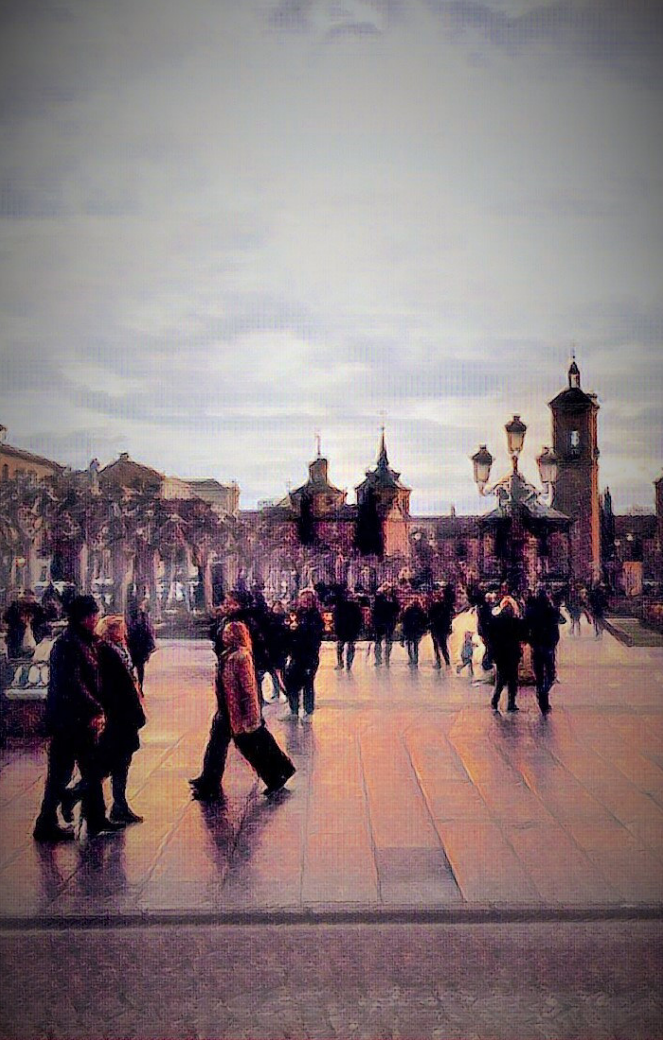




Ignacio González-Varas
José María Coronado
(coords.)

8

MOVILIDAD Y ACCESIBILIDAD EN CIUDADES HISTÓRICAS

Conflictos de usuarios, diseño
de infraestructuras y paisaje urbano

munilla-lería

MOVILIDAD Y ACCESIBILIDAD EN CIUDADES HISTÓRICAS

Conflictos de usuarios,
diseño de infraestructuras
y paisaje urbano

8

Ignacio González-Varas Ibáñez
José María Coronado Tordesillas
(coordinadores)

munilla-lería

Edita
Editorial Munilla-Lería

Autores:
Ignacio González-Varas Ibáñez
José María Coronado Tordesillas

Maquetación y diseño gráfico:
Ignacio González-Varas Ibáñez
Fotografía de portada: Centro histórico
de Alcalá de Henares © Ignacio González-Varas Ibáñez

Los textos de este libro, así como la documentación gráfica y fotográfica han sido facilitadas por los autores. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse o almacenarse con ningún medio químico, eléctrico, fotocopia, etc., sin la debida colaboración por parte de esta editorial.

Consejo editorial
Marta Torres Ruiz
C. Ruiz Morata

© Editorial Munilla-Lería
© Los Autores

Abril 2019

Editorial Munilla-Lería
C/ Secoya, nº 29 A—2ª planta, local 1.
28044, Madrid, España
Teléfono: 91 544 8747
info@munillalateria.com
www.munillalateria.com

Impresión: Villena Artes Gráficas
ISBN:
Depósito legal:
Printed in Spain—Impreso en España

Este libro es editado en el marco del proyecto de investigación *Tejidos históricos, paisajes urbanos y movilidad. Análisis y propuestas de regeneración de áreas de borde, espacios públicos y ejes viarios* concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación.
(CSO2015-63815-R)



ÍNDICE

PRESENTACIÓN	11
---------------------	-----------

I. MOVILIDAD Y ACCESIBILIDAD EN CIUDADES HISTÓRICAS: ESTUDIO INTRODUCTORIO

Ignacio González-Varas Ibáñez

1.1. Movilidad y accesibilidad en la ciudad histórica (1): trazado, usuarios, técnica-diseño y paisaje.	17
- El trazado de las ciudades históricas y la movilidad: causa y consecuencia.	
- Conflictos de movilidad en ciudades históricas: los usuarios y el derecho a la movilidad.	
- Soluciones de movilidad: técnicas y diseño contemporáneos en las áreas históricas.	
- El uso y disfrute peatonal de la ciudad histórica: la percepción del paisaje urbano histórico.	
1.2. Movilidad y accesibilidad en la ciudad histórica (2): movilidad y paisaje histórico urbano.	49
- Antecedentes metodológicos: del «pintoresquismo» a la «imagen de la ciudad».	
- Las vistas panorámicas: percepción global del paisaje urbano.	
- Las vistas interiores: recorridos y escenas urbanas.	
- Los monumentos: hitos perceptivos de la ciudad histórica.	
- Los puntos de acceso: movilidad de aproximación a la ciudad histórica.	

1.3. El casco histórico de Toledo: apuntes sobre movilidad y paisaje urbano .	103
- Las vistas de Toledo, topografía, pintura y fotografía.	
- Las vistas panorámicas y la movilidad interior y periférica.	
- Los accesos a la ciudad y el paisaje urbano.	
- Los flujos de movilidad peatonal interior, la escena urbana y los hitos monumentales.	

1.4. Conclusiones.	137
--------------------	-----

II. MOVILIDAD Y ACCESIBILIDAD EN CIUDADES HISTÓRICAS: CUESTIONES GENERALES

2.1. Reinventando la movilidad para los residentes en ciudades históricas con fuerte relieve. <i>José María de Ureña, Eloy Solís Trapero, Borja Ruiz-Apilánez</i>	149
2.2. La gestión del paisaje urbano histórico: la cuestión de la movilidad. <i>José Luis Lalana Soto</i>	169
2.3. La fácil entrada del automóvil en las ciudades históricas y su difícil salida: 100 años de idilio. <i>José María Coronado Tordesillas</i>	189

III. MOVILIDAD Y ACCESIBILIDAD EN CIUDADES HISTÓRICAS: EXPERIENCIAS

3.1. La reciente gestión de la movilidad en los centros históricos de las grandes metrópolis: el caso de Madrid. <i>Inmaculada Mohino y Álvaro Ardura.</i>	217
3.2. La calle de la estación: la recuperación de las conexiones peatonales entre estaciones de alta velocidad y centros históricos. <i>Amparo Moyano</i>	247
3.4. Escaleras contemporáneas en las murallas de Toledo: movilidad vertical y diseño arquitectónico. <i>Aida González Llavona</i>	265

PRESENTACIÓN

La movilidad constituye uno de los temas más presentes y recurrentes en las actuales agendas de gestión y planificación urbana. La creciente sensibilidad medioambiental reclama soluciones que mejoren la movilidad y la adapten tanto a las peculiaridades del espacio urbano como a los distintos tipos de usuarios que confluyen en la ciudad. En el ámbito europeo, el sector del transporte provoca casi el 20% de las emisiones efecto invernadero y supone alrededor del 50% de otros agentes contaminantes. Y la implantación masiva del automóvil también se ha erigido en uno de los principales factores del *sprawl* urbano, pues propicia formas de urbanización dispersa. Como respuestas a esta situación, en Europa se han venido desarrollando los Planes de Movilidad Sostenible. Junto al incremento de los sistemas de transporte públicos y las cada vez más habituales medidas de peatonalización o de restricción del tráfico motorizado, también proliferan las iniciativas de movilidad sostenible, como la peatonal o la ciclista, a menudo practicadas en grupo, al mismo tiempo que se reclama con insistencia la adopción de medidas que eviten la congestión circulatoria en el interior de las ciudades: la movilidad se erige así en un derecho ciudadano que es incluso reclamado activamente por diversas plataformas y colectivos. En el contexto general y actual de la movilidad urbana, las ciudades históricas presentan problemas específicos de movilidad y accesibilidad. Estos derivan en gran medida de la singularidad y relevancia histórica de su morfología urbana, con una amplísima diversidad de configuraciones que muchas veces se adaptan a topografías complejas o accidentadas

que dan lugar a configuraciones urbanas singulares y dotadas de reconocidos valores culturales. Pero la movilidad en las áreas urbanas históricas también se ve también afectada por los distintos tipos de usuarios que muchas veces confluyen en los centros históricos y que reclaman distintas soluciones de movilidad, pues la trama de calles, plazas y espacios públicos es compartida tanto por los residentes habituales como por los usuarios ocasionales que visitan las áreas históricas. Y cada vez son más frecuentes los conflictos que se pueden producir del encuentro o desencuentro entre turistas y residentes, pues cada grupo realiza un uso particular de la ciudad histórica. E incluso dentro de los residentes, la movilidad en las áreas históricas ha de tener en cuenta los fenómenos demográficos y sociales que acontecen en las mismas, como son, entre los más frecuentes, el envejecimiento de su población y las dificultades de movilidad asociadas con las personas mayores, o, caso contrario, posibles escenarios de gentrificación del centro histórico. La planificación de la movilidad en las ciudades históricas es, por tanto, una cuestión compleja que no puede abordarse de modo aislado, sino que reclama actuaciones coordinadas que implican tanto el estudio detenido de la morfología urbana, de la topografía y el carácter del lugar y sus actividades económicas, así como de los distintos usuarios que confluyen en la ciudad histórica, su composición demográfica y social y en cuanto a la utilización diferenciada de las áreas históricas. La atención a cada uno de estos elementos por separado y su necesaria consideración conjunta implica la necesidad de regular y articular recorridos e itinerarios por la ciudad histórica adaptados a las distintas pautas de uso, recepción y fruición del espacio histórico urbano. Pero, como hemos subrayado anteriormente, las actuaciones llevadas a cabo para mejorar la movilidad en los conjuntos y áreas urbanas históricas, del mismo modo que no pueden plantearse como intervenciones aisladas o independientes del cúmulo de factores que confluyen en su interior, por supuesto que tampoco pueden permanecer ajenas al ámbito físico en el que se inserta el conjunto histórico: toda propuesta o medida de planificación deberá asimismo analizar las relaciones existentes entre las áreas de actuación y el resto de la ciudad e incluso, más allá, dentro del ámbito paisajístico y territorial en el que ese conjunto histórico se inserta. Y ahondando aún más en la diversidad de situaciones, también debemos añadir que la movilidad urbana en áreas históricas presenta también retos y desafíos de distinta consideración en función del tamaño y situación urbana o territorial de las mismas, pues evidentemente las necesidades de movilidad y accesibilidad son distintas en centros históricos aislados y de pequeño tamaño que en conjuntos históricos insertados en ciudades medias o, más allá, en aquellas áreas históricas que se encuentran

situadas en medio o cerca de grandes aglomeraciones o áreas metropolitanas que estructuran densas redes de movilidad territorial. Y también son distintos los planteamientos de movilidad según el uso de estas áreas, pues las dificultades que encontramos en la gestión de la movilidad en ciudades caracterizadas por la presencia de situaciones de «monocultivo» turístico y fuertemente congestionadas son diferentes a las que plantean aquellas otras áreas aisladas y escasamente visitadas o las que encontramos en conjuntos históricos que experimentan procesos de degradación o de envejecimiento de su población. Desde el punto de vista del ámbito público de actuación, la movilidad en las áreas históricas no cabe duda de que se aborda prioritariamente a escala municipal, de manera que su planificación y gestión ha de tener en cuenta las directrices de las corporaciones municipales en materia de accesibilidad y movilidad, escala administrativa que genera una documentación específica, técnica, jurídica y administrativa, que se expresa tanto en el planeamiento y las ordenanzas municipales de carácter general como en las normas específicas relativas a movilidad y accesibilidad urbana.

