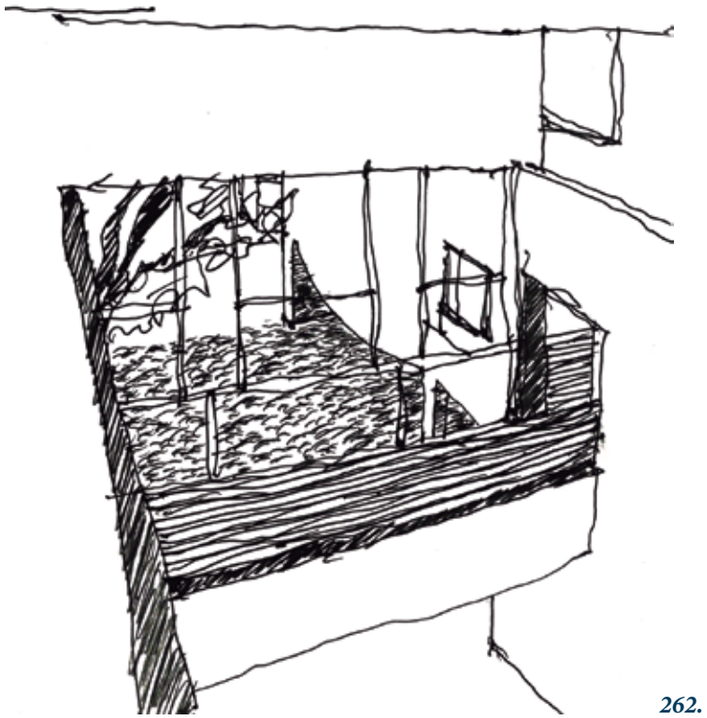




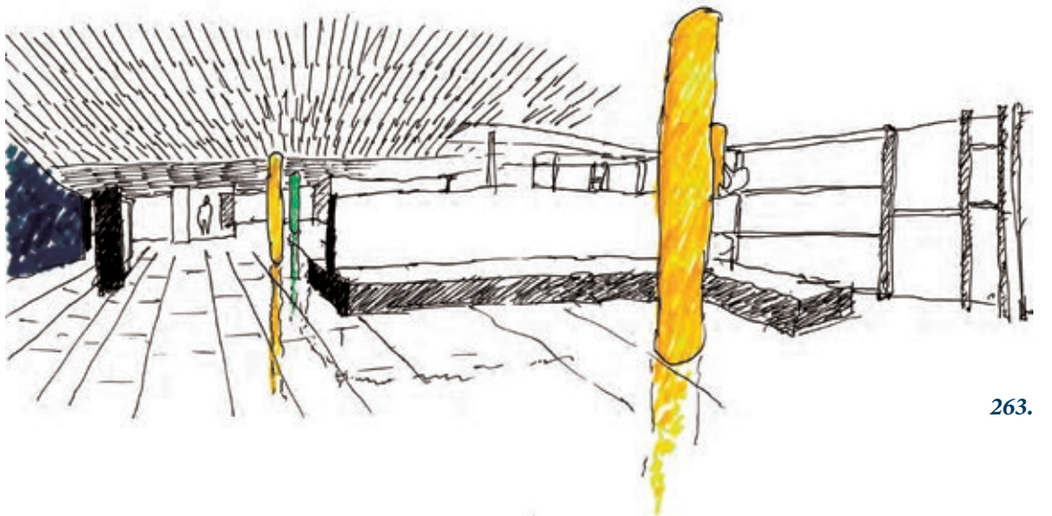
260.



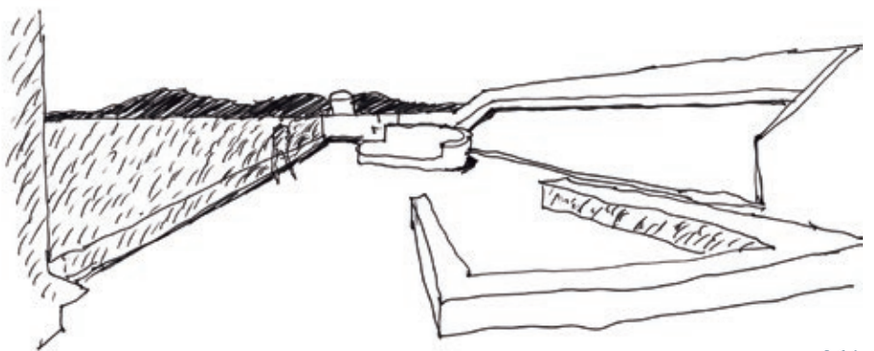
261.



262.



263.



264.



265.

258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265.
Chapelle Notre-Dame-du-Haut (Ronchamp), Villa Savoye, Firminy-Vert, Couvent de la Tourette, Villa La Roche, Maison du Brésil, Unidad Habitacional Firminy, Unidad Habitacional de Marsella.

LE POÈME DE L'ANGLE DROIT (Le Corbusier. 1955)

Se reproducen a continuación únicamente los cuatro fragmentos seleccionados por el Taller para articular palabra y croquis; no se trata de una reproducción íntegra de la obra. Fragmentos de la traducción de Hernán Marchant Montenegro, diciembre de 2005 (Ediciones Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Finis Terrae, 2006, Santiago).

A.3 ENTORNO

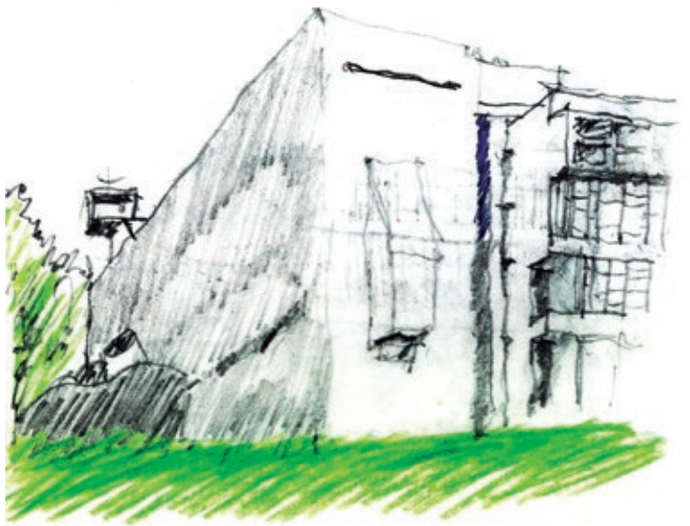
El universo de nuestros ojos descansa
sobre una meseta orillada de horizonte
El rostro vuelto hacia el cielo
Consideremos el espacio inconcebible
Hasta aquí inalcanzado.
Reposar tenderse dormir
-Morir
La espalda al suelo...
¡Pero me puse de pie!
Puesto que eres recto
hete allí listo para los actos.
Recto sobre la meseta terrestre
de las cosas comprensibles tu
contraes con la naturaleza un
pacto de solidaridad: es el ángulo recto
De pie frente al mar vertical
Hete allí de pié.



266.



267.



268.



269.

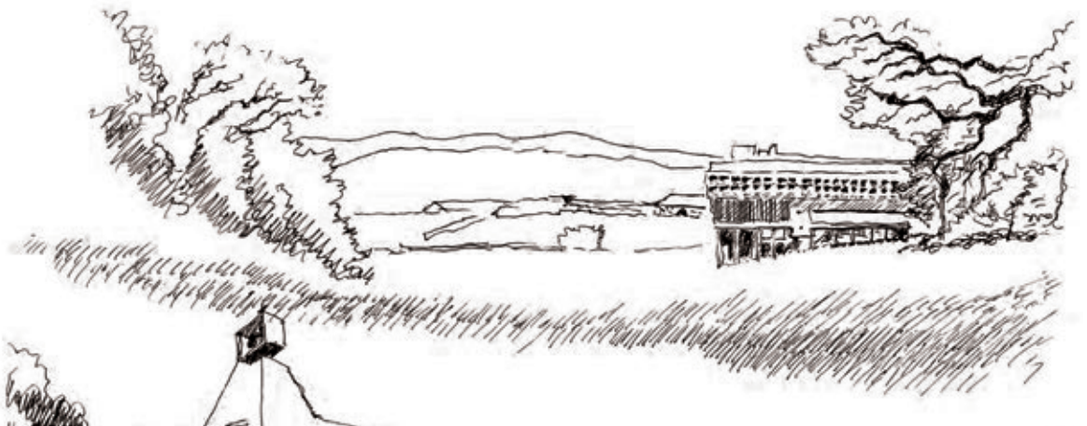


270.

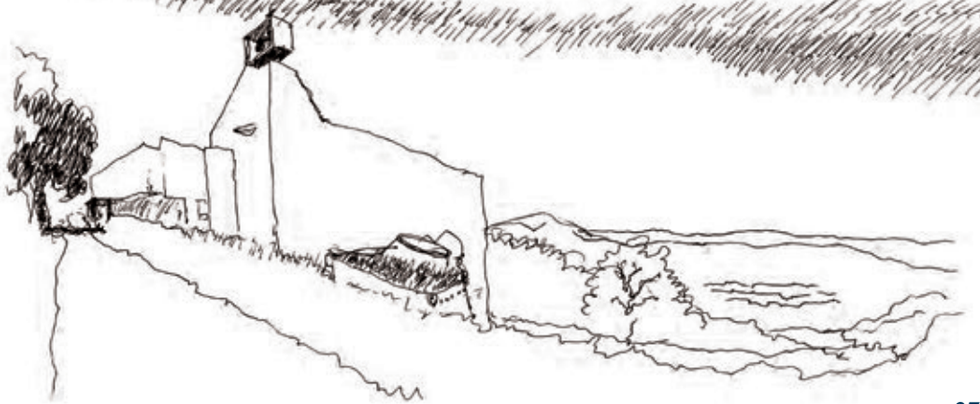
266. *Vista general del emplazamiento del Convento de la Tourette.*

267, 268, 269. *Detalle del emplazamiento del Convento de la Tourette. Volumen de la Iglesia.*

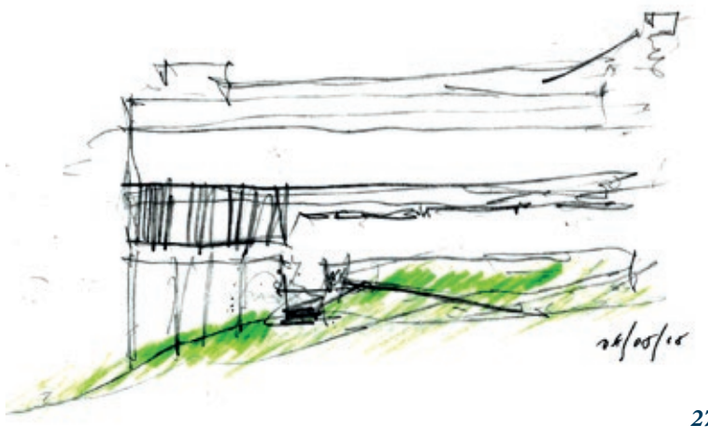
270. *Vista general del emplazamiento del Convento de la Tourette desde el cementerio.*



271.



272.



273.



274.



275.

271.
Vista general del emplazamiento del Convento de la Tourette desde el cementerio.

272.
Vista general del emplazamiento del Convento de la Tourette desde el nivel de acceso. Volumen de la Iglesia.

273, 274.
Detalle del emplazamiento del Convento de la Tourette. Nivel Sala Capitular y acceso desde el nivel suelo al atrio.

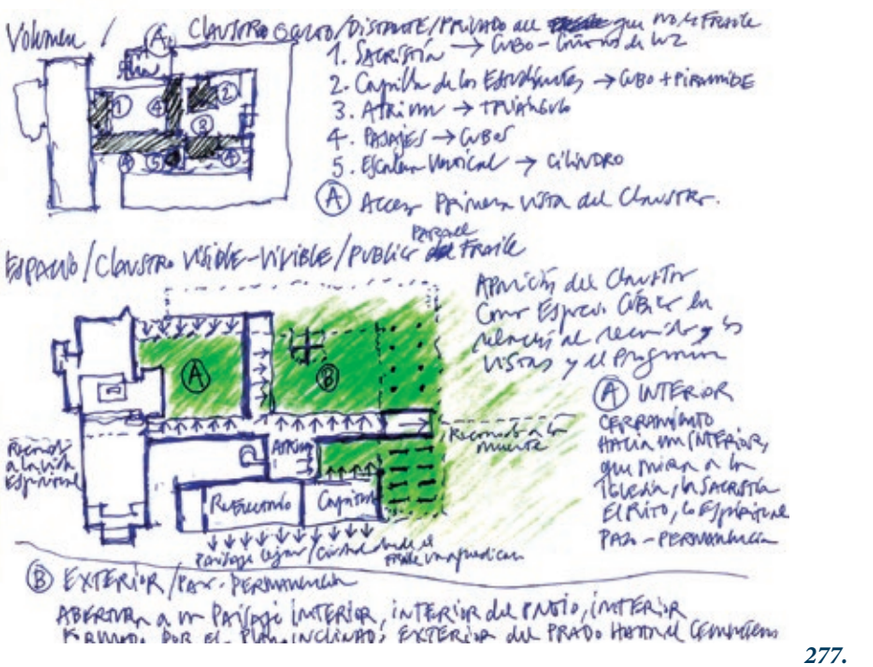
275.
Hoja de Roble del bosque alrededor del convento de la Tourette.

B.3 MENTE

Liberando de obstáculos mejor
que antes la casa de los
hombres dueña de su forma
se instala en la naturaleza
Integra en sí misma
Sacando partido a todo suelo
Abierta a los cuatro horizontes
presta su techo
a la concurrencia de las nubes
o a los cielos o a las estrellas.
Atentos miren la Lechuza
Llegada sola aquí
A posarse
sin que la hayamos llamado.



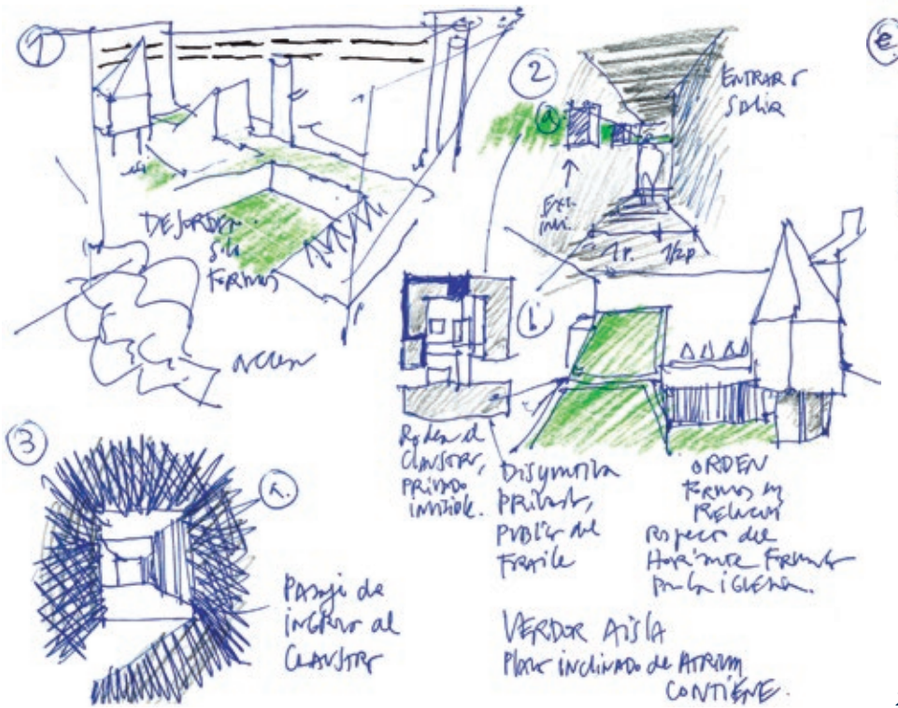
276.



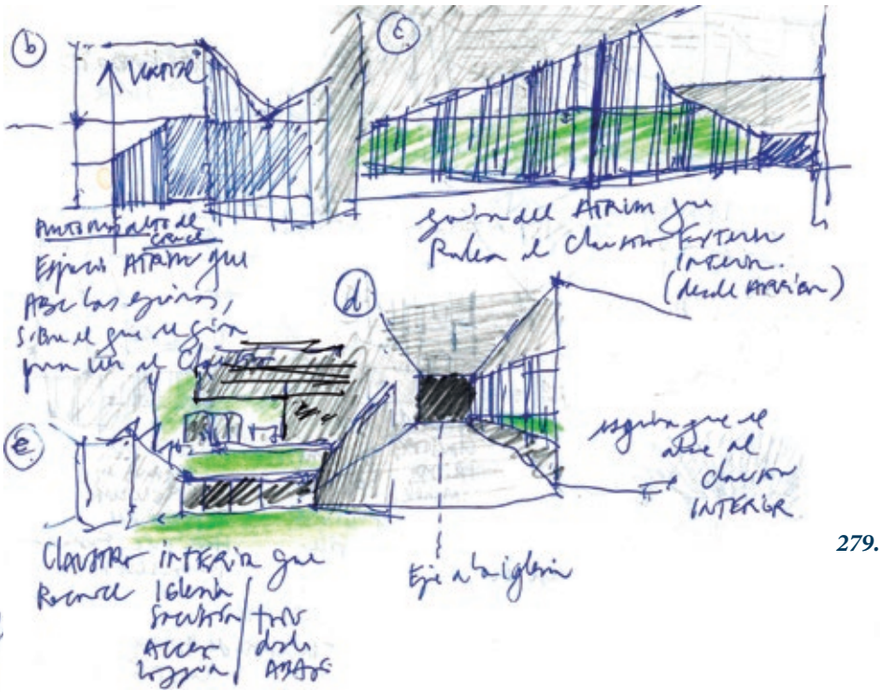
277.

276.
Estudio espacial-programático. Claustro invisible.

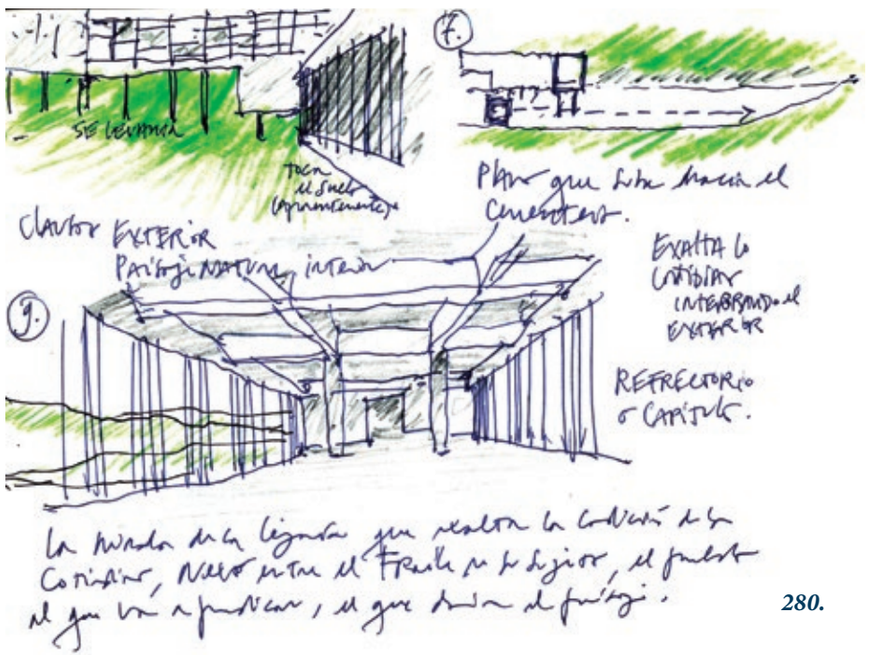
277.
Estudio espacial-programático. Ruta de lo público del fraile en comunidad.



278.



279.



280.

278.
Estudio espacial-programático. Ruta de acceso y su relación con el paisaje arquitectónico interior.

279.
Estudio espacial - programático. Atrio, promenade de organización de los espacios comunes y su relación con el paisaje arquitectónico interior.

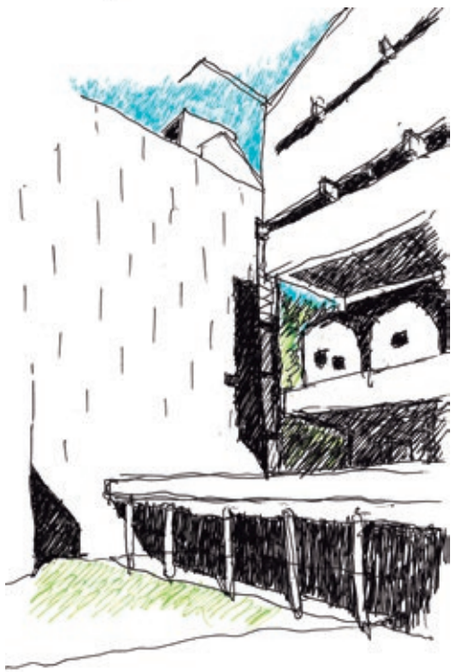
280.
Nivel comunitario y su relación con el paisaje natural, refectorio, sala capitular.

E.3 CARÁCTER

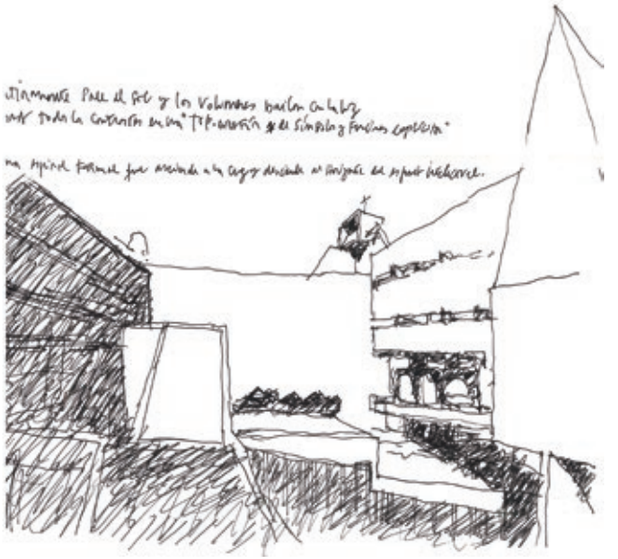
Categórico
ángulo recto del carácter
de la mente del corazón.
Me contemplé en ese carácter
y allí me reconocí
me encontré en mi hogar
me encontré
Mirada horizontal adelante,
de las flechas
Es ella quien tiene razón quien reina
La que guarda la altura
sin saberlo
¿Quién la ha hecho así de dónde viene?
Ella es la rectitud niño de
Corazón límpido presente en la tierra
cerca de mí. Actos humildes y
cotidianos garantizan
su grandeza.



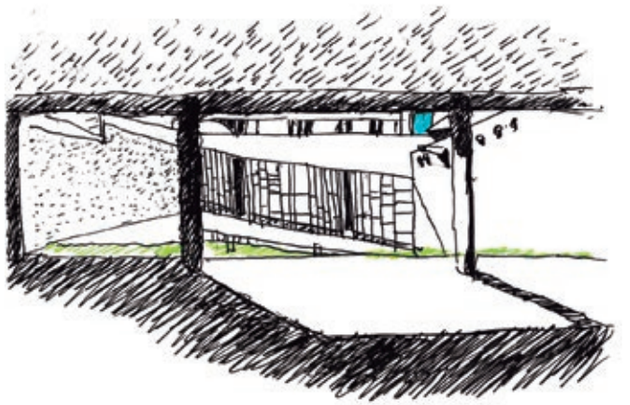
281.



282.



283.



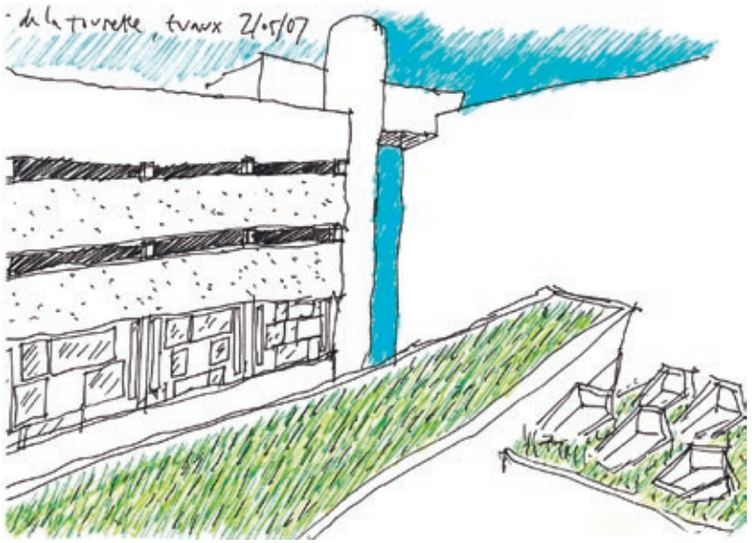
284.

281.
Modulor. Umbral de acceso, espacio intermedio que marca el inicio del recorrido arquitectónico del fraile y la comunidad.

282.
Detalle. Células de recepción. Espacio de articulación entre el exterior y el claustro.

283.
Vista general. Claustro y células de recepción. Espacio de articulación entre el exterior y el claustro invisible.

284.
Vista desde el nivel suelo. Espacio no habitable. El claustro no toca el suelo.



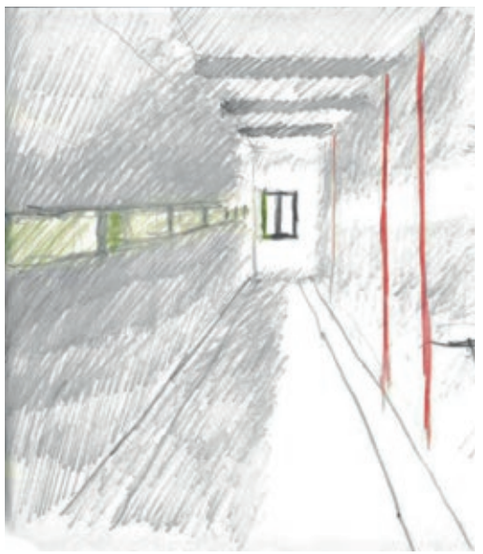
285.



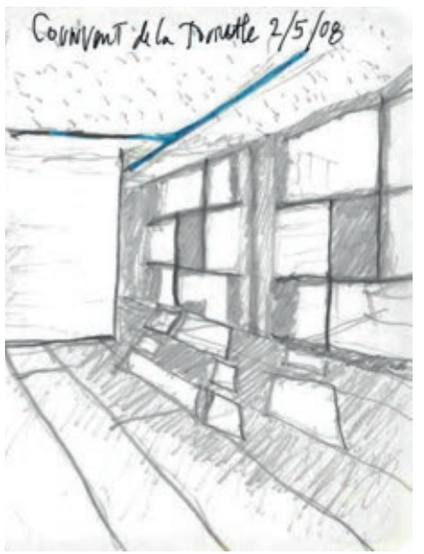
286.



287.



288.



289.



290.

285.
Detalle. Cañones de luz. Espacio de articulación entre el exterior, el claustro y la iglesia.

286, 288.
Detalle. Ventana corrida, promenade de acceso al interior del claustro. Intimidad.

287, 289.
Biblioteca y capilla de frailes. Ventanas reticulares, vistas abiertas al claustro invisible.

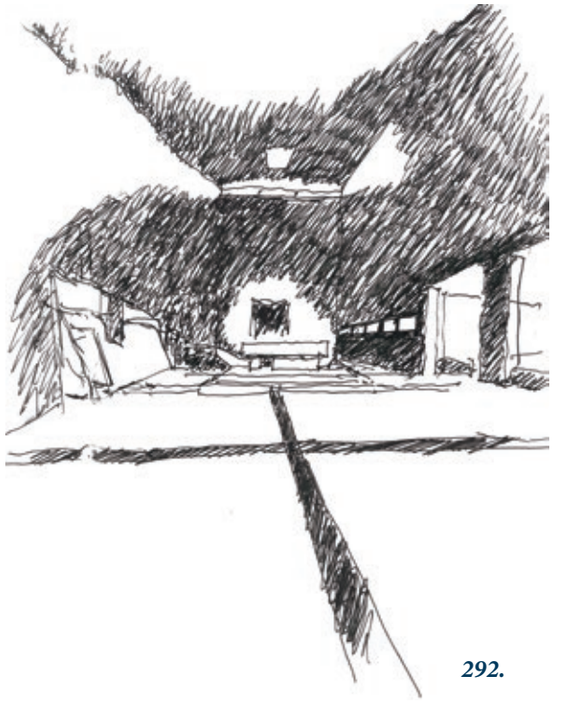
290.
Atrio. Ventanas onduladas. Ritmo y distribución en el corazón de las funciones de la comunidad.

F.3 OFRECIMIENTO (LA MANO ABIERTA)

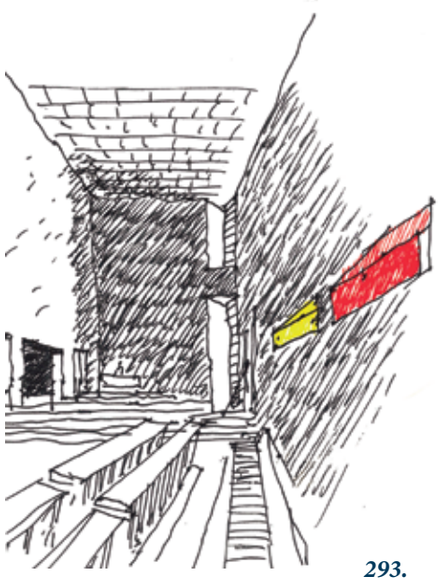
Está abierta puesto que
Todo está presente disponible
alcanzable
Abierta para recibir
Abierta para que cada uno
Venga a tomar
Las aguas fluyen
el sol ilumina
las complejidades han tejido
su trama
los fluidos están en todo lugar.
Las herramientas en la mano
La caricia en la mano
La vida que probamos por
el roce de las manos
La mirada que está en el
palpamiento.
A manos llenas yo he recibido
A manos llenas yo doy

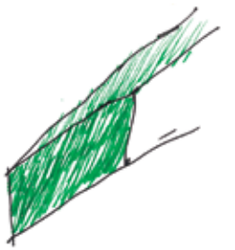


291.



292.

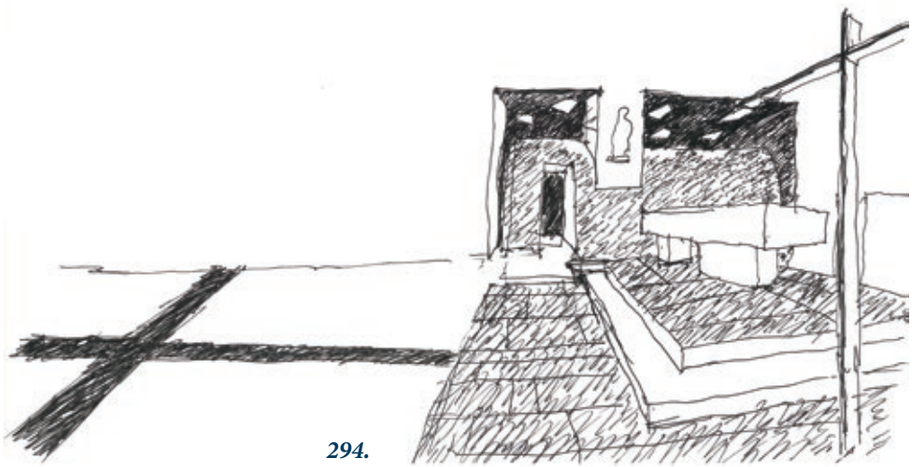




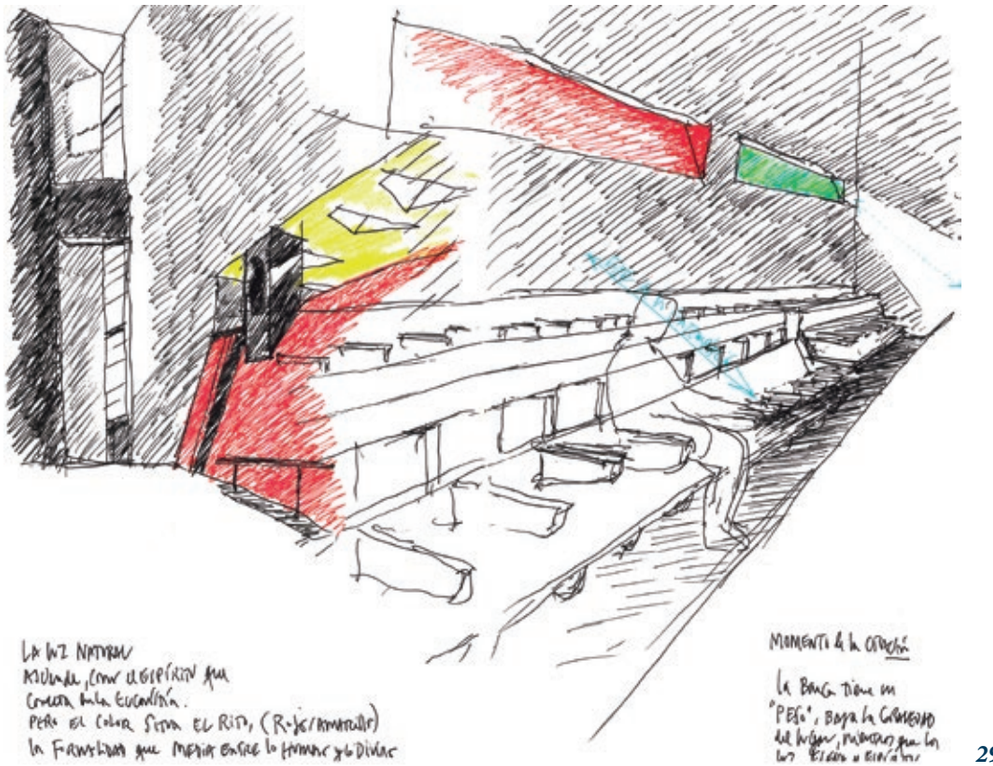
293.

291, 292.
Interior de la Iglesia. Sobre el nivel de los 2.26 m de altura, la luz natural y la proporción del volumen construyen la cualidad de lo espiritual.

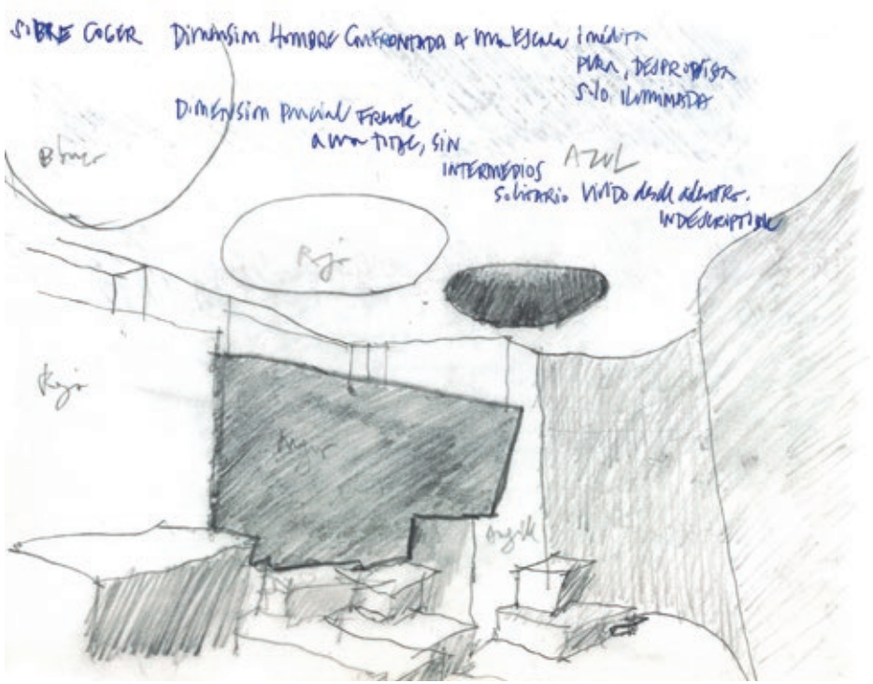
293.
Interior de la Iglesia. El nivel de los 2.26 m de altura construye focos que le dan forma a lugares dentro de la nave. Identifican y significan el ritual.



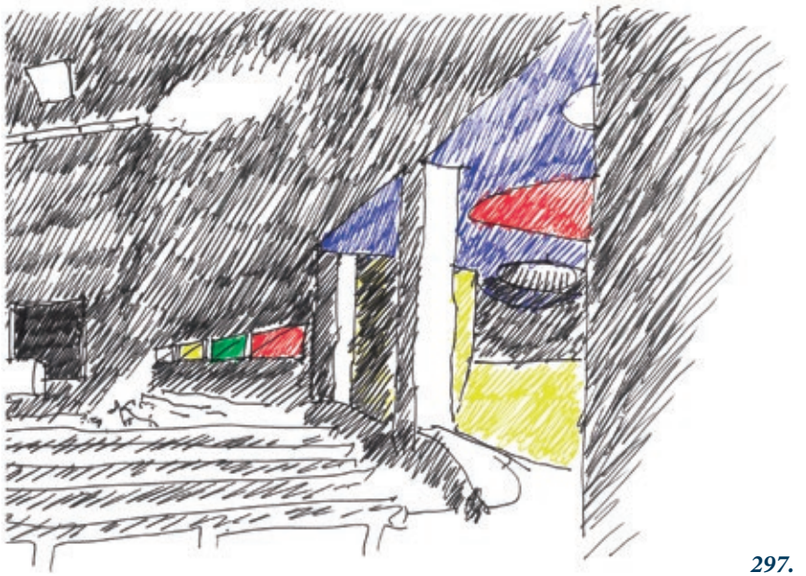
294.



295.



296.



297.

294, 295.
Interior de la Iglesia. El nivel de los 2.26 m de altura construye focos que le dan forma a lugares dentro de la nave. El color otorga la condición de lo íntimo en la oración y el ritual colectivo de la comunidad.

296, 297.
Interior de la Iglesia. Los cañones de luz construyen la máxima intimidad en el rito, conectan con el cielo, lo natural dentro de la penumbra. Alzar la vista te proyecta.

