



Nueva York.
Torres que rematan manzanas

Rudivan Cattani

Nueva York.
Torres que rematan manzanas.

Rudivan Cattani

Universidad Politécnica de Cataluña.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona
Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Director: Helio Piñón

A Anilso, Diles y Daiane

AGRADECIMIENTOS

A Helio Piñón, por la arquitectura.

A Helena Pítsica, por su tiempo.

A Maria Antonia Campos, por las reflexiones.

A Jorge L. Peralta, por las correcciones y, junto con Lionel Brossi, Verónica Elizondo y César Lagos, por los muchos instantes.

A Marino Lima y María Paz Montecinos, por la acogida.

A Carlos Lanuza, por sus comentarios y correcciones.

A Jennifer Norton, por recibirme en Nueva York.

A Janet Parks, Curadora del Drawings and Archives de la Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia University, Nueva York, por el soporte brindado durante estos años y por haberme facilitado el acceso al material gráfico y visual del Rockefeller Center, de su expansión y de la Lever House.

A Paul Galloway, Catalogador del Architecture and Design Study Center, Museum of Modern Art de Nueva York, por permitirme acceder a los dibujos del edificio Seagram y a Pamela Popeson por asistirme durante la consulta.

A la Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona y la del Colegio de Arquitectos de Cataluña, por las innumerables consultas y cordialidad.

A la Biblioteca de Cataluña, por el espacio de trabajo, y a todo su personal, por la amabilidad.

A la Biblioteca de la Universidad Pompeu Fabra del Campus de la Ciutatella, por el ambiente de estudio.

A Alexandre dos Santos, Marilia S. Cariolato, Giofranco Saggin, Deise Flores, Luciana Tonin, Rosa K. C. Cavalcante, José R. Neto, Priscila Allende, Rodrigo Arancibia, Maria Luisa Langenegger, Michel Boeglin, Rocío Moreno, Andrea Davis, Maria Luisa García, Silvia Palou, Janet Aular y a todas las personas que de una manera u otra estuvieron presentes en este recorrido.

A mi hermana, Daiane Cattani, por la complicidad, y especialmente a mis padres, Anilso y Diles Cattani, por hacer posible esta aventura y tantas otras cosas...

ÍNDICE

8	INTRODUCCIÓN	396	OBSERVACIONES FINALES
8	Manhattan y sus sombras	396	“Al Edificio no se llega; del edificio se parte”
18	Torre de remate de manzana	398	Reverberaciones y similitudes
20	Arquetipos formales de edificios	412	<i>Lobbies</i> y oficinas
28	Rockefeller Center	415	Influencias
56	Documentos de referencia		
		418	BIBLIOGRAFÍA
70	TORRE SOBRE BASE	426	CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES
72	Lever House		
114	The New York Hilton Hotel		
140	TORRE FRENTE A LA BASE		
142	Seagram Building		
180	Union Carbide		
202	The Equitable Building		
226	TORRE CON BASE LATERAL		
228	Time and Life Building		
250	Exxon Building		
270	McGraw Hill Building		
290	Celanese Building		
310	345 Park Avenue		
330	TORRE		
332	CBS Building		
352	Burlington House		
372	1166 Avenue of the Americas		

INTRODUCCIÓN

8 MANHATTAN Y SUS SOMBRAS

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, los neoyorquinos empezaron a manifestar su insatisfacción por las consecuencias del abultamiento¹ de los nuevos edificios residenciales en altura del Downtown Manhattan. La falta de luz y ventilación naturales, sobre todo, estaba afectando y dificultando gravemente la vida en la urbe. Los isleños se organizaron y comenzaron a protestar solicitando al gobierno medidas que generasen condiciones de vida más saludables.

La administración, intentando solucionar el problema, respondió a través de la publicación de una serie de restricciones que tenían como finalidad impedir la reproducción de estas secuelas en el futuro.² Aunque muy parcial, y destinada a paliar el inconveniente inmediato, fue una primera respuesta y una toma de conciencia de un rompecabezas que demandaría mucha atención.

La construcción vertical de la zona resultaba inevitable, ya que tampoco se disponía de abundante superficie a nivel del suelo. Y siguió a un ritmo precoz, bajo la demanda creciente de edificios de oficinas, viviendas y de la propia ciudad, que se había convertido en la más importante del país.

1 Se ha usado este término como traducción del término inglés "bulky", que significa "voluminoso".

2 (New York City - Department of City Planning, 2011a, s.p.)

1. The Equitable Building, del Downtown Manhattan, en una tarjeta postal anterior a 1919. Arq. Ernest R. Graham.

2. Vista desde el edificio Empire State hacia el Este del Midtown Manhattan. Esa imagen de 1932 muestra los resultados de la ley de zonificación de 1916 (retrocesos).

En 1915, cuando sobre el número 120 de la Broadway se alzó el edificio The Equitable Building³ (1) de 38 plantas, se evidenció la necesidad de una mayor y más estricta regulación. La torre generó una inmensa sombra equivalente a siete acres (2,8 hectáreas). Y a pesar de los reclamos y protestas previas, ninguna solución realmente contundente había sido encontrada hasta la construcción de este edificio, ya que en aquel entonces los controles aéreos para las edificaciones eran mínimos.

Teniendo en cuenta la trascendencia del problema y, sus posibles consecuencias, se impulsó la creación de la primera ley de zonificación de la nación. Se puede decir también que otras fuerzas sumaron o contribuyeron a la emergencia de esa normativa, como por ejemplo, el gran flujo de inmigrantes que la ciudad recibía continuamente y las condiciones insalubres de los edificios de viviendas.

De este modo, en 1916 salió la primera resolución.⁴ Re-

3 ("Equitable Building (Manhattan)", 2012, s.p.)

4 "La Resolución sobre zonificación de la ciudad de Nueva York de 1916 restringía el uso, la elevación y el volumen de edificios, según "distritos" o "zonas". Sus estipulaciones para la separación de usos -comercial, residencial y sin restricción- seguían el modelo de varias ciudades americanas en la primera década del siglo. La innovación más importante fue el concepto de "envolvente de zonificación", una fórmula que restringía el volumen máximo que se podía construir en un sitio determinado. Diseñada para proteger cierta cantidad de luz y de aire para los cañones de Manhattan, la ley disponía que a partir de una determinada altura sobre la acera (usualmente 100 o 125 pies), el frente de un edificio comercial tenía que retroceder dentro de un plano de "ángulo de luz", trazado desde el centro de la calle. Se permitía una torre de altura ilimitada sobre la cuarta parte del sitio. Tal escalonamiento en forma de "torta de bodas", con o sin torre, llegó a ser la forma característica del

La normativa de 1916 influyó (quizá la palabra 'forzó' sería más pertinente) de manera directa la aparición del edificio con remate escalonado, que modificó el *skyline* (2) de la ciudad ya desde principios del siglo XX.



1



2

10 sumidamente, esta ley regulaba las alturas, los retrocesos aéreos de las torres, la división en tres zonas (residencial, comercial e industrial), además de establecer las densidades de cada barrio.

Nueva York continuó creciendo vertiginosamente: pasó de tener cinco millones de habitantes en 1916 a más de ocho en 2010. A la par del crecimiento demográfico surgieron también profundos contratiempos de circulación ocasionados por la masificación del automóvil, el incremento descontrolado de la economía y los innumerables programas residenciales del gobierno.

La necesidad de nuevos paradigmas o modelos que aspirasen a otros modos de concebir los edificios de la ciudad y en consecuencia, la ciudad misma, era patente. Esta situación, sumada a la falta de terrenos disponibles al Sur de la isla y a las cuestiones de densidad, trasladó la expansión en altura hacia la zona del Midtown Manhattan, ya que la estructura rocosa de aquel sector era la más adecuada para recibir edificios de gran porte.

Los primeros grandes edificios en altura aparecieron sobre los límites del Midtown: el Chrysler (1929) y el Empire State (1930). Poco después, sobre el corazón de este nuevo polo

rascacielos de Nueva York de los años 20 hasta fines de los 50. Ya para principios de la década de 1930, la ley de zonificación había transformado el Bajo Manhattan en un paisaje de moles piramidales y torres de pináculo." (Willis, 1997, s.p.)

3. Vista aérea de la isla de Manhattan con esquema sobre las dos zonas más verticales de la ciudad y el orden en que se dieron.

4. Perspectiva aérea que corrobora la imagen 3.

de desarrollo vertical, se construyó el Rockefeller Center (1933).

El Rockefeller Center no solo ha sido el principal fomentador de las nuevas torres de la zona, sino que también ha inaugurado la incorporación de espacios públicos a nivel de la calle; por otra parte, algunas de sus obras disponen de techos verdes. Todo esto gracias a la negociación entre las alturas de sus edificios y los órganos urbanísticos de la ciudad, que le ha permitido abrir, incluso, una calle transversal sobre el complejo, más tarde utilizada como plaza. Este plus añadido a su selva de piedra caliza ha generado un nuevo tipo de espacio de convivencia, en donde el peatón podría detenerse entre los edificios (sin la presencia del coche) y disfrutar de la observación de los mismos o simplemente dejar la vida pasar.

A pesar de que desde el trazado ortogonal consolidado del ensanche de Manhattan no se podía esperar ningún cambio, la ciudad estaba dispuesta no sólo a resolver los problemas citados anteriormente, sino también a modificar el panorama de su *skyline* –severamente desestimado por la presencia masiva de edificios con figura de zigurat originarios de la normativa de 1916– en una tentativa de encontrar soluciones que también priorizaran el espacio público y que diseñasen nuevas vistas.

El ascenso de la arquitectura moderna a nivel mundial, im-

En un primer momento se empezó a verticalizar Manhattan por el Downtown (Sur de la isla), específicamente por la zona de Wall Street, que es, como se sabe, donde nació la ciudad (3, 4). Poco después, debido a la saturación de la región, el nuevo ascenso vertical se dirigió hacia el Norte, estableciéndose en la zona del Midtown. La elección de este sector obedeció a razones geológicas, fundamentalmente, además del bajo costo de la tierra.



3



4

12 pulsado por Mies van der Rohe y Le Corbusier; la fructífera experiencia urbana del conjunto Rockefeller; la predisposición de la ciudad a propuestas innovadoras; la alta necesidad de crecimiento vertical provocada por las demandas ya comentadas; las nuevas tecnologías; la consolidación de las grandes corporaciones y su ansia por tocar el cielo como sinónimo de estatus y poder, han sido algunos de los principales ingredientes de una combinación que dio lugar a uno de los aportes más importantes a la modernidad arquitectónica corporativa.

Habiendo presentado, a grandes rasgos, el espíritu de la época, debe señalarse que la primera contribución relevante en ese sentido se dio en 1952, cuando sobre el lado Oeste de la Park Avenue se levantó el edificio Lever House. Gordon Bunshaft, jefe del equipo de proyectos de la compañía SOM –que llevó a cabo la tarea– supo encontrar una manera de alzar una torre que, fundamentada en la ley de 1916, no se rematara con los tradicionales retrocesos o *wedding cake* (torta de boda).

El arquitecto optó por cubrir el 100% del solar con un volumen bajo suspendido por pilotes. Con este recurso logró convertir gran parte de la planta baja en una plaza cubierta. La normativa, en este caso, dictó que la torre se proyectara sobre apenas 25% de la superficie del solar. Eso era exactamente lo que ocurría cuando una torre se alzaba desde la planta baja, ya que esta cantidad porcentual permitía la

entrada de rayos solares.⁵

Seis años más tarde, en 1958, Mies van der Rohe fue el arquitecto responsable de la construcción del edificio Seagram, también sobre la Park Avenue, en la diagonal sureste a la Lever House (5). La proyección del edificio sobre el solar fue del 52%, mientras que la torre ocupó el mismo porcentaje que en el caso anterior. Mies tampoco remató la suya retirándola, por poner un ejemplo, y asimismo no ocupó toda la porción aérea que le estaba permitida.

El resultado del ascenso de este último edificio y el efecto alcanzado por la Lever House, sumados a una inclinación generalizada en ese sentido, dio paso a la nueva ley de zonificación de 1961.⁶ Esa resolución entendió los beneficios colectivos y estéticos que promovían ambos edificios y

5 En el capítulo 1, en el apartado dedicado a la Lever House, se podrá visualizar un esquema que explica la cuestión.

6 “Los primeros límites fijos de altura y volumen de los edificios comerciales se impusieron con la resolución de zonificación de 1961. Una revisión comprensiva de la ley de 1916, eliminó la estipulación abierta de una altura ilimitada sobre la cuarta parte del lote y estableció el principio de la razón de piso al área, o FAR (por sus siglas en inglés), que establecía una relación entre el espacio de piso máximo que se permitía en un edificio con el área del lote multiplicado por un determinado factor. También creó la “zonificación incentivada” que canjeaba plantas extras en altura por instalaciones públicas tales como plazas, arcadas y entradas del tren subterráneo. Al aumentar el área permitida para una torre derecha, de veinticinco a cuarenta por ciento del lote, el código de 1961 alentaba el paradigma modernista de la torre en la plaza que tanto se ha aplaudido en el 1 Chase Manhattan Plaza y en el Seagram Building en Midtown. Los efectos urbanísticos del nuevo espacio abierto fueron poderosamente manifestados en el Bajo Manhattan con las tres plazas interconectadas de Chase, Marine Midland y Liberty Plaza, y con menos éxito, en los senderos peatonales a lo largo de Water Street.” (*Ibid.*, s.p.)

5. Perspectiva del edificio Seagram y su entorno desde el patio de la Lever House.



14 resolvió que se permitiría construir edificaciones más altas, siempre que se dejara espacio libre en la planta baja, con la intención de que pudieran ser accedidas por el público. Ejemplo: dejando un treinta por ciento de superficie desocupada, se podría levantar hasta dieciocho veces la superficie del terreno.

La ley de 1961 también hizo posible que se crearan nuevos mecanismos de negociación entre el gobierno de la metrópoli y los promotores privados, en donde se priorizara la búsqueda constante de soluciones que otorgasen mayores logros a la parte pública. Un ejemplo en ese sentido son los corredores peatonales (6) –unos mantenidos por la iniciativa privada y otros por la propia ciudad– que atraviesan transversalmente algunas de las manzanas más largas de la zona.

A pesar de que los dos edificios citados anteriormente ya habían probado su vigencia como dos flamantes representantes de una nueva manera de concebir edificios en altura en un contexto altamente denso, no bastaron para arrojar nueva luz a la ciudad. A la gran fuerza empresarial no le importaban tales cuestiones. Por este motivo, se puede afirmar que la sombra que más se ha proyectado sobre Manhattan –y continuará haciéndolo– no es la física, como en el caso del edificio The Equitable, del Downtown, sino aquella que oscurece y no tiene en cuenta la calidad de ciertos edificios.

Esa sombra, provocada en parte por el espectáculo publicitario que promociona Nueva York como la ciudad de los rascacielos, a menudo fortalece también la deformación de los aspectos positivos de la urbe, ya que oculta algunas obras que, al tiempo que han sabido entender su estructura organizadora, le han agregando nuevas aptitudes.

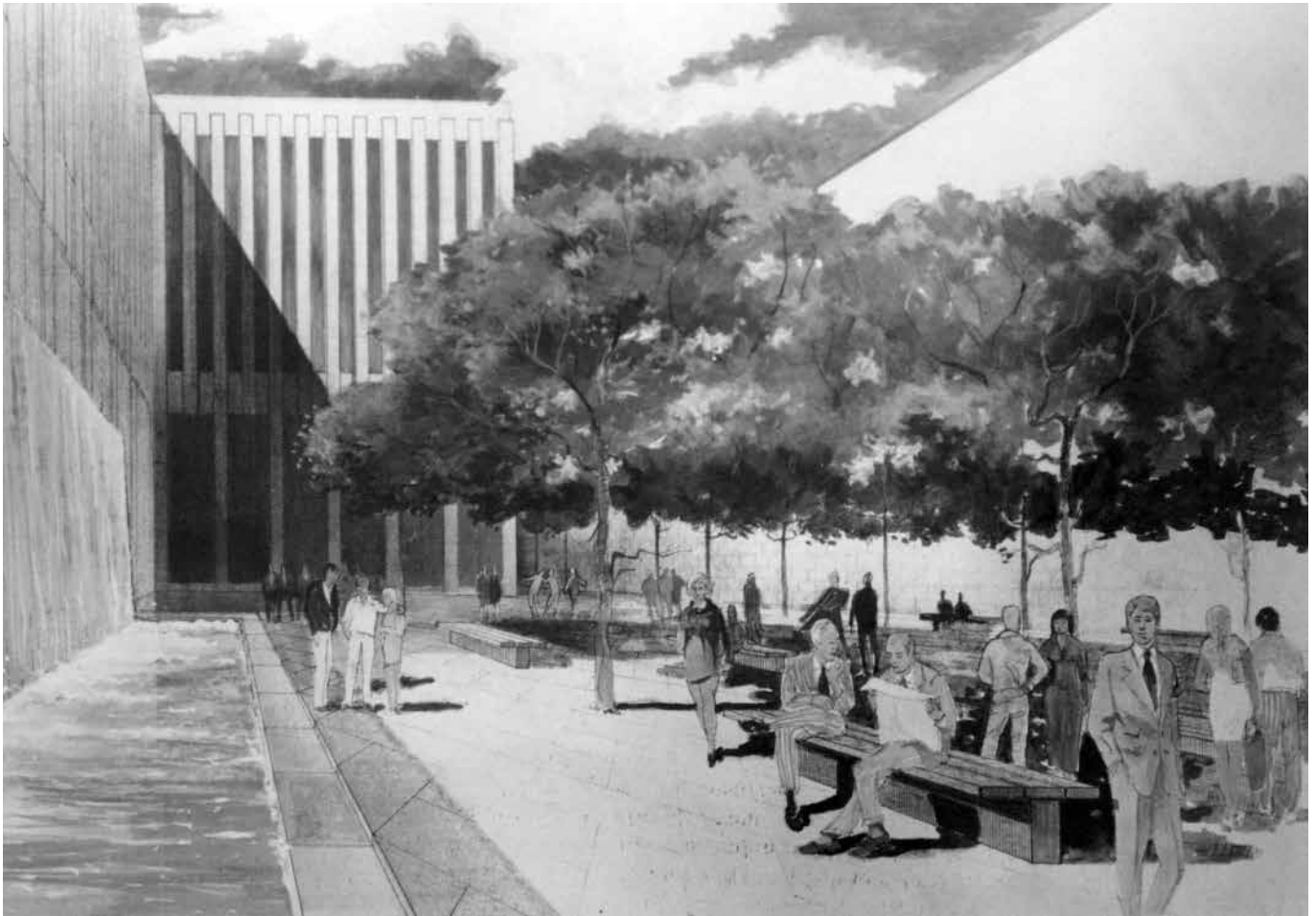
Por todo lo apuntado, el criterio primario de selección de las torres que se analizarán en este estudio, ha sido escoger otros edificios que también hayan sido concebidos a partir del punto de inflexión arquitectónico corporativo promovido por la Lever House y el edificio Seagram, ambos construidos en el auge de esta nueva manera de engendrar la arquitectura.⁷

El edificio de Gordon Bunshaft y el de Mies van der Rohe no se apoyan, por lo tanto, en preceptos clásicos, y en ningún momento dejan de relacionarse o promover el diálogo con el entorno; lo hacen, en efecto, de manera sumamente perspicaz (ver el apartado del Seagram sobre el cuidado con el contexto, por ejemplo).

