

*ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL
De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva
arquitectura española 1950 / 1965*

29 Y 30 de octubre de 1998

ACTO ACADÉMICO DE HOMENAJE A JAVIER CARVAJAL

30 de octubre de 1998

PAMPLONA 29-30 DE OCTUBRE DE 1998
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra.

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

DE ROMA A NUEVA YORK: ITINERARIOS DE LA NUEVA ARQUITECTURA ESPAÑOLA 1950/1965.

Se celebró en Pamplona los días 29 y 30 de Octubre de 1998 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

COMITÉ CIENTÍFICO

Juan Miguel Otxotorena
Miguel A. Alonso del Val
José Manuel Pozo

ACTO ACADÉMICO HOMENAJE A JAVIER CARVAJAL FERRER.

Se celebró en la Universidad de Navarra el día 30 de octubre de 1998.

Coordinador: José Manuel Pozo.
Maquetación: Javier de los Angeles Villena.
Diseño portada: Jorge Tárrago Mingo.

© Departamento de Proyectos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra.
Pamplona, octubre 1998.

ISBN 84-89713-23-5
Déposito Legal.
Edita: T6 Ediciones S. L.
Imprime: Eurograf, S.L.

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra
31009 Pamplona. España. Tel. 948/425600. Fax 948/425629
dproy@unav.es

ÍNDICE

JOSÉ MANUEL POZO

Presentación: Nuevos caminos e itinerarios reconocibles 5

ACTO ACADÉMICO HOMENAJE A JAVIER CARVAJAL:

IGNACIO ARAUJO MÚGICA 11

ALBERTO CAMPO BAEZA

Ésta es la caja sobre Javier Carvajal 17

LEOPOLDO GIL NEBOT 29

CARLOS SOBRINI MARÍN 33

CONGRESO:

PALABRAS INTRODUCTORIAS DE YOLANDA BARCINA ANGULO,

Consejera de Medio Ambiente y Urbanismo del Gobierno de Navarra 39

PONENCIAS:

MIGUEL A. ALONSO DEL VAL

A hombros de gigantes 43

MIGUEL ANGEL BALDELLOU

Madrid moderno. 1950/1965. La furiosa investigación 59

CARLOS FLORES

La arquitectura de Jose Antonio Coderch y Manuel Valls 67

JUAN MIGUEL OTXOTORENA

Poética de la inicial mayúscula o arrebatada apología de la Arquitectura. Acerca del pensamiento y el magisterio de Javier Carvajal 79

ANTONIO PIZZA

Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana de la postguerra: E. N. Rogers, O. Bohigas 99

IGNACIO VICENS Y HUALDE

El panteon de los españoles en Roma. Roma, 1957. 113

COMUNICACIONES:

CANDELARIA ALARCÓN REYERO

De Architectural Review a Zodiac: Arquitectura española en el extranjero 127

PALOMA BARANGUÁN

Poblados de colonización: tradición y modernidad. Vivienda: técnica y lenguaje de fachadas 141

IÑAKI BERGERA SERRANO

Ensayar la arquitectura: Locales comerciales 1949-1961 155

FELIX JUAN BORDES CABALLERO

Versiones complementarias sobre la incidencia de la arquitectura española en el periodo 1950-1965 en el medio insular de Gran Canaria: LPA-MAD-LPA 171

EDUARDO DELGADO ORUSCO

César Ortiz-Echagüe: El olvidado Van der rohe español 181

CARLOS DOCAL ORTEGA

La arquitectura en Navarra durante los años cuarenta y cincuenta 191

ANA MARÍA ESTEBAN MALUENDA

Los concursos de arquitectura y su difusión: Un fragmento de la cultura arquitectónica. 201

MARIANO GONZÁLEZ PRESENCIO

Quince años de arquitectura. Noticias sobre Javier Carvajal y otros 213

CRISTINA GONZÁLEZ VÁZQUEZ DE PARGA

Canarias años 60: Entre la experimentación y la tradición. Dos obras de Rubens Henríquez H. 235

ALBERTO GRIJALBA BENGOTXEA

Desde la memoria 245

JAVIER LAHUERTA

Firmeza, utilidad y belleza en la Arquitectura española, 1950/1965 259

JOSÉ LUQUE	
<i>Urbanismo organicista español: entre la máscara y la falsilla</i>	267
CARLOS MARTÍNEZ CARO	
<i>La aportación de Gabriel Alomar a la formación de una nueva mentalidad urbanística en el ambiente de la arquitectura española 1950/1965</i>	283
ENRIQUE SOLANA SUÁREZ	
<i>Miguel Martín y la modernidad de la arquitectura española</i>	292

PRESENTACIÓN

NUEVOS ITINERARIOS Y CAMINOS RECONOCIBLES

La presente publicación reúne en sus páginas el contenido de dos acontecimientos distintos que han coincidido en el tiempo: la celebración del CONGRESO "DE ROMA A NUEVA YORK: ITINERARIOS DE LA NUEVA ARQUITECTURA ESPAÑOLA; 1950-1965" y el HOMENAJE ACADÉMICO TRIBUTADO POR LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA A JAVIER CARVAJAL FERRER.

Indudablemente la coincidencia no ha sido casual, pues deseando rendir homenaje a los méritos arquitectónicos y docentes de Carvajal, parecía lógico querer aprovechar como telón de fondo éste Congreso, que por su orientación podía proporcionar el marco adecuado para situar los primeros resultados de su trabajo como arquitecto, que le convirtieron en una de las figuras del panorama arquitectónico español de aquellos años.

Una figura que trazó o contribuyó a trazar un itinerario nuevo para orientar el camino hacia la incorporación plena de la arquitectura española dentro del concierto internacional.

Ese itinerario, que Carvajal comenzó a recorrer un poco en solitario en sus primeras realizaciones, en el que pronto se vio acompañado, tanto en los éxitos como en el entusiasmo por otras figuras relevantes, tuvo en el Pabellón de Nueva York una de sus piedras miliare y tal vez su triunfo más sonoro, triunfo de juventud. Pero fue en su ingente, hercúlea, tarea docente, que comenzó hace muchos años en Madrid y que viene a completar en Pamplona, donde ese camino abierto alcanzó realmente

carácter de amplia senda, por la que él avanzó el primero, un poco al frente, entusiasmando a los entusiastas, un poco detrás, espoleando y animando a los rezagados.

La Escuela de Arquitectura tiene mucho que agradecer a los veinte años de juventud e ilusión que han caracterizado los años de docencia nunca igual y siempre renovada de Carvajal, cuajada de proyectos e ilusiones, nuevos cada año. Esa juventud que es ajena a los calendarios y estaciones porque se lleva dentro y que no es compatible con una enseñanza rutinaria, distante o anónima.

El talante docente del profesor Carvajal ha hecho historia en la Escuela de Arquitectura. En cursos pasados, cuando Javier tenía menos años, aunque no más juventud, su afán de enseñar le llevaba a no conformarse con la docencia en las aulas y talleres y a continuarla fuera de ellas, en improvisadas y larguísimas charlas y tertulias que podían tener lugar lo mismo en el vestíbulo del hotel en el que se alojaba, que en un piso de estudiantes o en la sala de estar de un colegio mayor.

Ha dejado señalado un itinerario docente que tiene continuidad en quienes ahora, como profesores, lo transitan, cuyo reconocimiento es el mejor homenaje que se le puede prestar.

En segundo lugar esta publicación recoge las ponencias y comunicaciones presentadas al congreso mencionado: "De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española; 1950-1965". Es un congreso que nace con vocación de permanencia, encerrando en su título una intención: la de servir de arranque para un nuevo itinerario investigador, abriendo un foro para el debate acerca de un fenómeno tan parcialmente conocido como rico: nuestra arquitectura contemporánea: las obras arquitectónicas de nuestros maestros modernos.

El pasado año las jornadas organizadas por el DOCOMOMO Ibérico reunieron en Zaragoza un número amplio de estudiosos de nuestra arquitectura, para tratar el tema de la vivienda. Este Congreso, en continuidad con lo allí tratado, ha servido para mostrar, sin timideces, el contenido, los valores y las riquezas que encierra la arquitectura española de un periodo fértil, de gran frescura, que fue el del redescubrimiento por nuestros arquitectos del camino cierto y seguro, nunca perdido, que se había seguido a tientas durante más de una década.

Es un hecho, a la vista de lo expuesto y de la abundancia de publicaciones, guías y monografías que están viendo la luz en estos años que está forjándose una nueva visión de nuestra arquitectura, propiciada en gran parte por una nueva leva de investigadores que partiendo de los escritos y la sabiduría de los primeros, pioneros y ocasionalmente aventureros —por lo mucho que tuvieron que suponer o arriesgar—, están empezando a estar en condiciones, merced a los trabajos y el ánimo de éstos, de elaborar otra historia, un relato crítico, articulado y profundo de lo que ha sido el renacer de la arquitectura en España en la segunda mitad de este siglo gracias al empuje de las figuras de los cincuenta —Carvajal entre ellas—, que ha llevado la arquitectura española a las cotas en las que ahora la con-

templamos.

Los textos aquí recogidos, sugerentes todos ellos, diversos por sus contenidos pero con el rasgo común de la seriedad investigadora y la preocupación por los hechos y no sólo por las opiniones, hacen abrigar la esperanza de un florecimiento de estudios críticos de calado, de los que tan necesitados estamos, que nos permitan conocer con mayor realismo cuál es nuestro patrimonio arquitectónico, quienes fueron sus verdaderos protagonistas, y qué fuentes inspiraron de hecho las realizaciones de los que abrieron el camino por el que ahora caminamos nosotros.

Confiemos en que este Congreso contribuya a reforzar los itinerarios investigadores planteados en estos días, que ya apuntan prometedores frutos, y sirva para crear y alentar la aparición de nuevos descubrimientos en el intrincado y hasta ahora oscuro y desconocido bosque de la reciente historia de nuestra arquitectura, del que sólo se solían estudiar las raíces, las ramas y los frutos de los ejemplares más llamativos, que a veces no eran los más interesantes de cada momento histórico y desde luego no siempre los más significativos.

Buena señal sería que este Congreso fuese germen de otros posteriores y que en ellos viésemos consolidarse la cantidad y el peso específico de las investigaciones, confirmando las excelentes expectativas despertadas en estos días.

Pamplona, 29 de octubre de 1998
José Manuel Pozo

ACTO ACADÉMICO
HOMENAJE A JAVIER CARVAJAL

IGNACIO ARAUJO MÚGICA
ALBERTO CAMPO BAEZA
LEOPOLDO GIL NEBOT
CARLOS SOBRINI MARÍN



IGNACIO ARAUJO

*Surge una gratitud
¿En cuántas direcciones?
Se despliega la rosa de los vientos*

(Jorge Guillén. El cuento de nunca acabar)

Excmo. Sr. Vicerrector. Queridos compañeros. Señoras y Señores.

Querido Javier:

Conocí a Javier en la Escuela de Madrid, en nuestra época de estudiantes, donde ya destacaba por su buen hacer y su capacidad de trabajo. Basta decir que era el único alumno -que yo conociera- que manejaba, ¡entonces!, revistas extranjeras de arquitectura.

En el curso 1964-5 comenzaron las enseñanzas en nuestra Escuela de Pamplona. Y me gusta recordar que desde el primer momento contamos con la ayuda cordial de profesores de Madrid y de Barcelona. que tanto nos facilitaron las cosas. Muchos de ellos, nos visitaron, ayudándonos con sus orientaciones y sus clases magistrales: entre ellos, Javier Carvajal; y también procuramos mantener desde el principio las mejores relaciones con el Colegio Vasco Navarro de Arquitectos y contamos con el aliento y la ayuda de tantos arquitectos ilustres.

Pero no sólo recibimos esa ayuda, porque cuando iniciamos la puesta en marcha de la Escuela, deseábamos incorporar a su Claustro tanto a profesionales navarros de prestigio como a profesores universitarios de primera línea: y se fueron incorporando algunos en años sucesivos. En 1973 vino Javier Carvajal, que ya había sido Subdirector en Madrid, Director en las Palmas, etc... y que tanto nos había ayudado en Madrid y desde Madrid, en especial durante los años de inquietud universitaria, provocada por la situación política española y el mayo francés.

Vemos así que desde sus principios, Javier fue pieza importante en el enfoque y desarrollo de nuestra Escuela.

Se comprende que sea difícil, para mí, distinguir, al hablar de Javier, entre el hombre, el profesor y el arquitecto, de conformidad con lo previsto en este acto. Ya he dicho que le conocí como alumno de la Escuela, fue luego profesor mío, como ayudante de López Otero en Proyectos de último curso, y luego con su colaboración y su incorporación a la Escuela: comenzó con un ciclo de conferencias; siempre, nos ayudó con su asesoramiento, y por fin, en 1973, con su incorporación a nuestra Escuela, como Profesor Ordinario de Proyectos, lo que le llevó a alternar su vida entre Madrid y Pamplona: Madrid, para ganarse la vida y Pamplona, para hacer la Escuela.

Cuando vino a la Escuela, si no confundo las fechas, Javier era Comisario-Delegado del MEC para la Reforma de la Enseñanza de la Arquitectura y Decano del C.O.A. de Madrid. Director General de Ordenación del Turismo, del Ministerio de Información y Turismo.

Javier venía a Pamplona todas las semanas, lo que supuso, también, una fuerte exigencia física. Esto explica que en algún momento pudiera "enfadarse", porque siempre ha querido lo mejor para la Escuela y no todo lo que quería era posible, por diversas circunstancias. Pero a los que le conocemos bien no nos costaba comprenderle porque sabemos que, en ocasiones, podría parecer como una "perita en dulce envuelta en papel de estraza".

En 1974 era ya Profesor Ordinario, en Pamplona. Y no conforme con su tarea, en su generosidad, desarrolló en nuestra Escuela un temario de especial interés como Profesor Extraordinario de Historia de la Arquitectura.

Siendo Profesor de la Escuela, fue Premio del Colegio de Arquitectos a la mejor arquitectura de Madrid en 1980 y Premio de Honor de la Bienal de Arquitectura de Buenos Aires, por el conjunto de su obra, en 1987. Además, trabajó en medio mundo: desde Arabia Saudita hasta Chile, y en el proyecto -no ejecutado- de una torre en La Defense de París, que le encargaron en recuerdo del Pabellón de Nueva York. Y, recientemente, la Biblioteca de la Universidad.

Entre sus aportaciones PEDAGÓGICAS en la Escuela, quiero señalar:

1.- Los diversos cambios de orientación académica que ha propuesto, entre ellos la enseñanza a través de los Talleres de proyectos :

2.- Su ejemplar exigencia de un trabajo bien hecho, transcendido a arte. Parece que hubiera leído a Rilke a sus alumnos:

Oh vieja maldición de los poetas
que se quejan cuando deben decir
que siempre opinan sobre sus sentires
en lugar de formarlos.
.....como enfermos
convierten en lamento su lenguaje
para decir donde les duele, en vez
de transformarse, duros, en palabras,
como el cantero de una Catedral
se transforma en la calma de la piedra.

3.- Su preocupación por la dirección de Tesis Doctorales y la formación del profesorado: pero este aspecto ya ha sido comentado en otra intervención.

4.- Su disponibilidad para impartir Cursos Electivos, tras su jubilación.

Así pues, Javier ha estado siempre presente, desde el origen y en el desarrollo de la Escuela. Como profesor, es arquitectónicamente impecable, cordial y exigente a la vez. Enamorado de la Arquitectura y amigo leal: yo se bien cuanto nos ha ayudado. Y "a más a más" -no olvidemos que Javier es catalán- deja un recuerdo de gran valor la Escuela, ya que conservamos tantas maquetas de sus trabajos.

A medida que fueron transcurriendo los años la actitud y las enseñanzas de Javier se han ido haciendo más profundas, más dirigidas a lo esencial, tanto en la formación personal de sus alumnos como al impartir sus lecciones. Y le hemos visto dedicar cada día más horas a esta tarea, para él cada vez más apasionante, que sigue, pese a su jubilación forzada, ya lo he dicho antes, en los Cursos Electivos.

Pero una de las aportaciones a la Escuela de Javier Carvajal que quiero subrayar es su insistencia en el desarrollo de la creatividad.

Porque el fin de la arquitectura, en cuanto arte, es producir emociones inconscientes en el usuario, provocar en él la sintonía con los ámbitos en que habita: emociones inconscientes, porque el hecho arquitectónico es más para ser vivido que para ser visto. Y si nosotros no somos capaces de introducir en el proyecto estas capacidades de sugerencia, esta virtualidad de captar emociones, el habitante de nuestras obras encontrará espacios sin interés, carentes de significación.

La respuesta arquitectónica, de otra parte, se enraíza, siguiendo el pensamiento de Javier, en una tradición cultural, viva, no encasillada.

Todo lo anterior nos vale si lo miramos de modo nuevo: *"Se que en mi palomar hay palomas forasteras -decía Nietzsche- pero se estremecen cuando les pongo la mano encima* (León Felipe, op. cit. pp. 277). *Y esta nueva mirada ha de ser personal, clara, dirigida a lo esencial,. Porque el consumismo y la poética - la arquitectura- están reñidos.*

Y es que en nuestro quehacer, buscamos *"La isla sin aurora"* (Azorín):

"¿Dices que (vamos) a la isla sin aurora? ¡Ah, la isla sin aurora ! ¿La ha inventado algún poeta? Si la ha inventado algún poeta, tendrá realidad. Si no, ¿cómo quieres que crea en esa isla?"

No se acordaba ya de sus cuartillas, y cuando se le recordó, sintió de pronto un vivísimo interés por su propia obra. Y ahora si que, vuelto otra vez a la remota región de donde había partido, comenzaba a vivir, como realidad tangible, su mismo ensueño." (op. cit.pp 42)

Así Javier: porque en toda su obra y su pedagogía se manifiesta su manera de ser: creatividad y rigor, geometría, pulcritud, elegancia: no en vano ha sido, tantos años, el arquitecto de Loewe!

Porque Javier siempre se ha caracterizado por hacer un trabajo bien hecho, acabado en todos sus detalles. ¡Cuántas veces le he oído decir que nuestra tarea era un servicio, y que había que prestarlo bien!

Yo sé bien que Javier hace su trabajo de cara a Dios y de cara a los hombres, porque es un cristiano cabal. De ahí sus horas pegado al tablero, estudiando variantes, no conformándose con soluciones aparentemente correctas. Siempre busca más, soluciones más sencillas, más claras, más fáciles de ejecutar, más coherentes con las ideas claves del proyecto, como he tenido ocasión de comprobar con ocasión del proyecto del nuevo edificio de Bibliotecas, o en el bloque que proyectamos juntos, hace tantos años, en Barañain.

A Javier, buen amigo de Eugenio D'Ors, le gustará que recoja una cita de D. Eugenio, que puede decirse se ha hecho vida en Javier:

" Pero yo te digo que cualquier oficio se vuelve filosofía, arte, invención, cuando el trabajador da a él su vida, cuando no permite que ésta se parta en dos mitades: la una, para el ideal, la otra, para el menester cotidiano "

Este es el verdadero sentido de nuestro quehacer, lo propio de la formación universitaria, de conformidad con el espíritu que infundió, en el Alma Mater, el Fundador de la Universidad de Navarra, el Beato José María Escrivá de Balaguer, que nuestra generación ha visto subir a los altares.

Pero no quiero terminar sin hacer mención de unos recuerdos, para mí muy especiales: mi nombramiento, promovido por él, como Catedrático Extraordinario de las Palmas y su ayuda en mi preparación académica; porque Javier siempre me ayudó a enfocar mis tareas docentes, en el desarrollo de mi carrera universitaria, con sus comentarios, aparentemente marginales, a lo largo de sus años de magisterio arquitectónico.

Pero tampoco quiero terminar sin decir unas palabras, citando a Jorge Guillén en su "Quevedo", que yo refiero a Javier Carvajal:

(...).

Esa virtud encuentra

Vocablos esenciales

A una altura de voz

Varonil de dominio

De una latente angustia

Sostén y contrapunto

Del tono y del silencio ya tan nobles.

El alma así serena

Diciendo sin cesar sus inquietudes

Asciende hasta un lenguaje soberano

Ultima cima

De visión, de invención, de triunfo y calma.

Así pues, y por todo lo que has hecho, muchas gracias, Javier.



ÉSTA ES LA CAJA SOBRE JAVIER CARVAJAL

Alberto Campo Baeza



“Todo está dicho ya, pero como nadie escucha, es necesario empezar continuamente.” Un conocido escultor español, Angel Ferrant, escribía estas palabras que aquí vienen que ni pintadas. Tanto he escrito ya sobre Javier Carvajal. Primero en A+U, luego en Casabella y más tarde en El País. Después vinieron los textos para Documentos, el libro del COAM y el pasado año la presentación de su libro de escritos. Y en tantas otras ocasiones, algunas en esta Universidad. Pues habrá que repetir las cosas mil veces para que se enteren. Y aunque volveré a proponer otra vez algunas de las cosas ya dichas, quiero comenzar con algo distinto.

Como los libros. Se lee una novela descansado, con el libro en el regazo. Pero casi nunca se estudia con el libro en esa posición. Para estudiar el libro está siempre sobre la mesa. Así hoy, querría yo comenzar a estudiar, más que sólo a leer, el libro de la arquitectura de Javier Carvajal sobre la mesa.

EJERCICIO ACADÉMICO

En las antiguas oposiciones a cátedra de Proyectos era costumbre del tribunal, solicitar del opositor en el último ejercicio, el análisis de una obra de arquitectura. En aras de la brillantez académica el actuante solía destrozarse la pieza al entender el análisis, la crítica, como un intento de bus-

car los defectos existentes o figurados para agudamente señalarlos y quedar así divinamente. El método era asombrosamente eficaz.

En esta ocasión, en este Congreso Internacional que quiere y debe ser un acto académico en honor de un maestro como Javier Carvajal, y habiéndoseme sugerido que en mi ponencia subrayara su faceta docente, he creído más que oportuno el hacer, como si de un ejercicio de aquellos se tratara, el análisis de una obra suya, su primera obra, su “opera prima”.

No en vano Carvajal defendió siempre la creación proyectual como verdadera labor investigadora. Que lo es cuando la arquitectura es de primera. Siempre defendió que el proyecto, o una obra construida, eran posible tema para una tesis doctoral. Y en la misma línea, así me lo hizo hacer a mí, como trabajo de investigación para el correspondiente ejercicio de oposiciones a cátedra de Proyectos que dispone la Ley de Reforma Universitaria vigente.

ÉSTA ES LA CAJA

-Éste es demasiado viejo. Quiero un cordero que viva mucho tiempo.

Entonces, impaciente, como tenía prisa por comenzar a desmontar mi motor, garabateé este dibujo:

Y le largué:

-Ésta es la caja. El cordero que quieres está adentro.

Pues como esta fascinante caja veo yo el primer edificio construido de Javier Carvajal.

Como en esta caja con agujeritos del Pequeño Príncipe de Saint-Exupéry tan querido y citado por nuestro arquitecto se contiene, así lo veo yo, con gran claridad: toda la arquitectura de Javier Carvajal. Y por eso me he atrevido a proponerlo así hoy aquí.

Afirman los psicólogos que en los primeros años de la vida de un niño, sobre aquella inocente “tabula rasa” quedan impresos todos los rasgos de carácter que después irá desarrollando esa persona a lo largo de su vida. Entiendo yo que en la primera obra de Carvajal están ya latentes todos los rasgos de la arquitectura que ha hecho, hace y hará tan brillantemente a lo largo de su vida.

Si uno tuviera que buscar piezas fundamentales de la arquitectura contemporánea en Barcelona, no queda más remedio que acudir a Mies Van der Rohe con su magistral pabellón, a Sert con sus viviendas en la calle Muntaner donde, casualidades de la vida, llegara a vivir el mismísimo Carvajal, y a Carvajal, barcelonés por nacimiento, con la Escuela de Altos Estudios Mercantiles, que es la obra que vamos a analizar, ganada



en concurso, recién llegado tras su apasionado paso por Roma como pensionado en la Academia de España.

El tiempo que hace maravillas, hace que sin haberse jamás y por fortuna rehabilitado el edificio, tenga éste esa pátina que acentúa la fuerza de su impresionante presencia. Impresionante no sólo por la rotundidad de sus volúmenes bien acordados, sino sobre todo por su lógica aplastante.

Cuando a Mies Van der Rohe le decían que una arquitectura suya era “interesante” respondía airado: “No quiero que mi arquitectura sea interesante, ¡quiero que sea buena!”. Pues buena, muy buena es la arquitectura del edificio de Carvajal en la Diagonal de Barcelona.

Y pasemos ya a analizarlo.

CONTEXTO

El edificio se hace presente a la ciudad como una pieza rotunda, de gran fuerza, de marcada horizontalidad. Y a pesar de sus grandes dimensiones, aparece con extrema ligereza emergiendo sobre una potente base pétrea. Lo que Kenneth Frampton llamaría, aquí con toda propiedad, una pieza tectónica posada sobre un basamento estereotómico. El elemento tectónico ligero, abierto, luminoso, apoyado sobre el elemento estereotómico pesante, cerrado, oscuro. La cabaña sobre la cueva.

No es casual aludir aquí a que este tipo de operaciones dialécticas, de contraste, será constante en muchas de las obras de Carvajal. Por hablar de una operación muy similar aunque con muy diferentes formas, apuntaré el hotel de Sevilla. Todavía recuerdo una atrayente maqueta en su estudio, donde aquella base se tallaba en madera como a mordiscos, para que emergieran aquellos blancos cilindros ya ligerísimos y precisos.

Frente al suelo de la ciudad el intenso tráfico de la Diagonal barcelonesa, el edificio se cerrará en potentes volúmenes de piedra. Frente al cielo, a los ojos de la ciudad, el edificio se abrirá totalmente acristalado con gran sinceridad y claridad constructiva. Se asoma a la Diagonal como si del borde de un río se tratara.

La linealidad que luego se resolverá en lógicos esquemas funcionales, y la frontalidad que aportará la luz adecuada a esos espacios, son mecanismos arquitectónicos que en esta pieza se emplean a fondo. Las palmeras son perfecto contrapunto para marcar más la horizontalidad de la operación.

FUNCIÓN

Javier Carvajal ha sido siempre un funcionalista convencido. Y aquí también. Y lo hace con un sentido casi pedagógico, casi escolar. Distinguiendo como Kahn entre partes servidoras y partes servidas. Entre partes más públicas y partes más privadas.



Resuelve así en las plantas bajas, las de la base estereotómica, las funciones más públicas. Las aulas, muchas de ellas con sólo iluminación cenital, la sala de conferencias con la rampa, la cafetería, todo ello articulado y bien por un vestíbulo que es al fin y al cabo un espacio común. Allí, como él tantas veces defiende, el espacio fluye, es continuo, transparente, para cumplir de la mejor manera su función de relación.

Las plantas altas, despachos y seminarios que el programa pedía en gran cantidad, las resuelve en la gran pieza lineal, en la caja tumbada, en lo que los franceses llaman un edificio en “barre”, con un clásico esquema en peine que funciona a la perfección.

ESPACIO

De las muchas secuencias espaciales que se pueden analizar en este edificio, me interesaría destacar, lógicamente, el vestíbulo tanto por su manipulación en planta como por su sección.

En planta, donde ya se introducen paramentos no ortogonales, por encima de una latente axialidad, no en vano aparece exenta la serie de pilares que vienen de arriba, el espacio se maneja con gran libertad. La opacidad de los volúmenes de las aulas a las que se accede desde él, se compensa más que sobradamente con un abrirse a patios de aroma entre mesiano y oriental que atraen una luz muy especial. La continuidad y la transparencia, tan característicos del Movimiento Moderno, están allí presentes.

Pero a mí me gustaría poner todavía más énfasis en la operación de la sabia colocación en alto del plano principal, del “piano nobile”. Se levanta a una altura suficiente para que se note. Otra vez Mies, otra vez el podio. Una vez más Grecia, una vez más el estilóbato. Esa más que sutil elevación, la Farnsworth, el pabellón de Barcelona, otorgan a ese plano horizontal una flotabilidad que hace que al pasear por él, vuelva uno a entender la importancia de esos mecanismos tan propios de la arquitectura. Tan fáciles de entender y de los que parece que no se enteran muchos arquitectos.

ESTRUCTURA Y CONSTRUCCIÓN

Como no podía ser menos, la estructura marca aquí desde el primer momento el ritmo espacial del edificio. Lo ordena. Transmite, como hemos repetido tantas veces, no sólo la gravedad a la tierra sino y sobre todo el orden al espacio. La estructura que, curiosamente luego permanecerá en silencio en muchas de las obras de Carvajal, se alza aquí en protagonista del orden espacial que el arquitecto establece.

El paralelismo con su última obra construída, la biblioteca de la Universidad de Navarra, es evidente. Claro que en Barcelona la estructura era descarada, descarnada, desnuda, y aquí, en Pamplona, por mor de la

sofisticación de las instalaciones o de los puentes térmicos, la estructura tiene que revestirse para acoger dignamente esas nuevas necesidades.

La construcción del hormigón armado visto, en su ser, era impecable. Y las carpinterías divididas según los cánones de fenestración de Le Corbusier, no sólo distinguían las funciones del mirar, iluminar, ventilar, limpiar y proteger, sino que además en su trazado recuperaban la cuadratura del círculo. Pues los huecos de la estructura, lógicamente, no eran cuadrados, recuperándose virtualmente en las carpinterías dicha cuadratura. Y si volvemos otra vez a la biblioteca de Pamplona, aquí sí son ya los huecos cuadrados perfectos. O así al menos se nos parecen.

REFERENCIAS

Al hablar de este edificio decía Carvajal que era “de un racionalismo con más ecos de Terragni que de los otros maestros. Y los ecos del racionalismo barcelonés del GATCPAC”. Y aunque es evidente que resuena allí el mejor Terragni de la Casa del Fascio, o el Corbusier de la Cité Refuge de París, o de tantos otros, lo que allí se levanta es algo original, nuevo y distinto. Lejos de influencias formales yo hablaría en Carvajal y también en este edificio de su capacidad de síntesis, o mejor de destilación de un arquitecto magistral que hace la arquitectura de su tiempo.

IDEA

Y aunque en el caso del autor la explicación de la idea debe ser el punto de partida del análisis, en el caso del crítico debe ésta surgir al final como conclusión.

Visualmente se me aparece el edificio como acostado, tumbado, reclinado contemplando la ciudad que discurre a sus pies. Con la serenidad que provee la horizontalidad. A la manera en que en la pintura lo hacen las Venus o las Majas de la mano de Tiziano, de Velázquez o de Goya. Frontales, desplegando todo su ser. El edificio de la Diagonal lo muestra todo. Es capaz de mostrarnos, como defendemos en estas líneas, hasta toda la arquitectura por venir de Javier Carvajal.

CONCLUSIÓN

Y analizados ordenadamente su perfecta relación con el contexto, su ordenada estructura y su lógica construcción, su fluidez espacial y su ajustado cumplimiento de la función, el edificio de Javier Carvajal en la Diagonal de Barcelona se nos muestra como una pieza maestra. Y se entiende que con la de Mies Van der Rohe y la de Sert, pueda yo más que recomendarla a mis amigos arquitectos cuando van a la ciudad condal.

Y se entiende ahora también que en este edificio del joven Carvajal, como en la caja con agujeritos del Pequeño Príncipe de Saint Exupery tan querido y citado por nuestro arquitecto, se contenga lo que yo veo dentro con gran claridad: toda la arquitectura de Javier Carvajal. Y por eso me he atrevido a proponerlo así hoy aquí.

Ya he contado y escrito muchas veces la anécdota de Peter Eisenman en su visita a Barcelona en 1979 como prelude de sus conferencias en Madrid, invitado precisamente por Carvajal, donde preguntó de quién era aquella impresionante pieza de Barcelona de la que ninguno allí le había sabido dar razón.

Carvajal protagonista principal de la arquitectura española contemporánea pone en Barcelona, la primera piedra de su aventura personal





como arquitecto que encabeza importantes capítulos de esa arquitectura española contemporánea.

¿DITIRAMBO?

Terminado este análisis alguien se estará preguntando por qué tras la disección la pieza no sólo ha quedado indemne sino que incluso ha salido coronada. Lejos de cualquier ditirambo o de la habilidad del analista, lo que es indudable es la calidad de la obra.

Ya sé que no es habitual entre los arquitectos el ver positivamente sin peros las obras de los arquitectos más próximos. Bien lo sabemos los que habitualmente escribimos en positivo. Bien sabe de eso Carvajal.

Querría yo aprovechar esta ocasión no sólo para reivindicar su figura sino también las de ese buen plantel de maestros de esa estupenda arquitectura contemporánea española reconocida hoy por todos en el extranjero y, un poquito menos en nuestro país. Más que una cuestión de cordialidad es una cuestión de temas concretos: publicaciones, citas, conferencias. Sin caer en chauvinismos empalagosos hay que constatar que los medios de comunicación, también los de arquitectura, hablan más de los extranjeros que de los españoles. O que es bien difícil encontrar un autor español entre los citados en cualquiera de los artículos escritos por los arquitectos, publicados en los últimos años.

EL BUEN PAÑO EN EL ARCA NO SE VENDE

Javier Carvajal jamás ha vendido bien su imagen. Aunque no se deba parecer y no ser, en esta sociedad de la imagen en la que vivimos no se puede ser y no parecer, ser y no aparecer, no se puede desaparecer. Desaparecer para un arquitecto es morir.

Bien lo dice San Pablo a los romanos: “¿Cómo pues invocarán a Aquel en quien no creen? ¿Y cómo pueden creer si no han oído de Él? ¿Y cómo oirán si nadie les dice nada? ¿Y cómo les dirá alguien algo si no es enviado?”. Desgrana con gran sentido pedagógico el apóstol de Tarso la necesidad de acompañar a la fe la decidida y eficaz voluntad de difundirla.

Hay que decir las cosas de las que uno está convencido. Y escribirlas. Y publicarlas. Y difundirlas. Con decidida determinación. Y es en este sentido en el que este congreso, y más los documentos que a raíz de él se produzcan, que es lo que queda, que es lo que influye, puede ser importante para colocar la figura de Javier Carvajal en el sitio que le corresponde. Pues aunque él pudiera citarnos aquí las bellísimas palabras que sobre la fama escribiera Shakespeare: “un círculo en el agua / que nunca cesa de agrandarse / que se disipa en la nada”, yo le respondería que el genial inglés las escribió cuando aún estaban vigentes las palabras del dicho castellano “el buen paño en el arca se vende”, y que hoy día, inmersos casi ya en el nuevo siglo, el buen paño en el arca no se vende, se apollilla.

DOCENTE

Y así, en el arca de Javier Carvajal, además de haber un puñado de obras de primera magnitud, hay montones de planes de estudio. Mira que ha hecho planes de estudio Carvajal. Mira que le han hecho poco caso a los planes de estudio de Carvajal. Bueno, eso parece porque sí sé que todos los autores de los diversos planes vigentes hoy día, han copiado, calcado o fusilado, aunque sea parcialmente estos planes. Un conocido catedrático de Madrid, le confesaba a Carvajal cómo el novísimo plan ya vigente en nuestra Escuela era, aliñado, aderezado y agitado, uno de sus planes de estudio.

SABER. SABER ENSEÑAR. QUERER ENSEÑAR

Claro que, como docente, hay cosas anteriores y más básicas que el hacer planes de estudio. Las tres condiciones que Julián Marías decía debían ser exigidas al buen docente, saber, saber enseñar y querer enseñar, las cumple muy sobradamente desde siempre Carvajal.

Sabe y mucho. De arquitectura muchísimo, y de todo lo demás también. Su profundo conocimiento de la Historia arroja bien su conocer

de la arquitectura. Toynbee o Jung, Ortega o Menéndez Pelayo, son habituales invitados en sus parlamentos.

Sabe enseñar. Tiene el don de la comunicación. Sabe transmitir bien, y mantener en tensión al auditorio con esa magia que sabemos los docentes que se produce muy a menudo con los buenos profesores. Y siempre obsesionado con la precisión terminológica. “Tú entras por aquí” comenzaba temeroso el alumno “Eso será si quiero” tronaba el maestro exigiendo el correcto impersonal “Se entra” para explicar adecuadamente el proyecto. A mí ahora me pasa lo mismo.

Sabe analizar como nadie los proyectos. Diseccionarlos y buscar en ellos la manera de mejorarlos. Es riguroso y claro en sus correcciones. Sin concesiones, aunque luego arroje a la persona para hacer más eficaz la crítica. Nunca olvidaré su brillante análisis en un francés impecable ante mis alumnos en la ETH de Zürich.

Quiere enseñar. Se empeña en ello con ejemplar dedicación. Y no digamos en esta Universidad. Y todo ello, aderezado con gracia y con salero, cumpliendo puntualmente el dieciochesco precepto del “instruir deleitando”.

Y con su vasto saber, con su brillante saber enseñar y su constante querer enseñar, con su instrucción deleitosa, logra contagiar de su locura por la arquitectura a tantos.



EPÍLOGO

Se dice en el texto que anuncia este Congreso de su voluntad de ser tributo “a la tarea de Javier Carvajal como docente, divulgador y motor de la arquitectura moderna en España”.

Mis palabras quieren ser tributo a Javier Carvajal como arquitecto. Como un gran arquitecto. Como un maestro de la arquitectura en la cruz de su tiempo y de su espacio, en la cruz de su docencia y de su labor creadora.

García Lorca, que fue tan buen artífice de la palabra con la que alcanzó cotas sublimes, resumía toda su vida en un sencillísimo “Escribo para que me quieran”. Yo creo que Javier Carvajal construye y enseña también para que le quieran. Y vive Dios que lo ha conseguido.



LEOPOLDO GIL NEBOT

Al ponerme a pergeñar mi modesta colaboración en el homenaje a Javier, comencé escribiendo: "Que alegría cuando me dijeron que tenía que escribir sobre Carvajal", y me detuve al comprobar que esta frase me sonaba al principio de una estofa de canto litúrgico. Pero una vez valorado su posible clericalismo no tuve reparos ni vergüenza en seguir parafraseando dicho canto y por lo tanto lo completé escribiendo: "pues ya están pisando nuestros pies el terreno de la jubilación".

Javier ha cruzado los jubilosos umbrales más tarde que yo, por que es mucho más joven, pero ahora ya está dentro de este recinto biológico-administrativo conmigo. Recinto que tiene el enorme encanto que de él ya no nos puede echar ninguna institución universitaria, ni estatal ni privada.

Y ya que estamos insertos (no INSERSOS) en este melancólico periodo post-juvenil de nuestra vida en el cual los recuerdos adquieren una gran importancia histórico-sentimental, voy a introducirme en el tunel del tiempo y desgranar algunos recuerdos del periodo en que compartimos nuestra vida académica en la Escuela de Pamplona. Ahora bien, deben ir precedidos de un breve exordio proemial, como diría el profesor Buenaventura Bassegoda Musté.

A Javier ya le conocí en Barcelona cuando él era estudiante y yo profesor. Fue el suyo un paso fugaz por la escuela de Barcelona. Desapareció de mi vista hasta los años 50 en que nos encontramos casualmente en la antesala de un Director General de Arquitectura en Madrid.

Ya se rumoreaba entonces que era un chico que prometía. Y en efecto prometió.

Fuí siguiendo su actividad arquitectónica y los éxitos de sus obras a través de la enorme resonancia pública que tenían. Y fue en el año 1972 que nos encontramos en Barcelona de nuevo. Yo había dimitido como Director de la Escuela por no querer dirigir un centro docente en continuas huelgas revolucionarias, y al no quererme sustituir ningún profesor del claustro en aquellas circunstancias, el Ministerio nombro a Javier como Director Comisario.

Este nombramiento no encerraba ningún lucimiento para la persona que lo iba a desempeñar, al contrario, y sin embargo Javier, consciente de su responsabilidad, lo aceptó y logró encauzar sabiamente y con energía las movidas aguas de la contestación universitaria. Logró que hubiese clases y también que los padres de los alumnos colaborasen en su empeño.

Como reconocimiento a nuestra labor de intentar salvar la escuela de la barbarie, el Claustro de Profesores nos nombró en 1973 Directores Honorarios.

Este título es el de los pocos que podemos lucir en nuestros "currícula", sin tener que anteponerle el fatídico ex. Seguimos siendo de por vida: Directores Honorarios.

A mi llegada a Pamplona me parece que Javier ya estaba en la Escuela, pero fue en el año 1979 en que fuí nombrado Director y antes de tomar posesión, cuando tuve que tratar en serio y por primera vez el "tema Carvajal".

Hacía poco que Javier había amenazado solemnemente que se iba de la Escuela, no recuerdo por qué motivo, con la consiguiente sorpresa del claustro.

Al enterarme de esta amenaza, de una peligrosidad docente alarmante, me apresuré a comunicarle que el Rector de la Universidad me había propuesto como Director de la Escuela. Y aunque el nombramiento todavía no era oficial le llamé a Madrid urgentemente rogándole no abandonase la Escuela pues necesitaba su valiosa colaboración docente y personal.

Aceptó, y con ello me dispensó del primer gran favor, de los muchos que me ha hecho.

En mis 12 años de Director le he podido conocer bastante a fondo. He comprobado hasta donde llega su entrega a la Escuela y a sus alumnos. Les hablaba, aconsejaba, corregía y también les gritaba. Pero todo con elegancia, apasionamiento y sobre todo, con autoridad. Y esta dedicación no se redujo al tiempo oficial de las clases dentro de la escuela, si no que continuaba en cualquier lugar que se prestase al coloquio o a la tertulia. recuerdo precisamente un local de la calle Jarauta, en el casco antiguo, que varios alumnos habían alquilado, y en el que, al mismo tiempo que despachaban al público como semi-profesionales de la barra, organizaban tertulia y proyecciones, destacando Javier como protagonista en todas ellas. su

entrega a los alumnos durante el tiempo que estaba en Pamplona era total, sin demostrar cansancio alguno.

Eran famosas sus conferencias para todos los alumnos. Eran verdaderas arengas que dejaban al personal conmocionado. Era maravilloso ver como con extraordinaria erudición les hablaba en una misma sesión: de arquitectura, sociología, historia, política y hasta de buena educación. Recuerdo que al finalizar una de estas sesiones, a la cual asistí gustosamente, sólo pude decir para cerrar el acto: “suscribo cuanto ha dicho el profesor Carvajal”.

Era la persona que, además de las clases, podía hacer un Plan de Estudios completo en un tiempo record. Y además con la ubicuidad sorprendente de estar dispuesto a dar él todas las asignaturas. tenía, y tiene, una visión clarísima de lo que ha de ser la enseñanza de la arquitectura. Sabe perfectamente lo que hay que enseñar y como hay que hacerlo.

Como demostración del interés con que se tomaba la docencia, son de destacar sus entradas en mi despacho para denunciar alguna irregularidad de organización, horario u ocupación de aulas.

Entraba sin avisar, pero con una educada y santa indignación decía: ¿Director, esto no puede ser! Y a continuación exponía la queja con vehemencia y bastante cargado de razón.

La Directora de Estudios en aquel entonces, la nunca bastante elogiada, M^a Eugenia Barrio, se adelantaba a veces anunciándome: “te vendrá a ver Javier, está furioso”. Y me adelantaba el tema de su furor, que casi siempre era relativo a las aulas o al solape de alguna clase.

Alguna vez la importancia de la queja era tal, que llegaba a amenazar otra vez con irse de la Escuela. Yo procuraba calmarle y ver de resolver el problema que motivaba su indignación.

En una ocasión era tal su disgusto que tuvimos que reunirnos en mi casa, “Can Catá”, a la cual le invité para hablar del asunto. Acudió gentilmente, viajando expresamente desde Madrid a Barcelona -cosa que le agradecí vivamente-, y sin necesidad de comer la tradicionales judías y butifarras de Can Catá, se resolvió el problema sin dificultad alguna. Fue el promotor, impulsor, animador, y por qué no, exigidor de los talleres verticales de proyectos.

He de decir, -y ahora lo hago públicamente-, que yo no era muy partidario, pues creía era mejor para los alumnos el que conociesen diversas maneras de proyectar con otros profesores del Departamento. A pesar de ello autoricé su funcionamiento y reconozco ahora que fueron un acierto. Sus viajes desde Madrid tenían mucho más mérito que los míos desde Barcelona, él binaba todas las semanas como profesor de Madrid y Pamplona. Y además le suprimieron el tren de noche y a mí no.

Ni el trabajo profesional, ni su doble docencia, ni sus viajes, lograban debilitar su enorme capacidad de trabajo.

Recuerdo que en más de una ocasión pudo intercalar, sin alterar calendario. Alguna operación quirúrgica de urgencia, haciendo mención mínima de dicha intervención.

Aunque ahora le estoy viendo directamente, me gusta recordarle como aquella persona:

De andar seguro, y decidido, ligeramente echando los hombros y cabeza hacia delante. Hablar rápido, con una mano en el bolsillo y la otra agitandola ligeramente para introducir en el auditorio con más facilidad sus ideas.

Y si hablamos de ideas, Javier tiene ideas universales, ecuménicas, pues le preocupa y opino sobre todo lo que afecta al hombre y a la sociedad. Esto lo pudimos comprobar escuchando su lección magistral de apertura de curso de hace unos años, pues sorprendió al auditorio con una intervención en la que nos habló de todo, menos de arquitectura.

Contra lo que esperaban los asistentes, no centró su trabajo en el tema de su profesión, si no que los dejó estupefactos con un discurso apasionado sobre historia, política, sociedad y movimientos sociales.

Demostró su gran cultura, su interés por los procesos históricos de la humanidad y sobre todo su valor en exponerlo ante un auditorio especialmente crítico al ser universitario.

Al final de tu vida académica oficial, que no biológica, le ha encargado la Universidad un edificio para su Campus. Todos lo esperábamos y al fin llegó.

La Universidad de Navarra y precisamente en su Campus de Pamplona, necesitaba tener una obra suya para recordarse su buen hacer y su buen enseñar. Ya la tiene y se siente orgullosa de ello.

He contado algunas cosas que he vivido en la Escuela con Javier. Pero ¿han retratado a Javier todas ellas? no lo creo. La personalidad de Javier es única. No responde a una tipología determinada. Reune muchas personalidades distintas. No se parece a nadie. Solamente se parece a si mismo.

Y precisamente esto es lo mejor que te puedo desear en estos jubilosos momentos:

Javier, ¡sigue siendo lo que eres!
Muchas gracias.

CARLOS SOBRINI

Amigos todos de la Universidad de Navarra y del profesor Carvajal, a todos os anuncio y os agradeceré por ello, que me permitais tan sólo dirigirme al homenajeado. Perdonadme pero bien se lo merece. Se trata de la celebración de un homenaje.

Querido Javier: Hace dos meses me invitó la Escuela de Arquitectura de esta Universidad, por la gran relación que siempre nos unió a los dos, a que participara en este homenaje que se te rinde, en justa correspondencia a la gran labor que aquí has realizado, la semilla que en Pamplona has sembrado y la docencia arquitectónica y personal que tan brillantemente has testimoniado, pregonado y adoctrinado.

Inmediatamente acepté agradecido porque para cualquiera, entre otros yo, no sólo es un honor sino también una obligación, acudir a homenajear a un compañero como tú, que diste cuanto pudiste por nuestra profesión, que recorriste tantos caminos en el campo profesional, e incluso en otros ajenos, y en todos ellos dejaste tu huella personal y notable. Era una oportunidad deseable de rendir al compañero entrañable e insigne un aplauso más de los muchos que has de recibir, además de los que ya recibiste siempre, pero te aseguro, Javier, que el aplauso no sólo es fruto del choque de las palmas sino que es, además, el que lanza el corazón gozoso al aire, es el aplauso cordial del compañero que te admira con el más sencillo y afable de los entusiasmos.

Por todo lo que has hecho, bueno e incluso menos bueno, es conocido por todos, son hechos ciertos admirados, aplaudidos y pregonados. Todo es evidente, tan evidente que no es preciso investigar sobre ello para confirmar su certeza. Viene publicandose desde que iniciaste tu caminar profesional en 1953 y sería tan fácil hablar sobre ello que no lo voy a hacer, no quiero hacerlo porque tú no aceptarías con agrado que sólo se hable de tus hechos ciertos; son tan numerosos, de tanto mérito y tan conocidos que no habría que esforzarme demasiado para contarlos. Además de que este acto, más que de exposición exhaustiva profesional, considero que debe tratar de cantar las virtudes, rectitud, integridad y cumplimiento de una labor realizada muy meritoriamente por ti y que es obligado agradecer.

Es por ello que he decidido imaginar y suponer lo que puede llegar a ser tu falta permanente y definitiva en la Cátedra de Proyectos que has venido desarrollando en nuestra Escuela de Arquitectura como colofón

de otras Escuelas, Madrid, Barcelona, Las Palmas, adonde también acudiste para exponer y manifestar tu docencia avalada por tus obras, condición o peculiaridad fundamental, básica y esencial; no se puede ejercer la docencia y enseñanza eficaz en la Cátedra de Proyectos si no se enriquece la personalidad y sensibilidad del maestro con un ejercicio profesional amplio y permanente como el tuyo.

Pues bien, querido Javier, yo no me imagino nuestra Escuela, y digo nuestra porque lo es, tuya, mía y tantos otros que la hicieron posible, repito, no me la imagino sin un hombre con aspecto y aire erguido, flaco, escueto, seco y, no obstante, y sin necesidad de hablar con él, tan sólo contemplándole, poder percibir y percatarse, y además acertar, que esa figura humana, tú, está sin duda llena de inteligencia, agudeza y entendimiento tan necesarios para conformar un gran arquitecto, vocacionalmente dotado para expresar oral, gráfica y espacialmente todo lo que llevas dentro. ¿Al faltar tú en la escuela, te suplirá alguien que de a entender o somejar esa imagen tan llena de contenido y carisma?

Los que habeis conocido a Javier Carvajal en la Escuela ¿le visteis alguna vez caminar por ella sólo? Yo nunca. Siempre ha ido con personas; generalmente jóvenes estudiantes, a su lado y llevándole como en el centro de un corrillo parlante, como en una mesa redonda móvil y él, siempre, de moderador activo, protagonista y centro de gravedad. ¿No os ha llamado la atención esta peculiar y frecuente imagen? Y, ¿porqué no se hace eso mismo con otros profesores? Al faltar tú, ¿se repetirá con otro? ¿Llegará a tener el carisma como el tuyo, que a mi tanta envidia me dio siempre, para lograr esa imagen tan llena de “gancho” y que tanto puede ayudar a la enseñanza, como ha ocurrido contigo? Ese detalle o actitud de los alumnos, ¿no es una manifestación, indicio o síntoma de admiración y reconocimiento por tu magisterio?

Y ¿qué puedo decir de tus clases? En nuestra Escuela, y creo que por fortuna y como debe ser, la perspectiva visual de las aulas gráficas acristaladas es total desde el exterior lejano. Cuantas veces, en mis muchos años también de docencia, desde mi despacho, enfrente del tuyo, y media planta mas alta favoreciendo la vista, he visto al profesor, tú, desarrollando auténticas lecciones magistrales en diálogos abiertos y claros, ante croquis y planas, sentado frente a la larga mesa de dibujo, rodeada de alumnos ansiosos por escuchar tus palabras, con la intención de no olvidarlas nunca, porque significan, ciertamente, la Arquitectura misma, la transcendencia de su función y la deseada atracción de su plástica exterior e interior. Esa “gozada” de explicar Como tú lo has venido haciendo siempre, y más “gozada” aún, de escuchar, por parte de los alumnos tus palabras llenas de garra, énfasis y entusiasmo cuando hablas de Arquitectura, de su poesía y su denso contenido eminente y sublime ¿tendrá continuidad en tu sucesor?

¿Qué dirán aquellos alumnos que oyeron hablar de ti y que, por ello, deseando oírte cuando llegue su turno, no te vean porque te releva-
ron? ¿No se sentirán, si no engañados, sí decepcionados?

Y, en cuanto a los tribunales, exámenes, etc..., en aquéllos miembros de los mismos que te conocieron actuando en algunos de ellos, ¿no sentirán la falta de tu buen juicio en la crítica y rigor para enriquecer las razones de sus decisiones?

Javier, si todo lo dicho producirá, evidentemente un trastorno en la audiencia y presencia universitaria, no menos sucederá cuando se eche de menos tu aportación y testimonio permanentes en el cumplimiento, y hacer que se cumpla, una disciplina y una obligada seriedad en todos los eventos y sucesos: Y no se olvidará la puntualidad rigurosa que practicas y la asistencia ejemplar y testimonial a todos los actos a los que fuiste convocando participando, además, en ellos con la precisión, brío y decisión que son necesarios muchas veces, aunque en algunas ocasiones resulten, por tu supuesta arrogancia, molestos y mal interpretados. Todas estas cualidades apuntadas por la sociedad en general, suponen y constituyen un patrimonio rico y necesario para una óptima y útil organización social en paz.

Todo lo manifestado hasta ahora son cualidades, dotes y peculiaridades que sólo seres humanos extraordinarios pueden expresar y patentizar. Pero, con ser mucho esto, en ti se acrecienta su desarrollo y puesta en práctica con esa capacidad de trabajo excepcional e insólita que te hace aportar más, incluso, de lo mucho que se te pide. Es por ello, y siempre nos sorprendió, que puedes llegar a tantas solicitudes, a tantas colaboraciones y dedicaciones y, en suma, a practicar y ofrecer una eficiencia casi insultante por lo inusual.

Por último, pero trascendente y serio, ¿no es incomprensible y, quizá, absurdo, que una cabeza lúcida y llena de profesión y vocación, como es la tuya, tenga que decir adiós, porque así lo exige una hoja del calendario? Pienso, pero no lo deseo, que estas medidas no mermen la calidad universitaria. Para evitarlo, confío en que el “poso” que dejas sea muy valioso y se aproveche. Todo ello en beneficio de los alumnos, ya casi arquitectos, de la Arquitectura y de nuestra Escuela de la Universidad de Navarra.

Y no puedo, ni quiero, dejar de expresarte mi agradecimiento por lo mucho que nos has dado a todos.



CONGRESO DE
ROMA A NUEVAYORK:
ITINERARIOS DE LA NUEVA
ARQUITECTURA ESPAÑOLA 1950/1965



YOLANDO BARCINA ANGULO

Consejera de Medio Ambiente y Urbanismo del Gobierno de Navarra

PALABRAS INTRODUCTORIAS.

Los arquitectos, en general, son universitarios más inclinados a teorizar con sus obras que con sus escritos, y a mostrar los cambios operados en su concepción del espacio y de las formas introduciendo esas variaciones en el diseño de un nuevo edificio. Sin embargo, en los últimos años han incorporado a su tradicional actividad otro tipo de tareas más directamente relacionadas con la investigación documental e histórica acerca del objeto propio de su trabajo, favoreciendo la aparición de abundantes publicaciones, monografías, seminarios y foros de discusión.

Este afán investigador no sólo va a ser útil para conocer mejor los fundamentos teóricos de la arquitectura y de su historia, sino que va a beneficiar a los propios procesos constructivos por el enriquecimiento que supone tener conciencia de las raíces de la propia historia y de su evolución.

“De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española, 1950-1965” es una muestra más del cambio que se está operando en la percepción de la importancia de la investigación teórica sobre la arquitectura.

La temática del Congreso se adapta especialmente a la realidad histórica de Navarra, pues en nuestra Comunidad son patentes los frutos de la herencia recibida de aquellos maestros de la arquitectura española de los años 50 y 60: de la Sota, Coderch, Fisac, Corrales, Cano Laso, Carvajal y un largo etcétera, en el que hay que incluir a los representantes navarros de la generación: Sáinz de Oiza, Sobrini...

Nada más oportuno como colofón de este Congreso que el acto homenaje que la Universidad de Navarra tributa a Javier Carvajal Ferrer, fiel exponente de toda esa generación de arquitectos y maestros. La impronta profesional y humana de Javier Carvajal, transmitida a través de su actividad docente en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, ha dejado una huella especial en la ciudad de Pamplona, donde desarrollan su actividad profesional las numerosas generaciones de arquitectos a las que él ha formado.

El reconocimiento de la arquitectura navarra actual es unánime, por lo que es de justicia reconocer que en alguna medida el buen hacer de nuestros arquitectos está relacionada con la influencia de la docencia impartida por maestros como Carvajal desde las aulas de la Escuela de Arquitectura.

PONENCIAS:

MIGUEL A. ALONSO DEL VAL
A hombros de gigantes

MIGUEL ANGEL BALDELLOU
Madrid moderno. 1950/1965. La furiosa investigación

CARLOS FLORES
La arquitectura de Jose Antonio Coderch y Manuel Valls

JUAN MIGUEL OTXOTORENA
*Poética de la inicial mayúscula o arrebatada apología
de la Arquitectura. Acerca del pensamiento y el
magisterio de Javier Carvajal*

ANTONIO PIZZA
*Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana
de la postguerra: E. N. Rogers, O. Bohigas*

IGNACIO VICENS Y HUALDE
El panteon de los españoles en Roma. Roma, 1957.

A HOMBROS DE GIGANTES.

Miguel Angel del Val.

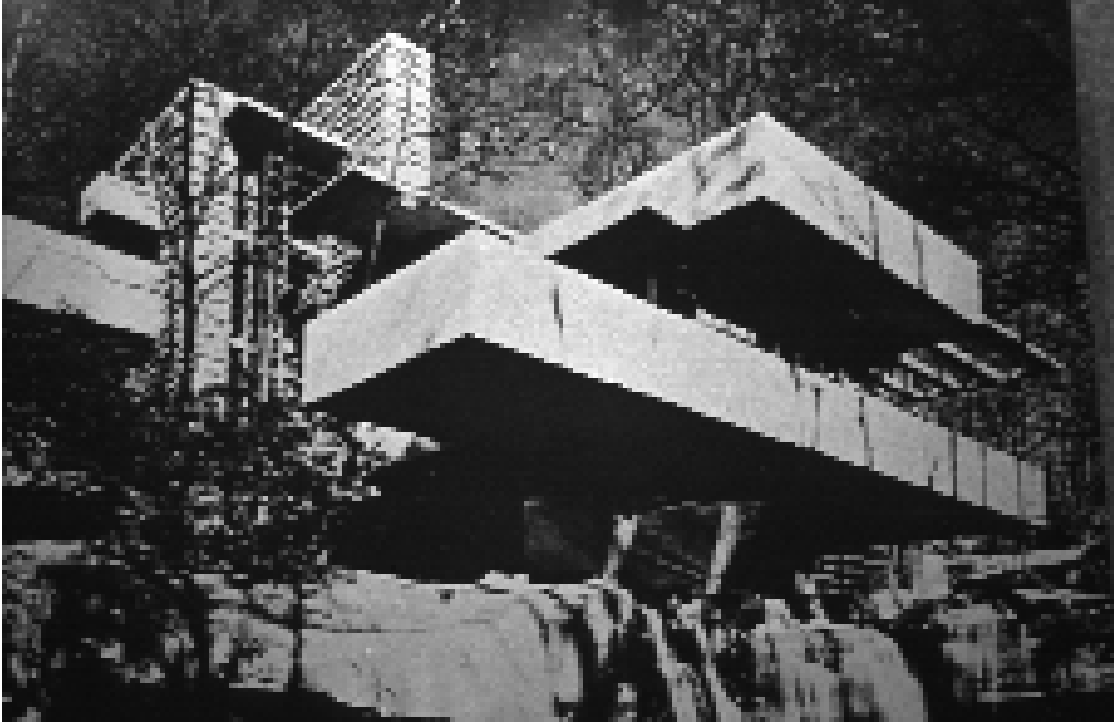
Universidad de Navarra

*“Si he llegado a ver más lejos , fue
encaramándome a hombros de gigantes”.
(Aforismo atribuido a Sir Isaac Newton).*

En la primavera de 1979, el profesor Javier Carvajal donó un conjunto de doce paneles con imágenes de arquitectura contemporánea cuyo destino original era ser colgados de la estructura de los talleres de proyectos del nuevo edificio de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, finalizado el año anterior bajo la dirección de Rafael Echaide y Carlos Sobrini, pero que durante años han estado olvidados en una pequeña sala-comedor de la propia Escuela. Una selección de obras y autores que ayuda a entender con mayor exactitud el pensamiento y la trayectoria de Carvajal, profesor y arquitecto, quien, por aquellas mismas fechas escribía a sus alumnos: “Enamoraos de la Arquitectura Moderna, que es nuestra tradición más viva, por su voluntad de claridad, de eficacia, de respuesta al tiempo nuestro, de profecía, de futuro”. Para matizar un poco más adelante: “la Arquitectura que vosotros hagáis sólo podrá ser la de vuestro tiempo, no miréis hacia atrás como no sea para dar impulso al nuevo paso. Los mejores antes de vosotros, los que dieron respuesta, fueron hombres, como vosotros, comprometidos con su destino y con su vida, con su tierra y con su ahora”¹.

La relación contiene un grupo de diez arquitectos modernos, dos repiten obra (Le Corbusier y Stirling), en la que se recoge la división canónica entre Primera, Segunda y Tercera Generación y ,por lo tanto, agrupa las obras de sus autores, con la excepción sonora de la “Casa de la Cascada” de Wright, entre dos fechas tan significativas como las de 1946 y 1970, entre el comienzo de sus estudios de arquitectura en la Escuela de Barcelona y el inicio de un compromiso personal con la política que tantas secuelas ha dejado en lo que se podría denominar como su segunda

1. J. Carvajal. “Hablando de Arquitectura”. EUNSA, Pamplona 1979, p.39.



1. Frank Lloyd Wright. Casa Kaufmann en Pennsylvania (1935-39).

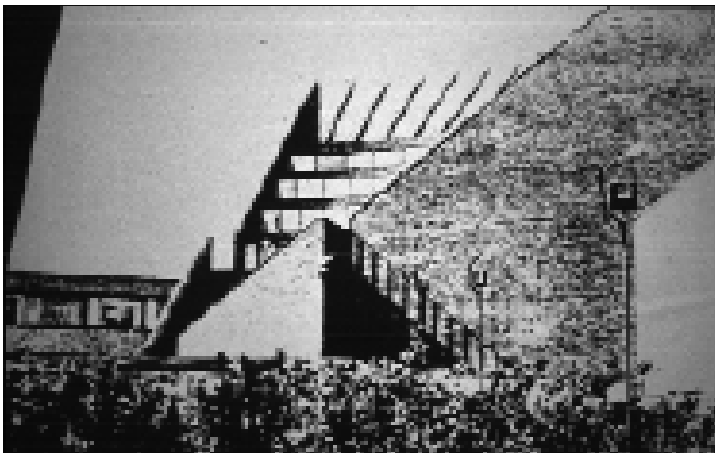
época profesional. De Wright a Utzon, pasando por Aalto y, apoyado en Mies, por Neutra. De Stirling, a Le Corbusier y de él a Saarinen, para volver a Roche a través de Kahn. Este es un listado plena y confiadamente moderno realizado en el momento en que los fantasmas de la crisis sacudían de manera directa el legado de la Modernidad, en el momento en que los arquitectos se declaraban post-modernos, seguramente querían decir contemporáneos, y conjuraban la herencia de los maestros con la presencia del pasado en forma de figuración neo-académica o de rigor neo-vanguardista.

En este grupo de imágenes a contra-corriente, algo consustancial con el profesor Carvajal, destinadas a mantener vivo el espíritu de la gran arquitectura, no existe ninguna referencia a la “Vanguardia”. Tal vez sea el reflejo directo de una convicción de un arquitecto que se siente protagonista real de la transformación moderna de una sociedad como la española que, en la época previa a la Guerra Civil, no había pasado de considerar la nueva arquitectura como un estilismo más, equiparable a cualquiera de las referencias históricas que rellenaban el panorama del eclecticismo académico de la época. Con el trabajo inicial de arquitectos un poco mayores como Coderch, Cabrero, Aburto, Sota, Oíza, Fisac, etc., la referencia exterior de Sert y Candela, y el apoyo solidario de otros más jóvenes como Molezún, Corrales, Cano Lasso, García de Paredes, etc. y el propio Carvajal, la arquitectura española realizó una transformación fundamental de su entorno cultural y tecnológico que reclamaba la confianza de una sociedad moderna que se regeneraba a sí misma, por encima de dudas y asomos de crítica razonable ante la herencia del Movimiento Moderno ortodoxo, de su carácter épico y, en tantos momentos, epigónico.

También existe un cuidadoso equilibrio entre el número de arquitectos europeos y americanos, cinco más cinco, que integran el listado, si consideramos como europeas las obras realizadas por Le Corbusier en la India y por Utzon en Australia, al tiempo que se interpretan como americanas las obras de los maestros emigrados de Europa. Una demostración de la convicción del valor referencial que ambas arquitecturas tienen en nuestro entorno y de su peso en la cultura contemporánea, por encima de la referencia más coetánea a la arquitectura sin arquitectos, aunque tal vez se eche de menos algún ejemplo mediterráneo, italiano o español, que equilibre la condición nórdica de la muestra, sobre todo si se tiene en cuenta la trayectoria personal del propio Carvajal que siempre ha oscilado entre el Mediterráneo y el Atlántico. Una fidelidad que es convicción de que “en la historia de la arquitectura moderna, tan solo se han producido, hasta el presente, dos grandes líneas de acción, que han influido y condicionado todas las arquitecturas contemporáneas. La vía americana y la europea, entrelazadas como su historia, en sus orígenes y sus realidades construidas, y que sin embargo presentan algo más que matices que las distinguen y significan... Europa medita sobre sí misma. En tanto la meditación americana (Tal vez más vital y rica), es meditación sobre Europa... América es el continente de la acción. Europa es el continente de la idea”².

El conjunto se corresponde también con un periodo de efervescencia del “New Deal” y de su correspondiente culto al “American Way of Life”, en el que la sociedad mundial se planteaba como un reflejo enervado del modelo norteamericano, que estaba muy lejos de aquel primer “Americanismo” de inicios de siglo que sirvió como acicate de una revolución pendiente. A mediados de este siglo la situación era bien distinta y la admiración era fruto de un doble sentimiento de admiración y rechazo, de logros consumados y de ocasiones perdidas, de transformación de la sociedad y de poder hegemónico. En este panorama, Carvajal siempre ha distinguido admiración de fetichismo, considerando que uno de los logros más importantes de la sociedad estadounidense fue dotarse de un espíritu de “Nueva Frontera”, del reconocimiento de que su origen como nación está ligado a una historia fronteriza, tan común con la de España, que anima a actuar sobre el pensamiento original europeo para dotarle de rigor tecnológico y escala emocional adecuados a una nueva y pujante

2. J. Carvajal. “Curso Abierto”. COAM, Madrid 1997, p.172.



2. Alvar Aalto. Politécnico de Otaniemi. (1955-64).



3. Jørn Utzon. Opera de Sydney. (1957-73).

sociedad. Quizá por ello resulte sorprendente la ausencia, entre los doce ejemplos, de uno de los representantes más cualificados de este espíritu y personaje cercano como es Paul Rudolph. Tal vez porque su obra más significativa, la Escuela de Arquitectura de Yale, es un edificio maltratado y, también, el reflejo de un fracaso académico y social del que Carvajal se ha sentido siempre solidario.

La imagen de La Casa Kaufmann colgada sobre el Bear Run en Pennsylvania (1935-39) es uno de los iconos de la arquitectura del gran precursor, del arquitecto que supo transitar entre dos siglos y enseñó de manera inequívoca el camino de la Modernidad a los arquitectos europeos, un camino lejos de la retórica académica y cercano al talento constructor. Seguramente esta imagen se corresponde también con la de una arquitectura en diálogo equilibrado con la naturaleza, nada contextual, pero llena de ese espíritu individualista, aristocrático y rural, que Frank Lloyd Wright mantuvo como una herencia ineludible de los padres fundadores de la primera democracia moderna y, por ello, origen de su rechazo de la voluntad colectivista de las primeras vanguardias europeas y del discurso científico de los maestros de la Bauhaus que se trasladan a América. En Wright parece descansar la fuente de la reflexión moderna sobre los mitos del habitar ligado a una tradición cultural pero profundamente moderno en su espacialidad, que se refleja en el proyecto “Usonia”, al que pertenece la “Casa de la Cascada”, y cuya relación vertical (árbol - chimenea) se equilibra con la apertura horizontal de las plantas (agua - vuelos). Una imagen característica que nos remite por analogía a la reelaboración de la casa de mirada introvertida y espacios concatenados que Carvajal realizará en dos de sus mejores obras: las casas Carvajal y García-Valdecasas.

Alvar Aalto representa otra vertiente del mito moderno para muchos arquitectos españoles. Una devoción generalizada a toda una generación de arquitectos finlandeses (Pietilä, Penttilä, Siren, etc.) que, encabezados por el propio Aalto, fueron capaces de utilizar el diseño basado en sus artesanías tradicionales como fuente de riqueza industrial en un país pobre, como aquella España de los años 50 que oscilaba entre el adobe y la nevera “Westinghouse”, entre el esparto y el aluminio. Una admiración que siempre ha envidiado el respeto de la sociedad finlandesa hacia sus arquitectos y, en el caso de Carvajal, un recuerdo inolvidable del viaje de aventuras al país lapón en la compañía de Maribel Falla y Pepe García de Paredes. De esos recuerdos se extrae la preocupación por el material y su adecuación constructiva, el entendimiento del diseño como una operación global que abarca desde el paisaje hasta las manillas, y la libertad formal que surge de la fidelidad a la ley interior del proyecto. Aalto representa también para Carvajal la reflexión crítica, tras Paimio, sobre la arquitectura moderna, que no desea someterse al único dictado de la razón. Una voluntad representada en las formas ondulantes de los auditorios aaltianos, como el del Politécnico de Otaniemi (1955-64), cuyo anfiteatro al sol nórdico extrae memorias nostálgicas de una lejana mediterraneidad frente al verde mar de los abetos.

La figura de Aalto es clave para entender muchos de los episodios de la arquitectura española de los años cincuenta, en los cuales el valor del

lugar y el rechazo de una forma objetual preconcebida generan proyectos de gran valor paisajístico y belleza volumétrica, similares a los construidos por Carvajal en el importante conjunto del Zoo de la Casa de Campo madrileña (1968-70), donde el hormigón como único material es capaz de adaptarse y configurar los más variados recintos que obtienen de su uso sabio y generoso, una seña de identidad. De Aalto aprendió Carvajal que “lo importante para un arquitecto, es hacer la mejor arquitectura posible, con aquello que le es posible; no en apuntarse a un determinado movimiento, para encadenarse a sus dogmas. Lo que importa es servir y resolver problemas, no servirse de ellos ni crearlos”³.

Sin duda, Aalto también fue uno de los maestros invocados por la Tercera Generación de arquitectos modernos para dinamitar los CIAM en el Congreso de Otterlo (1956). Un congreso en el cual los arquitectos reclamaron el derecho a la expresión, sin ambages, frente a la pura función, el derecho a incorporar a sus proyectos el factor humano, el derecho a formular lo que algunos maestros estaban construyendo: una arquitectura culta y sensual de formas no mecanizadas y directas, sino complejas y ambiguas. Entre los arquitectos más significativos de este grupo se encuentra el danés Jorn Utzon, el cual por aquellas fechas iniciaba su aventura de construir la Opera de Sydney (1957-73). Este concurso que descubrió al mundo un nuevo arquitecto nórdico, fue también una dura prueba para su autor que finalmente no completaría la obra. El carácter épico de su lucha por llevar adelante una idea que era fundamentalmente una precisa lectura del lugar y una ley constructiva, constituye uno de los episodios míticos, seguramente a su pesar, de la arquitectura de este siglo.

La arquitectura de Utzon descubre la importancia de la idea como sistema y como generadora de sistemas que hacen posible el desarrollo del edificio, no solo en su vertiente constructiva sino espacial. Utzon, además, es muy amigo de establecer referencias sintéticas de culturas teóricamente contrapuestas, y, por tanto, un arquitecto de amplio recorrido por el que Javier Carvajal siente la atracción de la geometría compleja y el discurso plural, que no establece barreras teóricas ni temporales en la contemplación de la historia. La imagen de las cubiertas de Sydney flotando sobre el mar que surca un velero, es todo un ejemplo de cómo la metáfora del barco y las olas, de la música y el viento, es capaz de fundirse con los símbolos tectónicos de la plataforma y la cubierta. Curiosamente, el mismo año 1979, Javier Carvajal estaba empeñado en otro gran proyecto, cuyo concurso ganó pero que no llegó a construirse y también en el hemisferio sur: El proyecto de Centro Cívico en Santiago de Chile. En esta propuesta, una gran cubierta a modo de apadana crea un espacio público hundido bajo ella, al que van sumándose las diversas dotaciones y jardines. Un gesto horizontal que define la escala y el sentido del proyecto, y que es una metáfora de los grandes espacios porticados de nuestra cultura.

La figura de Mies van der Rohe no admite discusión hoy como uno de los grandes maestros de la arquitectura de este siglo. Sin embargo, a finales de los setenta, Mies era uno de los blancos preferidos de la crítica post-moderna liderada por Charles Jencks que escribía sobre “la infame esquina IIT” y sobre la paradoja de las “formas univalentes” y la gramáti-



4. Ludwig Mies Van der Rohe. Apartamentos Lake Shore Drive en Chicago (1948-51).

3. Cf. J. Carvajal. p. 23.

4. Ch. Jencks. “El lenguaje de la Arquitectura Posmoderna”. G. Gili, Barcelona 1980 (1977), pp.14-17.

ca universal de sus perfiles y muros de ladrillo⁴. Considerar la trayectoria arquitectónica de Mies como un tópico formal moderno, dice muy poco de un crítico, aunque provenga de la realista e irónica escuela sajona tan proclive a destruir mitos. A Carvajal no parece interesarle tanto el carácter transparente y desvalido del espacio miesiano, tal vez porque sus espacios siempre juegan con los límites y resultan más barrocos y concatenados, sino el sentido clásico de sus piezas, con la exactitud que da la ligazón interna entre forma y material. Pudiendo haber elegido tantos otros ejemplos canónicos de la obra de Mies, Carvajal se decanta por las torres de apartamentos de Lake Shore Drive en el Chicago Front (1948-1951), porque son ejemplos de ese ascetismo no reductivo que impregna la obra del maestro germano y que el propio Carvajal entendió de manera magistral en uno de los más bellos edificios de oficinas de Madrid, el antiguo Banco Industrial de León de la calle Serrano (1972-74), hoy bárbaramente mutilado, donde el vidrio y el metal no son tratados como un simple muro-cortina que cierra una fachada, sino como la sustancia que la conforma mediante una escala y un trazado precisos, del mismo modo que Mies define y traza el volumen de sus torres en el borde del lago con la manipulación de los elementos constructivos y con sus cualidades materiales.

Richard Neutra entiende el espacio residencial moderno de un modo más próximo al mundo mediterráneo y, seguramente por ello, su poco conocida Singleton House de Los Angeles (1959) forma parte de la serie fotográfica. El arquitecto de origen austriaco fue un punto de referencia en el desarrollo de la arquitectura moderna en España. En paralelo con Aalto, ambos fueron los representantes más valorados de la Segunda

5. Richard Neutra. Casa Sigleton en Los Angeles (1959).



Generación en nuestro país, probablemente en el caso de Neutra por las referencias a la arquitectura californiana tan cercana a lo hispano, por su modernidad no vanguardista, y por el juicioso empleo de materiales y lugares. Su arquitectura doméstica, la única ampliamente divulgada a pesar del interés de sus otras propuestas experimentales para edificios públicos, era siempre un ejemplo de equilibrio entre espacios privados introvertidos que se encierran dentro de muros y espacios públicos abiertos como pabellones, en contacto directo con la naturaleza. Coderch aparece muy próximo y Javier Carvajal ha sido siempre admirador de Coderch, como arquitecto y como persona. Neutra nos conecta de nuevo con Wright y con los inicios épicos de la arquitectura moderna, con esa arquitectura que define sus volúmenes como prismas precisos y que se abre en transparencias horizontales, con esa arquitectura tan cercana al Pabellón de Nueva York (1963-64), en el que Carvajal realiza una síntesis de tradición y modernidad comparable a la que Neutra desarrolla sobre los modelos californianos, con similar virtuosismo en el tratamiento constructivo de los materiales, aunque diferente énfasis formal. Neutra seguramente pudo ser un compañero de tablero en el diseño de la Tienda “Loewe” de Madrid (1958), y en todo caso un maestro de criterio al resolver el dilema tan comentado de qué hacer para construir una central atómica en Avila: “Procurar que no la hicieran, pero si no lo consiguiera, llamar a un buen arquitecto”⁵.

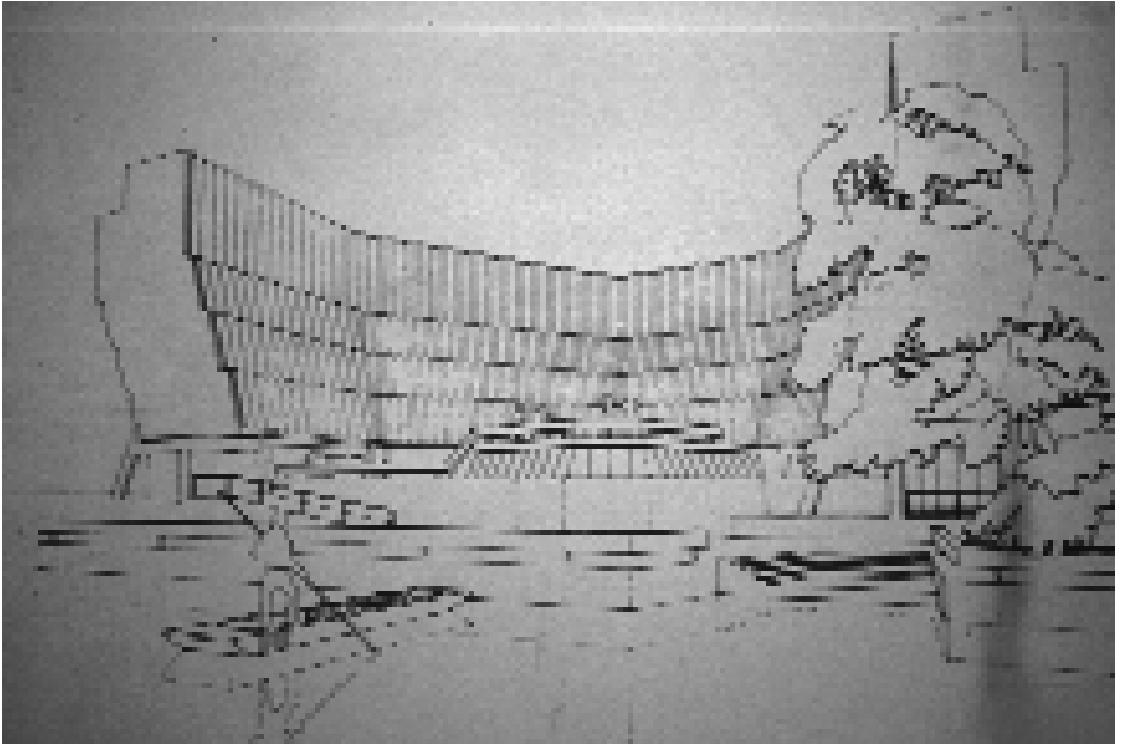
Entre el grupo de obras seleccionadas, de los dos arquitectos que repiten nominación: Uno, Le Corbusier, es razonable desde la perspectiva de quien cree conocer a Javier Carvajal, pero no así el otro, James Stirling. La presencia doble del arquitecto británico no resulta tan evidente ni aunque se seleccionan dos ejemplos de su primera época: La Escuela de Ingeniería de la Universidad de Leicester (1959-63) y el Florey Building, más conocido como “Queen’s College”, de la Universidad de Oxford (1966-71). El primero marca el final de la relación profesional con James Gowan y el segundo es inmediatamente anterior a su alianza con Michael Wilford. Aunque en el momento de realizarse los paneles, Stirling estaba ya empeñado en la construcción de la Staatsgalerie de Stuttgart, el edificio que iba a marcar significativamente el inicio de los ochenta, se seleccionan dos ejemplos de gran fidelidad al vocabulario moderno. En esa primera etapa de su obra, Stirling ejerce como un representante de la Tercera Generación que es crítico con la vertiente formalista del último Le Corbusier y plantea una nueva elaboración del legado moderno a partir del análisis racional del problema y el respeto a la construcción vernácula. Sobre estas bases va elaborando un lenguaje optimista de ladrillo, metal y vidrio que recuerda la primera arquitectura industrial, con formas de geometría quebrada que explican su propio proceso de crecimiento y que ejercen una enorme influencia en los arquitectos europeos de los años setenta, como lo demuestra el diseño de la propia Escuela de Arquitectura de Pamplona.

El homenaje al arquitecto inglés, primer europeo en recibir el premio Pritzker en 1981, es más el reconocimiento a un gran constructor que al creador desinhibido de años posteriores en los que transitará por los más variados lenguajes de la historia. Carvajal no puede admirar este derroche



6. James Stirling. Escuela de Ingeniería de Leicester (1959-63).

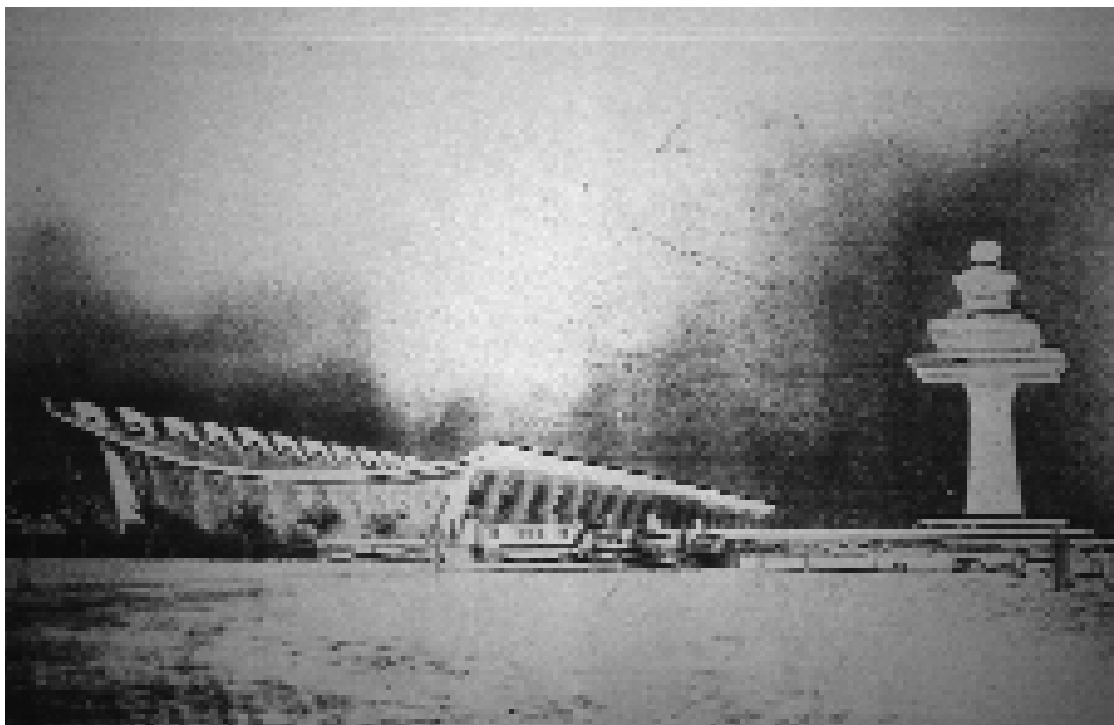
5. Anécdota recogida en J. Carvajal, op. cit., p.101.



7. James Stirling. Edificio Florey en Oxford (1966-71).

de ironía y capacidad para demostrar al mundo que ser formalista no es tan complicado, sino la riqueza generada por un discurso formal moderno pero abierto, y el entendimiento del diseño como una cualidad del arquitecto que soluciona problemas y que toma impulso de su propia complejidad. Una capacidad de la que Carvajal da muestras toda su carrera y que tiene momentos de especial conexión con el primer Stirling en obras como la sede de la Universidad Pontificia de Comillas en Madrid (1965-69) o la residencia de estudiantes “Sagrada Familia” en Puerta de Hierro (1968-71). Una conexión que no se abandona en los años ochenta en los que también Carvajal retoma la investigación de formas expresivas menos abstractas y más ligadas a la tradición propia de los conjuntos maclados y los espacios secuenciales, de los que son ejemplos las casas Cardenal (1982-84) y Rodríguez Villa (1985-87).

El discurso formal de Stirling es una muestra singularmente ecléctica y contextualista de la tendencia iniciada a mitad de siglo como evolución o crítica de la Modernidad. Entre los arquitectos de la Segunda Generación se planteó como un problema central el de la nueva monumentalidad. La abstracción tecnologizada de las primeras propuestas vanguardistas o el discurso de la “Nueva Objetividad”, no daban respuesta al deseo de crear símbolos modernos adecuados al poder de la sociedad contemporánea. No se ponen en duda los principios racionales, sino su expresión. Uno de los arquitectos más influyentes en dicho grupo fue el malogrado Eero Saarinen que, junto con Philip Johnson y la firma Skidmore, Owings & Merrill, produjo alguno de los edificios más emblemáticos de los



años cincuenta en EE.UU. Una serie de edificios sin una conexión formal definida que son producto de una elaboración hiperbólica del discurso formal de los maestros, más miesiano que Mies en el conjunto de la General Motors, más corbusierano que Le Corbusier en la Terminal TWA. En el ejemplo seleccionado, el aeropuerto Foster Dulles de Washington D.C. (1958-63), existe también una reivindicación de la retórica arquitectónica, de la capacidad de traducir en un gesto formal la expresión de una actividad, por encima de la idoneidad funcional. En aquellos momentos, el discurso de la función había sido superado por el de la forma que es capaz de descubrir la emoción, la cual es “motor” y no solo “consecuencia” de la operación proyectiva ya que, como explica Carvajal, el Movimiento Moderno “silenció el hecho de que la belleza es una necesidad para el hombre. Y no algo aditivo, aleatorio o complementario, carente de la condición de necesidad...Y que como algo necesario, forma parte inalienable de la formalización arquitectónica, tan necesario como la realidad constructiva, o la necesidad económica⁶.

La expresión dramática de los espacios, el carácter dinámico de las formas y el uso intensivo de materiales contemporáneos llevados a su máxima tensión figurativa son algunas de las características de un arquitecto que como Carvajal, no produjo lo que podríamos denominar un estilo propio, sino un catálogo de formas de gesto poderoso que intentan la reconciliación entre las formas derivadas de la tecnología de los nuevos materiales y los perfiles simples de las construcciones ancestrales. Una exigencia dual y paradójica que fue planteada por Le Corbusier a partir de

8. Eero Saarinen. Aeropuerto Foster Dulles en Washington (1958-63).

6. J. Carvajal, op. cit., p.152.

los años treinta, como una opción capaz de hacer compatible tradición y modernidad, sin retroceder a las imágenes históricas del pasado reciente. Este concepto tan romántico de lo sublime que acompaña la obra de Saarinen, sigue presente en gestos tan poderosos como los propuestos por Carvajal en la iglesia de Nuestra Señora de los Angeles de Vitoria (1959-60), entonces en colaboración con García de Paredes, y en otros más recientes como el concurso para el Pabellón de España y el proyecto de Hotel para la Expo de Sevilla (1990-92).

Como ya se ha apuntado, muchas de estas arquitecturas tienen su origen en el discurso post-racionalista de los maestros y , en nuestro caso, muy especialmente de Le Corbusier, ejemplificado en la capilla de Ronchamp (1950-55). La imagen de la materia moderna transformada por la excavación de un espacio de claves no mecanicistas, sino sensoriales, supuso una enorme conmoción para quienes entendían la Modernidad como el reflejo de un pensamiento y un estilo únicos. El fenómeno de “L’espace indicible” y la expresión de las “objets à réaction poétique” transforman un proyecto entrevisto en el serapeum de Villa Adriana y en el croquis para la Sainte-Beaume (1948) como un hueco de misterio por el que penetra la luz, pero que en el dibujo elegido se muestra más como el proceso de transformación del muro en volumen, del volumen en luz y de la luz en espacio, porque como había dicho el propio Le Corbusier “La luz es para mí el soporte fundamental de la arquitectura. Yo compongo con la luz”⁷. Carvajal fue siempre muy consciente de que la crisis del Movimiento Moderno había comenzado con obras como Ronchamp o La Tourette, ejemplos de un “plasticismo poético-formal, cargados de sentimiento, que desconcertó a sus más adictos seguidores por la lejanía de sus más radicales manifiestos...Recuerdo aún, insiste Carvajal, el estupor de los arquitectos racionalistas al encontrarse con estas obras, que para mí fueron confirmación, de ideas nacidas de un descubrimiento personal del auténtico Le Corbusier, en la primera Interbau de Berlín, cuando junto a los planos, maquetas y fotografías de su obra, me encontré con la exposición de su escultura y de su pintura, donde palpataba un Le Corbusier distinto, apasionado del color y de la forma, lejos de todo rigor racional, fruto evidente de una libérrima emoción creativa”⁸.

Una emoción creativa heredada por Carvajal, que también ha buscado la síntesis de sus influencias generacionales, que parte de la razón pero la supera con un cierto énfasis retórico y una facilidad innata para integrar lo culto y lo empírico, con ese comportamiento dual tan caro al maestro suizo. Es por ello que no sorprende que en la selección de obras aparezca otra imagen de una obra de Le Corbusier, destinada al Parlamento de Chandigarh (1957-65), con su doble lectura de cuadrado funcional atravesado por un círculo simbólico, o de basamento occidental coronado por imágenes telúricas de la cultura hindú. También la combinación de geometrías racionales y formas expresivas, una suerte de unión de contrarios, ha formado parte del discurso arquitectónico de Carvajal desde sus inicios con el sorprendente Panteón de Españoles en Roma (1957-58), acompañado una vez más del arquitecto García de Paredes y el escultor Donaire, para continuar con muchas de sus viviendas como las casas Sobrino (1965-66) o Lladó (1972-73), el malogrado concurso para la

7. Le Corbusier, “Précisions”. Crés, París 1930, p.132.

8. J. Carvajal. Op. Cit., pp.20-169.

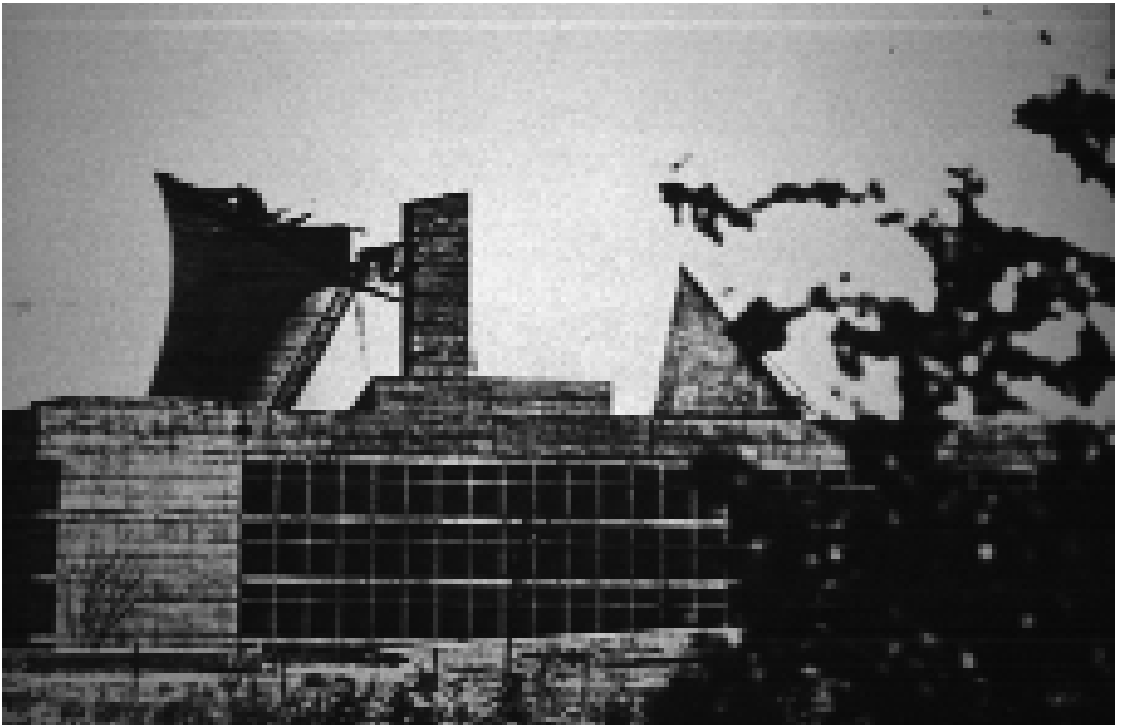
Fundación Juan March en Madrid (1970) o, en ciertos aspectos, la Biblioteca de la Facultad de Derecho de Madrid (1960-71).

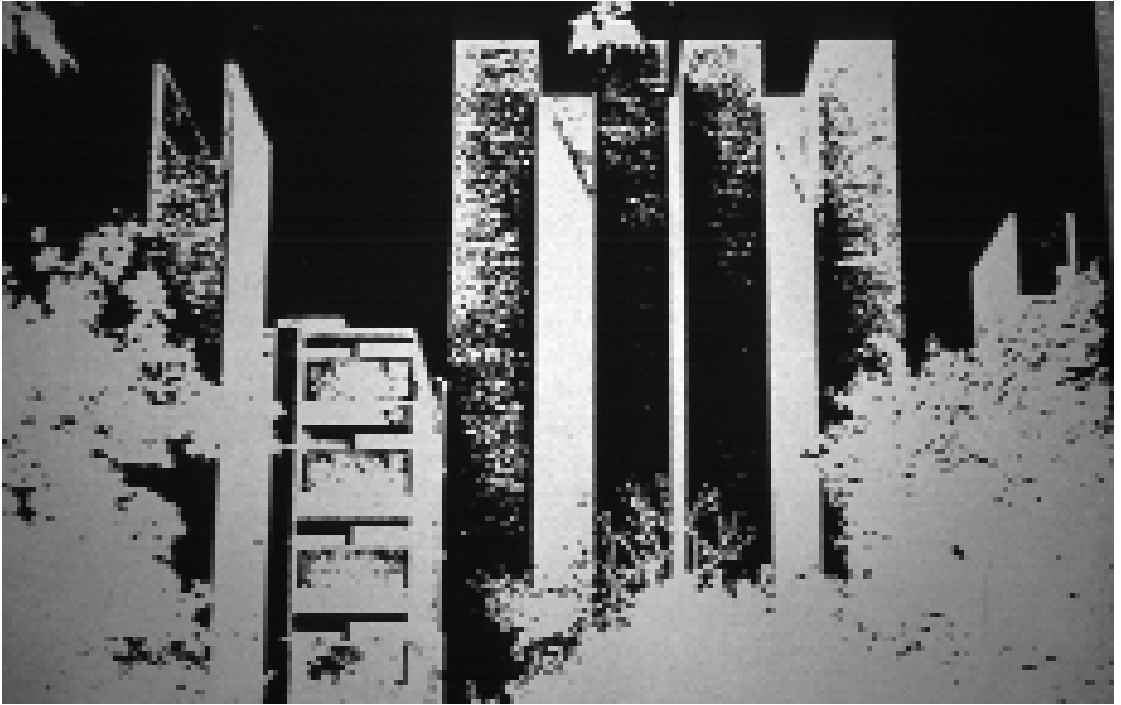
El recurso a lo monumental en la arquitectura contemporánea tiene como protagonistas destacados a los arquitectos de la Segunda Generación, especialmente en el entorno norteamericano, pues el discurso funcional y la demanda de transformación de la sociedad burguesa europea, no eran adecuados para un joven país de individuos hechos a sí mismo, poderosos y eficientes que necesitaban dotarse de nuevas instituciones o de instituciones adecuadas a su nuevo carácter, deudor pero distinto del europeo. Esta demanda de “Nueva Monumentalidad” surge en una fecha tan temprana como 1944, en el congreso organizado por Paul Zucker en Nueva York, y al que asisten personajes tan relevantes como Giedion o Kahn. Giedion propone la necesidad de una nueva monumentalidad que “surge de la necesidad eterna del hombre, de formar símbolos para sus actos y para su destino, para sus convicciones religiosas y morales. Cada período tiene la necesidad de crear monumentos que, conforme al significado de la palabra en latín, sean algo que evoca, algo que se ha de transmitir a las generaciones siguientes”. Y finalizaba: “Esta necesidad de monumentalidad no puede oprimirse a la larga. Busca encontrar una salida cualesquiera que sean las circunstancias”⁹.

Una de las salidas más brillantes y ricas fue la definida por Louis Kahn en su obra de postguerra, estableciendo una rica mezcla cultural entre el legado de la arquitectura histórica, académica y vernácula, y el de la nueva tradición, definido primordialmente por un nuevo concepto cons-

9. S. Giedion, “Escritos escogidos”. COAAT / Galería Yerba, Murcia 1997, p. 165.

9. Le Corbusier. Iglesia de Ronchamp (1950-55).





10. Le Corbusier. Parlamento de Chandigarh (1957-65).

tructivo, para proyectar las nuevas instituciones de la sociedad contemporánea. Unas instituciones cargadas de un nuevo significado simbólico que quiere ser equivalente al del pasado y cuyo carácter vendrá soportado arquitectónicamente por la voluntad de expresión concisa del orden complejo de la sociedad y la dignificación material de la técnica. Se ha escogido la imagen de uno de los primeros ejemplos, el edificio de los Laboratorios Richards de la Universidad de Pennsylvania en Filadelfia (1957-61), donde Kahn construye en altura un paradigma de la diferenciación entre elementos sirvientes y servidos, pero donde también establece un diálogo nada mimético con el entorno de edificios neo-góticos de ladrillo. La arquitectura de Kahn es la obra de un profesor, didáctica clara y emotiva, una obra y un discurso a los que Javier Carvajal se ha sentido muy cercano y que siempre ha ejemplificado con su frase de alerta ante el exclusivismo de lo funcional: “Es cierto que la función genera la forma, pero no es menos cierto que la forma puede engendrar la función”. La memoria de proyectos realizados por Carvajal descubre, desde sus inicios compartidos de admiración por Italia, una enorme proximidad de planteamientos que en él tiene mayor voluntad de rigor funcional y en Kahn, una mayor preocupación por la figuración simbólica, pero cuyas trazas podemos seguir en obras como el Pabellón de Nueva York (1963-64), el proyecto de facultad de Biología de la Universidad Autónoma de Madrid (1975), los proyectos para Arabia de los años ochenta o los más recientes edificios de oficinas en La Moraleja (1991-94), la casa Criado (1986-88) y la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Navarra (1995-98).

Esta conexión con la nueva monumentalidad desarrollada en América se cierra con la imagen de la Fundación Ford de Nueva York

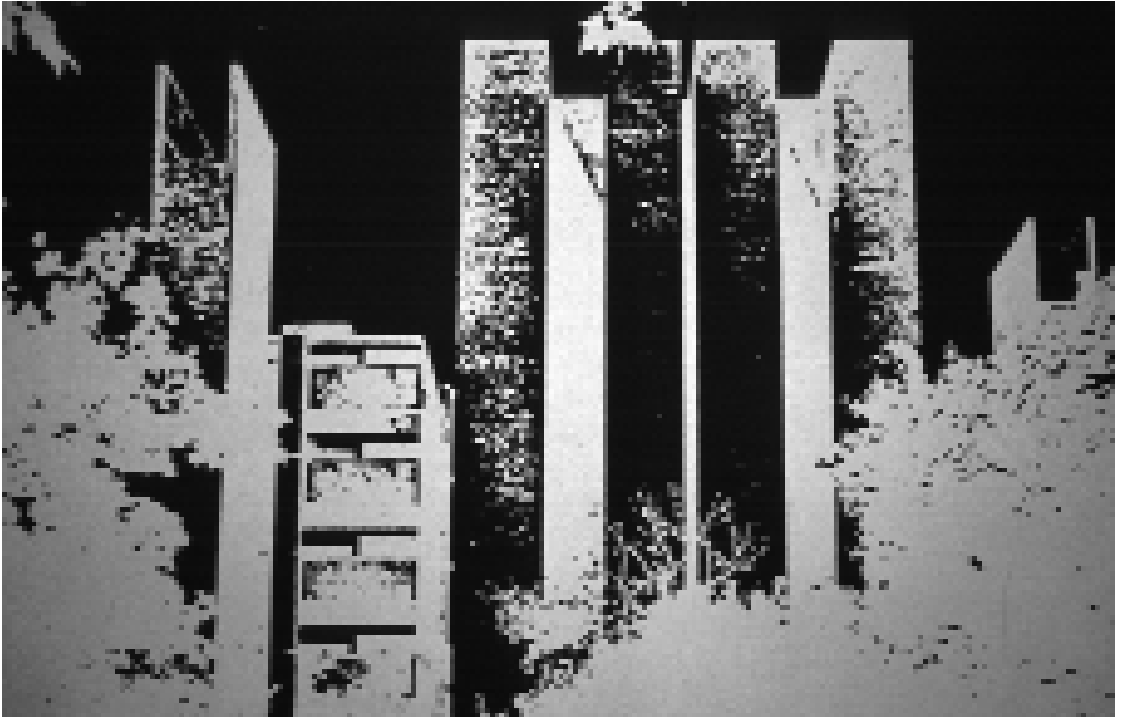
(1968), obra de Kevin Roche y John Dinkeloo. En estos arquitectos de Tercera Generación, el legado de Kahn es tan evidente como su voluntad de recrear el tipo tradicional de palacio urbano representativo de una institución privada, en el paisaje de gran escala que caracteriza a la nueva ciudad metropolitana, tan diferente de la ciudad trazada del Humanismo. Al arquitecto Carvajal no le interesa la arquitectura reciente de Roche, sino aquella producida también bajo la sombra de Saarinen, con quién trabajó. Una obra de generosidad constructiva aunque de menor voluntad expresiva que la del maestro finés que siempre era partidario de repetir, acentuar y hasta exagerar los referentes conceptuales que generan la forma arquitectónica. En Roche había un mayor rigor heredado de Mies que, sin embargo, ha sido dilapidado en la última trayectoria empeñada en un formalismo banal que ha oscilado entre el abstractismo y el neo-vernáculo. No obstante, el conjunto de edificios de los Caballeros de Colón, la fábrica John Deere, las oficinas de la Cummins Engine Co., o el Museo de Oakland se mantendrán como hitos de la arquitectura de una generación que, a finales de los sesenta, cuando la crisis del discurso moderno estaba precipitándose, se empeña en producir edificios cuyo énfasis formal se acaba en sí mismos y, por ello, acaban traicionando el espíritu que sustentaba el movimiento de la Nueva Monumentalidad.