02

03





ARQUITECTURA URBANA

APROXIMACIÓN.
REINVENTAR LO CONSTRUIDO:
ARQUITECTURA, EXPERIENCIA Y REGENERACIÓN URBANA

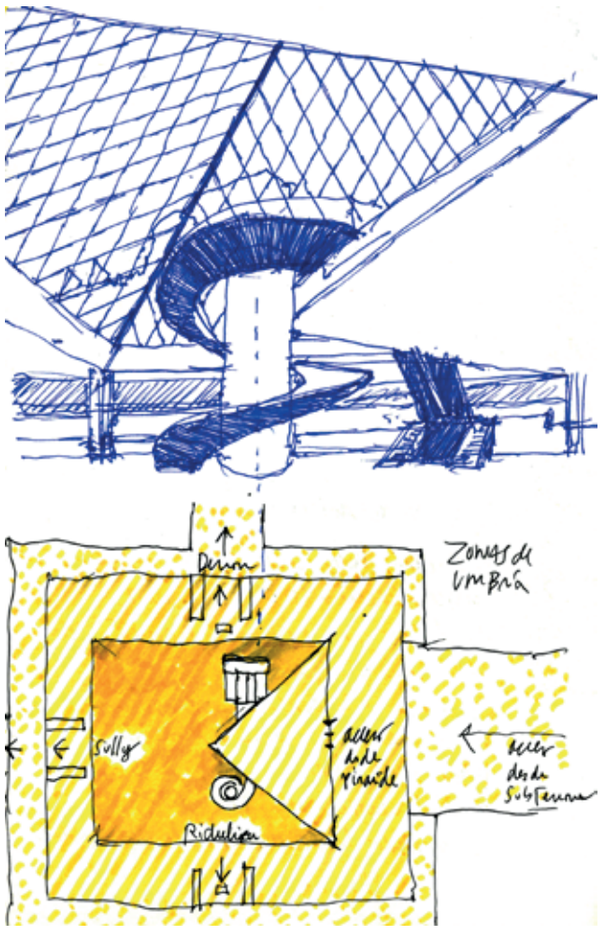
El estudio de la ciudad europea dentro del Taller Europa no busca reproducir un modelo ni trasladar soluciones literalmente. Interesa observar cómo ciudades con centros históricos consolidados, bordes fluviales o costeros, puertos, infraestructuras y antiguos tejidos productivos han debido reinventar lo construido frente a nuevas condiciones ambientales, sociales, tecnológicas y económicas.

Esta cuestión resulta especialmente pertinente para Viña del Mar y Valparaíso. La costa, el puerto, los cerros, las quebradas y las infraestructuras no son un fondo geográfico: condicionan movilidad, acceso a equipamientos, continuidad urbana y formas de vida. Del mismo modo, la transformación de espacios industriales y obreros hacia nuevos usos culturales, residenciales, productivos o de espacio público aparece como un tema transversal en Bilbao, Barcelona y Lyon. De allí nace parte importante de la selección de ciudades y casos del Taller.

Reinventar lo construido significa volver sobre vacíos, edificios, barrios, bordes e infraestructuras existentes para descubrir qué relaciones pueden activarse sin reemplazar completamente aquello que ya existe. Una ciudad sostenible no es solamente aquella que incorpora vegetación o disminuye impactos ambientales; también debe permitir una vida más próxima, accesible, diversa y confortable, capaz de articular cultura, economía, ambiente y vida cotidiana, y ser más inclusiva.

Los casos se organizan en cuatro escalas crecientes de experiencia: el espacio protagonista, donde la relación se juega en el cuerpo; el estar como lugar urbano, donde se extiende a la escala del barrio; atracción, paisaje y regeneración, donde una obra participa de una transformación urbana mayor; y la naturaleza como identidad urbana, donde la lectura alcanza la escala geográfica y temporal. Preguntar qué existía antes, qué cambió y qué permanece constituye el conocimiento de base desde donde el croquis se transforma en un instrumento para revelar cuál es el nuevo orden espacial que dialoga con la preexistencia.

En este capítulo, recorrer significa regresar sobre lo reflexionado y encontrar el hilo conductor que permite reconocer las lecciones que ofrece cada caso, en un momento dado o en una secuencia de visitas, lo que permite comprender la forma en que evoluciona la arquitectura urbana, su impacto en la integración con la ciudad o su aceptación por la ciudadanía como respuesta a un fenómeno complejo.



298.
Croquis y plano escala hall acceso de la Pirámide del Louvre.

3.1 ESPACIO PROTAGONISTA

Detenerse y experimentar:
La escala del cuerpo.

Este primer ámbito se concentra en la escala del cuerpo. Un espacio protagonista no es necesariamente el más grande ni el de mayor carga programática: puede ser un patio, una terraza, una rampa, una fachada o un momento de luz. Su importancia está en condensar una experiencia capaz de explicar la coherencia de la obra y la relación entre movimiento, materia, paisaje y percepción.

CASO 1. FUNDACIÓN MIRÓ: LA CULTURA COMO REFUGIO.

Arquitecto, Josep Lluís Sert. 1975.

Barcelona, España.

La Fundación Miró se estudia desde su relación con Montjuïc y desde la capacidad de Josep Lluís Sert para construir una secuencia de patios, terrazas, bóvedas y jardines donde arquitectura, arte y paisaje se acompañan. La escultura denominada en este texto L'Aigle se reconoce desde el inicio como una pieza del jardín de esculturas y no como un elemento arquitectónico: su interés está en el contraste que establece con la abstracción blanca del edificio y con la vegetación.

LECCIONES

1. El emplazamiento como primer elemento arquitectónico
La Fundación Miró debe comprenderse, en primer lugar, desde su emplazamiento sobre la colina de Montjuïc. Vista desde el mirador del MNAC, la obra no aparece como un edificio autónomo, sino como una arquitectura que se dispone sobre la topografía a partir de fragmentos de luz y volumen. El primer elemento arquitectónico, por lo tanto, no es solamente el muro, la cubierta o la sala, sino la relación entre edificio y colina. El croquis puede registrar esa condición: cómo la obra se posa en el paisaje, cómo se integra a la vegetación y cómo su lenguaje mediterráneo construye una presencia blanca, contenida y fragmentada.

2. El acceso y las formas abovedadas
Desde el acceso, la arquitectura se revela a través de formas abovedadas integradas a la escala natural del lugar. La entrada no se plantea como un frente monumental, sino como una aproximación medida, donde los volúmenes, las sombras y las cubiertas preparan el paso hacia el interior. Las bóvedas no son solamente una solución formal; son elementos que entregan ritmo, escala y continuidad. El croquis debe observar cómo estas formas organizan la llegada, cómo producen sombra y cómo permiten que el edificio se descubra de manera gradual.

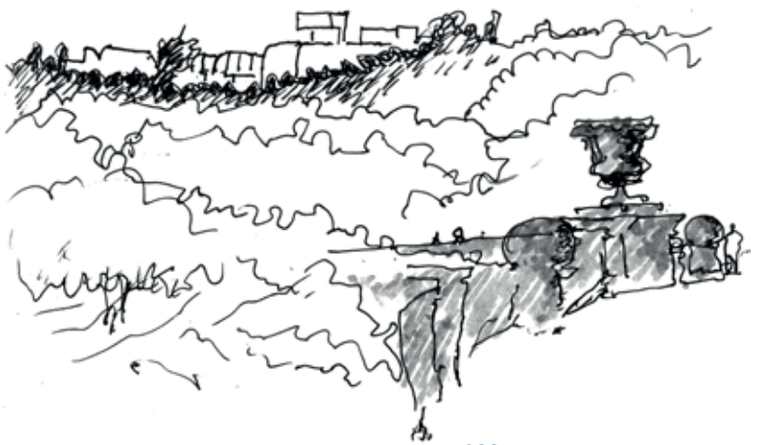
3. El patio como pieza de transición
El patio interior es uno de los elementos arquitectónicos fundamentales del museo. Funciona como refugio frente a la luz plena del exterior y como transición hacia la experiencia de la obra de Miró. No es un vacío neutro ni un espacio residual. Es una pieza que regula la intensidad lumínica, contiene el cielo, construye pausa y prepara la mirada. En ese sentido, el patio articula dos mundos: el paisaje exterior de Montjuïc y la interioridad del museo. Su observación exige atender al borde, a la sombra, a la proporción del vacío y a la manera en que la luz entra sin imponerse.

4. La terraza superior y la escala humana
Desde la terraza superior se sintetiza el lenguaje arquitectónico de la obra. Allí las formas abovedadas, los volúmenes blancos, la luz y los fragmentos espaciales construyen una escala humana. La terraza no es solamente un lugar para mirar hacia afuera; es una pieza arquitectónica que permite comprender el conjunto. Desde ella se reconocen las cubiertas, los cambios de altura, los planos que se desplazan y la relación entre cuerpo, edificio y paisaje. El croquis puede registrar esa lectura elevada, donde la arquitectura aparece como una suma de partes articuladas por la luz.

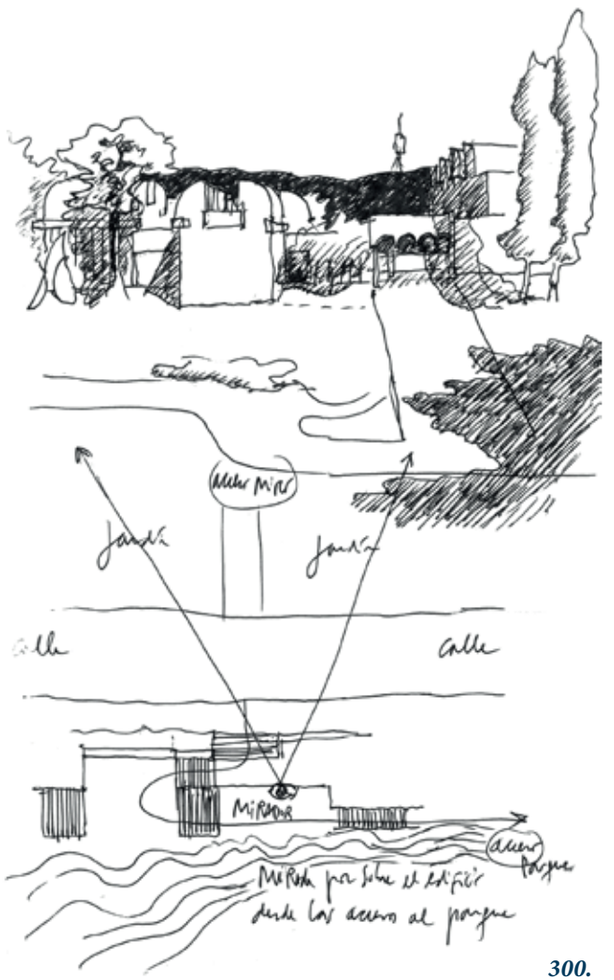
5. El jardín de esculturas como exterior construido
El jardín de esculturas no debe entenderse como un exterior agregado al museo, sino como una extensión arquitectónica de su recorrido. Desde el interior, la obra se abre hacia el paisaje en momentos precisos, construyendo relaciones significativas entre arte y naturaleza. La escultura L'Aigle sintetiza esta condición, porque establece un contraste armónico entre arquitectura, pintura, escultura y entorno. El croquis debe describir ese umbral: el vano, la mirada, la apertura, el plano exterior y la forma en que la naturaleza se transforma en parte de la experiencia museográfica.

6. Remansos, miradas y cambios de recorrido
Dentro del museo aparecen lugares mayores, casi como remansos dentro del recorrido. Son espacios que permiten detenerse, mirar en distancia hacia adentro y hacia afuera, y reconocer cambios en la obra de Miró. Estos remansos son elementos arquitectónicos de pausa: ensanchan el recorrido, modifican la percepción y permiten que la experiencia no sea lineal.

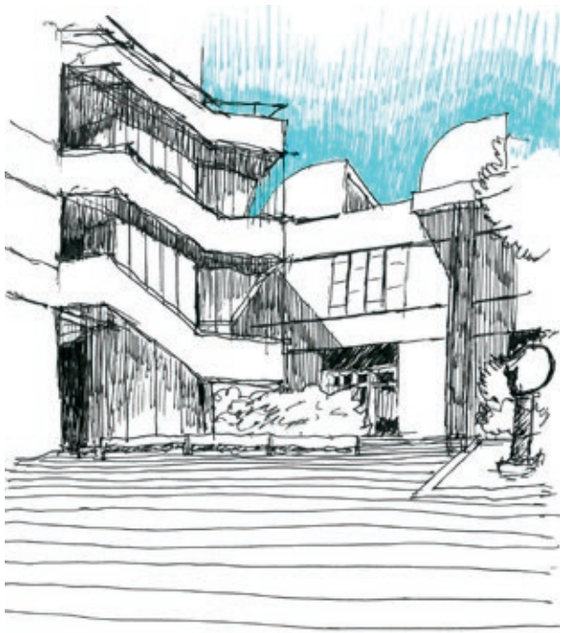
Criterio de observación del croquis. Registrar la relación entre topografía, volúmenes blancos, bóvedas, patio, terraza, jardín y cambios de luz, distinguiendo cuándo el paisaje actúa como fondo y cuándo se transforma en parte de la arquitectura.



299.



300.

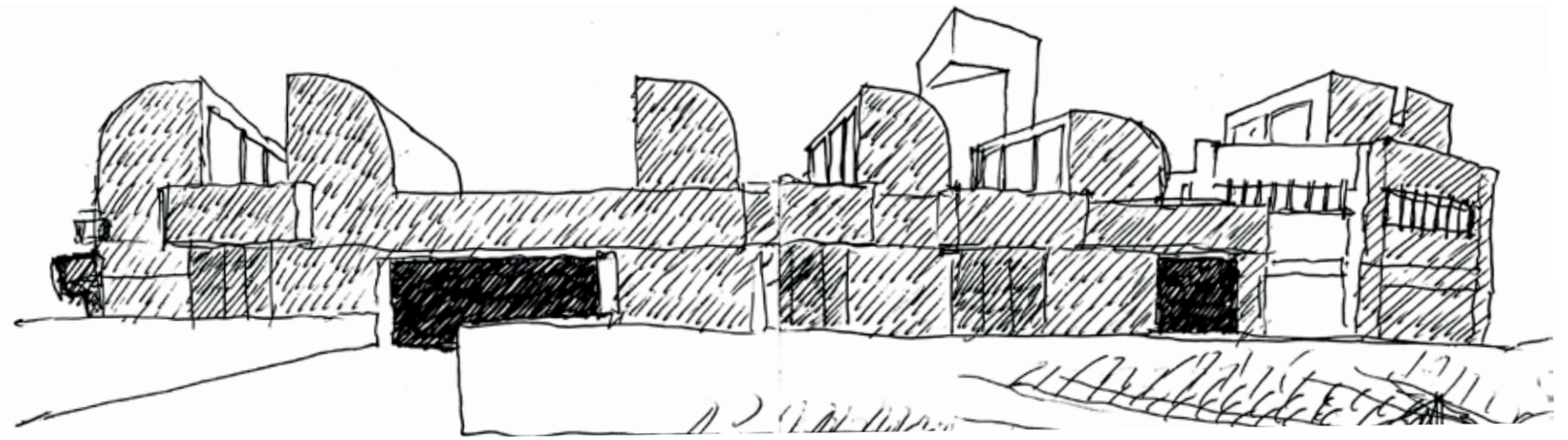


301.

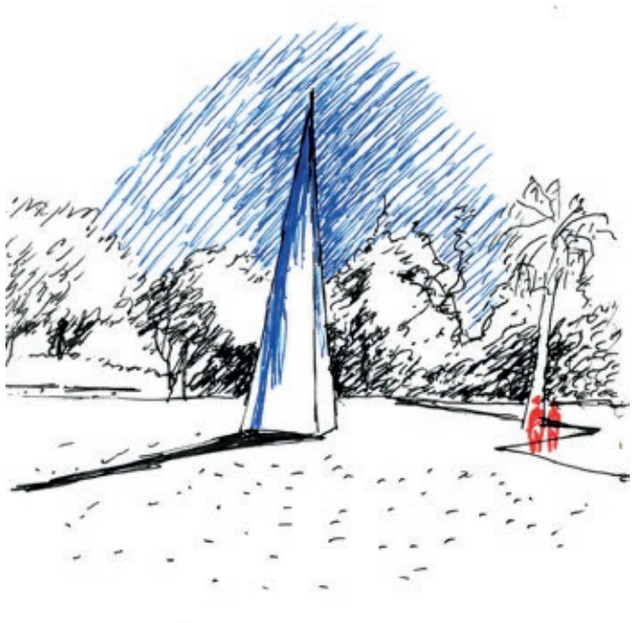
299.
Nada se impone en Montjuïc: la obra se descompone en piezas que alternan luz y sombra, como un caserío mediterráneo.

300.
Lo que desde el mirador eran fragmentos, aquí son bóvedas al alcance de la mano, a la escala de quien llega caminando.

301.
Del pleno sol a la penumbra del patio y de ahí a la luz medida de las salas: la vista se prepara antes que el visitante.



302.



303.



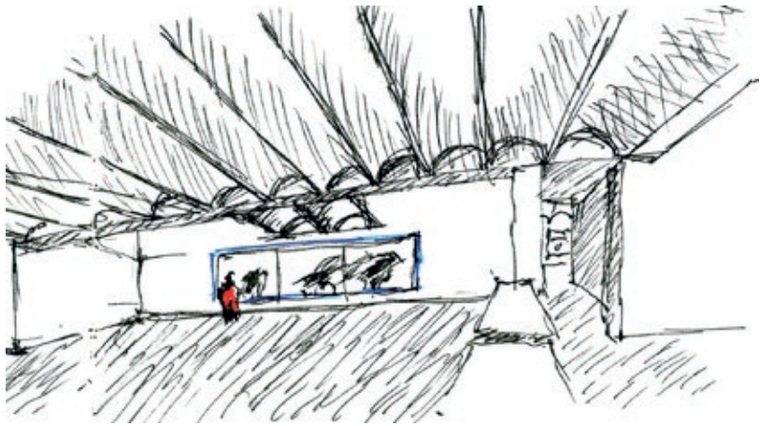
304.

302.
Desde la terraza, la síntesis del lenguaje mediterráneo: bóvedas que la luz reúne y un fragmento que baja el edificio a la escala del cuerpo.

303, 304.
Desde el interior, la obra se abre al exterior en momentos precisos, construidos por el paisaje. Ahí L'Aigle sintetiza la abstracción de arquitectura, pintura y escultura en su contraste armónico con el entorno.



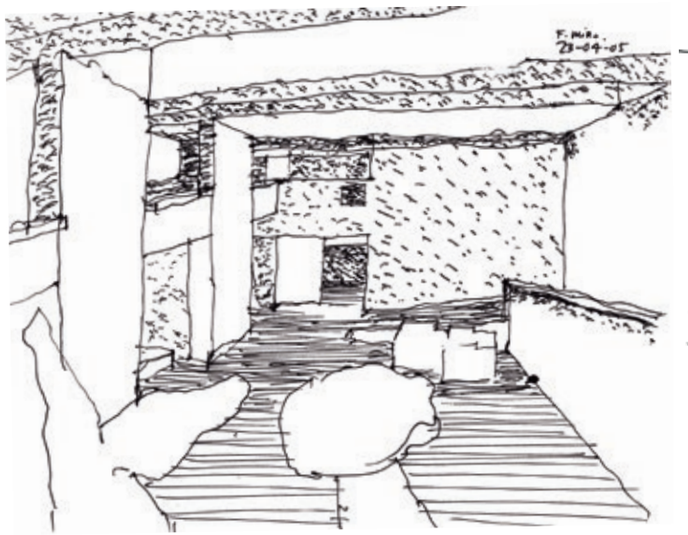
305.



306.



307.



308.



309.

305, 306.
El espacio interior del museo se construye a partir de la tipología de la obra artística de Miró, pintura, escultura, textiles. El espacio es medido en torno al juego del volumen, la luz y el ritmo de la bóveda catalana. Es un espacio íntimo. Esta intimidad es el carácter de su espacio protagónico como experiencia en el exterior y el interior.

307, 308, 309.
La bóveda marca el compás y el volumen que ajusta a la escala de lo que se expone. De ese ajuste nace la lectura de la obra de Joan Miró.

CASO 2. INSTITUTO DEL MUNDO ÁRABE: HABITAR LO POLIVALENTE.

Arquitecto: Jean Nouvel (Ateliers Jean Nouvel). 1987.

París, Francia.

El Instituto del Mundo Árabe se observa como una obra situada entre el Sena y el tejido universitario de París. Más que enumerar sus programas, interesa reconocer cómo la sustracción urbana, la plaza, la fachada sur y la rampa de la biblioteca permiten habitar distintas intensidades de luz y construir una relación continua entre interior, ciudad y cultura.

LECCIONES

1. La obra como sustracción urbana
El Instituto del Mundo Árabe debe entenderse, en primer lugar, desde su condición urbana. La obra no ocupa simplemente un terreno disponible, sino que nace de una sustracción precisa entre dos fuerzas del lugar: el borde curvo del río Sena y la continuidad interior del patio del campus de la Sorbonne Université UPMC. En ese ajuste aparece la plaza de acceso, que no es un espacio residual, sino el primer acto arquitectónico del proyecto. Allí la ciudad entra en contacto con el edificio y el edificio organiza una relación entre río, universidad y cultura.

2. La plaza como primer espacio polivalente
La plaza de acceso funciona como lugar de llegada, pausa, transición y orientación. No pertenece completamente a la calle, pero tampoco al interior del Instituto. Es un espacio intermedio, y por eso mismo es polivalente. Permite detenerse antes de entrar, reconocer el borde urbano, leer la geometría del edificio y anticipar la experiencia cultural que ocurre al interior. El croquis puede registrar esta condición: la plaza como vacío construido, como umbral urbano, como pieza que articula distintas escalas y distintos modos de uso.

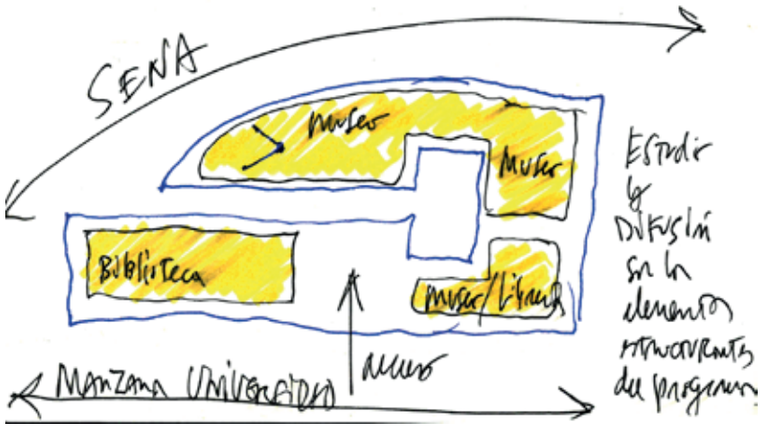
3. La fachada como espesor activo
El elemento arquitectónico más decisivo es la fachada sur. Está construida a partir de un módulo cuadrado que se compone, a su vez, por una serie de elementos discretos capaces de interactuar con la luz. Esta operación reinterpreta la geometría islámica, no como adorno aplicado, sino como sistema arquitectónico. La fachada filtra, recorta, dispersa y proyecta. Por lo tanto, no puede entenderse como un simple límite entre exterior e interior. Es un espesor activo, una máquina sensible que transforma la intensidad de la luz en atmósfera.

4. Habitar distintas formas de la luz natural
Habitar lo polivalente, en esta obra, significa habitar distintas formas de luz. La luz sur, intensa en el hemisferio norte, no se bloquea completamente ni se deja entrar sin control. Se trabaja, se mide, se fragmenta. El vidrio, el acero y la geometría recortada producen una luminosidad indirecta que envuelve la biblioteca, los espacios de reunión y los programas culturales. Así, cada actividad encuentra una condición distinta para ocurrir. El croquis debe describir esas capas: la sombra proyectada, la luz sobre el suelo, la profundidad del módulo y la atmósfera que se construye.

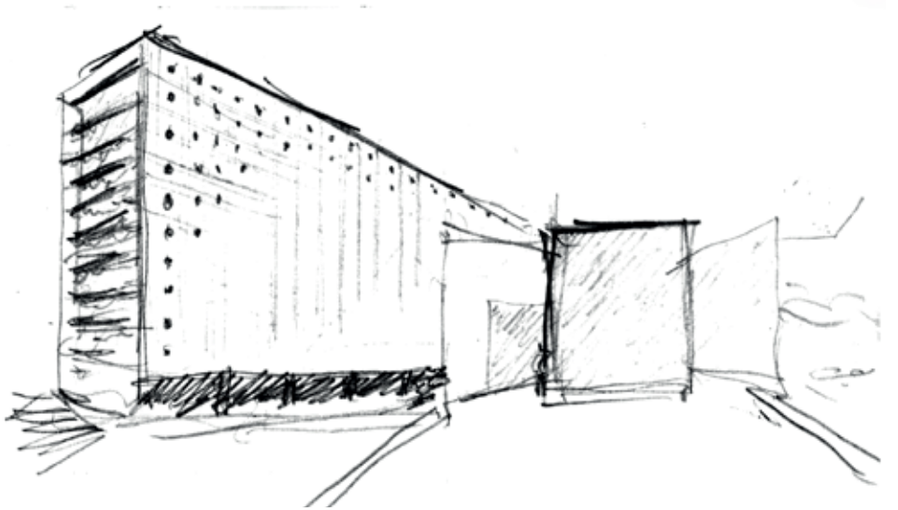
5. El programa como secuencia de espacios protagónicos
El Instituto no tiene un único espacio protagónico. Tiene varios. Museo, biblioteca, comedor, eventos y espacios de encuentro se distribuyen vertical y horizontalmente, construyendo una secuencia de experiencias. Cada programa requiere una atmósfera particular, pero todos se articulan por la misma lógica lumínica. La polivalencia no aparece entonces como neutralidad, ni como una planta vacía capaz de recibir cualquier cosa. Aparece como una organización precisa de espacios distintos, donde la arquitectura permite que cada acto tenga profundidad, carácter y lugar.

6. La promenade interior
La biblioteca constituye uno de los momentos más significativos del proyecto. Desciende verticalmente a través de una rampa helicoidal y construye una promenade arquitectónica breve, pero muy efectiva. En ese recorrido, el interior se conecta simbólicamente con la ciudad, especialmente con el río Sena y las torres de Notre-Dame. La biblioteca no es solamente un espacio de lectura. Es también un espacio de orientación, donde el cuerpo desciende, la mirada se desplaza y el conocimiento se sitúa frente a la memoria urbana de París.

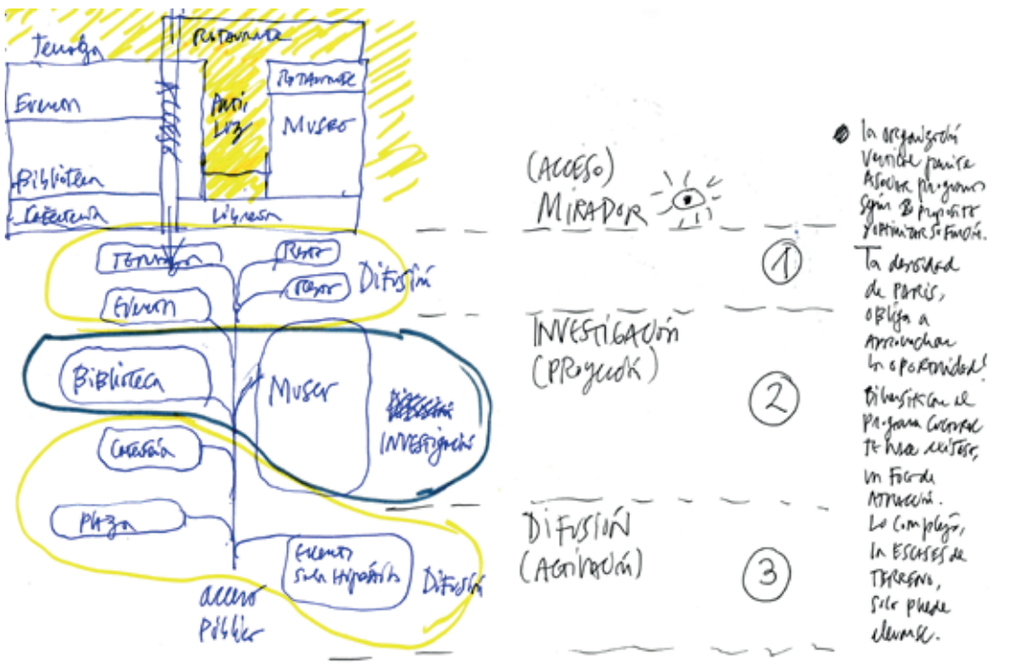
Criterio de observación del croquis. Registrar sustracción, plaza, espesor de la fachada, variaciones de luz y profundidad de la rampa, mostrando cómo el recorrido conecta programa, ciudad y horizonte.



310.



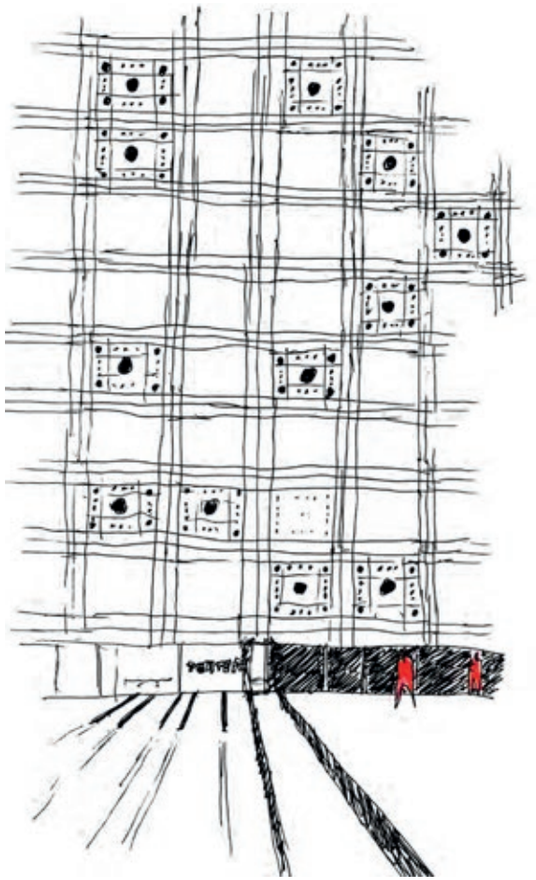
311.

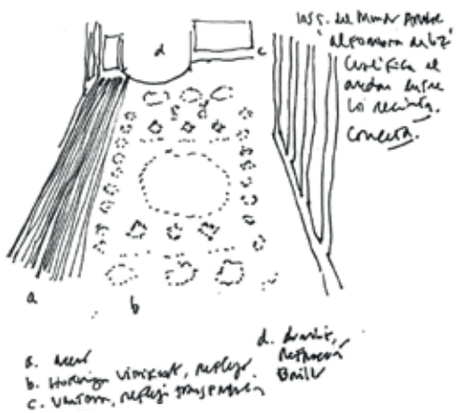


312.

310.
El edificio es el resultado de una sustracción: por fuera lo curva el borde del río Sena, por dentro lo corta la continuidad del patio del campus universitario.

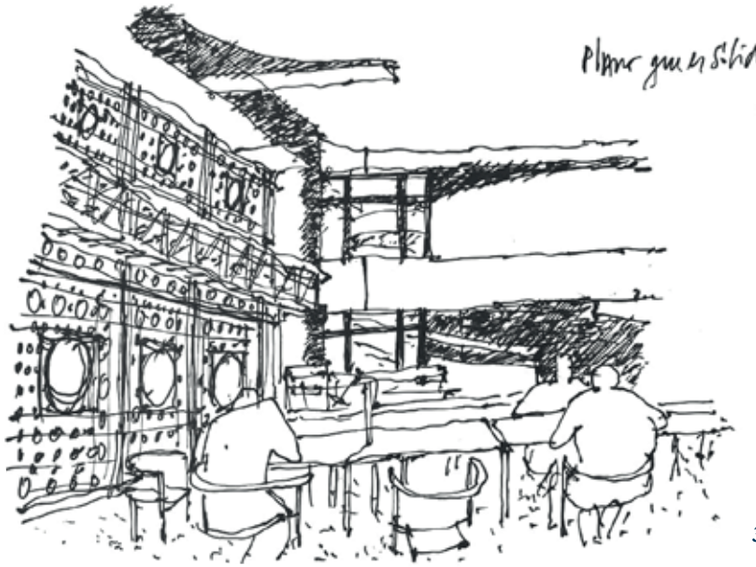
311, 312.
El espacio protagónico no es un volumen sino una proyección a través de distintas celosías que envuelven el edificio por dentro y por fuera.





313.

314.



316.

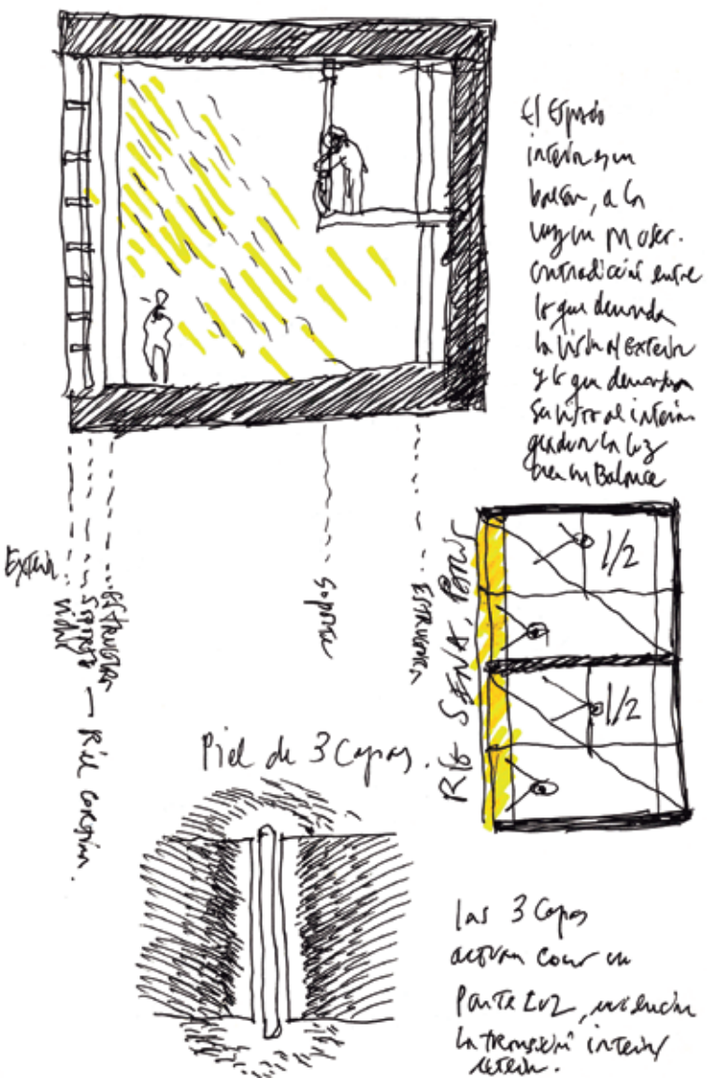


315.

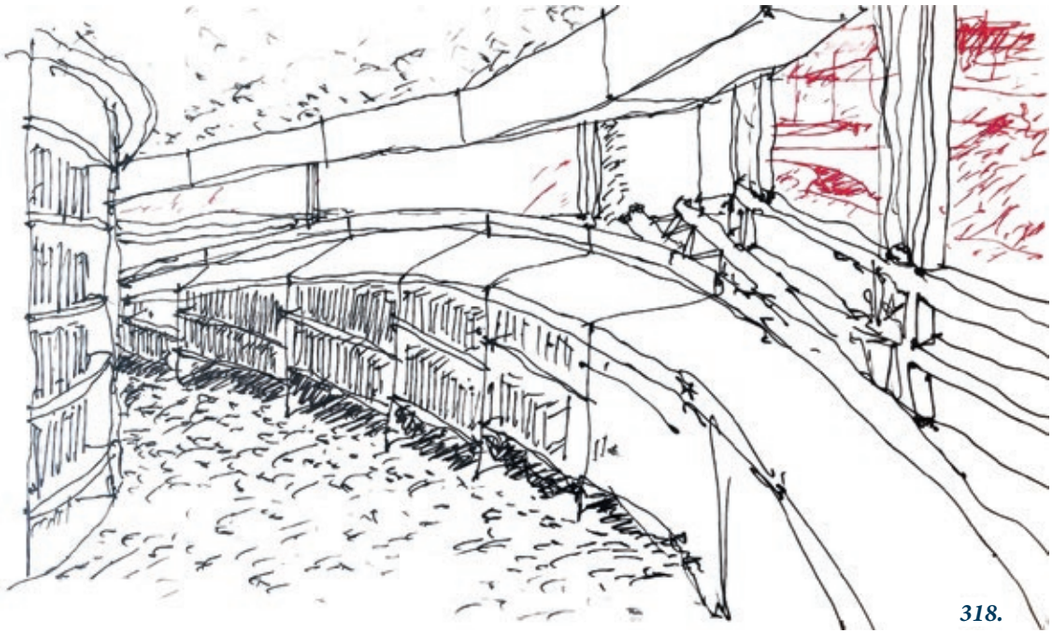


313, 314.
Muchas maneras de dar luz — filtrada, cenital, reflejada— y una sola atmósfera: eso es lo que sostiene al centro cultural como unidad.

315, 316.
Lidiar con la intensidad es lo que define la luz árabe, y el acero y el vidrio lo hacen igual que la celosía: dispersando.



317.



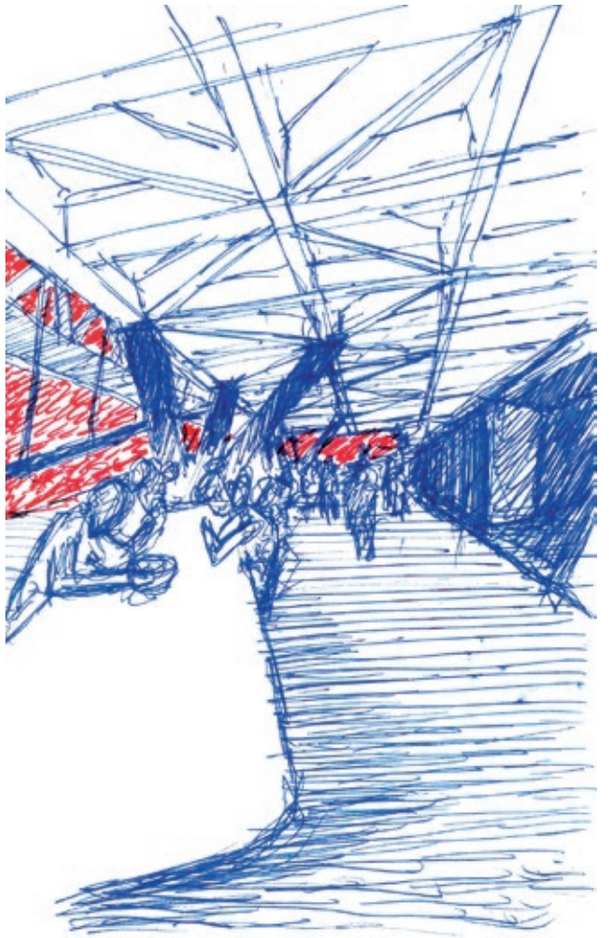
318.



319.

317.
La luz reemplaza al vestíbulo y al eje: la continuidad no es espacial sino atmosférica, y es la misma geometría filtrada la que da unidad a programas muy distintos.

318, 319.
La rampa helicoidal de la biblioteca enhebra en un solo recorrido dos condiciones: adentro, la luz tamizada del recogimiento árabe; afuera, el río Sena y las torres de la catedral de Notre-Dame.



320.
2015. Pabellón de Chile en la Exposición Universal de Milán, Italia. Un lugar de estar, refugio en torno a la cultura chilena. Obra de Undurraga Devés Arquitectos.

3.2 EL ESTAR COMO LUGAR URBANO

Arquitectura de la estancia y vida urbana:
La escala del barrio.