Las reflexiones contenidas en este libro, teniendo en cuenta estas consideraciones preliminares, tratan de articularse en torno a algunos de estos temas. Pero debemos adelantar que los estudios aquí reunidos no pretenden erigirse en modo alguno como un *corpus* de conocimiento completo o cerrado, sino todo lo contrario: se ha tratado más bien de tratar de conjugar unas reflexiones generales y amplias acerca de las relaciones planteadas entre la movilidad, los conflictos de usuarios, el diseño de infraestructuras y la configuración del paisaje histórico urbano con la consideración de algunos casos de estudio de carácter más concreto que puedan resultar significativos por su interés metodológico o por su significado particular. De ese modo, la necesidad de plantear un marco general en el que enmarcar las cuestiones de índole más concreta o particular ha llevado a iniciar el tratamiento con un estudio introductorio que nos acerca a esta consideración general, teórica o metodológica, acerca de las relaciones que pueden establecerse entre la movilidad y la configuración del paisaje urbano histórico; es decir, cómo el trazado de las ciudades es deudor y dependiente a la vez de la movilidad y cómo se ha configurado esta a través de esos usuarios que, desde los primeros visitantes que nos dejan imágenes o relatos sobre *su* percepción del paisaje urbano, pueden llegar a la consideración del tratamiento de este paisaje urbano en función de la movilidad, como ocurre con la articulación de este paisaje en torno a cuestiones como los puntos de acceso a la ciudad, las perspectivas dominantes o la focalización de la movilidad en torno las escenas urbanas presididas por los hitos monumentales, así como la consideración del «plano hori-

zontal» de movilidad o de algunas soluciones técnicas que se han implantado en la «movilidad vertical» y su impacto en el paisaje urbano. La segunda parte del libro se articula en torno a tres «cuestiones generales» que pensamos son especialmente relevantes para el tratamiento de la movilidad en la ciudad histórica: el desarrollo de sistemas de movilidad específicos para ciudades históricas de fuerte relieve, las implicaciones y derivaciones de la movilidad en relación con el concepto de paisaje urbano histórico y una revisión crítica acerca del automóvil en la ciudad histórica, su entrada y, como dice el título de este capítulo, su «difícil salida». La tercera y última parte del libro presenta una selección de «experiencias» a través de la presentación y análisis de tres casos que desarrollan de modo concreto aspectos diversos de la planificación y gestión de la movilidad en contextos muy diferentes: en primer lugar, se analizan las medidas de movilidad adoptadas en un centro histórico situado en un área metropolitana de gran tamaño, como es el caso de Madrid, que ha conocido en los últimos tiempos importantes iniciativas para regular el tráfico en su área central; en segundo lugar se analiza el impacto sobre la movilidad que se desencadena como consecuencia de la implantación en ciudades de tamaño medio de estaciones de ferrocarril de alta velocidad, con la necesidad de articular nuevos recorridos de acceso al centro de la ciudad desde una dimensión urbana y paisajística; y, en tercer lugar, la revisión y análisis proyectual de los remotes mecánicos incorporados para el acceso al centro histórico de Toledo en los que la resolución técnica del problema de la movilidad ha venido acompañada de audaces pero meditadas soluciones de diseño contemporáneo que han sido ejecutadas en un área histórica de elevados y reconocidos valores culturales y ambientales. Tenemos que señalar, por último, que los estudios que aquí se congregan han sido elaborados dentro del marco del proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad titulado *Tejidos históricos, paisajes urbanos y movilidad* que se ha llevado a cabo en los ámbitos académicos de la Escuela de Arquitectura de Toledo y la Escuela de Ingenieros de Caminos de Ciudad Real, instituciones ambas pertenecientes a la Universidad de Castilla-La Mancha, pero en el transcurso y desarrollo de este proyecto de investigación se estableció la colaboración con otros grupos de investigación que, sin duda, han enriquecido el debate y las experiencias. Desde aquí queremos expresar nuestro agradecimiento a las personas e instituciones que han colaborado y apoyado la realización de este volumen.

Ignacio González-Varas Ibáñez
José M. Coronado Tordesillas

2.3. **ESCALERAS CONTEMPORÁNEAS EN EL CASCO HISTÓRICO DE TOLEDO: MOVILIDAD VERTICAL Y DISEÑO ARQUITECTÓNICO**

Aida González Llavona

Toledo estrenó el siglo XXI construyendo junto a sus murallas dos nuevas escaleras de ascenso a la ciudad: La Granja de Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña, y El Miradero de Rafael Moneo. La Granja es como una gruta en la ladera, una falla del terreno. Su lenguaje arquitectónico -moderno, quebrado- contrasta con el de la ciudad. Más que enraizada y vinculada a la ladera parece pertenecerla, en una brillante paradoja proyectual. El Miradero está integrada en un enorme centro de congresos, un gran contenedor semienterrado que solo muestra dos caras: la fachada norte, predominantemente ciega, con connotaciones de muralla y materiales que la vinculan al lugar; y la cubierta transitable ajardinada en diálogo con la ciudad y su historia. Ambas conducen a temples/umbráculos, nuevas puertas de la ciudad. El de Moneo cita afinidades formales con el de Torres-Martínez Lapeña insertándola en lo que cabría llamar «tradición»: puertas contemporáneas que se suman a las renacentistas y medievales, distintas, pero con afinidades formales de grupo. En ambas afloran estrategias formales presentes en la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XX: el lenguaje empleado en La Granja emparenta con el cubismo de vanguardia y el posdeconstructivismo; el del Miradero entroncaría con lo que Antón Capitel denominó Racionalismo Ecléctico. Una tercera escalera con proyecto de José Ramón de la Cal y Josefa Blanco Paz

completó la del Miradero mediante varios tramos enterrados bajo la pendiente del terreno. Su potente lógica formal logra, sin renuncias, que el conjunto Miradero se perciba como unidad. El artículo no pretende desentrañar procesos proyectuales o referencias de los autores de estos proyectos, ni tampoco se centra en el análisis de la resolución «cuantitativa» que estos remontes han aportado a la movilidad, sino que más bien centra su punto de vista en señalar posibles estrategias proyectuales contemporáneas de movilidad vertical como opciones válidas en cuanto a su inserción en un contexto patrimonial especialmente sensible como es el casco histórico de Toledo.

Dos escaleras contemporáneas: puertas al siglo XXI

Para facilitar el acceso al promontorio rocoso donde alza su caso histórico, Toledo llevó a cabo a inicios del siglo XXI la construcción de dos sofisticadas escaleras mecánicas que han venido actuando a modo de «nuevas puertas de la ciudad», de manera que estos proyectos, además de atender a razones funcionales, ostentan plena condición arquitectónica. En un breve lapso de tiempo, Toledo incorporaba a su imagen nuevas formas contemporáneas. La coyuntura favoreció la iniciativa. La revalorización creciente de los centros históricos –en parte por cuestiones turísticas– y la capacidad y el desarrollo económico permitieron que las instituciones abordaran estas iniciativas enfocadas a mejorar la movilidad de habitantes y visitantes. Los proyectos de Toledo se enmarcan en los procesos impulsados en los centros históricos encaminados a mejorar la accesibilidad a centros históricos –escaleras mecánicas, funiculares, ascensores–. Las dos nuevas escaleras –de la Granja y del Miradero– se ubican al norte del casco histórico de Toledo donde conviven con las murallas construidas en los siglos XI y XII en el marco de la Reconquista [1]. Los lienzos amurallados se alzan al oeste y al este de la puerta imperial de la Bisagra y protegen el histórico y principal acceso a la ciudad por su costado septentrional, la zona más llana y, por tanto, más vulnerable. Las murallas de la parte sur de la ciudad son más sencillas, pues la propia orografía ofrecía protección a la ciudad a través de la barrera ejercida por el Tajo que se erigió en el mejor de los fosos.

La llamada escalera de la Granja, proyectada por los arquitectos Elías Torres y José Antonio Martínez Lapeña fue ejecutada entre 1997 y 2000: se sitúa al oeste, en la ladera en pendiente comprendida entre la muralla propiamente dicha –algunos de cuyos tramos fueron sustituidos a lo largo de la historia por las fachadas y muros que forman hoy la cornisa norte de la ciudad– y la muralla del arrabal que ocupa una posición más baja– y presenta un desnivel total

de 36 m. Esta nueva escalera excavada en la ladera resuelve la comunicación del barrio de Santa Teresa -en general el Toledo nuevo situado en la Vega Baja- con el casco histórico. Y lo hace al modo de un nuevo paseo visual que podría evocar al que existió en el borde de la cornisa: un paseo al estilo de las intervenciones románticas decimonónicas, con arboledas destinadas al deleite de los sentidos y la contemplación de ruinas, cuya condición de paseo mirador arbolado continúa aún presente en la calle Subida de la Granja.

La otra escalera, llamada el Miradero, está integrada en la parte este de la cornisa, salva un desnivel de 55 m. y forma parte de un artefacto arquitectónico mucho mayor, pues se integra en un centro de congresos de ocho plantas de altura con auditorios -el principal tiene capacidad para 975 asistentes y ocupa 12.000 m²-, sala de teatro y un aparcamiento de 19.000 m². Este conjunto fue concebido por Rafael Moneo y desarrollado en dos fases: con proyectos del propio Moneo la primera (2000-09) y del estudio de arquitectura Paz+Cal -formado por José Ramón González de la Cal y Josefa Blanco Paz- la segunda (2010-14). El conjunto preside la esquina noreste del casco y ocupa un lugar emblemático y primigenio de la ciudad, cerca del histórico puente de Alcántara y de la Puerta del Vado mientras que, al otro lado del río, se levanta el castillo de San Servando. El punto más alto de la escalera ofrece vistas a la Vega Alta, a la avenida de Madrid, al cauce alto del Tajo y al mencionado portón del Vado. Funcionalmente resuelve el acceso al casco histórico desde la huerta del Granadal junto al barrio de la Antequeruela y su ubicación buscó la proximidad a las estaciones de autobús y tren y a los aparcamientos de superficie de Safont y del Paseo de la Rosa. Pero, para limitar el acceso rodado al casco antiguo, ambas escaleras incorporan asimismo la construcción de dos aparcamientos subterráneos: el de la Granja, con capacidad para 400 vehículos y enterrado en la ladera, y el del Miradero, con 600 plazas y que ocupa cinco plantas del edificio proyectado por Moneo.