7 El análisis de Ortega y Gasset sobre el rol del “artista nuevo” sería extrapolable al del “arquitecto nuevo”, ya que los dos comparten un modo similar de representar el objeto real: “No se trata de pintar algo que sea por completo distinto de un hombre, o casa, o montaña, sino de pintar un hombre que se parezca lo menos posible a un hombre, una casa que conserve de tal lo estrictamente necesario para que asistamos a su metamorfosis, un cono que ha salido milagrosamente de lo que era antes una montaña, como la serpiente sale de su camisa. El placer estético para el artista nuevo emana de ese triunfo sobre lo humano”. (Ortega y Gasset, 1983, p. 28)

6. Acuarela del espacio público en la vista posterior del Edificio Exxon.

15



16 Los casos analizados han sido protagonistas de un tiempo de transformación dedicado a potenciar el carácter específico de cada obra, con la consideración de que se han producido –en el contexto y dentro de los edificios seleccionados– cuatro situaciones originales. La palabra “original” debe ser entendida en su significado de “ir al origen de las cosas” (Piñón, 2006, p. 58) y no en el de “novedad”, con el que podría confundirse.

La arquitectura moderna, en la mayoría de los casos, parece estar concebida con independencia del lugar, pero más que ninguna otra, dispone de los criterios para establecer las resonancias más sutiles con su entorno. Toda arquitectura auténtica ofrece siempre explícita o implícitamente una réplica al espacio físico que la acoge, al entorno al cual se incorpora. (Gastón y Fundación Caja de Arquitectos, 2005, p. 15)

La definición de Gastón no se refiere a que el edificio moderno incorpore elementos de otros edificios de sus inmediaciones –aunque pueda hacerlo– sino a que el contexto forma parte implícitamente de la obra, o a que esta se refleja en él.

Tanto la Lever House como el edificio Seagram, puntos de partida del presente estudio, son ejemplos de torres emplazadas al extremo del bloque. Dado que al ampliar la mirada hacia el contexto se detectaron muchos casos que manifestaban las mismas condiciones de emplazamiento, este se constituyó en un factor determinante para el análisis: permitió unificar el trabajo y se articuló como segundo cri-

terio de selección de los edificios.

Deben señalarse, paralelamente, otras dos coincidencias. En primer lugar, todas las obras analizadas son edificios corporativos, exceptuando uno que funciona como hotel. En segundo lugar, de las cuatro situaciones originales –rápidamente convertidas en arquetipos⁸ formales, ya que se corroboró la universalidad de su constitución y adaptación– ha derivado el resto de casos examinados. Estos arquetipos han sido referencias para obras en entornos completamente distintos,⁹ han generando nuevas experiencias y han demostrado poseer una notable capacidad de adaptación, llevada en algunos sucesos al límite.

Se ha querido mostrar la vigencia de determinadas actitudes de proyecto que trascendieron el ámbito en que fueron desarrolladas y que contribuyeron, así, a la renovación de la urbe (uno de sus principales anhelos). Se propuso, asimismo, recuperar ciertas operaciones arquitectónicas con el afán de formar una base de materiales de proyecto que sirva a la hora de encarar situaciones reales.

Sin embargo, el objetivo principal ha sido verificar el aporte de los edificios estudiados a la configuración y experiencia

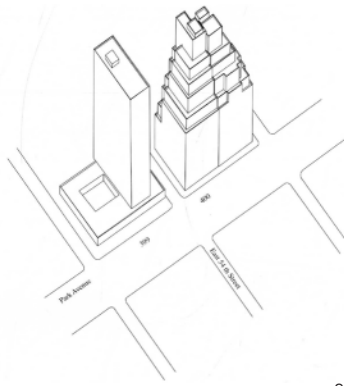
8 “Modelo original y primario en un arte u otra cosa”, según el diccionario de la *Real Academia Española*. (2001, s.p.)

9 En las observaciones finales se tratará la proyección de algunos de los arquetipos estudiados hacia otras geografías.

El Midtown Manhattan (7) fue la zona elegida para este estudio porque concentra las obras y el momento arquitectónico que representa el interés de la investigación, es decir, alberga aquellos edificios que fueron responsables de la consolidación de importantes arquetipos formales. Se trata, además, de un sector de la ciudad que estaba en plena expansión, circunstancia que posibilitó la alianza de esta nueva arquitectura con la opulencia de las grandes compañías que querían lucir allí sus nuevas sedes.

7. Perspectiva aérea del sector de estudio.





8

18 de la ciudad, a fin de demostrar que el remate de manzana –61m de ancho– es capaz de promover diferentes grados de utilidad a la metrópoli.

TORRE DE REMATE DE MANZANA

Las torres de remate de manzana son aquellos edificios emplazados en lotes ubicados en el extremo de un bloque rectangular, delimitados por una avenida y por dos calles perpendiculares a esta. Funcionan como puerta de entrada o de salida del bloque; en algunos casos, para las dos cosas. Se enmarcan dentro de una situación muy común en el caso de Manhattan –que tiene un trazado urbano ortogonal en prácticamente toda la isla– aunque muy distinta de otras metrópolis, en donde las manzanas están diseñadas a partir de otras geometrías.

Los casos analizados, que serán presentados más adelante, han sabido resolver la tricotomía que se les ha impuesto, pues actúan como receptores tanto de las vías de más tráfico –las avenidas longitudinales– como de las dos calles de menor flujo –las perpendiculares transversales. A diferencia de los lotes de interior de manzana, que se someten tan solo a una calle transversal o en algunos casos a las dos, el terreno al extremo del bloque debe resolver dos esquinas a la vez o tres vías, aumentando su compromiso de adecuación.



9

Para situarse correctamente dentro del contexto seleccionado es necesario tener en cuenta que el ancho de la manzana es contrarrestado por medidas de largo que oscilan entre los 122, 185, 198, 243 o 280 metros. Esas dimensiones surgen del plan de ensanchamiento urbano de la isla de 1807-11.¹⁰

Los tamaños de los bloques, que en algunos casos llegan casi a quintuplicar la medida del ancho, han otorgado libertad a la hora de proponer los casos que han surgido. Un ejemplo en ese sentido son las torres con base lateral –segunda operación del complejo Rockefeller Center (10)– emplazadas sobre el lado Oeste de la Sexta Avenida, que discurren como placas longitudinales sobre el largo de la manzana.

La Lever House, por otro lado, comprende una torre superpuesta a una base horizontal. Observada en su entorno, el contraste entre cómo asume el remate de su bloque en relación a los demás edificios –de proporciones muy dispares (8)– se hace más notable. Estos, a su vez, en la mayoría de los casos, son posteriores al edificio de Bunshaft y han sido dispuestos completamente sobre sus lotes, han subido todo lo permitido por la normativa en aquellas condiciones y han sido rematados con el tradicional escalonado. También hay que señalar la semejanza con algunos edificios situados en el interior de la manzana (9).

10

(“Commissioners’ Plan of 1811”, 2012, s.p.)

Los puntos (11) representan los edificios próximos a la torre de remate de manzana que está sirviendo como ejemplo (Seagram Building). Según lo que se ha percibido en los análisis, estas referencias son, probablemente, las que los edificios más han tenido en cuenta al preparar sus emplazamientos: los dos edificios también de extremo de manzana en cada una de sus laterales; los dos edificios de remate ubicados diagonalmente al otro lado de la avenida; el edificio de enfrente y el otro u otros en su sector posterior.

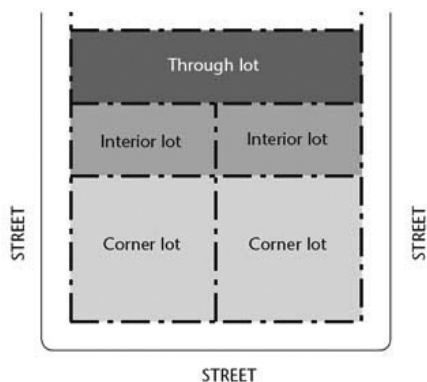
Las manchas grises representan el espacio libre a nivel de la planta baja.



10



19



12

20 Según el glosario de zonificación del departamento de planificación de la ciudad¹¹, los lotes de una manzana del ensanche de Nueva York se dividen básicamente en tres tipos (12): un primer modelo de parcela es el *Through lot* –lote de interior de manzana que la atraviesa transversalmente, con dos caras, una para cada calle perpendicular a la avenida; el segundo son los *Interior lot* –lotes de interior de manzana que colindan entre sí, con apenas una cara frontal hacia una calle perpendicular a la avenida; finalmente, en la tercera y última situación, están los *Corner lot* –lotes exteriores de esquina, donde cada uno posee dos caras, una que da a la calle perpendicular y otra a la avenida.

Es necesario tener en cuenta que estas descripciones sirven solamente para aclarar el funcionamiento de la parcelación. En la gran mayoría de los casos estudiados los lotes aparecen combinados, configurando una cantidad inestimable de diferentes geometrías, generalmente de acuerdo al tamaño de la propuesta. Teóricamente, la fusión de dos lotes de esquina, según el glosario de planificación, conformaría la parcela que dio y da origen a la torre de remate de manzana.

En la práctica, esa suma de solares se ha llevado a cabo de un modo muy distinto. En realidad, para algunos casos, se unieron diversos terrenos de la parte menos ancha de la manzana para conformar el solar que daría origen a la torre



13

en estas condiciones de emplazamiento (13). Sin embargo, debido a la proporción de la mayoría de los edificios, lo que se ha notado es que a estos lotes, se añadían varios lotes interiores.

ARQUETIPOS FORMALES DE EDIFICIOS¹²

A pesar de la originalidad de los cuatro casos detectados, no es el objetivo de este estudio indagar de dónde surgieron o cómo se han constituido. Son originales en el contexto y dentro del momento arquitectónico; no se ha pretendido establecer si proceden de otros entornos. El interés radica en verificar lo que cada uno contiene de ciudad y lo que, al mismo tiempo, ofrece a ella. La segunda parte se ha consagrado a explorar la difusión de estos edificios en el propio contexto, a través del análisis de algunos edificios derivados: de lo contrario, no habría tenido sentido hablar del término “arquetipo”. Se buscó corroborar, además, su validez, dando prioridad a la configuración original y haciendo, en algunos casos, paralelismos con el estado actual.

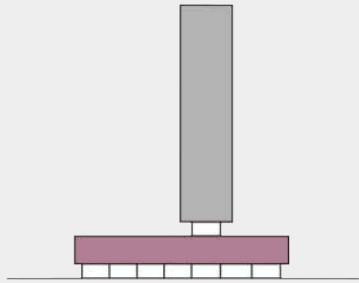
Los cuatro arquetipos formales (15, 16) manifestados y del interés de este trabajo son los siguientes: Torre sobre Base, Torre Frente a la Base, Torre con Base Lateral y Torre. Esta

¹² Un arquetipo (del griego ἀρχή, *arjé*, “fuente”, “principio” u “origen”, y τύπος, *typos*, “impresión” o “modelo”) es el patrón ejemplar del cual otros objetos, ideas o conceptos se derivan. (“Arquetipo”, 2012, s.p.)

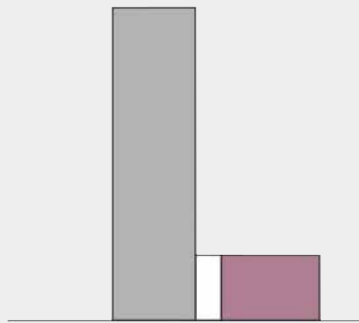
8. Esquema volumétrico de la Lever House y del 400 Park Avenue.
9. Vista Este y parcial de la Lever y el edificio vecino situado en el interior de la manzana.
10. Derecha a izquierda: perspectiva de la maqueta de los edificios Time and Life y Exxon con vista hacia la Sexta Avenida.
11. Imagen parcial de la zona con énfasis en el edificio de remate de manzana y sus seis vecinos más cercanos.
12. Esquema de división de Lotes, según el glosario de planificación.
13. Edificios que, en conjunto, hacían el remate de manzana antes de los casos de estudio de esta tesis. El grupo de la imagen estaba emplazado entre la 49 y la 50 con el lado Oeste de la Quinta, donde hoy está la torre RCA.
14. Confrontación entre dos momentos arquitectónicos y dos maneras distintas de ocupar el remate manzana. En la imagen el American Metal Climax y el Time and Life.



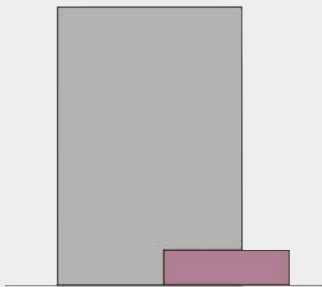
<p>Lever House Gordon Bunshaft (SOM)</p>  <p>E 49.5' E 49.5'</p>				<p>Hilton Hotel William Tabler</p>  <p>W 33.5' W 34.5'</p>						
<p>Park Avenue 1952</p>	<p>1958</p> <p>Seagram Building Mies van der Rohe</p>  <p>E 53.5' E 57.5'</p>	<p>1960</p> <p>Union Carbide Gordon Bunshaft (SOM)</p>  <p>E 47.5' E 48.5'</p>	<p>1961</p> <p>The Equitable Building SOM</p>  <p>W 51.5' W 47.5'</p>	<p>6th Avenue 1963</p>	<p>1965</p>	<p>1969</p>	<p>1970</p>	<p>1971</p>	<p>1973</p>	<p>1974</p>
	<p>Park Avenue</p>	<p>Park Avenue</p>	<p>6th Avenue</p>	<p>Time & Life Building Harrison & Abramowitz & Harris</p>  <p>W 50.5' W 51.5'</p>		<p>345 Park Avenue Emery Roth & Sons</p>  <p>E 50.5'</p>	<p>Exxon Building Harrison & Abramowitz & Harris</p>  <p>W 49.5' W 50.5'</p>	<p>McGraw-Hill Building Harrison & Abramowitz & Harris</p>  <p>W 48.5'</p>	<p>Celanese Building Harrison & Abramowitz & Harris</p>  <p>W 47.5' W 48.5'</p>	
			<p>6th Avenue</p>		<p>CBS Building Eero Saarinen</p>  <p>W 53.5' W 52.5'</p>	<p>Park Avenue</p> <p>Burlington House Emery Roth & Sons</p>  <p>W 54.5' W 55.5'</p>	<p>6th Avenue</p>	<p>6th Avenue</p>	<p>6th Avenue</p>	<p>1166 6th Avenue SOM</p>  <p>W 46.5' W 45.5'</p>
			<p>6th Avenue</p>	<p>6th Avenue</p>	<p>6th Avenue</p>	<p>6th Avenue</p>	<p>6th Avenue</p>	<p>6th Avenue</p>	<p>6th Avenue</p>	<p>6th Avenue</p>



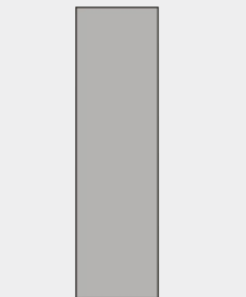
Torre sobre base



Torre frente a la base



Torre con base lateral



Torre

24 clasificación ha surgido a partir de las configuraciones físicas de los edificios y ha servido, en primer lugar, como agrupamiento, de modo que luego pudieran ser estudiados de forma separada. No implica ni busca afirmar categorías absolutas, ya que podrían encontrarse otras; se propone, más bien, facilitar la comprensión durante el proceso de análisis, en el cual se irán explicitando las diferencias y similitudes entre la matriz y las filiales.