Este segundo ámbito extiende la experiencia desde el individuo hacia la complejidad de la vida colectiva. La arquitectura del estar aparece cuando un equipamiento no se limita a resolver funcionalmente un programa, sino que ofrece grados de intimidad, encuentro, descanso y elección capaces de prolongar la vida del barrio dentro del edificio.

CASO 3. BIBLIOTECA JAUME FUSTER. REUNIR LA CIUDAD.

Arquitectos: Josep Llinàs y Joan Vera i García. 2005.
Barcelona, España.

La Biblioteca Jaume Fuster se entiende como parte de una operación de regeneración en Vallcarca y Gràcia en Barcelona. Su valor no está únicamente en el programa bibliotecario, sino en cómo la marquesina, el perfil ondulante, el espacio central y el espesor de las ventanas convierten el edificio en un salón de estar urbano y en una continuidad del parque, que define la experiencia de la biblioteca como plaza del barrio.

LECCIONES

1. La biblioteca como centro de regeneración
La Biblioteca Jaume Fuster debe entenderse, en primer lugar, como el centro de una operación urbana mayor. Su valor no está solamente en resolver un programa bibliotecario, sino en participar de una transformación que conecta Vallcarca con Gràcia. Allí donde antes existía una autopista de superficie, aparece un parque de barrio que recompone una continuidad perdida, valorizando la intermodalidad, la naturaleza y el reconocimiento del entorno histórico. En ese sentido, la biblioteca no se instala junto al parque como un objeto autónomo; se convierte en una pieza que ayuda a reconstruir el antiguo rol de ese lugar en la ciudad.

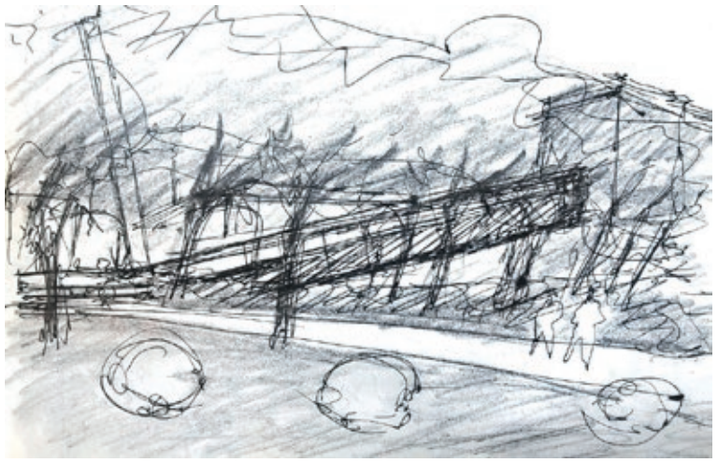
2. El salón de estar como idea urbana
La obra puede leerse como un gran salón de estar urbano. Esta imagen es fundamental, porque desplaza la idea clásica de biblioteca entendida solamente como espacio de lectura silenciosa. Aquí la lectura convive con la música, el video, el arte, las actividades sociales y la permanencia cotidiana. Es decir, la biblioteca se transforma en un lugar para estar, no solo para consultar. El croquis puede registrar esta cualidad: no dibujar únicamente mesas, estanterías o salas, sino reconocer cómo la arquitectura construye una forma pública de intimidad, una especie de interior colectivo abierto a la vida del barrio.

3. El perfil ondulante y la memoria de la quebrada
El perfil del edificio se integra al parque mediante formas ondulantes que recrean las colinas del fondo de la quebrada de Vallcarca. Esta cualidad arquitectónica es importante porque la obra no responde al paisaje con una geometría rígida, sino con una forma que parece prolongar las condiciones naturales del lugar. Uno de los elementos arquitectónicos más relevantes es la marquesina. A través de ella, la obra se suma al espacio público, construye el perímetro del parque y acompaña el sendero que comunica ambos barrios. La marquesina no opera solamente como cubierta o protección; funciona como borde habitable, como transición entre el interior de la biblioteca y el exterior del parque.

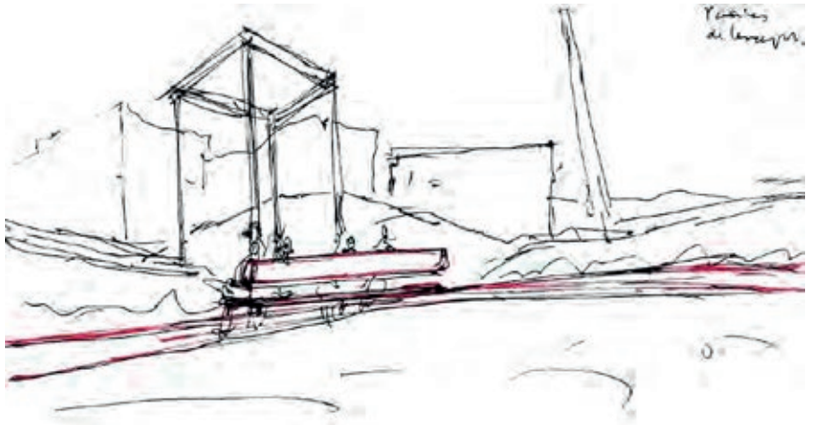
4. El ojo interior: cuidado y encuentro
Desde el interior, ese juego de formas construye una suerte de "ojo", una nave central que integra el perfil consolidado de la ciudad. No se trata solo de una sala amplia, sino de un espacio que permite mirar hacia afuera y, al mismo tiempo, observar la actividad que ocurre en el parque. Los interiores vigilan la vida exterior, como una vivienda que desde sus estares sociales mira la vereda. Esta relación fomenta condiciones de cuidado, vigilancia y encuentro, porque la biblioteca no se aísla del barrio: lo acompaña, lo observa y lo sostiene.

5. La profundidad del ventanal como refuerzo de la intimidad
Las ventanas exteriores son otro elemento decisivo. No son simples aberturas; son espesores que controlan la luz, construyen resguardo y permiten combinar lugares funcionales con espacios de estar más libres. Allí se produce una sensación de intimidad dentro de un lugar público. En el interior aparecen, además, salones mayores que articulan distintos niveles mediante espacios de relajo, encuentro y permanencia, casi como el living de una casa.

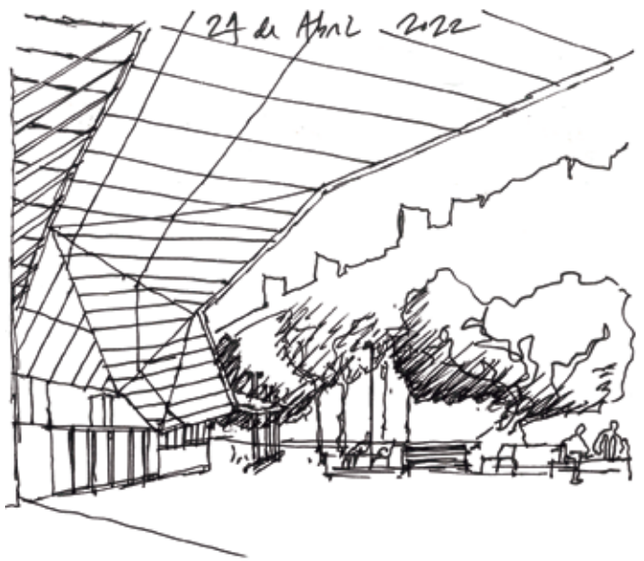
Criterio de observación del croquis. Registrar la continuidad parque-edificio, la marquesina, el perfil ondulante, el espacio central y la profundidad de los ventanales; evitar atribuir a una sola forma efectos sociales que dependen del conjunto de usos y relaciones.



321.



322.



323.



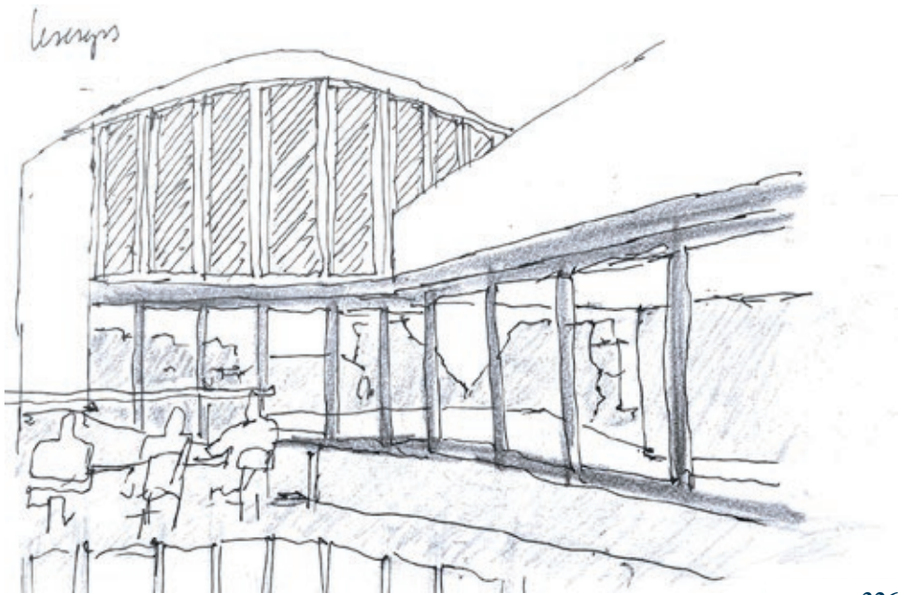
324.

321, 322.
La biblioteca no es un objeto aislado sino la pieza que le da sentido cívico a la infraestructura, resolviendo en su sección la conexión entre Vallcarca y Gràcia.

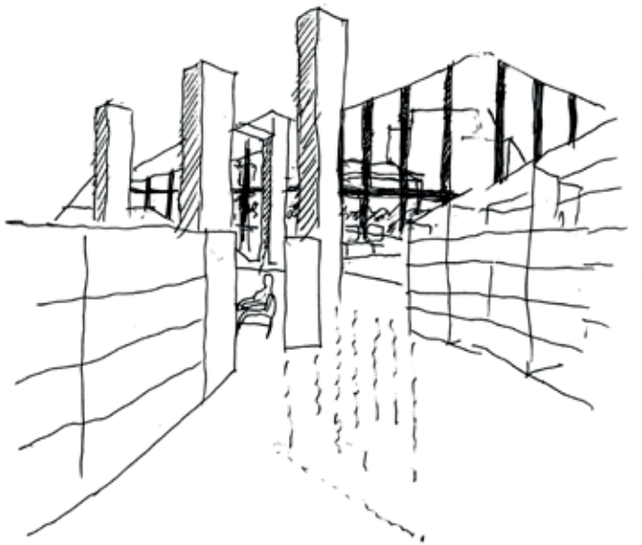
323, 324.
La marquesina recibe al que pasa y le devuelve un interior que no le da la espalda: un estar donde leer sin dejar de estar en el barrio.

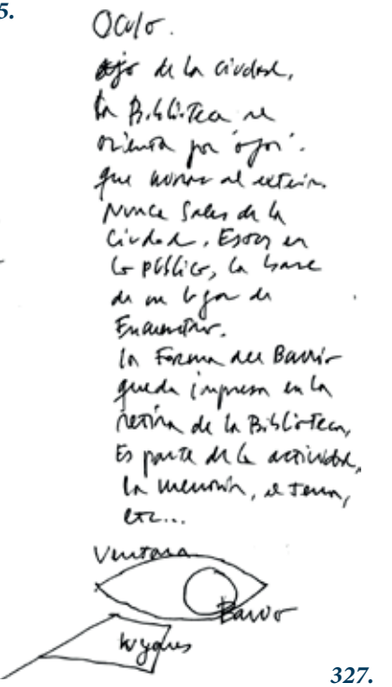


325.



326.

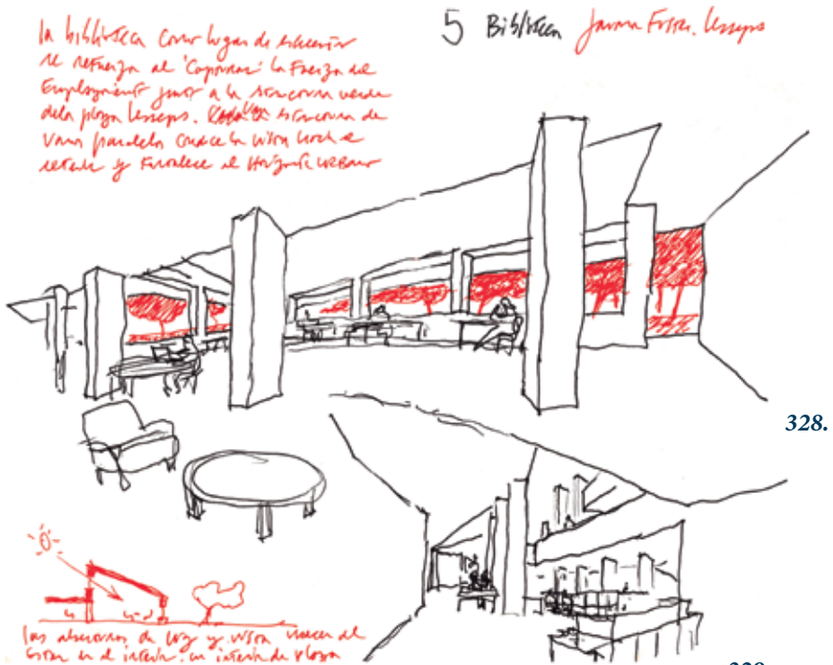




327.

325.
Las ondulaciones que perfilan el edificio contra las colinas de la quebrada son, puertas adentro, la forma misma de las salas.

326, 327.
La nave central es un ojo hacia la ciudad, y un lugar de estar más que una sala de lectura.



328.

329.



330.



331.

328, 329, 330.
El espesor de las ventanas mide la luz y hace lugar: rincones para estar en medio de lo público.

331.
La biblioteca es una casa cuyo living es el barrio, y el gradiente entre el rincón y la ciudad se recorre sin salir del edificio.

CASO 4. BIBLIOTECA GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ. LA CIUDAD ACOGEDORA.

Arquitectos, SUMA Arquitectura. 2022.

Barcelona, España.

La Biblioteca Gabriel García Márquez se estudia desde su inserción en el barrio de Sant Martí en Barcelona, y el modo en que se organizan distintos grados de intimidad para usuarios diversos. Niños, jóvenes, adultos, personas mayores, estudiantes, trabajadores, familias y cuidadores pueden encontrar lugares y posiciones distintas dentro de un mismo interior que define su carácter público; esa capacidad de elección genera una diversidad en la cualidad acogedora y en la posibilidad de interacciones en torno a la vida de barrio.

LECCIONES

1. El acceso como transición barrial
La Biblioteca Gabriel García Márquez debe entenderse, en primer lugar, desde su emplazamiento en el corazón de Sant Martí, a una cuadra de la rambla de Guipúzcoa, principal acceso a esta área residencial de Barcelona. La obra no aparece como un equipamiento que se impone sobre el barrio, sino como una arquitectura que mitiga cuidadosamente el cambio de escala entre la vida cotidiana y el programa público. Rodeada de árboles, su acceso se presenta como un espacio gradualmente interior, un umbral donde el exterior no desaparece de inmediato, sino que se transforma lentamente en una experiencia de acogida.

2. Materiales, pliegues y escala de intimidad
En los pisos superiores e inferiores, la biblioteca resguarda esa escala de intimidad mediante materiales facetados, plegados y discretos. Estos elementos arquitectónicos son una decisión formal que construye una atmósfera. Regulan la luz natural, se integran al follaje y permiten que cada lugar tenga una condición de "espacio acogedor". La arquitectura se mide, entonces, no solo por su forma general, sino por la calidad de estancia que ofrece.

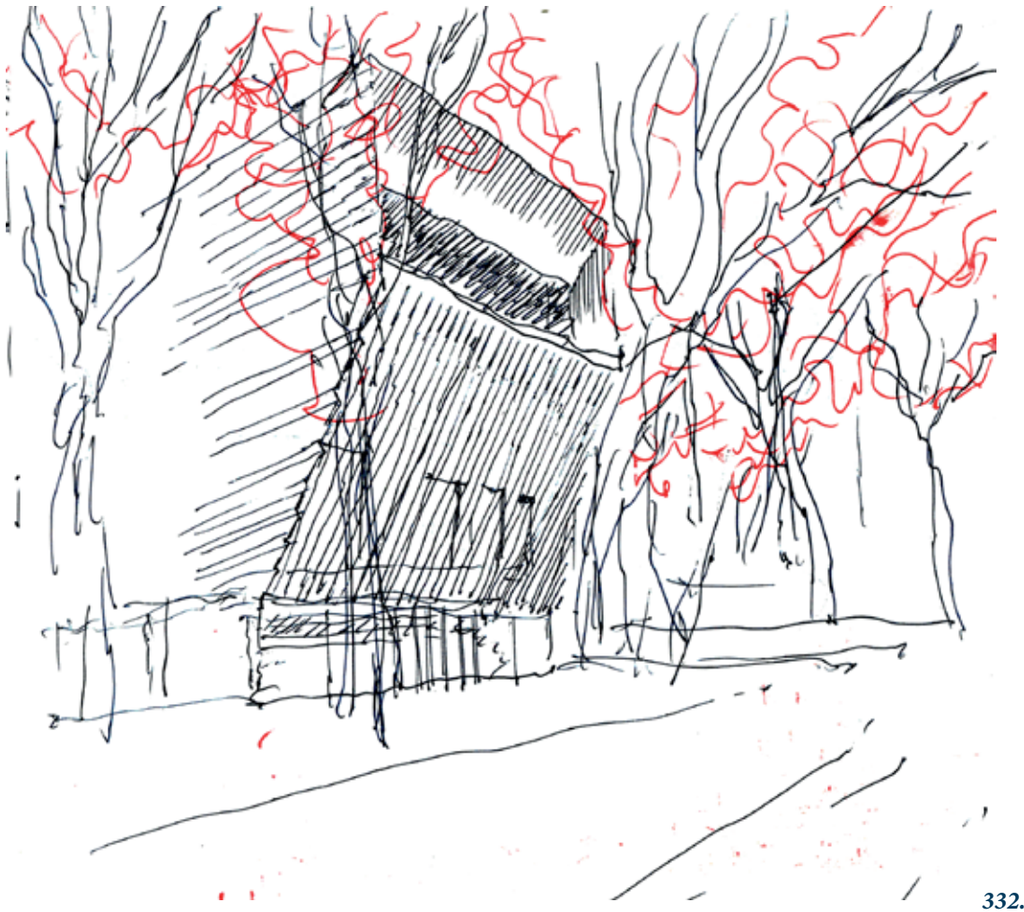
Frente a una biblioteca entendida tradicionalmente como un espacio de silencio y lectura, esta obra propone algo más amplio: lugares donde estudiar, descansar, conversar, trabajar o acompañar. La intimidad no se produce por aislamiento o separación, sino por una graduación entre luz, materia, escala y proximidad al follaje.

3. El cañón de luz y los rincones de estar
La biblioteca se estructura verticalmente a través de un cañón de luz central, un patio que articula las principales circulaciones. Este vacío organiza el edificio, permite reconocer los niveles y hace que la luz natural inunde los espacios. Sin embargo, el verdadero espacio protagónico no es solamente el atrio, sino los rincones de estar que se disponen alrededor de él. Allí aparece la condición más significativa de la obra.

Desde el atrio central, la vista recorre el espacio en 180 grados y permite reconocer la gradualidad de cada lugar según su relación entre intimidad y cantidad de luminosidad. Cada rincón responde a una experiencia de estudio orientada a un sujeto particular: adultos mayores, trabajadores activos, emprendedores, jóvenes estudiantes, niños, cuidadores y usos comunitarios.

4. Mirar, elegir y habitar la biblioteca
Desde la circulación central, la luz convierte la visión en el sentido más relevante. En una mirada de ciento ochenta grados se reconocen los distintos roles de los espacios, sus usuarios y sus grados de comodidad. Esta condición permite que la biblioteca sea un edificio interactivo, no porque dependa de tecnologías visibles, sino porque invita al usuario a elegir, adaptarse, cambiar de lugar y apropiarse de distintas atmósferas. La biblioteca no impone una única forma de permanecer; ofrece un sistema de posibilidades.

Criterio de observación del croquis. Registrar los grados de intimidad y luminosidad, la posición de distintos usuarios, el cañón de luz y la posibilidad de elegir maneras diversas de permanecer.

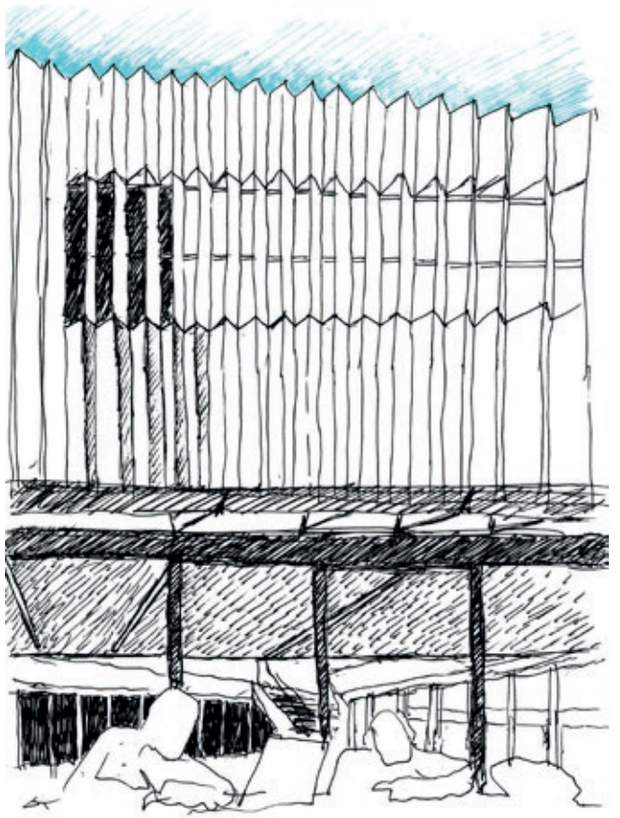


332.



333.

332, 333.
En el corazón de Sant Martí, un barrio que ya tiene su vida pública, la Biblioteca renuncia a imponer su escala.

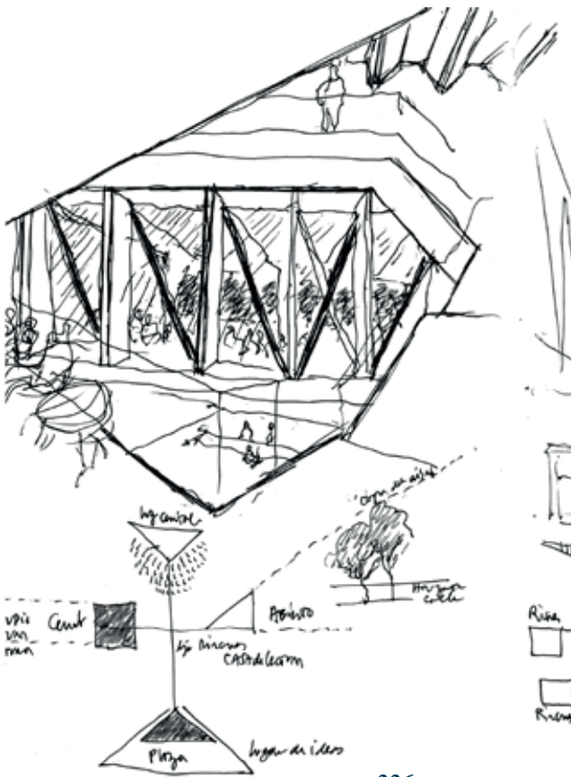


334.

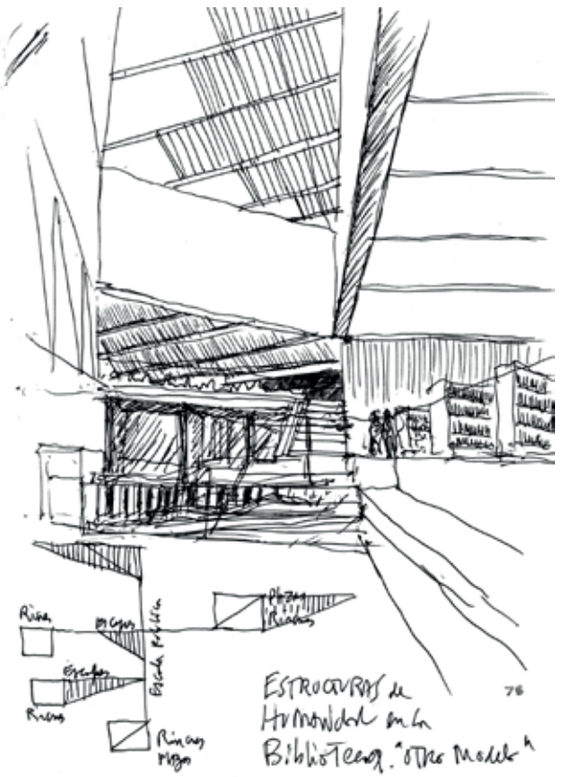


335.

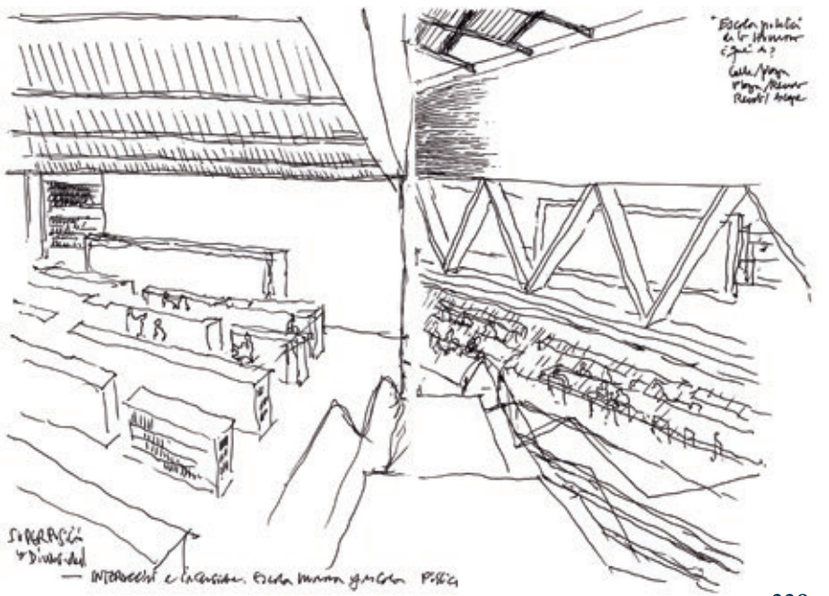
334, 335.
La misma discreción del acceso sigue adentro: materiales plegados que miden la luz y acercan el follaje, hasta que la calidad de estar es lo único que ordena el edificio.



336.



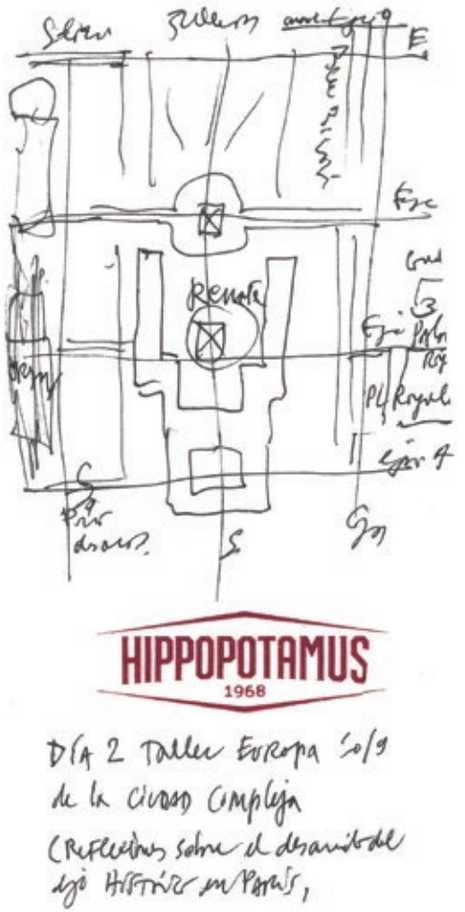
337.



338.

336, 337.
El patio de luz articula el edificio; los rincones lo habitan. Cada uno con su medida de luz, de intimidad y de quién lo usa.

338.
La luz hace legible el edificio entero y convierte la visita en algo interactivo: el usuario elige su lugar, lo cambia, se adapta.



339.
La lógica de la intervención de Pei en el Museo del Louvre, gran hall de distribución urbano en dos niveles. Esquema explicativo sobre una servilleta del restaurante Hippopotamus que funciona en el nivel subterráneo.

3.3 ATRACCIÓN, PAISAJE Y REGENERACIÓN

Cuando la arquitectura vuelve visible la ciudad:
La escala urbana.

Este tercer ámbito identifica una arquitectura de fuerte presencia que participa de una transformación urbana mayor. El interés no está en el icono por sí mismo, sino en su capacidad de traducir y volver visible una condición territorial preexistente, reconstruir un borde, articular infraestructuras y modificar la manera en que la ciudad se reconoce a sí misma como proyecto futuro.

CASO 5. MUSEO GUGGENHEIM BILBAO, “LA MATERIA DEL TIEMPO”.

Arquitectura, Frank O. Gehry & Associates. 1997.

Bilbao, España.

El Museo Guggenheim se lee como parte de la regeneración de la ribera del Nervión y no como un objeto aislado. El título “La materia del tiempo” remite aquí a la posibilidad de observar simultáneamente capas de transformación: la antigua infraestructura portuaria, los nuevos paseos y puentes, la presencia del museo y la manera en que todo ello modifica la relación de Bilbao con el río. El croquis no registra el tiempo de forma literal; lo hace visible al relacionar en una misma lectura esas capas y distancias.

LECCIONES

1. La obra adquiere sentido cuando se entiende desde una estructura urbana mayor
El museo no se explica como un objeto autónomo. Forma parte de una operación de regeneración que recompone la ribera del Nervión mediante infraestructura, espacio público, equipamientos y nuevas conexiones. Su valor está en participar de esa transformación y en reconstruir una relación que la ciudad había perdido con el río.

2. La escala del proyecto cambia según la distancia y el recorrido
Desde Etxebarria, Euskalduna, Zubizuri o Pedro Arrupe, la obra se presenta de manera distinta. A escala territorial aparece como parte de la cuenca; desde la ribera se integra a la reconstrucción del borde; al aproximarse se relaciona con puentes, parques y desniveles; finalmente, desde el muelle deja de ser volumen para transformarse en experiencia próxima.

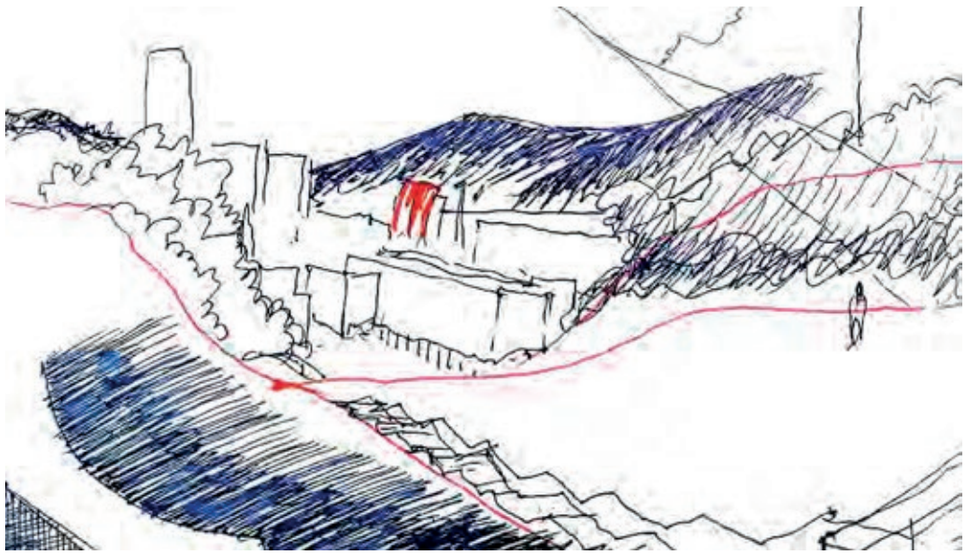
3. La discontinuidad puede convertirse en materia arquitectónica
La antigua trinchera portuaria y el desnivel entre el Ensanche y el río aparecen inicialmente como barreras. El proyecto no intenta simplemente eliminarlos. Los absorbe mediante explanadas, pendientes, pasarelas, balcones, cruces y espacios intermedios. El desnivel deja entonces de ser un problema técnico para convertirse en parte de la experiencia del edificio.

4. El espacio intermedio puede ser más importante que el límite del edificio
En la Campa de los Ingleses, el museo comienza a perder su condición de objeto. El paseo, la marquesina, el balcón, el vapor, el agua y la fachada construyen un espesor entre ciudad e interior. No existe una separación simple entre edificio y espacio público.

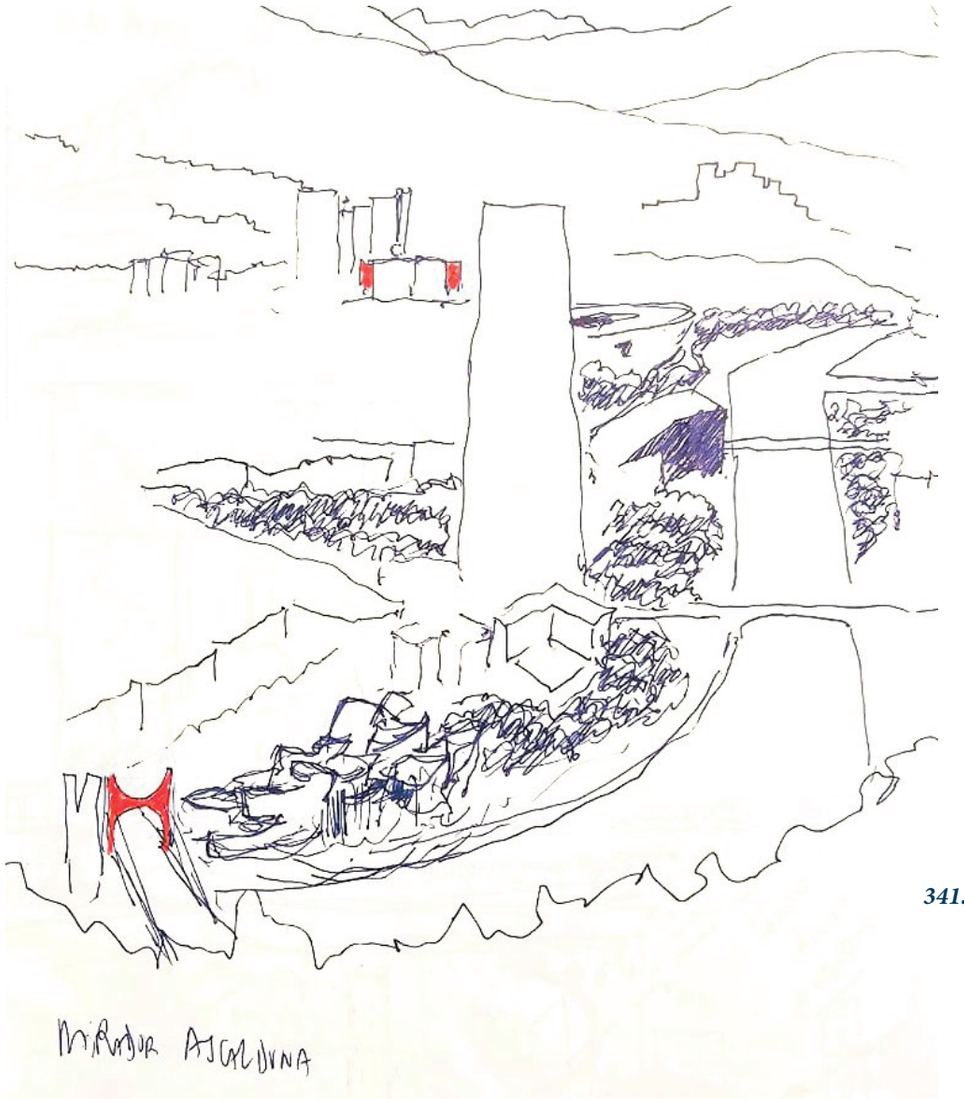
5. El espacio protagonista es aquel que organiza las fuerzas del proyecto
El atrio central concentra las relaciones que previamente se reconocen desde el exterior: el nivel del río, los cruces urbanos, las pasarelas interiores, la verticalidad y la luz superior. Su protagonismo no proviene solamente de su tamaño, sino de su capacidad para ordenar movimiento, orientación y experiencia. El remate del eje Iparraguirre, por ejemplo, no termina realmente en una fachada, sino que penetra en el edificio y encuentra su culminación en el atrio.

El movimiento no aparece solamente como metáfora urbana; se expresa arquitectónicamente en los volúmenes, recorridos, reflejos, pasarelas, luz y cambios de escala. Incluso la relación con *La materia del tiempo* de Richard Serra refuerza esta condición.

Criterio de observación del croquis. Superponer escalas y capas urbanas: cuenca, ribera, puentes, antiguo suelo portuario, museo y espacios intermedios. El interés está en hacer visible la relación temporal y espacial, no en representar el tiempo como una imagen autónoma.



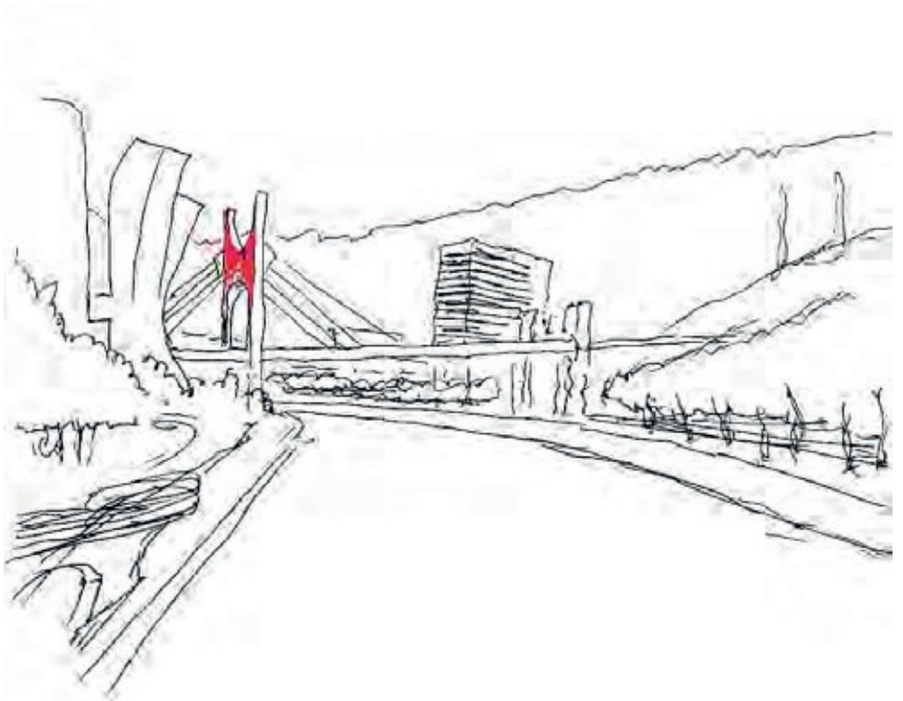
340.