En la obra del profesor Carvajal, en cambio, la voluntad de ajustar programas y técnicas ha supuesto un freno al determinismo formal, de tal modo que en obras como la Torre de Valencia (1970-73) o el Edificio “Adriática” (1975-79, ambos en Madrid, la preocupación por la articulación espacial y constructiva han reducido el impacto de la forma cruda para enriquecerla mediante un juego barroco de maclas de geometría precisa, que van transitando desde la gran escala urbana a la pequeña escala humana. Una cualidad que tantas arquitecturas monumentales de la modernidad tardía no han incluido en sus proyectos y por lo que su monumentalidad resulta enfática, excesivamente primaria para un arquitecto como él, enamorado de la Alhambra.

Y así llegamos al final de este recorrido acompañados por las imágenes elegidas por el maestro. Algunas de ellas representan mitos compartidos por generaciones de arquitectos y otras, simplemente, recuerdos que son compañeros de viaje. Una selección que puede ser tachada de algo retórica, incluso de excesivamente monumental, devota de la Arquitectura con mayúsculas, y fiel al Movimiento Moderno, pero que no oculta la razón de ser de la arquitectura como actividad generadora de cultura, ni la necesidad de dotar de dimensión poética a esta actividad, ni de la voluntad de trascender la pura necesidad humana. “Sin duda el objetivo primero es conseguir una obra bien hecha, lo natural es eso, que las cosas sirvan bien, que sean útiles pero también y al mismo tiempo que se inscriban en una voluntad de perfección sin la cual nuestro esfuerzo no se inscribe en la cultura ... De la belleza se pueden decir miles de cosas, menos que no importa, asevera Carvajal. No podemos renunciar jamás a la belleza de nuestras obras”¹⁰.

Como hombre de vasta cultura, Carvajal nunca ha pecado de erudición, sino de gusto por la compañía de los otros que comparten espacio

10. J. Carvajal. Op. Cit., p. 65.

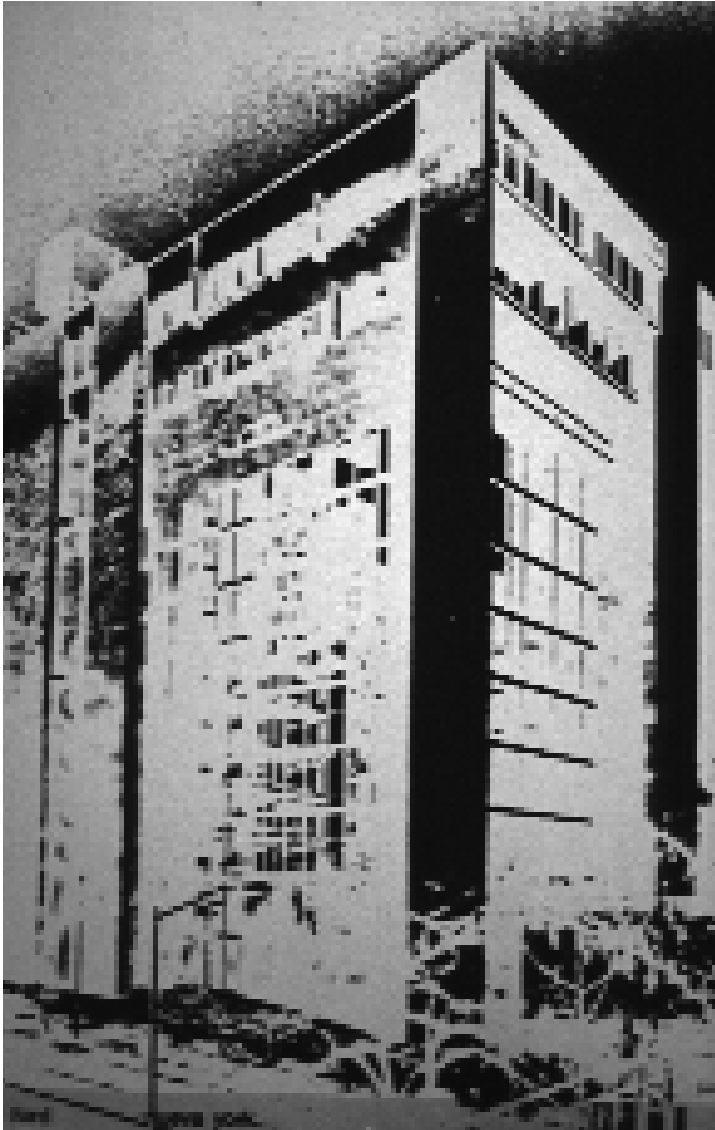


11. Louis Kahn. Laboratorios Richards en Filadelfia (1957-61).

y tiempo, sin la necesidad de clasificar ni etiquetar. Carvajal representa la pasión por la arquitectura, una pasión en estado de alerta permanente, a la que se ha asomado desde el alto promontorio de sus maestros, de los arquitectos que han sido ejemplo más como personas que como críticos, más como luchadores que como conseguidores. Este es el gran valor de estas imágenes, como el de sus primeras obras tan interesantes en la Plaza de Cristo Rey de Madrid (1955-57) y en la Escuela de Comercio de Barcelona(1956-58), realizados en compañía de Rafael García de Castro, todos bellos ejemplos de arquitecturas con voluntad de ser, que no aspiran al simple parecer y con cuya enumeración, Carvajal seguro que no pretendía tampoco establecer un canon accidental, ni una referencia permanente, sino una expresión de su poderosa intuición de arquitecto que nunca ha apreciado los pronunciamientos científicistas en torno a una disciplina tan vital como la arquitectura, y que tampoco ha sido víctima de la serie de enfermedades del erudito que describe Robert K. Merton en el libro de cuyo título se toma prestado el de este artículo y que no resisto repetir: “Adivinacionismo denigratorio (o la costumbre de encontrar en épocas remotas presuntas anticipaciones de ideas o hallazgos recién descubiertos en el presente); el correlativo síndrome anatópico o palimpsestico (encubrir las versiones más antiguas de una idea por el método consistente en adjudicárselas a un autor relativamente reciente en cuya obra se encontró esta idea por vez primera); la criptomnesia honesta (como cuando se olvida la fuente de una idea que uno toma por nueva y propia); el idiolectismo oscurantista (el arte de invención de jergas especializadas); insanabile scribendi cacothetes (la tormentosa comezón de publicar); el humillado complejo de Parvus o enanismo (disminuir los méritos eruditos de la propia obra contrastándola ambiciosamente con la enorme obra realizada por los

gigantes de la ciencia y del saber); la peregrinosis provinciana (temor subliminal a la erudición extranjera); y , por no extender más esta lista preliminar, el tu quoque defensivo, identificado por primera vez en el siglo XVII, y que aquí se relaciona específicamente con la costumbre de hacer frente -*auna acusación de plagio replicando que también el acusador los ha cometido”¹¹.

Con toda seguridad, Javier Carvajal no ha podido nunca verse acusado de ser uno de ellos y por ello su huella como arquitecto y profesor va más allá de su trabajo como un profesional de la construcción o de la enseñanza porque él sí ha sido capaz de enseñar a mucho de nosotros que para otear los horizontes más lejanos, lo más inteligente es encaramarse a hombros de gigantes: El es uno de ellos.



11. Robert K Merton. “On the shoulders of Giants”, The Free Press, New York, 1965., p. 15.

12. Kevin Roche & John Dinkeloo. Fundación Ford en Nueva York (1968).



MADRID MODERNO. 1950 / 1965. La furiosa investigación.

M.A. Baldellou.

"Allí apenas se mueven las hojas" afirmaba Bergamin en 1925, refiriéndose al panorama arquitectónico madrileño al compararlo con el centro europeo, en el que por entonces se encontraba inmerso en un viaje, más que de estudios, de reconocimiento o exploración¹.

Años más tarde, visto desde fuera por otro ilustre observador, lo que se estaba desarrollando entre nuestros arquitectos era el fruto de una "furiosa investigación".

Si aceptamos estas afirmaciones, con todas las precauciones debidas, como aproximaciones suficientes a la realidad de los acontecimientos, tendremos que sorprendernos de un cambio de actitud tan radical.

Una elemental lectura de los acontecimientos históricos nos puede dar una explicación simplista (y exactamente contraria, quizás) de ese cambio. Tan reducida como sospechosa.

La afirmación de Bergamín sólo sería aceptable, y así debería haberse entendido en su momento, como una proclama desde una perspectiva ideologizada. En aquellos años precisamente sucedieron bastantes cosas, y cambiaran muchas otras, en el terreno de la arquitectura. Sin embargo no se movieron las hojas a las que Bergamin² parecía aludir. Faltaba el motor que impulsase la brisa que las moviese. Y, con seguridad, las condiciones objetivas:

históricas, culturales, sociales o políticas.

1 Bergamin, Rafael: *Arquitectura en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas Industriales Modernas. Impresiones de un turista. "Arquitectura"*, nº 78. 1925.

2. La referencia a éste elemento botánico parece oportuna en Bergamin, Ingeniero de Montes además de Arquitecto.

3. Tomadas aquí respecto a dos cortes significativos en la obra de Carvajal, que parece cerrar una etapa en la última fecha, con el Pabellón de España en la Feria de Nueva York y su acceso a la Cátedra de Proyectos en la Escuela de Madrid.

4. Baldellou, M.A. en Baldellou, M.A. y Capitel, A.: "Arquitectura Española del siglo XX". Madrid, 1995. Nuestro racionalismo "ortodoxo", se fundamentó, según sus defensores más recalcitrantes, en una elaboración teórica consistente. Para salir de dudas se recomienda la lectura atenta y sin prejuicios de su producción. No se trata de un esfuerzo notable sino de un ejercicio de buena voluntad. Al margen de cualquier tipo de obstinación, disculpable con los excesos o defectos de la edad, resulta difícil rastrear un pensamiento "racional" autónomo entre aquellos arquitectos españoles. No obstante, esta situación objetiva no tiene nada que ver, al parecer, con la calidad de la arquitectura producida y éste hecho resulta difícilmente admisible desde nuestros posicionamientos teóricos.

La clasificación como "real" de la obra "racionalista" mayoritariamente producida en España pretende subrayar el hecho de la autonomía de la praxis común frente a la teoría entre los arquitectos españoles del momento. Consecuencia quizás, según me parece, de una formación académica peculiar, que se fundamenta en el valor y autonomía del fragmento y una cultura mestiza y sincopada, producida a impulsos de las circunstancias.

5. Entre 1951 y 1968, "ganamos" medallas de oro en las IX, X y XI Trienales de Milán (1951,1954,1957), en la Exposición de Arte Sacro en Viena (1954), el Reynolds (1957), la Bienal de Sao Paulo (1961), La Expo de N.Y. (1965), y el Shumacher. (1968).

Que todas estas circunstancias fuesen otras en 1951, y aparentemente tan distintas, no significa en cambio que fuesen suficientes como para justificar la "furiosa investigación". Si es que ésta existía más allá de una impresión externa que contradecía una apreciación estereotipada y llena de prejuicios respecto a la arquitectura española. Del mismo modo que la opinión de Bergamin, la de Sartoris sólo puede hoy aceptarse como aproximación periodística a una situación bastante más compleja. Sin embargo, por ello mismo, tan eficaz como punto de partida para una reflexión como peligrosa en cuanto puede suponer una coartada llena de complicidades y una llamada a la autocomplacencia.

Pasado ya un tiempo prudente, ni uno ni otro peligro resultan ya tan evidentes. Quizás se dé ahora su contrario, como consecuencia de un nuevo contexto, entonces sólo deseable, alcanzada en una generación distinta de arquitectos.

Evitando caer en la pertenencia, y en su defensa ideológica, a una etapa histórica concreta, el análisis de aquel singular periodo de 15 años, entre 1950 y 1965, nos puede ilustrar sobre su papel en el discurso histórico, su función articuladora, entre lo que se quiso "iniciar" en 1925 y lo que hoy parece haberse consolidado con un éxito sospechosamente indiscutido por la mayoría.

Porque aunque la acotación cronológica anterior se corresponde con acontecimientos históricamente significativos³ y el periodo transcurrido entre esas fechas tenga suficiente homogeneidad histórica, su valor sólo puede establecerse respecto a un contexto mayor en el que supone, desde una perspectiva más amplia, una importante etapa en la formación/consolidación de una arquitectura española moderna internacionalmente homologable.

La intención de "estar al día" latente en los viajes de Bergamin y su generación es una de las constantes que guiaron los cambios iniciales y, desde luego, la "furiosa investigación" de los años 50/60.

Esta característica, que condicionó nuestra cultura arquitectónica en su búsqueda de la modernidad, planteó la disyuntiva reacción-progreso en términos de nacional vs. internacional, sin facilitar la conexión de los elementos comunes o las causas que podían hacer coherentes los resultados de uno u otro modelo, en todo caso considerados como opuestos. De cualquier modo, ésta búsqueda de los modelos ajenos se realizó siempre con la prisa de una huida, con la inocencia del asombro ante lo nuevo, sin la intención de indagar en las causas de unos resultados considerados como aceptables en sí mismos. Con estas condiciones, ni se pudo atender a un debate sosegado sobre "lo nuestro" ni sobre "lo otro". Quedó en suspenso, ya había sucedido lo mismo con nuestro "racionalismo real"⁴, el debate que hubiese podido justificar aquella "investigación" calificada de furiosa. Desde fuera, es cierto que pudo parecer, al menos, furiosa. De hecho, los éxitos internacionales conseguidos por los arquitectos más jóvenes, se produjeron en cascada⁵.

Con esos datos pudo pensarse en la existencia de un grupo suficientemente numeroso de arquitectos, capaces de transformar radicalmente un panorama aparentemente anodino. La sacudida formal pudo parecer estar ligada a un espíritu revolucionario, ferozmente independiente, capaz de superar condiciones adversas con una fuerza creativa sorprendente.

El análisis realizado desde dentro del fenómeno aceptó de buen grado el elogio exterior y organizó una estrategia de autocomplacencia para justificar su coherencia.

Los discursos críticos planteados propusieron, y consiguieron de hecho, que la realidad se fuese pareciendo a la teoría, con una división de las mentalidades según un esquema territorial-cultural-ideológico que reconocía dos únicos polos, Madrid y Barcelona, lo suficientemente homogéneos y distintos entre sí como para consolidar lo que en otros campos quizás podía resultar evidente.

La reflexión sobre la arquitectura de esos años quedó pendiente en el libro de Carlos Flores, que aún editado en 1961⁶ recogía la producción de la década 50/60 solamente como una sucesión de imágenes. Aquella selección, inteligente y premonitoria, no quería ser sin embargo una explicación de actitudes o tendencias. Hubo que esperar a que éstas se produjesen de la mano de una crítica ligeramente posterior, tendente sin embargo a mi entender a consolidar las posiciones compartidas⁷. Los análisis de Fullaondo, especialmente en torno a lo que sucedía en el ámbito madrileño, parecieron ver más de lo que realmente sucedía y menos de lo que pudo suceder⁸. La escisión, desde un punto de vista crítico, entre Madrid y Barcelona pareció quedar sancionada definitivamente. Sin embargo, no estaba tan claro que aquella división, al menos en lo que respecta a Madrid, contuviese la suficiente coherencia interna. Ya me pareció a finales de la década de los 70 inexistente como tal, la llamada "Escuela de Madrid"⁹. Y eso a pesar de la extraordinaria calidad individual de sus componentes. Los esfuerzos realizados por agrupar sus producciones no resultaron demasiado eficaces. En todo caso parecían obedecer mejor a inclinaciones poéticas, a afinidades temperamentales o coincidencias biográficas, que a un esfuerzo intelectual conjunto. Quizás faltó también el agente aplutinador que se dio en Barcelona. Madrid no tuvo su Bohigas. No hubiese podido ser. En Madrid, las personalidades eran demasiado fuertes, demasiado distintas, demasiado independientes, demasiadas. De eso se benefició nuestro panorama tanto como se perjudicó de la falta de disciplina, del esfuerzo excesivo para unos logros y unas oportunidades inferiores a los merecimientos. Ello produjo otra de las características del grupo madrileño. La queja común, el lamento, una visión negativa de la realidad, que nadie interpretó con tanta lucidez como Fernández Alba. En el otro extremo, el de la alegría juvenil, estuvo del lado de Molezún y Corrales, incluso de Cano; y el ímpetu de Fisac; la convicción de Sota, la sensatez radical de García de Paredes, la fe en Oiza; la serenidad en Cabrero; el manierismo en Carvajal; el atormentado formalismo en Higuera y Miró.

El aislamiento y la falta de información del exterior, característica de nuestra cultura reciente y extraordinariamente acusada en la década de

6 Flores, Carlos. *Arquitectura Española Contemporánea*. Bilbao, 1961.

7 Sin embargo, aún Luis Domenech, publicó diez años después, un libro con igual título, consistente básicamente en una selección de obras de la década 60 70, sin comentarios significativos respecto a su base tébrica.

8 El trabajo insistente de Fullaondo en éste sentido en "Nueva Forma", aparecida desde 1967, pretendió sentar las bases definitivas para ésta división. La capacidad crítica y la información de Fullaondo distaban mucho de las de los autores a los que se refería, con alguna excepción como es lógico. Al trasladar sus esquemas a esos protagonistas creó una imagen bastante distorsionada de la realidad.

9 Baldellou, M.A.: "La inexistente Escuela de Madrid". "Boden", nº 18, 1978.

1940, se fue superando con esfuerzos individuales, con viajes iniciáticos de conocimiento y reconocimiento. En ellos, la puesta en tela de juicio de lo exteriormente aceptable (Fisac sobre todo) entraba en resonancia con el rechazo de las propuestas nacionales. El grupo que calificó Fullaondo como "Equipo de Madrid", se identificó con lo rechazable y, por la ausencia de método en la búsqueda, y de crítica sobre las causas, lo exterior se aceptó casi sin matices. A este respecto, resultan curiosamente coincidentes las negaciones a Le Corbusier de Lacasa y de Fisac, con una diferencia de tantos años y tantas cosas. La crítica reductiva que ambos aplicaron al maestro suizo, es sobre todo la manifestación de un pensamiento simplificador e ideológico que pretende buscar un pretexto para la acción inmediata, y contraria en un caso (Fisac), o exclusivamente negativa de una vanguardia fuera de control ideológico (Lacasa). La crítica de los arquitectos españoles estuvo mayoritariamente conducida a la acción más que a la reflexión, lo que supone eludir las posibles complejidades sin entrar en el debate sobre las contradicciones y, de esta forma, "superarlas". Pero la construcción de un posible pensamiento teórico quedaba de este modo excesivamente condicionado por la coyuntura no controlada. Las influencias podían encontrar campo abonado en la avidez por lograr unos resultados que por otra parte no eran sometidos a prueba alguna de rigor o coherencia. Simplemente influían, eso sí con cierta "furia", una necesidad de puesta al día por ser "como los otros", y por qué no, "tanto o más" que los otros. La dificultad por advertir críticamente el valor de lo aceptado/rechazado se trasladaba a la propia obra. En este sentido, resulta ejemplar el caso de Fisac, capaz de extremos tan dispares. Explicar en este contexto los casos de Sota, que desde una intuición rigurosísima ajena al pensamiento sistemático, alcanzó unas cotas de precisión poética extraordinaria, o el de Fernández Alba, que desde una profundidad metódica apenas logró definir una arquitectura formalmente emotiva, resulta embarazoso desde la convención teórica y/o ideológica.

La arquitectura madrileña de los años 50 resulta, desde esta perspectiva, especialmente interesante y tensa. Con un instrumental teórico extraordinariamente escaso (en el que se mezclaban una tradición "racionalista" aligerada de contenidos y confusamente relacionada con múltiples contaminaciones, una tradición "clásica" e "histórica", reducida, tendenciosa, afectada y sesgada, trascendida en su intención "moral", cristianizada en una versión mística, sin conexión con la actualidad, y un eclecticismo acríptico y autosuficiente), pero con una voluntad formalizadora muy intensa, los arquitectos de aquellas primera y segunda generación de posguerra como fueron calificados por Carlos Flores, se lanzaron en una nueva "cruzada" por recuperar posiciones en el panorama internacional ahuyentando los fantasmas más recientes, e incorporarse a un discurrir histórico moderno. Más allá de los temas o de las tipologías concretas, su objetivo básico, me parece entender, fue de carácter poético. Por ello, las condiciones históricas comunes, los posibles lazos de unión, o los vínculos personales, quedaron en el fondo relegados por la búsqueda individual en pos de la forma emotiva o convincente. La forma en sí, revestida o precedida por discursos escasos y ambiguos, adquirió un protagonismo mucho mayor que el confesado o admitido. Sin embargo, el escaso sustrato teórico respecto a la cuestión formal, dio lugar a recorridos tortuosos, en la mayoría de los casos, solamente dirigidas por la atracción de brillantes

formulaciones. Construir con estos medios poéticas consistentes, no parece probable, y sin embargo, los resultados obtenidos indican lo contrario.

La falta de exigencia en el análisis de la relación entre la forma y sus causas, mas allá de la flexible y confusa utilización de la "funcionalista", y de los propios procesos formalizadores, permitió la "asimilación" de resultados formales avalados por su simple atractivo, e incluso de elementos descontextualizados, utilizados como meros gestos al margen de contenidos, básicamente como "guiños" dirigidos a los cómplices, a los iniciados. Señal de "distinción" tanto como signos de una identidad en formación, bastaron, para que quienes estaban más dispuestos a sustituir los ropajes, se sintiesen parte del grupo de modernos.

La misma falta de rigor utilizada en la selección, manipulación y apropiación de imágenes ajenas, sirvió eficazmente para la elaboración de las propias. Esa falta de prejuicios, o exceso según se mire, característica de las modas, de los grupúsculos, está en la base de la furiosa experimentación. Se trató principalmente de responder pragmáticamente aquella pregunta de Gutiérrez Soto, que ahora podemos considerar generacional. El "En Madrid, qué se lleva ahora", tenta el mismo sentido cambiando simplemente el área de referencia: ¿Qué se lleva en el mundo ahora? Así el "viejo" arquitecto, entonces entre los 50 y 60 años, en plena madurez, sirvió de guía, sin saberlo ni pretenderlo, a quienes le negaron el pan y la sal por lo que suponían representaba ideológicamente, que subterráneamente era quizás a lo que se aspiraba. El episodio varias veces comentado, de la colaboración en el Proyecto de la parcela G del Gran San Blas a finales de la década de los 50, entre Gutiérrez Soto y tres importantes miembros de la nueva generación (su sobrino Corrales, Vázquez Molezún y Cano Lasso), resulta a éste respecto sumamente esclarecedor. La furiosa experimentación terminó siendo protagonizada curiosamente en este caso por el mayor de todos ellos¹⁰.

El que la investigación, en el plano formal, se realizase desde una inconsistencia teórica tan notable (de la que por otra parte nadie se sintió entonces avergonzado, asumiendo la situación además con extraordinaria naturalidad), no resulta obstáculo para que podamos considerar, desde esa perspectiva, la etapa 1950/65 como prodigiosa en estricto sentido.

En ella se produjeron "prodigios" en el avance de nuestra arquitectura, actuando en ella nuestros arquitectos como prestidigitadores consumados. "Nada por aquí, nada por allá" y sin embargo ";sorpresa!", varias obras maestras indiscutibles en el panorama internacional, varios maestros solidísimos, como quizás ningún otro periodo histórico reciente ha producido. La posibilidad de enumerar tantos nombres en una lista generacional, parece única en Europa.

Podemos considerar como elementos características de la búsqueda formal de aquellos años, a pesar de la dispersión de resultados y autores, algunos como los siguientes, ligados a lo moderno por cuanto rechazan implícitamente lo "no moderno". La asimetría compositiva, la frag-

10 Baideilou, M.A. "Gutiérrez Soto". Madrid, 1997.

mentación de volúmenes dentro de una idea unitaria, la autonomía relativa de los grandes bloques funcionales, (expresando así la relación forma función), el dominio de la horizontalidad, la macla o articulación de los volúmenes entre sí formando "cristalizaciones", los huecos estilizados (en horizontales rozando lo arbitrario), utilizados como signos gráficos, el empleo de elementos de vibración en los planos verticales (las lamas de las ventanas de corredera), la simplicidad ornamental o su simple reducción a lo accesorio (a veces se delega éste cometido en "artistas colaboradores"), la reducción en el empleo de materiales, unificando cromática y tectónicamente la obra, la alusión a métodos constructivos y técnicas de vanguardia sin alardes formales o tecnológicos, el empleo de la luz para resaltar volúmenes o viceversa, justificando la repetición de retranqueos por razones visuales, funcionales, lumínicas, ambientales...sin aludir a la "verdadera" razón, fundamentalmente formal.

Todos éstos recursos están en las mejores propuestas de esos años.

La respuesta de cada uno de los protagonistas, aun a pesar de los rasgos mas o menos comunes enunciados, pretendió, sin embargo, elaborar los rasgos distintivos suficientes como para consolidar las poéticas personales. En la mayoría de los casos como materialización definida por elementos formales precisos y, en alguna ocasión, por los modos de interpretar, por la actitud formalizadora, semejante a un método intuitivo. La diversidad y abundancia de personalidades diferentes, fomentada por la falta de escuela y por el peculiar modo de conocimiento, intuitivo y ecléctico, al margen de normas formales, no ortodoxo, pero tampoco heterodoxo, hace impropcedente, por disperso, el intento clasificatorio pormenorizado, habida cuenta además del hecho derivado de aquellas condiciones según el cual la mayoría de los autores fue variando su propia poética según las sucesivas influencias recibidas. Una característica común fue precisamente la "fácil" evolución en los modos de hacer.

Si nos centramos en la producción de Carvajal, que nos reúne en su homenaje, habrá que considerar además como circunstancias particulares, las influencias derivadas de su actitud cosmopolita, acentuada por sus viajes frecuentes que le permitieron conocer de primera mano las arquitecturas que más le interesaron. Su colaboración con otros profesionales, en especial durante esa etapa con José María García de Paredes, que pudo contribuir a la recepción de influencias mutuas y a un esfuerzo pragmático en el diálogo formal cuya apoyatura fundamental se establecía sobre el rigor funcional y constructivo. Su vocación docente, le impuso además un orden discursivo racionalizado y comunicativamente eficaz, junto con un elegante elitismo, un tanto opaco en la manifestación de sus contenidos, que derivó en un lenguaje levemente distanciado y algo críptico, en el que lo tectónico asumió un papel fundamental. Entre sus propuestas transparentes, abiertas y ligeras para Loewe, ejercicios extraordinariamente elegantes y eficaces, y sus volúmenes maclados, macizos, cerrados y silentes de las casas en Somosaguas, media un esfuerzo por apropiarse las influencias, individualizando y "localizando" simultáneamente sus propias respuestas.

Su propio papel cultural, fronterizo e intermediario entre Madrid y Barcelona, acusa también ese talante sintético, y sin embargo nada fácil

desde un temperamento un tanto "radical". Como su desempeño del cargo de Decano del COAM en un momento en el que se empezaron a notar los cambios profesionales que hoy desvirtúan la práctica de la arquitectura.

En su caso, la "furiosa" investigación pasó por la introspección sintética, desarrollada con extraordinaria frialdad y enorme pasión. Lo que el corazón pedía y la razón aconsejaba, en tiempos de una crisis generalizada, intuida por Carvajal con gran lucidez y combatida con pasión desde sus responsabilidades docentes, corporativas y profesionales, le llevaron paulatinamente al aislamiento y a la interesada incompreensión de muchos, tiñendo de amargura su sonada despedida académica. En ella se haría presente un sentimiento de abandono contrario a su voluntad de seguir predicando...en el desierto.

Hoy quiero desde mi condición docente, y distante de su magisterio, rendir homenaje con mis palabras, a su esfuerzo y su inteligencia.

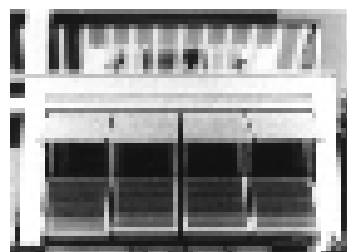


LA ARQUITECTURA DE JOSE ANTONIO CODERCH Y MANUEL VALLS. 1942-60.

Carlos Flores.

Entre las aportaciones más valiosas que la llamada "primera generación de postguerra" sería capaz de llevar a cabo en la España de los años cincuenta habría que destacar aquella que surge como resultado de la colaboración de los arquitectos barceloneses José Antonio Coderch de Sentmenat y Manuel Valls Vergés, colaboración que se extiende, de una u otra forma, entre 1941 y los años sesenta. Durante la década de los cincuenta otros arquitectos de la misma generación como Alejandro de la Sota, José María Sostres, Antonio de Moragas, José Luis Fernández del Amo, Francisco Cabrero, Miguel Fisac, Francisco Mitjans, Julio Cano Lasso, F.J. Sáenz de Oiza, etc. se esforzarán también por encontrar caminos alternativos -al margen de consignas políticas más o menos explícitas- hasta hallar soluciones homologables con lo más positivo y válido que por aquellos años se estaba produciendo en Europa.

En el temprano reconocimiento del interés y calidad que la obra de Coderch y Valls ofrecía jugará papel esencial un hecho concreto, la celebración en Barcelona, en junio de 1949, de la V Asamblea Nacional de Arquitectos y, dentro de ella, la exposición de obras realizadas por profesionales españoles desde el final de la Guerra Civil hasta ese mismo momento. Gio Ponti y Alberto Sartoris. Dos figuras de reconocido prestigio, asistirán a dicho Congreso como invitados de honor. En un breve discurso ante los asistentes a la Asamblea, Ponti expresará con sinceridad encomiable la impresión que la muestra expuesta le produce: "Quiero tener con mis compañeros españoles una confianza: Encuentro entre vosotros incertidumbre y titubeo". Dentro de la atonía general salvará una pequeña obra representada a través de sencillos planos y fotografías, la casa Garriga-Nogués (1947) construida en la villa de Sitges por dos jóvenes arquitectos, J.A. Coderch y M. Valls. La publicación inmediata de este modesto trabajo en la revista *Domos* (dirigida por Ponti) proporcionará a



1. Casa Garriga Nogués. Sitges (Barcelona), 1947. Plantas baja y primera.

los medios arquitectónicos europeos una primera pista sobre aquel intento de recuperación que parece iniciado como el español excesivamente dominado por eclecticismos más o menos neo-imperiales y popularismos de una superficialidad semejante. El efecto de estímulo e impulso que este principio de reconocimiento habría de suponer para el trabajo futuro de Coderch y Valls -y de algún modo también para los demás arquitectos españoles parece fuera de toda duda. En todo caso, el gran mérito de Coderch y Valls sería que tal reconocimiento no lograra perturbar ni modificar su posición ante el trabajo, manteniendo aquel espíritu de serenidad y plena dedicación que les permitiría evitar tanto los atajos fáciles como las falsas genialidades.

El sistema de colaboración que ambos establecerán, desde que en 1941 comparten un mismo despacho/estudio -situado en un principio en la Plaza de Urquinaona, Gran Vía posteriormente, y en Plaza Calvó a partir de 1946- se mantendrá durante más de dos décadas si bien circunstancias diversas -y entre ellas la presencia de una segunda generación con los hijos de uno y otro- traerá como consecuencia que la comunicación entre Coderch y Valls vaya haciéndose menos intensa incluso que, a partir de 1972, Valls abandone el estudio de Plaza Calvó para iniciar una nueva etapa en colaboración con su hijo Manuel Valls i Ferrer. En todo caso, aún en la fase de más intensa colaboración que es la que finaliza hacia 1960, ésta colaboración ofrecería entre sus peculiaridades el hecho de que cada uno de ellos fuera siempre responsable único de su propia obra, no importa que éstas surgieran tras un largo proceso dialéctico de maduración a través del cual comentarían de forma pormenorizada y crítica cada uno de los "pasos" dados por el otro. Esta autoría coral o a dos voces -nunca a dos manos como los propios arquitectos se han esforzado siempre en declarar- representaría un tipo de colaboración suficientemente sólida para que las obras de ese período aparecieran en las diversas publicaciones bajo la firma compartida de ambos. Una vez puntualizada esta interesante cues-



2. Casa Ugalde en Caldes D'Estrac (Barcelona), 1951. Planta principal.

tión, no siempre entendida de forma correcta, será el momento de abordar una consideración panorámica de la obra realizada durante el período citado.

Como primera etapa parece inevitable referirse a una "fase mediterránea" caracterizada, sobre todo, por la construcción de pequeños edificios unitamiliars, localizados en zonas del litoral catalán, fundamentalmente en Sitges, respondiendo todos ellos al dato compartido de vivienda no permanente. Se tratará de una arquitectura con un evidente apoyo en lo popular, de muros encajados y formas simples que alcanzarán un punto máximo de complejidad y sofisticación en la Casa Ugalde en Caldes d'Estrac, (proyecto de 1951) por otra parte una de las obras más admirables de la arquitectura española de los últimos cincuenta años.

(Al mencionar esta proximidad de la arquitectura de Coderch y Valls al campo de lo popular parece conveniente puntualizar que no se tratará nunca de una aproximación ingenua e inmediata sino de un intento de compartir, en lo posible, algunos de los aspectos esenciales que califican al arquitecto popular, entre ellos su conexión con las tradiciones del lugar y su atención a los datos objetivos de todo tipo -"trabajar con una cuerda atada al pie"- la preocupación por realizar un trabajo serio capaz de superar el paso del tiempo tanto desde los puntos de vista formal como funcional; la importancia concedida a lo que el trabajo arquitectónico tiene de artesanía y oficio; sin duda también un cierto desprecio hacia dogmatismos teóricos y arquitecturas "invitro", etc. Coderch y Valls fueron poco dados, al menos durante estos años, a elucubraciones teóricas e incluso gozaban de una saludable "desinformación" más allá de lo que sucedía dentro de su entorno más próximo. "No conozco mucho de las nuevas tendencias en arquitectura y urbanismo", expresaba literalmente Coderch en una entrevista publicada en 1960. Era cierto. Su camino, conviene repetirlo, lo encontraban a través de la búsqueda de una máxima simplificación formal -no siempre conseguida, esto hay que admitirlo- de la dedicación plena al trabajo de cada momento, también a una autolimitación del número de obras aceptadas lo que hacía posible algo que F. de Inza señalaría en 1967: "No se aprecia la prisa en su labor". Tal sistema de trabajo se completaba -según propia confesión- con la metodología del inspector Maigret: Empaparse al modo de una esponja de los datos objetivos más relevantes -incluyendo numerosas conversaciones con cada cliente- y a través de tal proceso llegar de modo natural y casi por sí sólo, es un decir, a la solución más razonable; una forma de actuación que en sí misma debería llevar implícita su capacidad de evolución. Es evidente que tal sistema nunca podría garantizar una total supresión de errores pero como Coderch y Valls sostenían en un texto de 1957 (publicado en *L'Architecture d'Aujourd'hui*) se trataría siempre de errores "de buena fe", errores que incluso podrían llegar a ser "vivos y magníficos". Tal sistema de trabajo dominará todo el proceso de creación y así en obras más alejadas, en apariencia, de estos principios, como por ejemplo la Casa Ugalde, buena parte de su planteamiento básico vendría justificado por preocupaciones tan simples como la de conseguir las mejores vistas sobre el panorama circundante al tiempo que el afán de "tapar" construcciones próximas escasamente atractivas, por decirlo educadamente.

La arquitectura de Coderch y Valls correspondiente a esta primera etapa, aún dentro de su afinidad con lo popular-mediterráneo, irá alcanzando progresivamente niveles de una mayor abstracción formal no importa la "vuelta al origen" que la casa Ballvé (de 1957), situada en tierras pirenaicas, pudo significar, un caso claro de sometimiento lógico a las condiciones del lugar, anulando cualquier tentación hacia volumetrías más esquemáticas que habían comenzado a aparecer en obras como las casas Dionisi y Torrens de 1954 y sobre todo Catasús (1956), en Sitges.

La década de los años cincuenta habría de suponer como principal novedad la posibilidad de una primera dedicación de Coderch y Valls al tema de la vivienda urbana, oportunidad iniciada un poco antes con el grupo de casas para pescadores construido en el puerto de Tarragona (1949), un tanto a medio camino entre lo popular y lo no-popular y en el que los arquitectos tendrían que actuar sobre un proyecto ya iniciado por los servicios técnicos del Instituto Social de la Marina, entidad promotora. Estas casas para pescadores se resolverían en el proyecto definitivo según una composición que podría definirse como en "doble crescent", lográndose una autonomía formal y vecinal que las diferenciaba claramente del resto de las construcciones del entorno. El conjunto ofrece ya el sello de economía formal y sobriedad expresiva habituales en esa primera etapa. Serán en todo caso dos obras barcelonesas proyectadas en 1951 (precisamente el año en el que Coderch obtendrá el Gran Premio de la IX Triennale de Milán por su pabellón español) las que les permitan exponer de forma más decidida, sus propios criterios sobre el tema de la vivienda urbana a través de un lenguaje al margen de cualquier apoyo en lo popular.

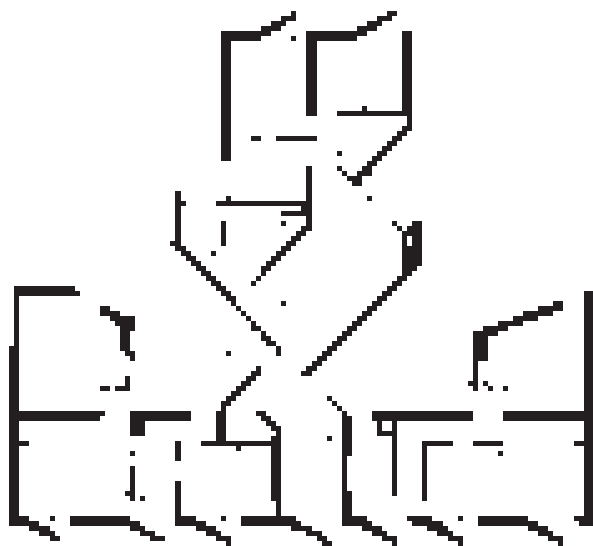
Del mismo modo que sucediera con las casas para pescadores de Tarragona, será también el Instituto Social de la Marina el organismo promotor de los nuevos trabajos, dos temas de vivienda casi coincidentes en cuanto a su colocación pero bien distintos bajo otros muchos aspectos. Los



3. Edificio de viviendas en el Paseo Nacional (hoy de Juan III), Barcelona. Proyectos de 1951.

proyectos a desarrollar presentaban en ambos casos serias dificultades en cuanto a la relación programa / espacio-disponible, destinándose a viviendas de clase media las del paseo nacional y clasificándose como sociales de tercera categoría el grupo situado entre las calles Maquinista y Sant Josep. Estas últimas exigirán además una toma de decisiones de carácter urbanístico al tratarse de la ordenación de una manzana completa mientras que las primeras se limitaban a un sólo edificio a construir sobre un privilegiado solar a tres fachadas.

El edificio del Paseo Nacional recibiría desde el momento mismo de su terminación una entusiasta acogida tanto desde los medios profesionales españoles como de aquellos europeos más interesados por nuestra arquitectura. A una sofisticada y nada convencional solución en planta correspondería también un tratamiento exterior de absoluta novedad con acabados que iban más allá tanto de los revocos pretendidamente racionalistas como de las consabidas fábricas de ladrillo a cara vista tan en boga. El edificio incluía dos viviendas gemelas por planta resolviéndose éstas mediante una composición tal vez excesivamente elaborada y torturada pero que, según los arquitectos, era la mejor que hallaron capaz de desarrollar el programa propuesto dentro del espacio disponible, dando respuesta, también, a las exigencias que ellos mismos se imponían. Cada vivienda estaba integrada por un amplio vestíbulo como elemento único de distribución, comedor-estar con chimenea, cocina, baño completo más cuarto de aseo, y tres dormitorios, provistos de terraza acristalada, como elemento de filtro entre el interior y la calle. La solución exterior del edificio representa uno de sus aspectos más atractivos pero sin duda también el más discutible desde el punto de vista de su radical hermetismo. El edificio se compone de planta baja de uso común más seis superiores de vivienda quedando un espacio libre, con una altura aproximada de media planta, entre la última habitada y el alero. Tanto la fachada central, resuelta en un sólo plano, como las laterales quebradas siguiendo los accidentes de la planta, consiguen armonizar muy diversos materiales como las cris-



4. Edificio de viviendas en la c/ Maquinista, Barcelona. Proyectos de 1951.



5. Casa en el Paseo Nacional, Barcelona, 1951.

taleras y pequeña mampostería de planta baja, las bandas verticales de azulejos, correspondientes a chimeneas y armarios, el entarimado del volado alero, dominado y apaciguado todo ello por la presencia repetida de persianas verticales de librillo, de color blanco, como elemento único de cerramiento en cada piso. Estas persianas, orientables pero fijas, respondían a una decisión sin duda excesiva, de los arquitectos como fue la "eliminación" del entorno dadas las condiciones negativas que, en su criterio, ofrecía permitiéndose la ventilación e iluminación de los espacios interiores pero no la "salida" desde ellos al ambiente exterior.

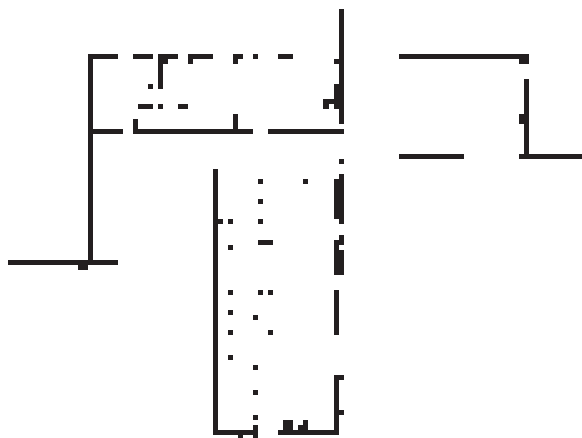
Por otra parte, la solución abierta dada a la semiplanta de ático conseguía evitar la sensación de aplastamiento que aparece en una obra que a veces, con escaso fundamento se ha querido poner como preceden-

de esta casa de la Barceloneta, el edificio Borsalino, construido algún año antes en la ciudad italiana de Alejandría por el arquitecto Ignazio Gardella.

Desde el punto de vista estructural resulta también singular este edificio, dotado de un poderoso núcleo central de hormigón armado, completado por muros perimetrales en planta baja más cuatro machones interiores perfectamente acoplados a la solución de la planta. Tal vez no sea descartable la intervención a este respecto del ingeniero Eustaquio Ugalde, notable especialista en hormigón armado y para quien Coderch y Valls acababan de proyectar la que sería su famosa casa de vacaciones, la situada en Caldes d'Estrac, frente al Mediterráneo.

Muy distinto pero no menos interesante que la casa del Paseo Nacional sería el grupo de la calle Maquinista muy próximo a ella si bien situado ya en una zona interior del barrio de calles estrechas y muy escasa calidad desde el punto de vista urbano. Las viviendas del grupo se distribuyen según tres lados del rectángulo que marcan los límites de la manzana, dejando un espacio central abierto de carácter semiprivado que se organiza como una sucesión de mínimos recintos semi-independientes, abiertos y conectados al gran espacio central. Los bloques, de planta baja y cinco alturas, poseen tres viviendas por escalera con distribuciones que responden a un máximo aprovechamiento del escaso espacio disponible, lográndose soluciones óptimas en cuanto a privacidad de cada uno de los recintos tanto desde el exterior como entre sí. También la solución de vestíbulo/desemboque de escalera y accesos a las viviendas constituye un elemento clave para su agrupamiento.

El ladrillo será el material dominante en exteriores en los que aparecen bandas verticales, revocadas, correspondientes a los elementos de protección de las vistas.



6. Casa Catasús en Sitges (Barcelona), proyecto de 1956.



7. Casa Ballué en Camprodón (Gerona), proyecto de 1957.

Casi coincidiendo con la terminación de las obras comentadas, Coderch y Valls llevarán a cabo nuevos trabajos en el tema de la vivienda aislada y entre ellos dos de especial significación. El primero, la casa que para el propio arquitecto Coderch habría de ser construida (nunca lo fue) en las proximidades de la casa Ugalde El segundo la casa Catasús en Sitges, proyectos de 1955 y 1956 respectivamente; con ellas, como había sucedido en obras anteriores, aparecerá nuevamente la dualidad formalismo ortogonal/informalismo oblicuo. Así, mientras la composición en planta de la casa Coderch parece presidida por un intento de eliminación del ángulo recto la proyectada para Catasús representa el dominio absoluto de las líneas paralelas y la ortogonalidad, tendencia, esta última que será predominante en la obra futura de ambos.

El ordenado esquema de planta en T de Catasús volverá a ser reordenado un año más tarde en Ballvé (1957) sin apenas otra variación que la orientación de dormitorios y zonas de relación y servicios siguiendo la lógica aconsejada por el cambio de emplazamientos; así, dejando a un lado el programa un poco más amplio en esta última, podría establecerse entre ambas plantas una simetría especular casi exacta. Estas casas Catasús y Ballvé supondrán como se anticipó, el punto de partida de una tipología que con las variaciones propias de cada programa concreto se mantendrá en obras sucesivas durante casi dos décadas. En todo caso ante propuestas muy peculiares las soluciones se apartarán de esta fórmula, como sucede con las casas Olano y Paricio, proyectos de 1957 y 1961 respectivamente.

El período final de la colaboración intensa entre Coderch y Valls se cerrará hacia 1960; y es preciso hacer hincapié en este adjetivo "intensa" ya que algún tipo de colaboración, o al menos intercambio de opiniones, es seguro que se mantuvo durante un espacio de tiempo más amplio. En apoyo de esta opinión debo hacer referencia a una carta que dirigí a Coderch en enero de 1962 y cuya respuesta me llegaba pocos días después (12 de enero de 1962). Planteaba al arquitecto varios interrogantes en relación con una de sus obras más recientes (en colaboración con Valls) como era el edificio barcelonés de la calle de Compositor Bach (proyecto de 1959). Coderch contestaba, paciente y detalladamente, cada una de mis preguntas quejándose de que le obligara a "trabajar tanto". Al final, junto a su firma, aparecía una breve nota manuscrita de Valls: "Leído y de acuerdo completamente. Un fuerte abrazo, Manuel". La amistad y buena relación entre ambos habría de conservarse hasta el final, según testimonio de familiares y amigos; pero existe, además, un hecho que puede confirmarlo: El "Noticiero Universal" de Barcelona publicaba el 17 de marzo de 1981, con motivo de la exposición "Coderch de Sentmenat", un artículo que tendía a ensalzar la significación profesional de Manuel Valls en detrimento de la de Coderch. Días más tarde aparecía en el mismo diario una dura respuesta "firmada por ambos" en la que mostraban su desacuerdo total respecto del citado artículo.

Los dos últimos trabajos importantes llevados a cabo mediante una colaboración plena Coderch-Valls serían la casa de c/Compositor Bach y la urbanización "Torre Valentina", proyectos de 1958 y 1959, respectivamente. En el primer caso se trata de un edificio de viviendas "de lujo", sin lujo. El "lujo", como en tantas otras de sus obras vendrá dado a través de la calidad constructiva, la situación del edificio y el talento de sus autores. Resulta gratificante comprobar cómo a lo largo de toda su labor no se dará jamás la menor oportunidad al lujo-hortera-de-los-dieciséis-cuartos-de-baño (hoy tan extendido) y como clientes situados en cotas máximas en cuanto a nivel económico -recordemos, entre otras obras, la modesta casita Garriga-Nogués en Sitges- coincidirían con los planteamientos, siempre contenidos y austeros en tal sentido, de los arquitectos.



8. Edificio de viviendas en la c/ Del Compositor Bach, Barcelona. Proyecto de 1958.

El edificio de la c/Compositor Bach consta de planta baja y cinco superiores más áticos con cuatro viviendas por planta, iguales y simétricas dos a dos. La distribución interior funciona de forma adecuada tanto desde el punto de vista de su uso como de la situación de las zonas principales y su relación con la calle; una distribución que podría considerarse derivada en cierta medida de la tipología Catasús-Ballvé, alcanzándose la compacidad exigida al tratarse de un solar urbano mediante la conversión en rectangular de la planta en T de aquella. El ala de dormitorios principales se mantiene como zona independiente situándose junto a ella el bloque formado por vestíbulo-relación-comedor-cocina-servicio. En la solución exterior del edificio se contraponen las dos fachadas principales de gran transparencia (atenuada siempre por las persianas de tipo librillo fijas o móviles) frente al relativo hermetismo de las laterales provistas de huecos de tamaño mucho menor, rasgados en el muro y provistos de persianas fijas a semejanza de lo que ocurría de un modo generalizado en la casa de la Barceloneta. El ladrillo aparece como material básico en las fábricas de las fachadas laterales y en las chimeneas en contraste con los antepechos de hormigón visto del ático más las características persianas de librillo dando lugar a una solución plástica fiel a criterios estéticos habituales en la obra de Coderch y Valls, llegándose como en casos precedentes a un difícil equilibrio entre imaginación, libertad y austeridad formales.

La urbanización "Torre Valentina" de 1959 -según planos preparados para su publicación firmados por ambos arquitectos- plantea la ocupación parcial de una ladera, situada frente al mar, mediante grupos de viviendas, en dos plantas, que se escalonan de modo que cada una de ellas no tape las vistas de las posteriores. Elemento singular dentro del conjunto lo representa un hotel de dimensión media situado en la zona más próxima al mar con volumetría que sigue, como las viviendas, una dirección de máxima pendiente. Calles cubiertas, sensiblemente horizontales bajo las primeras plantas, en voladizo, de las viviendas proporcionan itinerarios protegidos a lo largo de toda la urbanización.

El proyecto, desde su ordenación general, variedad y dimensiones de las viviendas, sobriedad y elegancia de lenguaje, permite adivinar el interés que la obra hubiera alcanzado en el caso de ser llevada a cabo demostrando que el fenómeno, entonces en sus comienzos, de destrucción de la España litoral no suponía una especie de calamidad inevitable -como un huracán o una inundación- sino, por el contrario, algo perfectamente superable con sensibilidad e inteligencia desde el papel del arquitecto y con una cierta mesura en cuanto a urgencia y volumen de beneficios por parte de las entidades promotoras correspondientes.

Todo el comportamiento (por no llamarlo "filosofía") profesional y personal que existe tras las actuaciones comentadas podría ser resumido mediante dos breves párrafos pertenecientes al conocido artículo "No son genios lo que necesitamos ahora" que Coderch publicara en 1961:

"Trabajar vigilando continuamente para no confundir la flaqueza humana, el derecho a equivocarse, con la voluntaria ligereza, la inmoralidad o el frío cálculo del trepador".

"Al dinero, al éxito, al exceso de propiedad o de ganancias, a la ligereza, la prisa, la falta de vida espiritual o de conciencia hay que enfrentar la dedicación, el oficio, la buena voluntad, el tiempo, el pan de cada día (...).A esto hay que aferrarse".

Formas coincidentes de entender la arquitectura y la vida.

9. Urbanización "Torre Valentina".
Proyecto de 1959. Planta de conjunto.





POÉTICA DE LA INICIAL MAYUSCULA O ARREBATADA APOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA ACERCA DEL PENSAMIENTO Y EL MAGISTERIO DE JAVIER CARVAJAL

Juan M. Otxotorena



1.

A modo de pertrechos necesarios, si bien dudosamente eficaces, para una defensa in extremis de la arquitectura —vista como arte, como horizonte, como tarea y como profesión—, los escritos de Javier Carvajal componen un paisaje apasionado y grave. Realizan todo un programa de vida que al propio tiempo es de combate, de agónica lucha sin tregua; responden a una misión.

Como en el caso del Rilke de las Cartas a un joven poeta, también aquí se alude a los jóvenes; eso sí, se los llama a la guerra. Además, se convoca a los jóvenes tomando la expresión con un sentido bien preciso, ya de vuelta. Aquí, en efecto, se exhorta y emplaza a los jóvenes arquitectos en tanto arquitectos de actitudes jóvenes: a aquellos arquitectos que presentan disposiciones no completamente envilecidas todavía por la renuncia a sus ideales originarios y la claudicación ante el cúmulo de las poderosas presiones de todo orden que tratan de someterles. Y se les habla con palabras que quieren «... tener acento de llamada a la responsabilidad, ... cumplir un servicio de advertencia y de estímulo¹.

1. J. CARVAJAL, «Última lección académica», en AA.VV. (J.M. FERNÁNDEZ-ISLA y M. PEIRE coords.), J. Carvajal Arquitecto, Servicio de Publicaciones del C.O.A.M., Madrid 1991, p.77.

Son pocos sin duda los que podrán resistir y salvarse; son pocos, muy pocos, quienes conseguirán preservarse íntegros y cabales en este agresivo universo de seducciones: el éxito fácil, el aplauso frívolo, la satisfacción egoísta, la simulación artera, la pereza, la comodidad...; y se les habla desde el profundo afecto del profesor-y-maestro-antes-que-juez y bajo el peso insoportable, extenuante, del deber más oneroso: aquél que imponen, inapelables, la honestidad y la lucidez.

La ideología que subyace en su voz —quizá baste el dato para definirla— es la de quien escribe la palabra Arquitectura siempre con inicial mayúscula: la de quien se refiere invariablemente a su profesión «... con pasión, no sólo con interés»², la de quien hace en todo momento de ella objeto de «fe y entusiasmo ardoroso»³.

Fe y entusiasmo ardoroso: esto es lo que derrocha obsesivamente «... la obra de un visionario, de un introvertido —seguramente tocado por la mística— a caballo entre las influencias nórdicas del protestantismo, con las ansias luminosas de algunos arquitectos del norte, y las entreveradas oscuridades de los arquitectos del sur...»⁴. En todo caso, ansias luminosas y entreveradas oscuridades componen históricamente un singular y característico paisaje que resulta de su superposición sistemática, de su imbricación sucesiva en los planos complementarios del único espectro solar: la luz de la forma y la consiguiente oscuridad de su entorno heredado, imagen correlativa del contraste de figura y fondo cuya específica explotación consume la arquitectura blanca de la poética internacionalista (por lo demás evocada aquí sin ambages); la luz del mensaje y la oscuridad del misterio cuya autoridad invoca y cuya sugestión lo compacta y sostiene; la luz rutilante del nuevo camino a emprender y la inevitable oscuridad del destino, de la meta incierta, el futuro a conquistar.

Ansias luminosas y entreveradas oscuridades alimentan en efecto, de manera más o menos filtrada, los resortes intelectuales, profesionales y existenciales de una generación de arquitectos que parece bascular, a la hora de hacer y argumentar sus opciones, entre la trágica rebeldía revolucionaria y el hábil oportunismo ‘casual’, entre el puro heroísmo quijotesco y el frío cálculo estratégico, entre el vibrante compromiso histórico y el entusiástico pero sumiso seguidismo para con la más rabiosa y palpitante moda ‘extranjera’, entre el voluntarismo de un empeño renovador definitivamente libre de servidumbres e hipotecas irracionales y la fe incommovible en la potencia y virtualidad de su ignoto bagaje castizo, entre la entrega personal irrestricta e ilimitada a la más alta de las causas nobles y la ambición de éxitos dignos de tal nombre para sí y para su propio mundo, acaso a pesar de éste: venciendo su resistencia.

Precisamente, esa resistencia no es ya sólo la de la inercia de la enorme maquinaria del engranaje diario de los «cuatro elementos» telúricos, la del continuo y costoso rozamiento de la tierra y el cielo; a la rigidez de la alegre inocencia nativa del Cosmos se añade ahora la clausura subjetiva pero dominante, si no generalizada, del extremo cinismo tácito, inconsciente y «típicamente crepuscular» de la era y generación de la cul-

2. J. RAMÍREZ DE LUCAS, «Sobre el Pabellón de Nueva York», en AA. VV., J. Carvajal Arquitecto (1991), cit., p. 57.

3. J. CANO LASSO, «Sobre la arquitectura de Carvajal», en AA. VV., J. Carvajal Arquitecto (1991), cit., p.17.

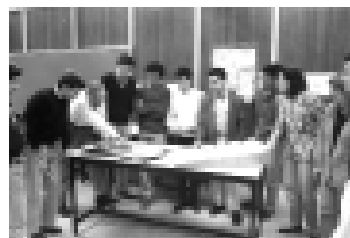
4. C. SAURA, «La madriguera», en AA. VV., J. Carvajal Arquitecto (1991), cit., p.23.

tura de la sospecha, la de los célebres «hombres huecos» de Eliot. Hay que contar hoy por hoy con aquella resistencia que compone esta suma; y tal resistencia, ¿no es justo, en realidad, la misma que ha encontrado frente a sí sin excepción, a lo largo de su extensa tradición, la profesión profética?: ¿no es esta una profesión de perfiles malditos, ligada a las más crudas experiencias de rechazo y marginación, correlativa del desarraigo y el aislamiento? Acaso sea este verse irremisiblemente abocados al más desolado aislamiento lo que constituye a sus esforzados representantes en encarnaciones auténticas de su figura y su tesisura. Acaso por eso la «voz del que clama en el desierto» invoca y anuncia de manera implícita su pronta superfluidad y consiguiente desaparición, hablando de tiempos que no va a vivir. Acaso por eso de suyo el profeta anuncia calamidades, desgracias, apocalipsis, antecede a desastres y desventuras sin cuento; pero infunde también esperanzas: «Mi profecía para el siglo XXI —que no viviré— es que va a ser un siglo de grandes rectificaciones, que empezarán por la demanda y la aceptación del misterio, de la emoción»⁵.

Demanda y aceptación del misterio, por tanto; del pulso del sentimiento. Esta «demanda y aceptación» que se nos anuncia y exige, sin embargo, ¿no constituye, a la vez, la del propio papel histórico de adelantado de aquél que aparece dedicado a hacerlo, en la medida en que sólo desde ella se vuelve digerible? Misterio y Emoción son aquí en cualquier caso, lo mismo que Arquitectura, Idea, Historia o Arte y confirmando la abierta evocación de la reserva espiritual platónica, grandes (enormes) palabras, escritas —con trazo magnánimo y curvo— también con inicial mayúscula: con respeto y reverencia, con conciencia de su peso, de su carácter interpelante y convocador, y quizá con el terror invencible que se concede al poeta en la presencia del ángel rilkeano de las Elegías duinesas.

Ansias luminosas y entreveradas oscuridades componen de hecho, ante el fulgor cegador de tal celestial criatura y en la magia invenciblemente sugestiva de su inefable Misterio, la ‘emocionante’ escena del mirarse de estos hombres en las espectaculares experiencias y propuestas de la vanguardia europea, necesitando al mismo tiempo referirlas al orgulloso empuje y al poso incontestado de su tradición entre artesana y genética —la de la Alhambra y el Escorial—, tan brillante como injustamente olvidada; ella es ahora llamada a comparecer con la mayor formalidad, apertura y pujanza, en unas coordenadas de espacio y tiempo que propician y exigen el esfuerzo histórico de la reconciliación y el encuentro de los ciclos epocales y las culturas locales en pos del progreso; del Progreso con mayúscula: del Progreso de la Humanidad, del avance de la Civilización.

Pero este encuentro no hubiera podido nunca ser paulatino y discreto, mudo, ordenado, dulce y pacífico: habían de saltar las chispas: «La Arquitectura de Javier Carvajal, su trayectoria, su vida, ha sido muy brillante, fulgurante, desde los comienzos»⁶. No cabía la transición insensible y plana. Hacía falta un detonante, una primera explosión. Y esa explosión había de tener sus cebos, sus núcleos concretos: «... graduado el 53, es un representante, quizá el más espectacular y reconocido de la tercera



5. I. VICENS y R. LLANO, «Entrevista a Javier Carvajal: ‘La Arquitectura debe recuperar el misterio’», Nueva Revista, 58, 1998, p. 22.

generación madrileña de postguerra...», una generación que, marcada por la doble ligazón de su impulso interno, «el ascendiente racionalista» y «la inflexión orgánico-expresiva»⁷, se habría abierto camino a fuerza de fuerza —contra «incontables barreras psicológicas y culturales»—, llegando a ganarse por momentos la abierta admiración mundial⁸.

Y sin embargo aquí, más allá de cualquier posible tentación de relajación y complacencia en la cálida celebración de ese éxito, la aventura fue siempre vista e intensamente vivida por los más conscientes de sus protagonistas en clave de emplazamiento moral: «Fueron estos años vitales, por nuestra edad, apasionados y apasionantes y tal vez, por qué no decirlo, ingenuos, llenos de esperanzas que hoy son casi incomprensibles desde el escepticismo, la abulia, la indiferencia y el conformismo que invaden tantos campos de la cultura, de nuestra sociedad»⁹.

Escepticismo, abulia, indiferencia y conformismo —dicho sea sin ninguna dilación, quede claro cuanto antes— vendrían a ser los verdaderos males de nuestro tiempo. Ellos componen e identifican la contraimagen del compromiso total exigido a sus fieles por el proyecto histórico catalizador y motor de aquella aventura épica: «A veces, cuando se tiene mucho, no se comprenden los tiempos en que no se tenía tanto. A veces, los que no luchan no entienden a quienes lucharon para que otros no tuvieran necesidad de hacerlo. A veces, los que nada aportan no saben reconocer el valor añadido que rodea la vida y la obra de quienes sí aportaron su esfuerzo, asumiendo riesgos y comprometiendo aciertos...». A veces se nos olvida el improbable esfuerzo y el crítico riesgo de quienes, en los años cincuenta, hicieron de la arquitectura moderna, y con ella de la propia Arquitectura —de la arquitectura con mayúscula, de la arquitectura como disciplina impregnada de significado cultural y de implicaciones sociales, si no políticas, y poco menos que llamada a liderar el cambio histórico a partir de la toma de conciencia consistente en advertirlo— su credo y programa, su meta: «... Porque lo cierto es que, contra lo que muchas veces se dice y se acepta —por pereza intelectual, por desinformación o por manipulada mentira—, la Arquitectura española... nunca había vivido una etapa más dinámica, más rica, más esforzada, ni más comprometida con la construcción de una realidad distinta y nueva, que se pretendía mejor»¹⁰.

A nada que se abandone o distraiga nuestra vigilancia la pereza intelectual, la desinformación y la mentira campan a sus anchas inficionando y hasta copando la escena. Es preciso sacudirse el efecto placentero y somnífero de la espesa capa de tópicos que enturbia las aguas y nos nubla la vista; el cual, si nos descuidamos, nos ‘libera’ —a pesar de la necesidad de ejercitarnos en el juicio crítico inhibiendo nuestra eventual iniciativa y anulando en nosotros cualquier capacidad de reacción.

2.

Iniciativa explosiva y capacidad de reacción: esto es lo que demuestran en grado sumo andaduras tan prietas y netas como las de los contados representantes genuinos de la vieja y penosa profesión profética.

6. A. CAMPO BAEZA, «El arte cincelado. La arquitectura de Javier Carvajal», en AA.VV. (J.M. FERNÁNDEZ-ISLA y M. BARRIENTOS coords.), J. Carvajal Arquitecto, Fundación Cultural C.O.A.M., Madrid 1996, p. XI.

7. J.D. FULLAONDO, «De nuevo la torre de Valencia», en AA. VV., J. Carvajal Arquitecto (1991), cit., p.27.

8. Cfr. J. RAMÍREZ DE LUCAS, «Sobre el Pabellón de Nueva York», cit., pp. 57 ss; y el recopilatorio «Comentarios ante el Pabellón de España (Nueva York 1964)», también en AA. VV., J. Carvajal Arquitecto (1991), cit., , pp.59 ss.

9. J. CARVAJAL, «Última lección académica», cit., p.74.

10. J. CARVAJAL, «Prólogo» en AA.VV., Lamela, urbanística y arquitectura. Realizaciones y proyectos 1954-1992, Xarait, Madrid 1993, p. 9.



Ni dejar pasar una ni descansar un momento, dedicados de hoz y coza a la Gran Pelea en sus diversas formas, a través de sus estadios sucesivos. Quienes hemos seguido a distancia su trayectoria le hemos visto como Decano de Colegios, Director de Escuelas e incluso político en ciernes — siempre al borde de la decepción y el desencanto—, aparte de como venerado Catedrático de Proyectos y autor prolífico, ampliamente reconocido dentro y fuera de nuestras fronteras. «En resumen: todos los premios, todos los cargos y los encargos, todas las publicaciones, todos los reconocimientos...»¹¹ : no hay trinchera que no haya habitado, remozado y azuzado a conciencia, en esa sin par batalla comprometida con la persuasión de que «... nada puede parar el impulso arrollador ni la obligación imperativa de sintonizar con nuestro tiempo y dejar constancia de nuestra propia originalidad creadora»¹².



Desde luego, también tal persuasión apareció y fue leída enseguida como profundamente política: primero, por la ausencia de cauces sistemáticos sectoriales y márgenes metodológicos orientativos; y segundo, por sus (consiguientes) pautas de traducción y formas de plasmación y comunicación. No en vano, entre otras cosas, su expresión es la propia del mitin; su tono, el de la proclama consabida, mil veces recitada y aprendida de memoria, no obstante vacunada frente a la rutina o el acostumbramiento: el del discurso enfervorizado, movilizador e interpelante, del avezado orador que declama ante las masas argumentos de eco tonante y aplastante contundencia; su objetivo, la reforma de las mentalidades y de la cruda realidad que las configura; su horizonte, unas ideas de desarrollo y realización humana, de mejora individual y social, de salvación y redención final, que trascienden francamente en todo caso el umbral de lo material.

«Ahora, al evocar su memoria aparece ante mí enjuto, alto, con la mirada brillante de inteligencia y de pasión, agudo, llameante en sus reacciones y en sus frases tajantes como latigazos, intuitivo, honesto hasta el

11. A. CAMPO BAEZA, «El arte cincelado. La arquitectura de Javier Carvajal», cit., p. XI.

12. J. CARVAJAL, «Nada es negativo», en AA. VV., J. Carvajal Arquitecto (1991), cit., p.31.

13. J. CARVAJAL, «José Antonio Coderch de Sentmenat», *Arquitectura*, 268, p. 20.

14. A. CAMPO BAEZA, «El arte cincelado. La arquitectura de Javier Carvajal», cit., p. XI.

15. J. CARVAJAL, «José Antonio Coderch de Sentmenat», cit., p. 20.

16. J.D. FULLAONDO, «De nuevo la torre de Valencia», cit., p.28.

sacrificio, exigente para los demás y para consigo mismo, cordial con sus amigos, maestro para todos»¹³. Un personaje brillante: llameante, fogoso, flamenco; y en cualquier caso maestro. No obstante, hay algo esencial y bien claro de lo que nunca cabrá ya dudar: «Este es un verdadero arquitecto»¹⁴. Este es de nuevo en efecto el «... verdadero israelita en el que no hay doblez»: se identifica existencialmente con su tarea; y, en consecuencia, encarna y exhibe su mito, el de su profesión y el de esta misma encarnación: «Al escribir ahora estas palabras..., me doy cuenta de cómo y en qué medida no es posible separar su obra de su vida, apasionadamente vivida, en la que se funden el hombre y el arquitecto; porque la Arquitectura fue su dolor y su alegría, aunando pasión y serenidad en trepidante impaciencia, cargada de componentes éticas...»¹⁵.

Cargada de componentes éticas se muestra con todo, de hecho y de derecho, esta figura que tal vez por eso aparece compacta y lineal como pocas, rotunda y ejemplar. Quizá precisamente esa fusión —unidad— del hombre y el arquitecto y de su suma con el papel de enviado y ministro probo de su embajada, constituya en el espacio que ella alumbra buena parte del nudo de lo ético; quizá por eso también «... encarna una imagen de arquitecto que los más avanzados niveles de crítica ‘aggiornada’ definirían como ‘antiguo’»¹⁶.

A nadie mejor que a sí mismo conviene seguramente el inconsciente relato reflejo: «Era un artesano que amaba su oficio de arquitecto desde el conocimiento de su realidad profunda, ...atento a la naturaleza de las cosas, sensible a las texturas de los materiales, enamorado del buen hacer, cuidadoso de la proporción, intuidor y constructor de espacios, ...con odio hacia las palabras vanas encubridoras de la realidad, arropadas con acentos de dogma. La Arquitectura era para él construir seria y apa-



sionadamente espacios para la vida, a la que hay que arropar de belleza, de elegante expresividad, nacida de la sobriedad de una expresión controlada, enemiga de lo superfluo»¹⁷. Enemiga de lo superfluo se revela en todo momento esta carrera esclava, volcada sin reservas en el empeño programático de servicio desinteresado al Misterio y a la verdad histórica —empezando por la relativa a la propia percepción de que es objeto—, amenazada con inédito descaro. Enemiga de lo superfluo es de hecho esta vida despreocupada de sí y desprendida de su tiempo: «... puse en el empeño todo el rigor y vigor de que fui capaz, sin preocuparme demasiado de mi provecho»¹⁸.

Entrega total, una dedicación sin medida ni cálculo; todo el rigor, todo el vigor posible, al límite de las propias fuerzas, sin duda a remolque del reto de la pregunta por las fronteras de la energía humana: «Teson, laboriosidad, íntegra dedicación a sus tareas múltiples con un asombroso rendimiento que le permite desarrollar la actividad de dos o tres hombres normales. Todo ello con enorme fe y sentido mesiánico...». Lo mismo que en el balcón de Pilatos, ahora ante los ojos sorprendidos de los sucesivos destinatarios privilegiados del ‘espectáculo’ insólito —generaciones y generaciones de estudiantes—, también aquí deberíamos saber distinguir ante todo al individuo donado, desposeído y exhausto; también aquí se proclama, al final: Ecce homo! Fe y sentido mesiánico constituyen al cabo el eje de la identidad también humana, y el referente estático y fijo de la aguda conciencia crucificada, de eso que en todo momento aparece como un vendaval moral, auténtica fuerza proteica: «... Su fe en la arquitectura, su fe en la función permanente del arquitecto, casi podríamos decir en la misión del arquitecto, es de firmeza incommovible. Fe que se basa en el convencimiento de que en la medida en que la vida del hombre tiende a desarrollarse en un medio artificial, la calidad estética de este mundo reviste la mayor importancia»¹⁹.

Tanta importancia reviste la empresa, así la meta como la ingente tarea de hacer por mostrarla, que justifica la entrega sin tasa a la predicación y la brega que redunda en la radicalidad de una opción por la docencia convertida en destino: «A título personal, puedo decir que mi actividad de profesor ha sido y sigue siendo una de las más gratificantes de mi vida, y tal vez la única de la que me siento verdaderamente orgulloso...»²⁰. La profesión profética, incluso, lo es —resulta sostenible— precisamente en la medida en que se convierte o precipita en función y vocación pedagógica: «... la docencia (al margen de compensaciones económicas, deplorables), ...es una de las actividades más gratificantes que existen en el mundo, por la compensación que supone el descubrimiento, en cualquier alumno, de ese brillo en la mirada que se enciende porque hemos conseguido decir algo que dejará huella en su corazón a lo largo de toda una vida, o porque lo dicho por nosotros resuena en ellos y les abre puertas que les servirán para siempre; ese momento de alegría compensa de todos los esfuerzos, de todos los desánimos (que también existen)»²¹.

Desde luego, también hay fracaso: «Quiero traer a vuestra consideración una curiosa conversación mantenida hace casi diez años con un alumno con el que me tropecé a los dos años de terminar su carrera. El muchacho, con un aire petulante y retador, me dijo más o menos lo

17. J. CARVAJAL, «José Antonio Coderch de Sentmenat», cit., p. 20.

18. J. CARVAJAL, «Última lección académica», cit., p. 74.

19. J. CANO LASSO, «Sobre la arquitectura de Carvajal», cit., p. 16.

20. I. VICENS y R. LLANO, «Entrevista a Javier Carvajal», cit., p. 23.

21. J. CARVAJAL, Sobre la génesis del proyecto. A propósito del nuevo edificio de bibliotecas de la Universidad de Navarra, T6 Ediciones, Pamplona 1997, p. 6.

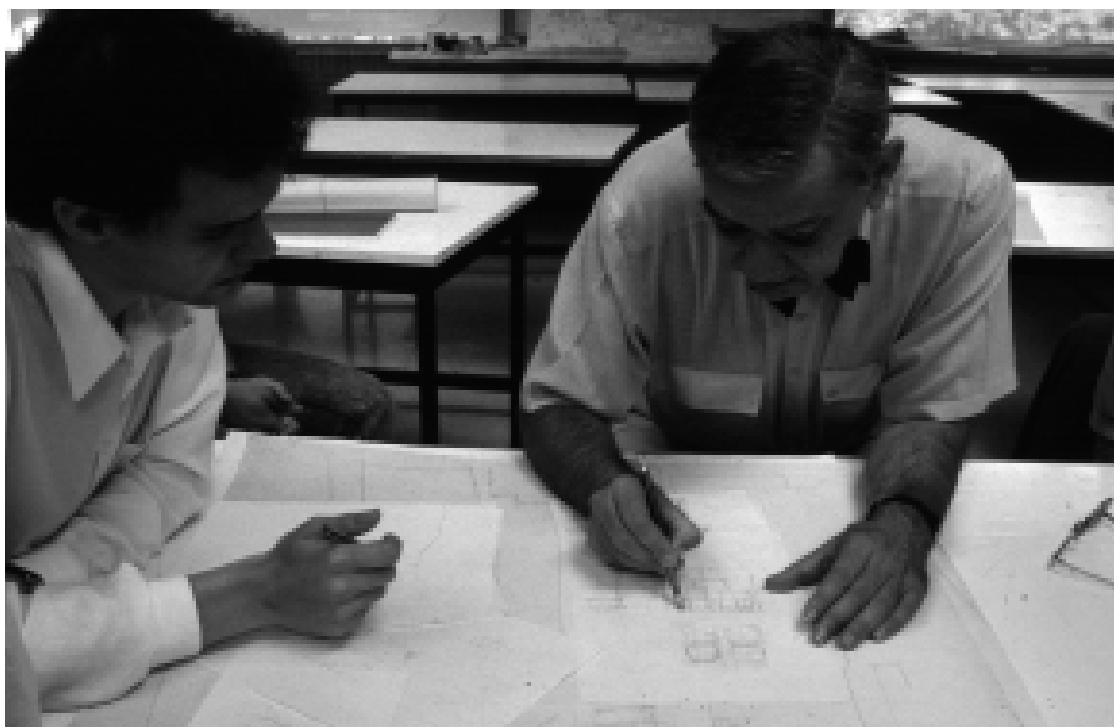


22. J. CARVAJAL, *Curso abierto. Lecciones de arquitectura para arquitectos y no arquitectos*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1997, p. 145.
23. A. CAMPO BAEZA, «El arte cincelado. La arquitectura de Javier Carvajal», cit., p. XI.
24. M. PEIRE y J.M. FERNÁNDEZ ISLA, «Sobre la obra de Javier Carvajal», en AA. VV., *J. Carvajal Arquitecto* (1991), cit., p.11.
25. J. CANO LASSO, «Sobre la arquitectura de Carvajal», cit., p.20.
26. J. CARVAJAL, «Última lección académica», cit., p.75.
27. J. CARVAJAL, «José Antonio Coderch de Sentmenat», cit., p. 20.
28. J. CARVAJAL, *Curso abierto...*, cit., p. 30.
29. J. CARVAJAL, «Cuando todo empezaba», en AA. VV., *J. Carvajal Arquitecto* (1991), cit., p. 53.
30. J. CARVAJAL, «Última lección académica», cit., p.75.

siguiente: ‘Ahora ya sé en qué consiste ser arquitecto, que es algo muy distinto de lo que usted enseña en la Escuela; y gracias a eso tengo ya muchos encargos...’²². Poco queda ya que hablar con quien, después de tantas horas de intimidad, de zozobra compartida —de franca apertura y de intenso contacto—, fija su norte exclusivo en el número. Tener muchos encargos podría resultar sospechoso; buscarlo a toda costa puede ser incompatible con el servicio abnegado a la causa a la cual nos debíamos: este servicio, según la experiencia, exige renuncia.

Al buen arquitecto, al arquitecto consciente, entregado a la magia del Misterio de la superación de la angustia de existir en la detención del espacio y del tiempo que determina cada vez su fugaz encuentro con la Belleza, le faltarán los encargos; no se verá comprendido, luchará a brazo partido remando contra corriente y sin ninguna seguridad de avanzar. Tendrá enemigos. Encontrará ciertamente enemigos por doquier. Los acabará identificando en quienes no entienden la arquitectura, en quienes la traicionan con mayor o menor culpabilidad de conciencia, en los pedantes, en los monopolizadores de la verdad, en quienes se dejan llevar de los ‘ismos’ y las modas, en quienes desprecian la historia o la sacralizan abusivamente, en quienes incurren en los vicios de la superficialidad, el cinismo y la impostura. Recibirá de ellos tan sólo el olvido y el silencio.

«Y de repente se hizo un largo silencio...»²³, «... tan absurdo como injusto»²⁴ : «Durante muchos años le han faltado los encargos y se ha sentido aislado e injustamente olvidado»²⁵. Ningún testamento intelectual



hubiera podido obviar la obligación de anotar semejante desenlace, y menos aún habida cuenta de su preciso y decisivo lugar en el marco del desarrollo de la propia empresa profética: «Mi posición intelectual, claramente definida en el plano ideológico, me llevó a enfrentarme contra el oportunismo demagógico y politizado... La descalificación, la mentira y el silencio se ensayaron con éxito en aquellos turbulentos tiempos que ni siquiera fueron heroicos... también por el abandonismo final de los más obligados, precursor tal vez de la inhibición y el egoísmo generalizado que nos inunda ahora... Fue precisamente en esos años cuando se generó la marginación a la que se me ha sometido durante casi quince (a partir de 1976) y que ha convertido mi vida en una especie de largo exilio interior, no ciertamente deseado, que no ha conseguido vencer mi esperanza»²⁶.

Tan sólo hay un arma, un resorte: «... sinceridad y lúcido análisis»²⁷. La gallardía de la coherencia e integridad personal —«Nadie nos ha forzado a tomar nuestro camino»²⁸— evita, por lo demás, el derrotismo apocado y lastrante que subyace en el tibio refugio en la queja: «Ya no más letanías de quejas, del mal que hacen otros, del daño que nos hicieron, de incomprendiones e ignorancias, porque la crítica ha sido hecha y las responsabilidades están repartidas»²⁹. Eso sí, la dignidad exige seguir llamando a las cosas por su nombre: «No protesto, pero no quiero soportar la mentira. No me quejo, pero quiero dejar constancia. Ni me lamento tampoco, porque no soporto la autocompasión lagrimosa. Fueron años duros y se me ha hecho pagar muy cara la fidelidad a mis propias ideas y mi entrega a la profesión y a la docencia»³⁰.

31. J. CARVAJAL, «José Antonio Coderch de Sentmenat», cit., p. 20.

32. Cfr. J. CARVAJAL, *Curso abierto...*, cit., p. 69 ss.

33. J. CARVAJAL, «José Antonio Coderch de Sentmenat», cit., p. 21.

34. Esta es una de tantas frases rotundas que han venido trufando a lo largo de los años el discurso docente de Javier Carvajal, una de esas máximas constantes que quienes hemos sido alumnos suyos le hemos oído remachar poco menos que centenares de veces. Lo mismo cabría decir de un buen número de las sentencias recogidas en el texto, referenciadas en las publicaciones de sus escritos.

35. J. CARVAJAL, *Curso abierto...*, cit., p. 96.

36. Id., p. 80.

37. Id., p. 96.

38. A. CAMPO BAEZA, «El arte cincelado. La arquitectura de Javier Carvajal», cit., p. XI.

39. J. CARVAJAL, *Curso abierto...*, cit., p. 154.

Ninguna queja, por tanto: ningún rencor. Y sin embargo, tan formal e insistente renuncia al lamento no hace sino dar forma a la gran queja que el desgarrar que subyace en la entereza y nobleza del esfuerzo por superarla formula y compone paradójicamente, esa entereza y esa nobleza «... que convertían en furor humano el rechazo a tanta torpeza, pedantería, tópico y zafiedad del entorno que le hería. Muchos no le comprendieron y tal vez nunca le comprenderán: ni los que se dejan comprar, ni los que se venden ni los que transigen con la obra mal hecha, ni los que no entienden que se pueda vivir sin fisuras, los que no se exigen, los que odian, los que envidian y los que copian»³¹.

No hay queja ya, en fin, sino en clave de triste constatación, dolida y fatigada, a modo de acusación ya casi sólo descriptiva, libre de amarguras y de rencores tanto porque no deben tener cabida en el marco de las exigentes leyes defensoras de aquella intachable entereza de ánimo, cuanto acaso, a la vez, por el hecho de que justo su intensidad los hace inviables por imposibles de saciar e incluso de tramitar, componer y fijar.

3.

La desolación del panorama sólo admite una salida: continuar «hablando de arquitectura». Y hacerlo es oponer «unidad y complejidad»³² y profundizar en «... la duda ante lo excesivamente racional, lo excesivamente cierto, el rechazo de un concepto de verdad que excluye otras verdades»³³, ya que «lo contrario de una verdad profunda suele ser casi siempre otra verdad profunda...»³⁴. Hay que comenzar sin duda recordando que: «El proyecto nace de la idea»³⁵, «... lo mismo para construir un rascacielos que para construir un cortijo»³⁶, si bien «... la creatividad arquitectónica no termina en la sugerencia de la idea, sino en los detalles constructivos que concretan cada centímetro de la obra»³⁷. Pero sobre todo, hay que tratar de la apasionante aventura de dar forma material a la vida humana «... con la sabiduría de quien, tras proclamar que la arquitectura es un 'arte con razón de necesidad' sabe bien que la Belleza, también la de la arquitectura, es de primera necesidad para el hombre»³⁸.

Hay en efecto algo claro e incontestable sobre lo que hacer por construir nuestro curtido andamiaje: «... cuando nos enfrentamos a una puesta de sol sobre los campos dorados de Castilla, lo que menos importa es el dato o el análisis... Lo esencial es que la emoción 'nos coge' y, frente a ella, sólo podemos callar y contemplar, sin preguntar por qué»³⁹. Esa emoción no es trivial, sino real y palpable y en consecuencia fundante. Lo es su belleza; por eso se impone evocarla para entregarse a su ley.

También esta palabra, Belleza, exige la inicial mayúscula para contrarrestar el rubor de la mera reiteración de lo obvio y común, de la abierta exposición de lo íntimo y de la eventual parálisis del discurso ante lo que se muestra a la vez demasiado directo e ingenuo y demasiado elevado y lejano: ante el umbral de lo impronunciable. Es bajo esta guía como ha de entenderse la arquitectura como tarea y como profesión: «... ni sólo arte ni sólo técnica, compleja y contradictoria pasión de un quehacer que,

40. J. CARVAJAL, «José Antonio Coderch de Sentmenat», cit., p. 21.

41. J. CARVAJAL, Curso abierto..., cit., p. 156.

42. Id., p. 157.

43. Id., p. 174.

44. I. VICENS y R. LLANO, «Entrevista a Javier Carvajal», cit., p. 15.

45. J. CARVAJAL, Curso abierto..., cit., pp. 85-6.

46. Id., p. 90.

47. I. VICENS y R. LLANO, «Entrevista a Javier Carvajal», cit., p. 19.



usando esas herramientas, hace su camino pensando en el hombre que se debate en el misterio»⁴⁰.

«El arte establece el vínculo de una emoción compartida... El arte, desde siempre, une a los hombres con el misterio»⁴¹; «... Realidad, sugereancia y misterio son tres conceptos que engendran la belleza y la emoción que el hombre necesita, más allá de las estrictas funciones del comer o el dormir, del trabajar o el asistir al teatro»⁴²; «No renunciéis jamás a la emoción, porque en la emoción resuena la verdad»⁴³. Continuos puntos y aparte añaden al insistente discurso que lo subraya una imagen a la vez poética y de manifiesto, reveladora de la satisfacción que desbordan sus frases cerradas, redondas, cargadas de certidumbre, ansiosas de expresividad y de empuje y potencia de impacto: sus sentencias proverbiales, verdaderamente testamentarias. En el seno de la reflexión sistemática que componen bajo el equívoco tono dialógico propio de esta espesa reconvencción, tan afecta a las definiciones, la arquitectura es objeto de estudio como disciplina social, transitiva: «Belleza expresiva sin eficacia de uso: eso es arte; eficacia de uso sin belleza expresiva: eso es ingeniería; eficacia más expre-

48. J. CARVAJAL, «Hablamos con nuestras obras», en AA. VV., J. Carvajal Arquitecto (1991), cit., p.41.

49. J. CANO LASSO, «Sobre la arquitectura de Carvajal», cit., p.17.

50. J.D. FULLAONDO, «De nuevo la torre de Valencia», cit., p.28.

51. Ibidem.

52. A. CAMPO BAEZA, «El arte cincelado. La arquitectura de Javier Carvajal», cit., p. XI.



sión: eso es Arquitectura. Siempre he entendido que la Arquitectura no puede separarse de la voluntad de servicio. Servir dando eficacia, servir dando emoción y belleza. La Arquitectura es, en su sentido más profundo, eficacia significante»⁴⁴.

Sin embargo: «En general, la sociedad entiende mal lo que es la arquitectura y lo que los arquitectos representan y hacen dentro de su amplio marco... En general (siempre en general) se opina que la arquitectura es un arte y que por eso los arquitectos... son caprichosos, engrèidos, ligeros, manirroto e intransigentes en la defensa de lo que hacen»⁴⁵; «¿Qué otro veredicto es posible después de tanta injusta requisitoria? Sólo uno: ‘Los arquitectos —así, de forma generalizada— son todos incompetentes, insensibles, caprichosos, y por lo tanto culpables’»⁴⁶. Ahora bien, no se puede pedir comprensión y paciencia a base de gritos e insultos; no cabe esperar indulgencia y perdón de quien a duras penas nos sufre y padece sin un previo autoexamen sincero acompañado del correspondiente ejercicio de contrición. «No se puede pedir comunicación cuando la Arquitectura se propone como un mero juego constructivo que olvida el servicio al otro, a su destinatario, y se convierte de esa manera en un expresionismo individual del arquitecto... Si la Arquitectura pierde su compromiso de servicio al hombre, el hombre se desentiende de la Arquitectura... Cuando la Arquitectura recobre su lenguaje y estructura de servicio, será valorada como tal y recuperará su papel de signo de la sociedad, la misma que hoy se desentiende de ella»⁴⁷.

53. J.D. FULLAONDO, «De nuevo la torre de Valencia», cit., p.28.

54. I. BLANCO, «Javier Carvajal: los croquis», en AA. VV., J. Carvajal Arquitecto (1991), cit., p.25.

55. J. CANO LASSO, «Sobre la arquitectura de Carvajal», cit., p.16.

56. Id., p.15.

57. M. PEIRE y J.M. FERNÁNDEZ ISLA, «Sobre la obra de Javier Carvajal», en AA. VV., J. Carvajal Arquitecto (1991), cit., p.11.

58. Ibidem.

La conclusión, casi forzada, apenas débilmente impregnada de penumbra, se encuentra no obstante ante el destino paradójico a que la abocan justo sus límites inevitables: ellos la ratifican y trivializan al mismo tiempo, confirmándola pero volviéndola a la vez lejana y poco menos que metódica y protocolaria. Al fin y al cabo, en efecto: «Los arquitectos sólo hablamos claramente con nuestras obras, y lo que queremos decir, lo que sabemos decir, lo decimos a nuestra manera: lápiz sobre papel primero, con acero y hormigón más tarde, día a día entre andamos, hasta que la obra terminada grita su realidad más acá y más allá de toda explicación, de

toda apologética, de toda excusa, de toda defensa...». Sólo las obras nos dirigen «... palabras que cantan y gritan y que, como tales, no necesitan segunda explicación ni elaboración hermenéutica»⁴⁸.

Nos las habemos, por lo demás, con una arquitectura «... afirmativa y segura, donde no parece asomarse en ninguna ocasión la perplejidad, el titubeo, la duda o la ironía»⁴⁹. A la hora de explicarla, «... podría hacerse referencia a la atmósfera psicológicamente optimista, arrogante, afirmativa y monumental, el encadenamiento a una óptica tradicionalmente formal de la belleza, la relativa falta de dudas, tan diversa del crítico panorama del momento presente, la individualidad 'artesanal', etc.»⁵⁰. En todo caso, la empresa se manifiesta afirmativa y segura: «Arrogante, virtuosística, algo prendida de elocuencia retórica...»⁵¹, esta obra pone de manifiesto una «... pasmosa habilidad para articular espacios, para engazarlos»⁵² y nos «... revela un arquitecto que todavía no se encuentra de vuelta, el creador ...externamente polémico, nostálgico... que se halla aún en el primer tiempo de su viaje exploratorio de la realidad, propicio a la estupefacción afirmativa ante el panorama externo, creativamente feliz, de alguna forma 'revolté' contra las enunciaciones mecanicistas de nuestra sociedad»⁵³.

4.

«Las gafas encima del tablero. Pinzando el lápiz, como si de una presa se tratase, dibuja y dibuja sin parar. Proyecciones, cotas, desarrollos de escaleras, notas y colores. Convierte la geometría en arte... Todo queda marcado —secciones, plantas y alzados— en el mismo dibujo. Dibujo armado... Toca el dibujo de tal forma que sale en relieve ... pone cotas hasta en el agua... Sus croquis pesan más de lo normal. Se te hunden en las manos»⁵⁴. El resultado no podía ser sino una obra optimista y monumental, pero también eficiente y seriamente rigurosa, efectiva y profesional: «Facilidad aparente, virtuosismo formal, pulimentada elaboración, son los aspectos más externos de una obra que, al ser analizada profundamente, se nos ofrece como muy seriamente estudiada a todos los niveles, eficaz y funcional, en la que la relación entre función, proceso constructivo y forma se produce siempre dentro de los límites de rigor exigibles a toda arquitectura»⁵⁵.

La arquitectura de Javier Carvajal, en efecto, «... se nos aparece brillante, pulida y con extraordinaria perfección formal a nivel de ejecución y diseño. Diríamos que esta es la impresión primera de quien la contempla. Pero su calidad de ejecución es muy superior al medio tecnológico en que se produce; y a los profesionales... nos sorprende el grado de perfección alcanzado en la obra de Carvajal...»⁵⁶; de ahí que «... considerar sus edificios únicamente como bellos ejemplos de composición y virtuosismo se nos presenta no sólo como un defecto de miopía aguda, sino más bien como una renuncia premeditada a la comprensión de la obra de uno de los autores indispensables para el conocimiento de la arquitectura española contemporánea»⁵⁷.

Hay pues aquí muchas dosis de «... estricta perfección formal, ...profunda densidad de postulados, ...elegancia y temperamento»⁵⁸. Y nada de esto es gratuito: «Sabemos que para alcanzar tales resultados es

59. J. CANO LASSO, «Sobre la arquitectura de Carvajal», cit., p.15.

60. J. CARVAJAL, Curso abierto..., cit., p. 145.

61. J. CARVAJAL, «Hablando con los profesores de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra... y con muchos otros», en AA.VV., Hablando de arquitectura, Eunsa, Pamplona 1978, p. 17.

62. Ibidem.

63. J. CARVAJAL, Curso abierto..., cit., p. 122.

64. Id., p. 81.

65. Id., p. 82.

66. Id., p. 89.

67. Id., p. 174.

preciso un estudio completísimo del proyecto en todos sus detalles, una asidua vigilancia de la obra, un gran conocimiento de la tecnología de la construcción y unas especiales dotes de mando y organización»⁵⁹. Para esta tarea se exigen estudio completísimo, gran conocimiento y dotes de mando y organización; y algo de esto es lo que la palabra anticipatoria de la conciencia profética reivindica y recuerda de cara a afrontar el futuro inmediato: «En un futuro, no demasiado lejano, la sociedad nos pedirá (a los arquitectos) sólo dos cosas: creatividad y coordinación»⁶⁰.

Desde luego, «... debe tenerse clara la idea de la necesidad de una constante renovación». Incluso, «... toda continuidad es cambio»: sólo adaptándose a los tiempos se puede sobrevivir. Y todo progreso exige un cambio: «... Porque todo progreso es cambio, en tanto que no todo cambio es progreso»⁶¹. Los juegos de palabras asumen a conciencia la carga de evidentes remisiones y evocaciones implícitas, concitando una atención teatral que convierte los enunciados en dardos. Ahora bien, aquella constante renovación a que se nos convoca, por más que deba ser en último extremo la que esta misma constatación realiza, sería también aquella que ha de perseguirse en el terreno docente, y viceversa: es justo en el terreno docente donde dicha renovación pide ser buscada, promovida, suscitada; y esto «... sólo puede conseguirse por una auténtica adecuación entre las enseñanzas que se imparten y las realidades profesionales a las que se pretende servir»⁶². Porque, bien mirado: «¿De qué armas hemos sido dotados en nuestros años escolares para librar las batallas necesarias? Yo diría, sin querer ser injusto, que sólo del dibujo»⁶³.

Parece, sin embargo, que nadie quiera darse cuenta: «¿Cómo no intentamos dibujar cuanto antes el perfil del nuevo arquitecto que precisamos?... ¡Pues qué mal!... ¡Qué mal tanta ceguera, tanta acomplejada resignación, tanta pereza!»⁶⁴. Qué mal que nadie escuche el acuciante aviso, que nadie atienda a la advertencia más apremiante y más cruda; que nadie aprecie el significado dramático del aspaviento extremo del último y más abnegado de los profetas; qué mal que nadie se fije en sus ostensibles gestos ni advierta que encierran tanto esfuerzo, tanta pasión, tanto riesgo; que constituyen no sólo el objetivo sino también el precio de una vida tan intensa, más allá del sentido de toda la densa carrera que la recorre y la llena.

«Dios quiera que mis palabras resuenen en muchos para seguir dando vida a la arquitectura como factor de cultura que a todos nos conmueve. Aunque el panorama inmediato no permite demasiados optimismos»⁶⁵. Sólo esos incautos optimismos excesivos pueden llegar a explicar «... tanta ceguera, tanta acomplejada resignación, tanta pereza».

No caben ciertamente demasiadas alegrías: «Pero, si se tiene vocación, no se puede desfallecer»⁶⁶. Mientras hay vida hay esperanza: «Louis Kahn nos dijo: ‘Todo cuanto hay de bello en el mundo es mío’. Repetirlo cuando tengáis dudas: ‘Todo cuanto hay de bello en el mundo es mío’»⁶⁷.

68. Id., p. 98.

69. Id., p. 14.

70. J.CARVAJAL, «Hablamos con nuestras obras», en AA. VV., J. Carvajal Arquitecto (1991), cit., p.41.

71. J.CARVAJAL, «Carta a Don Casto Fernández Shaw», en AA. VV., J. Carvajal Arquitecto (1991), cit., p.39.

72. J.CARVAJAL, «Un escrito de hace 20 años», en AA. VV., J. Carvajal Arquitecto (1991), cit., p.34.

73. J. CARVAJAL, «Cuando todo empezaba», cit., p. 55.

74. J.CARVAJAL, «Ciudad y naturaleza», en AA. VV., J. Carvajal Arquitecto (1991), cit., p.50.

75. Id., p.52.

La Belleza es un puerto disponible e indiscutible, irrenunciable. La atracción de la imagen asoma con fuerza por encima de la red de intereses mezquinos y oscuros que nos acosa de modo constante: «Pero sí digo que dentro del marco económico establecido por los condicionantes del proyecto, la atracción de la imagen es sin duda el mejor argumento que se puede emplear para ser comprendidos, para mostrar la imagen de lo que queremos que llegue a ser. Más allá de eso queda todo lo turbio, todo lo corrupto —¿cómo ignorar el mundo en que vivimos?—: todas las mañas que con tanta soltura se manejan, todas las marginaciones que excluyen y silencian, todos los torcidos intereses del compadreo y los oscuros intereses compartidos»⁶⁸. Falsedades, marginaciones, agresiones e incompreensión se perfilan con insistencia como demonios incombustibles de una biografía compleja que se resiste a ser divulgada y expuesta a la luz: «Porque casi siempre, cuando se sabe demasiado, mejor es callar»⁶⁹. Mejor es callar, entregarse al silencio de la humilde resignación de Moisés, la de quien ha de conformarse con la satisfacción de regalar por vez primera la vista en la imagen casi tangible de las feraces llanuras de Canaán, renunciando definitivamente a pisarlas: la de quien se sabe transitorio, pasajero y fugaz.

Los años, las épocas, las generaciones, pasan deprisa, se esfuman antes de que nos demos cuenta: el tiempo, «... ese tiempo nuestro terriblemente mudable que hace viejo hoy lo que aún ayer era promesa»⁷⁰, «... se nos va de entre las manos sin hacer tantas cosas que verdaderamente debíamos hacer...»⁷¹. Urgencia y conciencia de nuevo, deber y misión. Sólo cabe hacerse cargo de que ahora es el momento de preparar el futuro y ponerse a trabajar, también para extender la llamada: «El futuro feliz no será ciertamente el regalo a nuestra siesta. No, el panorama no es demasiado alegre. Sólo una cosa puede cambiar el signo del pronóstico: recuperar el tiempo perdido, trabajar desde ahora mismo pensando que el futuro ya ha llegado. Situar sin palabrería ni demagogias al hombre en el centro de todas las cosas, encauzar a su fin el progreso de las técnicas, rehacer a su entorno la unidad de la vida. Planear y hacer»⁷².

Planear y hacer, por lo tanto: «Lo que importa es querer y saber qué se quiere y por qué»⁷³, aunque pueda no resultar tan sencillo expresarlo. Acción, transformar, renovar, remover: esto es lo que se impone de manera perentoria frente a la sigilosa y letal amenaza de la esclerosis global a que hacen por arrastrarnos nuestras inevitables debilidades y tantas complicidades mezquinas e inicuas. El problema radica en «la visión fatalista» que nos lleva a «aceptar lo que odiamos como un mal necesario»⁷⁴: «... la dificultad mayor es vender la inercia de las ideas preestablecidas. Imaginar es casi resolver los problemas»⁷⁵. Las circunstancias apremian: urge salir del marasmo y vencer de una vez esa inercia para aplicarse al trabajo, sobre la base de la fe incombustible en el hombre y en la arquitectura como ofrecimiento al futuro que ha de hacer por labrarse con un esfuerzo consciente que se impone a toda costa suscitar en él.

76. J.D. FULLAONDO, «De nuevo la torre de Valencia», cit., p.40.

77. J. CARVAJAL, *Curso abierto...*, cit., p. 144.

78. J.CARVAJAL, «No nos sirven», en AA. VV., *J. Carvajal Arquitecto* (1991), cit., p.35.

79. J. CARVAJAL, «Cuando todo empezaba», cit., p. 53.

80. J. CARVAJAL, proemio en AA.VV., *Hablando de arquitectura*, cit., p. 15.

81. J.CARVAJAL, «No nos sirven», cit., p.35.



5.

Pero aquella fe es también la misma que reserva en absoluto la razón a aquello que la desafía, a lo que trasciende sus límites, «... testimonio contradictorio de una inestable, obsesiva, interrogante vocación de trascendencia»⁷⁶. Inestable, obsesiva e interrogante es esta tensión hacia el misterio de lo innombrable que culmina la necesaria direccionalidad de la angustia.

