

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE LA PURISIMA  
CONCEPCION DE VALLADOLID

# CONCEPTO, DECORACION Y ORNAMENTACION EN EL HECHO ARQUITECTONICO

DISCURSO DEL ACADEMICO ELECTO

ILMO. SR. D. LUIS ALBERTO MINGO MACIAS

con motivo de la Recepción Pública, que tuvo lugar en el Salón  
de Actos de la Real Corporación el día 20 de diciembre de 1984

Y

CONTESTACION EN NOMBRE DE LA CORPORACION

POR EL ACADEMICO DE NUMERO

ILMO. SR. D. JAVIER LOPEZ DE URIBE Y LAYA

VALLADOLID

1984

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE LA PURISIMA  
CONCEPCION DE VALLADOLID

# CONCEPTO, DECORACION Y ORNAMENTACION EN EL HECHO ARQUITECTONICO

DISCURSO DEL ACADEMICO ELECTO

ILMO. SR. D. LUIS ALBERTO MINGO MACIAS

con motivo de la Recepción Pública, que tuvo lugar en el Salón  
de Actos de la Real Corporación el día 20 de diciembre de 1984

Y

CONTESTACION EN NOMBRE DE LA CORPORACION

POR EL ACADEMICO DE NUMERO

ILMO. SR. D. JAVIER LOPEZ DE URIBE Y LAYA

VALLADOLID

1984

Imprime: Gráficas Andrés Martín, S. A.  
Paraíso, 8. Valladolid.

Depósito Legal: VA. 570.-1984

*Buscad la verdad  
y la verdad os hará libres.*  
Del Apocalipsis de S. Juan

# INDICE

	<u>Págs.</u>
Preámbulo .....	9
DISCURSO: Concepto, Decoración y Ornamentación en el hecho arquitectónico .....	13
1.ª Parte: Introducción .....	17
2.ª Parte: Visión actualizada .....	23
3.ª Parte: Confección de un modelo lingüístico .....	31
Epílogo .....	37
Contestación .....	39
Bibliografía .....	47

## PREAMBULO

- Plan General Bahía de Cádiz.
- Construcción espacial de las bóvedas góticas con nervios: Intuición estética e imaginación formal.
- El número de Oro en el Arte.
- La idea del espacio en la arquitectura griega.
- El espacio arquitectónico en el Barroco.

Tiene además numerosos trabajos en colaboración de curso en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

En cuanto a sus realizaciones arquitectónicas no es este el lugar indicado ni para citarlas ni para enjuiciarlas con detenimiento. Baste señalar que si todo profesional está en un lugar social preferente y de sus obras puede seguirse un efecto multiplicador, positivo o negativo, en el caso de Luis Alberto estoy seguro de que sus obras le acompañarán dejando un rastro de luz y de potencia creadora para las personas, para los entornos, para la ciudad. El arte no es cuestión de simple voluntad; es necesaria la sensibilidad creadora. Ante la obra de arte «se nos llena el alma de una emoción de belleza y deseo de vivir», como dejó escrito nuestro admirado Eduardo García Benito. Y continuaba: «En todo caso he sido siempre un poco pueril. Casi todos los artistas son un poco así».

Luis Alberto Mingo accede hoy a todos sus derechos como miembro de esta Real Academia, lo que colmará una de sus más añoradas metas profesionales, tras la rigurosa selección que la Corporación realiza a la hora de admitir a sus miembros.

En nombre de esta Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción yo le doy la bienvenida, esperando que continúe realizando esa labor de servicio a la arquitectura que le ha caracterizado hasta ahora, y que contribuya con sus dotes a dar a esta Real Academia una imagen pública más completa incluso en sectores que hoy quizá no estén suficientemente enterados de lo que la institución significa.

He dicho.

Su polifatecismo artístico también incluye el arte de la fotografía siendo el primer Presidente de la Asociación Fotográfica Vallisole-tana, a la que dio enorme impulso e innegable prestigio. Durante largos años trabajó infatigablemente con sus máquinas, para obtener miles de fotografías de los templos, monumentos, calles, plazas, jardines de nuestra ciudad, habiendo logrado con ellas un impresionante y completísimo archivo. Su ferviente y no consumado deseo fue la publicación de todo ese valioso material, lo que constituiría sin duda la reconstrucción histórica de un pasado cercano, pero ya casi olvidado, de nuestra ciudad.

Por todas estas circunstancias su paso por esta Real Academia fue significativo, muy beneficioso y estimado.

Al ocupar yo hoy su sillón, me siento indigno sucesor de tan Ilustre Académico, pero al mismo tiempo alentado y obligado a seguir su trayectoria y ejemplo.



DISCURSO

Para el desarrollo de este tema lo divido en tres partes:

En la primera establezco las definiciones, sus posibles conexiones y contradicciones, desarrollando posteriormente una visión histórica donde intento detenerme en aquellas etapas que más me pueden aportar o que me son más sorprendentes.

En la segunda parte estudio el panorama actual con un paso simultáneo entre la arquitectura moderna ortodoxa y su desenlace hoy, tanto en su aspecto exterior como en su personalidad interna, parándome en el fenómeno «Kitsch».

Y en la tercera intento definir a través de un modelo lingüístico las áreas de influencia de estas tres expresiones, que considero constituyen el objeto-problema de esta lectura.

## PRIMERA PARTE

### INTRODUCCION

Mi primer paso es acotar estos tres niveles instrumentales del hecho arquitectónico a través de las siguientes definiciones:

1. *Concepto*: estructura de lo necesario como instrumento para la función material.
2. *Decoración*: conjunto de aplicaciones necesarias para explicar y expresar el concepto o verdad arquitectónica.
3. *Ornamentación*: revestimiento de lo anterior para satisfacer tendencias biológicas y psicológicas.

*Sin embargo*:

El concepto puede tener distintas respuestas para cumplir una misma necesidad: *Puede ser su propia decoración, y hasta ser ornamentación.*

A modo de ejemplo utilizaremos el cuerpo humano con el fin de aclarar la terminología y la intencionalidad de los campos abarcados: El cuerpo humano tiene sus funciones que no se expresan externamente, se disimulan, lo cual es una decoración, con sus propias funciones indispensables (la piel es una decoración necesaria) completada con elementos no necesarios pero convenientes que son la ornamentación, tal como es el tatuaje o el vestido.

La decoración, considerada como expresión del concepto, es una de sus formas menos habituales.

La decoración como medio de comunicación es un lenguaje.

El ornamento se puede sustituir por la invención de un concepto que sea de por sí y a la vez decoración y ornamentación (los arcos inferiores de la Mezquita de Córdoba cumplen este triple carácter).

La inclusión de la ornamentación a nivel de *arquitectura* no está clara.

Tampoco está claro que la ornamentación sea aquella que pueda servir de fondo a ésta (tapices que durante la Baja Edad Media articularon los espacios de nuestras catedrales, más tarde han pasado a ser telón de fondo).

Una diferencia de otra clase puede encontrarse entre ornamento y concepto arquitectónico: El ornamento necesita de la gente. (Cuando ésta cambia, destruye el ornamento viejo). En cambio, el concepto es autónomo en sí aunque sea siempre expresión de una sociedad encuadrada en un tiempo y un espacio concreto. Hay en ello más de lo que pone el artista verdadero: La estructura enlaza dentro de la mente de su autor toda la Creación, con solidez superior a la de las estructuras cambiantes, tanto las de la sociedad como las de las mentes individuales, son las que determinan la ornamentación adecuada en cada época, para servir de fondo a su vida colectiva y a su vida personal.