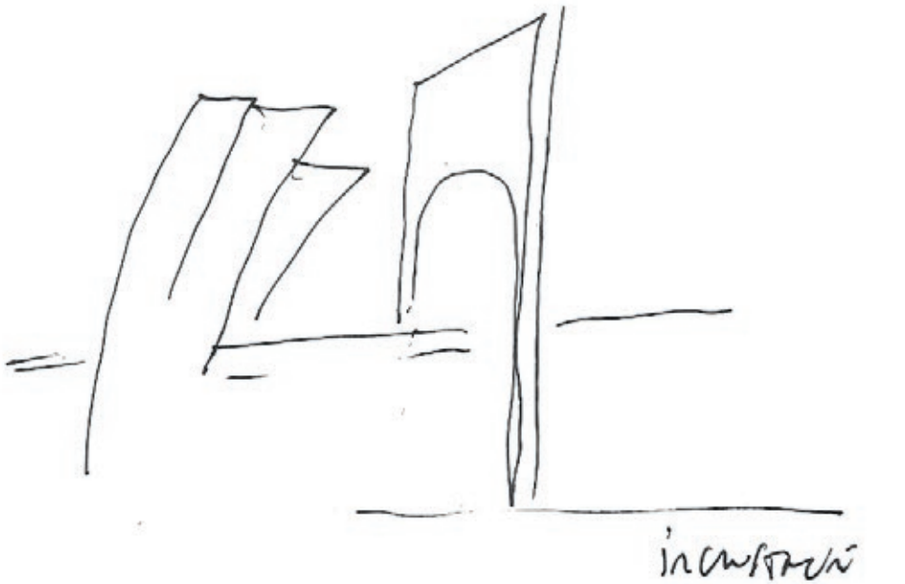
341.

340.
El mirador del parque Etxebarria. El mirador revela la escala real del proyecto: infraestructura, espacio público y equipamiento cosiendo la cuenca del Nervión a lo largo de treinta años.

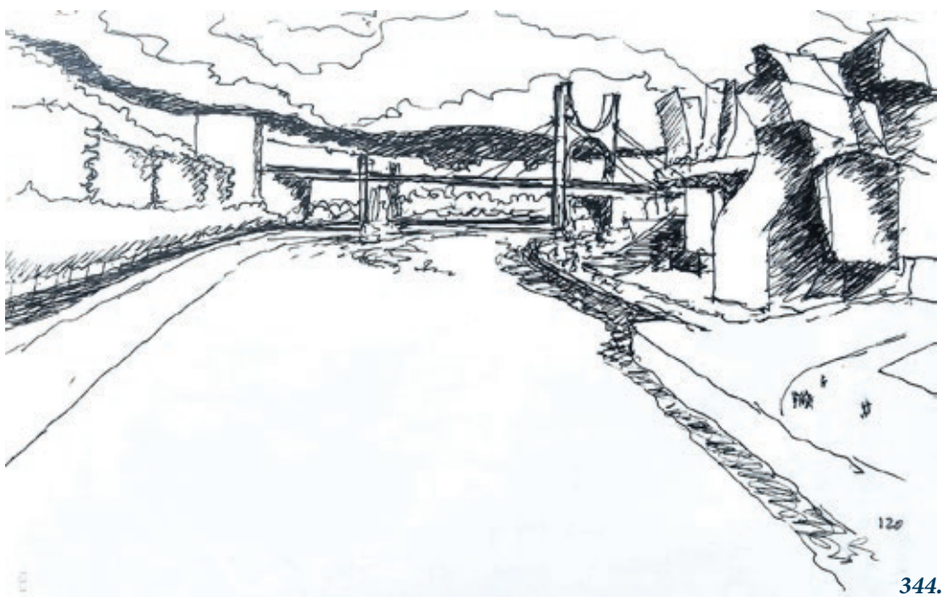
341.
Frente a la torre Iberdrola, el palacio Euskalduna, San Mamés y la intermodal al fondo, el museo elige otra estrategia: entrelazarse con las infraestructuras.



342.



343.



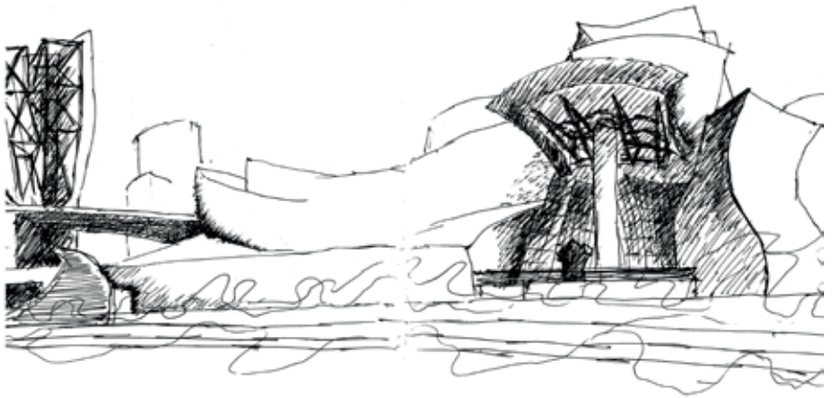
344.

342, 343.
En el cruce con La Salve el museo hace de pivote en el paseo, entre el Bilbao del Arenal (histórico) y el Bilbao que recuperó su ribera (contemporáneo).

344.
Etxebarria da la cuenca, Euskalduna la ribera, la Pedro Arrupe el edificio. Cada mirador una escala; y en el último los tres horizontes se superponen en una sola vista.



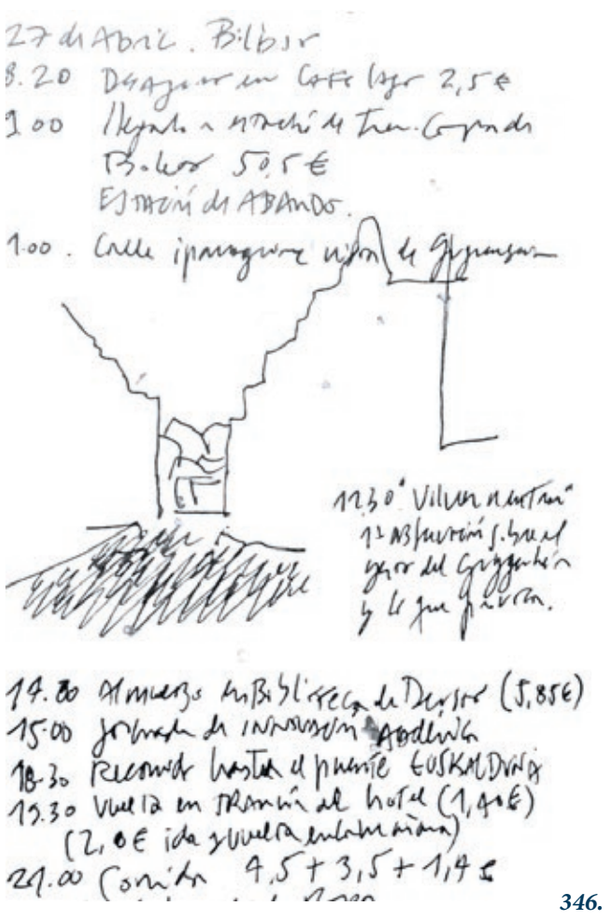
345.



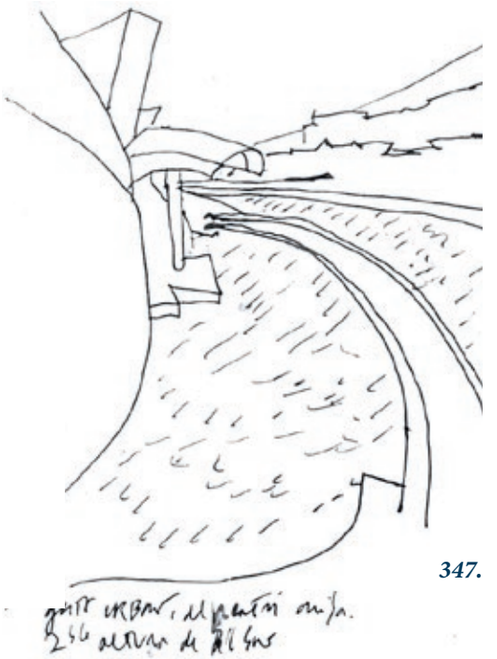
348.



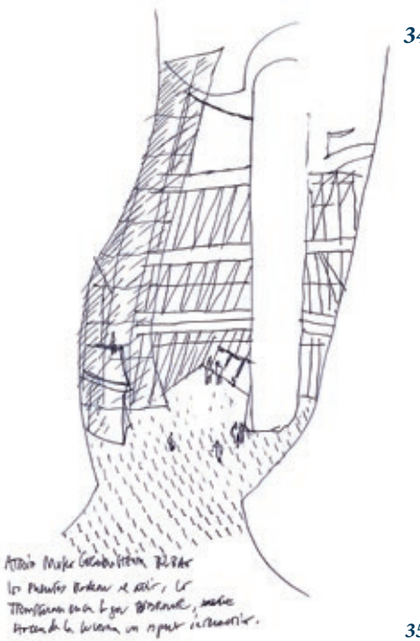
349.



346.



347.



350.

345.
Doble estrategia de diseño urbano: el museo absorbe el escalón portuario con un volumen en movimiento; la explanada lo estira hasta hacerlo pendiente.

346, 349.
El muelle es el último umbral: la experiencia de la Ría es central y la inmersión en el arte empieza antes de la puerta.

347, 348, 350.
El eje urbano Iparraguirre remata en el atrio: es el punto focal de la ciudad, no del museo. Pasarelas que resuelven la barrera portuaria y convierten el desnivel en atracción.



351.

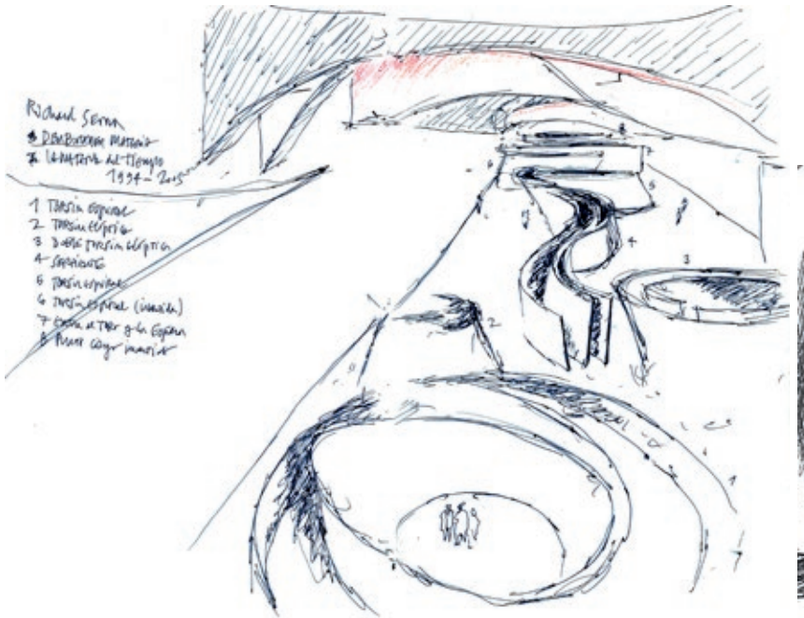


352.

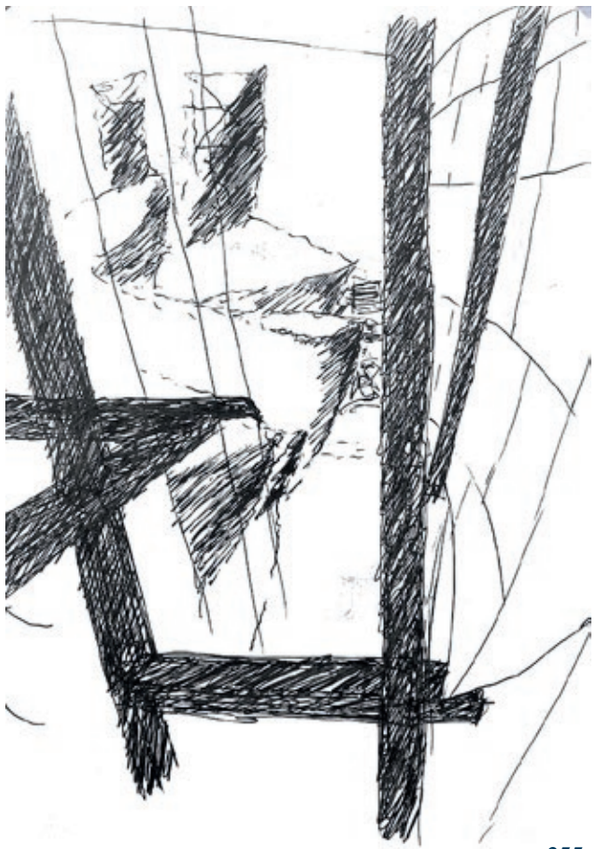


353.

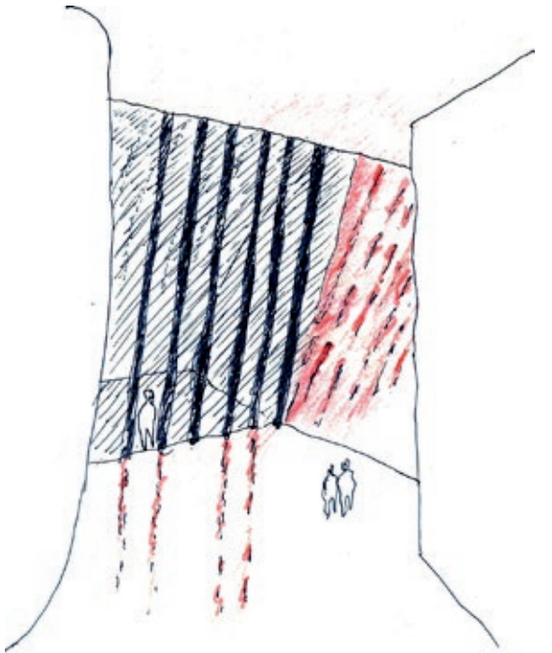
351, 352, 353.
"Bilbao se puso en movimiento". De una ciudad detenida por el conflicto, la obsolescencia y la contaminación a una ciudad en movimiento: el atrio iluminado es donde ese movimiento se transforma en un espacio protagónico de la ciudad.



354.



355.



356.

354, 355, 356.
La sala principal del museo se construyó para una obra que solo existe al ser recorrida: "La materia del tiempo" (obra de Richard Serra, 1938-2024) nombra lo que el edificio entero propone a la ciudad.

CASO 6. MUSÉE DES CONFLUENCES: NUEVAS MIRADAS, OTRAS REFERENCIAS.

Arquitectura, Coop Himmelb(l)au. 2014.
Lyon, Francia.

El Musée des Confluences se diferencia del caso de Bilbao por su condición geográfica única: ocupa el punto donde confluyen el Ródano y el Saona y construye una nueva referencia en el horizonte metropolitano. Su forma no se estudia como icono autónomo, sino como una forma inaugural que interroga las cualidades preexistentes: agua, movimiento, infraestructura, refugio y orientación en un territorio definido por dos ríos.

LECCIONES

1. La forma como pregunta
El Musée des Confluences se presenta, en una primera mirada, como una obra llamativa: materiales brillantes, formas contorsionadas, superficies dinámicas y una imagen icónica dentro de Lyon. Sin embargo, el croquis permite desplazar esa primera impresión. La pregunta no es solamente qué forma tiene el edificio, sino qué significa esa forma en el lugar donde aparece. Es decir, la arquitectura no se entiende como un objeto autónomo, sino como una figura capaz de revelar un paisaje encontrado: el punto donde confluyen el Ródano y el Saona, en el extremo de la Presqu'île.

2. Una forma en el borde de la ciudad
La obra se ubica en un lugar extremo, allí donde la ciudad histórica llega a su punto final y se abre hacia la planicie. Esta condición de borde es fundamental para comprender su forma arquitectónica. El edificio no se posa en cualquier sitio; aparece en un suelo recuperado, en un antiguo territorio portuario que vuelve a hacerse habitable. Por eso el croquis debe registrar la plataforma, el borde fluvial, la apertura del horizonte y la presencia de las colinas. La forma del museo adquiere sentido porque permite estar donde antes no se podía estar.

3. La metáfora del agua como expresión
Las curvaturas del edificio no deben leerse solo como gesto expresivo. Si se observan con detención, dialogan con la dinámica de los ríos, con la tensión de las corrientes y con las colinas que rodean Lyon. La obra asciende hacia un punto culminante, como si quisiera condensar en su volumen la idea de ruta, avance y movimiento. El croquis devela entonces una relación más profunda: la forma contorsionada no es únicamente imagen urbana, sino traducción arquitectónica de una geografía en movimiento.

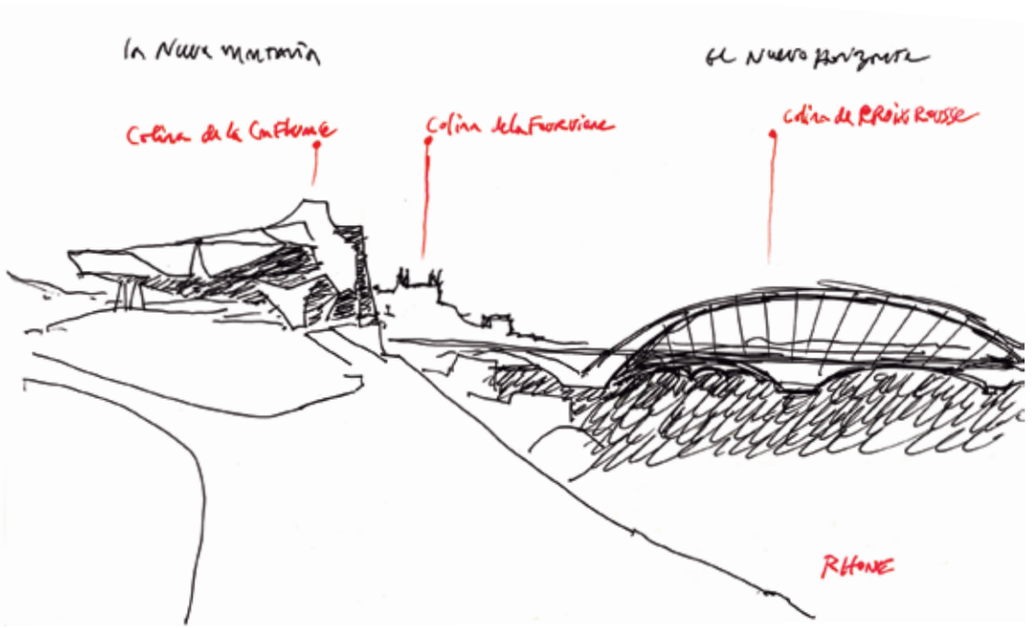
4. La infraestructura como referencia urbana
El puente cercano también forma parte de esta lectura. Su arco construye otra figura icónica, pero al mismo tiempo establece una referencia para comprender el museo. Puente y edificio comparten una condición dinámica: ambos atraviesan, conectan y orientan. El puente soporta tranvía, bicicleta y caminata; el museo recibe esos desplazamientos y los transforma en experiencia de llegada. El croquis dibuja esa relación entre arco, recorrido, volumen y traspaso, porque allí la forma arquitectónica se entiende como parte de una infraestructura urbana mayor.

5. La forma como refugio
Uno de los gestos arquitectónicos más significativos es que el edificio se levanta. No aterriza pesadamente sobre el suelo, sino que se eleva de manera etérea, construyendo sombra, resguardo y marcos visuales hacia el agua. Esta elevación transforma la forma en refugio. En un punto expuesto al viento, al frío, al calor y a la fuerza de los ríos, la arquitectura ofrece un espacio básico de protección. El croquis devela ese vacío bajo la masa construida, porque allí la forma deja de ser espectáculo y se convierte en lugar habitable.

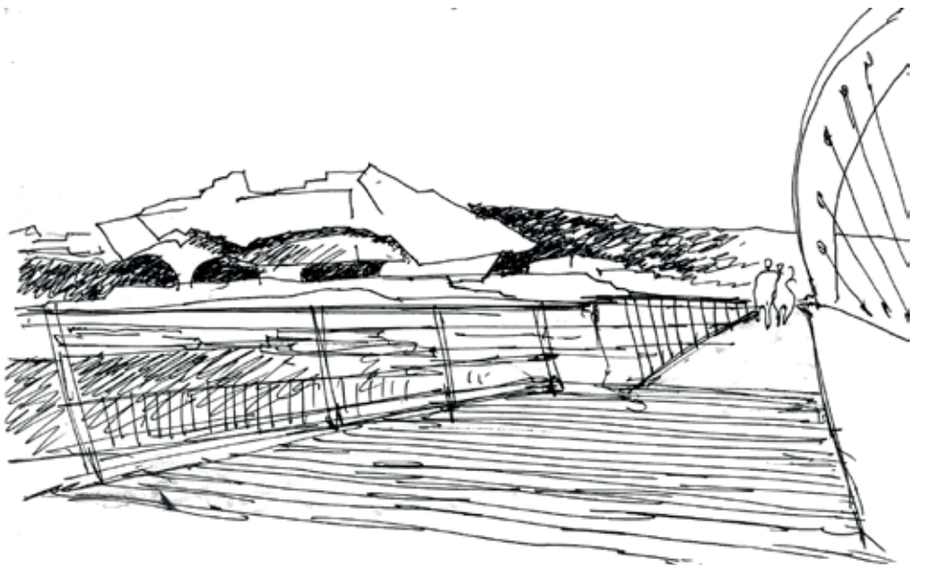
6. El atrio como forma de reinterpretar la ciudad
En el interior, la forma se vuelve experiencia. El atrio de acceso funciona como un espacio centrífugo, donde las fuerzas del exterior y del interior se entrecruzan. No es simplemente un vestíbulo; es un lugar de inmersión. Los distintos niveles, las miradas desde arriba y desde abajo, las circulaciones y los vacíos convierten el ingreso en un momento significativo. El croquis permite develar esta condición: la forma exterior dinámica continúa al interior como organización de movimientos, encuentros y perspectivas.

7. El agua como significado central
En el núcleo de la obra aparece el agua. El espejo de agua y la vasija que recoge la lluvia transforman el centro del museo en una especie de caverna, como si la arquitectura permitiera ingresar al interior de una montaña. Este elemento revela el significado profundo de la forma: el museo no solo representa la confluencia, sino que la escenifica.

Criterio de observación del croquis. Registrar la condición de confluencia: agua, horizonte, puentes, forma curva, atrio y refugio, mostrando cómo el edificio orienta hacia la geografía en lugar de repetir la lectura del Guggenheim.



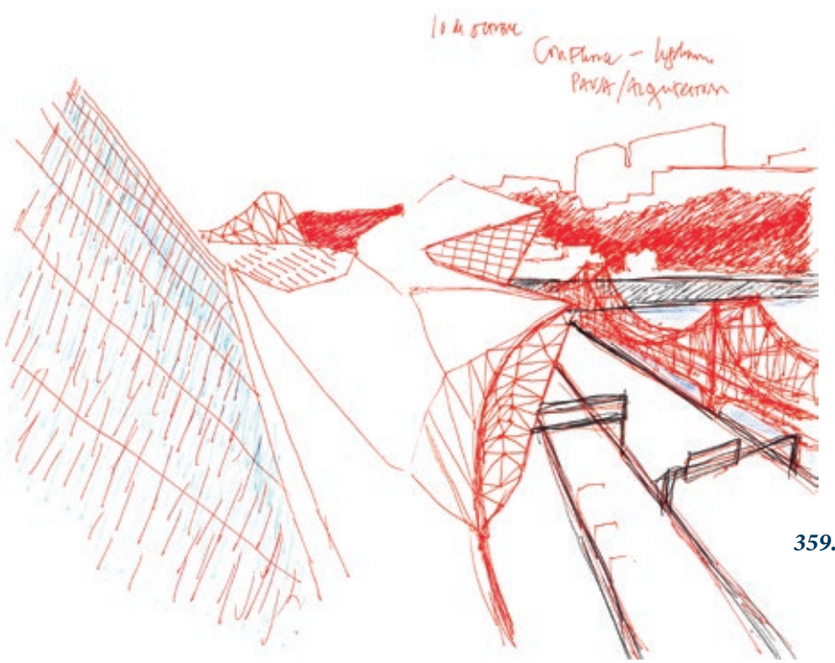
357.



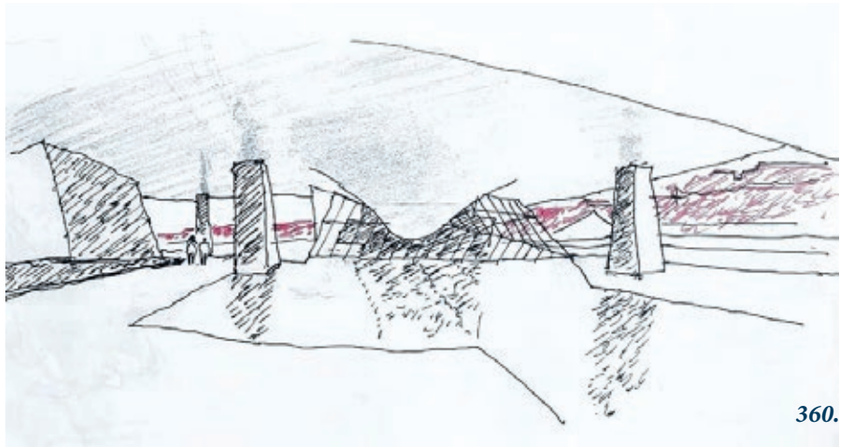
358.

357.
Lo icónico es lo de menos: la obra vale por el lugar que abre, un mirador a la geografía y el paisaje en la punta de la Presqu'île, donde confluyen el Ródano y el Saona.

358.
Un tranvía silencioso y de superficie deja mirar el paisaje mientras se cruza, y el museo remata ese cruce con un lugar donde detenerse, un refugio urbano.



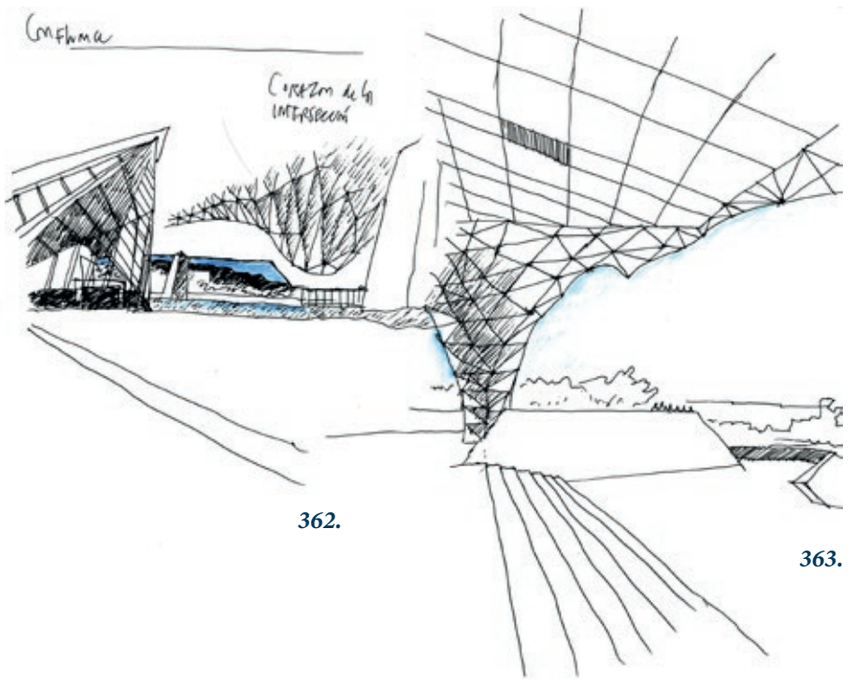
359.



360.



361.



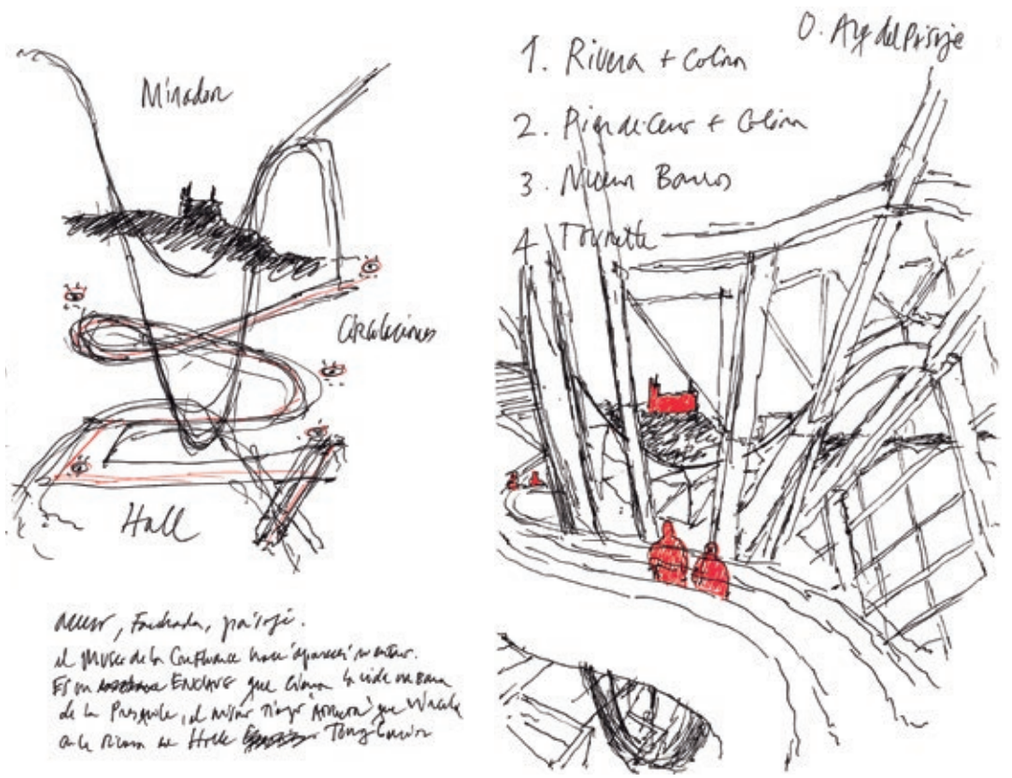
362.

363.

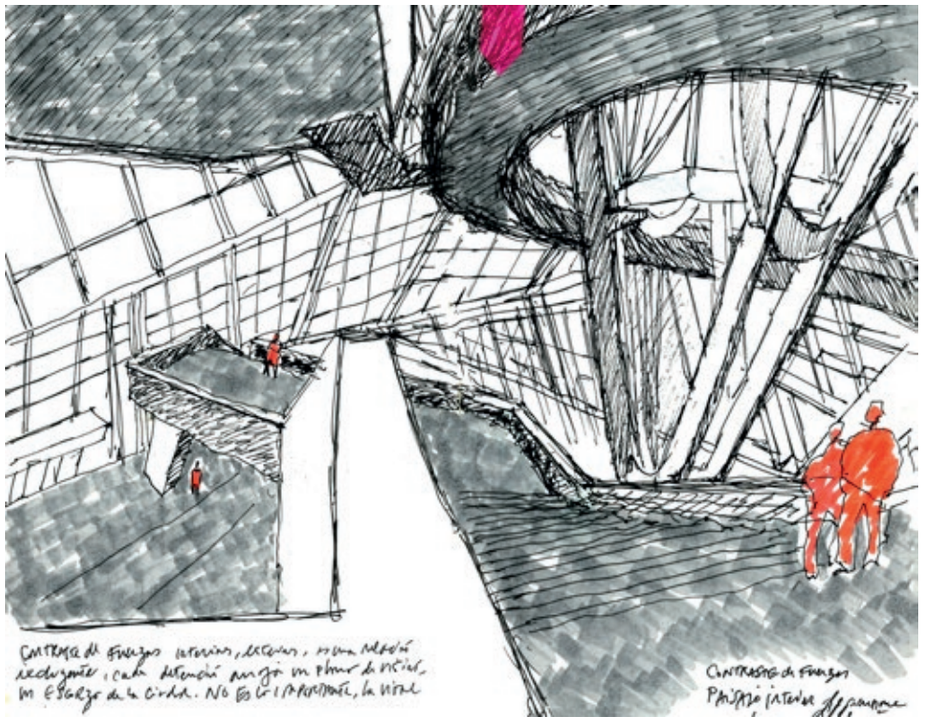
359.
Forma o fundación: aquí se la lee por lo que funda —la ciudad como paisaje de ruta y de confluencia.

360.
Pasado lo icónico, y solo si uno se queda, aparecen juntas las dos cosas: la sombra, que es lo básico de toda infraestructura, y la geografía, que es anterior a todas.

361, 362, 363.
Donde lo moderno buscaba la luz y el despliegue del suelo, aquí se encuentra la caverna: montaña afuera, cavidad adentro, y la metáfora de la topografía de vuelta (ver capítulo Monografías, Convento de la Tourette).



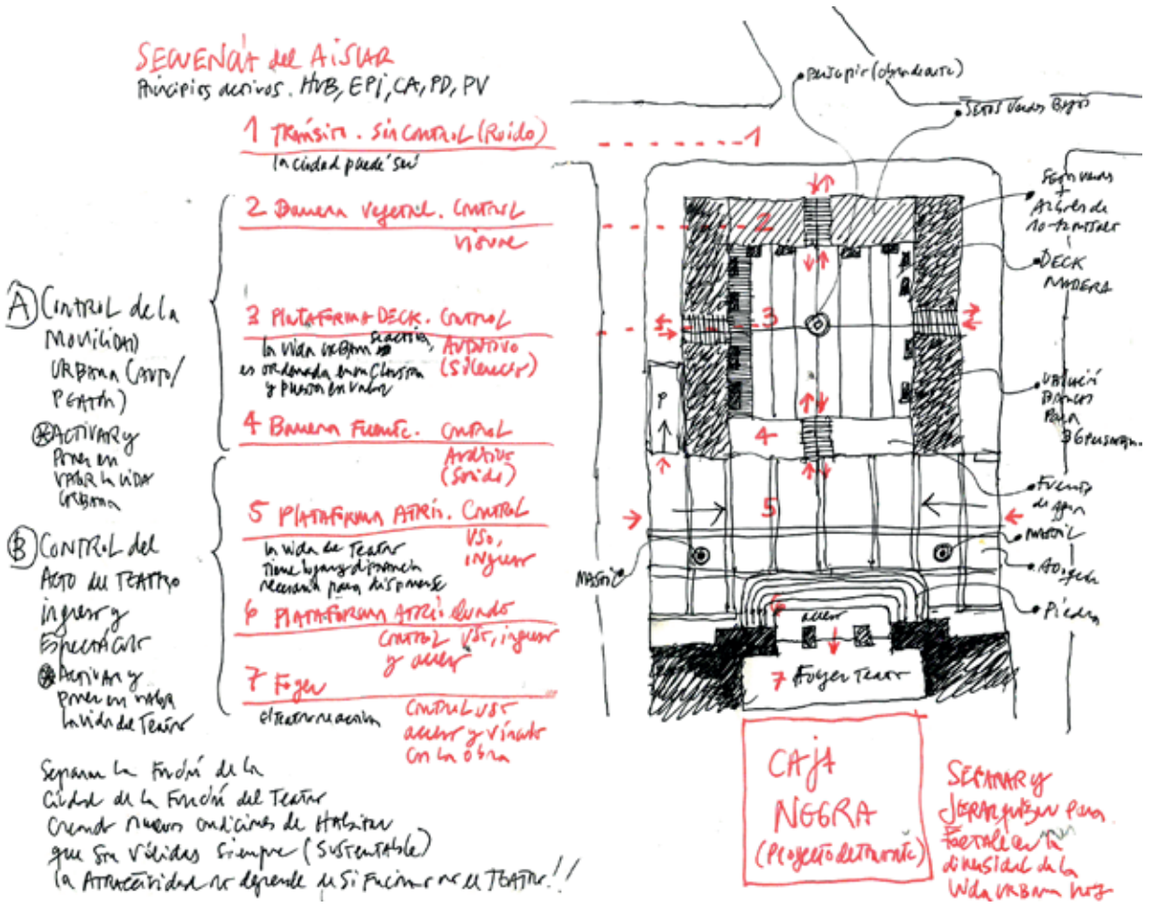
364.



365.

364.
Dos regeneraciones en una misma ciudad: la Cité Internationale de Renzo Piano funda futuro; la Confluence devuelve lo preexistente, y su atrio centrífugo convierte el ingreso en una proyección interactiva con la imagen de la ciudad.

365.
Como en la pirámide del Louvre, entrar es sumergirse: somos parte del momento, no espectadores. La atracción está en el centro del atrio, y el paisaje manipulado es parte de ella.



366.
La Place des Célestins, un caso mayor de diseño urbano: proporción, arbolado y suelo tan bien medidos que una plaza sobre losa funciona a la vez como extensión del teatro y como jardín de barrio. Desde ahí la pregunta: ¿la naturaleza intacta, construida o restituida?

3.4 LA NATURALEZA COMO IDENTIDAD URBANA

La naturaleza como estructura activadora:
La escala geográfica y temporal.

Este cuarto ámbito amplía la escala hasta la geografía y el tiempo. Naturaleza, topografía, agua, vegetación y clima actúan como soporte para transformarse en estructura activa del proyecto. Los casos muestran distintas maneras de trabajar con la ruina, la pendiente, los ríos, los humedales y la memoria de infraestructuras existentes.

CASO 7. MUSEO GALO ROMANO: PATRIMONIO Y NATURALEZA, DESCENDER EN LA MEMORIA DE LUGDUNUM.

Arquitectura, Bernard Zehrfuss. 1975.

Lyon, Francia.

El Museo Galorromano de Lyon se estudia desde el dilema de intervenir un sitio arqueológico donde la arquitectura contemporánea no es protagonista. Excavado en la colina de Fourvière, el edificio reinterpreta la relación entre ruina, topografía y ciudad. La acción de desaparecer hace posible que el teatro, la cultura y la vida urbana sean el epicentro de la recuperación de la ruina.

LECCIONES

1. El dilema de intervenir la ruina
El Museo GALO ROMANO de Lyon plantea una pregunta esencial para la arquitectura contemporánea: cómo actuar frente al patrimonio arqueológico. Una posibilidad es conservar la ruina en su estado actual, como vestigio detenido en el tiempo. Otra, más arriesgada, es transformar ese patrimonio en un elemento activo de la ciudad. La obra elige este segundo camino, pero sin borrar la diferencia entre ruina e intervención contemporánea. El croquis puede registrar esa tensión: lo antiguo que permanece, lo nuevo que acompaña y la arquitectura que permite volver a mirar la memoria de Lugdunum desde el presente.

2. La colina como soporte urbano
El museo se emplaza en la colina de Fourvière, en un lugar donde el trazado arqueológico se cruza con la estructura urbana actual. El sitio conecta dos puntos del cerro y se integra a la trama histórica que antes estuvo fuera de la ciudad y hoy forma parte de su vida cultural. Por lo tanto, la obra no trabaja solo con objetos arqueológicos, sino con una condición urbana compleja: parque, paso, espectáculo, memoria y paisaje. El croquis debe comenzar por el terreno, por la pendiente, por la relación entre la colina y el valle del Saona.