La palabra 'Base' se ha empleado para hacer referencia al volumen bajo anexo a la torre, que puede estar debajo de ella, detrás o en sus laterales. Se ha elegido este término debido a su frecuente aparición en los artículos de referencia. Se ha recurrido, también, a los nombres originales de los edificios, ya que las fuentes utilizadas fueron, generalmente, las publicaciones de la época.

La Torre Sobre Base, con la que se inicia el estudio, está representada por los edificios Lever House y The New York Hilton Hotel. Muy resumidamente, el arquetipo consiste en una torre sobre una base apoyada en pilotes.

La Torre Frente a la Base es el segundo arquetipo que se ha tratado, a través de tres ejemplos: Seagram Building, Union Carbide y The Equitable Building. Se define como una base adjunta y trasera, conectada a la torre.

La Torre con Base Lateral se constata por los siguientes edi-

ficios: Time and Life Building, Exxon Building, McGraw Hill Building, Celanese Building y el 345 Park Avenue. Consiste en una torre con una base pegada a esta que recorre parte de su perímetro.

Para la Torre se ha analizado el CBS Building, el 1166 Sixth Avenue y el Burlington House. Comprende un prisma único y aislado (sin base).

Según Carles Martí, en la arquitectura moderna –a pesar de que el ejercicio para la detección sea más complejo debido a que esta “tiende a diluirse” por la disecación de las partes– todavía es posible encontrar resquicios del ‘tipo’ en determinadas obras de la “verdadera arquitectura”.¹³

Martí también utiliza la famosa comparación que hace Colin Rowe entre la Villa Stein, de Le Corbusier, y La Mal-

13 “Cuando nos detenemos ante un monumento del pasado solemos reconocer en seguida su matriz tipológica. A menudo, el tipo no se manifiesta en su más pura esencia sino que aparece deformado por situaciones coyunturales o mestizado con otras estructuras, pero siempre resulta patente el principio tipológico a partir del cual la forma se constituye. En cambio, al analizar los ejemplos de la arquitectura moderna, la matriz tipológica no suele presentarse con la misma evidencia. Aquella inmediatez y rotundidad con que la huella del tipo se percibe en la arquitectura de la historia, tiende a desvanecerse, o mejor dicho, a diluirse en las obras recientes.

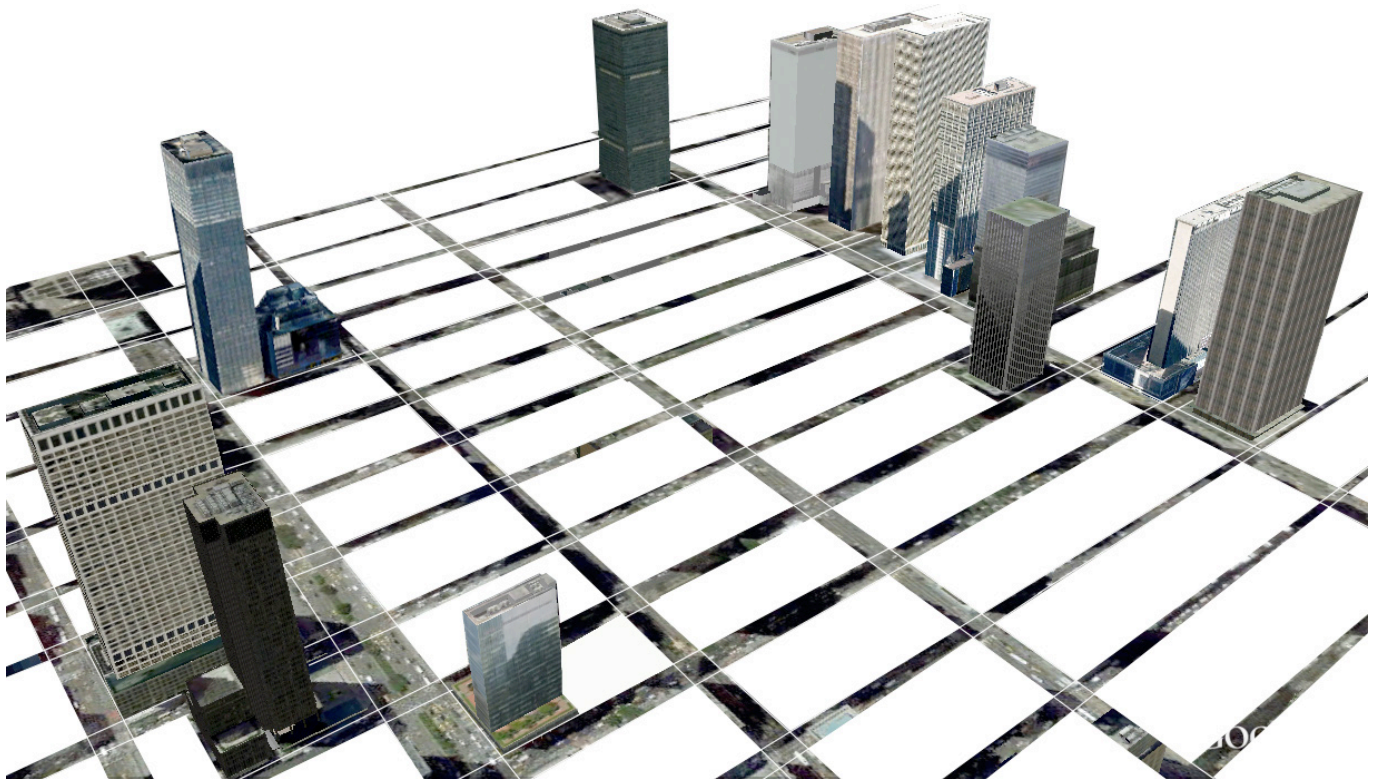
¿Qué significado cabe atribuir a esa especie de difuminación o desenfoque? ¿Es que la noción de tipo, como a veces se ha dicho, ha dejado de ser activa en la elaboración de la arquitectura moderna? Según nuestra hipótesis, en toda verdadera arquitectura está presente, de uno u otro modo, el principio tipológico entendido como estructura formal que, más allá de la obra singular, remite a ciertos principios permanentes. Ocurre, sin embargo, que con el desarrollo del pensamiento moderno, la noción de tipo ha ido adquiriendo un nuevo estatuto epistemológico y su intervención en el proyecto se cumple de un modo diverso.” (Martí y Grassi, 1992, p. 144)

15. Orden cronológico de aparición de los casos del estudio.
16. Orden de aparición de los respectivos arquetipos.
17. Vista aérea de la situación de los edificios analizados en la zona de estudio.
18. Perspectiva de los edificios de remate de manzana estudiados. Sentido Sur-Norte y de izquierda a derecha: 1166 6th Avenue; Union Carbide; Celanese Building; McGraw Hill Building; Exxon Building; Time and Life Building; 345 Park Avenue; The Equitable Building; Seagram Building; CBS Building; Lever House; The New York Hilton Hotel; Burlington House.



17

25



18

26 contenta, de Palladio, para reforzar su argumento. En este caso, aunque Rowe no menciona en ningún momento una relación con el 'tipo', Martí ve claramente que ambas casas poseen la misma estructura formal.

Helio Piñón, por otro lado, afirma que el 'tipo' es ya inexistente en la arquitectura moderna, debido a que está exenta de cualquier regla previa –condición básica de su existencia¹⁴–. Según él, lo que se produce son situaciones genuinas¹⁵, provenientes de una formulación subjetiva donde cada nuevo objeto está dotado de su propia especificidad, sin afectar la coherencia y equilibrio entre las partes.

14 "Una vez se consuma el abandono del tipo -elemento que, en la medida que incorpora la experiencia, estabiliza la forma a lo largo del tiempo- el arquitecto actúa libremente, sin otro condicionante que procurar la condición de forma a una estructura organizativa que dé identidad a la obra. De ahí que la modernidad arquitectónica, precisamente a la vez que abandona la convención tipológica -que resuelve el problema de la forma, en la medida que lo obvia-, acentúa la dimensión formal de las obras. La modernidad es, por tanto, un modo de intensificar la construcción de la forma: libera la coacción de los principios compositivos clasicistas, pero sin renunciar un ápice a la precisión y consistencia de la estructura formal del objeto. [...] la concepción moderna, específica de cada objeto, al no estar determinada por convenciones previas trataría de alcanzar la "forma abstracta", es decir, un sistema de relaciones que tiene existencia al margen de la realidad de una u otra obra -en tanto que tiende a lo universal- si bien es específica de cada una de ellas [...]" (Piñón, 2006, p. 40)

15 "La originalidad es, pues, un atributo esencial de la arquitectura moderna -que, por definición se concibe sin atenerse a modelos-, lo que no hay que confundir con el sentido vulgar del término original, una adherencia patológica al concepto que pervierte su auténtico sentido de "ir al origen de las cosas". Rastreando la voz original en el diccionario se encuentra como sentido figurado: "lo que tiene cierto carácter de novedad, fruto de la creación espontánea". Ahí se quiebra el sentido de lo original como genuino" para incurrir en el de "lo original como singular, extraordinario, extravagante", en definitiva, aquello que, al margen de ser o no copia, se presenta como nuevo." (*Ibid.*, p. 58)

Rafael Moneo se suma a este diálogo tratando el asunto a través de otro concepto: la 'arbitrariedad' en la arquitectura, a la que define como "la adopción aleatoria de una forma existente para construir sirviéndose de ella"¹⁶. Se puede decir que esta definición tiene puntos de contacto con las reflexiones de Piñón sobre el 'tipo' y que añade, además, un refuerzo, en el sentido del distanciamiento que parece existir entre este término –que también alude a la arquitectura clásica– y la arquitectura moderna.

Christian Norberg-Schulz, por su parte, afirma que el 'tipo' es el portador de las variaciones del 'arquetipo'.¹⁷ En este

16 "Agotada tras la I Guerra Mundial la tradición académica en Europa, tradición que se prolonga todavía unos años más en América gracias al influjo de McKim, Mead and White, la arquitectura más ambiciosa del primer cuarto de siglo XX intenta un cambio de tercio al establecer como meta un nuevo lenguaje. Considerando lo ocurrido con una cierta distancia, cabe decir que el intento de arquitectos como Le Corbusier y Mies -por citar aquéllos que con más ambición persiguieron los objetivos de que estamos hablando- fue el conseguir un lenguaje universal capaz de hacer olvidar la arbitrariedad de los órdenes clásicos. Uno y otro vieron en el sabio uso arquitectónico de las técnicas la vía adecuada para establecer un nuevo lenguaje. Y esto con el propósito de hacer que lo arbitrario no prevaleciese." (Moneo, Terán y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, pp. 52; 55)

17 "Tanto los estilos como las tradiciones pueden entenderse como sistemas de tipos. Para tener un fundamento existencial, esos tipos deberían ser variaciones de los arquetipos del lenguaje general. Básicamente un tipo no es un signo o una metáfora, sino una concentración relativamente estable de un mundo que tiene capacidad de adaptación y variación. Se suelen dar dos explicaciones distintas sobre la generación de los tipos. Una contempla esos tipos como algo dado *a priori*, de una vez para siempre, mientras que la otra considera que son fruto de la generalización y el desarrollo histórico. En cierto sentido, ambas hipótesis son correctas. Los arquetipos son sin duda estructuras invariables 'entre mundos'; pero, como tales, no aparecen. Por otro lado, los tipos temporales y locales se desarrollan y cambian gracias a la experiencia y los experimentos. Sin embargo, como ya hemos afirmado, lo importante es que reciben su significado de los arquetipos; es decir su significado *básico* consiste que son variaciones sobre un 'tema'. Una 'torre gótica' es una torre, pero al mismo

19. Perspectiva aérea del complejo Rockefeller Center y los nuevos edificios de remate de manzana de la Sexta Avenida. Se destaca también la variación de escalas en el mismo entorno.



28 estudio, a fin de evitar confusiones, los edificios que parten de los cuatro arquetipos encontrados no se valoran como variaciones, porque no abarcan otros estilos o escuelas arquitectónicas. Son más bien una re-interpretación o la adecuación de un nuevo programa, topografía, entorno, entre otros factores, a los principios constitutivos del arquetipo.

Todas las posturas mencionadas sirven, ante todo, para aclarar por qué se ha optado por la utilización del término 'arquetipo' y no otro para este estudio. En primer lugar, porque no conlleva el estatuto de variante que posee la palabra 'tipo' dentro de la arquitectura. En segundo lugar, porque a diferencia del tipo, no tiene una implicación relacionada con la mimesis o reproducción; y sí, más bien, con las concepciones originales. Por lo tanto, aquí se encuentran cuatro situaciones genuinas y, a partir de estas, nueve copias (que no deben confundirse con imitación).

La copia, finalmente, exige fijar la mirada; impide la desatención con que a menudo se observa la arquitectura: es decir, obliga a reconocer el fundamento constructivo de los productos de la visión, o mejor, la dimensión visual de los procedimientos constructivos. Elimina la tendencia a los juicios morales con que a menudo se tratan de suplantar los juicios estéticos, puesto que pone el acento en la reconstrucción de un proceso ya concluido. (Piñón, 2006, p. 66)

A pesar de que tanto al tipo como al arquetipo, en oca-

tiempo es 'gótica', con lo que aúna el arquetipo y las intenciones temporales. Por tanto, una auténtica obra de arquitectura siempre es 'antigua' a la vez que 'nueva'." (Norberg-Schulz, Isasi y Sáinz, 2005, p. 210)

siones, se les atribuye el rango de 'modelos a seguir', la diferencia radica en que el primero no existe sin preceptos consolidados (principios clásicos) y el segundo no demanda un seguimiento a rajatabla. Se vale, en cambio, de una estructura formal que actúa como base y no se impone sobre el resultado final, pues permite que la propuesta alcance su propia autonomía.

ROCKEFELLER CENTER

El primer acercamiento a la zona del estudio se dio a través del análisis de la Lever House, en la fase de docencia de este curso. La elección derivó, principalmente, del hecho de que esté organizada a partir de criterios visuales que le confieren a sus diversas partes una disposición equilibrada y armoniosa. La obra está estructurada de manera autónoma, específica y procede de un nuevo modo de producir arquitectura.¹⁸ No es, en absoluto, una edificación fruto de enunciados verbales o formulaciones teóricas. Todo el conjunto está dispuesto de modo que la coherencia se dé a través de la mirada.

18 "Si comparamos la actividad del ingeniero con la del artista, descubriremos diferencias primordiales tanto en el tratamiento de los materiales como en la ideología que las gobierna. El artista emplea las formas con la intención de armonizarlas figurativamente por medio de contrastes; la forma en sí, por tanto, es para él lo esencial. El ingeniero ignora las proporciones artísticas de la forma. La utilidad de la construcción es lo que marca la pauta en su trabajo." (Malevich y Larreta, 2007, pp. 25-26)

20. Vista aérea de la situación del conjunto Rockefeller Center en la zona de estudio.
21. Emplazamiento del complejo de edificios Rockefeller Center.



20



21

29

30 El edificio de Bunshaft sentó un antecedente fundamental: a partir de la evidencia obtenida con su observación, se identificaron obras procedentes del mismo momento arquitectónico en cuestión y con emplazamientos análogos en el propio entorno, según se ha tenido ocasión de señalar.

Otros interrogantes también han contribuido a cimentar las bases y caminos de esta tesis, entre ellos: cómo el edificio moderno ha asumido la manzana; de qué manera la ciudad está presente en ellos y viceversa; si existió alguna vinculación entre las distintas soluciones; si alguna de ellas ha sido más eficiente al resolver el binomio: público-privado; qué papel han desempeñado las normativas; qué relaciones de compensación pueden haber existido entre edificio y ciudad.

Sin embargo, antes de proceder con el análisis de los casos, es necesario revisar un gran complejo de edificios de oficinas que surgió en el sector del Midtown (20) veinte años antes que la Lever House: el Rockefeller Center (21). Esta *city in a city* (una ciudad dentro de otra) –como fue llamado en el momento de su aparición– reviste un interés especial para el trabajo.

Al entenderlo como una propuesta pionera que cambió el carácter de la zona e impulsó enormemente una economía que en aquel entonces vivía una de sus peores pesadillas –la gran depresión– puede considerarse, asimismo, que ac-

tuó como catalizador en la conformación de las muchas torres de remate de manzana existentes, por tres motivos.

Primero, por haber vertebrado una estructura global que ofrece multiplicidad de relaciones con el contexto y entre los propios edificios; segundo, porque prácticamente todas sus obras experimentan alguna solución distinta de remate de manzana; tercero, por la inauguración de espacios públicos, ya que todos los casos de esta investigación comparten una operación urbana semejante. En definitiva, el conjunto se ha convertido en un consistente, valioso y necesario caso de estudio.

[...] empezó siendo una gran promoción inmobiliaria motivada por el deseo de la compañía de la Ópera Metropolitana de contar con un nuevo auditorio en una nueva sede, y terminó como una especulación precaria, en medio de la Grand Depresión, curiosamente sin la ópera, pero con la ayuda de una industria de las telecomunicaciones recién nacida y floreciente [...]. Los gestores del Rockefeller Center eran plenamente conscientes de que la amenaza de una promoción tan enorme en medio de la depresión había de presentarse como una contribución inequívoca al bienestar público. Hay que atribuir a Hood –como principal diseñador del triunvirato arquitectónico formado por Reinhard & Hofmeister, Corbett Harrison & Macmurray, y Hood & Fouilhoux– el éxito de ser capaz de controlar no sólo la composición global y el detalle, sino también buena parte del programa; fue él, por ejemplo, quien sugirió por primera vez la idea de los jardines en la cubierta. (Frampton, 1981, p. 222)

El complejo puso en evidencia una elocuente jerarquía al emplazar en el centro una torre (22) rodeada de otros edificios de menor altura. Como principal telón de fondo del

22. Perspectiva aérea del complejo de edificios Rockefeller Center hacia el sureste. Se destaca la torre principal, todavía en construcción, y la ausencia del International Building.