El carácter de la ornamentación es una constante histórica, renovada en cada época. Incluso ahora, con la vuelta a ornamentos de otros tiempos, se define una nueva época, aspecto nuevo de esa constante en su fondo, aunque se haga uso de apariencias antiguas.

La ornamentación repite un aspecto importante de la materia viva. El funcionalismo puede explicar los hechos ornamentales de la naturaleza como necesarios para fines prácticos. Claro es que estos ornamentos son en realidad la propia esencia del objeto orgánico o inorgánico.

La coherencia entre concepto constructivo y funcional, decoración y ornamentación constituyen el *Estilo Arquitectónico*.

**MISION HISTORICA:** Crear es necesario para el espíritu humano y éste lo hace siempre donde puede, en el campo del arte, (que es lo que nos ocupa), en las técnicas y en la ciencia.

Esta necesidad ya se manifestaba en las primitivas vasijas del Paleolítico, *ornamentadas* con series de incisiones.

El ornato también es natural en la cultura nómada, la casa es la tienda de campaña y ésta se construye con una armadura ligera

(concepto) donde se superponen los tapices, tejidos a mano en donde se expresa a través de su dibujo y color la personalidad del *ornato*.

Cuando la cultura se hace sedentaria los tapices se trasladan a las paredes y suelo de los aposentos, con lo que aparece un modo natural de revestimiento, (ornamento), practicado desde la antigüedad hasta el «Kitsch» por tradición o por rutina. En esta trayectoria puntualizamos dos modos: el primero de decorar y un segundo de ornamentar. El primero es el «Kitsch» de hoy, en sus diversos aspectos, y el segundo es el barroquismo de las distintas etapas, formando parte del «establishment cultural» y asociado a la arquitectura representativa del poder.

Refiriéndonos a la arquitectura del PERIODO CLASICO ponemos nuestro punto de vista en el Partenón. El concepto es la Naos y el Opistodomo, pero su construcción es tan ligera que no asegura su estabilidad. Para lograrlo se rodean ambos con la columnata, pura decoración, pues el pórtico es demasiado estrecho para cualquier uso litúrgico, el gran entablamento y los sofitos arriostran los delgados muros. La decoración tiene una justificación material: es necesaria para la estabilidad. Tiene simultáneamente una función propia: rodea el lugar sagrado para expresarlo con las columnas-menhires. Su función es por tanto doble: constructiva y expresiva. Además de expresar lo esencial, tiene una función estructural necesaria para el conjunto. Todo ello está terminado con una ornamentación pintada, semejante a la del vestido.

El primer ARTE CRISTIANO nos ofrece la ornamentación de las catacumbas con temas pintados geométricos y florales, que encuadran los primeros pasos de un arte figurativo de las nuevas verdades. Estas figuraciones son torpes, pues de poco servirían a los primeros cristianos los esplendores del arte figurativo pagano, ya en decadencia, para expresar lo nunca imaginado antes. En cambio, el puro ornamento sí le servía, como se observa comparando el de las catacumbas con el de las casas de Pompeya y Herculano. No podían prescindir del lujo ornamental aunque fuera modesto, a pesar de la pobreza y de las persecuciones.

En la EDAD MEDIA estudiamos la catedral gótica que en términos iconográficos responde a concepto y a decoración, previa explicación de que las catedrales góticas no consiguen una «unidad orgánica» entre frente y lateral. Esta disyunción es un reflejo natural de la contradicción inherente a un edificio complejo que, en la de la catedral, presenta una pantalla relativamente bidimensional con fines propagandísticos y que detrás está el edificio-nave. Consideradas más en detalle, estas fachadas son conceptos en sí mismas que simulan una

arquitectura del espacio en esos vigorosos relieves tridimensionales, en sus esculturas, ornamentación localizadas en nichos o edículos, con posición y tamaño relativo dentro de un orden jerárquico, constituyendo otro nivel de arquitectura dentro de la arquitectura, que es la decoración derivada del simbolismo. De hecho el contorno de la fachada enmascara la silueta de las naves central y laterales que hay detrás, (consecuencia de una contradicción entre imagen y función), las puertas y los rosetones son las manifestaciones que conectan la fachada con el complejo arquitectónico del interior.

La iconografía de la ARQUITECTURA RENACENTISTA tiene un carácter expresivo menos claro que la del medievo. Sin embargo, en el tiempo de exaltación matemática de Felipe II se hace la portada principal de El Escorial como un inmenso ornamento, pues ni aún puede llamarse decoración por ser independiente de la del concepto constructivo y espacial al que está adosado.

En el Renacimiento el ornato está basado literalmente en el vocabulario Romano-Clásico, representa en su mayor parte a la estructura, de la que es símbolo, resultando menos independiente del concepto donde se aplica. La imagen de la estructura y del espacio más que contradecirla se refuerza. Las pilastras se modulan sobre la superficie del muro, como elementos sustentantes, los sillares de esquina representan el refuerzo en los extremos del mismo, las molduras verticales son una protección de los bordes, el almohadillado es un reforzamiento de la base del muro, las cornisas de los aleros constituyen una protección, el molduraje en torno a la puerta simboliza la importancia del hueco respecto del muro. Pero no toda la ornamentación renacentista es estructural, existe un rico simbolismo en bajo relieves, el propio tímpano encima de la puerta es un rótulo. Sin embargo el ornamento es el servidor del espacio, y un instrumento de culto a la civilización Clásica. En el interior renacentista, el ornato se utiliza también junto con la luz para dirigir y dibujar el espacio, donde los marcos, las molduras, las columnas y arquitrabes subrayan las formas e identifican el espacio delimitado y las superficies constituyen el contexto neutro.

Sin embargo en el BARROCO estos elementos constructivos, antes enumerados, oscurecen la naturaleza geométrica del espacio, mejor dicho la desfiguran, e incluso tienden hacer ambiguo la distinción entre muro y bóveda, pues estos elementos tradicionalmente identificados con los muros, se extienden sobre superficies abovedadas, o bien imprimen movimientos ondulantcs a los muros o éstos se camuflan dentro de la profusa ornamentación o incluso llegan a independizarse de ellos.

En el ROCOCO el concepto constructivo y funcional, la decoración y la ornamentación están unidos con un sincretismo pocas veces logrado en otros estilos. Las formas se redondean en los bordes y el espacio se desintegra bajo la expresión del ornato que lo recubre indiscriminadamente todo.

En el ECLECTICISMO estilístico del siglo XIX es esencialmente un simbolismo de la función, aunque a veces fue también un simbolismo del nacionalismo (Renacimiento de Enrique IV en Francia o el Tudor en Inglaterra). Existe una gran coherencia de los distintos estilos con los tipos de edificios y el uso. Se evocaba el funcionalismo por la vía de la asociación a su manifestación simbólica, es decir la imagen precedía a la sustancia.

En medio de la evolución desde el eclecticismo al estilo actual aparece el fenómeno del ESTILO MODERNISTA de fin de siglo. Es un estilo universal, aunque con distintos nombres, que implica vida y entorno en una unidad semejante a la que se encuentra en los estilos antiguos. Todo es coherente, desde la urbanización hasta los tenedores. Su filosofía es el hedonismo. Es un fenómeno fugaz de gran importancia, en el que conviene detenerse en su aspecto ornamental. En principio, este estilo como cualquier otro anterior, cubre de ornamentos todas las superficies pero se diferencia de ellos en la intención. Es expresivo, no una música de fondo, es un lenguaje. Se puede reposar en un salón árabe rodeado por la repetición infinita de un tema, no así, en el modernismo donde cada tema es único y dice algo, y donde el conjunto se cierra con naturalidad, por la traza de los propios temas, en el espacio arquitectónico previsto, aunque éste sea simplemente un empapelado o un piso de baldosas.