Precisamente, el «me angustio porque existo» de Kierkegaard perfila la imagen de ese hombre por redimir que encuentra en la Belleza el bálsamo cuyo milagroso y misterioso efecto le permite subsistir; del hombre que, «... perdido, busca respuestas que sean evasiones a la angustia radical de su existencia...: 'Nos angustiamos porque nos sabemos crucificados en el espacio y en el tiempo; sé que mi angustia cesa cuando logro desclavarme de esa cruz, cuando logro huir del tiempo y del espacio... Yo tengo experiencias que me dicen que hay momentos inefables de felicidad en que ni el tiempo ni el espacio cuentan, en que la angustia cesa cuando me olvido del tiempo que transcurre y del lugar donde me encuentro'. La belleza es una de esas manifestaciones donde la emoción anula al tiempo y al espacio... El arte tiene para el hombre un indudable carácter liberador que nosotros, desde la fe, entendemos de manera muy distinta, como la manifestación del Señor del espacio y el tiempo...»⁷⁷.

El espacio y el tiempo se dan siempre cita, con precisión milimétrica y con la contundencia de un rayo, en nuestras propias encrucijadas vitales reclamando total atención, consciencia y respuesta específica: «No podemos seguir ignorando que el futuro se ha hecho presente. Ni permanecer anclados en el pasado sin abordar el mañana como una realidad viva»⁷⁸. Otra cosa bien distinta es que, tras la intuición del análisis, sepamos cómo acertar en nuestra concreta tarea prospectiva y proyectiva. La carga de riesgo e incertidumbre de nuestras visiones y opciones resulta ineludible, no se puede escamotear: «Dicen que andamos a tientas..., no sé; sé que intentamos caminar hacia el sol»⁷⁹.

82. Id., p.36-7.

83. I. VICENS y R. LLANO, «Entrevista a Javier Carvajal», cit., p.222.

84. Id., p. 28.



«Estas ideas no forman un todo cerrado con principio y fin; son más bien un puñado de cosas que están vivas y tienen la virtud de una promesa: la de seguir buscando, entre todos, una respuesta mejor»⁸⁰; lo que es decisivo es tener el diagnóstico: «Nuestras ciudades no nos sirven y sin embargo continuamos en nuestros lamentos, sin poner mano para enderezar sus errores... Nuestra Sociedad urbana cruje hasta los huesos... No queremos verlo, pero es el porvenir de la propia Sociedad lo que se pone en juego, en el desequilibrio psíquico de los individuos y de las masas que aún sonríen lastimosamente en medio del caos, inconscientes de la catástrofe»⁸¹.

También Sociedad, desde luego, debe escribirse con inicial mayúscula. También lo que esta palabra significa ha de ser reivindicado y restablecido: «Se ha roto la convivencia y el hombre, que no puede vivir socialmente sin convivir en medio de los hombres, padece en su soledad el vértigo de la locura... Nuestras ciudades han sido víctimas de un proceso desintegrador que no han sabido superar... Así, al afrontar la fase de respuesta, la visión fragmentaria y especialista ha seguido prevaleciendo frente a la visión integradora y sintética que exige la solución de unos problemas que tienen al hombre como centro y a su felicidad como objetivo... Nuestras ciudades no son respuesta unitaria y armónica a una convivencia entrecruzada y jubilosa sino superposición caótica de respuestas e intereses parciales, contradictorios y muchas veces excluyentes a problemas inconexos que convierten en angustia la aventura del progreso...». Esta situación «... arrastra en sí el germen... de la deshumanización de la cultura moderna, tan ligada al tecnicismo, y nos explica muchas deformaciones, fracasos, porque a su luz la experiencia humana se nos muestra fragmentaria e inconexa, como yuxtaposición de elementos parciales no relacionados entre sí ni encaminados a un fin». Es esta disgregación moderna lo que se trata de trascender, denunciar y arrumbar en todos los órdenes, el racionalismo ingenuo y lineal, unilateral: la ruptura de la unidad que desemboca en la «... triste realidad que clama por la urgencia de una revisión que no puede ya aplazarse»⁸²; nos encontramos inmersos en la confusa situa-

85. J. CARVAJAL, «Carta a Don Casto Fernández Shaw», cit., p.39.

86. I. VICENS y R. LLANO, «Entrevista a Javier Carvajal», cit., p. 20.

87. J. CARVAJAL, *La Arquitectura del siglo XX y la crisis de Europa*, Lección Magistral de la Apertura del Curso 1980-1 en la Universidad de Navarra, Pamplona 1980, p.98.

ción a que conduce la exaltación desabrida y fragmentaria de los particularismos, llamada a redundar sin duda en resultados perversos, en frutos paradójicos: situación que llama a una tarea en que a la arquitectura se reserva un marcado protagonismo.

«Lo que ha muerto definitivamente es la modernidad, entendida como el culto a la razón por encima de cualquier otra cosa»⁸³: «... nacida de la reforma protestante y la ruptura del orden de la cristiandad, buscó una nueva referencia común para el acuerdo de los hombres, que hasta esa ruptura se encontraba en la verdad revelada y universal. Así llegó la razón, la razón demostrable, la razón científica, la razón de lo mensurable, lo investigable y demostrable»⁸⁴. Y ahora nos toca movernos entre sus feos despojos, entre sus restos fragmentarios y los últimos movimientos de su deriva inercial.

Es ahora, en efecto, cuando nos enfrentamos a las ruinas de esa razón racionalista, llena de rigideces, ya contenidas en estado germinal y larvario en los momentos más brillantes de su ingenua exaltación festiva; ahora, «... cuando las modas se imponen y mueren, cuando tanto mimetismo engaña la vista clara, cuando tantas revistas y publicaciones dan fácil alimento al hambre trepadora de falsas genialidades...»⁸⁵. Tal es el clima en el que surge poderoso el espejismo de la deconstrucción, que no sería sino la devastadora sustantivización de un terrible vacío, de una ausencia clamorosa: «La deconstrucción es la traducción arquitectónica de la cultura del caos. Espacios intersticiales, fisuras, desplazamientos y fragmentaciones no son otra cosa que mecanismos formales que no se reclaman ni necesitan, mientras que 'programa', 'estructura' y 'belleza' hablan directamente de necesidades generadoras de la Arquitectura»⁸⁶. Cultura del caos frente a arquitectura, contra la Arquitectura con mayúscula, contra esta digna disciplina acreditada y respaldada por su densa tradición, espléndida e inveterada, que nos juzga con implacable dureza y suscita nostalgias irrefrenables, reivindicando con progresiva fuerza un reconocimiento histórico y su consiguiente rehabilitación.

«Hay en el aire una nostalgia del tiempo perdido...». Esta es la conclusión despiadada que arroja el discurso, teñida hasta el extremo del vértigo de los «grandes relatos» sobre el cual se construye y difunde: «La Humanidad creyó con brutal soberbia... tener al alcance de las manos un nuevo Paraíso vacío de Dios, sustitutorio del Paraíso perdido. Hoy esta loca quimera no existe. Y el hombre se revuelve angustiado en su hambre de reencuentro»⁸⁷. Sólo con estas grandes y gruesas palabras, con abreviaturas conceptuales tan crudas y clamorosas, cabe hacer frente (y quizá justicia) a la entidad y la urgencia de la empresa que identifica una frontera tan absoluta, ejemplar y axiológica; sólo ellas han podido construir y armar la férrea estructura lineal de esta figura moral, de su obligada estatura emblemática. Sólo ellas podían dar forma a su historia, forzando al espectador ajeno a acabar por sentirse culpable, cuando menos de tibieza e indolencia, de indiferencia y pasividad.

88. I. VICENS y R. LLANO, «Entrevista a Javier Carvajal», cit., p. 29.

89. J. CARVAJAL, Sobre la génesis del proyecto... , cit., p. 5.

90. J. CARVAJAL, La Arquitectura del siglo XX y la crisis de Europa, cit., p.98.

91. J.CARVAJAL, «En memoria del Arquitecto D. Modesto López Otero», en AA. VV., J. Carvajal Arquitecto (1991), cit., p.43.

92. J.CARVAJAL, «Carta a Don Casto Fernández Shaw», cit., pp.39-40.

El eco de su última frase —«El siglo XXI, así lo veo y deseo, será (estoy seguro) un siglo de grandes rectificaciones morales»⁸⁸— parece llamada a prolongar, por encima de sus iniciales exigencias, «... esas horas esperanzadas que hemos vivido juntos»⁸⁹, preservando la vitalidad de la expectativa que constituye el proyecto y poniéndola en marcha con la modesta pero efectiva aportación que esta misma evocación constituye en orden a su ansiada realización. Una realización en relación con la cual sin duda nos seduce de manera especial —son también los signos de los tiempos— aceptar ver su empuje emergiendo «... desde la eterna Europa, Ave Fénix que ha de renacer de sus cenizas por encima de ideologías contrapuestas, superando encontrados intereses económicos, contra la avaricia de los mercaderes y las mentiras sectarias de los políticos; desde la Europa del pensamiento y de la idea, de los filósofos y de los teólogos, de los científicos, de los pintores, de los músicos, de los escultores, (de la que) nos llegan palabras que denuncian el caos»⁹⁰.

Mercaderes avaros y políticos mentirosos componen la contrafigura directa de la correspondiente a los generosos y fieles artífices de aquella realización, la de la 'idea' europea; y no pueden sino ser dejados de lado: «Su repulsa la guardaba para para los incapaces, los faltos de sensibilidad, los que ven en la profesión un mero escabel económico...». Ahora bien, estos no constituyen ya aquí enemigos concretos; son más bien paradigmas teóricos, el enunciado de los peligros a prevenir en campaña y de los vicios a condenar por mor de la claridad y definición del mensaje. Frente a ellos, por contraste, «... su comprensión se extendía a todos los que buscaban apasionadamente, lealmente, el eterno camino de la arquitectura, fuera cual fuese su andadura»⁹¹.

En fin, si hay alguien acreditado como adalid y modelo de la asunción y encarnación de esa lealtad apasionada al eterno camino de la arquitectura, ése es Javier Carvajal. Su condición ejemplar y docente convierte nuestra admiración hacia ella en escucha insaciable y nuestra inexpresable gratitud en pobre tentativa de seguimiento. Por eso aconseja terminar recurriendo de nuevo a sus propias palabras, reflejándolas como en un espejo, en la seguridad de que son las únicas capaces de interpelarla, las únicas autorizadas a entrar en un diálogo que, en último extremo, admiramos profundamente pero siempre se nos escapa un poco: «Le doy las gracias... por esa lección de entusiasmo que ha sido toda su vida de Arquitecto, por esa lección de voluntad perseverante, de ilusión inagotable. Ni la crítica, ni los años, ni sin duda la incompreensión, han sido capaces de agostar su juventud permanente, ni poner barreras a su eterno camino de ida, sin estar de vuelta jamás de camino alguno. Usted ha sabido ser fiel a sí mismo, porque ha querido ser resueltamente fiel a esa actitud excelsa del arquitecto, que le hace intuidor del futuro, ensoñador de mundos presentidos, que sólo podrán nacer del calor del sacrificio oscuro, del esfuerzo callado, de la renuncia heroica... Toda su vida, en lo que yo conozco, fue labor investigadora, personal, infatigable, más atenta a la intención que al logro, más atenta a la propia exigencia que al aplauso ajeno, más atenta a la vocación creadora que al propio provecho. Si hubiera un premio para la honestidad de una vida, para la constancia en un camino, para el ejemplo en el esfuerzo, si es que existe ese premio, en nombre de los que creemos en la virtud del sacrificio y en la fuerza de la ilusión, para usted lo pido»⁹².



ITALIA Y LA NECESIDAD DE LA TEORÍA EN LA ARQUITECTURA CATALANA DE LA POSTGUERRA: E.N.ROGERS, O.BOHIGAS

Antonio Pizza.

En los años cincuenta se destaca en toda Europa un afán universal de renovación que implica a las múltiples vertientes de la cultura y de la convivencia humana; y este anhelo difundido de 'reconstrucción' involucrará de manera sensible a los principios arquitectónicos de la época. La 'reconstrucción' del mundo físico -gravemente dañado en muchos países por los acontecimientos bélicos- y de aquellos valores 'espirituales' de los cuales la guerra demostró su caducidad, se prefigura, pues, como uno de los cometidos más acuciantes.

A dicho impulso general, propio de un panorama europeo que aparece dominado por la urgencia de liberarse del legado autocrático, responden una pluralidad de realidades nacionales, que canalizarán de forma harto discordante semejantes necesidades de cambio. La 'modernidad', entonces, se conjuga con opciones ideológicas y lenguajes arquitectónicos no siempre coincidentes, dando lugar a una sensible diversidad de posturas.

Así, por ejemplo, en la cultura anglosajona -donde la construcción de las New Towns desarrolla las experiencias de la ciudad jardín- se asiste a la perpetuación de la utopía antiurbana de fin de siglo, con el explícito fin de obviar las contradicciones metropolitanas; por otro lado, un artificioso sincretismo entre políticas socialdemócratas y arquitectura 'humanizada' se perfila como el mensaje peculiar de las propuestas escandinavas -de modo especial en los barrios realizados por Backström y Reinius-; y, finalmente, a una arquitectura italiana que busca 'redimirse' de los compromisos con el anterior régimen fascista, se contraponen una arquitectura

1. M.Fisac, "Estética de la Arquitectura" en Boletín de la D.G.A. nº11, Madrid 1949. En estos años las revistas serán el principal terreno de intercambio ideológico y de discusión disciplinar; vale la pena recordar algunos artículos y episodios destacados, a cargo de los representantes locales: J.Fonseca, "Tendencias actuales de la Arquitectura" en Boletín de la D.G.A. nº11, Madrid 1949; F.Mitjans, "Pero en nuestras calles no crece la hiedra", en Boletín de la D.G.A. nº14, Madrid 1950; G.Alomar, "De la Arquitectura al Urbanismo y del Urbanismo al Planeamiento" en Cuadernos de Arquitectura nº11-12, Barcelona 1950; importantes serán los números monográficos de Cuadernos de Arquitectura, dedicados a temas de urbanismo (nº14, 1950) y a la vivienda (nº15, 1951), así como las "Sesiones de Crítica de Arquitectura", inauguradas por la Revista Nacional de Arquitectura a partir de 1950.

2. M.Fisac, "Notas sobre la Arquitectura sueca" en Boletín de la D.G.A. nº14, Madrid 1950. En Europa, por otro lado, será el historiador y crítico 'militante' B.Zevi, quien se transformará en un enfervorizado adalid de las experiencias de los barrios neoempiristas, llevados a cabo por Backström y Reinius; hablando de uno de sus modelos morfológicos más difundidos- el de la 'serpentina' residencial del núcleo de Nockebyhov (1957)- afirmará: "Las cajitas edilicias comportan dos desventajas: parecen todas iguales y no forman nunca una relación unitaria. La serpentina, en cambio, diferencia las viviendas y, al mismo tiempo, representa un modelo de vida comunitaria. (...) Para evitar malentendidos, para no caer en una categoría a-histórica, denominamos a esta arquitectura de Backström y Reinius 'orgánica' antes que 'barroca.'" B.Zevi, "Elogio della casa a serpentina" en Cronache di architettura, vol.III, nº197, Laterza, Bari 1971, p.34.

3. Como posición relevante, contrastada a la representada por el grupo catalán, encontramos el "Manifiesto de la Alhambra". Firmado en 1953 durante una visita al monumento granadino por parte de una serie de arquitectos madrileños, menos "comprometidos" unívocamente con la modernidad (R. Aburto,

española marginada y autárquica, ajena por el momento a los ejercicios de la teoría e incapaz, al mismo tiempo, de expresar una modernidad coherente en sus referentes proyectuales.

Como ya se ha observado en diversas ocasiones, hacia finales de los cuarenta en España se empiezan a advertir síntomas de una recuperación del debate arquitectónico; en 1949 se celebra la V Asamblea Nacional de los Arquitectos y, dentro de las intervenciones relativas al apartado "Las tendencias estéticas de la moderna arquitectura", M.Fisac plantea uno de los modelos posibles para una profesión que intentaba salir del oscurantismo general:

"Todos estamos de acuerdo en la necesidad de abandonar el camino que seguíamos, por faltarle contenido vital. Estamos de acuerdo también en la necesidad de renovación. (...) Muchos arquitectos proyectan y ejecutan obras con honradez constructiva y estética; por ejemplo, el grupo de los neo-empiristas suecos. (...) Copiar el arte popular o clásico español conduce al folklore o a la españolada. Extraer su esencia, saber sacar esos ingredientes de verdad, de modestia, de alegría, de belleza que tiene, sería encontrar el camino de una Nueva Arquitectura."¹.

En realidad, las conexiones que se empiezan a establecer con otras experiencias europeas suelen referirse más a unas actitudes metodológicas que a identificaciones estilísticas. Uno de los países a los que se recurre es Suecia, tomada en consideración como concreción de la anhelada armonía, conseguida allí gracias a una relación interactiva entre la naturaleza, un sistema político democrático y una arquitectura respetuosa de las virtudes espirituales del hombre. De nuevo Fisac, tras una visita a este país, declara en 1949:

"¿Hacen los arquitectos suecos arquitectura moderna? Se puede contestar que no. (...) Los arquitectos suecos hacen sencillamente la arquitectura que tienen que hacer. (...) Hoy es quizá cuando es más conveniente un análisis de la arquitectura sueca que, sin estridencias falsas y sensacionalistas, tipo Le Corbusier y sus secuaces, nos da la gran lección de una arquitectura audaz, cuando las exigencias de programa y de mejor cumplimiento de la función lo reclaman, pero siempre modesta y humana"².

En cualquier caso, los acontecimientos que, a principio de la década de los cincuenta, se constituyen como referencias imprescindibles en las discusiones arquitectónicas españolas, serán sustancialmente dos: la fundación del "Grupo R" (1951) y la publicación del "Manifiesto de la Alhambra" (1953)³.

La tarea principal del Grupo R (cuyos miembros, en el momento de la presentación de los estatutos de la sociedad son: Bohigas, Coderch, Gili, Martorell, Moragas, Pratmarsó, Sostres y Valls [foto 1]), será la de ofrecer ocasiones concretas en las que la existencia de una eficiente "organización" pudiera garantizar la puesta en práctica de las nuevas ideas. Su



actividad, que se prolonga hasta 1958, se centra principalmente en la realización de exposiciones, convocatorias de concursos, búsqueda de contactos con el mundo industrial e intentos de tomar posiciones públicas comunes sobre temas que daban vida al debate del momento.

Sin embargo, el grupo carece precisamente del principio aglutinador que debería justificar la existencia de semejante agregación de figuras de la arquitectura local; no es posible hallar en él ningún tipo de comunión de posiciones ideológicas y disciplinares, manteniéndose como constante vital una ineludible heterogeneidad de actitudes y soluciones. Se trata pues de alimentar una asociación cultural progresista -en alternativa a lo defendido por los Colegios profesionales y por las Escuelas, según normas corporativas o académicas-, más que de cristalizar en una dimensión pública y solidaria los parámetros de una polémica activa. Posición "defensiva", que quiere simplemente funcionar como *trait d'union* abierto e informado entre las experiencias de una Europa reformada y la cultura anacrónica de este país. En una entrevista concedida a una emisora de radio en 1952, O. Bohigas afirma con claridad cuales son las intenciones que se pretenden llevar a cabo mediante esta iniciativa:

"El grupo R es un intento de reunir varios esfuerzos e iniciativas en favor de las tendencias actuales de la arquitectura. (...) Contra esa falsa arquitectura clasicista de piedra artificial, contra el conformismo de tantos constructores absolutamente desinteresados del problema artístico, social y técnico de la arquitectura, contra los absurdos criterios urbanísticos que rigen la mayor parte de nuestras realizaciones, contra el gravísimo peligro de una arquitectura falsamente monumentalista..."⁴.

No habrá ninguna dificultad en estar de acuerdo sobre las cuestiones a criticar y sobre los aspectos que merezcan una decidida oposición; mucho más compleja, en cambio, será la identificación de un territorio

1. Grupo R. De izquierda a derecha: F.J.Barba Corsini (parcialmente recortado), J.Pratmarsó, M.Valls, J.M.Sostres, A.De Moragas, O.Bohigas.

P. Bidagor, F. Cabrero, F. Chueca, M. Fisac, C. de Miguel, S. Zuazo), es en realidad el fruto de las "Sesiones de Crítica de Arquitectura" que desde 1950 organizaba la Revista Nacional de Arquitec-tura. La referencia a las decoraciones esquematizadas -e incluidas en un diseño fundamentalmente tectónico-, la sinceridad de las formalizaciones, de los materiales empleados y de las técnicas constructivas, el énfasis en una conceptualización del espacio fluido y continuo -en el que las composiciones volumétricas sustituyen el peso gravitatorio de las masas-, la adaptación de la arquitectura a los desniveles topográficos del terreno, así como la armonía alcanzada entre naturaleza y artificio, todos estos aspectos son -para estos autores- evidente testimonio del carácter intercambiable, en el campo de las "ideas", entre la arquitectura de la Alhambra y una arquitectura 'moderna' en busca de su salvación.

4. O.Bohigas, entrevista en "Perfil de las Artes", Radio Nacional de España, Diciembre de 1952, Archivo Histórico COAC; citado en C.Rodríguez, J.Torres Grupo R, G.Gili, Barcelona 1994.



2. Los miembros del grupo R, mostrando su obra con motivo de la primera exposición (1952)



3. A.De Moragas, "Cine Femina", Barcelona 1950-1952

común de impronta "proyectual"; dominará -en el seno del grupo- una pluralidad de posiciones que, de todas formas, no amenazarán la validez de la operación asociativa, dedicada principalmente a la información y difusión de aquellos principios que, en su implícita generalidad, podrán ser fácilmente asimilados por todos los arquitectos preocupados por una oportuna actualización de su profesión:

"...nuestra generación corresponde al momento cultural post-funcionalista y el grupo R no puede menos que sentirse fundamentalmente ligado a los principios y a las ideas de esta arquitectura que, partiendo del funcionalismo racionalista, lo ha superado con un amplio criterio de humanización."⁵.

Dentro de esta variada pléyade [foto 2] en la que coincidían, superponiéndose, continuidades racionalistas, revisiones organicistas, correctos profesionalismos y tímidos experimentalismos tecnológicos, la línea que en aquel momento parecía perfilarse como la más claramente precursora de evoluciones futuras (la comprendida por la tríada Wright-Zevi-Aalto) será principalmente sostenida por A.de Moragas, mediante obras construidas e intentos teóricos. Espoleado por el contacto con Zevi y con el propio A.Aalto -quien visitó Barcelona en 1951- su explícita adhesión a esa opción arquitectónica⁶ no será de todas formas suficiente para reconocer en ella una posibilidad concreta de un compromiso lingüístico extensible a todo el grupo barcelonés, y confirmará más bien el carácter fundamentalmente inarticulado de una elección personal, sin duda compartible con terceros, pero por razones exclusivamente biográficas [foto 3, 4].

Y en aquél balance, que aún hoy en día sigue siendo el más lúcido que jamás se haya escrito sobre la experiencia del grupo R -por parte de uno de sus más involucrados protagonistas-, Moragas presenta un juicio definitivo sobre esa larga actividad:

5. O.Bohigas, *ibidem*.

6. Una de sus más contundentes adscripciones 'estilísticas' es realizada en un artículo de 1951; A.de Moragas, "El arquitecto Alvar Aalto" en *Destino* n°713, Barcelona 1951:"Aalto, con Frank Lloyd Wright en America, los neo-empiristas suecos y los jóvenes arquitectos de la APAO, representa la tendencia orgánica de la arquitectura contemporánea, que es como decir funcionalista en lo teórico, en lo útil y también en lo psicológico. (...) Postura difícil para los jóvenes arquitectos, porque precisa de una gran formación cultural pero apasionante y llena de posibilidades."

7. A.de Moragas, "Els deu anys del Grup R d'Arquitectura" en *Serra d'Oro* n°11-12, Barcelona 1961.

"Le ha faltado unidad de estilo e intención, prevaleciendo el individualismo de sus componentes. Así se destaca el popularismo de los unos, el neorracionalismo miesiano de los otros, el informalismo de un tercero o el anglicismo, neoartesanado, neofuncionalismo o 'eruditismo' de otros aún. A diferencia del GATCPAC, en su principal núcleo, el grupo catalán, al Grupo R le ha faltado unidad; cada uno ha elegido su propio estilo."⁷.

Dadas unas premisas incapaces de convocar posiciones cohesivas, será inevitable verificar el agotamiento de la iniciativa a través de su progresiva desvirtuación: los últimos conatos de activismo son los representados por algunos cursos dados en 1958 y 1959, en los que la Arquitectura será categóricamente suplantada por la Economía, la Sociología, las Ciencias Políticas. Una vez decretada como imposible la adhesión a un "estilo", que lograrse unificar las diversas lecturas personales, tan sólo la aparición de una aproximación política podrá constituir un terreno común entre tanta disparidad. No es pues tanto la tentativa -por parte de la arquitectura- de buscar su propia salvación, "alienándose" y persiguiendo la

suplencia de otras competencias (aspecto presente en las contemporáneas aventuras italianas, por ejemplo), como la voluntad de focalizar una unidad de intentos, allí dónde puedan destacar; es decir, en la crítica radical, y ahora sí profundamente “ideológica”, dirigida a la sociedad preexistente.

“La problemática de la arquitectura actual no radica precisamente en una pura cuestión de estilo. La arquitectura y el urbanismo no pueden ser una banal repetición de un determinado repertorio formal. Existen, por encima de todo, unas bases técnicas que orientan a la arquitectura por los caminos de la industrialización y unas bases económicas y sociales que condicionan esencialmente la evolución del urbanismo y la arquitectura”⁸.

De cualquier modo, hacia el fin de la década se delinea un incremento de la ofensiva ideológica y social, sobretodo por parte de Bohigas, reflejada en una exposición más orgánica y completa de sus intervenciones. Es de 1957 un polémico artículo titulado “Elogio de la barraca” donde, con tonos paradójicos, se ennoblece esta mísera experiencia de autoconstrucción, elevada empero a valores potenciales en presencia de las urbanizaciones especulativas que constelan las nuevas periferias urbanas: en la voluntad de construirse una vida, en el esfuerzo de crear condiciones humanas y relaciones sociales aceptables, estas barracas -a pesar de las precarias condiciones higiénicas y de la ausencia de cualquier intención arquitectónica- encarnan virtualidades positivas que los bloques suburbanos tienden a negar, sin estar en condiciones -entre otros- de eliminar marginación e inadaptación.

“Por eso pensamos que entre las barracas es aún posible desarrollar una serie de valores, ya imposibles en las masificaciones inorgánicas. Y porque pensamos que estas cualidades reales de los barrios de barracas podrían además servir de lección a nuestros urbanistas, para hacerlos comprender cuales han de ser las bases auténticas y las premisas sociológicas de un nuevo barrio”⁹.

El edificio de la calle Pallars (Barcelona 1958-1959 [foto 5]) refleja similares prerrogativas, que llevarán en lo sucesivo al autor a una elaboración realista de las temáticas disciplinarias. Se trata aquí de alojamientos populares de limitada dimensión (sesenta metros cuadrados), destinados a obreros de una industria metalúrgica; ubicado en la malla del ensanche, el bloque realizado se alinea con la calle, usando la interrupción de las cajas de escalera para indicar un mínimo movimiento en el frente, completándolo con una ligera inclinación de los planos de fachada. En la iconografía doméstica, así como en el uso de los materiales, se advierte una voluntad de adhesión a la realidad económico-constructiva, apoyando el retorno a simples estilemas tradicionales:

“Los materiales de construcción son muy sencillos y absolutamente tradicionales, atendiendo las deficiencias técnicas de la época en que la



3. A. De Moragas, “Cine Femina”, Barcelona 1950-1952



4. A. De Moragas, Edificio residencial de la calle Gomis, Barcelona 1953-1954

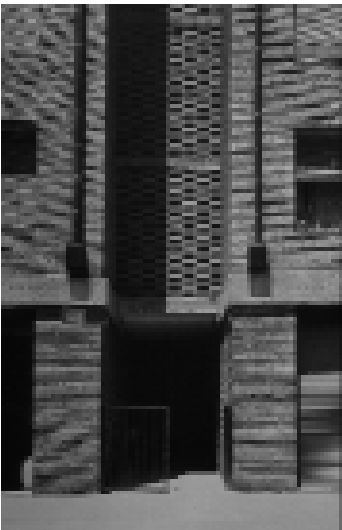
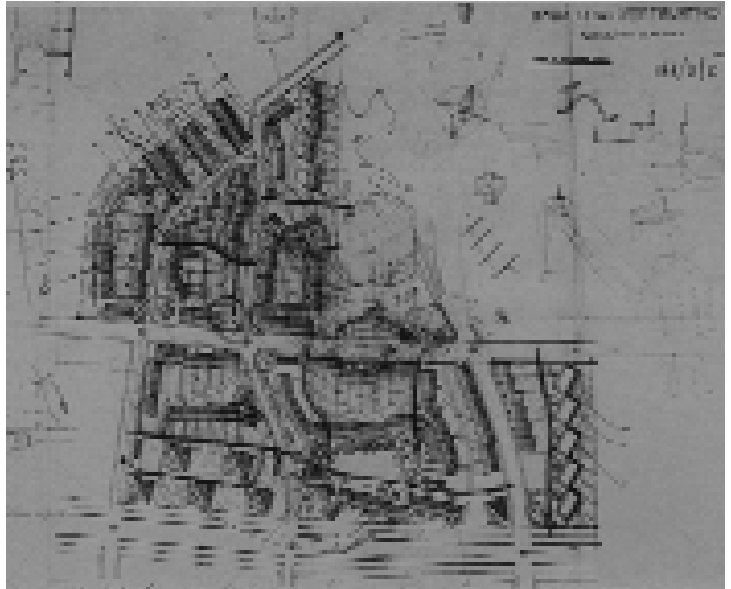
8. Del folleto de presentación del curso Economía y Urbanismo, Barcelona, 21 de Abril-2 de Mayo 1959, Archivo Histórico COAC, en Rodríguez-Torres, op.cit.

9. O. Bohigas, “Elogio de la barraca” en Barcelona entre el Pla Cerdà i el barraquisme, Edicions 62, Barcelona 1963, pp.154-155.



5. Bohigas-Martorell, Bloque de viviendas de la calle Pallars, Barcelona 1958-1959

6. M.Ridolfi, L.Quaroni et al., Barrio Inca-Casa en la via Tiburtina, Roma 1949



5. Bohigas-Martorell, Bloque de viviendas de la calle Pallars, Barcelona 1958-1959

obra fue realizada y abandonando todo simulacro de arquitectura medianamente industrializada.”¹⁰.

El reconocimiento de algunas premisas objetivas, ineludibles, pone en crisis cualquier adhesión dogmática a los postulados de la propaganda moderna: ¿qué sentido puede tener hoy hablar de “máquinas para habitar”, sofisticados estudios tipológicos, tecnologías avanzadas y prefabricación edilicia, cuando el nivel productivo y cultural del país convierte tales afirmaciones en auténticas veleidades? No se podrá hacer otra cosa que aceptar -según el autor- la anacrónica estructura artesanal, eludiendo cualquier tentación de una arquitectura de élite y afrontando plenamente, en cambio, las problemáticas de una construcción masiva.

“Una vez fundamentado el lenguaje del nuevo estilo, lo que debe exigirse a cada arquitecto es que precisamente evite las goteras, que se ajuste a las realidades tecnológicas y sociales del país y del momento, que haga una obra para ser habitada por un determinado grupo de hombres y que tenga la humildad de no proclamar diariamente demasias trascendencias”¹¹.

Por otro lado, en Italia, en los años inmediatamente siguientes a la segunda guerra mundial, se había impuesto una arquitectura vernácula que, si por una parte se refería a las posiciones del ‘neorrealismo’ intelectual (sobretudo en la literatura y la cinematografía), al mismo tiempo había sido hecha propia por el partido de gobierno (la “Democrazia Cristiana”), cuya política conservadora y demagógica había condicionado pesadamente la realización de numerosos barrios residenciales INA-casa, destinados a las clases populares.

Uno de ellos -que podemos considerar ejemplar bajo múltiples vertientes- es el barrio del Tiburtino en Roma (Ridolfi, Quaroni; col.: Aymonino, Chiarini, Fiorentino, Gorio, Lanza, Lenci, Lugli, Melograni, Menichetti, Rinaldi, Valori; 1949-54 [foto 6]), inspirado por las consignas organicistas de la escuela romana; en este proyecto -como recuerda uno de sus autores- “queriendo asignar un lenguaje italiano a las experiencias de la urbanística sueca, la hemos hecho hablar en romanesco. (...) En el empuje hacia la ciudad, nos hemos detenido en el pueblo”¹².

La dura referencia a la realidad española será sin embargo menos connotada ‘ideológicamente’, menos víctima de tentaciones estetizantes que aquellas italianas; y resulta antes bien aceptación necesaria de una situación aún más atrasada, que consentía muy pocas fugas hacia adelante¹³ El “realismo”, por tanto, funcionará por una parte como única actitud válida para recoger las enseñanzas metodológicas transmitidas por el racionalismo y, por otra, como efectiva posibilidad de esquivar el formalismo, con el objetivo de configurar un rol profesional en oposición y en perspectiva respecto a las convenciones contemporáneas.

En este período histórico se abre camino, además, la necesidad de perfilar un mínimo cuerpo teórico capaz de generar solidaridad, lo que podremos reconocer como una afirmación de existencia y una exigencia de defensa al mismo tiempo. Una instancia ‘afirmativa’, por ello, en comparación a la imagen fragmentada y servil del profesional secuaz del poder económico y político, pero también ‘cautelosa’ respecto a la dificultad de movimiento que la dictadura causaba a las figuras de la oposición.

Por otra parte, en estos años de la inmediata postguerra se hacía sentir la ausencia de una cultura histórica que pudiese sostener sólidos planteamientos teóricos. La recuperación de Coderch y de otros arquitectos que se movían en el ámbito de una producción auténtica no era sin embargo suficiente para legitimar nuevas posiciones; tal recuperación no conseguía aglutinar posiciones reivindicativas, mientras las contaminaciones con la iconografía popular daban a su arquitectura con pretensiones de

10. AA.VV., Martorell-Bohigas-Mackay: arquitectura 1953-1978, Xarait Ediciones, Barcelona 1979, p.50.

11. O.Bohigas, "Cap a una arquitectura realista" en Serra d'Or nº5, Barcelona 1962; en otro artículo, un poco anterior, Bohigas había sido muy claro: "Cabe recordar que el problema inmediato es la casa de tantas y tantas familias rechazadas por nuestra organización social. Y por ellas, cabe sacrificar, momentáneamente, todo: estilo, opiniones, principios, formas. Incluso, si es necesario, bajar del pedestal de los técnicos de la era industrial, a fin de trabajar manualmente como un artesano medieval." O.Bohigas, "L'arquitectura entre la indústria i l'artesania" en Serra d'Or nº10, Barcelona 1960.

12. L.Quaroni, "Il paese dei barocchi" en Casabella nº216, Milán 1957. Las críticas más duras, dirigidas a esta experiencia arquitectónica de la posguerra italiana, procedieron significativamente de los mismos autores; véase, por ejemplo, el severo análisis de C.Aymonino: "En este barrio se acentuó la búsqueda de lo pintoresco, con la estudiada casualidad de muchas soluciones de cabecera y de cobertura, con el uso de los balcones en función plástica, llevando la primera rampa de escaleras fuera del edificio, para acentuar el carácter de construcciones realizadas espontáneamente en tiempos sucesivos. Se llegó al acuerdo de tomar como punto de partida la Roma del siglo XVII, de componer las fachadas según un ritmo escenográfico." C.Aymonino, "Storia e cronaca del quartiere Tiburtino" en Casabella nº215, Milán 1957.

13. En 1950, en un artículo de F.Mitjans ("Pero en nuestras calles no crece la hiedra", cit.), podemos leer: "Si pasamos al caso concreto de España, nos hallamos con la dificultad práctica de la escasez manifiesta del hierro y del cemento, y no digamos del resto de elementos industriales, reflejo del retraso de nuestra industria. De aquí la superior dificultad de realizar nuestras obras según una estética actual, al no contar con los materiales adecuados; pero ello no quita la obligación moral de hacer una arquitectura sincera, digna como la que más en la mani-

actualidad una connotación mediadora, más que rupturista.

La referencia a la Italia de la “reconstrucción” deviene por tanto inevitable y, al mismo tiempo, garantía de credibilidad. En torno a la mítica Casabella de E.N.Rogers se sigue con atención la formación de un grupo de arquitectos milaneses que, aún por la vía de una genérica fidelidad al llamado movimiento moderno, supo identificar sus límites, indicando en consecuencia itinerarios virtuales para su superación positiva:

“La arquitectura italiana de alrededor del año 60 representó el aspecto más polémico de la cultura arquitectónica de postguerra y, seguramente, el único intento válido de creación de una escuela coherente, con un pensamiento relativamente unitario que aportó nuevos parámetros a la compleja evolución del movimiento moderno”¹⁴.

En todo caso, para la arquitectura italiana que giraba en torno al área milanesa (ámbito de relación privilegiado por los arquitectos catalanes), la figura clave será Rogers, quien intentará definir las coordenadas teóricas de una superación meditada de las distorsiones dogmáticas de la arquitectura de entreguerras. La ‘tendencia’ por él sostenida se articulaba en algunos postulados vertebradores: la humanización de la vida y de las relaciones sociales, la democratización de los dispositivos culturales y el esbozo de un camino sintético en el que fuera posible armonizar lo individual con lo colectivo (la socialización de la arquitectura), y lo útil con lo bello (la funcionalización de la arquitectura)¹⁵.

6. M.Ridolfi, L.Quaroni et al., Barrio Inca-Casa en la via Tiburtina, Roma 1949



Rogers asume en 1953 la dirección de la revista *Casabella* y completa el título añadiendo la palabra "continuidad": *Casabella-continuità* vuelve a publicarse regularmente tras la larga pausa del conflicto bélico, y el nuevo término añadido se convierte en concreta declaración programática:

"Continuidad (...) ya que queremos recordar la tarea que nos hemos propuesto: y consiste en la moralidad de aceptar una herencia y en la presuntuosa esperanza de ser capaces de administrarla. (...) Continuidad significa conciencia histórica: esto es, la verdadera esencia de la tradición en la precisa aceptación de una tendencia. (...) Dinámica andadura y no mimetismo pasivo: no manera; no dogma, sino libre y desprejuiciada investigación, constante en el método. (...) No somos ni idólatras ni iconoclastas: amamos a los Maestros (de la historia contemporánea y de la pasada), reconociendo con alegría la nutrición que hemos recibido con su ejemplo"¹⁶.

Ningún salto, pues, respecto al continuum histórico; más bien instauración de una lógica de encadenamientos que sea capaz de fundar un sentido (en el significado literal de 'dirección') para la actividad arquitectónica. La historia será entonces revisitada bajo una doble tradición operativa: la tradición de los maestros (Loos, Gropius, Le Corbusier, Mies), de los que no debemos prescindir, y aquella tradición espontánea y popular que forma parte de nuestro bagaje cultural, y que nos permitirá acercarnos a las grandes masas de las capas sociales más bajas, que empiezan a ser identificadas en la cultura post resistencial como los nuevos protagonistas de una historia liberada.

Y no parece completamente casual encontrar un eco posterior en las páginas de la revista *Cuadernos de Arquitectura*, donde, en un editorial de 1958, se reproponen algunos de los asuntos sostenidos por la *Casabella* de los años cincuenta; se subraya, en efecto, la crisis objetiva del racionalismo ("...exigencia de superación del racionalismo, dejando aparte abstractas ideologías") y la necesidad de delinear soluciones productivas a través de un enfoque mediador, del cual posiblemente hacer salir la hipótesis de una "tercera vía", a caballo entre los vanguardismos radicales y la aceptación perante de las convenciones:

"(...) un problema que, si tomamos el pulso a las publicaciones que recibimos de Europa y de América, no dudamos en calificar de universal. ¿Puede y debe el racionalismo satisfacer hoy todas las necesidades estéticas y funcionales? ¿Está el movimiento moderno en crisis? (...) Quizá debemos mencionar una tercera posición: la de aquellos que creen que el momento de las innovaciones ha pasado ya y que debemos contentarnos con desarrollar las soluciones apuntadas por los maestros hace dos o tres décadas"¹⁷.

De hecho, la lectura llevada a cabo por Rogers quedará totalmente lejos de las caídas populistas del organicismo zeviano¹⁸. E.N.Rogers, "Programma: Domus, la casa dell'uomo" en "Domus" n°205, Milán

festación del uso adecuado de nuestros materiales, ni justifica supervivencias anacrónicas."

14. O.Bohigas, "Aspectos ya históricos en la obra de V.Magistretti" en *Cuadernos de Arquitectura* n°72, Barcelona 1969.

15. E.N.Rogers., "Ricostruzione: dall'oggetto d'uso alla casa" en *Domus* n°215, Milán 1946: "Arquitectura es función de Utilidad y Belleza. Y es precisamente ésta la arquitectura funcional (...) El punto de vista concreto para plantear unitariamente la reconstrucción, desde el más pequeño objeto de uso hasta el más vasto problema urbanístico, exige que ésta sea regulada por un método que salvaguarde las libertades individuales considerando siempre la justicia social."

16. E.N.Rogers, "Continuità" en *Casabella* n°199, Milán 1953.

17. Red., "¿Crisis o continuidad?" en *Cuadernos de Arquitectura* n°32, Barcelona 1958. Hay que recordar además que, durante estos años, entre la dialéctica maniquea que desgarraba la vida intelectual italiana se perfiló una "terza via", patrocinada por un gran mecenas de la cultura terzaforzista: A.Olivetti. Más acá de la importante labor de promoción de una arquitectura de calidad para la empresa Olivetti, el terzaforzismo identificaba una corriente de pensamiento de origen liberal, que proponía un camino de mediación entre los extremos del catolicismo conservador y del marxismo revolucionario.

18. En 1946 E.N.Rogers asume la dirección de la revista *Domus*, mantenida solo hasta 1947; como explícito contrincante del área milanés, surgirá en Roma una revista llamada *Metron* (1945; dirección: B.Zevi y L.Piccinato), mientras en ese mismo año se funda el APAO ("Associazione per l'Architettura Organica"), organización que canalizará los intentos zevianos de perfilar una nueva arquitectura para las democracias europeas, fundamentada en los ejemplos magistrales de Wright y Aalto, mas también en la arquitectura del bienestar de los países nórdicos: "...una actividad social, técnica y artística al mismo tiempo, orientada hacia la creación del ambiente apto para una nueva civilización democrática. Ello significa arquitectura para el hombre modelada según la escala humana y según las necesidades espirituales, psicológicas y actuales del hombre asociado. La arquitectura orgánica es pues la antítesis de la arquitectura monumental al servicio de la mitificación estatal." B.Zevi, "La costituzione dell'Associazione per l'Architettura Organica a Roma" en *Metron* nº2, Roma 1945.

19. E.N.Rogers, "Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei" en *Casabella* nº204, Milán 1955.

20. R.Gabetti, A.d'Isola, V.Gregotti, "L'impegno della tradizione" en *Casabella* nº215, Milán 1957.

21. Se ha discutido muchas veces sobre las evidentes afinidades entre el proyecto de Coderch del edificio de viviendas en la Barceloneta (1951-55 [foto7]) y el edificio de Gardella para la Borsalino en Alessandria (1950-52 [foto 8]). A tales propósitos se remite al clarificador estudio de A.Armesto, Edificio de viviendas en la Barceloneta, 1951-1955, Archivos de Arquitectura, Almería 1996; en particular, en las páginas 84-85.

22. En un artículo 'necrológico' dedicado a la desaparición de la Casabella rogersiana (1965) Bohigas sostiene: "En Cataluña, la influencia de la nueva arquitectura italiana y, por tanto, de Casabella, ha sido más importante de lo que nos podríamos llegar a imaginar. Toda nuestra actualidad más viva y operante sería totalmente otra sin los famosos editoriales mensuales de Rogers. Es por esto que la muerte de

1946.(20), y más bien se prestó a plantear la recuperación de la historia en la disciplina arquitectónica, considerando esta última -no obstante- como referencia metodológica y no como fuente de estilos imitables. Justamente en los primeros años cincuenta Rogers solevó el tema de las "preexistencias ambientales", confirmando una visión histórica en la que tradición y modernidad llegan a conciliarse en un equilibrio provechoso, bajo la interpretación del presente como de un puente entre pasado y futuro:

"Si construimos en un paisaje natural buscaremos interpretar el carácter y las exigencias prácticas; en un paisaje urbano estaremos inspirados por el mismo principio, así que, en todo caso, nuestro acto intuitivo no encontrará entero cumplimiento si no será la personal interpretación de los datos objetivos; la nueva copia de las formas tradicionales será obviamente imposible, pero también el diseño de una arquitectura solo abstractamente satisfactoria a nuestro gusto y a las condiciones de la técnica contemporánea no será suficiente para corresponder a los nuevos sentimientos"¹⁹.

Si nos fijamos en lo que Rogers defiende a la sazón desde las páginas de *Casabella*, podemos constatar la preeminencia dada a la voluntad de insertar la arquitectura moderna dentro de los contextos históricos; se tratará, sobretodo, de hacer resaltar la dialéctica relacional entre lo antiguo y lo nuevo, superando por lo tanto cierto descuido que, hacia estas temáticas, se había podido advertir en la arquitectura anterior. Y no se puede confundir la rigurosa posición del director de la revista con lo que se dio en llamar "neo-liberty"; entre otras cosas porque, mientras Rogers planteaba la creación de unas bases compartidas de la operación proyectual, ajenas a todo deslíz 'estilístico' (de eso procede su obsesión por un método científico, como instrumento de control), los autores de la famosa "Bottega d'Erasmus" (Gabetti e d'Isola; Torino 1953-56) sostenían la defensa de la arbitrariedad individual frente a la historia:

"...cada acto nuestro quisiéramos que fuese concluido en sí, nacido de la fecundación de hipótesis suyas, formado por remotas sugerencias (...) Nos place no tener posturas precisas hacia el pasado, o el futuro, sino vivir el presente como ocasión aislada"²⁰.

Rogers llega, de este modo, a precisar durante los años cincuenta una suerte de decálogo para los arquitectos italianos más comprometidos con las modificaciones de la disciplina y, por ende, con la misma realidad: fidelidad a la lección de la arquitectura moderna, que ha sabido entender de manera ejemplar el estrecho vínculo que existe entre los problemas, las soluciones y las formalizaciones de tal relación; traslado de esta metodología hacia la actualidad con sus instancias concretas (la primera de todas, el encuentro con la historia y las tradiciones en sentido lato); adecuación del oficio a las nuevas realidades existenciales, con la superación activa de los dogmas del pasado; rechazo neto de los formalismos y de las posturas inmotivadas.

Durante estos mismos años los contactos entre Italia y España -o, en nuestro caso más específico, entre el círculo milanés y los arquitectos catalanes- devendrán más intensos, produciendo numerosos intercambios

y conexiones directas, a veces confluyentes también en análogas restituciones arquitectónicas (la historiografía ha citado muchas veces los paralelos posibles, por ejemplo, entre Coderch, Gardella y Correa²¹. Y tales relaciones adquirirán una particular relevancia -si bien más allá de una superficial coincidencia de las formalizaciones- en el caso de la actividad teórica y proyectual de O.Bohigas, explícitamente inspirada en los episodios italianos y, más específicamente, en las reflexiones llevadas adelante en el cenáculo rogersiano²².

A tal propósito las afirmaciones públicas de Bohigas son bastante categóricas: citando ejemplos tales como las escuelas de Poggibonsi de Ridolfi (1955-61), el edificio INAIL de G.Samonà (Venecia, 1952-56), la iglesia de la Sagrada Familia de Quaroni (Génova, 1956 [foto 9]), la casa en las Zattere de I.Gardella (Venecia, 1954-58 [foto 10]), o la Torre Velasca del grupo BBPR (Milán, 1958), el autor defiende el “nuevo realismo” que se destaca en la producción italiana contemporánea, señalando solo de paso un riesgo implícito, aquel del manierismo y de la caída en la hipocresía de los revivals²³. Un ‘nuevo realismo’ que sería, en concreto, caracterizado por el respeto de las llamadas ‘preexistencias ambientales’, por una mayor consideración de los hábitos existenciales de los destinatarios de las viviendas, por el gusto hacia el diseño constructivo y de los detalles, por una valorización del ‘muro’ y de los tabiques, por la atención hacia las tradiciones locales y, sobretudo, por una lucha acérrima respecto a cualquier tentación formalista. Y, naturalmente, esta actitud, delineada por Bohigas sobre la guía de los episodios italianos contemporáneos, será la única capaz de revitalizar la herencia del racionalismo:

“El neorrealismo es el retorno a la razón y la única forma de pasar ‘racionalmente’ de los prototipos de los años pioneros a la sucesiva y modesta adaptación a las condiciones exactas del hombre y a la naturaleza, a las premisas exactas sociológicas, técnicas, económicas y políticas”²⁴.

Estas primeras elaboraciones de Bohigas emprenden explícitamente un doble camino: por un lado, se manifiesta un interés histórico-crítico hacia los eventos locales más o menos recientes, centralizado en la reconsideración del fenómeno del Modernismo catalán y de la breve experiencia racionalista del GATCPAC; diseño explicativo que conducirá a la institución de una férrea continuidad, ensayada sea entre estos dos momentos históricos, como entre ambos y las poéticas modernas, tímidamente aflorantes en los años de la reconstrucción, sobrevolando al mismo tiempo sobre períodos cuya producción habría podido resquebrajar semejante progresividad positiva. Por otro lado, se proyecta la construcción de un bagaje referencial que, aún reivindicando las conquistas de la arquitectura internacional de los años veinte y treinta, debería ser capaz de representar una convincente instancia de superación, a la luz de las nuevas adquisiciones “empíricas” y “orgánicas”, significadas por la concreta situación histórica, y cualificada por un imprescindible compromiso político. No sólo, entonces, se advierte la necesidad de ampliar los ámbitos de un dogmatismo defensivo, sino que se profetiza que solo la subversión del sistema vigente constituirá el presupuesto de toda nueva definición del rol



7. J.A.Coderch-M.Valls, Edificio de viviendas en la Barceloneta, Barcelona 1951-1955



8. I.Gardella, Edificio residencial para los empleados de la fábrica Borsalino, Alessandria, 1950-1952

Casabella es un hecho trascendente para la cultura arquitectónica catalana.” O.Bohigas, “La mort de Casabella” en Serra d’Or nº10, Barcelona 1965. Sobre este tema véase la tesis de doctorado inédita: J.Torres Cueco, Italia y Catalunya. Relaciones e influencias en la arquitectura, 1945-1968, ETSAV, Valencia 1991.

23. Véase el artículo: O.Bohigas, “Rogers i ‘Casabella’, un nou camí de l’arquitectura?” en Serra d’Or nº9, Barcelona 1961.

24. O.Bohigas, “Cap a una arquitectu-



F. 9. L. Quaroni, Iglesia de la Sagrada Familia, Génova 1956



10. I. Gardella, Casa en las Zattere, Venecia 1954-1958

ra realista" en Serra d'Or nº5, Barcelona 1962

25. E.N. Rogers, "Continuitat o crisi?" en Casabella nº215, Milán 1957.

26. A este propósito véase el importante texto de Bohigas *Contra una arquitectura adjetivada*, Seix i Barral, Barcelona 1969, pp.7-8: "En realidad, se trata de un problema de excesiva adjetivación de la arquitectura. O se la considera válida solo en cuanto viene definida por la aplicación prioritaria de unos adjetivos -de carácter tecnológico, temático, metodológico, realista, etc...-, o se la convierte en un puro hecho adjetivo de otras realidades sustantivas -de carácter político, social,

profesional del arquitecto. Las implicaciones sociales caracterizarán incisivamente el trayecto profesional de Bohigas, que experimentará en repetidas ocasiones cuestiones ligadas a la vivienda popular, a los servicios sociales, a la recuperación de las zonas ciudadanas más descalificadas. Una arquitectura "cívica", insertada en una lucha generacional por el mejoramiento de la sociedad, que particulariza una posición de ruptura respecto al academicismo contemporáneo y a las represivas condiciones políticas franquistas.

En la convivencia difícil que se prefigura entre crítica de la realidad y aceptación de los métodos institucionalizados de intervención, entre rechazo de los formalismos oficiales y un oficio aún asentado sobre niveles artesanales, es reconocible una obstinada voluntad de síntesis constructiva, la exclusión de cualquier utopía ideológica -desviante porque constitutivamente 'irrealizable'- y una confianza inveterada en la arquitectura como disciplina capaz de regenerarse a sí misma y de transformar su contexto. Se trata, en conclusión, de la afirmación inequívoca de la 'profesión', lejana de la fascinación por los idealismos radicales, sustentada por un prosaico realismo, elevada y sostenida por una empeñada producción teórica.

En el caso de este autor más que de "vanguardismo", como individuación de una identidad tejida de contraposiciones y profundas discrepancias con la realidad, se trata de una 'normalización' del espíritu de la vanguardia; normalización entendida como posibilidad de reificar intenciones progresistas, escapando al peligro de la ineffectualidad y al opaco núcleo de derrota y marginalidad que ciertas posiciones, peligrosamente idealistas, parecen ya contener en sus presupuestos. Por otra parte, no toda las perplejidades sobre la eficacia real serán disueltas; todo lo dicho puede ser absolutamente reversible -sobretudo si intentamos considerar las potencialidades de una actividad que acepta las reglas del sistema- y condiciona un estado de perenne inseguridad, sublimable, quizás, sólo con la ansiedad del ejercicio y del crear, de la cual el propio estudio MBM (Martorell, Bohigas, Mackay; Martorell y Bohigas se asocian profesionalmente en 1951, mientras Mackay se incorporará en 1962) dará testimonio veraz.

Volviendo a lo que se sugiere metodológicamente desde las páginas de Casabella, son sustancialmente dos los aspectos que interesan principalmente a los arquitectos catalanes: la tradición y el realismo. Por un lado, entonces, un respecto general hacia el entorno, construido o no, catalogado bajo la dicción de 'preexistencias ambientales'; por el otro, la atención realista hacia los condicionamientos constructivos, la persistencia de los factores locales, las cuestiones socio-económicas. Ya hemos comentado el fundamento continuista de las posiciones teóricas defendidas por Rogers, a su vez enriquecido por un gusto formal y una escrupulosa contextualización del acto proyectual; Rogers y Bohigas, por otra parte, no podrán no concordar en interpretar la "historia como proceso":

"El respeto por el pasado, en sus expresiones congeniales, comporta el respeto al presente en sus propias expresiones. Ha caído el com-

plejo de inferioridad hacia el pasado porque no sentimos más que debemos oponernos sino, mas bien, continuarlo, inviéndonos en él con todo el aporte de nuestra cultura. (...) En fin, este es el modo por el cual podemos recuperar algunos valores, como la delicadeza de los materiales, la elegancia, la despreocupación, el sentido de las imágenes, el análisis más detallado, más variado y más rico del lenguaje: posibilidades todas estas, que han permanecido inexpressadas en las manifestaciones artísticas (y críticas) necesariamente más cautas del Movimiento Moderno, pero que no contrastan absolutamente con una más sutil análisis de sus intrínsecas instancias”²⁵.

El esfuerzo principal de Bohigas, consistirá, pues, en la asimilación consciente de los problemas reales, acompañada por una definición ‘progresista’ de la disciplina. Mas allá de la aceptación pasiva de la arquitectura acrílica del sistema, pero más acá de las fáciles huidas hacia adelante y de las ilusiones ofrecidas por las diversas utopías (tecnológicas, políticas, planificadoras) es posible, según el autor, practicar un experimentalismo que consiente la introducción de elementos críticos, redefinitorios y avanzados en la propia arquitectura²⁶. La delimitación teórica de un ámbito disciplinar, la hipótesis que tal vez se necesite “diseñar contra el público”, más que “a favor del público”, estableciendo la identidad provocación = innovación, parecen datos suficientes para focalizar una actitud vanguardista. Nos encontramos frente a una suerte de código de comportamientos, de una moral del buen construir, que se mezcla con un vasto muestrario de problemas a los cuales se debe responder con ponderación y apropiadamente. Al reconocimiento de un ‘estilo’, inevitablemente cambiante y fragmentario, se sustituye un modelo compartible de aproximación: el momento electivo de la arquitectura se centra en los detalles, en la cualidad en cada punto, en cual repuesta dar, caso por caso, a las situaciones de la obra individual.

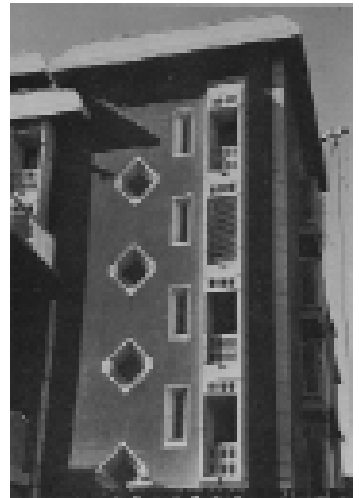
Y cuando Bohigas, hacia finales de los años sesenta, intentó definir las características principales de una “posible Escuela de Barcelona”, subrayaba los siguientes puntos: la naturaleza de los encargos, la adecuación a una realidad modesta, la tradición racionalista, una actitud de vanguardia, el pesimismo, una forma de vida, la posición cultural y el estilo formal; privilegiando, como se puede constatar, “posturas” metaarquitectónicas, más que discriminantes adscripciones lingüísticas²⁷.

En algunos episodios proyectuales, la referencia a experiencias italianas que intentaban expresar una mesurada y evolutiva “superación del racionalismo” puede parecer más ‘directa’; como por ejemplo, en el edificio de la calle Espar (Barcelona, 1963-65 [foto 11]) y en el de la calle Dr. Carulla (Barcelona 1964-67 [foto 12]), donde, en la óptica de ampliar los confines disciplinarios, se revaloriza la fachada como elemento autónomo de expresión formal, poniendo en juego, por consiguiente, un aspecto prácticamente ‘tabú’ para los funcionalistas más ortodoxos:

“Los italianos ensayaron una nueva teoría de la fachada que luego ha resultado de una gran eficacia histórica: la de considerar que esa



11. M.B.M. (Martorell, Bohigas, Mackay), “Edificio Espar”, Barcelona 1963-1965



12. M.B.M. (Martorell, Bohigas, Mackay), “Edificio Doctor Carulla”, Barcelona 1964-1967

profesional, etc... Es decir, o se la condiciona a los adjetivos, o se la convierte en adjetivo, sin consideraciones válidas sobre su propia sustantividad.”

27. O.Bohigas, “Una posible Escuela de Barcelona” en *Contra una arquitectura adjetivada*, cit., pp.159-173.

fachada no era exclusivamente un cierre producido automáticamente por las condiciones internas del edificio, sino un elemento con personalidad propia, tan condicionado por el edificio como por la calle, tan válido, por lo menos, como un hecho puramente urbanístico. Las dudas de si una fachada debía servir prioritariamente al cenotar de personas que utilizan el edificio o al millón de ciudadanos que circulaba por la calle, y la de si sobre las premisas funcionales debían tomarse en cuenta algunas relaciones semánticas que podían dar al edificio una posición comprometida frente a la sociedad con la que tenía que convivir, influyeron enormemente en el tratamiento epidérmico de estos edificios. Y ello fue una postura históricamente clave. Sin ella sería difícil imaginar que hoy muchos arquitectos conciban la fachada como un elemento arquitectónico y urbanístico de primera importancia e incluso como un instrumento de contestación”²⁸.

Bohigas, entonces, ya a caballo de los años setenta, intenta reconstruir un productivo “territorio de la arquitectura”, capaz de instituir una autonomía creativa al interior de los procesos de producción; al mismo tiempo, la actividad tectónica se reviste de un marcado contenido connotativo, en la óptica de afrontar críticamente al status quo, introduciéndole ‘trazas’ de progreso. En todo caso, más allá de un genérico planteamiento en el cual el marxismo, el existencialismo y las primeras tímidas señales de semiótica buscan caracterizar tales posturas de contestación, resulta prácticamente imposible identificar, en el campo de la arquitectura, una homogeneidad de restituciones. Más que de una innovación en el campo del lenguaje figurativo la investigación del estudio MBM se confrontará con un extenso muestrario de problemas, a los cuales intenta responder con circunspección y sabiduría proyectual. La posibilidad del ‘estilo’, por tanto, se suplanta por una recurrente característica de aproximación (“metodológica”): el momento electivo de la arquitectura, permanentemente dominado por un realismo de conjunto, se focaliza así sobre los detalles, sobre cual respuesta dar -caso por caso- a las situaciones de cada trabajo; en definitiva, sobre una idea del proyecto como control total de la obra a fin de lograr ‘la calidad en cada punto’.

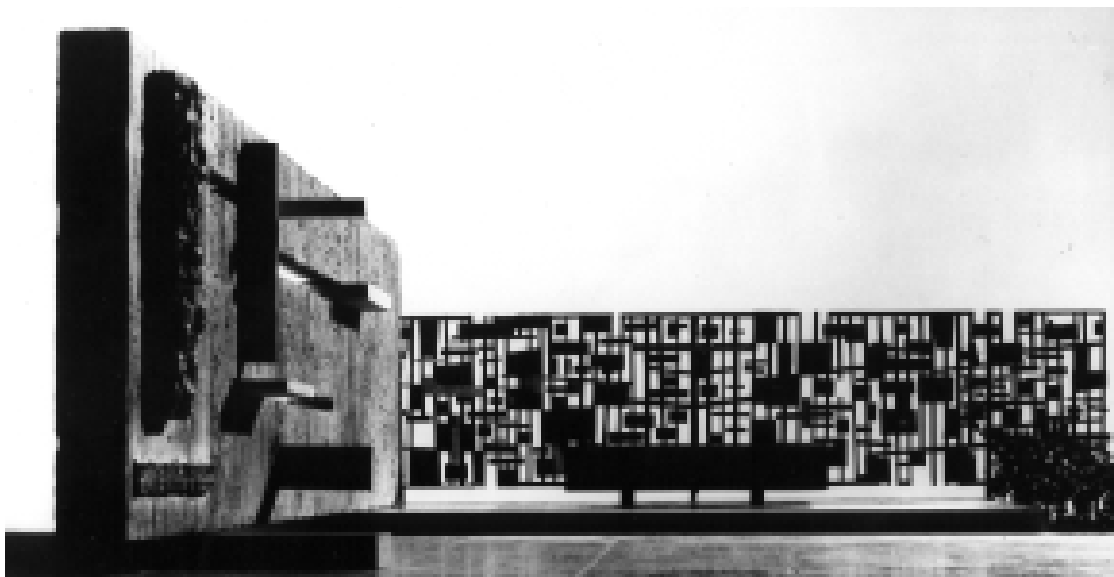
Por otro lado, con el pasar de los años, se atenúan radicalismo y oposiciones rupturistas; un consciente eclecticismo involucra formas y soluciones, mientras la arquitectura española, entrando con pleno derecho en la globalización internacional de las temáticas disciplinarias, ya no parece buscar inspiración en un patrimonio determinado y unívoco de referentes. El rol protagónico que ella ha asumido en los últimos tiempos consiente, en cambio, invertir el sentido inicial de las influencias; y si, en la actualidad, es sobretudo España en general la que seduce a los profesionales italianos, probablemente tal cambio ha dependido en gran parte de un contexto histórico en el cual la seducción intelectual por la ‘teoría’ ha sido remplazada por una frenética -y a menudo entrópica- agitación del ‘hacer’.

28. O.Bohigas, "Aspectos ya históricos....", cit.

EL PANTEON DE LOS ESPAÑOLES EN ROMA

Roma, 1957.

Ignacio Vicens y Hualde



Una sencilla tumba en el Cementerio Civil acoge los restos de Santallana, filósofo español muerto en la Ciudad Eterna. Profesor durante muchos años en los Estados Unidos, su sepultura es visitada por multitud de discípulos americanos que se asombran ante el estado de abandono de la lápida.

Las quejas llegan a la Embajada Española ante la Santa Sede. La Obra Pía, responsable de los recintos sagrados de España en Roma, decide tomar cartas en el asunto. Ha oído hablar de un joven arquitecto, brillante y apasionado, culto y entusiasta, pensionado en la Academia de Bellas Artes de la que acaba de recibir el Premio de Roma. Y sabe que el Pabellón de España que ha diseñado este mismo año para la XI Triennale d'Arte de Milán ha sido distinguido con la Medalla de Oro del certamen.

El joven arquitecto es convocado a la Embajada. Se le plantea la cuestión, sugiriendo el traslado de los restos de Santallana al Panteón de los españoles de Campo Verano. Javier Carvajal acepta el encargo y, al tiempo, los problemas.



El viejo panteón, una capilla de orden clásico, está completo y difícilmente puede acoger, en condiciones dignas, una nueva sepultura. Carvajal plantea, y consigue que se acepte, una ampliación de la antigua estructura en los terrenos adyacentes.

Más difícil resulta convencer a las autoridades eclesiásticas. El Vicario de Roma, Cardenal Poletti, no autoriza el traslado al Cementerio Católico de los restos de quien no consta que muriera como tal. Javier Carvajal se entrevista con el purpurado. Las dificultades parecen insuperables pero el entusiasta arquitecto despliega sus dotes de convicción y su habilidad diplomática. En definitiva, argumenta, cabe rastrear un fondo cristiano en el pensamiento de Santallana. El Cardenal sonríe ante la fogosa defensa y abre el resquicio de la combinación: ¡Ofrézcame!, dice, ¡un punto de apoyo y le concederé el permiso!.

Javier Carvajal emprende la lectura de la obra de Santallana, a la búsqueda de un párrafo, de una frase que pueda esgrimir ante el Vicario. Con característica tenacidad, lee compulsivamente textos filosóficos mientras anota pasajes y colecciona citas que puedan interpretarse, más o menos literalmente, como de inspiración cristiana o contenido trascendente.

De pronto, un epígrafe preciso: ¡Cristo ha hecho posible para nosotros la gloriosa libertad del alma en le cielo.! Es exactamente lo que buscaba. Nueva audiencia del Cardenal Poletti, que queda desarmado ante la obstinada determinación del arquitecto. ¡Haga usted lo que quiera!, concluye.

Y lo que quiere Javier Carvajal es un recinto abierto. La ampliación del Panteón de los españoles no será un añadido al uso, agrandando la vieja construcción. El hermoso Cementerio de Campo Verano, con sus altos pinos romanos sombreando gozosos cipreses -¿quién señaló que, en Roma, los cipreses son especialmente alegres?- es un lugar demasiado hermoso para darle la espalda.

Diseña, así, un recinto virtual; un espacio sugerido, ni acotado ni delimitado; un ámbito que subraya el protagonismo del entorno natural, del cielo y el perfil de la ciudad.

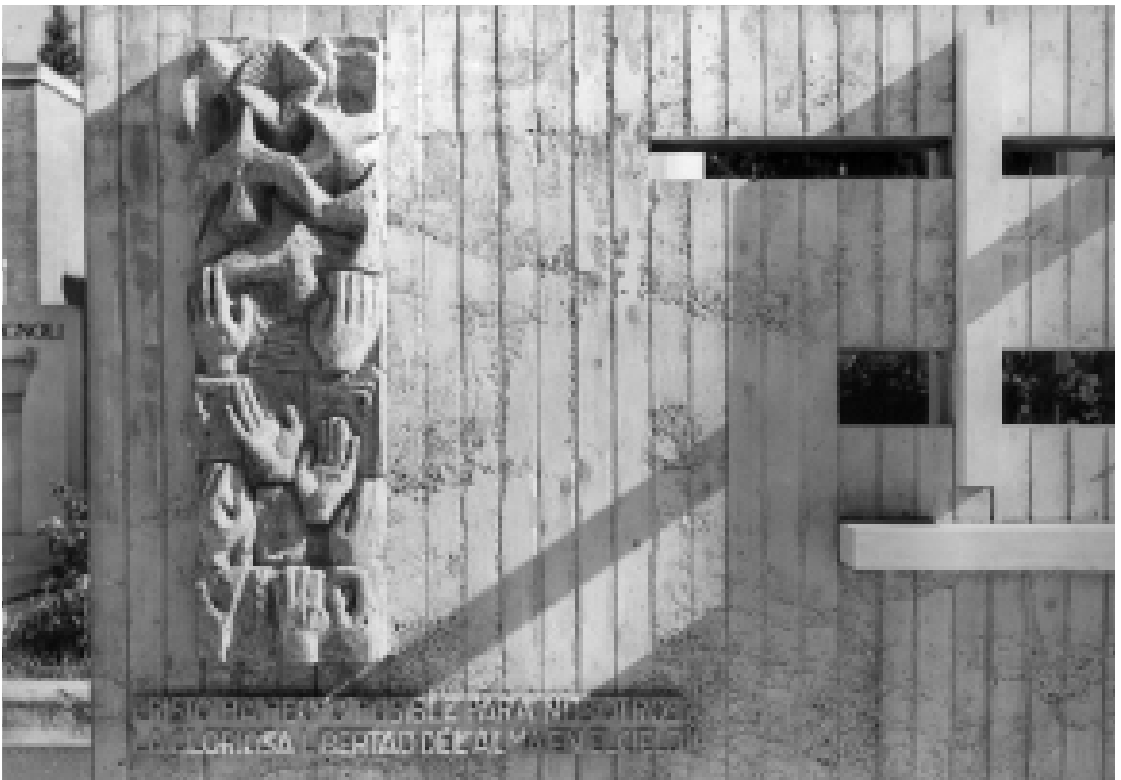
Son solo tres planos, pero tan delicadamente entrelazados que sorprende saberla obra de un joven. Toda la barroca, magistral articulación del Carvajal maduro, está presente aquí; o ¿no se puede ya sospechar, viéndolo y disfrutándolo, aquélla libertad planimétrica y ese entrecruzarse de maclas de la casa de Somosaguas o del Pabellón de Nueva York, por citar dos obras definitivas, de obligada referencia en la arquitectura española del siglo?

Barroco he dicho, pues Carvajal es barroco a fuer de romano. El barroco supone el contraste armónico, la sorpresa gozosa, la libertad medi-

da. Y esto es el Panteón: muros contrastantes en estudiado equilibrio, luminosa apertura al aire de la Urbe -que el tramonto pinta con colores de Poussin-, agregación libre pero entrelazada.

Un plano de travertino abstracto y puro, de precisas aristas y acabado liso realza el altar. Sobre él apoya un muro pesado, con la rugosa textura de su hormigón lavado. El ritmo vertical que establecen las huellas explícitas de un encofrado de madera se interrumpe mediante grietas profundas o planos de volumétrica rotundidad y pulido acabado que traspasan el muro. La esquina vuela sobre el segundo punto de apoyo, la tumba de Santallana; aunque todo el pavimento, en la tradición de las antiguas naves eclesiales, está previsto como sucesión de lápidas funerarias, el realce de la tumba del filósofo, única de volumen emergente, evidencia su condición causal, de punto de partida, de origen del proyecto

El muro rugoso y pesante, en sorprendente voladizo sobre dos apoyos, remata en un relieve de manos y palomas en vuelo hacia la cruz, subrayado por la frase esperanzada que venció las reticencias del prelado. Es hermoso el recurso a la sugerencia: así como el texto evoca la vida futura sin citar tópicos versículos funerarios, aburridamente manidos a fuerza de obvios, las cruces negativas y positivas -hendidas o incrustadas- del muro de hormigón no son explícitas; deben reconstruirse mentalmente a partir de sus trazos deslizantes.



Ortogonalmente a este muro-pantalla, que oculta la caótica yuxtaposición de panteones circundante, dispone Carvajal un segundo plano en manifiesto contraste. Concebido como fondo del altar, es una ligera cancella realizada mediante agregaciones de pequeñas láminas recortadas y coloreadas. Su condición liviana, transparente, permite la visión del paisaje de fondo, introduciendo el parámetro de la vegetación y la naturaleza sin recurrir a los habituales parterres de rosas o cacharros de gladiolos.

En este muro de aire recortado aparecen direcciones no ortogonales, líneas oblicuas y planos trapezoidales. Es tan liso, permeable y ligero como su opuesto es texturado, opaco y pesante. Junto al plano del suelo, continuo y pétreo, forman un trío de superficies contrastantes asociadas mediante sutiles relaciones de libres deslizamientos o apoyos.

Pocas veces un espacio sacro se ha definido con tanta eficacia y tan pocos elementos. El recuerdo a la capilla en el camino de Santiago, de Sáenz de Oíza, es obligado. Ambos son recintos inequívocamente sacros, en cuanto que segregados de la profana cotidianidad y poderosos evocadores del Misterio. Los dos, al tiempo, encepnan el proyecto en el entorno dado, se anclan en el paisaje -los trigales mesetarios de Castilla o los pinos y cipreses romanos- tomando de él razones de diseño. Nada de abstracciones teóricas. Concreta y real arquitectura enraizada. Sacra en el sentido profundo del término, estructural y arquitectónicamente, sin recursos a figuraciones añadidas o efectos sentimentales. Y abiertos, porosos al paisaje, franqueables y desplegados, arquitectura de par en par.

Esta será la primera incursión de Javier Carvajal en el terreno del arte y la arquitectura sacra. Dos años después, un sacerdote conocido en Roma, y objeto, allí de su catequesis arquitectónica, es promovido a Obispo de Vitoria. Al hacerse cargo de su diócesis, Monseñor Peralta recuerda al entusiasta arquitecto que le había confiado su ilusión de renovar el arte sacro y le confía el proyecto de un nuevo templo parroquial. Siguiendo los consejos del P. Aguilar encarga otras nuevas iglesias a jóvenes arquitectos: Oiza y Romaní, Corrales y Molezún, Fisac y Sota serán convocados, aunque la escasez de presupuesto y la incomprensión de la nueva arquitectura por parte del clero y de los fieles impida realizar más de dos.

El Centro Parroquial de Nuestra Señora de los Angeles, de Vitoria, que Javier Carvajal construye con Jose María García de Paredes, parte de un solar muy forzado de forma triangular, limitado en la base del triángulo por altas medianeras de viviendas. A ellas, ocultándolas, adosarán los arquitectos centro parroquial y campanario, liberando así para el templo la superficie limitada por las calles. La forma condiciona la planta de la iglesia, pero la situación en esquina y la potente resolución de la cubierta identifica y singulariza el ámbito de culto.

Toda el conjunto se realizó en ladrillo visto, con cubierta de pizarra sobre estructura metálica; ésta queda vista al interior, declarando explícitamente esa voluntad de renovación formal que confía en la belleza de la lógica constructiva.

El hermoso conjunto escultórico de la Virgen rodeada de ángeles, obra de García Donaire, continúa la colaboración de Carvajal con jóvenes artistas iniciada en el Panteón de los Españoles de Roma.

Javier Carvajal solamente realizará dos espacios sacros más, y en ambos casos capillas: la de la Sagrada Familia, en Puerta de Hierro, y la de la Universidad de Comillas en Canto Blanco. Curiosamente, ambas comparten con Vitoria, esta vez por decisión del arquitecto y no por determinación de la geometría del solar, disposiciones convergentes hacia el altar. Sin embargo, la adecuación a las normas emanadas de la reforma litúrgica del último concilio diferencian radicalmente estas capillas del precedente vitoriano. La disposición longitudinal de aquélla, tratada como un organismo direccional, se transforma en un espacio más asambleario donde el pueblo de Dios, aún enfocando su atención hacia el Altar, Sede y Ambón, los rodea subrayando el carácter participativo.

El extraordinario trabajo de investigación que está llevando a cabo Eduardo Delgado sobre la Arquitectura Religiosa en la España de la posguerra -que me honro en dirigir junto al Profesor Baldellou- me libera de referencias pormenorizadas. A su amplio enfoque y exhaustivo estudio remito al interesado por la materia. Pero quisiera al menos, en términos de homenaje admirativo, citar apresuradamente algunos de los protagonistas fundamentales.

Sin duda la personalidad más influyente fue la del dominico Padre Aguilar, figura excepcional a quien la Iglesia y la arquitectura españolas deben tanto. Fray Pipo, como cariñosamente le llamaban cuantos le rodeaban, fue causa intelectual de que los Dominicos abanderaran la renovación arquitectónica y artística. El catálogo de realizaciones de la Orden es impresionante: el Colegio Apostólico de Arcas Reales, en Valladolid, proyectado por Miguel Fisac, con obras de Oteiza, Labra, Alvaro Delgado, Cristino Mallo y otros, que recibió la medalla de oro de la Exposición de Arte Sacro de Viena de 1954; la capilla del Colegio Mayor Aquinas, de Rafael La Hoz y José María García de Paredes, obra de exquisita y despojada sobriedad, cuya única referencia iconográfica es una talla antigua de la Virgen sobre inmenso fondo plano de madera y que recibió el Premio Nacional de Arquitectura de 1956; la iglesia del Teologado de San Pedro Mártir en Alcobendas, también de Miguel Fisac, con obras de Pablo Serrano, José Luis Sánchez, Susana Polak, José María Labra y Francisco Farreras; el santuario de la Virgen del Camino de León, del dominico fray Francisco Coello de Portugal, con esculturas de Subirachs y vidrieras Rafols Casamada; la parroquia de Nuestra Señora del Rosario, en la calle del Conde de Peñalver de Madrid, el Teologado de Torrente, en Valencia, etc.

A través de su revista ARA -acróstico de Arte Religioso Actual y verdadero soporte intelectual e instrumento informativo de los jóvenes arquitectos interesados en el arte sacro- el Padre Aguilar ejerció una influencia determinante y aglutinó un equipo de arquitectos, escultores, pintores, músicos, orfebres y artesanos que vibraban con sus ideas y a los

que supo contagiar su entusiasmo por definir un nuevo lenguaje iconográfico, próximo a las experiencias y la sensibilidad contemporáneas.

El mero enunciado de nombres de artistas, algunos ya mencionados, revela cuánto la aventura de la modernidad fue en esos momentos una esperanzada y compartida ilusión por parte de los mejores: Jorge de Oteiza, Pablo Serrano, Lucio Muñoz, José Luis Sánchez, Amadeo Gabino, Francisco Ferreras, Joaquín Vaquero, Néstor Basterrechea, José María Labra, Luis Feito, José Villaseñor, Donaire, Vela, Cumellas, Mompó, Subirachs, Chillida...

Todos ellos, y muchos más, demostraron con sus obras la posibilidad de una convergencia de lo sacro y la sensibilidad moderna, adelantándose a la declaración de la Sacrosanctum Concilium de que ¡también el arte de nuestro tiempo y el de todos los pueblos y regiones ha de ejercerse libremente en la Iglesia...para que pueda juntar su voz a aquél admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados.!

Que esa libertad no fuera siempre entendida, que esa aventura tropezara con la incomprensión, el rechazo y hasta la persecución sañuda de no pocos -años antes de la declaración conciliar antes citada la Comisión Pontificia de Arte Sacro llegó a prohibir, a petición de la jerarquía, la realización del proyecto decorativo de Aranzazu...- añade una admiración suplementaria hacia los protagonistas de tan difícil andadura.

Parece obligada la cita de los arquitectos que, junto a Javier Carvajal, hicieron posible con sus investigaciones y propuestas la renovación de los espacios sacros. La referencia quiere ser un homenaje a su talento y a su nunca fácil trayectoria.

La relación podría comenzar con Miguel Fisac, posiblemente el único arquitecto cuya obra religiosa sea conocida a nivel popular -lo que, ciertamente, no constituye garantía de excelencia pero demuestra, al menos, indudable influencia-. Me remito aquí a la exhaustiva tesis doctoral recientemente defendida por Alberto Morell Sixto, profesor en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Las iglesias de Arcas Reales, en Valladolid, Dominicos y la Asunción, de Alcobendas, de la Coronación de Nuestra Señora en Vitoria, Canfranc, Santa Ana de Moratalaz, la Magdalena de Madrid o Santa Cruz de Oleiros, de la Coruña, son elocuentes ejemplos de la concepción del espacio sacro del arquitecto manchego.

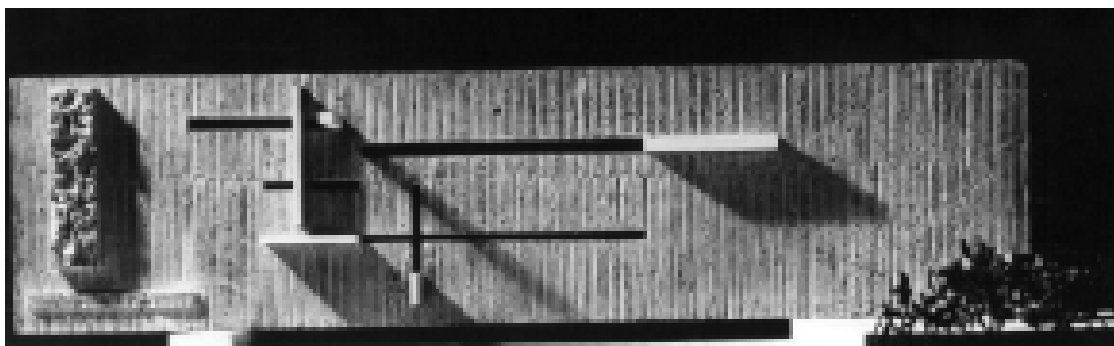
La participación de José Luis Fernández del Amo en el Instituto Nacional de Colonización arroja un balance de sorprendente renovación tipológica y formal de la arquitectura religiosa española, promovida, en este caso, desde instancias oficiales. De entre sus iglesias en los Poblados de Colonización es preciso destacar la de Villalba de Calatrava, Ciudad Real -con el excepcional retablo de azulejos en la fachada de Mompó o el

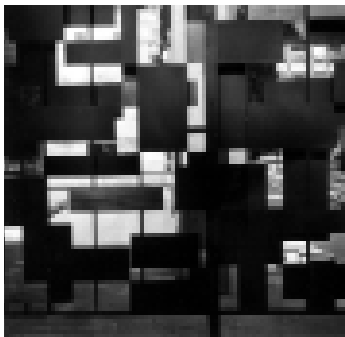
Vía Crucis y conjunto escultórico del presbiterio de Pablo Serrano- y la de El Realengo, Alicante. Desde sus primeros años de ejercicio profesional en Granada, Fernández del Amo supo rodearse de jóvenes artistas que contribuyeron a cualificar los espacios de sus templos. La bellísima capilla del Seminario Hispanoamericano de Madrid, la iglesia parroquial de Incio, Lugo, la capilla de las Esclavas del Sagrado Corazón, de Madrid, con retablo de José Luis Sánchez que mereció la Medalla de Oro de la III Bienal de Arte Cristiano de Salzburgo, o la parroquia de Nuestra Señora de la Luz, en Madrid, son ejemplos magníficos del quehacer de Fernández del Amo.

A la inquieta personalidad de Francisco Javier Sáenz de Oiza debemos el ya mítico conjunto de Aránzazu. Las colaboraciones de Jorge de Oteiza, Eduardo Chillida, Carlos Pascual de Lara, Lucio Muñoz, Néstor Basterrechea, el Padre Eulate o Xavier de Egaña implican la mayor concentración de arte sacro en nuestro suelo y convierten el Santuario vasco en referencia inexcusable. Pero a Oiza debemos también el ya citado proyecto de Capilla en el Camino de Santiago, en colaboración con Oteiza y Romani, y la iglesia para el Padre Llanos en el madrileño poblado de Entrevías.

Es obligado citar la elegante y discreta figura de Luis Laorga. Contrapunto de la arrolladora personalidad de Sáenz de Oiza en la difícil andadura de Aránzazu y en la malograda Basílica de la Merced de Madrid, es también responsable de la hoy desaparecida Parroquia de Nuestra Señora del Rosario, para los Franciscanos de El Batán. A Laorga se debe haber solicitado la primera colaboración de Carlos Pascual de Lara, que realizó los murales cerámicos del desaparecido templo. Al final de su carrera volvió a afrontar los espacios sacros con una serie de tres ejemplares parroquias de bajo presupuesto para el arzobispado de Madrid, construidas con José López Zanón.

Figura singular en este panorama es la de Alejandro de la Sota; el maestro gallego también trabajó para el Instituto Nacional de Colonización en las iglesias de Gimenez, Esquivel, La Bazana o Entrerriós. En ellas evolucionó hacia modelos de planta central e indudable filiación moderna, cuya mejor expresión se encuentra en las propuestas para Vitoria y Cuenca, desafortunadamente nunca construidas.





José Antonio Corrarles es otro de los protagonistas de la aventura que estamos narrando. Su breve pero intensa participación en el Instituto Nacional de Colonización, precedida por el Premio Nacional de Arquitectura de 1948 por el proyecto de una Ermita de Montaña, se condensa en dos nombres: Vegas del Caudillo y Guadalimar. Más trascendencia en su propia evolución poética tienen la iglesia del polígono de Elviña, en La Coruña, o el Cristo de la Misericordia de Madrid, que proponen lo que podría denominarse como una aproximación tecnológica al espacio sacro. Ramón Vázquez Molezún merece especial recuerdo por sus colaboraciones con otros actores de esta aventura y por su vibrante capilla del Poblado del Grado, construida para la atención de los trabajadores de la presa.

A raíz de su encuentro en la Academia de Roma, y fomentada por la natural afinidad entre dos jóvenes cultos e inquietos, surgieron las notables colaboraciones de Javier Carvajal con José María García de Paredes en el Panteón de los Españoles o en la iglesia de la Coronación de Vitoria. Pero García de Paredes trabajó también con otros arquitectos. A su buen entendimiento con Rafael de La Hoz se debe el Colegio Mayor Aquinas, quizás el más hermoso edificio de la Ciudad Universitaria madrileña. Todas estas obras de la década de los cincuenta, junto a su magistral propuesta para el concurso de Centro Parroquial en Cuenca, constituyen una preparación para los ejemplares proyectos de Almendrales y de Nuestra Señora de Belén en Málaga.

También compañero de estudios de Javier Carvajal, aunque después de cursar la carrera ingresara en la Orden de Predicadores, Francisco Coello de Portugal ha dedicado gran parte de su quehacer profesional a la arquitectura religiosa. Desde su primera intervención en el Santuario de la Virgen del Camino de León, en la que contó con la colaboración de Subirachs y Ráfols Casamada para las esculturas y vidrieras, Coello de Portugal ha incorporado con especial sensibilidad a los edificios de muchas familias religiosas, y especialmente la dominicana, las directrices emanadas del Concilio Vaticano II.

Poco convencional resulta la aportación de un jovencísimo Antonio Fernández Alba en el salmantino Convento del Rollo, que le valiera el Premio Nacional de Arquitectura de 1963. En otro registro, de clave más regionalista, se inscriben sus iglesias para Colonización, donde su talento luchó por imponer todavía imposibles tipologías.

El prolífico Luis Gutiérrez Soto cuenta con una única obra reseñable de carácter sacro: la parroquia de los Carmelitas en la madrileña calle de Ayala. Gutiérrez Soto aporta a esta historia un ámbito que recoge su dilatada experiencia en el campo de los espacios para espectáculos. La medida intervención de Gutiérrez Soto, como siempre con mayor éxito de público que de crítica, resulta una lección de oficio y una síntesis de su magisterio en otros terrenos.

Necesariamente muchos otros nombres quedarán sin citar; pero recordemos a Miguel Oriol, con su bellísima intervención en el Monasterio de Alcántara, la hermosa y expresionista capilla de los Estudios Guipuzcoanos o la capilla del salto de Torrejón, con pinturas del siempre sorprendente Curro Inza; a Luis Feduchi, con su propuesta para Lisboa y la exquisita capilla para las Damas Catequistas de Madrid; a Fernando Ramón, con su parroquia de la UVA de Canillejas; a Luis Cubillo, con la de la UVA de Canillas; a Antonio Teresa, con las parroquias de Guadalix y Ribadelago...

Todos estos arquitectos conforman, junto a otros no reseñados, una generación que supo proponer fórmulas alternativas a las posiciones toscamente neovernaculares, conservadoras o decididamente antimodernas mayoritarias en la posguerra, y cuyos protagonistas, hasta que llegue el piadoso olvido, mantendremos en silencio.

Con una excepción: Luis Moya Blanco. Arquitecto dotado de singular facilidad para el proyecto, excepcional dibujante y de cultura verdaderamente enciclopédica, Moya representa el intento de establecer una continuidad del proyecto clásico entendido en términos de *weltanshaung*, enraizado en el rechazo crítico, intelectual, de los presupuestos doctrinales de la modernidad.

Tras unos primeros años de formación, en los que conoce y no es insensible a la emergente modernidad arquitectónica europea, Moya estructura, en su obligado enclaustramiento durante los años de la guerra civil, un discurso personalísimo que utiliza el lenguaje clásico con libertad neobarroca. De difícil lectura y en clave idealista agustiniana, sus reflexiones le conducen a una suerte de atormentado *Danteum* hispano que constituirá el arranque de ¡su! nueva arquitectura: el Sueño arquitectónico para una Exaltación Nacional.

En lo que se refiere a la arquitectura específicamente sacra -aunque ciertamente es difícil no considerar el Sueño como templo- sus primeras obras serán el Escolasticado de Carabanchel y la excepcional parroquia de San Agustín en Madrid, libre recreación de modelos históricos que Moya conoce con precisión y en donde los papeles de composición, construcción y decoración, integradas estructuralmente en un proyecto unitario a la manera clásica, sigue ajustados esquemas conceptuales y un estricto programa iconográfico.

Sin embargo las obras maestras de Moya tomarán ocasión de unos encargos excepcionales. Las inquietudes sociales del nuevo régimen, cristalizadas a veces en propuestas de un populismo sorprendente, llevan a la creación de las llamadas Universidades Laborales. Moya construirá dos, las de Gijón y Zamora. Estos densos edificios, de una erudita intensidad intelectual y tan alejados de la modernidad como del alicorto pastiche casticista al uso, sobrecogen con sus ambientes casi surreales, que mezclan el torno y la fresadora con el orden áulico. El Templo del Saber para el Pueblo se propone en términos de Ciudad Ideal; pero lo verdaderamente

asombroso es su intento de demostrar cómo la ¡dignidad! de la arquitectura dignifica al hombre y su trabajo; intento que recuerda, con su confianza en el valor ¡redentor! de la arquitectura, al Ledoux de las Salinas de Chaux.

La Capilla de Gijón es una variación del modelo de planta elíptica ensayado en San Agustín. Supone el triunfo del tipo largamente meditado para la iglesia madrileña, y que aquí se muestra avanzando, seguro de sí mismo, sobre el abierto espacio central de la Universidad. Menor carga discursiva presenta Zamora, más próxima a los esquemas ensayados en Carabanchel.

A finales de la década de los cincuenta Moya insistirá en las plantas elípticas, en algún caso a petición expresa de la propiedad. No obstante, el paso del tiempo y la evolución de su pensamiento arquitectónico, siempre vivaz y atento a las polémicas circundantes, provoca en Moya un desconcierto interno; la capilla del Colegio de Nuestra Señora del Pilar nada retiene de sus antiguos planteamientos, excepto la confianza en el valor de la construcción.

Aún edificará dos iglesias en Madrid: Carabanchel Alto y, sobre todo, Nuestra Señora de la Araucana, donde una sucesión de diafragmas, en forma de arcos parabólicos en ladrillo, conformarán un espacio que niega la centralidad de sus anteriores planteamientos, en un complejo ejercicio de adaptación a los nuevos tiempos.

Este obligado recuerdo a Luis Moya cierra el apresurado repaso de dos décadas de arquitectura sacra en España, quizás insuficientemente estudiado hasta el momento y, sin duda, no valorado en toda su trascendencia. A todos cuantos ilusionadamente compartieron la idea de Javier Carvajal de que ¡la herencia del pasado, cuando se contempla y medita, induce a enriquecer una herencia de futuro que se sueña y se crea! van dedicadas estas líneas. Y, en primer lugar, aunque se formule en último, al que reconozco como maestro indubitable.

Un viejo adagio académico asegura que ¡el mejor método es un buen maestro!; la afirmación es sostenible, siempre que no conlleve desprecio a una pedagogía del proyecto estructurada sistemáticamente, confiada sólo en taumatúrgicas actuaciones de inspiración genial. Pero el maestro, -y utilizo el hermoso término castellano en su acepción tradicional, despojada de cualquier connotación jerárquica-, sabe introducir en los abstractos esquemas generales un parámetro personal; y, lo que es más importante, sabe transmitir entusiasmo.

Por carácter, y sobre todo por el ejemplo recibido de los que admiro como docentes, considero la comunicación del entusiasmo un valor a considerar. Javier Carvajal es uno de esos grandes maestros que han sabido apelar a la emoción de sus alumnos, enfrentándoles al papel en blanco ilusionadamente.

Hace ya unos cuantos años, Carvajal nos hablaba a sus alumnos. Imposible olvidar su actitud, aunque no pueda precisar sus palabras. Sé que, tras las críticas públicas de los ejercicios presentados, realizadas con su apasionada vehemencia, corríamos al tablero. Nos enseñaba a proyectar. Recuerdo: ¡Se nos ha dicho que proyectemos hacia el sur, que abramos la casa a la higiene, a la luz, el soleamiento. Un día, florece un cerezo al norte. Alguien abre una ventana para contemplarlo... Empieza la proyección!

A Javier Carvajal, maestro, que con su fructífero entrelazar de enseñanza y ejercicio profesional ha ayudado a tantos a recorrer caminos personalmente descubiertos, transitados y sufridos, dedican estas líneas mi admiración y gratitud.





COMUNICACIONES:

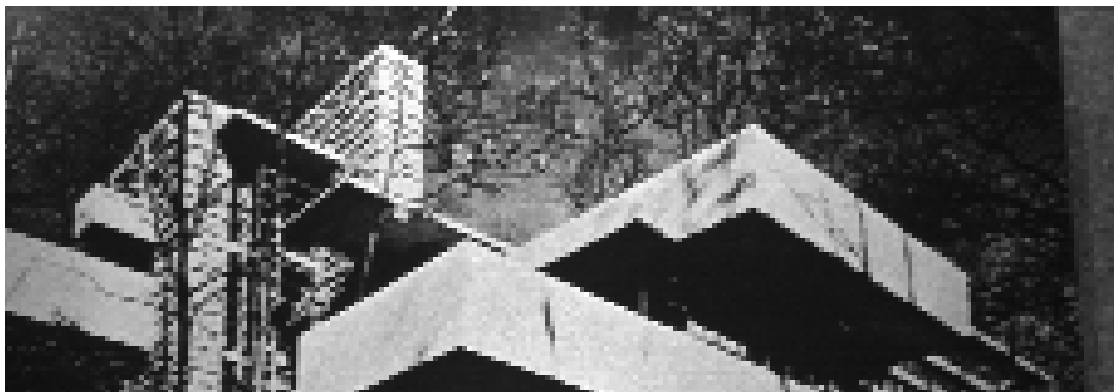
CANDELARIA ALARCÓN REYERO
PALOMA BARANGUÁN
IÑAKI BERGERA SERRANO
FELIX JUAN BORDES CABALLERO
EDUARDO DELGADO ORUSCO
CCARLOS DOCAL ORTEGA
ANA MARÍA ESTEBAN MALUENDA
MARIANO GONZÁLEZ PRESENCIO
CRISTINA GONZÁLEZ VÁZQUEZ DE PARGA
ALBERTO GRIJALBA BENGOETXEA
JAVIER LAHUERTA
JOSÉ LUQUE
CARLOS MARTÍNEZ CARO
ENRIQUE SOLANA SUÁREZ



DE ARCHITECTURAL REVIEW A ZODIAC: “ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN EL EXTRANJERO”

Candelaria Alarcón Rejero.

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.



“Se presentan a curiosidad pública, las obras españolas concurrentes a pruebas de competencia en por el mundo adelante. De cómo ellas fueron sonadas a su hora y lo son todavía para los gustadores del hacer de la Arquitectura, da también fe la resonancia popular de tal acontecer arquitectónico sin precedentes inmediatos en nuestro país.

La Arquitectura española abierta al mundo, imponiéndose, marcando rumbos, señalando caminos en el construir de las cosas que son de su competencia y atención.. “El futuro de la Arquitectura en estos próximos quince años, corresponde a España”, acaba de decir una autoridad como Mies van der Rohe.”

(Texto introductorio de José de Castro Arines para el catálogo de la exposición “Arquitectura española en el extranjero” realizada en el Ateneo de Madrid en Abril de 1962.)

Este trabajo se plantea con la intención de estudiar la difusión en el ámbito arquitectónico internacional en el período 1950-1965 de una serie de obras significativas proyectadas y construidas en España durante dichos años, y premiadas en diversos foros internacionales.

Dado que las revistas de arquitectura se especializan en la difusión de lo más novedoso del panorama contemporáneo, la aparición reiterada en ellas de determinados textos o realizaciones, es una muestra de la intensidad de su impacto en el panorama arquitectónico del momento.

Por ello, como soporte del discurso, se han tomado una serie de fascículos de revistas especializadas extranjeras publicados durante aquellos años, en los que se abordó con mayor o menor intensidad el examen de la moderna producción nacional en su conjunto.

El interés del análisis radica en que no sólo permite conocer cuáles eran las realizaciones que se mostraban como exponentes de los nuevos caminos emprendidos sino que además, permite constatar de modo objetivo, el hecho de que una serie proyectos, a pesar de su indudable calidad y de haber sido considerados clave en su momento, para la configuración del nuevo panorama arquitectónico, dejaron de publicarse en las recopilaciones sobre España; ello ha podido contribuir en cierta medida a que con el paso de los años quedaran relegadas a un segundo término, si no olvidadas.

Así, este acercamiento a la arquitectura española, desde la perspectiva de “lo que se conocía fuera” en aquellos años, aporta no sólo datos sobre las “presencias” más significativas, sino también sobre las “ausencias” más flagrantes en sus páginas de determinadas obras y tendencias claves en el desarrollo de la arquitectura del momento.

En el título de este artículo, se alude a dos fascículos que permiten encuadrar cronológicamente el trabajo: *Architectural Review* en 1950 y *Zodiac* en 1965; así como a un opúsculo que hizo las veces de catálogo de la exposición “Arquitectura española en el extranjero” celebrada en Madrid en dicho intervalo de tiempo.

Se fija 1950 como punto de partida del estudio, ya que es en dicho año cuando en una revista extranjera (*Architectural Review*) aparece una de las primeras menciones en la década de los 50 a alguna obra significativa del panorama nacional; en este caso se trata de un breve comentario sobre la obra de Gaudí y la reciente publicación de un libro¹ sobre ella. Es significativo que en la portada se reprodujera un fotomontaje con detalles de las chimeneas de las casas Batlló y Milá, dado que en el fascículo los temas principales desarrollados eran otros.

El siguiente hito, se establece en 1965, en que la revista italiana *Zodiac* publicó un número especial dedicado a la arquitectura española contemporánea, dedicándole todas sus páginas. Se puede considerar este número especial como el arranque de una larga sucesión de textos monográficos dedicados al mismo tema en otras revistas del panorama internacional (casi a razón de uno por año hasta alcanzar la década de los 70). Sin

1. “El arte de Gaudí” de Juan Eduardo Cirlot, Ed. Omega, Barcelona 1950.

embargo, a pesar de la importancia de este número especial de Zodiac, a menudo se olvidan los trabajos previos al de 1965, presentados por otras publicaciones periódicas extranjeras (incluso se debe señalar que la información presentada por Zodiac procedía en gran parte de recopilaciones previas llevadas a cabo por la también italiana Edilizia Moderna; ellos serán los que se emplearán para analizar la difusión de la moderna arquitectura española en el extranjero en el período 50-65.

La exposición a la que se aludía anteriormente, tuvo lugar en el año 1962, se celebró en el Ateneo de Madrid; su objetivo principal fue dar a conocer al público no especializado algunas de las realizaciones de más moderna concepción realizadas en España y que por su calidad, habían sido premiadas en diversos foros extranjeros desde principios de los 50 hasta comienzos de los 60.

Dado que el material básico consultado lo constituyen las publicaciones periódicas extranjeras coetáneas, se ha considerado de interés, no sólo conocer las obras y proyectos que fueron mencionados los citados textos monográficos, sino contrastar dicha relación con la de las obras incluidas en la muestra del año 62, como medio para conocer la difusión real de algunas de las que más repercusión tuvieron en el extranjero en dicho intervalo de tiempo.

En algunas de estas publicaciones se reprodujeron en las portadas edificios significativos del panorama español contemporáneo; la mayor parte de estas cubiertas se encuentran bien en fascículos en que se analizaba globalmente el conjunto de la moderna producción nacional (en un texto u ocupando la totalidad del número), o en fascículos en los que, como complemento de otros temas principales, se publicaba una reseña aislada de determinada obra.