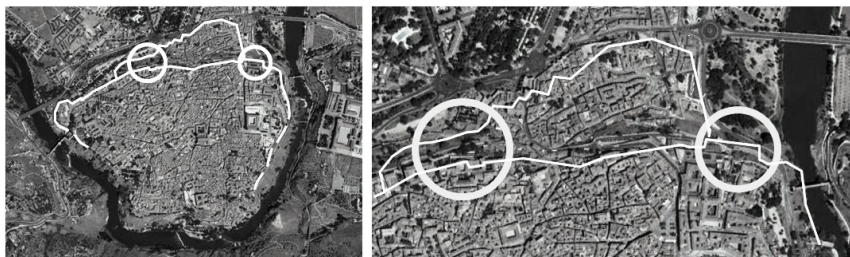


Fig. 1. Ubicación de las escaleras con respecto a las murallas. A la izquierda la escalera de la Granja, de Torres y Martínez Lapeña. A la derecha el Miradero de Rafael Moneo y Paz+Cal. Fuente: autora sobre Google maps.

–Escalera de la Granja

La escalera de la Granja, como ya hemos mencionado, se sitúa en la falda de la ladera homónima, también llamada del Rodadero, que resulta confinada entre la alta cornisa –en la que destacan las fachadas del edificio decimonónico de la Diputación, proyectado por el arquitecto Ortiz de Villajos, y el dieciochesco Hospital del Nuncio, de Ignacio Hann– y la muralla del arrabal, con sus torres circulares. Uno de los aspectos más destacados y sensibles del proyecto es, sin duda, la incorporación de un diseño contemporáneo en la ladera del casco histórico de una ciudad como Toledo, dotada de una imagen monumental internacionalmente reconocida. Cuando Torres y Martínez Lapeña iniciaron este proyecto, tenían en su haber la experiencia de proyectos relativamente análogos en los que asimismo lo nuevo interactúa con preexistencias, tales como el kilómetro de rampas en zigzag que ascienden al castillo de Castelldefells (1987-90), cuyos encofrados de muros de contención son de acero cortén plegado –proyecto precursor de obras como el jardín botánico de Barcelona de Carlos Ferrater, 1991-99– o las intrincadas y escultóricas escaleras que trenzan su camino a través del casco histórico de Ibiza hasta llegar al castillo (1991). El proyecto de la Granja extrajo consecuencias de estas experiencias previas para culminar en una intervención que se ha venido considerando modélica por la crítica arquitectónica debido a su rigurosa contraposición –y a la vez yuxtaposición– entre historia y contemporaneidad.

La escalera de la Granja consiste en un artefacto que, a modo de gruta quebrada incrustada lateralmente en el terreno, ofrece a quien lo recorre –subiendo o bajando– un espacio envolvente limitado por facetas poligonales y aristas afiladas de hormigón color tierra con un recorrido articulado en varios tramos desde los que se divisan espectaculares vistas [2]. La intervención dibuja en la ladera la idea de trayectoria como espacio abierto pero protegido y cubierto, con un comienzo, un desarrollo y un final perfectamente definidos. Podemos detenernos en seguir estas secuencias en su sentido ascendente: partiendo de una explanada abierta, donde confluyen la salida del aparcamiento y los accesos peatonales, surge un camino que apunta enfilado hacia la ladera y acaba penetrándola a través de una puerta, hueco oscuro, casi negro, que conduce hacia las entrañas de la tierra y «sostiene» un tramo de la muralla del arrabal, pues pasa por debajo de sus cimientos [3]. Este acceso inferior esconde un verdadero alarde técnico estructural puesto que, al estar cubierto de vegetación, sin solución de continuidad con la ladera, oculta y disimula su envergadura haciendo que parezca algo fácil y natural. Quien lo cruza, probablemente lo hace sin apercibirse de esta complejidad estructural,



Fig. 2. (arriba) Vista y planta de la Escalera de la Granja. Fuentes: arquitectes.coac.net/jamlet y Elías Torres & Martínez Lapeña. Fig. 3. (izquierda arriba) Puerta de acceso. Fuente: [blog passatgesbcn](http://blog.passatgesbcn). Fig. 4. (derecha arriba) Espacio centralizado. Fuente: fot. de la autora. Fig. 5. (izquierda abajo) Desarrollo de la escalera mecánica. Fig. 6. (derecha centro) Vistas desde la escalera. Fig. 7. (derecha abajo) Mirador. Fuente: El Poder de la Palabra, epdlp.com



Fig. 8. Puerta de bienvenida al casco antiguo.
Fuente: fotografía de la autora



Fig. 9. Vista aérea: mimesis
Fuente: arquitectes.coac.net/jamlet

acostumbrado a ver las puertas históricas de la ciudad como protuberancias pétreas adosadas a la muralla con toda su parafernalia y conforme a la idea colectiva del trasfondo histórico bélico que suponía atravesar los lienzos defensivos; sin embargo, el hecho de atravesar el vano de estas escaleras lleva a cruzar esta «puerta de aire» que se abre fluyendo con ligereza bajo los cimientos de la antigua muralla, sin apenas notarse este poderoso esfuerzo de contención. El portón corredero, metálico, horadado, que permite cerrar el hueco, parece evocar las viejas verjas levadizas defensivas, los antiguos rastriillos de las puertas amuralladas. Traspasado el portón aparece un espacio centralizado [4], una «cueva» delimitada por muros y techos de contención, todo construido en hormigón color tierra, mono-material del proyecto: se trata de un espacio estereotómico, masivo, envuelto en facetas *cezannescas*, y desde el que se divisa a lo lejos el cielo abierto de los dos recorridos en que se bifurca la trayectoria: a la izquierda un camino peatonal acaba siendo un sendero que a modo convencional surca la ladera y a la derecha se elevan los tramos de escaleras mecánicas propiamente dichas. El desarrollo de estas escaleras mecánicas consiste en seis tramos que dispuestos en zigzag rehúyen la alineación de la recta continua para adoptar la geometría tradicional empleada en senderos y caminos como recurso para reducir la pendiente por su capacidad de adaptación a terrenos escabrosos [5]. Envueltos en el hormigón facetado y con distintas angulaciones, cada tramo ofrece vistas continuas –casi encuadres cinematográficos– hacia el panorama de los alrededores de Toledo, esto es, el río, la Vega Baja y la ciudad nueva [6]. El recorrido continúa su ascenso para culminar a los pies del edificio de la Diputación –entre él y la casa Vargas– y lo hace en un mirador cubierto por una losa plana de hormigón, con aire de toldo, separado de la tierra, ligero, volátil, sustentado en su arista exterior por dos puntales metálicos inclinados en V [7] y pintados en el mismo

color tierra que caracteriza toda la intervención. Al fondo del mirador, hacia la ciudad, otros dos portones también correderos, «nuevos rastrillos», son enmarcados entre tres pantallas de hormigón y permiten cerrar el conjunto y hacer de este el colofón de una nueva puerta de acceso al casco antiguo, una puerta de bienvenida [8].

Contemplado a vista de pájaro y en planta, se observa el esfuerzo realizado para lograr una adecuada la integración del remonte de la Granja con el lugar: la mimesis entre los trazados de la escalera y la antigua muralla del arrabal, formada por una secuencia quebrada de tramos rectos, es incontestable [9]. En alzado, sin embargo, no encontramos esta voluntad de mimesis o integración [2]: por el contrario, su imagen de llaga ascendente colisiona con la de la muralla, que actúa como lienzo o tapia ciega con sus protuberantes torreones y puertas, de manera que ambas exhiben sin tapujos sus diferencias. Frente a la horizontalidad pesante y estática de la muralla, las dos líneas zigzagueantes que discurren paralelas y horadando la ladera aparecen con un lenguaje arquitectónico moderno y quebrado. Metafóricamente es como si a la ladera le hubieran dado unos «navajazos», o como si en el terreno de la ladera hubiera surgido una falla, fracturando, deslizándose y estremeciéndolo [10]. También vienen al caso metáforas biológicas, al modo de prosopopeyas tan habituales en la arquitectura: animal zigzagueante, reptil avanzando ladera arriba; el fuego del aliento de un dragón... A la escalera de la Granja no le falta poder evocar. Sea como fuere, no cabe duda de que con esta inserción de la escalera



Fig. 10. Vista nocturna en alzado: contraste
Fuente: arquitectes.coac.net/jamlet

de la Granja, la imagen de la ciudad de Toledo cuenta con un nuevo ocupante que transgrede las entrañas de la ciudad, altera el papel de zócalo y basamento que históricamente había asumido la ladera y contradice la imagen de un perfil urbano tradicionalmente basado en la agrupación apiñada de adustos, monolíticos y severos edificios –conventos los más– cerrados hacia el exterior y sin vistas y volcados introspectivamente hacia sus patios interiores. Con un gesto que transita entre lo naturalista y lo expresionista, suelto, dinámico y desenfadado, la escalera de La Granja muestra de manera exhibicionista su espacio interior o el del peñón «natural» donde se asienta, amenazando entre otras, la estabilidad del ya no tan imponente edificio de la Diputación: ¿cómo mantener la imponente altivez cuando se socavan tus cimientos?

–Escalera del Miradero

La escalera del Miradero, también llamada remonte Safont, ocupa, en su parte alta, el lugar aproximado donde habría estado la supuesta puerta de Perpiñán (AAVV, 2004), la última de la cornisa-lienzo de muralla noreste hitada por las puertas medievales históricas de Valmardón, puertas del Sol y de Alarcónes. Este remonte se encuentra integrado en el edificio que aloja el Palacio de Congresos de Toledo, proyectado por Rafael Moneo, y que se trata de un gran contenedor en forma de L y cuya ortogonalidad se quiebra para adaptarse a las preexistencias del lugar [11]. En planta, el edificio se integra en la trama urbana histórica de la ciudad y en sección entierra su parte inferior de manera que solo muestra la parte superior de su fachada, al norte, y la cubierta [12]. De este modo, la fachada pasa a formar parte de la cornisa de la ciudad. La cubierta conforma una explanada-plataforma- jardín-mirador. Su superficie enlaza lateralmente con la cuesta que sube desde la Puerta de Bisagra a la plaza de Zocodover, uno de los centros sociales y simbólicos del casco antiguo, consiguiendo que el recorrido a pie entre la parte baja de la ciudad –el arrabal de la Antequeruela– y Zocodover sea fluido y continuo. Además de accederse por las nuevas escaleras mecánicas también se puede llegar a ella desde la muy empinada y antigua escalera, hoy restaurada, de la Bajada de Alcántara, manteniendo la preexistencia del acceso histórico. El edificio sigue la lógica autista y conventual de Toledo. Se cierra al exterior con el muro predominantemente ciego de su fachada norte, camuflado en el lienzo de muralla-cornisa del que forma parte. Además, con su configuración y su condición semienterrada, Moneo consigue que un edificio de gran tamaño pase casi desapercibido. [13]. En Toledo esa estrategia de mimesis, o más bien de analogía, no es enteramente nueva. La Consejería de Agricultura (1989) de los arquitectos Manuel e Ignacio de las Casas puede verse como un antecedente

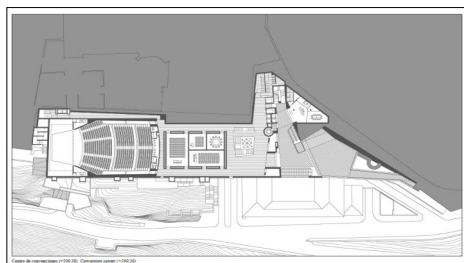


Fig. 11. Palacio de Congresos , planta cota +509,30.

