

**Los años 50:
La arquitectura española y su compromiso con la historia.**

Pamplona, 16/17 marzo 2000

ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA UNIVERSIDAD DE NAVARRA

ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL

Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia.

Se celebró en Pamplona los días 16 y 17 de Marzo de 2000
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra.

Comité Científico	Juan José Lahuerta Juan Miguel Ochotorena José Manuel Pozo Carlos Sambricio
Secretario	Carlos Chocarro

Coordinador	José Manuel Pozo
Maquetación	Ana Gozalo Ignasi López
Diseño portada	Iñaki Bergera
Edición	T6 Ediciones S.L.
Fotomecánica	Contacto Gráfico, S.L.
Impresión	Navaprint Gráficas
Depósito legal	NA: 1013/2000
ISBN	84-89713-33-2

T6 ediciones © 2000

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra.
31080 Pamplona. España. Tel. 948 425600. Fax 948 425629. e-mail: spetsa@unav.es

ÍNDICE

JOSÉ MANUEL POZO <i>Presentación</i>	5
LECCIÓN INAUGURAL DE VITTORIO MAGNAGO LAMPUGNANI <i>Cosa rimane del progetto Moderno. Considerazioni sull'Architettura di fine millennio</i>	9
PONENCIAS	
MARÍA JOSÉ CASSINELLO <i>Razón científica de la modernidad española en la década de los 50</i>	21
CARLOS SAMBRICIO <i>La vivienda española en los años 50</i>	39
ANTONIO PIZZA <i>Malos tiempos para la lírica. Esperanza y desesperanza en la Europa de la posguerra</i>	49
COMUNICACIONES	
SECCIÓN I: INDUSTRIALIZACIÓN Y ARQUITECTURA	
CARMEN DÍEZ <i>Industrialización y prefabricación en Alemania</i>	61
CELESTINO GARCÍA <i>Donde la construcción late</i>	67
CARLOS LABARTA <i>Arquitectura de José de Yarza</i>	77
JAIME SEPULCRE <i>Los comedores de la SEAT: aterriza el aluminio</i>	90
SECCIÓN II: EL DEBATE SOBRE LA VIVIENDA	
ANA AZPIRI <i>Aportación del COAVN a la V Asamblea Nacional de Arquitectos</i>	101
ANTÓN CAPITEL <i>Teoría y práctica de la vivienda madrileña</i>	109
MARTÍN CHECA <i>La vivienda social vista por los católicos</i>	115
ANA ESTEBAN <i>Poblados dirigidos</i>	125
EVA HURTADO <i>El Hogar del empleado</i>	133
M. ^a ANGELES JIMÉNEZ <i>El barrio de San Pedro</i>	141

MIGUEL LASSO DE LA VEGA <i>La labor de la Obra Sindical del Hogar</i>	151
XOSÉ LUIS MARTÍNEZ <i>El Poblado de Fontao</i>	163
ASIER SANTAS <i>Un reto para la vivienda social en España: la vivienda sin pasillo</i>	171

SECCIÓN III: LA INCIPIENTE REFLEXIÓN TEÓRICA

IÑIGO BEGUIRISTÁIN <i>Los años 50: la vivienda unifamiliar y la búsqueda del ideal orgánico</i>	181
IÑAKI BERGERA <i>Institutos laborales</i>	195
JUAN CARLOS COLL <i>Orans House</i>	205
ANA ESTEBAN <i>Modernidad o Tradición: el papel de la RNA y del BDGA</i>	241
ANA BELÉN ISLA <i>El Gobierno Civil de Tarragona</i>	251
U.P.W. NAGEL <i>Der vertane dialog des "Darmstädter Gespräch"</i>	257
MARISA NAVARRO <i>Alberto Sartoris y el itinerario de la modernidad en España</i>	265
JAVIER PÉREZ <i>Divinos palacios</i>	275
SANTIAGO QUESADA <i>La arquitectura del silencio</i>	283
GABRIEL RUIZ CABRERO <i>"El moderno" en España</i>	291
JORGE TORRES <i>La mirada italiana</i>	295
JORGE TORRES <i>Valencia: la arquitectura de los años 50</i>	303

MIRANDO AL FUTURO GRACIAS AL PASADO

José Manuel Pozo

No han transcurrido aún dos años desde la clausura del Congreso *De Roma a Nueva York, itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965*, en el que se sentaron las bases para la celebración de este Congreso de 2000.

Esta segunda convocatoria ha estado mucho más abierta que la de hace dos años, pues aunque este Congreso se planteó desde el principio como un foro para el debate e impulso de la investigación sobre la arquitectura española, buscando dar cabida a todas las investigaciones actualmente en marcha acerca de nuestra arquitectura, tanto en España como fuera de ella, en aquella ocasión los contenidos de las ponencias estuvieron condicionadas por la celebración, en el seno del Congreso, del homenaje a Javier Carvajal.

Por eso es una satisfacción contar entre los asistentes con investigadores provenientes del otro lado de los Pirineos. Confiemos en que dentro de dos años, así como en futuras ediciones, esta participación se extienda, enriqueciéndose las sesiones con numerosas aportaciones de quienes ven y estudian nuestra arquitectura desde fuera.

En estos meses transcurridos, de octubre de 1998 a hoy, han tenido lugar en España algunos hechos y acontecimientos reseñables relativos a la investigación sobre la historia de la arquitectura española moderna, que vienen a corroborar no sólo el interés que el tema suscita, sino la actualidad de muchos fenómenos y realizaciones arquitectónicas del pasado, que lejos de ser meros retazos de historia, son fenómenos cuyo estudio es necesario para comprender el camino recorrido por la arquitectura española para llegar al punto en el que ahora se encuentra.

La profundización en ese conocimiento hará posible a su vez arrojar algo de luz sobre el camino que debemos recorrer para seguir avanzando; de modo que, desde el estudio de la historia, podamos contribuir no sólo a conocer el pasado sino a construir el futuro, al descubrir el origen de los aciertos de quienes nos precedieron; sabemos que para que la arquitectura pueda seguir siendo nueva y vibrante, debe ser profundamente tradicional, en el sentido que Moya daba al término 'tradere'¹: entregar lo que se ha recibido, para poder llegar más lejos. Es importante saber qué se ha recibido para evitar que la herencia se empobrezca por ignorancia.

Entre esos acontecimientos dignos de mención que han tenido lugar durante estos dos últimos años debemos mencionar sin duda la celebración del segundo seminario del Docomomo Ibérico, que tuvo lugar en Sevilla en noviembre último, así como la celebración del cincuenta aniversario de la Universidad Laboral de Gijón, de Moya. Pero, sin desdeñar el interés de estos

1. MOYA, L., "Tradicionalistas, funcionalistas y otros", *Revista Nacional de Arquitectura*, 1962

eventos, me parece que debemos destacar, sobre todo, algunas exposiciones celebradas en estos meses pasados, tanto por su contenido, como por las investigaciones que las han precedido, que han proporcionado información nueva, que documenta hechos poco conocidos o valorados de nuestro pasado reciente. De entre éstas destacaría, por su interés, la organizada en Barcelona acerca de la arquitectura de Sostres y la más reciente celebrada en Madrid acerca de la vivienda en los años cincuenta, de las que han quedado como legado dos excelentes publicaciones que vienen, la primera², a devolver a Sostres parte de la estima que algunos le habían negado injustamente durante décadas, restándole importancia tanto a su aportación al Grupo R como a su contribución al desarrollo de la moderna arquitectura española; la segunda, debida a Sambricio³ en su mayor parte, ofrece una completísima documentación acerca del modo en el que se abordó el grave problema de la vivienda en Madrid en torno a los años cincuenta, que nos permite el conocimiento y análisis de los modelos y estrategias con los que la arquitectura y el urbanismo dieron respuesta en España a la acuciante necesidad de alojamientos.

En ambos casos, sin embargo, no es la calidad de las exposiciones ni la de las correspondientes publicaciones lo que más debemos valorar, sino la voluntad que muestran de construcción e interpretación de la historia desde la objetividad, apoyada en la recuperación y ordenación sistemática de la documentación relativa a los hechos que se desean analizar.

Tal vez pueda parecer superfluo defender algo tan obvio, pero se trata de una actitud verdaderamente novedosa en relación a la historia de la arquitectura española contemporánea; que está permitiendo por una parte, como primer beneficio, salvar muchos documentos, en papel y en piedra, cuya conservación estaba en peligro, en ocasiones por pura ignorancia. Pero sobre todo, es algo que va a permitir que, poco a poco, vaya vislumbrándose la posibilidad de llegar a disponer de la historia de lo realmente sucedido con la arquitectura española del siglo veinte, partiendo de los hechos verdaderamente acontecidos, sin injustas interpretaciones apriorísticas; que puede proporcionarnos una esperanza cierta de poder hacer de la tradición un trampolín hacia el progreso.

Decía Ortiz-Echagüe en 1966⁴ que “lo normal es que lo que hoy vemos publicado, será quizás lo que se construya masivamente dentro de unos decenios”. Pienso que no se equivocaba. Por eso, como la historia si no se repite sí mantiene ciertas constantes, cabe plantearse si no sería conveniente, en cada época, también en la presente, conocer muy bien lo hecho tres o cuatro décadas antes para poder ‘comprender’ de verdad lo que sucede alrededor.

Más aún; conformarse con conocer bien tan sólo lo realizado unas décadas atrás puede ser algo excesivamente limitado, carente de la adecuada perspectiva, pues no parece exagerado en absoluto buscar las raíces de la arquitectura europea contemporánea en las obras de los arquitectos revolucionarios de la Ilustración, como hicieron Giedion, Collins o Frampton, o en los adelantos técnicos introducidos en la construcción por los ingenieros en la segunda mitad del siglo pasado.

La admiración y el respeto que hoy en día, genéricamente, despierta en todo el mundo la arquitectura española, nos debe llevar, en buena lógica, a

2. SOSTRES, José María, *Arquitecto*, ed. COAC, Barcelona, 1999.

3. A.A.V.V., *La vivienda en Madrid en la década de los 50*, Madrid, Electa Ed., 1999.

4. ORTIZ-ECHAGÜE, C., *Nuestra arquitectura*, conferencia en la Escuela de Arquitectura de Madrid, diciembre de 1966.

desear conocer la que la ha precedido, para intentar descubrir cuales son las raíces culturales que la han alimentado; de este modo, con ese conocimiento, tal vez pudiésemos asegurar que dentro de varias décadas se pueda seguir disfrutando de una arquitectura brillante, conforme al aserto de Ortiz-Echagüe al que me refería.

En aquella misma ocasión Ortiz-Echagüe defendía que

“(…) la década de 1945 al 55 es quizás una de las más interesantes de nuestra arquitectura actual. Es una época de lucha, en la que los arquitectos que se proponen incorporar de nuevo a España a las grandes corrientes arquitectónicas universales, tropiezan con una serie de dificultades que, en mi opinión, resultaron muy beneficiosas. La escasez de trabajo llevó a disponer de más tiempo para cada proyecto; la escasez de ambiente a 'dejarse la piel' para demostrar que aquello tenía valor; la escasez económica y de materiales a buscar soluciones muy pensadas y muy auténticas; la escasez de documentación extranjera impidió un exceso de influencia ajena.

En las numerosas conferencias que sobre nuestra arquitectura he dado en casi toda Europa, son las obras de este periodo las que más interés despiertan. Los casi ingenuos institutos laborales de Fisac, las sencillas viviendas unifamiliares de Coderch y Valls, las construcciones pegadas al terreno en Herrera de Pisuerga o en Miraflores de la Sierra de Corrales y Molezún, las blancas casas llenas de ritmo de José Luis Fernández del Amo en Vegaviana, las austeras viviendas de la calle Pallars de Bohigas y Martorell en Barcelona.”

Si hace años, cuando Flores y Bohigas ofrecían en Zodiac su versión para Europa de lo acontecido en España en la primera mitad de siglo, era aceptable su interpretación parcial de los acontecimientos, a causa del evidente deseo que les movía al escribirla de no mirar hacia atrás, juzgando la arquitectura desde premisas políticas, hoy parece superficial seguir considerando que la arquitectura española de los años cincuenta pudiese surgir casi espontáneamente, planteando una extraña e inexplicable pirueta histórica mediante la cual se relacionaban, sin nexos intermedios, los logros de los años treinta con los de los sesenta; como si los arquitectos hubiesen logrado, en un instante, asimilar los aciertos de los maestros europeos y americanos, desechando además, a la vez, muchos de sus errores.

La urgencia manifiesta con la que muchos estudiosos y editoriales españoles se propusieron en estos años pasados la confección de historias y guías ‘definitivas’ acerca de nuestra historia de la arquitectura se han demostrado en buena medida inútiles precisamente porque la prisa con la que se han tenido que elaborar no ha permitido llevar a cabo la tarea previa, necesaria, que sigue pendiente, de documentación y análisis histórico, que ahora poco a poco se está pudiendo hacer.

Es una tarea cuyos frutos permitirán, en un futuro próximo, componer un relato más equilibrado de nuestra historia de la arquitectura, por supuesto, pero sobre todo, convenientemente documentado. Sin esa tarea la historia degenera, como mucho, en ensayo, tal vez brillante, feliz e inspirado, pero muy arriesgado. Pues para una interpretación y valoración de los datos se necesita su previo conocimiento.

Por eso debemos celebrar la reciente publicación aparecida acerca de la arquitectura ‘comprometida’ de Galicia y León⁵, así como las publicaciones que, sin prisa pero sin pausa, sigue preparando el Colegio de Arquitectos de Barcelona, a través de las cuales, poco a poco, se va reuniendo un fondo documental que permite un conocimiento real de nuestra arquitectura.

5. GARCÍA BRAÑA, Celestino y AGRASAR QUIROGA, Fernando, *Arquitectura moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León*, A Coruña, Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, Galicia, León y Castilla León Este, 1998.

También debemos mencionar en ese mismo sentido la aparición en octubre pasado de los dos primeros volúmenes de la colección *Arquitecturas Contemporáneas*, promovida por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, dedicados al edificio de la Confederación Hidrográfica del Ebro, en Zaragoza –AACC1–, y al de los Comedores de la SEAT en Barcelona –AACC2–. Esperamos poder contar pronto con nuevos volúmenes de esta misma colección, y que surjan más iniciativas semejantes, que permitan disponer de nuevos fondos documentales.

De todos modos, la consideración de esa imprescindible labor previa, que en España está aún pendiente en buena parte, no puede hacernos pensar que esa es toda la tarea del historiador que se ocupa de la arquitectura, pues la arquitectura no es un simple reflejo de los gustos artísticos de una época, ni su historia un mero objeto de análisis para nostálgicos, románticos o 'taxonomistas'. La arquitectura hace la sociedad, y su estudio y análisis no pueden desvincularse ni de su vertiente antropológica ni de su protagonismo social.

La intervención de Vittorio M. Lampugnani en ese sentido, apelando a la necesidad de buscar en la arquitectura los valores de sostenibilidad, de defensa del hombre y de la naturaleza, constituye una buena referencia para no perder de vista la responsabilidad que sigue pesando sobre los arquitectos como autores o causantes de muchos de los aciertos y errores que pueblan nuestras ciudades.

La intervención del profesor Hines, cerrando este Congreso, abre una puerta a la necesidad de profundizar en el estudio, no muy desarrollado, de la influencia que ejerció la arquitectura norteamericana en España, reconocida de mala gana por cierta crítica propensa a defender el origen europeo de la arquitectura moderna. Si el progreso verdadero no parece posible sin un conocimiento de la tradición, la profundización en el conocimiento de las fuentes que realmente la han alimentado resulta imprescindible.

Para terminar, deseo recordar la figura de Zevi, no sólo como homenaje, teniendo tan cercana su muerte, a principios de este año 2000, sino porque a él se debe en gran medida el comienzo de la ponderada valoración del papel desempeñado por la arquitectura de Wright como catalizadora y fermento de los anhelos e inquietudes de las vanguardias europeas en la década de los veinte. La determinación de las verdaderas influencias que movieron la arquitectura española de este siglo, sería un buen homenaje a la memoria del historiador italiano.

COSA RIMANE DEL PROGETTO DEL MODERNO? CONSIDERAZIONI SULL'ARCHITETTURA DI FINE MILLENNIO

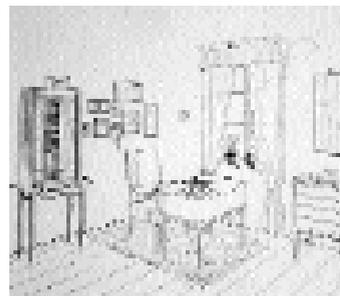
Vittorio Magnago Lampugnani

Sul proseguimento o abbandono del progetto architettonico del Moderno si è discusso e si continua a discutere animatamente. Ma l'oggetto della discussione è già in sé un fenomeno tutt'altro che chiaramente definito, storicamente, esteticamente e concettualmente univoco.

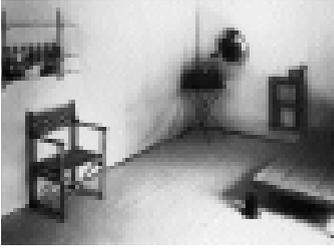
Dal punto di vista storico, la sua espressione più programmatica, il Movimento Moderno, affonda le radici nella corrente della *Lebensreform* (riforma della vita) tedesca, attraverso i grandi sconvolgimenti della prima guerra mondiale e sboccia nell'immediato dopoguerra, assieme alle speranze di una società migliore, più giusta e più felice alimentata soprattutto dalla Rivoluzione d'ottobre del 1917. Prospera nell'Europa degli anni venti, particolarmente in Olanda e nella Germania della Repubblica di Weimar, viene risucchiato nel vortice di una delle peggiori crisi economiche mai vissute e presto emarginato con l'ascesa al potere di regimi totalitari. Torna alla ribalta dopo la seconda guerra mondiale in modo tanto spettacolare quanto discutibile. Sulle spalle dei suoi protagonisti grava la pesante responsabilità di progettare e costruire in tempi brevi, con mezzi semplici e a basso costo case funzionali, igieniche e decorose per risolvere il problema dell'abitazione degli strati sociali meno abbienti, problema rimasto insoluto sino dalla Rivoluzione industriale. Una tecnica in rapida evoluzione, che si avvale di nuovi materiali edili quali il ferro, il cemento e il vetro, della costruzione in serie di componenti prefabbricate e delle forme dell'estetica della macchina, costituisce una sfida allettante. I movimenti artistici radicali, il Cubismo francese, il Futurismo italiano, l'Espressionismo tedesco, il Costruttivismo russo e il Neoplasticismo olandese, infondono alla cultura architettonica internazionale nuovi impulsi creativi e la incitano a liberarsi da una tradizione considerata ormai un peso e un impedimento.