Entre las localizadas en el período 1950-65, dedicadas a España, se encuentran las siguientes:

- En noviembre de 1957: obras de Gaudí en el *Architectural Review* nº 647
- En mayo de 1958: el edificio de Comedores de la SEAT en *Baumeister* nº 5,
- En junio de 1958: el Pabellón de España en la Exposición Internacional de Bruselas en *Architectural Forum* nº 6,
- En junio de 1962: el Instituto en Herrera de Pisuerga en *Werk* nº 6
- en diciembre de 1965: de nuevo detalles de la obra de Gaudí, en *Zodiac* nº 15.

A partir de 1965 se pueden localizar en revistas del mismo ámbito, otras portadas dedicadas a Torres Blancas, o al Anteproyecto para el concurso para el Teatro de la Ópera en Madrid, así como una alusión en 1970 a la existencia de un Foco madrileño y un Foco catalán en el panorama arquitectónico español del momento.

La lectura de estas páginas singulares sugiere una interpretación inmediata de la evolución del quehacer arquitectónico durante los 50 y 60, a partir de algunas de sus obras más singulares.

Las cubiertas de fascículos publicadas en el intervalo 50-65 corresponden a obras realizadas en la etapa que algunos estudiosos del momento calificaron como “década racionalista”² y que consideraron abarcaba desde 1948 a 1958, año señalado como el que marcó el paso a la siguiente etapa: “década orgánica” (reflejada claramente en las portadas editadas a partir del 65) en el que el Pabellón de España en la Exposición Internacional de Bruselas supuso el arranque de este nuevo momento.

Se puede comprobar pues, el exacto paralelismo existente entre los temas tratados en dichas portadas y las construcciones que a nivel nacional se señalaban como representativas de los nuevos caminos emprendidos; ello queda patente también en las portadas dedicadas a las figuras de Gaudí (e Higuera a finales de los 60), considerados en aquellos años el primero como uno de nuestros profesionales de más renombre internacional, y el segundo como una de las más fulgurantes personalidades de la promoción del 59 de jóvenes que pusieron en tela de juicio las apoyaturas tomadas como punto de partida en la “década racionalista”.

Las portadas dedicadas a obras de Gaudí se podrían “leer” como, el intento desde ámbitos foráneos, de enmarcar, a partir de una de las figuras nacionales más conocidas en el extranjero, una sorprendente producción arquitectónica caracterizada por una “furiosa experimentación”³.

La figura del maestro catalán era considerada más allá de nuestras fronteras como uno de los representantes más genuinos del genio intuitivo, al que no había sido posible adscribir a ninguna de las tendencias que se desarrollaban en la Europa del momento.

“ARQUITECTURA ESPAÑOLA EN EL EXTRANJERO”

En el año 62 tuvo lugar en Madrid una interesante muestra⁴; que tuvo como objetivo analizar el punto exacto en que se encontraba la arquitectura nacional, mostrando las obras y proyectos más recientes (y también de etapas anteriores) que habían atraído la atención de foros internacionales y logrado el encuentro con la cultura europea del momento.

La Exposición fue patrocinada por la Dirección General de Información y llevada a cabo por Jose Luis Tafur, en su organización intervino activamente un grupo de aún alumnos de la Escuela de Arquitectura de Madrid que habían formado la Agrupación de Estudiantes de Arquitectura⁵.

El catálogo de la exposición se recogió en un fascículo nº10 de la publicación periódica Cuadernos del Arte, y en él, tras un texto introductorio del crítico de Arte Castro Arines, se incluían una veintena de obras acompañadas de unas notas (sobre los autores y la obra) escritas por miembros de la citada organización estudiantil⁶.

2. Consultar texto publicado en la revista argentina Summa Nueva Visión nº22, en 1969: “Escuela de Madrid” de J.D.Fullaondo.

3 Consultar Architectural Review nº781 en 1962: texto de Michel Santiago: “The Spain of Carlos Flores”

4. La Exposición “Arquitectura Española en el Extranjero” fué celebrada en Madrid en la Sala del Prado del día 3 al 18 de abril de 1962, y organizada en el Ateneo bajo el patrocinio de la Dirección General de Información. El catálogo de la exposición se recogió en un cuaderno de la serie extraordinaria de la publicación periódica de Cuadernos del Arte, publicación de la Editora Nacional.

5. La Agrupación de Estudiantes de Arquitectura no fué una asociación con entidad legal (algún problema tuvieron por ello los estudiantes que la formaban con el sindicato SEU). Con dichas siglas se denominaba a un grupo de universitarios de la Escuela de Madrid que organizaba, entre otros actos, charlas y conferencias en los Colegios Mayores de la Ciudad Universitaria sobre tendencias de la Arquitectura Moderna que no les eran enseñadas en la Escuela de Madrid. Perteneían a dicha agrupación, un conjunto de estudiantes de la 114 promoción de la Escuela de Arquitectura, entre ellos Adolfo González Amézqueta, Bernardo Ynzenga, Juan Cuenca, Antonio Escario, Manuel Gallego, Carlos Gil Montaner, Secundino Ibañez, Jaime Lafuente, Carlos Meijide y Roberto Segura.

6. Los textos fueron escritos por A.Gonzalez Amezqueta y B.Ynzenga.

Desde la perspectiva actual, sorprenden varios aspectos: no sólo que en el año 1962 la arquitectura moderna aún no gozara de la aceptación total por parte del público general y que fueran los estudiantes los que realizaran un gesto desafiante en su defensa (por considerarla propia de su tiempo y alejada de academicismos trasnochados); sino la escasa repercusión que dicha Exposición tuvo en el ámbito editorial madrileño del momento, y que fuera una revista de carácter divulgativo (no especializado) la que la recogiera en sus páginas, en un momento en el que revistas especializadas como *Arquitectura y Hogar* y *Arquitectura* ya se habían convertido en las principales plataformas del debate arquitectónico del momento y ponían especial interés en la difusión de las realizaciones contemporáneas.

La mayor parte de las obras que configuraron la muestra, habían sido premiadas con posterioridad al año clave de 1958, en el que finalizó la construcción del Pabellón Español en la Exposición Internacional de Bruselas de Corrales y Molezún (proyecto premiado el mismo año con la Medalla de oro de la Exposición, y al año siguiente, por el Círculo de Estudios de Arquitectura de París). Se puede considerar que con esta obra se inicia el interés de la mayor parte de la crítica extranjera por el conocimiento de las modernas realizaciones españolas, dato corroborado por la publicación (con posterioridad a dicha fecha) de numerosos textos monográficos sobre el conjunto de la producción nacional.

También fueron objeto de mención en el mismo 1958 los poblados de Vegaviana en Cáceres (1954-58) de Fernández del Amo, y el Poblado de Esquivel en Sevilla (1948-52) obra de Alejandro de la Sota: expuestos en representación española en el V Congreso de la UIA en Moscú .

De la veintena de obras incluidas en la exposición las premiadas en el extranjero con anterioridad a 1958 son:

- En 1954: la Iglesia de los PP.Dominicos en Arcas Reales, Valladolid, obra de Miguel Fisac (en 1954), fue Medalla de oro de la Exposición de Arte Sacro de Viena.

- En 1957: el Pabellón Español en la IX Trienal de Milan de Coderch y Valls (en 1957) recibió el Gran Premio de la Trienal; los Comedores de la SEAT de Barbero, Joya, Echaide y Ortiz de Echague construidos en Barcelona (en 1957) recibieron el Premio R.S.Reynolds Memorial; recayeron sobre el Monumento a José Batlle, realizado (en 1957) en Montevideo por R..Puig y J.Oteiza el Gran Premio Internacional en la IV Bial de Sao Paulo, y Premio Internacional José Batlle Ordóñez en Montevideo, y por último, el Pabellón español en la XI Trienal de Milan de 1957, obra de Carvajal y García de Paredes recibió la Medalla de oro de la XI Trienal.

Premiadas después de 1958:

- En 1959: el proyecto de concurso (en 1959) para un Centro Cultural en Leopoldville de Carvajal y Fernández Alba : Mención especial del jurado del concurso.

- En 1961: De nuevo el Poblado de Vegaviana en Cáceres (1954-58) de Fernández del Amo: Premio Planteamiento de Concentraciones Urbanas en la VI Bienal de Sao Paulo; la propuesta para un Garaje Circular de Casto Fernández Shaw: Medalla de oro en el Salón de inventores de Bruselas; y el Proyecto de estructura para un Teatro ambulante desmontable (1961) de Pérez Piñero: Premio de la Crítica en el VI Congreso de la UIA en Londres.

- En 1962: De nuevo el Proyecto de estructura para un Teatro ambulante desmontable (1961) de Pérez Piñero: Medalla de oro y felicitación especial del Jurado de la XI Exposición Internacional de Invenciones de Bruselas, y Medalla de oro en la III Bienal de Teatro dentro de la VI Bienal de Arte de Sao Paulo; el Módulo Hele aplicable a la prefabricación, desarrollado por Rafael Leoz: mención especial en la III Bienal de Sao Paulo; y por último, la propuesta para Edificio Peugeot⁷; en Buenos Aires de J.Bravo Giral, J.M.Fernández Plaza y Pablo Pintado Riba: Tercer premio del concurso convocado por la Foreign Buliding and Investment Co.

Así mismo, se presentaron algunos proyectos de los que nos se señalaba ninguna a mención específica, entre ellos algunos del ingeniero Eduardo Torroja⁸; de A.Perpiñá⁹; de Carvajal y García de Paredes¹⁰, y por último, del equipo formado por Fernández Alba, M.Reina y A. García Pericás¹¹.

TEXTOS MONOGRÁFICOS:

En el período 1950-1965, son tres los fascículos localizados en publicaciones europeas (una francesa, una inglesa y otra suiza), en los que se recogen los primeros intentos de análisis global del panorama arquitectónico español; en ellos, se señalaban una serie de obras que son indicativas de la “puesta al día” de la arquitectura española con relación a la extranjera.

Las recopilaciones que se pueden localizar a partir de 1965 en revistas extranjeras son más extensas cuantitativamente, y en ellas los textos y artículos analíticos irían cobrando progresivamente una mayor profundidad.

Es significativo el que sea en las páginas de la revista francesa *L'Architecture D'Aujourd'Hui* en donde se han localizado varios de estos estudios monográficos durante las décadas de los 50 y 60, lo que permite considerarla como uno de los principales canales extranjeros de difusión de la arquitectura española contemporánea en aquellos años.

a. El texto que se ha tomado como punto de partida, apareció en el nº73 de *L'Architecture D'Aujourd'Hui* en 1957; el fascículo se titulaba “Jeunes Architectes dans le monde” y tal y como se recogía en los textos introductorios, era el primero dedicado por una publicación periódica del momento al análisis en diferentes partes del mundo de la situación en la que se encontraban los jóvenes profesionales; de la formación que habían recibido; de las condiciones económicas y sociales en las que trabajaban y

7. La propuesta fue incluida a posteriori ya que acababa de ser galardonada en el momento en que el catálogo estaba en prensa .

8 Cuba Hiperbólica en Fedala , Marruecos 1936, Club Tachiza en Caracas Venezuela en 1957 y un depósito elevado en Khemisset, Marruecos en 1957.

9 Dos propuestas el año 1957 para un concurso para la Ordenación de la Plaza de las Naciones en Ginebra, y para la Ordenación del Centro de Berlín.

10 Panteón de los Españoles en Roma, 1957 (realizado con la colaboración del escultor J.García Donaire)

11 Proyecto para concurso en 1960 para la Ordenación de la ciudad de Túnez.

de las perspectivas de futuro que se les ofrecían en sus respectivos países. Siguiendo a un texto de R. Neutra incluido a modo de prefacio: "Lettre a les architectes de demain" escrito por Richard Neutra, la revista, señalaba a grandes rasgos las corrientes que consideraba más significativas y destacadas en el panorama mundial del momento y publicaba de más de 20 países las obras que se consideraba eran un claro exponente de ellas; las seleccionadas debían cumplir además otro requisito: haber sido realizadas por arquitectos (no estudiantes) menores de 40 años en los que, por su valor individual, talento e interés de sus trabajos, se centraran las esperanzas de sus respectivos países; la revista apuntaba que entre los rasgos característicos de esta nueva generación de profesionales se encontraba la formación cosmopolita, debido a los viajes de estudios y estancias en el extranjero.

En el apartado correspondiente a la "joven" arquitectura española se incluyeron únicamente cuatro obras, precedidas de texto introductorio del corresponsal en España de la revista: F. Genilloud Martinrey y otro algo más extenso de dos conocidos arquitectos españoles: J. Coderch y J. M. Valls, quienes comentaban las dificultades con las que se encontraba el profesional en España.

Las obras seleccionadas fueron: El Panteón de los Españoles en Roma, obra de García de Paredes y Javier Carvajal Ferrer (en construcción en el momento de salir la publicación); los Comedores para obreros de la fábrica SEAT en Barcelona, obra de César Ortiz de Echague, Rafael de la Joya y Manuel Barbero Rebolledo (construidos en 1957), y dos viviendas unifamiliares en Barcelona, de Oriol Bohigas y José María Martorell: La Casa Guardiola en Argentona (1955) y la Casa Heredero construida en Barcelona (1956.) (obras sobre las que no se incluía ningún dato sobre su localización nombre o fecha de construcción.)

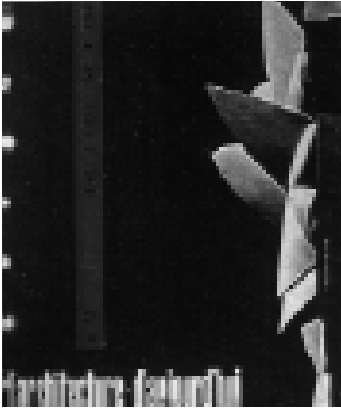
Se apuntaban también algunos datos sobre los autores de la obra; en el caso de Carvajal y García de Paredes, se señalaban sus viajes a diversos países europeos (G. de Paredes en el momento tenía una beca de Roma) y la realización anterior por parte de ambos del Pabellón Español de la XI Trienal de Milán; y en el de César Ortiz de Echague, Rafael de la Joya y Manuel Barbero Rebolledo se mencionaba como dato curioso el que fuera uno de los mayores estudios de proyectación del país (contaba con 75 colaboradores) ¹².

Unos años más tarde, en el 62, dos revistas del panorama internacional: la inglesa *Architectural Review* y la suiza *Werk* recogieron en sus páginas dos textos en los que a grandes rasgos se presentaban las obras más significativas construidas en España desde 1950.

b. En el texto publicado en 1962 en el nº 781 de *Architectural Review* : "La España de Carlos Flores" el autor (Michel Santiago), se hacía eco de la obra publicada el año anterior por Aguilar: "Arquitectura Española Contemporánea".

Este artículo es muy interesante ya que en él se subrayaba el desconocimiento que en extranjero se tenía del panorama arquitectónico contemporáneo español; dato significativo si se piensa que en 1958 (es decir,

12 No deja de ser significativo el hecho de que se apuntara que el estudio que la había realizado, era una de las más grandes oficinas de proyectos de España, esta forma de trabajo se asemeja más a la de las grandes oficinas americanas.



cuatro años antes) diversas publicaciones de todo el mundo habían descubierto con el Pabellón español de la Exposición de Bruselas la moderna arquitectura española (son numerosas las menciones en revistas de diversos ámbitos en los años próximos a su construcción), parece que hasta 1962 ninguna otra publicación extranjera la había analizado en sus páginas

En el texto se apuntaban junto con el Pabellón español de la Exposición Internacional de Bruselas de Corrales y Molezún (1956-58), otras obras entresacadas de la publicación antes citada de Carlos Flores: el edificio de los Comedores de la SEAT de M. Barbero, R.Joya y C.Ortiz de Echague en Barcelona (1957), los Laboratorios para la SEAT obra de C. Ortiz de Echague y R.Echaide (1958) y la Fábrica para productos electrónicos de Martorell y Bohigas (1953-59), equipo de importante repercusión internacional del que se citaban además varias obras como la Casa Guardiola en Argentona, Barcelona (1955), el Instituto Laboral en Sabiñánigo (1958) y las Viviendas en la calle Pallars (1960).

Los poblados de Vegaviana, Cáceres (1954-58), y Villalba de Calatrava, Ciudad Real (1955-59), del “incomparable” Fernández del Amo, de quien se decía que junto con Miguel Fisac, había sido descubierto para el mundo a través de Flores; de éste último, el autor consideraba que “inexplicablemente” sus construcciones de uso religioso no habían sido tratadas con demasiada intensidad en el libro y de sus obras señalaba el Teologado de los PP.Dominicos en Alcobendas, Madrid (1950-60) y el Centro de Formación para profesores de Escuelas Laborales en Puerta de Hierro, Madrid (1957).

También se incluyeron obras de jóvenes como La Casa de Fernando Ramón¹³ en Pozuelo de Alarcón (1960) y los poblados de Caño Roto de Íñiguez de Onzoño y Vázquez de Castro (1957-59, 1ª fase) y la unidad vecinal de Batán de Romany , Oíza y Sierra (1955-61).

Por Último, se añadían de Coderch y Valls la Casa en Camprodón, Gerona (1958); el Hotel en Puig Cerdá de Sostres (1956) y el Motel en Valdepeñas de Lamela (1959-60).

El autor, concluía considerando que no era posible encasillar la nueva arquitectura española en ningún estilo particular y que lo que la caracterizaba a nivel general era una furiosa experimentación.

c. Tres meses después del número de A.R. antes mencionado, en el nº 6 de Werk en junio de 1962 , cuya portada se dedicaba al Instituto en Herrera de Pisuerga, se publicaba un artículo monográfico sobre España firmado por César Ortiz de Echague: “Treinta años de Arquitectura Española” En el texto, además de señalarse algunas de las obras más singulares realizadas a principios de siglo en España, se presentaba una selección de los trabajos más emblemáticos del moderno panorama contemporáneo.

Se debe apuntar que el arquitecto español aparece desde mayo de 1962 en los créditos de la revista como corresponsal; fue precisamente en el fascículo de dicho mes en el que en la página de resumen de contenidos

13 La traducción de Fernando Ramón de textos publicados en Architectural Review en 1960, dió lugar a que la revista Arquitectura organizara una serie de reuniones y debates que posteriormente fueron publicados en sus páginas.

bajo una una fotografía de Vegaviana, se anunciaba que en el fascículo siguientes se publicaría un estudio sobre la arquitectura española del momento.

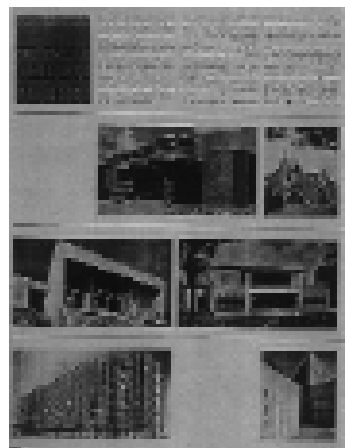
La relación de 11 obras mencionadas coincidía básicamente con la presentada anteriormente en el *Architectural Review*, aunque en ella se introducían algunas nuevas, dos realizadas por profesionales ligados al ámbito madrileño; una al catalán y una al vasco: la Colonia de verano en Miraflores de la Sierra de Corrales, Molezún y De la Sota (1958-59) y el Instituto en Herrera de Pisuerga, Palencia de Corrales y Molezún (1955); así como la Facultad de Derecho para la Universidad de Barcelona de Giráldez, Iñigo y Subías (1958), y por último, el Complejo residencial “Vista Alegre” en Zarauz (1959-60) de Enzo Cortázar y Peña Ganchegui.

LÍNEAS DE ACTUACIÓN QUE REFLEJAN LAS OBRAS:

En cada uno de estos monográficos, especialmente en los dos primeros publicados por *L'Architecture D'Aujourd'Hui* y *Architectural Review*, la selección de las obras se había realizado en función de su adscripción o relación (según los criterios del autor del texto, o comité de selección) a determinadas corrientes que se desarrollaban en el panorama internacional del momento.

Así, en texto publicado en el 57 en la revista francesa, se hacía hincapié en que se mostraba la obra de los jóvenes profesionales de todo el mundo que reflejaban mejor las tendencias dominantes que se superponían en el panorama contemporáneo. Establecía la siguiente clasificación: tendencias personalizadas en las figuras de maestros consagrados como Auguste Perret: clasicismo estructural; en Mies, en cuya obra caracterizada por el rigor, la aparente simplicidad y las proporciones armónicas, se conjugaba la técnica industrial y un orden severo y cartesiano; en la NeoBauhaus, escuela fundada en Dessau en 1925 y que había dado la vuelta al mundo gracias a la influencia de Gropius y Breuer, una arquitectura construida con un lenguaje coherente pero sin pragmatismos excesivos; en la arquitectura brasileña, receptora de las doctrinas de Le Corbusier (a las que había sabido trascender, para crear un nuevo estilo con múltiples seguidores); se apuntaban las influencias de genios líricos, de hombres excepcionales cuyo individualismo superaba su inspiración con recursos de carácter artístico: Aalto, Wright, o Le Corbusier en sus últimas obras más poéticas; el estructuralismo, representado por los trabajos de Lafaille, Nervi, Le Ricolais, Catalano y Fuller; quienes gracias al dominio de estructuras espaciales conducían al descubrimiento de un mundo de formas nuevas no gratuitas; y por último se citaba el humanismo biológico de Richard Neutra, del que se apuntaba que sus preocupaciones profundamente humanas encontraban un eco creciente entre los jóvenes profesionales.

La inclusión de las cuatro obras españolas en dicho número, permite plantearse cuáles eran las corrientes de entre las señaladas a las cuáles fueron adscrita. Parece claro relacionar el edificio de los Comedores para obreros de la Fábrica SEAT (tanto por sus aspectos formales como funcionales), como obra seguidora de la línea iniciada por Mies, especial-





mente en su etapa americana; el Panteón para los españoles en Roma, por su carácter eminentemente poético, se podría incluir en la tendencia que se definía como representada por genios líricos, cuyas obras tienen su principal fuente de inspiración en las manifestaciones artísticas; la Casa Guardiola (que en las notas que la acompañaban se señalaba que estaba inspirada en la obra de Breuer), se incluiría pues en la tendencia denominada NeoBauhaus, constituida por una arquitectura que insistía más que en el funcionalismo en el individualismo humanista; y la Casa Heredero como expresión de una arquitectura que mantiene unas ciertas referencias con la arquitectura de la primera etapa de Le Corbusier, y especialmente con la arquitectura brasileña que partió de ella.

En líneas generales, se puede considerar que las cuatro obras seleccionadas son claros exponentes de la interpretación no ortodoxa de los postulados del Movimiento Moderno llevada a cabo por arquitectos de la “segunda generación” de postguerra

De acuerdo con las tendencias señaladas por la revista en el texto introductorio, parece que las corrientes calificadas como clasicismo estructural; estructuralismo; y humanismo biológico, no tendrían representación entre la moderna producción nacional anterior a 1957.

Sin embargo, ya por aquel entonces eran muy conocidos en el extranjero los trabajos de Eduardo Torroja (encuadrables dentro de la línea del estructuralismo antes citada); probablemente no incluido en el texto por su edad: en el año 57 contaba con cincuenta y ocho años (1899-1961) y el fascículo de la revista francesa estaba dedicado solamente a las obras de jóvenes menores de 40 años.

En el texto del A.R. en 1962, el autor consideraba que prácticamente todas las tendencias desarrolladas en el mundo durante la década anterior se encontraban representadas en España y señalaba las siguientes corrientes:

- próximos a la línea iniciada por Mies: el edificio de los Laboratorios para la SEAT en Barcelona y el Centro de Formación para profesores de Escuelas Laborales en Madrid.
- estética de la máquina: la Fábrica para productos electrónicos en Barcelona
- aspectos del urbanismo mediterráneo se reflejaban en el Instituto Laboral en Sabiñánigo
- la estética brutalista en las Viviendas en la calle Pallars y la Casa de Fernando Ramón en Pozuelo de Alarcón
- una combinación del funcionalismo y las tradiciones locales en los poblados de Vegaviana, Villalba de Calatraba
- uso de formas plásticas en el Teologado de los PP. Dominicos en Alcobendas
- Como respuesta al déficit de viviendas existente, el Poblado de Caño Roto y la unidad vecinal de Batán
- ejemplos de ruralismo: la Casa en Camprodón, el Hotel en Puig Cerdá y el Motel en Valdepeñas

Comparando estos datos con los derivados del estudio presentado

en el 57 por *L'Architecture D'Aujourd'Hui*, se observa que en esta relación de A.R., sigue sin tener representación la corriente estructuralista, hecho sorprendente si se tiene en cuenta que los trabajos de Pérez Piñero¹⁴, con estructuras reticulares para la resolución de cubiertas de grandes luces fueron premiados en este año. De este proyecto, no recogido en los posteriores monográficos sobre España ni en el *Zodiac* de 1965, únicamente se ha localizado una mención aislada a finales de los sesenta en la revista francesa *L'Architecture D'Aujourd'hui*¹⁵.

Otra "ausencia" significativa en este monográfico sobre España de una obra anterior a 1962 y premiada en el extranjero, es la del proyecto del Módulo Hele, de Rafael Leoz¹⁶; ello no deja de ser sorprendente si se tienen en cuenta las alabanzas recibidas por personalidades de la talla de Le Corbusier y Jean Prouvé, quien recalca las bondades del módulo en cuanto a su aplicación a la prefabricación.

De este proyecto, únicamente se ha localizado una mención posterior en una revista suiza¹⁷.

No se debe olvidar que estas obras significativas no presentes del texto de *Architectural Review* en el 62, tampoco estaban presentes en la publicación de Carlos Flores ("Arquitectura Española Contemporánea") que se había tomado de punto de partida.

Con relación al texto del 57, en éste aparecían por primera referencias a la corriente brutalista; a ruralismos o localismos representados por los poblados de Fernández del Amo; así como a planteamientos orgánicos en el empleo por parte de Fisac de formas plásticas en su obra.

ZODIAC N°15, Diciembre de 1965:

En en el *Zodiac* de 1965 entre un total de treinta obras, se incluye por primera vez (con relación a los anteriores textos monográficos) algunas realizaciones de otros arquitectos del ámbito catalán como Bofill, Bonet, Correa, y Fargas y Tous; así como de profesionales ligados al área de Madrid: Higuera, Oíza, Fernández Alba y E.Donato.

De la mayor parte de ellos se publicó un único proyecto, salvo de Higuera y Bofill de quienes se incluyeron 6 y 3 obras respectivamente. No puede menos de sorprender encontrar este elevado número de obras de Higuera, que contrasta con el diferente tratamiento dado a otras figuras de igual valía; parece que en ello influyó que el arquitecto se pusiera en contacto directamente con la revista (en vez con los arquitectos españoles encargados de seleccionar las obras).

En los monográficos publicados a partir de 1965 su figura fue cobrando paulatinamente más importancia, y en ellos se puede localizar un gran número de sus obras; incluso se da el hecho singular de que en el año 71 la revista japonesa *A+U* le dedicó por entero uno de sus números, presentándole como el exponente más significativo de los caminos emprendidos por la arquitectura española desde 1950.

Entre las obras que se publican por primera vez en este número

14. El Teatro Ambulante de E.Perez Piñero recibió numerosos premios en los años 60: (Premio de la Crítica en el VI Congreso de la UIA en Londeres en 1961; Medalla de Oro y felicitación especial del Jurado de la XI Exposición Internacional de Invenciones de Bruselas del 62; Medalla de Oro en la II Bienal de Teatro dentro de la vi Bienal de Arte de Sao Paulo)

15. Consultar *L'Architecture D'Aujourd'Hui* n°141, 1969, "Structures Reticulées", p76. Una parte del texto procedía de un artículo publicado anteriormente por la revista *Arquitectura* en el fascículo n°112, de abril de 1968

16. El Módulo Hele de Rafael Leoz, recibió una mención especial en la II Bienal de Sao Paulo.

17. Consultar el *Journal de la Construction*, 15 julio de 1966, n° 11: "La Suisse fait connaissance du module "L" de l'architecte espagnol Raphael Leoz" por Paul Jeanneret, p 41 y 44.

especial, destacan los proyectos de Torres Blancas de Oíza y el Anteproyecto para el teatro de la ópera de Higuera; los cuales ocuparán (en años posteriores y en diferentes revistas extranjeras) sendas portadas.

En general, la proporción de profesionales de ambos focos es bastante similar, siendo escasa la representación de otras áreas que recae en la figura de Peña Ganchegui, al cual ya se mencionaba por primera vez en el Werk de 1962.

CONCLUSIONES:

Relación final de obras incluidas en los textos monográficos publicados con anterioridad al publicado por Zodiac en 1965:

A pesar de que con un criterio estrictamente cronológico no es posible contrastar los listados de obras citadas en los fascículos de *L'Architecture D'Aujourd'Hui*, *Architectural Review* y *Werk*, ya que algunas de las obras señaladas en las dos últimas publicaciones aún no estaban construidas (o estaban en proceso de edificación) en el año 57, la relación completa de todas ellas aporta interesantes datos objetivos sobre las realizaciones que durante el período 1950-1965 fueron conocidas en ámbitos foráneos como las más singulares y dignas de mención del conjunto de la producción nacional: el hecho de que una obra determinada aparezca citada en varios de estos textos, se puede considerar como un indicativo objetivo de su repercusión, lo que puede corroborarse a posteriori con un seguimiento de sus apariciones (o ausencias) en los sucesivos análisis sobre la arquitectura española publicados en ámbitos extranjeros durante la década de los 60.

Las obras que se mencionan en los tres textos monográficos se pueden agrupar atendiendo a la procedencia de sus autores o a su relación de pertenencia a distintos ámbitos; así 13 de ellas están relacionadas con el foco madrileño, 9 con el catalán y 1 con el vasco:

Realizadas por arquitectos próximos o pertenecientes al ámbito madrileño: El Panteón de los Españoles en Roma, (1957); Los Comedores para obreros de la fábrica SEAT (1957); el Pabellón español de la Exposición Internacional de Bruselas (1956-58); el Instituto en Herrera de Pisuegra, (1955); la Colonia de verano en Miraflores de la Sierra (1958-59); los Laboratorios para la SEAT (1958); Vegaviana, (1954-58), Parroquia en Villalba de Calatrava, (1955-59); el Teologado de los PP.Dominicos (1950-60); Centro de Formación para profesores de Escuelas Laborales en Puerta de Hierro (1957); Casa particular de F.Ramón (1960); el poblado de Caño Roto de (1957-59, 1ª fase); la Unidad Vecinal de Batán (1955-61); y un Motel en Valdepeñas (1959-60).

Realizadas por arquitectos próximos o pertenecientes al ámbito catalán: la Casa Guardiola (1955) y la Casa Heredero (1956.), la Fábrica para productos electrónicos (1953-59), el Instituto Laboral en Sabiñánigo (1958) y las Viviendas en la calle Pallars (1960); Casa en Camprodón, (1958); Hotel en Puig Cerdá (1956); y la Facultad de Derecho para la Universidad de Barcelona (1958)

Realizadas por arquitectos próximos o pertenecientes a otros ámbi-

tos: el: Complejo residencial “Vista Alegre” (1959-60).

Curiosamente, en la recopilación presentada más adelante en el año 65 por Zodiac, no se incluía ninguna de estas obras a excepción del Poblado de Caño Roto.

Sobre las obras seleccionadas:

Comparando la relación de obras y proyectos citadas en los tres artículos monográficos, se observa que únicamente : el Poblado de Vegaviana, Cáceres (de Fernández del Amo, 1954-58), el Panteón de los Españoles en Roma (de Carvajal y García de Paredes construido en 1957), los Comedores de la Seat (de Barbero, Joya y Ortiz de Echague en 1957); el Pabellón de España en la Exposición Internacional de Bruselas (obra de Corrales y Molezún en 1958), fueron incluidos entre las realizaciones presentes en la Exposición del Ateneo por haber recibido menciones en el extranjero.

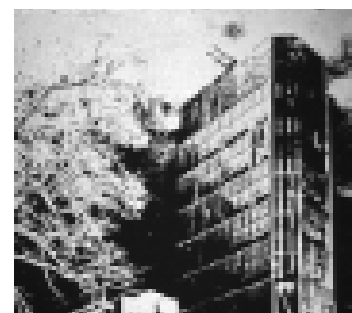
- Es sorprendente que de ninguno de estos cuatro edificios (curiosamente realizados todos por arquitectos del foco madrileño), premiados en el extranjero por su valía, fueran recogido en el extenso trabajo presentado por Zodiac en 1965.

No deja de ser curioso también que de ellas, el Panteón de los Españoles en Roma, y el Pabellón de España en la Exposición Internacional de Bruselas sólo fueran mencionadas en uno de los tres monográficos, diluyéndose su presencia (si no desaparece completamente como ocurre con la obra de Carvajal y García de Paredes) en los que se editaron en la segunda mitad de los años 60.

Dado el importante impacto inmediato que tuvo en especial el Pabellón de Bruselas, medible por las numerosas menciones aisladas que se pueden localizar en años próximos a su construcción , se puede considerar que esta obra constituye una de las “ausencias” más significativas en los monográficos que trataban de analizar el moderno panorama nacional.

- De ellas, únicamente Vegaviana, es un ejemplo de modos de actuación o corrientes seguidas en España durante la etapa de postguerra: tendencias ruralistas o localistas; mientras que El Panteón de los Españoles en Roma y los Comedores de la Seat son exponentes del modo de hacer en la etapa de asimilación de las corrientes europeas (década racionalista: 1948-58), en ellas se reinterpretan los planteamientos ortodoxos del Movimiento Moderno introduciéndose algunos matices que dan a la obra un carácter más expresivo (se puede considerar la primera más ligada a planteamientos de tipo neoplásticos y la segunda a las experiencias del Mies americano). El Pabellón de España en la Exposición Internacional de Bruselas es el hito con el que se inicia una nueva etapa que alcanzará hasta finales de los 60, en la que triunfaron las corrientes orgánicas.

Comparando la relación de obras que conformaron la exposición del Ateneo de Madrid en el 62, con las ocho obras mencionadas se observa que únicamente se repiten en ambas el Poblado de Vegaviana (Cáceres,



18Programas de reformas agrarias llevados a cabo por el Instituto Nacional de Colonización..

obra de Fernández del Amo en 1954-58), y los Comedores de la SEAT (obra de Barbero, Joya y Ortiz de Echague en 1957).

En consecuencia, se podría decir que antes de que Zodiac publicara su número especial sobre España en 1965, eran dos las corrientes del moderno panorama nacional más difundidas en ámbitos foráneos a través de los textos monográficos:

- localismos o ruralismos: Ejemplificados en Vegaviana, obra de Fernández del Amo (perteneciente a la primera generación de arquitectos de postguerra). Esta línea o corriente de actuación aparece claramente en España al finalizar la Guerra Civil, cuando se hizo para reconstruirse áreas arrasadas y crear poblaciones de nueva planta, las Instituciones 18 fomentaron el empleo de esquemas y estéticas tradicionales por considerar que reflejaban lo auténticamente “español.” Las vanguardias arquitectónicas se tenían como ajenas a este espíritu y además se asociaban con las ideologías de la España derrotada.

- Corriente derivada de la arquitectura miesiana: El edificio de los Comedores de la SEAT, obra de Barbero, Joya y C.Ortiz de Echague (arquitectos de la segunda generación de postguerra), se puede considerar un ejemplo significativo en la línea desarrollada por los Smithsons, quienes partiendo de la corriente canónica desarrollada por Mies en su etapa americana, eliminaron algunos de sus refinamientos constructivos e introdujeron nuevos aspectos a los que se dio más importancia, por ejemplo a las conexiones y circulaciones en detrimento de la preocupación por la forma del edificio y a la utilización de los materiales “tal y como son en realidad”.

Así pues con estas obras realizadas en el año 57, se puede considerar objetivamente que la arquitectura española después de un período de puesta al día iniciado a principios de los años 50, iniciaba su encuentro y equiparación respectivamente con las tendencias que paralelamente se desarrollaban en el mundo.

Es significativo también, que sea en este año cuando en una revista extranjera se mencionen por primera vez algunas de las modernas realizaciones españolas como exponente de las corrientes que se desarrollaban contemporáneamente en el mundo.

POBLADOS DE COLONIZACIÓN: TRADICIÓN Y MODERNIDAD VIVIENDA: TÉCNICA Y LENGUAJE DE FACHADAS

Paloma Baranguán

INTRODUCCIÓN

Las meninas a lo largo del tiempo:

La mirada de un arquitecto de los años 90 sobre la arquitectura rural de la España de la posguerra, no puede ser ajena a la encrucijada de espacio y tiempo en el que fue construida, ni tampoco al espacio y tiempo que confluyen en una mirada contemporánea.

Lo que sus ojos miraban como tradición a los nuestros se muestra como parte de la historia;

Donde sus ojos veían modernidad, nosotros vemos tradición: el inicio del camino recorrido en la comprensión de la modernidad, allí y entonces, que se convierte enseñanza para nosotros aquí y ahora.

¿Cuál es la sensibilidad del momento?

Años 50:

"El impacto de la crisis del 98 se hace pronto sentir, y la consecuencia es un exacerbamiento del nacionalismo, que de una manera u otra pesa sobre toda la arquitectura de la primera mitad del siglo actual"¹.

"... un movimiento nacionalista con vistas no sólo a una indagación teórica sino también a una aplicación real con intención regeneracionista (...) es buscar lo que es genuinamente español, no sólo en la arquitectura, sino en el ser de España, en su manera de sentir y de ser del arte, en su manera más radical de ser ella misma"².

"Avanza, pues, en las honduras de tu espíritu y descubrirás cada día nuevos horizontes (...) Me dices en tu carta que, si hasta ahora ha sido tu divisa ¡adelante!, de hoy en más será ¡arriba! Deja eso de adelante y atrás, arriba y abajo, a progresistas y retrógrados (...). En vez de decir, pues, ¡adelante!, o ¡arriba!, di: ¡adentro!"³.



Velázquez 1656.



Picasso 1957.



Equipo Crónica 1981.

Años 90:

"Uno de los aspectos de la revisión crítica del Movimiento Moderno que tiene lugar al término de la Segunda Guerra Mundial, (...) es el intento de conciliar el lenguaje moderno e internacional articulado en los años 20 y los principios de una arquitectura moderna pero vinculada más estrechamente, y sin pudor, a la Naturaleza y al Lugar. Es la nueva sensibilidad histórica (...)"⁴. Este texto referido a un escrito de los años 50, cobra actualidad al reconocerse su contenido dentro de uno de los múltiples debates que integra la posmodernidad.

La búsqueda de las raíces de una arquitectura esencial ha inspirado nuestro análisis en el recorrido por los Poblados de Colonización. Esta búsqueda tiene un objetivo fundamental: analizar la síntesis realizada en esta extensa obra entre tradición y modernidad, como respuesta de un momento cultural en el que se pone en tela de juicio tanto una como otra, así como una presunta incompatibilidad de ambas.

La síntesis realizada en estos pueblos se construye sobre un campo común de convergencias entre tradición y modernidad: el diálogo entre técnica y significado, como manifestación de una esencialización del lenguaje por distintos caminos:

En la arquitectura popular, la esencia se manifiesta mediante la decantación de lo permanente en el desarrollo histórico de una constante búsqueda de la integración de la arquitectura en el medio, guiada por una precisión inherente a toda concepción económica.

En la arquitectura moderna, la búsqueda de la abstracción reclama en el lenguaje el papel de evidenciar los elementos constitutivos básicos de la obra arquitectónica, y la economía se encamina hacia la industrialización y el funcionalismo.

Es en este umbral expresivo entre técnica y lenguaje donde encontramos una manifestación de esta obra arquitectónica como testimonio de su complejo momento cultural.

A continuación se analizan una selección de poblados representativos de esta síntesis histórica; la respuesta muestra una diversidad que implica la gran riqueza cultural presente en la compleja tradición regional que constituye nuestra identidad nacional.

Los poblados presentan un amplio campo de estudio: ordenación territorial, planeamiento urbanístico, tipologías edificatorias, etc... El estudio realizado se centra exclusivamente sobre el análisis de la tipología de la vivienda, por ser quizás la de más larga tradición histórica y la más lejana a la simbología socio-política del momento. Los ejemplos analizados en esta ponencia, son representativos de tres regiones; Levante, Extremadura y Aragón; son proyectados por tres arquitectos distintos en la última fase de colonización (años 1957-65), estudiando finalmente el poblado de Cañada de Agra, que representa con mayor complejidad y riqueza el contenido del discurso de esta comunicación.

1. "Manifiesto de la Alhambra", Madrid, Dirección General de Arquitectura, 19953, pág. 5.

2. Fernando CHUECA GOITIA. "Palabras preliminares a la nueva edición del Manifiesto de la Alhambra", Manifiesto de la Alhambra, Fundación Rodríguez-Acosta, Delegación en Granada del COAAO, Granada, 1993 pág. 11

3. Miguel de UNAMUNO, "Adentro", en Obras selectas, Plenitud 5ª, Madrid 1965, págs. 183-9.

4. Angel ISAC, "La visión arquitectónica de La Alhambra: el manifiesto de 1953". Manifiesto de la Alhambra, Fundación Rodríguez-Acosta, Delegación en Granada del COAAO, Granada, 1993 pág. 17.



POBLADO DE VALFONDA DE SANTA ANA

Huesca

ARQUITECTO: José Borobio Ojeda

1957

1. Morfología básica de la vivienda:

Agregación de viviendas y generación de la calle

La alineación de viviendas se construye como yuxtaposición, conformando la unidad de la calle en su repetición.

Volumetría básica de la vivienda

Estas unidades se definen en un volumen de proporciones cúbicas, coronado por la cubierta por un único plano inclinado.

Imagen general: unidad y agrupación

La identificación de las viviendas por su volumen independiente predomina sobre la imagen del conjunto.

2. Técnica constructiva y expresividad espacial:

Presencia de la estructura

La estructura consiste en una doble crujía de muros de carga, ésta sin embargo, desde el exterior de la vivienda no se diferencia del cerramiento, mostrándose únicamente el volumen de la casa como límite construido.

Constitución del muro

El muro se define mediante sus elementos constructivos, evidenciando su composición y con ello expresando su condición matérica.

Diseño del hueco

El hueco responde también a una definición de base técnica, manifestando expresivamente su composición tectónica (alféizar y dintel).

3. Lenguaje simbólico:

La vivienda se manifiesta básicamente como cuerpo construido, evidenciando las cualidades tectónicas de su arquitectura. Su volumen cúbico no responde a un lenguaje de geometrías ingravidas, sino que se construye con gruesos muros de piedra, rematados por la cubierta.

Paisaje de la región del Ebro.



Tipología analizada.



Agregación de viviendas.



Desproporción expresiva.

Los elementos constructivos singulares (huecos y cubierta) aportan un segundo nivel significativo: los huecos quedan enmarcados por sus componentes técnicos de forma que se evidencia su pertenencia al muro.

Las dimensiones de los huecos son similares, respondiendo a una racionalidad constructiva acorde con la economía de medios, sin embargo la puerta destaca significativamente como elemento singular de la fachada con proporciones mayores que las estrictamente funcionales, introduciendo una lectura simbólica del conjunto.

Conclusiones:

El lenguaje se basa en la manifestación técnica de los componentes constructivos. Esto responde a una herencia de la tradición popular en la que la economía de medios caracteriza el lenguaje basándose por lo tanto más en la evidencia de lo existente (tanto de carácter técnico como espacial o simbólico) que en un lenguaje elaborado.

Sin embargo los componentes evidenciados en esta vivienda muestran una desproporción respecto al reclamo funcional (véase las imágenes de ventana y puerta).

Estos argumentos nos llevan a concluir que existe cierto amaneramiento expresionista en el lenguaje, basado en una imagen romántica de la arquitectura popular, por lo que en este ejemplo, un lenguaje inicialmente funcionalista es reinterpretado en una figuración de la tradición popular.

El muro y el hueco.
Sección constructiva.





Paisaje levantino.

POBLADO DE TOUS

Valencia

ARQUITECTO: Antonio de Aroziegui
1962

1. Morfología básica de la vivienda:

Agregación de viviendas y generación de la calle

En serie: la descomposición genera unos ritmos espaciales que caracterizan la imagen de la calle.

Volumetría básica de la vivienda

Se descompone en dos partes: cuerpo de entrada y cuerpo de habitaciones, estando rematado el volumen por la cubierta de modo diferente en cada uno; en la entrada se muestra el testero de perfil triangular y en el cuerpo lateral el faldón.

Imagen general: unidad y agrupación

Sobre la imagen del conjunto predomina la identificación de la vivienda, representada por la entrada.

2. Técnica constructiva y expresividad espacial:

Este diálogo se construye sobre tres aspectos fundamentales:

Presencia de la estructura

La descomposición volumétrica responde a la existencia de dos crujeas ortogonales; una de ellas, la paralela a la fachada, aloja la entrada; mientras que la otra aloja el estar. Esta posición ortogonal muestra la estructura en dos facetas distintas: como perfil, generando el zaguán por prolongación de la estructura al exterior, y como frente.

Constitución del muro

De esta forma, en los alzados quedan diferenciados expresivamente los muros estructurales y de cerramiento; los estructurales configuran el gran hueco del zaguán, presentando un acabado liso, y los cerramientos contienen los huecos menores, con un tamaño más funcional, y un acabado más rugoso, aunque, por encima de estas diferencias, predomina la fuerte reflexión de la luz producida por el color blanco.

Diseño del hueco

Por lo tanto podemos hablar de dos tipos de huecos: estructurales, definidos como excavación volumétrica, y de cerramiento, como recortes en el muro, si bien tienen en común la ausencia expresiva de su articula-



Tipología de vivienda analizada.



Planta de cimientos.
Agregación de viviendas.

ción con el muro (alféizar, jambas y dintel), por lo que domina la expresividad plástica, acentuada por esta diferente naturaleza en la apertura.

3. Lenguaje simbólico:

Distinguimos, en esta dominante plástica espacial, una composición resultante basada en el "juego de volúmenes bajo la luz". Sin embargo no se trata de una recreación ensimismada, sino dotada de sentido, en cuanto que una lectura figurativa de la vivienda introduce una estructura significativa en la composición volumétrica: El zaguán, como elemento representativo, con una carga simbólica, se adelanta a un primer plano, y el cuerpo de habitaciones en segundo plano como telón de fondo de esta significación.

Conclusiones:

Reconocemos por tanto una doble faceta del lenguaje:

Espacial: generado por la óptica abstracta de una composición lúdico - recreativa, basada en las tensiones creadas por un dinamismo volumétrico como exponente de modernidad.

Significativo: en una interpretación figurativa de la función, que simboliza la vivienda siguiendo una óptica más tradicional.

Sin embargo, quizás lo más determinante en el lenguaje de este poblado es la peculiar relación entre los distintos campos:

La técnica trasciende su funcionalidad, asentando la plástica en un substrato permanente, en cuanto que ésta adquiere un sentido que participa de la esencia arquitectónica.

La plástica se orienta hacia la significación, en un sentido espacial más que iconográfico. La significación se basa en una búsqueda de la imagen como caracterización funcional, en una simbolización del tipo espacial (vivienda).



Pórtico de entrada.



Calle del Poblado de Tous.



Paisaje de extremadura.

POBLADO DE HERNÁN CORTÉS

Extremadura

ARQUITECTO: Juan Ponce Bago

1. Morfología básica de la vivienda:

Agregación de viviendas y generación de la calle

En este caso, la agregación se encamina hacia una integración de todas las viviendas en un único volumen.

Volumetría básica de la vivienda

En la percepción de este volumen, predomina la presencia del plano de fachada, descompuesto en partes huecas asociadas a la puerta y macizas alternantes, sobre la identificación de la vivienda.

Imagen general: unidad y agrupación

Esta alternancia genera unos ritmos pautados por las células de vivienda, aunque sin embargo, sobre ella destaca la imagen del conjunto como cuerpo único.

2. Técnica constructiva y expresividad espacial:

Presencia de la estructura

En este caso la estructura no organiza significativamente la vivienda, sino que está presente como ritmo seriado, producto de la asociación de las viviendas.

Constitución del muro

En la lectura del muro predomina la bidimensionalidad, aunque no por ello carece de masa. Se entiende primeramente como plano compuesto de materia y de hueco, apareciendo en un segundo nivel diferenciaciones funcionales entre el muro estructural y de cerramiento exterior e interior matizadas por el material de construcción y acabado, pero siempre dentro de este mismo lenguaje compositivo plano, por lo que podemos decir que en todo caso el muro se entiende como pantalla.

Diseño del hueco

El hueco, como en el ejemplo anterior, no manifiesta su articulación con el plano, aunque en este caso se lee como desaparición del plano, más que como volumen excavado. Las ventanas se recortan limpiamente sobre el muro (el alféizar apenas se aprecia), y en el hueco estructural del



Tipología de vivienda analizada.



Fachada de la agrupación.



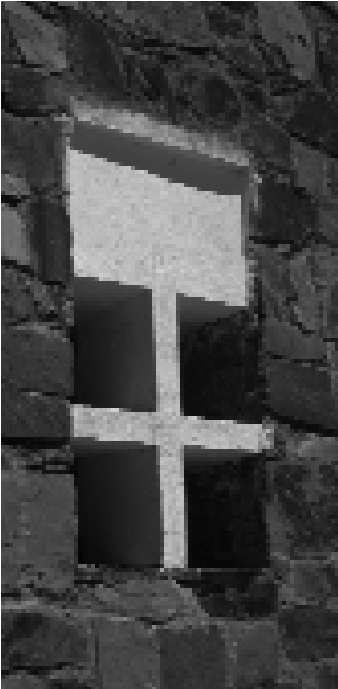
Imagen del poblado de Hernán Cortés.



Vivienda en esquina.



Tipología perteneciente a otro poblado extremeño.



zaguán y la solana, la unión de ambos en un único hueco provoca la desaparición del muro adecuando la posible escala doméstica a la del conjunto de la fachada.

3. Lenguaje simbólico:

Esta agrupación de viviendas se encuentra conformando uno de los lados de la plaza del pueblo, por lo que existe una búsqueda de representatividad aquí encaminada hacia una mayor abstracción que en el resto de tipologías. La búsqueda de una imagen plana de la fachada reclama un lenguaje abstracto protagonista de la composición sobre una mayor figuración reconocida en otros poblados como vía de significación.

Sin embargo de nuevo la abstracción buscada no aliena la naturaleza tectónica de la arquitectura, en cuanto que el plano está dotado de materia, y por lo tanto de espesor, por lo que hemos argumentado que más que de planos se trata de pantallas.

Lo mismo se puede decir de la bidimensionalidad buscada, que en este caso no es incompatible con la espacialidad real de la construcción puesto que cada plano se define como tal, aunque el conjunto de ellos se integra espacialmente de una forma similar a la composición neoplástica, si bien aquí no degenera en un expresionismo ensimismado, sino siempre controlada por la dimensión del hecho.

Conclusiones:

La representatividad buscada, lejos de basarse en la búsqueda de una imagen tradicional (estilo), se sustenta en una mayor abstracción del lenguaje adecuándose a la escala de lo público, aunque siempre respetando la naturaleza tectónica de la construcción y el carácter doméstico de la vivienda. De nuevo encontramos una concepción moderna del lenguaje al servicio del hecho espacial originario.

El grado de abstracción logrado se basa en una esencialización del significado a un nivel múltiple (técnica, función, espacio y significado), atendiendo a una profunda consideración de la condición de servicio de la arquitectura. La construcción se revela en su constitución espacial compuesta de elementos tectónicos básicos: estructura, cerramiento, huecos y cubierta. La voluntaria identificación de las diferencias se armoniza con la composición de estos elementos en el todo espacial.



POBLADO DE CAÑADA DE AGRA

Albacete

ARQUITECTO: José Luis Fernández del Amo
1957-65

1. Morfología básica de la vivienda:

Volumetría básica de la vivienda

Volumen cúbico inicial; el zaguán se excava sobre éste, y la solana se macla en voladizo. La cubierta se entiende como quinto plano del volumen y singularizado (en constitución y en cuanto introduce tensiones diagonales, acentuadas por la presencia de la solana).

Agregación de viviendas y generación de la calle

Las viviendas forman cadenas sinuosas adaptadas a las directrices del terreno, lo cual provoca una percepción dinámica de los volúmenes en una multiplicidad de puntos de vista sucesivos.

Imagen general: unidad y agrupación

Conjunto orquestado en un equilibrio final entre el todo y las partes.

2. Técnica constructiva y expresividad espacial:

Presencia de la estructura

Cerramiento y estructura se diferencian por el tratamientos de huecos; la solana aparece como hueco en muros no estructurales y como cuerpo volado sobre muros de carga y el zaguán se construye como prolongación de la estructura.

Constitución del muro

El muro evidencia su constitución máterica, diferenciada por plantas.

Diseño del hueco

De nuevo existen huecos de cerramiento (ventanas) y de estructura (zaguán y solana). El diseño del hueco reinterpreta la percepción del muro, la solana es el más representativo en la imagen de la vivienda, diseñado de forma diferente según el rango de sus habitantes y la posición de

Arquitectura y paisaje.



Tipología de vivienda analizada.



La solana buscando el sur.



Imagen de otra tipología.



Hueco, cubierta y tensión.



Vivienda y lugar.

la vivienda en el poblado, aunque siempre orientada al Sur.

3. Lenguaje simbólico:

Podemos definir el diseño de vivienda como cuerpo construido, que alberga un espacio complejo, manifestado en la expresividad tectónica de sus huecos, de los que destacan representativamente la puerta y la solana, como testigos del espacio privado.

La imagen final testifica además la pertenencia a una región en la que el clima y las costumbres de vida modelan una tipología específica de vivienda. Por lo que la integración en su entorno forma parte de la definición del tipo. Este hecho es significativo también en la relación entre la vivienda y el poblado, existiendo una trama significativa creada por el emplazamiento estratégico de los distintos tipos de vivienda y edificios públicos, en empatía con el modelado característico del terreno.

Conclusiones:

La arquitectura de este poblado evidencia su constitución tectónica y su naturaleza contextual (como parte de un entorno y a su vez como marco espacial). Asimismo, la tipología espacial (vivienda rural) también se evidencia al exterior en su configuración específica: espacio alojado y protegido, puerta representativa y apropiada (tomada en propiedad), mirador como brújula y como espacio expectante, ventanas intercomunicativas, y patio de congregación (vivienda y labor y clima). Es significativo el hecho de que no existe una fachada representativa de la vivienda sino elementos espaciales representativos.

Pero esta transparencia, indicio ya de un lenguaje esencial, no se sustenta en un mero expresionismo sino que responde a una intención simbólica sustentada no tanto en un lenguaje “añadido” como estilo, como en una representación de lo existente en una imagen sintética de su esencia.

Definimos por tanto el lenguaje de alzados (quizás más de umbrales que de alzados, como hemos comprobado) en este poblado como una figuración abstracta o una abstracción figurativa por lo que:

La figura no se define como forma sino como imagen simbólica del tipo (espacial).

La abstracción no se entiende como lenguaje en base a elementos abstractos sino como esencialización expresiva.

Este hecho nos demuestra la síntesis entre tradición y modernidad existente en este poblado en una respuesta íntegra que considera a la tradición y modernidad no como culturas diferentes sino que integra a la modernidad como último eslabón de la historia heredada en una postura sintetizadora del debate existente en el momento y por lo tanto representativa de su momento cultural.

CONCLUSIONES

La tradición subyacente en los poblados de colonización tiene una doble vertiente que caracteriza la arquitectura española: unidad y variedad. Unidad reflejada en un conjunto de invariantes y variedad representada a lo largo de su geografía como expresión de las diferentes idiosincrasias, climas y paisajes.

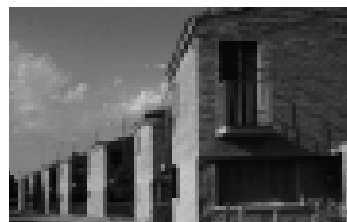
Unidad y variedad configuran el mestizaje de la identidad de lo español.

Los invariantes se desvelan en la rotundidad de volúmenes y simplicidad geométrica y la articulación de cuerpos en composiciones trabadas, en la valoración significativa de los huecos, entre ellos de la puerta de forma singular, heredera de la concentración decorativa en elementos singulares, en la articulación entre el espacio privado y público gobernado por un concepto de espacio privado protegido y a un tiempo asomado al exterior, en la estratificación espacial de las puertas alojadas en huecos mayores, las proporciones cuadradas en la composición, la sinceridad volumétrica, pero sobretodo en la asimilación creativa de otras culturas de forma que el mestizaje siempre representa la complejidad que ha sido y es una cualidad inherente a nuestra cultura.

La tradición popular es asimilada en la integración del clima y la imagen característica que esto produce, radicalmente económica, a la manera en que la propia naturaleza lo es; en la recreación de tipologías espaciales tradicionales como el zaguán y la solana, protagonistas de la composición de fachada en cuanto que la significación se concentra en ellas; en la presencia de la cubierta como configurante volumétrico sustancial; y en una esfera más esencial, cómo lo tectónico, lo constructivo y lo estructural, sirven a una razón de necesidad, expresándose además a través de formas intrínsecamente relacionadas con ellos, que en muchas ocasiones le dotan de una belleza con un cierto carácter atemporal.

La modernidad introduce en el lenguaje de fachadas una renovación formal y significativa: Formal en cuanto que aparecen nuevos elementos en el lenguaje: líneas, planos, huecos, ritmos, tensiones relativas y dinamismos compositivos, que reinterpretan la lectura de la fachada, a la vez que responden a la nueva sensibilidad espacial. Significativa en cuanto que introduce la abstracción en el lenguaje como una nueva óptica para la figuración. Todo esto asimilando el carácter rural, carente de toda banalidad significativa.

Así, tradición y modernidad no se muestran antagónicas. Esta modernidad busca en aquella tradición aquellos aspectos esenciales, se establece una continuidad esencial a través de una intuición de la recuperación de la historia como inspiradora de una renovación sin rupturas, basada en la memoria histórica y la contextualización de la arquitectura, superando los dogmatismos excluyentes y rupturistas del Movimiento Moderno, con sus utópicos planteamientos de una "arquitectura internacional" imposible.



Agregación dinámica y empatía con el terreno en viviendas y calle de carros.



En los ejemplos seleccionados esto se sintetiza en cada propuesta de forma particular:

En la región del Ebro, el lenguaje recrea la tradición en la manifestación técnica de los elementos, en una región en la que el clima extremo y la aridez del paisaje encuadran unos edificios herméticos, que se reconocen por su carácter masivo y volumétrico.

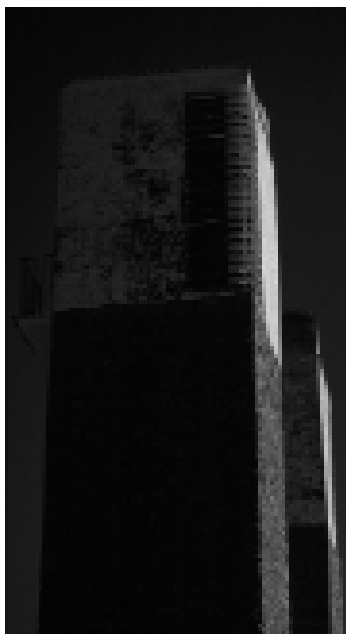
En el poblado de Tous, en la región levantina, la abstracción del lenguaje se integra en un ámbito en el que la fuerte incidencia del sol propicia un lenguaje dominado por la luz inevitable y la sombra buscada, en un juego de contrastes tanto en el plano de la fachada como en los juegos espaciales de volúmenes, que alimentan la composición plástica, recreada en sus múltiples variantes.

En Hernán Cortés, como exponente de la arquitectura extremeña en los poblados, el resultado neoplasticista surge de una valoración de las cualidades básicas del muro reflejadas en su composición material, fábrica, color y textura. Lo tectónico, lo estructural y lo plástico se orquestan en una única composición espacial. El resultado obtenido por esta arquitectura, integra con más profundidad los tres aspectos anteriormente citados.

Esta misma actitud se revela de una forma magistral en el poblado de Cañada de Agra. El entendimiento profundo de la misma, unido a la maestría de su autor hacen de este poblado un claro referente de este discurso.

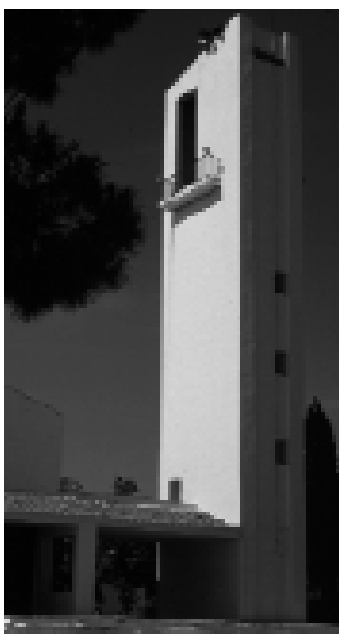
En esta doble y simultánea renovación y revisión de la tradición y la modernidad se define peculiarmente la arquitectura de los poblados de colonización. Las respuestas se plasmaron en dos líneas de actuación que fácilmente se detectan al recorrerlos. Una de ellas se reconoce por la predominancia de la lectura histórica de los precedentes formales, para enlazar con la imagen del pasado. Un segundo camino muestra la predominancia de las exigencias constructivas contemporáneas encaminadas a una renovación plástica apoyada en la nueva sensibilidad del momento, como se ha analizado en el discurso de esta ponencia.

Algunas respuestas son profundamente modernas y adecuadas a su tiempo, en cuanto que renueva la visión del movimiento moderno y de esta forma permite continuar su desarrollo que en aquel tiempo ya comenzaba a declinar en un eclecticismo de sus propias formas, participando de los postulados que el mismo movimiento había rechazado al manifestarse voluntariamente desligado de la tradición.



Poblado de Hernan Cortes.

“He recorrido las tierras de España y aprendí en sus rincones lo que una arquitectura anónima me enseñaba. No tomé con el lápiz, apuntes de toda esa escenografía que tanto se ha prodigado en la anécdota de lo popular. Se me llenaban los ojos con eso que el hombre hace para sí, con la sabiduría de su necesidad amparada por la tradición del lugar (...) la medida y la función de los espacios que edificó para cobijar su vida y su trabajo y cómo presentía con respeto los entornos para la convivencia. Así nacían y así se hicieron los pueblos que yo admiraba y de los que aprendí la ley oculta de su ordenación espontánea” *



Poblado de Loriguilla.

“Esta es mi obra. Con la ilusión de servir, la he realizado, congeniando con la idiosincrasia de los que van a vivirla, atendiendo a los condicionantes de topografía, clima y costumbres; utilizando los materiales accesibles en aquel tiempo y poniendo en valor su calidad y su textura; reconociendo la colaboración de los oficios locales, con la impronta de sus manos en los muros, y con el sabio sentir de su manejo en la herramienta. Y éste es el arraigo de una arquitectura, que es la obra de todos los que han participado en la construcción.” *



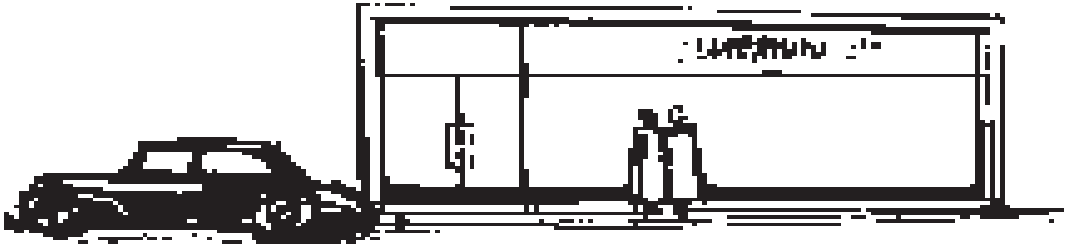
Poblado de Cañada de Agra.

”Al arquitecto que ha padecido la dialéctica conceptual de la pedagogía clásica y a los que se han formado con las instrucciones formales del magisterio contemporáneo, les sirve bien esta purga de premisas con la que aciertan a saber cuales son las razones primeras de un planteamiento lógico desde la pura necesidad del hombre. Cuando la arquitectura, a raíz de la primera Guerra Mundial, reaccionaba en riguroso manifiesto racional, transitaba por este camino limpio de la hojarasca acumulada por los estilos históricos. Luego ha vuelto a las andadas, rizando el rizo de sus propias conquistas funcionales.” *

* José Luis FERNANDEZ DEL AMO, “Del hacer de unos poblados de colonización” en Revista ARQUITECTURA nº192, 1974.

ENSAYAR LA ARQUITECTURA: LOCALES COMERCIALES 1949-1961.

Iñaki Bergera Serrano
Universidad de Navarra



POR QUÉ LOCALES COMERCIALES: QUÉ, QUIÉN, CUÁNDO Y CÓMO.

El estudio, revisión y explicación de la arquitectura española contemporánea es una tarea condicionada por los procesos propios de toda investigación histórica. Con frecuencia los hechos colaterales y las situaciones coyunturales, superada una lógica marginación inicial, se nos muestran paradójicamente reveladores en dichos procesos. A partir de una revisión gráfica de locales comerciales de los años 50 en España -principalmente de los publicados en la Revista Nacional de Arquitectura-, se descubren ciertos intereses y caracteres comunes, ligados a un modo de hacer y entender la arquitectura. Procurando no caer en reduccionismos exclusivos, se puede ser capaz de entender estos ensayos arquitectónicos como pautas para las arquitecturas de carácter más general.

Habría que remontarse a la arquitectura anterior a 1936 para descubrir en los diferentes movimientos arquitectónicos -Generación del 25 y GATEPAC- algunos buenos ejemplos de estas arquitecturas. El bar *Chicote* de Gutiérrez Soto y la joyería *Roca* de Sert son, al margen de la interrupción -que no ruptura- que supuso la guerra, semillas que darán con el tiempo sabrosos frutos. Es interesante notar como -al igual que ocurre con la arquitectura de viviendas, edificios públicos, etc.- también en la arquitectura de los espacios comerciales aparece una clara evolución, desde las posturas más conservadoras y académicas de los años 40 hasta la implantación del lenguaje abstracto del Estilo Internacional en torno a

1960. Es en la década intermedia, donde se produce esta interesante búsqueda de planteamientos modernos en el diseño y en la formalización arquitectónica de estos locales. Sin llegar a establecer planteamientos comparativos y excluyentes entre estas etapas y viéndolas más bien como parte de una evolución, se entienden los años posteriores a la década de los 50, como el final necesario de una etapa de búsqueda, de *furiosa experimentación*, con grandes aciertos y también con resultados más dudosos, pero siempre necesarios en el devenir arquitectónico.

La arquitectura de los años 50, y en concreto el diseño de locales comerciales, emprende su camino libre del componente abstracto de la inmediatamente posterior, acusada -a veces justamente- de internacionalismo o de formalismo excesivo: “tras el fácil recurso de lo moderno, se perdió el sentido de la disciplina arquitectónica y el de un oficio que pasó de trabajar amorosamente para la construcción a producir inconscientemente para la especulación”¹. Fruto del aislamiento voluntario o impueso, del autodidactismo, se tratará de encontrar en el propio saber hacer profesional, en el conocimiento de las propias posibilidades materiales y capacidades técnicas, una base funcional y estilística que permita dar forma a estos espacios. Por fin, aunque con retraso, los profesionales españoles se incorporan progresivamente a la industrialización, a sacar partido de las posibilidades que permiten los nuevos materiales, técnicas, etc.

La delimitación temporal del presente texto corresponde inicialmente a ese momento en el que parece cerrarse el ciclo de la arquitectura académica, al ponerse de manifiesto, tanto cultural como socialmente, la imposibilidad de hacer una arquitectura de estado, oficial y simbólica. Así pues, estos arquitectos de posguerra -de la 1ª y 2ª generación indistintamente- replantearon el ejercicio profesional y el acercamiento a estos programas demandados por la nueva sociedad dentro de unos parámetros más naturales, lógicos y que darán paso al lanzamiento formal de la idea de la modernidad, al inicio de la recuperación del lenguaje moderno. La V Asamblea Nacional de Arquitectura y todos los acontecimientos que la rodean, celebrada en 1949, puede entenderse como el momento en el que este cambio se manifiesta.

Finalmente, a comienzo de la década de los 60 se inicia, fuera de nuestras fronteras, la crisis del Movimiento Moderno (Torre Velasca en Milán, desaparición de los CIAM, etc.). En España, la arquitectura pareció no inmutarse inicialmente. Continuando con su propia etapa formativa, fue filtrando poco a poco el dogma moderno: asimilándolo por un lado y rechazando posturas demasiado ortodoxas por otro. Carlos Flores muestra en su *A. E. C.* de 1961 -otra fecha de referencia-, el estado de la cuestión: “En la arquitectura española actual no triunfan sistemas unilaterales. El arquitecto español procura asimilar e integrar en su labor cualquier elemento con validez en el presente, sin proponerse *a priori* una fidelidad a rígidos programas teóricos que existan o puedan haber existido, con el consiguiente peligro de caer en un eclecticismo formalista”².

Veamos en qué consiste este fenómeno, quienes lo protagonizaron, y cuándo y cómo se produjo. Esta será, lógicamente, una visión general pero suficiente para extraer de ella la valoración justa de los locales comer-

1. DOMENECH, Lluís. *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*. Tusquets editores. Barcelona, 1978, pág. 8.

2. FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*. Editorial Aguilar. Madrid, 1961, pág. 264.

ciales: desde su privilegiada posición de arquitecturas experimentales estos ensayos serán determinantes para la feliz evolución de la disciplina arquitectónica.

2. QUÉ: ASPECTOS GENERALES.

“El estudio crítico de la arquitectura se convierte, en realidad, en estudio de las condiciones sociales que la producen”³. Los locales comerciales son, según estas palabras de Sullivan, paradigmáticos. En muchos casos representan una nueva demanda de consumo y producción propios del proletariado urbano, de la nueva sociedad burguesa de clase media y alta que va apareciendo en las grandes capitales de provincia, tras los primeros años 40 en los que se primó, por parte del Estado, la reconstrucción y el desarrollo agrícola. Superada la autarquía, van apareciendo, gracias a la apertura comercial a Europa, nuevos bienes de consumo, nuevos productos que no responden únicamente a las necesidades básicas. Los arquitectos ven en estas *máquinas de vender* una oportunidad de ensayar nuevos aspectos estilísticos y figurativos, y reclaman para sí el papel de dar carácter a estos espacios de una manera coherente que vaya más allá de la simple decoración⁴.

Aparecen nuevos productos, necesitados de un envoltorio *ad hoc* que los sitúen, según los casos, dentro de un determinado poder adquisitivo o *status* social. Otras veces son productos o actividades hasta entonces elitistas, que han pasado a estar al alcance de cualquier bolsillo. Ópticas, joyerías, agencias de viaje, librerías, peluquerías, venta y exposición de muebles o vehículos, así como aquellas que hacen referencia al vestir: zapaterías, camiserías, confección, etc. A unas se acude por razón de necesidad; a otras, como actividad social y lúdica. De hecho se llega a distinguir entre la tienda utilitaria (grandes mostradores, vitrinas y abundantes estanterías) y la tienda tipo salón (sillones, mesas auxiliares, cuadros y, con frecuencia, chimenea). “El comprador debe sentirse confortable, como en su casa, y, si es posible, mejor que en su casa; todo cuanto contribuya a producir una impresión de comodidad es importante, sea la calefacción, la iluminación, las condiciones acústicas, los colores calientes y los muebles cómodos”⁵.

Debido en parte a la abstracción programática y funcional, los locales comerciales son un campo idóneo para la experimentación. En muchos casos se trata de propuestas efímeras, desligadas de las ataduras que la perdurabilidad confiere a la mayoría de las obras de arquitectura. Elementos ágiles, mudables, que con poco costo pueden ser fácilmente renovables y puestos al día, de acuerdo con nuevos gustos o modas o bien por cambio de uso⁶. Sin embargo no sería correcto entender estas obras en claves de frivolidad, carentes de rigor. Es precisamente ese punto de experimentación el que les confiere interés como referencia en la búsqueda de los nuevos caminos de la arquitectura española, que “no está allí fuera; no es el escudo, ni la ventana de esquina, ni la ménsula; no está en un escaparate, para que nosotros la cojamos cómodamente con nuestra *Leica* al pasar en coche. Está más dentro; no se entrega tan fácilmente. Exige de nosotros trabajo y entusiasmo, amor por la arquitectura, que es algo que quizá no nos sobra”⁷.

3. SULLIVAN, Louis. *Kindergarten Chats*, trad. cast. en *Charlas con un arquitecto*. Buenos Aires, 1957.

4. Carlos de Miguel refleja esta postura "destacando una faceta de nuestra profesión, posiblemente poco importante en cuanto al estado de mediciones y responsabilidad estática de la obra, pero mucho en lo que respecta al valor educativo que estas pequeñas cosas tienen para el hombre de la calle, dada la atención que, por fuerza, les tiene que prestar cada día" y pone un ejemplo simple pero elocuente: "Supongamos que un gran comerciante español enferma. Inmediatamente se pone en manos del mejor médico conocido, porque se trata de algo tan importante como es su salud. Si tiene que ventilar un asunto de millones, acude a que defienda su pleito al mejor abogado: es congruente porque es su dinero lo que está en litigio. Pero si lo que tiene que hacer es una instalación comercial, aunque sea importantísima, lo más frecuente es que no solo no acuda al mejor arquitecto, sino ni a cualquier arquitecto, porque legalmente no son obligatorios sus servicios." Y termina diciendo: "El decorador es necesario; el arquitecto también. Ninguna obra más complicada y compleja que una instalación, y eso, en muy pocos metros cuadrados, es lo que dificulta más la cosa. Para llevarla a cabo con éxito se precisa la organización, que aúne la diversidad y la conduzca armoniosamente a buen fin. Esta es la tarea propia del decorador. Pero ese fin debe responder a un proyecto y obedecer a una visión más amplia del problema concreto y general que hay que atender en esta clase de obras. Pues esa es la misión propia e indiscutible del arquitecto." DE MIGUEL, Carlos. "Proyectos de tiendas". R.N.A. Núm. 137. Mayo 1953, pp.18-19.

5. "Tienda de objetos de regalo en Madrid." R.N.A. Núm. 108. Diciembre 1950, p. 516.

6. Un local para exposiciones de arte en Madrid, por ejemplo, obra de Fernando Urrutia es transformado al poco tiempo por Antonio Lamela para el uso de oficinas públicas de Swissair. Cfr. "Local para exposiciones de arte." R.N.A. Núm. 157. Enero 1955, págs. 44-45 y "Oficinas para Swissair." R.N.A. Núm. 191. Noviembre 1957, pp. 37-40.

7. FISAC, Miguel. "Lo clásico y lo

Los concursos de vivienda mínima que tienen lugar en los años 50 en España ponen de manifiesto el desfase existente en estas materias con respecto a Europa, donde los criterios relativos a la vivienda mínima ya habían sido estudiados por las vanguardias en los años 30. Bien es cierto que también en nuestro país había habido intentos anteriores de poner en práctica estos nuevos planteamientos, pero se vieron siempre truncados por la falta de recursos técnicos y sobre todo económicos. Lo mismo parece ocurrir con este otro tipo de arquitecturas -tiendas, exposiciones, oficinas, etc.-, donde son claras las referencias a ciertos lenguajes y elementos empleados en Europa 20 años atrás. Por ejemplo, la experimentación que para Alejandro de la Sota supone en 1955 la exposición de Ingenieros Agrónomos se acerca a las referencias objetuales de Max Bill que aparecen en su exposición suiza de la Trienal de Milán de 1936, y que Alfred Roth recogió como una de las 20 obras significativas de la nueva arquitectura europea en los años 30. Sota reclamaba en aquella ocasión: “tiene en sus manos el arquitecto todo un conjunto de posibilidades, en las que podrá hacer sus ensayos estéticos, siempre muy aprovechables, para utilizar luego en obras de menor frivolidad” y recuerda que “los más grandes arquitectos del mundo señalaron muchas veces caminos nuevos precisamente en obras de esta índole”⁸.

El punto de partida es generalmente el mismo: una bajera de un edificio de viviendas viviendas en la que los condicionantes serán la profundidad y la anchura, la regularidad, la altura y las características de la o las fachadas que den a la calle, su orientación, la aparición e incorporación de los pilares, etc. Los arquitectos se esforzarán en la adecuada elección de materiales, en la valoración del espacio interior -unitario o compartimentado-, en la iluminación, etc.; en definitiva aprovecharán este medio tan singular para acercar la nueva arquitectura a la gente de la calle, haciendo hincapié en su valor didáctico.

“La máquina de habitar” de Le Corbusier es aquí “la máquina para vender”. Máquina que se deberá diseñar perfectamente para que cumpla su función. Fruto de este compromiso, con los pies forzados del factor económico y los intereses del vendedor y del cliente, aparecen algunos estudios de carácter normativo, *neufertiano*, que garantizarán el éxito de la máquina y la obtención de beneficios. Es significativo un ensayo de los arquitectos Enrique Lantero y Damián Galves en el que, de manera sistemática, describen 12 puntos a tener en cuenta en el diseño de las fachadas de las tiendas: misión, atracción, exhibición, campo visual, servicio, velado, iluminación, vitrinas de mesa, hornacinas, accesos, rótulos y cristal. En relación a la misión dice: “Para vender hay que conseguir que el público entre en el local, y el punto de contacto entre la tienda y el público es la fachada. Por eso el carácter de la fachada de una tienda es análogo al de un cartel de anuncio, y, como tal, debe cumplir ciertas misiones”⁹. Se trata, pues, de estudiar detalladamente los ángulos de visión, reflejos, tipos de superficies, sistemas constructivos, disposición y colocación de los elementos, etc., como si de un *vademécum* se tratara, para justificar con ellos la eficacia, dejando paso con dificultad a criterios artísticos o proyectuales.

español." R.N.A. Núm. 78. Junio 1948, p. 148.

8. SOTA, Alejandro de la. "Exposición de Ingenieros Agrónomos." R.N.A. Núm. 170. Febrero 1956, pp. 29-34.

9. "Fachadas de tiendas." R.N.A. Núm. 122. Febrero 1952, págs. 45-52.

Los arquitectos de aquellos años tuvieron interés por documentarse de modo sistemático. Esto resulta especialmente práctico en el campo de las tiendas, donde es más fácil adaptar o incorporar ideas importadas de publicaciones extranjeras y aplicarlas a las propias realizaciones, mientras que en otros campos de la arquitectura los medios técnicos, materiales o económicos no lo permitían. En la década de los 40, sin embargo, el aislamiento bibliográfico en España fue casi total. A ello contribuía lógicamente la escasa actividad constructiva de las naciones europeas inmersas en conflictos bélicos. Al terminar la década este aislamiento se supera y vuelven las publicaciones periódicas a las bibliotecas¹⁰. De este modo los arquitectos españoles no vivirán al margen de la línea que sus colegas europeos mantenían en el diseño de los locales comerciales. La misma Revista Nacional de Arquitectura publica, con cierta asiduidad, buenos ejemplos de tiendas que se estaban realizando en el extranjero, especialmente en Italia¹¹. En definitiva, la búsqueda, la investigación, el aprendizaje y la experimentación moverán a estos arquitectos a estar al día¹².

La progresiva industrialización y la modulación son también aspectos que interesan a estos arquitectos y que, en cierta medida, tienen aplicación en estos locales. Esto sucede al tratar la intervención desde la globalidad, donde el diseño total incluirá a menudo sillas, apliques, mesas, butacas, etc. En los años 50 se toma conciencia de la creciente importancia de la estética industrial, al constatar los buenos resultados que llegan importados de Europa y la voluntad de colaboración que existe entre arquitectos, diseñadores, pintores y escultores, manifestada en la organización de congresos, muestras y exposiciones apoyadas desde organismos oficiales. Los arquitectos hacen un llamamiento para tomar cartas en el asunto: "En la medida de nuestras fuerzas y posibilidades nos ponemos a disposición de aquellos organismos y empresas interesados en este vital asunto para nuestra economía, al objeto de, aunando voluntades y esfuerzos, conseguir unos resultados prácticos y eficaces"¹³.

3. QUIÉN: ARQUITECTOS DE TIENDAS.

En relación con los protagonistas, los arquitectos, no parece que hubiera *especialistas* en locales comerciales. De la misma manera que hay algunos arquitectos que no realizan ninguno (Coderch), también hay algunos que parecen tener cierto predilección por este tema (La-Hoz), sin que esto añada ni reste méritos a su actividad profesional. Es decir, en una época donde el arquitecto tenía -o pretendía tener- un papel mesiánico en la resolución de las grandes necesidades sociales de vivienda, dotaciones y planeamiento urbanístico, parece casi un divertimento, una frivolidad, la dedicación a menores menesteres. Así se explica mejor el entendimiento de estas operaciones arquitectónicas como ensayos, como campo de pruebas.

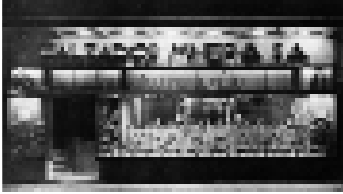
La historiografía de nuestra arquitectura reciente ha distinguido, al hablar de los arquitectos de posguerra, entre dos generaciones. Si en el campo general de la arquitectura, esta distinción evidente entre generaciones presenta sus excepciones, en el campo de los locales comerciales esta distinción es quizá aún más difícil de establecer en términos formales, de

10. Cfr. LOPEZ OTERO, Modesto. "Cincuenta años de enseñanza." R.N.A. Núm. 116. Agosto 1951, págs. 9-16. Al final del artículo, López Otero hace una relación de las revistas que se recibían en la Escuela de Madrid.

11. Cfr. "Tienda de *Hispano Olivetti* en Roma", "Agencias de aviación en Roma", "Zapatería en Nueva York". R.N.A. Núm. 108. Diciembre 1950.

12. Es interesante observar, también en publicaciones posteriores, el gran parecido en el diseño de locales comerciales entre lo que se hace en Europa y lo que hacen los arquitectos españoles. Cfr. GATZ-HIERL. *Tiendas, centros comerciales, grandes almacenes. Instalación y decoración*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1966 y PETERS, Paulhans. *Establecimientos comerciales*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

13. "El diseño industrial." R.N.A. Núm. 160. Abril 1955, pág. 1.



1. Zapatería. Antonio Moragas. 1943.

14. Cfr. *Alejandro de Sota, arquitecto*. Ediciones Pronaos. Madrid, 1989, "Camisería en Madrid." R.N.A. Núm. 108. Diciembre 1950, pág. 521 y "Tienda para ropa de niño en Madrid." R.N.A. Núm. 124. Abril 1952, pág. 37.

15. Cfr. ARQUES, Francisco. *Miguel Fisac*. Ediciones Pronaos. Madrid, 1996, MORALES, María Cruz. *La arquitectura de Miguel Fisac*. Colegio de Arquitectos de Ciudad Real, 1979, ABURTO, Rafael. "Local en Madrid para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas." R.N.A. Núm. 108. Diciembre 1950, págs. 512-514 y "Una tienda en los sótanos." R.N.A. Núm. 143. Noviembre 1953, pág. 36.

16. Cfr. "Tienda de calzados en Barcelona." R.N.A. Núm. 108. Diciembre 1950, pág. 525.

17. Cfr. "Tienda Gastón y Daniela en Madrid." R.N.A. Núm. 137. Mayo 1953, págs. 14-18.

18. Cfr. AA.VV. *Rafael de La-Hoz, arquitecto*. Colegio Oficial de arquitectos de Andalucía Occidental. Córdoba, 1991, "Tienda de modas en Córdoba." R.N.A. Núm. 131. Noviembre 1952, págs. 48-50 y "Tienda en Córdoba." R.N.A. Núm. 154. Octubre 1954, pág. 32.

19. Cfr. "Tienda en Badalona." R.N.A. Núm. 137. Mayo 1953, pág. 21.

20. Cfr. "Local de exposiciones." *Arquitectura*. Núm. 3. Marzo 1959, págs. 41-42 y "Oficinas para la B.E.A." *Arquitectura*. Núm. 36. Diciembre 1961, págs. 32-33.

21. Cfr. "Decoración de tienda de artículos para regalo, en el Paseo de Gracia, en Barcelona." *Arquitectura*. Núm. 24. Diciembre 1960, págs. 36-38. Premio F.A.D. 1958 de decoración.

22. Cfr. "Caja de Ahorros de la Diputación de Barcelona." *Arquitectura*. Núm. 28. Abril 1961,

manera que se pudiera producir una distinción clara entre dos generaciones de *arquitectos de tiendas* y que dicha dicotomía coincidiese con las dos generaciones de arquitectos de posguerra. En la década de los 50 se produce el solapamiento temporal entre ambas, el relevo generacional. Precisamente por esto y debido, insisto, al carácter en muchos casos experimental de estas arquitecturas, es más acertado hablar de una evolución genérica, a la que me referiré más adelante y que engloba a todos los arquitectos de posguerra, entre finales de los 40 y comienzos de los 60.

Entre los arquitectos de la primera generación destaca, por número de obras proyectadas, Alejandro de la Sota¹⁴: la camisería *Denis* en Madrid de 1945 (en colaboración con Javier Lahuerta), dos tiendas para niños en 1952, también en Madrid, y oficinas y despachos de billetes para *Aviaco* en diversas ciudades entre 1952 y 1956, aparte de la mencionada Exposición de Ingenieros Agrónomos. Miguel Fisac¹⁵ diseña dos librerías en Madrid: una para el CSIC en 1950 y la librería *Europa* en 1952. Y debemos señalar también dos arquitectos con una única y singular obra pero muy significativa: Antonio de Moragas¹⁶ -tienda de calzados *Minerva*, 1943 (Fig. 1)- y Rafael Aburto¹⁷ -tienda *Gastón y Daniela*, 1952-.

De los arquitectos de la segunda generación hay que destacar a Rafael de La-Hoz¹⁸, quien diseña siete locales en tierras cordobesas, desde la tienda *Vogue* de 1951 hasta la heladería *Navarro* de 1957. El trabajo en equipo es una de las características que definen a esta generación: Martorell y Bohigas¹⁹, Barbero y de la Joya²⁰, Fargas y Tous²¹, Correa y Milá²² (además del ya mencionado La-Hoz con García Paredes), también dejan muestras de su talento en el diseño de locales comerciales. Hay que destacar, por último, como referencia básica del comienzo de los años 60, las tiendas que Javier Carvajal diseña para *Loewe*²³. Además de estos arquitectos de marcada personalidad y entre los que se encuentran auténticos *maestros* de nuestra arquitectura, existen otros arquitectos que trabajan en el diseño de estos locales y que, aún siendo menos conocidos (o valorados), también colaboran en muchos casos en el proceso evolutivo y didáctico de la arquitectura: Alberto López Asiain, Antonio Lamela y Luis Martínez Feduchi son tal vez los más prolíficos.

4. CUÁNDO: EVOLUCIÓN DENTRO DEL PERÍODO.

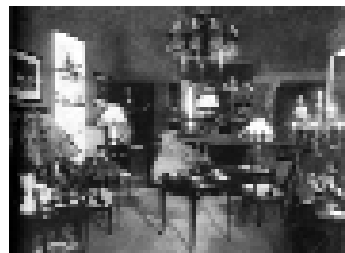
“Es curioso observar cómo en el desarrollo de los procesos vitales apenas se da la línea recta y cómo trayectorias sinuosas e incluso en apariencia reaccionarias son eficaces para recorrer ciertos caminos y lograr avances que, posiblemente, no hubieran podido producirse de modo directo. La cultura es un fenómeno -o un conjunto de fenómenos- que debe en cada momento adaptarse al terreno y, plegándose a él, ir siguiendo las curvas de nivel características de cada periodo histórico. Mediante esta adaptación a las condiciones reales de la existencia en cada momento, se lograrán avances, a veces francos, en ocasiones indirectos y de naturaleza tal que parcialmente observados pueden dar la impresión de que se está retrocediendo”²⁴. Este es también el espíritu que subyace en el devenir de los espacios arquitectónicos para el comercio. De la misma manera que hay amplios momentos históricos en los que la evolución es mínima, hay otros

-como el período 1949/1961- en los que el avance desde las posiciones iniciales hasta el resultado final, que no se cierra en sí mismo, es manifiesto.

El punto de partida es común al resto de las facetas de la disciplina arquitectónica: el academicismo ecléctico al que se ve reducido, al final de la década de los 40, el intento de arquitectura imperial por parte del Nuevo Régimen. Algunos arquitectos, los que conforman la primera generación, tratarán de mostrar el error de esos planteamientos, bien desde el manifiesto que supone su propia obra o bien incluso mediante la divulgación de escritos en las páginas de las revistas. Si en el campo general de la arquitectura esa batalla tuvo resultados positivos a corto plazo, en los locales comerciales el avance fue inicialmente -en la década de los 40- menos rotundo. Al ser más difícil manejar en este tipo de obras conceptos espaciales, estructurales y funcionales, los arquitectos se limitaron a *decorar* el espacio interior a *lo isabelino* (Fig. 2), a *lo inglés*, a “conjugar un continente con las ventajas de lo actual con un contenido formado en su totalidad con piezas de anticuario”²⁵.

La forma sigue a una función entendida exclusivamente en términos de confort, reclamo, éxito comercial (transparencia en fachada y exhibición del género). Además, para dar mayor dignidad y realce a unos locales ya de por sí bastante prohibidos -deseo inalcanzable- para la mayoría de las pobres economías familiares de posguerra, se recurre sistemáticamente, como método seguro para proyectar, al empleo de materiales nobles y elementos sacados del clasicismo: granito, travertino, balaustres de metal fundido, espejos, molduras, faroles, pilastras, lámparas de araña y un sin fin de despropósitos más, manifestados incluso en una relamida manera de dibujar y grafiar los planos. Fernando Moreno Barberá realizará a finales de los 40 algunos locales que ponen de manifiesto esta manera de afrontar el tema²⁶. Incluso la ya mencionada camisería *Denis* (Fig. 3), obra primeriza de Sota, parece vivir de este mismo espíritu, aunque la elegancia con que está resuelta hace ver que se trata de un problema de lenguaje que será fácilmente superado.

Y así, pronto aparece entre los propios arquitectos una sensación de hastío que provoca un llamamiento a la contención expresiva, a la moderación, a la sobriedad, para “demostrar que el abigarramiento de un local con elementos dispares proporcionan una suntuosidad falsa, y la misma, pero más tranquila, pudiera realizarse empleando formas sencillas, las cuales cobrasen valor simplemente con el empleo de materiales nobles, proporción de elementos y colorido”²⁷. Se seguirán empleando materiales nobles, pero de una manera más razonable, sin concesiones a fórmulas decorativas demasiado en uso y, al final de la década, se prescindirá incluso del color. Se empieza a hablar en términos de claridad, sencillez, unidad, limpieza y amplitud frente a confort, gracia, armonía, en las líneas, buen gusto, ambiente amable, ejecución esmerada y otros conceptos similares, convenientes y correctos, pero no fundamentales para la evolución arquitectónica. El proceso se agiliza, se acepta la incorporación de nuevos modos de hacer llegados de fuera de nuestras fronteras y tanto el arquitecto como el cliente ven ahora una oportunidad de ensayar nuevos materiales y técnicas. Se va al fondo de los problemas y el arquitecto asume la responsabilidad de resolverlos, aportando ideas.



2. Decoraciones de la década de los 40.

pág. 24. Premio F.A.D. 1959 de decoración.

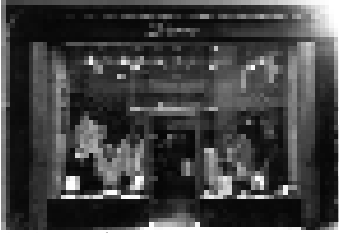
23. Cfr. "Instalación y decoración de una tienda." *Arquitectura*. Núm. 16. Abril 1960, págs. 32-36.

24. FLORES, Carlos. *Op. cit.*, pág. 26.

25. "Decoraciones." *R.N.A.* Núm. 108. Diciembre 1950.

26. Cfr. "Tienda en la Plaza de Alonso Martínez." *R.N.A.* Núm. 74. Febrero 1948, págs. 54-55 y "Tienda de objetos de regalo en Madrid" *R.N.A.* Núm. 108. Diciembre 1950, págs. 515-518.

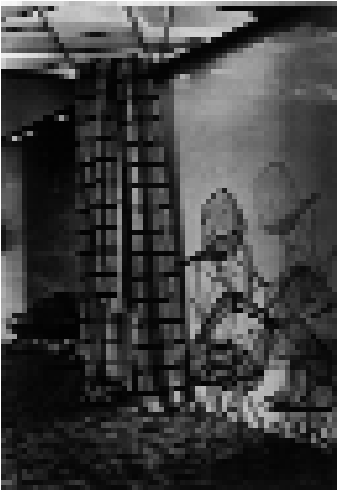
27. "Local de la Unión Relojera Suiza, S. A. en Madrid." *R.N.A.* Núm. 142. Octubre 1953, pág. 35. Esta obra del arquitecto Manuel Ambros, aun más ligada al pasado académico que al próximo estilo internacional, es singular por los avances tecnológicos que introduce: se securizaron las primeras lunas de España (la mayor es de 8 metros de longitud), 50 kilómetros de cable en la instalación eléctrica y acción automática de las puertas de entrada.



3. Camisería Denis. Alejandro de la Sota. 1945.



4. Géneros de punto. Joaquín Gili. 1953.



6. Gastón y Daniela. Rafael Aburto. 1953.

28. Así explica Joaquín Gili esta obra: "Muy moderna su tienda. Ya veo. En la portada emplea madera, y en el interior piedra: así resulta distinto a lo que hay, y, por ende, moderno.

-No exagere y conozca antes los términos del problema que yo honradamente -créame- me he propuesto resolver. Como puede ver usted por la planta, se trata de un local muy estrecho y largo, y, además, para cuya instalación se dispone de poco dinero. Las ordenanzas no me dejan salir con escaparates, y

Fruto de esta primera reacción frente al academicismo noucentista nacerá, en los primeros años cincuenta, la arquitectura orgánica como movimiento de restauración. Personajes como Sostres o Moragas -vinculados al Grupo R- y otros arquitectos, se involucrarán rápidamente en este empeño por humanizar la arquitectura, influenciados por Wright, Aalto, Zevi y los neo-empiristas suecos. Dentro de los locales comerciales, gracias a su carácter experimental, esta arquitectura orgánica dejará magníficas realizaciones, claves en el proceso evolutivo al que nos estamos refiriendo. La tienda de géneros de punto *Canadá* (Fig. 4), obra de Joaquín Gili, es uno de los mejores ejemplos de este "funcionalismo humanizado". En ella se combina la respuesta funcional, como la matización de los recorridos en el suelo siguiendo los criterios del *Existenzminimum* alemán, con toda una serie de formalizaciones empiristas ligadas a los materiales naturales ²⁸.

Miguel Fisac, desde sus primeras realizaciones, establece una manera rigurosa de afrontar estos trabajos, desligada del manierismo ecléctico en boga, y que, en gran medida, abrirá un panorama alentador, una dirección a seguir en el diseño de estos locales. "Es curioso notar en Fisac que, mientras los enfoques de proyecto se realizan casi siempre bajo el signo de una moderación, lejos de una ideología arquitectónica fuertemente simbólica o articulada, el desarrollo de estos proyectos se convierte en un proceso de diseño simple, duro, de pocas ideas, sin ningún tipo de refinamiento o sutilidad que lo ligue a situaciones temporales, o a texturas más protegidas por la historia" ²⁹. Pocas ideas y en gran medida importadas del empirismo nórdico, de su encuentro directo con la arquitectura de Asplund en 1949. Un año después, al mismo tiempo que obtiene el Primer Premio en el Concurso de Vivienda Mínima, diseñará un fantástico local para el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid (Fig. 5), una librería donde todo el espacio interior se matiza sencillamente mediante la rítmica disposición de luz cenital, el ladrillo visto, la continuidad de las estanterías y un sobrio mobiliario.

A pesar de este empeño de renovación impulsado por Fisac y la arquitectura orgánica, muchos arquitectos no siguieron esas directrices basadas en una sencillez y una sobriedad de diseño capaces de cualificar el espacio por sí solas. En los primeros años 50 siguen haciéndose locales *decó*, más limpios formalmente, pero aún ligados a situaciones poco verosímiles aunque no malintencionadas. Esta coexistencia y superposición son lógicas dentro del proceso evolutivo. Existen también posiciones muy personales y autónomas, igualmente válidas, orientadas hacia campos expresionistas y escenográficos; en la tienda *Gastón y Daniela* (Fig. 6), Aburto manifiesta una búsqueda personal, un apasionado mundo imaginario, abstracto y libre de convencionalismos, pero tremendamente plástico, atractivo y sorprendente.

Dos arquitectos de distintas generaciones se involucran positivamente en dar un paso adelante: Rafael de La-Hoz en 1951 y Alejandro de la Sota en 1952. El primero mimará y se volcará en su primera obra, la tienda de modas *Vogué* en Córdoba; el segundo realiza dos tiendas para niños en Madrid (Fig. 7). "Para acertar, debemos precisamente olvidar todo, casi todo lo poco que sabemos" ³⁰, diría Sota después de su primera



experiencia en el I.N.C. Fruto de ese empeño en actuar con coherencia, planteará con enorme claridad el diseño de estos locales, amueblando con gestos mínimos la planta y la sección, el espacio. Puede quizá pecar de ingenuidad al sembrar una pared de erisipela para que las madres se acuerden de prevenir la enfermedad, aunque se puede consentir tratándose del tema que se trata.

En la tienda *Vogué* (Fig. 8), de reducidas dimensiones, La-Hoz introduce gran parte de los elementos que se emplearán sistemáticamente a lo largo de la década en este tipo de locales. Con poco presupuesto y con el cuidado que se pone en la primera obra, realiza un trabajo detallista -a escala- de amueblamiento, empleo de texturas en suelos y paredes, cromatismo, transparencia, fluidez espacial, percepción y proporción. La planta del local es, por su sencillez y esquematismo, una síntesis de todo ello. Esta tienda es, de alguna manera, la hermana pequeña de una obra desarrollada con las mismas intenciones, la Cámara de Comercio (Fig. 9), que proyectó paralelamente junto a García de Paredes y que supone la implantación de la latente racionalidad moderna, enriquecida y valorada en las articulaciones de los diferentes ámbitos espaciales. Es, sin duda alguna, el resultado feliz de un empeño: "Fue como el caminar en la oscuridad, a la que poco a poco y torpemente se va acostumbrando el ojo. La traducción plástica de las ideas y de las dimensiones era un gran interrogante que se abría ante nosotros. (...) La Cámara de Comercio representó, pues, para nosotros un punto de partida y una base de evolución, una realidad viva y palpitante de arquitectura y la experiencia gozosa de tocar por primera vez, hechas materia, las líneas frías y especulativas de los planos"³¹.

A partir de este punto el proceso se dinamiza y el lenguaje moderno, organicista inicialmente, encuentra su difusión entre arquitectos y la aceptación entre clientes. Se entra al juego; a un juego enriquecedor en el que casi siempre se gana y en el que, además, no hay mucho que perder y sí mucho que olvidar. Ante la profusión de encargos, los arquitectos dise-

5. Local para el CSIC. Miguel Fisac. 1950.



7. Tienda de niños. Alejandro de Soto. 1952.



8. Tienda de Modas. Rafael de La-Hoz. 1951.

entonces dispongo un vestíbulo abierto a la calle, y los escaparates dentro, para obligar al público a ir entrando en la tienda. En una palabra: quiero acoger al cliente y procuro emplear materiales -dentro de los límites económicos en que me muevo- agradables: por ello, mejor la madera que la piedra o el ladrillo." "Tienda de tejidos en Barcelona." R.N.A. N.º. 137. Mayo 1953, p. 24.

29. DOMENECH, Lluís. *Op. cit.*, p. 105.

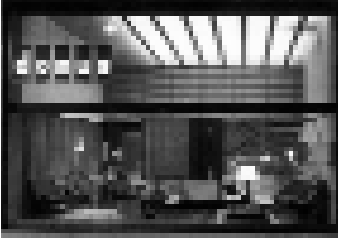
30. Citado en DOMENECH, Lluís. *Op. cit.*, p. 25.

31. "Cámara de Comercio de Córdoba." R.N.A. Núm. 164. Agosto 1955, pp. 7-12.

9. Cámara de comercio. Rafael de La-Hoz y García de Paredes. 1953.



10. Tintorería. Rafael de La-Hoz. 1954.



11. Tienda de muebles. Rafael de La-Hoz. 1955.



12. Heladería. Rafael de La-Hoz. 1957.



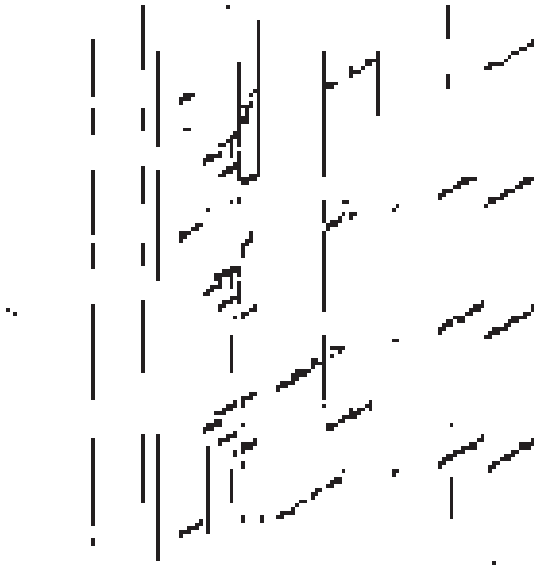
13. Loewe. Javier Carvajal. 1960.