## SEGUNDA PARTE

### VISION ACTUALIZADA

Los críticos e historiadores, que documentaron el declinar de los símbolos populares en el arte, defendían a los arquitectos modernos ortodoxos, quienes rehuían el simbolismo de la forma como expresión o refuerzo del contenido: «El significado debía comunicarse no mediante la alusión a formas previamente conocidas, sino mediante las características fisionómicas inherente a la forma». La creación de la forma arquitectónica sería un proceso lógico, libre de imágenes de la experiencia pasada y exclusivamente determinado por el programa y la estructura, con la ayuda ocasional de la intuición.

Pero algunos críticos actuales han cuestionado el posible nivel de contenido a derivar de las formas abstractas. Otros han demostrado que los funcionalistas, a pesar de sus propuestas, desarrollaban un vocabulario formal propio, inspirado principalmente en los movimientos artísticos en boga y en los lenguajes vernáculos industriales, y los más recientes seguidores como el grupo Archigran, han vuelto su mirada al Pop Art y a la industria espacial, pese a protestas similares. Sin embargo, la mayoría de los críticos han menospreciado la iconología continuadora que se da en el arte comercial popular, la heráldica persuasiva que impregna todo nuestro entorno, desde las páginas publicitarias, el neón, hasta los superpaneles electrónicos. Y su teoría sobre el envilecimiento de la arquitectura simbólica en el eclecticismo del siglo XIX ha cerrado sus ojos al valor de esa arquitectura persuasiva y de cartel.

*Es una arquitectura de signos en un eclecticismo de estilos, es anti-espacial, es más una arquitectura de la comunicación que una arquitectura del espacio.*



Estamos ante una nueva dimensión del paisaje. Las asociaciones filosóficas del viejo eclecticismo evocaban significados sutiles y complejos a saborear en los dóciles espacios del paisaje tradicional.

La persuasión comercial de este nuevo sistema de comunicación provoca un audaz impacto en el marco vasto y complejo de un nuevo paisaje de grandes espacios, altas velocidades y programas complejos.

Estilos y signos establecen conexiones entre numerosos elementos, colocados lejos y vistos de prisa, y el símbolo en el espacio es anterior a la forma en el espacio.

Hace años se podía conservar cierto sentido de la orientación en el espacio. Hoy se confía en las señales que nos guían, señales enormes, en vastos espacios que se recorren en una economía de tiempo.

Los arquitectos se oponen a las señales en los edificios: «si la planta es clara, la circulación es dominable». Pero los programas y los montajes complejos requieren combinaciones complejas de medios, más allá de la purísima triada arquitectónica de la estructura, la forma y la luz al servicio del espacio.

Hoy se sugiere una arquitectura de comunicación vigorosa más que una arquitectura de expresión sutil, una arquitectura instrumento sobre una arquitectura espectáculo, siguiendo criterios de eficacia y seguridad.

El símbolo domina el espacio. Son las señales y los anuncios con sus formas escultóricas o sus siluetas pictóricas, con sus posiciones específicas en el espacio, sus contornos inflexionados y sus significados gráficos, los que identifican y unifican la megatextura. Establecen conexiones vertebrales y simbólicas a través del espacio, comunicando complejos significados mediante cientos de asociaciones en unos segundos y desde lejos. Y como estas relaciones especiales se establecen más por los signos que por la forma, la arquitectura de este paisaje se convierte en símbolo en el espacio más que forma en el espacio.

El rótulo es más importante que la arquitectura. La arquitectura define pocas cosas: el gran anuncio y el edificio neutro.

El rótulo en primer plano, es un grosero alarde. El edificio en segundo plano, una modesta necesidad. A veces el propio edificio es un anuncio, es refugio arquitectónico y símbolo escultórico.

Antes del movimiento moderno era frecuente la contradicción entre el interior y el exterior en arquitectura, y particularmente en la urbana y monumental. (Las cúpulas barrocas eran símbolos, además de construcciones espaciales, y más grandes y altas por fuera que por

dentro para dominar su marco urbano y comunicar su mensaje simbólico).

El bazar del Próximo Oriente no tiene señales, la arquitectura de la persuasión es prácticamente una pura señal. En el bazar, la comunicación funciona por la proximidad a lo largo de sus estrechas callejuelas al igual que en la ciudad medieval. Hoy el gran rótulo se destaca para conectar al consumidor con la tienda que es baja porque el aire acondicionado exige espacios bajos, y las técnicas de venta desaconsejan los pisos altos, la señal gráfica en el espacio ha pasado a ser la arquitectura de ese paisaje, y aquí la imaginación se recalienta por la necesidad de competir con los demás. De esta forma rara vez conseguimos la monumentalidad arquitectónica en el sentido tradicional.

La arquitectura moderna ortodoxa es progresiva, utópica y purista, se siente insatisfecha con las condiciones existentes, sus arquitectos prefirieron cambiar el entorno, a mejorar lo que estaba allí. Le Corbusier en los años veinte propuso arrasar París para planificarlo de nuevo. La arquitectura moderna lo ha sido todo, menos tolerante.

Los arquitectos románticos del siglo XVIII descubrieron una arquitectura rústica preexistente y convencional. Los primeros arquitectos modernos se apropiaron de un vocabulario industrial surgido de la ingeniería (Le Corbusier utilizaba el lenguaje de los silos mecánicos y los barcos de vapor, la Bauhaus era una fábrica, Mies sofisticó los detalles constructivos de las acerías americanas).

La arquitectura moderna trabaja con la analogía, el símbolo y la imagen, aunque afirma rechazar todo determinante de sus formas que no sea la necesidad estructural y el programa, y de esta forma se obtienen ideas, analogías y estímulos de imágenes inesperadas.

Hoy la ética de la publicidad comercial, el instinto competitivo, el espíritu post-industrial eminentemente de servicio y la agresividad del expansionismo comercial, desafían al arquitecto a asumir un nuevo punto de vista, en el que este nuevo paisaje debería formar parte de sus tareas sintéticas, sin pretender juicios de valor, pues se trataría de un estudio del método y no del contenido. Del mismo modo que el análisis de la estructura de una catedral gótica no tiene por qué incluir un debate sobre la ética de la religión medieval, tampoco podemos cuestionar el valor de los métodos de la persuasión comercial y los anuncios como derivados de un proceso positivo o negativo, pero cultural.

De igual forma que la arquitectura vernácula industrial supo

captar su lenguaje y adaptarlo al espacio, la vernácula comercial ha captado el ambiente artístico Pop utilizando sus ingredientes bien en orden a una imitación obsesiva o bien mediante la parodia desmitificada.

Los teóricos de la arquitectura moderna se han centrado en el espacio como ingrediente esencial que diferencian la arquitectura de la pintura, la escultura y la literatura, con ocasionales excepciones.

El espacio es sagrado aunque a veces se permita a la escultura y a la pintura ciertas características espaciales, sin embargo la arquitectura escultórica o pictórica son inaceptables.

La arquitectura purista fue en parte una reacción contra el eclecticismo del siglo XIX, las iglesias eran góticas, los bancos renacentistas, los mausoleos egipcios y las villas eran pseudo-palacios. Mezclar estilos significaba mezclar medios, y los edificios evocaban asociaciones y alusiones románticas al pasado para transmitir un simbolismo literario. La arquitectura no solo se definía como espacio y forma al servicio de un programa y hasta es posible que esta mezcla de disciplinas diluyera el concepto de arquitectura, sin embargo enriqueció el significado.

Los arquitectos modernos abandonaron una tradición iconológica en la que pintura, escultura, y grafismo, se combinaban con el concepto arquitectónico, tradición que contenía mensajes que trasciende lo puramente ornamental.