LIMITI E DIVERSITÀ

Dal punto di vista estetico, l'architettura delle forme astratte, dei colori primari, dell'intonaco bianco, delle eloquenti trasparenze e dei decori di provenienza nautica, divenuta ben presto l'emblema del Moderno tout court, rappresenta solo una minima parte dei progetti e della produzione edilizia dei primi trent'anni del XX secolo. Salvo poche eccezioni, i maestri del Moderno esordiscono con opere improntate allo *Jugendstil*, al classicismo o al tradizionalismo. Anche in seguito non mancano gli interpreti più o meno dotati dello storicismo, alcuni classicisti convinti - in particolare Heinrich Tessenow nella Germania settentrionale con i suoi esperimenti rigoristi, improntati alla tradi-



Heinrich Tessenow: 'Progetto per una stanza di soggiorno', ca. 1917



Hannes Meyer: 'Co-op-Interieur', 1926.

zione edile anonima - e naturalmente gli architetti conservatori, tradizionalisti e talvolta nazionalisti. I *Blaue Bücher* di Walter Müller Wülkow, un compendio attento, equilibrato e oggettivo della produzione edile degli anni venti, presentano un quadro sorprendente e vivo della diversità dell'architettura (in questo caso tedesca) di allora. Anche tra le scarse fila degli architetti avanguardisti si ritrovano gli uni accanto agli altri i sogni di cristallo di un Bruno Taut, i funzionalismi pragmatici di un Walter Gropius, le curve espressive di un Erich Mendelsohn, le laconiche geometrie di un Ludwig Mies van der Rohe, le forme organiche di un Hugo Häring, i raffinati purismi di un Le Corbusier, i tratti sinuosi di un Alvar Aalto e i classicismi essenziali di un Giuseppe Terragni.

Dal punto di vista del contenuto, in seno alla dottrina funzionalista esistono e perdurano diversità di concezione che vanno dall'idea degli ampi spazi indifferenziati di Mies van der Rohe (nei quali "si può far tutto") a quella delle piante e distribuzioni impostate organicamente secondo funzioni e flussi di traffico ben precisi di Häring o Hans Scharoun. Già nel 1926, i razionalisti italiani del gruppo 7 redigono un manifesto quadripartito che prende le distanze dall'estetica avanguardista della macchina e rivendica nuovi riferimenti alla tradizione. La grande crisi del 1929 mette definitivamente in discussione la costruzione del Movimento moderno internazionale e insinua il dubbio che i nitidi piani di un mondo razionale e ordinato soffrano di una carenza di calore e di identità, elementi essenziali del concetto di *Heimat* in architettura. Nel suo libro *Architektur als Symbol* (1931), Josef Frank chiede provocatoriamente:

"A cosa serve questa smania di inventare una nuova scrittura se la vecchia offre ancora così tante possibilità? Si dovrà riscoprire che le antiche teorie sulle proporzioni, l'eterna armonia delle singole componenti tra di loro e con l'intero significano tutto (...)."

Nel 1943, Sigfried Giedion, Fernand Léger e Josep Lluís Sert stilano il manifesto *Neun Punkte über Monumentalität - Ein menschliches Bedürfnis..* Dopo l'VIII *Congrès International d'Architecture Moderne*, svoltosi a Hoddesdon nel 1951, Jacqueline Tyrwhitt, Josep Lluís Sert ed Ernesto Nathan Rogers pubblicano *The Heart of the City* (1952), un documento in cui postulano nuovamente la dimensione simbolica per l'architettura contemporanea e smentiscono taluni principi fondamentali del Movimento moderno.

Il progetto architettonico del Moderno si presenta storicamente unico e irripetibile, esteticamente eccezionale e poliedrico nonché addirittura decisamente contraddittorio nei contenuti; e ciò anche quando lo si identifica con la sua manifestazione più estrema, il Movimento moderno. Le sue contraddizioni intrinseche si manifestano con evidenza ancora maggiore, i suoi confini si fanno ancora meno nitidi se lo si osserva al di là delle sue delimitazioni strette e storiograficamente ortodosse.

L' "ALTRO" MODERNO

Questa visione allargata è tanto più necessaria quanto la storia dell'architettura del XX secolo è stata per molto tempo soltanto la storia dell'avanguardia. I motivi sono più d'uno. Innanzitutto i movimenti d'avanguardia con i loro manifesti suggestivi e la dimensione spettacolare delle loro opere fanno parlare di sé più degli altri. Poi prendono alla lettera il proprio nome e si atte-

giano a precursori di tutte le altre correnti e tendenze architettoniche affini. Ma soprattutto è dalle loro fila, o almeno dalle loro cerchia, che emergono i primi autori che trattano dal punto di vista storiografico il passato più recente, ovviamente con palese parzialità.

Se non ci si lascia condizionare dai loro pregiudizi, il Moderno si rivela un fenomeno ben più ampio e complesso di quanto non suggerisca la storiografia “classica”. Molto di ciò che fino a oggi è stato considerato una prerogativa dell’avanguardia si può infatti ravvisare altrove e con un vantaggio temporale considerevole rispetto a coloro che si erano autonominati precursori.

In effetti, è proprio quel Paul Schultze-Naumburg che negli anni Trenta si profilerà come uno dei più accaniti sostenitori dell’ideologia del Blut und Boden a tematizzare dal 1902 in poi nei suoi straordinari *Kulturarbeiten* la protezione del paesaggio e le questioni ambientali che nella *Charte d’Athènes* verranno inserite, e non senza esitazioni, soltanto nel 1933. Le prime proposte concernenti la casa per il minimo esistenziale che il Movimento moderno scriverà a larghe lettere sulla propria bandiera vengono formulate da architetti quali Tessenow già agli inizi del secolo (progetto di case a schiera per quattro famiglie, 1904/05). Il pioniere dello *Zeilenbau* non è, come si è erroneamente creduto a lungo, un intrepido avanguardista, bensì il cauto e riflessivo Theodor Fischer che nella *Siedlung* “Alte Heide” di Monaco (1918-30) sperimenta per la prima volta nel XX secolo un tipo di costruzione che la Nuova oggettività avrebbe eletto a proprio emblema. Personalità quali Paul Mebes (“Dal punto di vista estetico, un’opera architettonica senza ornamenti è più che sufficiente”) e Friedrich Ostendorf (“Progettare significa trovare la forma espressiva più semplice”) tematizzano in teoria e in pratica il principio della semplificazione ben prima degli architetti del Movimento moderno.

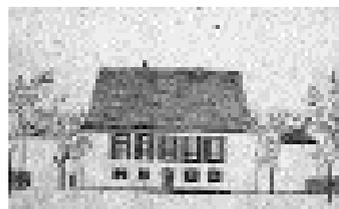
Un orizzonte così allargato non sminuisce il progetto del Moderno, ma riduce a evento marginale il modernismo come stile. L’accento viene posto sul contenuto piuttosto che sulla forma, sulla sostanza reale piuttosto che sul mito. È la sostanza di un’architettura che non segue una moda, bensì che affronta le condizioni della nuova epoca del Moderno nel XX secolo.

TEMI DEL XX SECOLO

Questa architettura ha a che fare con la chimera dell’uomo nuovo prefigurato negli avvincenti libri di Friedrich Nietzsche ed evocato quale sogno e promessa, fine e obiettivo in quasi tutta la cultura degli inizi del XX secolo. Ha a che fare con la nuova società, e con la sfida di alloggiare un numero sino allora impensabile di persone in concentrazioni urbane in espansione altrettanto impensabilmente rapida. Ha a che fare con l’ideologia socialista e con l’impegno di ripartire città, villaggi e campagne in modo equo tra i loro abitanti, offrendo a tutti condizioni dignitose. Ha a che fare con l’industrializzazione e con processi produttivi sempre più razionalizzati, standardizzati e meccanizzati, impiegati per la fabbricazione in massa di beni a basso costo, di buona qualità e di larga distribuzione. Ha a che fare con la tecnicizzazione che consente all’edilizia di realizzare manufatti innovativi, ma anche con la rivoluzione telematica che crea condizioni assolutamente nuove per il trasferimento di informazioni, la comunicazione e di riflesso anche per la convivenza degli



Paul Schultze-Naumburg: *Kulturarbeiten*. Bd 1, *Hausbau*, 1901. Esempio e contraesempio.



Heinrich Tessenow: Piano per una casa nel Mecklenburgo, ca. 1913.

esseri umani. Ha a che fare con la questione politica e tecnica della salvaguardia della natura e dell'ecologia, dunque con la necessità di gestire con accortezza e parsimonia le risorse limitate di una terra che deve ospitare e sfamare un numero crescente di persone con esigenze sempre maggiori. Ha a che fare, infine, con il fenomeno culturale della semplificazione, prima suggerita dalle nuove necessità sociali e tecniche e in seguito eletta a principio artistico, addirittura etico, dalla cultura progressista.

L'architettura del Moderno affronta e cerca di svolgere tutti i grandi temi del XX secolo. Quali di questi temi sono rilevanti per il prossimo secolo e per il prossimo millennio? Di quali e come deve occuparsi l'architettura per restare moderna, ossia al passo con il proprio tempo? In sintesi: cosa rimane, oggi, del progetto architettonico del Moderno?

IL MODERNO, UN TENTATIVO FALLITO?

Molte sono le ragioni che potrebbero indurre a considerare l'esperimento fallito e a immediatamente interromperlo. Il sogno dell'uomo nuovo è naufragato nell'incubo delle cosiddette pulizie etniche che hanno raggiunto il loro apice nello sterminio sistematico di popoli perpetrato nei campi di concentramento nazisti. La società di massa ha contribuito ovunque all'appiattimento e alla distruzione del territorio e della cultura. L'ideologia sociale è stata usata in malafede e quale pretesto da sedicenti regimi socialisti che hanno ben presto assunto caratteristiche totalitarie. L'industrializzazione non ha soltanto distrutto vasti settori dell'artigianato, ma anche innumerevoli paesaggi e, in molti luoghi, la coscienza della qualità. La tecnica ha smesso di aiutare l'uomo per mettersi al servizio del profitto ed è causa diretta o indiretta delle maggiori catastrofi del secolo. L'ecologia sembra diventare sempre più uno slogan privo di significato, un'etichetta alla moda con la quale si stimola un pubblico viziato e stanco a consumare prodotti vecchi, programmi politici compresi, che vengono solamente confezionati e commercializzati in maniera diversa. Il principio artistico della semplicità sopravvive nel migliore dei casi come stile e nel peggiore come concessione a esigenze biecamente commerciali.

All'occhio sereno, attento e un po' smaliziato non possono tuttavia sfuggire gli aspetti positivi e produttivi dei grandi fenomeni del Moderno: aspetti che hanno contribuito a dare splendore al secolo che sta per finire e che possono infondere speranza all'esordio nel nuovo millennio.

In effetti, la società di massa non è soltanto un mostro avido di inghiottire silenziosamente ogni espressione artistica emergente. È anche e soprattutto un potenziale pubblico che può farsi carico sia di una politica intelligente che di una buona architettura. Può costituire la base per quel consenso differenziato che serve all'una come all'altra per diventare uno strumento di autodeterminazione e di presa di coscienza. Del resto, da decenni ormai non è più questione, in Europa, di dare a ogni costo un tetto a qualcuno che non ce l'ha, meno ancora di ampliare le città o addirittura di costruirle da zero, a condizione che non siano state distrutte di proposito come Sarajevo o Belgrado. Ridistribuzione, compensazione, stabilizzazione e delimitazione sono le esigenze attuali dei centri urbani occidentali. Tali esigen-

ze non richiedono grandi interventi, bensì lavoro minuto, eseguito con sensibilità e sostenuto da idee-guida chiare.

UNIFORMITÀ, STANDARD E DISCREZIONE

L'ideologia sociale, oggi spesso e volentieri considerata obsoleta nella riscoperta entusiastica del cosiddetto libero mercato, nell'euforia della privatizzazione sconsiderata e nella minacciosa follia della deregolamentazione, non è soltanto lo slogan preferito da regimi senza scrupoli, bensì principio tuttora fondamentale per un mondo stabile e dignitoso: un mondo nel quale gli esseri umani possano convivere in pace, a parità di diritti, e, se appena possibile, felici. L'architettura ne può e ne deve mutuare la propria ispirazione e la propria sostanza. Il principio dell'eguaglianza, o perlomeno quello dell'analogia, devono prevalere soprattutto nel contesto urbano: dove non esistono differenze sostanziali, le differenze non vanno nemmeno suggerite artificialmente. In *Hausbau und dergleichen*, già nel 1916, Tessenow si dichiara favorevole già nel 1916 all'uniformità nel lavoro artigianale e nell'architettura: l'*Uniform* gli sembra rappresentare qualcosa di naturalmente giusto e soprattutto costituire un patrimonio sicuro. Un decennio più tardi circa, Hans Schmidt va ben oltre, esortando se stesso e i propri colleghi a ripetersi all'infinito: ogni edificio deve assomigliare all'altro. Dietro questa proposta non si cela tanto la volontà di razionalizzare quanto quella di ottenere una parità sociale e (anche se può sembrare paradossale) la libertà individuale. Per il suo radicalismo l'assunto può risultare schematico, ma nella sua essenza indica la via per evadere dall'isteria della personalizzazione e dell'abbellimento che perdura tuttora. Naturalmente, nemmeno in una società egualitaria tutti gli edifici devono essere uguali, ma in un mercato delle vanità una società siffatta non si rispecchia di sicuro. Le differenze si affineranno, non per una regola imposta, ma per autolimitazione; e reimpareremo a riconoscere e apprezzare gli scarti sottili e quasi impercettibili.

Analogamente alla società di massa, nemmeno l'industrializzazione è un orco che divora cultura e vita. Da tempo ormai le grandi imprese sono luoghi ove non si produce soltanto merce e profitto, ma in molti casi anche cultura. Per l'architettura, i grandi gruppi possono essere alleati, non esclusivamente committenti.

In particolare nel processo di costruzione l'industrializzazione è diventata una condizione intrinseca; ma non sempre e ovunque, e non a tutti i costi. Quale mezzo per produrre meglio e a minor prezzo, può e deve essere impiegata per elementi che si ripetono: pilastri e travi, pannelli e rivestimenti, porte e finestre, termosifoni e lampade. La produzione industriale di parti di edifici è peraltro una realtà sin dall'epoca dell'antichità romana e in misura maggiore a partire dal XIX secolo. La massiccia invasione del mercato edile da prodotti industriali di pessima qualità è per contro un fenomeno che si registra solo da qualche decennio: facciate continue sovradimensionate con tolleranze larghe un dito che dopo il montaggio effettuato alla meno peggio vengono sigillate con l'immanicabile silicone, finestre mal proporzionate e raffazzonate superficialmente con profili di plastica assemblati rozzaemente, termoconvettori, interruttori e zoccoli invadenti, buttati giù in tutta fretta da *designer* più o meno famosi e prodotti a basso costo da fabbricanti avidi per gabbare a breve termine un mercato già saturo. Questa barbarie non è tuttavia legata fatidica-



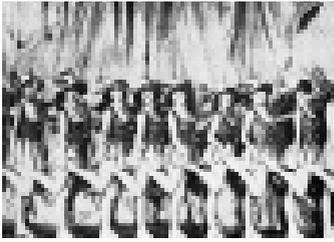
Ernst May: Colonia sperimentale Praunheim, Francoforte sul Meno, 1928-1930. Montaggio degli edifici con lastre prefabbricate.



Studio del Bauhaus: *Normen Menschen...*, 1930.



Lavoro nella fabbrica Bat'a a Zlín, 1930er Jahre.



'Rosy-Girls', 1926.

mente alla produzione industriale, che per contro ha raggiunto un livello di flessibilità che le consente di creare una vasta gamma di prodotti belli e di buona qualità. Prodotti che però devono prima essere disegnati da architetti che non rincorrono una moda trascurando la sostanza del progetto.

L'evoluzione della tecnica è strettamente collegata a questa dinamica. Il Moderno del XX secolo, per essere più precisi: una buona parte del Moderno del XX secolo vi ha riposto le speranze più audaci di autoliberazione dell'umanità e di felicità facilmente ottenibile. Di fronte alle innumerevoli recenti catastrofi causate proprio dalla tecnica - o meglio, dalla tecnica usata male e con leggerezza - non possiamo più condividere tali speranze. Eppure sarebbe precipitoso rifiutare per questo il progresso tecnico *tout court*.. È un progresso che non può essere arrestato e che implica vantaggi quanto pericoli. Le finestre di oggi vantano prestazioni maggiori rispetto a quelle di una volta: se sono più brutte la colpa non è del livello tecnico, bensì della nostra incapacità a dare a questo livello una forma adeguata. La casa di oggi è più confortevole di quella di ieri, anche grazie a numerosi apparecchi elettronici. Se il fascino della sua opinabile "intelligenza" ci porta a trascurare le qualità intrinseche dell'architettura come lo spazio, il volume, la superficie, le proporzioni, il gioco dei pieni e dei vuoti, il rapporto tra esterno e interno, se disseminiamo la casa di accessori ipertecnologici anche dove non sono necessari o risultano addirittura d'impiccio, significa solo che non abbiamo ancora imparato a usarli assennatamente. Lo avremo imparato quando li applicheremo in modo che siano d'aiuto non solo a noi stessi, ma anche alle nostre case, diventando discreti e perlopiù invisibili.

IL PRINCIPIO DELLA SOSTENIBILITÀ

Ancora più ferocemente disillusa della speranza in un progresso tecnico fonte di felicità è quella di disporre di risorse materiali inesauribili. Una parte del Moderno tradizionalista aveva intuito presto che il paesaggio, la natura e le materie prime sono preziosi e vanno protetti. I suoi scrupoli vennero però spazzati via dal mito della macchina e dalla fiducia nel progresso. Una tale incoscienza è definitivamente superata. Se vogliamo ripartire intelligentemente la terra sulla (e della) quale viviamo senza sprecarne la ricchezza e appiarnarne le differenze, dobbiamo usare la tecnica in modo da non compromettere ancora di più l'equilibrio ecologico già gravemente minacciato. E dobbiamo prepararci a ridefinire le nostre esigenze al risparmio e a produrre soltanto ciò che è strettamente necessario.

Anche in architettura. Il paesaggio è una delle risorse più importanti di cui disponiamo. Non possiamo permetterci di continuare a destinare all'edilizia sempre nuovi terreni ai margini delle città e distruggere così la natura con un'invasione di case perlopiù unifamiliari creando incessantemente periferie che non sono né urbane né rurali. Dobbiamo stringerci. Dobbiamo mantenere, perfezionare e addensare le città che abbiamo. Un'addensamento intelligente non farà che renderle più urbane e più forti.

Anche nei paesi e in campagna non si può costruire sconsideratamente. Gli edifici esistenti vanno restaurati, adibiti a nuovi usi, revitalizzati. Le nuove costruzioni sono accettabili solo se a monte vi è un bisogno effettivo e imprescindibile.



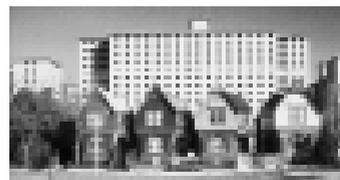
Colonia 'Zalesná' della Bat'a presso Zlín, ca. 1925

Ma se si restaura, se si costruisce, il risultato deve perlomeno essere duraturo. Votata a creare luoghi stabili, protetti e ben riconoscibili, l'architettura è da sempre lo strumento umano della sostenibilità. Un'architettura che prende sul serio le proprie responsabilità ecologiche deve costituire un investimento a lungo termine: è uno spreco inaccettabile di materiale, di lavoro e di denaro costruire edifici e poi subito demolirli. E un'architettura che prende sul serio le proprie responsabilità sociali deve proporre, ben al di là del gesto spettacolare effimero, un'estetica valida nel tempo e diventare così un luogo in cui chi vi abita possa sentirsi a casa.