Fuente: Rafael Moneo.



Fig.12. Palacio de Congresos , sección transversal.

Fuente: Rafael Moneo.

directo de este aspecto semi-desapercibido del edificio: un edificio conceptual y formalmente muy distinto pero que, siendo también de gran tamaño, consigue insertarse en la ciudad, esto es, arquitectura que sin desdeñar de su condición contemporánea trata de integrarse en el casco antiguo mediante procedimientos analógicos. Los muchos conventos tradicionales que pueblan la ciudad comparten ese aspecto de medida y falta de singularidad formal que se compensa con la visibilidad de las descollantes torres y cúpulas de iglesias y capillas que hitan el *skyline*.

Al igual que la escalera de la Granja, la del Miradero consta de abajo arriba de tres partes diferenciadas, como son, el tramo desarrollado por los arquitectos Paz+Cal y que está formado por el acceso a cota más baja –desde la huerta del Granadal– más los dos primeros tramos de escaleras, el desarrollo principal, y, por último, un tramo final muy formalmente significado –ambos debidos a Rafael Moneo–. En la parte inferior –la desarrollada por Paz+Cal– las escaleras avanzan enterradas y casi perpendiculares a la fachada de Moneo y cruzan bajo parte de la muralla, en una situación similar a la de la escalera de la Granja. Justo a su paso bajo la muralla sacan hacia el exterior unos inquisitivos «ojos», y en la cota inferior la puerta de acceso que asoma por debajo de

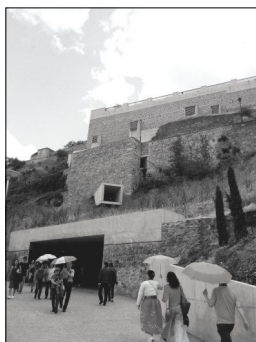


Fig. 13. Palacio de Congresos, vista aérea.

Fuente: Google Maps

Fig. 14. Escalera del Miradero, ingreso.

Fuente: fotografía de la autora.

la masa de la ladera desafía conceptual y tecnológicamente el gran peso de cuanto tiene encima [14]. La elocuencia de todos estos elementos no interrumpe la continuidad con el edificio de Moneo y, por tanto, su integración con el entorno y el lugar. Tras ella, en el edificio de Moneo, el desarrollo principal de la escalera del Miradero está conformado por tres tramos de escaleras mecánicas, rectos y alineados, que discurren por la crujía más exterior del edificio, paralelos al muro de fachada norte y junto a él. En su parte más elevada, la escalera desembarca al exterior en un espacio de acogida, una plaza cubierta parcialmente por un plano poligonal de hormigón levemente inclinado apoyado en pantallas de hormigón, como un umbral, como una vela tendida: un templete, una nueva puerta a la ciudad ligeramente elevada sobre la explanada-jardín que, extendida sobre la cubierta del edificio a lo largo de la cornisa, constituye el espacio mirador. A un nivel algo inferior, otra losa, también inclinada y ligeramente quebrada, soportada por dos potentes y muy visibles puntales de hormigón en forma de V, conecta peatonalmente el final de las escaleras con la calle Real del Arrabal [15]. Con esos elementos, la geometría cartesiana del edificio contenedor, al llegar a su parte superior, se libera, inclinándose, como contagiándose de las ligeras pendientes del entramado de calles circundantes, en cierto modo «completándolas». Pero su condición ligera y aérea, aliviada aún más por el gran ventanal acristalado que coincide con el desembarco de la escalera, y singularizada por los pilares inclinados en V, añade un elemento contemporáneo y que alcanza una significación visual de similar peso a los que hitan la imagen de la ciudad. Un ejercicio dialéctico de equilibrio entre integración y contraste con la ciudad. Recordemos que también el edificio de Manuel de las Casas se remataba con sendos planos levemente inclinados, terminando en punta, aportando a la vista de la ciudad un nuevo elemento ligero, como henchido por el viento [16]. El artefacto de Moneo mantiene la idea de dos preexistencias que por su historia y la singularidad de su emplazamiento pertenecían al imaginario colectivo: el paseo Miradero decimonónico [17] y el muro de contención como continuación del lienzo que forman alternativamente las murallas y la cornisa de la ciudad [18]. El lugar de la actual explanada-jardín fue ocupado antes por el antiguo paseo del Miradero cuyo origen se remontaría al S.XVI y que más tarde, alrededor de 1885 fue reformado, arbolado y ajardinado: «en el S.XIX fue lugar de ocio al aire libre, encuentro y paseo de los toledanos que pasaban ahí las tardes [...]. Pasó a pertenecer a los nostálgicos lugares del imaginario colectivo [...] en el siglo XX se deterioró con la construcción de una galería comercial en el subsuelo que alteró la superficie (la plataforma Miradero) y se convirtió en lugar lumpen, nocturno y marginal» (Blog Toledo Olvidado).

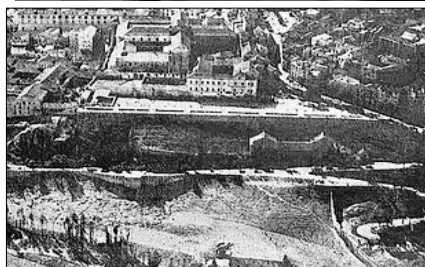


Fig. 15. Palacio de Congresos, vista. Fuente: aasrchitecture.com Fig. 16. Consejería de Agricultura, vista. Fuente: fotografía de la autora. Fig. 17. Paseo del Miradero (1925 ca.) Fuente: blog Toledo olvidado.
Fig. 18. Paseo del Miradero (1925 ca.) Fuente: blog Toledo olvidado.

La idea del muro de contención se conserva en la fachada norte del artefacto de Moneo entendida como continuación del lienzo de muralla y cornisa nor-este de la ciudad. Solo la idea. El muro está lejos de ser de contención: detrás alberga el extenso programa del centro de congresos, el aparcamiento y las escaleras. Pero mantiene la idea de muro predominantemente ciego que emerge del terreno irregular y escabroso, que parece ocultar más un convento que el edificio tecnológicamente avanzado y equipado del S. XXI que realmente es. El artefacto de Moneo manifiesta una voluntad de anonimato y de integración con la ciudad y su historia: una explanada- jardín sustituye al antiguo Miradero; y un muro nuevo que se integra junto a la muralla sustituye al antiguo muro de contención. Hay algo de ejercicio mimético. También conserva los dos volúmenes que se adosaban al antiguo muro: en la parte derecha y adosado al muro-fachada, el edificio de la antigua Alhóndiga, localizada entre los campos donde se producía el grano y el centro de la ciudad; y a la izquierda, un montículo o colina natural que alberga en su interior restos arqueológicos. El montículo, que ha sido parcialmente excavado y ocupado manteniendo íntegros los restos a conservar, prácticamente mantiene su antigua apariencia exterior. El gran ventanal acristalado que coincide con el desembarco de la escalera vuelca al patio de la Alhóndiga, como queriendo

sustituir la crujía que le falta y le ha faltado siempre –por su condición adosada a un muro–. Desde él asoman ahora las miradas furtivas o distraídas de los transeúntes. El volumen aparente del conjunto Miradero y la ladera hoy horadada a sus pies son prácticamente los mismos ahora que antes de la intervención y el nuevo volumen mantiene casi intacta su relación con los edificios adyacentes, el Hospital de Santa Cruz, hoy Museo, y el edificio de Santa Fe, cuya fachada vuelca a la explanada del Miradero y que aparece como si, desplazado, tuviera el patio que le falta a Santa Cruz.

Jugada maestra de la tradición

La relación de ambos proyectos con el territorio y con el lugar, en sus múltiples facetas, desde la física, geológica y topográfica hasta la cultural e histórica, es harto diferente: en la Granja el lenguaje del gesto arquitectónico es aparentemente espontáneo, un lenguaje nuevo, moderno, vanguardista y rupturista que se distancia respecto de lo existente con una cierta presunción; la paradoja y brillantez de la propuesta radica en saber compensar su distanciamiento lingüístico y cultural con una extraordinaria relación física con el terreno, enraizándose en las entrañas del soporte geológico de Toledo a la vez que aporta a la ciudad elementos de plena contemporaneidad. En el Miradero, el lenguaje se apoya en la disciplina arquitectónica que prima la integración con la ciudad existente, con su trama y su fisionomía histórica; el edificio de Moneo hace una pirueta, jugada maestra, al insertar la escalera de la Granja –completada antes de que comenzase el proyecto del Miradero– en el curso continuo de la tradición al tomar las formas de su mirador elevado y su puerta nueva hacia la ciudad como antecedentes y referencias inmediatas para la suya; con ese gesto, la singularidad y excepcionalidad de la escalera de la Granja como elemento discontinuo que intercepta la tradición pasó a ser, de algún modo, parte del hilo conductor de la propia tradición. Expliquémonos: hemos visto cómo, con el gesto que más se distancia del Toledo histórico, el aparente muro de contención en el extremo del Miradero remata en un conjunto de planos aéreos, ligeramente inclinados, como velas henchidas por el viento y petrificadas, soportadas por machones de hormigón y apuntaladas por dos poderosos mástiles en V; pero no es un gesto inédito: el remate –templete– del Miradero es análogo al que culmina la trayectoria ascendente de la escalera de la Granja, pues ambos se soportan por pantallas de hormigón y puntualmente por pilares en V y sus alzados –hacia la ciudad en un caso y a la explanada en otro– tienen una composición análoga y simétrica: dos losas dintel enmarcadas por tres machones de hormigón forman dos grandes



Fig. 19. Escaleras de la Granja y del Miradero: remate superior. Fuente: fotografía de la autora.

huecos o vanos [19]. Hay más similitudes: el empleo de hormigón coloreado en ocre, color óxido que lo vincula con los de las mamposterías históricas de piedra y ladrillo, estrategia que inició en Toledo Julio Cano Laso en el parque de las Tres Culturas (1989) y consolidó Ignacio Mendaro en el Archivo Municipal (1999) y las puertas de celosía metálica, también presentes en al menos la fase del Miradero proyectada por estudio Paz+Cal. Con esa operación y esas referencias, Moneo hace que la escalera de Torres y Martínez Lapeña deje de ser un hecho singular. Ya no es único. Las puertas de las ciudades nunca han sido del todo singulares, siempre han pertenecido a una determinada familia formal. Son elementos conceptualmente repetidos en el paisaje de la ciudad. Si en Toledo hubo al menos dos familias de puertas –las defensivas medievales (del Sol, de Alfonso VI...) y las renacentistas monumentales, símbolo del poder del emperador y del papel institucional de la ciudad de Toledo (de la Bisagra, del Cambrón)– Moneo con el gesto de referirse a la, para entonces, preexistencia reciente de la escalera de la Granja hace que lo construido por Torres y Martínez Lapeña y lo construido por él inicien una nueva familia de puertas contemporáneas y claramente diferenciadas de sus progenitoras –por su carácter de acogida y su condición liviana y grácil– que se suma al hilo conductor de esa tradición, al menos en su contribución a la silueta de la ciudad y sus accesos. Con este gesto, que manifiesta su interés por la tradición y el anonimato, Moneo logra que el proyecto de Torres y Martínez Lapeña, pueda verse como «tradicional», inaugurando un momento de paso a la contemporaneidad. En cualquier caso e independientemente de las distintas interpretaciones que puede suscitar su cita a la escalera de la Granja, el remate del Miradero no deja de ser en el fondo un gesto de reconocimiento a una obra previa que se aprecia.