La integración de las artes en la arquitectura moderna se ha considerado siempre interesante, pero los paneles pintados han flotado independientes de la estructura mediante juntas ocultas, la escultura estaba dentro o cerca del edificio, pero rara vez formaba parte de él, es decir, los objetos artísticos se utilizan para reforzar el espacio arquitectónico a expensas de su propio contenido; El mensaje es básicamente arquitectónico.

La alusión y el comentario, al pasado, al presente, a nuestros grandes lugares comunes, o la inclusión de lo cotidiano en el entorno, sagrado y profano, es justamente lo que le falta a la arquitectura moderna.

La vitalidad que puede llegar a tener una arquitectura de la inclusión, o por contraste, los mortecinos resultados a que se puede llegar con una preocupación excesiva por el buen gusto o el diseño total. La sociedad de hoy muestra una extraordinaria receptividad a

elementos conocidos, situaciones, ritmos, idiomas, artefactos asociados a ciertos entornos o situaciones deseables.

Psicológicamente agradece puntos de referencia, como mecanismo de defensa, de una existencia descontextualizada.

En este sentido la prosa Pop puede llegar a evocar imágenes poderosas, demostrando el valor del viejo cliché empleado en un nuevo escenario para conseguir un significado nuevo, haciendo de lo vulgar lo insólito. Lo común deja de serlo mediante la distorsión ligera, el cambio de escala o el cambio de contexto.

(La lata de sopa en la galería de arte) intentando sublimar las vivencias de sus propios espectadores, retomando imágenes de zonas de placer: (La Alhambra, Disneylandia, Mariembad...) Sugiriendo al diseñador que lo esencial en la imaginería de la arquitectura del ocio o del negocio (no ocio) son la ligereza, la cualidad de oasis dentro de un contexto quizá hostil o el simbolismo enaltecido, la frescura y en general la capacidad para protagonizar papeles ansiosamente apetecidos.

Son los móviles de la sociedad de consumo, la prefabricación de los gustos, la programación entre bastidores de los ideales de la moda, lo efímero, lo voluble como etiqueta de elegancia.

Los interiores con aire acondicionado e iluminación artificial son el arquetipo de todos los espacios y su monumentalidad arquitectónica contienen siempre los elementos fundamentales del oasis clásico: patios, agua, plantas, escalas íntimas y espacios cerrados.

Exteriormente los edificios pueden sugerir un buen número de estilos históricos, sin embargo el espacio urbano nada debe al espacio histórico. Este espacio no está ni contenido o cerrado como el espacio medieval, ni clásicamente equilibrado y proporcionado como el espacio renacentista, ni planificado por un movimiento rítmicamente ordenado como en el barroco, ni fluyen como el espacio moderno en torno a generadores urbanos, es un nuevo orden relacionado con la comunicación, el automóvil, en una arquitectura que abandona la forma pura en favor de los medios mixtos para lo que es preciso desarrollar técnicas que pueden representar esas formas y ese espacio a 90 Km/h. lejos de la docilidad de los espacios tradicionales, a escala de peatón.

Dicho todo esto a modo de presentación del panorama actual es preciso buscar las jerarquías que se enuncian en el título general de esta lectura.

Cargando el acento en la imagen, hay que partir de que la

arquitectura depende para su percepción y disfrute de la asociación emotiva en su alusión al recuerdo, y que estos elementos simbólicos pueden ser contradictorios con la estructura y el programa a los que van asociados en el mismo edificio, o sea, la imagen está por encima del proceso y de la forma.

A continuación, pasamos a anunciar dos aspectos de la problemática de la imagen:

1) Cuando los sistemas arquitectónicos de espacio, estructura y programa quedan ahogados y distorsionados por una forma simbólica global estamos ante el «edificio-escultura».

2) Cuando los sistemas de espacio y estructura están directamente al servicio del programa y la decoración se aplica con independencia de ellos llamamos a este tipo montaje, «edificio-montaje».

— El «edificio-escultura» es un símbolo y el símbolo *per-se* es concepto.

— El «montaje» es el refugio convencional al que se aplican símbolos. Esta superposición sumisa de símbolos es la decoración y el programa espacial sería el concepto perfectamente jerarquizado y estructurado.

De este modo la iconografía es para la arquitectura de la era comercial o de la imagen, lo que fue el vocabulario industrial de comienzos de siglo para la arquitectura moderna ortodoxa.

El tipo más puro de «edificio-montaje» se obtendría colocando sobre un refugio hecho con un sistema constructivo convencional, que se correspondiera estrechamente con los requerimientos espaciales, estructurales y programáticos de la arquitectura, una decoración contrastante y según las circunstancias hasta contradictoria, o bien un frente retórico y una trasera convencional.

Si la decoración es la aplicación de símbolos, el ornato sería la expresión formal de los mismos a través de un vocabulario gramatical con que éstos se aplican.

La gran decoración o cartel simbólico de un edificio comporta significados denotativos en el mensaje explícito, específico y unívoco.

Por otra parte también comporta una expresión connotativa, sugiriendo significados generales, dependiendo de sus cualidades fisionómicas, ambos lenguajes se expresan o se significan a través de una normativa formal, que constituye ornamento expresivo u ornamento simbólico respectivamente.

La arquitectura moderna ortodoxa es ejemplo clarificador de expresionismo integral, de rechazo del ornamento denotativo de la rica tradición iconográfica de la arquitectura histórica, que al erradicar el eclecticismo ahogó el simbolismo, concentrándose en la expresión de la estructura y la función.

Desde otro punto de vista la arquitectura moderna estaría en el caso del edificio escultura cuando la disciplina iconoclasta sustituye la aplicación de símbolos, de elementos superficiales en favor de la articulación de elementos integrales, con rechazo del simbolismo (arte representativo) por la abstracción (expresionismo abstracto). Por consiguiente a una arquitectura enraizada en la era de la tecnología y de la ingeniería corresponde un arte innovador, abstracto, antitradicional, progresivo, de búsquedas de nuevas técnicas, revolucionario, original.

En la era de la comunicación visual, de hoy, era de la imagen, corresponde una arquitectura evocadora, simbólica, dentro de un arte figurativo, convencional, pragmático, evolucionista pero con respeto a los precedentes históricos, viejas palabras con nuevos significados.

Los arquitectos modernos resolvieron sus fachadas con el lenguaje de las antiguas traseras. De hecho el primer edificio moderno surgió en el diseño del andamio utilizado por T. Garnier para la construcción de la fachada de la Opera de París (en base a bandas horizontales alternativas de cristal y paneles quitamiedos). Anotamos que el contenido simbólico y específico de esta arquitectura es coherentemente espacial y tecnológico, pero cuando esos elementos funcionales actúan simbólicamente, no suelen actuar funcionalmente, tal es el caso de fachadas totalmente acristaladas o de instalaciones vistas, con un alto coste, para terminar cubriéndose de celosías.

En lo referente al tratamiento de la arquitectura interior aparece un concepto muy personal y que es un contrapunto a la destrucción estructural de la imagen, en la era de las innovaciones tecnológicas, es el fenómeno que se conoce con la palabra «Kitsch».

Se trata de una actitud generalizada de componente socio-cultural, por la que se tiende a incorporar dentro de los entornos habitables elementos ornamentales, (a veces decorativos), aislados de los primitivos contextos, físicos, históricos,... y en general culturales de otras etapas de la historia, siempre con carácter de recuerdo; con ausencia de una estructura homogénea «o estilo dominante» que lo define como totalmente heteromorfo.

Las características del «Kitsch» se pueden formular a dos niveles diferentes.