Le due funzioni sono concatenate: non solamente perché la costanza delle circostanze della vita e della percezione, ciò insomma che Martin Heidegger chiama *Bleiben*, costituiscono la condizione necessaria della *Heimat*. Costruire con parsimonia significa anche tener conto delle specifiche condizioni climatiche, impiegare materiali reperibili in loco, applicare tecniche di costruzione in uso nella regione, rispettare le tradizioni culturali ed estetiche locali. Ne deriva necessariamente un'architettura regionale, ma niente affatto regionalista; un'architettura che si contrappone con naturalezza e tranquillità a quella globalizzazione per effetto della quale un aeroporto nell'Iraq è uguale a un aeroporto in Siberia e una casa nel Pakistan assomiglia a una casa nella Svizzera centrale.

A ciò si aggiunge l'impegno di consegnare un lascito alle generazioni future. Viviamo in città e campagne che sono state coltivate e costruite nel corso di millenni. Le usiamo, le visitiamo e le ammiriamo addirittura come opere d'arte: traiamo vantaggio dal lavoro e dall'inventiva di chi ha vissuto prima di noi. Dobbiamo anche noi trasmettere qualcosa che possa durare nel tempo, che possa essere riutilizzato, che possa anche rendere più bella e stimolante la vita a chi verrà dopo di noi.

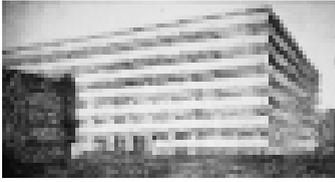
Il fondamento della sostenibilità culturale dell'architettura è la sua storia. In quanto memoria della disciplina, essa assicura anche al di là dell'esperienza singola e immediata la permanenza delle immagini nella memoria collettiva. Il mito del Moderno quale fenomeno storico è una forzatura del Postmoderno che ha in tal modo giustificato la propria esistenza: quale compensazione di un deficit. In verità, il deficit non è mai stato così grande come i posteri vollero far credere. È vero che nel suo piano di studi per la *Graduate*



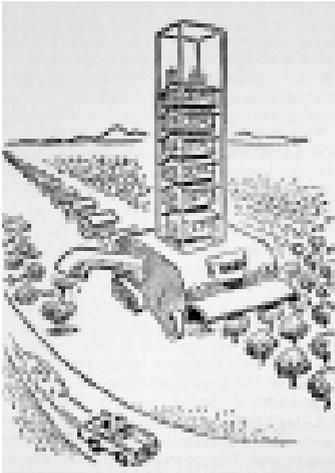
Lake Front Apartments, Chicago.



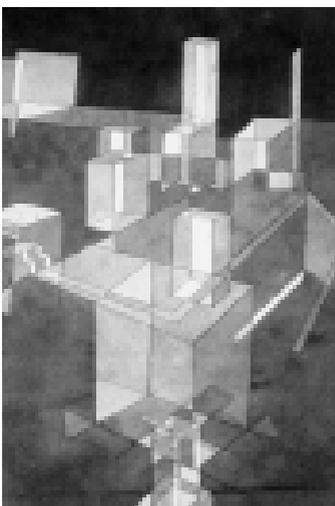
Lake Front Apartments, Chicago. Il far saltare in aria.



Ludwig Mies van der Rohe, Progetto per un complesso di uffici fatto di cemento, 1922.



Victor Gruen, *The Hert of our cities*, 1964: "The masked builder strikes again"



Paul Klee: "Italienische Stadt", 1928

School of Design dell'Università di Harvard Gropius non contemplava lezioni di storia dell'architettura, perché temeva che i gli esempi del passato compromettero l'impegno degli studenti nei confronti del presente. Ma l'eloquente manifesto del Moderno architettonico, *Vers une architecture* di Le Corbusier, attinge dagli insegnamenti della storia almeno tanto quanto da quelli dell'estetica della macchina. Solo pochi e isolati protagonisti dell'avanguardia persero davvero il senso della propria tradizione.

Postulare la sostenibilità nell'architettura significa contrapporsi decisamente alla spensieratezza dei Futuristi, che chiedevano a gran voce che ogni generazione si costruisse la propria casa e la propria città. In effetti, dobbiamo congedare la chimera modernista della tabula rasa e l'infantile illusione della rottura con il passato. La città storica e la campagna storica esistono, perlomeno in Europa: non si tratta di distruggerle, bensì di misurarsi con loro. Questo vale anche per la città del XIX secolo, che non deve più essere considerata né un errore storico né uno sfondo cupo davanti a cui far meglio risaltare i luminosi cristalli di un Taut o di un Mies van der Rohe, ma assurde piuttosto a modello altamente istruttivo, bensì sicuramente migliorabile.

Postulare la sostenibilità nell'architettura significa contrapporsi anche ai meccanismi economici che governano il nostro mondo. Generalmente oggi non si costruisce quando si ha il capitale necessario, bensì non appena si ha accesso al credito che la banca calcola sulla base dell'affitto previsto. Le conseguenze sono una fretta che non consente una progettazione accurata e una pressione sui costi che non consente un'esecuzione a regola d'arte. Gli edifici vengono costruiti il più rapidamente possibile, con budget esigui e forme vistose, e possono tranquillamente cadere a pezzi una volta ammortizzati, lasciando così spazio a nuove e più redditizie utilizzazioni del lotto. In primo piano non c'è l'architettura, bensì la rendita. Ma ciò deriva dalla speculazione edilizia nel capitalismo avanzato, non dal Moderno. L'architettura non può sottrarsi alla speculazione, ma può e deve opporsi a processi diretti contro un mondo che dobbiamo conservare e curare.

SEMPLICITÀ VERSO PRIMITIVISMO

Si impone, per tutto questo, l'estetica della semplicità. Si addice alla società di massa perché funge da minimo comune denominatore che fa da tramite alle diverse opinioni. Si addice all'ideologia socialista perché la riduzione all'essenza è consona all'uguaglianza e alla parità di trattamento. Si addice all'industrializzazione perché le forme rigorose sono più facilmente normalizzabili, standardizzabili e producibili in vasta scala. Si addice alla nuova tecnologia i cui apparati scompaiono sempre più per lasciare spazio a un nuovo arcaismo. Si addice agli imperativi ecologici perché nella semplicità ogni spreco è bandito e la durata è garantita dalla classicità.

Questa semplicità non ha nulla a che vedere con la trivialità o il primitivismo, anzi. Nel 1909 Paul Klee annotava nel suo diario:

"Se le mie opere danno a volte una sensazione di primitivo, questo "primitivismo" si spiega con la mia disciplina di ridurre a pochi livelli. È solo parsimonia, ossia ultima conoscenza professionale. Ossia il contrario del vero primitivismo."

Poco più di trent'anni dopo, Bertolt Brecht associava il principio della semplificazione a quello del classico, evidenziandone l'immanente ricchezza:

“Se da un canto tralascio abbastanza, per la sola parola *notte* - per esempio nella frase “quando scende la notte” - ottengo piena ricompensa nell'immaginazione del lettore. (...) è sbagliato affermare che i classici dimenticano i sensi del lettore. Al contrario, vi fanno affidamento.”

Anche nell'architettura la semplicità costruita coscientemente non è il risultato di noncuranza o di pigrizia, ma processo poetico. E diventa il mezzo per trasformare il linguaggio architettonico in uno strumento culturale efficace e comprensibile a tutti.

UN "CLASSICO" E UN UOMO NUOVO

Rimane da esaminare, tra i temi fondamentali del XX secolo elencati in esordio, quello dell'uomo nuovo. È stato lasciato alla fine di queste considerazioni perché ne rappresenta il momento più delicato e al contempo la chiave di volta.

A questo punto risulta ormai evidente che non è né dato portare avanti il progetto del Moderno con ingenuo entusiasmo né rifiutarlo categoricamente. Il progetto del Moderno è un classico, come suggerisce anche la definizione “classico moderno”. In quanto tale può e deve essere costantemente reinterpretato, mettendo da parte i condizionamenti del momento storico specifico, destillandone la sua qualità sovratemporale e rendendola produttiva per il prossimo futuro.

Soggetto e contemporaneamente oggetto di questa reinterpretazione è la figura dell'uomo nuovo, ineffabile, talvolta un po' minacciosa, ma pur sempre foriera di speranza. Sembra giungere da un tempo altro e remotissimo, e invece è probabilmente il pioniere di una nuova generazione: una generazione che con volontaria autolimitazione si oppone all'infinita libertà di scelta del (tardo) XX secolo e alla crisi dei valori che ne discende. I suoi rappresentanti non aderiscono a tutti i canali mediali raggiungibili e nemmeno a tutte le ideologie alla moda. Al contrario, creano un proprio sistema immunitario contro il bombardamento di stimoli esterni che li assilla. Riducono consapevolmente la complessità della loro vita, limitano deliberatamente le loro possibilità di scelta, cercano di far confluire le affermazioni del proprio io e le libertà personali in nuove convenzioni. E soprattutto pensano e agiscono in maniera indipendente, differenziata e controcorrente.

“Che orrore,” esclamerà allarmato qualcuno, “sono conservatori!” Forse sono conservatori. Forse però sono i veri individualisti e anticonformisti in un mondo nel quale l'individualismo è diventato un conformismo sociale. E dunque anche i veri innovatori sui quali il nuovo millennio deve costruire, e non soltanto in campo architettonico, le proprie speranze.



Le Corbusier, *Kommende Baukunst*, 1926: Rappresentazione dell'Acropoli di Atene secondo Auguste Choisy.



Oskar Schlemmer, Studio preliminare de un dipinto murale per il museo Folkwang a Essen, 1928.

PONENCIAS

MARÍA JOSÉ CASSINELLO

Razón científica de la modernidad española en la década de los 50

CARLOS SAMBRICIO

La vivienda española en los años 50

ANTONIO PIZZA

Malos tiempos para la lírica. Esperanza y desesperanza en la Europa de la posguerra

RAZÓN CIENTÍFICA DE LA MODERNIDAD ESPAÑOLA EN LA DÉCADA DE LOS 50

María José Cassinello

Los precursores de la Modernidad llamaron a su arquitectura -moderna o racional- porque querían resaltar el hecho de que debía responder a la más radical actualidad de principios del siglo XX, basada en la racionalización de los procesos de producción generados por el maquinismo y la aparición de nuevos materiales elaborados en tubos de ensayo, pero, aunque nunca la llamaron *científica*, esta fue la razón detonante que le dio la oportunidad de ser, y en la que Le Corbusier¹ basó su elocuente e internacional defensa de una Nueva Arquitectura. En el primer congreso CIAM celebrado en 1929 se puso de manifiesto la necesidad de hacer partícipe a la Arquitectura de la actualidad 'científica' que estaba transformando el mundo y generando una nueva forma de vida.

La Arquitectura no podía quedarse al margen, era necesario iniciar con urgencia las investigaciones necesarias para alcanzar finalmente la revolucionaria meta de los sistemas de producción del siglo XX: La Prefabricación, consecuencia directa del maquinismo que ya había iniciado la transformación del mundo -más allá de la propia arquitectura- los avances científicos y técnicos alcanzados habían revolucionado el mundo de la producción con la aparición de nuevos procesos, nuevos materiales, nuevas teorías y métodos de cálculo estructural..., generando una nueva organización del trabajo que aportaba mejoras sociales y económicas. Cuando Le Corbusier dijo 'aquí y ahora 1927 ha nacido la nueva Arquitectura'², no hablaba solo de arquitectura, estaba proclamando el nacimiento de un nuevo *modelo de pensamiento* que se venía fraguando desde finales del siglo XIX³, y que desde entonces se extendería sin reconocer fronteras porque su razón no estaba basada en una idea o un deseo de cambio en sí mismo, su razón era la necesaria adaptación a la actualidad científica y técnica que imparablemente transformaría el mundo.

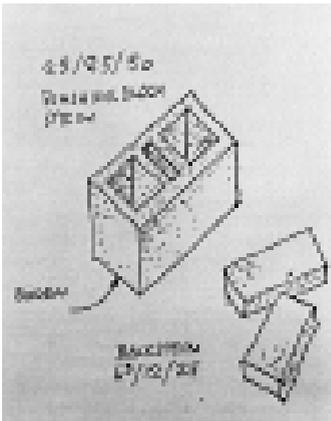
Se había convenido la necesidad de *dar muerte a la artesanía*, y producir una Nueva Arquitectura susceptible de ser modulada, estandarizada, prefabricada, desde su proceso proyectual, cálculo, producción y puesta en obra. De nada serviría la búsqueda de nuevos sistemas para proyectar una *Arquitectura Normalizada* susceptible de ser prefabricada, si la industria no abandonaba su artesanal sistema de producción. El mundo era consciente de que cambiar los sistemas de producción sólo era posible desde el camino de la investigación experimental. Cada país necesitaba actualizar sus cadenas de producción, pero antes debería decidir qué debía fabricar y cómo para poner en el mercado una suficiente variedad de elementos prefabricados y técnicas de puesta en obra generando la que Le Corbusier denominó 'caja de elementos'⁴ a disposición del arquitecto, sin la que éste estaría obligado a seguir construyendo de forma artesanal, pese a que proyectase una imagen formalmente 'moderna'. No se

1. LE CORBUSIER: "Où est l'architecture?", *L'Architecture Vivante*, París, 1927, pp. 7-11: "(...) en este momento preciso de hoy (1927) (...) es necesario realizar una adaptación a las nuevas condiciones de un mundo fundamentalmente trastornado, inmensa y totalmente revolucionado por el maquinismo; cuando la Arquitectura, tras haber agonizado en las cornisas, los frontones, las cúpulas de cuatro siglos de eclecticismo, se ensimisma en la búsqueda de medios auténticos, medios técnicos (nuevos materiales y cálculos), medios espirituales (revolución social y económica, organización de la producción, organización de la sociedad, de la familia...) Hemos aquí por ello hablando de racionalización, industrialización, taylorización (...) Nada es posible sin análisis e investigación".

2. *Ibidem*.

3. Desde mediados del siglo XIX, se empieza a predecir la aparición de una nueva Arquitectura que responderá al desarrollo científico-comercial de las nuevas estructuras de hierro y hormigón armado y sus nuevos sistemas de producción. Pichett recoge estas revolucionarias ideas en su publicación *A New System of Architecture*, 1845; Fergusson en su *History of Architecture*, 1862; Cesar Daly en un artículo en *The Builder*, 1864... La tradición de los sistemas constructivos y estructurales se ve claramente amenazada por los avances tecnológicos y la aparición de nuevos materiales y empieza a generarse el debate previo al nacimiento de una nueva Arquitectura, basada en la libertad que producen los avances científicos que el hombre alcanza a finales del XIX.

4. LE CORBUSIER, JEANNERET, Pierre, "Consideraciones sobre la Construcción" en ROTH, Alfred, *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, Stuttgart, Akadem. Verlag Dr. Fr. Wedekind und Co, 1927: "(...) La construcción es la unión eficaz y consecuente de los elementos constructivos. Se constituyen industrias y empresas técnicas que se ocupan de fabricar estos elementos que, gracias a la fabricación en serie, se vuelven precisos, baratos y buenos. Se pueden fabricar de antemano en cualquier número. Las industrias se cuidan de completar y perfeccionar ininterrumpidamente los elementos. Con ello, el arquitecto dispone de una *Caja de Construcción* y su talento arquitectónico se puede manifestar libremente".



Bloques aligerados de pomez utilizados por Le Corbusier y Piere Jeanneret en las Viviendas de la *Weissenhof* de Stuttgart 1927.

trataba de defender la imagen de una nueva Arquitectura -como si se tratara de una nueva 'moda de vestirla'- desprovista de cornisas y frontones, levantada sobre pilotes con entramado de pórticos como estructura portante, con planta y fachadas de libre composición, ventanas corridas y cubierta plana-jardín. Quienes lo entendieron fueron conscientes de que se trataba de contribuir a un cambio cuya raíz estaba en la imparable y necesaria revolución de los sistemas productivos en todos los campos, y que en la arquitectura debía iniciarse desde la propia elaboración de los materiales, dando lugar a elementos estructurales y constructivos fabricados en serie, repercutiendo este hecho directamente en una nueva organización social del trabajo. Para que el arquitecto contara con 'la caja de elementos' a la que Le Corbusier se había referido, era necesario iniciar el camino de la racionalización y este camino no era posible sin la necesaria investigación científica .

En los años treinta la construcción europea era fundamentalmente artesanal, pero ya existía una clara toma de conciencia de la necesidad de alcanzar la industrialización de su proceso de producción. Aquellos países que, como Alemania, Suiza, Francia o Inglaterra, iniciaron en décadas anteriores su camino hacia la producción en serie de elementos desde su previa *normalización*, en 1937 habían conseguido racionalizar en gran medida la totalidad del proceso arquitectónico y, en algunos casos, incluso reducir sus costes en un 30% frente a la construcción artesanal por el claro ahorro efectuado frente a la ya encarecida mano de obra. España, sin embargo, debido en gran parte a la guerra civil, no sólo seguía siendo fundamentalmente artesanal, sino que su falta de medios económicos y su abundante y barata mano de obra impedía que se hiciera realidad su deseo de alcanzar la más importante razón de la 'modernidad', la racionalización científica del proceso Arquitectónico.

La historia de la modernidad española nos ha legado numerosas obras de arquitectura y obra civil iniciadas por el GATEPAC y la Generación del 25, que resurgió con un carácter especial en la década de los cincuenta, fundamentalmente en los Poblados Dirigidos y Concursos de Viviendas sociales, dando lugar a los actuales *Catálogos de Arquitectura Moderna* que recogen los más importantes ejemplos que han permanecido en las tramas urbanas de nuestras ciudades como muestra viva del largo proceso seguido, durante el cual cada autor llegó hasta donde pudo en base a la precaria 'caja de elementos' con la que podía contar en un país deprimido y devastado por una guerra civil. Pero, para completar la historia de nuestra modernidad, falta incluir algo que no se puede recoger en un catálogo y que sin embargo nos permite entender y encadenar consecuentemente cada obra, cada imagen cada hecho acontecido, la *labor científica* -razón de ser de la modernidad- realizada en España desde que nació ese nuevo modelo de pensamiento proclamado y defendido en el primer congreso CIAM. Sin duda, los logros alcanzados son la suma de los esfuerzos de muchos pero el protagonista indiscutible de esa importante labor fue el *Instituto Eduardo Torroja*.

EL INSTITUTO - EJECUTOR CIENTIFICO DE LA MODERNIDAD ESPAÑOLA

La revolución científica acaecida en el campo de la construcción civil y arquitectónica impulsó a nivel mundial la rápida aparición de Centros de Investigación especializados en cuyas manos estaba el futuro de su evolución

y desarrollo. Pero, mientras que en algunos países como Estados Unidos, Alemania, Inglaterra o Suiza, no sólo el gobierno, sino también las propias empresas constructoras y productoras contaban con centros de experimentación que podrían garantizar el progreso de la construcción con nuevos materiales y elementos estructurales y constructivos, en otros países más deprimidos, como España, ni el gobierno ni las pequeñas empresas e industrias particulares del gremio podían costear Centros de Investigación experimental con capacidad suficiente como para impulsar la necesaria evolución de los sistemas constructivos hacia la *industrialización* desde la propia elaboración del material. Bien es cierto que España contaba con un laboratorio estatal desde el Real Decreto del 12 de agosto de 1898 en el que la Reina Cristina⁵, en su nombre como Reina Regente del Reino y en el de su hijo, el Rey Alfonso XIII, decreta la creación del Laboratorio Central para Investigación y Ensayos de Materiales Aplicables a las Construcciones. Pero este Laboratorio, inaugurado en abril de 1899 como un servicio anejo a la Escuela Especial de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de Madrid, no contó hasta el año 1943 ni con los medios, ni con un edificio capaz de albergar las dependencias, maquinaria, y personal suficiente para poder acometer -en la forma deseada- la importante y relevante labor para la que fue creado.