Distintas maneras de hacer arquitectura

Más allá de las maneras harto diferentes de relacionarse con el lugar, el territorio y la historia de la ciudad, los proyectos de la Granja y del Miradero representan dos maneras distintas de pensar y proyectar la forma arquitectónica. Si atendemos a la complejidad de ambos proyectos vemos que son representativos de mecanismos y estrategias formales empleados por distintos arquitectos en buena parte de la arquitectura en la segunda mitad del S. XX y en los principios del XXI; entre ellos podemos citar los siguientes: recuperación de las formas de las vanguardias; informalismo; posdeconstrucción; revisión de la modernidad; racionalismo ecléctico español; e inclusión de temas y aspectos más propiamente postmodernos [20] [21].

Puerta de la Granja. Vanguardias

El lenguaje empleado por Torres y Martínez Lapeña en la Granja entronca con la abstracción y condición escultórica de las vanguardias artísticas y con la reivindicación de la autonomía del objeto arquitectónico propiciada por la abstracción del lenguaje, diferente de cuanto le rodea, auto-referencial y, en cierto modo, enajenado del lugar, violentándolo en este caso con profundos cortes. Decimos «en cierto modo» porque, paradójicamente, como venimos comentando, pese a su abstracción enajenada, una de las virtudes de la escalera de la Granja atañe, como ya señalábamos antes, a su fuerte enraizamiento orgánico, físico y metafórico con el terreno y el sitio. El conjunto tiene la

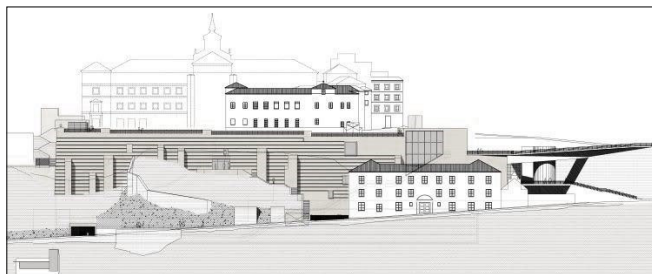
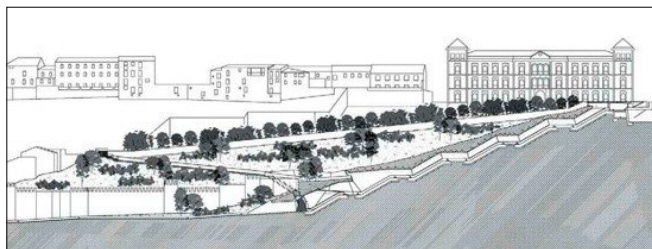


Fig. 20. Escaleras de la Granja, alzado. Fuente: Elías Torres & José Antonio Martínez Lapeña.

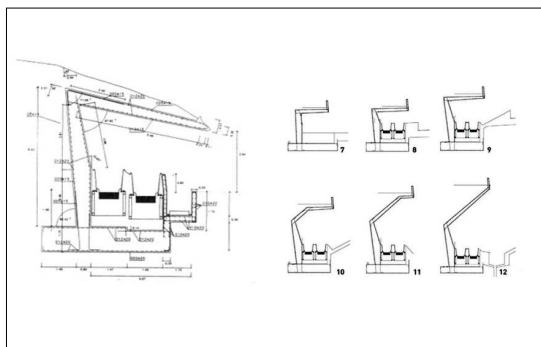
Fig. 21. Escaleras del Miradero, alzado. Fuente: Rafael Moneo.

continuidad material y lingüística que le otorga estar todo él conformado por paramentos de hormigón de color tierra cuyos planos vistos se muestran con la textura que aporta la huella del encofrado, facetados como si fueran geometrificaciones poliédricas a la manera *cezzanesca* de las rocas que forman el terreno de la escarpada ladera. La escalera mecánica propiamente dicha consta de seis tramos de los que cuatro están incluidos en la gruta lineal quebrada que surca y asciende zigzagueante por la ladera. Los cuatro tienen la misma sección constante, en forma de C abierta al paisaje: suelo; muro lateral de contención aristado en su cara vista y cubierta levemente inclinada y en voladizo recubierta a su vez de terreno y capa vegetal como para recuperar la pendiente original que la intervención excavó. En el espacio centralizado y cavernoso del comienzo, donde el espacio se explaya y expande para formar una especie de cueva que alberga el primer tramo de escaleras, la sección cambia y deja de ser constante. También lo hace en el espacio de transición que alberga el segundo tramo: mantiene la altura del espacio centralizado que le precede y la conformación en planta, la linealidad y el ancho de la gruta lineal de los cuatro siguientes tramos [22]. En el mirador, culminación del recorrido, la condición facetada y cavernosa da paso a –y se sustituye por– una losa-pérgola- horizontal de hormigón, aérea y ligera.

–Ilusión de complejidad geométrica:

La repetición de la sección constante en C en cuatro tramos de la gruta no es del todo perceptible por el espectador, que a modo de espejismo y debido a que los tramos no se disponen siguiendo una misma línea recta sino a lo largo de una directriz zigzagueante, podría creer estar envuelto en paramentos facetados cuya forma tendría más que ver con la intrincada irregularidad del terreno natural de la ladera que con una repetición geométrica sistemática. Se produce por tanto una «ilusión de complejidad geométrica»: en la expe-

Fig. 22. Escaleras de la Granja, secciones transversales en distintos tramos.
Fuente: Elías Torres & José Antonio Martínez Lapeña.



riencia espacial in situ, lo que en planta y sección es geométrica y constructivamente sencillo, repetitivo y estándar, parece complicado y complejo a ojos del espectador; un loable ejercicio proyectual. Más fácil y banal resulta, en general, conseguir la complejidad perspectiva mediante la complejidad geométrica real (también lo difícil sería lo contrario: conseguir que a ojos del espectador algo complicado parezca sencillo).

–Lógica cubista:

La mencionada condición *cezannesca* de las superficies poliédricas cuyos facetados parecen geometrizar las rocas de la ladera apuntaría a una raíz cubista; a aquella que pretendía, en la pintura y escultura la descomposición del objeto en planos geométricos [23]. Esta raíz cubista, más o menos literal en los paramentos de hormigón de las escaleras, adquiere una mayor dimensión si atendemos a la recién comentada repetición de la sección en C. Como los cuatro tramos siguen en planta una directriz quebrada, el observador atento podría ver «el mismo» tramo desde distintos puntos de vista; y en ello radica la verdadera lógica cubista de la escalera: poder contemplar simultáneamente un mismo objeto desde distintos puntos de vista (en este caso un tramo de sección constante en C) [24]. Ese mecanismo de simultaneidad fue axioma sobre el que se desarrolló buena parte de la pintura y escultura cubista de las vanguardias (RAMOS, 2014):



Fig. 23. Naum Gabo, *Constructed Torso* (1917). Fuente: [blog peupledpapier](http://blog.peupledepapier.fr).



Fig. 24. Escaleras de la Granja, vista simultánea desde fuera y desde dentro. Fuente: arquitectes.coac.net/jamlet

«Mediante el mecanismo de la simultaneidad, la pintura cubista prescindió de la perspectiva clásica fundada en la geometría euclidiana de las tres dimensiones, y eliminó el marco escenográfico que muestra una perspectiva reconocible. Se propuso un nuevo espacio relativo mediante la coexistencia en el plano de varios puntos de vista del objeto. Los cuerpos cubistas se desdoblaron en múltiples facetas, cada una de las cuales representa la relatividad de visión de los diferentes puntos de vista. Se consigue, por tanto, introducir el factor tiempo, lo que algunos críticos han denominado llevar al espacio la cuarta dimensión».

El mecanismo de simultaneidad se extiende a la posibilidad, descubierta por la pintura y escultura cubista y presente en la escalera de la Granja, de mostrar en el mismo plano el exterior y el interior de los objetos. Nuevamente, la repetición sistemática a lo largo de una directriz quebrada consigue que «el mismo» tramo sea perceptible simultáneamente desde fuera y desde dentro. Esa fragmentación y el movimiento de la mirada, herederos del cubismo, crean un efecto adecuado al espacio arquitectónico de la escalera de la Granja, que en lugar de estático ha de ser recorrido. También es muy coherente que el *leitmotiv* argumental del proyecto, el recorrido, es también su función y finalidad práctica.

–Contextualización:

Conviene recordar que el cubismo en tiempo de las vanguardias no tuvo un verdadero desarrollo en lo arquitectónico. El cubismo, como proceso de deconstrucción de las formas básicas euclídeas, se quedó en lo pictórico. Los constructivistas rusos, que lo desarrollaron más, lo trasladaron a la escultura [23]. Es evidente que las geometrías cartesianas del racionalismo se vieron influenciadas por el cubismo, pero por uno recto, ortogonal, reticular, ortodoxo, puro (como argumenta Collin Rowe en su escrito sobre la transparencia fenomenológica de la Villa Stein de Le Corbusier), pero no dieron lugar al dinámico juego geométrico de líneas y planos quebrados alcanzado en pintura y escultura. Hubo que esperar a la liberación geométrica que se produjo después de la II Guerra Mundial (entre otros, por la influencia del desarrollo del organicismo y del expresionismo) para observar la proliferación de proyectos informalistas con geometrías no cartesianas y dinámicas. En década de los 90, la recuperación del lenguaje abstracto de las vanguardias, arraigada en el cubismo y en sus planos inclinados y trayectorias fragmentadas, volverá a ser uno de los recursos empleados por arquitectos que reaccionaron a los excesos del posmodernismo que había dominado las décadas 70 y 80 y así culminó en el panorama arquitectónico internacional con las arquitecturas escultó-

ricas posdeconstructivistas de arquitectos como Peter Eisenman con su Casa Max Reinhardt, pr. 1992 [25], o Daniel Libeskind con el proyecto Spiral, pr. 1996, o el Museo Judío en Berlín, 1999. La propuesta de Torres y Martínez Lapeña para la escalera de la Granja nace en ese contexto y con esa lógica, alcanzando a construir realmente un espacio cubista, y haciéndolo además compatible con el rigor y la sistematización formal y constructivo propios de la disciplina arquitectónica. Un sueño de Jorge Oteiza hecho realidad: una gran escultura de planos plegados –continuación a partir de los años 50 de las vanguardias que sustituyeron los procedimientos de la escultura clásica como el modelado y el tallado– excavada, cuya forma no fuera objeto del cuestionado libre albedrío de la inspiración artística, sino que surgiera de la naturaleza geométrica y formal de las entrañas de la tierra para delimitar y encerrar un espacio vacío que alcanza, además la condición de espacio interior. La diferencia entre la escalera de Torres y Martínez Lapeña y sus hermanos deconstructivistas está en el enraizamiento respecto del lugar. Torres y Martínez Lapeña consiguen aunar el auto-referencial, y más concretamente cubista y deconstructivista lenguaje abstracto, con la naturaleza del terreno como si las tensiones geológicas fueran las que dislocaran una hipotética y apriorística ortogonalidad. No está de más hacer ver que en las murallas de Toledo es posible encontrar ecos de lo anterior. El encuentro de sus muchas y apretadas construcciones con las accidentadas topografías que las sustentan da lugar a espacios entre muros –quebrados, con apariencia «cubista»– en los que se desarrollan paseos, rampas y escaleras descubiertas, como los de la Bajada de Alcántara [26], que comunican el puente de Alcántara con la plataforma de El Miradero, nuestra próxima parada.