### 1. Kitsch conjunto de objetos que:

— No tienen un valor alto en el mercado, puesto que carecen del carácter unitario o irrepetible que posee la obra de arte.

— Su valor está basado en los contenidos emocionales, de evocación, o simplemente de contraste con los que están en vigor dentro de la sociedad.

— Son objetos no funcionales.

— Su localización debe enfatizar sus contenidos.

— Es importante la incoherencia formal con el contexto y la de ellos entre sí.

— Su coherencia es la incoherencia.

— Son objetos con un alto grado de barroquismo.

— Su atractivo es el de un fetiche.

### 2. El Kitsch como sucedáneo:

El sucedáneo es un subproducto de la información. Es toda imagen de la realidad adquirida de segunda mano. Es una forma de complacer las ansias de posesión del hombre de grandes cosas a través de sus reflejos vulgares e incluso en orden a su desmitificación, mediante la caricatura, el sarcasmo y su producción en serie, son pequeños ídolos de la sociedad de consumo.

La prisa se ha impuesto en todo. El arte ha de ser sensacional, agresivo, esotérico, y se busca el «Kitsch» como ambiente para vivir. La gente quiere «lo moderno» para exhibir (la fachada) y el «Kitsch» para vivir (el interior).

Verlag, Giesz, Froml, Dorfles, Mazzotta, tratan el «Kitsch». Lo identifican con la tradición, con lo cursi, con lo blando, con el aislamiento contra la agresividad del mundo actual, con la búsqueda de la libertad individual o con el miedo a la libertad (se hace «Kitsch» porque todos lo hacen).

La imaginación creadora en el arte debe producir signos que pueda comprender la gente, y que sean signos de hoy. No basta con crearlos para que sean comprendidos, pues la receptividad de la mente colectiva es muy pequeña, por ello prefiere lo ya digerido: el espectáculo, la ficción, el «Kitsch».

«La vida se alimenta cada vez más de mitologías artificiales». «Vida entre Utopía y Esperanza, Juego y Magia: es la cultura de masas, del espectáculo, que es la cultura de la imagen...»

## TERCERA PARTE

### CONFECCION DE UN MODELO LINGÜISTICO

Nota introductoria.

El origen de la arquitectura se señala como paso desde la naturaleza a la cultura, de la caverna prehistórica, decorada con propósitos mágicos y estéticos, a la intervención inteligente sobre la irracionalidad emocional, en la intuición de conceptos fundamentales para la arquitectura, tales como la interacción interno-externa del espacio (la explicación emocional antecede históricamente a la explicación racional en el hecho arquitectónico).

La arquitectura puede dividirse en expansiva y concentrada, como importancia de lo externo en el primer caso, y en el segundo de lo interno. Ejemplo es la arquitectura barroca dentro del grupo «arte expansivo», tanto por su estructura como movimiento inminente, como por su diacronía, como dinamismo evolutivo transcendente.

En la teoría de la comunicación se disponen de diversos lenguajes. El lenguaje de los mensajes artísticos es un lenguaje no lingüístico y por lo tanto semiológico.

Bajo este punto de vista se propone un *modelo* para análisis de la arquitectura como lenguaje no lingüístico, construido en base a la modificación del modelo lingüístico de Hjelmslev, y enriquecido mediante la incorporación de la diacronía histórica o dinámica del cambio.

El modelo está organizado en ejes y niveles, contemplando en ambos forma y contenido. La disparidad de elementos: unos racionales, otros irracionales, que se integran en la obra arquitectónica como lógica racional y lógica irracional, hacen del arte un objeto semiológico



heterogéneo, y por ello estético, analizable en sus supuestas etapas diacrónicas, de latencia, paroxismo y explosión, en el cambio superatorio o destructivo. Tal es el caso del ejemplo anterior en la arquitectura del barroco, rasgos incipientes en el período de latencia, el barroco paroxístico muestra el desfase entre planta, alzado y decoración interna y externa, y en el período de explosión el repertorio del barroco se vertebra en una contradicción entre llano y vacío, como expresión de la voluntad dinámica ornamental del barroco.

## DEFINICIONES

En el desarrollo de este apartado pretendo en principio buscar la significación lingüística de estas tres palabras:

CONCEPTO  
DECORACION  
ORNAMENTACION

Para este objetivo aconsejo los siguientes textos:

- Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia (P. V. oficial).
- Diccionario de la Lengua Española de Espasa-Calpe (P. V. científico-humanista).
- Diccionario Enciclopédico Salvat (P. V. de divulgación).

La finalidad de estas aportaciones es rechazar todo juicio o sentimiento sobre el valor objetivo de estos significados, evitando ser atraídos más por la intuición, que por un cientifismo operativo, en términos claves en el «saber ver» y asimilar el hecho arquitectónico.

En su desarrollo parto de tres epígrafes:

- Problemática del significado
- Problemática del signo,
- y problemática de la metodología: «*el Modelo*».

### 1) Problemática del significado:

Corresponde a las relaciones emisor-receptor en el triángulo de ORGEN y RICHARDS.

- Emisor. En el nivel de la expresión.
- Receptor. En el nivel de la comunicación.

2) Problemática del signo:

Signo equivalente a la obra arquitectónica, es el referente a nivel de la representación. Por aplicación del esquema de la glosemática. Escuela Danesa (Luis Hjeltslev).

- Sustancia-Contenido. Equivalente a la IDEA.
- Forma-Contenido y forma a expresar. Equivalen a SIGNO en los tres niveles de expresión, representación y comunicación.
- Sustancia a expresar. Equivalente a MENSAJE.

El primer nivel de limitación del signo lo constituye la asociación de contenido mas expresión en su presencia formal y física.

3) Problemática de la metodología, lo constituye el MODELO, definido como instrumento racional para análisis y codificación de mensajes en el campo de la arquitectura.

Este modelo se estructura en dos planos:

- Plano del contenido
- Plano de la expresión.

A) Plano del contenido constituye el segundo nivel de delimitación y es la estructura en esencia del objeto conforme al concepto que de él posee la mente, es decir, CONCEPTO o verdad arquitectónica. Es el área SEMANTICA, el mundo de los significantes.

Hay tres ejes en el plano del contenido:

1º El texto equivalente a la obra arquitectónica a nivel de representación o signo.

2º El contexto signifiante equivalente a la significación individual a nivel de la expresión en sustancia, sincrónicamente en un instante y forma, diacrónicamente en función de su evolución.

3º Contexto semiológico equivalente a la significación a nivel social, es decir a nivel de comunicación, con los mecanismos de emisor y de receptor.

B) Plano de la expresión, lo constituyen las áreas de los sentidos, el mundo de las sensaciones, y se organiza en dos NIVELES:

- 1º Superestructura.
- 2º Infraestructura.

El primer nivel o SUPERESTRUCTURA, es el punto de vista de la fruición o goce estético a través de la sustancia sincrónica o expresión del concepto (proporciones, texturas, materiales, diseño...) y a través de la forma diacrónica.

La DECORACION puede entonces definirse como el léxico de expresión del concepto. De lo que se deducen las siguientes consecuencias:

- El concepto puede ser expresivo de sí mismo y entonces la verdad o concepto arquitectónico es su decoración.
- El concepto puede expresarse por elementos innecesarios o inútiles para explicar y exponer esa verdad. A este medio de comunicación lo denominamos decoración.
- La decoración ni tiene ni puede ser la verdad expresada, es siempre subsidiaria.

Podemos definir la ORNAMENTACION como la expresión formal de lo decorativo a través de los recursos interpretativos, como forma diacrónica.

El segundo nivel o INFRAESTRUCTURA, es el punto de vista del consumismo, en cantidad y en calidad.