III Coloquio de Directores y Técnicos de Fábricas de Cemento. Mayo 1.960. Celebrado en el salón de actos del Instituto Eduardo Torroja. Delegado del Gobierno señor Vierna, Director del Laboratorio del Ejército, Torre-Encino, Consejero del Instituto señor Rezola y Eduardo Torroja (en pie) durante la presentación.

Pero antes de que esto ocurriera, en el año 1934, un grupo de ingenieros y arquitectos españoles entre los cuales se encontraba el insigne Eduardo Torroja, decidieron por su cuenta poner fin a esta lamentable 'laguna científica', cambiando el rumbo de nuestra historia, *acelerando el desarrollo de la industria de la construcción en nuestro país, haciendo partícipes a la Ingeniería Civil y a la Arquitectura de los nuevos materiales y sistemas de producción. Fue entonces cuando ocurrió, cuando realmente 'el camino hacia el progreso y el desarrollo de la deprimida y artesanal España', empezó a deslizarse bajo nuestros pies impulsado por la fuerza de unos pocos que fueron capaces de movilizar al país entero.* Este grupo estaba formado por : Modesto López Otero, Alfonso Peña, Gaspar Blein, Manuel Sánchez Arcas, José María Aguirre, José Angel Petirena y Eduardo Torroja; fue la primera organización creada en España 'libremente' por particulares con una finalidad mucho más ambiciosa que la recogida en el Real Decreto de 1898 : *Investigar , Promover y Divulgar*, sobre todos los campos relacionados con la construcción desde todos y cada uno de sus aspectos técnicos y científicos para *fomentar el progreso en una anticuada industria* que podía producir más y mejores obras de arquitectura e ingeniería revolucionando los sistemas de producción desde la manipulación del propio material, forzando a la evolución hacia la deseada normalización e industrialización.

El camino estaba abonado, los técnicos y científicos del país estaban ávidos de información -eran conscientes de los retrasos con los que estaban conviviendo- y empezaron a recibir la mejor, la más actual y específica, no sólo a través de la revista - *Hormigón y Acero* - en la que se hablaba de las últimas novedades acaecidas en el resto del mundo. Los 40 socios de los primeros meses empezaron a multiplicarse y con ellos las cuotas que facilitaban...la vertiginosa velocidad que el recién creado Instituto de la Construcción bajo la dirección de Eduardo Torroja había alcanzado, empezando pronto a saltar las fronteras para ser conocido en otros países por sus actividades .Era un momento clave y decisivo de transformación radical, no sólo de las técnicas de construcción, sistemas de cálculo y conocimiento de nuevos materiales, sino

5. Gaceta de Madrid, 13 de agosto de 1898, Tomo II, p. 695.



Vista general de las instalaciones del Instituto Eduardo Torroja, 1960.

también del propio proceso proyectual que exigía la necesidad de generar una Arquitectura susceptible de ser industrializada. Hacía pocos años que se habían publicado las experiencias de Adams, de Bolomei, de Cross..., se empezaba a dominar el cálculo estructural, aparecían por primera vez los Pliegos de Condiciones, se perfilaban balbuces normativas técnicas de fabricación y puesta en obra de muy diferentes materiales, aunque sin duda el gran protagonista era el hormigón armado y pretensado. Freysinnet publicaba su famoso folleto *Una revolución en Hormigón*, Torroja construía algunas de sus más importantes obras como las estructuras laminares del Hipódromo de Madrid o el Viaducto 'Martín Gil', que se constituiría en el mayor récord de luz del momento, pero España era 'eminente artesanal' y el 'buen hacer' no estaba reglamentado ni se contaba con la necesaria difusión ordenada de los imprescindibles conocimientos técnicos y científicos que garantizaran que el largo camino hacia la racionalización del proceso arquitectónico estuviera marcado en nuestro país.

Eduardo Torroja impulsa y difunde desde el Instituto el camino científico adecuado, pero no sólo cubriendo con relevancia internacional aspectos técnicos, sino que estos siempre se mantienen ligados a potenciar el desarrollo de la más progresista arquitectura. Hay que tener presente que la arquitectura que predominaba en España en la década de los treinta no era la del GATEPAC, la mayor parte seguía de espaldas a la 'modernidad', reproduciendo anodinos clasicismos folklóricos, además de ser eminentemente artesanal. Pero coexistieron también otras arquitecturas progresistas no pertenecientes a la ortodoxia del racionalismo proclamado por el CIAM, pero sin duda de relevante importancia, y ligado a ellas estuvo en todo momento Eduardo Torroja, no sólo proyectándolas y construyéndolas, sino también eligiendo en ellas su vivienda. En 1931, Eduardo Torroja formó parte de los vecinos del Parque-Residencia (Cooperativa de Casas Económicas), obra de Rafael Bergamín en colaboración con Blanco Soler, donde se alojaron un gran número de profesionales e intelectuales progresistas, al igual que en la posterior Colonia de El Viso (1933-36), en la que se alojaron José Ortega y Gasset, Angel Ferrant, Luis Feduchi... Eduardo Torroja colabora con algunos de los más prestigiosos arquitectos pro-

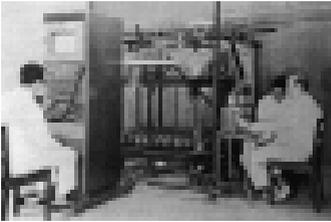
gresistas del momento: con Carlos Arniches, Martín Domínguez construyendo el famoso Hipódromo de la Zarzuela de Madrid (1936), cuyas bóvedas laminares de hormigón armado constituyen una de las más famosas y conocidas obras españolas; con Sánchez Arcas construye el Mercado de Algeciras (1933-35); con Zuazo, el desaparecido Frontón 'Recoletos' de Madrid (1935), realizando además los viaductos de la Ciudad Universitaria de Madrid.

La guerra civil paralizó momentáneamente la actividad del Instituto pero nunca la inquietud de sus fundadores, que retomaron con más fuerza su labor, contando a partir de entonces con apoyo estatal, haciendo posible que el pequeño grupo de técnicos que lo formaban se viera incrementado substancialmente por personal de muy diferentes especialidades que fueron formándose bajo la dirección de Eduardo Torroja, quien consiguió que el Instituto, a través de sus investigaciones científicas propias, adquiriera una enorme relevancia internacional en los avances técnicos y científicos de la obra civil y arquitectónica. Hay que entender la especial situación económica de nuestro país, en el cual, y en contraposición con los más ricos como Norte América, ni las empresas productoras ni las constructoras privadas podían contar con laboratorios y personal de investigación propia para garantizar la calidad de su producción, cobrando por ello mayor importancia el hecho de que existiera un Instituto capaz de albergar la totalidad de las investigaciones necesarias en todos los campos relacionados con la construcción, y fuera a la vez capaz de 'ordenar, reglamentar y difundir' los conocimientos y cambios que a nivel mundial se estaban produciendo. Por esta razón, y por la precaria situación de nuestras ciudades y pueblos tras la guerra civil, el Instituto consigue ser financiado estatalmente, reiniciando un camino que estuvo durante estas décadas basado en la libertad y el entusiasmo de cuantos técnicos y operarios a él pertenecieron, no dependiendo de intereses particulares de fabricantes, patentes, sistemas de cálculo o producción. En el año 1940 es nombrado Eduardo Torroja Director del Laboratorio Central, de tal forma que nuestro gran 'maestro' está ahora en las principales entidades científicas relacionadas con la construcción del país, hecho que, unido a las innovadoras obras que particularmente ya había realizado Torroja, pone a España en un lugar preferente en los debates internacionales que se están desarrollando sobre materiales, nuevos métodos de cálculo, producción, normativas...

El Instituto -manteniendo la libertad de su clara línea de pensamiento-, pasa a formar parte como 'adherido' del Consejo Superior de Investigaciones Científicas que reúne la mayoría de las actividades relacionadas con la investigación, y en el año 1946 pasa a formar parte del Patronato Juan de la Cierva como independiente, pero recibiendo una pequeña subvención, y trasladándose a la calle Ruiz de Alarcón, ampliándose sus dependencias y sus actividades no sólo de investigación, sino de divulgación en diferentes países. En el año 1948 nace en el Instituto una nueva revista que alcanzaría reconocimiento en Europa y América, *Informes de la Construcción*, dedicada a los materiales que protagonizaban los principales y más novedosos avances en acero y hormigón y a divulgar todas las obras de ingeniería civil y arquitectónica más importantes que en todo el mundo se estaban construyendo, aportando un análisis técnico de las mismas, así como artículos de carácter puramente científico, bibliografías y las noticias más relevantes acaecidas en el mundo de la construcción. Los seis primeros números de la nueva revista se agotaron y tuvieron que reeditarlos, cuadruplicando la primitiva tirada. La investigación que desde



Primer Concurso Nacional Laboral, 1949.



Ensayos sobre modelos reducidos en polyster. Asociación Internacional de Estructuras Laminares, fundada y presidida por Eduardo Torroja, 1960.

6. Las actividades desarrolladas por el Instituto Técnico de la Construcción (Instituto Eduardo Torroja) fueron pioneras en España, cubriendo importantes lagunas como la formación profesional de operarios relacionados con la construcción. Los cursos impartidos por el Instituto tuvieron especial relevancia al adelantarse a la Ley del 16 de julio de 1949 que estableció en España la Enseñanza Media Profesional.

7. El primer Symposium sobre estructuras laminares se celebró en Londres en junio de 1952 y el segundo en Oslo en 1957. El gran número de técnicos que participaron indicó la conveniencia de establecer un Organismo Internacional permanente que se ocupara de organizar reuniones y debates y de difundir información. Este Comité organizó el primer Symposium especializado sobre "Procesos no Convencionales de Construcción" celebrado en Madrid en septiembre de 1959. Como resultado de éste, se constituyó la Asociación Internacional de Estructuras Laminares (International Association for Shell Structures), I.A.S.S., nombrándose Presidente de la misma a Eduardo Torroja y editándose desde entonces una revista internacional.

8. A final de los años sesenta, el Instituto Eduardo Torroja figuraba, entre otras, en las siguientes Organizaciones Internacionales: A.I.P.C (Association Internationale des Ponts et Charpentes), A.C.I. (American Concrete Institute), A.C.M (Association for Computing Machinery), A.S.T.M (American Society for Testing Materials), A.S.H.V.E (American Society for Heating and Ventilating Engineers), C.I.B (Conseil International du Bâtiment), C.R.L.G (Concrete Research Liaison Group), F.I.P (Federation Internationale de la Précontrainte), R.I.E.M (Reunion Internationale des Laboratoire), I.S.S.M (International Society of Soil Mechanics), I.A.S.S (International Association of Shell Structures), A.I.D (Association Intewrnationale de Documentation), A.W.S (American Welding Society), C.E.B. (Comité Européen du Béton), C.E.M.B (Cembureau the European Cement Association).

el Instituto estaba realizando España interesaba al resto del mundo cuando tan sólo hacía diez años que éste había empezado a funcionar, con un largo período de silencio debido a la Guerra Civil .

El Instituto tenía clara su 'línea de pensamiento y actuación', y no se trataba sólo de divulgar entre los profesionales -Ingenieros y Arquitectos- los nuevos procedimientos de cálculo, la nueva aparición de materiales, las normativas... para conseguir racionalizar el proceso proyectual; el fin era más amplio: se aspiraba a conseguir el *progreso de la sociedad española poniendo a la técnica a su servicio*, por ello había que llegar a la industria y revolucionarla. El Instituto organizaba cursos de formación profesional específica para técnicos y auxiliares de empresas dedicadas a la fabricación de materiales diversos para conseguir que *la industria contara con personal capacitado para 'el cambio'*⁶. Anunciaba estos cursos a través de esta revista, inventaba continuamente concursos de las más variadas ideas relacionados con la industria, la técnica y la investigación científica, estimulando de forma activa el mercado. Ponia sus publicaciones a disposición de los industriales -de forma gratuita- para ofrecer a sus lectores unas 'fichas' coleccionables con las que poco a poco se consiguió un importante fichero en el cual se clasificaban la mayor parte de las industrias españolas en base a su específica labor y fabricación. Convocaba concursos de investigación sobre temas variados : cálculo de hormigón armado, soldadura, detalles constructivos, carpinterías metálicas, métodos de medición de obras, insonorización, ventilación, prefabricación... motivando el ingenio de técnicos y especialistas en muy diferentes materias, manteniendo de forma continuada el original Concurso Permanente de 'Ideas'.

El Instituto lideró sin duda el desarrollo técnico y científico de España creando asociaciones españolas e internacionales relacionadas con todas y cada una de las actualidades técnicas y científicas que estaban revolucionando el mundo de la construcción arquitectónica haciendo realidad la 'caja de construcción' demandada por Le Corbusier. En 1949, se crea la Asociación Española de Pretensado, adscrita al Instituto Eduardo Torroja, la A.E.H.P, activo medio de información y difusión, y cuando posteriormente, en el año 1951, se funda la Federación Internacional de Pretensado, es la A.E.H.P. la llamada a representar a España, no independizándose del Instituto hasta la década de los setenta. En 1959, Torroja⁷ funda y preside la Asociación Internacional de Estructuras Laminares (I.A.S.S.), liderando las nuevas tipologías estructurales que protagonizan las más importantes y ambiciosas construcciones en aquellos momentos.⁸

Pero todavía inventó el Instituto más métodos para 'involucrarlos', para involucrar al país entero: ingenieros, arquitectos, químicos, físicos, científicos, industrias, operarios, albañiles, carpinteros..., llegando a motivar a los propios organismos oficiales que pronto empezaron a compartir con el Instituto este tipo de actividades, tomando posteriormente la iniciativa en algunas ocasiones, después de haberse contagiado del entusiasmo que el Instituto supo arrancar de una España pobre y deprimida. No en vano, Pier Luigi Nervi, antes de iniciar su intervención en el Instituto con motivo de la sesión académica conmemorativa del 25 aniversario de su fundación, dijo:

"(...) la Arquitectura y sus procesos constructivos cada vez evolucionan más estrechamente unidos, y en el caso de España esta evolución se produce de forma más acelerada debido principalmente a la existencia y eficacia de este Instituto."

LA MÁQUINA DE HABITAR. VIVIENDA ESPAÑOLA EN LOS 50

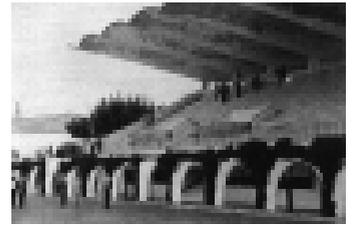
La valiente modernidad española desarrollada en los años 20 y 30 se ejecutó con la ‘caja de elementos’ vacía, no era posible construir racionalizando su proceso en la medida deseada porque estaba por llegar la revolución científica que trazara el camino adecuado para la industria. Tras la guerra civil, en década de los 40, se produce un tiempo de silencio frente a la Modernidad casi inexistente en las tramas urbanas de nuestras ciudades, y sin embargo se desarrolla en España una importante labor científica *-razón de ser de la modernidad-*, el camino estaba trazado y la ‘caja medio llena’, por ello, en la década de los 50, existió una poderosa razón para que resurgiera una arquitectura moderna que respondió de alguna forma ante ‘una de las asignaturas pendientes’: la producción en serie de viviendas.

El Instituto inicia el año 1949 con una revolucionaria idea, convocar un Concurso Internacional para avanzar en el grave problema que preocupa a casi todos los países del mundo, especialmente en Europa: *la necesidad de viviendas económicas*. El hecho denunciado años antes por Le Corbusier no había obtenido todavía una resolución clara:

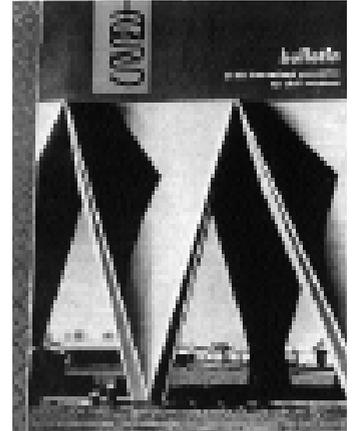
“(…) hemos conducido la arquitectura hasta la casa, hasta la vivienda. Antaño la arquitectura se ocupaba de templos y palacios, nosotros en cambio hemos llevado la arquitectura hasta la casa y hemos abandonado los templos y palacios. Y por ello nos hemos inmerso en un gran problema: el de darle a una sociedad nueva las casas adecuadas. Esto suponía en definitiva investigar el “tipo de casa de hoy”, un tipo que fijase el contenido, la dimensión, la distribución de una célula de un hombre, ya no provinciano o nacional, sino la célula de un hombre de la época, célula equivalente en todos los países en el mundo entero: un esfuerzo internacional.”⁹

La Arquitectura debía cambiar según el nuevo ‘modelo de pensamiento’, el objeto fundamental era la vivienda y el objetivo a alcanzar su producción en serie. La máquina de habitar demandaba un nuevo proceso proyectual en el que la Arquitectura se racionalizaba como cualquier otro elemento de fabricación industrial, con el agravante de tener que dar soluciones rápidas para paliar el problema de alojamiento de las grandes ciudades, cada vez más colapsadas. En España, la magnitud del problema era de extrema gravedad debido a la concurrencia del constante crecimiento demográfico (300.000 habitantes anuales) y la tendencia de la población rural a establecerse en la ciudad, generándose un importante *déficit de alojamiento* (50.000 viviendas anuales) *que los sistemas tradicionales y artesanales de construcción no podían absorber*. Se estaba avanzando en el camino adecuado para conseguir la necesaria transformación, no sólo del proyecto arquitectónico, sino de la adaptación de la industria, pero todavía España era eminentemente ‘artesanal’, y el proceso productivo era insuficiente para hacer frente a las necesidades reales de alojamiento.

Por esta razón, el Instituto -con el reconocimiento mundial en sus manos- convoca por su cuenta, a través de su revista *Informes de la Construcción* en febrero de 1949 un Concurso Internacional para premiar al mejor proyecto de organización industrial para la producción de maquinaria, elementos y materiales necesarios, encaminado a la industrialización de la construcción de viviendas en número capaz de alojar 50.000 familias españolas anualmente. Torroja divulga con esta convocatoria la mayor de las preocupaciones del Instituto: *Conseguir el progreso económico y social de España poniendo la industria de la construcción a su servicio*.

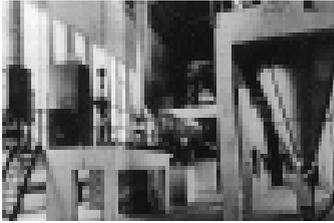


Visita al Hipódromo de Madrid de los asistentes al I Coloquio Internacional de la IASS.

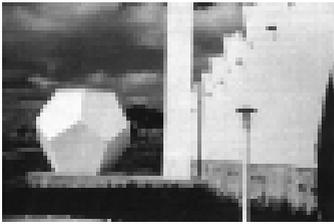


Portada del primer número del Boletín de la IASS.

9. *Informes de la Construcción*, Instituto Eduardo Torroja, 1949. Torroja es además miembro fundador de la Asociación Internacional de Directores de Centros Experimentales de Investigación de las técnicas de construcción. La primera sesión se celebró en este mismo año 1949.



Instalaciones del Instituto Eduardo Torroja en Costillares, Madrid, 1951.