El Miradero. Racionalismo ecléctico

El edificio del Miradero de Rafael Moneo, cuya condición urbana, atención al lugar y contexto hemos descrito en la primera parte, pertenece a lo que Antón Capitel acuñó como «Racionalismo Ecléctico», manera proyectual que, reivindicando la composición de la forma arquitectónica, es «continuación de la tradición racionalista pero ejercida de modo amplio e inclusivo al que se incorporan con fuerza la condición urbana de los edificios y la construcción material como soporte formal y figurativo. [...] por tanto ‘contraviene’ la lógica moderna de autonomía de la arquitectura respecto del lugar y contexto, critica la superficialidad y el plasticismo moderno y pretende la superación de su mito asociado del progreso» (GONZÁLEZ-CAPITEL, 2000). El Racionalismo Ecléctico tuvo su mayor apogeo en gran parte de la arquitectura española de los años 70 y 80 del siglo XX, en obras representativas de arquitectos como



Fig. 25. Peter Eisenman, Casa Max Reinhardt (1992). Fuente: blog afasiaarq

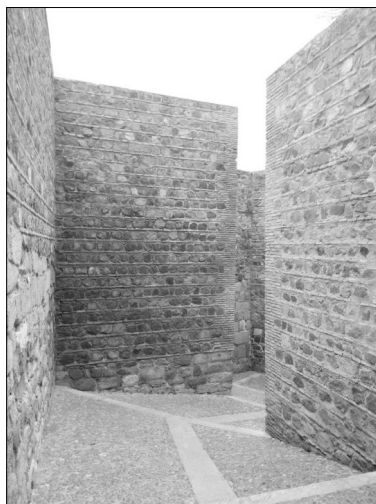


Fig. 26. Bajada de Alcántara, Toledo. Fuente: fotografía de la autora.

Moneo, Cruz y Ortiz, Bonell, José Ramón Sierra, Navarro Baldeweg, Linazasoro, Ruiz Cabrero, etc. que gozan de gran reconocimiento dentro y fuera de nuestras fronteras y que, como nos muestra el edificio que nos compete, sigue vigente. El Racionalismo Ecléctico incorporó las sensibilidades de la revisión de la modernidad de la segunda mitad del S. XX, así como las provocadas por la difusión de las teorías de Aldo Rossi y Robert Venturi –desde sus respectivas publicaciones en 1966– relativas a la importancia de la ciudad, las preexistencias y la incorporación de los lenguajes arquitectónicos históricos, previos; pero lo hizo con una libertad moderada y cautelosa, tratada con una sutileza, cultura y erudición lejos de las formas exaltadas y exacerbadas del postmodernismo venturiano. Moneo, como el más significado representante del Racionalismo Ecléctico, y según Capitel, también su iniciador con la ópera prima del edificio Bankinter de Madrid en cuya estela se desarrollaría el grueso de este modo de hacer, elige reflexivamente –a partir de la cultura arquitectónica y la historia, antigua y moderna– elementos, mecanismos y procedimientos, para luego combinarlos sabiamente y alterarlos hábilmente (GONZÁLEZ-CAPITEL, 2000). Esto, aplicable en genérico, a muchos otros procesos proyectuales, es especialmente relevante en la obra de Moneo. Teniendo en cuenta que el Miradero es una realidad material y objetiva, una obra ya emancipada de su autor, centrémonos en su eclecticismo, en las posibles referencias, sean o no, pertenezcan o no, al proceso proyectual real del autor.

El propio Moneo, en su labor crítica escrita es dado a insistir en este aspecto con carácter general. En uno de sus últimos escritos publicados -el prólogo del libro de Javier Vellés sobre Sáenz de Oíza (VELLÉS, 2018)- parafrasea a Octavio Paz cuando al hablar de Sor Juana Inés de la Cruz nos dice que «la obra se desprende de su autor y se transforma en realidad autónoma». Con el permiso del autor, Moneo, y de su mejor crítico, Capitel, hagamos una lectura analítica del edificio, trayendo a colación referencias que, pudiendo o no haber estado presentes en el proceso proyectual, son verosímiles y pedagógicas.

-El muro-fachada:

El edificio del Miradero emerge del terreno irregular y escabroso como si fuera su extensión, como si naciera de él de forma natural, como si siempre hubiera estado ahí; en las antípodas, del ideal moderno, despegado del suelo, separado, autónomo. Estaría así emparentado con el organicismo de la arquitectura tradicional -ej: el castillo de Zafra, Guadalajara, S. XII- y el de Wright -ej.: Casa Storer, 1923; Casa de la Cascada, 1935- o el más reciente de Álvaro Siza -ej.: Restaurante Boa Nova, 1958; Piscinas Leca de Palmeira, 1961-. En el Miradero, la dialéctica arquitectura-terreno natural adquiere fuerza expresiva en la última fase (primeros dos tramos de la escalera desde abajo, de los arquitectos Paz+Cal): arquitectura enterrada y terreno se enzarzan en dinámica tensión, la arquitectura logra, en un atisbo triunfal, desafiar el peso de la colina que tiene encima, y sacar unos ojos surgidos de las entrañas de la tierra, logrando, simultáneamente, no alterar la integración del conjunto con su entorno y localización. La fachada del Miradero concebida como muro que continúa la antigua muralla de la ciudad, así como la incorporación natural de las preexistencias adosadas de la Alhóndiga y la integración de la colina natural, enfatizan la condición orgánica del edificio, vinculándolo al lugar, integrándolo como uno más entre los edificios y tramos de muralla que conforman la vista de la ciudad desde el norte y confiriéndole la impronta del anonimato. El lienzo de fachada, conformado para integrarse formalmente con la ciudad, parece un muro de contención, pero... nada más lejos de la realidad. Es una fachada superpuesta que, a modo de vestimenta, esconde tras de sí un edificio contemporáneo y tecnológico, de usos varios. Inmediatamente detrás del aparente muro se encuentran tanto enormes salas de teatro, halls y espacios de circulación como pequeños espacios auxiliares y cinco plantas enteras de aparcamiento; y, además, en la primera crujía, ascendiendo justo tras la fachada, la escalera que conforma el remonte Safont, nuestro objeto de estudio. Esta disociación entre la fachada y el interior remite a arquitecturas his-

tóricas, previas al funcionalismo moderno, y fue rescatada por Venturi en su crítica a la lógica funcionalista *Complejidad y Contradicción* (Venturi, 1966).

El revestimiento del muro de hormigón que, con apariencia de pseudo aparejo toledano (las verdugadas de ladrillo son sustituidas por bandas de hormigón) conforma la fachada, ahonda en la integración casi mimética con los edificios y muros de su entorno. Pero al no cubrir el paño entero, al dejar partes vistas del muro de hormigón, esto es al manifestar su condición de revestimiento superpuesto, haría un guiño a la sinceridad constructiva; un gesto que lo acercaría a las teorías de la modernidad genuina y que lo aleja de cualquier interpretación historicista. Los elementos verticales que articulan la fachada con orden irregular, análogo al que prima en las vistas lejanas de la imagen de la ciudad, parecen los contrafuertes del aparente muro de contención. Pero en un nuevo gesto de sinceridad constructiva, los remates superiores de rejilla revelan que no son contrafuertes ni elementos macizos sino los respiraderos del aparcamiento. La condición figurativa de contrafuertes y su función opuesta –huecos respiraderos– les otorga un cierto acento POP y, por tanto, un matiz irónico; si bien, el que no estén «descontextualizados» (pues los falsos «contrafuertes» están es su contexto, esto es, adosados a un «muro de contención») los aleja del verdadero y descarado POP, limitándose por ello, y en todo caso, a ser una sutil provocación.

Cabe añadir que, en la vista panorámica de la ciudad de Toledo desde el norte, las rejillas que coronan cada uno de los «contrafuertes» se camuflan entre las múltiples ventanas de los edificios de la ciudad (tienen aparentemente la misma forma de rectángulo vertical y el mismo tamaño). En su fachada norte, el Miradero aunaría, por una parte, la sensibilidad y continuación de lo tradicional y lo contextual, y, por otra, las contradicciones venturianas, incluso con una contenida ironía POP. La sinceridad constructiva lo aleja de las excentricidades frívolas de algunas postmodernidades venturianas. En el extremo oeste de esa fachada, donde el edificio se encuentra con la trama urbana, el mutismo, la rigidez cartesiana y la opacidad del muro se liberan para dar paso a un juego desenfadado de planos, elocuente y lírico. Planos aéreos ligeramente inclinados forman la cubierta del templete puerta de la ciudad y la pasarela peatonal de acceso, como si la gravedad vacilara en su encuentro con la trama urbana y se contagiara de las pendientes que suben y bajan hacia y desde la plaza de Zocodover. En su parte superior los límites del Miradero se disuelven, fundiéndose en su contacto con la ciudad, imbricándose con ella. Con una lógica y modo de proceder muy similar al organicismo de Siza, Moneo quiebra y rompe la geometría ortogonal para enlazar con las líneas de las

calles existentes –como en la pasarela peatonal que continua la calle Real del Arrabal o en las escalinatas peatonales que suben orgánicamente a encontrarse con la calle de Armas– o para soslayar restos arqueológicos como los del torreón de la muralla inmediato al acceso [27]. En la visión cercana, al templete de acceso y la plataforma peatonal se suman: la percepción de calle rodada que bajo la pasarela peatonal penetra en el edificio; y nuevos tramos de escaleras –mecánicas y peatonales– que, ya fuera del edificio, suben en dirección a la calle de Armas y la plaza de Zocodover. Accesos, peatonales y rodados rodeados de rampas, pasarelas y escaleras mecánicas conforman este punto neurálgico de entrada o salida de la ciudad: un lugar abigarrado, amparado por el templete, donde confluye gente caminando y circulación rodada, cruzándose en todas direcciones, guiados por rampas y escaleras que manifiestan su presencia formal [28].

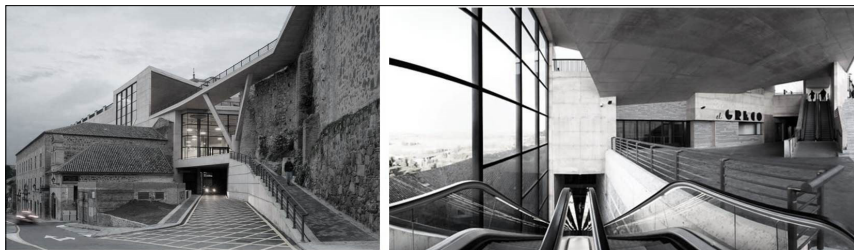


Fig. 27. Pasarela peatonal de acceso y continuación exterior de las escaleras del remonte.