3. Desaparecer para hacer visible
La decisión arquitectónica más fuerte es desaparecer. El edificio se construye dentro del cerro, excava la topografía y se mimetiza con el entorno natural. Pero esta desaparición no es una renuncia a la arquitectura; es su estrategia principal. Al ocultarse, la obra deja que el teatro, la pendiente y el paisaje recuperen protagonismo. El croquis debe develar esta operación: una arquitectura que no se impone como volumen exterior, sino que se vuelve sección, vacío, soporte y recorrido interior.

4. La bóveda como memoria
La estrategia constructiva para insertarse en el cerro es parte de la lectura sobre el legado de la arquitectura romana. El museo construye una arquitectura interior basada en grandes contrafuertes que sostienen la ladera y el cielo, mientras una sucesión de marcos abovedados de hormigón a la vista produce la sensación de una bóveda de cañón corrido. Esta referencia no es una imitación. El hormigón, la masa, la sombra y la profundidad reinterpretan la arquitectura romana desde una sensibilidad contemporánea. El croquis puede registrar estos marcos, porque allí la estructura sostiene y, al mismo tiempo, construye significado.

5. Descender como experiencia arquitectónica
Acceder al museo es descender. Desde un nivel superior, donde se domina el conjunto de los teatros, el visitante baja hacia un espacio abovedado contenido dentro de la topografía. Ese descenso se produce mediante rampas, losas inclinadas y pozos de luz que conectan visualmente los distintos niveles. Pero el descenso no es solo una solución funcional para absorber la altura del cerro; es una experiencia arquitectónica. El cuerpo percibe la pendiente, la mirada anticipa el siguiente nivel y la ruina se revela gradualmente. La experiencia, entonces, se transforma en cualidad: el patrimonio no se explica solamente, se recorre.

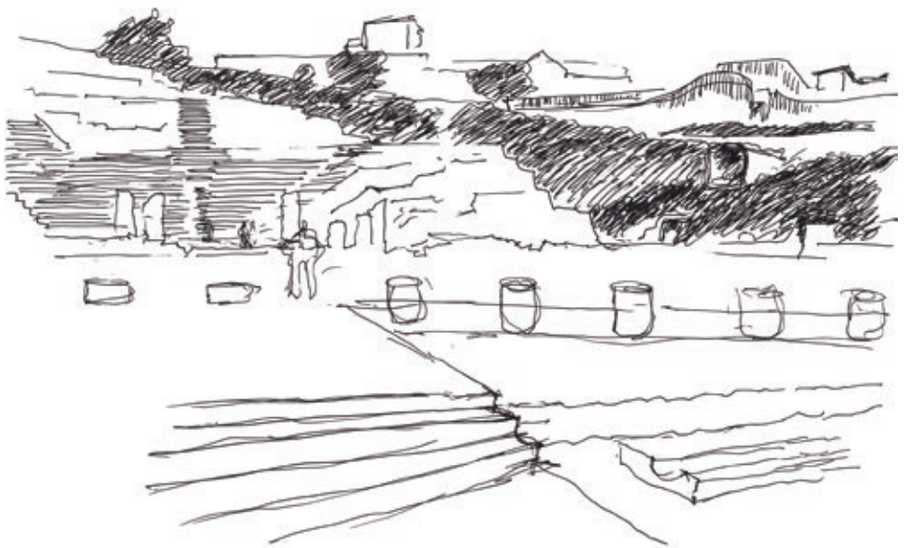
6. Cañones de visión y capas de interpretación
La obra no trabaja solo con cañones de luz, sino con cañones de visión. Estos cruces conectan piezas arqueológicas, esculturas, mosaicos, vasijas, maquetas y elementos decorativos con el anfiteatro original y con la vitalidad urbana actual. La mirada se dirige hacia el fondo, hacia abajo y hacia arriba, permitiendo leer simultáneamente distintas capas de la cultura romana. La experiencia del visitante no es lineal ni puramente intelectual; es espacial, visual y corporal. El croquis debe representar estas líneas visuales, porque ellas construyen la relación íntima entre patrimonio, interpretación y ciudad.

7. Habitar dentro de la topografía
La experiencia interior está marcada por la sensación de habitar dentro de una concavidad. La bóveda se apoya en el talud, las rampas conectan los niveles y las perspectivas permiten entender el museo como una avenida interior excavada en la colina. Allí la cualidad principal de la obra no está solamente en conservar la ruina, sino en producir una experiencia inmersiva donde el sujeto comprende el patrimonio con todos los sentidos.

Criterio de observación del croquis. Distinguir en la intervención la dimensión urbana (el evento) de la conservación del patrimonio. Identificar la cualidad arquitectónica y su diálogo entre modernidad e historia.



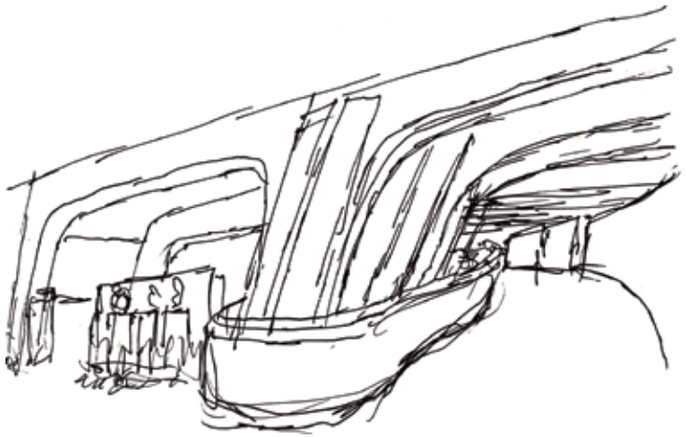
367.

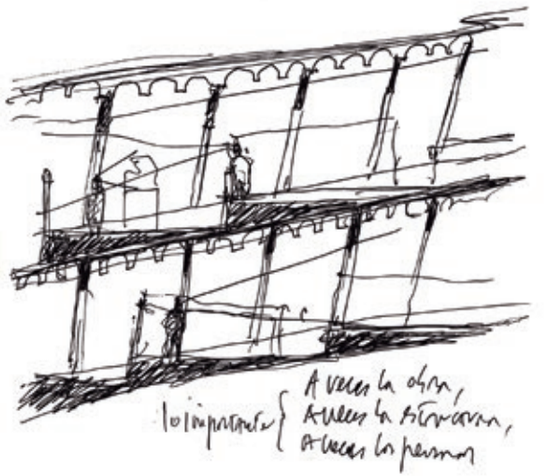


368.

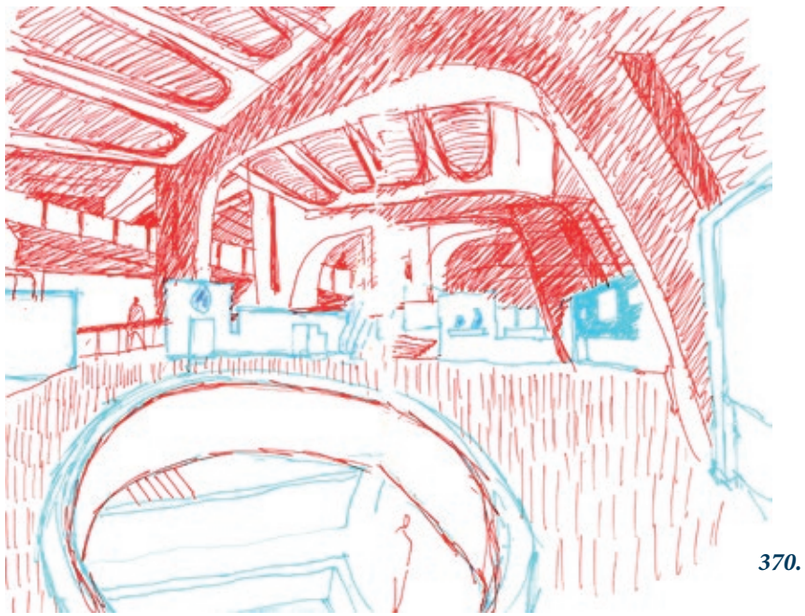
367.
Conservar la ruina la deja intacta y muda; activarla la pone en el presente a riesgo de falsearla. El museo sale del dilema por el terreno: se entierra en la ladera y deja que la pendiente y su vegetación sigan siendo el paisaje del teatro, de modo que lo nuevo no compita con lo antiguo sino que desaparezca bajo lo que ya estaba.

368.
Mimética y reconstructiva: el edificio se esconde en la ladera y a la vez repone las condiciones del teatro, para que la experiencia se parezca a la que el sitio tuvo. Un sitio que es yacimiento, atajo, parque y escenario.

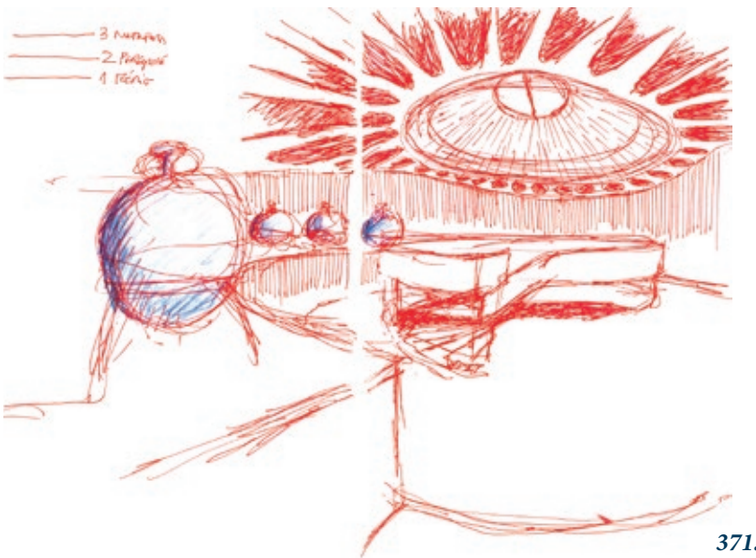




369.



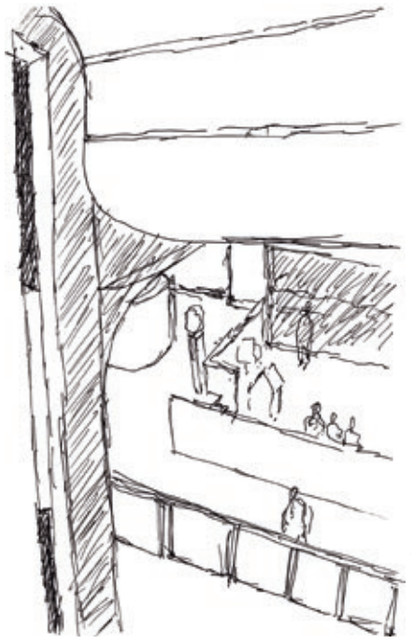
370.



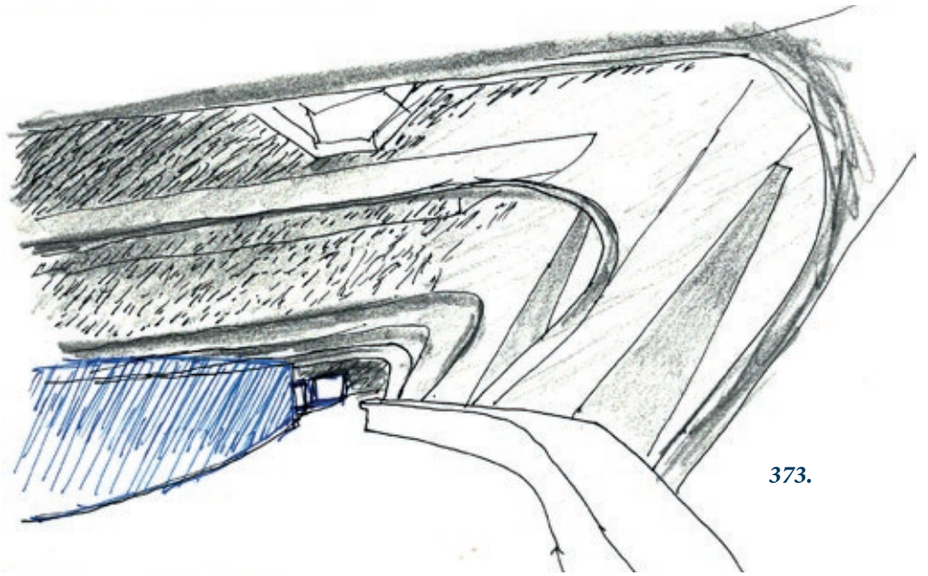
371.

369.
Para meterse en el cerro, la obra construye un interior de lógica romana: grandes contrafuertes que sostienen la ladera y una sucesión de marcos abovedados en hormigón a la vista —el opus caementicium hecho material de terminación— que producen la perspectiva de una bóveda de cañón corrido, con la luz y la sombra medidas.

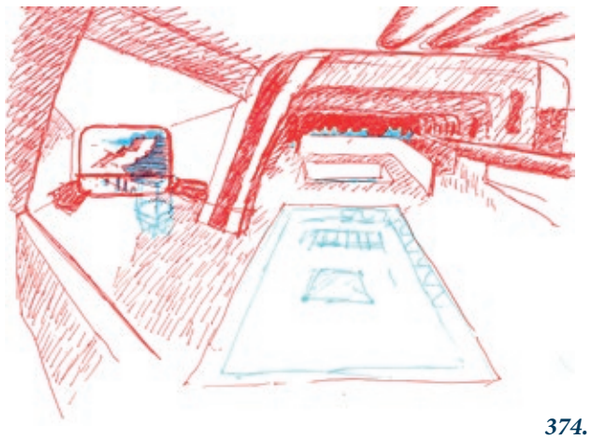
370, 371.
Anticipación: se baja viendo lo que viene: los pozos adelantan el nivel siguiente y las rampas lo entregan sin interrupción, de la meseta al escenario romano.



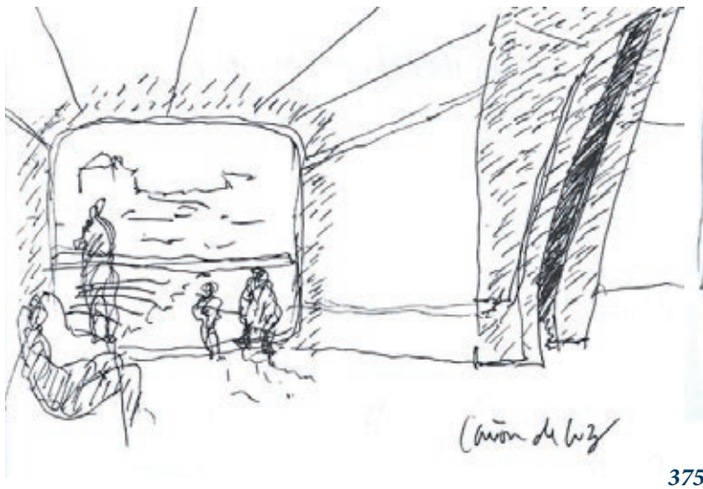
372.



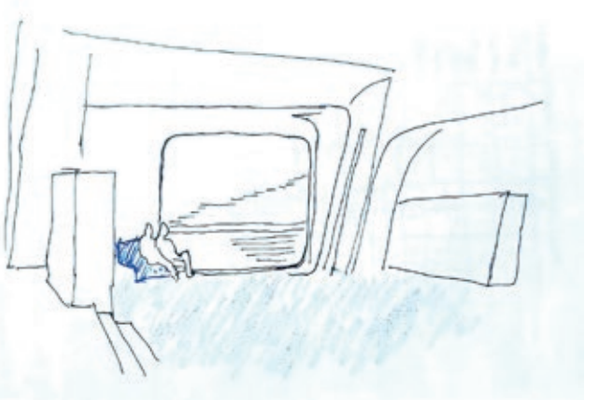
373.



374.



375.



376.

372, 373.
La estructura de la bóveda es un gesto que apoya la experiencia de recorrer una ladera: la mirada se mueve a la vez a lo largo y a lo alto. Este movimiento jerarquiza el reconocimiento de los artefactos que reviven la cultura romana.

374.
Paisaje, relato y experiencia. Los cruces visuales son lo que los une: piezas distintas puestas en relación por la mirada, más allá de la vitrina del museo.

375, 376.
Un mosaico de suelo, unas vasijas y la maqueta de una casa componen la vida doméstica; el cañón visual las conecta entre sí y con el teatro, y en esa autenticidad se evidencia el valor del conjunto. La obra opera así, alternando interpretación e integración.

CASO 8. POLIDEPORTIVO ATXURI: LA PENDIENTE COMO INFRAESTRUCTURA SOCIAL.

Arquitectura, Ruiz-Cuevas Arquitectos. 2008.

Bilbao, España.

El caso reúne dos piezas con claridad: el Parque Hermanitas de los Pobres y el Polideportivo Atxuri, la pieza de articulación entre niveles. La pendiente exigente, lejos de ser un obstáculo, organiza accesos, plataformas, rampas, juegos, espacios de descanso y deporte. El agua y la sombra responden también a una condición climática concreta de Bilbao, marcada por el sirimiri (llovizna fina, frecuente y persistente). Se crea un sistema resiliente que activa la inclusión social como proyecto urbano.

LECCIONES

1. La pendiente como oportunidad para el desarrollo urbano
El sistema formado por el Parque Hermanitas de los Pobres y el Polideportivo Atxuri permite entender la pendiente no solo como una dificultad geográfica, sino como una oportunidad de proyecto. En Bilbao, los cerros, las quebradas y las vertientes de agua han condicionado históricamente la forma de habitar la ciudad. En este caso, la obra se inserta dentro de una operación urbana mayor asociada a la transformación del Nervión, donde no se trata únicamente de recuperar la ribera, sino de integrar barrios vulnerables, antiguos sectores obreros y áreas vinculadas a minas de hierro e industrias. El croquis debe partir por esa condición: una topografía compleja que, antes de ser corregida, debe ser comprendida.

2. Memoria social y posición en la ciudad
El lugar posee una memoria ligada al bienestar social. El convento de las Hermanitas de los Pobres se emplazó en la colina como espacio de acogida y resguardo, protegido de las crecidas del Nervión. A su alrededor se consolidó un barrio obrero, marcado por la proximidad de Miribilla, las minas y las fundiciones. Por lo tanto, el proyecto no llega a un terreno neutro. Interviene un lugar con historia, con vocación de cuidado y con una necesidad urbana pendiente: devolver al barrio una posición visible dentro de la ciudad. El croquis puede registrar esa relación entre convento, iglesia, quebrada, barrio y horizonte urbano.

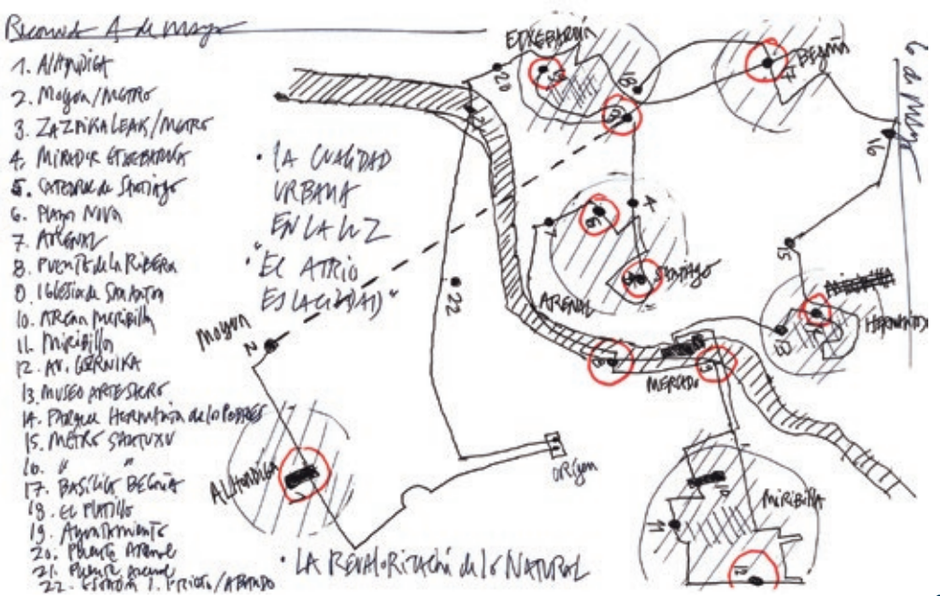
3. Tres niveles para reconstruir continuidad
La operación de parque y polideportivo organiza el espacio público en tres niveles: el nivel de acceso, el nivel intermedio donde se ubica el polideportivo y el nivel superior asociado a la plaza y al convento. Entre ellos aparecen escaleras, rampas, ascensores y plataformas que buscan resolver la accesibilidad universal. Esta operación es central, porque transforma una barrera natural en una secuencia de recorridos. El croquis puede registrar la sección del lugar: los cambios de altura, los descansos, los puntos de ascenso, los ejes visuales y los lugares donde la pendiente deja de separar para comenzar a conectar.

4. El polideportivo como pieza de articulación
El polideportivo se ubica en la transición entre el primer y segundo nivel. Allí la obra reconstruye el escalón del terreno mediante muros de contención, rampas de gradiente suave y ascensores en el punto más crítico. Esta posición convierte al edificio en una pieza de articulación urbana. La piscina se emplaza bajo la cuenca y conduce de manera subterránea las aguas de la vertiente, mientras la cancha aparece sobre una plataforma horizontal contenida en un cubo translúcido y ligero. El edificio evita convertirse en barrera visual y física; más bien absorbe la dificultad del terreno y la transforma en equipamiento social.

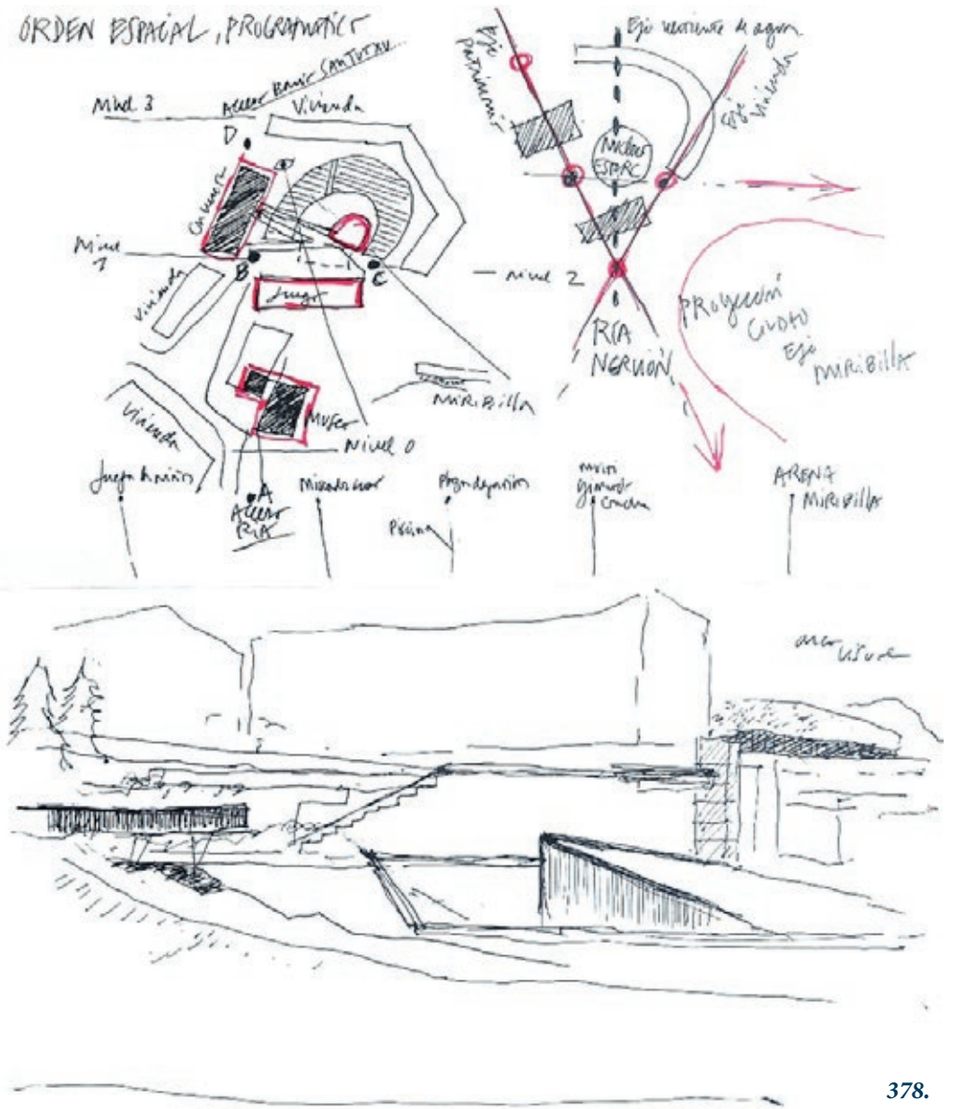
5. Agua, atrio y refugio
En el centro de la operación aparece el agua como elemento arquitectónico y urbano. El croquis describe un cuadrado negro que enmarca la escultura de agua que emerge desde la vertiente de la quebrada. Esta pieza domina el atrio entre el gimnasio y la piscina, y representa el valor de la hidrografía en la morfología de Bilbao. Junto a ella, los patios, las plataformas y el paraguas urbano para los juegos infantiles construyen lugares de resguardo frente a la lluvia, especialmente importante en una ciudad marcada por el sirimiri. Agua y sombra no son elementos decorativos; son cualidades de habitabilidad.

6. Desahogo y cohesión
En el nivel superior del parque, la hondonada de la quebrada se transforma en explanada, juegos de niños, espacios para adultos mayores, zonas de sombra, picnic y encuentro social. La infraestructura verde ofrece refugio en verano, protección en días de lluvia y una visión panorámica de casi ciento ochenta grados sobre la ciudad. Este dominio visual abre el barrio, lo descongestiona y le otorga un desahogo no solo espacial, sino también social.

Criterio de observación del croquis. Distinguir parque y polideportivo y registrar cómo rampas, plataformas, muros de contención, agua, sombra y programas reconstruyen continuidad a través de la pendiente.



377.



378.

377.
En el centro de una operación mayor, el polideportivo enfrenta lo que la ría no resuelve: barrios altos, pendientes duras, población envejecida. Equipamiento, accesibilidad universal y verde sobre las antiguas vertientes dañadas por la actividad minera. La cohesión empieza por asegurar la capacidad de los vecinos de la ciudad para acceder a la infraestructura social fundamental.

378.
Parque Hermanitas de los Pobres. Del convento al polideportivo, el mismo sitio de amparo. Tres niveles enlazados por ascensores y rampas vuelven accesible la quebrada y hacen del barrio un mirador.



379.



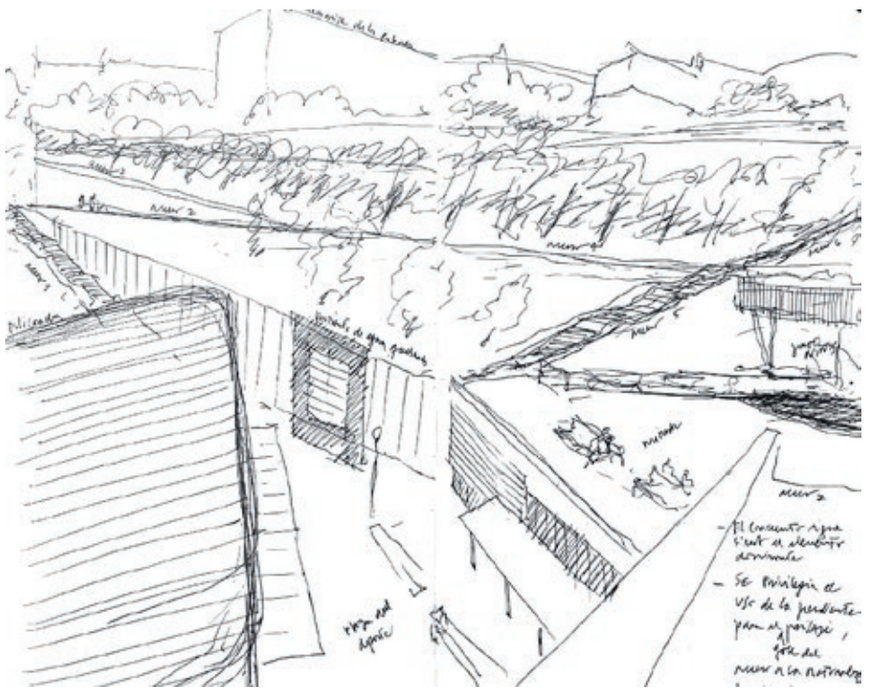
381.

379, 380.
Tres cotas encadenadas por ascensores, rampas y escaleras. No todas resuelven lo mismo, donde se busca la vista, la accesibilidad cede y el proyecto administra esa tensión escena por escena. Sombra o paraguas acompañan a todas: resguardo de punta a punta.

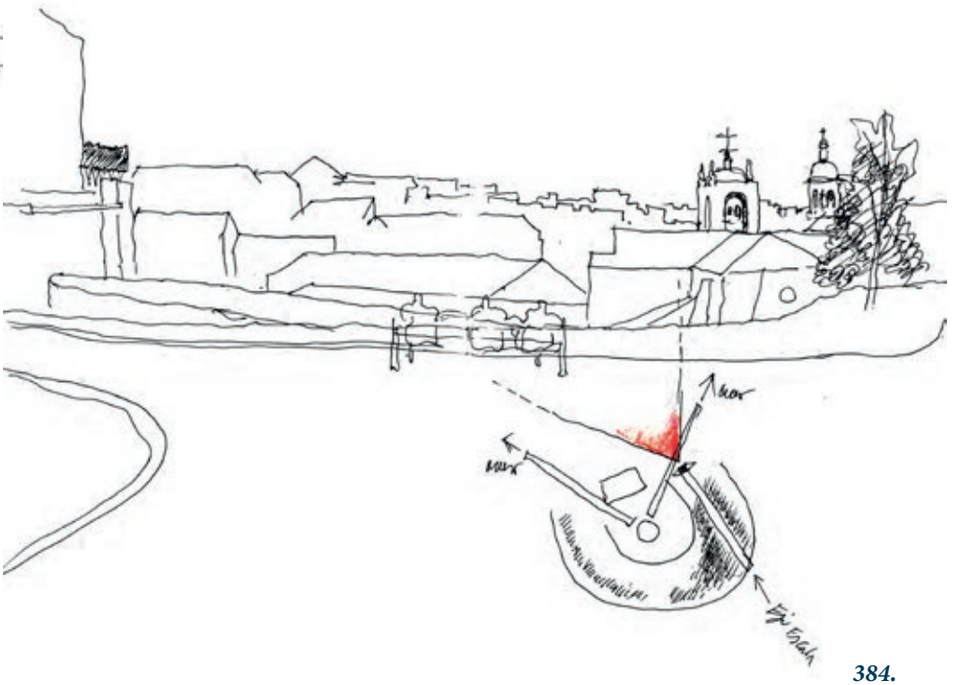
381.
El agua de la vertiente emerge escultóricamente junto a la piscina soterrada. Frente a ella aparece el suelo plano que faltaba: rampas, piscina y polideportivo se organizan en torno a un atrio donde se da la vida del barrio.



383.



382.



384.

382.
En el centro de la operación, la imagen urbana. Un cuadrado negro enmarca el agua que emerge de la vertiente, ya hecha escultura: domina el atrio entre el gimnasio y la piscina y pone a la vista la hidrografía de Bilbao. Encima de todo, el convento de las Hermanitas de los Pobres sigue presidiendo este espacio reconquistado.

383, 384.
El programa urbano permite un lugar de desahogo visual y social, continuidad de la vocación histórica del convento, pero con algo que esa vocación no tenía: la infraestructura verde recuperando la cualidad ambiental de la quebrada.

CASO 9. QUARTIER CONFLUENCE: LABORATORIO DE NATURALEZA Y CIUDAD.

Plan Maestro fase 2: Herzog & de Meuron, 2010.

Lyon, Francia.

El nuevo barrio en Lyon conocido como “Quartier Confluence” se presenta como un laboratorio de urbanismo sostenible construido sobre una antigua área portuaria e industrial de Lyon. Busca reutilizar infraestructuras, recuperar la relación con el agua, incorporar movilidad peatonal y experimentar con la densidad de uso, reciclaje, vegetación y sistemas ambientales. A la luz del cambio climático, el suelo urbano es capaz de retener agua para sostener un sistema de plazas y una arquitectura táctica que cualifica el ambiente urbano.

LECCIONES

1. Del puerto al laboratorio urbano
El Quartier Confluence, en Lyon, debe comprenderse como la transformación de una antigua infraestructura portuaria. Su origen está marcado por el puerto de granos y productos agrícolas, por el transporte fluvial y por la presencia de la estación de Perrache, que actuaba como una barrera entre la actividad portuaria y la vida urbana. La rehabilitación de Confluence no se limita a ocupar un suelo disponible. Propone volver a vivir en el centro de Lyon desde otra lógica urbana, donde la densidad se relaciona con el agua, los jardines, el espacio público y la movilidad peatonal.

2. El agua como memoria y espacio público
El Plan d’eau es uno de los elementos centrales de esta operación. El antiguo dique portuario se transforma en una plaza de agua, en un espacio público activo, húmedo, reflejante, capaz de recordar la historia fluvial del lugar y, al mismo tiempo, construir nuevas condiciones ambientales. El agua ya no se entiende solo como ruta comercial o infraestructura productiva; se convierte en superficie de estancia, reflejo, regulación climática y referencia urbana. Se trata de dibujar cómo esa superficie organiza los bordes, activa nuevas formas de vegetación y cómo permite que la ciudad vuelva a relacionarse con su origen portuario. El agua es una cualidad arquitectónica y urbana que ordena la experiencia.

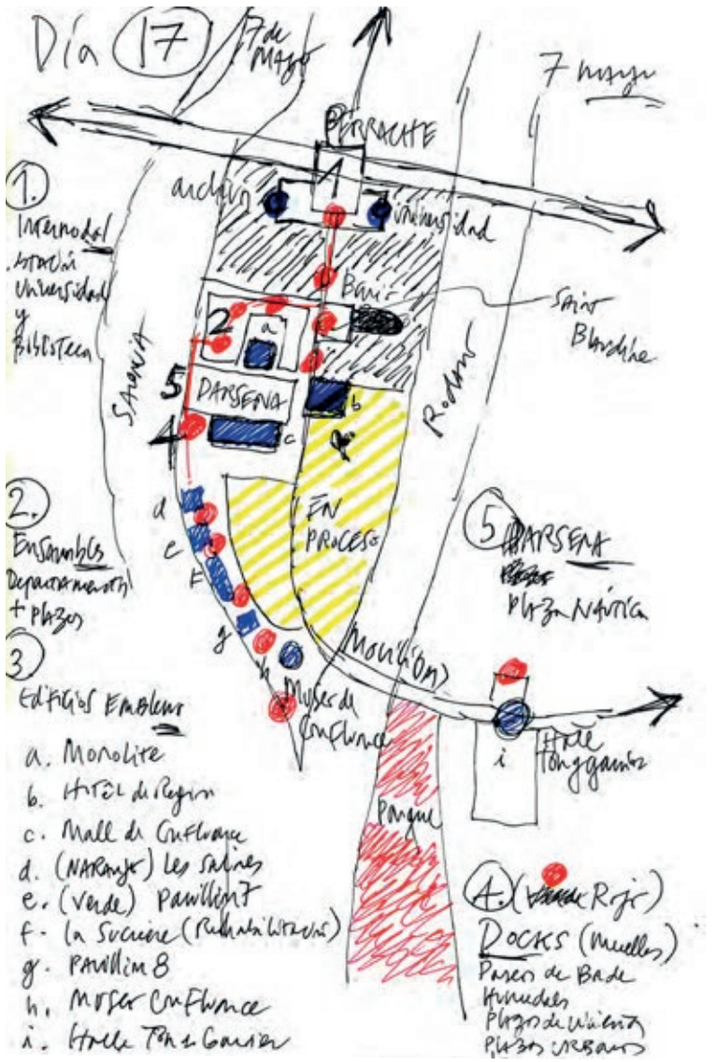
3. La pasarela como mirador peatonal
La Passerelle Florence Arthaud introduce una segunda cualidad decisiva: atravesar el agua caminando. La pasarela pone en valor la circulación peatonal por sobre otras formas de movilidad y transforma el cruce en una experiencia de observación. No es únicamente una conexión funcional entre dos puntos; es un mirador desde el cual se comprende la lógica del proyecto urbano.

Desde la pasarela, el croquis puede reconocer una secuencia de espacios naturales donde la arquitectura aparece fragmentada, descompuesta, abierta a distintas miradas. Ya no se trata de la naturaleza vista en perspectiva, como en el bulevar tradicional, sino de una naturaleza que interactúa en el mismo plano con la arquitectura. Esta condición cambia la manera de representar la ciudad: el dibujo debe mostrar el cruce, el agua, los bordes, los vacíos y la relación simultánea entre cuerpo, paisaje y edificio.

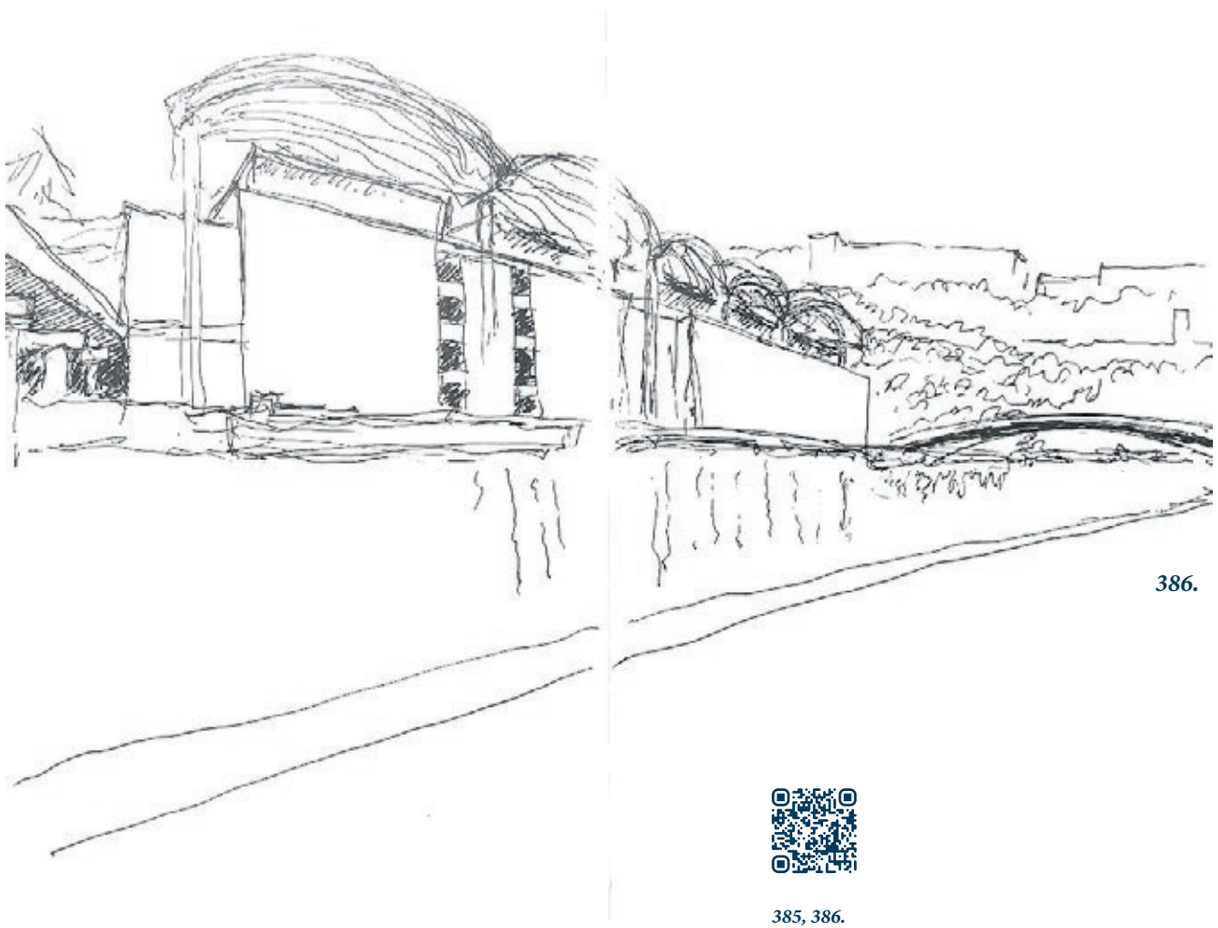
4. “Arquitecturas tácticas” de sostenibilidad
La arquitectura de Confluence se presenta como un laboratorio porque no busca una forma única ni una imagen cerrada. Trabaja con densidad, materiales industrializados, reciclaje y estrategias de sostenibilidad, pero sobre todo con fragmentación. Los edificios se abren, se descomponen y generan espacios de contacto con el sol, con la vegetación y con el espacio público. La forma arquitectónica se construye a partir de pequeñas operaciones: vaciar, orientar, enmarcar, permitir el paso, crear patios, bordes y espacios intermedios.