Silo de almacenamiento. Instituto Eduardo Torroja, 1951

Estamos ante un problema económico-social de gran envergadura como nunca ha tenido nuestro país. El déficit de viviendas, su alto coste obligan a vivir en precariedad y los métodos tradicionales de construcción se muestran impotentes para afrontar la situación. Es necesario, como se ha hecho en otros campos de la industria, abandonar los clásicos y deficientes sistemas de trabajo, adoptando una nueva organización-producción en serie, racionalización del trabajo con objeto de mejorar y abaratar la producción... puede ser necesaria una total reorganización de la economía nacional que sea afectada por los nuevos procedimientos.

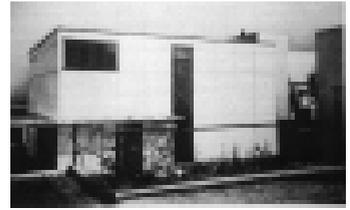
El Instituto manifiesta que considera insuficiente la información de que dispone sobre la influencia que la adopción de nuevos métodos tendría con respecto al coste de la construcción y así del precio de las viviendas y que, dado que es un problema mundial en el que otros países han iniciado experiencias muy diferentes, este Concurso puede representar una importante ayuda, ya que desde sus propias bases los participantes están obligados a ‘especificar las soluciones para el caso concreto de España’ existiendo incluso la importante exigencia de que solamente se podrán emplear ‘elementos de fabricación nacional’, aunque se prevean establecimientos de nuevas empresas. La repercusión mundial de este Concurso obliga al Instituto a retrasar el fallo hasta marzo de 1950, ampliando el plazo de recepción de propuestas.

Mientras tanto, acontecen hechos de especial relevancia que incrementan considerablemente la capacidad de liderazgo del Instituto¹⁰ y con ella las posibilidades de generar en España el deseado desarrollo y progreso. Es en el año 1949 cuando el Instituto se fusiona con el Instituto del Cemento, en cuyo Consejo Técnico Administrativo se encontraba también Torroja, pasando a ser el Instituto de la Construcción y del Cemento, aunando intereses sobre investigación así como incrementándose satisfactoriamente los medios económicos para poder llevar a cabo el progreso y desarrollo deseados, pese a que este hecho en la historia del Instituto llegara a restarle a través de los años pequeños jirones de su *siempre* defendida ‘libertad’. En 1951, Eduardo Torroja, director del Instituto, así como todos los miembros del Consejo presidido por Federico Turell: José María Aguirre, Manuel Escolano, Modesto López Otero, Marcelo Lumbier, Pedro de Novo, Patricio Palomar, Eduardo Requena y Julián Rezola, deciden que ha llegado el momento -trascurridos tan solo 17 años- de que el Instituto cuente con un gran conjunto de edificios propios donde se puedan albergar todas las importantes labores de investigación y divulgación que se tienen que desarrollar. Se trata del actual Conjunto de Edificios situado en ‘Costillares’, cuyo proyecto fue redactado bajo la dirección de Eduardo Torroja, construido e inaugurado el mismo año 1951. Con una extensión de 5 hectáreas de solar -‘El Bosque’-, ubicado en Chamartín de la Rosa. A partir de este momento, el Instituto cuenta no sólo con el prestigio internacional, el personal especializado y considerablemente más medios económicos, sino también con el espacio físico necesario para poder desarrollar con mayor intensidad todas sus actividades de investigación y divulgación, conferencias, cursos, publicaciones, concursos, ensayos de materiales, análisis de idoneidad técnica de elementos constructivos y estructurales, ensayos sobre modelos reducidos, desarrollo de normativas, etc.

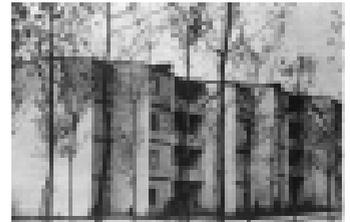
Desde esta nueva posición, ganada con un tremendo esfuerzo y la hábil gestión de Don Eduardo¹¹, el Instituto deposita sus mayores esfuerzos en colaborar a nivel nacional e internacional en la búsqueda de soluciones para poder producir viviendas en serie, manteniendo siempre la idea que Walter Gropius difundió desde 1.909 y por la cual luchó desde los años treinta a su

10. En el año 1949, se crea la Asociación Española de Pretensado adscrita al Instituto Eduardo Torroja, la A.E.H.P, activo medio de información y difusión y cuando se funda, en 1.951 la Federación Internacional de Pretensado, es la A.E.H.P la llamada para representar a España. Hasta los años 70 no se independizó del Instituto.
11. En el Instituto, así como en su más estrecho -pero amplio- círculo de trabajo, Eduardo Torroja era conocido como “Don Eduardo”.

llegada a Estados Unidos tras abandonar Weimar: “*La no escisión entre el desarrollo industrial y la propia Arquitectura a la que este debe servir de medio para configurarse en realidad*”¹². Las experiencias europeas y americanas sirven para ir perfilando soluciones adaptables a la situación específica de España en la que el Instituto Nacional de la Vivienda¹³ promueve concursos y desarrolla diversos planes de construcción de viviendas en busca de paliar la situación deficitaria de las mismas, tratando siempre de optimizar costes y plazos de ejecución. El Instituto colabora de forma activa en la mayor parte de ellos de muy diferentes formas; en algunos casos, cediendo la utilización sus propias patentes de sistemas constructivos, elaboradas en base a la valiosa experiencia y documentación obtenida a través de sus propios concursos e investigaciones, como es el caso de la Viviendas Económicas construidas en 1953 en Sevilla por Francisco Lucini; en otros, facilitando apoyo y asesoramiento técnico específico o sirviendo de laboratorio analítico y experimental nacional de nuevas patentes generadas con motivo de dichos concursos, como en el caso del Concurso convocado por el Ministerio de la Vivienda en el año 1956.¹⁴



Walter Gropius. Casa unifamiliar prefabricada, construcción seca con armazón metálico. *Werkbund Exhibition Stuttgart*. 1.927.



Concurso de Viviendas Experimentales, 1956. Propuesta de Fisac de bloques.

Esta nueva situación alcanzada a finales de los años cuarenta motiva el debate nacional desarrollado y difundido en la década de los años 50 desde la *Revista Nacional de Arquitectura e Informes de la construcción* del Instituto sobre la Arquitectura en una lucha por abandonar de forma radical las tendencias historicistas y la todavía reinante artesanía. Pero, aunque la discusión abarca toda la Arquitectura, el tema de la vivienda económica es el principal problema pendiente de resolución y por ello se analizan y difunden las muy diferentes soluciones y estudios experimentales que a este respecto se están desarrollando en el resto de Europa y en América, en un intento de adaptarlas a nuestras especiales condiciones políticas, sociales, industriales y económicas que obligaban a realizar una rigurosa selección y planificación de métodos y metas parciales que deberían ser desarrolladas paulatinamente sin alegres despilfarros, encauzando la industrialización paso a paso; normalización, coordinación dimensional, racionalización, mecanización y automatización, aprovechando las experiencias extranjeras para acotar errores imprevistos. Apenas existían unos cuantos elementos producidos en serie que eran fabricados por industrias en su mayoría obsoletas que utilizaban sistemas de producción casi ‘artesanales’ no automatizados y apenas mecanizados, pero el mayor problema era que los fabricantes no podían contar con un exhaustivo rigor en el *control de calidad* por falta del correspondiente desarrollo científico-técnico específico, sin el cual no era posible establecer las adecuadas *normativas de producción*, puesta en obra... Abordar la normalización de muy diferentes materiales y elementos estructurales y constructivos era el primer escalón pendiente, sin el cual no se podían establecer los ‘tipos’ de elementos y las características específicas que cada tipo debería cumplir; materiales, formas, características resistentes...

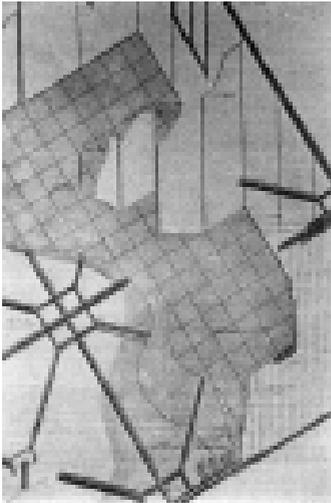
La definición de tipos normalizados de muy diferentes elementos debía realizarse tomando como base las necesidades funcionales y la coordinación dimensional de la propia arquitectura, no dejando sólo en manos de científicos y fabricantes el futuro de la industrialización de la construcción. Por esta razón, Torroja definió claramente las bases del Concurso Internacional del 49 en busca de soluciones aplicables al panorama español, al igual que el planteamiento del Concurso de Viviendas Experimentales del 56¹⁵, dificultando

12. GROPIUS, W; WACHSMANN, K. :*The dream of the factory-made house*. Cambridge (Massachusetts), Herbert Gilbert, MIT Press, 1981

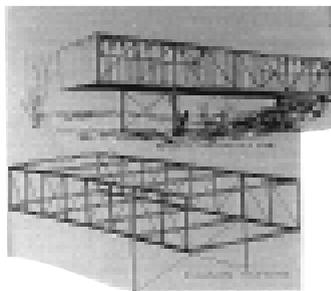
13. La actividad desarrollada por el Instituto Nacional de la Vivienda ha sido ampliamente estudiada por Carlos Sambricio en diversas publicaciones como, *La Vivienda en Madrid en la década de los 50. Plan de Urgencia Social*, Electa, Ministerio de Fomento, Ayuntamiento de Madrid, Gerencia Municipal de Urbanismo, 1.999.

14. ‘Concurso de Cercos Metálicos. Instituto Eduardo Torroja, convocado por el Instituto Nacional de la Vivienda (1956)’. *Informes de la Construcción*, nº 84. El Instituto realizó los ensayos sobre los cercos presentados por 15 casas comerciales, así como análisis económico, ahorro de material y garantía de suministro, ganadores: COMELSA (Pamplona), 200.000 cercos, INDUSTRIAS CUSI (Barcelona) 100.000 cercos,

15. En el Concurso de Viviendas Experimentales del 56 intervinieron un importante grupo de arquitectos jóvenes en colaboración con las más punteras empresas constructoras de aquel momento: José Romay y E. Sánchez Lozano con Helma, L. Cubillo de Arteaga y I. Álvarez Castelaio con Constructora Asturiana, J. Sáenz de Oiza con San Martín, Fernando Cassinello con Colomina G. Serrano, M.Sainz de Vicuña y L. M. Escola Gil con Velázquez, C. de Miguel con Saconi, Miguel Fisac con Dirisol, Carlos Sobrini, Emilio Malumbres y Felipe Heredero con Huarte y CIA, Juan M. Cárdenas y F. Cabrera Corral con Entrecanales y Tavora, Luis de la Sala con Dragados y Construcciones, etc.



Bungalow 49. Patente de Albert 1.949. "Una vivienda en 48 horas con tres operarios"



Charles Eames y Eero Saarinen . Vivienda con armazón de acero laminado

desde sus propias bases la aparición de propuestas que potenciaran soluciones industrializadas semejantes a las más criticadas por Gropius y Neutra como gran parte de los sistemas americanos de construir viviendas unifamiliares prefabricadas tan extendido en aquellos años, en los cuales el arquitecto no tenía ninguna función, existiendo una figura nueva en el mercado de la construcción denominado *home builders*, empresarios de gran capacidad de producción de elementos prefabricados con los que construían enormes grupos de viviendas a muy bajo costo con reconocida y garantizada calidad de materiales pero ausentes de funcionalidad y racionalidad arquitectónica. Era una de las pocas ventajas que poseía España en aquellos momentos, poder encauzar el camino hacia la industrialización y prefabricación en la forma correcta sin cometer los graves errores que los países más industrializados estaban cometiendo, alejando a la propia arquitectura de sus futuros procesos de producción. Normalizar, industrializar, prefabricar... pero ¿qué y para qué? Gropius¹⁶ defendía que la vivienda nunca podría ser producida en serie de forma '*masiva , compacta e impersonal*' como un coche, una nevera, un avión o un pequeño ventilador... los elementos constructivos y estructurales -ya sean lineales, superficiales o células tridimensionales- deberán industrializarse de forma que garanticen múltiples posibilidades de unión y macla para dar opción a 'personalizar', no sólo el espacio habitable, sino también la propia imagen arquitectónica, garantizándose sin embargo las ventajas de su producción en serie -calidad, bajo coste y fácil montaje- Pero frente a esta opinión compartida por un grupo de profesionales cada vez más numeroso, existía todavía una generalizada y errónea interpretación de la 'prefabricación', creyéndola portadora de monotonía y falta de libertad, como si los sistemas constructivos artesanales fueran el paradigma de la libertad proyectual.

A través del Instituto, se analizan todas las propuestas de racionalizar la construcción de viviendas que van apareciendo en el mercado mundial, porque todas y cada una de ellas podían colaborar a determinar el camino específico de actuación y pensamiento que debería seguir España según su realidad; se debaten incluso las propuestas que de más difícil adopción en aquellos momentos, por tratarse de avanzadas soluciones con patentes y materiales demasiado costosos, como es el caso del 'Bungalow 49', desarrollado en Francia por Albert, para cuya construcción se precisaban tan sólo 48 horas con tres operarios, sin necesidad de andamios por estar formado por la macla simple de paneles de armazón de aluminio con relleno interior de dufaylita y revestimientos de madera bakelizada; o las diferentes patentes del genial Jean Prouve¹⁷, que tanto revolucionó la industria francesa, resueltas en general con estos mismos materiales, como las viviendas Nancy y Alba de 1953; o las de Charles Eames y Eero Saarinen; o la patente de estructura metálica prefabricada Trusteel.

Pero cobran mayor protagonismo, pese a su planteamiento ambicioso aún en nuestra precaria economía, aquellas soluciones que se desarrollan a través de una 'racional mezcla' entre prefabricación avanzada y procedimientos artesanales. Es el caso de la Unidad de Habitación de Marsella, proyectada por Le Corbusier en 1949, que responde a un nuevo concepto de vivienda colectiva dotada de todo tipo de servicios comunes: guardería, gimnasio, cafetería..., además de a una original resolución tipológica constructiva y estructural en la que combina procedimientos tradicionales con prefabricados; cuenta con un armazón estructural de pórticos de hormigón armado en el que se insertan

16. GIEDION, Sigfried, *Walter Gropius. Work and Teamwork*, New York, Reinhold Publishing Corporation, 1.954

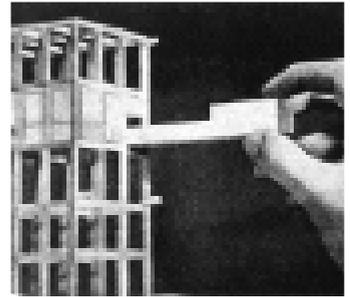
17. COLEY, Catherine, *Jean Prouve*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1993.

módulos prefabricados de viviendas, revistiéndose el edificio con módulos prefabricados de fachada; así, el bloque de viviendas en Sotteville-Les-Rouen, de Marcel Lods, con estructura de pórticos de hormigón armado, también mezclaba sistemas tradicionales avanzados con prefabricados: revestimientos de fachada en hormigón armado, forjado de placas en T sin entrevigado, tabiques interiores con muebles empotrados; o las viviendas obreras desarrolladas en el Plan Nacional de Venezuela, como Cerro Grande y Quinta Crespo; o los bloques experimentales de Pont de Sèvres de París, proyectadas por Zehrffuss y Sebagn en 1953.

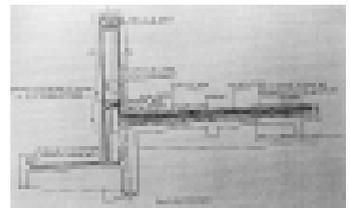
También se contemplaron soluciones menos convencionales en cuanto a su forma geométrica, como las cupulares y abovedadas: las casa globo construidas en Dakar en 1951 con encofrado globo armadura y gunita, los estudios realizados por Moreno Barbera en forma de catenaria invertida, similares a los de Rafael de Hoz, o los utilizados por Cavestany en el Concurso del 56. O los sistemas constructivos por sí mismos, como el novedoso ejecutado en la Universidad de Texas de construir forjados superpuestos en el suelo y luego levantarlos, y, por supuesto, la racionalidad que posteriormente utilizan de diversas formas Alvar Aalto, Gropius, Jacobsen, Senn..., en Berlín en 1957.¹⁸

A través de las propuestas del Concurso de Viviendas Experimentales del 56, se puede conocer hasta dónde había llegado la racionalización de la Arquitectura española y con qué contábamos en nuestra particular 'caja de construcción', porque desde las bases del Concurso se potenció la idea utilizar el mayor nivel de prefabricación posible que fuera rentable en España en aquellos momentos para paliar el déficit de viviendas económicas. La respuesta fue casi unánime en cuanto al resurgimiento de la imagen y funcionalidad espacial de la modernidad que ya se estaba desarrollando desde el inicio de la década en los poblados dirigidos y planes de urgencia desarrollados en todo el territorio nacional, pero el avance en cuanto a 'racionalización' de la Arquitectura demostró que en el año 1956 se había producido ya un importante cambio, aunque no se hubieran alcanzado todas las metas deseadas.

En cuanto a los tipos estructurales, existió una gran coincidencia en mantener 'los artesanales' muros de carga de fábrica de ladrillo, fundamentalmente en las viviendas unifamiliares, aunque también se adoptó este sistema en algunas de las propuestas de vivienda colectiva de cuatro plantas, dado que en España todavía era más económico este sistema debido al bajo coste de la mano de obra y a la necesidad de potenciar en nuestra economía los materiales cerámicos. Pero experimentaron diversos tipos de disposiciones del armazón murario: Oíza, Fisac y Cassinello plantean el arriostramiento transversal en el interior de las viviendas, liberando totalmente las fachadas de su función portante, mientras que Cubillo y Romay mantienen en gran parte tramos de fábrica estructural en fachadas. En las propuestas de bloques, existió mayor variedad, proponiéndose sistemas totalmente prefabricados como el MIT utilizado por Álvarez Castelao, formado por tres tipos de elementos: placas nervadas de hormigón, pilares y módulos de fachada; o el sistema planteado por Cárdenas y Cabrera, que utilizaban elementos prefabricados de hormigón armado para la construcción de muros portantes. Los forjados utilizados fueron prioritariamente unidireccionales, barriando toda la gama de posibilidades existentes ya en el mercado nacional, desde viguetas prefabricadas de hormigón armado o pretensado¹⁹ con entrevigados cerámicos o de piezas de hormi-



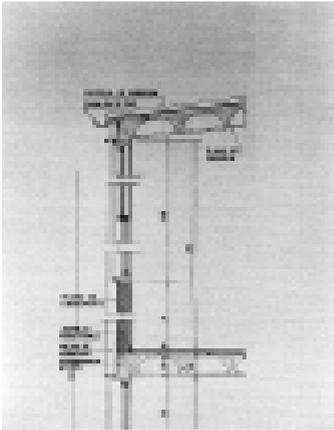
Le Corbusier 1949. Unidad de Habitación de Marsella. Mezcla de métodos tradicionales avanzados (pórticos de hormigón armado - ferralla en taller) con prefabricados de células de habitación y fachadas.



Detalle de cubierta plana. Le Corbusier, Unidad de Habitación de Marsella 1949.