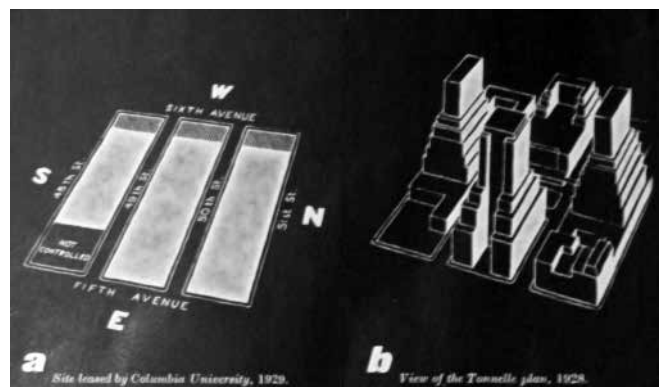
23

32 entorno, ordenó sus construcciones de manera que hubiese correspondencia y reciprocidad entre ellas.

[...] Rockefeller Center se ha convertido en una impresionante colección de estructuras; ellas forman una composición en la cual la unidad y la coherencia disminuyeron en un grado considerable el defecto de la acentuación exagerada. En otras palabras, ellas se las arreglaron. Ahora, cuando el proyecto está completo, uno puede ver que los peores errores fueron cometidos al principio y que, conforme la década avanzaba, los arquitectos, al menos, gradualmente, alcanzaron una concepción más racional de su problema. Pero las equivocaciones más gigantescas ya habían sido realizadas. Entre ellas hay que incluir el edificio de setenta plantas RCA, debido a sus setenta pisos, la plaza hundida, los jardines colgantes [...]. (Mumford y Wojtowicz, 1998, p. 266, n.t.¹⁹)

Las tres manzanas donde se ubica el complejo estaban ocupadas previamente por una serie de edificios bajos (23), residenciales y colindantes, que constituían una masa poblada por pisos de aspecto uniforme —opacos en su mayoría—, de tamaños similares y alineados horizontalmente. Dichos edificios —provistos de patios traseros (*backyards*) que contribuían a la ventilación y soleamiento de los apartamentos— conformaban un cinturón que comprendía los cuatro lados del bloque.

Se puede decir que el conjunto Rockefeller Center (27) está resuelto en dos escalas: una de ámbito general y otra local. En la primera se percibe un funcionamiento común debido



24

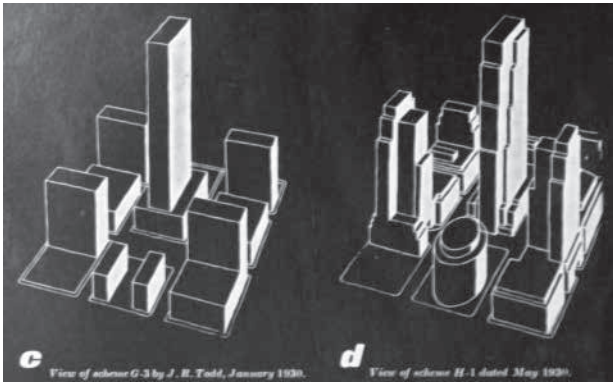
a la cohesión entre todos los edificios de la proposición, mientras que la segunda trata de las situaciones particulares que configuran otros méritos, de menor relevancia, generalmente, pese a que resultan fundamentales para entender el desarrollo del conjunto. Los edificios entre las Calles 51 y 52 han quedado fuera de este repaso porque fueron añadidos posteriormente al planteamiento original.

A primera vista, la apariencia homogénea del complejo puede dificultar la identificación de un edificio en concreto, debido a la ausencia de rasgos más característicos en el tratamiento exterior. La diferenciación básica, por tanto, se da a través del rango que cada uno ocupa dentro de la macro-operación. Mies van der Rohe avaló el aspecto uniforme de la torre, observación que podría hacerse extensiva a todo el complejo:

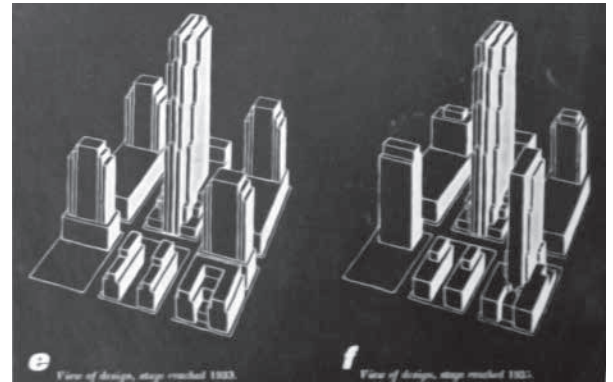
Debo decir que cuando vine por primera vez a Estados Unidos, viví en el University Club de Nueva York. Desde la mesa de desayuno veía todas las mañanas la torre principal del Rockefeller Center y me causó una gran impresión. Se aprecia que ese bloque, que nada tiene que ver con el estilo, es una masa. No es algo individual; son los miles de ventanas. Bueno o malo, eso no quiere decir nada. Es como un ejército de soldados o como un prado. Cuando miras la masa no ves los detalles. Creo que ésta es la cualidad de esta torre. (Mies van der Rohe, citado en Mies van der Rohe, Puente y Abalos, 2006, p. 83)

Dado que el complejo había propuesto un espacio libre para la ciudad, se le permitió reestructurar las manzanas de acuerdo a las necesidades de su propuesta, a pesar de

¹⁹ Con la intención de conservar la unidad lingüística en toda la exposición, diversas citas o notas utilizadas han sido traducidas por el autor de la presente tesis; en estos casos, se utiliza la abreviatura n.t. (nuestra traducción).

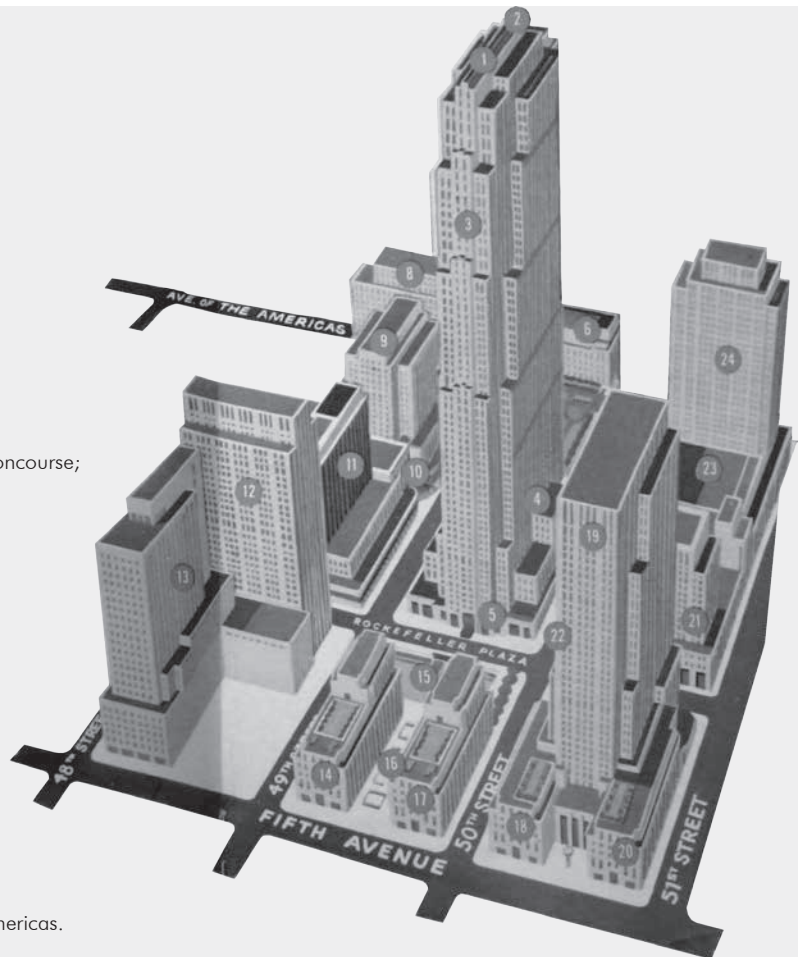


25



26

- 1 Observation Roof atop Rockefeller Center;
- 2 National Weather Service Radar Antenna;
- 3 RCA Building, 30 Rockefeller Plaza;
- 4 NBC Studios, RCA Building;
- 5 Rockefeller Center Guided Tour Lounge, RCA Building, Concourse;
- 6 RCA Building West, 1250 Avenue of the Americas;
- 8 Uniroyal Building, 1230 Avenue of the Americas;
- 9 Uniroyal Building Addition, 60 West 49th Street;
- 10 Rockefeller Center Parking Garage;
- 11 Eastern Air Lines Building, 10 Rockefeller Plaza;
- 12 One Rockefeller Plaza Building;
- 13 600 Fifth Avenue;
- 14 La Maison Française, 610 Fifth Avenue;
- 15 Lower Plaza and Prometheus Fountain;
- 16 Channel Gardens;
- 17 British Building, 620 Fifth Avenue;
- 18 Palazzo d'Italia, 626 Fifth Avenue;
- 19 International Building, 630 Fifth Avenue;
- 20 International Building North, 636 Fifth Avenue;
- 21 The Associated Press Building, 50 Rockefeller Plaza;
- 22 Guild Theatre, 33 West 50th Street;
- 23 Radio City Music Hall, 1260 Avenue of the Americas;
- 24 American Metal Climax Building, 1270 Avenue of the Americas.



27

34 que haya sido mucho antes de 1960. Por lo tanto, la rígida y larga linealidad del bloque fue perforada perpendicular y asimétricamente, creando una calle-plaza que divide el conjunto y promueve una situación distinta dentro de una trama urbana consolidada.

Ubicadas entre las Calles 48 y 51 y las Avenidas Quinta y Sexta, las tres manzanas originalmente dedicadas al complejo se han convertido en seis: las tres que dan hacia la Sexta poseen una medida de largo superior a las restantes. El ancho –como en todas las demás manzanas del ensanche– ha permanecido inalterado.

Los edificios *Maison Française* y *British Building* (28) representan la puerta de entrada al complejo y configuran aquello que los autores han idealizado y jerarquizado como respuesta global de la nueva ciudad creada. Poseen las mismas proporciones y están emplazados de manera pareada entre la Quinta Avenida y la Rockefeller Plaza y las Calles 49 y 50. Ambos edificios comparten manzana con la plaza inferior del complejo.

La separación simétrica entre los edificios crea un espacio vacío²⁰ y centralizado, del que surge una perspectiva que

20 “El segundo y, de lejos, el más famoso eje es el paseo peatonal/Channel Gardens. Un pasillo peatonal construido en pendiente en el sentido Este-Oeste, extiende el ambiente de la Quinta Avenida al corazón del complejo. Su vista horizontal está fuertemente definida por los flancos uniformes del *British Building* y *La Maison Française* (que a su vez se cruza con un eje N-S menor que corre por los pasillos

23. Perspectiva aérea de las manzanas ocupadas por los edificios de viviendas anteriores a la creación del complejo Rockefeller Center.

24, 25, 26. Diagrama básico de la evolución del diseño del complejo.

27. Perspectiva del complejo (diseño final) donde se destaca la relación numérica entre los edificios y sus respectivos nombres.

28. Vista Este de la torre a través de la perspectiva aérea de los edificios *Maison Française* (izquierda) y *British Building* (derecha). Se destaca el corredor central.

parece estar intencionalmente elaborada para dirigir la mirada hacia la torre. No sólo ha servido para destacarla como es parte fundamental de su conformación. Sin ese marco, es probable que a nivel peatonal la torre no pudiera apreciarse de la misma forma, ya que al estar concebida como elemento único y alejada de ambos edificios, necesita ese pasillo previo para encuadrar la vista.

La plaza inferior (33), ubicada al final del recorrido descendiente entre los dos edificios (sentido Quinta Avenida-Rockefeller Plaza), impide que estos alcancen la calle-plaza y provoca, además, a medida que uno va acercándose a ella, un aumento del campo visual, que permite contemplar también otros edificios del complejo y del entorno.

“Un pañuelo de bolsillo de espacio abierto llamado plaza” (Mumford y Wojtowicz, 1998, p. 57, n.t.) (34): así la definió Lewis Mumford haciendo referencia a su escaso tamaño en relación a la magnitud del complejo. La plaza queda aislada del ruido de las calles transversales y de la vía ubicada frente a la torre, que también ha sido convertida en plaza y por la cual, actualmente, sólo transitan peatones.

La plaza impide la continuidad del trayecto peatonal, obligando al transeúnte a desviarse por la izquierda o la de-

de todas las unidades internacionales). El eje llega hasta el espacio auténticamente centrípeto de la pista de patinaje/plaza hundida, el centro del Centro, y culmina en el foco de gran alcance vertical del edificio RCA, que es el eje central de todo el complejo.” (The City of New York, 1985, p. 10, n.t.)





29

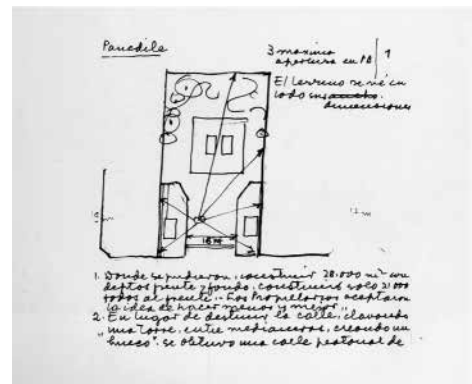
36 recha. Sin embargo, cuando uno está observando la torre –posicionado entre los dos edificios– la ausencia de masa provocada por la plaza hace que el edificio principal parezca estar elevado sin la necesidad de colocarlo sobre un pedestal.

De esta manera, la torre presenta las mismas características que el edificio Panedile I (Buenos Aires) de Mario Roberto Álvarez y la iglesia Madeleine (Paris), que sí están elevados en relación a la calle.

Dos edificios de apariencia similar, generalmente inferiores en altura, simétricos, separados entre sí de manera que se cree un eje centralizado y previo al edificio importante o que tendrá protagonismo, parece haberse afirmado como arquetipo seguido y a seguir.

El efecto provocado por esa fórmula en el Rockefeller Center y en la Madeleine sirvió como referencia literal a Álvarez, que resolvió su propuesta emplazando dos edificios que preceden la torre –iguales en altura a los demás de la manzana (29)– y creó, así, un eje visual directamente orientado hacia la torre de pisos y de ella hacia la calle, ubicada al centro-fondo del solar (30). Álvarez justificó la incorporación de las prácticas neoyorquina y parisina a través del siguiente comentario:

1. Donde se pudieron construir 28000 m² con deptos frente y fondo, se



30

construirá sólo 21000, todos al frente. Los propietarios aceptaron la idea de hacer menos y mejor.

2. En lugar de destruir la calle, “clavando una torre entre medianeras, creando un “hueco”, se obtuvo una calle peatonal de mayor ancho que las vecinas, Oro y Sinclair, creando además, dos edificios de esquina a la torre, se la ve como ubicada en una calle (Madeleine?) (Rockefeller Center). (Álvarez, citado en Piñón, 2002, pp. 104; 107)

La iglesia Madeleine (31), ubicada centralmente al fondo de la calle, aparece flanqueada por dos edificios bajos de altura semejante, pero emplazados a mayor distancia que en los ejemplos anteriores. El efecto que aquí se aprecia, a pesar de compartir la misma estructuración que el modelo estadounidense y argentino, adquiere un sentido distinto, por tratarse de una calle real, donde la conformación del entorno parece haber seguido el sentido natural de los acontecimientos.

La calle, desde la plaza de La Concorde (32), va aumentando su ancho al aproximarse a la iglesia. El rectángulo en el que está situada le confiere un significativo protagonismo al carecer de cualquier otra construcción inmediata. Álvarez, por otro lado, hace un chafflán posterior a cada uno de los edificios previos provocando, a medida que uno se aproxima, un aumento del campo visual. Ya en el Rockefeller Center, ambos edificios terminan bastante antes de la torre.

“Se tienen que abrir nuevos espacios e introducir parques. Estos nuevos espacios son los que nos van a permitir ver los edificios en perspectiva, como en la Weissenhof, sin tener



31



32



33



34

37



35

38 que levantar la cabeza continuamente como ocurre con los rascacielos entre medianeras de los Estados Unidos.” (Mies van der Rohe, citado en Llobet i Ribeiro y Fundación Caja de Arquitectos, 2007, p. 186).

Es sabido que Ludwig Hilberseimer, poco después de llegar a Estados Unidos para trabajar con Mies van der Rohe, elaboró propuestas urbanísticas para las ciudades de Nueva York y Chicago, tratando de transformarlas en ambientes “menos caóticos” y “más saludables”, a través de la aplicación de su teoría del urbanismo desurbanizador.

En Nueva York, propuso extender el Central Park (35) hacia los dos sentidos longitudinales de Manhattan (Norte y Sur), con el objetivo de ampliar severamente la zona verde de la urbe y convertirla en una metrópoli-jardín. Al borde de los ríos East y Hudson, el urbanista habría emplazado los conjuntos de viviendas y edificios de oficinas.