5. Jardines, ecosistemas y nuevas preguntas
Los Jardins de Ouagadougou y el Jardin d’Erevan refuerzan la voluntad de renaturalizar el espacio urbano. Su diseño se aleja del jardín ordenado, recortado o geométrico, para aproximarse a una vegetación más viva, más cercana a la naturaleza de origen del lugar. Aparecen ecosistemas aparentemente desordenados, humedales, humedad, sombra y espacios donde la ciudad se vacía para permitir que los elementos naturales construyan nuevas referencias. Esta dimensión adquiere especial relevancia frente al cambio climático: retención de agua, sombra, diversidad vegetal y adaptación a nuevas condiciones ambientales pasan a formar parte del diseño urbano.

Criterio de observación del croquis. Registrar la transición entre memoria portuaria y nuevos ecosistemas urbanos: plan de agua, pasarela, fragmentación edificatoria, vegetación, suelos y relaciones ambientales.

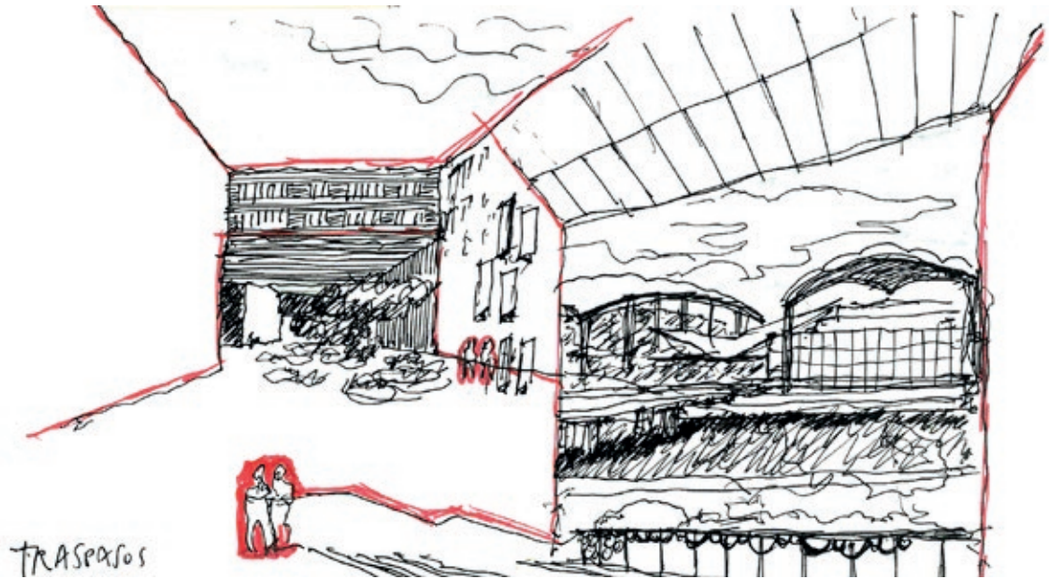


385.

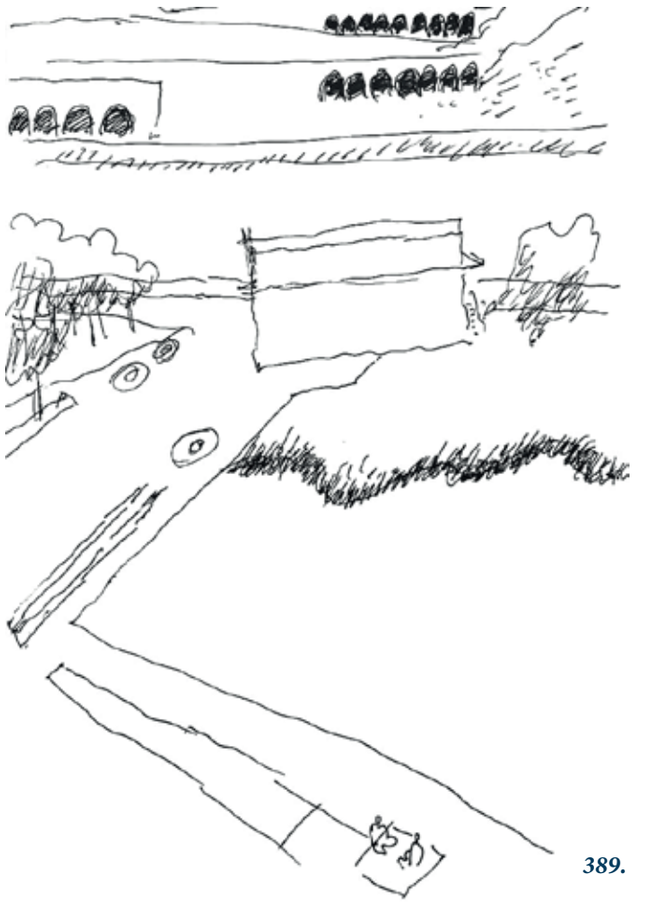


386.

385, 386.
Plan d'eau. Dos infraestructuras superpuestas —el puerto y el tren— y una consecuencia: cuando la primera cae, aparece el suelo donde se construye el nuevo barrio de la Confluence. La huella pesada del puerto es lo que el diseño urbano tiene que administrar: su traza, sus dimensiones, su distancia con la ciudad.



387.



389.



388.

387.
Suelo central y bien conectado; pero lo que decide el proyecto no es eso, sino renaturalizar: naturaleza que regenera el suelo y construye refugio, lugares de los que se apropian los residentes y se sostienen solo con los años.

388.
Passerelle Florence Arthaud. La pasarela peatonal es el único punto desde el cual la lógica se experimenta completa: una secuencia de espacios naturales con la arquitectura inserta entre ellos.

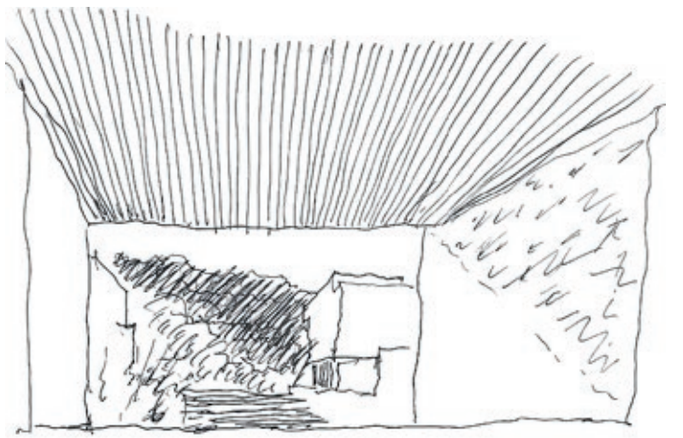
389.
El barrio es también un laboratorio, una suma de tácticas de sostenibilidad. La arquitectura se descompone para dejar entrar el sol, la vegetación y la calle. De esa descomposición, y no de un gesto, nace la diversidad del barrio.



390.



391.





392.

390.
Jardins de Ouagadougou. Dos respuestas al mismo suelo portuario: una construye densidad, la otra devuelve permeabilidad. El jardín es la contraparte necesaria del barrio, estructura verde activa y resiliente.

391, 392.
Habitar junto al agua es el factor clave —es un puerto—: el antiguo dique se vuelve plaza de agua, espacio público que se activa con ella, y la humedad baja la temperatura y permite vegetaciones más activas, como los humedales. Todo eso se aleja del modo tradicional de usar la naturaleza en la ciudad.

CASO 10.

PARC DE LES GLÒRIES CATALANES: EL ENGRANAJE URBANO DE BARCELONA.

Diseño original, Ildefons Cerdà, 1859. Parque de las Glorias original: Andreu Arriola, Bet Figueras, 1992. Actual Parc de les Glóries, Agence TER y arquitecta paisajista Ana Coello de Llobet, 2013.

Barcelona, España.

El Parc de les Glòries Catalanes permite observar una transformación de larga duración: de centro imaginado por Cerdà (1859) a un nudo vial (1992) y, posteriormente, a engranaje urbano y ambiental (2023). El caso se entiende como una operación mayor cuyos componentes activan distintas dimensiones de la ciudad contemporánea: cultura, intercambio, movilidad, espacio público y adaptación ambiental. La arquitectura urbana configura una nueva imagen en torno a un núcleo ambiental renovado.

LECCIONES

1. El urbanismo no siempre es desarrollo. Del centro imaginado al nudo vial
El Parc de les Glòries Catalanes debe entenderse, en primer lugar, como una promesa urbana. En el plan de Ildefons Cerdà, este punto aparecía como un futuro centro para la Barcelona que dejaba atrás la ciudad intramuros y se abría hacia el ensanche moderno. Era, por lo tanto, un lugar llamado a recibir la nueva escala de la ciudad, a organizar su crecimiento hacia el norte y a articular los grandes trazados que estructuraban el territorio.

Sin embargo, ese propósito original no se cumplió de manera directa. Más que transformarse en una plaza, Glòries se convirtió en un cruce de caminos entre la Diagonal, la Meridiana y la Gran Vía. Es decir, un lugar de tránsito, de fricción y de barrera. Los pasos ferroviarios en superficie, las autopistas, los desniveles y las dificultades de conexión con Sant Martí consolidaron una condición incómoda para la vida urbana. Durante el período olímpico, esa condición se reforzó todavía más: Glòries pasó a funcionar como un gran nudo vial, eficiente para la movilidad metropolitana, pero débil como espacio público.

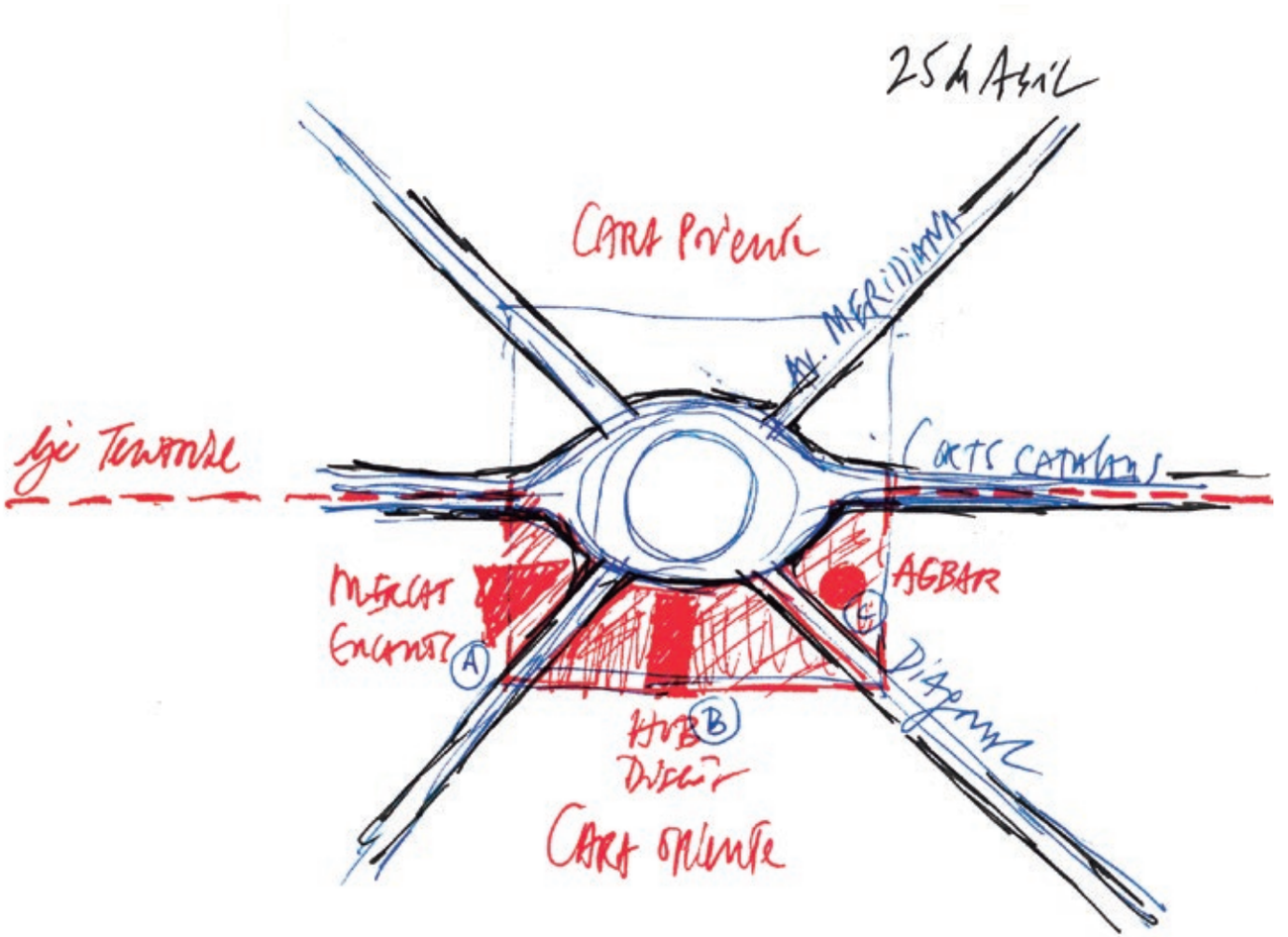
2. Del obstáculo al engranaje urbano
La transformación posterior de Glòries nace cuando Barcelona insiste en la idea de integración urbana. Terminados los Juegos Olímpicos, la ciudad comienza a replantear este espacio ya no solo desde la movilidad vehicular, sino desde la posibilidad de reconstruir una continuidad entre Ciutat Vella, el ensanche, Sant Martí y Poblenou. En ese contexto, el antiguo barrio industrial de Sant Martí aparece como un territorio en proceso de obsolescencia, pero también como una oportunidad para construir una nueva base económica asociada a la innovación, la tecnología, la cultura y el diseño.

De ahí surge una condición clave: Glòries deja de ser solamente un problema vial y comienza a actuar como engranaje urbano. Es decir, como una pieza capaz de conectar sistemas distintos. El proyecto ya no se piensa únicamente como plaza, sino como un hall de distribución: un lugar al que se llega, pero también desde donde se parte hacia otros destinos. Comunica escalas metropolitanas y barriales, recorridos peatonales y transporte público, equipamientos culturales y nuevos espacios residenciales.

3. La Clariana y el nuevo paisaje de la ciudad
El nuevo Parc de les Glòries retoma la forma cuadrada y construye cuatro fachadas urbanas. Hacia el sur, el Mercat dels Encants vincula la plaza con la tradición comercial y con la secuencia cultural que conecta hacia la Ciutadella. Hacia el norte, aparecen centros cívicos, equipamientos sociales, vivienda y transporte local, respondiendo a sectores históricamente postergados. Hacia el este, la Torre Glòries y la Diagonal al Mar anuncian la Barcelona contemporánea. Hacia el oeste, la vivienda refuerza la dimensión cotidiana del lugar.

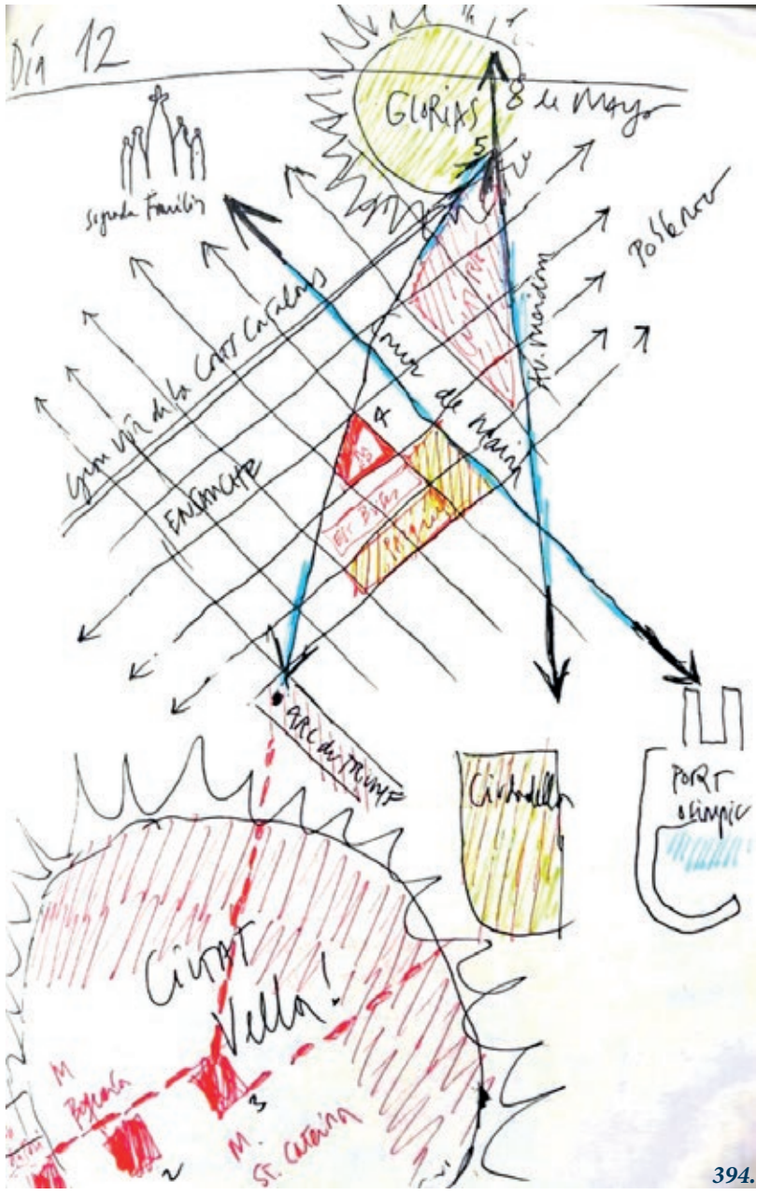
En el centro de todo esto aparece La Clariana. No como jardín decorativo, sino como refugio ambiental. La vegetación, el humedal, la sombra y la humedad ofrecen una respuesta a los cambios climáticos y a las nuevas formas de habitar la ciudad. La plaza, entonces, no es solo un espacio abierto; es un paisaje urbano que permite detenerse, orientarse, descansar y reconocer la nueva centralidad de Barcelona.

Criterio de observación del croquis. Registrar el cambio de Glòries desde barrera vial a sistema articulador, relacionando trazados, frentes urbanos, piezas programáticas y el centro verde de La Clariana.



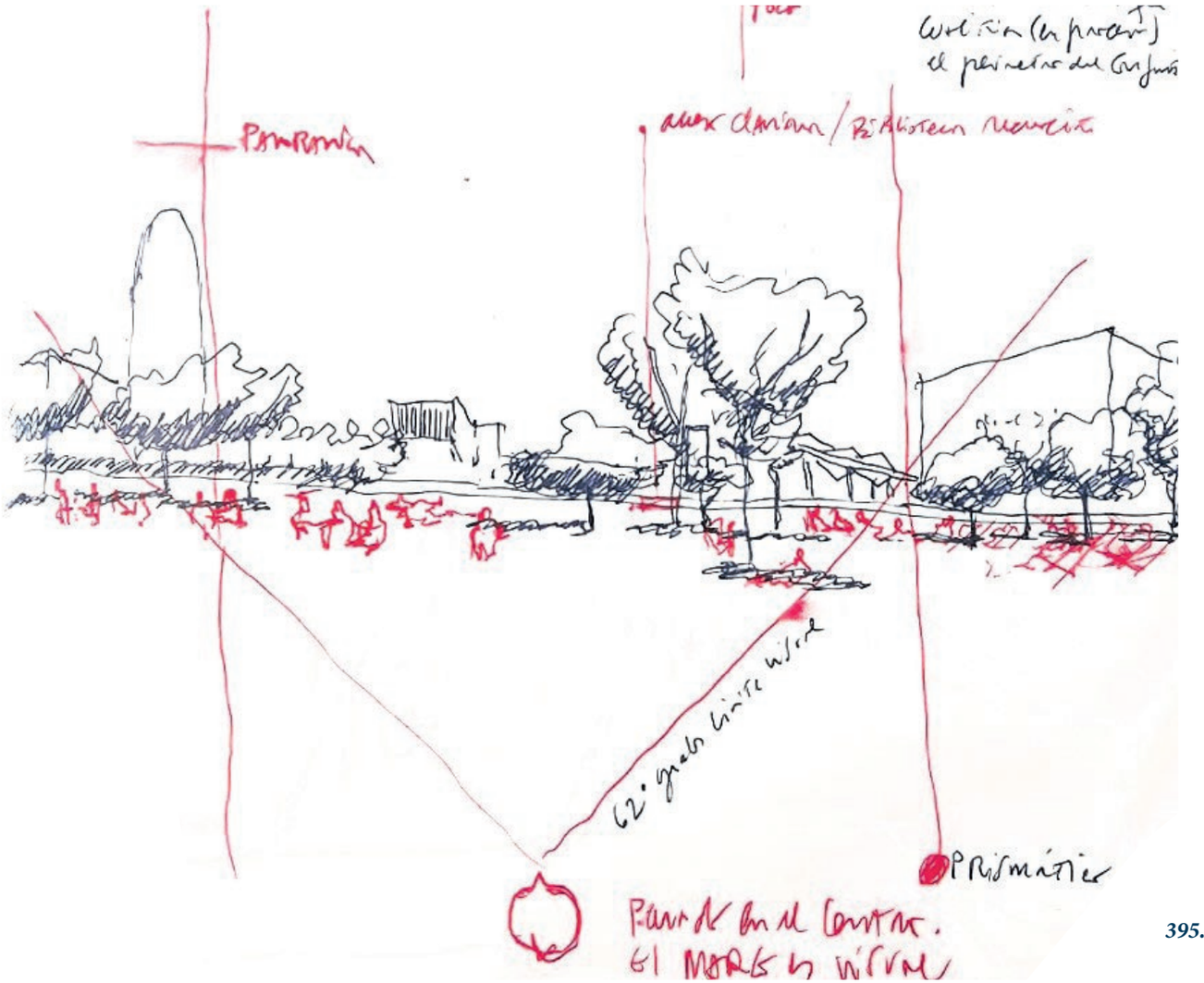
393.

393.
La actual Plaça de les Glòries Catalanes fue creada por el plan de Ildefons Cerdà como un futuro centro. Diagonal, Meridiana y Gran Vía se cruzan ahí, y el resultado no fue centralidad sino una trinchera urbana: Sant Martí quedó del otro lado.



394.

La operación se mide caminando: de Ciutat Vella a Glòries, encadenando mercado, parques y equipamientos culturales. Dos escalas que se van enhebrando gradualmente a pie.



395.

395.
El cuadrado vuelve al damero por otra vía: no la manzana construida, sino el vacío que la ciudad no tenía. En su centro, La Clariana: humedal que refresca y desde el cual se lee todo.

CASO 10.1. DHUB BARCELONA: ENGRANAJE PROGRAMÁTICO.

Arquitectura: MBM Arquitectes. 2013.

Barcelona, España.

El DHub Barcelona se estudia como una pieza programática dentro de la transformación de Glòries. Su importancia aparece en la relación entre hito, equipamiento cultural, jardines y corredor de movilidad; el edificio ayuda a coser sectores históricamente separados y a construir continuidad entre el centro, Sant Martí y Poblenou. Además, representa un centro de innovación, creando un ecosistema de creación, diseño, tecnología y nuevas economías locales y globales. Su carácter fundacional contiene todos los elementos que determinan la imagen urbana proyectada.

LECCIONES

1. La obra como pieza de una transformación mayor

El DHub Barcelona no debe entenderse solamente como un museo de diseño, ni como un edificio singular ubicado frente al Parc de les Glòries. La obra existe para conectar sistemas urbanos que antes estaban separados: el Parc de les Glòries, el barrio de Poblenou, Sant Martí, la red de transporte público, los nuevos equipamientos y los recorridos peatonales. Por lo tanto, su condición protagónica está en su capacidad de señalar una dirección, construir un borde y anticipar una nueva manera de atravesar y activar la economía de la ciudad.

2. Las tres capas del edificio

Lo que el croquis permite reconocer con claridad es que la obra se organiza en tres capas. Una primera capa es la del hito urbano: la fachada sur como puerta de entrada hacia Poblenou. No se trata solo de mirar el objeto, sino de comprender hacia dónde orienta la ciudad (en términos de conectividad y metafóricamente como símbolo de innovación). Una segunda capa corresponde al espacio público y a la intermodalidad. El DHub construye uno de los bordes del Parc de les Glòries y acoge la transferencia entre metro, tranvía, bicicleta y caminata. Una tercera capa funciona como escalón urbano. El edificio absorbe cambios de nivel y permite atravesar distintas situaciones: áreas verdes, agua, jardines, accesos y espacios interiores. La obra organiza un sistema de relaciones.

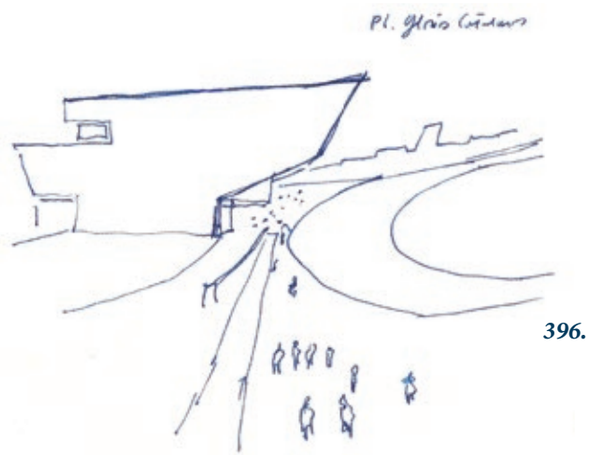
3. Jardines, agua e interioridad urbana

Desde los Jardins d'Elisava, la obra se comprende de otra manera. Allí el DHub deja de ser solo hito y se transforma en una secuencia de espacios exteriores e interiores. La biblioteca del Clot, el centro de eventos, las oficinas de diseño, los espacios de investigación y el museo se ubican bajo ese gran volumen elevado, construyendo una fachada transparente que permite mirar las acciones que ocurren dentro. El edificio se atraviesa físicamente, pero también visualmente. El agua cumple un papel relevante. No aparece como decoración, sino como amortiguación entre la escala metropolitana y la escala barrial. El jardín se vuelve una escenografía urbana donde conviven paisaje, cultura y tránsito cotidiano.

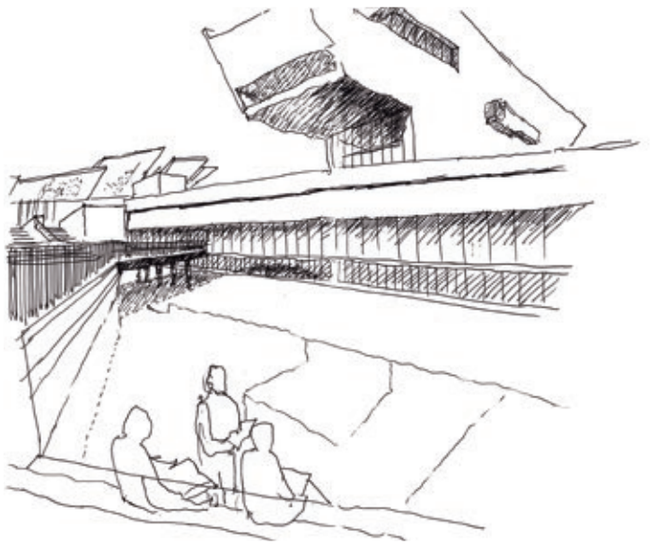
4. La movilidad como experiencia cotidiana

Desde la plaza Josep Antoni Coderch se reconoce la relación entre el DHub y el Mercat dels Encants. Entre ambos aparece un corredor de movilidad urbana que resuelve una de las dificultades históricas del sector: atravesar Glòries desde el centro hacia Sant Martí y Poblenou. Este corredor no es solamente un lugar funcional de transferencia. Es un espacio donde esperar, cambiar de medio de transporte o cruzar se transforma en una experiencia cotidiana de calidad.

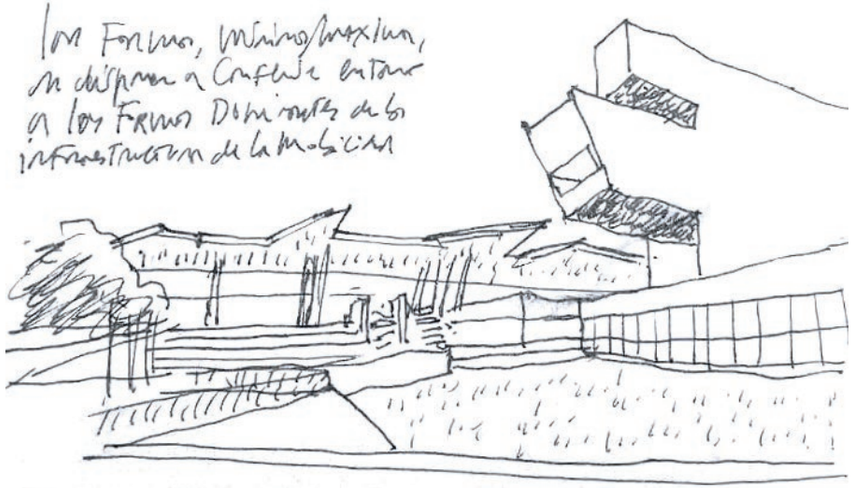
Criterio de observación del croquis. Registrar las tres capas de la obra -hito, interioridad programática y movilidad cotidiana- y cómo se conectan con Jardins d'Elisava, Mercat dels Encants y el parque.



396.



397.



398.



399.

396.
Antes de que existiera La Clariana, este escalón de verde y agua ya ensayaba a pequeña escala lo que sería el parque entero.

397, 398.
Jardins d'Elisava. El edificio se atraviesa también con la mirada. Del metro al jardín, la escala baja paso a paso: puente, agua, vestíbulo, rincón. La misma secuencia que separa el trayecto metropolitano de la vida del barrio que tiene como fachada la Biblioteca.

399.
Plaza de Josep Antoni Coderch. El corredor extiende las condiciones de la plaza hasta la parada, de modo que el transbordo —muchas veces hecho con cansancio— ocurra entre dos hitos llenos de actividad: el reflejo del cielo en los Encants, con la vida del mercadillo, y la plaza donde los vecinos organizan sus eventos. Esperar deja de ser tiempo muerto.

CASO 10.2. MERCAT DELS ENCANTS: REFLEJOS DE UNA CIUDAD EN MOVIMIENTO.

Arquitectura: b720 Fermín Vázquez Arquitectos. 2013.

Barcelona, España.

El Mercat dels Encants se observa como actualización de una tradición popular de intercambio. La cubierta reflectante, la plataforma ascendente y la porosidad del conjunto permiten que el mercado se experimente como calle interior y espacio público cubierto. Más que reducirlo a una lista de mercancías, interesa la mezcla y circulación de objetos, productos, vendedores y compradores como energía urbana. La obra resignifica la escala y el impacto de la tradición en el proyecto futuro de ciudad.

LECCIONES

1. El mercado como reflejo de la cualidad urbana

El Mercat dels Encants no debe entenderse solamente como un mercado popular y de intercambio, ni como una infraestructura comercial ubicada en la fachada sur del Parc de les Glòries. Su valor está en transformar el acto de intercambiar y comerciar en una cualidad urbana. Es decir, una actividad histórica, cotidiana y barrial, vuelve a aparecer ahora bajo una nueva escala arquitectónica. La obra no reemplaza la memoria del mercado; la actualiza. La pone en escena en el contexto de una Barcelona en transformación.

2. La cubierta como escenario de la pátina del tiempo y el valor del intercambio

El tono cobrizo de la cubierta de alguna manera reproduce la pátina del tiempo, esa condición de las superficies que envejecen, se oxidan y transforman su color original. Esa cualidad material dialoga directamente con lo que ocurre en el mercado: objetos usados, telas, maletas, pinturas, ferretería, muebles, artículos domésticos que cambian de mano y vuelven a adquirir valor. La arquitectura recoge así el sentido original del lugar.

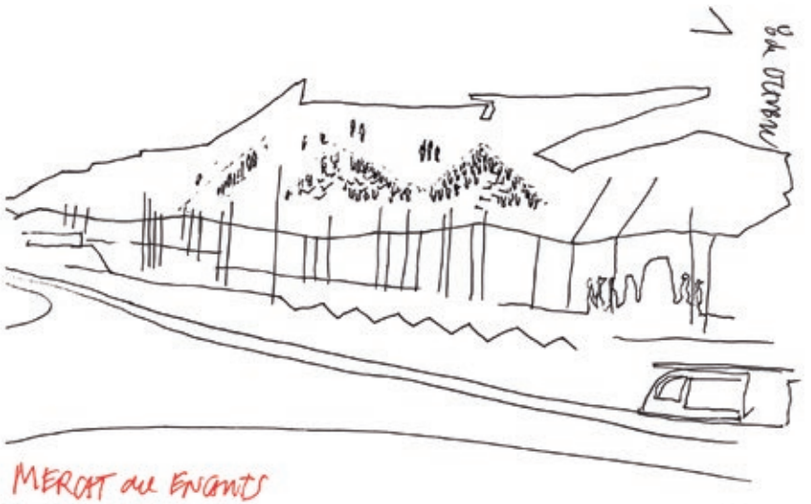
3. La plataforma ascendente como calle interior

Otra cualidad decisiva es la plataforma que asciende. El Mercat no se organiza como una planta comercial convencional, sino como una calle interior que sube, que permite recorrer, mirar y dominar el horizonte desde dentro. La escala de lo edificado, sumada a la materialidad de la prefabricación, permite que no haya un exceso monumental. Hay una búsqueda que sostiene el equilibrio entre infraestructura, microeconomía y vida popular.

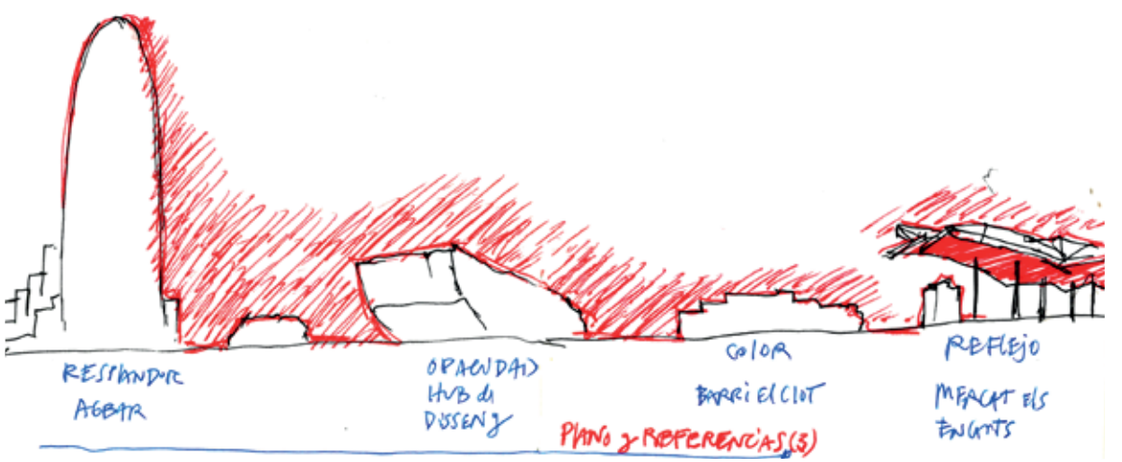
4. Refugio, orientación y ciudad porosa

La cubierta también construye refugio y orientación. Desde el recorrido que viene desde Fort Pienc hacia Glòries, pasando por el Auditori y el Teatre Nacional de Catalunya, el mercado aparece dentro de una secuencia de artefactos urbanos. La ciudad se vuelve porosa: se abre visualmente, pero también se abre en la caminata. Esta dualidad es importante. Desde el interior, el Mercat se experimenta menos como edificio y más como espacio público en su función didáctica: no simplifica el mercado, sino que muestra su complejidad.

Criterio de observación del croquis. Registrar cubierta, reflejos, plataforma ascendente, vacíos y relaciones visuales con Glòries, mostrando cómo el intercambio cotidiano construye espacio urbano.

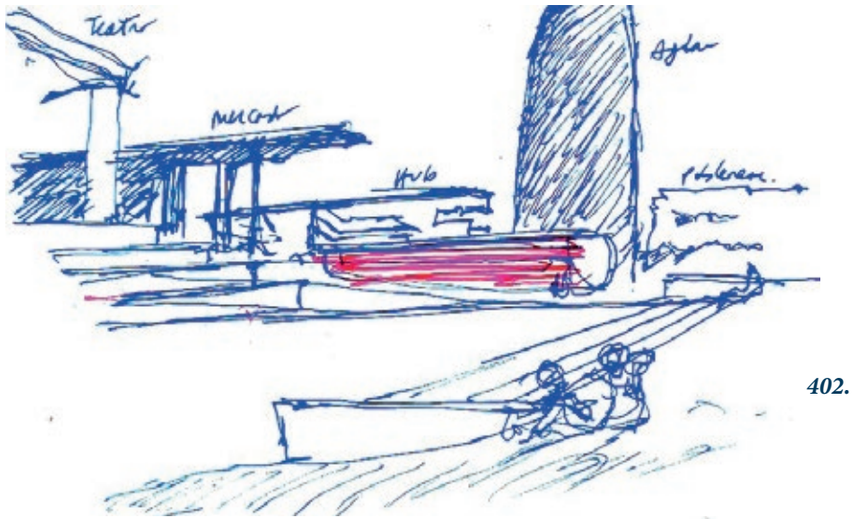


400.