ñan, experimentan, copian e investigan: *ensayan*. Y ganan: al final llegará el reconocimiento a la arquitectura española y la implantación definitiva de la arquitectura del Estilo Internacional con todo lo que esto supone. Esto sucede, contradictoriamente, al tiempo que fuera de España se sometía ya a revisión. Como ya se ha dicho, parecen ser Echagüe y Echaide los que más fielmente encarnan el *menos es más* miesiano en sus proyectos para la Seat y el Banco Popular. También el mismo Rafael de La-Hoz abandona aquellos primeros principios organicistas para pasar a militar, con gran maestría por su parte, en el minimalismo moderno, sembrando Córdoba de fantásticos locales: la tintorería *Lindsay* (Fig. 10), la tienda de ortopedia *Alpha*, la tienda de muebles *Domus* (Fig. 11) y la heladería *Navarro* (Fig. 12) plantean esas relaciones abstractas y conceptuales entre continente y contenido, partiendo de la contención formal y semántica.

Menos es más. Contención para que sea el espacio quien triunfe: luz y sombra, noche y día, espacio abierto y espacio cerrado. Hablando de la tienda *Loewe* (Fig. 13), obra clave de este nuevo entendimiento arquitectónico, dirá Carvajal: “En el valor espacial de la arquitectura influyen la luz y la disposición de las sombras, el color, e incluso nuestra misma expectación determinada por el espacio que acabamos de abandonar”³². Estos planteamientos adquieren especial validez en aquellos locales con componente vertical, dobles alturas, etc.: planos suspendidos en el espacio y escaleras mínimas que los unen. No hace falta más: ligereza frente a pesadez. Lo vemos en el Banco Popular, y lo vemos, como operación casi intelectual en una tienda de Luis E. Miguel (Fig. 14) en Madrid³³, donde el volumen puro -el continente- se vacía y se ocupa por una estructura prefabricada cortada por forjados y escaleras, nada más.

Finalmente, también la construcción adquiere su protagonismo. Una construcción entendida desde el dominio de la técnica a su servicio. Se construye y se diseña; se construye diseñando. No importa tanto el resultado en sí mismo, el detalle, sino el proceso para llegar a él, la técnica constructiva. En las tiendas de *Loewe*, Carvajal da muestras de esa maestría, fruto del que sabe aprovechar todos los medios a su alcance para dar respuesta formal a un problema concreto, en un lugar concreto y en un momento concreto. La elección de materiales, el control de la luz, etc.,



14. Tienda. Luis E. Miguel. 1960.

15. Local para el CSIC. Miguel Fisac. 1950.

todo está estudiado detenidamente, cada detalle constructivo resuelto hasta el final: es el arquitecto que disfruta haciendo arquitectura.

5. CÓMO: ASPECTOS COMUNES Y DIFERENCIADOS.

“El arte tiene dos distintas fuentes de placer: una deriva de la belleza abstracta de sus formas, la otra del sentido del trabajo y de la atención que se puso en él”³⁴. La ilusión por el trabajo es algo que no falta en estos jóvenes arquitectos conscientes del papel fundamental que desempeñan. Y por encima de este empeño, de esa ilusión dinamizadora, está el resultado, la forma exterior. También aquí está el placer: los arquitectos manejan con las formas, los colores, las texturas, los objetos, del mismo modo que un niño juega con un juguete nuevo. Los arquitectos no se cansan de jugar. Los locales comerciales son ese campo ideal para el disfrute, para el placer de lo pequeño, para insistir una y otra vez en una manera de hacer, de componer, de formalizar.

Así se entiende la reiteración en el uso de una serie de elementos formales, de recursos proyectuales, que se repiten en las tiendas de estos años. Especialmente evidente es esta reiteración en los primeros años 50, previos a la consolidación del Estilo Internacional y ligados a un cierto organicismo funcional y estético. Muchos bienes de consumo están sujetos a la moda. Y, por adecuación al contenido, muchas tiendas lo estarían. Al ver imágenes de personas muchas veces se las puede situar, por el aspecto externo, en un momento histórico determinado. Lo mismo ocurre al contemplar estos locales comerciales. Veamos, pues, cuales son algunos de esos aspectos comunes, extrapolables frecuentemente al resto de la arquitectura.

32. "Instalación y decoración de una tienda." *Arquitectura*. Núm. 16. Abril 1960, pp. 32-36.

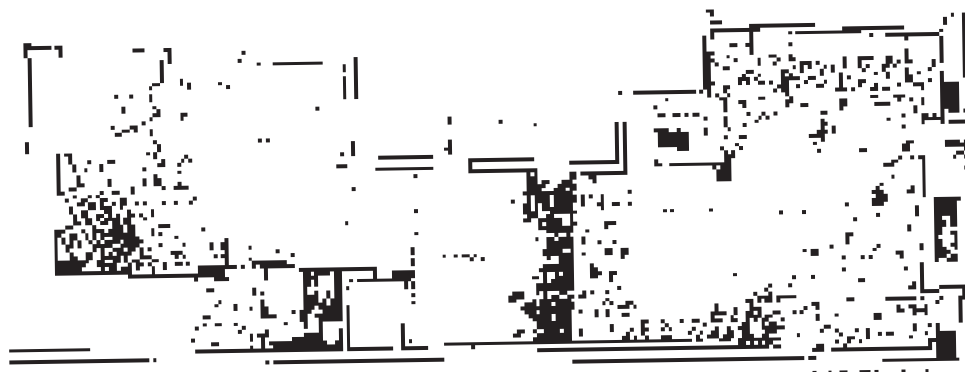
33. Cfr. "Tienda en Madrid." *Arquitectura*. Núm. 22. Octubre 1960, pp. 27-29.

34. RUSKIN, John. *The Lamp of Truth*, XVI, en *Seven Lamps of Architecture*. Londres, 1849; versión castellana: *Las siete lámparas de la Arquitectura*. Aguilar, S.A. de Ediciones, Madrid, 1964.

Fruto de esa nueva concepción espacial a la que nos hemos referido, se puede entender el proyecto de estos locales comerciales en su conjunto. Y donde se mejor se manifiesta esta unidad es en las plantas de los locales (Figs. 15). Se evidencia en primer lugar una cierta ligereza incluso en la manera de dibujar los planos. La aparente falta de rigor habla precisamente de ese carácter experimental, ágil, de poco compromiso que estas propuestas representaban para los arquitectos, ocupados sin duda en mayores empresas. Al final de la década los planos serán, sin embargo, objeto de mimo por parte de los autores, conscientes de las intenciones que el propio dibujo es capaz de expresar (*Loewe* de Carvajal, por ejemplo). Estas plantas vendrán a ser el programa mismo de necesidades. La distribución de la planta expone ya todos los elementos que contendrá, que llenará el espacio: tratamiento del pavimento diferenciando ámbitos y circulaciones, situación de la escalera, vitrinas, escaparate y del resto del mobiliario. Se recurrirá sistemáticamente a emplear diferentes tipos de pavimentos, buscando contrastes y relaciones entre los diferentes materiales: maderas, losetas, baldosas de terrazo o barro cocido, etc. Otras veces los efectos se conseguirán mediante la colocación de las piezas: pavimentos estriados o, en muchos casos, mediante aparejos locos de piezas rotas formando interesantes texturas. En definitiva, fruto de una concepción globalizadora del proyecto, se procurará hacer todo aquello que enriquezca el espacio interior de manera plástica, directa, apoyándose en las cualidades expresivas y cromáticas de los materiales.

Otro aspecto que se introduce en estos años es el recurso a la pintura y a la escultura. Será habitual la colocación de murales en los paramentos verticales e incluso en los suelos. Se trata de pinturas murales, pirograbados, mosaicos de azulejos o de piedra, encachados, enchinados, veteados, etc., con los que se conseguirán diferentes efectos decorativos. Para los mosaicos de azulejo se emplearán a menudo los mismos que se emplean en alicatados de cocinas y cuartos de baño, frente a los mármoles, más empleados por los arquitectos italianos. Suelen ser composiciones grandes, ocupando generalmente paños enteros, relacionadas con el tema del local en cuestión. Por ejemplo, en las agencias de viajes se colocan metódicamente mapamundis u otro tipo de gráficos geográficos. Este recurso a los murales pone de manifiesto la contribución que en este campo de las tiendas -y, por extensión, en las demás arquitecturas- prestan a los arquitectos otro tipo de artistas como pintores y escultores. Aparecen nombres como Carlos Lara, Manuel Mampaso, Juan Cristóbal, Manuel Baeza, Miguel del Moral y el joven Jorge Oteiza. Este colaborará con Manuel Jaén en la óptica *Cottet* de Madrid. Este local es significativo por la proliferación de pinturas murales y esculturas, interpretación exclusivamente plástica de una idea, donde "se ha buscado un efecto escenográfico, uniendo una serie de elementos totalmente aislados en un conjunto de unidad arquitectónica, entonándolos en forma y color"³⁵. Donde Oteiza interviendrá con gran acierto es en la Cámara de Comercio Cordobesa, con varias esculturas y especialmente con el ingravido mostrador de hormigón en el hall de entrada. Otro elemento pequeño aunque singular es el manillón de la puerta de entrada a la tienda. Muchos arquitectos -o escultores- se deleitarán en un diseño escultórico en consonancia con ese mundo interior plástico al que nos venimos refiriendo.

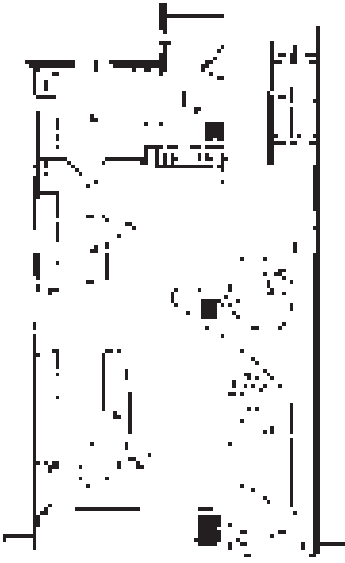
35. "Óptica *Cottet*." R.N.A. Núm. 139. Julio 1953, pp. 31-33.



15. Gastón y Daniela. Rafael Aburto. 1953.

Los murales aportan sin duda una importante valoración cromática. El color es otro elemento tenido en cuenta en los locales comerciales, convirtiéndose a veces en el auténtico protagonista del interior. Aparecen colores discretos pero contrastados: verde oliva, amarillo limón, blanco marfil, rojo caldero, bermellón, etc., aplicados a paredes, techos, tapizados y otras piezas que integran el espacio. Finalmente -y felizmente en muchos casos- ese repertorio se verá reducido al blanco, el negro y a un discreto gris (el recurrido gris jaspeado de la goma pirelli, tan empleada por los arquitectos de los años 60). Fisac fue uno de los arquitectos que se interesó por esas variaciones cromáticas, combinación de materiales y texturas, dotando de gran riqueza al espacio interior de los locales. Muchos de los recursos que él empleaba -los muros de ladrillo, mamposterías de piedra, etc.- serán invariablemente empleados por muchos otros arquitectos. Una de estas reiteraciones será recubrir los pilares -circulares en la mayoría de los casos- que aparecen en el interior de las tiendas con ladrillo o con mampostería de piedra en lascas. Lo vemos en el local del CSIC de Fisac y en muchos otros locales. Como en lo demás, al terminar la década este pesado pilar, de textura rugosa, se convertirá en un ligero y desnudo pie derecho metálico.

Se experimenta con nuevos materiales. Será frecuente -por clara influencia nórdica y del organicismo italiano- el revestimiento de paramentos verticales con listones de madera raiz vista, bambú, paja o tablillas acanaladas; serán con frecuencia formas sinuosas o redondeadas que sirven para dotar al espacio interior de cierto dinamismo y amabilidad. Otro componente habitual de las tiendas vinculado precisamente al movimiento es la escalera. Al principio se diseñará frecuentemente de directriz curva para reforzar su carácter dinámico, logrando introducir un elemento interesante, capaz por sí solo de tensionar el espacio. Este aspecto formal, como casi todos los demás, viene a menudo importado del extranjero. Y vinculado a la propia escalera está el diseño y ejecución de la barandilla. Curiosamente, será habitual diseñarla únicamente mediante tubos verticales poco separados y con pasamanos de madera, de la misma manera que posteriormente se harán con tabloncillos de madera horizontales o que en nuestros días sea asiduo colocar un simple vidrio laminar o tensores metálicos. Es, en definitiva, una cuestión únicamente de diseño sometida a la moda. Y algo similar ocurre con los rótulos exteriores de las tiendas. Tanto



15. Tienda de niños. Alejandro de la Sota. 1952.

la tipografía empleada como el material de que está hecho o la iluminación son temas muy representativos y vinculados a un momento y lugar concreto. Asimismo se observa habitualmente un recurso a lo vegetal con el fin de humanizar el espacio hasta reproducir ese ambiente doméstico que se buscaba en las tiendas tipo salón: funcionalidad y confort al mismo tiempo. Se colocan -plantas, enredaderas, etc.- como si de elementos arquitectónicos se tratara, enmarcando fondos o separando estancias. Una vez más, se irán sustituyendo por biombos-persiana y paneles, móviles o fijos. Estos últimos, generalmente de estructura tubular fina, provienen de los usos expositivos.

Estos y otros aspectos comunes se pueden extraer de una visión panorámica de estos locales, en los que por encima de todo se buscaba la congruencia de la intervención de acuerdo a los principios estéticos y arquitectónicos en boga y también fruto de la coherencia o de búsquedas más personales. Véase en dos ejemplos bien distintos, uno vinculado a los enfoques personalistas del funcionalismo orgánico de los primeros años de la década -la tienda *Gastón y Daniela*- y otro de la etapa final ligada al Estilo Internacional -el *Banco Popular*-, esas diferentes maneras de afrontar el mismo tema:

“En ocasiones necesitamos singularizar un muro, dotándolo de movimientos de mueble, en el cual un fino bambú (tema discretamente repetido en pared, telas y muebles) nos hace penetrar, sin torturar demasiado la imaginación, en su mundo abstracto, comprensible de esta manera hasta para el más distraído. El techo adjunto no presenta la misma fórmula reconciliadora; pero, en cambio, tiene, además de su expresión, un practicismo definido: tal es el colgado de telas para su exposición. En otras, la necesidad es la de unificar diversos paños, cuyo desarrollo ingrato no se puede rectificar. Y se recurre entonces al veteado, que ejecutado por brocha gorda, aunque con intención dirigida transforma los diversos muros en una unidad monobloque, que se interrumpe con algo tan opuesto como un armario con grabados japoneses”³⁶.

“El conseguir la diafanidad ha sido un problema técnico resuelto a plena satisfacción. Se han dejado todos los elementos estructurales a la vista, cerrando con lunas fijas. Para destacar la presencia del local, se ha recurrido a un alto nivel luminoso con un cielo raso continuo de cristal termolux sobre elementos metálicos. Interiormente, en las dos instalaciones se emplean los mismos materiales tratados de idéntica forma. Elementos de hierro, pintados en negro. Carpintería de madera de nogal encerada. Paredes en blanco. Pavimentos de goma gris”³⁷.

36. "Tienda Gastón y Daniela en Madrid." R.N.A. Núm. 137. Mayo 1953, p. 16.

37. "Dos sucursales bancarias en Madrid." Arquitectura. Núm. 4. Abril 1959, pág. 43.



15. Loewe. Javier Carvajal. 1959.



15. Géneros de punto. Joaquín Gill. 1953.

15 Tienda de modas. Rafael de La-Hoz. 1951.



VERSIONES COMPLEMENTARIAS SOBRE LA INCIDENCIA DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA DEL PERIODO 1.950-1.965 EN EL MEDIO INSULAR DE GRAN CANARIA : LPA - MAD - LPA.

Félix Juan Bordes Caballero.
Universidad de La Laguna.

Las versiones laterales o parciales que podamos aportar los que visitamos aquellos edificios entonces todavía en construcción, quizás no sirvan más que para intentar redondear la historia de la arquitectura española producida en aquella interesante época, ya que la visión más cabal y objetiva sería la del grupo de arquitectos que fueron los verdaderos protagonistas de aquel difícil momento, los que de manera más intensa y emocionada mejor podrían dar cuenta exacta de su importante y fructífero esfuerzo.

Pero parece por otra parte justo que aquellos que también ahora intentan a lo largo de todo el territorio nacional contribuir en la mejora de la producción arquitectónica actual apoyándose en sus enseñanzas y en aquellas heroicas experiencias tan generosamente transmitidas, manifestemos ahora de alguna manera nuestro reconocimiento, intentando rebuscar en la propia memoria nuevos datos y así extraer nuevas conclusiones útiles para la docencia y la investigación; y ordenando aquellos recuerdos parece que no sería muy adecuado exponer ahora las vicisitudes relativas a la realización de sus proyectos ni tampoco las circunstancias que rodearon a la construcción de aquellos edificios que hoy en día todavía nos siguen fascinando, manteniéndose tensos y acertados dentro de este otro panorama urbano ya distinto.

Se trata más bien de ofrecer ahora una versión más personal, quizás más tendenciosa y sesgada y así recordar aquellas circunstancias desde quienes vivíamos otra historia paralela, que transcurría entre discusiones y

debates entre preferencias y admiraciones hacia uno u otro grupo de obras proyectadas que influyeron fuertemente en aquellas promociones de arquitectos de la ETSA de Madrid de esas mismas décadas.

Aquí está de nuevo el libro negro de tapas duras y grueso mediano, algo desvencijado y polvoriento, ya sin aquella brillante contraportada de papel couché rojo intenso: casi no se me hace necesario abrirlo para recordar vivamente su contenido de tantas y tantas veces que fue por entonces leído y analizado.

No es exagerado decir ahora que la recopilación realizada por Carlos Flores era casi la única y más completa referencia editorial donde se recogió quizá a modo de primer archivo, la obra construida que caracterizaba a aquel grupo de arquitectos, la mayoría de ellos profesores recientes de las Escuelas de Madrid y de Barcelona, entonces encargados de curso de las distintas Cátedras de proyectos.

Habría que recordar también que era la escasez de bibliografía especializada lo que angustiaba a los estudiantes en aquel año de 1.957, esa situación es bien distinta a la de estos últimos años, donde los estudiantes materialmente se ahogan entre tantos nuevos títulos que se editan cada año.

También fue grande el desconcierto que nos producía el contemplar aquel monumental arco de López Otero y Pascual Bravo, todavía en construcción: ¡Armis hic vitricibus!... esa visión producía un chasco materializado en aquellas letras de bronce... ¡Mens iugiter victura monumentum hoc!... que contratada con nuestra reciente memoria doméstica insular, con la humilde y fresca arquitectura racionalista canaria de Miguel Martín Fernández y Richard Opper que supuso en nosotros una primera referencia vocacional...

Con motivo del último Congreso de la U.I.A. en el año 1.996, fue muy gratificante volver a introducirse en la pintura y la arquitectura de aquellos años a través de la muestra organizada desde el cariño y la emoción, desde la objetividad y el rigor de su comisario Gabriel Ruiz Cabrero, que alejado de juicios y pasiones y ya con una cierta perspectiva temporal, permitía valorar los hechos desde una posición más alejada, más sosegada y más serena.

Fue muy satisfactorio ver ahora casi mitificada en los paneles de la exposición bien fotografiada e ilustrada, un buen conjunto de obras que por aquel entonces pasaron casi desapercibidas, en todo caso algunas publicadas ligeramente en aquellas dos revistas españolas que manejábamos en Las Palmas.

La verdad es que emociona ver de nuevo la Central Lechera Clesa, y apreciar los intentos de A. De La Sota por utilizar con finura e inteligencia los escasos materiales y chapas que ofrecía entonces el casi inexistente catálogo industrial, o localizar de nuevo aquel ¡Hombre de bronce! que sostenía aquel precioso muro de ladrillo condenado allí por Miguel Fisac, o recordar el momento de la colocación de aquel delgadísimo Cristo flotante bañado cenitalmente en la luz ambarina, apretado entre las hojas de la hipérbola de ladrillo en Alcobendas, como descendiendo desde aquel

suave techo de madera que poco a poco se expandía hacia los bordes de la vidriera; habría que pararse y también analizar mejor las plantas abiertas y simples de los proyectos escolares de Antonio Fernández Alba con resonancias nórdicas, extendiéndose en todas direcciones que en otra escala y en tiempos próximos, también nos evocan los *stream-matt buildings*! y a la Universidad Libre de Berlín.

Y también constituyeron un hallazgo las plantas Utzonianas, las varias versiones encadenadas de apartamentos para Lanzarote que no llegó a construir Fernando Higueras... cuajadas de inventos espaciales exhuberantes, aportaciones tipológicas, esfuerzos formales lastimosamente derrochados sin su producción.

Y dentro de un tema característico de esos años, de esfuerzo por aportar nuevas disposiciones, novedosas organizaciones, otras ofertas tipológicas, el Colegio Santo Tomás de Aquino significó una lúcida propuesta que aportó nuevos patrones espaciales, tipos residenciales más desinhibidos con el cuerpo de habitaciones resuelto con muros de ladrillo rojo en espina de pez, trastocando el papel de los pasillos, que quedaban al exterior hibridados y convertidos a la vez en terrazas, quedando suavizado el volumen quebrado por la continuidad de los forjados que tranquilizaban el prisma quebrado con las barandillas continuas de finos redondos verticales.

Otra pieza que no se olvida: todos seguimos atrapados por aquella expresiva y contundente fachada de gruesos muros de ladrillo rojo que se asoma a la Castellana. Todavía consideramos un éxito el atrevimiento de Francisco Cabrero con aquella clásica y a la vez adelantada arquitectura de expresiva retícula retundida y robusta basamenta.

Quisiera volver a hacer un recuento cronológico e intentar centrar y analizar mis propias experiencias al situarme en el año 1.957, cuando empezaron para mí unos continuos e incómodos trasiegos desde Las Palmas hacia Madrid para así reconocer otra vez aquellas obras que en uno y otro lugar simultáneamente me interesaron: Por entonces construía en Las Palmas el arquitecto Martín Fernández de La Torre el edificio de la Casa del Marino, imponente volumen arquitectónico de usos mixtos y de vocación naval, edificio graciosamente quebrado, de gran longitud y escala considerable (recientemente restaurado), y que configura un importante tramo del frente marítimo de la ciudad desde el Puerto hasta la Base Naval: Aquellos paramentos revestidos de minúsculas piezas vidriadas de brillo plateado, con la estructura y los forjados resaltados y forrados con mármol negro, producía en nosotros una intensa fascinación. Este significativo edificio conjuntamente con el Cabildo Insular construido por el mismo autor quince años antes, siguen siendo dos piezas muy representativas dentro de la Ciudad.

Y en lo que se refiere a mi primera visita madrileña, todavía fue mayor mi entusiasmo al observar aquel prisma azulado, torre para mí progresista y atrevida que remataba la manzana en la cota baja de la calle Isaac Peral. Fue realmente aquella proa moderna y optimista y con pescentes, que se asomaba sin complejos en la rotonda de Cristo Rey, uno de

los edificios que a todo el grupo de alumnos de aquel curso del 57 nos atrajo fuertemente: Los paramentos de gresite azul brillando en el sol de poniente y el amplio paño formado por los ventanales de los salones y las terrazas acristaladas, atravesadas por la línea horizontal de los forjados ligeramente resaltados y enmarcado todo el plano por el islábí a modo de gran marco de hormigón que englobaba la composición de toda la fachada. Elegante el marco de ese edificio de Carvajal y García de Paredes como recerco de lo acristalado, quizás recuerdo del tiempo romano o de las evocaciones y memoria de aquel edificio de Como, o de ligeros roces y sutiles contactos con las maneras y preferencias del italiano Luigi Figini.

La homogeneidad de la sustancia urbana residencial de las manzanas madrileñas quedaba así alterada por ciertos edificios de mayor altura y de nuevo talante, resueltos desde su propia singularidad, contrastando desde sus siluetas frescas y desinhibidas con las vetustas construcciones coetáneas de la Moncloa y de la Plaza de España, ahora también evocadas hasta con cierto cariño, edificios entonces imagen del milagro y del progreso económico del Régimen y a la vez frontera del Madrid más profundo.

Así que abrir de nuevo aquel libro de la ¡Arquitectura Española Contemporánea!, obliga a ordenar nuestra propia historia universitaria. Otro importante reencuentro con lo construido en esos años también ya queda perdido en la distancia: pero fue muy satisfactorio ver reunida en el año 1.977 por primera vez la obra de los arquitectos madrileños y profesores de la ETSAM en aquella exposición titulada ¡Arquitectura para después de una Guerra! organizada en el MEAC y en aquellos salones situados debajo de aquellas incómodas cataratas que todavía evocan el desaparecido Jareño, la Casa de la Moneda. Fue ese el primer intento retrospectivo que valoró todo ese conjunto de impecables realizaciones que no sólo ofrecían a Madrid una nueva arquitectura desinhibida y renovada, liberada, de lastres y nostalgias historicistas, sino que también se mostraban con un cierto desprejuicio y con ligeros desapegos y distanciamiento de los radicales principios y premisas proyectuales del Movimiento Moderno, en un claro y evidente intento de sintonizar con actitudes y maneras de siempre, al volver a manejar cada vez con más frecuencia materiales asimilados a las tradiciones constructivas más populares, volviendo a recordar los aparejos de ladrillo de distinta cochura combinados ahora con el hormigón visto y el cristal, la madera, la piedra de Colmenar y las carpinterías de hierro laminado todo ello coexistiendo con unos pocos nuevos materiales que ya producía la industria española, paneles, chapas metálicas y distintas cerámicas esmaltadas.

Volvimos allí a encontrar buenas fotografías del gimnasio del Colegio Maravillas, evocando la figura de Alejandro de La Sota cuando nos mostraba satisfecho cómo la luz acariciaba las barrigas de aquellas grandes cerchas metálicas. Fue esta obra innovadora y la exquisita caja de cristal de doble piel, preparada para el concurso de Bank -Unión las que desataron entre los alumnos un torrente de admiración hacia aquel profesor de exquisita educación y delicadas maneras que entendía el espacio arquitectónico desde aquella natural simplicidad. Posteriormente, fue el singular y atrevido edificio de Torres Blancas aún a pesar del recorte de

sus alturas, la más valiente plástica y controvertida pieza de arquitectura de mediados de los sesenta la que abrió definitivamente las puertas a los demás arquitectos y a los estudiantes hacia una mayor libertad expresiva, estudiantes por aquel entonces ya más informados y conectados con las experiencias del grupo Bakema y Van der Broek, Allison y Peter Smithson, Paul Virilio, Raima Piñtilla y Arne Jacobsen entre otros.

Entonces ya sabíamos que la pugna entablada entre las preferencias de la Administración hacia la arquitectura casi schinkeliana de los Nuevos Ministerios, de los gustos neoherrerrianos del edificio del Ejército del Aire en la Moncloa (Luis Gutiérrez Soto) o las nostalgias regionalistas evocadas por Luis Moya en el Museo de América, ya estaba siendo superada por ese conjunto de obras que iban incrustándose poco a poco en el nuevo panorama urbano madrileño, dejando entrever desde esa especial manera y estilo de transición un claro aire de modernidad, que por otra parte significaba un claro indicio del cambio inevitable de la sociedad española. La debilitación de estas fuertes preferencias del Régimen hacia ese tipo de arquitectura en gran parte se produjo sin duda por la insistente presión ejercida en la década y desde la docencia de proyectos, por la Escuela de Arquitectura de Madrid.

Y volviendo al hilo nostálgico de este texto, fue Javier Carvajal quien trajo gran cantidad de aire renovador recién llegado de Roma, quien infundió nuevas esperanzas y desató muchas ilusiones. Fueron sus apasionadas ideas y su decidida vocación lo que cautivaba, aunque causara una cierta inquietud por las comprometidas manifestaciones sobre el cada vez más trascendente papel del arquitecto en la nueva sociedad española; sus clases venían avaladas también por el éxito de sus recientes obras, pero también por su insistencia en que una determinada idea de arquitectura presidiera toda la operación de proyecto. Era muy satisfactorio comprobar también que sus reflexiones e ideas iban tácticamente dirigidas a todo el colectivo y no a un pequeño grupo de alumnos elegidos. Todos sabíamos además que afrontar el desafío del Pabellón de España en Nueva York (tres años más tarde) y salir airoso de la aventura no era cosa de broma, consiguiendo un delicado y difícil equilibrio entre modernidad y tradición, al introducir además sutilmente en el proyecto las constantes espaciales propias de nuestra cultura española y de todo lo que define nuestra imagen significativa.

Justo conectando con aquel momento docente y en relación al respeto por las ideas y costumbres de otras latitudes, tengo muy grabado en la memoria mi primer encuentro con aquel profesor aparentemente algo distante, pero luego dispuesto a entregar y transmitir con manifiesta disponibilidad sus propias experiencias: Mi propuesta generó una ligera discusión relacionada con temas de funcionamiento: planteé entonces una vivienda unifamiliar bien provista de ciertos tintes de modernidad, pero inspirada tipológicamente en la manera de vivir tradicional en los territorios de las medianías canarias que unían la planta baja de estancias y cocina con la superior de dormitorios a través de una escalera exterior situada en un extremo de la terraza-balcón que a la vez hacía de pasillo ensanchado o distribuidor de los dormitorios dispuestos en batería. A pesar de su extrañeza por esta tan directa y fracturada relación con el exterior, aceptó

la propuesta hibridada y desquiciada funcionalmente, tolerándola por respeto a la diversidad de nuestras latitudes atlánticas.

Ahora, releiendo la introducción de su Curso Abierto, llego a comprender mejor aquella tolerante actitud docente de Javier Carvajal: por ello me interesaron estas recientes manifestaciones: ¡Se ha hecho evidente que la arquitectura no puede ser autónoma de su entorno...! ¡y nuestro espacio, donde construimos, y nuestro tiempo, donde vivimos son nuestros y nos condicionan sin poder renunciar a ellos!.

En el año de 1.960 no podía imaginar hasta qué punto iba a influir la figura de Javier Carvajal Ferrer en mi propia trayectoria docente y en la propia organización del incipiente profesorado de la Escuela de Arquitectura de Las Palmas por lo que tengo presente el gran servicio impagable que generosamente nos prestó.

Volviendo a la reflexión iniciada en los cinco años de trasiego hacia Madrid y desde la Isla de Gran Canaria (ese LPA-MAD-LPA de la etiqueta del equipaje), recuerdo que arrastraba en el ir y venir, una opinión contrastada y una visión dual de la arquitectura de aquellos años. Mi sintonía con los problemas espaciales y el proyecto arquitectónico estaba centrada en el arquitecto Miguel Martín Fernández de la Torre, ejerciendo todavía en Las Palmas y el arquitecto Javier Carvajal en la docencia de la ETSA de Madrid, que realizaba sus primeros y significativos proyectos y obras.

También desde Barcelona nos llegaba un sentimiento mediterráneo con la arquitectura de Coderch y Valls que nos fascinaba también especialmente y desde nuestra visión atlántica nos encajaban muy directamente sus casas con patio, pérgolas y grandes persianas correderas que también formaban parte de los invariantes espaciales que pertenecían a ese fantasma de la canariedad que flotaba en el medio insular. También desde Madrid se seguía atentamente la esmerada obra que ya realizaba el grupo Martorell Bohigas y Mackay, con la esmerada realización de diversos edificios residenciales, grupos escolares y algunos edificios administrativos, siempre resueltos desde la corrección racionalista y con la buena utilización de las tradiciones constructivas catalanas.

Pero quienes perseguimos desde entonces los quehaceres proyectuales de nuestro antiguo profesor fuimos muy conscientes de que no por casualidad se consigue proyectar y construir una pieza de arquitectura tan abstracta y pura como la Iglesia Parroquial de Vitoria... y ya cuando empezaron a escocernos los primeros sinsabores de la profesión, quedé convencido que los muros de hormigón visto salpicados de vegetación colgante de aquella moldeada y a la vez radical arquitectura del edificio de viviendas en la Calle Monte Esquinza, no se materializaban sin mantener una actitud tersa, enérgica y atenta a la hora de la producción de la forma; sólo se conseguía controlar las ideas de proyecto desde el empeño y la continuada presencia en el tajo, con la tozudez de quién quiere ver controlada la obra proyectada.

Ese afán combativo del arquitecto, quedó manifiesto cuando vimos crecer en los Límites del Retiro las atractivas Torres de Valencia, como poderoso prisma de planta abierta y cubículos agregados; y es que superar los mil y un comentarios de prensa generados en relación a su adecuación y conveniencia, basadas en consideraciones nostálgicas sobre perspectivas de la ciudad un tanto bucólicas y ya lejanas suponía también tener un duro temple para mantener ese singular empeñamiento que caracteriza al arquitecto que está seguro de lo que proyecta: Blanco o negro, hormigón y cristal, aristas y sombras, concentración y también dispersión, plantas agregadas, abiertas y dilatadas.

Y ahora que se ha consumido un precioso tiempo, y cuando ya tantas personas se han cruzado en nuestro quehacer cotidiano, habría que reconocer que frente a tanta cómoda pasividad y culpable conformismo siempre se prefiere y agradece la nobleza transparente que si bien acomete de frente, se recuerda mejor que las argucias furtivas de quien sobrevive agazapado entre los medios.

Por último, me interesa especialmente en esta misma reflexión, en esta versión complementaria resaltar y exponer cuánto de aquellas actitudes o ideas comprometidas mantenidas por determinados arquitectos madrileños, fueron trasvasándose en ese ir y venir de Madrid a Las Palmas.

Fernando Higuera y Antonio Miró se trasladaron a Lanzarote entre los años 58 y 60 y dejaron allí el Hotel Las Salinas en Costa Teguise, elegante construcción escalonada resuelta desde su peculiar formalismo y sus ansias ornamentales, donde se podía acariciar cada ménsula y macetero de hormigón como si se tratara de una gran escultura.

En toda la pieza hotelera se detectaba ese deseo de dilatarse hacia el exterior, organizando las amplias áreas de estancia en una biunívoca fluctuación con los espacios externos, provocándose un ambiente exótico y fresco al permitir que la lujuriosa vegetación penetrase hacia el interior.

Esa misma rica relación con el espacio exterior que dilataba los espacios internos, fue también inteligentemente explotada por los arquitectos José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezun, que también raspando ya el año 1.965 y siguientes, construyeron la más interesante y significativa pieza hotelera en el Sur de la Isla de Gran Canaria. Después de su experiencia en el Hotel Galúa de la Manga del Mar Menor, Fue el Hotel Maspalomas la mejor muestra de la arquitectura turística realizada hasta el momento y sin duda pasará a formar parte del patrimonio edificado de la época, si es capaz de soportar las sucesivas reformas incontroladas que se han venido sucediendo desde entonces y que pueden desnaturalizar los expresivos volúmenes horizontales revestidos con las grandes placas confeccionadas por trozos de piedra del lugar, y de tamaño significativo.

También resultó alentadora la presencia en la Isla desde mediados de los años cincuenta de otro arquitecto de formación madrileña, Manuel de La Peña, que decidió quedarse y demostrar en multitud de ocasiones su

admiración por la arquitectura de Richard J. Neutra. Planteaba entonces sus primeros proyectos turísticos, combinando la ligereza y simplicidad de la arquitectura adintelada del maestro americano con las luces y sombras de las celosías horizontales y con un adecuado acople al plegamiento del suelo a través de un zócalo de lajas soleadas enripiadas con piedra del lugar, dotando a su simple idea de arquitectura de un especial atractivo y naturalidad, sintonizada con la luminosidad y con el clima de las islas y los invariantes espaciales locales.

En esa época quizá Fue lo más importante el decidido intento por conectar con los patrones espaciales propios de la condición insular, una constante búsqueda e innovación tipológica sobre todo en el ámbito de lo turístico y vacacional.

Pero ahora que acabo ya mis comentarios me interesa además aprovechar este momento, aunque ello provoque un deslizamiento y un ligero escape de solo tres años más allá del marco temporal establecido, para dejar constancia del contacto que la ETSA de Las Palmas ha mantenido desde entonces con arquitectos de la Escuela de Madrid y algunos de Barcelona, relación que continúa aún hoy entre estos centros docentes, en este ir y venir peninsular de las ideas que flotaban entonces y que se fijaron después en la producción arquitectónica de las islas.

Y Fue Alejandro de La Sota, por sugerencia de sus antiguos discípulos canarios al recibir como su último encargo la ampliación del edificio racionalista del Cabildo Insular, quién cerró el ciclo de nuestras admiraciones y referencias vocacionales en uno y otro extremo de la situación: La correcta y respetuosa materialización por la Administración Insular de su último proyecto aquí en la Isla de Gran Canaria, sin duda podría ser un continuado recuerdo y un cumplido homenaje al sensible gran arquitecto y antiguo profesor.

Y en el extremo final de este comentario queda la biunívoca relación geográfica y cultural donde se establecieron vínculos notables entre la Isla de Gran Canaria y tres significativos arquitectos protagonistas de aquella influyente generación: con Alejandro de la Sota en su tardía relación con el Cabildo Insular, con Francisco Javier Saenz de Oiza con el acertado diseño del Centro Atlántico de Arte Moderno C.A.A.M., y sobre todo con F. Javier Carvajal a través de su personal e importante esfuerzo realizado en aquellos ya lejanos días, al poner a punto un nuevo Plan de Estudios Experimental y diseñar una nueva estructura docente para la entonces incipiente Escuela de Arquitectura de Las Palmas.

Y es este significativo hecho de tanta repercusión posterior encaminado a la mejora de la calidad de la Arquitectura en las Islas lo que hay que reconocer: Me refiero a ese apoyo generoso prestado entonces por el profesor Javier Carvajal, que especialmente invitado, organizó en un difícil momento la Docencia en la Escuela recién creada con la ayuda de algunos de sus antiguos alumnos y otros profesores; y aunque quizás él preferirá olvidar aquella azarosa y crítica época, centrada en una intensa y eficaz dedicación a este empeño, es obligado desde una perspectiva ya histórica, sacudir la memoria colectiva que se embota, evidenciando la deuda

pendiente y agradeciendo en su justa medida su inapreciable ayuda, que supuso sin duda, la asimilación que no el derroche de mucha de su experiencia y energía.

Porque reconociendo la calidad de la arquitectura que se produce hoy en toda la geografía nacional, es fácil deducir que no se trata solamente de una deuda canaria lo que hay que traslucir: la generación de otros focos culturales posteriores a partir de Madrid y Barcelona Fue posible por aquellas ideas, por aquellas obras y por aquellos arquitectos y es por ellos por lo que estamos hoy aquí.



CÉSAR ORTIZ-ECHAGÜE: EL OLVIDADO VAN DER ROHE ESPAÑOL¹

Eduardo Delgado Orusco.
Universidad Politécnica de Madrid



En el contexto de un Congreso que plantea la re-visión del proceso de modernización de la arquitectura española, encuentra su lugar natural la recuperación de la brillante figura de César Ortiz-Echagüe como introductor del modo miesiano en España². Su fulgurante paso por el período que hoy nos ocupa justifica esta comunicación.

En este punto debo también declarar mi sensación de estar vendiendo miel al colmenero al venir a Pamplona a recordar a esta figura, tan querida y conocida aquí, tanto por su señalada relación con los orígenes y desarrollo de esta Escuela como por su asociación profesional con el no menos querido y añorado profesor Rafael Echaide.

LA TRAVESÍA EN EL DESIERTO

En los primeros meses de 1998 hemos asistido a la aparición de la última obra de Gregorio Morán que describe con afilada pluma el panorama cultural de la España de posguerra y cuyo título funciona igualmente como resumen: *El Maestro en el erial: Ortega y Gasset y la cultura del Franquismo*³.

En efecto, y ciñéndonos al campo de la arquitectura en este rápido repaso del período que nos ocupa, tendrían que transcurrir más de diez años, para que comenzase el arduo peregrinar de la arquitectura española hacia el horizonte común de la modernidad.

1. Ortiz-Echagüe y Echaide. Filial SEAT. Barcelona, 1958-65. Mies van der Rohe. Lafayette Park. Detroit, 1955-63

1. Con motivo del fallecimiento de Alejandro de la Sota, el diario *El Mundo* (Madrid, 16.2.1996), publicó un artículo titulado “Muere el Van der Rohe español”. Sin desmerecer en nada la fecundísima obra del arquitecto gallego intentaré mostrar la pertinencia de ese calificativo para César Ortiz-Echagüe.

Es de justicia señalar que fue el Profesor D. Carlos Sambricio quien me hizo notar el injusto olvido sufrido por la figura de César Ortiz-Echagüe.

2. Sobre la necesidad de esa recuperación habla el hecho de que Ortiz-Echagüe no fuese ni mencionado en el artículo dedicado por Juan Daniel Fullaondo a la huella de Mies en España: “Mies, España y la evolución del toreo”. *A&V* 6, 1986. pp. 72-75.

3. Tusquets Editores, Colección Andanzas. Barcelona, 1998

2. Ortiz-Echagüe y Echaide. Banco Popular. Madrid, 1958.
Mies van der Rohe. Galería Nacional. Berlín, 1965



En la década de los cuarenta actuaba una generación de arquitectos, la titulada antes del conflicto, sospechosa y estigmatizada, al menos en parte, por su colaboración con la República, insegura de sus propios principios tachados de apátridas y antiespañoles por el régimen emergente.

El breve período de coherencia con las vanguardias europeas de la arquitectura española de los treinta quiso borrarse de las memorias en un ejercicio quasi-orweliano⁴. Para ello nada mejor que el empleo de sus protagonistas en la controlada tarea de la reconstrucción. Imperio o exilio: exilio interior o exilio exterior.

Por contra, a la generación de titulados de posguerra le fueron hurtados los principios de la modernidad y suplantados por otros que hablaban de resistencia, de patria y de imperio. La lógica ausencia de madurez en los primeros años de ejercicio de esta generación produjo en muchos casos una aceptación implícita y acrítica de tales principios.

La inseguridad del momento, junto a las reales necesidades de reconstrucción y especialmente el aislamiento exterior, condujeron a la cristalización de una arquitectura entre casticista-alicorta e historicista-pastiche, por más que se evocase a Herrera o Villanueva como abuelos de la criatura.

La victoria de los Aliados en la guerra mundial introdujo una tendencia de moderado aperturismo, más en el estilo que en la política real de la dictadura. La presencia en el ministerio de Educación Nacional de Joaquín Ruiz Giménez dio un sentido político a la trayectoria cultural que representaban intelectuales como Laín Entralgo o Tovar⁵.

Junto a esta evidencia, se iba fortaleciendo la reanimación del clima cultural en España. En el panorama arquitectónico también es observable un notable enriquecimiento debido a la ruptura del aislamiento exterior a través de los viajes de nuestros arquitectos⁶.

4. Baldellou habla del "olvido sistemático" de la arquitectura del GATEPAC debido a sus connotaciones. Para el nuevo régimen sería algo así como el "arte degenerado" familiar. Cfr. MIGUEL ANGEL BALDELLOU. Alejandro de la Sota. Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1975. P.9.



La llegada a una joven madurez de los arquitectos pertenecientes a la nueva generación "titulados en esta década de posguerra" los convertirá en protagonistas de un debate para el que probablemente sus mayores carecían de vigor y puede que de argumentos.

Es la generación formada por los Fisac, Sáenz de Oiza, Sota, Cabrero y Coderch entre otros. No faltaron -y es de justicia reconocerlo- adhesiones a esta modernidad emergente de arquitectos de otras generaciones, pero también hay que decir que éstos nunca llegaron a ocupar posturas combativas o de vanguardia.

Es el caso de Gutierrez Soto que con su revisión en clave moderna del proyecto de Alto Estado Mayor en la Castellana -precisamente después de un viaje por Estados Unidos y Brasil, donde conoce la obra de Niemeyer- señala, tal vez como nadie podía hacerlo, el cierre de una etapa y la apertura hacia otra distinta de búsqueda de la modernidad⁷.

Estas condiciones de partida -una juventud que, consciente del papel que le toca jugar, lo asume con ilusión y trabajo- provocó un cierto ambiente utópico. No es de extrañar que sea en los concursos o en convocatorias extraordinarias como la I Bienal Hispanoamericana de Arte, donde con mayor frescura corran los aires de renovación de nuestra arquitectura. Esas promociones, hasta los primeros cincuenta, constituyen lo que Miguel Fisac calificó como una generación huérfana.

EL SUEÑO AMERICANO

Recién estrenada la década de los cincuenta obtienen su título de arquitecto los Javier Carvajal, Francisco Coello de Portugal, Rafael de la Joya, Manuel Barbero Rebolledo y Rafael Echaide, entre otros.

A esta generación pertenece César Ortiz-Echagüe. Una biografía sintética revela que nació en Madrid en 1927: tenía 9 años cuando estalló la guerra civil. El empuje y la fuerte personalidad de su padre tendrá, como

5. Rectores respectivamente de la Universidad de Madrid y de Salamanca. La tendencia de estos pensadores, enrolados en las filas del falangismo liberal, les hizo asumir posturas más liberales que falangistas. A ello sirvió el talante democristiano del Ministro.

6. Son ya míticas, entre otras, las estancias de Sáenz de Oiza en Estados Unidos y de Miguel Fisac en los países nórdicos. Cano Lasso trabó conocimiento con el racionalismo holandés en un viaje a Hilversum en 1949; Gutierrez Soto viajó a Estados Unidos y Brasil. Y finalmente otros arquitectos como Ramón Vázquez Molezún, Javier Carvajal o José María García de Paredes disfrutaron de estancias becadas en Roma; éste último dedicó dos años a viajar y conocer las principales arquitecturas europeas.

7. Esta facilidad para un cambio de lenguaje en los proyectos de Gutierrez Soto le definen como arquitecto de extraordinario oficio, fina intuición y lenguaje de oportunidad: el estilo entendido poco menos que como "disfraz".

8. José Ortiz-Echagüe (Guadalajara, 1886 - Madrid, 1980), militar del Cuerpo de Ingenieros; especialista en aeroestación y posteriormente dedicado a la industria aeronáutica. Fundador en 1923 de Construcciones Aeronáuticas S.A. (CASA). En 1950 funda desde el INI la Sociedad Española de Automóviles Turismo, (SEAT), de la que fue Presidente-Gerente hasta 1967.



3. Ortiz-Echagüe y Echaide. Filial SEAT. Barcelona, 1958-65
Mies van der Rohe. Crown Hall. Chicago, 1950-56



se verá más adelante, una destacada participación en la orientación creativa y en el desarrollo profesional del hijo⁸.

Formado en el Instituto Escuela de Madrid, pasó la guerra civil entre Cádiz y Sevilla, aprendiendo dibujo en las Escuelas de Artes y Oficios; de vuelta en Madrid continúa las clases de dibujo y pintura, simultaneándolas con el Bachillerato en el Colegio Alemán. Esta formación explica en parte la orientación de Ortiz-Echagüe ya en la Escuela de Madrid y, sobre todo, el papel jugado en los cincuenta, década crucial para nuestra arquitectura.

Tras su brillante titulación, Premio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (1952), Ortiz-Echagüe trabaja en el estudio de Miguel Fisac aunque, como es lógico, no de igual a igual. Ni por temperamento, ni por formación llegan a entenderse.

Fisac lleva diez años de profesión y aunque se encuentra balbuciendo los inicios de la arquitectura orgánica en España primera revisión coherente y con aspiración sistemática en el difícil panorama español, con su obra para el CSIC de los cuarenta es uno de los mejores representantes de un cierto historicismo, aunque sea remojado en la excelente arquitectura fascista italiana.

Así, Ortiz-Echagüe conoce de primera mano los intentos de renovación de Fisac tras su experiencia nórdica, pero su formación, de corte germano no se identifica con esa arquitectura. Tendrá que seguir buscando.

Pronto llega la oportunidad de ensayar su propio modo de entender la arquitectura: el encargo de un comedor para empleados de la factoría SEAT en Barcelona. A priori el programa resulta decepcionante... pero no para el grupo de jóvenes arquitectos que se reúnen alrededor de los tableros: Rafael de la Joya⁹, su socio de estudio Manuel Barbero Rebolledo y el propio Ortiz-Echagüe, quien escribe: Escuetamente, el programa sólo exigía que el edificio cumpliera la función de poder servir dos mil comidas en dos turnos. Pero detrás de esa prosaica exigencia se adivinaba la estupenda posibilidad de que el tiempo dedicado al almuerzo sir-

viera de verdadero cambio de ambiente a estos dos mil obreros sometidos a la monotonía de la fabricación en serie¹⁰. La elección del aluminio como material estructural resultará a la postre trascendental. Por entonces lo usaba también precursoramente Javier Carvajal, para las carpinterías de su primera obra la torre de viviendas de la madrileña Plaza de Cristo Rey.

En abril de 1957 el jurado del Reynolds Memorial Award, concedido por el Instituto americano de Arquitectura entre todos los edificios del mundo en que se emplee primordialmente el aluminio, distingue su conjunto de comedores.

El premio, que llega por sorpresa, significa un espaldarazo para su entendimiento de la arquitectura. Llega además de Norteamérica, donde se produce la arquitectura que ha inspirado su proyecto: el modo miesiano.

Es difícil definir con exactitud en qué consiste. Pocas arquitecturas en la historia de una apariencia tan simple y a la vez de mayor elaboración. Sin pretender precisar una definición para un alcance mayor que el de este artículo aventuraremos su relación con una construcción predominantemente acristalada, de volúmenes cúbicos-ortogonales; tendencia a la estructura metálica; y cuyos componentes son seleccionados entre la oferta que hace la industria americana de posguerra¹¹.

Además, los arquitectos premiados son invitados a recoger el premio en Washington, durante la celebración del Centenario del Instituto americano de Arquitectos y a visitar los Estados Unidos.

Ortiz-Echagüe conoce de primera mano las arquitecturas hasta entonces soñadas; pero el más importante sueño es el contacto directo con el padre de la criatura, el alemán afincado en los Estados Unidos, Ludwig Mies van der Rohe.

Mies había formado parte del jurado que le concedió el premio Reynolds. No resulta difícil imaginar el encuentro: un joven español, de apenas 30 años, junto al viejo monstruo que irradia magisterio con su sola presencia.

Es posible que el alemán, lengua natal de Mies y segunda lengua del joven Ortiz-Echagüe¹², suscitara una corriente de simpatía hasta el punto de hacer evocar al primero algún recuerdo de su paso por Barcelona para la edificación del Pabellón Alemán de la Exposición de 1929.

En adelante ese encuentro será una referencia viva; mucho más viva que las lejanas evocaciones herrerianas...

Debido al retraso inherente al aislamiento, la arquitectura de la España franquista apenas balbucea sus primeras letras modernas. No es sólo cuestión de diseño; la industria española apenas está saliendo de la autarquía que obligaba a la construcción sin hierro. Ortiz-Echagüe es consciente de estar sentando los cimientos, profundos cimientos de lo que debe ser el camino de la nueva arquitectura española.

En el plano artístico destacó desde su infancia como fotógrafo, desarrollando métodos personales para la elaboración de las copias, y transmitiendo a su hijo una cierta inquietud creativa.

9. Cuñado de Ortiz-Echagüe, y dos promociones anterior por la ETSAM.

10. LUIS NUÑEZ LADEVEZE. César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1973, p. 26

11. Sören Thurell, en una explicación del impacto producido por la edificación de la conocida Escuela Secundaria de Hunstanton en Norfolk, -conjunto que me permito señalar como pariente cercano de los comedores de Barcelona-, precisa: Visible steel constructions, raw brick surfaces and simple orthogonal volumes gave a clear expression of machine architecture to the building, characterized by matter-of-factness, consistency and mass produced anonymity. "Alison & Peter Smithson". ARQUITECTURA 292, Julio 1992. pp. 56-59

12. Recuérdese el paso de Ortiz-Echagüe por el exigente Colegio Alemán de Madrid.

13. Además de los Comedores (1954) y del Conjunto barcelonés de la plaza Cerdá (1958-65), las edificaciones más importantes construidas por Ortiz-Echagüe y Echaide para SEAT son: Filial en Sevilla (1957-60); Laboratorios en Barcelona (1958-60); Filial en el Paseo de la Castellana de Madrid (1962-63).

Para ello aprovecha el entendimiento con un cliente al que ha reportado fama y prestigio, y construye para la SEAT los edificios de la empresa en la Ciudad Condal. Recurre a su compañero de estudios Rafael Echaide, al que había conocido durante la carrera en el madrileño Colegio Mayor de la Moncloa.

Frente a los ligeros pabellones de los comedores premiados, la pareja Ortiz-Echagüe-Echaide ensaya una solución de densidad mixta, combinando la edificación en altura para las oficinas con los pabellones bajos para la zona de exposiciones y talleres que muestra la perfecta comprensión de la lección americana-miesiana.

Parece más que probable que Ortiz-Echagüe conociese, aún en los tableros, el proyecto de Mies y Hilberseimer para el Parque Lafayette (Detroit, 1955-1963).

Otros temas del repertorio americano de Mies como el tratamiento estructural de grandes jácenas de las que cuelga la cubierta plana del Crown Hall serán también aprovechados en los pabellones del nuevo conjunto.

Durante un lustro, el estudio Echagüe-Echaide trabaja a pleno rendimiento en proyectos que admiten con facilidad e incluso reclaman el modo de trabajar de los autores: a los sucesivos encargos de la SEAT¹³, que implícitamente los nombra arquitectos de la marca, se suceden otros “también de carácter industrial” como el del grupo FEMSA en Barcelona o el de Hauser y Menet en Madrid.

Una serie de proyectos que reviste el mayor interés, por su intensidad y carácter urbano, es el de las oficinas para el Banco Popular. Probablemente la más destacada de la serie es la de la madrileña calle de Alcalá, justo enfrente de otra del Banco Español de Crédito (Banesto), pro-

4. Mies van der Rohe. Alumni Memorial Hall. Chicago, 19



yectada y construida por Barbero y De la Joya¹⁴, colaboradores en otros proyectos y competencia en esta ocasión.

Así lo explican Carlos Flores y Eduardo Amann:

Obra muy significativa dentro de la labor de estos arquitectos, influidos por la “estética tecnológica” de Mies y SOM. Pese a tratarse de una simple instalación comercial, el planteamiento es de una seriedad y “solidez” no frecuentes en los seguidores de esta línea, de sólo aparente facilidad¹⁵.

De nuevo la feliz referencia al modelo miesiano-americano asiste a los arquitectos; desde la Lever House de los Skidmore, Owens y Merrill (Nueva York, 1952), en Estados Unidos la arquitectura moderna tiene ganada la batalla por la supremacía en el espacio de oficinas¹⁶.

En el caso madrileño se trata de un difícil solar esquinado, cuya exigüidad obliga al aprovechamiento parcial en doble altura, mediante una escalera que queda a la vista y disposición de los clientes. Puede que la mala experiencia de este hecho, verdadero pie forzado del proyecto, actúe contra su pervivencia en el tiempo.

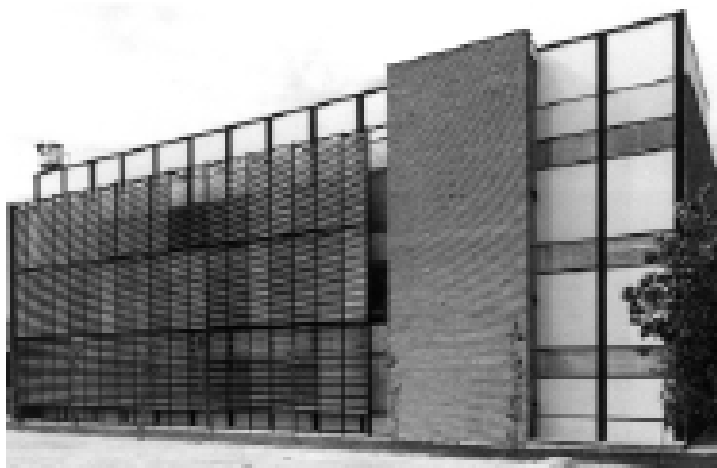
Lo que queda, al menos en la memoria, es un proyecto de mínimos, elegante trasposición del modelo americano a un esquinazo del provinciano “down town” madrileño de los cincuenta.

El empleo de materiales marcadamente industriales, como los elementos estructurales de acero visto, las grandes lunas fijas de vidrio sobre cerrajería metálica de pequeña sección en el exterior, o la carpintería de nogal, el pavimento de goma o las mamparas y falsos techos modulados metálicos en el interior, hablan de una nueva sensibilidad, cada vez más distante del pastiche de posguerra.

Aunque en un artificioso equilibrio debido a la deficiente industrialización del país, la joven pareja de arquitectos ha demostrado su capacidad para importar el sueño americano. Se trataría del mejor correlato español con el emergente brutalismo en Europa.

NUEVOS HORIZONTES

A comienzos de los sesenta, la floreciente sociedad de los dos arquitectos se tambalea, aunque no por falta de entendimiento. Al despuntar la nueva década, tanto Echaide, como el propio Ortiz-Echagüe diversifican sus intereses. Desde 1958, Echaide se había interesado por el urbanismo, realizando entre 1961 y 1962 los cursos de Técnico urbanista del Instituto de Estudios de Administración Local. En 1962 alcanza el grado de doctor y al año siguiente se convierte en profesor adjunto en la Cátedra de Proyectos Primero de la ETSAM. En 1965 se convierte en Encargado de la Cátedra de Proyectos en la misma ETSAM. Por su parte, Ortiz-Echagüe es convocado en 1961 a un grupo de trabajo para la puesta en marcha de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, iniciativa del Opus Dei. Viaja al extranjero para conocer otras Escuelas.



Este súbito acercamiento a la docencia tiene su contrapunto profesional en dos interesantes encargos en Madrid: el Instituto Tajamar, una filial del Ramiro de Maeztu en Vallecas y el Colegio Retamar, en Somosaguas.

No obstante, la suerte está echada. Lúcidamente Ortiz-Echagüe reconoce la dificultad de mantener la tensión creativa fiel al referente miesiano y sus consecuencias.

Lo que es indudable es que estas dos obras, que esperamos tengan un interés como conjunto de espacio, como formas y como calidades, no aportan nada a esa gran tarea de la socialización de la arquitectura. En estos dos casos concretos pienso que nuestra obligación era hacer esto, pero yo no dejo de tener remordimientos, y son estos quizá los que me llevan a que, dentro del plan de investigaciones que bajo la dirección de Javier Lahuerta se están realizando en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, yo insista una y otra vez para que se le dé un puesto muy importante a la prefabricación¹⁷.

Durante 4 años, los últimos de su estrecha relación profesional, no aceptan otros encargos. La complejidad y la necesidad de interpretar adecuadamente el tono de cada uno de estos dos conjuntos, les lleva a un trabajo exclusivo.

Los resultados muestran una evolución de intereses que se aleja, al menos aparentemente, del modelo americano. Puede que se dejasen sentir las corrientes "neo-formalistas" que circulan por Europa y que el propio Ortiz-Echagüe parece descubrir en los proyectos del Colegio de Nuestra Señora Santa María de Fernández Alba o el barrio residencial "Vista Alegre" en Zarauz, de los Encio Cortázar y Peña Ganchequi¹⁸.

En 1964 la Escuela de Arquitectura de Pamplona abre sus puertas y Ortiz-Echagüe que sigue con una labor de asesoría de distintas iniciativas en el campo de la enseñanza y en consecuencia no puede dedicarse a la docencia en las aulas universitarias, invita a su compañero que se tras-

lade a Pamplona. Los dos saben que ésto significa el cierre del estudio común. No obstante en septiembre de 1966, Rafael Echaide, que desde el año anterior era Encargado de la Cátedra de Proyectos en Madrid, da comienzo a su magisterio como Encargado de la Cátedra de proyectos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

A partir de este momento habrá colaboraciones esporádicas pero siempre en obras menores. Echaide se entrega en cuerpo y alma a la docencia universitaria en Pamplona donde, transcurridos casi 30 años, fallece el 1 de enero de 1994.

En la práctica Ortiz-Echagüe abandona el ejercicio de la profesión, dedicado a la dirección de las labores del Opus Dei en España. Desde esos cargos actuará como consultor de algunas obras¹⁹.

Ordenado sacerdote, reside en Alemania desde los años ochenta.

Al margen de las motivaciones de índole personal que condujeron a César Ortiz-Echagüe y Rafael Echaide al abandono práctico de una actividad profesional floreciente y prometedora quedan para la historia algo más de 10 años de una arquitectura que mereció el reconocimiento del mismísimo Mies van der Rohe, y una sincera admiración profesional dentro y fuera de nuestro país.

Dos lustros en la misma cresta de la ola que separan la arquitectura española de la Universidad Laboral de Gijón de la de Torres Blancas, por citar dos extremos bien conocidos.

Las explicaciones de por qué no son más re-conocidas en nuestro país la obra y la personalidad de esta pareja de arquitectos habría que buscarlas en la difícil aceptación social de su arquitectura.

En la interesante publicación de Antonio Arean Fernández, José Angel Vaquero Gómez y Juan Casariego Córdoba, Madrid, *arquitecturas perdidas 1927-1986*, (PRONAOS, 1995) los Ortiz-Echagüe-Echaide cuentan con la triste presencia de dos hermosas obras: las mencionadas oficinas del Banco Popular Español de la calle Alcalá -irreversiblemente deformadas- y el conjunto para SEAT del Paseo de la Castellana, hoy lamentablemente sustituido por un edificio “de catálogo para Repsol de Echevarría”²⁰.

De poco consuelo resulta que la misma publicación recoja el recuerdo de otras obras como la vivienda de la calle Doctor Arce, de Alejandro de la Sota, la fábrica Monky de Genaro Alas y Pedro Casariego o la Sala de exposiciones HISA, de Francisco Javier Sáenz de Oiza, que corrieron igual suerte, y que como las de Ortiz-Echagüe y Echaide sirvieron para trazar el camino de la arquitectura española hacia el sueño moderno.



LA ARQUITECTURA DE NAVARRA DURANTE LOS AÑOS CUARENTA Y CINCUENTA.

Carlos Docal Ortega
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad de Navarra

Esta comunicación tiene por objeto informar de lo acaecido en el ámbito arquitectónico de este territorio durante los años mencionados.

Parafraseando el título de este Congreso, hemos de señalar que Navarra durante los años cuarenta, al igual que el resto de España, está sobre todo en "Roma" y desde luego muy lejos de "Nueva York".

Aunque nos consta que ya hay investigaciones en curso, todavía no se ha escrito suficientemente sobre cual fue el inicio y desarrollo de la arquitectura moderna en Navarra. En primer lugar tendríamos que remontarnos a lo que fueran los primeros pasos de esta arquitectura, -el Primer Racionalismo - en Navarra. No es cuestión de tratar aquí y ahora de este tema, pues se sale del ámbito temporal al que se circunscribe este Congreso. No obstante, para enmarcar nuestra exposición, es obligado reseñar brevemente que durante los años treinta existió arquitectura moderna en Navarra, y que prácticamente todos los arquitectos que ejercían en nuestro territorio, -no solamente Victor Eusa y Joaquín Zarranz que son quizá sobre quienes más se ha investigado-, utilizaron el racionalismo para el diseño de sus edificios.

Este primer lenguaje moderno de los años treinta fue empleado en Navarra tanto por los arquitectos titulados durante los años de los últimos fulgores historicistas y regionalistas¹, quienes en consonancia con su formación ecléctica y en el marco de su innegable versatilidad estilística utilizan lo moderno como un estilo más para sus edificios, simultaneándolo

1. Sería el caso de Serapio Esparza y San Julián (t. 1908), José Yáñez Larrosa (t. 1910), Mariano Arteaga Villamor (t. 1915), Marcelo Guibert y Eceiza (t. 1917), Víctor Eusa Razquin (t. 1921), José Alzugaray y Jacóme (t. 1923), Javier Yáñez Larrosa (t. 1923), Gerardo Plaza Aurquí (t.1924) y Ricardo Ros Martínez (t. 1927).

2. Este segundo grupo de arquitectos estaría constituido por Joaquín Zarranz Pueyo (t. 1931), Víctor Oteiza Ezcurdia (t. 1932), Casimiro Díaz Górriz (t. 1934), Francisco Garraus Miqueo (t. 1934) y Domingo Ariz Armendáriz (t. 1935).

sin ningún recato con edificios de marcado carácter historicista. Igualmente utilizaron el primer racionalismo los arquitectos que ejercieron en Navarra con su título obtenido a partir del año 1930 y que recibieron una formación ya plenamente moderna en la Escuela de Madrid con unos programas docentes que se encauzarían hacia el plan de 1933, -plan, como es sabido, decididamente renovador y moderno-, habituales usuarios de la buena Biblioteca de la Escuela de Madrid (antes de que fuera destruida durante la Guerra Civil) y por tanto conocedores del quehacer arquitectónico moderno fuera de nuestras fronteras². Entre todos estos arquitectos -veteranos o noveles, en su momento- construyeron un buen conjunto de arquitectura racionalista, con obras brillantes, buenas y mediocres, en general bien conservado en la actualidad, que puede ser observado sobre todo en el II Ensanche de Pamplona, así como en Tudela, Estella, y en menor medida Tafalla.

Este primer conjunto de edificios modernos, -racionalistas, sin otros calificativos complementarios como serían los adjetivos decó, expresionista, etc...- podemos encuadrarlos cronológicamente con bastante precisión entre 1930 -Viviendas económicas en c/ Tudela 3-7, c/v García Ximénez 3-5, c/v Sancho el Mayor de Pamplona³, de Víctor Eusa- y 1940 -Viviendas en c/ Carlos III, 51- 53, c/v Tafalla también de Pamplona⁴, de Francisco Garraus-. A partir de esa fecha el discurso con lenguaje formal racionalista se suspende por completo en Navarra de forma casi abrupta. Desde poco antes del final de la Guerra Civil hasta la llegada definitiva de la arquitectura moderna durante los años 50 toda la arquitectura de Navarra, -nuevamente hay que señalar que al igual que en el resto de España- adquiere las características del "racionalismo encubierto", utilizando la expresión acuñada por algunos investigadores⁵.

Así pues, durante la década de los cuarenta la arquitectura de Navarra manifiesta en su aspecto externo los mismos criterios formales que se utilizan en el resto de España y que, como es sabido, tienen como característica peculiar la vuelta a las formas historicistas basadas en una pretendida recuperación de los modelos presentados por la arquitectura de la época del Imperio español, fenómeno este que se produce siguiendo los dictados del ambiente político de exaltación patriótica que se dieron en los años posteriores a la contienda del 36. Este tipo de arquitectura historicista ya había sido incoada por Zuazo en los Nuevos Ministerios de Madrid (1932-37), sin embargo, tras la contienda es cuando este modo de hacer pasa a ser el dominador cuasiabsoluto del panorama arquitectónico nacional.

Es sabido que la causa principal de este cambio de fisonomía arquitectónica durante los primeros años de la autarquía del gobierno del general Franco fue -implícitamente- el ya mencionado ambiente de exaltación de antiguos valores hispánicos que indudablemente hizo mella en promotores, arquitectos y público en general; y -explícitamente- las directrices formales marcadas desde la Dirección General de Arquitectura dirigida por Pedro Muguruza, o desde Regiones Devastadas, que se materializaban desde el punto de vista documental a través de las publicaciones Revista Nacional de Arquitectura (antes Arquitectura) y Reconstrucción⁶. Indudablemente también son causas de este cambio de mentalidad de los

3. Archivo Municipal de Pamplona; Sección Ensanche; Legajo 1929-31; Expediente 11.

4. Archivo Municipal de Pamplona; Sección Ensanche; Legajo 1940; Expedientes 4 y 15.

5. Carlos Sambricio, Antón G. Capitel e Ignasi Sola-Morales.

6. A nivel nacional existían además algunas revistas de iniciativa privada; sería el caso de Nuevas Formas y Cortijos y Rascacielos, esta última promovida, como es sabido, por Casto Fernández Shaw; sin embargo estas revistas adolecían de las mismas características formales de las anteriores, presentando en sus páginas edificios predominantemente historicistas.

7. Archivo Gobierno de Navarra; Sección Patrimonio; Expediente 45.

8. Proyecto: José Yáñez Larrosa; dirección: Domingo Ariz Armendáriz. Archivo Municipal de Pamplona;

arquitectos la carencia completa de otras publicaciones de arquitectura extranjeras debido al conflicto bélico más allá de los Pirineos, al aislamiento de España durante la contienda mundial, así como a la irracional y carente de fundamento, asociación mental que se hizo en el ambiente cultural del momento, entre arquitectura racionalista e ideología judeomasónica-bolchevique. Igualmente es conocido, que también se ha solidado achacar este cambio en el modo de hacer arquitectónico, al exilio y depuración de los arquitectos que supuestamente hacían arquitectura racionalista. Sin entrar a comentar lo que ocurrió fuera de Navarra, podemos señalar que la tan sonada depuración franquista entre los profesionales de la arquitectura, en Navarra consistió en el exilio voluntario de Javier Yárnoz Larrosa a Venezuela y la destitución de Serapio Esparza San Julián como arquitecto municipal del Ayuntamiento de Pamplona; y nada más. Dudamos que esto tuviera ninguna repercusión sobre la desaparición de la primera arquitectura moderna en Navarra. Más bien debemos achacarlo a las otras razones apuntadas más arriba.

El resultado de lo anterior es un conjunto de obras que son resueltas con los criterios funcionales, constructivos, etc... modernos que los arquitectos navarros ya conocían y practicaban, si bien el aspecto epidérmico cambia por completo para identificarse con la moda historicista predominante. En Navarra, la obra paradigmática de este modo de hacer es indudablemente el Monumento a los Caídos⁷ en la Plaza del Conde de Rodezno de Pamplona proyectado en 1940 por José Yárnoz, y comenzado a construir en 1948 con la colaboración de Victor Eusa. Además, se construyeron por toda la geografía navarra, -no solamente en Pamplona- una gran cantidad de obras de estilo autárquico que resolvían las más variadas tipologías arquitectónicas: viviendas, iglesias, conventos, centros de enseñanza, edificios oficiales, y un largo y variado etcétera. Espigando tan sólo algunos ejemplos destacables y siguiendo un orden cronológico, podríamos citar como más representativos, los siguientes edificios: la sede de los Institutos de Navarra⁸ (1938-1944) en la Plaza de la Cruz de Pamplona; la sede para la Caja de Ahorros de Navarra en Elizondo⁹ (1939); la Iglesia de los Capuchinos¹⁰ (1938-1941) en la Av. Carlos III de Pamplona; el edificio de Viviendas "Cementos Portland"¹¹ (1943) en c/ Estella, 6 c/v Pl. del Vínculo de Pamplona; el edificio de viviendas y oficinas para "La Equitativa"¹² (1943) en c/ Bergamín, 15, c/v Navarro Villoslada de Pamplona; el Chalet de cazadores e instalaciones de tiro de pichón para Ampliación del Club de Tenis¹³ (1944) de Pamplona; Residencia de las RR.MM. Oblatas¹⁴ (1945) en Pamplona; la reforma y ampliación del Ayuntamiento de Lodosa¹⁵ (1948); el Retiro Sacerdotal del Buen Pastor¹⁶ (1948-52) de Pamplona; el Ayuntamiento de Olite¹⁷ (1949); el Colegio San Ignacio¹⁸ (P.P. Jesuitas) (1949) de Pamplona; la antigua sede del Sindicato Vertical¹⁹ (1949) en c/ Miguel Eza, 5 c/v Pablo Sarasate de Tudela; la Iglesia de San Miguel²⁰ (1950-54) en la Pl. de la Cruz de Pamplona, el Ayuntamiento de Santesteban²¹ (1950); el edificio de Sindicatos de Pamplona²² (1950-51); la Reforma del Ayuntamiento de Pamplona²³ (1951), el Ambulatorio General Solchaga²⁴ en c/ San Fermín, 29 de Pamplona (1951-53); el Ayuntamiento de Peralta²⁵ (1953) y el Chalé de Izu²⁶ (actualmente Centro Navarro de Encuentros Profesionales de Pamplona) (1955).

Sección Ensanche; Legajo 1940; Expediente 14.

9. Victor Eusa Razquin.

10. Proyecto: Modesto López Otero; dirección: Francisco Garraus Miqueo. Archivo Municipal de Pamplona; Sección Ensanche; Legajo 1939; Expediente 8.

11. José Alzugaray Jacóme. Archivo Municipal de Pamplona; Sección Ensanche; Legajo 1942-43; Expediente 25 y Legajo 1944; Expediente 9.

12. Serapio Esparza San Julián. Archivo Municipal de Pamplona; Sección Ensanche; Legajo 1944; Expediente 3.

13. Eugenio Arraiza Vilella. Cortijos y Rascacielos n.32 Noviembre-Diciembre 1945. p.17-21.

14. Eugenio Arraiza Vilella. cfr. ARRIETA ELIAS, Ignacio. ORBE SIVATTE, Asunción. SARASA ASIAIN, Alfredo. Pamplona. Guía de Arquitectura. COAVN. Pamplona 1994. p. 151.

15. Domingo Ariz Armendáriz y Victor Oteiza Ezcurdia.

16. Victor Eusa Razquin. Archivo Municipal de Pamplona; Sección Parte Vieja y Extramuros; Legajo 1949; Expediente 6.

17. Victor Eusa Razquin.

18. Luis Felipe Gaztelu Jacóme. cfr. ARRIETA ELIAS, Ignacio. ORBE SIVATTE, Asunción. SARASA ASIAIN, Alfredo. op. cit. p. 113.

19. Domingo Ariz Armendáriz.

20. José Yárnoz Larrosa y Victor Eusa Razquin. Archivo Municipal de Pamplona; Sección Ensanche; Legajo 1950 (2); Expediente 25.

21. Francisco Garraus Miqueo.

22. Domingo Ariz Armendáriz. Archivo Municipal de Pamplona; Sección Ensanche; Legajo 1951; Expediente 11.

23. José María Yárnoz Orcocoyen.

24. Eduardo de Garay y Garay. Archivo Municipal de Pamplona; Sección Ensanche; Legajo 1951; Expedientes 43.

25. Domingo Ariz Armendáriz.

26. Ramón Urmeneta Ajarnaute (t. 1952).

Además de las obras anteriores, tal vez merezca una mención aparte lo referente a la vivienda económica y social durante estos años en los cuales la consecución por los ciudadanos de una vivienda adecuada era un problema verdaderamente acuciante. En colaboración con el Instituto Nacional de la Vivienda surgen durante los años cincuenta iniciativas que permitirán a un buen número de personas de clase menos favorecida el acceso a una vivienda digna. Se trata de las viviendas promovidas por el Patronato Francisco Franco que, tras su constitución en 1949, construiría un número muy importante de viviendas repartidas por casi todos los pueblos de la geografía navarra y cuyas principales actuaciones fueron el Barrio de la Chantrea de Pamplona²⁷ y el Barrio de Lourdes de Tudela promovidas por el sacerdote D. Jesús Lasa; son viviendas unifamiliares de distintas tipologías en las que un aspecto verdaderamente folklórico, de aire regionalista, encierra una distribución funcional, con un gran aprovechamiento del espacio según parámetros extraídos de los estudios sobre la vivienda mínima de los racionalistas alemanes de los años veinte, y con unos planteamientos constructivos muy simplificados y asequibles de modo que los propios usuarios pudieran colaborar en su construcción en los tiempos que se lo permitiera su trabajo. Todas estas edificaciones fueron proyectadas y dirigidas por el arquitecto Domingo Ariz Armendáriz. Al margen de estas actuaciones, si bien con un planteamiento semejante, podríamos mencionar también los pueblos promovidos en Navarra por el Instituto Nacional de Colonización²⁸.

Parecidas en cuanto al planteamiento formal con las obras del racionalismo encubierto que hemos mencionado, pero de consistencia más interesante cabe mencionar también dos obras de Víctor Eusa Razquin llevadas a cabo durante estos años: el edificio "Aurora" en c/ Francisco Bergamín, 2, c/v San Ignacio (1949-1955)²⁹ y el Colegio Santa María la Real (1951-55)³⁰, ambos en el II Ensanche de Pamplona. En sendos edificios percibimos la continuidad de los elementos formales concomitantes a la moda autárquica, si bien estos elementos clasicistas son usados de forma menos explícita, con una mayor abstracción, y retomando la inspiración expresionista y monumental que tan bien empleara este arquitecto durante la década de los veinte.

A las obras anteriores podríamos añadir un largo elenco de edificios. Son obras ciertamente poco vanguardistas; sin embargo su calidad no puede ser descalificada a priori como se ha hecho en bastantes ocasiones con el conjunto de la arquitectura española de esta época. Su estudio, análisis y valoración deberá hacerse en otro momento pues ahora desbordaría los límites de esta comunicación.

Este breve y concentrado recorrido histórico por el ambiente arquitectónico de los años cuarenta en Navarra quedaría incompleto sin mencionar la actividad desarrollada por Félix Huarte Goñi. Es conocido que la empresa constructora por él fundada ya estaba consolidada a nivel nacional desde antes de la Guerra Civil. Durante los años cuarenta, una vez recuperado de los importantes quebrantos económicos que sufrió su empresa por parte de los dos bandos contendientes, Félix Huarte va promoviendo instalaciones industriales de distinto ramo, de las cuales la más importante es indudablemente la relacionada con la edificación. Durante

27. AA.VV. La casa en España IV. Cuadernos de la Dirección General para la Vivienda y Arquitectura. MOPU. Madrid 1984. p.56.

28. Se trata de Figarol, Rada, San Isidro del Pinar y Gabarderal; pueblos de concentración parcelaria edificados tras la construcción del Canal de Las Bardenas llevada a cabo para complementar la ampliación del Pantano de Yesa. Su calidad arquitectónica esta lejos de las actuaciones semejantes proyectadas durante estos mismos años por José Luis Fernández del Amo.

29. Archivo Municipal de Pamplona; Sección Ensanche; Legajo 1950; Expediente s/n.

30. Archivo Municipal de Pamplona; Sección Ensanche; Legajo 1955; Expediente 21.

los años cuarenta desarrolla una importantísima actividad constructiva que en Navarra tendría su máximo volumen en la construcción de muchos de los edificios de la segunda zona del II Ensanche de Pamplona. No obstante la actividad de Huarte durante estos años no sólo se caracterizó por la cantidad sino sobre todo por el afán en perfeccionar métodos constructivos de alta tecnología, entre los cuales destacaría lo referente a la prefabricación en hormigón armado; en este aspecto es oportuno mencionar la construcción por la empresa de Huarte del Acueducto de Alloz³¹ (1943) proyectado por Eduardo Torroja Miret, también cabe mencionar su interés por el desarrollo de las investigaciones para la prefabricación de viviendas y de elementos estructurales para la industria. La actividad de las empresas creadas por Félix Huarte durante estos años cuarenta y cincuenta fue extraordinaria, no solo por el volumen de obra realizado sino fundamentalmente por la resolución de difícilísimos problemas técnicos que con su equipo de técnicos hubo de solventar.

El paréntesis formal de la arquitectura moderna de Navarra, la ausencia de atrezzo vanguardista, se mantiene cerrado durante toda la década de los años cuarenta hasta bien entrados los cincuenta. En nuestra investigación de lo acaecido durante estos años tan sólo hemos encontrado dos obras de aspecto racionalista que hemos de considerarlas como excepciones a la tónica general. Se trata de las viviendas en c/ San Andrés, 2; c/v Paseo de la Inmaculada³² de Estella proyectadas en 1949 por Serapio Esparza San Julián, obra que más bien hemos de asociarla a los planteamientos formales del primer racionalismo practicado en Navarra durante los años treinta; y el Pabellón E para enfermedades infecciosas del Hospital de Navarra (1953) obra de Victor Eusa Razquin³³, realizado con unos planteamientos que recuerdan casi explícitamente al Sanatorio de Zonnestraal en Hilversum (1925-26) de J. Duiker y B. Bijvoet: la función condiciona la estética exterior del edificio pues el acceso de visitas se realiza a través de las escaleras de caracol externas y galerías exteriores para evitar la transmisión de infecciones.

No obstante estas excepciones la definitiva modernización de la arquitectura moderna de Navarra todavía tardaría unos años en llegar. Los arquitectos titulados durante los años cuarenta³⁴, tanto en Madrid como en Barcelona, traen de sus respectivas escuelas un bagaje cultural y formal muy condicionado por la arquitectura nacional historicista a la que nos acabamos de referir, lo cual incide directamente en el tipo de arquitectura que llevan a cabo. No obstante, encontramos un primer intento de modernización en la Parroquia de San Francisco Javier de Pamplona (1952)³⁵ proyectada por Miguel Gortari Beiner, en la que si bien se mantienen esquemas y composiciones bastante clásicos, al menos hay una intención de esencializarlos y depurarlos en formas y elementos espaciales elementales que acercan esta obra a los planteamientos modernos de algunas obras religiosas de esta época realizadas por Francisco Javier Sáenz de Oiza³⁶ y Luis Laorga.

La modernización definitiva de nuestra arquitectura, la llegada del Segundo Racionalismo a Navarra -y con él, el cierre del paréntesis que supuso la interrupción de la trayectoria del "primer racionalismo" de los años treinta- tiene lugar durante los años cincuenta y hay que enmarcarla en el contexto adecuado; para lo cual hay que señalar en primer lugar que

31. G.E.N. (Gran Enciclopedia de Navarra). Caja de Ahorros de Navarra. Pamplona, 1990. Tomo I. p. 271.

32. Archivo particular propietarios inmueble.

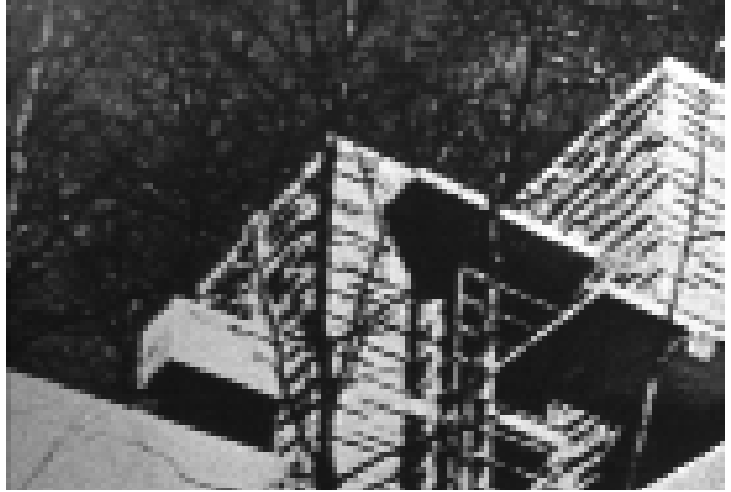
33. Testimonio de D. Francisco Ezquieta Fernández, Director del Departamento de Enfermedades Infecciosas del Hospital de Navarra en la fecha de esta construcción. En alguna ocasión se a datado erróneamente la autoría y la fecha de este edificio.

34. Los titulados durante este década son: Eugenio Arraiza Vilella (t.1940), José María Yáñez Orcóyen (t.1945), Francisco Javier Esparza San Julián (t.1946), y Miguel Gortari Beiner (t.1949). La excepción obviamente es Francisco Javier Sáenz de Oiza (t.1946), al cual no nos referimos pues, como es sabido, su principal actividad profesional comenzó fuera de Navarra.

35. Archivo Municipal de Pamplona; Sección Ensanche; Legajo 1951; Expediente 30.

36. LINAZASORO, José Ignacio. Victor Eusa. NUEVA FORMA. n. 90-91. Julio-Agosto. 1973. p.23.

1. Colegia del Santo Angel.



al igual que en los distintos vaivenes que sufre la arquitectura de Navarra desde principios del siglo XX lo aquí ocurrido no es otra cosa que la transposición de la tardía consolidación y refundación de la arquitectura moderna que tiene lugar en España durante la década de los 50 y 60. Esta "refundación" es sabido que tiene su origen en el empeño de un conjunto de brillantes arquitectos españoles que desde Madrid y Barcelona se esfuerzan durante los años finales de la década de los cuarenta en abandonar la moda oficial imperante hasta el momento, -que desde su inicio estaba abocada a la esterilidad creativa-, y realizar una arquitectura genuinamente moderna y de calidad. El foco madrileño, con la obra de Cabrero, Aburto, Sáez de Oiza, De la Sota, y Fisac o el catalán, en Barcelona, con Coderch y Valls, Mitjans y Sostres, serán los dos polos geográficos de esta renovación. Otro foco renovador son las dos escuelas de arquitectura entonces existentes: Madrid y Barcelona; y son las jóvenes generaciones de arquitectos titulados durante los años cincuenta quienes van a traer a "provincias" el nuevo modo de plantear la arquitectura que estaban inaugurando los maestros mencionados. Indudablemente, al igual que ocurriera -a la inversa- tras el fin de la Guerra Civil, también influirá en este cambio de planteamiento la mayor apertura cultural permitida por el régimen de Franco ayudada desde el exterior por los Estados Unidos que descubre en el territorio español un enclave estratégico internacional de primer orden³⁷; a partir de estos años la vanguardia arquitectónica, tan denostada durante los cuarenta, pasa a ser fomentada desde el régimen para el logro de una nueva imagen internacional de corte más moderno.

En nuestra opinión podemos datar con bastante precisión el año 1957 como fecha de este recomienzo de la arquitectura moderna en Navarra. Los protagonistas de este cambio no serán ninguno de los arquitectos titulados hasta entonces y que hemos venido mencionando en nuestra exposición precedente, sino arquitectos jóvenes, recién titulados durante estos años.

Así por ejemplo, el año 1957 se construyen en Pamplona dos edificios, que a nuestro entender son las primeras obras de arquitectura moderna, de calidad, que se construyen en Navarra. Nos referimos al

37. Lo cual conllevaría la anulación de las sanciones de la O.N.U., la concesión de importantes créditos norteamericanos para la activación de la economía española, etc...



Colegio del Santo Angel³⁸ en Av. Galicia, 20 y el Colegio Mayor Aralar³⁹ en c/ Aoiz, 2.

El Colegio del Santo Angel (Fig. 1) fue proyectado por el arquitecto madrileño Juan Gómez y González de la Buelga. En esta obra el autor consigue un edificio, de gran sensibilidad y finura compositiva, que evoca positivamente algunas obras de corte expresionista de la arquitectura danesa y alemana de los años treinta, así como la tradición constructiva española del ladrillo y de la teja, con una decidida reinterpretación orgánica y racionalista de estos materiales, que nada tiene que ver con bastantes de los remakes folklóricos de la década anterior; la organización volumétrica logra una esmerada conjunción, de gran plasticidad orgánica, que permite al conjunto de la actuación adaptarse suavemente a la morfología urbana del lugar; a su vez logra una personalidad edificatoria autónoma a través de la inteligente combinación de conceptos arquitectónicos tradicionales de la arquitectura clásica española -como son el claustro y el campanario- con los cuerpos correspondientes a las aulas formalizados en clave francamente racionalista y moderna⁴⁰.

El Colegio Mayor Aralar (Fig. 2) fue proyectado por Ignacio Araujo Múgica (t. 1955)⁴¹. En este edificio, lo más destacado es quizá la decidida modulación de todo el conjunto, a través de la cual se conforma una acertada distribución funcional eminentemente racionalista, así como su ordenada retícula estructural; también podemos observar igualmente un marcado carácter orgánico logrado con las articulaciones de las circulaciones de planta baja. Igualmente la distribución de los volúmenes que constituyen el conjunto del edificio -muy fragmentado- es eminentemente orgánica lo cual colabora de forma importante a la consecución de unos espacios intersticiales sensiblemente particularizados, de escala humana, que sirven de rótulas visuales y espaciales de una organización funcional bastante compleja, así como para obtener a la vez un buen partido del irregular solar. En lo constructivo, se combina la tradición moderna retomada por el segundo racionalismo -retícula estructural marcada en las fachadas, acusada geometrización y estilización de las formas-, con el vernaculismo tan propio de estos primeros años del segundo deambular moderno de la

2. Colegio Mayor Aralar.

38. ARRIETA ELIAS, Ignacio. ORBE SIVATTE, Asunción. SARASA ASIAIN, Alfredo. op. cit. p. 114.

39. *Ibidem*. p. 105.

40. Este edificio ha sido recientemente ampliado, con gran brillantez, discreción y respeto a lo precedente, por los arquitectos Javier Tellechea Armendáriz, y Carmelo Fernández Militino.

41. A partir de 1957 el estudio de Araujo contaría con la colaboración permanente de Juan Lahuerta Vargas.

arquitectura española: ladrillo caravista en fachada (así como en bastantes ambientaciones interiores), empleo de tirolesas, mamposterías, entarimados verticales de madera, etc...- que igualmente colaboran en gran medida a la personalización de los espacios. Es quizá en este último aspecto en el que se haga más explícita la influencia de Miguel Fisac en las primeras obras de Araujo, ya que este autor trabajó en el estudio del arquitecto manchego durante sus últimos años de carrera.

Este edificio del II Ensanche pamplonés sería la primera obra navarra de Araujo; la contribución a la modernización de la arquitectura de este territorio por parte de este arquitecto hay que calificarla, al menos, como significativa; no tan sólo por la calidad y modernidad racionalista de sus primeras obras navarras, cualidades que quizá hayan sido reconocidas de forma algo tardía⁴², sino sobre todo porque además compatibilizó su tarea edificatoria con la docente, al ser el fundador -en colaboración con César Ortiz de Echagüe- y primer director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra en cuyas aulas se forman desde el curso académico 1964-65 un número muy importante de profesionales, y que sirvió, además, para atraer a Navarra a un brillantísimo plantel de arquitectos españoles -Rafael Echaide, Curro Inza, Carlos Sobrini, Javier Lahuerta, etc...- quienes desde las aulas académicas y con su ejercicio profesional elevaron el nivel de calidad de la arquitectura de Navarra.

42. ARRIETA ELIAS, Ignacio. ORBE SIVATTE, Asunción. SARASA ASIAIN, Alfredo. op. cit. p. 105 (Colegio Mayor Aralar), 134 (Clínica Univesitaria de Navarra), y 140 (Biblioteca de la Universidad de Navarra); y ALONSO DEL VAL, Miguel Angel. En Navarra: panorama de arquitecturas. A+T. n.1. Octubre 1992. pág. 7-13.

43. HOGAR Y ARQUITECTURA, n° 71, Julio-Agosto 1967. ARQUITECTURA, n° 129, Septiembre, 1969 y n° 159, Marzo, 1972. INFORMES DE LA CONSTRUCCION, n° 229, Abril, 1971; y sobre todo NUEVA FORMA, n° 100 (Monográfico), Mayo 1974.

44. ARRIETA ELIAS, Ignacio. ORBE SIVATTE, Asunción. SARASA ASIAIN, Alfredo. op. cit. p. 106.

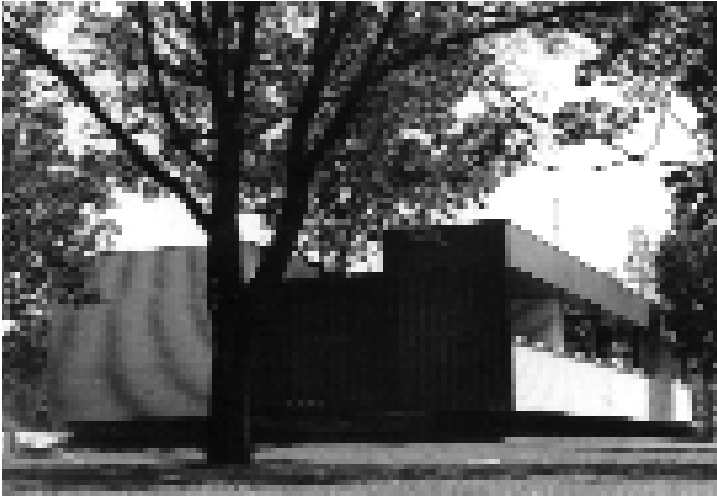
45. Además de la comentada, de entre sus primeras obras podríamos destacar -limitándonos exclusivamente al término de Pamplona- las Viviendas en Av. Baja Navarra, 9 b (1961), las Torres de Huarte en Vuelta del Castillo, 3 y 5 (1963), la Torre de Erroz en Av. Barañain, 2 (1964) y la Iglesia de Santiago Apóstol en el Barrio de la Chantrea (1966).

46. PAREDES ALONSO, Javier. Félix Huarte. 1896-1971. Editorial Ariel. S.A. Barcelona, 1997. p. 454-455.

Volviendo de nuevo al año 1957, podemos añadir, para subrayar la importancia de este año en el panorama arquitectónico navarro, que en esta fecha terminan su carrera universitaria y comienzan su ejercicio profesional Fernando Redón Huici y Javier Guibert Tabar, los dos arquitectos que contribuyeron más brillantemente a la consolidación en Navarra de una arquitectura moderna de calidad. La categoría de sus obras fue reconocida con justicia por la bibliografía especializada del momento⁴³.

Muestra de su elevado nivel es que, a tan sólo a dos años de terminar su carrera, estos dos arquitectos dan medida de su valía en el proyecto encargado por Felipe Huarte para su vivienda unifamiliar: la Casa Huarte en Camino de Sarriguren, 5 (1959)⁴⁴ de Pamplona (Fig. 3). Un proyecto de pequeñas dimensiones pero de una calidad extraordinaria, en el que los principios básicos de la arquitectura moderna se aplican con gran destreza y sensibilidad. El programa funcional, la ubicación, el soleamiento, los materiales, la distinción -con consecuencias plásticas- entre cerramiento y estructura, el concepto de continuidad espacial, son aspectos combinados hábilmente por los autores para la consecución de una excelente pieza de arquitectura moderna. Este edificio sería el primer jalón de un espléndido itinerario profesional que desarrollaría este estudio a lo largo de las dos décadas siguientes⁴⁵.

Tras este arranque durante los cincuenta, en la década de los sesenta se contó ya con los suficientes elementos para desarrollar en Navarra una arquitectura moderna de gran calidad. Por un lado los trabajos de los estudios Redón-Guibert, Araujo-Lahuerta, por otro los realizados en los estudios constituidos por los arquitectos incorporados a Pamplona para colaborar con la naciente Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, así como los trabajos de otros arquitectos ya afincados en



3. Vivienda Unifamiliar (camino de Sarriguren).

Pamplona -Fernando Nagore, Miguel Gortari- ó en Tudela -Enrique Delso- permitieron el definitivo y consistente desarrollo de una buena y moderna arquitectura, no basada en principios de una moda pasajera, como ocurriera con los versátiles arquitectos navarros que hicieron racionalismo en los años treinta, sino con unos fundamentos mucho más sólidos, razonables y permanentes.

Para terminar hemos de señalar que, los aspectos que acabamos de narrar, se entienden mejor insertándolos en el contexto de la paralela modernización social e industrial que tuvo lugar en Navarra durante los años sesenta gracias en muy buena medida al empeño de Félix Huarte Goñi, tras ser elegido Vicepresidente de la Diputación de Navarra en 1964. Desde un punto de vista exclusivamente arquitectónico tendríamos que destacar el importante papel que jugó para que la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra se ubicara en Pamplona y no en San Sebastián como estaba previsto inicialmente⁴⁶, lo cual, como acabamos de señalar, contribuyó de manera notable a mejorar la calidad de la arquitectura de esta tierra. Con un planteamiento más amplio tendríamos que destacar su preclara visión del futuro, la puesta en práctica del Plan de industrialización, y su decidido apoyo a las instituciones docentes de todos los niveles que serían decisivos para la modernización de este territorio, hecho este del cual la renovación de la arquitectura que hemos intentado describir fue una de sus mas interesantes manifestaciones.



LOS CONCURSOS DE ARQUITECTURA Y SU DIFUSIÓN: UN FRAGMENTO DE LA CULTURA ARQUITECTÓNICA

Ana María Esteban Maluenda
Universidad Politécnica de Madrid

El tema del concurso ha estado siempre presente en el panorama arquitectónico. El hombre ha intentado a lo largo del tiempo escoger las soluciones más idóneas. Con esta intención se convoca a un conjunto de arquitectos para que den su versión de lo que resultaría más adecuado para solucionar una serie de problemas técnicos, constructivos, etc. Todas estas propuestas, que en muchos casos se quedan en el papel, constituyen auténticos testigos de las épocas en las que se producen, ya que a través de ellas se nos presentan las preocupaciones e inquietudes artísticas de las personas que las crean.

En general, los concursos buscan solucionar de la forma más idónea los problemas de diversa índole que van surgiendo a lo largo del tiempo. En palabras de Javier Cenicacelaya “es en esa búsqueda donde habría de ubicarse el origen mismo de los concursos, como respuesta a un interrogante planteado en un momento dado”¹.

Los concursos nacen de una necesidad de elección del objeto más adecuado entre un conjunto de propuestas presentadas para dar respuesta a unas peticiones del que lo convoca. Los objetivos a cubrir son muy diversos. Según Francisco F. Longoria “los grandes concursos en la historia han surgido por este camino en respuesta a ansias, además de la calidad, también de búsqueda de superespecialización ante soluciones no imaginadas”².

En general, y sin ceñirnos estrictamente a los resultados, el concurso representa una vía libre a la reflexión, a la aportación intelectual de la persona que lo lleva a cabo. También significa un camino de entrada de nuevos valores en el panorama arquitectónico³.

1. Javier Cenicacelaya. “Los concursos de arquitectura. La trascendencia de una idea” *Arquitectura*, nº 266, mayo-junio 1987, pp. 58-74.

2. Francisco F. Longoria. “Concursos, test y el hombre-organización” *Arquitectura*, nº128, agosto 1969.

3. “El fin de un concurso, previamente, es el hacer una obra mejor; como consecuencia resaltando el encargo garantizado a un técnico reconocido-, da posible entrada a un nuevo valor joven o desconocido por aquello de la igualdad de oportunidades”. Alejandro de la Sota, “Comentarios sobre concursos”, *Arquitectura*, nº128, agosto 1969.

Visto así, puede parecer un tema ideal o la mejor forma de acercarse a la solución idónea, pero tiende a oscurecerse a medida que analizamos toda una serie de circunstancias que deben darse. Para que haya un concurso debe haber un organizador, un tema y un jurado, además de los consiguientes participantes. En la medida en que dichas circunstancias estén bien planteadas, el éxito del concurso será mayor.

Aun cuando el tema del concurso es uno de los puntos menos discutibles, no por ello deja de ser la base para que se desarrolle correctamente. El fin, las necesidades y, en resumen, la intención del concurso, deben quedar suficientemente definidos. El jurado debe hacer que se cumpla el programa enunciado y completar, en caso necesario, la falta de definición que pudiese tener el tema. Si bien han existido todo tipo de jurados, la constante de los concursos ha sido la voluntad del participante por conseguir la mejor propuesta.

El tema del concurso o la consulta ha suscitado a menudo debates entre los arquitectos en cuanto a la conveniencia o no de utilizar este método como procedimiento para la adjudicación de proyectos. Así mismo, las discusiones también han versado en torno a la disparidad de medios con los que se compite y el planteamiento de las bases. En esta línea, Juan Daniel Fullaondo señala que el concurso puede significar muchas cosas diversas, “se puede hablar de una oportunidad para los que no tienen encargos concretos, la válvula creadora para los jóvenes, laboratorio personal del arquitecto, terreno de libertad, la comarca experimental del creador... Muchas cosas, acaso simultáneamente. Y también un campo para la frustración por un desgarrado compás de espera en épocas de carencia”⁴.

Pero sin duda, los concursos han constituido a lo largo del tiempo reflejos de la época y la cultura que los ha creado, temas de debates de la arquitectura del momento y alternativa a esa misma arquitectura. A este respecto, Javier Cenicacelaya señala: “los proyectos tienen, por ello, vida, desde el entusiasmo y la fe del artista; quedan como alimentos reales, como partes de nuestra realidad, por su vocación de formar parte de ella”⁵.

De este punto de vista parte la exposición que se va a realizar. Podemos servirnos del estudio de los concursos que se realizan en el periodo que nos reúne, para intentar dar una visión de cuál es el panorama cultural arquitectónico del momento a través del entendimiento de cuáles son los temas que interesan a los arquitectos españoles, y sobre cuáles reciben información a través de las publicaciones de que disponen.

Nos centraremos en el estudio de los concursos internacionales que se publican en dos revistas españolas del momento: la Revista Nacional de Arquitectura, y su posterior etapa como Arquitectura, y la revista de la Obra Sindical del Hogar, Hogar y Arquitectura. A través de ellas, se intentará dar una visión de cuáles son los temas que interesan a los arquitectos españoles del momento, qué tipo de concursos se publican, porqué se publican esos y no otros, y, en general, algunos datos en torno al conocimiento que se tenía de los concursos que se realizaban en el extranjero.