De haberse llevado a cabo este proyecto, el Rockefeller Center habría quedado intacto, ya que respondía a los principios de Hilberseimer. El complejo se habría mantenido en tanto descartaba la alta densidad de ocupación que permitía la ley de 1916. Inclusive, si aquella normativa todavía estuviera en vigor, la ciudad, posiblemente, tendría un número mucho mayor de habitantes.

La teoría de Hilberseimer también parece estar en sintonía

29. Perspectiva del edificio Panedile I, Buenos Aires.
30. Croquis del emplazamiento del edificio Panedile I.
31. Perspectiva de la iglesia de La Madeleine, desde la Plaza de la Concorde, París.
32. Perspectiva aérea del sector en donde está emplazada la iglesia.
33. Plaza inferior vista desde el final del recorrido entre los edificios La Maison Française y British Building.
34. Perspectiva hacia la plaza inferior desde el edificio Eastern Airlines.
35. Propuesta urbanística para la isla de Manhattan como metrópoli-jardín, por Ludwig Hilberseimer.
36. Perspectiva aérea de la Rockefeller Plaza, desde la Calle 51.

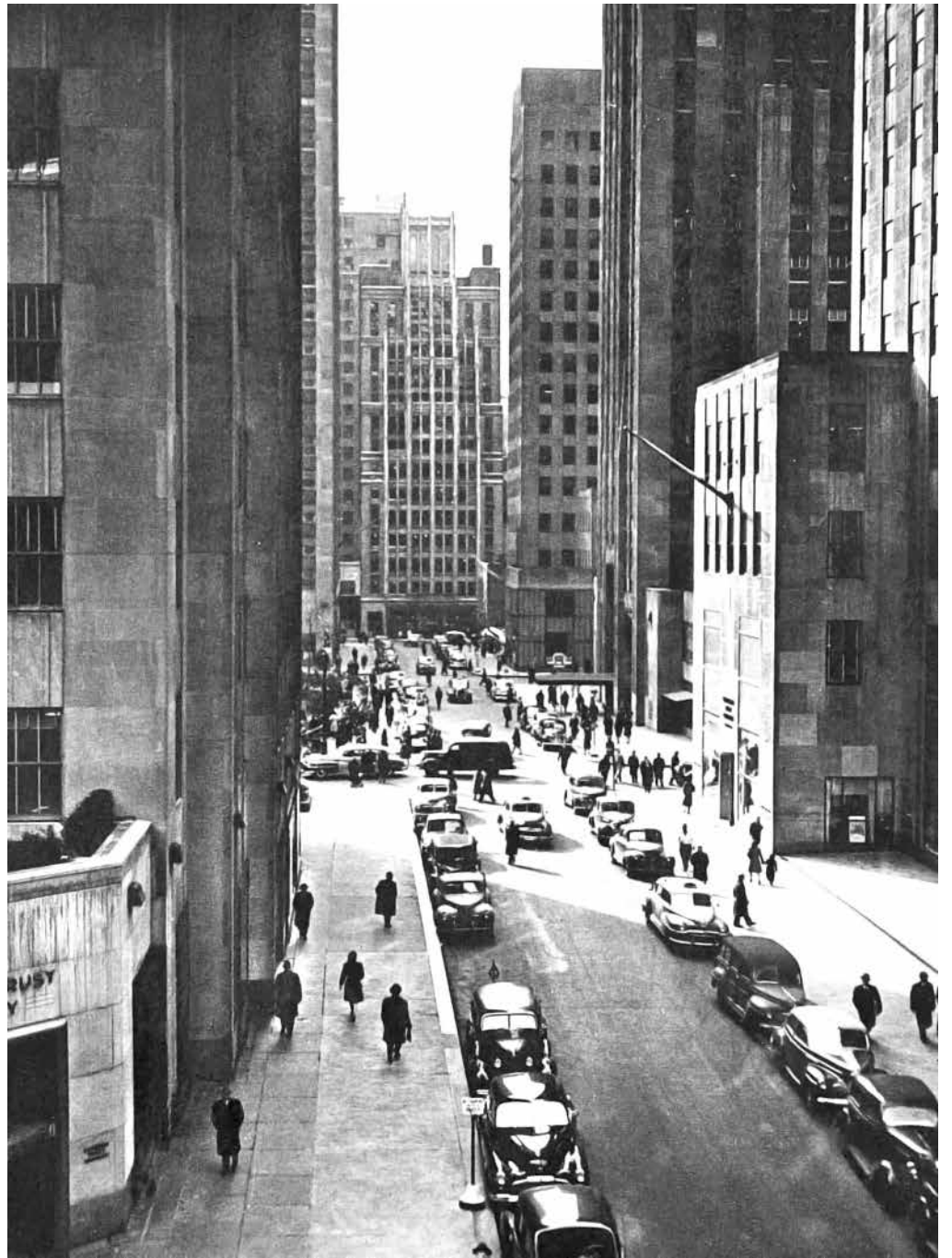
con el concepto de “torre en el parque” de Le Corbusier: ambos postulaban la incorporación de extensas zonas verdes a la metrópolis y disminuían la alta densidad.

Aunque el ideal de Hilberseimer no haya podido ser contemplado –y mucho menos aplicado– vale la pena considerar y destacar los tempranos resultados logrados por el Rockefeller Center teniendo en cuenta las premisas del urbanista alemán.

La ruptura del bloque de doscientos ochenta metros otorgó más versatilidad a la disposición de los edificios, ya que contrarrestó su riguroso largo original. La calle-plaza²¹ (36) que ha surgido –paralela a las avenidas– creó una excepcional dilatación, pues separó el complejo en dos partes desiguales. Esta actitud supuso la centralidad de la torre principal (RCA Building), que empieza justo en ese quiebre hacia la Sexta Avenida.

La vista del conjunto en dirección a la Quinta Avenida (39) es menos monumental y se enlaza de manera más armonio-

21 “Al igual que el corredor central que domina la Quinta Avenida, una calle Norte-Sur fue concebida desde el principio. Ya en el verano de 1928 los consultores inmobiliarios de Rockefeller la habían recomendado como parte del desarrollo de la Metropolitan Opera. No sólo aumentaría el valor comercial de las fachadas, sino que proporcionaría el desarrollo con su propio carácter único, alterando la rejilla regular de la ciudad y ayudando, al mismo tiempo, a la circulación como una arteria adicional en la red global. La introducción de una nueva vía como parte de un complejo de edificios ya había sido intentada y probada con éxito con la creación de la Vanderbilt Avenue en la Grand Central Terminal (1903-1913).” (The City of New York, 1985, p. 177, n.t.)



40 sa con el entorno, debido a la correspondencia de alturas. Eso se debe, probablemente, a que algunos edificios anteriores al complejo (catedral de St. Patrick, por ejemplo) (37) pudieron influir en la escala del diseño de la propuesta.

La parte que comprende la torre y que se ubica hacia la Sexta Avenida (40), parece estar dispuesta a proteger el interior del conjunto, ya que en cada manzana lleva construido un edificio que ocupa todo su extremo, amurallando la vía. Resulta probable que este lado del complejo ostente esta característica a causa de la línea de tren o metro aéreo (38) que circulaba por la avenida en aquel entonces. Da la impresión de que el conjunto negara el lado Oeste de la ciudad.²²

La torre principal (41) se levanta en el remate Este de la manzana central y sigue el diseño del bloque, discurriendo paralela a las calles perpendiculares. Su vista Este posee una figura escalonada que va retirándose de abajo-arriba en el sentido Rockefeller Plaza-Sexta Avenida, mientras que en la vista Oeste, mantiene una figura constante en toda su

22 "En general, el complejo se orientó hacia el Este y a la muy de moda Quinta Avenida. Su fachada a la Sexta Avenida daba hacia el distrito de los teatros de Nueva York y fue desarrollada como complejo de ocio del Centro. Se esperó que esta fachada jugara un papel más importante en el Centro cuando el El (línea de tren aérea) fue demolido en 1939. Esto se reforzó con la finalización de la línea de metro de la Sexta Avenida en 1940. El metro estableció un nuevo patrón de tráfico en el Rockefeller Center. Fue enlazado con el área de tiendas y la vasta red subterránea que conecta todos los edificios del complejo. De manera completamente inédita, corredor transformó los vestíbulos de los edificios individuales de auto-contenidos cul-de-sacs en puertas de entrada al Centro en general." (*Ibid.*, p. 11, n.t.)

37. Perspectiva aérea hacia el Oeste de la zona de emplazamiento del complejo Rockefeller Center. Se destaca la escala del entorno.

38. Perspectiva de la línea de tren elevada sobre la Sexta Avenida, en la década de 1930.

39. Perspectiva aérea del complejo (vistas Este y Norte) hacia la Quinta Avenida.

40. Perspectiva aérea del complejo (vistas Oeste y Sur) hacia la Sexta Avenida.

elevación.

En ambos laterales de la base de la torre, esta característica resulta todavía más evidente. Incluso el tratamiento exterior de estos lados cambia en función de la aproximación de una u otra avenida. Estas particularidades aclaran, o evidencian, mejor dicho, que se trata del momento de transición entre las dos escalas del complejo vistas anteriormente.

Ocupando el remate opuesto de la manzana donde está emplazada la torre, se encuentra el RCA Building West, 1250 (42). Este edificio, de menores proporciones, se alza paralelamente sobre la Sexta Avenida, avanzando también hacia sus dos extremos laterales. A diferencia de los otros dos, que comparten la misma manera de emplazarse y que se localizan en los remates de manzana laterales, este se cuida de no arrebatarse a la torre su protagonismo. Por este motivo, se eleva solo lo suficiente para ocultar, conjuntamente con la vista Oeste de la torre por el otro lado, el jardín que se construye sobre la base.

A pesar de la separación por nombres, los edificios International Building, 630 Fifth Avenue (torre), Palazzo d'Italia, 626 Fifth Avenue (lateral de la Calle 50) y el International Building North, 636 Fifth Avenue (lateral de la Calle 51) –todos ubicados en la manzana entre las Calles 50 y 51 y entre la Quinta Avenida y la Rockefeller Plaza– conforman un único edificio (43). La obra parece ser el resultado de un



37



38



39



40

41

42 acoplamiento, a menor escala, entre los dos edificios bajos previos a la torre principal y la torre misma.

La diferencia aquí son las proporciones, por las razones jerárquicas ya comentadas. La unión entre los tres edificios dibuja una "U" que se abre hacia la Quinta Avenida y hace que ellos acompañen la manzana en el sentido longitudinal.

En dirección a la Avenida –y a diferencia de la manzana central del complejo, donde el largo y amplio corredor entre los dos edificios bajos intensifica la contemplación de la torre principal– esta supresión de masa permite prestar mejor atención a la vista Oeste de la Catedral de Saint Patrick, 1865 (45) –emplazada al otro lado de la vía– que a la vista Este de la torre International Building, 1932 (46).

Hacia la vista Este de la catedral, al otro lado de la Madison Avenue, se emplaza en torno a un patio abierto a la avenida, un pequeño edificio renacentista de ladrillos a vista, 1882 (47). Desde este espacio es posible contemplar más atentamente la iglesia (48) que el propio edificio. Teniendo en cuenta la cronología de los hechos, la similitud entre las dos situaciones lleva a 'especular', inevitablemente, sobre las posibles resonancias que el entorno puede provocar directa o indirectamente sobre una nueva obra.

Hacia la Rockefeller Plaza, se suprime una parte de la plan-

ta baja del edificio en la esquina con la Calle 50 (44); de este modo, parece que el edificio fuese una extensión de la plaza inferior del complejo, ya que las dos comparten el mismo alineamiento y programa (ocio).

También sobre este lado, la torre International Building llega al límite del terreno, alzándose uniformemente, sin retrocesos. Sin embargo, se beneficia de la vía –que se ha convertido en plaza– pues desde ella la torre se puede apreciar mejor. La esquina recortada del edificio posibilita, asimismo, dedicar atención también a la torre principal RCA y a la plaza inferior, mientras que la opuesta es la única del complejo que asume la forma de un chaflán.

La torre prácticamente prescinde del aspecto escalonado al poseer dos cuerpos bajos y superficie libre a la cota de planta baja y en su espacio aéreo. En este caso, como se ha visto, el mismo edificio es responsable de dos remates de manzana bastante distintos, siendo ese tipo de organización una de las primeras situaciones a contemplar.

Las bases de las torres, como así también los edificios bajos del complejo, generalmente cuentan con aberturas de mayor tamaño en relación a los mismos elementos que componen las torres, a su vez constituidos por esbeltas entradas de luz y líneas marcadamente verticales, que parecen ampliar su verdadera altura (50). Esta ha sido posible gracias a la transferencia o concesión de los derechos aéreos de algu-



41



42

41. Perspectiva de las vistas Este y Norte de la torre RCA. Imagen tomada desde el terreno, todavía vacío, del International Building.

42. Perspectiva de las vistas Oeste y Sur del edificio RCA West. Se destaca la vista Oeste de la torre sin los retrocesos.



43. Perspectiva aérea de las vistas Sur y Este del International Building, Palazzo d'Italia e International Building North.

44. Perspectiva aérea de las vistas Oeste y Sur del International Building.

45. Vista Oeste de la Catedral de St. Patrick desde el patio entre el Palazzo d'Italia, el International Building North y el International Building. Se observa, de espaldas, la escultura de Atlas.

46. Perspectiva de abajo-arriba de la vista Este del International Building. Se observa la escultura de Atlas, de frente.

47. Perspectiva aérea de la vista Oeste del edificio renacentista emplazado sobre el lado Este de la Madison Avenue, entre la 50 y la 51.

48. Vista Este de la catedral de St. Patrick, desde el patio del edificio renacentista.



45



46



47



48



49

46 nos edificios o coyunturas del complejo, especialmente de los que dan hacia la Quinta Avenida, la plaza inferior o la calle-plaza.

Por otra parte, el respiro proporcionado por la baja altura de las situaciones mencionadas —que en buena parte proviene también del propio entorno de la Quinta Avenida—²³ han posibilitado que la zona tenga sol y un aireamiento más adecuado que en muchos otros sectores del densamente poblado Midtown Manhattan.

La altura de los edificios, en particular de las torres, siempre ha estado en cuestión en lo que se refiere a la conformación de la metrópolis, sobre todo cuando se tienen en cuenta aspectos visuales considerados negativos y que se quiere obviar a toda costa, como es el caso de los populares edificios con remate escalonado o ‘tortas de boda’.

Si se observa uno de los laterales del complejo —por ejemplo, el de la Calle 48 (49)— y se lo compara con su entorno inmediato, sin avanzar más sobre la ciudad, se reconoce en sus edificios el resultado del esfuerzo por disminuir o evitar la propagación de este aspecto, habitualmente asociado al imaginario colectivo de la ciudad de Nueva York.

23 “Junto con la St. Patrick Cathedral y la vecina tienda de departamentos Saks, el frente de la Quinta Avenida del Rockefeller Center ofrece un espacio urbano a escala humana —un activo que se vuelve cada vez más valioso, ya que las presiones financieras siguen transformando la Quinta Avenida en un cañón de desarrollos verticales.” (*Ibid.*, p. 10, n.t.)

49. Perspectiva aérea y parcial del complejo en sus vistas Oeste y Sur. Se destacan los edificios del entorno con retrocesos.

50. Perspectiva parcial del complejo desde la Quinta con la Calle 49, en sus vistas Sur y Este.

Tanto los derechos aéreos cedidos por los edificios bajos como la baja altura de los que circundan la torre principal, permitieron que se lograra un diseño más uniforme y capaz de dar una respuesta distinta a la ciudad.

El Rockefeller Center dio también los primeros pasos para hacer posible la combinación entre el espacio público y el espacio privado, como ya se ha comentado. Desde el principio, los arquitectos estuvieron preocupados por promover una ordenación coherente con el entorno, a pesar de que el conjunto haya sido gestado y ejecutado durante la gran crisis económica que asoló a los Estados Unidos a principios de los años 1930 y que podría haber sido una excelente excusa para mantener tal división.

Los jardines y plazas, así como las efectivas dos escalas que conforman el conjunto, muestran que la diversidad de soluciones puede ser una excelente medicina para una situación tan compleja como es ordenar o estructurar una metrópolis.

El edificio The Associated Press Building (51), emplazado entre las Calles 50 y 51 sobre el lado Oeste de la Rockefeller Plaza, consta de dos partes: una base que ocupa prácticamente todo el extremo del bloque y una pequeña torre que se alza sobre la mitad —aproximadamente— de la superficie de esa misma base. A diferencia de la torre International Building, que encaja de manera paralela con sus dos bases









53

50 longitudinales, ésta se acopla transversalmente.

Base y torre también diseñan una “U” –aunque de un modo más sutil– hacia la Rockefeller Plaza, debido a que la torre empieza en la planta baja y se desplaza modestamente en la parte central en relación a la base.

El American Metal Climax Building, junto con el Radio City Music Hall, fueron los primeros edificios construidos del complejo (52). La torre está emplazada perpendicularmente a las calles transversales 50 y 51 con la Sexta Avenida. Su vista Oeste, a partir de la altura de la base, se retira algunos metros y sus dos laterales se desplazan todavía más, mientras que la vista Este mantiene una figura completamente uniforme.