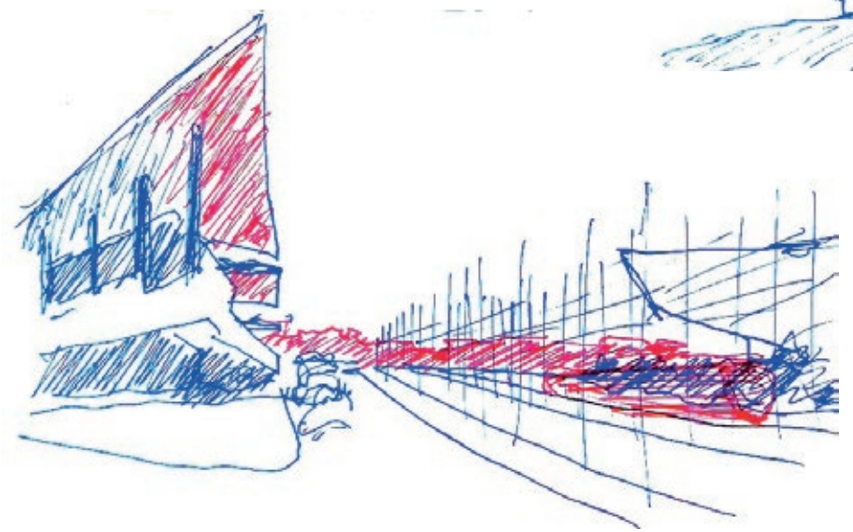


401.

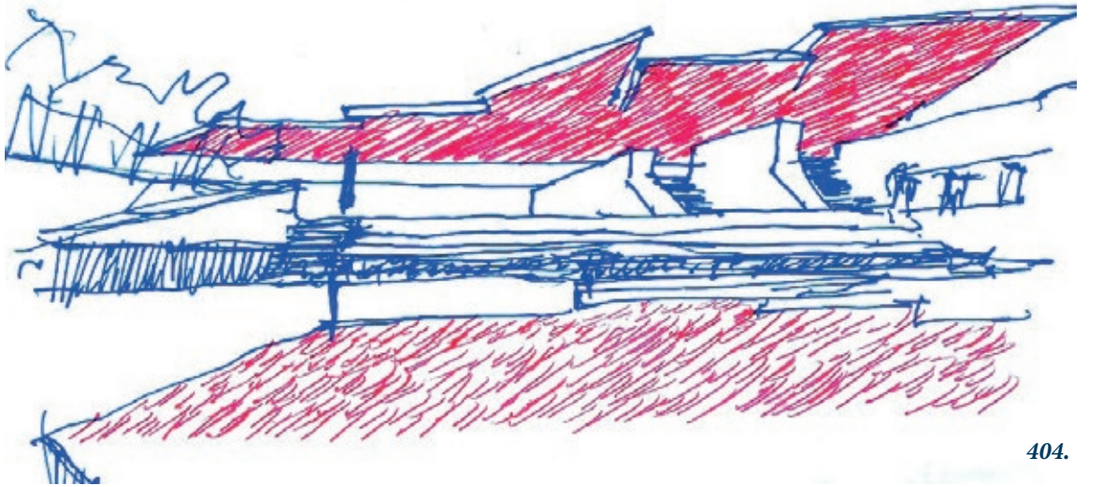
400, 401.
Arriba, la cubierta refleja el mercado con su movimiento y lo devuelve a la ciudad; el tono cobrizo es la pátina de la tradición de este lugar (1929). Debajo, una calle que asciende como un mirador: mercar vuelve a ser un acto urbano, y el mercado, un hito que conecta a los vecinos.



402.



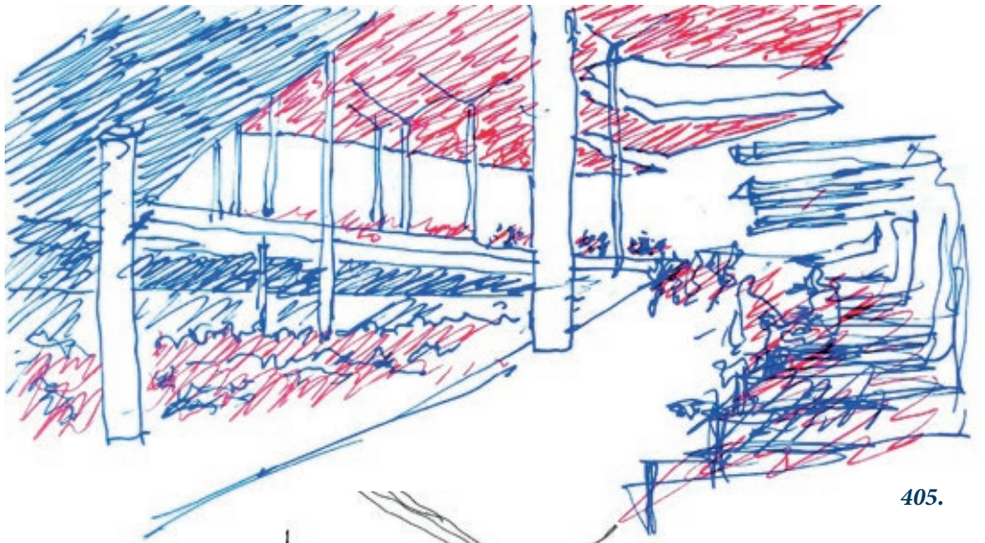
403.



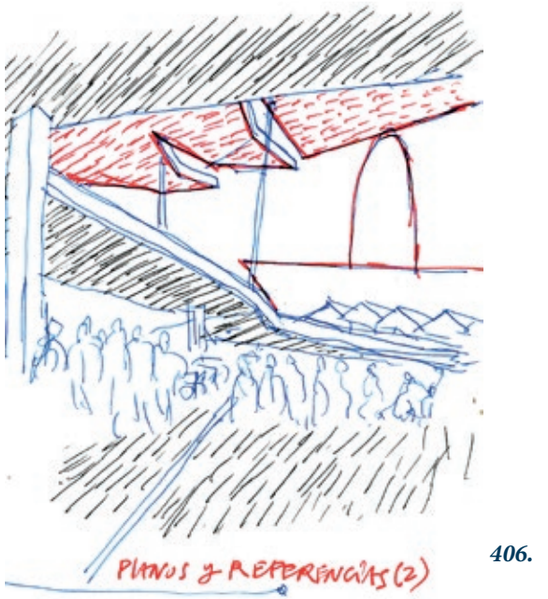
404.

402, 403.
La cubierta no solo construye perspectiva a través del reflejo, construye el lugar intermedio —orienta el transbordo, el giro hacia el Disseny Hub o quedarse, a ver cuál es la última novedad del mercadillo.

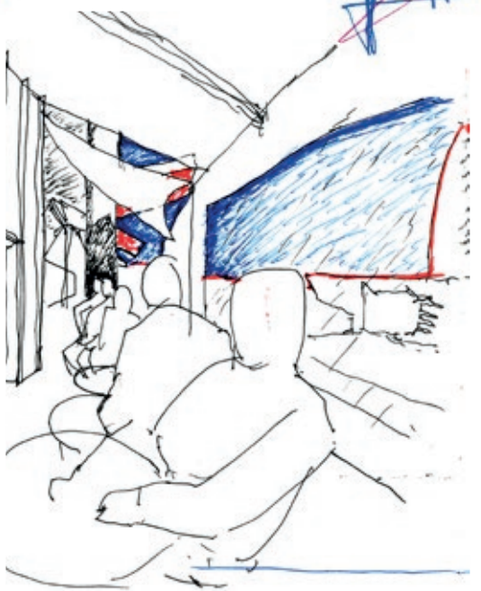
404.
La cubierta es triangular: siempre en fuga, y esa fuga le devuelve la condición transitoria de los toldos. Lo que se ve no es el edificio, es el refugio.



405.



406.



407.



408.

405, 406.
Arquitectura urbana plena: adentro se camina un espacio público, con el horizonte de la ciudad como referencia hasta que el mercado la reemplaza por sus propios horizontes.

407.
Nada se simplifica: los niveles muestran el mercadillo en todas sus formas, y esa complejidad es lo que da profundidad a estar adentro. La estructura verde es el horizonte de la vida urbana, el destino de la próxima parada.

408.
La contradicción no se resuelve, se habita: tecnología y levedad en la imagen, plaza dura y miradores en la experiencia. Esa levedad es la misma del parque —una estrategia que hace menos protagonista al edificio y más disponibles las condiciones de apropiarse de la ciudad.

CASO 10.3. PARQUE LA GRAN CLARIANA: EL PARQUE COMO INFRAESTRUCTURA DE BIENESTAR.

Arquitectura: UTE Agence Ter + Ana Coello de Llobet. 2013.

Barcelona, España.

La Gran Clariana se estudia como infraestructura de bienestar y adaptación ambiental dentro del Parc de les Glòries. Humedal, vegetación autóctona, agua, sombra, nódulos programáticos y recorridos perimetrales continuos de 360 grados construyen un espacio donde la experiencia vecinal y la respuesta climática forman parte de una misma estrategia. El parque es la piedra clave de la transición de la ciudad del siglo XX al siglo XXI: un nuevo paradigma urbano, un centro de ciudad definido por la necesidad de la resiliencia urbana.

LECCIONES

1. El parque como sistema de "nódulos acogedores"
El Parc de les Glòries no se organiza como un parque convencional. Su estrategia es dividir el espacio en una serie de nódulos, cada uno con un rol urbano distinto. Algunos están definidos por programas específicos; otros permiten usos más abiertos y polifuncionales. En ese sentido, se reconoce esta estructura fragmentada, no como dispersión, sino como una forma contemporánea de construir inclusión en la diversidad dentro del espacio público de centralidad.

2. La Clariana como suelo vivo
En el centro de este sistema aparece La Clariana. Como dice la palabra, es un claro: un espacio abierto que deja entrar la luz, el sol, la brisa y el cielo. La primera percepción es la de una estructura verde. Un entorno natural que reorganiza la mirada y permite que los artefactos urbanos aparezcan en segundo plano, emergiendo sobre el paisaje. La Clariana funciona como un gran humedal, una esponja capaz de absorber y retener el agua. Por lo tanto, el suelo no se comporta como una superficie neutra, es un soporte vivo, que se abre y se cierra según los ciclos naturales y la tolerancia del propio terreno, el parque incorpora una mirada ecosistémica.

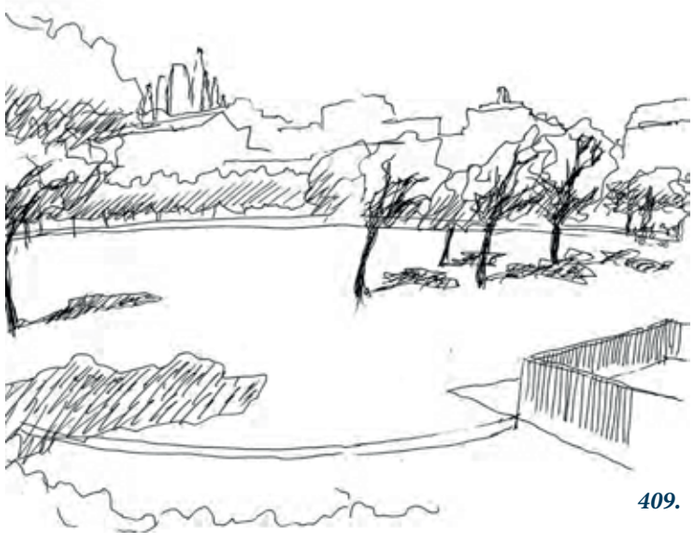
3. Los anillos como ruta escénica
Alrededor del claro se construyen perímetros o anillos. Algunos regulan el acceso al humedal; otros funcionan como circulaciones de paseo entrelazados; otros alojan los lugares de estar aislados. Esta suma de recorridos perimetrales continuos de 360 grados transforma el recorrido en una ruta escénica constante.

4. La escala vecinal del bienestar
Los primeros nódulos vinculados a la fachada norte, hacia Sant Martí, introducen una dimensión cotidiana. Juegos infantiles, áreas de descanso, espacios para adultos mayores y zonas familiares permiten que el parque se reconozca primero desde la experiencia barrial. Esa decisión es importante. La transformación de Glòries no comienza solamente desde la gran escala metropolitana, sino desde los usos diarios de niños, familias, cuidadores y personas mayores. Estas escenas ordinarias muestran que el bienestar se construye desde usos cotidianos y no solamente desde la escala metropolitana.

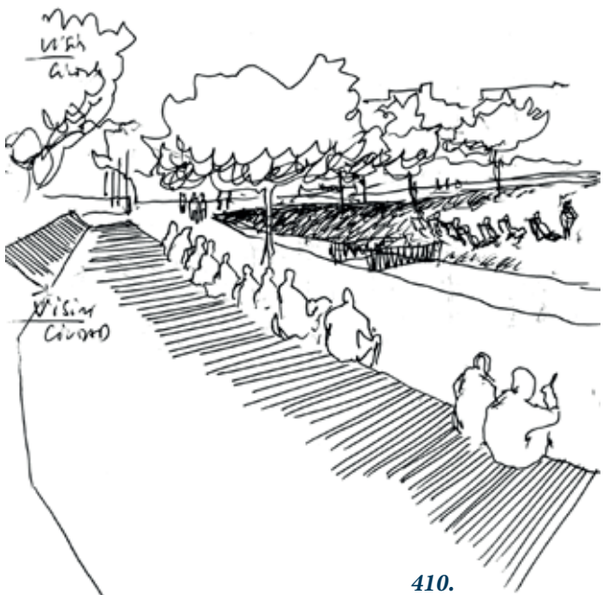
5. Atravesar lento, como nueva forma de conectar
Una vez resuelto el antiguo problema vial, la gran decisión del proyecto es privilegiar el cruce peatonal. La movilidad deja de estar dominada por el automóvil y se articula desde el peatón, la bicicleta, el monopatín y el metro. Por fin la avenida Diagonal se encuentra, se proyecta continuamente de la montaña al mar al ritmo del recorrido.

6. El juego del agua, la sombra y la fantasía
El agua y la sombra son elementos centrales de esta infraestructura de bienestar.
El agua refresca, refleja y convierte el recorrido en experiencia ambiental. La sombra aparece en árboles en crecimiento, pérgolas y grandes sombrillas urbanas que orientan cambios de dirección y permiten actividades diversas. En otros nódulos, los juegos adquieren forma de pequeños edificios, laberintos y miradores, capaces de activar la fantasía, recreando la ciudad de los niños.

Criterio de observación del croquis. Registrar suelo vivo, humedal, sombra, agua, nódulos, usuarios y recorrido perimetral, haciendo visible cómo el bienestar cotidiano se vincula con la adaptación ambiental.



409.



410.

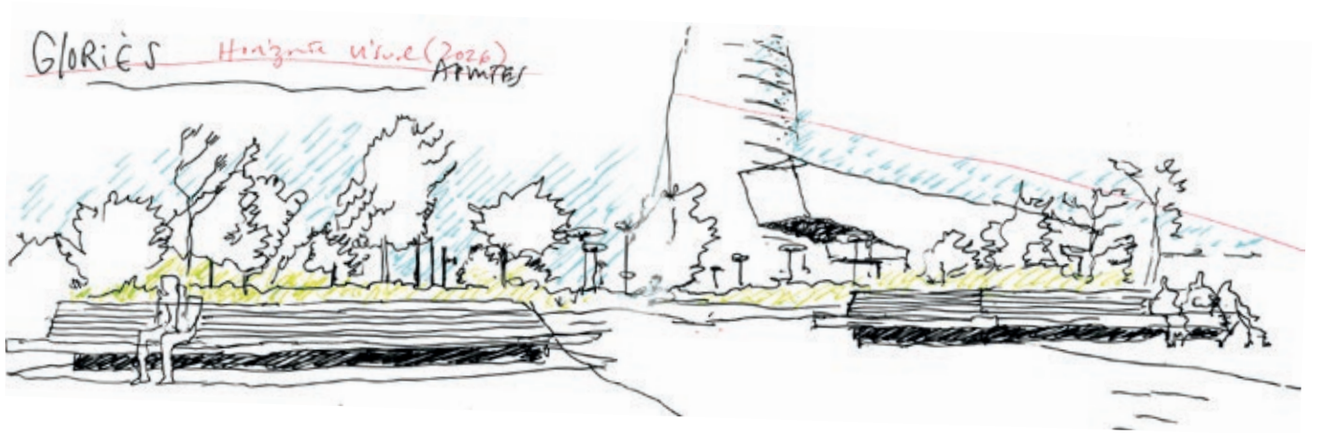


411.

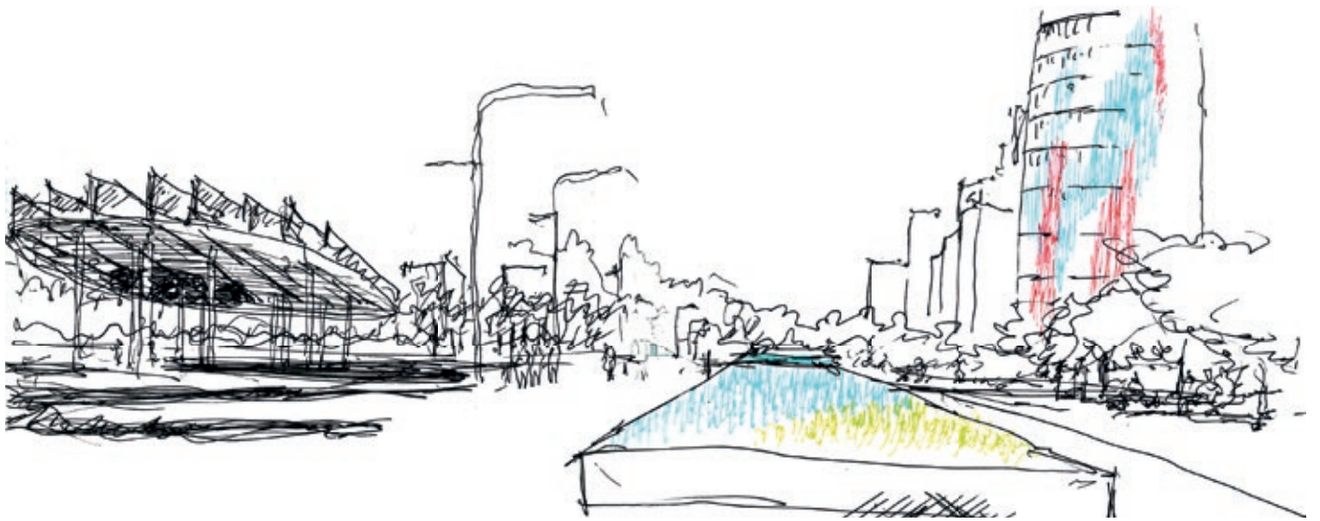
409.
Los primeros nódulos construidos fueron los de la fachada norte, hacia Sant Martí, y quedaron ligados al uso vecinal: familias con niños y mayores que cuidan a los nietos. La Clariana se estrenó como campo de juego, antes que como pieza urbana.

410.
La Clariana se conforma por tres anillos: uno limita, otro se camina, el tercero se ocupa. El perímetro no es una línea sino un espesor, y desde él se mira alternadamente la vegetación autóctona y las fachadas de Barcelona.

411.
La Clariana es un humedal que funciona como esponja: retiene el agua, y su perímetro se abre o se cierra según los ciclos naturales y la tolerancia del suelo a ser pisado. Una mirada ecosistémica del uso. Un lugar de 360 grados que disuelve la barrera histórica: desde él, Sant Martí y el Poblenou ya son Barcelona.



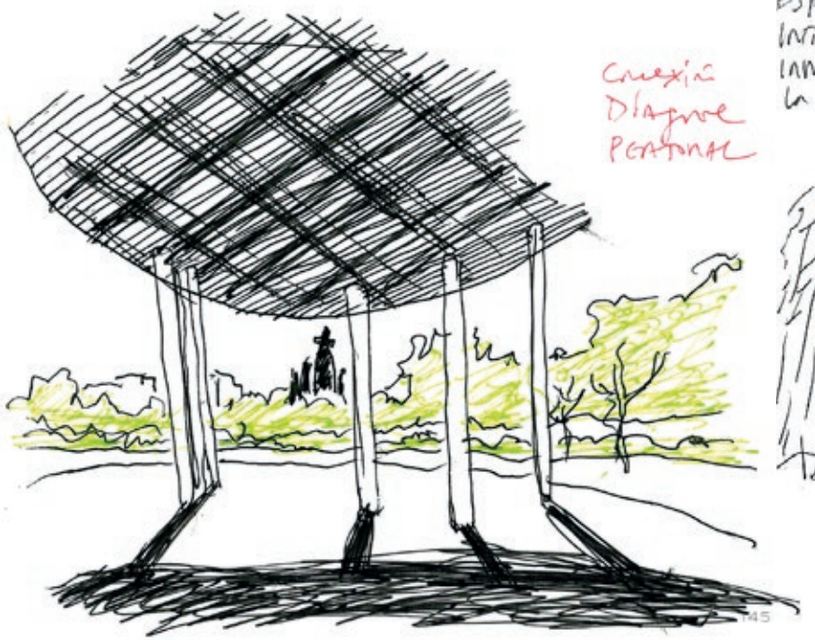
412.



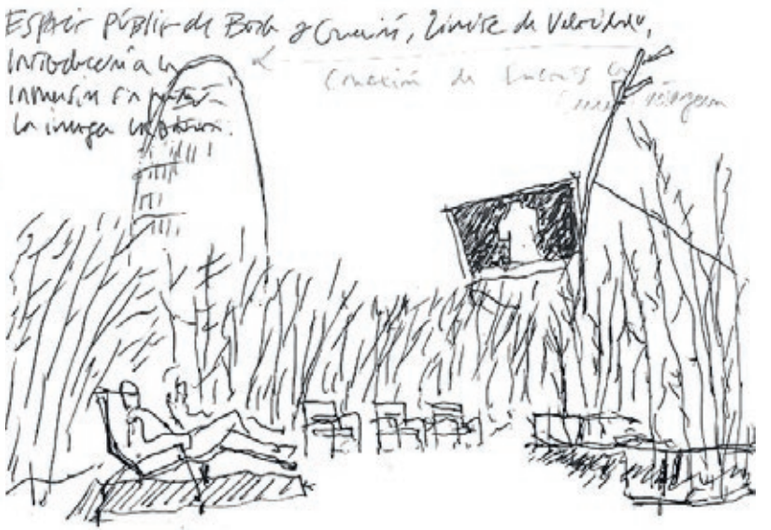
413.

412.
Glòries conecta lo que separaba: el centro con Sant Martí. El yunque y la torre señalan por dónde. Y para que en el trayecto se quiera parar están la vegetación, la sombra y un pavimento que el cuerpo agradece. Conectar, orientar, resguardar.

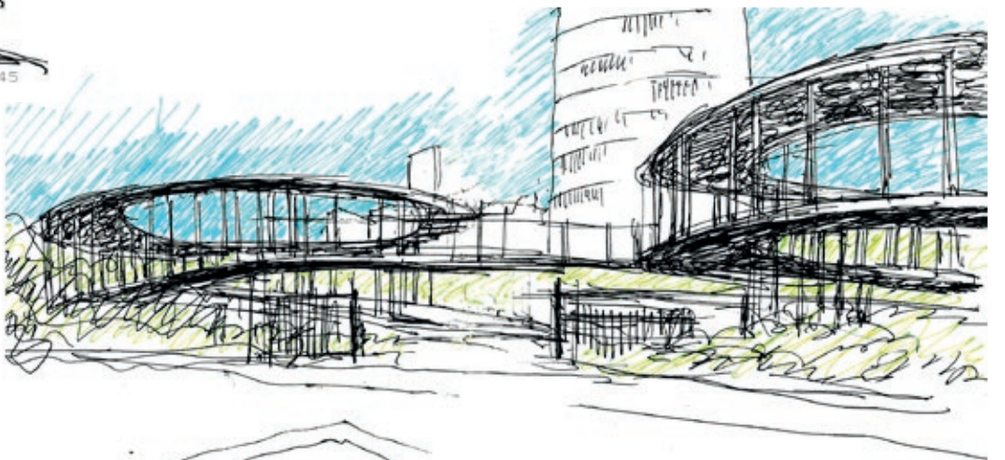
413.
La Diagonal se hace peatonal con agua y sombra. El agua trabaja desde el primer día, devuelve la torre como imagen y vuelve caminable un trayecto de doscientos metros; la sombra, en veinte años —hasta entonces, pérgolas urbanas.



414.



415.





416.

414, 415.
El bulevar respondió en el XIX y sigue vigente; la pregunta es otra: ¿conectar incluye hoy poder apartarse? Bambú, sombra y descanso profundo lo resuelven, y la ciudad nunca desaparece.

416.
El bienestar no es solo calma y conversación: a la edad de las niñas y los niños, ellos se apropian de la ciudad con la fantasía, y el parque, a través de su equipamiento, la construye a escala grande, no en miniatura, bien protegidos, cercados por arbustos altos y enredaderas que los aíslan lo suficiente para jugar al margen del acontecer urbano y vigilados por su familia.

CONCLUSIONES

Mirar retrospectivamente veinte años de bitácoras en el Taller Europa permite reconocer que aquello que comenzó como la experiencia de viajar con el objetivo de encontrarse directamente con el original del arte, la arquitectura y el urbanismo terminó construyendo una manera particular de aprender arquitectura. A través de sucesivas generaciones, el recorrido, la observación y el croquis fueron dejando de ser solamente instrumentos asociados al viaje para transformarse en una metodología de estudio. La bitácora permite reconocer esa evolución: no es solo una sumatoria de dibujos de obras y ciudades, sino distintas maneras de mirar, seleccionar, relacionar e interpretar aquello que se experimenta.

Recorrer para descubrir la arquitectura sintetiza esta trayectoria. Recorrer implica aceptar que la arquitectura no se presenta completamente desde un único punto de vista. Se descubre al aproximarse, atravesar, detenerse, cambiar de dirección, subir, descender y volver a mirar. El movimiento permite comprender relaciones entre elementos que desde una imagen aislada pueden parecer independientes: una fachada y una calle, un edificio y su suelo, una plaza y sus accesos, una pendiente y un recorrido, una infraestructura y el territorio que atraviesa. La experiencia corporal transforma así el espacio en una secuencia y hace visible la arquitectura como relación.

Dentro de ese proceso, el croquis adquiere su sentido metodológico. Dibujar obliga a detener el recorrido momentáneamente para seleccionar aquello que merece ser observado. No existe un único tipo de croquis porque tampoco existe una única escala de observación. Frente a la ciudad, el dibujo reconoce trazados, secuencias, distancias, bordes, hitos y horizontes; frente a una obra, puede concentrarse en la geometría, la luz, la materia, la estructura o el límite; frente a la arquitectura urbana vuelve a ampliar la mirada para reconocer aquello que una intervención produce más allá de sí misma. El croquis cambia porque cambia la pregunta.

Así entendido, el croquis no es mera técnica de dibujo ni un gesto puramente poético. La mirada que propone esta publicación nace del «descalce»: la intersección entre la ciudad proyectada y la realidad que se descubre en movimiento, al recorrerla. Allí el croquis registra la distancia entre lo que el proyecto quiso ser y lo que el lugar efectivamente es cuando se camina, se habita y se transforma. El croquis, como el lugar observado, también es «materia del tiempo»: registra un instante y, a la vez, la manera de mirar de quien vuelve una y otra vez sobre él.

Reconocimiento urbano, monografía y arquitectura urbana no constituyen, por ello, tres formas independientes de estudio. Son distintas distancias desde las cuales se construye una misma experiencia. Se puede reconocer primero una estructura territorial, detenerse después sobre una obra y regresar nuevamente hacia la ciudad para comprender su incidencia. En ese movimiento entre escalas aparece uno de los aprendizajes centrales del Taller: observar implica relacionar. Un detalle puede explicar un edificio; un edificio puede revelar una condición del barrio; una secuencia de espacios puede hacer comprensible una estructura territorial mayor.

Los casos revisados durante estos años permiten también desplazar la atención desde la singularidad formal de las obras hacia aquello que son capaces de modificar en la cultura de la ciudad. Una arquitectura puede construir una nueva relación con la luz, extender la vida colectiva hacia el espacio público, reconstruir la continuidad de un recorrido, activar un paisaje, transformar una infraestructura o hacer nuevamente visible una geografía. Su valor no reside solamente en aquello que la obra es, sino en las relaciones que consigue establecer con aquello que encuentra.

Esta constatación permite precisar también el sentido de la experiencia internacional. Barcelona, París, Lyon, Bilbao y las demás ciudades recorridas no constituyen modelos destinados a ser reproducidos en Chile. Su valor está en ampliar el campo de referencias y establecer paralelos críticos en relación con principios, operaciones y preguntas. Se viaja para descubrir otras arquitecturas, pero también para aprender a observar nuevamente el territorio propio.

En ese regreso aparece la Región de Valparaíso como horizonte proyectual de la experiencia. Su borde costero, sus cerros y quebradas, las infraestructuras que atraviesan sus ciudades, sus barrios, equipamientos y espacios naturales constituyen condiciones cuya complejidad no puede ser reducida a una solución única. La experiencia acumulada por Taller Europa sugiere otra aproximación: recorrer antes de intervenir; reconocer continuidades y discontinuidades; descubrir relaciones latentes; comprender las distintas escalas que concurren en un lugar y, desde ellas, construir una

interpretación capaz de orientar el proyecto. Ese tránsito hacia el proyecto ocurre en el taller de quinto año, en diálogo con los actores relevantes del territorio, y no forma parte de esta publicación: aquí se recoge el momento previo, el de aprender a mirar.

Las referencias no son solo fuentes: trazan el mapa de una mirada. Ochenta y cuatro referencias bibliográficas, entre Europa y América, tienen a España y Chile como polos del viaje, y a Le Corbusier como referente del croquis como método. Después del año 2000 el foco se desplaza de la obra singular a la ciudad histórica, la regeneración y el paisaje. Los instrumentos de planificación devuelven lo observado a la Región de Valparaíso: volver con otra medida para leer el propio territorio. Queda una deuda: solo el 17 % son voces de mujeres, aunque en los últimos cinco años sube al 33 %.

El índice de lugares confirma que el taller no recorre países: recorre ciudades. De los 123 lugares, Barcelona (49) y París (42) concentran tres de cada cuatro; son las dos escuelas urbanas del viaje. Bilbao (13) y Lyon (11) aportan la lección de la regeneración: ciudades industriales que vuelven visible su río. Las siete obras de Le Corbusier en Francia constituyen una monografía en sí misma en el viaje. El resto son plazas, calles, parques, bordes de agua y edificios públicos, es decir, espacio colectivo. Lo que se observa no es el objeto, sino la ciudad como lugar habitado.

La bitácora se transforma entonces en algo más que memoria de veinte años de viajes. Es el testimonio de un proceso formativo donde cada dibujo representa una decisión sobre qué mirar y cada recorrido abre una posibilidad de conocimiento. Su valor no está solamente en conservar aquello que fue observado, sino en mostrar cómo la observación puede transformarse en pensamiento disciplinar. Tal vez allí se encuentre la principal lección que estos veinte años permiten formular: proyectar no comienza necesariamente cuando se dibuja una nueva forma. Comienza antes, cuando aprendemos a recorrer un lugar con atención suficiente para descubrir las relaciones que ya existen en él. Desde esa perspectiva, recorrer, dibujar y proyectar dejan de ser momentos separados: forman parte de una misma manera de aprender arquitectura y de volver sobre la Región de Valparaíso con nuevas preguntas, referencias y posibilidades de transformación.

EPÍLOGO

Sintaxis de una mirada

Si tuviera que definir en una palabra la experiencia de diseñar este libro, sería sintaxis. No solo por la manera en que las imágenes se relacionan entre sí, sino por la búsqueda de un lenguaje capaz de conectar observaciones, pensamientos y experiencias sin quitarles aquello que las hace únicas.

Comprendimos que el croquis no busca necesariamente reproducirlo todo. Selecciona, interpreta y devela. Es una huella del encuentro entre quien observa y aquello que es observado. Y si cada croquis contiene una manera singular de comprender la realidad, ¿qué sucedería si pudiéramos establecer relaciones entre ellos sin borrar sus diferencias?
Esa pregunta se convirtió en una orientación para la diagramación. Comenzamos a buscar correspondencias entre trazos, proyecciones, perspectivas e intenciones. Las imágenes podían dialogar por sus semejanzas, pero también por sus contrastes; por aquello que mostraban y por lo que dejaban abierto a la interpretación. La sintaxis editorial surgió de esa búsqueda: construir relaciones que permitieran descubrir nuevas lecturas sin imponer una única respuesta.

Fueron 416 croquis los que pasaron por nuestras manos, cada uno con una huella particular. Detrás de cada corrección había una pregunta: ¿cómo diseñar una experiencia de lectura que estuviera a la altura del pensamiento contenido en estas páginas?

Desde el diseño gráfico, una publicación implica construir un sistema de relaciones visuales en el que la composición, la escala, el ritmo, la tipografía, el espacio en blanco y la secuencia de lectura participan en la producción de significado. Esos elementos fueron las reglas de nuestra sintaxis. Desde el diseño de productos, un libro es además un objeto que se recorre con las manos, la mirada y el tiempo. Por eso, nos interesaba que el lector no se enfrentara a un archivo de dibujos, sino a una experiencia capaz de despertar curiosidad y revelar relaciones entre los croquis. Queríamos que cada imagen tuviera autonomía, pero que encontrara su lugar dentro de un conjunto mayor.

Fue entonces cuando el propio contenido comenzó a enseñarnos cómo diseñarlo.

Antes de relacionar las imágenes entre sí, debimos aprender a leer la sintaxis de cada una. Descubrimos que cada línea podía ser mucho más que una representación. Un trazo, un achurado, una variación de presión o una perspectiva revelaban decisiones, énfasis e intenciones. El dibujo se convertía también en evidencia del pensamiento que lo había producido.

En ese sentido, diseñar este libro guarda una profunda relación con el acto de proyectar. Así como el croquis selecciona los elementos significativos de una realidad compleja, el diseño editorial exige reconocer las cualidades de un conjunto de contenidos y decidir cómo articularlas. En ambos casos, proyectar implica interpretar antes de intervenir: comprender las relaciones que pueden dar sentido a los elementos.

La publicación fue un ejercicio de aprendizaje compartido, en el que estudiantes y docente debimos negociar ideas, discutir decisiones y comprender que el resultado dependía de cada integrante. Lo que comenzó como una sintaxis de la imagen terminó siendo también una sintaxis entre personas, disciplinas y experiencias. Una forma de hacer visible el pensamiento de otro sin sustituirlo; de organizar sin clausurar; de dar estructura sin quitarle libertad a la mirada.

Porque, si el croquis nos enseña a observar para comprender y proyectar, el diseño editorial nos recuerda que también es posible construir nuevas preguntas a partir de lo ya observado. Y quizás ahí reside el sentido más profundo de este trabajo: entender que toda imagen puede contener un pensamiento, que toda relación entre imágenes construye un sentido, que toda decisión de diseño es también una postura y que todo proyecto comienza, inevitablemente, cuando aprendemos a mirar de otra manera.

Ezequiel Cabrera Aguilera
Diseñador Industrial

Magíster en Diseño de Ciudades Integradas
Universidad Viña del Mar

Docente en Diseño
y Coordinador de R90Lab
Facultad de Arquitectura,
Comunicaciones y Diseño
Universidad Viña del Mar

Caminar la ciudad. Un viaje que continúa

El Taller Europa es una experiencia que ha marcado la formación profesional de cientos de arquitectos de la Universidad Viña del Mar, cuyos aprendizajes continúan vigentes en las trayectorias profesionales de quienes han formado parte de esta iniciativa. Al participar en esta experiencia, difícilmente habría imaginado que la ciudad estudiada durante aquel viaje se convertiría, años más tarde, en el punto de partida de una nueva etapa en mi trayectoria académica vinculada a la docencia y la investigación.

Aquella experiencia me permitió comprender el viaje como una forma de conocimiento basada en la observación y la interpretación. Más que una instancia puntual, representó una manera de aproximarse a la ciudad que seguiría acompañándome en los años posteriores. El recorrido, la observación y el análisis a través del dibujo despertaron un interés permanente por continuar aprendiendo desde una perspectiva internacional.

Hoy valoro especialmente haber formado parte de esta experiencia formativa. Aquella primera estancia en Barcelona me permitió descubrir una ciudad que, años más tarde, volvería a formar parte de mi trayectoria. Lo que entonces comenzó como un ejercicio de descubrimiento abrió paso, con el tiempo, a una búsqueda de nuevas lecturas y perspectivas que en aquel momento apenas comenzaban a esbozarse.

En este proceso, recorrer para comprender y dibujar para interpretar se han convertido en herramientas fundamentales. Mientras el croquis permite pensar y observar, el recorrido conduce a comprender la ciudad desde sus partes: la calle, la manzana, el parcelario y los edificios dejan de percibirse como elementos aislados y comienzan a entenderse a partir de las relaciones que establecen entre sí y de las distintas formas en que se articulan, dando lugar a paisajes urbanos, contextos específicos y espacios singulares. El dibujo y la capacidad de observación que se integran en el Taller se vuelven parte de un bagaje de aprendizajes que se construye por acumulación.

Los croquis elaborados permanecen como testimonio de una experiencia, pero su aporte más relevante radica en constituir un recurso reflexivo que conduce al pensamiento crítico y que, además, caracteriza a esta Escuela de Arquitectura. Dibujar obliga a detenerse, observar, mirar a través de aquello que se convierte en objeto de atención. Cada dibujo contribuye a la construcción de una mirada que perdura mucho después de terminado el viaje y que, con el tiempo, pasa a formar parte de una manera de interpretar la realidad que acompaña la trayectoria de sus participantes.

Por ello, considero que uno de los aprendizajes más perdurables del Taller Europa radica en la posibilidad de experimentar la ciudad desde una lógica reflexiva asociada al croquis. Dibujar implica caminar, observar y registrar aquello que solo puede comprenderse plenamente desde la experiencia directa. En este sentido, el verdadero aprendizaje no consiste únicamente en conocer Europa, sino en adoptar formas de aproximarse a la ciudad, algo que no se aprende mediante libros o fotografías; para ello, es necesario recorrerla y experimentarla a pie de calle.

Al mirar atrás, comprendo que el viaje continúa para mí y para muchos de los estudiantes, profesionales y académicos que han formado parte de este Taller. Continúa en la necesidad de abrir nuevos horizontes con lecturas renovadas a partir de cada ciudad recorrida y en cada dibujo realizado, así como en el ejercicio permanente de observar el territorio con una mirada crítica y abierta al aprendizaje continuo.