Fig. 28. Escaleras del Miradero: accesos, rampas y escaleras

Fuente: aarchitecture.com (fotografías de Earl Carter)

La suave integración que se percibe de lejos se torna en la osada materialización física y formal de rampas desdobladas, escaleras, peatonales y mecánicas que se superponen, confluyen, se cruzan y coexisten en estratificación vertical. Todo ello, junto con la explícita penetración de la calle en el interior del edificio, transmite la idea de movimiento caótico y velocidad, incluso sin usuarios que los activen: algo que, aun teniendo su origen en una lógica corbuseriana, por su énfasis, mezcla y superposición remitiría al trabajo de Koolhaas, quien desde sus comienzos (Estación marítima de Zeebrugge, pr. 1989, Kunstal de Rotterdam, 1987-92) otorgó a los elementos de comunicación un protagonismo formal predominante. El propio Moneo, en su libro *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Moneo, 2004), al analizar la obra de Koolhaas se extiende sobre este punto, ahonda en el empleo intenso que hace de escaleras mecánicas, rampas, etc. así como el esfuerzo por construir arquitectura sin perder la referencia al viario, realzar el contacto entre distintos modos de transporte; para conferir vitalidad al espacio y materializar la buscada congestión de movimientos. Esa coincidencia o similitud de rasgos proyectuales entre dos arquitectos eruditos, pero tan distintos, es compatible con sus diferencias: el comedido, moderado y prudente Moneo frente al osado e hiperbólico Koolhaas siempre dispuesto a provocar incendiaria polémica. Junto a ese conjunto de rampas y movimientos, en el mismo lugar, en el extremo oeste del edificio, los puntales en V que sujetan la pasarela peatonal presentan un elemento estructural singular –aislado, puntual, como si se tratara de un objeto fetiche– que, siendo representación icónica de la estructura portante, adquiere un papel fundamental en la conformación formal del conjunto del edificio, algo también muy Koolhaasiano (DEL VALLE, 2006). Podemos barruntar que El Miradero cita simultáneamente tanto a Torres y Martínez Lapeña (como vimos) como a Koolhaas, pero manteniendo a la vez la sutil imbricación con lo existente propia de Siza.

–La representación de un jardín:

La plataforma sobre la cubierta del Miradero está dividida en una retícula de cuadrados y rectángulos de distintos tamaños delimitados en color blanco que adoptan la irregularidad de sus bordes convirtiéndose en módulos poligonales casi trapezoidales. Cinco de ellos se colonizan de setos de boj podados geométricamente para dar forma a fragmentos de tramas o dibujos abstractos generados por la intersección de sistemas de círculos concéntricos de distinto diámetro cuyos dibujos «completos» nunca se ven, solo pueden intuirse (percibimos el todo a través de muestras de pequeñas partes) [29]. El

todo que se muestra a través de lo incompleto, junto con la evocación de jardín barroco que surge del dibujo de setos de boj geometrizados con figuras circulares que albergan la idea de crecimiento ilimitado, nos conduce a la idea de «representación de un jardín», con la que Moneo ya había trabajado en la cubierta de la ampliación del Museo del Prado. Conviene recordar que Koolhaas ha sido en la contemporaneidad uno de los arquitectos que más ha explotado la capacidad de la representación en la arquitectura. Además de la representación de estructuras portantes, son recurrentes sus representaciones de elementos vinculados con la naturaleza. Por su parte Moneo, a diferencia de Koolhaas, trata la representación desde la condición de fragmento e incluye la componente histórica a los jardines barrocos. Es obligado recordar una de las «representaciones» de jardín más conceptualmente espléndidas en la historia de la arquitectura: la idea de cubierta- jardín de Le Corbusier. En el caso de Moneo, la evocación del jardín barroco como ejemplo mítico en la historia de la arquitectura es coherente con la lógica de su Racionalismo Ecléctico. No obstante, y pese a su sofisticación arquitectónica, y aunque quizá no sea este el formato apropiado para ello, es importante destacar que para el sentir popular el resultado final del jardín mirador es decepcionante y no consigue ser un espacio placentero; lo percibe como incapaz de atraer al usuario para que se siente en un banco o se reúna y deambule contemplando el formidable paisaje, frente al que por cierto, la barandilla supone un artificioso obstáculo.

Otro detalle enriquece el repertorio ecléctico de Moneo: el templete que situado sobre la explanada jardín hace de lucernario del espacio interior [30]. Su forma de «cúpula contemporánea» traería a colación las cúpulas históricas. Su construcción en acero inoxidable recuerda lo que ha pasado reiteradamente en la historia: que la técnica cambia más deprisa que las formas por lo que en los periodos de transición la técnica cambia, pero el eco de la forma permanece hasta que el nuevo material encuentra su propia lógica formal (arcos y bóvedas de hierro que dieron paso a cerchas y pórticos triarticulados, ...) o hasta que, como parece ocurrir en este lucernario, la evocación de tal eco pasa a ser rasgo voluntario del proyecto.

–La escalera del Miradero:

La sección longitudinal del Miradero [31] [32] está conformada por una superposición de planos horizontales –a modo de estantería– irrumpidos y activados por la presencia de dos volúmenes no cartesianos. El mayor corresponde al teatro y a su graderío de planta centralizada y ocupa todo el ancho de la

planta. El otro, longitudinal, a modo de túnel inclinado con techo escalonado, está situado en la crujía inmediatamente detrás de la fachada ocupando solo una pequeña banda longitudinal de cada planta (la que le corresponde a su trayectoria); y alberga los tres tramos de escaleras mecánicas que forman el núcleo del remonte. Las escaleras mecánicas se desarrollan en el espacio túnel, estrecho, con el ancho justo para albergar la escalera de subida y la de bajada, cuyos paramentos transversales interponen en sentido bajada una secuencia de frentes rectangulares que pautan el espacio, como interrumpiéndolo, cortándolo [33]. A través de esos frentes, contruidos con pantallas de vidrio, se transparentan las plantas de aparcamiento que atraviesa el remonte, y lo que allí acontece; y del mismo modo, en un dialogo recíproco, desde del aparcamiento, a través de las pantallas de vidrio, se percibe el espacio de las escaleras. Desde las escaleras, las imágenes que se transparentan son coches parados o moviéndose, gente entrando y saliendo de los coches: escenas cotidianas del aparcamiento que se tornan en objeto de atención, escenografía o espectáculo y se perciben con un ritmo mecánico, pautado, parecido a la discontinuidad de una serie de diapositivas; ritmo que contrasta con la continuidad natural de lo reflejado en un film como ocurría con la percepción de las vistas del paisaje en la escalera de la Granja. El vidrio, los reflejos dinámicos y el movimiento del espectador se confabulan para que las imágenes aparezcan fugaces, para que se desvanezcan y diluyan entre reflejos. Quien haya cogido el remonte pensando que se sumergía en el interior del terreno, habiendo probablemente divisado antes el pétreo muro-fachada, se encuentra con un espacio metálico, de vidrio, ligero, que desafía la gravedad; rodeado de destellos de imágenes vibrantes y brillantes. Los muros laterales, aun siendo como el muro fachada al exterior, de hormigón revestido de aparejo toledano, se perciben lisos, planos, parecen sintéticos anulando cualquier texturización o connotación figurativa. Al percibirse siempre tangencialmente o en escorzo, las verdugadas de hormigón pigmentando dispuestas en bandas se tornan en abstractas líneas horizontales que tensan los lienzos. En este espacio deliberadamente artificial, tecnológico y metálico, el espectador es un autómat. La experiencia se reduce al desplazamiento mecánico a través del espacio-remonte. Frente al libre albedrío del movimiento del espectador que proporciona la arquitectura en general, este espacio niega cualquier acepción de deriva o *flaneur*. El espectador está deliberadamente desprovisto de controlar su movimiento, velocidad o ritmo. Esa coacción de libertad, de la que participan prácticamente todas las escaleras mecánicas, también ocurre en la escalera de la Granja: la experiencia del espacio recorrido se reduce al desplazamiento mecánico a través de él; pero allí se disfraza ligeramente de

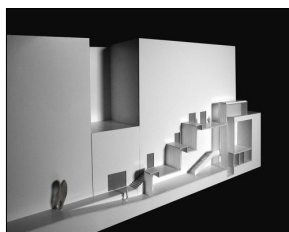
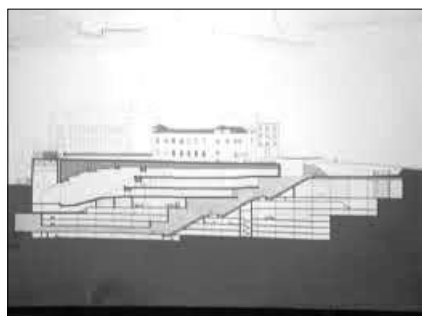


Fig. 29. Explanada-jardín el Miradero. Fuente: Google maps. Fig. 30. Lucernarios en los jardines del Miradero. Fuente: blog photobgr (fotografía de Blankagi). Fig. 31. Escaleras, sección longitudinal. Fuente: Rafael Moneo. Fig. 32. Escaleras, maqueta seccionada longitudinalmente. Fuente: fotografía Javier D. Bazaga. Fig. 33. Escaleras, interior vista descendentes. Fuente: fotografía de la autora. Fig. 34. Rem Koolhaas, Túnel subterráneo de La Haya (1994-95). Fig. 35. Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón, Acceso a la calle Artistas por la calle don Quijote, concurso (2003). Fuente: Mansilla & Tuñón Arquitectos

trayectoria naturalista en contacto con la realidad exterior, paisajística, provocando la ilusión de estar dando un paseo por la campiña, algo que enfatizan los rellanos-miradores entre tramos de escaleras. Por el contrario, las escaleras del Miradero acentúan su condición mecánica hasta el final, convierten al espectador en una pieza más de un entramado mecánico que haría las delicias de los futuristas, y reservan la contemplación de las vistas para espacios tales como el desembarco junto al gran ventanal y la explanada superior. El espacio de las escaleras al que vuelcan, mostrándose, casi exhibiéndose, los espacios de aparcamiento recuerdan al túnel subterráneo de la Haya (1994-95) de Koolhaas [34], donde los espacios de aparcamiento se asoman a través de superficies de vidrio al espacio de las vías del metro y tranvía. En el espacio mecánico de Moneo podemos entrever, matizado, el magnetismo por lo artificial (versus naturalismo) propio de Rem, que nos remontaría a su apología de la tecnología de lo fantástico de *Delirious New York* (Koolhaas, 1978): la de la fascinación por la tecnología y la maquinaria de las atracciones; de las máquinas que estimulaban la imaginación, de las máquinas al servicio de experiencias oníricas del usuario autómatas. De las máquinas capaces de producir ilusiones, fantasías y experiencias desde una realidad «sintética». Aunque de mucho menor tamaño, viene al caso sacar a colación el acceso a la calle Artistas desde la calle don Quijote, Madrid, proyectado por Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón [35] tras ganar en 2003 (después del edificio El Miradero de Moneo) el correspondiente concurso. Por varios motivos: se trata en pequeña escala de un equipamiento de comunicación a través de una escalera; de esa escalera surge un programa complementario (sala de estancia colectiva); y porque como el Miradero, aún el recorrido del plano inclinado de las escaleras con la vista secuencial (en dirección bajada) de planos cuadrados de vidrio, que cortan e interrumpen transversalmente el recorrido de manera similar al remonte de Toledo. En este caso lo que se ve son espacios exteriores estanciales, verdes, calmos y apacibles, pero la similitud lógica formal es más que plausible.