La base ocupa todo el extremo de la manzana y comparte alineamiento aéreo con el edificio Radio City Music Hall, emplazado justo detrás. Aunque parezcan uno y el Radio City pueda ser accedido desde la Sexta Avenida, uno y otro se diferencian en las vistas exteriores laterales. La torre –comparada con el caso anterior– empieza directamente sobre la base.

El edificio One Rockefeller Plaza (54) se alza paralelo y uniformemente sobre el lado Este de la calle-plaza con las Calles 48 y 49. Hacia la 48 la torre se desplaza mínimamente creando un escalón a partir del alineamiento con la base

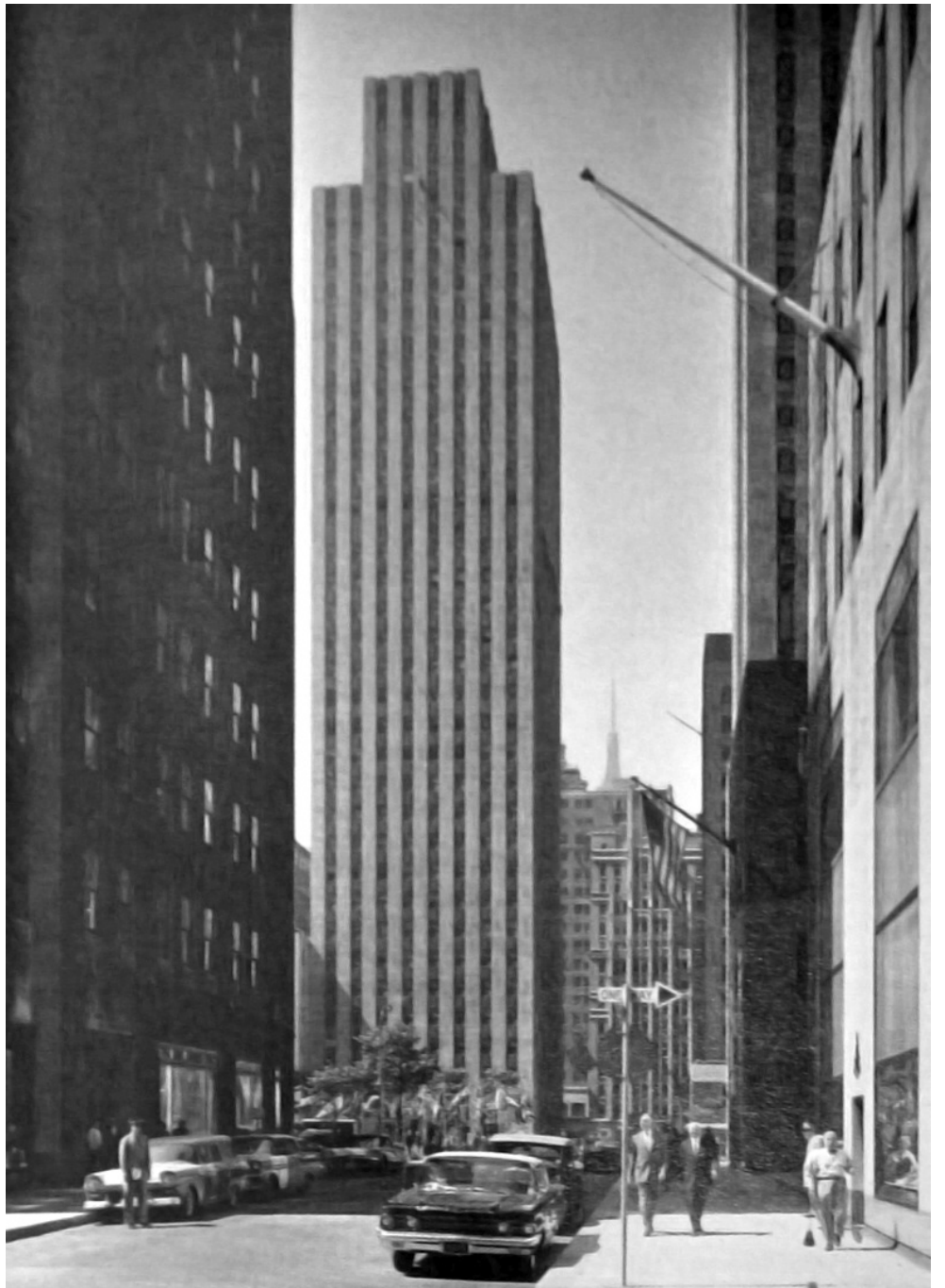
- 51. Perspectiva aérea de las vistas Sur y Este del edificio The Associated Press.
- 52. Perspectiva de las vistas Oeste y Sur del American Metal Climax Building juntamente con el Radio City Music Hall.
- 53. Perspectiva parcial de la vista Este de la torre RCA en una comparación con los edificios del complejo sobre el lado Oeste de la Sexta.
- 54. Perspectiva de la vista Norte del One Rockefeller Plaza, desde la calle-plaza.

del edificio ubicado a sus espaldas; mientras que en dirección a la 49, la torre se retira por completo instaurando –al igual que el International Building– un pequeño espacio libre en la planta baja que parece ser una extensión de la plaza inferior del complejo.

Este edificio, con más propiedad que los anteriores, refleja un modelo de cerramiento que va a ser repetido –de forma más refinada– en los nuevos edificios del complejo hacia el lado Oeste de la Sexta Avenida (53). El sistema de rayas verticales que alternan entre opaco y transparente, originó un modo uniforme de componer la apariencia exterior de todo el complejo.²⁴

Como ejemplo de las escasas excepciones a esta forma de cerramiento, cabe señalar el Eastern Air Lines Building, 10 Rockefeller Plaza (55). Su base lateral, a diferencia de los demás (revestidos con piedra y vidrio), cuenta con vistas

24 “Mi pérdida de interés por el Downtown -que irá en aumento a medida que crezcan las “fantasías” con que las autoridades municipales tratan de seducir a los turistas- me hace volver una y otra vez a uno de los episodios de Manhattan que desde mi primera visita más me atrajeron: la zona de las avenidas Quinta y Sexta comprendida entre las calles 47 y 50. En otras palabras, la reverberación formal y plástica del Rockefeller Center en la Avenida de las Américas. En efecto, los edificios de la cara Oeste de la Sexta comprendidos entre esas calles incorporan el material arquitectónico -fibroso y tenso- de los edificios Rockefeller, con la circunstancia de que el no ser obligatorio el retranqueo les permitió ser más rotundos. Quién sabe si Yamasaki no compartía mi admiración por ese fragmento de la Sexta Avenida, a juzgar por el cerramiento de las torres del World Trade Center. Esta hipótesis supondría que en el once de septiembre se cerró el ciclo que inició el Rockefeller Center, hace setenta años, a la vez que redondearía mi comentario.” (Piñón, 2009, hivern, pp. 115-116)







54 completamente vidriadas y enmarcadas por carpintería metálica, rematado apenas por una franja de piedra.

Este edificio, situado entre las Calles 48 y 49 con vista Este hacia la Rockefeller Plaza, constituye una torre paralela a las calles transversales y se emplaza sobre la mitad del ancho de la manzana; está flanqueado –formando una base que circunda todo su perímetro, excepto hacia la calle-plaza– por dos plantas distintas: la primera comprende una base a la cota de la planta baja que cubre toda la extensión y posee un cerramiento diferente al de la torre; la segunda, ubicada sobre la anterior y retirada en sus dos laterales y en el frente, tiene dos plantas y recibe un tratamiento exterior semejante a la torre.

El Uniroyal Building (56) también remata su manzana hacia la Avenida de las Américas, aunque con pequeños cambios en su diseño. Abarca una torre que, además de cerrar la vista al interior del bloque desde la avenida, se alza –suavemente retirada– sobre la planta baja; sus dos laterales se desplazan hacia atrás, del mismo modo que la parte frontal de esta planta. En cambio, sus dos costados bajos avanzan hasta los límites del solar.

Básicamente, hay un modelo de edificio en el complejo: una torre rectangular con base circundante. Esta se desarrolla, por lo general, de dos maneras: 1) acompañando la configuración longitudinal de la manzana 2) ubicándose

55. Perspectiva de las vistas Norte y Este del Eastern Airlines Building, desde la Rockefeller Plaza.

56. Perspectiva aérea de las vistas Oeste y Norte del Uniroyal Building.

57. Planta -1 del complejo (*Concourse Level*).

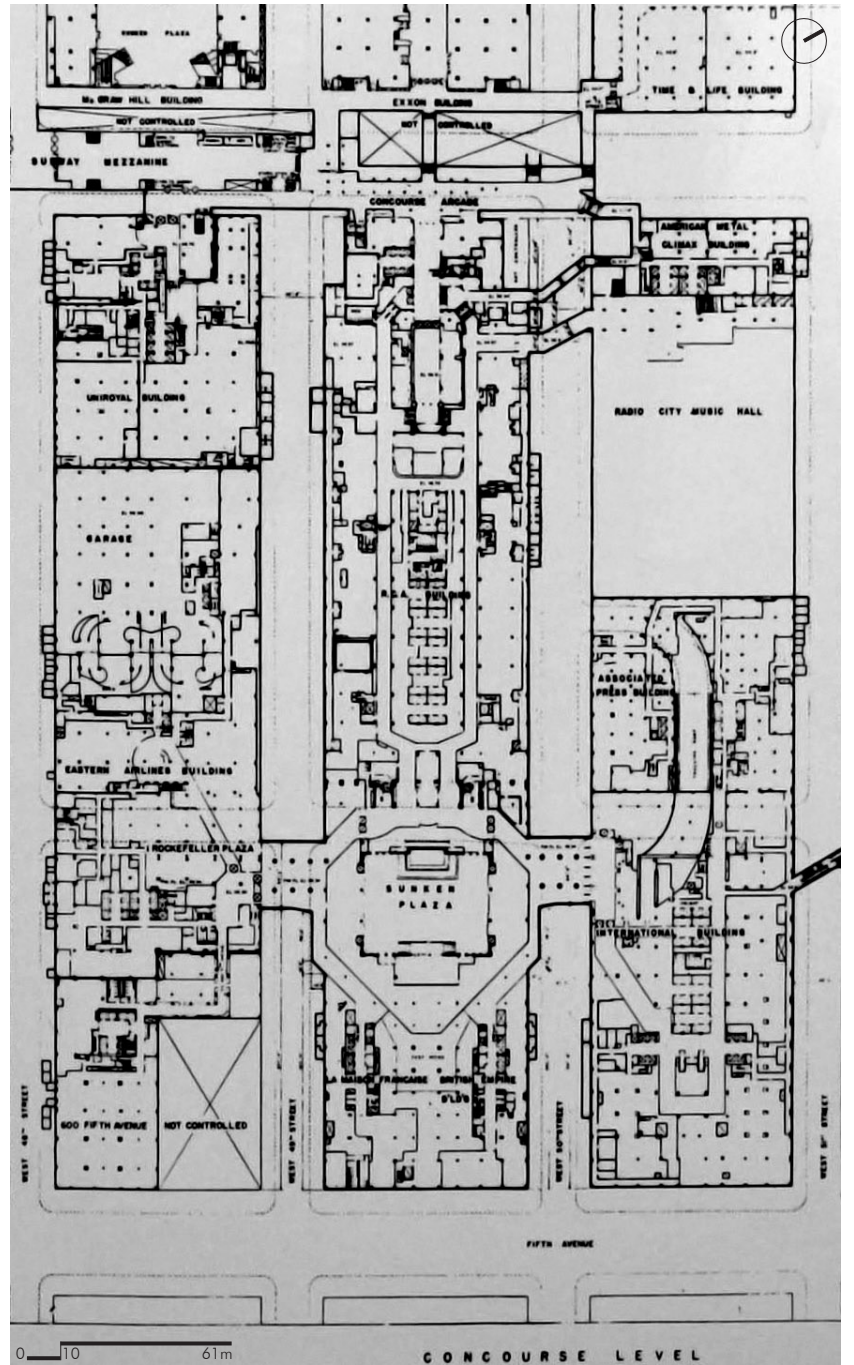
perpendicularmente a la misma. Dentro de esas dos posibilidades se pueden encontrar matices que marcan la diferencia entre cada uno de los edificios de remate de manzana del conjunto.

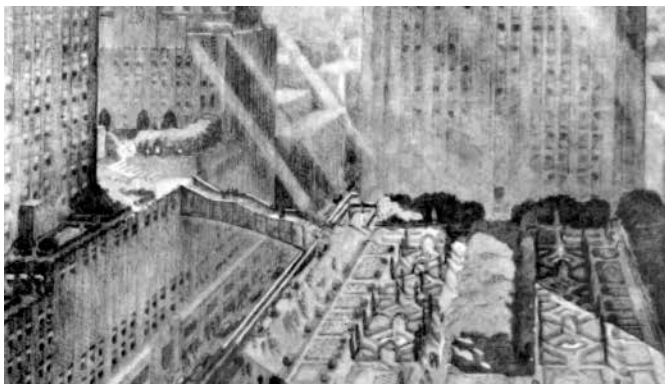
Cuando estas torres se despliegan sobre el ancho del bloque tienden a actuar como cierre, conformando inmensos muros. Cuando ocurre al revés, quizá por la propia conformación longitudinal del bloque, tienden a permitir distintas maneras de ordenar base y torre, agregando otros valores a la urbe. No obstante, parece que cuanto más grande sea la obra o el programa a satisfacer, mayor será la probabilidad de que el edificio discorra sobre el largo de la manzana, orientándose a tener una figura rectangular, similar a la del bloque.

Otras características del complejo quedan ocultas o cubiertas por la masa construida. Es el caso del nivel -1 (57), que cuenta con una red de pasillos que conecta todos los edificios con el sistema de metro de la ciudad. Estos accesos subterráneos también responden a la jerarquía que posee la operación, ya que todo parece encaminarse a la torre principal y distribuirse siempre a partir de ella.

La plaza inferior²⁵ funciona como centro propagador de la

25 “Aunque la plaza no deje de tener sus críticos, es uno de los logros más destacados del diseño urbano moderno. Junto con los Channel Gardens hacia el Este y la calle privada (Rockefeller Plaza) al Oeste, ofrece casi dos acres de espacio abierto en la densa congestión del centro de Manhattan. Considerado por I. M. Pei





58

56 circulación peatonal. Este punto, mas específicamente sus inmediaciones, parecen ser el corazón de la comunicación de todo el complejo, pues se ocupan de unir y distribuir todos los caminos subterráneos que llevan a casi todos los edificios.²⁶

En la planta baja, cada edificio dispone, como mínimo, de un acceso lateral, que exime al transeúnte de realizar largos recorridos. Esa visible permeabilidad entre los edificios posibilita, además, suavizar el aspecto masivo o monumental que sugiere el complejo. Bajo el acceso principal de cada edificio se ubican los secundarios o laterales, que a su vez están conectados lineal y visualmente con los de los demás edificios del conjunto.

La manzana de la Maison Française y del British Building (66) parece tener el mismo principio de acceso que el International Building, el International Building North y el Palazzo d'Italia (61). La entrada principal de este último conduce al núcleo del edificio, adonde llegan –o desde donde continúan– los accesos secundarios. Estos configuran ejes en el sentido transversal y longitudinal, muy parecidos a los de los

²⁶ “el espacio abierto de mayor éxito en los Estados Unidos, tal vez en el mundo”, ha inspirado una evolución similar, tanto aquí como en el extranjero.” (The City of New York, 1985, p. 170, n.t.)

²⁶ “Desde la introducción de patinaje, la plaza ha sido el corazón del Rockefeller Center y no sólo un centro comercial peatonal. De octubre a abril se transmite la fantasía, como dijo el arquitecto polaco Jerzey Soltan, de “Hansel y Gretel patinadores bailando en el bosque de rascacielos”. En verano se transforma en un restaurante al aire libre muy popular también.” (Ibid., p. 169, n.t.)

dos edificios en comparación.

Cada edificio parece constituir una pequeña célula de la célula madre. Viendo esa formación jerarquizada, se podría pensar, incluso, que la manzana de la esquina izquierda del complejo –entre la Calle 48 y la Quinta Avenida– pudo haber tenido la misma intención que la manzana de la esquina derecha, de no ser por la presencia de dos edificios anteriores al complejo que se mantuvieron y modificaron la configuración.

Sea porque se trata de un conjunto, sea por la necesidad de mantener una conexión entre los edificios, lo cierto es que la solución más apropiada ha sido la vía subterránea, según se ha visto. Sin embargo, durante las propuestas iniciales, se planteó también ligar todos los techos-jardines del complejo (58). Esa conexión aérea –alusiva a la imagen de los jardines colgantes de Babilonia– esperaba no solo restaurar la accesibilidad peatonal sustraída por las construcciones, sino también, en buena medida, devolver a la ciudad su naturaleza robada.

DOCUMENTOS DE REFERENCIA

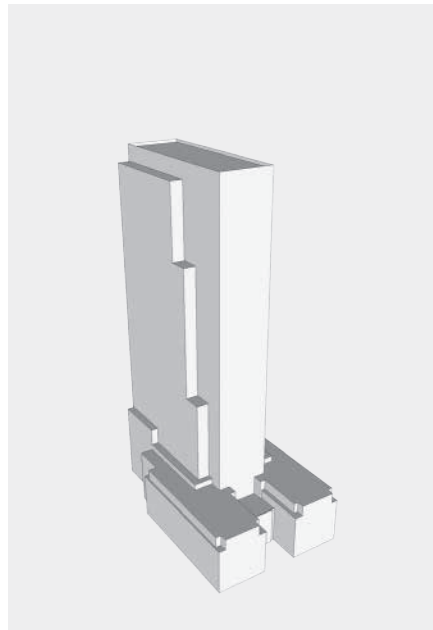
Gracias a la colaboración de la Avery Architectural and Fine Arts Library, de la Columbia University y del Museum of Modern Art (MoMA), ambos en Nueva York, ha sido posible

58. Perspectiva aérea de una de las propuestas iniciales del complejo en donde se contemplaban las conexiones entre los jardines sobre los techos de los edificios.