18. INTERBAU .Del 6 al 29 de septiembre de 1957 se realizó en Berlín la Exposición Internacional de Obras y Construcciones. Se demoró por el interés en reconstruir parte del barrio Hansa, destruido en la guerra, donde se instaló la exposición bajo el título "La ciudad del mañana", mientras que en las salas y recinto de la Kaiserdamm se celebró la Exposición Internacional de la Construcción dedicada a los problemas de la técnica, la industria y los sistemas constructivos. Participaron gran número de prestigiosos arquitectos e ingenieros como Otto Senn, Walter Gropius, Alvar Aalto, Oscar Niemeyer, Arne Jacobsen, Heinz Hossdorf,...

19. CASSINELLO, Pepa, "Concurso de Viviendas Experimentales 1.956: Normalización, Industria y Arquitectura", *La Vivienda Experimental. Concurso de Viviendas Experimentales de 1956*. Fundación Cultural COAM, 1997.



Detalle sección de muro utilizada por Romay en su propuesta con Helma para el Concurso de Viviendas Experimentales 1.956.



Concurso Viviendas Experimentales 1956. Fachada propuesta por Romay y Sánchez Lozano; cercos prefabricados de hormigón armado, revestimiento de placas de fibrocemento.

gón aligerado, hasta viguetas prefabricadas de sección especial que no necesitaban entrevigado -como las utilizadas por Romay-, aunque a cambio necesitaban falsos techos.

En fachadas, se utilizaron también muy diferentes acabados. El ladrillo visto de hueco doble tipo ceja, patentado por Fisac en 1951 y utilizado posteriormente por Gutiérrez Soto y Cabaynes, como en el caso de la propuesta de Cassinello; o acristalamientos de suelo a techo evitando, cargaderos como en el caso de Oíza en la propuesta de bloque; o placas de fibrocemento sobre ladrillo hueco como en la propuesta de Romay.

Las cubiertas fueron ejecutadas en general con sistemas tradicionales, destacando la propuesta de Oíza con un acertado intento de reproducir las cubiertas planas que presidieron la modernidad declara por Le Corbusier, aplicando directamente sobre el hormigón una capa asfáltica impermeabilizante y, encima, un relleno de gravilla disponiendo las pendientes de evacuación en el encuentro con las chimeneas, al igual que la acertada disposición utilizada en Cañorroto.

En esta coyuntura, se inició en España el empleo de sellos de calidad de materiales y elementos constructivos y estructurales destinados a proveer la construcción de las viviendas, incluso las pertenecientes al Plan Nacional. En el mismo año, se convocaron otros concursos importantes para potenciar la misma idea del desarrollo de la normalización previa a la prefabricación. El Instituto Nacional de Racionalización del Trabajo convocó un concurso para estimular los trabajos de investigación de carácter práctico o teórico sobre *La organización científica del Trabajo y sus aplicaciones a la Industria*. El Instituto Nacional de la Vivienda dirigido por Luis Valero Bermejo, y siendo José Fonseca arquitecto jefe, convocó a su vez diferentes concursos paralelos, como el de cercos metálicos celebrado en el Instituto Eduardo Torroja.

En ese mismo año, 1956, Eduardo Torroja publica su libro *Razón y Ser de los Tipos Estructurales*, que se convierte en referencia obligada, incluso más allá de nuestra fronteras, en la discusión filosófica del tipo estructural, representando un importante legado de la modernidad técnico científica, que a través de sus 400 páginas analiza de forma racional, con total ausencia de fórmulas y cálculos, las razones cognitivas del funcionamiento estructural.

También el Instituto Eduardo Torroja intervino en el programa de intercambio técnico de la ICA (International Cooperation Administration), firmado entre España y Estados Unidos el 30 de septiembre de 1953 y desarrollado en un periodo de seis años. En 1957, tras la presentación de las propuestas del Concurso de Viviendas Experimentales del 56, y mientras estaban siendo analizadas para su construcción, el Instituto Eduardo Torroja colaboró también con diferentes comisiones técnicas y científicas, entre ellas la Comisión Nacional de Productividad Industrial²⁰ enviando técnicos a diferentes ciudades de los Estados Unidos que, tras una larga labor de investigación directa con apoyo estatal, elaboró un informe sobre los diferentes tipos de prefabricación de viviendas, procesos de producción, tipos arquitectónicos, normativas, materiales, control de calidad, tolerancias, coordinación dimensional...

La gran capacidad económica de Estados Unidos había hecho posible mediante el criticado *despilfarro de fantasía*, el desarrollo de muy diferentes

20. COMISIÓN NACIONAL DE PRODUCTIVIDAD INDUSTRIAL., *Proyectos de Viviendas y urbanización en Estados Unidos*, Ministerio de Industria, 1957. Equipo Redactor: Eugenio Aguinaga, Salustiano Albiñana, Ignacio Briones, Cayetano Cabañes, Fernando Cassinello, Vicente Figuerola, Juan María Martínez Barbeito, Julio P. Frade y Carlos de Miguel.

sistemas de producción de elementos prefabricados que paulatinamente iban abandonando el mercado de la construcción para dejar paso a otros que a su vez también desaparecían, pero cada uno contribuía con su desencanto a ‘*perforar el camino*’ a seguir. En 1957, la mayor parte de los sistemas de prefabricación compacta de módulos de hormigón o madera habían dejado paso en América a la prefabricación de ‘elementos’ que pretendían ser capaces con su gama de tipos normalizados de potenciar la rapidez de ejecución y la facilidad de producción y montaje en obra, aumentando la calidad pero manteniendo la ‘libertad’ proyectual y la capacidad de ‘personalizar’ la arquitectura desde su propio concepto tipológico. Gran parte de los grandes maestros de la arquitectura que estaban por aquel entonces construyendo en América procedían de Europa: Gropius, Mies van Der Rohe, Neutra, Saarinen...; diferentes formaciones, personalidades y modos de entender la arquitectura, pero un convencimiento común: la arquitectura es producto de la libertad y como tal la industrialización de su propio proceso de producción no deberá coartarla²¹.

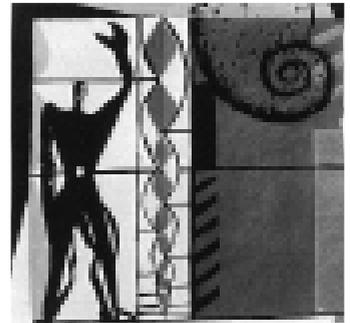
La Comisión Nacional de Productividad Industrial, además de visitar las principales fábricas de elementos prefabricados del país, obras en ejecución de muy diferentes tipos de conjuntos de viviendas, empresas constructoras de mayor prestigio y diferentes organismos e instituciones oficiales relacionadas con la normalización, coordinación dimensional e industrialización, estuvo con todos estos grandes maestros de la arquitectura en sus respectivos estudios, visitó sus obras y recogió las opiniones de cada uno de ellos sobre el futuro de la industrialización de la arquitectura. Contó con la colaboración de la International Cooperation Administration de Washintong, del HUFA, PHA y FHA, de los organismos rectores de los Home Builders, y la colaboración especial de diversos arquitectos: Satterle&Smith y Goorman en Washington, Goleman y Rolfe en Houston, Pereira y Luckman en Los Ángeles, Shaw, Metz y Dlio en Chicago, Skidmore, Owings y Merrill y la oficina de Webb&Knapp en New York, así como de los maestros Ludwig Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, José Luis Sert y de diferentes profesores y decanos de las Universidades de Columbia y Harvard. Desde una unánime posición a favor de la ‘Industrialización de la Arquitectura’, centraron sus ideas y preocupaciones desde ángulos diferentes. Wright consideraba todavía lejana, aunque venidera, la adecuada línea científica, técnica y artística que debería adoptar la industria, defendiendo a ultranza la ‘libertad proyectual’ y acusando en mayor medida a los arquitectos de la monotonía reinante que a las propias limitaciones de los avances obtenidos hasta entonces por la industria. Sin embargo, Mies van der Rohe centraba su interés en los propios avances obtenidos que le habían permitido construir rascacielos de metal y vidrio con elementos prefabricados.

LA CAJA DE ELEMENTOS

La necesaria Coordinación Dimensional provocó mayor desconcierto entre los diferentes países europeos que la Normalización de materiales y elementos. La patente necesidad de proyectar una arquitectura industrializada desencadenó desde los estudios de coordinación modular desarrollados por Farwell Bemis en 1934, un esfuerzo a nivel mundial por encontrar un módulo base internacional. En 1945, la A.S.A. (American Standars Association); en 1946, la Asociación Sueca de Normalización... publican sus normas referentes a la

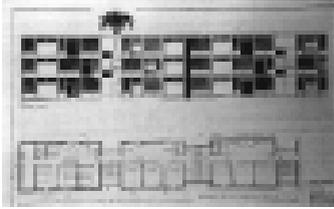


Comisión Nacional de Productividad Industrial en las oficinas americanas de Pereira y Luckman. *Comisión de racionalización en Estados Unidos*, Ministerio de Industria, 1957. Equipo Redactor: Eugenio Aguinaga, Salustiano Albiñana, Ignacio Briones, Cayetano Cabañes, Fernando Cassinello, Vicente Figuerola, Juan María Martínez Barbeito, Julio P. Frade y Carlos de Miguel.



El Modulor. Le Corbusier.

21. LEWICKI, B., ‘Factores de la Industrialización de la construcción’, *Monografías*, Instituto Eduardo Torroja, nº 248, 1965.



José Luis Sert. Viviendas en Venezuela, 1953. "El Modulor funciona de maravilla"



Jean Prouve. Vivienda prefabricada de Nancy. Paneles prefabricados.

coordinación modular de elementos constructivos y estructurales; mientras tanto, Moya, en 1947, plantea la necesidad de 'regularizar medidas'²², analizando la relación entre Vitrubio y Zeysing, y Le Corbusier elabora El Modulor, publicado en 1948, en el que definitivamente se unifican las diferencias que separan a los países del sistema métrico de los del pie y la pulgada. En 1953 se crea la E.P.A. (European Productivity Association), en la que integra España. Pero desde este momento, a la vez que se normaliza el mercado industrial, también se cometen interpretaciones perjudiciales por la excesiva rigidez en la aplicación modular, provocando en el caso de España importantes errores desde la propia concepción de Normativas de fabricación. No hay que olvidar que por imitar las normas alemanas, España fijó un único módulo para el ladrillo con dimensiones invariables 25 x 12 x 5 cm, impidiendo el desarrollo lógico de nuevos formatos, que años después fue modificado al entenderse mundialmente²³ (I.M.G integrante de la C.I.B) la necesidad de generar la denominada *Coordinación Dimensional* mucho más eficaz que la *Coordinación Modular*, por proponer *series* de medidas coordinables con tolerancias rígidas, a pesar de las geniales obras realizadas con base en el Modulor de Le Corbusier, no solo las suyas propias, como la Unidad de habitación de Marsella, sino las de Jean Prouve, que llegó a formalizar un catálogo de elementos prefabricados basados en el Modulor para facilitar su aplicación en los planes de viviendas francesas; o la adaptación del mismo que realizó José Luis Sert para las normativas americanas, construyendo él varios grupos de viviendas, como las de Venezuela o Colombia.

Eduardo Torroja defendió la Coordinación Dimensional desde su puesto como vocal del Consejo del Instituto de Racionalización, así como desde la presidencia de las Comisiones de Normalización de ensayos de materiales, de la ingeniería civil y de la industria de la construcción arquitectónica. El Instituto liderado por Don Eduardo no cesó de saltar nuestras fronteras, pese a que permanecían cerradas, colocando a España en un lugar relevante en los mayores debates del siglo XX relacionados con los avances técnicos y científicos de la ingeniería civil y la arquitectura. En 1959, en el IV Congreso de la Industria de la Construcción celebrado en Chicago, Torroja es el único ingeniero extranjero que participa contando con la admiración de todos los asistentes. A finales de los años sesenta, el Instituto Eduardo Torroja formaba parte de todas las asociaciones y organismos internacionales que decidían las normativas técnicas y las bases científicas de todos los temas relacionados con la construcción civil y arquitectónica.²⁴ La incansable iniciativa de Eduardo Torroja de intercambiar conocimientos con el resto del mundo científico y de difundirlos así como su excepcional capacidad de convocatoria, atrajo a España a los personajes más representativos de unas indudables 'décadas doradas': Wright, Le Corbusier, Neutra, Haas, Nervi, Esquillan, Olszak, Parme, Ruhle, Baker, Jackobsen, Popov, Tsuboi, Hossdorf... participaron en los Simposium, Coloquios y Publicaciones que Torroja dirigiera desde el Instituto y desde las asociaciones internacionales que él fundó, como la Asociación Internacional de Estructuras Laminadas, cuyos boletines recogían periódicamente los últimos avances en obra construida, el desarrollo y continua transformación de métodos de cálculo, ensayos sobre modelos...

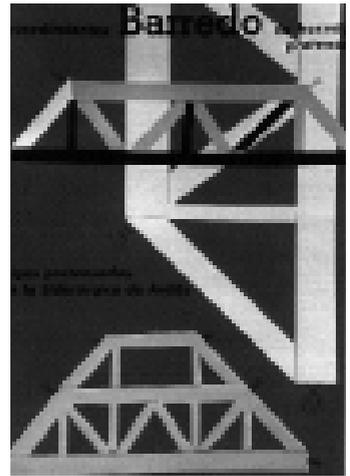
Gran parte de las primeras patentes de productos industrializados aparecidas en España están ligadas a aquellos fabricantes que, con el apoyo del Instituto Eduardo Torroja, sintieron la necesidad de optimizar su producción y

22. MOYA, L, 'Regularización de Medidas', *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, diciembre 1.947.

23. 'Coordinación Modular de Vivienda', *Informe nºTAO/GLOBAL/4.Naciones Unidas*, Comisionado de Cooperación Técnica Departamento de Asuntos Económicos y Sociales, Junio 1.966

24. Véase la nota 8.

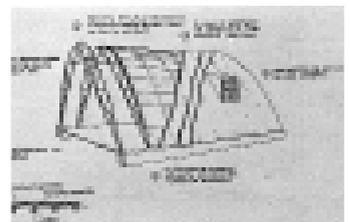
la calidad de sus productos para poder mantenerse en un mercado destinado irremisiblemente a cambiar. La continua labor científica e iniciativa del Instituto Eduardo Torroja en convocar Concursos de viviendas con fines de ‘industrialización’ potenció sin duda la aparición de patentes de toda clase de elementos constructivos y estructurales: carpinterías metálicas, vidrios, aislantes, impermeabilizantes, bovedillas, maquinarias, tuberías de distribución, carpinterías interiores, pilares y vigas de acero laminado, peldaños prefabricados de hormigón armado, muros portantes... En otros casos, fueron directamente los técnicos implicados en la obra civil y arquitectónica -Arquitectos e Ingenieros- quienes se involucraron directamente en la importante aventura de colaborar a provocar el cambio en el mercado, generando sus propias ‘patentes’ de muy diferentes elementos estructurales y constructivos, por la sencilla razón de sentir la necesidad de poder contar con la deseada *Caja racional de construcción*, no queriendo limitarse a proyectar con las limitaciones que el mercado nacional ofrecía en aquellos momentos. Por suerte, aunque muy lentamente, a lo largo de años fue completándose una larga relación de patentes nacionales que, aunque hoy olvidadas por el lógico anacronismo que les confiere el paso del tiempo, fueron capaces de contribuir a fundamentar la razón científica de la Modernidad Española.



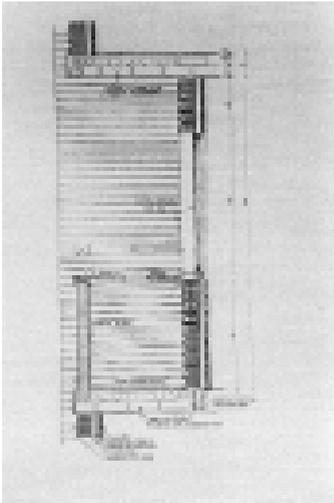
Anuncio del prestigioso sistema Barredo para hormigón pretensado.

Todas y cada una de ellas merecerían un análisis pausado y metódico de las dificultades que vencieron y de la gran o pequeña laguna que rellenaron en esa ‘nuestra caja de elementos de construcción’, donde es importante hasta la pequeña ‘bovedilla cerámica’, que venía a racionalizar el duro y artesanal tajo de ejecutar a mano el entrevigado con tableros de rasilla a revoltón o con cuajados de botijos y piezas de alfarería, con los que se construyeron gran parte de las primeras obras de nuestra modernidad. La aparición en el mercado nacional de los primeros alambres finos de alta resistencia que dieron pie a la fabricación en serie de los primeros elementos prefabricados pretensados, como las viguetas (1943), permitieron que a partir de entonces surgieran muy diferentes elementos estructurales y constructivos pretensados y postensados.

Gracias al principal ‘ejecutor científico de España’, el Instituto Eduardo Torroja, los años cincuenta cobraron un especial interés en la evolución de la industria de la construcción española, sentándose definitivamente las bases de desarrollo, apareciendo patentes que llegaron a saltar las fronteras compitiendo con las más sofisticadas conseguidas en el extranjero. En este aspecto, no cabe duda de que existen algunas patentes especialmente resaltables, como el sistema Barredo de pretensado (1952), aparecido en un momento en cual las relaciones comerciales exteriores eran prácticamente nulas, viniendo a permitir la aparición de algunos de los más importantes legados de ingeniería civil y arquitectónica de una modernidad claramente puntera en la pureza y racionalidad de su ejecución y comportamiento estructural, como las algunas de las obras de Torroja: Depósito de agua en Fedala Marruecos (1956), Depósito de Sidi-Bernussi Marruecos (1959), Iglesia de Gandía en Valencia... Para entender la importancia de la aparición de patentes como esta, es necesario recordar los momentos que se vivían en España; la falta de medios era menor que en las décadas anteriores, pero seguía existiendo y, además, la integración de España en el concierto mundial de libre intercambio estaba por llegar. Fue Eduardo Torroja quien señaló a Ricardo Barredo y a Peiró los requisitos fundamentales que el sistema de anclaje debería cumplir, y Barredo lo consiguió con el apoyo analítico, experimental y entusiasta del Instituto. Los logros se festejaban allí



Viviendas Unifamiliares, patente de Fernando Moreno Barberá. Catenaria invertida con cimbra desmontable.



Concurso de Viviendas Experimentales, 1956. Propuesta de Fernando Cassinello construida por Colomina y Serrano. Sección; fachada-cerramiento no portante con utilización de fábrica de ladrillo tipo cega (tipo patente Fisac 1951).

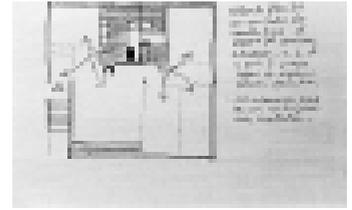
que los hacía realidad, y allí se difundían a través de sus publicaciones de carácter internacional. El sistema de anclaje Barredo fue conocido como ‘el sistema español’ y compitió en el extranjero con los restantes sistemas de anclaje indirecto: Freyssinet, MAGNEL (Belga), BBRV, VSL, DISCHINGUER, LEOBA y CCL. Se abrió paso a una sucesión de patentes de forjados pretensados, algunas autóctonas, apadrinadas por el Instituto, y otras adaptadas de patentes extranjeras: Forjado de piezas huecas Spirol, Forjados en pi Cade, forjados en U Costamagna, soluciones de forjados de cerámica pretensada tipo el Stalton, forjados de vigas ocultas tipo Rubiera. Esto permitió soluciones económicas, rápidas y racionales que hicieron desaparecer el encofrado en obra y que fueron determinando la predestinada ‘muerte de la artesanía’, enemiga de la modernidad. Muros prefabricados de hormigón armado como el sistema Costamagna, sistemas de encofrados perdidos colaborantes ejecutados con piezas cerámicas como los patentados por el ingeniero Sánchez del Río Pisón, forjados de vigas planas de cerámica armada, ejecutados con piezas huecas de cerámica cuya formas les permite hormigonar nervaduras para colocación de armaduras en diferentes tipos: Pausa, Omega, U. Losas semiresistentes prefabricadas (NADECO, Pamplona)... Un sin fin de patentes, de alternativas autóctonas producto de la rigurosa labor de investigación realizada.