–El tramo Paz+Cal:

El remonte Safont tardó en llegar a su destino último. El proyecto y la construcción del tramo que hace llegar el remonte del Miradero desde la calle Gerardo Lobo (donde había terminado el de Moneo) a su cota más baja –la huerta del Granadal junto al barrio de la Antequeruela, y próximo las estaciones de autobuses y tren– lo llevó a cabo el equipo de arquitectos Paz+Cal de 2010 a 2014. Está formado por dos tramos de escaleras mecánicas que siguen una directriz casi perpendicular a los de Moneo. Transcurre enterrado bajo la

accidentada topografía del terreno. A medio camino cruza por debajo de la muralla, concretamente debajo de un cubillo (contrafuerte) que data del S. XVII, al igual que la escalera de la Granja, pero aquí, en lugar de mantenerla apuntalándola en el corte, las obras aconsejaron desmontar el enorme contrafuerte y volverlo a montar una vez concluidas las obras, con el necesario trabajo arqueológico de precisión que implica colocar cada piedra en su sitio original a modo de anastilosis. A su paso bajo la muralla, justo en el contacto con ella, asoma al exterior a través de dos huecos [14], como ojos inquietos que tratan elocuentemente de abrirse a la luz y las vistas, transmitiendo una suerte de dinamismo y forcejeo con la ladera que enfatiza, exagerándola, la condición arraigada y vinculada con el terreno que había propuesto Moneo. Termina mostrándose en la parte más baja con el hueco adintelado, oscuro, casi negro, que configura la entrada y desafía el peso de cuanto tiene encima –la ladera, la muralla, el edificio de Moneo- estableciendo un potente vínculo formal con la escalera de la Granja. El muro plano y sobrio de Moneo es prácticamente mudo; solo la disposición vibrante e irregular de los falsos contrafuertes le confieren cierta vitalidad, pero a medida que el remonte va descendiendo en el tramo Paz+Cal la vitalidad se convierte progresivamente en elocuencia, dinamismo y tridimensionalidad. Además de por esa progresión -mutismo, vibración, elocuencia- el conjunto se percibe como una unidad por la continuidad material en el uso del mismo hormigón coloreado y la misma piedra (en el revestimiento del muro de Moneo y en la muralla vista en Paz+Cal), y por la afinidad entre el tamaño de los nuevos huecos de Paz+Cal y el de los pocos huecos que horadan el muro de Moneo y el de las rejillas que coronan sus falsos contrafuertes. El espacio interior de este nuevo tramo también se percibe en fluida continuidad con el de Moneo, aun con diferente condición y lógica formal: la rígida y rotunda ortogonalidad del túnel de Moneo, amparada por el recto muro de fachada, da paso a una geometría que se quiebra para responder a las solicitaciones del terreno invocando su condición enterrada y/o para resolver necesidades funcionales y de acceso. El espacio se ensancha y además de las escaleras mecánicas acoge otros usos como una escalera peatonal, pasarelas y espacios de servicios secundarios, mantenimiento etc. El techo pierde el sistemático escalonamiento y se hace continuo, inclinándose en paralelo a la pendiente del terreno bajo el que discurre. También aparecen otros elementos constructivos como los codales metálicos para aquilatar al máximo el dimensionado de los muros de contención laterales [36]. Puntualmente, los paramentos tanto laterales como del techo se quiebran abriendo franjas y huecos que buscan la luz natural, el encuentro con el aire libre, el exterior y el cielo, culminando cuando logran atra-

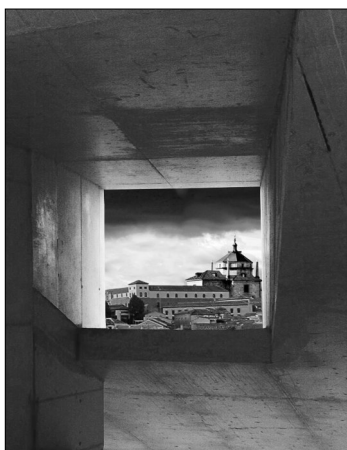


Fig. 36. Estudio Paz+Cal,
última fase del remonte Safont
Fig. 37. Vano del remonte
enmarcando la vista
del Hospital de Afuera.
Fuente: Estudio Paz+Cal

vesar el terreno y asomarse para abrir los dos ojos que veíamos desde fuera: dos aperturas que desde el espacio interior ofrecen al espectador vistas del Tajo y su Vega Alta y un paisaje jalonado por la cúpula encamionada barroca del Hospital de Afuera, o del cardenal Tavera [37] (otro hito del Toledo renacentista). Enmarcarlo desde el remonte constituye una especie de homenaje; como hizo el Greco al situarlo en primer plano en su *Vista y plano de Toledo*. El uso del mismo hormigón visto (aquí sin el revestimiento simulando aparejo toledano), el quebrado de la geometría, las superficies facetadas, el relato continuo que ofrece la experiencia del espacio y las pequeñas discontinuidades que provocan las aperturas hacia las vistas del territorio que se despliega al norte de la ciudad: todo ello traza importantes analogías formales entre el

lenguaje de este tramo Paz+Cal con el empleado por Moneo en el remate superior del Miradero y con el de la escalera de la Granja de Torres y Martínez Lapeña, conciliando así las tres intervenciones, que mantienen una intensa conversación de a tres, que no siempre se hace explícita pero está.

Un tema proyectual abierto

La historia de los remotes y dispositivos análogos ha adquirido por sí misma la condición de ser un tema proyectual. El 12 de septiembre de 2017 tuvo lugar en la Escuela de Arquitectura de Toledo (EAT), de la Universidad de Castilla-La Mancha, la presentación pública de los proyectos fin de carrera del año académico 2016-17. La entonces alumna, ya arquitecta, Helena Medina Rodríguez –dirigida por su tutor y por el coordinador del curso, los arquitectos Carlos Asensio Wandosell y Fernando Porras-Isla– presentó como proyecto un nuevo remonte para la ciudad de Toledo: un artefacto lineal de gran escala que desde la cota baja de la Vega y sobrevolando la ladera de la Granja une el Circo Romano (que propone rescatar y convertir en arboreto) con el casco elevado de la ciudad [38]. Consiste en una estructura tridimensional que trepa sobre el territorio como de puntillas: con una secuencia de pilares que repiten la forma inclinada en V de los dos remotes anteriores de la Granja y el Miradero. Los pilares en V crecen secuencialmente y homotéticamente, como escalándose, a medida que se alejan del circo y ganan altura al acercarse a la ciudad soportando en su borde superior las inclinadas vías rodadas de acceso, entrada y salida. Bajo ellas, la macro estructura alberga una serie de plantas apiladas de aparcamiento. El proyecto se caracteriza por la radicalidad explícita y directa de rasgos y decisiones que le confieren un singular atractivo: frescura e inmediatez de la idea de materializar la unión de dos puntos del modo más directo mediante una línea recta perpendicular a la ladera, sin duda ni dilación y sin concesiones hacia el terreno o la ciudad; forma arquitectónica de gran atractivo plástico avalada por su identificación directa con la estructura portante (proyecto de una estructura funcional); firmeza y radicalidad al proponer un artefacto que cambiaría la fisonomía de la ciudad de Toledo mediante un nuevo hito con el atractivo de ser «horizontal» en lugar de «vertical» (como la mayoría de los hitos históricos). La propuesta sugiere una vinculación aparente con artefactos de la arquitectura utópica (como el proyecto de aparcamiento sobre el puente, de Melnikov, segunda variante, París, 1925, o las estructuras espaciales trianguladas de New Babylon, de Constant, años 50-60) unida a la verosimilitud factible (funcional y constructivo estructural) que subyace tras la aparente utopía del proyecto. A diferencia de Melnikov y de Constant, este artefacto no es tan autorreferen-

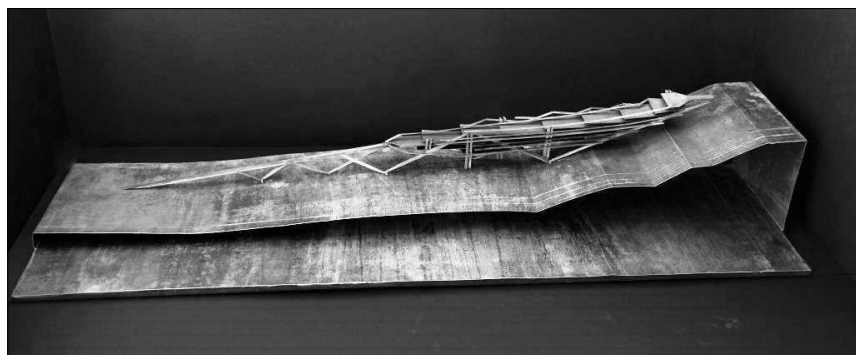


Fig. 38. Helena Medina Rodríguez, remonte en Toledo, proyecto fin de carrera (2017)
Fuente: fotografía de Helena Medina Rodríguez

cial como pueda parecer: al inclinar su plano superior se contagia de la pendiente del terreno en un gesto que lo vincula con la ladera y con el lugar concreto, algo que después de este recorrido por los remontes de Toledo nos suena familiar.

Los tres remontes -el de Torres y Martínez Lapeña, el de Moneo y Paz+Cal, y el de Helena Medina- son distintos y divergentes, lo que es muestra y ejemplo de la potencial riqueza de la disciplina arquitectónica; pero también cuentan con afinidades, unas literales, otras escondidas y subyacentes, que los hacen cómplices, a veces explícitos, a veces, encubiertos. Sea como fuere, juntos confieren una fuerte dosis de calidad arquitectónica e identidad formal contemporánea a la ciudad de Toledo.

Referencias bibliográficas:

AAVV (2001): «Escaleras de la Granja», en: VI Bienal de Arquitectura Española, proyectos, 2001: 46-57, Ed. Ministerio de Fomento.

AAVV (2004): *Las Murallas de Toledo*, Ed. Fundación Caja Madrid, Madrid.

AAVV (2013): «Palacio de Congresos, Toledo, Rafael Moneo», *AV Monografías España*, 2013: 159-160, Ed. Arquitectura Viva, Madrid.

GONZÁLEZ-CAPITEL, Antonio (2000): «El siglo XX español: notas para una síntesis», en: *Arquitectura del S. XX: España, Madrid y Francfort* [exposición]: 16-29, Tanais, Sevilla.

KOOLHAAS, Rem (1978): *Delirious New York*, GG, Barcelona, 2004.

MONEO, Rafael (2004): *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Actar, Barcelona.

RAMOS JULAR, Jorge Eduardo (2014): *El espacio activo de Jorge Oteiza*. Tesis doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, 2014. Director: Zaparaín Hernández, Fernando.

DEL VALLE, Raúl (2006): *La herencia de Le Corbusier en la arquitectura de Rem Koolhaas*. Tesis Doctoral. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Universidad Politécnica de Madrid.

VELLÉS, Javier (2018): *Oíza*, Ed. Escuela de Arquitectura de Toledo EAT (Universidad de Castilla-La Mancha), Ministerio de Fomento y Puente editores, Barcelona.

VENTURI, Robert (1966): *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, GG, Barcelona, 2014 (segunda edición, 12ª tirada).

Blog Toledo Olvidado: toledoolvidado.blogspot.com/