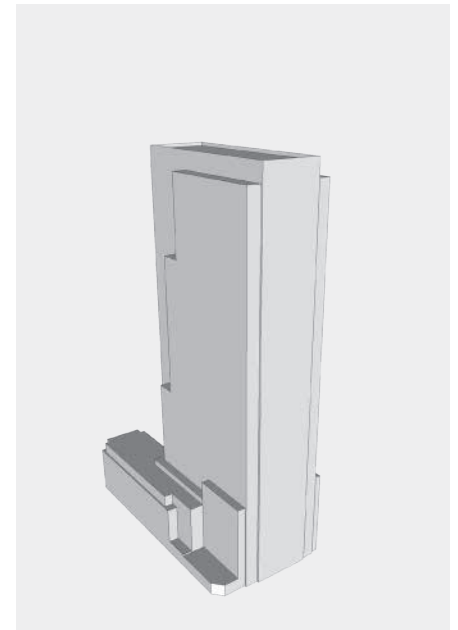
59. International Building, Palazzo d'Italia e International Building North como remate de manzana sobre el lado Oeste de la Quinta Avenida con la 50 y la 51.

60. International Building como remate de manzana sobre el lado Este de la Rockefeller Plaza con la 50 y la 51.

61. Ubicación de los edificios en el complejo.



59

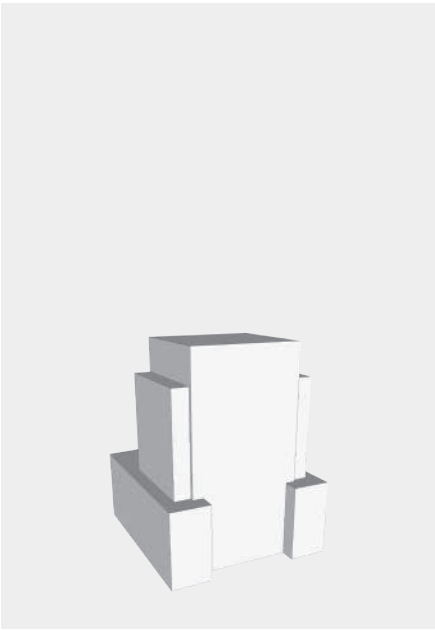


60

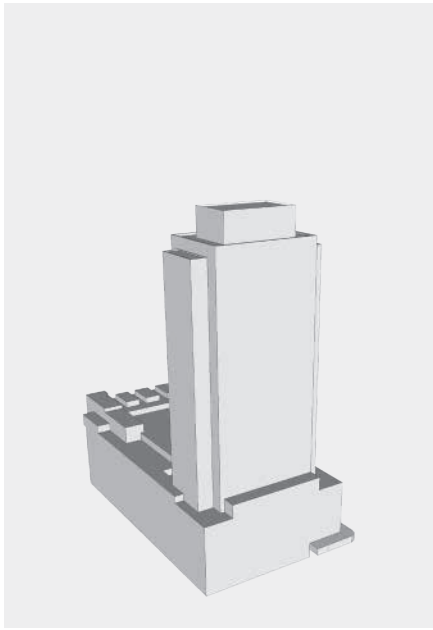


61

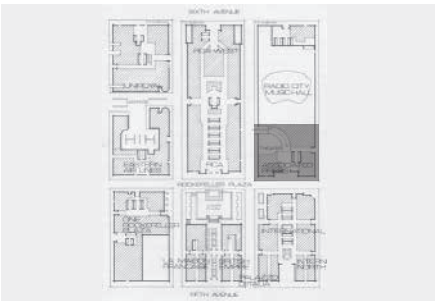
58



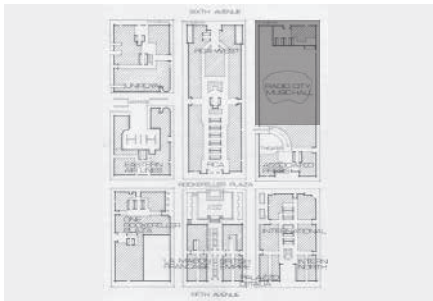
62



63



64



65

62. The Associated Press Building como remate de manzana sobre el lado Oeste de la Rockefeller Plaza con la 50 y la 51.

63. American Metal Climax Building y Radio City Music Hall como remate de manzana sobre el lado Este de la Sexta Avenida con la 50 y la 51.

64. Ubicación del edificio en el complejo.

65. Ubicación de los edificios en el complejo.

66. Ubicación de los edificios en el complejo.

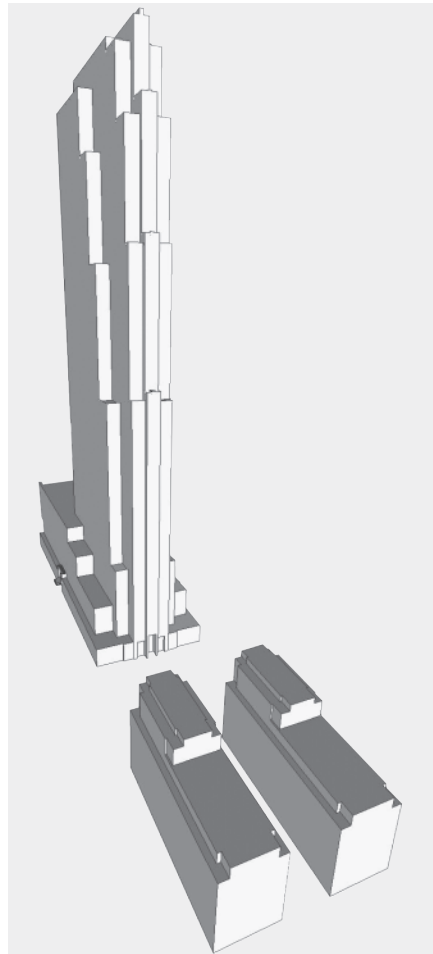
67. La torre RCA como remate de manzana sobre el lado Oeste de la Rockefeller Plaza con 49 y la 50.

68. RCA West como remate de manzana sobre el lado Este de la Sexta Avenida con la 49 y la 50.

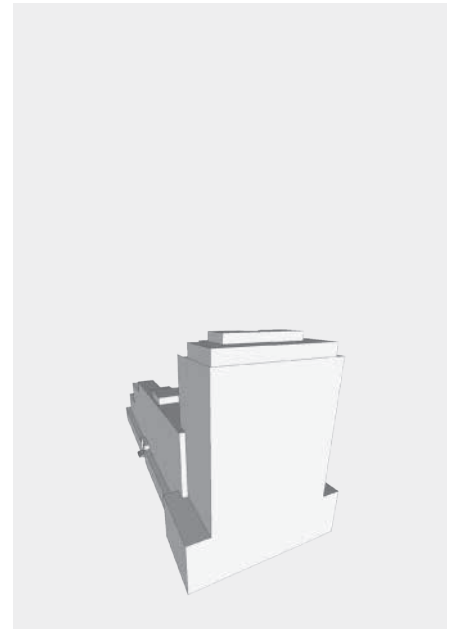
69. Ubicación del edificio en el complejo.



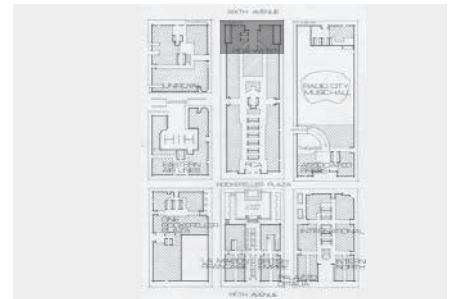
66



67



68



69

60 acceder a un material original —esencialmente fotografías— fundamentales para reconocer el entorno en el momento de la concepción de los edificios. Este material ha permitido ver también cómo el propio contexto ha ido transformándose a lo largo de los años, principalmente después de la aparición de algunas de las obras estudiadas. De los planos originales se han extraído informaciones complementarias que han contribuido a fundamentar algunos tópicos de la exposición.

En relación con el material teórico se destacan algunos libros que contribuyeron a delinear el punto de vista. Entre ellos se encuentra “Teoría del Proyecto” (Piñón, 2006), cuyo discurso ha sido utilizado para refrendar parte de la argumentación de esta tesis. En realidad, este libro constituye una guía que explica las múltiples ramificaciones que se manifiestan en el campo artístico moderno, cuya suma completa y facilita el entendimiento de una nueva manera de concebir el arte y la arquitectura. Además, avala las actitudes y operaciones arquitectónicas particulares procedentes de esta nueva modalidad.

El discurso de Piñón tiende un puente entre la filosofía (estética), el arte y la arquitectura. La fusión entre estas y otras materias, claramente orientada a la aplicación arquitectónica, pretende cimentar las bases y promover la vigencia de uno de los grandes momentos en la historia de la arquitectura.

“Hilberseimer y Mies: La Metrópoli Como Ciudad Jardín” (Llobet i Ribeiro y Fundación Caja de Arquitectos, 2007), tesis doctoral convertida en libro, efectúa un recorrido por modelos de urbanización variados, conocidos y difundidos a nivel mundial. Dicho recorrido se inicia con la ciudad lineal de Arturo Soria, pasa por la ciudad jardín de Ebenezer Howard, el cul-de-sac de Raymond Unwin y la ciudad radial de Le Corbusier, y llega, finalmente, a la metrópoli-jardín de Hilberseimer y Mies. A pesar de examinar estas teorías urbanísticas en una secuencia lógica, la obra trata expresamente del trabajo conjunto de estos dos creadores: el primero compenetrado con el urbanismo y el segundo consagrado a la arquitectura.

Mies siempre estuvo muy pendiente del impacto provocado por sus edificios en el paisaje urbano. Hilberseimer, —consciente de los intereses de Mies— hizo exhaustivos estudios mezclando aspectos de los modelos de urbanismo existentes hasta llegar a su “urbanismo desurbanizador”, que a diferencia de Le Corbusier —que proponía modificar la ciudad desde el centro— hacía lo mismo pero desde la periferia, en las zonas más degradadas.

El urbanismo desurbanizador de Hilberseimer consistía en cerrar algunas calles para convertirlas en jardín, promoviendo unidades de asentamiento. Eso permitía a Mies posicionar sus edificios de manera que cobrasen aún más valor en el paisaje, ya que así podían ser avistados desde lejos,

70. One Rockefeller Plaza como remate de manzana sobre el lado Este de la Rockefeller Plaza con la 48 y la 49.

71. Eastern Airlines Building como remate de manzana sobre el lado Oeste de la Rockefeller Plaza con la 48 y la 49.

72. Uniroyal Building como remate de manzana sobre el lado Este de la Sexta Avenida con la 48 y la 49.

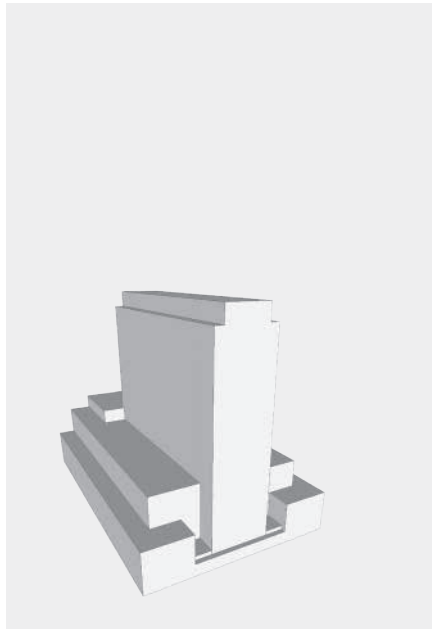
73. Ubicación del edificio en el complejo.

74. Ubicación del edificio en el complejo.

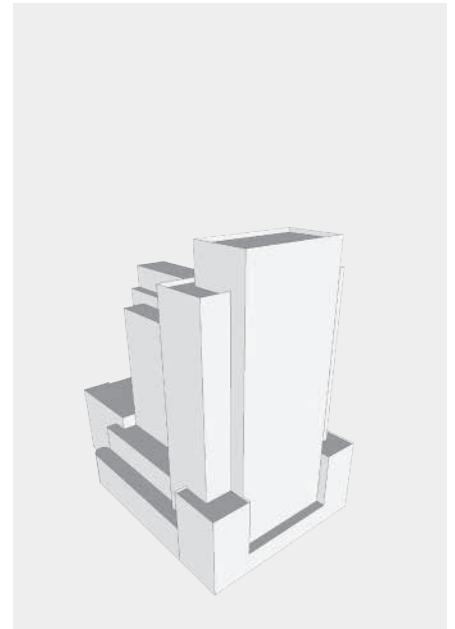
75. Ubicación del edificio en el complejo.



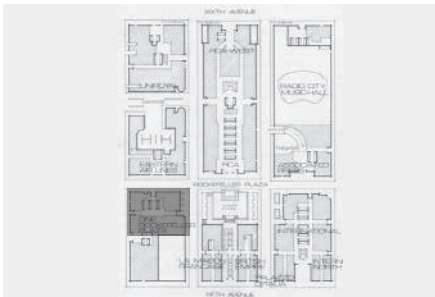
70



71



72



73



74



75

62 sin tener que aproximarse para poder mirarlos –una de sus principales críticas en cuanto a los edificios construidos entre medianeras.

Este libro ha contribuido, especialmente, a la comprensión de la postura de Mies respecto del emplazamiento del edificio Seagram en Nueva York, y ha dado pie a establecer relación entre los demás edificios del estudio respecto de los espacios públicos generados.

En “Mies: El Proyecto Como Revelación del Lugar” (Gastón y Fundación Caja de Arquitectos, 2005), se ha demostrado, de manera meticulosa y atenta, la importancia que este arquitecto atribuía a la cuestión del emplazamiento en sus proyectos. La autora corrobora la percepción que Mies tenía del entorno y cómo lo retrataba en sus obras. Su tesis ha desarticulado la postura ampliamente difundida de que el arquitecto no tenía en cuenta el entorno donde se insertaban sus edificios.

La relación entre el estudio de Gastón y esta tesis se refleja en las herramientas utilizadas por la autora para identificar la obra con el lugar; ella explicita la percepción de las operaciones arquitectónicas e incluso enseña con qué criterios se debe afrontar la información y valorarla.

En “Helio Piñón: Ideas y Formas” (Piñón y Pfeiffer, 2007), se ha recopilado una serie de entrevistas hechas por archi-

tectos, periodistas e incluso estudiantes al arquitecto Helio Piñón. Escudado en el seudónimo de Helen Pfeiffer, el profesor prepara una batería de preguntas concretas, que dilucida una a una a través de un discurso preciso y coherente.

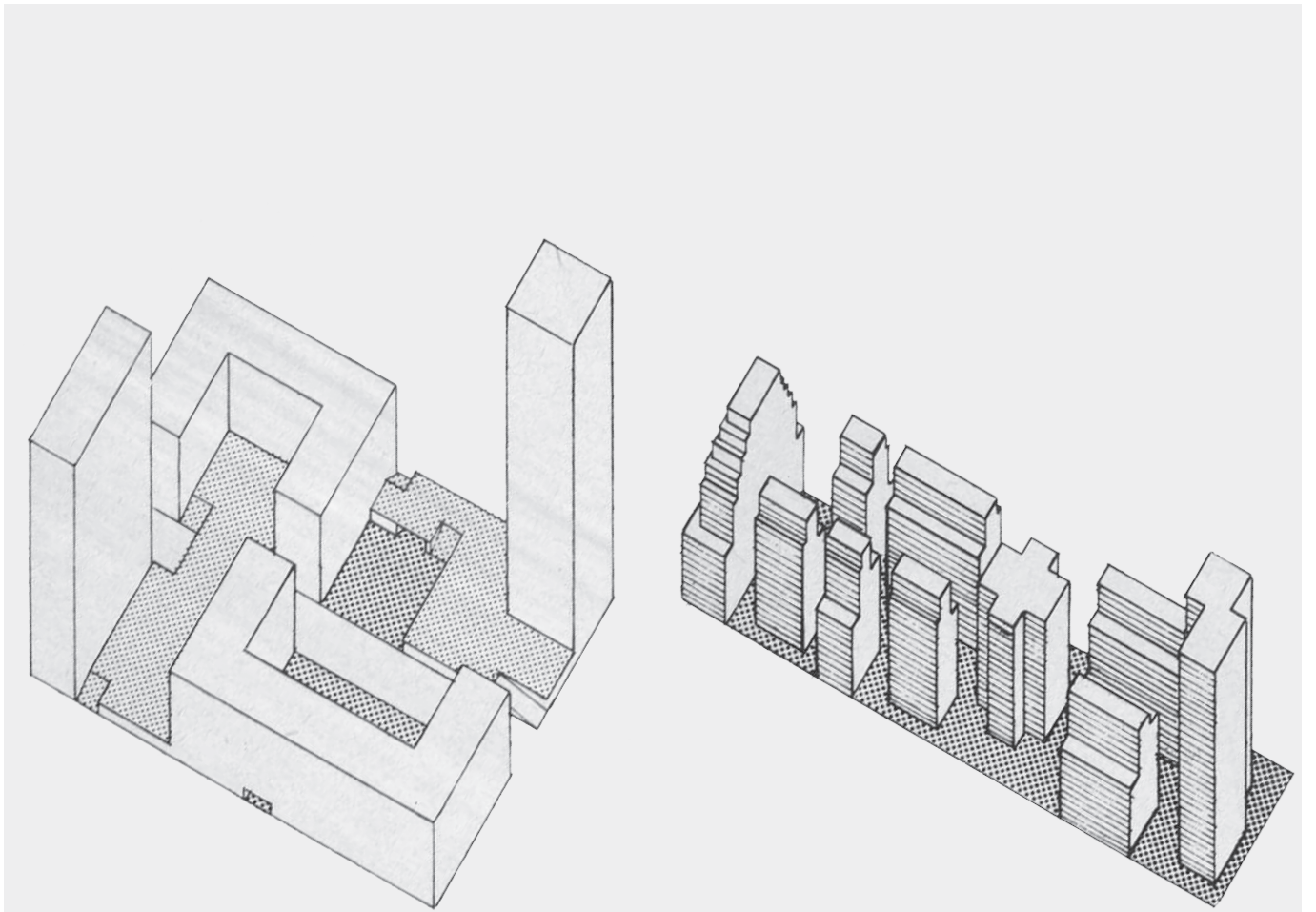
Piñón insiste en que la visualidad proviene de los sentidos: no es fruto de la simple observación, sino respuesta a una “penetración formal” que se resuelve mezclando la “imaginación y el entendimiento”. Advierte que se debe apuntar siempre a los criterios de calidad para lograr la consistencia formal de la obra; que se deben utilizar los materiales en su sentido verdadero, no por su simple definición y sí por lo que representarán para el edificio.