Un aspecto de relevancia, común a la mayor parte de estas patentes, es el hecho de haber sido realizadas contando con materiales y técnicas existentes o posibles de desarrollar en España sin contar con materiales y técnicas extranjeras, que no sólo salvaban la imposibilidad de tener que ser fabricados fuera para ser importados, sino que potenciaban la evolución y desarrollo del mercado nacional, en un intento de potenciar la industria nacional frente a las carísimas patentes extranjeras: forjados alemanes y franceses, chapas de aluminio y plásticos norteamericanos, que resultaban prohibitivas en aquellos momentos. La primera patente de Miguel Fisac, desarrollada en el año 1951, fue un nuevo ladrillo aligerado semejante al ladrillo de hueco doble pero con una cara vista inclinada con remate a modo de pestaña en su parte inferior para proteger la llaga de la fábrica. La razón que motivó a Fisac a patentar este nuevo ladrillo fue precisamente la ausencia en el mercado nacional de un elemento de fachada que, sin ser portante, estuviera fabricado con ‘materiales nacionales’. Lo utilizó en Instituto Cajal de Microbiología (1951), en la calle Velázquez. Este mismo ladrillo lo utilizaron posteriormente Gutiérrez Soto, Cabanyes, Cassinello...

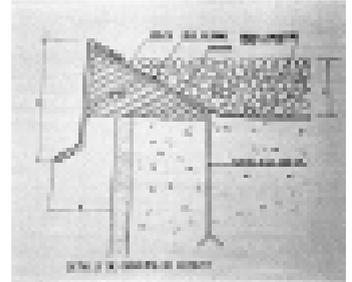
Es en la década de los sesenta cuando se dispara la producción de elementos prefabricados de hormigón, debido en parte al incremento del coste de la mano de obra que estaba frenando en gran medida su desarrollo, así como la imperiosa necesidad de conseguir optimizar los plazos de ejecución, fundamentalmente en el caso de viviendas. Fue entonces cuando realmente en España el progreso de la técnica se enfrentó a las tradiciones de la edificación.

Fisac en su propio estudio investiga sobre nuevas patentes pretensado de huesos (1960), cercos de neopreno, encofrados flexibles (1971) ,soporte para dos lámparas fluorescentes (Blancanieves, 1985), sistemas de elementos de fachada (1985), pantalla soporte para tubo (1969), elemento soporte para muebles, sistema para construcción de edificaciones mediante elementos prefabri-

cados con funciones arquitectónicas... En 1961, construye una vivienda en Somosaguas con Vicente Peiró, con cubierta hueca pretensada y ligera, parecida a la solución de los laboratorios Made, Centro de Estudios Hidrográficos 1961 cubierta hueca pretensada - huesos- En 1967 construye el Edificio de IBM con piezas prefabricadas de hormigón en fachada pretensadas forma de bumeran huecas -espesor paredes 15 mm-, las Bodegas Garvey 1.967, vigas pretensadas prefabricadas, Parroquia de Santa Ana, cubiertas con piezas huecas pretensadas, utilizando generalmente el sistema de anclaje Barredo.



Concurso de Viviendas Experimentales. Planta flexible propuesta por Oiza, 1956.

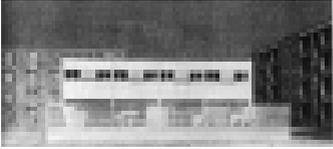


Detalle de la 'moderna' cubierta solución propuesta por Oiza. Cubierta plana asfáltica con gravilla.

Sin duda, los concursos, debates, congresos... acaecidos en España y respaldados siempre por la labor científica del Instituto Eduardo Torroja estimularon y desarrollaron el mercado industrial nacional que paulatinamente fue avanzando en décadas posteriores, a medida que la propia economía se revitalizaba, empezando por sustituir poco a poco los sistemas menos racionales, aunque pasaron muchos años hasta que las artesanales hormigoneras a pie de obra que fueron sustituidas por el hormigón de planta, cambiaron las normas, desaparecieron las barras dobladas en elementos solicitados a flexión que tanto sorprendían a los americanizados, el acero dejó de ser liso y entró en el mercado el corrugado de mayor adherencia... y paulatinamente se generaron soluciones arquitectónicas de gran interés, como las piezas modulares de Fisac 'huesos de hormigón armado', así como patentes españolas de muy diferentes elementos constructivos prefabricados que bajo el amparo técnico del DIT llegaron a exportarse a otros países... aunque hoy, 40 años después, la gran mayoría han sido sustituidas por otras o han desaparecido, al igual que se han ido adaptando las normativas a la experiencia acumulada. Porque ninguna patente de elementos prefabricados, ya sean lineales, superficiales o espaciales, ni ningún sistema o procedimiento constructivo puede ser la *panacea atemporal y universal para industrializar la Arquitectura*, porque se trata de una de una realidad viva construida en un determinado lugar, producto de un determinado tiempo, necesidades sociales, disponibilidades económicas, administrativas y conocimientos científicos y técnicos, y de una importante dosis de esa siempre cambiante y a veces contradictoria relación entre confort, funcionalidad y belleza. Por esta razón, la importancia en la obligada industrialización y progreso no se centra en elementos ni sistemas, sino en una *determinada línea de pensamiento y evolución*.

El Instituto no se conformó con recopilar información y difundirla, realizó sus propias aportaciones basadas en sus investigaciones científicas: ensayos sobre modelos, métodos de cálculo de obras de fábrica, hormigón armado y pretensado, soldaduras metálicas, materiales aislantes, carpinterías, insonorización, aislamiento... ¿Quién sino el Instituto llenó en España la *Caja de Elementos de Construcción* demandada por Le Corbusier para poder hacer realidad la meta de la modernidad?

Sin duda, la importante labor científica desarrollada por el Instituto Eduardo Torroja en pro de la modernidad española, no puede ser recogida en un catálogo, aunque esté latente en todos ellos, pero permanecerá viva no sólo en la trama urbana de nuestras ciudades o en aquellos elementos pertenecientes a la *caja de patentes* que en cada momento salieron al mercado nacional, sino también en nuestras industrias, en el bienestar surgido por la mejora social del trabajo y la vivienda, en nuestros pliegos de condiciones técnicas, en nues-



Fachada propuesta de Viviendas unifamiliares de Oiza construida por San Martín 1956. Concurso de Viviendas Experimentales.

tro sello de calidad, en nuestras normativas, en los métodos de cálculo y ensayo que el Instituto difundió a nivel mundial, en las actas de los más importantes Congresos Técnicos y Científicos Internacionales celebrados al hilo de todos los avances que la construcción civil y arquitectónica alcanzó hasta la década de los sesenta, donde el papel de España fue sin duda fundamental por las actividades del Instituto,... y, por supuesto, en el recuerdo que todos debemos contribuir a mantener vivo recogiendo el guante que Don Eduardo depositó en su testamento al dirigirse a los que con él habían trabajado diciendo: “Otros juzgaran mejor que yo la labor que hemos realizado”.

LA VIVIENDA ESPAÑOLA EN LOS AÑOS 50

Carlos Sambricio

En otro momento he señalado cómo la reconstrucción de la España destruida tras la guerra se inició, en lo que se refiere a las viviendas destruidas, en torno a 1949. Hasta ese año, la labor de la DGRD fue, básicamente, reconstruir los espacios donde establecer una economía destruida (los núcleos agrícolas pasan de valorarse desde los criterios de una economía natural agraria para entenderse como pautas de una economía agraria de tipo industrial) y la política desarrollada durante los primeros diez años de postguerra poco tiene en común con los planes de reconstrucción de los barrios (de las viviendas) destruidas durante la Guerra. En 1949 se produjo un hecho más que singular: ante escasa e imprecisa actividad desarrollada por los organismos oficiales (INV, OSH o Patronatos de Casas Militares, de Funcionarios o del Ayuntamiento) a quien estaba encomendada la construcción de viviendas protegidas, los arquitectos -como profesionales liberales- sugerían públicamente la necesidad de establecer una reflexión sobre la vivienda, retomando no sólo el debate que caracterizara la cultura centroeuropea de los años treinta sino estudiando los ejemplos desarrollados en la Europa de la posguerra: en este sentido, la V Asamblea Nacional de Arquitectos dejó de ser la triunfante reunión corporativa que sólo diez años antes convocaran los Servicios de Arquitectura de FET y JONS para ser lugar donde Vallejo planteó la posibilidad de establecer una industrialización pesada en la construcción de viviendas, al tiempo que el Colegio Vasco-Navarro (con el texto presentado por Ricardo Bastida y Emiliano Amann sobre las características que deben definir la vivienda obrera) abría una reflexión sobre cuál debía ser la tipología de la vivienda económica o cuando el Colegio de Arquitectos de Cataluña convocaba un concurso para establecer viviendas de alquiler en el Ensanche barcelonés (en el que Mitjans, Sostres, Maluquer y XXXX obtendrían el primer premio) al tiempo que el COAM convocaba otro, esta vez para viviendas económicas (cuyo primer premio sería Fisac) y el Instituto Eduardo Torroja proponía otro, esta vez de carácter internacional, con vista a establecer tipos viviendas susceptibles de ser llevadas a término mediante elementos prefabricados.

Aquel año, 1949, fue cuando, por vez primera, frente a las pautas oficiales dictadas hasta el momento surgió, a la vista de las nuevas necesidades, una reflexión no tanto sobre el sentido de una posible arquitectura de Estado como sobre la organización de la vivienda en planta, sobre los criterios que debían caracterizar una vivienda económica más que necesaria, a la vista no sólo de las destrucciones existentes sino dado el más que importante flujo migratorio que llegaba a las grandes ciudades. Tales ideas, por otra parte, se planteaban cuando la prensa española comentaba cuáles eran los ejemplos de vivienda mínima que se llevaban a cabo en otras ciudades europeas, Milán por ejemplo. Y lo que es evidente es que aquellos ejemplos se contraponían claramente a las rígidas ordenanzas sobre vivienda definidas por Fonseca desde el INV.

¿Por qué aquellas ideas no fueron valoradas por la Administración? Cabrían numerosas y distintas respuestas: pero entiendo que la explicación más evidente radica en el escasísimo número de viviendas construidas en aquellos años por los organismos oficiales. Giralta Casadesús comentaba, en su estudio sobre la vivienda publicado por el CAME la necesidad de plantear en 1951 un total de 60.000 viviendas al año entendiéndolo que la mitad de ellas debían destinarse para ‘productores’ y ‘económicamente débiles’ al tiempo que proponía aumentar la densidad en la edificación (aumentando así la rentabilidad de los capitales invertidos), destacando como si bien en 1940 a cada edificio le correspondían 3,48 viviendas, a cada nuevo edificio de 1947 le asignaba como por el contrario, la cantidad de 4,24 viviendas. Aquella situación se reflejaba en las cifras sobre el total de las cédulas de habitabilidad concedidas por la Fiscalía General de la Vivienda con las realizadas por INV o OSH evidencia la casi nula actividad de aquellos organismos, pudiendo incluso señalarse como las promociones de viviendas públicas publicadas en la época, lejos de ser ejemplos de una más amplia actividad eran, por así decir, las únicas construidas en aquellos momentos. El quiebro se produce cuando, frente a las referencias a la arquitectura regional que se esbozaban en los textos de la DGRD, comenzaban a publicarse noticias sobre la arquitectura californiana o sobre la arquitectura brasileña (publicándose, por ejemplo, artículos de Lucio Costa o las obras de Niemeyer) en un momento en que la discusión sobre los núcleos satélites que se debían establecer en la periferia de las grandes ciudades se planteaba ignorando cualquier referencia a la solución en planta que debía asumirse.

Hasta el momento, los organismos oficiales encargados de dar solución al problema de la vivienda habían visto limitada su actividad tanto por la fuerte limitación de recursos financieros como por las dificultades en la obtención de materiales de construcción; a partir de 1949, la crisis se incrementó debido, sobre todo, a un fuerte incremento en los costos de los materiales así como a un fuerte aumento en la mano de obra. En consecuencia, la necesidad por racionalizar la construcción tuvo como consecuencia una primera coordinación en la definición de la vivienda. Y en un momento en el que la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid (y no olvidemos que la Comisaría de Barcelona se crearía en 1953) centraba su actividad (su presupuesto) en la elaboración de planes parciales en zonas declaradas de utilidad pública, se hace necesario establecer una regulación que cancelara los sistemas de viviendas protegidas y bonificables, confiando la política asistencial de viviendas en el INV; por ello, cuando por vez primera se comienzan a superar muchas de las dificultades económicas anteriores, se hizo imprescindible reformar la legislación, buscando centralizar en un único órgano la política de vivienda económica y la construcción de la misma, pese a la oposición de algunos privados en entregar al INV sus funciones en este terreno. Si hasta entonces la Ley de Arrendamientos urbanos se orientaba hacia el mercado de las viviendas en propiedad, la ley de vivienda de renta limitada reguló tanto los préstamos de la banca privada como fijó el procedimiento para acceder a unos materiales para la construcción todavía escasos en aquellos años. Y buscando desarrollar la idea, no sólo se fijaron aquellas opiniones en la Ley sino que en el Reglamento complementario se introdujeron conceptos tales como normalización, plantas tipo, superficies o costos. Y buscándose eliminar reticencias del sector privado, se definían dos tipos de viviendas: unas, a las que se concedían créditos indirectos (con superficie superior a los 200m²) y otras, definidas para vivien-

das de tres tipo: entre 200 m² y 80 m²; entre 150 m² y 65 m² y un tercer grupo para aquellas definidas entre 80 m² y 50 m². Dicho de otra forma, las viviendas destinadas a la burguesía serían las llamadas viviendas bonificadas y las por el contrario concebidas como viviendas económicas serían las llamadas viviendas de renta limitada, divididas éstas en las llamadas mínimas, reducidas y de tipo social.

Se estableció que la vivienda ‘reducida’ debía tener una superficie comprendida entre los 100 m² y los 60 m², con un costo no superior a las 1000pts/m²; las llamadas viviendas ‘mínimas’ debían tener una superficie comprendida entre los 58 m² y los 35 m², con un coste no superior a las 800pts/m² y, por último, las llamadas viviendas ‘de tipo social’ debían tener una superficie máxima de 42 m², con un coste total no superior a las 25000 pts. Buscándose potenciar la construcción de este último tipo de viviendas, desde el INV se establecían normas claras: no se debía construir en zonas urbanas denominadas ‘artísticas’; se recomendaba alinear los bloques con las curvas de nivel; para evitar composiciones monótonas en fachada, se sugería la posibilidad de organizar retranqueos; se prohibían composiciones pretenciosas, vetándose cualquier tipo de recurso a lo que se denominaba ‘modernidades’ como recursos a la posible ‘arquitectura popular’ y, por último, se señalaba la prohibición de componer grupos de menos de 25 viviendas.

Si en 1949 Bastida y Amann proponían (asignando una superficie por persona que oscilaba en torno a los 12 m², con un total aproximado de 45 m²) extraña ver ahora como la Administración aceptaba unas superficies por persona inferiores a las ratios indicadas, estableciendo incluso unas plantas de 35 m². Entiendo que este cambio tuvo su origen en la influencia que sin duda exigieron los Congresos Internacionales de Vivienda en la persona de Fonseca, arquitecto que coordinaba las propuestas sobre viviendas que elaboraba el INV. Políglota, Fonseca había participado – y seguiría participando – de distintos Comités Internacionales, viajando en consecuencia con una periodicidad y frecuencia nada habitual en aquella España: y cuando muchos de sus compañeros de viaje aprovechaban los debates técnicos para ausentarse y visitar las ciudades donde se celebraba la reunión, Fonseca permanecía, debatía y, como consecuencia de ello, aportaba, a su vuelta a España, una información y unos criterios más que singulares. Sabemos, en este sentido, como hasta 1950 la Ley alemana sobre la vivienda fijaba un máximo de 65 m² y un mínimo de 42 m²: los criterios eran que, para cuatro ocupantes debían existir dos habitaciones mientras para seis ocupantes debían ser tres las habitaciones con un máximo de 48 m². La Ley de Construcción de Viviendas aprobada en abril de 1950 permitía, como señalaban Fischer-Dieskau, Director General de la Vivienda y Alojamiento de la RFA en la revista *Hogar y Arquitectura* nº5, rebajar la superficie mínima de la vivienda, llegando a determinar una superficie de ocupación de 40 m² como mínimo y 80 m² máximo. Y aquella experiencia sería conocida por los arquitectos españoles que en 1951 visitarían la Exposición celebrada en Hannover y vieran en qué medida el debate se centraba en desarrollar y mantener alguno de los esquemas esbozados en los años de Weimar.

Conscientes de las causas que motivaron el fracaso del Plan Nacional de Vivienda formulado por Girón en 1949, en 1954 la norma buscaba dar respuesta a tres aspectos: acceso a los materiales, buscar abaratar la mano de obra

y fijando los beneficios empresariales. Para fijar estos tres aspectos, garantizaba el suministro de materiales, se conservaba la facultad de establecer la expropiación forzosa de los terrenos (tras la posible negativa a vender al INV) y buscaba una reducción de los costos mediante nuevos sistemas constructivos: y en esta línea se proponía la convocatoria de concursos de viviendas entre constructores. Si hasta 1949 las actuaciones desarrolladas por DGRD, INC, DGA o INV suponían un conjunto de reflexiones inconexas e independientes unas de otras, en 1954 se define por primera vez una política y ello se refleja con el nombramiento de Valero Bermejo en el puesto de Director del INV, al morir en accidente Federico Mayo.

En 1954 la primera tarea del Estado era hacer desaparecer las diferencias entre precios y costes de las viviendas: ello suponía definir cambios de naturaleza constructiva y, como señalara el propio Cabrero (la legislación de mayo de 1954 obligaba a rígidas cubiertas de hormigón armado, cámara de aire en los muros, forjador, instalación de sanitarios, tipologías de huecos interiores, impermeabilización de cimientos...) en las *Instrucciones complementarias para la elaboración del proyecto* que se presenta desde la propia OSH, lo que se busca es la economía de la obra, planteándose como tema de debate el número de plantas, discusión sobre si debe recurrirse al bloque cerrado o al bloque abierto, superficie en planta... Y que aquel documento fue norma obligada entre los arquitectos autores de proyectos de vivienda social; lo sabemos por los comentarios que realizara Laviano en *Hogar y Arquitectura*, al destacar como el modelo de cualquier realización posterior debía ser el conjunto de viviendas trazado por Rafael de la Hoz en Montilla (Córdoba).

El proyecto de Rafael de la Hoz, realizado por encargo de la OSH, consistía en un bloque de doble crujía, disponiendo cinco plantas (lo cual, desde la reflexión de Fisac sobre la experiencia nórdica de un máximo de tres, era una clara provocación) constando cada vivienda de tres dormitorios, estancia-comedor-cocina y un cuarto de aseo, además de pequeño lavadero y patio trasero. La planta utilizada por la Hoz podría ser una variación tanto de la denominada planta Amann (la utilizada en los años anteriores a la Guerra en *Solocoeche*) como a la desarrollada por Fisac en el Concurso de 1949 y luego en el madrileño grupo de Zofío. Lo singular de aquella propuesta radica en la propuesta del arquitecto de un modelo de mobiliario, formado por estructura metálica y complementados en madera.