## CONCLUSIONES

A través del estudio de este «modelo», codifico el valor significativo de estos términos, delimitando sus propias áreas semánticas:

### CONCEPTO:

- Se asimila en el plano del contenido.
- Cuando el concepto es decoración de sí mismo, se asimila en el plano de la expresión como sustancia sincrónica.

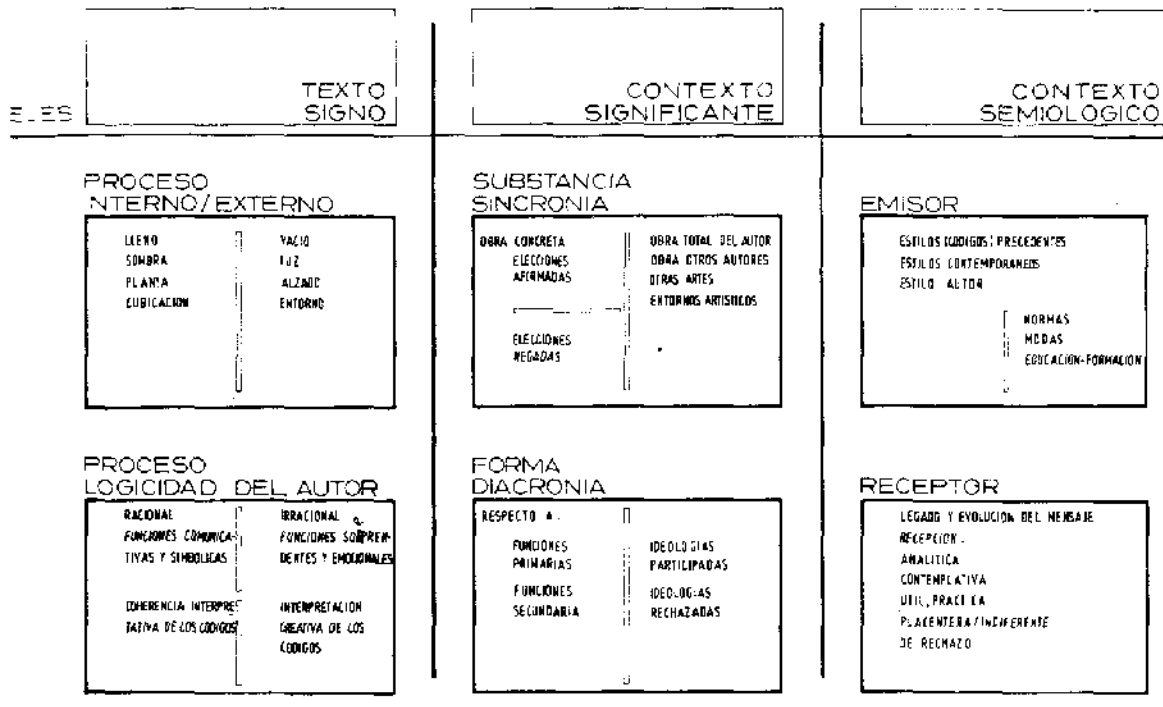
### DECORACION:

- Se limita al plano de la expresión, a nivel de superestructura como sustancia sincrónica.

### ORNAMENTACION:

- Participa del plano de la expresión a nivel de superestructura, como forma diacrónica, con aportación de metáforas interpretativas del mundo de lo decorativo.

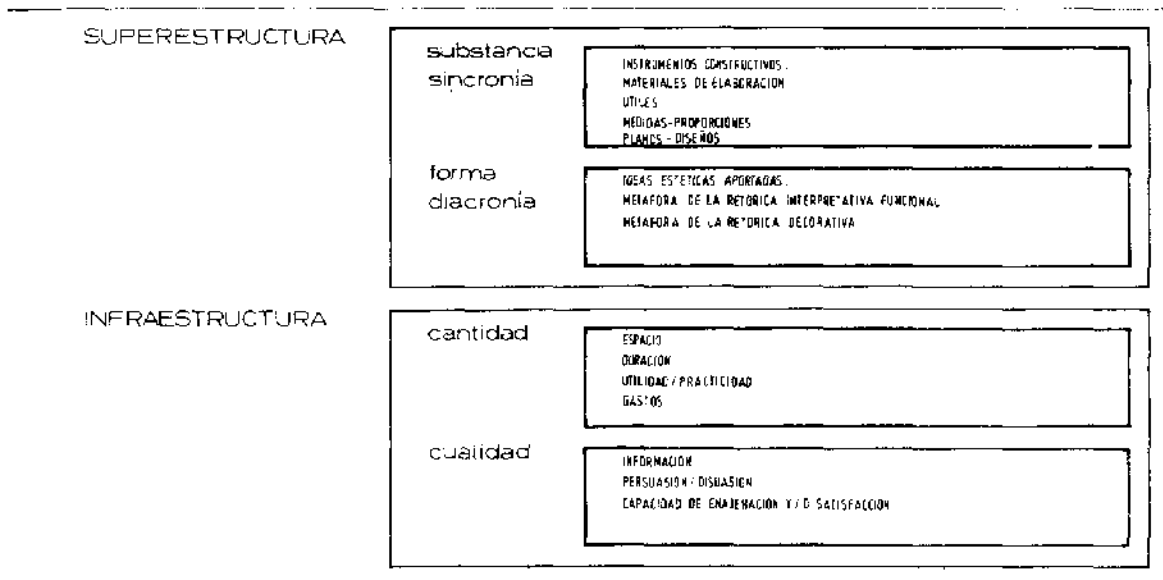
PLANO DEL CONTENIDO



AREA SEMANTICA: SIGNIFICACION

PLANO DE LA EXPRESION

NIVELES



AREA DEL SENTIDO PLENO

MODELO PARA ANALISIS DE MENSAJES NO LINGUISTICO INSTRUMENTOS MENTAL DE CODIFICACION

## EPILOGO

«DIOS AMA LA BELLEZA».—El Dtr. López Ibor nos dice: «La contemplación de una flor, de una planta, de la estupenda variedad de especies botánicas y zoológicas que existen, el esquema constructivo de cada animal, demuestran de una manera fehaciente que, si bien es verdad que el principio de utilidad tiene una fuerza enorme, no es menos verdad que al lado de él, la Naturaleza se halla presidida por un principio estético. La estética es, mirada desde el punto de vista de la utilidad, puro lujo».

Esta idea del «*lujo*», lo que aquí se llama ornato, aparece constantemente a lo largo de la Sagrada Escritura, y culmina en las palabras de Cristo sobre la magnificencia de los lirios del campo. En la propia Sagrada Escritura, parece, como que la Revelación no pudiera hacerse en una forma lingüística puramente funcional, sino que requiriese además, *belleza*, cualquiera que sea la definición de ésta.

Muchas gracias.

CONTESTACION

Señores académicos:

Acabamos de escuchar el magnífico discurso de ingreso del nuevo Académico Luis Alberto Mingo Macías. Discurso en el que ha quedado de manifiesto la profunda formación de su autor, cimentada no me cabe duda en sus 5 años como profesor Encargado de Cátedra de Estética y Composición en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid.

Quizás haya podido sorprender el dominio que ha acreditado del lenguaje.