4. Juan Daniel Fullaondo. “Hablando de concursos de arquitectura”, *Arquitectura*, n° 266, mayo-junio 1987, pp. 16-19.

5. Javier Cenicacelaya, op. cit.

La elección de estas revistas no es casual entre el conjunto total de las mismas que constituyen, como ya es sabido, los mejores medios de recepción de noticias del exterior: la Revista Nacional de Arquitectura, publicada por la Dirección General de Arquitectura es en sí una crónica de la dualidad que se da en nuestro país en esos momentos, entre el historicismo de posguerra que todavía perdura y la naciente lucha contra el mismo; Arquitectura es la continuación de esta primera, ya devuelta al Colegio de Arquitectos de Madrid, donde vuelve a llamarse como en su periodo inicial, antes de que su publicación fuese interrumpida por la Guerra Civil, y Hogar y Arquitectura, que es la otra revista madrileña que alcanza una mayor difusión en el periodo en que nos movemos.

Se expondrá de forma breve la situación editorial y la entrada de información durante este periodo, para pasar seguidamente al análisis de los concursos publicados en las revistas que se han citado. A través de esto, se intentará reafirmar la idea con la que empezábamos a hablar: la de los concursos como una parte significativa de la cultura arquitectónica de cada momento. No sólo constituyen una forma de expresión de la búsqueda de los arquitectos de una época, sino que a posteriori, nos dan nociones de las preferencias y los intereses que movían a publicarlos.

Como ya se ha señalado, la década de los cincuenta arranca con una situación de convivencia entre dos tendencias. Los años finales de la década anterior, especialmente el año 1949, corresponden a la fecha que los críticos señalan como despegue de la arquitectura moderna en España. En ese momento, comienza la desaparición del eclecticismo académico propio de principios de siglo que, durante la primera época del régimen franquista, estuvo revitalizado por el clima conservador que se respiraba. Aún así, las manifestaciones de esta arquitectura neoimperialista continuarán hasta bien entrada la década de los cincuenta.

Pero incluso en medio de este clima, que influye no sólo en los arquitectos en activo, sino también en los alumnos de las Escuelas de Madrid y Barcelona, muchos de ellos no se sienten identificados con el pensamiento y el orden arquitectónico establecido y reniegan del estado en que se encuentra la arquitectura y, sobre todo, de su fundamento.

Sin embargo, teniendo en cuenta el estado de aislamiento en que se encuentra España en este momento, es muy difícil plantear un programa para llevar a cabo el cambio y la evolución que están demandando. Este aislamiento, que surge como represalia a la actuación de España durante la Segunda Guerra Mundial se prolonga hasta los pactos con EE.UU. (1953) y su posterior ingreso en la ONU (1955). De hecho, las revistas extranjeras de arquitectura no se llegan a recibir en el país hasta pasada casi una década del término de nuestra guerra.

Por tanto, de un modo similar a lo que sucede en otras artes plásticas (como los grupos Dau al Set en Barcelona, 1948-1951, y la Escuela de Altamira o El Paso en Madrid, 1957-1960), arquitectos como Fisac, Sostres, Coderch, Cabrero o De la Sota, entre otros, inician por su cuenta, sin el apoyo cultural de su país, la recuperación de las corrientes modernas practicadas en el mundo.

La situación editorial de los años cincuenta, en cuanto a arquitectura contemporánea se refiere, resulta prácticamente inexistente. Las publicaciones extranjeras que se reciben son mínimas, y las españolas no se producen hasta la siguiente década, cuando Carlos Flores saca a la luz su *Arquitectura española contemporánea* que se orienta, en gran manera, a la exposición de la arquitectura que se está produciendo en España en las épocas más recientes.

Salvando excepciones como la del libro de Sigfried Giedion *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, la mayoría de las bibliotecas de los arquitectos españoles estaban faltas de bibliografía extranjera del momento debido a la falta de actividad editorial que, como ya se ha citado, caracterizaba estos años. Habría que esperar a la década siguiente, la de los sesenta para que editoriales extranjeras, sobre todo argentinas, empezaran a proporcionarnos traducciones de libros de arquitectos e historiadores, con las que aumentar la información que se tenía en torno al desarrollo de la arquitectura moderna.

Dada esta situación, fueron las revistas especializadas en arquitectura las que asumieron la responsabilidad de actuar de transmisoras de información de lo que ocurría en el exterior a los arquitectos españoles que, dado el aislamiento que habían sufrido en la década anterior en cuanto a noticias externas, estaban deseosos de información del extranjero.

En este punto, aparece Carlos de Miguel González, como figura fundamental en la difusión de las ideas contemporáneas arquitectónicas. Dada su conocida condición de director de varias revistas especializadas, como el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* o la *Revista Nacional de Arquitectura* y la posterior fase de *Arquitectura*, constituye un personaje clave dentro del panorama editorial de la época. La otra figura que colabora en la difusión de las realizaciones extranjeras es el ya nombrado, Carlos Flores, que, como se sabe, al empezar a colaborar en la revista de la *Obra Sindical del Hogar*, *Hogar y Arquitectura*, no sólo da cuenta de las realizaciones de dicha institución, sino que igualmente da noticias de la arquitectura extranjera y de los problemas que interesaban con respecto al panorama exterior. Estas revistas, junto con *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*, del Colegio de Arquitectos de Cataluña, serán los principales medios de conocimiento que tengan en sus manos los arquitectos españoles de esta época.

De esta manera, se empiezan a publicar en todas ellas proyectos extranjeros que se realizan en ese momento o ejemplos anteriores de sobrada importancia en el panorama internacional. Particularmente, la *Revista Nacional de Arquitectura y Arquitectura*, reflejan un conjunto bastante completo de la arquitectura mejor proyectada o construida, así como de la publicación de concursos, planes de urbanismo, debates, opiniones, estudios históricos, crítica, etc. dentro o fuera de nuestras fronteras.

Con esto entramos de lleno en el tema que nos ocupa. Comenzaremos viendo una serie de datos que se detectan a priori tras la consulta de cada una de las revistas, para pasar después a hacer un análisis de la totalidad de las mismas, intentando buscar similitudes o diferen-

cias entre ellas o la posible evolución que sufren en la publicación de este tipo de artículos. Dado que el enfoque editorial de las revistas es distinto, los artículos que se publican no siempre coinciden, por lo que no se ha considerado lo más adecuado realizar una exposición en paralelo de las mismas. Por eso se ha optado por ir desarrollándolas por separado, exponiendo las relaciones a medida que van apareciendo los artículos en los que hay coincidencia de temas.

Empezaremos, por orden cronológico, y por tanto con la Revista Nacional de Arquitectura. Desde 1950, primer año del periodo que nos ocupa, hasta 1958, último año de la revista, aparecen reseñados 11 concursos internacionales. El año 1950 nada más señala uno, el Concurso Internacional de Urbanización de Tánger⁶. Durante los dos años siguientes no se publica ningún concurso internacional. Tenemos que esperar a 1953 para que aparezcan, de nuevo, artículos sobre este tipo de concursos. A partir de este momento, todos los años aparecen un par de ellos, excepto en 1955, en que sólo se hace un artículo que amplía la información ya aparecida unos números antes en torno al Concurso para la Catedral en San Salvador⁷.

Todos los artículos que se publican proporcionan información de concursos que ya se han realizado excepto el artículo “Concurso Internacional”, del año 1953, donde se informa de la convocatoria del Concurso Internacional de la Casa Calvet, para proyectar la vivienda canadiense del futuro, orientado a “los arquitectos de Gran Bretaña, de las naciones continentales al occidente de la Cortina de Hierro y a los arquitectos y estudiantes del Canadá”⁸.

Los concursos ya efectuados que se publican son, exceptuando el de la Catedral de Coventry, de reciente resolución. El que más separación presenta entre su ejecución y su publicación es el ya nombrado de Tánger, que se publica dos años después de efectuarse. Se ha incluido el concurso de la Catedral de Coventry⁹ en la selección que se ha realizado porque, aun cuando no resulta ser un concurso internacional de arquitectura, ya que son convocados únicamente arquitectos ingleses, fue un concurso muy difundido en todo el panorama mundial arquitectónico, razón por la que la Revista Nacional de Arquitectura se hace eco del mismo, comentando al inicio del artículo: “...es de gran interés el estudio de este proyecto de Coventry, publicado en todas las revistas del mundo, que hoy traemos a las páginas de nuestra revista”. Se refleja aquí un cierto afán por estar a la par que el resto de países en cuanto a información se refiere.

Es interesante destacar que también se hacen eco de un concurso internacional de escultura que se realiza en Londres. En el artículo “Protesta del escultor Oteiza al Concurso Internacional en Londres”¹⁰, se publica un comentario del autor, participante en dicho concurso, indignado ante el fallo del jurado y ante el comportamiento de España en cuanto a su participación en el arte contemporáneo. Con frases como “¿por qué este complejo de inferioridad o este estúpido aislacionismo en materia viva de arte?” o “No estoy conforme en que nuestro voluntario esfuerzo personal no tenga en nuestro país el menor apoyo” lanza duras críticas a la comunicación que presenta España, en cuanto al Arte contemporáneo, con el

6. “Concurso Internacional de Urbanización. Tánger”, Revista Nacional de Arquitectura, nº 103, julio 1950, pp. 283-304.

7. “Catedral de San Salvador”, Revista Nacional de Arquitectura, nº 151-152, julio-agosto 1954, pp. 1-26 “Catedral en San Salvador”, Revista Nacional de Arquitectura, nº 157, enero 1955, p. 46.

8. “Concurso Internacional”, Revista Nacional de Arquitectura, nº 144, diciembre 1953, p. VI.

9. “La Catedral de Coventry”, Revista Nacional de Arquitectura, nº 171, marzo 1956, pp. 19-22

10. “Protesta del escultor Oteiza al Concurso Internacional en Londres”, Revista Nacional de Arquitectura, nº 138, junio 1953, pp. 45-48.

resto de los países. La Revista Nacional de Arquitectura entiende que debe hacerse eco de esta protesta ya que “como quiera que el movimiento artístico actual tiene una innegable universalidad, es oportuno y necesario que en la REVISTA NACIONAL DE ARQUITECTURA quede constancia de su existencia, cuando ésta tiene manifestaciones de la importancia del concurso de Londres”. Pero esta preocupación tampoco constituye una costumbre y, al final, no deja de ser un hecho aislado dentro de la publicación de los concursos internacionales.

En general, y tras hojear el conjunto de artículos de los que estamos hablando, se observa que constituyen una mínima parte de los concursos internacionales que se realizan y que, exceptuando casos puntuales como el de la Catedral de Coventry o la Opera de Sydney¹¹, la mayoría de los que se publican no son los que precisamente alcanzan mayor difusión en el extranjero, sino que se lleva a cabo en los casos en los que presentan un interés para España. Además, se cuidan bien de hacer una introducción que aclare este aspecto. Fijándonos en esto, podríamos hacer una primera clasificación de los tipos de concursos que, al parecer, les resultan interesantes, en cuatro grupos: los concursos en los que intervienen españoles, concursos que alcanzan gran difusión en todo el mundo, concursos con algún tipo de interés especial para el caso español y un último grupo que engloba casos aislados en los que no se pone de manifiesto exactamente los motivos de su publicación.

El primero de estos grupos, el de concursos en los que intervienen españoles, es claramente el más numeroso de los cuatro, y parece el factor prioritario a la hora de la elección de los mismos. En él se incluyen los artículos ya citados sobre Tánger, el concurso de escultura de Londres y la catedral de San Salvador, a los que se les unen el “Concurso para la Basílica de Siracusa”¹² y el “Concurso internacional para el Monumento a Auschwitz”¹³. Se ha incluido en este apartado la Basílica de Siracusa porque, aunque no queda constancia de que acudan participantes españoles, Luis Moya fue miembro del jurado, y es él mismo el que realiza una serie de observaciones en torno al desarrollo del concurso y al galardonado con el primer premio. El resto de premios y menciones aparecen reseñados con los nombres de los equipos y una fotografía de las maquetas de los proyectos.

En el resto se desarrollan sobre todo los proyectos españoles, tanto que, a veces, los premiados sólo se nombran. Es el caso del Monumento a Auschwitz, donde, aunque se seleccionan tres grupos para redactar el proyecto definitivo, sólo se publica la solución aportada por el equipo italiano, encabezado por el arquitecto español, afincado en Italia, Julio Lafuente. Lo que no queda claro son las razones por las que publican únicamente este proyecto, que pueden ir desde un afán patriótico o de compañerismo, entrevistado en la última frase de la introducción, “En estas páginas publicamos el proyecto de nuestro compatriota”, hasta una imposibilidad de tener acceso a los proyectos extranjeros premiados. Esta última parece la razón que lleva a dar más información del proyecto español en el Concurso de Tánger, premiado con el segundo premio, que del resto de galardonados. No en vano, en la introducción al artículo se comenta: “Las dificultades que ahora se acumulan para proporcionarse los originales obli-

11. “Concurso para la Opera de Sydney”, Revista Nacional de Arquitectura, nº 187, julio 1957, pp. 15-20.

12. “Concurso para la Basílica de Siracusa”, Revista Nacional de Arquitectura, nº189, septiembre 1957, pp. 10-11.

13. “Concurso internacional para el Monumento a Auschwitz”, Revista Nacional de Arquitectura, nº 204, diciembre 1958, pp. 42-44.

ga a que esta información vaya desequilibrada, es decir, que se dan más completos aquellos trabajos que han suministrado a la redacción de la revista más cantidad de planos, con independencia de su lugar en la clasificación del Jurado". Aun así, en este caso, se desarrollan de manera extensa los cuatro primeros premios, a base de textos de los autores y planos de los proyectos.

Como tónica general, diremos que salvando las diferencias de desarrollo entre los proyectos españoles y los extranjeros, en todos los artículos aparecen reseñados, al menos, los ganadores de los premios principales. Un caso particular es la Catedral de San Salvador por las circunstancias que rodean al fallo del concurso. Publican un número monográfico en torno al tema con los proyectos españoles presentados totalmente desarrollados, a lo que suman una fotografía de la maqueta del supuesto ganador. Las razones de esto se explican en la introducción al número:

"Los arquitectos españoles que concurrieron a este Concurso recibieron en su día un oficio, en el que se les comunicaba que aquél había quedado desierto. Posteriormente apareció en la prensa española una fotografía facilitada por la Associated Press de Londres, cuyo pie decía: (Maqueta de la nueva Catedral que va a construirse en la República hispanoamericana de El Salvador. Se debe al profesor Dominikus Böhm, famoso arquitecto de iglesias de Colonia, Alemania. Obtuvo el primer premio en el Concurso abierto para la construcción de la nueva Catedral de San Salvador).

Como nos ha sido imposible obtener aclaración a estos extremos, no obstante nuestras insistentes gestiones, publicamos en estas páginas, por orden alfabético, los proyectos españoles que hasta nosotros han llegado, como muestra del interés que España tenía en este concurso, a que sus arquitectos estaban obligados por la tradición de las grandes iglesias que en América dejaron nuestros gloriosos conquistadores".

Los otros tres grupos de la clasificación que comentábamos hace unos momentos, son menos interesantes para el discurso que estamos manteniendo, pero no por ello vamos a dejar de señalar una serie de aspectos que llaman la atención.

Respecto a los concursos para la Catedral de Coventry y la Opera de Sydney, se engloban en un grupo de concursos de gran repercusión internacional de los que la Revista Nacional de Arquitectura se hace eco en momentos en los que la polémica que se crea en torno a los dos ocupa las páginas del resto de revistas extranjeras.

Dentro del grupo de concursos publicados por ser de interés para la arquitectura española, está el "Concurso para una casa solar. Phoenix. Arizona"¹⁴, en el que se desarrollan los cuatro proyectos ganadores del concurso. La Revista Nacional de Arquitectura justifica su publicación al principio del artículo en estos términos: ¡Damos cuenta de este interesante concurso, especialmente interesante para países como el nuestro, de climatología parecida a la de Arizona. Según nuestros informes, no se presentó al concurso ningún proyecto español, y ha sido una lástima, porque las experiencias de estos trabajos pueden tener aplicación en nuestro país!.

14. "Concurso para una casa solar. Phoenix. Arizona", Revista Nacional de Arquitectura, nº198, junio 1958, pp. 32-47.

Por último, nos queda referirnos a los dos concursos convocados por Canadá, en los que no queda clara la intención de su publicación. Al primero de ellos, titulado “Concurso Internacional”, ya nos hemos referido al nombrarlo como el único que se anuncia antes de realizarse, y el segundo, titulado “Concurso Internacional para la vivienda en Canadá”, parece ser la publicación, un año después, de los resultados del concurso anunciado en el primer artículo. No aparece ninguna explicación aparte de las plantas y algunos dibujos de los premios concedidos.

Como ya sabemos, en 1959 la revista recupera su nombre inicial: *Arquitectura*. El cambio, en palabras de Javier Frechilla, “No supone un cambio de línea, aunque sí un cambio de formato y portada y un nuevo comité de redacción en el que están Blanco Soler, Larrodera, Vallejo y Rodríguez Suarez”¹⁵. En lo que a los concursos internacionales se refiere, la revista sigue con su tónica de publicar algún artículo al año, salvo en 1960, en que no aparece ningún concurso internacional en sus páginas. A partir de 1961 la tendencia es aumentar el número de artículos dedicados al tema, excepto el año 1964, sin ninguna reseña. Así, en los seis años que ahora nos ocupan se publican doce artículos sobre concursos internacionales frente a los once publicados en el periodo de ocho años que hemos estudiado de la *Revista Nacional de Arquitectura*, y, lo que es más significativo hay tres números monográficos dedicados a los concursos internacionales para la zona residencial Elviria¹⁶, de Marbella; el edificio “Peugeot”¹⁷, de Buenos Aires; y el Concurso del Kursaal¹⁸, de San Sebastián. A esto hay que sumar otro dato significativo y novedoso en este periodo, la publicación en 1963 del artículo “Comentario general a los concursos”¹⁹, donde por primera vez en los dos periodos, se habla del concurso como tema genérico, mostrándonos así la preocupación en torno a un tema de importancia en dicho momento, y llegando incluso a enunciar “Dos notas positivas sobre los concursos: como aportación de un (virtuosismo) profesional, sobre un (queremos que sea) socialmente elaborado y aceptado, previamente dialogado; y, como aportación de un (invento). Invención de soluciones formales a deseos aún no expresados sociológicamente”.

Aparece también, al final de este periodo, en el año 1965, la sección ¡30 d. a.!, en la que Mariano Bayón va recogiendo ejemplos de arquitectos y arquitecturas extranjeras. Es en este grupo de artículos donde aparecen dos de los concursos internacionales que se recogen: el Concurso para el Ayuntamiento de Boston²⁰, que ganan Kallman, Mckinell y Kwoles; y, de nuevo, el Concurso de la Opera de Sydney, dentro de un artículo dedicado a la figura de Jörn Utzon²¹.

Otra diferencia con el periodo anterior consiste en que en estos seis años no se publica ningún concurso que no sea de arquitectura, aunque Jorge de Oteiza vuelve a aparecer colaborando con Roberto Puig, como uno de los tres proyectos seleccionados para pasar al segundo grado del “Concurso de monumento a José Batlle en Montevideo”²².

Como se acaba de comentar, el concurso para la Opera de Sydney vuelve a aparecer en 1965 en *Arquitectura*, y no deja de ser significativo que también aparezca el otro concurso de los dos que se mencionaban, en

15. Javier Frechilla. “Veinte mil páginas de la revista *Arquitectura*”, Editorial, *Arquitectura*, nº 251, noviembre-diciembre 1984, pp. 7-9.

16. “Concurso Elviria”, monográfico, *Arquitectura*, nº 27, marzo 1961.

17. “Concurso Internacional de Anteproyectos para la construcción del edificio Peugeot”, monográfico, *Arquitectura*, nº 41, mayo 1962.

18. “Concurso del Kursaal en San Sebastián”, monográfico, *Arquitectura*, nº 78, junio 1965.

19. “Comentario general a los concursos”, *Arquitectura*, nº 60, diciembre 1963

20. “Estados Unidos. Concurso para el Ayuntamiento de Boston”, *Arquitectura*, nº 73, enero 1965

21. “Jörn Utzon”, *Arquitectura*, nº 81, septiembre 1965.

22. “Concurso de monumento a José Batlle en Montevideo”, *Arquitectura*, nº 27, marzo 1961, pp. 17-23.

la etapa anterior, como de gran difusión en el extranjero. La catedral de Coventry²³ aparece un poco antes, en 1963, con motivo de la finalización de sus obras. El artículo consiste en una conversación que Luis Moya y Francisco de Inza mantienen delante de unas fotografías de la Catedral, ya construida, con el ánimo de que los años transcurridos desde la fecha del concurso les permitan dar “un juicio más objetivo sobre una obra que, por el tema, por las circunstancias en que se produjo y por el país en que se ha erigido, tiene una indudable trascendencia”.

En la primera etapa, la de la Revista Nacional de Arquitectura, se ha hecho una clasificación en cuatro grupos, según el interés que podían tener los concursos para su publicación. Vamos a ver lo que ocurre ahora en Arquitectura. Obviamente, el grupo más numeroso sigue siendo el de concursos en los que intervienen arquitectos españoles. Aquí también se ha incluido el Concurso Internacional para Elviria, que organiza España, y algunos concursos para arquitectos españoles cuyo ganador formará parte de exposiciones o certámenes extranjeros, donde se incluyen el Concurso entre estudiantes de Arquitectura sobre centros de enseñanza para la Bienal Hispanoamericana de Sao Paulo²⁴, y el del Pabellón de España para la Feria Mundial de Nueva York²⁵. En total, se trata de ocho artículos de concursos en los que intervienen españoles. Salvando los dos proyectos ya comentados que viajarán al extranjero, en el resto no gana ningún equipo español.

Como los artículos bastante más extensos que en la Revista Nacional de Arquitectura, lógicamente, se incluye más información en torno a los premios. En todos ellos se da una relación de ganadores y, excepto en los casos del Monumento a José Batlle y el Edificio Peugeot, se reproducen sus proyectos. Este último caso, el del Edificio Peugeot²⁶, es el más significativo de todo el grupo. Aun siendo un número monográfico sobre el concurso, únicamente nombran los ganadores, hacen un brevísimo comentario en torno a los tres primeros premios e incluyen una foto de la maqueta de los proyectos seleccionados. El resto del número lo dedican a un desarrollo exhaustivo del tercer premio español de los arquitectos José Manuel Fernández Plaza, Julio Bravo Giral y Pablo Pintado y Riba, y del ingeniero Alfonso Alvarez Martínez. Todo este despliegue aún no les parece suficiente, y en el siguiente número publican los proyectos de otros tres grupos españoles que participaron. Como en la etapa anterior, no queda claro cuáles son las razones que les llevan a destacar los proyectos anteriores sobre los ganadores del concurso, es más, en esta ocasión no aparece ninguna reseña a la dificultad en encontrar documentación sobre el mismo, sino que el comentario, en este segundo artículo es: “En el número anterior se publicó el proyecto español que obtuvo el tercer premio de este concurso internacional. Por el interés del tema, hemos estimado oportuno completar esta información con los otros tres proyectos que, según nuestras noticias, han constituido la aportación española en este certamen”.

Los concursos más completos son los que se desarrollan en los monográficos sobre Elviria y el Kursaal, donde todos los ganadores reciben el mismo tratamiento. Y no sólo los ganadores, ya que en el primero de los dos, después de exponerlos todos, se realizan unos esquemas sencillos

23. “Iglesia Catedral de Saint-Michael. Coventry. Londres”, *Arquitectura*, nº52, abril 1963, pp. 25-30.

24. “Centros de enseñanza. Bienal Hispanoamericana de Sao Paulo. Brasil”, *Arquitectura*, nº 31, julio 1961, pp. 2-18.

25. “Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York”, *Arquitectura*, nº 52, abril 1953.

26. “Concurso Internacional Peugeot”, *Arquitectura*, nº 42, junio 1962, pp. 19-29.

llos de bastantes de los proyectos presentados. Este tipo de análisis de las propuestas, realizado por los arquitectos Arias y Reyero, no tiene precedente en la revista.

Ya hemos comentado la aparición, de nuevo en esta etapa, de los concursos de Coventry y de la Opera de Sydney. Éstos, unidos al que se realiza para el Ayuntamiento de Boston, constituyen la aportación en cuanto a los concursos que se publican por ser muy difundidos en el extranjero.

Nos quedarían por ver únicamente dos proyectos, los que se realizan entre españoles para mandarlos al extranjero. Añadido al ya comentado de Centros de Enseñanza, del que se publican los seis grupos de alumnos destacados tras la selección, se encuentra uno mucho más interesante, el del Pabellón de España para la Feria de Nueva York, al que concurren algunos de los arquitectos más importantes de nuestro país. Como ya es sabido, lo gana Javier Carvajal, y de su proyecto exponen todas las plantas y algunas secciones, además de una serie de vistas y una foto de la maqueta. El resto del artículo, lo dedican al resto de proyectos, de los que incluyen una vista del edificio o una foto de la maqueta.

No aparecen en esta etapa concursos de los que denominábamos de algún interés para el país. Parece que, en ese sentido, han evolucionado a la hora de elegir los concursos que publican, claramente hacia las dos tendencias que venimos comentando, la de los concursos en los que interviene algún español y la de los que eligen por el interés que despiertan en el ámbito internacional. También evolucionan desde la primera etapa en el mayor número de los mismos que publican. Al parecer el tema de los concursos comienza a ser considerado muy importante dentro del panorama cultural arquitectónico. Tanto es así, que a partir de este momento, irá aumentando el número de apariciones, hasta que en el año 1969 salga a la luz el primer monográfico que trate el tema genérico de los concursos, incluyendo algunos seleccionados, pero, sobre todo, artículos escritos en torno a “Objetivos del Concurso”, “Comentarios sobre concursos” y, en general, una serie de intervenciones en las que se muestran las ventajas y desventajas que encuentran algunos de los arquitectos más activos del momento al uso que se está haciendo del concurso como fuente de ideas para resolver una serie de proyectos.

Antes de exponer lo que concierne a la última revista sobre la que se ocupa este estudio, habría que destacar dos aspectos que llaman la atención tras la consulta de las dos que ya hemos visto. Por un lado, la continuidad que hay entre las dos etapas. No se nota un cambio de trayectoria, pero sí es notable el creciente interés que va despertando el tema, tal vez porque la década de los sesenta es un momento en que el sentimiento de retraso y aislamiento que se ha vivido en España, llevan a sus arquitectos a intentar superar este tiempo perdido. Este es el segundo aspecto que llama la atención, la evolución en la cantidad de información que se dedica a un tema que constituye un reflejo de las inquietudes en materia arquitectónica de los diferentes países.

Por último llegamos a la revista Hogar y Arquitectura. Como ya hemos comentado, al ser la revista de la Obra Sindical del Hogar, su prin-

principal finalidad era la de hacer propaganda de dicha institución, pero no por ello deja de dar una visión del panorama exterior a base de numerosas críticas y estudios históricos. Esto la convierte en otra fuente informativa de gran importancia, razón por la que se eligió para realizar este estudio.

En cuanto al tema de los concursos internacionales que publica, son mucho menos numerosos que en las anteriores. La razón parece clara. Siendo la revista de la Obra Sindical del Hogar se dedicará, sobre todo, a los concursos españoles. Aun así, en el periodo que va desde su aparición, en el año 1955, hasta la mitad de la década siguiente, se han encontrado seis artículos en los que se habla de concursos internacionales, curiosamente uno cada año desde 1960 hasta 1965. Todos ellos versan en torno a concursos ya realizados, de los que, además, se da información poco tiempo después de que se hayan llevado a cabo.

Excepto el primer concurso que aparece, convocado por la marca de muebles Arflex²⁷, el resto son algunos de los que ya hemos visto al repasar la Revista Nacional de Arquitectura y Arquitectura. Pero la intención con la que se publican, es mucho más clara que en estas. Se informa de concursos en los que han intervenido españoles, aun más, en ningún caso se exponen los proyectos ganadores si son extranjeros.

Hay que hacer una aclaración respecto a los artículos que se publican. Además del ya nombrado concurso de Arflex, se publican el de Elviria²⁸, el del Edificio Peugeot, y tres relacionados con el concurso de ideas para el Pabellón español de la Feria Mundial de Nueva York. Hay que tener en cuenta, que el único concurso internacional que se convoca fuera de España que se publica es el del Edificio Peugeot, y consiste en un artículo muy breve dentro de la sección "Foro"²⁹ en el que se menciona la obtención del tercer premio español en el concurso. Sólo se dice la nacionalidad de los otros dos equipos ganadores. El resto del artículo se trata de una descripción de la solución presentada por los españoles.

Los tres reseñados en torno al Pabellón para la Feria Mundial de Nueva York, se han incluido, como se dijo anteriormente, porque aunque se trata de un concurso entre arquitectos españoles, el proyecto ganador se dará a conocer internacionalmente. Aun así, el único artículo de los tres que se dedica específicamente al tema es el que aparece en el año 1963, en el que se exponen algunos de los proyectos que se presentan, así como el premiado de Javier Carvajal, aparece también en la sección "Foro" de la revista³⁰. Los otros dos que se han señalado, tienen otro carácter, ya que se incluyen en artículos monográficos en torno a la obra de dos arquitectos del momento, Antonio Vázquez de Castro³¹ y José María García de Paredes³², como ejemplos de proyectos realizados recientemente.

Por ello, el único artículo dedicado realmente a un concurso internacional de arquitectura en el de Elviria, del año 1961, y también en éste encontramos diferencias con las revistas anteriores en la forma de presentarlo. En la primera página se da una lista de los premiados, en la que aparecen sus nombres y sus países de origen, pero sin añadir más información al respecto, pasan a desarrollar el proyecto español ganador del segundo premio.

27. "El concurso convocado por Arflex", Hogar y Arquitectura, nº 30, septiembre-octubre 1960, pp. 34-40.

28. "Concurso Internacional de Urbanismo: Elviria", Hogar y Arquitectura, nº 32, enero-febrero 1961, pp. 22-32.

29. "Un premio para España en el edificio más alto de Sudamérica", Hogar y Arquitectura, nº 39, marzo-abril 1962, p. 8.

30. "Feria Mundial de Nueva York. Concurso de ideas para el pabellón español", Hogar y Arquitectura, nº 45, marzo-abril 1963, pp. 10-13.

31. "Obras recientes de Antonio Vázquez de Castro. Anteproyecto para el Concurso del Pabellón español en la Feria Mundial de Nueva York en la Feria Mundial de Nueva York", Hogar y Arquitectura, nº 54, septiembre-octubre 1964, pp. 56-60.

32. "La obra del arquitecto José María García de Paredes. Concurso para el Pabellón de España en Nueva York", Hogar y Arquitectura, nº 61, noviembre-diciembre 1965.

Nos queda por comentar el primer concurso al que nos referíamos, el convocado por la casa italiana ¡Arflex!, en el que también se desarrolla únicamente el trabajo de los tres españoles que han obtenido una mención de honor. También, en este caso, aparece incluido en una sección de la revista, la llamada ¡60 días para la arquitectura!.

Las conclusiones que se pueden sacar tras estos comentarios son que, como señalábamos al empezar a hablar de Hogar y Arquitectura, tienen mucho más claro los temas que les interesan en torno a los concursos internacionales: únicamente publican en los que participan los arquitectos españoles, y sólo publican los proyectos de éstos.

Sin embargo, hay que destacar que los pocos proyectos que publican son algunos de los que también dan mayor importancia en Arquitectura. ¿Qué puede significar esto? Seguramente sea signo de que aunque los planteamientos de las dos revistas son bastante distintos en cuanto a qué aspectos les interesan de los concursos, también es cierto que no puede ser casualidad que elijan, o den mayor importancia, a proyectos similares.

Esto reafirma la idea con la que empezábamos: la de los concursos como parte de la cultura arquitectónica. No sólo constituyen una forma de expresión de la búsqueda de los arquitectos de una época, sino que a posteriori, nos dan nociones de las preferencias y los intereses que movían a publicarlos.

En el caso español, parece claro que buscan resaltar la participación española en los concursos internacionales por encima del interés que pueda presentar el concurso en sí. De no ser de esta manera, seguramente publicarían con igual extensión los proyectos extranjeros y los de sus compatriotas y, como se ha visto, en la mayoría de los casos ocurre lo contrario. De todas formas, no hay que subestimar, como ya se ha comentado antes, la posibilidad de que les fuese difícil reunir más información de la que publicaban sobre los participantes extranjeros ya que, aunque España comenzaba a salir del aislamiento que había vivido en las décadas anteriores, todavía se encontraban bastante encerrados en sí mismos y, sobre todo, les faltaban contactos con el resto de integrantes del panorama arquitectónico.

Pero discernir si es alguna de estas razones que se apuntan, o cualquier otra, lo que motiva a la publicación, sobre todo, de los proyectos españoles, podría ser objeto de una investigación específica, y no constituye el objeto de esta exposición en la que, sobre todo, se ha pretendido mostrar cuáles parecen los temas que interesan a los arquitectos españoles y, por tanto, porqué se publican un tipo determinado de participaciones en los concursos internacionales. Sea patriotismo o dificultad para conseguir la información, lo que sí se deja entrever en los artículos es un orgullo ante la participación española en este tipo de concursos, y un interés progresivo en la publicación de los que alcanzan mayor difusión en el panorama internacional.

QUINCE AÑOS DE ARQUITECTURA. NOTICIAS SOBRE JAVIER CARVAJAL Y OTROS.

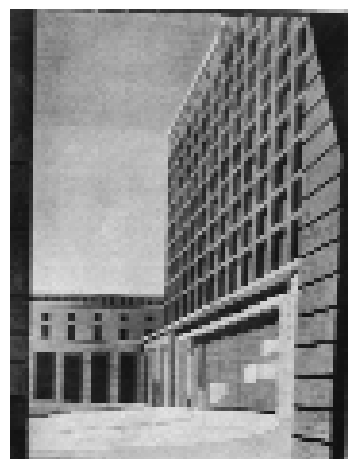
Mariano González Presencio.
Universidad de Navarra.

1. Introducción

La historiografía de la arquitectura española de este siglo no ha empezado sino en fechas recientes a alcanzar un cierto cuerpo sistemático a partir de una distancia crítica y una entidad de las que los escasos trabajos anteriores se encontraban faltos, bien por la sesgada posición ideológica de sus autores, bien por la ausencia de base crítica. No obstante, sigue siendo un terreno en gran medida inexplorado y necesitado de un enriquecimiento producto de distintas lecturas e interpretaciones de los distintos períodos que lo informan que posibiliten visiones de conjunto más allá de las tampoco abundantes monografías que han ido apareciendo.

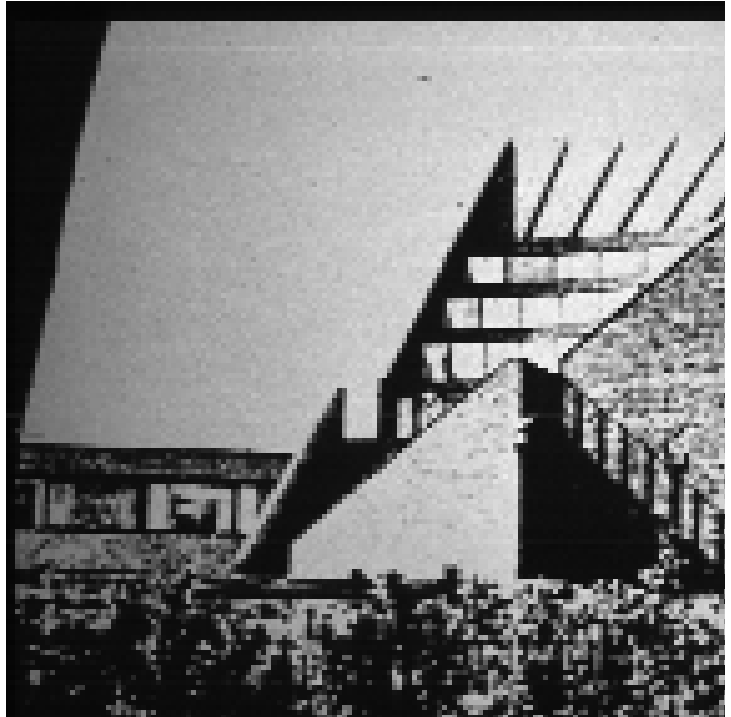
No es ésta, desde luego, la ambición de esta comunicación, aunque entiendo que sí debiera estar entre los objetivos últimos de este congreso en lo que al período señalado se refiere. Es en aras a contribuir mínimamente a esa empresa común que propongo este breve análisis del que fue, en el tiempo que nos ocupa, el foro de comunicación más influyente entre los arquitectos españoles.

El atractivo que puede tener repasar los distintos números que fueron apareciendo de la revista, primero como *Revista Nacional de Arquitectura* y luego como *Arquitectura*, estriba en la impresión del momento que transmite, en la cercanía a los acontecimientos que supone su carácter sincrónico sin la valoración crítica que da la distancia en el tiempo y el conocimiento del desarrollo posterior de los hechos noticiados y su mayor o menor influencia en la gestación de otros fenómenos o la permanencia o no de sus protagonistas en el primer plano disciplinar.



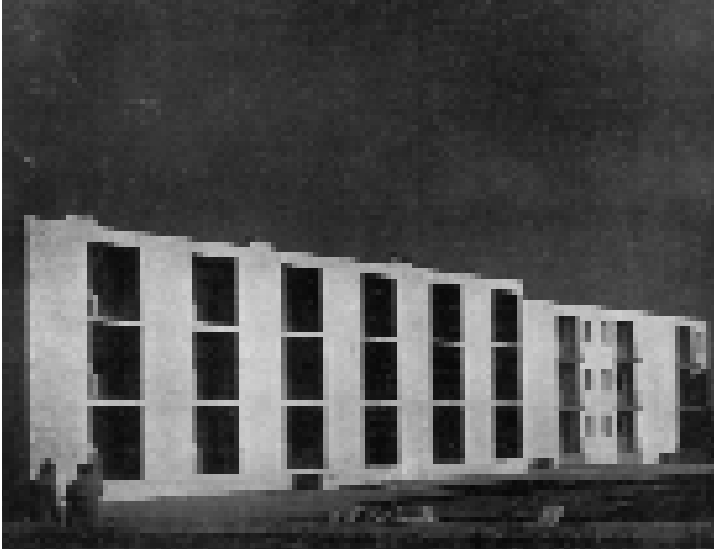
1. Concurso de Casa Sindical. Asís Cabrero. (RNA 97, enero 1950).

2. Concurso Basílica de Aránzazu.
Oiza y Laorga.
(RNA 107, noviembre 1950).



Lógicamente, es de todo punto imposible la lectura inocente de estos ejemplares, cualquier mirada que se produzca desde nuestro tiempo sobre ellos estará marcada por los intereses de este momento —siempre es así en la revisión histórica de los hechos o documentos de cualquier período— y por el conocimiento de qué acontecimientos u obras de los reseñados en sus páginas han sido sancionados como relevantes por la crítica posterior. No obstante, esta circunstancia no hace sino incrementar el atractivo de la revisión y, en cierto sentido, sirve para establecer sus límites, porque no pretendo algo tan ambicioso como una relectura crítica que ponga en evidencia posibles errores de apreciación de las interpretaciones habidas, sino que tan sólo propongo un leve repaso de las circunstancias y momentos en que fueron alcanzando notoriedad en el ámbito disciplinar obras y arquitectos cuya fortuna crítica ya conocemos.

El título del Congreso —*De Roma a Nueva York: itinerarios de la nueva arquitectura española. 1950-1965*— hace referencia a la peripecia personal de uno de los más señalados protagonistas de el nuevo rumbo que en el ecuador del siglo toma la arquitectura española en busca de una homologación internacional, con una ambición no muy alejada del espíritu que alienta en esos años muchas de las esferas de la vida política y social española en el proceso de superación del modelo autárquico emergido de la contienda civil. Las ciudades de Roma y Nueva York aparecen como hitos del proceso de acceso al primer plano de la arquitectura española del entonces joven arquitecto Javier Carvajal Ferrer, desde la consecución del Premio de Roma hasta la consagración internacional con el éxito incontestable que alcanza el Pabellón de España por él diseñado en la Feria de Nueva York de 1964.



3. Viviendas experimentales. Rafael de Aburto.
(RNA 172, abril 1956).

Aunque la trayectoria de Carvajal no es sino un ejemplo —por más que el congreso apunte hacia la intención paralela de rendir un merecido homenaje a este arquitecto tan fundamental en la historia del centro que es sede de la reunión— de otras más que se producen en paralelo o con ligeras variaciones generacionales en esos años. Nombres como los de Ramón Vázquez Molezún, Oriol Bohigas, José María García de Paredes o Antonio Fernández Alba, pero también los componentes de la generación inmediatamente anterior, Alejandro de la Sota, José Antonio Corrales, Asís Cabrero, Rafael Aburto, Francisco Sáenz de Oiza, Miguel Fisac, Julio Cano Lasso o José Antonio Coderch suponen una variación substancial del panorama arquitectónico español en respetuosa convivencia con los profesionales —Bidagor, Gutiérrez Soto, Zuazo, López Otero, Blanco Soler, Moya...— que habían alcanzado protagonismo en el entorno de la guerra. Estos arquitectos, que en algunos casos habían dedicado sus esfuerzos a la tarea de intentar dotar al régimen emergente de una determinada imagen arquitectónica a través de una mixtificación de elementos provenientes de esferas muy dispares entre sí —El Escorial, el casticismo, los fascismos europeos...—, ahora, ante el impulso de las nuevas generaciones, se verán obligados a acomodar, con mayor o menor fortuna, su arquitectura a los nuevos tiempos.

En sintonía con el planteamiento general del Congreso, la lectura que propongo de los quince años de la Revista Arquitectura —durante una buena parte del período Revista Nacional de Arquitectura— me gustaría hacerla siguiendo la peripecia de las distintas apariciones de la obra de Javier Carvajal en sus páginas, atendiendo a los edificios y noticias que acompañaron las publicaciones de su obra y a las distintas irrupciones en escena que se van sucediendo en esos años en que se producen desapariciones tan significativas como las de Pedro Muguruza o Modesto López Otero y empiezan a sonar nombres tan relevantes para la etapa posterior como Fullaondo, Higuera o Moneo.

1 La Revista Nacional de Arquitectura (RNA) se publicaba como órgano del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España editado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, lo que la hacía depender de manera directa de la Dirección General de Arquitectura. La creación del Ministerio de Vivienda con la titularidad de José Luis Arrese y con sus propios medios de difusión permite la reaparición de la cabecera de Arquitectura ya utilizada antes de la guerra y la recuperación del control de la revista por parte del COAM (A 1, enero 1959).

2. Quince años de revista.

Realmente habría que referirse a dos publicaciones distintas a la hora de hablar del período que abarca los primeros quince años de la segunda mitad del siglo. Hasta el año 1958 lo que aparece es la *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)*, y no es sino hasta el último año de la década de los cincuenta que no se vuelve a editar la original revista *Arquitectura* como órgano del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid¹.

Los autores

Durante todos estos años la dirección de la Revista —tanto la *Revista Nacional de Arquitectura* como *Arquitectura*— fue responsabilidad de Carlos de Miguel que contó con un equipo de redacción bastante estable pero que fue sufriendo variaciones en su composición al estar muy abierto a la entrada de los jóvenes valores emergentes. Además se aprecia la existencia de un círculo más amplio de colaboradores muy activos siempre dispuestos a participar en cualquier tipo de debate que se suscitara en las páginas de la revista; en especial es notable su presencia continua en las sesiones críticas que, sobre los más diversos temas periódicamente van apareciendo en los distintos números.

Durante los años de edición de *RNA* los créditos de la revista permanecen prácticamente inalterados, con Carlos de Miguel como director y Javier Lahuerta en calidad de redactor técnico, el equipo habitual de colaboradores acreditados es el único que sufre alguna modificación aunque con una lista muy breve de nombres que a veces varían sus cometidos —Joaquín Vaquero Turcios, dibujante de la revista en 1950 pasa a ser corresponsal en Roma cuando se traslada a la capital italiana para proseguir su formación— que son los de corresponsales en distintas ciudades —sobre todo Roma y París, pero también Viena, Milán y Buenos Aires— y los de dibujantes, tarea que durante estos años desempeñarán fundamentalmente José Luis Picardo, Fernando Cavestany y Joaquín Vaquero Turcios. También aparece como acreditado en algún número el escultor Amadeo

4. Iglesia de N^o.Sra. de los Angeles.
J. Carvajal y J. M. García de Paredes.

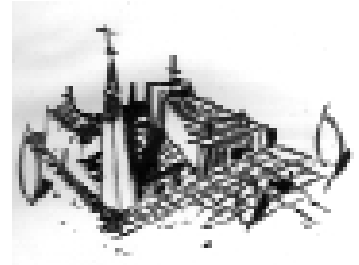


Gabino como encargado de la composición de las páginas. La desaparición de *RNA* en 1959 modifica los créditos de la revista al aparecer junto al director reseñada la junta directiva del COAM con su presidente Luis Blanco Soler a la cabeza en calidad de consejo de redacción. En 1960 se renueva la composición del equipo de redacción apareciendo Luis Moya como jefe de redacción y Antonio Fernández Alba como secretario, puesto que desde febrero de ese mismo año ocuparía Francisco de Inza. La junta directiva del colegio figuraría a partir de entonces como comité de gerencia presidido por Alejandro de la Sota. El nombramiento de Luis Moya como director de la ETSAM supone el último cambio del periodo en la composición y organización de la redacción con la desaparición de la figura del jefe de redacción que encarnaba el propio Moya y su sustitución por un comité de redacción del que formarían parte Eduardo Mangada, José Luis Pico, Juan Antonio Ridruejo y Bernardo Inzenga, al que luego, de forma sucesiva, se irían añadiendo Miguel Oriol, Julio Cano Lasso, Javier Carvajal y Mariano Bayón. Francisco de Inza seguiría siendo durante estos años el secretario de redacción compartiendo el puesto durante unos meses con José Luis Pico y desarrollando una activa presencia en las páginas de la revista .

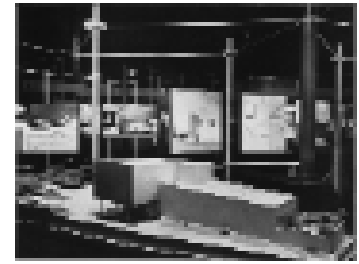
Esta sería una relación más o menos apresurada de los nombres que fueron apareciendo en la cabecera de la revista pero habría que ampliar esta lista con muchos más que actuaron como colaboradores habituales en este periodo, escribiendo artículos o participando en las sucesivas sesiones críticas que organizaba y de las que se hacía eco la revista. Además de a la presencia continua de Luis Moya, antes de que apareciera consignado como jefe de redacción, habría que referirse a personajes como Miguel Fisac, Fernando Chueca, Rafael Aburto, Asís Cabrero, Francisco Sáenz de Oiza, Julio Cano Lasso, Rafael de la Hoz y alguno más. A partir de 1961 se inician unas secciones fijas sobre filosofía, economía y arte mantenidas fundamental y respectivamente por Alfonso López Quintás, J.M. Bringas y Juan Ramírez de Lucas, apareciendo más tarde unas notas de crítica cinematográfica de Angel Gortazar.

La revista y la escuela de arquitectura

El nombramiento como director de la ETSAM de un personaje tan destacado en el seno de la revista durante estos años como Luis Moya no hace sino poner de manifiesto la estrecha relación mantenida entre revista y escuela, no sólo por el hecho de la dedicación docente de la mayor parte de sus colaboradores sino por la atención continua que la revista presta en ese periodo a lo que pasa en la escuela madrileña, ofreciendo su tribuna a los debates sobre enseñanza de la arquitectura², haciéndose eco de las noticias más relevantes del claustro³ e, incluso, cediendo sus páginas para la publicación de trabajos destacados de alumnos; de hecho, éste fue el camino por el que aparecieron en papel impreso trabajos previos a la obtención del título de algunos de los arquitectos que inmediatamente empezarán a protagonizar el panorama de la arquitectura española como es el caso primero de Oriol, Higuera, o Peña Ganchegui y algún año más tarde de Fullaondo o Moneo⁴.



5. Croquis para Esquivel. Alejandro de la Sota.

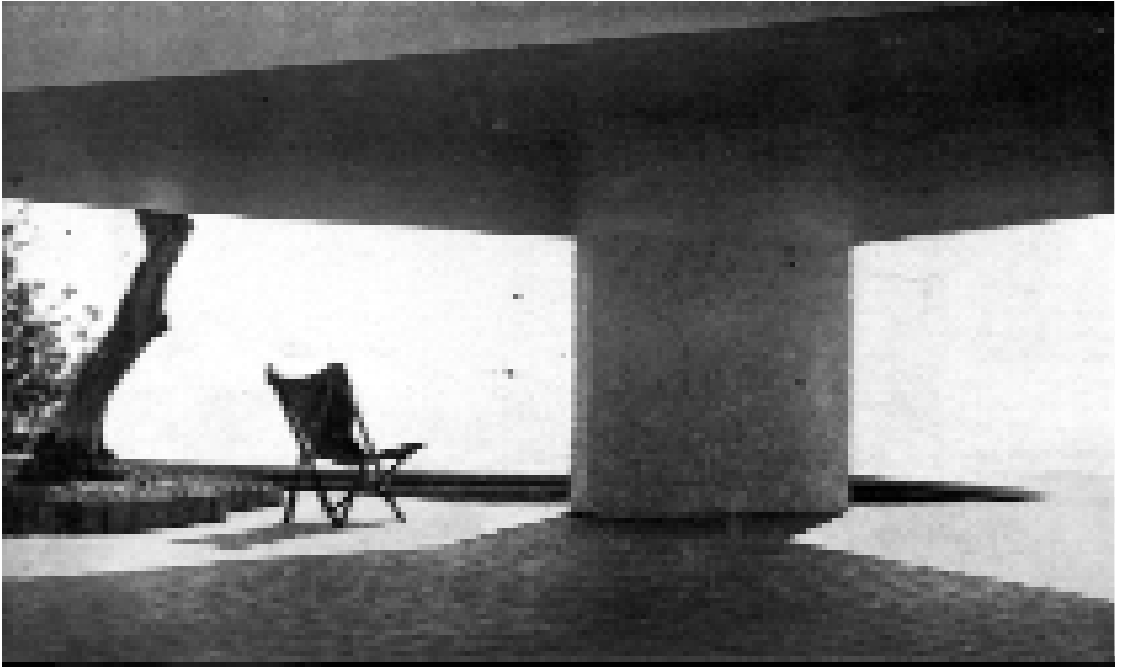


6. Exposición de arquitectura. GrupoR. (*RNA* 142, octubre 1953).

2. Las páginas de la revista son, por ejemplo, escenario de una interesante polémica sobre la enseñanza de arquitectura entre Victor D'Ors y Oriol Bohigas (A 6, junio 1959 y A 14, febrero 1960).

3. Dos muestras: se publican los ejercicios de una oposición a cátedra de Proyectos (*RNA* 115, julio 1951) o se reproduce la última lección de D. Modesto López Otero (*RNA* 162, junio 1955).

4. De los primeros aparecería publicado el Proyecto Fin de Carrera junto con los del resto de sus compañeros de promoción (A 9, septiembre 1959), y de los segundos un proyecto de escuela con una plaza de tors como tema (A 29, mayo 1961).



7. Casa Ugalde en Caldetas. J. A. Coderech. (RNA 144, diciembre 1953).

La teoría

La atención a la escuela no es sino un ejemplo de la voluntad de la revista por trascender la misión de dar noticia de las novedades relevantes producidas en el campo profesional y compaginar esta dedicación con la más ambiciosa de constituirse en un foro de difusión de la cultura arquitectónica a través de la atención a las reflexiones teóricas y a las revisiones históricas. Ejemplo de lo primero serían los distintos artículos de autores como Moya o Chueca o las propias Sesiones Críticas; los números monográficos dedicados a temas diversos como El Escorial⁵ o a la figura de Antonio Gaudí reflejan, junto a otros muchos artículos sueltos, el interés de los responsables de la revista por repasar hechos y figuras relevantes del pasado.

Los edificios

Como es lógico en una publicación de estas características, el mayor espacio es el ocupado por la publicación de obras y proyectos de arquitectura que pudieran atraer el interés de los lectores — fundamentalmente arquitectos— de la revista. Como no podía ser de otra manera el tema más repetido es el de la vivienda —tanto unifamiliar como en bloque— y la variedad de ejemplos aparecidos en los quince años analizados permite observar las distintas tendencias que insuflaban el panorama nacional, así como el hecho de que los proyectos de vivienda fueron el laboratorio más idóneo para la experimentación en la búsqueda de nuevos modos compositivos más acordes con las líneas arquitectónicas que se estaban desarrollando en el resto de Europa. Así, las sucesivas muestras de ejemplos de la tipología de viviendas con terrazas desarrollada con mano maestra por Gutiérrez Soto —que encontrarían un buen número de segui-

5. En ese número aparecería el famoso artículo de Luis Moya sobre «La composición arquitectónica en El Escorial» entre otras colaboraciones (A 56, agosto 1963).



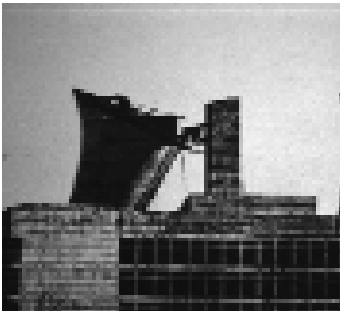
dores— compartirían espacio con nuevos experimentos que atendían en gran medida al problema de la vivienda social con soluciones de gran brillantez como las de Aburto, Cabrero, Sáenz de Oiza, Martorell y Bohigas, y con atractivas propuestas de renovación lingüística como las de Coderch, Sostres o el propio Carvajal.

8. Edificio del Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas. (RNA148, abril 1954).

Junto con el de la vivienda otro tema proyectual que brilla con luz propia por la atención prestada por la revista es el de las construcciones religiosas y el arte sacro en general. Probablemente son muchas las lecturas sociológicas que cabe hacer sobre esta circunstancia en relación con la situación política y social de nuestro país en esos años, pero también deben tenerse presente algunos factores que actuando en ese entorno contribuyeron a que los arquitectos españoles, y con ellos la revista, dedicaran una especial atención a los proyectos de iglesias. Por un lado habría que considerar las posibilidades que ofrece un tema como el del diseño de los espacios para el culto para la experimentación formal que en aquellos momentos marcaba el impulso de los arquitectos más significados; por otro, el hecho real de que la fuerza social y económica del clero durante el régimen permitía enfrentarse a este tipo de proyectos con un cierta holgura presupuestaria y el hecho cierto de que la expansión de las ciudades españolas con la aparición de nuevos barrios que permitieran absorber el imparable flujo que desde el campo se produce hacia las áreas industriales en esos años ofrecía la posibilidad de un buen número de encargos de construcción de nuevas iglesias para las nuevas zonas residenciales. Pero también existían factores externos que abonaban el terreno de este interés; aunque el Movimiento Moderno no había tenido la tipología religiosa como referente central de experimentación, sería en esos años cuando la arquitectura internacional ofreciera los mejores ejemplos —Ronchamp, La Tourette, los proyectos de Aalto o Utzon,...— de arquitectura eclesial, lo



9. Maqueta de la capilla en el camino de Santiago. Sáenz de Oiza y Romaní. (RNA 160, mayo 1955).



10. Casa en el Viso en Madrid. Alejandro de la Sota. (RNA 164, agosto 1955).

que se vendría a sumar, en el ámbito de la Iglesia Católica, el sentimiento generalizado de renovación de las formas y contenidos del mensaje que tendría como precipitado el Concilio Vaticano II con toda la modificación litúrgica —formal y funcional— que produjo. Todas estas circunstancias no sólo contribuyeron a intensificar la atención de los arquitectos españoles hacia el tema, sino que dieron como resultado los que probablemente sean los mejores ejemplos de arquitectura de iglesias de este siglo en España. Basta con recordar ejemplos como la Basílica de Aránzazu de Oiza y Oteiza, las iglesias de Vitoria de Carvajal y Fisac, el convento del Rollo de Fernández Alba o las iglesias proyectadas por José Luis Fernández del Amo para los nuevos poblados del Instituto Nacional de Colonización.

Este último, el de los nuevos poblados es otro de los terrenos que aparecen como abonados para la investigación formal y de los que va dando noticia la revista; la esencialización del lenguaje popular desarrollada por Fernández del Amo y Alejandro de la Sota—también por José Borobio y alguno más— deriva en una sofisticada abstracción cuyas imágenes se van asomando de manera regular a las páginas de la revista con ejemplos de la calidad de Belvis del Jarama, Esquivel o Vegaviana. En otra línea de investigación más cercana a la problemática de los suburbios de las ciudades —con semejantes cotas de calidad— habría que reseñar las operaciones de Caño Roto y Entrevías a las que la revista otorga relevancia acorde con su interés.

Para el análisis de la renovación del lenguaje habría que considerar la novedad que se produce en estos años de la aparición en la revista de proyectos y realizaciones de locales comerciales y tiendas en la medida en que también este tipo de trabajos se presenta como un buen laboratorio experimental y ofrece a los arquitectos que se dedican a trabajar en ellos —también es significativo que lleguen este tipo de encargos— la posibilidad de probar fórmulas nuevas y emular con cierta libertad las imágenes que de estos locales llegan desde Roma, Milán o París a través de las publicaciones extranjeras.

Los concursos

En quince años de revista van apareciendo una infinidad de proyectos y obras de edificios de tipos muy distintos a los reseñados: cines, hoteles, fábricas, escuelas, etc., pero sobre todo en este período la revista destaca —y eso habla mucho del espíritu con que se edita— la atención prestada a los concursos. Son muchos los concursos de los que se da noticia en esos años, algunos tan relevantes por la arquitectura a la que posteriormente darían lugar como por el eco que tuvieron como el la Casa Sindical en el Paseo del Prado ganado ex-aequo por Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto; el de la Basílica de Aránzazu ganado por Oiza y Laorga; los de los pabellones de España en las exposiciones de Bruselas y Nueva York de Corrales y Molezún y Carvajal respectivamente o el del Gobierno Civil de Tarragona ganado por De la Sota. También aparecen concursos hoy perfectamente olvidados aunque consistieran en memorables salvajadas como la que se planteó en el Kursaal de San Sebastián en 1965 ganada por un arquitecto polaco afincado en Inglaterra.

Como curiosidad se producen en esos años una serie de concursos que buscan la adjudicación de los proyectos de las nuevas Delegaciones de Hacienda que se empiezan a construir por las distintas capitales de provincia en España y de los que la revista va dando puntualmente noticia. Así se van publicando los concursos de Logroño, Valencia, Tarragona, Gerona, León, Las Palmas, La Coruña, y San Sebastián. Los señalo porque se trata de una secuencia especialmente reveladora de la evolución que se desarrolla también en la arquitectura oficial con el paulatino abandono de la supuestamente adecuada ornamentación de raíz clasicista —característica en alguno de los dudosos intentos que se habían dado en los cuarenta de conseguir dotar al régimen de una imagen arquitectónica— y una progresiva aparición de las formas y los nombres que estaban pilotando una cierta europeización de la arquitectura española.

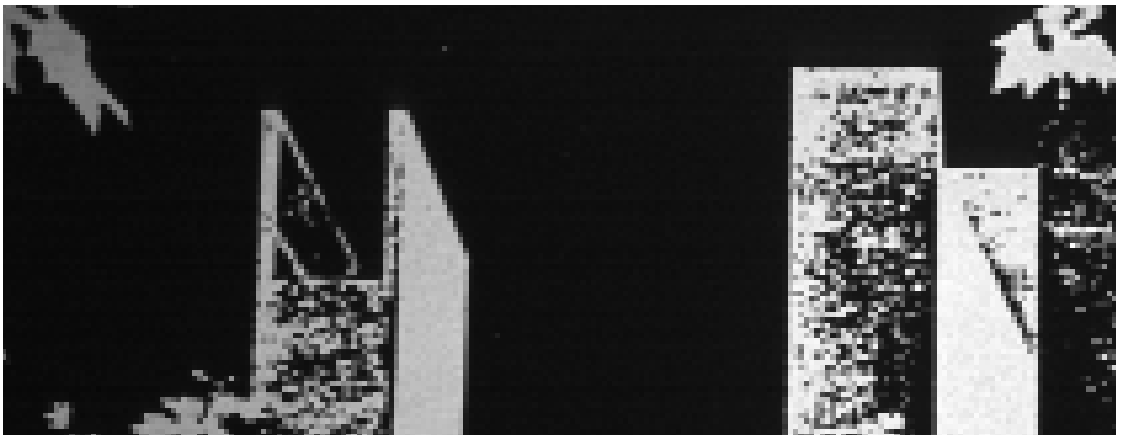
Las sesiones críticas

Mención aparte merecen las sesiones críticas que regularmente organizaba la revista y que normalmente se publicaban por extenso y en la que tenían cabida los temas más dispares, desde los de rabiosa actualidad como podía ser un concurso recién celebrado o la presentación pública de un determinado proyecto que se considerara especialmente relevante al análisis de alguna figura o acontecimiento producido en el exterior o sobre temas genéricos o históricos. El sistema de funcionamiento de las sesiones era variado aunque lo más habitual era que alguien actuara de ponente sobre el tema a debatir y luego se estableciera un turno de intervenciones. A veces el ponente era el propio autor del edificio que iba a ser objeto de crítica quien luego se defendía de las respetuosas pero a menudo nada condescendientes críticas evacuadas por los asistentes⁶.

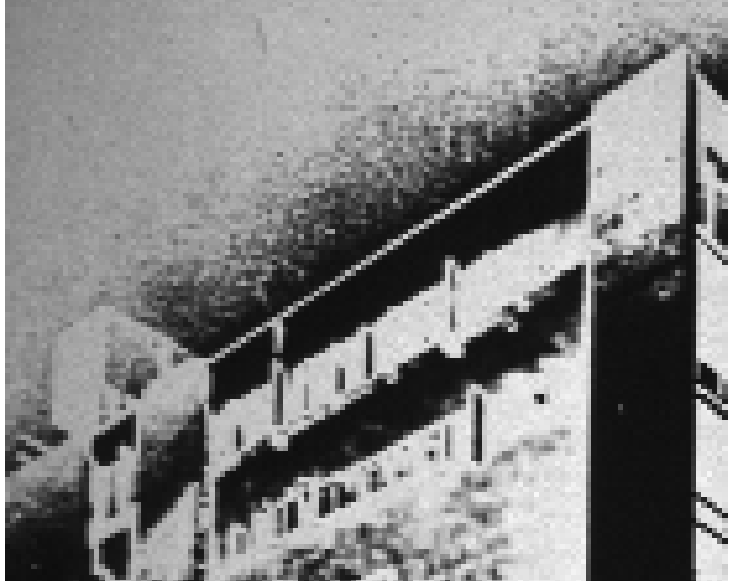
Además del interés documental que ofrecen y del atractivo que puedan presentar vistas desde nuestro tiempo por la cercanía que nos produce su lectura respecto a sus intervinientes, las sesiones críticas fueron un intento serio de abrir un foro de debate sobre arquitectura que fuera sentando las bases para una cierta refundación disciplinar al tiempo que se pretendía una clarificación sobre los caminos hacia los que debía dirigirse la arquitectura española desde su realidad histórica. El logro más ambicioso alcanzado por este foro cristalizaría en las sesiones celebradas en

6. De este tipo es una de las más memorables que tuvo lugar en Gijón después de una visita dirigida por el propio Moya a la Universidad Laboral por lo significativo del edificio que se debatía y por el calado de alguna de las críticas vertidas por parte de arquitectos que abogaban de forma clara por una arquitectura moderna y que veían fuera de su tiempo el brillante despliegue de recursos clásicos exhibido por Moya (A 168, diciembre 1955).

11. Concurso Escuela dde Alfós Estudios Mercantiles en Barcelona. J. Carvajal y R. García de Castro. (RNA 167, noviembre 1955).



12. Pabellón de España en Venecia. Premio de Roma. J. Carvajal. (RNA 168, diciembre 1955).



Granada en abril de 1953, organizadas con la intención de alumbrar el “Manifiesto de la Alhambra”. La pretensión de este pronunciamiento sería la de ‘establecer las bases espirituales de una nueva arquitectura auténticamente española’. El resultado de estas reuniones, que se publicarían con detalle⁷, tiene hoy para nosotros más interés por lo ambicioso del intento y por lo indicativo de los dilemas en que se debatían los arquitectos españoles que porque alcanzara una trascendencia relevante en el devenir de la arquitectura española inmediatamente posterior.

La nómina de intervinientes en las distintas sesiones críticas fue de lo más variada y aunque destaquen por su especial actividad y presencia algunos de ellos como Luis Moya, Miguel Fisac, Alejandro de la Sota o Fernando Chueca, la lista de todos los participantes en alguna o varias de las sesiones nos ofrece un panorama casi exhaustivo de las figuras de relevancia que podían encontrarse en aquellos momentos, por lo menos en Madrid.

El arte

Este mismo espíritu abierto y culturalmente ansioso también se refleja en la atención que se presta de manera continuada al arte plástico. En este sentido, es continua la presencia en las páginas de la revista de obras de pintores y escultores, con especial atención a los que parecen ocupar posiciones más de vanguardia —Chillida, Oteiza, Tapies, Vaquero Turcios,...—, lo que transmite una cierta idea de empresa común entre las distintas artes respecto de la inserción de España en los niveles más avanzados del progreso artístico.

7 RNA 136, abril 1953.

La mirada al exterior.

De especial importancia a la hora de glosar los intereses de la revista en esos años, que es casi tanto como decir los intereses de la arquitectura española, es observar la información que se asoma a sus páginas proveniente del exterior. Lo primero que hay que decir es que ésta no es muy completa ni especialmente extensa y que las noticias sobre la arquitectura que se está realizando en Europa o América si no se puede decir en absoluto que lleguen con cuentagotas sí se puede afirmar que manifiestan una cierta precariedad en los cauces de comunicación con otros escenarios arquitectónicos. Circunstancia que no parece derivarse de posibles actitudes aislacionistas, ya superadas en esos años, pero que genera una cierta falta de atención hacia algunos acontecimientos que sabemos que estaban saliendo a luz pública en otras partes y que o no son recogidos en su momento o ni siquiera mencionados⁸. No obstante, a lo largo de los sucesivos números se aprecia una creciente preocupación por reflejar los posibles fenómenos foráneos relevantes⁹ acorde con la voluntad de homologación internacional que para la arquitectura española en general se persigue. Por ello, la presencia de arquitectura internacional es lo suficientemente amplia como para ofrecernos indicaciones sobre las direcciones a que apuntaban las miradas desde España. Del conjunto de los números analizados parece derivarse que los arquitectos españoles, —o, por lo menos, así lo entendían los responsables de la revista— permanecían atentos a la arquitectura que se producía en el norte de Europa —Holanda, Dinamarca y Finlandia en especial— y en Italia, sin perder de vista lo que hacían nuestros vecinos los franceses.

El gran referente del período es, sin duda alguna, Alvar Aalto, a quien se dedican dos números, uno de ellos monográfico y, además, especialmente significativo porque corresponde a enero de 1960, primer número del segundo año de la publicación de *Arquitectura* que coincide con un cambio de formato y una profunda definición editorial de la revista. Junto con el de Aalto podrían citarse otros nombres, como el inevitable de Le Corbusier, profusamente citado en el número dedicado a la arquitectura francesa y en diferentes sesiones críticas, pero quizá con una cierta sordina respecto del respeto y admiración que se trasluce por la arquitectura finlandesa y por Alvar Aalto en especial. También es palpable esta admiración en el caso de Arne Jacobsen, cuya carrera se sigue con atención. Y sería reseñable el impacto que produce el edificio Pirelli que pone en primer plano a la figura de su autor Gio Ponti, aunque también se publican proyectos de Figini y Pollini, Albini o del BBPR.

Resulta significativo, asimismo, el número que se dedica a Richard Neutra —ya se le había dedicado algún amplio reportaje con anterioridad—, reconociendo el papel referencial que sus casas unifamiliares tienen para las propuestas de renovación del tipo que algunos jóvenes arquitectos estaban planteando, soportando que ciertas críticas tacharan sus viviendas de ‘excesivamente americanas’¹⁰, y, en general otorgándole un cierto papel preponderante en la imagen de la arquitectura americana vista desde España. Por azar, este número coincide con la muerte de Le Corbusier de la que la revista se hace eco inmediatamente, prometiendo un futuro monográfico especial que dedique a la memoria del maestro el recuerdo que se merece.



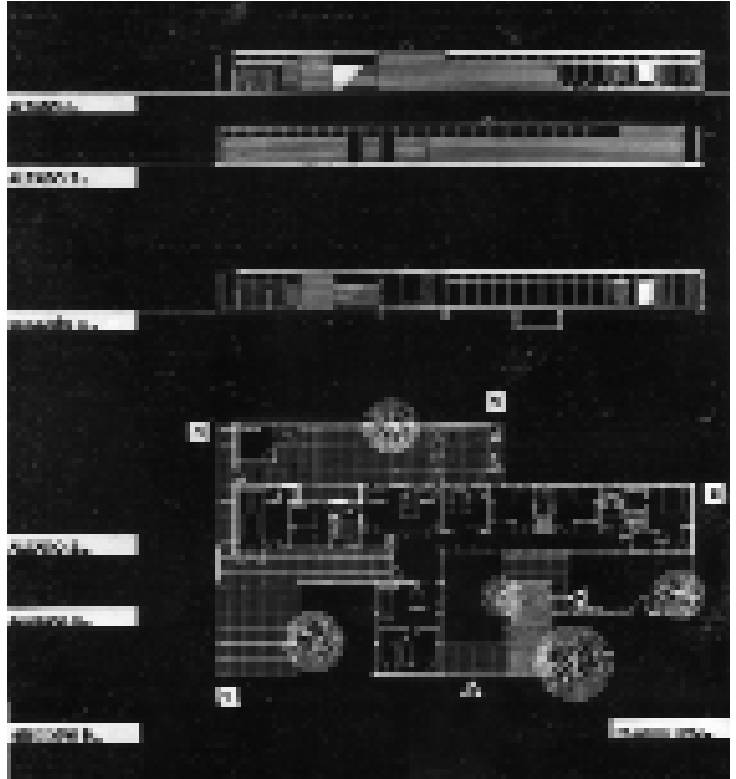
13. I Exposición Nacional de telecomunicaciones. J. Carvajal, J. A. Corrales, R. V. Molezún. (RNA 169, enero 1956).

8. En general sorprende la poca atención que la revista presta a las últimas obras de los grandes maestros, así, por ejemplo, es muy escasa la información que aparece de obras como Ronchamps o el Guggenheim y no se hace referencia ni a La Tourette ni a la Galería de Berlín. De hecho, en estos quince años casi no se da ninguna noticia sobre Mies van der Rohe.

9. Especialmente a partir de la introducción de la sección 30 d a (30 días de arquitectura), dirigida por el todavía estudiante de arquitectura Mariano Bayón a partir de 1964 y que dedica una especial atención a las noticias del mundo, recogiendo la aparición en escena de autores como Venturi, Stirling o Rossi (A 82, octubre 1965).

10. Resulta paradigmática la sesión crítica celebrada con motivo del Concurso de utilización residencial en la zona del río Manzanares y los comentarios vertidos por los intervinientes sobre el proyecto ganador de Carvajal y García de Castro (RNA 171, marzo 1956).

14. Concurso de utilización residencial en la zona del Río Manzanares. J. Carvajal y R. García de Castro. (RNA 171, marzo 1956).



La revista también se hace eco de otros muchos acontecimientos en la medida que en su momento tuvieron especial relevancia —edificio de la ONU, el Habitat de Montreal, el barrio Hansa en Berlín, el boom de la arquitectura brasileña, el concurso de la ópera de Sidney,...— o contaron con una cierta presencia española —ferias internacionales de Bruselas y Nueva York, Trienal de Milán, Feria de Helsinki, concursos como el de la catedral de San Salvador o el de unos edificios culturales en el Congo—, atendiendo también con los mismos parámetros a exposiciones o publicaciones.

La presencia internacional

Esto último es indicativo de un espíritu que atraviesa los distintos números de la revista en lo que se refiere a su relación con el exterior y que ofrece dos caras. Por un lado se deja ver un cierto complejo derivado del aislacionismo autárquico de la década precedente con el que se quiere ahora romper mediante una normalización de la ubicación cultural del arte y la arquitectura española en el concierto europeo. Por otra parte, se va abriendo paso un optimismo que se sustenta en la convicción de que ello es posible, que, incluso, está llegando la hora de España —se habla del ‘momento español’—, sancionada por el éxito en distintos compromisos internacionales —Milán, Bruselas, Nueva York— o los premios internacionales obtenidos —el Reynolds de 1957 para los comedores de la Seat de Ortiz de Echagüe, Barbero y la Joya— y reconocida por publicaciones internacionales especializadas¹¹.

Si bien en estas actitudes pudiera percibirse un cierto aroma del patrioterismo que caracteriza la sociología del momento en España, es importante reseñar que frente al carácter del que se pudiera haber producido en los años cuarenta, apoyado en la negación de lo foráneo, la posible querencia a la afirmación nacional que se detecta en la revista a partir de los cincuenta está teñida de un evidente deseo de emulación y de una decidida voluntad de apertura al aprendizaje de cualquier enseñanza que pudiera llegar desde fuera. Una actitud que probablemente también contenga ecos de los cambios que se están produciendo en esos años en el propio entramado social español.

3. Javier Carvajal en *RNA* y *Arquitectura*.

La aparición de un proyecto de Javier Carvajal en la revista no se produce hasta el número 167 de *RNA* de noviembre de 1955. Es un estreno indudablemente luminoso porque se trata de el concurso que gana, junto a García de Castro, para un edificio para la Escuela de Altos Estudios Mercantiles en Barcelona y que se convertirá en su primera gran obra.

Ya antes se puede detectar su presencia en un par de sesiones críticas. Son ya unas intervenciones que reflejan la actitud ambiciosa y dispuesta con que arriva a los círculos profesionales arquitectónicos, así como su militancia entre aquellos que estaban convencidos de la necesidad e inevitabilidad de la apertura de fronteras a la arquitectura moderna. Una de ellas sería en la sesión crítica dedicada a comentar la sorprendente y polémica arquitectura que se estaba realizando en Brasil —un tema muy a propósito para sacar del armario los fantasmas que preocupaban a los arquitectos españoles— en la que Carvajal no se para en barras a la hora de defender la modernidad de los planteamientos de Costa o Niemeyer. La segunda intervención a que me refiero corresponde a una sesión crítica sobre rascacielos —un tema quizás un tanto alejado de la realidad productiva española del momento— en la que, defendiendo el tipo y su utilización, no tiene reparo en criticar el edificio España por su emplazamiento y asustarse ante la entonces próxima construcción de la Torre de Madrid.

A partir de ese momento su presencia en las páginas de la revista se irá haciendo más frecuente, alcanzando importantes cotas de protagonismo, al igual que iba sucediendo en el panorama arquitectónico español; no obstante, como ya he señalado, su peripecia no es muy diferente de las de algunos otros y Carvajal no es sino un actor más en la evolución que se produce en la arquitectura española a partir de los años cincuenta.

RNA 1950-1954

La *Revista Nacional de Arquitectura* inicia la década de forma significativa con la publicación en su primer número del resultado de un concurso que va a resultar trascendente para el desarrollo posterior de la arquitectura en España al aportar uno de los iconos del período. Me refiero al Concurso de la Casa Sindical que ganan ex-aequo Cabrero y Aburto a quienes, en una decisión extrañamente salomónica, el tribunal obliga a trabajar juntos propiciando una fusión entre la imagen del proyecto de Cabrero y la organización funcional de Aburto. El resultado de tan sor-



15. Centro de investigaciones Biológicas. M. Fisac. (ma 175, julio 1956).

11. La publicación del libro *La nueva arquitectura de Europa*, de G. E. Kidder Smith, da lugar a un recuento comparativo entre los edificios españoles que en él se reseñan y los de otros países (A 47, noviembre 1962).

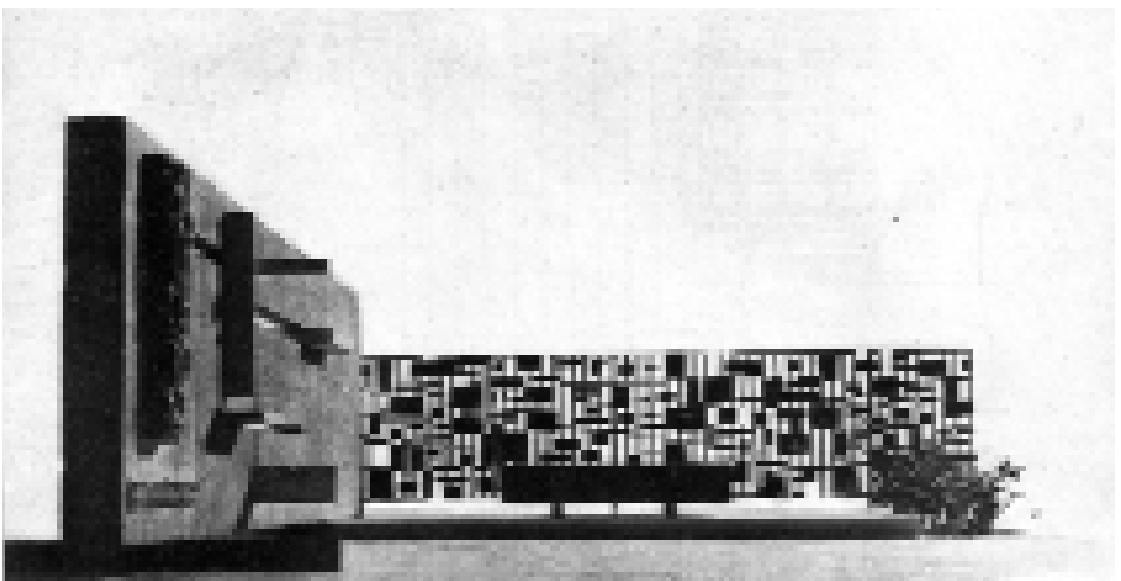
prendente fallo sería un edificio de innegable brillantez y una amistad entre los dos arquitectos que todavía dura y que se irá abonando con colaboraciones posteriores.

No es éste el único concurso interesante de los números que se publican en 1950, porque en mayo se publica uno celebrado en Barcelona sobre el indicativo tema de la vivienda mínima y que ganan un grupo de arquitectos catalanes encabezados por Mitjans, Moragas y Sostres y, sobre todo, en noviembre se da noticia del concurso para la Basílica de N^{ra} Sra. de Aránzazu ganado por Oiza y Laorga que, con la colaboración de Jorge Oteiza en la ejecución de los grupos escultóricos durante su construcción, también se convertirá en otra de las imágenes referentes de los nuevos aires que empiezan a soplar en el panorama arquitectónico ibérico.

Ese mismo año se publicará en marzo el Edificio del Alto Estado Mayor de Luis Gutiérrez Soto interesante porque marca una cierta puesta al día del autor de uno de los edificios más representativos y exitosos de la década precedente, el Ministerio del Aire. Como interesante será también la presentación de la Feria Nacional del Campo de Jaime Ruiz y Asís Cabrero que se produce en julio o el Instituto de Optica de Fisac del número anterior. Esos dos meses aparecen las dos entregas del famoso artículo de Moya «Tradicionalistas, funcionalistas y otros» que empezaba a centrar el debate lingüístico que se estaba produciendo en España, demostrando el fino olfato del gran animador de la revista en todos estos años.

En febrero de 1951 aparece un número doble dedicado a arquitectura francesa con diversos proyectos de Perret y Le Corbusier entre otros que se completa en enero del año siguiente con otro dedicado a la arquitectura holandesa que marcan la mayor atención hacia el exterior que se empieza a producir en esa época.

16. Nuevo Panteón de los españoles en Roma. J. M. García de Paredes, J. Carvajal. (RNA 185, mayo 1957).





17. Pabellón de España en Bruselas. J. A. Corrales y R. V. Molezún. (RNA 198, junio 1958).

El año cincuenta y uno termina con la noticia del premio para el pabellón de España en la Trienal de Milán proyectado por Coderch, cuyos proyectos ya empiezan a ser una presencia habitual en la revista.

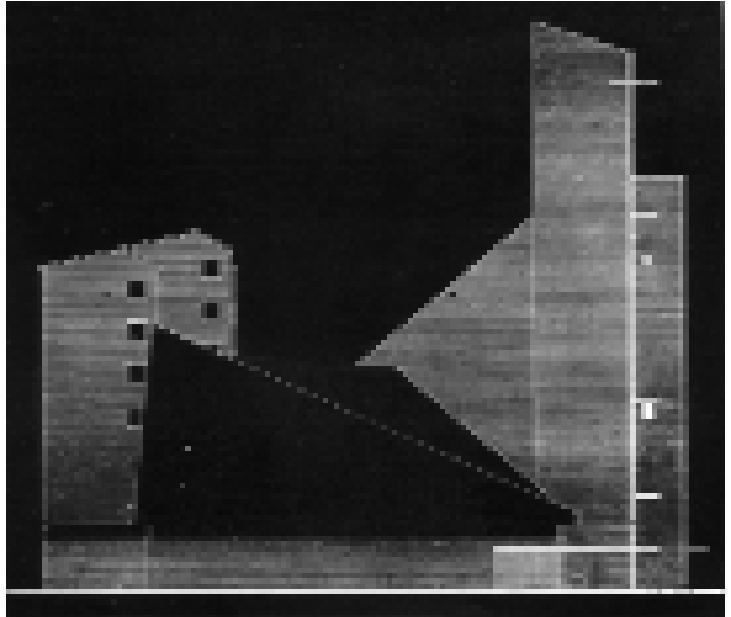
El número doble que se dedica al vidrio en septiembre de 1952 indica las aspiraciones tecnológicas de los arquitectos españoles en el seno de una organización productiva todavía escasamente industrializada.

Por fin, en abril de 1953 se celebran las referidas sesiones críticas en Granada que dan lugar al Manifiesto de la Alhambra.

Desde Cataluña en este período llegan noticias como la celebración de las primeras exposiciones del Grupo R que lideraba Oriol Bohigas y se publica la casa Ugalde en Caldetas de Coderch, otro de los iconos de la arquitectura española del período.

Me parece interesante reseñar, por el interés que a mi juicio tiene como síntoma del debate abierto, la sesión crítica dedicada al edificio para el Instituto Nacional de Investigaciones Agronómicas de Azpíroz, un edificio que todavía bebe de la estética escurialense puesta de moda primero por Zuazo en los Nuevos Ministerios, pero especialmente por Gutiérrez Soto en el Ministerio del Aire, en la que los distintos intervinientes con cierta delicadeza empiezan a marcar distancias de las propuestas formales que se contienen en el edificio y que dan muestras evidentes del agota-

18. Iglesia de N^o. Sra. de los Angeles en Vitoria. J. Carvajal y J. M. García de Paredes. (RNA 196, abril 1958).



miento y desfase de un lenguaje que ya empezaba a no encajar con las aspiraciones de una sociedad que evolucionaba.

RNA 1955-1958

El año de 1955 se inicia con el número dedicado a Neutra cuya significación ya he glosado y el panorama que ofrecen sus distintos números es fiel reflejo de la complejidad del debate que se estaba suscitando en España. Así, por ejemplo, el número de mayo, presenta el Premio Nacional de Arquitectura otorgado a la Capilla en el Camino de Santiago de Sénz de Oiza colaborando otra vez con Oteiza, —proyecto de una brillantez y una modernidad incuestionable— junto con la Universidad Laboral de Zamora de Luis Moya que, si bien se deriva de un planteamiento distinto del edificio de Azpíroz al que antes me he referido, por el dominio del lenguaje clásico que siempre exhibió Moya y lo personal y argumentado de sus propuestas, maneja unos referentes formales muy alejados de la alegoría abstracta del proyecto de Oiza. Estas diferencias se manifestarán nítidamente en la ya citada sesión crítica de la que da noticia el número de diciembre de ese mismo año sobre la Universidad Laboral de Gijón. Proyectos como el de la casa del Dr. Arce de de la Sota o el poblado nuevo de Belvis del Jarama de Fernández del Amo que también se publican ese año contribuyen a ensanchar el repertorio de inquietudes de los arquitectos españoles.

Como ya he señalado es el año en que aparecen publicados los dos primeros proyectos de Carvajal, el que resulta ganador del concurso para la Escuela de Altos Estudios Mercantiles y el que le vale el Premio de Roma junto a José María García de Paredes cuyo proyecto también se publica. En enero de 1956 se da noticia de la primera exposición de Telecomunicaciones en la que participa Carvajal junto a Corrales y Molezún y en marzo del concurso de utilización residencial en la zona del

río Manzanares que gana junto con García de Castro y que es objeto de una interesante sesión crítica a la que Carvajal no pudo asistir por encontrarse en el pensionado de Roma.

No obstante, los grandes acontecimientos del año 56 son la publicación de la obra ya concluida de la Casa Sindical a la que se le dedica prácticamente íntegro el número junio y la celebración del concurso del pabellón español en la Exposición Internacional de Bruselas de 1958 que ganan José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. También alcanzará gran relevancia, por la posterior obtención del Premio Reynolds, el edificio para los comedores de la Seat de Ortiz de Echagüe, de la Joya y Barbero que se publica en el número de julio y el Centro de Investigaciones Biológicas de Fisac, una de sus obras más brillantes.

La siguiente aparición de Javier Carvajal en las páginas de la revista se produce en mayo del 57 con la publicación del fruto de su estancia en Roma el Nuevo Panteón de los Españoles en Roma que proyectó con García de Paredes. Es éste un número especialmente cargado porque, junto al proyecto de los pensionados en Roma, se publican los resultados del concurso para el Gobierno Civil de Tarragona que daría lugar a otro de los ejemplos más significativos de la arquitectura de la llamada tercera generación española con la construcción del proyecto de De la Sota que resultó ganador; también aparecen en el mismo número una serie de proyectos —entre ellos la casa Guardiola— de Martorell y Bohigas.

La sensación producida por el concurso del Pabellón de Bruselas conoce una nueva entrega en agosto del mismo año con la publicación del proyecto. El año, en lo que a proyectos significativos se refiere se completaría con la Escuela Nacional de Hostelería de Cabrero que se publica en noviembre.

El Pabellón de España en Bruselas se publicaría por fin ya construido en junio de 1958, aunque ese año comparte protagonismo en los distintos números de la revista con la operación que pone en marcha el Obispado de Vitoria con el encargo de una serie de parroquias a los arquitectos que podría considerarse que ocupaban las posiciones de vanguardia del panorama nacional: Carvajal, García de Paredes, De la Sota, Fisac, Corrales y Molezún. En abril se publican los proyectos y en el número siguiente todavía persiste el eco con algunos comentarios críticos.

En lo que se refiere a arquitectura construida significativa los últimos números de *RNA*, además del Pabellón de Bruselas, también dan noticia de la inauguración de Vegaviana otro poblado nuevo de José Luis Fernández del Amo y de las escuelas de Herrera de Pisuerga de los propios Corrales y Molezún.

También en este período llegan noticias importantes desde el exterior que encuentran eco en las páginas de la revista como es el caso de la construcción de Ronchamp, el concurso para la Opera de Sidney, la Exposición Internacional de Berlín o el proyecto del edificio Pirelli.



9. Nuevo pueblo de Vegaviana. J.L.Fernández del Amo. (*RNA* 202, octubre 1958).



20. Edificio de viviendas en Madrid. J. Carvajal. (*A* 5, mayo 1959).



Arquitectura 1959-1965

El número de enero del 59 supone la desaparición de la *Revista Nacional de Arquitectura* y la recuperación de el nombre originario de *Arquitectura*. Esto se realiza con un ejemplar —poco indicativo de los alcances que pudiera traer aparejado el cambio— dedicado a hacer un repaso de la restauración del patrimonio en los veinte años transcurridos desde el final de la guerra. Los números siguientes no registran cambios significativos respecto de la etapa anterior, lo cual es lógico en la medida en que los que hacen la revista siguen siendo los mismos; si acaso sí que a partir de ahora se empieza a detectar un tenue incremento de la atención a los problemas propios de Madrid.

En mayo, coincidiendo con la noticia de la muerte de F. Ll. Wright, aparece publicada la primera obra construida de Carvajal; se trata de las viviendas de la plaza de Cristo Rey que enseñan sus aspiraciones modernas concentradas en una confianza en la tecnología que probablemente fuera mucho más allá de lo que realmente permitía la industria española, la publicación incluye un extracto de la memoria que pone de manifiesto la ambición de modernidad de la que el joven arquitecto hacía gala. Esta voluntad de adscripción al ideario moderno quedaría también de manifiesto por la participación de Carvajal en una exposición de diseño industrial a la que también concurrirían con diseños propios otros arquitectos como Tous y Fargas o Martorell y Bohigas. El reportaje gráfico de la exposición nos muestra al propio Carvajal en diversas instantáneas del día de la inauguración. También en ese mismo número de junio se presenta la maqueta del pabellón español en la feria de Helsinki del propio Carvajal, muestra de la situación privilegiada que empezaba a ocupar en el panorama de la arquitectura nacional.

En ese año también se recogen algunas obras importantes como la Residencia Infantil de Miraflores de De la Sota, Corrales y Molezún o el poblado dirigido de Caño Roto.

Después de un año de tanteo, el número de enero del 60 supone la formalización del cambio producido con la introducción de un nuevo formato que se acompaña con una editorial que señala los nuevos caminos de la revista que, en general, parecen tener más relevancia en las formas —nuevo formato, cambio de portadas, alternancia de números monográficos con números más variados,...— que en los contenidos.

En marzo la revista recoge con bastante notoriedad la presentación del ‘módulo HELE’ diseñado por Joaquín Ruiz Hervás y Rafael Leoz que fue acogido como un acontecimiento en la época, aunque hoy esté un tanto olvidado.

Carvajal vuelve a estar presente en las páginas de *Arquitectura* con la publicación de la tienda que diseña en Madrid para Loewe, un hito en lo que se refiere a diseño de locales, que aparece en el mismo número que el Ayuntamiento de Rödovre de Arne Jacobsen.

El número de Mayo, un monográfico sobre arquitectura y arte sacros presenta las dos únicas parroquias que se llevaron a término de las promovidas en Vitoria, la de N^a Sra. de los Angeles de Carvajal y G^a de Paredes y la de la Coronación de Fisac. El número se completa con otros edificios religiosos recientes entre los que destacan el Teologado de los Dominicos del propio Fisac y la capilla en el Colegio del Pilar de Luis Moya, así como un recuerdo a la iglesia de la Colonia Güell de Gaudí.

Otro número monográfico aparecido en septiembre dedicado a la 'Exposición del equipo doméstico' vuelve a contar con Javier Carvajal que es el encargado de diseñar el estar-comedor en la sección 'los ambientes de la casa' en la que también participan con sus diseños Fisac, Vazquez de Castro, Feduchi, etc. En un apartado de la exposición dedicado a un concurso de diseño de muebles nos encontramos con que el ganador del primer premio es Rafael Moneo que entonces debía ser todavía estudiante de arquitectura. Carvajal vuelve a aparecer en el número siguiente con el proyecto presentado junto con su entonces compañero de cátedra Antonio Fernández Alba a un concurso para unos edificios culturales en Leopoldville que había obtenido una mención.

Un nuevo número monográfico, esta vez dedicado a arquitectura docente es la ocasión para que se publique el Colegio Internado en Aravaca del propio Carvajal, junto con otros proyectos docentes de Luis Moya, Fernández Alba y otros.

En febrero de 1961 *Arquitectura* se hace eco de un artículo del prestigioso crítico inglés Reyner Banham en el que éste hace un balance sobre la situación de la arquitectura internacional en 1960 y que estimula la participación en el debate desde las páginas del mismo número de gente como Fernández Alba, Luis Moya, Miguel Fisac, Francisco Inza o Alejandro de la Sota. En junio se volvería sobre el tema con la ambición de trazar un panorama de la arquitectura española del momento. Hay opiniones de Moya, Cano Lasso, Miguel de Oriol, Vazquez de Castro y el propio Carvajal.

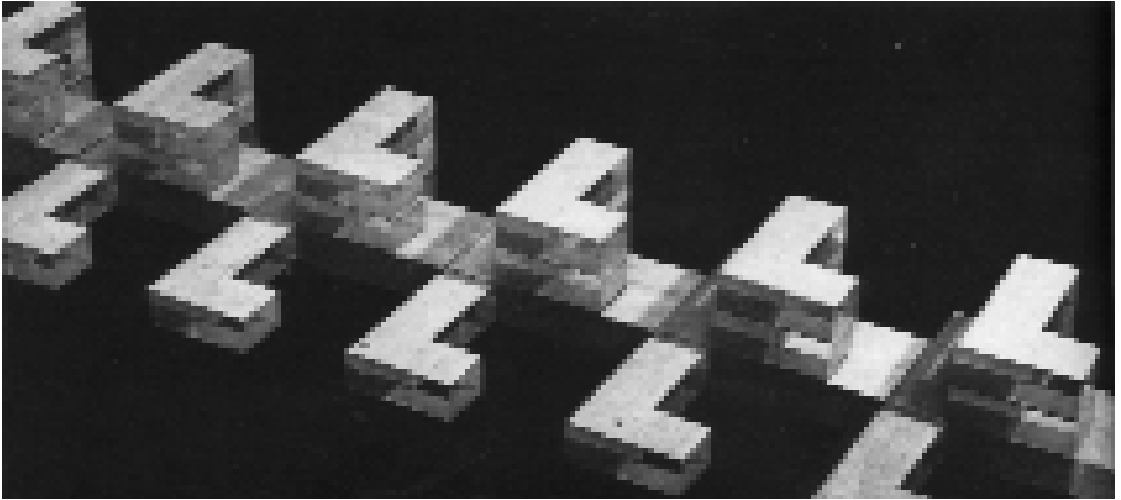
Además de esta intervención como polemista, Carvajal aparece en la revista como participante en el Premio Nacional de Arquitectura que ganan Barroso y Orbe y en el concurso para la Universidad Laboral de La Coruña que ganan Laorga y López Zanón y en el que Carvajal obtiene un accesit.

En septiembre Carvajal es el encargado de presentar en las páginas de la revista los proyectos de los alumnos de la cátedra de Luis Villanueva de la que es auxiliar junto con Fernández Alba y García de Paredes.

El año, en cuyos distintos números se publican los premios FAD concedidos a Martorell, Bohigas y Mackay o a las viviendas de Compositor Bach de Coderch, el hotel SAS en Copenhague de Jacobsen entre otras obras termina con el premio nacional de arquitectura concedido a Higuera y a Moneo por un proyecto para Centro de Restauraciones Artísticas, que sería el embrión del edificio homónimo construido por Fernando Higuera en la Ciudad Universitaria.



21. Exposición de Diseño Industrial. (A 6, junio 1959).



22. Módulo "HELE". J. Ruiz Hervás y R. Leoz. (A 15, marzo 1960).

La serie de 1962 se inicia con un monográfico sobre Madrid y en febrero se publica la obra ya terminada de la Escuela de Altos Estudios Empresariales de Barcelona que comparte número con el famoso artículo de Coderch «No son genios lo que necesitamos ahora» acompañado de comentarios de los colaboradores habituales de la revista. En marzo, los interesantes talleres aeronáuticos de Sota y Guzmán acompañan a la noticia sobre una nueva exposición de mueble doméstico que vuelve a poner de manifiesto la afición de los arquitectos españoles por el diseño de muebles. Se muestran diseños de Corrales, Moneo y Carvajal entre otros.

Las viviendas sociales que Carvajal proyectara para el barrio del Salvador en Madrid se publicaron en el número de julio del 62, y en noviembre nos lo volvemos a encontrar participando en un concurso, en este caso el que se realizó para el Valle de Asua en Vizcaya ganado por Lanza, Rodríguez y Soldevilla. En este mismo número la revista da noticia de la aparición del libro *La nueva arquitectura de Europa* de G. E. Kidder Smith que incluye en su selección ocho obras realizadas por arquitectos españoles, entre ellas la iglesia de N^{ra} Sra. de los Angeles de Vitoria¹², lo que es señalado como síntoma del buen momento que atraviesa la arquitectura en España.

12. El resto de la lista lo componen el Instituto Torroja, el Centro de Enseñanza Laboral y la Iglesia de la Coronación de Fisac, los comedores de la Seat, la Facultad de Derecho de Barcelona, la Residencia Infantil de Miraflores y el Pabellón de España en Bruselas (A 47, noviembre 1962).

13. La lista de proyectos presentados al concurso y cuyas propuestas se recogen en la revista está formada por nombres como los de Higuera, Molezún, Oiza, Cabrero, Sota, Fernández Shaw, Moneo, Vázquez de Castro, Bohigas, Ortiz de Echagüe y Echaide, Corrales, Moya,...(A 52, abril 1963).

El año de 1963 que se inicia con el duelo por la muerte de Modesto López Otero, lo que da lugar a una gran cantidad de necrológicas —la de Carvajal entre ellas— y con la obtención del Premio de Roma por parte de Rafael Moneo y Dionisio Hernández Gil, es cuando se celebra el concurso para el Pabellón de España en la Feria de Nueva York —la revista lo recoge en el número de abril— al que concurre lo mas granado del panorama patrio, resultando ganador el proyecto de Carvajal que tanto éxito le supondría¹³.

De hecho 1964 es el año del Pabellón de España en Nueva York como el 58 lo había sido del de Bruselas y los distintos números de la revista de este año se encuentran salpicados de referencias de distinto orden al proyecto de Carvajal y el éxito cosechado¹⁴. Además, en un

número extraordinario dedicado a '25 años de arquitectura española' se recogen cuatro obras suyas y, por fin, el número de agosto se dedica de manera monográfica al Pabellón de Nueva York.

Sería injusto no mencionar en este repaso del año 64 el primer número del año en el que se contienen un puñado de buenas obras de arquitectura como son el Colegio Mayor San Agustín, los duplex de muros de ladrillo y el edificio para el Arriba de Cabrero y los edificios para la Seat que en Madrid, Barcelona y Sevilla construyen Ortiz de Echagüe y Echaide.

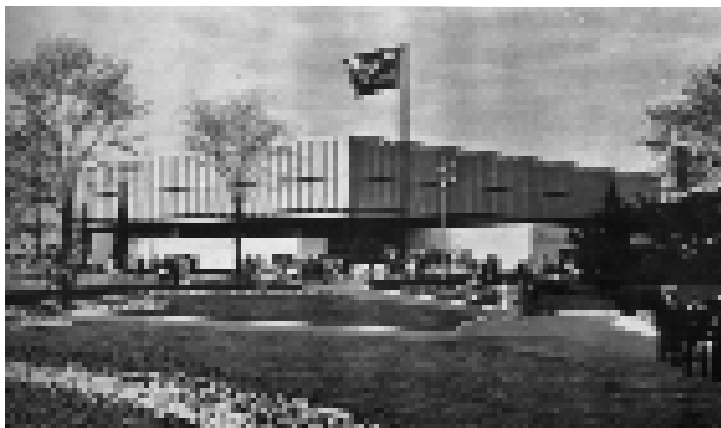
Otras noticias menores recogidas en diversos números dan noticia de la actividad académica de Carvajal que se incorpora en septiembre al comité de redacción de *Arquitectura*¹⁵.

Por último, la revisión de los distintos números aparecidos en 1965 señalan a éste como un año menos pródigo en acontecimientos edificatorios, aunque se producen los importantes hechos de la muerte de Le Corbusier y la celebración del Habitat de Montreal que son puntualmente recogidos por la revista. Se publican algunos monográficos interesantes como uno sobre Gaudí que recoge la polémica —todavía viva hoy— sobre si se deben continuar las obras de la Sagrada Familia, otro sobre Neutra con un artículo de Carvajal sobre «El Humanismo de Neutra» y uno de interés más sociológico pero significativo del momento que se estaba viviendo en España dedicado al éxodo del campo a la ciudad.

El número de julio otorga ya un tratamiento distinguido a Carvajal al recoger tres obras suyas, el colegio de Aravaca, la Escuela de Telecomunicaciones y la fábrica de Loewe en Barcelona, lo que no es sino un reflejo del estatus alcanzado por el todavía joven arquitecto que ya se encontraba en el umbral de la que iba a ser su etapa de consolidación. Una consolidación que ya había sido alcanzada por los valores e ideales que él mismo junto con otros mochos habían venido introduciendo en el panorama arquitectónico español desde hacía más de una década.