Francisca Vilches Valenzuela
Arquitecta UVM

Doctoranda y Docente Investigadora
Universitat Politècnica de Catalunya

VIDA, OFICIO Y ARQUITECTURA

Patricio Canala-Echeverría Vergara
Arquitecto

Profesor Titular
Secretario Académico
Facultad de Arquitectura,
Comunicaciones y Diseño
Universidad Viña del Mar

Este libro nace en el marco del Taller Europa, una experiencia formativa con 28 años y 30 versiones de trayectoria en la carrera de Arquitectura de la Universidad Viña del Mar. En estas páginas, el arquitecto Joaquín Bustamante Maillard comparte sus reflexiones en distintas ciudades europeas, revelando lo más íntimo de su proceso creativo como una obra de autor.

La arquitectura exige una mirada única, personal y sostenida en el tiempo. El rigor de Joaquín trasciende la práctica profesional y refleja una constancia guiada por su propia mano, su ojo y sus pensamientos, plasmados en croquis, esquemas y reflexiones. Más que un registro urbano, este libro es un acto de revelación sobre el modo en que el autor comprende la ciudad y sus obras. Sus trazos demuestran que, para ejercer y enseñar la arquitectura, es indispensable sostener una postura original, transformando el oficio en un modo de vida donde este origen se constituye como un proyecto académico y humano.

La experiencia formativa a través de la arquitectura y el croquis es, probablemente, una de las que exige mayor concentración, pues atañe directamente a una de las cuestiones más profundas del ser humano: la originalidad, entendida en estas páginas como un retorno al origen. Esta postura se basa en la disciplina personal de explorar y comprender las ciudades contemporáneas, sus vivencias y sus desarrollos históricos mediante el dibujo sintético y la reflexión. Esta práctica constante y poco habitual articula una propuesta transmisible a otros desde su propia singularidad; así, la experiencia de su formación y de sus quehaceres diarios se traduce en la capacidad de recoger, entender y develar aquello que tiene ante sí.

La ciudad es el espacio donde el ser humano expresa, tanto a lo largo del tiempo como en su manifestación contemporánea, sus mayores virtudes y sus más profundos desaciertos. Comprenderla exige un desarrollo reflexivo capaz de desvelar sus secretos. Quizás el camino más íntimo para descifrar esa verdad sea el croquis: una herramienta que se distancia del simple dibujo para convertirse en un lenguaje propio. A través de este es posible aprender las realidades del comportamiento humano y su relación con los espacios diseñados para cobijar sus actividades.

En este sentido, el presente libro recoge la experiencia profunda de Joaquín Bustamante Maillard, quien, desde una mirada con origen, es capaz de mostrar el acontecer contemporáneo, ofreciendo siempre una visión renovada de la ciudad y de sus obras.

Para hacer arquitectura, primero ha de construirse el arquitecto.

AGRADECIMIENTOS

Al concluir esta edición, solo me queda agradecer a todos quienes han participado de este proceso. En primer lugar, a los estudiantes, que a través de sus preguntas, sus observaciones y sus propuestas me han permitido interrogar una y otra vez estas ciudades, estos lugares y estas obras, e ir construyendo en el tiempo una mirada profunda sobre estos fenómenos.

Agradezco también a los académicos y académicas que han formado parte de este proceso. Muy especialmente, agradezco a quienes fundaron esta experiencia, Mario Orfali Bejer y Andrés Macdonald Hadida, por habernos invitado en el origen, allá por el año 2005, a contribuir a la construcción de la primera etapa de este taller exploratorio, iniciado el año 1998. Extiendo este reconocimiento a los rectores de la Universidad Viña del Mar, que han visto en el taller un aporte significativo al proyecto institucional, porque pone al estudiante como primera prioridad.

Junto con agradecer, quiero recordar que este taller es una experiencia colectiva. Los croquis, las observaciones y el método son fruto de un trabajo en común. Ese trabajo nace de la discusión y el debate, y del ensayo constante de aprehender lo que se experimenta. Se nutre también de los encuentros con otros académicos y académicas, arquitectos y urbanistas que participan del proceso de transformación de la ciudad europea y la de la Región de Valparaíso, en esta intersección que hemos creado entre América y Europa a propósito de reflexionar sobre la ciudad como obra destinada a dar forma al futuro.

Mi gratitud, asimismo, a quienes se han involucrado de manera más profunda y estructural en el desarrollo del taller: Patricio Canala-Echeverría Vergara y Maite Rivera Marchevsky, académicos de la carrera que han aportado dos visiones fundamentales. El primero lo ha hecho desde la calidad y la innovación de la práctica docente. La segunda lo ha hecho desde la investigación, transformando el taller en un método de investigación y vinculación con el medio. Su aporte se traduce en resultados que contribuyen a nuestro propio territorio, adaptando y extrapolando a él nuestras conclusiones como colectivo de estudiantes, académicos y actores regionales. Sin duda, el trabajo del Taller Europa es el resultado de esa interacción y de ese debate continuo que hemos sostenido a lo largo de tantos años. Lo mismo vale para el conjunto de observaciones aquí reunidas y para la forma en que se estructuran.

Sin ellos no habría sido posible alcanzar el objetivo del taller, transformar a nuestros estudiantes en arquitectos comprometidos con el rol de la disciplina en el desarrollo de nuestro entorno.

Por supuesto, agradezco a mi familia, que me ha apoyado para dar foco, compromiso y profundidad a una tarea que exige gran dedicación. Ellos me han brindado la

tranquilidad necesaria para dedicarme por completo a esta experiencia. Gracias a ellos pude desconectarme de Viña del Mar y de mis asuntos cotidianos para sumergirme plenamente en la experiencia del taller. Les agradezco, además, el valor que asignan a la cultura, la belleza y el trabajo bien hecho, con la calidad y el rigor que esta demanda. Agradezco también la convicción que compartimos: todo lo que uno emprende debe hacerse con compromiso y excelencia. Sin ellos no sería posible sostener un proyecto de esta envergadura durante tanto tiempo.

Finalmente, agradezco a la carrera de Diseño y a sus estudiantes, y muy especialmente a Ezequiel Cabrera Aguilera, con quien hemos compartido un proyecto común: la edición de este libro. Ezequiel, como diseñador, asumió la tarea de interpretar la propuesta en un formato gráfico. A través del diseño articuló y dio sentido a largas conversaciones sobre los propósitos y objetivos de esta publicación y cómo se expresa a través de esta bitácora de bitácoras. Tuvo la paciencia de esperar y de participar en la iteración que implica volver una y otra vez sobre los temas y la mejor selección de croquis. Además, involucró a los estudiantes en este proceso.

A todos ellos, mi agradecimiento, porque enriquecen el resultado y le otorgan una nueva perspectiva.

Muchas gracias.

Joaquín Bustamante Maillard

REFERENCIAS

A. Bitácoras



417.
Bitácoras de viaje Taller Europa. 2005-2026.

B. Bibliografía

AMÉRICA · *26 obras*

Chile · *12*

1999 Pérez Oyarzun, F., Aravena Mori, A., y Quintanilla Chala, J. (1999). ***Los hechos de la arquitectura***. Ediciones ARQ.

2000 Munizaga Vigil, G. (2000). ***Macroarquitectura: Tipologías y estrategias de desarrollo urbano*** (2.ª ed.). Alfaomega.

2002 Escuela de Arquitectura, Universidad Viña del Mar. (2002). ***Dosier I*** [Documento institucional]. Universidad Viña del Mar.

2004 Delpiano P.-C., R. (2004). ***Debatiendo la ciudad: Breviario arquitectónico***. Instituto Río Colorado.

Escuela de Arquitectura, Universidad Viña del Mar. (2004). ***Dosier II*** [Documento institucional]. Universidad Viña del Mar.

2005 Ceccarelli, P., y De Menna, E. (Comps.). (2005). ***La ciudad histórica como oportunidad: Recuperación urbana y nuevos modelos de desarrollo en América Latina***. Instituto Ítalo-Latino Americano.

2014 Díaz, F., y Castro, A. de (Eds.). (2014). ***Who cares for Chilean cities? / ¿Quién se preocupa por las ciudades chilenas?*** Ediciones ARQ; Columbia Books on Architecture and the City.

Escuela de Arquitectura, Universidad Viña del Mar. (2014). ***Dosier III*** [Documento institucional]. Universidad Viña del Mar.

2015 Hidalgo Hermosilla, G. (2015). ***Sobre el croquis*** (Trazos, 1). Ediciones ARQ.

2018 Nanjarí Román, E. (2018). ***Observación de la arquitectura contemporánea (apuntes para uno mismo)***. Universidad Viña del Mar.

2022 Muñoz Rodríguez, R. (2022). ***Luz, forma, acto y símbolo: La iglesia del Monasterio Benedictino de Las Condes***. Arquine; Ediciones Universidad del Bío-Bío.

Rivera, M., y Bustamante, J. (2022). El recorrido urbano como metodología para evaluar la experiencia urbana resultante del modelo urbano socialmente sostenible de la ciudad de Barcelona: Aprendizaje para Chile. En ***Investigaciones hacia un modelo económico de territorio sostenible*** (pp. 36–59). Cátedra Modelo Económico Sostenible de Valencia y su Entorno, Universidad de Valencia.

Colombia · *1*

2000 Daza, R. (2000). ***Buscando a Mies***. Actar.

México · *2*

2018 Bazant S., J. (2018). ***Manual de diseño urbano*** (6.ª ed.). Editorial Trillas.

2021 Bergdoll, B. (Ed.). (2021). ***Transformación urbana: Sordo Madaleno Arquitectos***. Arquine.

Estados Unidos · *3*

1960 Lynch, K. (2008). ***La imagen de la ciudad*** (E. L. Revol, Trad.). Editorial Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1960)

1961 Jacobs, J. (2011). ***Muerte y vida de las grandes ciudades***. Capitán Swing. (Obra original publicada en 1961)

2015 McCarter, R. (2015). ***Aldo van Eyck***. Yale University Press.

Instrumentos de política y planes de desarrollo · 8

Chile · *8*

2002 Ministerio de Obras Públicas. (2002). ***Gestión estratégica del desarrollo urbano: Preparándonos para el Bicentenario: II Encuentro Internacional Gestión Estratégica del Desarrollo Urbano*** [Monografía]. Ministerio de Obras Públicas.

2008 Ministerio de Vivienda y Urbanismo [MINVU], División de Desarrollo Urbano. (2008). ***Programa de recuperación de espacios públicos: Proyectos 2002-2007***. Gobierno de Chile.

2012 Gobierno Regional de Valparaíso. (2012). ***Estrategia Regional de Desarrollo: Región de Valparaíso 2020***. División de Planificación y Desarrollo.

2014 Giménez C., P., y Gazitúa Z., G. (Eds.). (2014). ***Hacia una nueva política urbana para Chile: Vol. 1. Antecedentes históricos*** (2.ª ed.). Ministerio de Vivienda y Urbanismo; Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.

Giménez C., P., y Ugarte G., J. R. (Eds.). (2014). ***Hacia una nueva política urbana para Chile: Vol. 4. Política Nacional de Desarrollo Urbano: Ciudades sustentables e inclusivas para el siglo XXI***. Ministerio de Vivienda y Urbanismo.

2021 Gobierno Regional de Valparaíso. (2021). ***Área Metropolitana de Valparaíso: Diagnóstico y orientaciones para su gestión y desarrollo***.

2024 Consejo Nacional de Desarrollo Territorial. (2024). ***Propuesta de actualización de la Política Nacional de Desarrollo Urbano***. Ministerio de Vivienda y Urbanismo; Gobierno de Chile.

2025 Gobierno Regional de Valparaíso. (2025). ***Estrategia Regional de Desarrollo: Región de Valparaíso 2025-2035***. Gobierno Regional de Valparaíso.

EUROPA · *54 obras*

España · *22*

1998 García Marchante, J. S., y Troitiño Vinuesa, M. Á. (Coords.). (1998). ***Vivir las ciudades históricas: Recuperación integrada y dinámica funcional***. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

1999 Bernal Santa Olalla, B. (Coord.). (1999). ***Vivir las ciudades históricas: Ciudad histórica y calidad urbana***. Universidad de Burgos; Fundación "la Caixa".

Sánchez de Madariaga, I. (1999). ***Introducción al urbanismo: Conceptos y métodos de la planificación urbana***. Alianza Editorial.

2002 Cenicacelaya Marijuan, J., Saloña Bordas, I., y Román Asensio, A. (2002). ***Bilbao: Guía de arquitectura metropolitana = Guide to metropolitan architecture = Arkitektura metropolitarraren gida***. Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro.

2003 Busquets, J. (2003). ***La Ciutat Vella de Barcelona: Un passat amb futur***. Ajuntament de Barcelona; Universitat Politècnica de Catalunya.

Montaner, J. M. (2003). ***Repensar Barcelona***. Edicions UPC.

2004 Abella, M. (2004). ***Ciutat Vella: El centre històric reviscolat***. Aula Barcelona.

Miralles, E., y Tagliabue, B. (2004). ***EMBT: Enric Miralles, Benedetta Tagliabue: Work in progress***. Actar; Ministerio de Vivienda; Col·legi d'Arquitectes de Catalunya.

2007 Sabaté, J. (Coord.). (2007). ***Patrimonio y proyecto territorial: Colonias, Sèquia de Manresa y Delta del Llobregat*** (Vol. 1). Diputació de Barcelona.

2010 Miralles, R., y Sierra, P. (2010). ***Guía de arquitectura contemporánea 1979-2010***. Ediciones Polígrafa.

Sert, J. L. (2010). ***Fundació Joan Miró: Barcelona***. Ediciones Polígrafa.

2011 Miró, J. (2011). ***Joan Miró: Apunts d'una col·lecció***. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca.

Velázquez Valoria, I., y Verdaguer Viana-Cárdenas, C. (2011). ***Regeneración urbana integral: Tres experiencias europeas innovadoras: Île de Nantes, Coin Street y Barrio de la Mina***. Sepes Entidad Pública Empresarial de Suelo.

2013 ***Barcelona, mapa de arquitectura: 473 obres, desde la Barcino romana al districte 22@***. (2013). Triangle Postals.

García Espuche, A. (2013). ***El Born Centre Cultural***. Ajuntament de Barcelona.

2015 Montaner, J. M. (2015). ***La condición contemporánea de la arquitectura***. Editorial Gustavo Gili.

Usandizaga, M., El Globus Vermell, y Garriga Bosch, S. (2015). ***Barcelona, la ciudad de los mercados***. Mon Cher Watson.

2016 García Vázquez, C. (2016). ***Teorías e historia de la ciudad contemporánea***. Editorial Gustavo Gili.

2021 Mas Ibañez, S. (2021). ***Urbanismo comparado: 10 modelos, 10 miradas***. Unión de Agrupaciones de Arquitectos Urbanistas; Agrupació d'Arquitectes Urbanistes de Catalunya.

2022 Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro. (2022). ***Premios COAVN 2022: Obras premiadas y finalistas en la XIV Edición de los Premios de Arquitectura del COAVN***. Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro.

2024 Mombiedro, A. (2024). ***Espacio, cuerpo y mente*** (Colección Sin Prejuicios, 6). Fundación Arquia.

2025 ***Paisajes postindustriales***. (2025). ***Identidades: Territorio, Cultura y Patrimonio***, (14).

Francia · *9*

1992 Choay, F. (2007). ***Alegoría del patrimonio***. Editorial Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1992)

2006 Poisson, M. (2006). ***1000 immeubles et monuments de Paris: Dictionnaire visuel des architectes de la capitale***. Parigramme.

2007 Simon, P. (2007). ***Paris, visite guidée: Architecture, urbanisme, histoire et actualité***. Picard; Pavillon de l'Arsenal.

2008 Lapierre, É. (Dir.). (2008). ***Guide d'architecture Paris 1900-2008***. Éditions du Pavillon de l'Arsenal.

2011 Amouroux, D. (2011). ***La Villa Savoye***. Éditions du patrimoine.

Maison de l'architecture Rhône-Alpes. (2011). ***Grand Lyon, architectures contemporaines 1906-2011***. Éditions Archibooks.

2014 Hénaff, M. (2014). ***La ciudad que viene***. LOM Ediciones.

2021 Petitjean, M. (2021). ***Métro Rambuteau***. Éditions du Regard.

2024 Labasse, A., y Pelloux, P. (2024). ***Paris Atlas***. Apur.

Suiza · *12*

1911 Le Corbusier. (2011). ***Voyage d'Orient: Carnets***. Electa Architecture; Fondation Le Corbusier. (Obra original escrita en 1911)

1923 Le Corbusier. (2016). ***Hacia una arquitectura***. Infinito. (Obra original publicada en 1923)

1928 Le Corbusier. (2010). ***Una casa, un palacio*** (S. Guerrero, Ed.). Publicaciones de la Residencia de Estudiantes. (Obra original publicada en 1928)

1937 Le Corbusier. (1999). ***Cuando las catedrales eran blancas***. Apóstrofe. (Obra original publicada en 1937)

1943 Le Corbusier. (1971b). ***Principios de urbanismo:*** (***La Carta de Atenas***) (Discurso preliminar de J. Giraudoux). Editorial Ariel. (Obra original publicada en 1943)

1948 Le Corbusier. (1980). ***El Modulor: Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana, aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*** (R. Vera, Trad.; 3.ª ed.). Poseidón. (Obra original publicada en 1948)

1955 Le Corbusier. (2006). ***El poema del ángulo recto*** (H. Marchant Montenegro, Trad.). Ediciones Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Finis Terrae. (Obra original publicada en 1955)

1957 Le Corbusier. (1957). ***Mensaje a los estudiantes de arquitectura***. Ediciones Infinito.

1961 Le Corbusier. (1961). ***Un couvent de Le Corbusier***. Éditions de Minuit.

1971 Le Corbusier. (1971a). ***La ciudad del futuro***. Ediciones Infinito.

1994 Stierlin, H. (Ed.). (1994). ***Encyclopedia of world architecture / Enzyklopädie der Weltarchitektur / Comprendre l'architecture universelle***. Evergreen; Taschen.

1998 Boesiger, W., y Girsberger, H. (1998). ***Le Corbusier 1910-65***. Editorial Gustavo Gili.

Italia · *2*

2013 Careri, F. (2013). ***Walkscapes: El andar como práctica estética***. Editorial Gustavo Gili.

2016 Careri, F. (2016). ***Pasear, detenerse***. Editorial Gustavo Gili.

Reino Unido · *4*

1984 Baker, G. H. (2000). ***Le Corbusier: Análisis de la forma*** (S. Castán, Trad.). Editorial Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1984)

1999 Powell, K. (1999). ***El renacimiento de la arquitectura: La transformación y reconstrucción de edificios antiguos***. Blume; Naturart.

2011 Farrelly, L. (2011). ***Dibujo para el diseño urbano***. Blume.

2015 Frampton, K. (2015). ***A genealogy of modern architecture: Comparative critical analysis of built form*** (A. Simone, Ed.). Lars Müller Publishers.

Alemania · *1*

1970 Jantzen, H. (1970). ***La arquitectura gótica***. Nueva Visión.

Países Bajos · *1*

2006 Koolhaas, R. (2006). ***La ciudad genérica***. Editorial Gustavo Gili.

Noruega · *1*

1999 Norberg-Schulz, C. (1999). ***Arquitectura occidental*** (3.ª ed.). Editorial Gustavo Gili.

Finlandia · *2*

2006 Pallasmaa, J. (2006). ***Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos***. Editorial Gustavo Gili.

2012 Pallasmaa, J. (2012). ***La mano que piensa: Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura***. Editorial Gustavo Gili.

C. Atlas Taller Europa

123 lugares de observación, por ciudad y en orden alfabético. p./pp.: páginas; cr.: número de croquis. Coordenadas WGS 84 en grados, minutos y segundos; en calles, plazas y parques indican un punto general del lugar.

BARCELONA

España · 49 lugares · 41°23′ N, 2°10′ E

Avinguda de Gaudí
p. 82 · cr. 205–207
41°24′29″ N 2°10′25″ E

Avinguda de la Catedral
pp. 24, 25 · cr. 6, 9, 10, 15, 17
41°23′05″ N 2°10′33″ E

Avinguda de la Reina Maria Cristina (eje)
pp. 95, 97 · cr. 227, 228, 234–236
41°22′22″ N 2°08′58″ E

Biblioteca Gabriel García Márquez (pl. de Carmen Balcells, 1)
pp. 140–143 · cr. 332–338
41°25′02″ N 2°12′00″ E

Biblioteca Jaume Fuster (pl. de Lesseps)
pp. 136–139 · cr. 321–331
41°24′23″ N 2°09′03″ E

CaixaForum Barcelona
pp. 102, 103 · cr. 248
41°22′17″ N 2°08′59″ E

Carrer de l'Argenteria
pp. 28, 35 · cr. 25, 26, 53
41°23′01″ N 2°10′50″ E

Carrer de Montcada
p. 37 · cr. 61, 62
41°23′06″ N 2°10′51″ E

Carrer del Paradís
p. 30 · cr. 33
41°23′00″ N 2°10′38″ E

Carrer del Pi
p. 28 · cr. 27
41°23′00″ N 2°10′26″ E

Casa Milà (terraza)
p. 81 · cr. 203, 204
41°23′43″ N 2°09′43″ E

Catedral de Barcelona (pla de la Seu)
pp. 24, 25, 30 · cr. 5, 7, 8, 12–14, 16, 18, 31, 32
41°23′02″ N 2°10′35″ E

CCCB, Centre de Cultura Contemporània (Pati de les Dones)
pp. 102, 103 · cr. 247
41°23′01″ N 2°10′01″ E

Disseny Hub Barcelona (DHub)
pp. 83, 174, 175 · cr. 209, 396–398
41°24′08″ N 2°11′17″ E

El Born Centre de Cultura i Memòria (antiguo Mercat del Born)
p. 40 · cr. 69–75
41°23′08″ N 2°11′00″ E

Fundació Joan Miró (Montjuïc)
pp. 126–129 · cr. 299–309
41°22′07″ N 2°09′36″ E

Jardins d'Elisava (DHub)
pp. 174, 175 · cr. 397, 398
41°24′09″ N 2°11′20″ E

La Rambla
p. 34 · cr. 48, 49
41°22′51″ N 2°10′24″ E

MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (pl. dels Àngels)
pp. 43, 44, 102, 103 · cr. 97–107, 246
41°23′00″ N 2°10′00″ E

Mercat de la Boqueria
pp. 32, 42 · cr. 45, 87–96
41°22′54″ N 2°10′18″ E

Mercat de Santa Caterina
pp. 33, 41 · cr. 47, 80–86
41°23′10″ N 2°10′43″ E

Mercat dels Encants
pp. 176–179 · cr. 400–408
41°24′02″ N 2°11′12″ E

MNAC, Palau Nacional (mirador de Montjuïc)
pp. 95, 126 · cr. 227, 228
41°22′07″ N 2°09′12″ E

MUHBA, Museu d'Història de Barcelona (yacimiento romano)
p. 39 · cr. 63–67
41°23′02″ N 2°10′40″ E

Museu Picasso (Palau Aguilar)
p. 37 · cr. 61, 62
41°23′07″ N 2°10′51″ E

Pabellón Alemán (Pavelló Mies van der Rohe)
pp. 93–105 · cr. 229–245, 249–256
41°22′15″ N 2°09′00″ E

Parc de les Glòries — La Gran Clariana
pp. 170, 173, 180–183 · cr. 395, 409–416
41°24′11″ N 2°11′12″ E

Pati Llimona (muralla romana)
p. 41 · cr. 76–79
41°22′51″ N 2°10′43″ E

Plaça de Carles Buïgas
p. 96 · cr. 229, 230
41°22′17″ N 2°09′06″ E

Plaça d'Espanya
p. 95 · cr. 227, 228
41°22′30″ N 2°08′57″ E

Plaça de Joan Coromines
p. 44 · cr. 104–107
41°23′02″ N 2°10′03″ E

Plaça de Josep Antoni Coderch
p. 175 · cr. 399
41°24′08″ N 2°11′15″ E

Plaça de la Gardunya
p. 42 · cr. 87–96
41°22′56″ N 2°10′15″ E

Plaça de l'Acadèmia
p. 36 · cr. 58, 60
41°23′14″ N 2°10′53″ E

Plaça de les Glòries Catalanes
pp. 170–173 · cr. 393–395
41°24′13″ N 2°11′14″ E

Plaça de Pons i Clerch
p. 36 · cr. 56, 57
41°23′12″ N 2°10′54″ E

Plaça de Ramon Berenguer el Gran
p. 27 · cr. 24
41°23′04″ N 2°10′43″ E

Plaça de Sant Jaume
p. 31 · cr. 42–44
41°22′57″ N 2°10′37″ E

Plaça de Sant Josep Oriol
p. 36 · cr. 59
41°22′57″ N 2°10′26″ E

Plaça de Sant Just
pp. 23, 34 · cr. 3, 50
41°22′57″ N 2°10′41″ E

Plaça del Rei
pp. 27, 39 · cr. 20–23, 63–67
41°23′03″ N 2°10′39″ E

Plaça Reial
p. 35 · cr. 51, 52
41°22′48″ N 2°10′31″ E

Rambla de Mar (Port Vell)
p. 45 · cr. 108–111
41°22′34″ N 2°10′49″ E

Rambla de Sant Agustí Vell
p. 35 · cr. 54, 55
41°23′17″ N 2°10′50″ E

Sagrada Família
pp. 79–91 · cr. 201–226
41°24′13″ N 2°10′28″ E

Santa Maria del Mar
pp. 28, 30 · cr. 25, 26, 34–36
41°23′01″ N 2°10′55″ E

Santa Maria del Pi (campanario)
p. 29 · cr. 28–30
41°22′55″ N 2°10′25″ E

Temple d'August (carrer del Paradís, 10)
p. 31 · cr. 37–41
41°23′00″ N 2°10′38″ E

Torre Glòries
p. 182 · cr. 412, 413
41°24′12″ N 2°11′23″ E

PARÍS

Francia · 42 lugares · 48°51′ N, 2°21′ E

Arc de Triomphe (mirador)
pp. 67, 69 · cr. 177, 190
48°52′26″ N 2°17′42″ E

Avenue des Champs-Élysées
p. 64 · cr. 162–164
48°52′11″ N 2°18′27″ E

Avenue Gustave-Eiffel
p. 66 · cr. 172
48°51′26″ N 2°17′45″ E

Bibliothèque nationale de France (François-Mitterrand)
p. 57 · cr. 134–137
48°50′01″ N 2°22′33″ E

Cathédrale Notre-Dame de Paris
pp. 52, 62, 130, 133 · cr. 156, 157, 318, 319
48°51′11″ N 2°21′00″ E

Centre Pompidou (miradores)
p. 68 · cr. 184, 186
48°51′38″ N 2°21′08″ E

Église de la Madeleine
p. 61 · cr. 151, 152
48°52′12″ N 2°19′28″ E

Esplanade de La Défense
p. 65 · cr. 165–168
48°53′23″ N 2°14′31″ E

Fondation Louis Vuitton (mirador)
p. 68 · cr. 182, 183
48°52′36″ N 2°15′48″ E

Grand Palais
p. 60 · cr. 145–149
48°51′58″ N 2°18′45″ E

Grande Arche de La Défense
pp. 64, 65 · cr. 162–164, 169–171
48°53′33″ N 2°14′10″ E

Île de la Cité
pp. 48, 58 · cr. 138, 139
48°51′17″ N 2°20′51″ E

Institut de France
p. 61 · cr. 153
48°51′27″ N 2°20′14″ E

Institut du monde arabe
pp. 130–133 · cr. 310–319
48°50′56″ N 2°21′26″ E

PARÍS
Francia (cont.)

Jardin des Tuileries (Grand Bassin octogonal)
pp. 69, 70, 71 · cr. 187–200
48°51′52″ N 2°19′29″ E

Ministère de l'Économie et des Finances (Bercy)
p. 56 · cr. 132, 133
48°50′21″ N 2°22′44″ E

Musée du Louvre — Pirámide
pp. 58, 71, 124, 144 · cr. 138, 139, 198–200, 298, 339
48°51′40″ N 2°20′09″ E

Musée du quai Branly (jardines)
p. 68 · cr. 180, 181
48°51′39″ N 2°17′52″ E

Palais de Chaillot
p. 67 · cr. 174, 175
48°51′45″ N 2°17′16″ E

Panthéon (mirador)
pp. 59, 67 · cr. 140, 178
48°50′46″ N 2°20′47″ E

Parc André-Citroën
p. 59 · cr. 142–144
48°50′30″ N 2°16′30″ E

Parvis du Trocadéro (esplanade Joseph-Wresinski)
pp. 66, 67 · cr. 173, 179
48°51′44″ N 2°17′19″ E

Passerelle Léopold-Sédar-Senghor
p. 54 · cr. 121
48°51′43″ N 2°19′29″ E

Passerelle Simone-de-Beauvoir
p. 57 · cr. 134–137
48°50′09″ N 2°22′43″ E

Petit-Pont–Cardinal-Lustiger
p. 56 · cr. 130
48°51′11″ N 2°20′50″ E

Place de la Bastille (Colonne de Juillet, Ópera Bastilla)
p. 63 · cr. 158–161
48°51′12″ N 2°22′09″ E

Place de la Concorde
pp. 68, 69 · cr. 185, 191
48°51′56″ N 2°19′16″ E

Pont Alexandre-III
p. 53 · cr. 118, 120
48°51′50″ N 2°18′49″ E

Pont de Bercy
p. 56 · cr. 132, 133
48°50′19″ N 2°22′32″ E

Pont de Grenelle
p. 52 · cr. 116, 117
48°50′55″ N 2°16′49″ E

Pont de la Concorde
p. 54 · cr. 123
48°51′49″ N 2°19′11″ E

Pont de la Tournelle
p. 56 · cr. 131
48°51′02″ N 2°21′16″ E

Pont des Arts
pp. 54, 55 · cr. 124, 125, 127
48°51′30″ N 2°20′15″ E

Pont des Invalides
p. 53 · cr. 118, 120
48°51′49″ N 2°18′36″ E

Pont d'Iéna (mirador)
pp. 52, 67 · cr. 116, 117, 176
48°51′36″ N 2°17′33″ E

Pont Neuf
pp. 50, 61 · cr. 154
48°51′26″ N 2°20′28″ E

Promenade Marceline-Loridan-Ivens
p. 55 · cr. 126
48°51′30″ N 2°20′02″ E

Quai des Grands-Augustins
p. 56 · cr. 128, 129
48°51′15″ N 2°20′31″ E

Quai d'Orsay
p. 54 · cr. 122
48°51′43″ N 2°18′36″ E

Rue Royale
p. 61 · cr. 150–152
48°52′05″ N 2°19′25″ E

Rue Saint-Jacques
pp. 52, 61 · cr. 155
48°50′59″ N 2°20′46″ E

Rue Soufflot
p. 59 · cr. 140
48°50′48″ N 2°20′34″ E

LYON
Francia · 11 lugares · 45°45′ N, 4°50′ E

Cité Internationale (Renzo Piano)
p. 155 · cr. 364
45°47′04″ N 4°51′11″ E

Gare de Perrache
p. 166 · cr. 385, 386
45°44′56″ N 4°49′34″ E

Jardin d'Erevan (Confluence)
p. 166
45°44′36″ N 4°49′01″ E

Jardins de Ouagadougou (Confluence)
pp. 166, 169 · cr. 390
45°44′39″ N 4°48′55″ E

Lugdunum, museo y teatros romanos (Fourvière)
pp. 158–161 · cr. 367–376
45°45′35″ N 4°49′11″ E

Musée des Confluences
pp. 152–155 · cr. 357–365
45°43′57″ N 4°49′06″ E

Passerelle Florence-Arthaud (Confluence)
pp. 166, 168 · cr. 388
45°44′33″ N 4°48′58″ E

Place des Célestins
p. 156 · cr. 366
45°45′36″ N 4°49′56″ E

Place nautique — Plan d'eau (Confluence)
pp. 166, 167, 169 · cr. 385, 386, 391, 392
45°44′36″ N 4°49′03″ E

Pont Raymond-Barre (tranvía T1)
pp. 152, 153 · cr. 358
45°43′58″ N 4°49′12″ E

Quartier Confluence
pp. 166–169 · cr. 385–392
45°44′31″ N 4°49′05″ E

BILBAO
España · 13 lugares · 43°16′ N, 2°56′ O

Calle Iparraguirre (eje hacia el museo)
pp. 146, 149 · cr. 347, 348, 350
43°15′59″ N 2°56′08″ O

Campa de los Ingleses
p. 146
43°16′02″ N 2°56′16″ O

El Arenal
p. 148 · cr. 342, 343
43°15′35″ N 2°55′28″ O

Estadio de San Mamés
p. 147 · cr. 341
43°15′51″ N 2°56′58″ O

Miribilla (antiguas minas)
p. 162
43°15′11″ N 2°55′37″ O

Museo Guggenheim Bilbao
pp. 146–151 · cr. 340–356
43°16′07″ N 2°56′02″ O

Palacio Euskalduna
pp. 146, 147 · cr. 341, 344
43°15′59″ N 2°56′46″ O

Parque Etxebarria (mirador)
pp. 146, 147 · cr. 340, 344
43°15′33″ N 2°55′04″ O

Parque Hermanitas de los Pobres y Polideportivo Atxuri
pp. 162–165 · cr. 377–384
43°15′10″ N 2°55′09″ O

Pasarela Pedro Arrupe
pp. 146, 148 · cr. 344
43°16′10″ N 2°56′17″ O

Puente de La Salve
p. 148 · cr. 342, 343
43°16′04″ N 2°55′54″ O

Puente Zubizuri
p. 146
43°16′10″ N 2°55′42″ O

Torre Iberdrola
p. 147 · cr. 341
43°16′01″ N 2°56′22″ O

MILÁN
Italia · 1 lugar · 45°28′ N, 9°11′ E

Recinto de la Expo Milano 2015 (Pabellón de Chile, ya desmontado)
p. 134 · cr. 320
45°31′12″ N 9°05′56″ E

OBRAS DE LE CORBUSIER EN FRANCIA
Francia · 7 lugares

Couvent Sainte-Marie de La Tourette (Éveux-sur-l'Arbresle)
pp. 107–119 · cr. 266–297
45°49′10″ N 4°37′23″ E

Chapelle Notre-Dame-du-Haut (Ronchamp)
pp. 108, 111 · cr. 258–265
47°42′17″ N 6°37′14″ E

Église Saint-Pierre y Unité d'habitation (Firminy-Vert)
pp. 108, 109, 111 · cr. 258–265
45°23′13″ N 4°17′20″ E

Unité d'habitation (Marsella)
p. 111 · cr. 258–265
43°15′41″ N 5°23′47″ E

Villa La Roche (París)
p. 111 · cr. 258–265
48°51′05″ N 2°15′56″ E

Maison du Brésil (París)
p. 111 · cr. 258–265
48°49′09″ N 2°20′18″ E

Villa Savoye (Poissy)
p. 111 · cr. 258–265
48°55′28″ N 2°01′42″ E

Web Facultad de Arquitectura, Comunicaciones y Diseño | R90Lab

Aplicación interactiva del atlas de lugares y su relación con los croquis.

Joaquín Bustamante Maillard nació en Viña del Mar el año 1971, es arquitecto de la Universidad Viña del Mar (1999) y profesor titular en la misma Universidad. Tiene un Diploma de Estudios Avanzados en Arquitectura y Patrimonio Cultural y Ambiental de la Universidad de Sevilla (2009). Su tesis analizó la relación entre la realidad observada del espacio público y los atributos que se declararon en la postulación de Valparaíso a Patrimonio Mundial. Desde el año 2000 es académico de planta de la UVM, donde ha sido profesor de taller en todos los niveles de la carrera, de historia de la arquitectura y del urbanismo, y de seminario y titulación. Fue jefe de carrera y director de la Escuela de Arquitectura y Diseño entre 2013 y 2022, y hoy es decano de la Facultad de Arquitectura, Comunicaciones y Diseño.

Lleva cerca dos décadas en el Taller Europa. Empezó en 2005 como profesor ayudante de Mario Orfali, luego coordinó el programa y después lo dirigió como profesor titular. Con él ha recorrido junto a sus estudiantes ciudades como Barcelona, Bilbao, Lyon y París. El taller trabaja con una idea simple: el viaje es para aprender a mirar, y el croquis es la herramienta que hace pensar esa mirada. Cada proyecto europeo de regeneración urbana se estudia a pie y se dibuja en el lugar. Lo aprendido vuelve después a Viña del Mar y Valparaíso convertido en propuestas para sus barrios, ejes y bordes.

Su investigación trata sobre el patrimonio urbano, el valor del espacio público y la experiencia de recorrer la ciudad como forma de evaluarla. La ha desarrollado en colaboración con la ENSA de Lyon y con instituciones de Cataluña. Su labor de vinculación con la región incluye el taller “Obra y Ciudad” y la propuesta del tranvía Viña del Mar–Reñaca. Este libro reúne esa experiencia docente: lo que se aprende al observar, dibujar y habitar la arquitectura en el lugar donde ocurre.

Recorrer para descubrir la arquitectura.
20 años de Bitácora Taller Europa UVM

¿Qué aprende un arquitecto cuando viaja, camina y dibuja frente a la arquitectura de la ciudad?

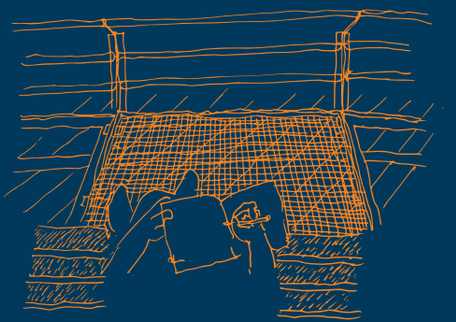
Este libro invita a responder esa pregunta junto al autor, a través de una síntesis de sus bitácoras personales, elaboradas en el Taller Europa de la Universidad Viña del Mar entre 2005 y 2026. El Taller Europa nació en 1998 como una apuesta: llevar a un pequeño grupo de estudiantes a recorrer las ciudades de Europa. Desde 2012 es parte del camino a la titulación, y así, cada arquitecto que ha egresado de la carrera desde entonces ha vivido ese viaje. Allí, croquis en mano, aprende a detenerse, a mirar con atención y a hacer suyas la arquitectura y la ciudad, convertidas en objeto de estudio propio.

La respuesta nace de un método: recorrer, seleccionar, dibujar, comparar y sintetizar. El croquis no ilustra una idea previa, sino que evidencia lo descubierto a través de la observación arquitectónica. Al dibujar un límite, una pendiente o un cambio de luz, la percepción se convierte en conocimiento. El lector recorre con el autor tres escalas de una misma mirada. La primera es el reconocimiento urbano, que sigue al cuerpo por la ciudad. La segunda es la monografía, que interroga una obra en su geometría, luz y materia. La tercera es la arquitectura urbana, que reconoce lo que una intervención produce más allá de sí misma.

La respuesta se completa en el regreso. Europa no se presenta como modelo, sino como un contexto desde el cual tomar una postura y volver a mirar de nuevo la costa, el puerto, los cerros y las quebradas de la Región de Valparaíso. Proyectar comienza antes de dibujar una forma: comienza cuando se aprende a descubrir lo invisible, lo que un lugar ya contiene.

Joaquín Bustamante Maillard.
Académico y Arquitecto UVM
Decano de la Facultad
Arquitectura, Comunicaciones y Diseño
Universidad Viña del Mar

9 789568 135324



TALLER EUROPA

R90 LAB.

EDICIONES **UVM**
Universidad Viña del Mar
www.uvm.cl
Derechos reservados © 2026