El interés por el lenguaje no es un logro de nuestros días. Es más: Surge ya con la filosofía griega, que lo considera como *logos*, refiriéndose con este término tanto al pensamiento como al lenguaje, pero sin confundir ambas nociones. En la sofística se desborda esta atención por el lenguaje, y pasa a adquirir un tratamiento más adecuado en la escuela socrática, interesada en la rigurosa definición de los conceptos. Platón, con sus diálogos, presenta la primera teoría filosófica del lenguaje y ejercita ampliamente —aunque de modo muy diversificado— el análisis del lenguaje. Pero el primero que lleva a cabo un estudio científico del lenguaje es Aristóteles: en *De interpretatione* deja clara la relación entre palabras, conceptos y cosas: los conceptos son símbolos o representaciones naturales de las cosas, y las palabras designan convencionalmente las cosas a través de los conceptos. Aristóteles utiliza con frecuencia el análisis del lenguaje como método auxiliar a lo largo de sus obras filosóficas.

Este enfoque aristotélico se conserva esencialmente en la filosofía medieval, enriquecido con tratamientos de origen teológico. Al mismo tiempo, el análisis lógico-lingüístico se utiliza para esclarecer las formulaciones dogmáticas.

El interés por el análisis del lenguaje vuelve a desbordarse durante la crisis nominalista, decayendo en la filosofía moderna y reapareciendo con gran fuerza a finales del siglo XIX y, sobre todo, en el siglo XX.

Para penetrar en el mensaje que Luis Alberto nos ha querido transmitir quizá sea preciso recordar que el orden natural entre el lenguaje, los conceptos y las cosas es el siguiente: primero, las cosas; después, los conceptos; por fin, el lenguaje. Las palabras son signos de los conceptos, y éstos son semejanza de las cosas. Es decir, que el lenguaje es signo, pero no significado (salvo en el metalenguaje o lenguaje que se emplea para hablar del lenguaje); el concepto es signo y significado; la cosa es significado, pero no signo. Por eso, sería inaceptable una postura que pretendiera sostener que el mundo real está configurado por nuestra mente y ésta por el lenguaje, pues el lenguaje en sí mismo, sin referencia a los conceptos, no tiene ningún sentido, lo mismo que los conceptos sólo encuentran sentido en relación a las cosas reales, exteriores e independientes del intelecto humano. El lenguaje es algo más que una herramienta útil: es la sustancia misma de nuestra vida intelectual. La palabra es lo más humano que hay en el hombre. El lenguaje es realmente un hecho específicamente humano que se deriva —y al mismo tiempo pone de manifiesto— la espiritualidad del hombre.

En los más primitivos estadios del lenguaje, el nombre de las cosas se basa en la distinción de sus características visuales. El lenguaje crece por la gradual sofisticación de signos. En un mundo de rapidísimo desarrollo tecnológico crece la necesidad de una comunicación más fácil y paradójicamente volvemos al lenguaje primitivo, a los símbolos. Pero el proceso de diseño busca también lo estético, aquello que provoca ese primer instante de asombro y en el que se armonizan perfectamente el mensaje transmitido y la forma que lo soporta.

Con estas claves podemos entender la semántica como un método que puede utilizarse provechosamente en la investigación, como nos acaba de demostrar Luis Alberto, sin caer en ese inmaduro afán de «estar al día» que se manifiesta en un mariposeo intelectual que no conduce más que a la pseudo-crudición y a la pseudo-cultura que quienes, entre otras cosas, han confundido la información con la formación.

Cualquier manifestación de trabajo creativo asume forzosamente un carácter de experiencia, desde el momento en que se acepta que el número de respuestas válidas es, o puede ser, múltiple y su planteamiento abierto. Y este carácter tiene la disertación que hemos oído, cuyo lenguaje tiene la libertad y flexibilidad necesarias para poder



acoger una ilimitada carga investigadora, convirtiéndose así en un instrumento creador, aún dentro de su triple circunstancia de complejidad, movilidad y variabilidad, inherente a la cultura arquitectónica.

El desarrollo limitado de habla y lenguaje también limita las posibilidades del pensamiento. En el plano arquitectónico, el lenguaje equivale a la formalización de las reglas que capacitan para «hablar —en— arquitectura». Es un elemento esencial, tanto para transmitir información de la realidad arquitectónica, como para formalizar una nueva realidad arquitectónica, para transformar el hecho arquitectónico, experimentándolo, expresándolo y comunicándolo. De hecho la Arquitectura gira en torno al concepto triséptico: forma-función-contenido.

Luis Alberto ha realizado un análisis semántico del concepto, la decoración y la ornamentación en el hecho arquitectónico, estudiando su significado en relación con lo que representan, demostrando un profundo conocimiento de los mecanismos operativos del lenguaje y de la cultura arquitectónica.

Es competencia del arquitecto seleccionar, verificar y manipular los elementos formales en el contexto de organizaciones del espacio, de la estructura y del recinto, que sean, a su vez, coherentes, significativos y útiles. La profundidad y el alcance de su vocabulario de diseño incidirá en su percepción de los problemas y en las formas de las soluciones. El arquitecto debe promover esfuerzos, hacer brotar respuestas y transmitir significados, respondiendo a condiciones de funcionalidad, intencionalidad y contexto. Al combinar la forma y el espacio en una simple esencia, el arquitecto no sólo hace más fácil conseguir los fines propuestos, sino que comunica unos significados. En palabras de Le Corbusier: «A causa del empleo de materias primas y de partir desde condiciones más o menos utilitarias, has establecido ciertas relaciones surgidas de la emoción. Esto es Arquitectura». La Arquitectura es proyectar para el hombre: de ahí la importancia que tiene para el arquitecto poseer una buena formación humanística, e irla manteniendo viva para conocer mejor al hombre en todos sus aspectos, desde los fisiológicos hasta los culturales y religiosos.

La obra arquitectónica tiene por misión crear unos espacios que el hombre necesita porque la naturaleza, en su estado actual, no le proporciona las necesarias condiciones de habitabilidad. Humanizar el aire, humanizar el espacio, conjugando el aspecto, la forma y la proporción: esa es la cuestión.

La buena obra arquitectónica surge después de un conocimiento profundo de los gustos de los futuros usuarios, pensando en las

condiciones que debe tener el edificio para satisfacer los deseos de esas personas, y después de un estudio profundo del entorno —natural o urbano— donde va a ir situado. Muchos de los errores que cometemos los arquitectos proceden de no tener ese deseo profundo de armonizar —con una armonía que puede ser contraste— con el entorno o con las buenas realizaciones de otros arquitectos.

Pero, además, debe tenerse en cuenta lo que dijo Mies Van der Rohe: «La arquitectura es, ante todo, construcción». Por eso, el arquitecto debe plantearse en profundidad el sistema constructivo a utilizar en cada caso, estudiando las ventajas e inconvenientes que el empleo de los distintos materiales proporcionan.

El planteamiento del sistema constructivo y el cuidado diseño de los principales detalles arquitectónicos proporcionan al edificio buena parte de su interés y personalidad.

La inspiración artística viene a representar, en todo este conjunto de condiciones, la tarea de armonizar, de crear esa gran unidad que es todo buen proyecto. Los artistas suelen ser anticipadores, hombres del vaticinio, y por eso sumamente criticados. Los críticos, cuanto más dogmáticos son, más fundamentan sus juicios en el pasado, aferrándose a los cánones de tradición. La imaginación creadora tiene en el artista el oficio de componer objetos nuevos, nunca percibidos. De ahí que sean frecuentemente incomprendidos. Pero la obra de arte no lo es por lo mucho que el autor o los críticos hablen de ella, sino por lo que en sí encierra.

Por eso debemos alegrarnos profundamente cada vez que descubrimos la presencia, nada abundante, del genio artístico que, con sus obras, va marcando jalones en la arquitectura; obras que, siempre, le han supuesto un duro esfuerzo, una dedicación de tiempo y de mente que también tenemos que saber agradecer y aplaudir.