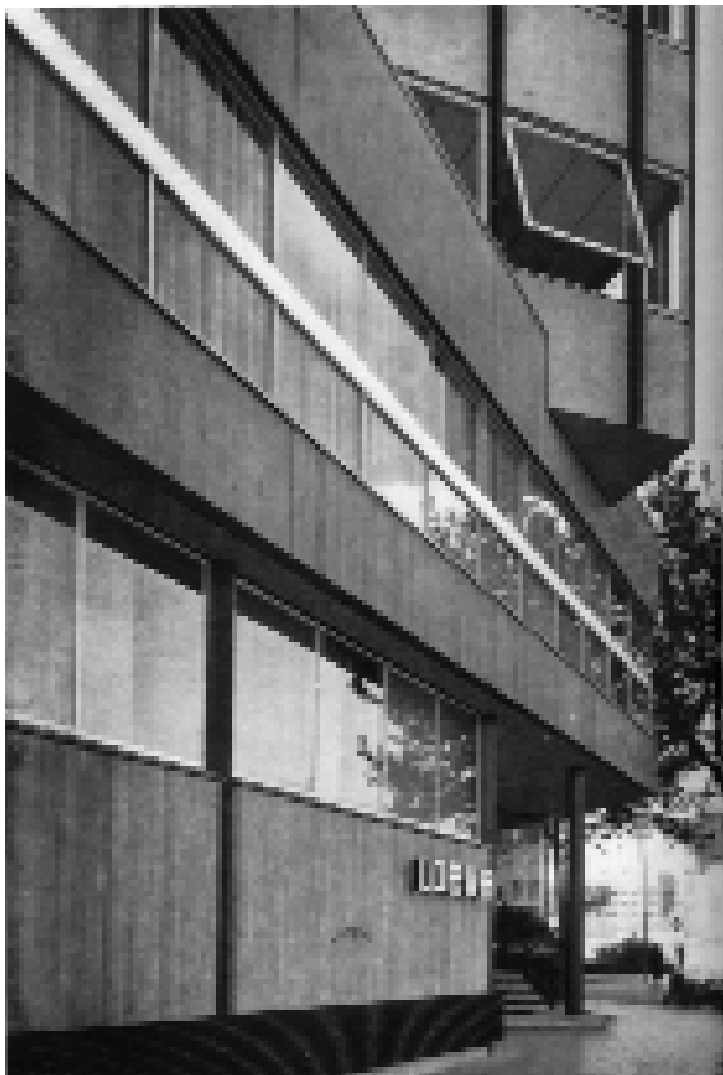
14. Por ejemplo, el número de mayo se hace eco de las críticas elogiosas recogidas por el pabellón en la prensa estadounidense, con un comentario sin desperdicio de la famosísima, ya entonces, Ada Louise Huxtable (A 64, mayo 1964).

15. Una publicación de proyectos de alumnos de segundo curso ya recoge a Carvajal como encargado de cátedra con Antonio Fernández Alba como auxiliar y con Fullaondo y García de Castro como adjuntos (A 67, julio 1964).



23. Pabellón de España en Nueva York. J. Carvajal. (A 68, Agosto 1964).

24. Fábrica Loewe en Barcelona. J. Carvajal. (A 79, julio 1965)



CANARIAS AÑOS 60: ENTRE LA EXPERIMENTACIÓN Y LA TRADICIÓN. Dos obras de Rubens Henríquez Hernández.

Cristina González Vázquez de Parga.



El desconocimiento que en general se tiene de la arquitectura realizada en Canarias durante los años 50 y 60 y el anonimato que han sufrido sus autores, no están en absoluto justificados, pues existió un grupo de profesionales -algunos de ellos todavía en activo- que desde la lejanía del Archipiélago hicieron un enorme esfuerzo intelectual por superar las limitaciones de la insularidad y estar a la altura de sus contemporáneos europeos. Un exponente de lo anterior son las dos obras del arquitecto Rubens Henríquez que a continuación se analizan: los cuatro bungalows en el Camino Largo, La Laguna (1962-1963) y el conjunto de viviendas escalonadas en Ifara, S/C de Tenerife (1965-1969).

Por otra parte, la situación que vive la arquitectura en Canarias durante el periodo de 1950 a 1965 ofrece singularidades significativas con respecto a la situación que se vive en la España peninsular, por lo que se hace necesario explicarlas brevemente para poder valorar mejor las obras producidas. Canarias, desde el aislamiento que supone en esos años de autarquía su lejanía física del continente, vive con retraso las inquietudes de los arquitectos peninsulares de postguerra, encontrándose inmersa en una realidad local, económica y cultural diferente, en gran medida heredada de los vaivenes culturales acontecidos en el Archipiélago en las décadas anteriores.

Las Islas, que durante la II República viven un periodo de intensa actividad política y cultural, adoptando posiciones de primera línea y llegando a convertirse en punto de mira de las vanguardias europeas de la época, se sumergen tras la Guerra en un letargo cultural que duraría dos décadas. Así, con la llegada de la Dictadura se suspende indefinidamente el debate estético e intelectual que surgiera sobre literatura, arte y arquitectura en torno a la revista “Gaceta de Arte”¹, fundada en 1932 por Eduardo Westendhal y cuya proyección internacional atraería a figuras de la talla de Breton, Peret o Eluard a eventos tales como la “Exposición Surrealista”, celebrada en Tenerife en 1935. De este modo, la influencia innovadora que sobre los artistas canarios ejercían el surrealismo, el arte abstracto y la arquitectura racionalista propagados desde las páginas de la revista, queda sin solución de continuidad. Afortunadamente de este periodo racionalista -breve pero intenso-, encabezado en las islas por Miguel Martín Fernández y Enrique Marrero Regalado, queda en Gran Canaria y Tenerife un importante legado.

A partir de entonces, el interés arquitectónico y cultural en general se centraría en las islas en la recuperación del sentido de lo autóctono. Si bien el discurso regionalista recibe en toda España el respaldo del nuevo régimen, hay que precisar que en Canarias existía, desde antes de la Guerra, un cierto sentimiento nostálgico respecto a la tradición y el folclore en determinados sectores culturales -véase la propuesta academicista de Marrero Regalado para el edificio del Cabildo de Tenerife de 1933-. En las Islas, la vuelta a la tradición fue, más que una imposición de la Dictadura, una evolución natural demandada por la sociedad y propiciada por el aislamiento que a partir de entonces sufre Canarias con respecto a las nuevas vanguardias europeas. En arquitectura se consolida el espíritu regionalista y surge con auge el “neocanario”, codificado en formato de manual, obra del arquitecto Marrero Regalado², y en el cual se dictan pautas de composición de elementos tradicionales a seguir en los edificios de viviendas.

Cabría precisar que mientras que en la España peninsular de los años 40 la “primera generación de postguerra” -como la define Carlos Flores- hace un esfuerzo por subirse al carro de las teorías y las formas de la vanguardia arquitectónica europea, y en los años 50 la periferia de las grandes ciudades se convierte en campo de experimentación abordándose el acuciante problema de dar vivienda a un país en éxodo rural, en Canarias la situación de pobreza, agravada por el aislamiento y el racionamiento, provoca una intensa emigración hacia el continente americano, primero a Cuba y más tarde a Venezuela, sumiéndose al archipiélago en un estancamiento económico. En arquitectura, los pocos profesionales de entonces, en ejercicio desde antes de la Guerra, se encontraban entregados a la labor de concretar un lenguaje formal propio, recogiendo las invariantes de la arquitectura vernácula canaria, - más en apariencia que en esencia- y atendiendo a aspectos compositivos afines al clasicismo ecléctico de la ideología oficial.

Este panorama social y cultural es el que encuentra Rubens Henríquez Hernández cuando, tras terminar sus estudios de Arquitectura, regresa a Tenerife en 1951 “como caído de otro planeta”³. Titulado en

1. Además de los 38 números publicados puede verse Gaceta de Arte y su época. 1932-1936 (catálogo de la exposición del mismo nombre). Edita: Centro Atlántico de Arte Moderno y Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.1997.

2. Marrero Regalado inició su ejercicio profesional en clave racionalista aunque con ciertas afinidades al eclecticismo. Con el cambio de régimen reafirmó su posición conservadora llegando a ser el principal propulsor del neocanario. Véase la monografía Marrero Regalado (1897-1956). La arquitectura como escenografía. Edita Demarcación de Tenerife-Gomera-Hierro del COAC. Santa Cruz de Tenerife 1992.

3. Así lo expresa el propio Rubens Henríquez.

Barcelona y acostumbrado a frecuentar los círculos del que sería el Grupo R, Henríquez trae consigo las inquietudes del Movimiento Moderno, que conoce a través de revistas extranjeras y en los viajes que realiza a Europa con sus compañeros. Confundido por la situación que encuentra en Tenerife donde no parece haber sitio para sus ideas, pasa los primeros años de profesión sin demasiada actividad. En 1953 tiene la oportunidad de participar en la denominada “Sesión Crítica de Arquitectura”⁴ celebrada en Santa Cruz de Tenerife, en la cual se debate el estado de la arquitectura canaria de la época, su falso sentido de la tradición y su falta de modernidad. En esta sesión, que marcaría un punto de inflexión en el devenir de la arquitectura en las Islas, se plantea la necesidad de buscar pautas de desarrollo y elementos de identidad para una arquitectura canaria contemporánea y vinculada a las vanguardias, donde se superen las imitaciones románticas y descontextualizadas de elementos vernáculos pertenecientes a un pasado irrecuperable. Destaca en esta sesión la postura abierta e innovadora de dos jóvenes arquitectos, Luis Cabrera y Rubens Henríquez, que defienden como alternativa al “neocanario” la adaptación de los postulados del Movimiento Moderno a las peculiaridades ambientales y tecnológicas de las Islas.

Sin embargo, no será hasta los años 60 que puedan materializarse estas ideas, cuando con la expansión económica generada por el turismo de masas, el comercio y la bonanza de las exportaciones agrícolas se produce en las Islas el despegue de la construcción. Esto justifica en gran parte el retraso de la producción arquitectónica local con respecto a la producción peninsular del periodo 1950-65, que en el caso de Canarias pudiera prorrogarse hasta el año 1970.

CUATRO BUNGALOWS EN LA LAGUNA, TENERIFE: LA BUSQUEDA DEL PROTOTIPO.

Una de las primeras oportunidades que tiene R. Henríquez para plasmar con libertad sus ideas será el encargo de cuatro viviendas de verano en el Camino Largo de La Laguna. Proyectadas en 1962 para cuatro amigos—entre ellos él mismo— Henríquez ensaya en ellas toda una filosofía de la vivienda en ciudad jardín, de clara influencia corbusieriana pero también fruto de un profundo entendimiento del lugar. Estas cuatro viviendas, exactamente iguales en forma y posición, se elevan sobre pilotis para aprovechar toda la superficie del solar como jardín y para protegerse de las inundaciones periódicas —como antes ya hubiera hecho la Casa Farnsworth de Mies— y suponen para el autor el comienzo de una búsqueda por los prototipos. Esta obra refleja sutilmente la influencia cruzada que supuso en Canarias por una parte el conocimiento de los grandes maestros europeos del movimiento moderno y por otra el contacto con la nueva arquitectura brasileña de Costa y Niemeyer, si bien filtrado todo a través de una personalísima originalidad. En este sentido delata la posición atlántica del Archipiélago Canario, a caballo entre dos continentes pero con una marcada identidad propia.

En estas viviendas, de buscado aspecto industrial, R. Henríquez investiga a fondo sobre la construcción seriada, interés que será una constante a lo largo de toda su obra y que queda latente también en las vivien-

4. Un extracto de la misma se publicó en la Revista Nacional de Arquitectura de agosto-septiembre de 1953.



Cuatro Bungalows en el Camino Largo. Rubens Henríquez. (1962-63).

das escalonadas en Ifara, que luego mencionaremos. La experimentación sobre la seriación comienza en este caso por el programa, adaptando y consensuando las necesidades de cuatro familias distintas para obtener una distribución idéntica en planta. Cada vivienda se desarrolla entre dos forjados de hormigón visto, en un prisma de dimensiones 8m x 16m modulado interior y exteriormente a 1m. En fachada la preocupación por la seriación se evidencia en la modulación del cerramiento, una solución artesanal de panel *sandwich* “in situ”, compuesto por placas de fibrocemento de 1m. de ancho colocadas sobre fibra de vidrio y trasdosado todo con tabique de rasilla. El anclaje de los paneles se resuelve mediante perfiles de hierro que al quedar vistos al exterior refuerzan la condición de fachada por piezas. Este cerramiento exterior, conceptualmente industrial pero de ejecución artesana, supuso una gran innovación en aquellos días y denota el enorme esfuerzo llevado a cabo por Henríquez para someter los postulados del Movimiento Moderno a las limitaciones insulares en materia de construcción. Con el paso de los años este “panel sandwich” de tan solo 10cms. de espesor ha demostrado una magnífica capacidad aislante.

La escalera curva exterior, el único elemento que abandona la geometría ortogonal, -sufrió varios cambios en proyecto hasta su solución definitiva-, refuerza el carácter de prototipo de la vivienda y resuelve con acierto el problema del acceso lateral a través de un reducido espacio exterior cubierto ya dentro del prisma. Interiormente la vivienda sorprende por la vigencia de su distribución funcional; en el entendimiento de la casa como “máquina para habitar” los servicios se disponen junto con todas las

instalaciones ocupando una banda lateral compacta mientras que el resto de dependencias se organizan consecutivamente según su grado de privacidad.

De gran interés resulta también la organización general de las cuatro parcelas y la disposición en ellas de las viviendas. A medias entre la Garden City anglosajona y la vivienda mediterránea con patio, la ordenación del solar es de una riqueza poco frecuente. Cada parcela se divide en dos partes separadas por un muro de mampostería: la parte interior, totalmente encerrada por muros, constituye el jardín privado de la vivienda, mientras que las partes exteriores de las cuatro parcelas conforman un jardín colectivo, separado de la calle por tan solo una ligera barandilla metálica. Para acentuar más el carácter privado de cada jardín se plantó una hilera de perales junto a cada muro medianero, de modo que se evitaran las posibles vistas que desde una vivienda pudieran tenerse sobre el jardín de la contigua. Sobre el muro divisorio de mampostería se disponen las viviendas flotando sobre pilotis; el espacio que queda bajo cada una de ellas se aprovecha para garaje en la parte correspondiente a jardín colectivo y para porche en la de jardín privado. A su vez, la parte de vivienda que queda elevada sobre el jardín comunitario está ocupada por las áreas más públicas de la casa, mientras que sobre el jardín privado se disponen los dormitorios.

Por otra parte, el muro divisorio entre lo colectivo y lo privado no se dispone paralelo a la alineación de parcela, sino en dirección norte-sur, quebrándose bajo cada vivienda para producir en burladero el acceso a cada jardín y dotar de una cierta privacidad a cada garaje. Las viviendas se disponen pues con su eje en dirección este-oeste, buscando la orientación sur para las estancias y ocupando la fachada norte con la banda de servicios. Al mismo tiempo, al encontrarse las viviendas en escorzo respecto a la calle no se estorban las vistas unas a las otras, y se disfruta desde las esquinas de los estares de una más amplia panorámica del Camino Largo y sus magníficos ejemplares de palmeras. En cuanto a la calidad de la construcción de estas viviendas fue bastante alta, sobre todo teniendo en cuenta la inexistencia de mano de obra especializada en las islas; con un seguimiento casi diario del arquitecto y una cuidada ejecución artesanal de todas sus partes. Así pues la aceptación de las técnicas locales resultaba imprescindible en esos momentos para garantizar la calidad de las obras.

En ese sentido se hace un gran esfuerzo por parte de los arquitectos de esa generación por incorporar al lenguaje moderno los materiales de la tradición local, esfuerzo motivado en gran medida por la escasez de materiales en la isla, por la obligatoriedad de importar por mar todo aquello que el propio medio no podía suministrar y también porque, en cierta medida, el sentimiento regionalista que impulsó a los arquitectos de la etapa anterior a buscar unas señas propias de identidad estaba todavía presente en el ideario profesional. Así, en estas viviendas, además del empleo del hormigón elaborado con árido de basalto, se utiliza piedra de lava para el muro de cerramiento, madera de pino tea para las persianas de librillo -deudoras del sentimiento mediterráneo de la obra de Coderch-, perfilería de hierro para las carpinterías y laja basáltica en los pavimentos.

Planta baja general.

Planta alta.



Vista del jardín interior.

Añadir a esto que la lejanía que sufre el archipiélago de los núcleos de vanguardia y el filtro que supone esta distancia permite a los arquitectos insulares una reflexión serena que hace posible contaminar las ideas del Movimiento Moderno con las peculiaridades del territorio insular.

VIVIENDAS ESCALONADAS EN IFARA: LA VIVIENDA UNIFAMILIAR EN ALTURA.

La segunda obra que ilustra la experimentación que se lleva a cabo en Canarias en este periodo es el conjunto de viviendas escalonadas de Ifara, en S/C de Tenerife, realizadas varios años más tarde (1969). Esta obra supone una continuación de la investigación que R. Henríquez lleva a cabo en los cuatro bungalows en La Laguna, si bien a una escala diferente, desde la óptica de la vivienda colectiva en altura. Desarrollada en escalonamiento sobre la ladera sur de la Cordillera de Anaga, dominando la ciudad de Santa Cruz y su puerto, esta propuesta aprovecha la idea del planeamiento urbanístico de la zona -desarrollado por el mismo autor- de mezclar áreas de ciudad jardín con viviendas colectivas y propone una solución híbrida para la edificación.

La intención fundamental de Henríquez en este proyecto fue la de buscar una solución de vivienda colectiva con cualidades de vivienda unifamiliar, en especial la individualidad y la existencia de un espacio exte-

rior vinculado a la vivienda, planteamiento que tiene cierta afinidad con las propuestas de Le Corbusier para el pabellón de L'Esprit Nouveau y su trasposición en altura en el Inmueble Villa. Por otra parte, colocar una vivienda unifamiliar elevada sobre otra de idénticas condiciones es una idea que ya había explorado Safdie en su polémica propuesta de Habitat para la Exposición de Montreal de 1967⁵, -propuesta que R. Henríquez conocía- si bien las posibilidades de estandarización americanas resultan impensables en el Archipiélago, por lo que en Ifara, más que plantear unidades de vivienda estructuralmente autónomas y apilables, se plantea -quizás más en sintonía con el *teorema del Rascacielos de 1909*⁶- una serie de planos horizontales que establecen nuevas cotas de terreno sobre las que construir las viviendas. En cierto modo, es como multiplicar la parcela en altura, teniendo la posibilidad de edificar en cada uno de estos “nuevos solares” una vivienda unifamiliar, lo cual resulta convincente puesto que al desarrollarse la edificación escalonada sobre la ladera, el acceso a cada una de las viviendas es independiente y se realiza desde terreno natural.

La idea de que cada casa fuese, en la medida de lo posible, una vivienda unifamiliar aislada se busca fundamentalmente a través de la individualidad y la privacidad. R. Henríquez estaba por aquel entonces muy en sintonía con el debate sobre comunidad y privacidad de Alexander y Chermayeff⁷ y proyecta en este conjunto unas viviendas con accesos totalmente individuales, con terrazas privadas sin servidumbre de vistas y con la práctica totalidad de las estancias orientadas directamente hacia las vistas de la ciudad. La distribución interior también refleja esta preocupación, separando los espacios comunes de la casa de los más privados, y disponiendo el acceso a la vivienda entre ambas zonas. El programa es exactamente el mismo que el desarrollado en los cuatro bungalows, -cuatro dormitorios y tres baños- si bien se ha sustituido el jardín por una terraza. Excepto las viviendas más elevadas de cada grupo, que por razones de superficie se proyectan en dúplex, todas las viviendas se desarrollan en una planta, ocupando 120m² distribuidos en módulos de 4x8m que se van retranqueando, con la terraza en el módulo más al sur.

5. Consúltese SAFDIE, Moshe, *Beyond Habitat*. The M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England 1970.

6. en 1909 se publica en la revista LIFE una caricatura que ilustra el funcionamiento perfecto del rascacielos como sistema estructural metálico que soporta un ilimitado número de planos, que repiten en altura las condiciones del solar original sobre el que se cimenta, edificando sobre cada plano una vivienda unifamiliar aislada de diferentes características, incluido jardín o granja. Esta ilustración aparece comentada en KOOLHAAS, Rem *Delirius* New York, pg.83. 010 Publishers, Rotterdam 1994.

7. CHERMAYEFF, Serge y ALEXANDER, Christopher, *Community and Privacy*. Publicado por Doubleday & Co. Inc., 1963.



Vista del conjunto durante las obras.

Vista actual del conjunto.



A nivel volumétrico el conjunto se plantea como un ejercicio compositivo que parte de la admiración de los sencillos y rotundo volúmenes cúbicos de la arquitectura vernácula más humilde, austera y sin ornamento, con un entendimiento de que “la originalidad de la arquitectura canaria reside, sobre todo, en sus estructuras funcionales, en su modernismo, antes de que éste fuera conocido” como expresara en su día Alberto Sartoris. Las “cajas” blancas de las viviendas de Ifara se escalonan en dos direcciones siguiendo parámetros muy racionalistas, -como ya hiciera antes Coderch en las casas Rozes y Uriach- en sección para adaptarse a la pendiente del terreno, aprovechando las cubiertas que quedan libres como terrazas, y en planta para disfrutar de las vistas, de la orientación sur y para producir un juego volumétrico que teniendo mayor riqueza plástica tenga una escala menor y por tanto menor impacto en el paisaje.

En lo que respecta a las técnicas constructivas y a los materiales empleados, la obra se apareja con gran simplicidad, al igual que ocurría en los cuatro bungalows en La Laguna, aceptando las limitaciones que implican la escasez de materiales y lo tradicional de las técnicas constructivas disponibles. Sin embargo la escasez de materiales se contrarresta con una gran creatividad en su utilización y si bien se emplean elementos típicos de la construcción tradicional como el cerramiento de bloque o el muro de piedra seca de basalto, se hace de un modo descontextualizado, respondiendo a una idea formal mucho más próxima a la estética del racionalismo que a la tradición. Así por ejemplo, el bloque de hormigón de árido de basalto utilizado en las celosías, produce con su peculiar despiece un juego de luces y sombras que proporcionan al material un grado de abstracción que lo alejan de su referente popular directo.

Otra de las cuestiones sobre las que reflexiona Henríquez en esta obra es la actitud frente al paisaje, proponiendo el ejercicio de diluir el impacto paisajístico que supone una densidad residencial relativamente alta. Uno de los recursos utilizados en esta obra para conseguir una mayor adaptación al medio es la predominancia de la horizontalidad. Los forja-

Planta general bloque.



dos de hormigón son los elementos compositivos básicos de toda la obra, tienen una gran rotundidad frente a los paramentos verticales que se disponen retranqueados y subrayan su presencia mediante vuelos cuyas sombras arrojadas ayudan a diluir la edificación en el territorio, generando una nueva topografía mediante el escalonamiento de terrazas. En ese sentido juega un papel muy importante la materialización de las barandillas de las terrazas. Previstas inicialmente como parapeto conformado por jardineras de fábrica, la solución definitiva de barandilla metálica pintada en negro es mucho más sugerente: pasa casi desapercibida en el alzado, refuerza la horizontalidad de las terrazas y proporciona mejores vistas. Al mismo tiempo la posición de la barandilla, retranqueada respecto al borde del forjado, evita las servidumbres de vistas de unas terrazas a otras y produce el efecto óptico de un espacio mayor.

Por otra parte, la utilización de materiales locales como el bloque y la piedra de basalto, a través de su cromatismo y aspereza, contribuye de manera decisiva a la integración de la obra en el contexto natural en que se ubica y así el muro de celosía consigue dotar al conjunto de una rugosidad muy afín a la agreste ladera sur del macizo de Anaga. Las celosías de bloque son en sí mismas un elemento del paisaje isleño -de siempre han sido cerramiento en las explotaciones agrícolas-, por lo que aquí, reelaboradas, actúan ópticamente como si insertasen trozos de paisaje en la edificación, diluyendo así su impacto. A todo esto hay que añadir el papel que juega la vegetación, con la que se contaba desde un principio para reforzar los valores de adecuación al medio, y que ha superado con creces las expectativas.

El estado actual de conservación de ambos edificios es en general bastante bueno, a pesar de que en los bungalows de La Laguna las persianas de madera atestiguan el paso del tiempo y la barandilla de cerramiento exterior sufre una constante oxidación y de que las viviendas de Ifara

hayán sufrido añadidos como toldos y mamparas, si bien la vegetación ha ayudado mucho a disminuir este impacto.

Referencias de las obras:

- “Grupo de viviendas escalonadas”. *Arquitectura del COAM*, nº 181, pg. 89.
- “Cuatro viviendas en La Laguna”. *Arquitectura del COAM*, nº 181, pg. 99.
- *Guía de la Arquitectura del siglo XX: España*. pg. 497. Editorial Electa, Venecia 1997
- *Guía de Arquitectura. España 1920-2000*, pg. 27. Edita Ministerio de Fomento y Tanais Ediciones. Madrid 1998.
- *Basa* (revista del COACanarias) nº1, 1983, pg.8.
- *Arquitectura Viva*, nº 51, 1996. pg. 26.
- “Viviendas escalonadas en Ifara”, *Periferia* nº13, 1994, pg. 106.
- “Cuatro bungalows”. *Basa* nº11, 1990, pg. 60.



DESDE LA MEMORIA

Alberto Grijalba Bengoetxea.
Universidad de Valladolid.

Al visitar las obras de Cabrero, tanto con una nueva mirada, como desde nuestra memoria —pues nuestro interés por la arquitectura de los cincuenta y sesenta se funde con nuestros recuerdos, con las imágenes evocadas, y con las historias que una y otra vez hemos oído relatar, en un tiempo cuando la arquitectura aún nos era algo ajena —, adquirimos la sensación que todo no es lo que parece, aunque por suerte sí parece lo que es.

La obra de Francisco Cabrero, como uno más de los episodios arquitectónicos de este siglo, ha sufrido, en la misma medida que la arquitectura española del S. XX; entre olvidos, equívocos y mal entendidos que son fruto de la difusa interpretación que aquella época ha tenido.

Así, los edificios de Cabrero y su lectura crítica no han sido ajenos ni a las dificultades de la ausencia de narradores y ni a la inexistencia de un cuerpo analítico arquitectónico realizado contemporáneamente a su obra¹. De este modo, la nueva luz aportada por las actuales revisiones y la puesta en valor de las figuras canónicas de nuestra arquitectura, resultan de especial trascendencia a la hora de analizar la arquitectura de la que, se quiera o no, somos herederos.

Cabrero, como la mayoría de sus contemporáneos, pertenece a una generación que, obligado por las circunstancias, se vuelca más hacia la construcción y la técnica que hacia la teoría: "Realmente había tanto por hacer y tan pocos arquitectos entre nosotros"². Efectivamente, pese a publicar con asiduidad reflexiones en la revistas de la época y pertenecer al grupo de arquitectos que con cierta recurrencia forman parte de las "

1. Tan sólo unos pocos arquitectos críticos —como son Carlos Flores, Juan Daniel Fullaondo, Antonio Fernández Alba y Rodolfo Ucha Doñate—, se ocupan de interpretar en los años cincuenta y sesenta la actividad arquitectónica española de este siglo.

2. Cfr. Carmen Castro "Entrevista a Francisco Cabrero" *Arquitectura* n° 172. p. 6

Sesiones Críticas de Arquitectura", no podemos afirmar que sus especulaciones conformen un cuerpo teórico crítico o una sistemática de pensamiento arquitectónico; por el contrario, más bien, son aportaciones puntuales o comentarios de actualidad que ratifican su quehacer profesional — en el que Cabrero vuelca toda capacidad de artista proteico, capaz de elaborar y reelaborar sus edificios con los mismos principios, pero con puntos de referencia cambiantes—

De este modo, la arquitectura española de los años cincuenta, como analiza Fernández Alba, carece de un auténtico debate y confrontación: "El desarrollo de los temas de la arquitecta contemporánea tuvo lugar en España en el decenio 50-60, parcial pues el fenómeno es más mimético que de concepto, más de esquemas y formalismos que de análisis del medio..."³. Así, esta valoración que hizo Fernández Alba de la arquitectura de la década de los cincuenta nos resulta reveladora, pues sin explicitarlo en ningún momento, él la vincula a la tradición sincrética y heterodoxa española, en la que los constructores superan a los pensadores.

Este fenómeno de sincretismo práctico español, que Luis Moya intenta justificar bajo el expresivo epígrafe de "Raza"⁴—por la situación geográfica de España que, como cruce de caminos entre Europa y África, Oriente y América supuestamente nos hace vivir, aunque sea sin comprenderlo a fondo, casi todo el movimiento de la historia universal—, Cabrero lo define como el resultado de la ansiedad de muchos de los arquitectos españoles de esos años por incorporarse al mundo internacional de las ideas, en muchos casos sin mucha reflexión: "Hoy en día en España, estamos muy influenciados por las corrientes arquitectónicas universales. Lo que pasa es que es difícil aprehenderlas acertadamente,"⁵.

Esta especial heterodoxia de la arquitectura española, a la que Cabrero responde con total fidelidad, no desvirtúa en modo alguno la producción arquitectónica ni, a mi juicio, significa su calidad y su oportunidad no estén en consonancia con las obras contemporáneas europeas, como demuestran los numerosos premios internacionales que, en la década de los cincuenta, obtienen arquitectos españoles⁶. Es cierto que la falta de criterio en muchos casos haga tener la convicción de haber resuelto los problemas con la mera aplicación de formalismos modernos —basados en las escuelas italianas, japonesas, neobrutalistas inglesas, escandinavas, o en la obra de los maestros modernos Le Corbusier, Neutra, Mies o Jacobsen⁷—; pero no es menos cierto que el singular esfuerzo realizado, la mayoría de las veces en solitario, —caso de Cabrero, Coderch, De la Sota, Fisac, Sáenz de Oiza— permite a la arquitectura española evolucionar y superar el endogámico estilo oficial escurialense.

Cabrero, como muchos de sus contemporáneos, incorpora las nuevas aportaciones de la vanguardia en sus edificios de un modo racional, para garantizar los criterios de una buena obra, que respondan a las necesidades funcionales y técnicas del momento que, aunque en cierta medida implica la aplicación del eslogan de la vanguardia, "un arte para cada época", no adquiere el deseo voluntario de instaurar un nuevo lenguaje que rompa explícitamente con la arquitectura del pasado.

3. Cfr. Antonio Fernández Alba "Para una localización de posguerra..", *Arquitectura* nº 26. p. 21.

4. Cfr. Luis Moya, "Comentario al artículo de Antonio Fernández Alba" en *Arquitectura* nº 26 p. 22, Madrid febrero 1961.

5. Cfr. Carmen Castro art. cit. p. 7.

6. Los galardones más importantes de los arquitectos españoles en el extranjero son, en 1951, Coderch y Valls premio en la IX Trienal de Milán; en 1954, Miguel Fisac, Medalla de Oro en la Exposición de Arquitectura Religiosa de Viena; en 1957 Premio Reynolds para Ortiz de Echagüe, Barbero y de La Joya; en 1957, Carvajal y García de Paredes, Primer premio en la XII Trienal de Milán; y en 1958 Corrales y Molezum, Medalla de Oro al Pabellón de España en la Feria internacional de Bruselas.

7. Este es el argumento fundamental de la crítica de A. Fernández Alba en art. cit. p. 22, "Le Corbusier y Niemeyer, Neutra, Mies Jacobsen, la escuela japonesa, tendencias italianas y Wright, brutalistas ingleses y apenas descubierto Luis Kahn, es el último maestro de turno. Esta falta de criterio hace posible que la arquitectura española se tenga la convicción, al menos aparente, de haber resuelto los problemas por el mero hecho de una aplicación de formalismos modernos" .

Así, a la vista las obras de Cabrero, y pese a encontrar unas características comunes de planteamiento que posteriormente resumiré, podríamos concluir que Francisco Cabrero es más un arquitecto de proyectos que un arquitecto de trayectoria.

En efecto, si bien Cabrero aplica una racionalidad absoluta — como acertadamente resalta Antón Capitel⁸ en busca de las certezas, de los mecanismos universales de composición, y de los fundamentos permanentes de la arquitectura de todos los tiempos—, que le permita una "manera propia de hacer arquitectura", los diversos referentes contenidos en su obra y su permanente cualidad de "adecuación" convierten a cada proyecto en una experiencia única. De este modo, Cabrero, es más que el arquitecto vinculado a la tradición italiana de los años treinta, o el arquitecto que tan sólo habita en el estrecho filo entre pasado y presente, es uno de los primeros profesionales españoles en proponer un lenguaje de transición hacia la Modernidad.

Cabrero no dota a sus proyectos de unos estilemas figurativos únicos, que confieran a su obra un marchamo personal e intransferible — como podría ser el caso de sus contemporáneos Mies, Piacentini, o incluso Aalto.. o en la actualidad Siza, Meyer, Ghery...—, sino que en cada caso, atendiendo a los diversos criterios de adecuación, realidad y situación urbana, proporciona a sus obras una figuratividad propia.

LA MODERNIDAD Y CABRERO. UN ACTOR MÁS

La arquitectura española a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta está jalonada de acontecimientos que permitirán, a un grupo de arquitectos jóvenes reinventar, una arquitectura Moderna, cuando en realidad les correspondía haberla heredado de su mayores.

El primero de estos acontecimientos fue la exposición que, con motivo de la V Asamblea de Arquitectos, se celebró en Barcelona, de la que como es conocido, tan sólo la obra de Coderch —con sus pequeñas casas mediterráneas, de inspiración tradicional y moderna que, se darán a conocer en los ambientes internacionales—, es motivo de halago, a juicio de Sartoris y Ponti.

El segundo acto de 1949 fue el concurso de la Casa Sindical en Madrid, del que resultó vencedora la propuesta de Cabrero. El triunfo de Cabrero y la construcción de su espléndido edificio se han considerado como el acta de fundación de la "Escuela de Madrid"⁹, y por tanto, la fecha de la instauración de la arquitectura moderna en España; aunque, a la postre, la inexistencia de tal grupo como un ente organizado y la realidad objetiva del lento proceso de cambio hacia una arquitectura moderna, convierten este evento en uno más a sumar en la historia de "La aventura moderna de la arquitectura madrileña"¹⁰.

El tercer episodio fue el descubrimiento de la arquitectura orgánica, a lo que colaboró el viaje de Miguel Fisac por Escandinavia, y el ciclo de conferencias que el Colegio de Arquitectos de Cataluña organizó entre los años 1950 y 1951 —ciclo organizado por Antoni Moragas, miembro

8. Cfr. Antón Capitel "El significado plástico de la obra de Francisco Cabrero" p. 12.

9. Cfr. Juan Daniel Fullaondo "La escuela de Madrid" *Arquitectura* n° 118.

10. Expresión tomada del título del artículo de Antón Capitel "La aventura moderna de la arquitectura española." *Arquitectura* n° 237.

del dinámico "grupo R"—; en él intervendrán entre otros Bruno Zevi, quien defendió una arquitectura orgánica según la teoría elaborada en su libro publicado en 1946 *Hacia una arquitectura orgánica*; Alvar Aalto, que posteriormente viajó a Madrid, donde Cabrero tomó contacto con él; Alberto Sartoris, Gio Ponti, etc....

Por último, la elaboración del "Manifiesto de la Alhambra", fruto de la reunión de un grupo de arquitectos en Granada, entre los días 14 y 15 de octubre de 1952¹¹. Este intento fallido de texto programático de una arquitectura moderna española, sin embargo, corroboró a posteriori a la realidad de una arquitectura española en cambio, decidida a abandonar tanto el monumentalismo academicista oficial, como el pintoresquismo tradicional.

Como hemos visto, Cabrero, en aquél entonces joven e inquieto, participó directamente en todos los acontecimientos anteriormente relacionados como un actor más, de modo que tanto sus tomas de postura, sus artículos, y sus obras se convierten hoy para nosotros en un elemento imprescindible para el conocimiento de una época en la que quizás se "quiso resucitar la arquitectura"¹².

CABRERO Y LAS VANGUARDIAS

" Yo visité en su día el edificio de la Bauhaus... no funcionaba constructivamente. No me extraña que en Alemania se rechazara esa arquitectura, pues se pensaba que no se adecuaba a las condiciones geográficas y climáticas"¹³ .

La actitud de Cabrero frente a las vanguardias arquitectónicas modernas, va tornándose a medida que el "secreto" de la modernidad va triunfando en el seno de la arquitectura española. Así, tras una postura inicial de rechazo, aduciendo criterios de adecuación constructiva y formal, adoptará posteriormente y sin ambages, tanto los criterios como la realidad del Estilo Internacional.

De este modo, en su primer artículo publicado, "Comentario sobre las tendencias estilísticas" —que no es sino la contestación a uno anterior de Gabriel Alomar¹⁴, en el que por primera vez se reivindican las vanguardias de los años treinta, junto con una crítica global a la arquitectura fascista italiana y alemana como las culpables, según éste, de la crisis de la arquitectura moderna—, Cabrero se sitúa en abierta crítica, tanto frente a las vanguardias como ante el llamado "resurgimiento clasicista tradicional". Cabrero considera estas dos tendencias como el resultado de la confusión del momento, y rechaza la idea de que el futuro tenga sólo estas dos salidas: "esta moda (defendida por el GATEPAC) no se puede colocar frente al actual pintoresquismo español, anteriormente referido, sino considerarla como el resultado de la misma desorientación".

De este modo, su postura crítica frente a la recuperación historicista le llevará a plantear una arquitectura de acuerdo con el momento presente, al reproponer el tradicional slogan de la vanguardia de la relación del arte con la "weltaschauung" o "Zeitgeist". En su escrito, Cabrero habla

11. El manifiesto será firmado por: R. Aburto, P. Bidagor, F. Cabrero, E. Calonge, F. Chueca, J. A. Salazar, R. Fernández Huidobro, M. Fisac, D. Galmes, L. García Palencia, F. Lacas, E. Lardea, M. López Mateos, R. Magdalena, A. Marsá, C. de Miguel, F. Moreno, J. Ontañón, J. L. Picardo, F. Prieto-Moreno, F. Robles M. Rodríguez Avial, M. Romero y Secundino Zuazo. Publicado por la Dirección General de Arquitectura. Madrid, enero de 1953 .

12. Título del libro de Carlos Sambrico, en el que por medio de unos ensayos críticos independiente, analiza la arquitectura de la segunda República y la alternativa falangista de la autarquía. Cfr. "Cuando se quiso resucitar la arquitectura. COAT de murcia 1983.

13. Eduardo Carazo y Alberto Grijalba, "El retorno a los orígenes" BAU n° 56 p. 140.

14. Gabriel Alomar "Las tendencias estilísticas..." art. cit.

de eliminar los vicios ornamentales y figurativos injustificados, de adecuación formal a la función, y de perfección técnica —paradójicamente, criterios reivindicados por el Movimiento Moderno—, pero sin embargo, no llega a proponer la "nueva objetividad" como pretendía la vanguardia.

El contacto que Cabrero mantiene con los arquitectos del Grupo Sette¹⁵ italiano —en especial con A. Libera, y el descubrimiento de la pintura de De Chirico—, será determinante para la formalización de una arquitectura en los cuarenta, posteriormente reconocida como de transición, no academicista, en conexión crítica con el pasado y, al mismo tiempo, continuadora de la tradición.

Por otro lado, la identificación progresiva con los postulados modernos llevará muy pronto a Cabrero a desligarse de toda interpretación política y social de la arquitectura, considerándolas más un arma dialéctica para unos y otros que un argumento que pueda explicar claramente el origen y servir de garantía para que aquéllas puedan ser ofrecidas como la imagen mas adecuada: "no tratemos de confundir las ideas de modernas arquitecturas en los distintos países, como se trata de confundir en la actualidad las ideas políticas."¹⁶

En un segundo artículo, publicado en enero de 1951 "Las basílicas de Aranzazu y la Merced", por el contrario, se hace más patente el ataque hacia los clasicismo estilizados y la defensa de la Arquitectura Moderna. Así, Cabrero propone el uso de edificios industriales como templos, y se enfrenta a la controversia léxico-política que los novecentistas han incluido en el debate arquitectónico: "¿Es que acaso están bien las iglesias de hoy con las formas de las Atarazanas del S. XIV, y, en cambio, no es admisible emplear las magníficas estructuras que se aplican a hangares y fábricas?".

En las palabras de Cabrero, y en las propuestas que casi paralelamente hace para la Basílica de Madrid y el barrio de San Blas, subyace, esta vez sí, una actitud próxima al "Zeigeist" —un arte para cada época—, que caracteriza a las vanguardias modernas. De este modo, al proponer la renovación de la arquitectura religiosa, aunque tímidamente, el arquitecto se aproxima al culto de los modernos por las formas industriales y por los paquebotes de Le Corbusier.

Este proceso de adscripción a los postulados de la vanguardia, en la propuesta para la Basílica de Madrid, Cabrero y Aburto hacen un proyecto moderno y radical que, aunque mal entendido por la crítica —que lo tacha de iluminado e irreal—, no recurría como sus oponentes a la adopción de modelos del pasado en un irreflexivo mimetismo. Con su gran espacio en forma de hangar aeronáutico, pretende renovar el repertorio formal de la arquitectura española de los años cincuenta —renovación explícitamente escrita en el segundo punto de su memoria—, y dinamizar, en aras de una mayor racionalidad constructiva, la cultura arquitectónica imperante.

Con este proyecto, que no pretende ser popular, sino por el contrario, aportar una emoción nueva en formas, Cabrero busca recuperar el

15. "El grupo sette intentaba combinar los elementos de racionalidad y respuestas de las nuevas condiciones prácticas a los sistemas modernos de construcción con las tradiciones italianas fundamentalmente clásicas", Cfr. Tim Benton op. cit. p.62.

16. Francisco Cabrero "Comentario a las..." art. cit. pp. 26-27.

ideal educativo del GATEPAC, con un monumento litúrgico y utilitario moderno, pues, como es consciente: "Es demostrado hasta la saciedad que los profanos sólo comprenden la arquitectura que han visto desde su infancia, y también que hace falta una sensibilidad educada para aceptar con agrado una novedad en materia de composición"¹⁷. Así, nos encontramos ante un proyecto que no se realiza para mayor gloria de sus autores —en búsqueda de un fácil reconocimiento que, por cierto, ya habían obtenido dos años antes con el Concurso de la Casa Sindical—, sino ante un ejercicio voluntariamente polémico, provocativo, e ideológico, que quiso ser el punto de partida de la finalmente moderna arquitectura española.

A partir de esta obra, Cabrero establece las bases de su arquitectura futura, preocupado únicamente por los problemas disciplinares: construcción, la adecuación, la función, la tectónica y la percepción. Esta actitud llevará a Cabrero reivindicar sólo la actividad constructora¹⁸ —en clara alusión al slogan de Mies Van der Rohe: no reconocemos problemas de forma, sólo de construcción— eludiendo los problemas formales, pero, al igual que el maestro alemán, su arquitectura adquirirá —paradójicamente—, un carácter formalista, con implicaciones puristas precisamente por la "ausencia" en sus obras de todo atisbo de connotación formal.

Sin embargo, Cabrero delimita esta actitud renovadora, este espíritu de una arte para cada época, dentro del campo estrictamente arquitectónico, sin que implique, como para la mayoría de la escuelas de vanguardia, un cambio en la sociedad. Así por ejemplo, Cabrero se refiere a las obras de acero, cristal y ladrillo siempre bajo los calificativos de utilitario, social y constructivista, que bien podrían tener connotaciones con los constructivistas rusos o los nuevos brutalistas ingleses de mediados de siglo; aunque se distancia de ellos fundamentalmente no por sus formas o el uso de los materiales, sino porque sus obras carecen del sentido crítico y de cambio social que tanto los arquitectos rusos como los ingleses imprimen a sus obras y escritos.

17. Francisco Cabrero y Rafael Aburto "Catedral en Madrid" R.N.A. nº 123 p.1.

18. Cabrero se mostrará interesado sólo en los problemas constructivos y estructurales en las dos entrevistas, que en diez años, le dedica la revista *Arquitectura*. El problema de la relación entre forma y construcción es reiterativo, sentenciando: "Me propongo no deslumbrarme por esa arquitectura tan formal.. tan formalista y espectacular". Cfr. Carmen Castro, Sara de la Mata y Enrique Sobejano en los números 173 y 267 de la *Revista Arquitectura*.

19. Cfr. Manuel Solá-Morales Rubio "A propósito de la arquitectura de Franquismo. I. Solá-Morales responde a T. Llorens y H. Piñón" *Arquitecturas Bis*, nº 26 p. 28. Madrid, marzo-abril 1979.

HETERODOXIA

La trayectoria profesional de Francisco de Asís Cabrero, imbuido en su soledad creadora y desde una óptica muy particular, está encaminada hacia un único objetivo: el descubrimiento del "arcano arquitectónico". Cabrero entiende este arcano como las misteriosas y herméticas "certezas", inherentes y constantes en la arquitectura de todos los tiempos, puesto que confía en "la institución misma de la Arquitectura, es decir aquel cuerpo de conocimientos y de prácticas de trabajo social que van más allá de las características determinadas de un individuo genial..."¹⁹.

Cabrero se centrará en el estudio de los elementos disciplinares propios de la arquitectura, que son: la geometría y la proporción, el sistema portante, el hecho constructivo y las relaciones urbanas. Sin embargo, la absoluta racionalidad que le confieren estas "certezas" a la hora de enfrentarse a la arquitectura, que para otro arquitecto se convertirían en una auténtico corsé proyectual, son reconvertidas por Cabrero en un sistema flexible; capaz al mismo tiempo de garantizar el control constructivo y formal del edificio, como de admitir todas aquellas correcciones o varia-

bles necesarias para responder a los criterios de adecuación.

En su heterodoxia, en el Mausoleo de Karachi, Cabrero incorporará bajo una aparente estructura compositiva racional, expresada en los tres ejes de la composición —el islámico, el urbano y el geográfico— los referentes suprematistas y constructivistas de las vanguardias modernas de principios de siglo, para dotar de un dramatismo sin precedentes en su obra al gran cubo perforado rojo que, a modo de túmulo funerario, domina toda su composición.

Con un espíritu renovador, en la cubierta del bloque de viviendas Virgen del Pilar, Cabrero elige por una solución plana, que desde un principio, fue uno de los puntos paradigmáticos de la nueva arquitectura. Con esta opción, no pretenderá hacer un ejercicio de estilo, ni demostrar su viabilidad, sino aprovechar sus características del modo más coherente. Esta actitud es paralela a la de arquitectos eclécticos, y fue resumida en la revista *Das Neue Frankfurt* por H. Tessenov: "El hecho de defender la cubierta plana, que intentemos mejorarla, y que en determinadas ocasiones la escojamos, por así decirlo, por su carácter de negación, no debería parecer raro a cualquier arquitecto" ²⁰.

No es extraño que Cabrero reutilizará los referentes del "teatro octubrista" soviético en el teatro al aire libre de Santander, ante la necesidad de instalar una grada que permitiera la configuración de un espacio dedicado a un espectáculo teatral popular. El plano oblicuo, las estructuras de acero multibarradas, se conjugan con la fría malla ortogonal rectora, hasta ese momento de sus proyectos. Así, la desafiante ingravidez del ángulo se conjuga con la serena tectónica de la malla, creando un sutil juego de equilibrio de masas y de dinamismos formales hasta ahora desconocido en sus obras.

La capacidad proteica del universo creador de Cabrero le permitirá establecer y transformar los tres sistemas que, a modo de prognosis, desarrolla a lo largo de su trayectoria profesional. El primero de ellos será el concurso de la Cruz de Los Caídos, en el que de forma profética, está presente el bagaje conceptual que, de manera más o menos versátil, será una de las invariantes de su obra —la visión seriada del volumen, la superposición de arquerías, la esencialización del lenguaje, el ritmo, la vocación constructiva, y el elementarismo volumétrico— Así, de forma inconsciente, esta obra se convierte en un sumario de ideas realizado por el propio arquitecto, que como una prognosis, nos anticipará todos los elementos que forman su Arcano.

En el proyecto de la Casa Sindical madrileña, Cabrero establece su particular sistema rígido y a la vez flexible de la malla reticular de apoyos, capaz de extenderse a toda una superficie, colmatando y colonizando el espacio a modo de gran contenedor moderno. La capacidad de adecuación de la trama, que por un lado nos presenta el cubo reticulado como figura geométrica que define el manifiesto de modernidad arquitectónica, y por otro, facilita su correspondencia tanto contextual como material al genio local, convierten al sistema en el segundo embrión proyectual que Cabrero revisitará como una constante. En estas obras, está siempre presente la tensión entre la apriorística malla ortogonal teórica y las contradicciones

20. Cfr. Introducción de G. Grassi *Observaciones elementares para construir* p.69. Franco Angeli, Milán 1983.

entre uso y entorno. Como hemos visto, Cabrero emplea la complejidad y la contradicción como aquellos instrumentos capaces de garantizar el éxito del edificio.

Finalmente, El Arriba —como coloquialmente lo denomina Cabrero—, podría considerarse como la segunda prognosis arquitectónica tras el anteproyecto de la Cruz de los Caídos²¹. Con este edificio, cuya construcción se sitúa casi en el ecuador de su carrera profesional, Cabrero matiza, a modo de obra programática, los parámetros invariables que había anunciado veinte años antes con su cruz monumental —superposición de pórticos o arcadas, apilamiento de elementos cúbicos, sinceridad estructural—, para construir un renovado repertorio formal, en el que se incluye el ya ensayado plano inclinado, que le acompañará durante los años sesenta y setenta.

En definitiva, es probable que Cabrero comenzara su vida profesional en los años cuarenta, intentando un lenguaje de transición entre lo tradicional y lo moderno, con referencias claramente racionalistas italianas, como ha sido dado por hecho en algunos episodios de la crítica arquitectónica. Pero en realidad, Cabrero utilizó los referentes italianos en sus primeras obras, porque eran los que más conocía y más le habían impresionado: "Yo he visto en Italia una cosa distinta"²², al igual que en los años cincuenta y sesenta recurrirá a otros referentes, nórdicos y miesianos, por creer que eran los más adecuados en aquellos años para sus obras.

LA ESTRUCTURA, UN CONTINUO FORMAL

"En la arquitectura debidamente destacada, su propia estructura debe ser lo que de vida al propio edificio"²³.

Desde esta decisión proyectual, tomada a priori, Cabrero demuestra su necesidad de presentar sus edificios tal y como se sustentan, sin ningún elemento que distorsione su entendimiento. La firmeza de esta postura, ya presente desde su propuesta para la cruz de los Caídos, en la que el argumento fundamental se extrae del análisis de la auténtica problemática del tema a concurso: La estabilidad de una cruz gigante, dominando el paisaje —en abierta contraposición con la de arquitectos pertenecientes a generaciones anteriores e incluso de la suya—, surgirá más de su creencia en los procesos técnicos como testimonio de la permanencia de los intrínsecos valores matéricos de la arquitectura, que de la admiración moderna de la máquina.

De este modo, Cabrero conecta con la tradición francesa del siglo XIX, en la que se igualaban verdad y belleza, posteriormente continuada por Ruskin en "La Lámpara de la verdad"²⁴ como en elementalismo estructural de Mies reflejado en la máxima de San Agustín "Lo bello es el esplendor de lo verdadero"²⁵. En la obra de Cabrero, la malla estructural es la misma que la malla compositiva de los alzados, fundiéndose estructura y figuración al igual que reclamaban los racionalistas clásicos —no es por tanto extraño que la figura de Mies sea catalogada por Peter Collins como el primer racionalista clásico del siglo XX—.

21. Prognosis en cuanto a que en él encontramos el embrión de los parámetros que quedarán incorporados en sus obras posteriores.

22. Francisco Cabrero "Comentario a las..." art. cit. p. 27.

23. Carmen Castro "Conversaciones con..." art. cit. p. 8.

24. Cfr. J. Ruskin Las siete lámparas de la arquitectura el capítulo "Las siete lámparas de la verdad" pp. 57-93. Aguilar, Madrid 1963.

25. Philip Johnson Mies van der Rohe Metropolitan Museum of Art 1947 p. 194 citado por Leonardo Benevolo op. cit. p. 726.

En los edificios de Cabrero, encontramos dos mecanismos de resolver la relaciones entre forma y estructura: la indiferenciada malla ortogonal espacial (Tectónicas), y las resueltas con singulares elementos constructivos (Esterotómicas).

En la primera de ellas, Cabrero aprovechará la malla ortogonal espacial por su especial característica de estructura ligera isótropa que no altera su morfología para adecuarse a su función, sino que utiliza elementos homogéneos para responder a las diversas situaciones heterogéneas que se producen en todo edificio. Así, al enfrentarse a un gran edificio de oficinas de Sindicatos, que debía simbolizar la eficiencia administrativa de la nueva España, Cabrero parece recordar las imágenes de los rascacielos de oficinas de Mies Van der Rohe (1927), de la arquitectura del la "Gran ciudad" de Hilberseimer, o su imagen para el concurso del Chicago Tribune en 1927. La retícula extendida como un lienzo por todos su alzados y en especial su gran cubo de oficinas, se enfrenta a la ciudad sin responder con sus sentimientos, sino con la razón, mediante la abstracción y objetividad despiadada²⁶.

Por contra el sistema portante esterotómico no es fruto de una idea preconcebida estructural, sino la conclusión lógica, en cada caso, de las condiciones materiales y funcionales. En estos edificios, el "factor de forma" de los elementos portantes será determinante. Así, en las Viviendas Virgen del Pilar, las perforaciones de los muros paralelos portantes se realizan con arcos de descarga vistos, al igual que las bóvedas tabicadas en la fachada posterior, convirtiendo a la estructura en un continuo formal en el que tanto el interior como el exterior son idénticos.

Estas viviendas se convierten en el apilamiento de una unidad mínima autosuficiente, el dúplex, diseñado con unos férreos estándares funcionales, y ateniendo a una estricta geometría. La voluntad que Cabrero manifiesta para que la estructura de un edificio sea la protagonista visual de su arquitectura, junto con la necesidad de que ésta no contradiga el binomio forma-función, le llevarán a elaborar, con los limitados medios técnicos a su alcance, aquélla que más se adecue a estos condicionantes, la bóveda tabicada apoyada sobre muros de carga —en paralelo a Le Corbusier en la Unidad de Habitación de Nante-Reze (1952) en el que cada apartamento es una caja, de hormigón precomprimido, colocada una sobre otra—.

En la mayoría de sus edificios, se independizan las condiciones materiales de estructura y de cerramiento, de manera que, visualmente, resultan perfectamente diferenciables. Los dinteles y los pilares se enfatizan en fachada, como en el caso del Diario Arriba y la Escuela Nacional de Hostelería. Incluso en su ejercicio de estilo más complejo y contradictorio²⁷, el Ayuntamiento de Alcorcón, la necesidad de la transparencia portante le llevará a introducir un dintel de hierro encastrado en una fábrica muraria de ladrillo, con lo que enmarca y unifica los huecos de fachada. Con este elemento, Cabrero nos hace entrar en el juego de realidad y ficción que nos plantea, pero sin poder reprimir el dejar en fachadas un vestigio que nos permita reconocer al instante su realidad portante.

26. Cfr G. Simel *La arquitectura de las ciudades y la vida del espíritu* en Simón Marchán *Contaminaciones figurativas* Alianza. P.164.

27. El título del libro de Venturi es tomado prestado en este caso, atendiendo a la lectura múltiple que este edificio adquiere. Cfr. Peter Buchanan "Complejo y Contradictorio". *Arquitectura Viva* nº 4 pp. 36-37. Madrid, enero 1989.

LA GEOMETRÍA PRECISA

Cabrero busca también en la geometría aquellas certezas universales, inherentes a la disciplina, capaces de cualificar la arquitectura. Entre todos los sólidos regulares, sólo en el cubo encontró los valores inmutables, en respuesta a la "realidad básica" del plano y la fuerza gravitatoria vertical, pues, como define Bruno Zevi: "el cubo representa la integridad, porque sus dimensiones son iguales entre sí, inmediatamente comprensibles y dan al espectador la certeza definitiva y segura"²⁸.

La presencia recurrente del cubo en la obra de Cabrero se justifica a través del estudio que el propio Cabrero realiza en "ideas sobre la teoría de la forma" las propiedades del ortoedro regular²⁹. En primer lugar, esta figura geométrica mantiene las mismas dimensiones y los mismos ángulos en los tres ejes. Esta simple y evidente condición matemática le permite ser reconocido y perceptible desde cualquier punto con las mismas propiedades. Por otro lado, al estar formado por seis caras paralelas ortogonales y reposar sobre una de ellas, cualquier punto de la base del cubo tiene la misma cantidad de masa en su vertical, lo que le confiere la máxima estabilidad tectónica.

Para la creación teórica de sus mallas, definidas exhaustivamente en Los Cuatro Libros de arquitectura³⁰, Cabrero parte de lo que él llama una "realidad básica": la existencia de la fuerza de la gravedad. Esta realidad se manifiesta en arquitectura, en el plano horizontal y la dirección vertical, con la longitud, latitud y altitud, como sus adjetivos. La consecuencia inmediata de estos principios es el ángulo recto que, a partir de este momento, se convertirá en el integrante geométrico primario. De este modo, Cabrero justifica sus mallas ortogonales racionalmente, mediante procesos científicos, con lo que se aparta tanto de las interpretaciones meramente lingüísticas, propugnadas por las vanguardias en la búsqueda de un lenguaje Moderno³¹, como de las de la ortodoxia clásica, en las que éstas eran usadas como un instrumento de orden y jerarquía del conjunto.

28. Bruno Zevi Saber ver la arquitectura p. 128. Poseidón Barcelona 1976.

29. Francisco Cabrero Volumen IV p. 140.

30. Francisco Cabrero "Ciencia Gráfica" op. cit. p. 139.

31. La Malla ortogonal indiferenciada es por primera vez codificada en 1932, por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, op. cit. pp. 75-77. En este texto los autores quieren establecer los nuevos principios de la arquitectura Moderna, como un código estilístico. En el segundo principio "la regularidad", se exhorta a la utilización de retículas de uniformes de pilares, situados a igual distancia, en aras de la estandarización y economía de la construcción.

32. Cfr. Robert Venturi op. cit. p. 63.

La segunda interpretación factible a esta retícula es contemplarla como una malla espacial de directriz cúbica, en la que la planta, los alzados y las secciones son capaces de fundirse en un mismo documento: la caballera. Esta última lectura trae consigo dos sugerentes consecuencias al analizar la obra de Cabrero; la utilización del dibujo en perspectiva como método integrado de proyectación y la permanente presencia de la figura cúbica en sus proyectos.

Así la Casa Sindical se apoya en una geometría estricta cuadriculada, buscando esa "certeza" geométrica, que le permita imponer un orden universalmente válido que "Tanto se adapta como se impone"³². En el Diario Arriba, la nueva estructura laminada de acero, hace posible el deseo de ligereza solidez y estandarización, capaz de armonizar la malla estructural y funcional, de modo que, poco a poco, se acerca al cubo multibarrado que posteriormente nos propondrá como representación de la Arquitectura; o, mas bien, deberíamos decir "su arquitectura", en la propuesta para el premio de la Fundación Camuñas.

Por fin, idea y materia conforman la estricta unidad.

LO URBANO

"El edificio que se pretende construir tiene que adaptarse y unirse al medio que lo rodea"³³. La especial atención que reflejan estas palabras extraídas de la memoria del concurso de anteproyectos para la Casa Sindical, nos demuestran sin lugar a dudas que la reflexión sobre la ciudad y las especiales condiciones que la edificación en casco tienen para Cabrero.

Cabrero no cree que la reproducción de formas y estilemas del pasado sea la manera de entroncar las construcciones modernas y las antiguas, puesto que este mimetismo traicionaría al tiempo y la memoria; sino que confía en seguir "los mismos conceptos de proporción, orden, juego de masas, que son lo que verdaderamente consiguen ese encaje de ambientes"³⁴.

Así, en el proyecto de la Casa Sindical el respeto por la ciudad, el paseo del Prado y el caserío que conforman su manzana, definen claramente la posición inicial de Cabrero, origen de la complejidad del proyecto: "sin llegar al mimetismo, es decir negación de todo progreso, se trata de no volver la espalda al genio del lugar".

De este modo Cabrero y Aburto explicitan los conceptos de "ambiente" y "genio del lugar", que son la expresión de entender el contexto en la modernidad, y remiten a la idea de las preexistencias ambientales que serán desarrolladas por Ernesto Rogers³⁵, dos décadas después. Esta actitud de la conservación de las características estéticas y espaciales de las escenas urbanas está en paralelo con la postura mediadora de antiguos y modernos, "que intentará adentrarse en las características formales propias del lugar, más allá de intenciones miméticas"³⁶.

Visualmente, el edificio de Sindicatos responde en cada alzado y en cada elemento a la percepción que de él va a tener el espectador en cada punto. Bajo una ley compositiva universal, cada uno de los volúmenes que lo conforman se adapta a las leyes locales para presentársenos de forma unitaria, capaz de aglutinar la planta en "U" al paseo de la Castellana y la disposición funcional en peine de la fachada posterior. Así, esta unidad compuesta por múltiples elementos contradictorios no cae en la tentación del collage, sino que esos elementos están acordados en un todo, en los que las tensiones y los forcejeos son resueltos con aparente naturalidad. Sin embargo, Cabrero no obvia ninguno de los problemas funcionales del edificio, y da repuesta con cada elemento que lo compone a la función que le es asignada dentro del conjunto. De este modo, la Casa Sindical se convierte en un organismo plurifuncional múltiple, al contrario que los edificios "puros" propuestos por la ortodoxia moderna, en los que la simplificación les lleva a seleccionar los objetivos que hay que resolver³⁷, bien sean funcionales o urbanos.

Otro de los proyectos de Cabrero involucrado de un modo decidido tanto con la ciudad como con el carácter representativo es el Mausoleo de Karachi. Pese a la difusa presencia de una trama urbana periférica, Cabrero pretende cualificar la ciudad al colocar sobre la cota más alta del

33. Cfr. Francisco Cabrero "Resumen de la memoria..." R.N.A. n° 97. p. 5.

34. Francisco Cabrero *ibidem* p. 5.

35. Cfr. Ernesto Rogers *Experiencia de la arquitectura*. Poseidón, Buenos Aires 1953.

36. Antón Capitel *Metamorfosis de monumentos y teorías de la restauración*. Alianza, Madrid 1988.

37. Paul Rudolph define así la obra de Mies "Todos los problemas nunca pueden ser resueltos... Verdaderamente es una característica del s: XX que los arquitectos sean muy selectivos a la hora de determinar que problemas resolver. .. Mies construye edificios bellos por que ignora muchos aspectos del edificio" Citado en Robert Venturi *op. cit* p. 28.

solar la gran tumba. De este modo, el gran cubo perforado de 45 metros de arista, por su dimensión y su localización —girado y con su arista colocada en la prolongación teórica del acceso principal—, se convierte en el punto de referencia de la perspectiva central, desde la avenida de acceso, dominando con masiva presencia el entorno circundante.

El respeto por las condiciones urbanas y el entorno por parte de Cabrero tendría uno de sus episodios más interesantes en la construcción del Diario Arriba, en la prolongación de la Castellana. Ésta es una zona edificada ex novo, en la que no hay más referentes que los marcados por el planeamiento, y en la que la labor del arquitecto supone, además de dar una respuesta a un programa, inventar, en la medida de sus posibilidades, la ciudad. Cabrero aceptó el reto.

A la vista de la situación del edificio de redacción del diario Arriba, paralelo a la Castellana, se nos plantea una pregunta ¿Por qué un edificio que responde a la ortodoxia tipología de Mies o Hilverseimer de manzana abierta el siglo XX, contradice su natural ubicación perpendicular a la vía principal de tráfico, como posteriormente ocurre en La Castellana con edificio de Bankuni6n (1975) de Corrales y Molez6m?

La respuesta es sencilla Cabrero pretende conciliar, por un lado, la idea moderna de un bloque laminar, y por otro, cualificar y ordenar un sector todavía no construido de la Castellana, a modo de tradicional avenida de ensanche, en una zona que "había sido ordenada urbanísticamente con fuertes ambigüedades y contradicciones, entre una idea de arquitectura que abierta o cerrada tendría que definir el espacio de un modo concreto"³⁸ En definitiva, Cabrero dispone su bloque guardando las alineaciones de manzana cerrada, como si fuera un bloque de viviendas más que lo rodea y, en cambio, los talleres y rotativas de su trasera responden a la condición moderna de un bloque abierto. Cabrero hace un tel6n, una fachada profunda con la que pretende integrarse, no diferenciarse.

EL JUEGO Y LA ESCALA

A pesar de la racionalidad, la sequedad y la intensidad con la que Cabrero nos presenta su obra, una segunda lectura atenta, tanto de sus concursos como de sus edificios, nos demuestra que si bien la mayoría de sus elementos se corresponden a los criterios explicitados de adecuaci6n y realidad, otros ni se relacionan con sus colindantes ni con su entorno, como en un principio parecía.

La Casa Sindical, el supuesto cubo reticulado de su torre —supuesto por que pese a presentársenos como tal en realidad su geometría le traiciona— nos plantea la paradoja: ¿cuál es la unidad mínima irreducible?. El cubo general, que, como elemento simple, domina las relaciones urbanas con los sólidos de su entorno, o la unidad reticular, funcional y espacial mínima, que compone el cuerpo de éste.

La soluci6n es la escala. Cabrero juega, con el concepto de lejanía y superposici6n para aclararnos cuál es la unidad. Si observamos desde la glorieta de Atocha, el gran cubo cerámico —que, enfrenteado al Museo de

38. Cfr. Ant6n Capitel "Seco pero intenso " Arquitectura Viva n6 4 38.

Prado ordena el caos que se produce a su espalda—, se convierte en la parte mínima urbana, relacionándose con los volúmenes de su entorno, bajo las leyes elementales que su condición formal nos impone. Por contra, desde la cercanía de su *coeur d'honneur*, ante la masiva presencia de su zócalo pétreo y la altura de su torre de oficinas, es la ventana y el espacio que se adivina en su interior la unidad, que, como suma, se convierte en el motor de su arquitectura.

En la cruz de los Caídos, los pórticos superpuestos conforman un juego de veladuras extremadamente eficaz para el reconocimiento de la cruz monumental tanto de día como de noche. Así, durante el día la cruz se nos presenta enmarcada o recortada en el paisaje —casi del mismo modo que se adivinan a través de ventanas imaginarias los paisajes inventados de Magritte—, y aprovecha de un modo eficaz las sombras que los dinteles y los muros arrojan sobre el paramento frontal de cierre. En cambio, por la noche la luz proyectada tan sólo en su cruz estará en constante reflexión entre sus tres muros, emergiendo de ella de una forma precisa. Los vanos porticados —al no estar comunicados con los adintelados— se fundirán con el negro de la noche, permaneciendo imperceptibles a una prudente distancia, de modo que la luz artificial, al salir de dentro afuera, dotará al conjunto de una imagen fantasmal, casi surreal, de una cruz ingrávida, varada, flotando en el paisaje.

En el Mausoleo de Karachi, desde la lejanía no se percibe como lo que es, un cubo vaciado, sino que al coincidir el eje visual con la diagonal de la base, su imagen se solidifica, puesto que la mirada no lo puede traspasar —nótese que por su disposición, las dos caras cerradas actúan de barrera visual, encontrándose la perspectiva tanto con el interior de una como con el exterior de la otra—. Con este simple procedimiento, el espectador va descubriendo poco a poco el gran vacío y su tumba, que sorprenden y atrapan la atención de aquél, a medida que éste entra en el juego de lejanía y proximidad al que Cabrero ya nos tiene acostumbrados. Así, necesita de nuestra complicidad y curiosidad para ser descubierto e incorpora sutilmente las variables de recorrido y tiempo —que como cuarta dimensión, es fusionada en los trabajos de las vanguardias artísticas, que tanto influyen en la concepción de esta obra—, de manera que "Esta experiencia física de desplazamiento ante el objeto sobre el que resbala la mirada, no es solamente una experiencia de espacio, sino que se convierte en una experiencia de tiempo"³⁹.

Así, por último el pórtico pétreo de acceso principal de la Casa Sindica, pese a la aparente solidez de su despiece pétreo, en realidad, no sujeta ninguna carga, sino que se encuentra colgado de la última planta como reconocen los autores en su memoria⁴⁰; parece que soporta, pero no soporta; con un material diseñado para cargar, pero que en realidad, no carga; y con un último piso en la coronación de la torre que, más que un elemento compositivo ciego, es ciego por cargar toda la fachada.

39. Jean Francois Pirson, *La estructura y el objeto*. Promociones y publicaciones Universitarias. Barcelona 1998 p. 40.

40. Cfr Francisco Cabrero y Rafael Aburto "La Casa Sindical.." art. cit. p. 9.

41. "Adequatio rei et intellectus"
Máxima de Santo Tomás de Aquino en
Summa Theologia.

EPÍLOGO

Cabrero, desde su lógica pretendidamente aséptica, entiende el hecho arquitectónico más como una manera de dar respuesta real a los problemas planteados, que como una disciplina apriorística, en la que las cuestiones han sido resueltas y sólo se busca su confirmación. Así, la confianza que el arquitecto demuestra en los mecanismos intrínsecos de la arquitectura, despojados de todo contenido añadido, confieren a su obra una "profesionalidad", una intensidad y una emoción, que la distinguen como uno de los episodios arquitectónicos singulares de la España S. XX.

Sea la "conformidad entre objeto e intelecto"⁴¹.

FIRMEZA, UTILIDAD Y BELLEZA EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA, 1950/1965

Javier Lahuerta. Dr. Arquitectura.
Universidad de Navarra.

En el siglo I antes de Cristo escribió VITRUBIO en latín sus Diez Libros de Arquitectura, considerados como el primer tratado sistemático sobre edificación de la Humanidad. Las copias manuscritas de los Diez Libros estuvieron perdidas más de quince siglos. Una copia en latín se descubrió a comienzos del siglo XV. A fin a este siglo se editó impresa. En el siglo XVI se tradujo y se editó en varios idiomas, entre ellos el español¹.

Comienza VITRUBIO el capítulo 1º de su libro 1º: La Arquitectura es una ciencia, adornada de muchas disciplinas y conocimientos. Es práctica y teórica. Y en el capítulo 3º establece el Principio de que los edificios deben construirse con firmeza, utilidad y belleza. Este principio en el decenio 195 (1941-1950) y siguientes, era repetidamente citado en las Escuelas de Arquitectura, y no tan frecuentemente cumplido por el edificador, fuese propietario, arquitecto, o constructor.

La firmeza, es decir la seguridad del edificio, ha constituido siempre la primera preocupación del edificador. Radica en la estructura del edificio, o sea en el conjunto enlazado de sus elementos resistentes, cimentados en el suelo, que soporta con deformaciones tolerables las acciones: fuerzas aplicadas, aceleraciones ejercidas, y deformaciones coartadas o impuestas, que recibe durante su vida, y las transmite por la cimentación al suelo².

La utilidad, es decir la adecuación del edificio a sus fines, ha sido evidentemente desvelo constante del edificador, sea propietario, arquitecto o constructor; utilidad en sus dos aspectos: satisfacción de las necesidades funcionales y estéticas de los usuarios del edificio, y opera-

1. Vitrubio, M.L. De Architectura. En latín, siglo I a. c. Traducción por M. Urrea. Alcalá de Henares, 1582. Ed. Facsimil. Albatros. Valencia, 1998.

2. Lahuerta, J.A. La seguridad de los edificios. Lección inaugural, Universidad de Navarra, Pamplona, 1993.

ción económica remuneradora para todos. La estructura del edificio debe contribuir, pero no dañar: ni a la funcionalidad del edificio por su inadecuada configuración, ni a la economía de la obra por su desproporcionado coste.

La belleza, que nos hace amar el edificio y nos infunde deleite espiritual³ ha sido asimismo inquietud del edificador, especialmente como propietario o arquitecto, algo menos como constructor. La belleza del edificio refleja la de su estructura, como la belleza de un animal estriba en la de su esqueleto. En este siglo XX, por tendencias y criticismos intelectuales, en algunos edificios la fealdad ha sustituido a la belleza, y aquellos no producen apenas deleite en el hombre ordinario, y ni siquiera en bastantes hombres cultos⁴.

Al ciudadano le interesa en primer lugar que la casa que va a adquirir, tenga la debida firmeza. Que no vaya a tener grietas porque el terreno ceda, o se le deformen los forjados. Y da por supuesto que el gobierno se ha ocupado de que así sea, controlando al edificador. Que la utilidad que le aporte esté en consonancia con su deseos y con sus posibilidades económicas. Sabe que el gobierno ha establecido unas condiciones mínimas, pero que él es quien tiene que juzgar y decidir. Y sobre la belleza tiene sus ideas propias. Le interesa el aspecto de la fachada, que el portal indique importancia, los aparatos y los azulejos de los baños, los pavimentos y las molduras de los techos; y algo también la belleza del entorno del edificio, calles, plazas y parques.

El gobierno, estado, provincia o municipio, se ha interesado siempre por las cualidades de los edificios. Mucho por su firmeza, algo por su utilidad, y apenas por su belleza. Este interés lo ha plasmado en disposiciones legales regulando estas cualidades en los edificios. Así el Código de Babilonia, compuesto por HAMMURABI en el siglo XVIII antes de Cristo⁵, es decir hace treinta y ocho siglos. Establece las penas y las indemnizaciones que recaen sobre el constructor de un edificio si éste se derrumba, aplicando la dura ley del Talión del ojo por ojo.

En España el gobierno reguló la concesión título de Arquitecto a mitad del siglo XVIII. Se fundó la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, y en ella se implantó la enseñanza de la Arquitectura. A principio del siglo XIX esta enseñanza era deficiente⁶. Consistía poco más que en la delineación de los órdenes clásicos. Matemáticas, ciencias y técnicas formaban gran parte del plan de estudios, pero estaban muy descuidadas.

Revitalizar la enseñanza decidió el gobierno en 1844. Para ello se fundó la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, separada de la Real Academia de Nobles Artes. Se adoptó un modelo de enseñanza de la Arquitectura más acorde, según sus autores, con las necesidades la sociedad en la segunda mitad del siglo XIX. Pero en la realidad la renovación no fue demasiado profunda. Una segunda Escuela Superior de Arquitectura se fundó en Barcelona en el decenio 188. La tercera Escuela en Sevilla a principio del decenio 197. Ambas dependientes del Ministerio de Educación. Dos años después, en 1964, se creó la cuarta, en Pamplona, dependiente de la Universidad de Navarra, no estatal. A fin de este siglo XX funcionan más de una docena de Escuelas..

3. Diccionario de la Lengua Española. Real Academia. 21 Edición. Madrid 1970.

4. Moya, L. Consideraciones para una teoría de la estética. Universidad de Navarra. S.P. Pamplona, 1991.

5. Hammurabi. Código de Babilonia. Siglo XVIII a. c. Traducción por L. Martín. Edición INTEMAC. Madrid, 1970.

6. Anasagasti, T. Enseñanza de la Arquitectura, Madrid, 1923. Ed. Facsímil. Instituto Juan de Herrera. Madrid, 1995.

El ejercicio de la profesión de Arquitecto ha sufrido cambios en este siglo XX. Los Colegios de Arquitectos los instituyó el gobierno en 1929, después de un decenio de gestiones de la Sociedad Central de Arquitectos, entidad privada creada por un grupo de arquitectos para ordenar su profesión, en la que se estaban produciendo cambios y tensiones crecientes. El hundimiento, es decir el fallo de la firmeza, de varios edificios en el decenio 193, fue la causa determinante de la creación de los Colegios de Arquitectos. Se estableció colegiación obligatoria para el ejercicio profesional, y para todo edificio la exigencia de proyecto visado, y de dirección de obra de arquitecto, con objeto de señalar inequívocamente al responsable en el caso de siniestro.

La seguridad de personas y bienes, o sea la firmeza de los edificios, y establecer personalmente la responsabilidad por falta de ella, fueron las razones por las que el gobierno exigió la colegiación de los arquitectos, la obligatoriedad del proyecto de arquitecto para todo edificio, y la exigencia del director de obra. La sociedad ha puesto siempre la seguridad de los edificios en primer término. Para ello al arquitecto le exige el gobierno, y la sociedad, formación científica y técnica que asegure la firmeza de los edificios que proyecta y dirige.

En las ciudades hasta el decenio 193 cada edificio de viviendas se financiaba y se realizaba por un constructor. Después generalmente compraba el edificio quien veía en él una forma segura de inversión de su ahorro, y alquilaba las viviendas para obtener renta. La calidad de las viviendas, su utilidad se regía por la ley de oferta y demanda. En el decenio 194 la inversión en viviendas comenzó a no ser rentable ni segura. Principalmente por la congelación de los alquileres por disposición del gobierno. Constructores e inversores se retrajeron, y el gobierno intentó estimularlos con una Ley de Viviendas cuyo objeto principal fue absorber el paro.

La Dirección General de Arquitectura se creó en 1939 en el Ministerio de la Gobernación, con los siguientes cometidos: ordenar e impulsar la edificación oficial y privada, desarrollar planes urbanísticos, e iniciar la labor normativa de las estructuras y de los materiales de edificación. Escaseces de toda clase dificultaban entonces la edificación española, a consecuencia del desastre económico del decenio 194, causado primero por una política demagógica y sectaria, después por la guerra civil a que aquella dio lugar, y a continuación por el aislamiento que produjo la segunda guerra mundial.

En el decenio 195 el trabajo duro y la reconocida austeridad de los españoles fue realizando la reconstrucción de los edificios destruidos y elevando la economía del país. Los Colegios de arquitectos a fin del decenio estaban ya bien organizados. Especialmente el Consejo General tenía ya una importante relación de colaboración en la Dirección General de Arquitectura; en el planteo y resolución de los problemas relacionados con la edificación y con la vivienda. Viviendas se edificaron en ese decenio 195, por la escasez de medios, muchas menos de las necesarias. Escasamente al rateo de uno por cada mil habitantes

Normas DGA para estructuras de acero y de hormigón armado se promulgaron en 1941⁷ Uno de sus objetos fue restringir el consumo de acero al mínimo preciso. P. MUGURUZA, Dr. Arquitecto, Catedrático de la Escuela de Madrid, y primer Director General de Arquitectura fue el impulsor de las Normas, y J. DEL CORRO, también Dr. Arquitecto y Catedrático, como Jefe de la Sección de Investigación y Normas, fue quien les redactó con varias colaboraciones. Entre ellas la de M. THOMAS, Dr. Arquitecto y profesor de Estabilidad de las Construcciones en la Escuela, en la que en 1939 impartía el método de CROSS para estructuras de edificios. En 1950 seguían rigiendo estas Normas, que completaron en el decenio 196 con disposiciones sobre forjados impulsadas por J.A. LAHUERTA⁸, Y J. DEL CORRO.

El control de los materiales, especialmente el del hormigón, se inició en el decenio 195 con la organización del Laboratorio del Centro Experimental de Arquitectura. M. SERRANO, Dr. Arquitecto, director del Centro, organismo autónomo de la Dirección General de Arquitectura, dedicado especialmente a informar a los arquitectos sobre los materiales, los elementos constructivos, las instalaciones, en sus características, aplicaciones y precios. Con la colaboración del Secretario Técnico de la Dirección General, M. ARTIÑANO, Dr. Arquitecto, se puso en marcha en 1942 el Laboratorio dirigido por J.A. LAHUERTA y fueron ampliándose los campos de aplicación, que en 1950 ya abarcaban muchos de los materiales y elementos de la edificación.

En el año 1952 falleció P. MUGURUZA. Fue nombrado Director General de Arquitectura F. PRIETO, Dr. Arquitecto, que dio nuevo impulso a la regulación de la edificación, en lo funcional y en lo estructural. M. ARTIÑANO continuó de Secretario Técnico, y se nombró a J.A. LAHUERTA Secretario Técnico Adjunto. Se estrechó la colaboración con J. LAGUNA, Dr. Arquitecto, presidente del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos, y con L. VALERO, Director General del Instituto de la Vivienda, cuyo arquitecto jefe era J. FONSECA.

La vivienda accesible a familias con ingresos medios y bajos era, al comenzar el decenio 196, objeto de preocupación de los arquitectos, de los Colegios y de la Dirección General. Resueltos o bien planteados otros problemas primarios pasó a primer plano el problema de la vivienda, que se enfocó con seriedad a el Plan Nacional de la Vivienda del año 1954⁹. La vivienda en alquiler había casi desaparecido, porque dejó de ser rentable a sus propietarios, y se pasó a la vivienda en propiedad horizontal, en comunidades de propietarios. El Concurso de Viviendas Experimentales se convocó en 1956 para estimular sistemas constructivos con soluciones mejores y más económicas. Se realizaron 35 proyectos de bloques de 24 viviendas y 18 de grupos de 6 viviendas unifamiliares.

El Ministerio de la Vivienda se creó en 1957, incluyendo en él la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de la Gobernación, y el Instituto Nacional de la Vivienda del Ministerio de Trabajo. En la Dirección General de Economía y Técnica de la Construcción del Ministerio de la Vivienda, con colaboración de fabricantes, constructores y Colegios de Arquitectos, se trabajó intensamente en la actualización de

7. Normas DGA 41. Cálculo y ejecución de estructuras metálicas, hormigón armado y forjados de ladrillo armado. Decreto de 1941.07.22. B.O.E. 1941.08.02. Madrid.

8. Lahuerta, J.A. Enseñanzas del ensayo de un forjado. Revista Nacional de Arquitectura nº 145, 1954, Madrid.

9. Lahuerta, J.A. . Viviendas económicas. Editorial. Boletín de Información de la dirección General de Arquitectos. IX.4º I. 1955. Madrid.

las Normas DGA y en la redacción de nuevas normas. Entre 1960 y 1965 se realizó una labor importante, colaborando luego con el Ministerio de Obras Públicas. Se impulsó el Laboratorio del Ministerio y se inició el establecimiento de laboratorios de edificación en las capitales de provincia. La preocupación del gobierno por la firmeza de los edificios dio frutos.

La enseñanza de la Arquitectura entre 1950 y 1960 en las dos escuelas Superiores de Madrid y Barcelona, debe decirse que fue mejorando algo con nuevos catedráticos y profesores auxiliares, arquitectos en general con ejercicio profesional distinguido. El número de alumnos se mantenía cercano a los cincuenta por curso en cada Escuela, y existía una razonable selección para impulsar en ellas. Un nuevo Plan 57 de estudios de la carrera fue promulgado por el gobierno. Se inició en la Escuela de Madrid en 1959 con los alumnos recién matriculados, y se siguió el Plan anterior con los alumnos repetidores, bastante numerosos.

A las estructuras de los edificios se les dedicaba en el Plan 57 mayor amplitud que en el anterior. El catedrático A.GA. ARANGOÁ se dedicó al Plan anterior y fue nombrado J.A. LAHUERTA profesor encargado para el Plan 57. Profesores adjuntos, que desarrollaron importante labor en los ejercicios prácticos de estructuras, fueron L. RODRÍGUEZ y J. MIGUEL. En años sucesivos al ir ampliándose las materias intervinieron los profesores E. ORTEGA, E. PE PIÑEIRO, y J. RU. HERVÁS. Con todo ello la enseñanza teórica y práctica de las estructuras de hormigón armado y pretensado, de acero laminado, fábricas, geotecnia, etc., mejoró de nivel, y se formaron arquitectos que luego han destacado en las cuestiones estructurales de la profesión.

Las operaciones numéricas del dimensionamiento de las estructuras, tanto en los ejercicios de la Escuela, como en la práctica profesional, se realizaban mediante reglas de cálculo. Las calculadoras mecánicas manuales o eléctricas, eran imprescindibles para realizar presupuestos y tabulaciones, pero incómodas para el cálculo diario. Manejar la regla de cálculo con soltura y con precisión en las cifras, se enseñaba en las primeras clases del curso. Poco antes de 1960 aparecieron los ordenadores. A.GA. ARANGOÁ consiguió instalar un ordenador IBM en la escuela, en una sala que requería temperatura controlada, cintas perforadas, y otras complicaciones. Pero fue el primer paso.

Las Normas estructurales que fue promulgando el Ministerio de la Vivienda constituyeron una herramienta eficaz, tanto en la enseñanza de las estructuras en las Escuelas, como en el ejercicio profesional. La Comisión redactora de estas Normas, J. DEL CORRO presidente, M. ARTIÑANO secretario, J.A. LAHUERTA, L.F. RODRÍGUEZ, J.RU. HERVÁS vocales arquitectos, y seis vocales ingenieros más, inició en 1960, el estudio de las acciones sobre los edificios, que constituían un pequeño apartado de las Normas DGA (6). La Norma MV 101, Acciones en la Edificación¹⁰, se publicó dos años después. Con pequeñas variaciones sigue vigente en 1998 con la sigla AE 88¹¹. Las normas de acero, apenas tratadas en la Norma DGA, se estudiaron a continuación, publicándose las Normas MV 102 a MV 107, y se continuó hasta completar la nor-

10. Norma MV 101-1962, Acciones en la edificación. Decreto 195/1963. B.O.E. 1963.02.09. Madrid.

11. NBE AE 88, Acciones en la edificación. Real Decreto 1370/1988. B.O.E. 1988.11.17. Madrid.

mativa de las estructuras de acero, que recientemente, y sin apenas modificación se ha recopilado la sigla EA 95¹².

El acero laminado tenía tradición en España desde el siglo XIX, y había buenos constructores metálicos de estructuras roblonadas. A fin del decenio 196 la edificación en acero, muy escasa en el anterior por falta de material, fue aumentando, proliferaron constructores, algunos de calidad dudosa, produciéndose una competencia que reducía precios mermando la calidad. Para evitarlo los buenos constructores presionaron al Ministerio para la redacción de las Normas de acero, especialmente para las estructuras soldadas y con tornillos AT, que habían desplazado a las antiguas roblonadas, normas que obligando a todos evitase la falta de calidad¹³.

En el decenio 196 la edificación de vivienda pasó del rateo poco superior a 1 por mil habitantes en 1951, al 4 por mil en 1960, y siguió subiendo en el decenio 197, hasta casi 9 por mil habitantes en 1965. Este rateo era algo superior al de los países de Europa y América, excepto Alemania, que rebasaba algo los 10 por mil habitantes, en su gran esfuerzo por reconstruir las enormes destrucciones de la segunda guerra mundial. En ese año 1965 las viviendas edificadas rebasaban en casi un 50% las previstas en el Plan de la Vivienda del año 1954. Hasta el comienzo del decenio 198 no se igualaría lo edificado con lo previsto¹⁴. Pronto el rateo empezó a descender por la crisis económica que se inició con el problema del petróleo y se agudizó con los problemas políticos y laborales de los primeros años de la monarquía. Desde entonces no se ha acercado al 9 por mil del decenio 197.

La calidad de la vivienda la reguló el gobierno en 1944, estableciendo para la vivienda un programa mínimo, y unas áreas mínimas para estancias, cocinas, dormitorios y aseos. La exigencia de un aseo con inodoro, lavabo y ducha, como mínimo, se estableció entonces. Los municipios en sus ordenanzas ampliaron a veces las condiciones mínimas. En las viviendas con ayuda oficial estas condiciones suelen mejorar, a veces bastante. Regulaciones de ventilación, iluminación, soleamiento, electricidad, calefacción, ascensores, etc., se iniciaron entonces, y en 1965 estaban ya muy completas. La atención del gobierno por la utilidad de los edificios se ha desarrollado en general de este modo¹⁵.

Sobre la belleza puede decirse que a fin de 1952 veintitrés arquitectos: R. ABURTO, P. BIDAGOR, F. CABRERO, E. CALONGE, F. CHUECA, J.A. DO. SALAZAR, R. FE. HUIDOBRO, M. FISAC, D. GALMÉS, L. GA. PALENCIA, F. LACASA, E. LARRODERA, M. LO. MATEOS, R. MAGDALENA, A. MARSÁ, C. DE MIGUEL, F. MO. LÓPEZ, J. ONTAÑÓN, J.L. PICARDO, F. PR. MORENO, F. ROBLES, M. Ro AVIAL, M. ROMERO, S. ZUAZO, cuya mayoría, según ellos, pertenecen a una generación central, equidistante entre los que llegan y los que van, se recluyó en la Alhambra de Granada para meditar sobre las bases de una nueva arquitectura española, y redactaron el que llamaron Manifiesto de la Alhambra¹⁶ que publicó la Dirección General de Arquitectura.

12. NBE EA 95, Estructuras de acero en edificación. Real Decreto 1829/1995. B.O.E. 1996.01.18. Madrid.

13. AA VV. Javier Lahuerta Vargas. Docencia y oficio de la Arquitectura. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra. Pamplona, 1998.

14. Lahuerta, J.A., del Cerro, F. La edificación en España en el decenio 1961-1970. Secretaría G.T. del Ministerio de la Vivienda. Serie I, nº 927. Madrid 1971.

15. Lahuerta, J.A. et al. Condiciones Técnicas mínimas de composición de la vivienda. Ponencia para un Congreso. Ministerio de la Vivienda. Madrid 1965.

16. 23 arquitectos. Manifiesto de la Alhambra. Dirección General de Arquitectura, Madrid, 1953.

La honda crisis espiritual, empieza el Manifiesto, por la que ha pasado España en los últimos tiempos y que puede remontarse a la fecha del derrumbamiento de nuestro Imperio colonial, en 1898, no ha dejado de reflejarse, y en grado superlativo, en el terrero de la arquitectura ... El impacto de la crisis del 98 se hace pronto sentir, y la consecuencia es un exacerbamiento del racionalismo que pesa sobre toda la arquitectura de la primera mitad del siglo XX. Poco antes de 1930 apunta un espíritu nuevo, internacionalista, que pronto se debilita por falta de verdadero arraigo. El brote de nacionalismo de 1939 fue preparado antes, por hombres que lo estaban ya ensayando.

Lo valioso de este nacionalismo fue su apetencia, casi lograda, de unanimidad, y su respeto a la dignidad material de las construcciones. Por unos años, aunque un poco artificialmente, se mantuvo en la arquitectura española la impresión de una escuela coherente, como hacía tiempo, en medio de la anarquía reinante no conocíamos. Edificios que, con independencia de su estilo, hacen un uso sincero de los materiales y buscan por el empleo de los más nobles la permanencia de sus fábricas y una saludable limitación de la fronda decorativa. Estas dos conquistas deben conservarse, y si cabe, vigorizarse. El Manifiesto lo redactan, según indican los arquitectos firmantes, porque la realidad a fin de 1952, inequívocamente está demostrando que la postura tradicionalista de la arquitectura española no se puede ya sostener. Los principios formales, estéticos sobre los que se fundó no representan nada para los jóvenes que se forman y salen de las Escuelas, y que pueden dar un salto en el vacío. El momento es de grave desorientación e intentan buscar un camino para los firmantes y para los que han de seguir.

En las cincuenta páginas del manifiesto, analizan la Alhambra desde el punto de vista del arquitecto y extraen las lecciones de sencillez constructiva, ahorro de materiales, escasa decoración exterior, falta de molduración, etc., principios que coinciden con los de una arquitectura racionalista. Después analizan la construcción, la decoración y los jardines, y terminan diciendo que el verdadero Manifiesto no es el que han escrito, sino el que se lee en el alcázar granadino, que presenta sus maravillas a quien comprende y siente la belleza.

El urbanismo, planeamiento de la ciudad en que se ubican los edificios, y la urbanización, proyecto y construcción de los elementos comunes de la ciudad, han formado parte siempre de la actividad de muchos arquitectos, y se enseñaban en las Escuelas de Arquitectura a principio del siglo XX en la cátedra de urbanología. En Madrid, en el decenio 194, era catedrático C. CORT, arquitecto, concejal del ayuntamiento, y que había redactado proyectos de reforma, ensanche y saneamiento de más de una ciudad¹⁷. La Federación del Urbanismo y la Vivienda había sido fundada por C. CORT en 1939, con participación de arquitectos y urbanistas españoles y algunos de Portugal e Iberoamérica. El 6º Congreso de la Federación se celebró en Oporto, con dos temas: Datos para las Urbanizaciones y Condiciones mínimas de las viviendas. El 7º en Palma de Mallorca con otros dos temas: Espacios libres y jardinería, e Incorporación del paisaje a las perspectivas urbanas.

17. Cort, C. Murcia. Un ejemplo sencillo de trazado urbano. Rivadeneyra S.A. Madrid, 1932.

18. Primer Congreso Nacional de Urbanismo. Barcelona, 1959. Secretaría General Técnica. Ministerio de la Vivienda, Madrid, 1962.

El Primer Congreso Nacional de Urbanismo fue organizado por la Dirección General de Urbanismo del Ministerio de la Vivienda, y se celebró en Barcelona en 1959, con asistencia de más de seiscientos congresistas. Apertura con discurso de P. BIDAGOR Director General de Urbanismo. Dos ponencias: La gestión urbanística en el orden técnico, de G. ALOMAR, arquitecto, y la gestión urbanística en el orden funcional, de V. MARTORELL, ingeniero militar, gerente de la Comisión de urbanismo de Barcelona. Conclusiones y clausura, con discurso de J.L. ARRESE, Ministro de la Vivienda¹⁸.

Comunicaciones se presentaron 27 a la primera ponencia y 38 a la segunda, sobre toda clase de temas referentes a ellas. Hubo además cinco Sesiones de estudio: Sobre Planes generales de E. LARRODERA, arquitecto y F. GA. ORDÓÑEZ. Sobre la Descongestión de las ciudades de A. PERPIÑA, arquitecto. Sobre planes parciales, de E. BORDOY, arquitecto. Sobre planos provinciales, de M. BALDRICH y R. GARCÍA-PABLOS, arquitecto. Y sobre planos especiales, L. BLANCO-SOLER arquitecto. Además conferencias de J.L. ESCARIO, Ingeniero de caminos, sobre J. SOTERAS, arquitecto, y otros actos.

Como conclusión debe indicarse que en el periodo 1950/1965 la Arquitectura española, por la actividad de los arquitectos, de los Colegios de Arquitectos y de los órganos de gobierno, dio un avance importante para afianzar y mejorar la firmeza, utilidad y belleza de los edificios que se realizaron en dicho período, y la del entorno urbano de los mismos.

URBANISMO ORGANICISTA ESPAÑOL: ENTRE LA MÁSCARA Y LA FALSILLA

José Luque.
Universidad de Navarra

En 1983 *Quaderns* dedicaba su número 157 a cuatro arquitectos nórdicos: Asplund, Aalto, Jacobsen y Utzon. El resto de la revista se centraba en un grupo de arquitectos españoles en los que, en los años cincuenta, podían verse “las influencias iniciales del organicismo” (THORNE 1983, p. 115); en este sentido se incluían entrevistas con Saenz de Oíza, Fisac, Moragas, Sostres, de la Sota y Fernández Alba.

Dentro de ese marco, la revista incluía un sugerente artículo titulado “Los planes orgánicos de la Comisión Provincial de Barcelona” (GIGOSOS 1987), todos ellos elaborados entre 1948 y 1953 por el equipo formado por Baldrich, Perpiñà y Martorell. Una breve nota firmada por Ricard Pie apuntaba un interesante problema historiográfico, relativo al origen y significado del urbanismo organicista español. La revista incluía a continuación, a modo de una primera respuesta, un artículo de Fernando de Terán sobre Pedro Bidagor, redactado sobre una amplia entrevista mantenida con él con este motivo.

El artículo aclara el papel desempeñado por Bidagor, a quien sin duda debe atribuirse la paternidad de este organicismo; más difícil resulta, sin embargo, reconstruir una filiación más remota. En cualquier caso la entrevista realizada permite identificar los diversos orígenes e influencias externas recibidas, y la autonomía con la que Bidagor fue imprimiendo su huella en la conformación de un urbanismo que se caracteriza más por sus realizaciones -como los planes catalanes ya citados, o el mismo Plan General de Madrid de 1946-, que por una formulación conceptual clara y completa.



1. EL plan general de Madrid de 1944.

Los datos aportados por Terán contribuían sin duda a dar una respuesta a la cuestión planteada por Quaderns, sobre todo en lo que se refería al origen del organicismo urbanista, pero su propia respuesta, y de modo especial las conclusiones que extraía ponían en n primer plano una cuestión de fondo: ¿cuál es el significado último de este organicismo?; aún más, ¿puede afirmarse que existió verdaderamente un urbanismo organicista en España?.

En efecto, tras comprobar la multiplicidad y diversidad de las influencias recibidas por Bidagor y el carácter aleatorio con que esas referencias se han combinado, el Autor del artículo concluía destacando “la real indigencia de la teoría urbanística en relación con su desmedido empeño en ofrecer respuestas totalizadoras para la comprensión y tratamiento de la realidad urbana, que no pueden pasar de ser, como ha dicho alguien, ‘fábulas consoladoras’. Pero también nos enseña que no se debe hacer lo mismo con la historia” (p. 133).

A partir de ese punto - y apoyándose en esa conclusión- pueden adoptarse dos posturas bien distintas: podemos contentarnos con la respuesta dada, o elaborar sobre los datos disponibles una imagen más fiel del urbanismo organicista español. No parece que pueda encontrarse en la literatura urbanística más reciente, ni tampoco lógicamente en la anterior a la revista que vengo comentando, un intento de sustituir la fábula por un retrato más preciso. Disponemos de un marco histórico bien delineado (TERÁN 1982), y no faltan estudios singulares sobre los principales urbanistas de la época (cfr. p.ej. URBANISMO 1987-1994). La tarea que aquí nos proponemos no es tanto traer a la luz datos poco conocidos, como poner esos datos bajo una luz que aclare su sentido. Se trata de indagar el núcleo teórico de este organicismo y aclarar hasta qué punto esa teoría llegó a informar el urbanismo realizado en esos años, especialmente, aquél que de modo indiscutido se realizaba bajo la influencia de Pedro Bidagor, primero como Jefe de la Sección (1939-1949) y Director de la Jefatura Nacional de Urbanismo (1949-1956), después al frente de la correspondiente Dirección General (1957-69)

Ante todo, y teniendo en cuenta el amplio periodo de tiempo en que esas referencias orgánicas se mantienen, parece necesario aclarar el modo en que ese discurso se articula temporalmente. Debemos ya avanzar que un somero examen de los principales textos de que disponemos, muestran la influencia que en cada momento tienen los referentes externos, a veces para reaccionar contra ellos, en otras ocasiones para enriquecer el propio discurso.

Terán, en el artículo ya citado, nos advertía ante la ilegitimidad de los grandes relatos, pero evidentemente esa constatación no puede hacernos olvidar que esos relatos (esas fábulas) han existido, y que un discurso como el organicista necesitaba contar con ellos, en la medida en que él mismo se proponía como un gran relato. Atendiendo a los referentes externos, a su evolución y -lo que en un caso como el español de esos años es más importante- a la postura oficial del régimen hacia el exterior, parece oportuno identificar tres fases distintas.

DE ESPALDAS A EUROPA (PERO MIRANDO DE REOJO, O POR EL ESPEJO)

Una primera etapa se sitúa de espaldas a Europa, o para expresarlo con más precisión, a la Europa que quedará en pie tras las Segunda Guerra Mundial. Su origen puede situarse en el trabajo de Pedro Bidagor desarrollado durante los últimos años de la guerra civil, en Madrid bajo la protección de la CNT (TERÁN 1982, 160); paradójicamente su proclamación se realiza en el marco de la I Asamblea Nacional de Arquitectos, celebrada en el Teatro de la Comedia de Madrid bajo el patrocinio de la Falange. En esa ocasión, Bidagor expuso su Plan de ciudades (1939, 62 y ss).

Se trata de la exposición más completa y articulada del pensamiento que -de modo más o menos eficaz- orientó el trabajo desarrollado por la Jefatura Nacional de Urbanismo (1949-1956). Tres elementos conceptuales distintos, aunque convergentes, podemos identificar con Terán (1982, 128-131) en esa conferencia. Por una parte el rechazo al liberalismo y a sus consecuencias urbanísticas; por otra la consideración de la ciudad como un organismo, extrayendo las consecuencias organizativas de ese planteamiento; por último, se apura la analogía entre la ciudad y el ser vivo, identificando un paralelismo entre órganos y funciones.

Indudablemente en el primer elemento citado existe una sintonía con el discurso del régimen que comenzaba a afianzarse, circunstancia que debió ayudar a la asunción por parte de la cultura oficial de los planteamientos de nuestro joven urbanista. Merece la pena, sin embargo, aclarar el alcance de ese rechazo al urbanismo liberal: lo que se está criticando es el orden racional y falsamente igualitario propio del urbanismo liberal; lo que Pemán pudo definir como “desorden liberal” (PEMÁN 1929, en TERÁN 1982, 129). Y ante esta actitud, no está de más suponer una cierta sintonía de esa crítica con las ideas que podría sostener el anarquismo que durante los años previos protegió en Madrid a Bidagor.