El arquitecto afirma también que la forma debe estar asociada a la identidad del objeto y no a la figura que este representa. La concepción discursiva y teórica de un proyecto –recurso actual utilizado ampliamente por las escuelas– podría ser la base de la mala arquitectura que se está produciendo, ya que esta modalidad excluye el aspecto visual de entendimiento formal de una obra.

Este texto ha servido para despertar los sentidos, pues define muchas de las normas de calidad que deben ser observadas en el momento de empezar con el análisis de un edificio moderno, a partir de criterios como equilibrio en lugar de simetría, equivalencia en lugar de igualdad y clasificación

76, 77. "Dos futuros posibles" (Berkeley, 1970, noviembre, p. 48, n.t.) para la ocupación de las manzanas del ensanche de Manhattan.

63



76

77

64 en lugar de jerarquía.

Las revistas han sido el puente entre la obra y la investigación. Algunos artículos fueron esenciales, tanto para descubrir los casos de estudio, como para mejorar la comprensión de la zona.

Entre los artículos merece señalarse "Zoning is a 3-dimensional word. A continuing study of the physical implications of New York City's zoning will bring some changes for New York and some attention from other cities"²⁷ (Berkeley, 1970, noviembre). Este escrito revisa, precisamente, las leyes de la división por zonas de la ciudad de Nueva York y sus más importantes características físicas, a la vez que ofrece una serie de gráficos (76, 77, 78, 79, 80, 81) que muestran las posibilidades de construcción de una torre en el corazón de Manhattan. Además hace referencia a los fracasos y éxitos de tales leyes y a cuáles podrían ser, de acuerdo con la opinión de algunos expertos, las eventuales mejoras para el futuro de la zona y de la ciudad.

El trabajo de Berkeley ha contribuido a este estudio con sus reflexiones sobre el entendimiento práctico y funcional de esas normativas y sus posibles reflejos en las decisiones de proyecto de los edificios estudiados. Según Raquel Ramati,

²⁷ "Zonificación (o división por zonas) es una palabra tridimensional. Un estudio continuado de las consecuencias físicas de la división por zonas de la ciudad de Nueva York traerá algunos cambios para Nueva York y algo de atención por parte de otras ciudades." (n.t.)

una de las expertas citadas en la publicación, "cualquier edificio está influenciado tanto por la zonificación como por la arquitectura [...] la división por zonas es la gramática en la lengua de la arquitectura." (Ramati, citada en Berkeley, 1970, noviembre, p. 49, n.t.)

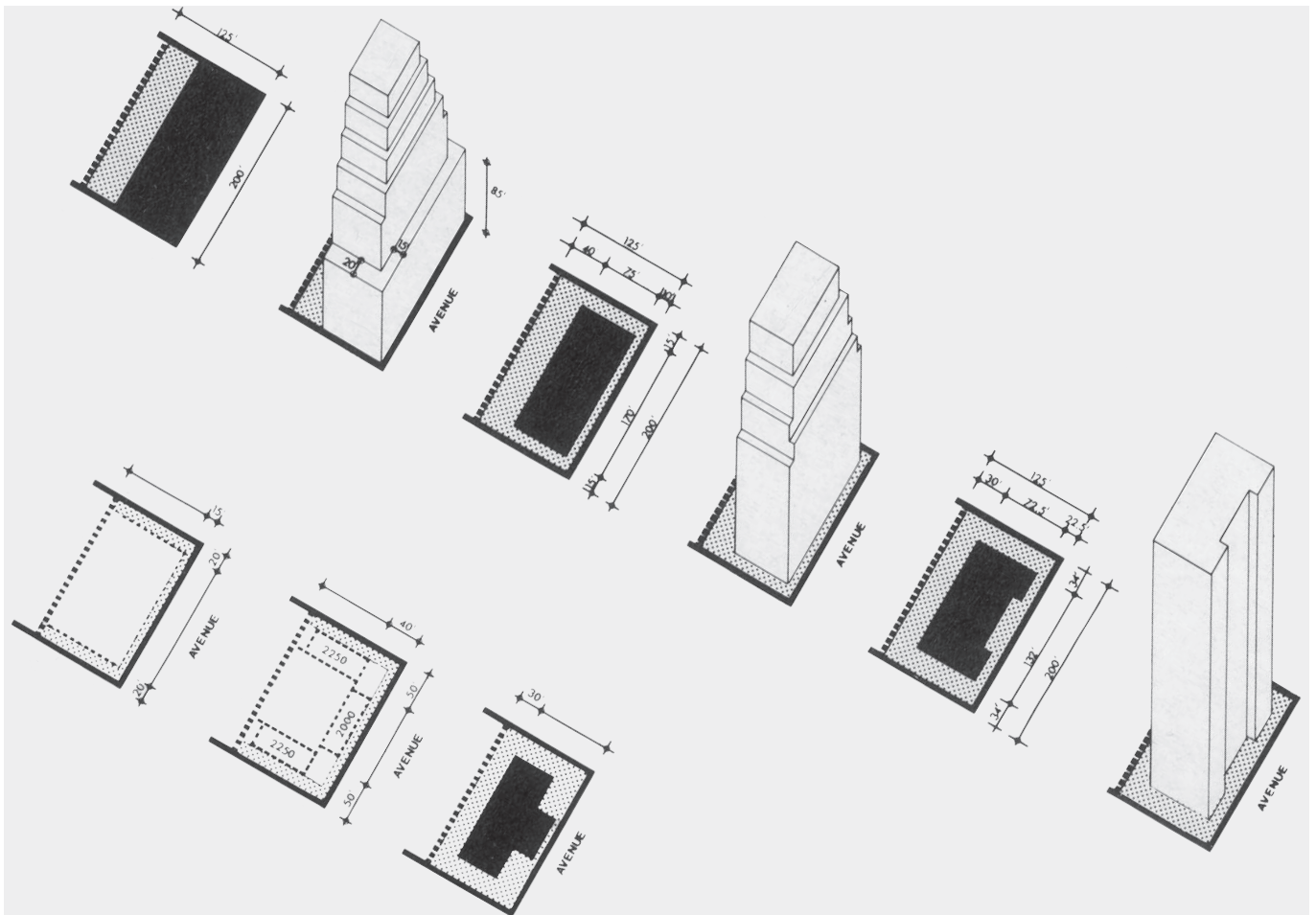
"Office Buildings: The Cost-Quality Paradox"²⁸ (Foxhall, 1967, junio) se ocupa directamente de los elementos del proyecto, en la búsqueda de respuestas que satisfagan la relación entre el coste y la calidad; señala, asimismo, los pequeños ajustes que los arquitectos desarrollan progresivamente en sus obras, a fin de complacer a todas las partes.

Foxhall explica que los edificios construidos con mecanismos de alta calidad son notablemente más efectivos a la hora de vender o alquilar, y que incluso las pequeñas corporaciones han adherido a esa tendencia, por su innegable rendimiento. El autor cita, en este sentido, el siguiente comentario de Walter Gropius: "el impulso de la calidad debe venir de la gente" (Gropius, citado en Foxhall, 1967, junio, p. 174, n.t.). Para Gropius, en algunos países de Europa y Asia se coloca al educador, al estudiante y al artista en el tope de la lista, mientras que en Estados Unidos esa posición la ocupa el hombre de negocios.

Este artículo aporta, a través de ejemplos prácticos, una

²⁸ "Edificios de Oficinas: La Paradoja del Coste-Calidad." (n.t.)

78. "Normativa de las torres de 1961" (Berkeley, 1970, noviembre, p. 49, n.t.).
79. "Alternativas de gran altura desde la zonificación de 1961" (*Ibid.*, p. 49, n.t.).



66 comprensión del engranaje que constituye la construcción de un edificio de oficinas en la relación coste-calidad.

“Tall Office Buildings: The Process of Development”²⁹ (Jensen, 1969, abril) expone algunos argumentos sobre la relación de los edificios con la ciudad, el cumplimiento de las necesidades del cliente y la configuración de la obra. Indaga también cómo contribuirán a la urbe los edificios que ocupan áreas construidas de cierta extensión.

Jensen cita el ejemplo del edificio 55 Water Street, de Emery Roth & Sons, ubicado en el Downtown Manhattan, que ocupa cuatro bloques completos. A fin de llevar a cabo este emprendimiento, debieron clausurarse algunas calles. A cambio, la ciudad solicitó la creación de un parking debajo del Jeanette Park, así como su rediseño y mantenimiento futuro por parte del emprendedor.

Otro ejemplo citado es el McGraw-Hill, de Harrison & Abramovitz and Harris, en el complejo Rockefeller Center, que debía satisfacer una serie de requisitos para muchos clientes al mismo tiempo, como por ejemplo: crear nuevos modelos de estaciones de trabajo adecuados a aquellos años y a la perfilera de la fachada; conectar subterráneamente este y los demás edificios recientes del complejo a la red original del Rockefeller Center. Estos factores supuestamente complicaron y demoraron el desarrollo del proyecto, pero puede

29 “Edificios de Oficinas en Altura: El Proceso de Desarrollo.” (n.t.)

que hayan contribuido a que los edificios tomaran formas muy similares y con características de un universo común.

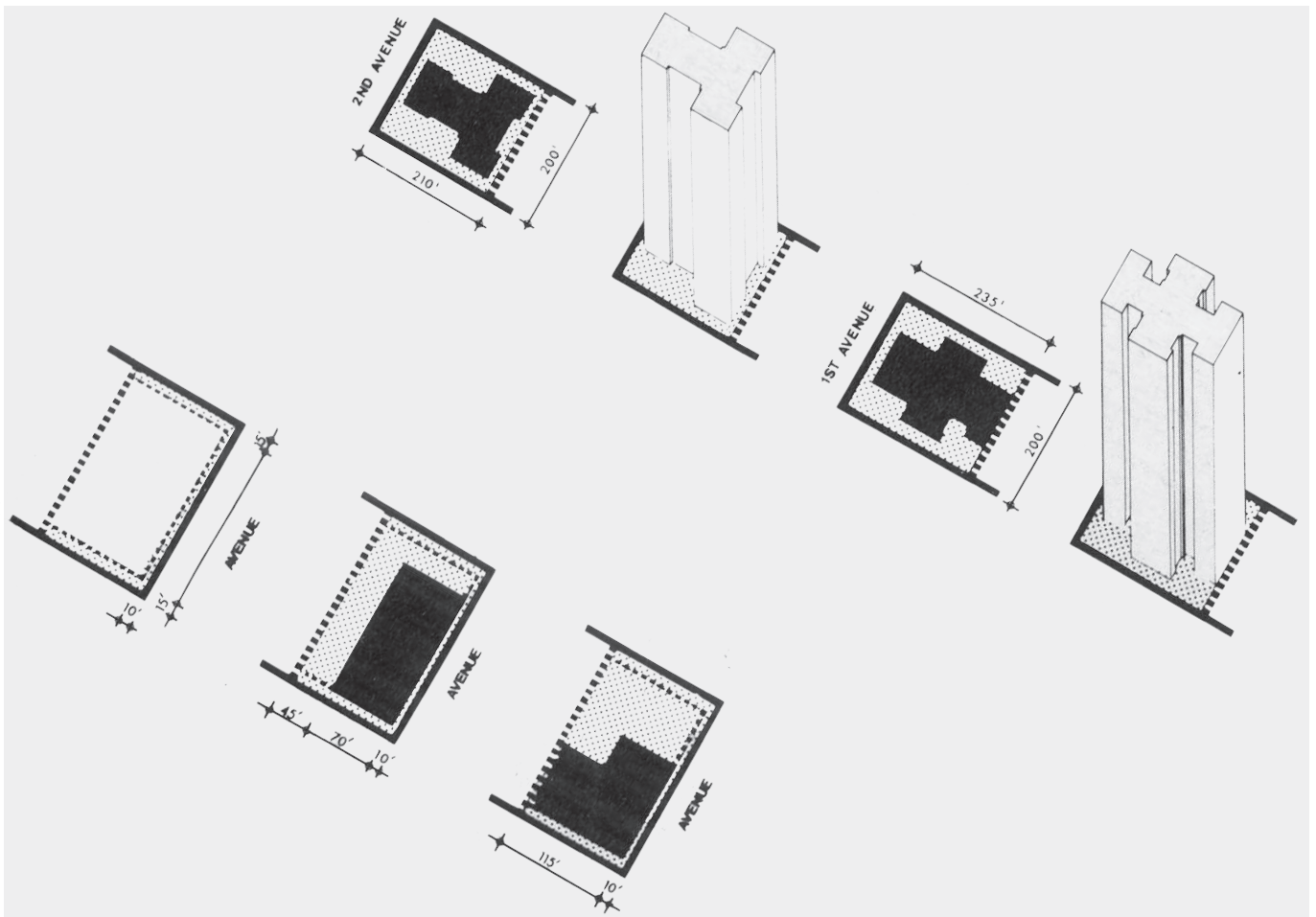
Este artículo ofrece algunas pistas acerca de cómo se desarrollan realmente, es decir, de qué manera los arquitectos, –personajes intermediarios y decisivos– interpretan las extensas negociaciones entre clientes, constructores y promotores y ajustan el proyecto a las normativas, al tiempo que tratan de responder con criterios de calidad a la formalidad del edificio.

El capítulo 6 del libro “Grand Urban Rules”, titulado “Codes, Conventions and Maxims: Official and Informal Regimes, Rules of Place in 1960s New York”³⁰ (Lehnerer, 2009, p. 165) ejemplifica a través de situaciones reales la interferencia de la normativa en el resultado de la obra acabada, destacando la ascensión del ‘*Bulky Block Type*’ (edificio tipo bloque voluminoso o abultado) en el contexto estudiado.³¹

30 “Las principales normativas urbanas” (n.t.) / “Códigos, Convenciones y Máximas: Regímenes Oficiales e Informales, Normativa de Lugar en Nueva York durante la década de 1960” (trad. Alfredo B. Villanueva)

31 “La regulación urbanística oficial choca con los regímenes informales, limitaciones económicas, normativas compartidas por una amplia mayoría en un espacio temporal específico, y peculiaridades locales. Así las circunstancias locales y temporales conducen a adaptaciones dentro de la normativa oficial de una determinada ciudad. Tales mecanismos son observables cuando las normativas municipales son sometidas a revisiones. Por esta razón, la década de los 60 de Nueva York es tomada en este capítulo como un prominente caso de estudio –siendo relevante el período comprendido entre 1916 a 1961 y la primera revisión exhaustiva de la resolución de la zonificación de la ciudad.” (Lehnerer, 2009, p. 165, trad. Alfredo B. Villanueva)

80. "Normativa de las torres de 1970" (Berkeley, 1970, noviembre, p. 49, n.t.).
81. "Torres diseñadas con base en la zonificación de 1961" (*Ibid.*, p. 49, n.t.).



82. "Los dos mellizos del lado oriental de la 54" (Lehnerer, 2009, p. 167, n.t.)

68 Una parte del texto presenta una comparación (82) entre la Lever House y un edificio de estas características (el vecino 400 Park Avenue, 1958) emplazado sobre la esquina Oeste de la Park Avenue, entre la 54 y la 55. Lehnerer comenta que la obra constituye el resultado puramente especulativo de lo que permitía la ley de 1916, la califica de "corpulenta" y "grasienta" y señala que su principal —e involuntaria— función ha sido contribuir al lucimiento de la propia Lever House.

Nota: Para una comprensión más cabal de los análisis que siguen se recomienda no sólo la lectura del texto principal, sino también la de los relatos sobre fondo gris y las descripciones de las imágenes. Estas secciones se refieren, generalmente, a las propiedades de la obra y son específicos de las imágenes a las que corresponden, mientras que el texto principal engloba también parte de lo que se ha publicado sobre los edificios analizados.