Todas estas consideraciones están presentes en el modo de hacer arquitectura de Luis Alberto Mingo Macías. Es un profesional que ha sabido cultivar sus facultades naturales a lo largo de los años, demostrando su competencia a través de sus realizaciones, superando esa tendencia a la superficialidad, a la frivolidad, que todos llevamos dentro. Un profesional no se hace de la noche a la mañana; es el resultado de un proceso de años. ¿Y qué nos dice ese proceso en el caso de Luis Alberto?

Zigzagueando entre las cumbres de los copiosos datos que nos ofrece su CURRICULUM VITAE nos encontramos con que obtuvo el título de Arquitecto Superior por la Escuela Técnica Superior de

Arquitectura de la Universidad de Navarra con fecha 30-X-69, siendo calificado con el número 1 de la 1.ª Promoción de arquitectos de esa prestigiosa Universidad.

Consiguió el doctorado en 1975, con calificación de Sobresaliente *cum Laude* siendo el tema de su tesis «Ciudad de Pamplona, evolución Histórico-Urbanística».

Tiene además el título de Técnico Urbanista otorgado en 1974 por el Instituto de Estudios de Urbanismo del Centro de Estudios Urbanos de la Administración local.

Ha sido profesor de Historia del Arte de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra colaborando con el ilustre catedrático y Académico de Bellas Artes de la Real Academia Española, recientemente fallecido, Dr. Arquitecto D. Francisco Iñiguez Almech. En la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid ha sido sucesivamente Profesor Encargado de Cátedra de Estética y Composición y Profesor Titular de la Cátedra de Análisis de Formas, que actualmente desempeña.

Consiguió el título de Master en Artes Liberales en 1975 con la calificación de Sobresaliente *cum Laude*.

Ha colaborado con la Institución Príncipe de Viana de la Diputación Foral de Navarra desde 1975 a 1978 y con el Ministerio de Cultura para la confección del Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid y como restaurador de obras del Patrimonio Histórico Artístico.

Es miembro de la Sociedad de Amigos de la Arqueología, habiendo efectuado expediciones arqueológicas a la India, Pakistán, Chipre y Grecia.

Consiguió el Premio Nacional en el Concurso «Roca» de 1968, entre todas las Escuelas Técnicas Superiores de Arquitectura, el primer premio para viviendas escalonadas en Monte Igueldo de San Sebastián, en mayo de 1974, y el segundo premio en el Concurso de viviendas en Palma de Mallorca en ese mismo año.

En cuanto a sus trabajos personales de investigación destacan los siguientes:

- Evolución urbana de Valladolid.
- Estudio sobre provisión de centros comerciales en Inglaterra y el caso particular de Skermersdable Newtown.
- Plan Zizur (urbanización de 90 Has. situadas en las afueras de Pamplona).

## BIBLIOGRAFIA

- ARNAU. Arquitectura estética empírica. E.T.S.A.V.  
ARAUJO. La forma arquitectónica. E.U.N.S.A.  
BENEVOLO. Historia de la Arquitectura Moderna. E.D.G.G.  
BERGER. Arte y Comunicación. E.D.G.G.  
BOAGA. Diseño de tráfico y forma urbana. E.D.G.G.  
BONTA. Sistema de significación en Arquitectura. E.D.G.G.  
COLLINS. Los ideales de la Arquitectura Moderna. E.D.G.G.  
DE FUSCO. La idea de Arquitectura. Historia de la crítica desde VIOLLET-LE-DUC a PERSICO. E.D.G.G.  
FRANTAL. Principios fundamentales de la Historia de la Arquitectura. E.D.G.G.  
ECO. La estructura ausente. E.D. Ariel.  
GIEDION. La arquitectura fenómeno de transición. E.D.G.G.  
GEMBRICH. Los ideales e ídolos. E.D.G.G.  
HILBERSEIMR. La arquitectura de la gran ciudad. E.D.G.G.  
JENKS. Arquitectura tardo-moderna. E.D.G.G.  
JENKS. La arquitectura post-moderna. E.D.G.G.  
KAUFMAN. La arquitectura de la Ilustración. E.D.G.G.  
KRANZBERG. Historia de la tecnología. E.D.G.G.  
KRIER. Urban Space. E.D. Academy.  
MANIERI, WILLIAM MORRIS y la ideología de la Arquitectura Moderna. E.D.G.G.  
MEYER. Manual de Ornamentación. E.D.G.G.  
MOLES. Teoría de los objetos. E.D.G.G.  
MOYA. Raíz filosófica de la composición arquitectónica. E.T.S.A.N.  
MUKAROUSKY. Escritos de estética y semiótica del arte. E.D.G.G.  
MUNARI. Diseño y comunicación visual. E.D.G.G.  
NORBERG-SCHULZ. Intenciones en Arquitectura. E.D.G.G.  
PANOWSKY. Estudios sobre Iconología. A. Editorial.  
PAPERBACK. Historia crítica de la Arquitectura Moderna. E.D.G.G.  
PEVSNER. Historia de las tipologías Arquitectónicas. E.D.G.G.  
PEVSNER. Los orígenes de la Arquitectura Moderna y del diseño. E.D.G.G.  
PIGNATARI. Información, lenguaje, comunicación. E.D.G.G.  
PORTOGHESI. Después de la Arquitectura Moderna. E.D.G.G.  
RASMUNSEN. Experiencia de la Arquitectura. E. D. LABOR.  
RIVIERE. La moda ¿Comunicación o Incomunicación? E.D.G.G.  
ROSSI. La Arquitectura de la Ciudad. E.D.G.G.  
ROSSI. Para una Arquitectura de tendencia. Escritos 1956-1972. E.D.G.G.  
RUSKIN. Las siete lámparas de la Arquitectura. Buenos Aires. 1944.  
SICA. La imagen de la Ciudad de Esparta a las Vegas. E.D.G.G.  
TAFURI. De la vanguardia a la Metrópoli. E.D.G.G.  
TARRONI. Comunicación de Nuevas perspectivas y Métodos. E.D.G.G.  
VENTURI. Complejidad y Contradicción en Arquitectura. E.D.G.G.  
VENTURI. Aprendiendo de las Vegas. E.D.G.G.  
WITTKOWER. Sobre la Arquitectura en la Edad del Humanismo. Ensayos y escritos. E.D.G.G.

Señores Académicos:

En estos solemnes momentos ante todo mis más sinceras palabras de gratitud, jamás podré dejar en olvido la distinción con que me honrais al nombrarme académico de esta venerable y docta Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción.

Vengo con insignificantes méritos a ocupar la vacante por fallecimiento del que fue muy Ilustre Académico D. Nemesio Montero Pérez.

Con suma veneración y respeto paso a recordar galardones e intento glosar su carácter.

Dada la personalidad artístico-fotográfica y científica de mi antecesor, no me es nada fácil enumerar sus múltiples facetas, culturales, artísticas y humanas.

El gran amigo desaparecido, fue un gran vallisoletano que honró la medicina y el arte, portando sobre sus hombros la correa de la que pendía su KODAC o su VOIGTLANDER, plasmando en sus películas bellezas que sólo él con su ojo sagaz supo entresacar y realizar. Fue el Dr. Montero un enamorado de las Bellas Artes, de la armonía y de la Composición.

Un verdadero artista en el interesante arte de la Papiroflexia, lo acredita el haber sido nombrado Presidente Delegado en España de la Asociación Universal de Papirólogos, y la publicación de su libro «El mundo de Papel» de universal renombre.

Por elección espontánea formó parte de la Asociación Española Escritores Médicos. Galardonado por la publicación de sus artículos de temas artísticos en el Boletín Oficial de Colegios Médicos de España. Pronunció innumerables conferencias llamando poderosamente la atención la titulada «El Arte y el Niño».