Más difícil resulta precisar hasta qué punto ese rechazo al urbanismo liberal, alcanza también al funcionalismo de la Carta de Atenas. La ausencia de referencias directas de Bidagor a esta formulación, no parece que sea un dato definitivo; hay que tener en cuenta que los CIAM, a través del GATEPAC, habían quedado alineados con la República, y el foro en que Bidagor expone sus ideas no era propicio a veleidades ideológicas.

El segundo elemento que antes hemos identificado puede ayudarnos a aclarar este aspecto: “En el momento en que en una ciudad se diferencian claramente funciones de significación neta e importante -escribe Bidagor (1939, 62)-, hay que proceder a formar los órganos adecuados, exactos para el desempeño de este cometido”. La relación precisa entre función y órgano es el esquema metodológico propuesto por este organicismo. La ciudad entendida como un gran organismo en el que es posible localizar funciones y órganos, aunque se sea consciente de la interrelación existente entre los distintos órganos, y de la dependencia de cada órgano respecto del conjunto.



2. Un esquema original del plan de Pedro Bidagor.

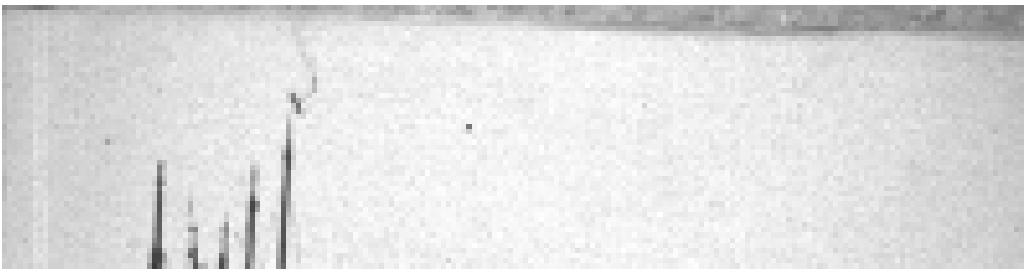
El equívoco existente entre funcionalismo y organicismo queda patente una vez más; la diferencia entre el urbanismo de los CIAM y el propuesto por el organicismo no está en el funcionalismo -común a ambos- sino en los distintos resultados de uno y otro. Así, el racionalismo analítico conduce a una identificación de funciones tipo -residencia, trabajo, recreo y circulación-, y a la asignación de un espacio -no de un órgano- para cada una de estas funciones. Mientras tanto, para el organicismo la conclusión operativa es precisamente la determinación del órgano adecuado -de su disposición y naturaleza- para las distintas funciones que deben desarrollarse en la ciudad.

La imagen urbana que la conferencia de Bidagor prefigura es bien distinta de la de “las grandes capitales democráticas de Europa, París, y Londres”, en las que “tendremos que reconocer que como exponentes de nuestra civilización son una verdadera vergüenza” (ibid. 62). Frente a calles todas iguales, sin personalidad y sin carácter, la ciudad que se propone dispondrá sus órganos perfectamente caracterizados por su función en la ciudad. No resulta posible encontrar en el texto de la conferencia, ni quizá sea lícito esperarlo, una mayor claridad en la formalización urbana. Para ello será necesario acudir a algunos de los planes redactados en los primeros años de la postguerra, el de Madrid, aprobado en 1946, pero con toda seguridad ya listo en 1941 y publicado en 1942 (MONEO 1968, 50); o los planes de Guipúzcoa y Bilbao. Luego volveremos a ellos, antes interesa considerar el tercer elemento al que nos hemos referido.

La analogía biológica, e incluso antropológica de la ciudad, es expresada de modo reiterativo, pero no alcanza más allá de una somera zonificación: en la cabeza los órganos que son sede de “la dirección nacional, los de la cultura, justicia y defensa” (BIDAGOR 1939, 66) -se ve que, de modo más o menos inconsciente el Autor se está refiriendo al Plan para Madrid que debía tener ya en estudio-, enseguida el cuerpo central, “donde se encierran los servicios propiamente urbanos, tales como el comercio, el esparcimiento, los más típicos órganos de la residencia” (ibid.); en los extremos, “los miembros elásticos, sede de la industria y de todas las funciones que requieran una independencia por razones de volumen, de molestias, de servicios especiales, etc.” (ibid.).

Terán ha realizado una buena revisión de las posibles fuentes de estas ideas organicistas (1982, 128), y las ha confrontado con el mismo Bidagor (TERÁN 1983, 132); en resumen podemos afirmar que el influjo de las fuentes que podríamos considerar más doctrinales (Rantzel, Spencer) no son reconocidas por nuestro urbanista, mientras que otras influencias (como la del organicismo de Le Corbusier), no pasan de ser

3. La fachada de Madrid desde el Manzanares; dibujo del Palacio de Oriente desde los Jardines del Moro, original de Pedro Bidagor.



anecdóticas. Por ejemplo cuando Bidagor afirma que descubrió en los libros de Le Corbusier “una concepción orgánica muy neta, impregnada de biología. Especialmente visible en la Ville Radieuse y en el Palacio de la Sociedad de Naciones” (Bidagor en TERÁN 1983, 132), hay que reconocer que, si bien no hay motivo para rechazar este testimonio, es preciso admitir que en aquellos años no pudo encontrar en el arquitecto suizo más allá de algunas sugerencias o estímulos, pero nunca unas bases sólidas para construir una visión organicista de la ciudad.

Hay, sin embargo, una posible influencia en la que conviene detenerse, la que pudo suponer la edición española en 1936 de *Town and Country Planning* de Abercrombie. Es verdad que Bidagor rechaza la influencia en el Plan de Madrid, del Plan del Gran Londres, por ser posterior (TERÁN 1983,133), pero no hay que olvidar que cuando el inglés trabaja en ese plan ya ha desarrollado y expuesto su teoría urbanística, y que a través de su obra se difunde, con unos contornos más prácticos y realistas, el pensamiento organicista de Patrick Geddes. Mercadal, ya en 1939, al redactar su documento sobre el desarrollo de Madrid, había trasladado su atención de la tratadística alemana a Abercrombie; es posible que ese cambio se deba a la sugerencia de Basteiro (SAMBRICIO 1983, 90), pero en todo caso lo que interesa es reconocer, en el ambiente urbanístico español, la existencia de una especial atención hacia lo que está sucediendo en Inglaterra.

De hecho, el Plan de Madrid se apoya en tres sucesivos anillos verdes que engloban, respectivamente, la ciudad consolidada que presenta su fachada sobre el primer anillo; los suburbios y poblados de servicio de las zonas industriales; y por último la zonas circundantes de posible relación con Madrid. Unas cuñas verdes unen radialmente estos tres anillos y separan entre sí los poblados, tanto los existentes como los previstos por el Plan (RODRÍGUEZ-AVIAL 1987, 84).

Pasemos ya a los planes realizados en el País Vasco bajo el impulso y dirección de Bidagor. Orgánico quiere ser el Plan de Ordenación de la Provincia de Guipúzcoa, aunque la peculiaridad de su contenido y metodología salve ese deseo con meras alusiones a la provincia como “ejemplo de unidad urbanística orgánica (RNA 1943, 178); y orgánico es -además de modo declarado- el Plan General Comarcal de Bilbao, cuya presentación en la Revista Nacional de Arquitectura es todo un alarde gráfico, con varias láminas a color a doble página, una de ellas cubierta por un papel vegetal en el que aparece la figura esquemática de un gallo superpuesta al plano de ordenación general.

El paralelismo orgánico -que tendremos ocasión de ver más adelante en la presentación realizada por Bidagor del los planes de otras ciudades-, adquiere aquí una precisión nunca alcanzada: el breve texto que acompaña la imagen interpreta el dibujo adjudicando a cada órgano de la anatomía animal, un núcleo de población, con sabrosos comentarios; valgan algunos ejemplos: “cuerpo= En que se verifican operaciones de elaboración y transformación= Baracaldo y Sestao (...)- cola vistosa= Las Arenas, Neguri, Algorta, El Abra (RNA 1945b, 326/327).

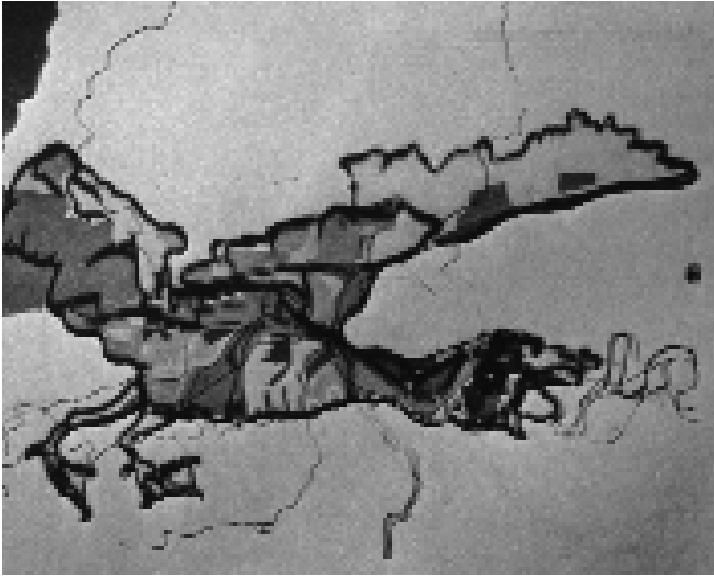
4. Plan General Comarcal de Bilbao (1943).



Una última aclaración del anónimo autor del texto, resulta especialmente significativa: “esta interpretación -se escribe- se hizo mucho tiempo después de terminado el anteproyecto, cuyo trazado no se pensó, ni remotamente, que pudiera tener esta curiosa divagación” (ibid.), se desea evitar así malévolas mal interpretaciones del lector. Pero tras esta explicación, la capacidad metodológica del organicismo de Bidagor queda en entredicho; en ningún momento se propone -afortunadamente- la búsqueda de la imagen animal como para ordenar la ciudad; tras el ejemplo sólo queda n criterio: ajustar órganos y funciones, cuya operatividad es bien dudosa.

Un examen del contenido del Plan de Bilbao, tal como lo conocemos por la publicación que estamos utilizando, o el que presentan otros planes, no declaradamente orgánicos, publicados en otros números de la misma revista, por ejemplo el de Tetuán (RNA 1944), o Ceuta (RNA 1945a), deja en evidencia que la metodología utilizada para Bilbao poco tiene que ver con el pretendido organicismo, y se adapta sencillamente a una revisión convencional de la historia de la ciudad, condicionantes geográficos, evolución demográfica, estado de las comunicaciones, atención a los espacios verdes; y, sobre este análisis, identificación de unas bases para la zonificación. Sin que esto suponga negar una intencionalidad organicista, y reconociendo para el plan de Bilbao una mayor maduración y profundización, hay que señalar que la diferencia metodológica es más cuantitativa que cualitativa; en todos ellos la ordenación residencial responde básicamente -los mismos textos emplean esos términos- al concepto de extensión o ensanche urbano.

Volvamos en todo caso a Madrid, porque la operación allí planteada es especialmente útil para identificar una cuestión que, sin duda, empañó la vía organicista, se trata de la difícil búsqueda de una formalización arquitectónica acorde con la ordenación urbana que se proponía y que desea proporcionarle una "representación simbólica de la capitalidad" (RODRÍGUEZ-AVIAL 1987, 80)



5. Interpretación orgánica del Plan General Comarcal de Bilbao aparecida en la *Revista Nacional de Arquitectura*.

En 1941 Pedro Bidagor viaja a Berlín, allí debió quedar impresionado por el Berlín del III Reich; su reportaje en la *Revista Nacional de Arquitectura* no deja duda sobre su deseo de imitar la actitud alemana: “Las organizaciones políticas de acusada personalidad histórica tienen siempre una manifestación urbanística. Es natural que así sea, pues de forma análoga que sucede en las personas, en las que el modo de ser se muestra en los rasgos externos, y existe una íntima relación entre las posibilidades corpóreas y el carácter espiritual, asimismo acontece en naciones y ciudades, organismos en los que también la parte corpórea y la espiritual están en íntima ligazón” (RNA 1941, 2).

Es necesario, en consecuencia, elegir la arquitectura para Madrid; finalmente -aunque no sin oposición (AZCOAGA 1945)- es al estilo herriano, como síntesis de lo español, al que finalmente se encomienda la formalización del nuevo Madrid; la fachada del Manzanares aparece como el reto de la capital del Nuevo Estado; como ha notado Moneo (1968, 52), “el extraño mundo de cornisas y chapiteles que se enseñoreaba tanto del Madrid castizo como del escuálido suburbio poco tenía que ver con las técnicas adoptadas”, pero tampoco parece que proporcionase la imagen más adecuada para un entendimiento organicista de la ciudad. De este modo el organicismo resulta reducido a una analogía biológica y a un modelo que adscribe las funciones a los distintos órganos de la ciudad.

INTERLUDIO CON IMÁGENES ANIMADAS

Mientras, esta pobreza teórica y formal, no deja de revestirse de una retórica más o menos brillante, que -sin duda- llegó a su punto más alto en el artículo aparecido en el número 132 de la revista *Arquitectura*, allí un breve texto de Bidagor (1952, 17-35) se acompaña de unos dibujos que contienen las interpretaciones orgánicas de los planes correspondientes a cuatro ciudades españolas: el pez en Valencia, el arcángel en Barcelona, el águila en San Sebastián y la madre para Madrid. Siete años



6. Plano de Ordenación de Barrios, del Plan General de Ordenación de Tarrasa (1951), redactado por el equipo dirigido por Baladrich.

después del alumbramiento del gallo de Bilbao, nuestro arquitecto vuelve a la imagen orgánica, y con tal entusiasmo que esos mismos dibujos, junto con el gallo bilbaíno, viaja a Lisboa al XXI Congreso Internacional de la Vivienda y el Urbanismo (TERÁN 1982, 249) En descargo de Bidagor -si un divertimento como este requiere excusa- quizá compense identificar el fin buscado por el Autor con esos dibujos, se trata de mostrar gráficamente que "la ordenación urbanística supone el acoplamiento de muy complejos elementos en una organización que debe acusar, como toda obra de arte, unidad y personalidad" (BIDAGOR 1952, 17), y la existencia de este carácter individualizado en el plan urbano es lo que se quiere mostrar gráficamente con las imágenes animadas.

Posiblemente es contra esa retórica contra la que toma posición Alomar cuando, al expresar en su libro su experiencia americana, denuncia los excesos del organicismo sociológico; es decir, la interpretación de la comunidad social como un organismo, o la identificación del "organismo como eslabón de enlace entre la biología y la sociología" (1947, 75). Por otra parte, este rechazo no resulta nada extraño al pensamiento del arquitecto mallorquín, como tampoco lo sería a Bidagor, pues la inmanencia del pensamiento sociológico que lo sostenía (Compte, Spencer) contrastaba vivamente con el de nuestros autores, conscientes de la dimensión espiritual del ser humano, y en consecuencia de la ciudad, como ámbito de convivencia.

En cualquier caso, señalado ese radical desacuerdo, Alomar no tiene inconveniente en afirmar que su "aplicación al caso particular de la ciudad, puede ser de una gran utilidad; realmente, el urbanismo moderno se levanta sobre la base del carácter orgánico de la institución urbana" (ibid.). Falta desde luego en esta doble afirmación -rechazo de sus fundamentos, aceptación de su aplicación práctica-, un razonamiento que justifique y legitime el empleo de unas consideraciones que se consideran equivocadas en su origen; quizá a nuestro autor le basta una transposición de la analogía orgánica que toma como referente al ser humano "no tan solo considera físicamente, con su cuerpo y sus órganos fisiológico, sino y también considerada espiritualmente, con su alma y sus facultades psíquicas" (ibid.).

DE VUELTA, MIENTRAS SE VA (A EUROPA)

El artículo de Bidagor al que me refería, con sus ilustraciones orgánicas y biológicas, puede entenderse como la despedida de esa primera fase -podríamos decir que militante- del organicismo español; no hay que olvidar que un año antes de esa declaración de fe en las analogías biológicas, había presentado en una Sesión Crítica en la Revista Nacional de Arquitectura la ordenación del Sector de la Avenida del Generalísimo de Madrid (RNA 1951), y aquí las referencias organicistas son marginales y, en cualquier caso, se refieren a un organicismo bien distinto del defendido en la inmediata postguerra. En esta ocasión Bidagor se muestra buen conocedor de los ambientes arquitectónicos europeos, en los que el frío racionalismo el periodo entre guerras está siendo sustituido por una atención más cercana a la complejidad y las necesidades de los centros urbanos (ROGERS 1955)

Es evidente que en esos años se han producido cambios decisivos -decir importantes quizá sea excesivo- el inicio de la guerra fría supone el final del aislamiento internacional del régimen español, el nombramiento del nuevo gobierno en 1951 prepara la situación para la firma en 1953 del concordato con la Santa Sede y de los acuerdos con Estados Unidos; pero sobre todo, para lo que aquí nos interesa, se respiran nuevos aires. Como ha escrito Capitel (1982, 11) los arquitectos españoles se lanzan tras el ideal de la arquitectura moderna, en el momento en que “vía eco de Bruno Zevi, (se) interpretaba al Estilo Internacional, como la fase revolucionaria, pero infantil, de la arquitectura moderna. La verdadera maduración y desarrollo de ésta solo podría tener lugar (...) si se perseguía el ideal orgánico”.

Así a un tiempo, la arquitectura española ha de recorrer velozmente el periodo heroico y alcanzar el maduro; reconsiderar y depurar, una fase que no se había llegado a vivir. No se puede desechar la idea, aunque su comprobación en la literatura quizá no sea posible, de que este nuevo rebote del organicismo, bien lejano del que podía inspirar o acompañar al organicismo urbanístico, pudo ser tomado por los urbanistas como un nuevo argumento a su favor. En todo caso, no parece que estos nuevos aires influyeran de modo inmediato y directo en la evolución del urbanismo practicado desde la Jefatura Nacional de Urbanismo.

Ya nos hemos referido a los planes catalanes preparados por la Comisión Superior de Ordenación Provincial de Barcelona, y redactados en su mayor parte entre los 1948 y 1953, aunque, a partir de ese año -en el que se refuerzan los trabajos del Plan Provincial-, todavía se aprueban dos planes municipales más (1956 y 1957). Además, unos años antes, en 1953, se había concluido la redacción del Plan Comarcal de Barcelona, elaborado por la Oficina de Estudios del Ayuntamiento de la capital, cuyo jefe era José Soteras, con la colaboración de Pedro Bidagor.

Se puede identificar en todos estos documentos los enfoques organicistas ya presentes en el periodo anterior, pero con un evidente enriquecimiento operativo; siguen existiendo referencias a la analogía biológica, pero no pasan de ser ejemplificaciones de una concepción del organismo urbano y territorial, útil para entender y ordenar el crecimiento urbano. En la memoria del Plan Comarcal por ejemplo se considera la ciudad como un organismo vivo, “que como tal crece y, llegado el momento de su madurez se reproduce, constituyendo nuevos elementos a semejanza del que procede” (TERÁN 1978, 261). Interesa más, sin embargo, fijar la atención en un elemento, nuevo desde el punto de vista metodológico, que distingue los Planes municipales preparados bajo la dirección de Baladrich: en todos ellos aparece siempre un plano denominado ordenación de barrios, que sostiene una organización autónoma y jerárquica de los distintos sectores que componen la ciudad.

No es difícil descubrir aquí la influencia del organicismo desarrollado en esos años por Bardet (1945 y 1948), aunque las citas más frecuentes en los planes catalanes sean de Poëte (precisamente el maestro de Bardet) y Abercrombie (cuyo Plan del Gran Londres de 1945, debió tener una indudable repercusión) (GIGOSOS 1963, 125). Coinciden así en la actividad planificadora española dos líneas urbanísticas, de evidente con-

tenido orgánico, y con formulaciones similares, aunque sus diferencias de fondo sean mayores de las que puedan considerarse a primera vista. Por una parte la neighbourhood unit, definida por Clarence Perry con motivo del Plan de Nueva York (1929), y bien difundida por la actividad de Mumford (1938) y Stein (1951), muy especialmente por el ejemplo de Radburn, aunque debemos considerar que en el ambiente español la principal vía debió ser Alomar (1947 y 1955).

Desde el ámbito europeo, Bardet presenta una estructura orgánica más compleja, con una identificación de sucesivos escalones orgánicos que determinan una jerarquía múltiple. Como ha señalado Terán (1978, 277), la asistencia de distintos jóvenes urbanistas españoles (Larrodera y Ribas Piera entre ellos) a los cursos impartidos por el profesor francés en el Instituto Superior e Internacional de Urbanismo Aplicado de Bruselas, fueron un eficaz cauce de penetración de sus ideas, que incluían metodologías de análisis social especialmente operativas. Repercusiones de esa enseñanza se encontraban también en los cursos impartidos esos años por el Instituto de Administración Local en Madrid y Barcelona, con intervención de Baladrich y del propio Bidagor (TERÁN 1978, 352; GIGOSOS 1983, 131). No hay que olvidar, por último, que si la desconfianza hacia el funcionalismo lecorbusiano estaba también presente en el organicismo americano, éste era mucho más virulento en la enseñanza de Bardet, en que la crítica a Le Corbusier era explícita.

En definitiva, el urbanismo organicista español, se sitúa en este periodo con referencias claras al urbanismo que se viene desarrollando fuera de nuestras fronteras; mantiene aún, bien sea solo de modo retórico, una presentación relativamente autónoma, como si se tratase de un fenómeno específico español. Sin embargo, algunas experiencias especialmente significativas pueden mostrarnos que esa pretendida especificidad no era otra que su debilidad formal y arquitectónica.

En efecto, dos actuaciones urbanísticas de esos años pueden ilustrar esta equívoca posición del organicismo español. Por una parte el concurso para el Centro Comercial previsto en la prolongación de la Castellana, convocado en 1954, y en el que resulta vencedor Perpiñá, miembro del equipo que había preparado los principales planes orgánicos catalanes. Por otra, los poblados dirigidos, de claro sabor racionalista, realizados a partir de 1954 en la periferia madrileña.

La solución que el arquitecto catalán propone para lo que sería el Centro AZCA está en línea con las nuevas orientaciones internacionales marcadas por el CIAM VIII; como se ha hecho notar por la crítica (TERÁN 1969, 16) el propio grafismo de los planos de la propuesta premiada remite a la nueva plástica que habría de caracterizar una nueva concepción volumétrica. No parece que en la resolución de esta céntrica área madrileña el organicismo español tuviese algo que aportar. Basta releer las distintas intervenciones producidas en la Sesión de Crítica de Arquitectura en la que en 1951 Bidagor había presentado la ordenación prevista para el Sector de la Avenida del Generalísimo, para comprobar que ninguna de las ideas -de posible tono organicista- que allí se expusieron (adaptación a las regularidades del terreno, aprovechamiento del perfil transversal y longi-

tudinal, valorar las edificaciones existentes) tuvieron la mínima acogida entre las propuestas presentadas al concurso.

La operación de los poblados dirigidos, impulsada por Laguna a partir de su nombramiento en 1954 como Comisario para la Ordenación Urbana de Madrid hasta su dimisión en 1958, se convierte en la ocasión de aplicar de modo generalizado los principios del racionalismo arquitectónico; el Comisario confió los proyectos a los miembros de las jóvenes promociones de arquitectos: comienza así la experiencia que ha podido llamarse, *La quimera moderna* (FERNÁNDEZ-GALIANO 1989). Hasta la fecha la denominada arquitectura moderna había quedado oficialmente en entredicho, ahora de la mano de Laguna entra plenamente en escena; Moneo (1968, 57) ha señalado las limitaciones económicas con las que tuvo que contar. El significado de esta operación para la arquitectura española es indudable, pero lo que aquí nos interesa es su valoración urbanística; y no tanto las carencias que suponía la ausencia de “una política de altura que hiciese que los poblados se incorporasen a la ciudad sin violencia” (ibid., 58). Frente a esta situación, debemos identificar los principios teóricos que dirigieron el diseño urbano de cada uno de esos barrios.

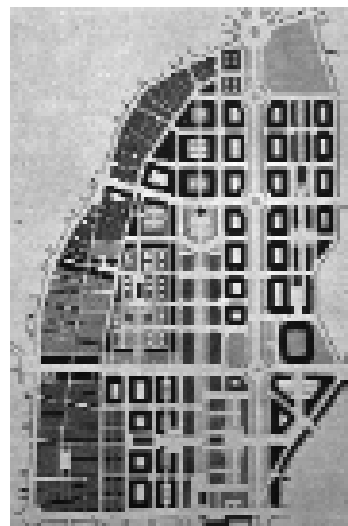
Pueden identificarse, aunque no sin esfuerzo, que la trama viario define unas áreas residenciales denominadas explícitamente, unidades vecinales; el tráfico se desarrolla en el contorno, con algunas penetraciones, dejando disponible una zona central, previsiblemente verde. En definitiva, podemos encontrar principios vinculados con toda legitimidad al organicismo -bien es verdad, que más bien al de cuño americano, que al francés de Bardet, pero la formalización arquitectónica difícilmente extrae sus posibilidades a esa organización. Posiblemente la añoranza del denostado racionalismo arquitectónico europeo, quizá también los condicionantes económicos, eran muy fuertes para permitir experimentar formas más libres u orgánicas.

Es verdad que las dos operaciones a que nos referimos fueron dirigidas por Julián Laguna, que Bidagor, hasta el año 1956 director técnico de la Comisaría, fue marginado; pero no hay que perder de vista que, para operar esa marginación, el Comisario nombró como subdirector técnico de Barcelona al propio Perpiñá (FERNÁNDEZ-GALIANO 1989, 21), bien familiarizado con el organicismo por su trabajo en los planes catalanes.

Parece necesario reconocer que la debilidad del organicismo tal como se expresa en estas operaciones, no estaba en la pérdida de poderes fácticos del personaje que aún se situaba en la dirección de la Jefatura Nacional de Urbanismo, y que sería poco después (en 1956) Director General de Urbanismo. Más bien parece ser resultado de la ductibilidad de ese organicismo para recibir formas ajenas -en este caso racionalistas-, docilidad acrecentada por su falta de vigor y oficio.

FINAL FELIZ

La historia parece llegar a su fin, sin embargo, antes de responder a las preguntas que nos proponíamos al comienzo de esta comunicación, conviene presentar un último acto -con dos escenas-; está protagonizado



7. Ordenación del Sector de la Avenida del Generalísimo, tal como fue aprobada en 1946, y presentada en la Sesión Crítica de la *Revista Nacional de Arquitectura* de 1951.



8. Ordenación del Centro Comercial de la Avenida del Generalísimo (Centro Azca), propuesta de Perpiñà premiada en el concurso de 1954. Corresponde al área noreste del Sector de la Avenida, ordenada por el Plan de 1946.

por José Luis Arrese, arquitecto, veterano ministro en departamentos de mayor calado político, y responsable del flamante Ministerio de la Vivienda, creado por Franco con motivo de la minicrisis ministerial de 1957, con la que se saldaron, de momento, los sucesos del 56.

El discurso pronunciado con motivo de su nombramiento, además de responder a su declarada ideología falangista, muestra aquella simbiosis que abrigaba, al menos en sus inicios, al organicismo español. El ministro considera imprescindible detener el éxodo campesino, considera necesario para ello "cambiar el panorama aldeano hacia un sentido alegre de lo bello (...) volver a la armonía tradicional del hombre con el paisaje" (TERÁN 1987, 323); y unos meses después en la presentación en las Cortes del Plan de Urgencia Social de Madrid: "Nada hay más sinceramente urbanístico como rodear el casco de las ciudades con un cinturón verde que asfixie la anarquía de su crecimiento" (ibid. 324). Los elementos organicistas son asumidos hábilmente para armar una política bien definida.

Sólo dos años después, en la clausura del primer (y último) Congreso Nacional de Urbanismo celebrado en Barcelona, el discurso de Arrese muestra a las claras que la historia del organicismo español llega a su fin, diluido en un conjunto doctrinal en el que los aportes racionalistas y los orgánicos conviven con toda naturalidad. He aquí algunas muestras de esta nueva situación: se trata de crear unos núcleos urbanos cuya "solución descansa en el triunfo del campo sobre el asfalto y cuya característica urbana más acusada radica en destinar unas calles, muy pocas a vías de circulación rodada, con amplitud y despeje capaz de ofrecer garantías de velocidad y seguridad al problema actual de la locomoción, y convertir otras calles, la mayoría, en espacios ajardinados de circulación humana, proporcionándole al mismo tiempo el silencio para su reposo, el aire para su salud, el panorama abierto y campero para su mirada y el jardín seguro para el recreo de sus hijos", será necesario, continúa, "la supresión de patios, el esponjamiento de la edificación, el abandono de la cuadrícula y de la calle-corredor" (TERÁN 1983, 360), etc.

La poética de la ideología del ministro se mantiene viva, podríamos aún identificar algunos elementos característico del organicismo, pero el conjunto del discurso se apoya en la incondicional aceptación del urbanismo internacional, no falta ni el reconocimiento al maestro suizo en la indispensable denostación de la calle-corredor.

FORMULANDO UNA RESPUESTA

Nos preguntábamos al inicio por el significado último del organicismo urbanístico español; parece que los hechos que hemos examinado hasta ahora, nos dan los elementos para formular una posible respuesta. En su primera fase, aquélla que hemos situado entre la conferencia de Bidagor sobre el plan de ciudades en 1939, y las ilustraciones del artículo de 1952, el organicismo aparece básicamente como una máscara que proporciona carta de naturaleza, ante la cultura oficial, al ambicioso proyecto de renovación e impulso urbanístico que Bidagor comienza a desarrollar.

Entiéndas, en todo caso, máscara en toda la nobleza de un término de raigambre clásica; se trata de una máscara similar a la utilizada en el teatro griego, no busca tanto esconder la propia personalidad, como presentarla de un modo claro, sencillo de entender por los espectadores; y aquí los espectadores son, esencialmente, los hombres del régimen, los políticos profesionales que se afanan por construir un nuevo país, con unas prevenciones hacia lo que viene de fuera, reforzadas ante el cerco internacional que la actitud española ante el fascismo ha producido.

Con esa presentación y revestimiento organicista las sencillas ideas urbanísticas que comienzan a exponerse no levantan ninguna suspicacia, su oposición a la opinión urbanística internacional -posiblemente más retórica que real- elimina cualquier temor. Sin embargo, la labor que se desea realizar a nivel nacional, sigue a su modo y a distancia, la operación llevada a cabo en Inglaterra desde comienzo de siglo, y no interrumpida, sino impulsada por el laborismo que administra la posguerra británica. No hay duda que Bidagor y sus colaboradores mantienen la vista puesta en Europa, y las aportaciones de Alomar, son un modo más de ver, a través del espejo americano, lo que sucede en Europa.

El final de cerco, anunciado con el comienzo de la guerra fría y plenamente resuelto en 1953 (fecha de los acuerdos con Estados Unidos y del concordato con la Santa Sede), disminuyen considerablemente la necesidad de máscara; pero para ese momento el urbanismo oficial se encuentra con una nueva necesidad, una metodología clara que permita un trabajo rápido y proporcione seguridad. Los contactos con Europa se hacen más fáciles y frecuentes, se contempla como la simplicidad racionalista -cartesiana- de la Carta de Atenas se enriquece con las aportaciones anglo-americanas.

Es comprensible la confianza que adquieren los protagonistas de nuestro urbanismo al comprobar la pujanza de algunas ideas organicistas y su aceptación por el urbanismo internacional: baste recordar los cambios de orientación sufridos por los CIAM (ya nos hemos referido antes al VIII Congreso celebrado en Hoddesden), o la evolución que puede comprobarse en el pensamiento urbano racionalista de Gropius o Hilberseimer. Para el incipiente organicismo español, todo esto no hacía más que confirmar el acierto de la opción elegida por el urbanismo de nuestro país algunos años antes; fuera de su análisis quedaba la maduración del propio racionalismo y las depuraciones realizadas en el primer organicismo.

De este modo, para el urbanismo español realizado desde la Administración, el organicismo -enriquecido con aportes americanos y franceses (piénsese en la influencia de Bardet en los planes catalanes) - se convierte en una falsilla, que permite redactar con seguridad, y asumir sobre esa base, los nuevos aires que llegan de Europa.

Por otra parte, del mismo modo que el final del aislamiento español hacía innecesaria la máscara, el prolongado contacto internacional producía un doble efecto: por una parte, la disolución del organicismo en un aporte conceptual complejo, que desfiguraba su mismo núcleo; por otro, hacía insuficiente e incomoda aquella falsilla, que si pudo ser útil para tra-

zar las primeras páginas, se convertiría pronto en un estorbo para más ambiciosos y variados objetivos.

Nos queda todavía por responder otra pregunta, aquella que cuestionaba la existencia de un organicismo español. Su falta de vigor conceptual y formal ha quedado patente, pero es necesario considerar su origen; nos hemos referido ya a su debilidad formal, que podemos identificar con la desconexión real entre arquitectura y urbanismo. Pero esa desvinculación -más práctica que intencional en sus protagonistas-, nos remite a la falta de experiencia colectiva, de una verdadera escuela. Aquélla que empezó a formarse con Zuazo o Mercadal, por diversos motivos quedó interrumpida, la aventura del GATEPAC no pasó de un balbuceo, por estimulante que pudiese su aportación a los CIAM.

En esta situación, la tarea de Bidagor debía apoyarse sobre un terreno oscuro y difícil; basta repasar los textos de teoría urbana anterior al primero de Alomar (1947), para comprobar su pobreza (FERNÁNDEZ-BALBUENA ; CORT). Considerando ese marco, la debilidad puesta en evidencia al revisar la historia del organicismo español no permite sin embargo negar su existencia; este organicismo existió sin duda, y a pesar de sus innegables limitaciones, de su pobreza conceptual, y de sus carencias formales, escribió una página apasionante de nuestra historia urbanística; fue, por supuesto, una página modesta, pero fue por medio de ella como Bidagor consiguió construir los cimientos de la cultura urbanística en la que hoy nos apoyamos.

BIBLIOGRAFÍA

ALOMAR, Gabriel, 1947, Teoría de la ciudad. Ideas fundamentales para un urbanismo humanista, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid.

—1955, Comunidad planeada, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid.

AZCOAGA, Enrique 1945, "Epístola a un arquitecto enamorado del Escorial", en Revista Nacional de Arquitectura, n. 43, pp. 247 y 276. Este artículo, continúa un debate iniciado años antes; cfr. entre otros: Melchor de ALMAGRO SAN MARTÍN, "¿Qué estilo arquitectónico se adapta mejor al carácter de Madrid?", en RNA, 1943, n. 15; y Miguel Augusto GARCÍA VIÑOLAS, "Sobre la creación de los estilos arquitectónicos", en RNA, 1943, nn. 18-19

BIDAGOR, Pedro, 1939, "Plan de ciudades", en Textos de las seiones celebradas en el Teatro Español de Madrid por la Asamblea Nacional de Arquitectos los días 26, 27, 28 y 29 de junio de 1939, Servicios Técnicos de FET y de las JONS, Sección de Arquitectura, Madrid.

—1941, "Reformas urbanas de carácter político en Berlín", en Revista Nacional de Arquitectura, n. 132, pp. 17-25

—1952, "Ordenación de ciudades", en Revista Nacional de Arquitectura, n. 5, pp. 2-25

CAPITEL, Antón, 1982, "La Aventura Moderna de la Arquitectura Madrileña (1956-1970)", en Arquitectura, n. 237, pp. 11-21

CORT, Cesar, 1941, Campos urbanizados y ciudades rurizadas, Yagües, Madrid.

FERNÁNDEZ BALBUENA, Gustavo, 1932, Trazado de ciudades, obras completas de Gustavo Fernández Balbuena editadas por Otto Czekelius, tomo I, Madrid.

FERNANDEZ-GALIANO, Luis, (ed), 1989, La quimera moderna. Los Poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50, Hermann Blume, Madrid

GIGOSOS, Pablo, 1983, "Los planes orgánicos de la Comisión Provincial de Barcelona", en Quaderns, n. 157, pp. 125-131

MONEO, Rafael 1968, "Madrid: los últimos veinticinco años", en Hogar y Arquitectura, n. 75, pp. 47-59

MUMFORD, Lewis 1938, The Culture of Cities, Harcourt, Brace & Co., New York.

PEMAN, José María, 1929, El hecho y la idea de la Unión Patriótica, Madrid; la cita transcrita viene recogida en TERÁN 1982, 129.

RNA, 1943, nn. 16 y 17, monográfico de la Revista Nacional de Arquitectura, dedicado al Plan de Ordenación de la Provincia de Guipúzcoa

—1944, n. 26 de la Revista Nacional de Arquitectura, monográfico dedicado al Plan de Ordenación Tetuán.

—1945a, n. 44 de la Revista Nacional de Arquitectura, monográfico dedicado al Plan de Ordenación Ceuta.

—1945b, n. 45 de la Revista Nacional de Arquitectura, monográfico dedicado al Plan General de Ordenación Comarcal de Bilbao.

—1951, "Del Sector de la avenida del Generalísimo de Madrid", en Revista Nacional de Arquitectura, n. 116, pp. 35-46.

RODRÍGUEZ-AVIAL 1987, "Pedro Bidagor", en Urbanismo del COAM, n..2, pp. 71-90.

ROGERS, Ernesto N. 1952, The Heart of the City: toward the humanitation of the life, Lund Humphries & Co Ltd., London. Contiene los documentos de trabajo del CIAM VIII, celebrado en Hoddesden (Inglaterra).

SAMBRICIO, Carlos, 1993, "García Mercadal", en Urbanismo del COAM, n. 18.

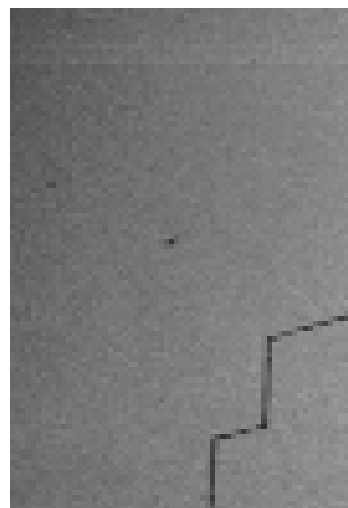
STEIN, Clarence 1951, con WRIGHT, Henry, Toward a New Town for America, Liverpool University Press, New York

TERÁN, Fernando de, 1969, "Evolución del planeamiento de núcleos urbanos nuevos", en Ciudad y Territorio, n. 1, pp. 13-23..

—1982, Planeamiento urbano en la España Contemporánea (1900/1980), Alianza, Madrid.

—1983, "Pedro Bidagor", en Quaderns, n. 157, pp. 131-133. Incluye el texto, no literal, de una entrevista con Bidagor.

URBANISMO 1987-1994: a lo largo de esos años, habitualmente en números alternos, la revista ha publicado en la sección "Historia del urbanismo contemporáneo español", estudios de los principales urbanistas españoles: allí se pueden encontrar, entre otros, trabajos sobre los protagonistas, directos o indirectos, del organicismo urbanístico español: Bidagor, Larrodera, Alomar, Perpiña y López Otero.



9. Trazado del Poblado de Entrevías en Madrid (de Alvear, Sáenz de Oiza y Sierra), racimos cartesianos de viviendas, colgados de la red viaria. Elementos racionalistas en una pobre estructura orgánica.



LA APORTACIÓN DE GABRIEL ALOMAR A LA FORMACIÓN DE UNA NUEVA MENTALIDAD URBANÍSTICA EN EL AMBIENTE DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA 1950/1965

Carlos Martínez Caro.
Universidad de Navarra.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Se intenta con la presente Comunicación, contribuir al objetivo de este congreso internacional que la Escuela de Arquitectura de Pamplona dedica a la tarea docente y divulgadora de la Arquitectura Española, realizada por Javier Carvajal. Se trata de mejorar la visión de la Historia reciente de dicha Arquitectura, en un periodo, 1950 / 1965, en el que se produce la primera parte del ejercicio profesional de arquitectos como: Fernandez del Amo, Saenz de Oiza, Romaní, Fisac, de La Sota, Cano Laso, Boigas, Coderch, Molezun, Corrales, Sostres...y por supuesto Carvajal.

Es un periodo en el que, el Movimiento Moderno parece monopolizar todas las inquietudes y exigir todas las adhesiones. Por ello me parece importante destacar otras posturas que, si no necesariamente contrapuestas, parecen añadir matices a los perfiles reales de la obra de estos protagonistas. Mi especialización me inclina a contemplar el ambiente urbano en el que, consciente o inconscientemente, esta generación de arquitectos inicia su trabajo profesional, sirviendo de base para su concepción de la Arquitectura a la que se dedican.

El título del Congreso: “De Roma a New York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950 / 1965”, parece sugerir las aportaciones que, por los contactos con el exterior, realizaron los propios arquitectos españoles y es también a una aportación exterior, desde Norteamérica, a la que quisiera dedicar esta comunicación. Me refiero a la obra de Gabriel Alomar y su influencia en los medios oficiales y legislativos del Urbanismo de este periodo, sobre el que se va a apoyar y condicionar la Arquitectura.

Perteneciente a la generación inmediatamente anterior a la que suscita este congreso, Gabriel Alomar representa una base ideológica distinta del Movimiento Moderno, pero por su oportunidad en un momento de nuestra postguerra civil, tan necesitada de reconstrucción y desarrollo, va a influir decididamente en el ambiente urbanístico en el que se desarrolla nuestra Arquitectura. Si los postulados del M.M. hablan de concentración, centralidad, innovación, “ser moderno”, Alomar adopta con fervor el paradigma que expresa con las siguientes palabras: “...de ahora en adelante el objetivo de la técnica moderna no debe ser construir ciudades gigantes, sino ciudades humanas” (Teoría de la Ciudad. I.E.A.L. 1947. 2ªEdición 1980. pag.40). Es un paradigma oscurecido en épocas posteriores, pero que vuelve una y otra vez al primer plano, hasta nuestros días.

Gabriel Alomar Esteve, nace en Palma de Mallorca en 1910. En 1929 ingresa en la Escuela de Arquitectura de Barcelona. Atraído por el Urbanismo, ya en la Universidad, estudia la obra de Camilo Sitte y sigue con especial atención los movimientos de renovación de la arquitectura producidos en Europa. Tales movimientos, entre los que destacan el C.I.R.P.A.C. (Comité internacional para la Solución de los Problemas de la Arquitectura Contemporánea) y el G.A.T.E.P.A.C. (Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles por el Progreso de la Arquitectura Contemporánea) le van convenciendo de como “...las soluciones a tales problemas pasan por una renovación de la estructura de la ciudad, renovación que solo podrá realizarse desde una base sociológica...” (Ob.cit.pag.27). Vemos, en estas opiniones posteriores, la coincidencia del análisis con las tesis de Le Corbusier, y la diferencia en el planteamiento de las soluciones. En 1933, año de la publicación de “La Carta de Atenas”, de la que Gabriel Alomar llegaría a tener un profundo conocimiento, acaba sus estudios de Arquitectura, obteniendo el título de Arquitecto en 1934. Como el mismo declara, ya al salir de la Escuela, su vocación ha sido más la de urbanista que la de arquitecto, al pensar que los fines sociales de unos y otros “no se alcanzan con la obra individual, sino que exigen la integración de múltiples obras, la elaboración de un conjunto. Esta idea de la integración arquitectónica, engendra el concepto más simple y primitivo del Urbanismo” (El Urbanismo y las ciencias económico-regionales Revista Urbanística. Turín 1961 Ed.castellana Comisión de cultura del C.O.A. de Canarias 1974 pag.1) Vemos como Alomar llega al Urbanismo desde la Arquitectura, al comprender que los problemas de esta, sobre todo en su versión más moderna, necesitaban la mejora de la estructura de la ciudad, tanto por la necesidad de un complemento vivo (plantas y arboles), como por el problema de su integración en el paisaje urbano tradicional. Por eso llega a afirmar que “La verdadera calidad de un edificio depende del grado de correlación con el entorno natural o urbano en el que se haya emplazado” (declaraciones a “Urbanismo COAM” nº8 1989 pag.95)En 1934 viaja a Alemania y Francia para conocer y estudiar las principales ciudades, como Francfort y París. La guerra civil española le impedirá dedicarse a los temas profesionales, en “los mejores años de nuestra vida, entre los 25 y los 30”, según el mismo confiesa. En 1941 obtiene el primer premio en el concurso convocado por el Ayuntamiento de Palma para la Reforma interior del Casco Urbano. lo que es importante reseñar ya que gran parte de estas ideas se llevan a la práctica en la década siguiente y constituyen su casi único trabajo práctico.

En 1944 decide completar su formación en Norteamérica y embarca hacia Puerto Rico. Tras unos meses de estancia en la isla, se traslada en 1945 a EE.UU. para cursar como alumno postgraduado sus estudios en el Massachusetts Institute of Technology (M.I.T.). En su Escuela de Urbanismo, dentro de la facultad de Arquitectura, de la que era director Frederick Adams (hijo del famoso urbanista inglés Thomas Adams) obtiene su graduación en “City and Regional Planning”. Esta estancia le permitió observar a distancia los procesos urbanos que se estaban dando como consecuencia del urbanismo propuesto por los C.I.A.M. En la biblioteca del Massachusetts Institute of Technology, se dedica a “devorar” todo lo publicado hasta el momento en EE.UU. e Inglaterra sobre Urbanismo, Sociología aplicada al Urbanismo y todas las materias relacionadas con la Ordenación del espacio geográfico. Además de este bagaje teórico, conoció también muchas realidades de la sociedad norteamericana que, por reacción, le enseñaron a apreciar más y mejor los valores del humanismo. Allí concibe la idea de escribir un libro que transmita a sus compañeros españoles la filosofía que el describe como Urbanismo humanista.

A la hora de identificar las fuentes e influencias en el pensamiento y la obra de Gabriel Alomar hemos de centrarnos en su etapa en EE.UU. donde conoció las teorías de cuatro personajes clave en la historia del Urbanismo moderno:

- Patrick Geddes
- Ebenezer Howard.
- Lewis Mumford
- Clarence A. Perry.

Alomar conoce personalmente a Mumford, tras asistir a una de sus conferencias. Sus obras, siempre teniendo como base la doble acepción de la herencia - biológica y cultural - son una clara influencia, sobre él en temas como:

- el impacto de la técnica sobre la civilización (y más concretamente sobre las ciudades);
- la importancia de la Arquitectura de la ciudad, como documento permanente de transmisión de la cultura del hombre a través del tiempo;
- la crítica a aquellos que creen que el cambio en Urbanismo es un borrarlo todo y empezar de nuevo, sin tener en cuenta el soporte histórico.

A través de Mumford conocerá las teorías de Patrick Geddes, de la que destaca su noción del “Civic Survey” (o concepto fundamental de la necesidad del diagnóstico antes de pasar al tratamiento) y su visión de la historia absolutamente dinámica, evolutiva y preocupada por los procesos de cambio y sus causas (en todo proceso de evolución, el autor enuncia la interacción entre naturaleza y sociedad).

Pero las influencias más claras las encontramos en Ebenezer Howard, al haber sido uno de los pioneros en la “elaboración arquitectónica” de la sociología urbana, y en Perry. Las teorías de éste último sobre el vecindario o barrio, como elemento básico para conformar la ciudad con

una serie de funciones que son de naturaleza estrictamente local y típicas de una comunidad residencial bien organizada (escuela elemental, pequeños parques y espacios de juego, negocios de uso local y ambiente residencial conseguido con la calidad de la arquitectura y la urbanización del barrio).

A su regreso a España en 1946, inicia la que va a ser su etapa más fructífera y en la que publicará sus tres libros fundamentales *Teoría de la Ciudad. Ideas fundamentales para un Urbanismo humanista.* (1947). *Comunidad Planeada* (1955) y *Sociología urbanística* (1961)

Entre 1963 y 1968 fue Comisario General del Patrimonio Artístico Nacional, Vicepresidente de ICOSMO (International Council for Monuments and Sites) dependiente de la UNESCO, y miembro del Consejo ejecutivo de Europa Nostra. En el desarrollo de estos cargos, Alomar propugnó, junto a sus compañeros, el concepto de “patrimonio cultural inmueble” o entorno construido del ser humano, en paralelo con el entorno natural, como algo que debía ser conservado, pero con una “conservación integrada”, integrada en la cultura y en la vida contemporánea de las ciudades históricas.

Alomar, como figura relevante en el panorama urbanístico nacional, participó en los estudios para la confección de un Plan Nacional de Urbanismo, dirigido por Pedro Bigador. A partir de 1952 colaboró en la realización del Anteproyecto de la Ley de Régimen del Suelo y de Ordenación Urbana que sería aprobada en 1956. También toma parte en el Congreso Nacional de Urbanismo de 1959 en el que realizó una ponencia dedicada a la explicación de la elaboración de los instrumentos de planeamiento, es decir, la forma de concebir el Plan General.

Teoría de la Ciudad. Ideas fundamentales para un Urbanismo humanista, (Instituto de Estudios de Administración Local. Madrid. 1ª edición 1947. 2ª edición 1980) es el fruto de esta estancia de Gabriel Alomar en el Instituto Tecnológico de Massachusetts, durante los años 1944 y 1945. Surge de sus conversaciones con Lewis Mumford, profesor invitado y de las clases de Frederik Adams.. El ambiente cultural urbanístico en el que se redacta el libro, corresponde más al Urbanismo científico de la anteguerra, (que estos dos grandes maestros, a su vez discípulos de Geddes y Abercrombie, representaban en Norteamérica) que al Urbanismo funcionalista de la Carta de Atenas. Como decíamos más arriba, el impacto recibido por Alomar en sus años norteamericanos (1944 y 1945), responde a la conciencia vencedora y optimista en la Norteamérica del momento, contrastante con el pesimismo de los primeros años de la posguerra civil española, y de la postguerra europea..

El libro de Gabriel Alomar, aparece en una época clave del Urbanismo que se estaba desarrollando en España. Se publica en 1947 (impreso en 1946) con un prólogo de Carlos Ruiz del Castillo que era director del Instituto de Estudios de Administración Local (I.E.A.L.) en aquella época. El prólogo del autor, al fecharlo en las tres ciudades que recorre en su viaje de vuelta (Boston, Puerto Rico y Madrid), también parece confirmarlo. Son los años de postguerra y en ellos se intenta un pro-

ceso de sistematización, formalización e institucionalización del Planeamiento, reflejado como consecuencia de la época, en una preocupación centralista y unificadora que va a emanar de la Dirección General de Arquitectura y su Jefatura de Urbanismo, para llegar a una construcción normativa general. Esta se inicia con un anteproyecto de la “Ley del Suelo y Ordenación urbana” (publicado por el I.E.A.L. en 1953) en cuya comisión figuró siempre Gabriel Alomar, y que después de distintos avatares se aprobó por las Cortes en 1956. En 1980 el mismo I.E.A.L. reedita el libro que comentamos, con un amplio preámbulo, en el que, el propio Alomar, hace un interesante repaso de los 30 años transcurridos, y al mismo tiempo le añade un epílogo, consistente en el último capítulo de uno de sus libros posteriores: (Comunidad Planeada 1953) que por su elocuente título, “Crítica del Planeamiento”, constituye una aportación operativa más.

El título de Teoría de la Ciudad, quizás impuesto por su primer editor Carlos Ruiz del Castillo, no responde en el contenido, al concepto tradicional, más amplio, de explicación de la Ciudad por medio de un modelo de su origen o de su desarrollo, por lo que el autor lo completa con el subtítulo de Ideas fundamentales para un Urbanismo humanista. Alomar declara que pretende ser un tratado de “Principios del Urbanismo”. Estos hechos quizás representen las dos caras de su aportación y de sus carencias.

Como “conjunto de principios”, representa una apretada síntesis de ideas claras que estaban en el ambiente, pero que en esta forma, sirvieron para fundamentar el Urbanismo práctico, (específicamente: la legislación urbanística) que en aquellos años de postguerra europea brotaba por todas partes. Quisiera dejar constancia de las más importantes de esas ideas.

En primer lugar la inseparabilidad de la Ciudad de su entorno geográfico, la Región, vista más como un campo de fuerzas sociales que como una realidad natural o histórica. En su formación americana, esta era una idea emergente, como reacción a las grandes divisiones políticas, homogéneas y despersonalizadas de los Estados de la Unión. Aunque en Europa el problema era menor, la visión regional de Alomar significa una realidad urbanística, en cuanto toda Ciudad tiene su área de influencia y su área de dependencia. Es esta una concepción de la ciudad como elemento de un Sistema que hoy adquiere todo su vigencia en un universo global.

Esta regionalización y el deseo de humanizar la ciudad, le lleva a propugnar un equilibrio entre la ciudad y el campo, entre lo natural y lo artificial. Por ello insiste en la ruralización de la urbe y la organización de espacios para el descanso, incluyendo espacios protegidos, permanentemente agrícolas, como límites del crecimiento superficial de la urbe. Y todo ello, no para organizar el descanso de las masas, sino para proporcionar al pueblo espacio y tiempo libre para que pueda descansar.

El Capítulo I, deja a la Ciudad encuadrada, tanto físicamente (la Ciudad y el Campo, alcance regional del Urbanismo), como social y políticamente (política urbanística). Se trata del objeto, el “que” del Planeamiento. El análisis que Alomar realiza, parte de la descripción a tra-

vés de la historia del nacimiento y desarrollo de la ciudad. Estudia la ciudad como origen del Estado Moderno y los problemas que la han llevado a su decadencia. Ciudad como generadora y como producto de una base sociopolítica fundamental dentro de la propia estructura que configura nuestras vidas. Aparece la ciudad, ya no como organismo único, sino como generador de estructuras superiores más allá de su ámbito, como es el caso de la Región, dividida por el autor en Región económico-cultural y Región histórica (que no tienen que coincidir forzosamente en sus límites), formando el área vital de la ciudad y la zona de influencia urbana.

Así aclarado el concepto de ciudad, Alomar, busca para ella, como ciudad humana, una integración social en “comunidades planeadas” (ver su bibliografía). Son unas ideas muy próximas a la Ecología urbana que por entonces propugnaban Abercrombie en Inglaterra y Bardet en Francia. Podríamos decir que es una desintegración previa, para obtener la nucleación orgánica que la gran ciudad necesita. No es este el menos importante de sus principios, pues a él dedica el tercero de sus libros *Sociología Urbanística* (1961) que más bien podría llamarse *Urbanismo social*, una integración social en “comunidades planeadas”. Por esto el Capítulo II, es un planteamiento de lo que pueden ser los Instrumentos sociológicos, a través de los principales conceptos de la Sociología Urbana. La ciudad pasa a ser vista como fenómeno sociológico, analizando sus componentes y su influencia en la forma urbana. Realiza un análisis de los grupos sociales que configuran este proceso urbano desde distintos puntos de vista, como son el del trabajo, aprovisionamiento, estabilidad económica y familiar, bienestar económico y cultural. Este análisis abarca desde el individuo a la comunidad vecinal, pasando por la familia, considerada por el autor como célula básica de organización urbana. La destrucción o degeneración de estas células trae como consecuencia la destrucción parcial de la ciudad, rompiéndose el esquema individuo-familia-comunidad en el que se ha de basar el desarrollo y bienestar de la ciudad.

El Capítulo III resume la evolución del Instrumento para organizar la Ciudad, el Planeamiento. Es la otra vertiente, el “como” se realiza el Análisis y la Síntesis de la Ciudad desde el punto de vista del Urbanismo, y más concretamente, su evolución hasta configurarse como ciencia autónoma. El autor inicia el capítulo con un repaso histórico desde la ciudad medieval hasta la contemporánea. Continúa con un completo estudio de los factores que influyen en el crecimiento urbano, para terminar enumerando las consecuencias que derivan del propio caos en el que se convierten las ciudades modernas debido a su gran crecimiento falto de Planeamiento, lo que trae problemas de orden humano, estéticos y derivados de la organización física de las ciudades y de la organización social de la comunidad urbana.

El Capítulo IV concreta diversos problemas, en cuanto afectan a los principios que Alomar tiene planteados. Y esto lo hace sectorialmente a través de los siguientes aspectos:

- 1.- La extensión y dimensión de las ciudades, donde se tratan los temas como: el tamaño de la ciudad perfecta, su extensión superficial, el

número de habitantes, la densidad urbana, ventajas y desventajas de la concentración y de la diseminación. la superconcentración.

2.- La vivienda. Establece el concepto de vivienda, para realizar seguidamente una clasificación de ésta. En este apartado también se trata el problema del déficit de vivienda, que en esta época se había convertido en uno de los graves problemas contemporáneos, y la relación entre la vivienda y el nivel económico y cultural respectivamente.

3.- El tráfico como accesibilidad de los espacios, centrándose en los siguientes factores: el problema del tráfico, las componentes del tráfico urbano:(- la calle, - el paseo, - los vehículos de transporte en común,), el esquema circulatorio de la ciudad, el tráfico regional.

4.- La Industria. En este punto (de especial importancia, según el autor, ya que fue el fenómeno industrial quién llevó a la ciudad a uno de sus peores momentos, tras la Revolución Industrial) se repasan los grandes periodos de la industria, la cual se ha convertido en un elemento vital para la ciudad. La relación entre los tipos de industrias, su emplazamiento en el plan urbano y la necesidad de la descentralización industrial, son también temas de interés referidos por Alomar.

5.- Zonas verdes y parques. El autor se refiere a esto como “La Ruralización de la urbe y la organización de espacios de descanso”. En este apartado el autor describe un sistema orgánico de espacios verdes formado por :jardines infantiles, parques de juego para jóvenes, parques urbanos y parques fuera de la ciudad, que pasan a formar parte de la estructura urbana.

6.- La conservación de las ciudades históricas (cascos históricos). Por encontrarse entre los pioneros del Urbanismo de la Ciudad Histórica, hay que destacar también sus ideas sobre esta materia, veinte años antes de que se produjera el gran debate sobre su conservación y rehabilitación. Conceptos como: lo monumental, tipos de ciudades históricas, unidad estética no basada en unidad de estilo, inventarios monumentales (catálogos), y función urbana de estos cascos como centro de ciudad, asombran por su anticipación. Con el tiempo Gabriel Alomar ocupará puestos ejecutivos y culturales en este campo del Patrimonio histórico.

El Capítulo V y último, esboza una solución que en definitiva es el Planeamiento como actuación, sea regional, rural o urbano. Y esto escalonado por fases temporales : el corto plazo, el largo plazo, sin plazo determinado. Alomar se pregunta hacia donde se dirige el fenómeno urbano, cuál va a ser la evolución de la ciudad, cómo va a ser la ciudad del futuro. Aquí es donde se introduce en la obra el concepto, hoy tan conocido y aceptado, de Planeamiento, el concepto de Plan, tanto a nivel urbano como a nivel regional, su necesidad como medida de control del hecho urbano y a su vez las consecuencias de una Planificación sistemática. En este último capítulo del libro aparece un estudio sobre el barrio y sus características, tales como extensión, población, instituciones propias y características y los grados de integración urbana (se observa la clara influencia de Clarence A. Perry). De esta manera, Alomar refuerza el concepto de barrio

o unidad vecinal, que juega un papel fundamental en su teoría de la ciudad, en sus ideas sobre el desarrollo urbanístico.

Finalmente, el autor se centra en la realidad de las intervenciones urbanísticas: el hecho económico. La influencia de la economía dentro del urbanismo, la dictadura de lo económico en cualquier realidad urbana, hecho que Alomar conocía muy bien ya que su Plan de Reforma Interior de Palma de Mallorca no se llevó a cabo en su momento debido a problemas económicos de financiación.

Como tratado de Principios de Urbanismo, no solo sigue siendo válido, sino que conforma algo que, después de muchas elaboraciones, constituye por lo menos en parte, el núcleo de ideas del Urbanismo más reciente. Hay en todo el libro una constante “visión utópica” que nos hace pensar en “unas comunidades humanas perfectas, dentro de un territorio equilibrado y completamente ordenado” (Ob.cit p.39). Y es que la Utopía es el medio natural del Urbanismo, sin el cual no parece posible su existencia.

Pero como dice el propio Alomar, para que la Utopía se haga viable, hay que aportar los remedios, las propuestas. Es este el punto más débil de su libro. Se reduce al recurso genérico, aunque insistente, de la necesidad de Planeamiento. Esto le hizo perder eficacia, cuando colaborando en la primera redacción de la Ley del Suelo, aportó principios, pero no soluciones. Una crítica de la época desde el Brasil, donde se había difundido su Teoría de la Ciudad, justo en los años en que se construía Brasilia, nos da la clave: “...son principios de Planeamiento, filosofía del Urbanismo, algo que consigue apenas realizar un poco de la vana palabrería a través de la cual el urbanista tradicional se transforma en un inocuo soñador de felicidades urbanas...” (Luis Sala en “Acropole” de Sao Paulo. Citado por el propio Alomar en la entrevista concedida a “Urbanismo COAM” en 1989 pag.94). Aunque el resultado humano de Brasilia, no le dé precisamente la razón al crítico, si es cierto que el divorcio existente en aquellos años, entre los principios y las actuaciones en la Ciudad, con el arma que los arquitectos tienen más a mano “la Forma”, era verdaderamente frustrante. Solo en parte se puede estar de acuerdo con Alomar cuando sostiene: “...la realidad viva de una ciudad es su constante cambio de forma, la cual (para decirlo con palabras de Bergson) no es más que una instantánea tomada sobre una transición...” (Ob.cit pg.216). Después vendrían las preocupaciones por las preexistencias, las permanencias, la memoria urbana, la morfología urbana, las tipologías.....etc.

BIBLIOGRAFÍA DE GABRIEL ALOMAR ESTEVE

ALOMAR ESTEVE, Gabriel. Teoría de la Ciudad. Ideas fundamentales para un Urbanismo humanista. Instituto de Estudios de Administración local. I.E.A.L., Madrid, 1ª edición 1947 ; 2ª edición. I.E.A.L., Madrid, 1980

ALOMAR ESTEVE, Gabriel. De la Arquitectura al Urbanismo y del Urbanismo al Planeamiento . Conferencia. En Cuadernos de Arquitectura nums. 11 -12 1º y 2º trimestre 1950

ALOMAR ESTEVE, Gabriel. Comunidad Planeada. Ed. I.E.A.L. Madrid 1955

ALOMAR ESTEVE, Gabriel L'Urbanística e la scienza económico - regionale". Revista Urbanística. Turín 1961 Ed.utilizada El Urbanismo y las ciencias económico - regionales Comisión de cultura del C.O.A. de Canarias 1974

ALOMAR ESTEVE, Gabriel. Sociología Urbana Ed. Aguilar Madrid. 1961

ALOMAR ESTEVE, Gabriel. MALLORCA. Urbanismo regional en la Edad Media Las "Ordinacions" de Jaime II. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1976

ALOMAR ESTEVE, Gabriel De Teotihuacan a Brasilia. Estudios de historia urbana iberoamericana y filipina. I.E.A.L. Madrid 1987



MIGUEL MARTÍN Y LA REINTERPRETACIÓN DE LA MODERNIDAD DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA

Enrique Solana Suárez. Dr. Arq.

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. España.

Reconociendo la importancia de profundizar en el análisis de las actuaciones de las diferentes figuras que intervienen en el desarrollo cultural de las regiones; parece coherente acometer su contextualización, de tal forma que permita la relativizar su interés a través del contraste, al mismo tiempo que dote de claridad a su razón. Con ese sentido se pretende abordar la ponencia "Miguel Martín y la reinterpretación de la modernidad de la Arquitectura española". Analizando diversos aspectos de la obra de este arquitecto; en un primer acercamiento es posible agruparla en diferentes tendencias formales o estilísticas, si bien podría afirmarse que existe siempre un sustrato común: la racionalidad.

Abandonado a estas alturas el sofista y minoritario argumento del desprecio a la obra del siglo XX que no haya sido realizada desde los preceptos del movimiento moderno, es preciso valorar la existencia de cuatro momentos en su obra, con la prudencia que siempre obliga plantear este tipo de agrupamientos: el academicismo o eclecticismo en sus primeros años comenzado en 1920, racionalismo entre finales de los 20 y década de los 30, regionalismo que si bien tiene sus comienzos dentro de los treinta, alcanzará la plenitud de su desarrollo tras la Guerra Civil española, en la década de los cuarenta; finalmente será a partir de la mitad de los años cincuenta cuando se vuelva a un lenguaje enclavado dentro de la modernidad, y que continuará hasta el fin de sus días.

Pero más importante que establecer agrupaciones, será analizar esas arquitecturas en el conjunto del panorama nacional. La intención de este discurso será descender a la reflexión producida alrededor del pensa-

miento arquitectónico en la posguerra, centrándome en el último período mencionado y que coincide con la segunda mitad de la década de los cincuenta. Estas arquitecturas juegan un importante papel en el desarrollo de la arquitectura española, por razones relacionadas con su localización histórica.

Los arquitectos españoles se encuentran en el centro de una doble crisis, de una parte la producida tras la contienda nacional, donde el pensamiento arquitectónico español quedó presionado por la acción ideológica de los vencedores; y la cristalización de la crisis internacional de la arquitectura moderna, que podría fijarse en la desaparición de los CIAM, tras el Congreso de Oterloo realizado en 1959. El intento de reencontrar la modernidad; "reinterpretación crítica de la modernidad"; que quiso promover el grupo R a principio de los cincuenta, siguiendo el esquema esbozado por Bruno Zevi en las conferencias impartidas por esas fechas en Barcelona; quedó afectada al perderse aquella referencia internacional.

Como se sabe, la transición de la arquitectura española desde los postulados regionales, académicos ó imperiales de los años cuarenta hacia lo moderno, comenzará a partir de la V Asamblea Nacional de Arquitectos celebrada en 1949, como momento institucional; sin embargo, pueden conocerse obras que trataban de mantener aquella idea idea, como la casa Garriga Nogués de Coderch en 1947, ó las obras de Fisac Iglesia del Espíritu Santo en 1948 e Instituto de Optica también en Madrid en 1949. Y como no, el edificio de Francisco Cabrero para la sede de sindicatos en

Edificio Teresianas. M. Martín, 1950.



Madrid en 1949, todos estos planteamientos configuran un panorama que en algunos casos asumen plenamente los nuevos códigos, y en los más un fenómeno de enmascaramiento de concepciones racionalmente concebidas.

Desde mi punto de vista, serán tres acontecimientos de este período los que reflejan la acción transformadora en el pensamiento arquitectónico español; cuestión que para algunos significó simplemente la vuelta de la arquitectura a su legítimo momento histórico: la mencionada V Asamblea Nacional de Arquitectos en 1949, la formación en Cataluña del grupo R en 1951 y la elaboración del Manifiesto de la Alhambra en 1953. El importante problema de masificación en las ciudades, obliga al propio Estado a replantearse la cuestión "estilística" de la arquitectura española desde una perspectiva económica.

De esta forma, en el año 1949 se realiza en Madrid la V Asamblea Nacional de Arquitectos, donde desde la ponencia de la Dirección General de Arquitectura, se propone una modificación de las posiciones estilísticas, justificadas en tres aspectos: asumir la estética del tiempo que se vive, la utilización rentable de la tecnología y el abaratamiento de los costes de producción de la arquitectura; cuestiones que permiten en la primera mitad de la década, avanzar hacia posiciones con la clara intención de recuperar el lenguaje de la modernidad. Como afirma Domenech, tras la V Asamblea comienza un proceso de institucionalización de la arquitectura moderna en España.

La fundación del Grupo R en Barcelona, significará un paso más en la toma de conciencia de la conveniencia de proyectar al exterior, los nuevos planteamientos estéticos. Esta actividad será desarrollada por un grupo de arquitectos catalanes que actuarán como agentes divulgadores de estas cuestiones. Bohigas, miembro del mismo, lo resume en tres aspectos: realismo social, adecuación a las raíces regionales y a las tecnologías posibles. Pero su importancia irá más allá del plano puramente local, su papel en la renovación de la arquitectura española será importante.

El Grupo R es ambivalente, por una parte se constituía en oposición generalizada a la arquitectura española de posguerra, y también en representante de un regionalismo con marcado carácter reivindicativo. Este grupo, que se constituye el 21 de agosto de 1951, realiza su fundación en el estudio de los arquitectos José Antonio Coderch y Manuel Valls, con la presencia de otros como Oriol Bohigas, Joaquín Gili, José María Martorell, José Pratmarsó, José María Sostres y Antonio Moragas¹. Pero no tendrá su primera aparición pública hasta 1953 con su primera exposición.

Parece² que José Antonio Coderch y Manuel Valls se mostraban un poco reacios a su inscripción en el grupo, lo que concluirá con su abandono a los pocos años coincidiendo con la segunda exposición realizada en Galerías Laietanas en 1954. El objetivo básico era estimular el debate

1. Moragas Gallisá, Antonio. "Los diez años del Grupo R" en revista Hogar y Arquitectura. Marzo-abril 1962. n° 39.

2. Bohigas. Op. cit. en Homenaje a Moragas.

sobre la arquitectura internacional. No se trataba de establecer las pautas de un "nuevo estilo", se pretendía la adopción de una nueva posición estética comprometida con la revitalización de las nuevas técnicas constructivas. La pertenencia a dicho grupo constituye una actitud por encima de todo, jamás se esforzó en aparecer públicamente con una imagen unitaria³, pero sí con una posición común: un grupo de arquitectos, que se unía con el objetivo de recuperar la modernidad para la arquitectura española.

Entre sus componentes existen diferentes tendencias, planteamientos personales distintos y estilos figurativos diversos, ni tan siquiera adscripción ideológica común. Parece que la intención inicial del Grupo R, era acercarse a las concepciones del GATCPAC, anteriores a la Guerra Civil española, pero ante una coyuntura general diferente, no les permite el paralelismo pretendido. En cualquier caso, el Grupo R debe entenderse como un agente importante de unificación de los criterios de actuación de los arquitectos españoles tras la posguerra.

Su fundación realmente surge como la natural evolución de los planteamientos que se realizan desde años anteriores, que con coyunturas que acompañan la liberalización de la actividad constructiva, guiada desde el Estado hasta finales de los cuarenta, permiten hacerlo. Como se ha dicho su papel principal, consistirá en la divulgación de una nueva realidad estética, la concienciación en los nuevos patrones formales y el entendimiento de la creación arquitectónica como algo ajeno a la estructura que detenta el poder del Estado.

Cuando la enseñanza de la arquitectura aún se encuentra planteada desde el academicismo, la importancia de un agente divulgador como este, adquiere mayor interés. Se trata de la puesta al día de la disciplina desde un ámbito que vaya más allá de lo estrictamente profesional. Se hace preciso, que los arquitectos en formación tengan un contacto masivo con esa manera de hacer arquitectura, y también, es imprescindible generar en la opinión pública una corriente favorable a tales planteamientos. El objeto de análisis del Grupo R derivará hacia cuestiones extradisciplinarias, apartándose de la pura discusión sobre el "estilo".

Entrará en el fondo de problemas estructurales que determinan la arquitectura, en el entendimiento de que esta y el urbanismo están condicionados por la doble condición: técnica y socioeconómica. El interés va más allá del propio contexto catalán, el arquitecto Bohigas⁴, así lo expresaba en una carta enviada en 1958, a la Revista Nacional de Arquitectura, donde indicaba que la exposición de obras arquitectónicas en Barcelona, significaba el primer intento de reunir una "selección" de arquitectos modernos españoles, manifestando su deseo de organizar una muestra similar en Madrid, que culminara en una exposición nacional de arquitectos modernos.

3 . AAVV. La arquitectura de los años cincuenta en Barcelona.

organiz. ETSA Vallés. Barcelona. Dtor ciclo Xavier Monteys. Introducción, Rafols i Esteve, Director Gral d'Arquitectura i Habitatge de la Generalitat de Catalunya.

4. Bohigas, Oriol. Carta. "gR". Revista Nacional de Arquitectura. N°199. 1958.

La actividad del Grupo R concluiría unos diez años después de

su fundación, en ese momento la arquitectura española estará situada en el contexto internacional, y su papel de "vanguardia" perdía el sentido que tuvo en sus momentos fundacionales.

Finalmente, el documento denominado Manifiesto de la Alhambra, surge en el contexto de las Sesiones Críticas de Arquitectura que organizaba la Revista Nacional de Arquitectura, cuando era su director el arquitecto Carlos de Miguel. La responsabilidad de su organización periódica recae sobre los arquitectos Fernando Chueca, Miguel Fisac, Luis Moya y Carlos de Miguel. Se realiza una primera reunión preparatoria con motivo de una visita al edificio para el Tiro de Pichón, en La Moraleja de Madrid, proyectado por el arquitecto Fernando Moreno Barberá, que animó a la consecución e implantación de las Sesiones Críticas de Arquitectura.

La primera de estas, se celebra en el mes de octubre del año 1950, y se realiza en una sala del Banco Urquijo de Madrid, donde Luis Moya trató sobre el edificio de la O.N.U. De todo aquello, resultó casi medio centenar de Sesiones Críticas de Arquitectura, cuyos resultados eran publicados en la Revista Nacional de Arquitectura. Habitualmente se realizaban en Madrid, pero ello no quitó que se organizaran algunas fuera de la capital del Estado. De esta forma, ciudades como Granada, Sta. Cruz de Tenerife, Bilbao, Barcelona, Sevilla, Gijón y Valencia, se convierten en sedes de aquellas.

El Manifiesto de la Alhambra surge como resultado de una de estas Sesiones Críticas. La reunión realizada en Granada, genera el Manifiesto cuya redacción definitiva fue encargada al arquitecto Fernando Chueca, quién resumió las ideas debatidas, dándoles forma literaria. Para Carlos de Miguel, esta reunión tiene especial importancia, su resultado lo define incluso como polémico. Esta sesión se realizó en el mes de octubre de 1952, donde un grupo de arquitectos se retiró durante tres días sin salir del recinto para realizar la reflexión sobre el futuro de la arquitectura española y el asentar sus bases.

Fernando Chueca define su contenido como el de un debate sobre muchos problemas de alcance "históricos-críticos" y básicamente estéticos⁵. Se tiene conciencia del momento de cambio en que viven, o más bien en que debe comenzarse a vivir. El convencimiento en la necesidad de renovar la arquitectura española, está presente. El Manifiesto de la Alhambra no verá la luz hasta el mes de enero de 1953, y será firmado por los arquitectos participantes en la Sesión Crítica de Granada. Se parte de la idea que se expone en su introducción, que la arquitectura española ha estado dando bandazos desde finales del siglo XIX.

La intención final es encontrar una forma de actuación unitaria, pero que no debe ser impuesta ni forzada, debe nacer del convencimiento "natural" de los arquitectos españoles, desembocando en una "escuela"

5 . Op. cit.

propia. Esta idea enlaza con planteamientos defendidos desde la Dirección General de Arquitectura en la V Asamblea Nacional de Arquitectos. Perseverando en el recto uso de los materiales, por un principio no sólo de dignidad estética, sino a la larga, de economía; evitando los viraje bruscos y caprichosos que produce la moda en la arquitectura española.

Se trata también de un ejercicio de realismo, de la asunción del presente con un significado diferente, el academicismo instaurado está en crisis, que si bien pudo tener valor representativo en los primeros momentos de posguerra, se ha perdido, y lo hace incomprensible para los jóvenes arquitectos⁶. La posición inicial se asienta firmemente en el debate de la V Asamblea. La desorientación de los arquitectos españoles de la que habló Gio Ponti en aquella, es recurrente. La ruptura con el tradicionalismo, no implicará la reconexión internacional, la cuestión del lugar, justificará la caracterización propia de la arquitectura española.

La Alhambra de Granada será el motor de la reflexión que se produzca en esa Sesión Crítica de Arquitectura. Entendiéndola como un acontecimiento arquitectónico de gran valor, servirá para ir desmenuzando los diferentes conceptos que tienen interés para el debate propuesto. Para los firmantes del manifiesto, la Alhambra reúne dos condiciones que la convierten en el referente adecuado para la discusión: ser un objeto enraizado en la cultura española en su vertiente musulmana y su similitud conceptual con la moderna.

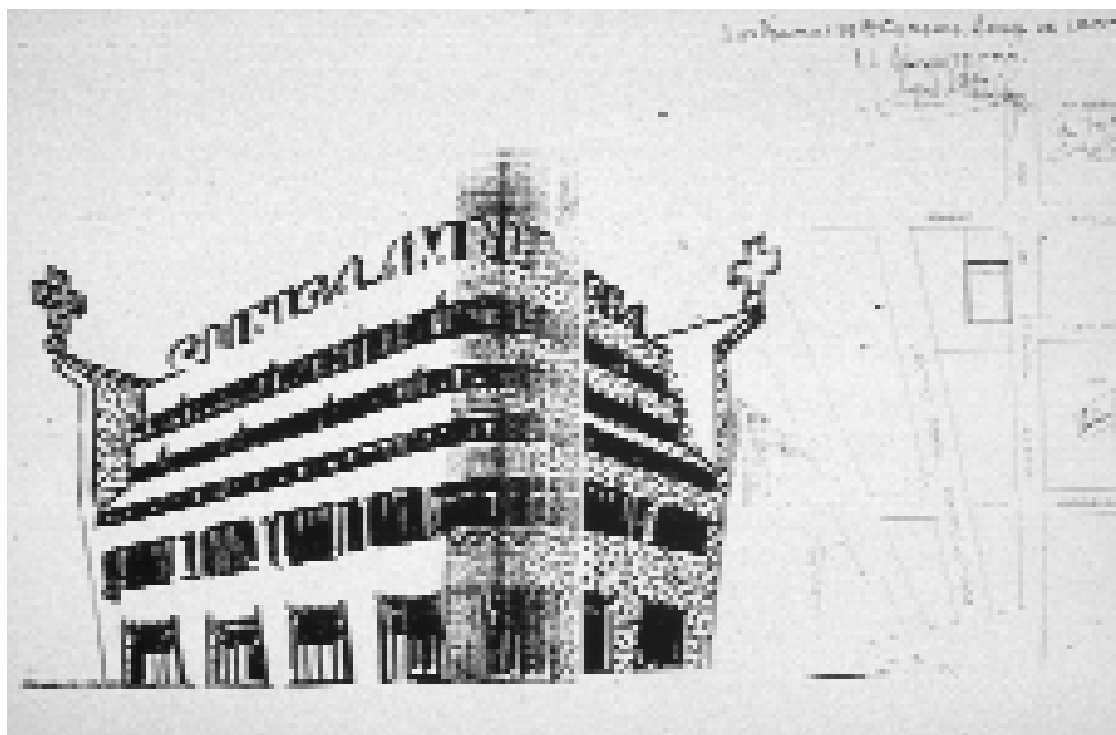
De esta forma se da respuesta a dos cuestiones que plantearon: la caracterización nacional de la arquitectura y la adecuación estética a los tiempos que se viven. La similitud que se establece entre la arquitectura moderna y la arquitectura de la Alhambra, se apoya en tres cuestiones: forma, construcción y decoración. De todo ello, se sacan conclusiones precisas para la "renovación" de la arquitectura española proyectando su alcance en "el marco colectivo de la ciudad", son concretadas en la diversidad de intervenciones en ella, como generadores de unos resultados diferente que enriquezcan el paisaje.

Afirmándose como necesaria la planificación urbana, pero matizando la escala en función de los usos, abogando en coherencia con el planteamiento inicial de diversidad, por una caracterización propia de cada sector de ciudad; a través de la implantación de ambientes diferenciados y coherentes en sí mismo, sin por ello, limitar el diseño de cada edificios. Aquí surge, y se defiende la idea del arquitecto especializado, especialistas en planeamiento urbano y "realización de obras".

Este planteamiento, era contrario a la idea defendida desde el Estado del arquitecto integral⁷. La especialización de los arquitectos no aparece formalmente en los planes de estudio hasta el año 1957 (Plan de 1957), que en ningún momento constituirá una diferenciación competencial de los profesionales. En lo referente a los aspectos constructivos, lo

6. Op. cit.

7. Ibañez Martín. "Discurso del Ministro de Educación Nacional". Revista Nacional de Arquitectura. N° 38, febrero 1945. Madrid.



primero que se plantea, es la necesidad de adecuación de los materiales al lugar donde se implanta la arquitectura y de forma racional.

Clínica Cajal. Estudio M. Martín. Richard von Ooppel, 1953.

Tal aspecto se resume en tres cuestiones, primero el correcto aparejo de los materiales; segundo el conveniente dimensionado en lo que se refiere a su función y propia estructura interna; y en tercer lugar, el aprovechamiento de su expresividad. La naturaleza de los materiales, se presenta como elemento de expresividad formal, "forma sincera" que obliga, por razones obvias, a plantearse el problema de la decoración como cuestión ajena al concepto de racionalidad.

Esta reflexión está entronacada con el análisis moderno del funcionalismo, en la doble vertiente que plantea Edward de Zurko: racional y poética, donde lo innecesario no es forzosamente afuncional puesto que puede tener valor al aumentar la utilidad práctica de un objeto⁸. No obstante, para los firmantes del Manifiesto, esta es una cuestión resbaladiza, de múltiples interpretaciones, y prefieren optar por la abstención. Se defiende el valor artístico de la arquitectura moderna, justificada por el valor de su abstracción.

El Manifiesto de la Alhambra en ningún caso pretende la ruptura, se trata de "adecuar" formalmente la arquitectura española, desde la reflexión en la propia disciplina. Tanto los integrantes del Grupo R como los firmantes del Manifiesto de la Alhambra, tienen como denominador

8. DE ZURKO EDWARD R. La teoría del funcionalismo en la arquitectura. Ed. Nueva Visión. Colección "Arquitectura contemporánea". primera edición en inglés 1.957. primera edición castellano 1958. Buenos Aires, Argentina 1.958.

común la recuperación de la "modernidad" en la arquitectura española. Sin embargo, las posiciones están diferenciadas. Cuando los miembros del Grupo R se plantean problemas estructurales, para resolver a través de la interdisciplinariedad, los problemas de arquitectura; los participantes en la Sesión Crítica de Granada, entiende los problemas de aquella subsanables desde ella misma, resolviendo cuestiones de orden práctico y estilísticos.

Por otra parte, el Grupo R no define posición ideológica, sí manifiesta un interés común por aspectos relacionados con lo social y económico. Es preciso entender que la coincidencia opositora al régimen, que no ideológica, entre los miembros del Grupo R, posibilitaba afirmaciones de este tipo. Sin embargo, la diversidad de posición e ideología de los firmantes del Manifiesto de Granada, sólo posibilitaba la redacción de un documento situado, sobre todo, en el plano de la abstracción.

Lo que parece desprenderse con claridad, es que las condiciones generales del país permitían el desarrollo de una arquitectura "diferente". Arquitectura que se mueve entre el recuerdo del GATEPAC y el referente internacional, todo ello, cargado de unas componentes regionales entendidas, por algunos grupos, como un aspecto diferencial propio de la arquitectura española. Pero ese "nacionalismo" en nuestra arquitectura encontrará, aunque por razones diferentes, su equivalente en el desarrollo internacional de los regionalismos, cuyo papel, será trascendente en la cristalización de la crisis de la modernidad.

La arquitectura española de una forma no pretendida, se incorporó al proceso internacional que desembocó en la desaparición de los CIAM. Pero la pureza de algunas de las actuaciones y la inocencia de algunas de las reflexiones, hacen pensar más en simple coincidencia temporal, que en objetivo preciso. La característica a destacar en la arquitectura española de la década de los cincuenta, será el deseo de reimplantación de la modernidad, ello no significará una acción conjunta de todos los arquitectos españoles.

Presentar a este grupo, como un bloque crítico con la arquitectura internacional, por su determinación hacia los modernos regionalismos, sería atribuirles un protagonismo, que no se corresponde, ni con la realidad de sus intenciones, ni con el resultado de sus intervenciones. Por otra parte, tratar de encontrar un cuerpo teórico general, que reúna a los arquitectos que desarrollaron su actividad profesional en la década de los cincuenta, puede resultar quimérico. La arquitectura española, pasa por un momento de desorientación, la posición personal de un determinado grupo, será la que determine los resultados formales.

Sus actuaciones producirán un estado general de opinión, al tiempo que sus intervenciones se convierten en paradigmas de actuación. Todo lo cual, favorece la transformación de la arquitectura española hacia la reimplantación del lenguaje moderno. Antonio Fernández Alba deter-

mina, en la falta de referencias magistrales, la razón de la inexistencia de contenidos. El desarrollo de la arquitectura contemporánea en la España de los cincuenta se produce de forma parcial, pues se desarrolla más como un fenómeno mimético, que de concepto, más de esquemas y formalismos que de análisis de las condiciones del medio⁹.

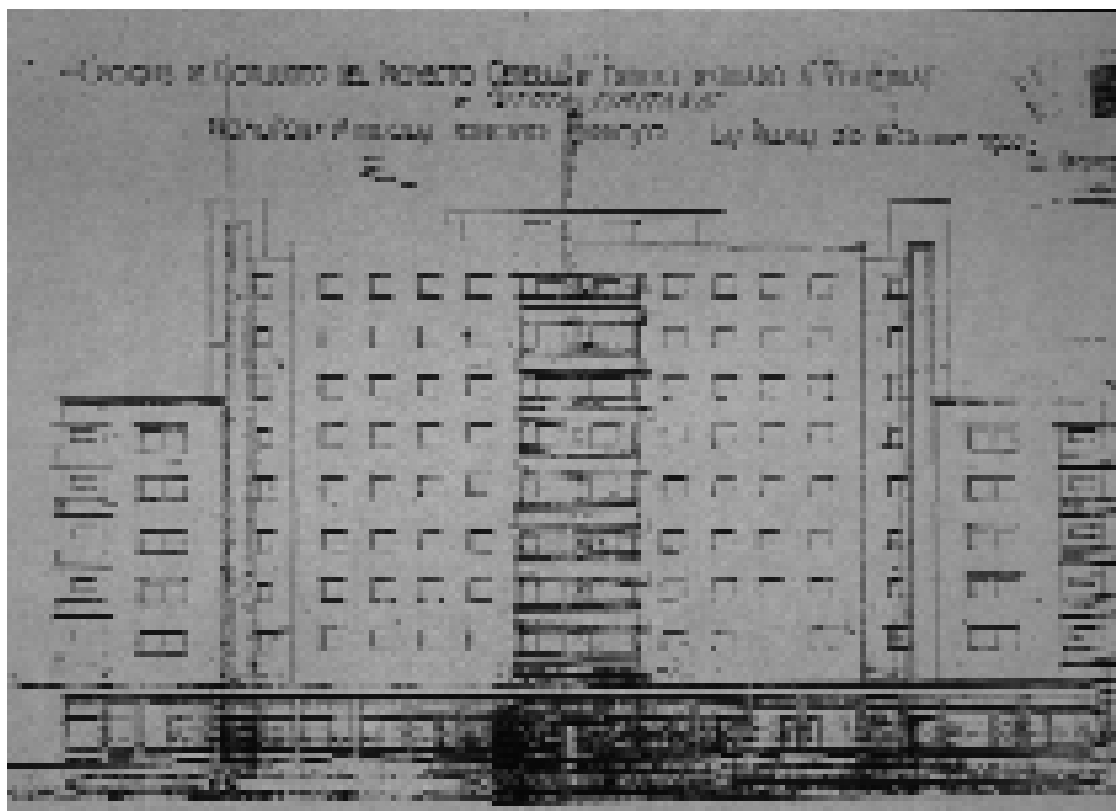
En gran medida y como es conocido, la cuestión planteada tiene sus orígenes en los efectos que la guerra española produce en la arquitectura posterior, y que el arquitecto Carlos Flores sintetiza en: desaparición prematura de algunos profesionales; alejamiento de España de ciertos arquitectos que para nada influyeron en el pensamiento arquitectónico de la posguerra española; desconcierto y desplazamiento de aquellos que permaneciendo en España no cuajaron tras la guerra, una labor coherente con su trabajo anterior; nacimiento de un clima patriótico basado en la nostalgia de épocas imperiales; y finalmente, planteamiento de urgentes problemas de reconstrucción¹⁰.

La inexistencia de este cuerpo teórico unificador, no significa la falta de reflexión sobre los problemas de la arquitectura. En este panorama general, la acción diaria de los arquitectos, es la que va generando el cuerpo común de actuación de los profesionales españoles. La característica central del período de los cincuenta será el realismo. Con el tronco

9. Fernández Alba, Antonio. "Para una localización de la arquitectura española de postguerra". Rev. Arquitectura. N°26. Febrero de 1961.

10. Flores. Op. cit.

Edificio viviendas. M. Martín, 1955.



Edificio Phillips. M. Martín, 1957.



común de la modernidad, la arquitectura española de la década, se agrupará en torno a las tendencias regionalistas, empiristas, organicistas, brutalistas, estructuralistas, que sintetizan las actitudes proyectuales de los que pretenden desarrollar una arquitectura "diferente".

La complejidad y diversidad de los "estilos", dependía del nivel de experimentación de los arquitectos, cuestión situada por encima de la asunción de un modelo teórico concreto. Existen dos posiciones generales, en la primera cada arquitecto interpretará su propia idea de modernidad, como si se tratara de reinventar el Movimiento Moderno. La segunda, se situará más acorde con el momento arquitectónico europeo. Bajo un epígrafe general de nueva modernidad, la situación refleja una posición global sin rumbo, cada cual irá adoptando postura según su forma de interpretarlo.

La aplicación de las formas se produce en base al establecimiento de catálogos estilístico a modo de "tratados modernos" que en su origen fueron consecuencia de un debate lleno de contenidos, y que ahora tienen, en ocasiones, abundantes ingredientes miméticos. La actuación de los arquitectos españoles crea la "ilusión" de un cuerpo teórico, donde "la apariencia de una forma se pretendía confundir con el resultado de unos contenidos"¹¹. Será la mayoritaria falta de formación teórica, quien propicie una arquitectura inmersa en la experimentación de los códigos formales.

El problema de la formalización a través de las imágenes, por encima de la reflexión sobre los problemas, crea el vacío en los contenidos. Cuestión que no es exclusivo de este período en la arquitectura española. El peligro que implica esta falta de reflexión conduce ineludiblemente, a la implantación de modas, donde los resultados quedan a merced del simple juego compositivo. Los resultados globales no muestran la calidad que las intenciones pueden hacer interpretar, Gregotti habla de la mayor parte arquitectura española de esta década como "fenómeno edificatorio", que coincide con la denominación que hace Fernández Alba¹² de "racionalismo banal".

Sin embargo, se reconoce que ciertos grupos minoritarios, o mejor, algunos resultados arquitectónicos, tienen un valor cultural importante por sus planteamientos, pero no han generado efectos en el marco global de la arquitectura española. No tendría mucho sentido, pensar que los arquitectos españoles se cierran en sí mismo para tratar de recuperar el punto exacto donde se frustró el discurso anterior a la guerra. Parece más real pensar que la actitud sea dual.

El deseo de reincorporación al movimiento crítico que se produce en Europa, y por otra parte, la necesidad de autorreflexión, encaminada a la búsqueda de las referencias situadas en la España Racionalista de los treinta; produce una dualidad que ubica, a los arquitectos españoles, en el centro de la doble crisis mencionada. La crisis de la modernidad, que va cristalizando durante la década de los cincuenta, y que para muchos adquiere significación con la terminación de la Torre Velasca en 1958, da un nuevo rumbo al debate disciplinar.

Tal hecho, junto con desaparición posterior de los CIAM al año siguiente sitúa nuestra arquitectura, en un panorama internacional que obligará a una nueva aceleración de los postulados que comenzaban su acomodación en el contexto nacional, y acarreará principalmente dos consecuencias: la primera, impedir el desarrollo de un debate interno, en sincronía con el resto de los países, que posibilitara contrastar los resultados en un foro apropiado. La segunda, crear la dificultad que supone recuperar la discusión paralizada tras la Guerra Civil y volver a poner en crisis los principios que se pretenden revelar.

11. Fernández Alba. La crisis de la arquitectura española.

12 . Fernández Alba. La crisis de la Aquitectura española. Op. cit.

13. Sostre. Op. cit.

14 . Fernández Alba. La crisis de la arquitectura española. Op. cit.

Esta doble crisis, sitúa en una dura posición a los arquitectos españoles con necesidad de ubicación en el momento histórico de los países europeos. Estos profesionales se posicionan en un plano más lejano, de tal forma que les permita la clarificación de sus planteamientos, antes de sumergirse en la confusión general que comienza a tener sus resultados formales de la siguiente década. La crisis internacional de la arquitectura, obligó a la desaparición de la pureza en el debate disciplinar español de los cincuenta.

El profesional español, se encuentra en una actitud atenta al aprendizaje, con un fuerte deseo de incorporar a sus realizaciones elementos de modernidad. Arquitectos que hasta el momento mantuvieron su vocabulario formal dentro del orden dictado desde el Estado, cambian de figuratividad. Otro sector de arquitectos plantea la "nueva arquitectura española" como un acto de rebeldía formal, en unos casos sin trasgredir más allá del ámbito disciplinar y en otros con unas connotaciones de tipo social que intentaban atacar las bases ideológicas del Estado.

El Estado español, asimila rápida e interesadamente la nueva situación de la arquitectura. Una muestra de ello, será la presentación del Pabellón de España en la Expo de Bruselas, en el año 1958. Proyectada por los arquitectos Corrales y Vazquez Molezún, con la participación de Javier Carvajal en su ejecución, en opinión de algunos, constituye el acontecimiento que hace oficial, el lenguaje moderno de la arquitectura española.

Desde 1949 en la V Asamblea el Estado, representado por su Director General Francisco Prieto Moreno, manifestó su interés en la readecuación del lenguaje de la arquitectura española. Formalización que permitiría mayor rapidez en las ejecuciones, disminución en los costos de la producción arquitectónica, y resolución del profundo problema de alojamiento, que sufren grandes sectores de población. La fuerte labor legislativa del Estado en materia de vivienda, muestra el compromiso oficial con la nueva arquitectura.

Para José María Sostres¹³, será a mediados de los cincuenta, cuando se reedite, de forma consolidada, el nuevo lenguaje arquitectónico en la capital del Estado. La arquitectura española de los cincuenta, jugó el papel que históricamente le correspondió, como una arquitectura de tránsito, que además encontró las grandes dificultades que encerraba situarse en el centro de la doble crisis descrita. Quizá los que vivieron la década esperaban más de aquella afición transformadora, pero la absorción a la que es sometida cualquier manifestación cultural, convierte en pueril ese deseo, máxime cuando el hecho cultural constituye materia de intercambio económico¹⁴.

Si se pretende una definición genérica de la actitud de los arquitectos españoles que ejercieron en la década, el propio carácter de experimentación formal de la arquitectura en este período, obliga a considerar la

posición ecléctica, como la definición más coherente. En los cincuenta no existe, ni elaboración, ni posición teórica que organice la actividad arquitectónica. Lo apropiado sería mantener la cuestión en términos exclusivamente, de "reimplantación" de la modernidad.

Las cuestiones descritas tendrán también sus consecuencias en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, y la década de los cincuenta significará la transición entre el academicismo y regionalismo de los cuarenta y la masiva construcción de los años sesenta. La recuperación de la modernidad fue lenta, esa década la arquitectura en la ciudad sigue en tres coordenadas generales: esquema del academicismo; las que se entroncan en la corriente regionalista, con sus particularidades en Canarias, producto de la imposición artificial de algunos códigos formales; y finalmente, aquella que se alinearán dentro de la recuperación del lenguaje moderno en la arquitectura española.

En los años cincuenta, la obra de Martín, con independencia de la concordancia ideológica hacia su arquitectura de los treinta, alcanza cotas de calidad interesantes, desde una perspectiva puramente disciplinar. En ningún caso, se trata de idealizar la figura de Miguel Martín, puesto que a veces, la valía demostrada, no es sino la consecuencia de las oportunidades obtenidas. En la década de los cincuenta, existirá en Las Palmas, un pequeño grupo de arquitectos, con diversa procedencia, que salvo intervenciones puntuales de algún foráneo, serán los responsables de la imagen de ciudad resultante.

Una de las primeras obras que recupera el lenguaje de la modernidad será una obra cuyo proyecto saldrá del despacho profesional del arquitecto Miguel Martín, aunque su autoría es de Richard Oppel: la Clínica Cajal, realizada en 1953, que por problemas de reconocimiento de título profesional, fue firmado por Miguel Martín. Su diseño se aleja de la línea que en ese momento mantiene Martín. Se trata de un volumen concebido como el resultado de la envolvente de la piel de fachada, que sin embargo, ve alterada tal configuración en la ejecución final de la obra.

La obra de Miguel Martín se ve afectada de la tarea de enmascaramiento de obras racionalmente concebidas, como es el caso de la Casa del Niño diseñada entre 1938-1945. Pero ese enmascaramiento también se va a producir en obras vinculadas al regionalismo como es el caso del edificio de viviendas para Juan Guerra en Guanarteme de 1949. También en el proyecto no ejecutado para el Hotel Plaza 1952 en la calle Albareda, se utiliza un recurso similar. Diferente es el caso de del edificio para las Teresianas en ciudad Jardín, donde empleado elementos de ese código regionalista se acomete el proyecto de una forma más global, en un diseño que con la diferencia de escala, podría relacionarse con el edificio del Ministerio del Aire de Gutierrez Soto anteriormente citado.

O el proyecto de vivienda unifamiliar en Ciudad Jardín, donde Martín es al mismo tiempo arquitecto y promotor, donde la concepción

Edificio Almacenes cuadrado. M. Martín, 1958.



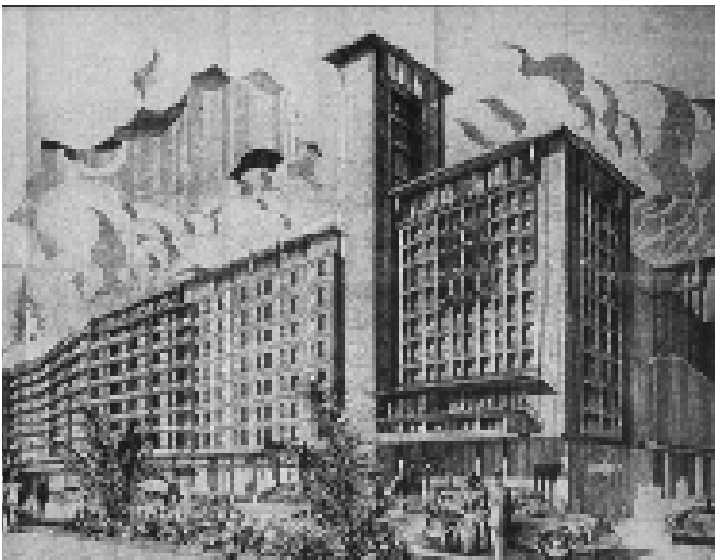
racional de sus plantas es coherente con el diseño ruralizado de su volumetrías y alzados, en el sentido de arquitectura rural racionalizada en la lógica de sus propios materiales, y que contrastaría con arquitecturas regionalistas de diseño más recargado como es el caso de las de arquitecto Marrero Regalado.

En la indagación realizada en el Archivo Histórico Provincial, localizando los primeros proyectos modernos de Martín tras los cuarenta se encuentra un anteproyecto de edificio de viviendas, de relativa calidad, pero que tiene interés por lo que significa de cambio en el planteamiento estilística, y que tuvo problemas en la concesión de licencia debido precisamente a su formalización en fachada, estaría situado en la zona de las canteras y es proyectado en 1954. La nueva forma de concebir los proyectos es clara y así lo muestra Martín en su edificio para la Phillips en la calle

Triana de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, realizado en el año 1957. O el edificio no construido, de Viviendas de Rentas Limitadas que estaría ubicado en la calle Nestor de la Torre, y proyectado en 1957. A partir de este momento la obra de Martín queda incorporada al movimiento de recuperación del lenguaje moderno en la arquitectura española como serán muestra de ello las obras del edificio para Almacenes Cuadrados, también situado en la calle Triana de la misma ciudad y proyectado en 1958.

Otros arquitectos están realizando en Las Palmas proyectos que cambian su trayectoria habitual hasta ese momento como el Edificio José Antonio, del arquitecto Fermín Suárez Valido, construido en 1955. También del mismo arquitecto, la Gasolinera para la DISA, realizado en 1956, o el Cine Rex en 1958. Del arquitecto Manuel de La Peña se puede citar el Edificio de Apartamentos Las Palmeras, del año 1959; otro como la Iglesia de San Pedro en 1960, del arquitecto Sánchez Murcia; o el Edificio para la Comunidad de Hijas de la Caridad, en la misma ciudad, proyectado por el arquitecto Secundino Zuazo, También en 1960.

En un proceso común a los arquitectos que ejercen en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, realizará a una de las más importantes obras de la década de los cincuenta conocida, como Casa del Marino y que fue realizado en 1959. A modo de conclusión, puede afirmarse que el arquitecto Miguel Martín Fernández de la Torre ha sido un hombre que ha trabajado acorde con los tiempos que le ha tocado vivir, manteniendo el nivel de la calidad en sus creaciones que obliga tenerlo presente siempre en los momentos que analizamos la arquitectura contemporánea de las Islas Canarias, y más concretamente en la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria.



Casa del Marino. M. Martín, 1959.