Son más que numerosos los concursos celebrados en la época sobre mobiliario (sobre ajuares) para viviendas obreras: si hasta poco antes los modelos eran seleccionados por la Sección Femenina, retomando modelos próximos al esquema de lo popular, en 1950 la *Revista Nacional de Arquitectura* había informado sobre el concurso de silla organizado por el MOMA de Nueva York, publicando poco más adelante el proyecto de silla premiado, prototipo presentado por los Eames. Casi desde el primer número de la revista *Hogar y Arquitectura* se publican estudios sobre ensayos de mobiliario para viviendas de tipo social, se describen los ajuares que deben existir en las viviendas de renta limitada, el mobiliario de las viviendas económicas y Poblados de Absorción: la novedad radica en que los modelos que ahora presentan a los concursos españoles de muebles reflejan una clara intención por asumir un diseño moderno, acorde tanto con ejemplos nórdicos como con propuestas americanas. Y que en contraste, por ejemplo, las imágenes que sobre el inte-

rior de las viviendas presenta ciertas publicaciones oficiales (las que edita el Patronato de Casas Militares, por ejemplo) con los modelos de arquitectura que ofrecen revistas como *Informes de la Construcción* o, incluso, *Construcciones*.

El proyecto de Rafael de la Hoz para Montilla tuvo una importancia que la crítica contemporánea no ha valorado todavía en su justa medida. Formado en el MIT, en 1952 había construido un más que singular comercio en Córdoba, desarrollando paralelamente distintos montajes para una sala de exposiciones, y finalmente (y en colaboración con José María García de Paredes), la Cámara de Comercio de Córdoba. Si en su obra demostraba una más que singular sensibilidad, más acorde con la línea desarrollada por *Informes de la Construcción* (una sistemática difusión de la arquitectura californiana, publicando reiteradamente las edificaciones de Neutra y sus discípulos) la Hoz reflejaba asimismo una más que singular formación técnica al publicar en la revista del instituto Eduardo Torroja estudios sobre estructuras, análisis técnicos sobre piscinas, taludes... Aquel Rafael de la Hoz jugó, en los primeros años de los 50, un papel que entiendo debería ser estudiado en profundidad, máxime si tenemos en cuenta que corresponde a los momentos en los que Estados Unidos firma con el gobierno franquista el Pacto Americano, y en consecuencia, la presencia de las bases militares de Torrejón, Zaragoza y Rota, implica la construcción de un importante número de viviendas para los soldados americanos. Sabemos, en este sentido, que R. Neutra visitó en varias ocasiones (cuanto menos en dos) Madrid, por encargo de las tropas americanas, y por conversaciones mantenidas con algunos de los protagonistas de la época, sabemos igualmente dos hechos más que singulares: dependiendo de las pautas marcadas por éste, en las bases se organizaron equipos de arquitectura en los que participaron arquitectos españoles entre los que cabría destacar la presencia de Luis Vázquez de Castro, autor –junto con su hermano Antonio– de distintos proyectos de viviendas sociales o de escuelas para los poblados concebidos en estos años. Tenemos noticias como, igualmente, que el propio Neutra, proyectó una ciudad jardín en Pozuelo, edificándose –según pautas por él definidas– casi 40 viviendas unifamiliares; y aquella actividad no sólo supuso un cambio en la forma de ver y valorar el espacio doméstico sino que trastocó radicalmente la forma de emprender la vivienda de muchos de los arquitectos españoles, máxime cuando sabemos que en las bases existían (dependiendo de los entonces míticos economatos militares) unas grandes naves donde se almacenaban los muebles y enseres que los soldados podían elegir y disfrutar para las casas que les fueran asignadas.

El modelo propuesto por Rafael de la Hoz fue más que relevante si tenemos sobre todo presente que por ley de 15 de julio de 1974 (así como por el Reglamento de 24 de junio de 1955) se asignaba al INV cometidos tan específicos como orientar socialmente la construcción de viviendas; dirigir técnicamente la construcción de las mismas; proteger económicamente la edificación mediante la concesión de beneficios; atraer y fomentar la edificación del privado y, por último, organizar concursos entre empresas. Aquella situación coincidió, por otra parte, con un hecho fortuito, el hasta entonces Director General del INV, Federico Mayo, moría en accidente siendo nombrado sustituto del mismo Valero Bermejo.

El paso de un Director a otro supuso un quiebro en la política de vivienda mantenida hasta el momento: frente a la pobre socialización de la vivienda

mantenida por Mayo, Valero proponía dar entrada al privado y, en consecuencia, se buscó establecer una clara diferencia entre cuál debía de ser el modelo de vivienda destinado a una burguesía capaz de adquirirla (frente a las pautas establecidas con la Leyes de 1944 y 1948 para las llamadas ‘bonificables’) y cuál, por el contrario, las destinadas tanto a la inmigración que invadía la ciudad como para realojar a quienes, sin medios, habían llegado a la misma, situándose en amplias zonas de suburbios. Ante la crisis existente y el desinterés del privado Valero buscó, desde el INV, promover las cooperativas de vivienda al tiempo que buscó hacer obligatorio para las empresas la construcción de viviendas para sus empleados. Era necesario, además, buscar que los chabolistas pudieran, en la medida de lo posible, realizar una contraprestación para la adquisición de su vivienda y por ello en ese mismo año aparecía una Ley de vivienda de Renta Limitada, punto de partida – siempre en 1954 – de un Plan Nacional de Vivienda.

Aquella política se basaba, fundamentalmente, en la experiencia italiana del INA-Casa y, en este sentido, las visitas que los políticos y técnicos españoles realizaron a Italia sirvió no sólo para visitar los ejemplos construidos por Quaroni, Ridolfi o el propio Gardella sino para tomar conciencia de la importancia que tuvo para el país el llamado Plan Fanfani de 1952. Por ello, desde la Obra Sindical del Hogar se propuso un Plan Sindical de Vivienda, buscando repetir las fantásticas cifras esbozadas en Italia. Tras haberse establecido tres categorías de vivienda económica (reducida, mínima y de tipo social) se propuso construir al año 10.000 viviendas de tipo social para sindicalistas de la OSH, estableciéndose créditos del INV por el 80% de su costo a un plazo de 50 años; y a estas condiciones se aprobaba que, además, el Ayuntamiento podía añadir un préstamo del 15% del total, a un interés del 4% a 50 años, de forma que el usuario solo debiese pagar el 5% del total (1250 pts) y luego 45 pts/mes durante 50 años; y, junto con el INV, otras 20000 mínimas y reducidas. Pronto las cifras se dispararon y el optimismo de los políticos fue secundado por la euforia de una prensa servil que difundía el propósito de construir, en diez años, 550000 viviendas de renta limitada: la realidad de aquella propuesta es que apenas se construyó la mitad y la mayoría de ellas correspondían a viviendas de categoría superior.

Cuando en enero de 1955 se presenta a la prensa, como *solución española al problema mundial, realidad industrial en el campo del automovilismo digna de mención* el Biscuter, las opciones que se presentan desde la arquitectura son bien distintas: consecuencia de la política de la OSH, se convoca un concurso en el que sólo Fisac propone una alternativa de interés (la solución de 1949, las llamadas viviendas en cadena) al tiempo que Núñez Mera y Zuazo Bengoa, Carlos de Miguel o Rafael Aburto realizan unas propuestas que poco o nada tienen que ver con las inquietudes de esos años. El concurso fue, a pesar de tener como referencia la propuesta de Rafael de la Hoz, un fracaso al obviar la mayor parte de los participantes la cultura de aquellos momentos: si en los últimos años se había reclamado, de nuevo, la tradición de Oud y la arquitectura holandesa o la experiencia de Jacobsen y la nueva realidad nórdica, en las viviendas experimentales construidas en Villaverde primó la voluntad de originalidad de quienes buscaron una solución en la forma del bloque y no en el análisis de la planta.

Frente a las soluciones alemanas asumidas por los arquitectos de la OSH, los jóvenes que colaboran con Laguna proponen una reflexión distinta, próxi-

ma a Gardella, Oud, Jacobsen...es el momento, conviene tenerlo presente, en que tanto Madrid como Barcelona (al margen de cuanto la heterodoxa historiografía oficial haya establecido) miran el modelo nórdico de una forma que recuerda sin duda ninguna los primeros trabajos dados a conocer en los años 30, cuando tanto *A.C.* como *Nuevas Formas* o *Re-Co* dan a conocer no sólo distintos ejemplos de arquitectura de vivienda sino los estudios realizados por quienes se interesan en la normalización de los elementos constructivos. Si GATEPAC había informado sobre *nuevas formas de viviendas económicas* y *El Socialista* señalaba la política de vivienda desarrollada en *tres ciudades rojas* (Viena, Zurich y Estocolmo), a partir de 1949 sería Fisac quien comentara las características de las viviendas de Maimo, enfatizando la importancia que debía tener el mobiliario en la nueva vivienda y proponiendo su tipificación.

Si Fisac realizaba aquel planteamiento desde Madrid, Manuel Baldrich (arquitecto director de la Oficina Técnica de la Comisión Superior de Ordenación Provincial de Barcelona) publicaba en la revista *De estudios de Administración Local* un análisis sobre el abaratamiento de la construcción destacando como éste se había logrado en los países nórdicos normalizando los elementos (puertas, ventanas, cocinas) al tiempo que se buscaba normalizar un mobiliario moderno y confortable al alcance de todos los hogares. Impresionado, como él mismo reconocía, por el perfecto acabado de todos los ramos, llamaba su atención la calidad de la cocina y sus instalaciones así como las fregadoras de acero inoxidable, las cocinas eléctricas, las cámaras frigoríficas... Si vivienda y Urbanismo eran referencia fundamentales en aquellos años, la participación de algunos arquitectos (Aalto, Lewerentz, Jacobsen...) se convertían en pautas de una decoración que no tenía ya, en 1948, nada en común con los criterios que Cárdenas definiera en sus estudios sobre mobiliario para las viviendas de la DGRD. En un momento en el que se estudia el significado de la normalización en la vivienda sueca, las notas de Fisac o, incluso, las críticas que Sostres plantea en 1951 frente al pastiche de la Embajada Inglesa en Río, reclamando la disciplina y sobriedad de la arquitectura de Maimo, señalan una línea de reflexión que no ha sido suficientemente estudiada. A Aalto se le dedica, en 1952 (y tras su visita a Madrid) un número monográfico de la *Revista Nacional de Arquitectura* y cuando la misma revista analiza el trabajo publicado por Naciones Unidas sobre la vivienda en Europa se resalta y destaca de forma singular la arquitectura nórdica haciendo hincapié – como había señalado Baldrich – en temas tales como cocinas, cuartos de baño...

El concurso convocado por la OSH en 1954 no satisfizo las expectativas de quienes confiaban en encontrar allí la solución al gravísimo problema de vivienda que ocurría en la gran ciudad: la fuerte avalancha migratoria tenía como consecuencia no sólo el hacinamiento de quienes buscaban alojamiento en viviendas carentes de infraestructura sino que, ante lo dramático de una situación económica, optaban por la construcción de cuevas, chozas y chabolas en núcleos suburbanos que cuestionaban la política de suelo esbozada por la Comisaría de Ordenación Urbana. Buscando dar solución a este problema, conviene destacar como en 1954 Julián Laguna es nombrado responsable de la COUM y, buscando dar solución a corto plazo al problema existente, busca una respuesta inmediata que nada tiene que ver ni por los costos ni por el procedimiento administrativo con la burocrática propuesta de la OSH. Galiana ha

estudiado, en su trabajo *Suelo Público y Desarrollo Urbano de Madrid* la política desarrollada por Laguna: en un momento de inestabilidad monetaria, el proceso de una burguesía preocupada por el crecimiento industrial del país era invertir en un suelo que en condiciones normales debía tener un valor estable y que, en proceso de desarrollo, podía modificarse a corto plazo. Considerando que el arbitrio de plusvalía establecido por el Ayuntamiento era, absurdamente bajo, el problema al que se enfrentaba Laguna era diferenciar conceptos tales como valor inicial del suelo (esto es, intrínseco del no urbanizado) valor expectante (o valor potencial), valor urbanístico (terrenos en relación con el Plan de Urbanización) y valor comercial, entendiéndolo éste como el valor del suelo por su situación.

Para Laguna, el problema fundamental fue hacer desaparecer el chabolismo y aliviar, en lo posible, las necesidades de vivienda social: buscando adjudicar viviendas en régimen de alquiler a los chabolistas la opción de Laguna fue no sólo la compra masiva de suelo sino, incluso, llegó a esbozar una política de permuta por la cual la COUM se convertía en propietaria de suelo, pudiendo ceder éste – de acuerdo con su política y sus intereses – al INV para la construcción de viviendas. Y buscando conducir y ubicar a la nueva inmigración es como se promovieron los llamados *Poblados Dirigidos*, agrupando distintas promociones en las zonas de actuación.

Consciente de cómo muchos de los acabados de las viviendas del OSH implicaban un alto costo, la opción preconizada por Laguna fue buscar la simplificación de la construcción intentando así que una de las formas de pago en la adquisición de la vivienda fuera lo que Vallejo había definido autoprestación de los futuros ocupantes en la construcción de la vivienda. Y es en este punto cuando el propio Laguna organiza un concurso cerrado de arquitectura en el que invita a participar no ya a los burócratas de la OSH sino a un grupo de jóvenes arquitectos entre los que figuran Oiza, Laorga, Cubillo, Romany, Sierra, Sota o, incluso, Coderch que plantearon en sus propuestas no sólo una nueva distribución en planta de las viviendas de tipo social sino que introdujeron en aquellas viviendas los elementos de debate apuntados en los numerosos concursos sobre cocinas, ajuares, mobiliarios...esbozados por el INV.

1954 supone entonces un singular punto de inflexión en la valoración de la vivienda social en los años de la reconstrucción. Asumiendo la idea de “los momentos cortos” en pocos años acontecen cambios sobre la forma de entender y valorar qué debe ser la vivienda social. A partir de este punto, el efímero protagonismo de la OSH desaparece por completo y será de nuevo, como había ocurrido en 1949, la profesión liberal quien asuma y proponga las opciones sobre la vivienda. El equipo constituido en torno a Laguna (el equipo encabezado por Sierra como gestor y Cubillo, Romany, Alvear, o el configurado por Leoz, Ruiz Hervaz, Vázquez de Castro o Íñiguez) abren una vía que nada tiene que ver con la que a partir de ahora desarrollan los oficialistas arquitectos de la Obra Sindical, entre los que figuran Ambros, Alastrue, Alfonso Taboada, Núñez Mera... De nuevo dos planteamientos antagónicos ofrecen una reflexión y es por ello por lo que en 1956 desde el INV se convoca el Concurso de Viviendas Experimentales.

Entiendo que quien busque comprender cuál fue el debate sobre la vivienda entre 1949 y 1955 obligadamente debe analizar el tema conociendo el deba-

te europeo, analizando las experiencias y políticas desarrolladas en Alemania, Holanda e Italia, contrastando las opiniones y buscando comprender cuánto la presencia de los técnicos que buscaban potenciar la industrialización de la construcción era contraria a las propuestas todavía mantenidas por quienes, como aquella Sección Femenina que todavía reclamaba una idea de lo popular ligada al sueño de un orden que nunca existió.

MALOS TIEMPOS PARA LA LIRICA...

(ESPERANZA Y DES-ESPERANZA EN LA EUROPA DE LAS POSGUERRAS)

Antonio Pizza

Desde 1937 hasta 1947, a nivel internacional, no se verificó ninguna reunión oficial de los CIAM, reconocida plataforma de difusión de la ideología ‘moderna’ durante los años anteriores a la guerra; y a pesar de que muchos de los protagonistas fundamentales del primer período (Le Corbusier, Gropius, Giedion) se vuelvan a encontrar también en la fase sucesiva, destinada a la progresiva decadencia de semejante ‘cónclave’, entre algunos de ellos se pueden apreciar -en el curso de los mismos años cuarenta- los primeros síntomas de una inaplazable redefinición de postulados antes considerados absolutamente incontrovertibles.

W. Gropius, escribiendo a Giedion antes del VI Ciam (1947), con sede en Bridgewater, lamenta los errores del pasado, puntualizando la cuestión que se le antoja como decisiva:

“El otro día examiné con atención nuestra publicación sobre las unidades de manzana y este análisis me ha hecho comprender los muchos errores de ese período. El *elemento humano* entonces no existía.”¹

A estas declaraciones, Giedion más tarde replicará:

“Acaso nos encontramos forzados por los hechos, pero creo que son mucho más nuestras propias exigencias interiores las que nos fuerzan en un proceso de *humanización* de nuestro ambiente. Nadie puede prever las cosas, pero creo, observando la actitud de la generación más joven, que esta tendencia existe en todos los países de la civilización occidental.”²

Se destaca, pues, en estas primeras aseveraciones una instancia compartida por muchos arquitectos europeos de la época: la de una revisión de aquella metáfora fundacional de la máquina, que había servido para inducir y direccionar las transformaciones arquitectónicas -en las metodologías proyectuales y en los lenguajes- de los años veinte.

En la nueva coyuntura de la postguerra, en cambio, la reflexión disciplinar se dirigirá más bien a subrayar un punto de arranque ya incuestionable: se tiene que partir ahora del sujeto ‘hombre’, dotado de unas peculiaridades fundacionales, que impiden desde luego la anulación en el estandar de las diversificadas virtualidades de los individuos-habitantes. En oposición a la dudosa complicidad entre el hombre-masa y el hombre-tipo, se considera por tanto necesario liberar la multiplicidad insita en los usuarios de la arquitectura, convirtiendo esta complejidad en materia positiva de la proyectación.

En efecto, la historia sucesiva de los Ciam (de 1947 a 1956) confirma, en el ámbito más vivo de la polémica y de la ‘propaganda’, el imparable agota-

1. Carta de W. Gropius a S. Giedion, del 18 de julio de 1947, citada en BOSMAN, J., “I Ciam del dopoguerra: un bilancio del Movimento Moderno”, *Rassegna*, nº 52, Milán, 1992, p. 8 (La cursiva es nuestra).

2. GIEDION, S., *The historical Background of the core*, escrito mecanografiado, citado en J. Bosman, *ibidem*(la cursiva es nuestra).

miento de la fe manifestada anteriormente respecto de los paradigmas de la llamada 'arquitectura moderna', considerados finalmente como algo ya esclerotizado y necesitado de una inaplazable ampliación en sus fundamentos.

Algunas novedades se plantean también por presiones históricas: el CIAM VII (*The core of the city*, Hoddesdon 1951), por ejemplo, se dedica predominantemente a las cuestiones del centro ciudad, parte urbana que en muchos núcleos habitados europeos había sido seriamente afectada por las destrucciones de la segunda guerra mundial. No obstante, esta primera aproximación se convertirá en válido pretexto para afrontar aspectos totalmente eludidos en los años anteriores; sobre todo en referencia a la relación con el pasado que la arquitectura contemporánea tiene que contemplar en el momento en que interviene en las zonas históricas, o a la deseable capacidad representativa -desde un punto de vista funcional y estético- de unos sectores urbanos privilegiados por su ubicación territorial. A este respecto, recordaba Giedion en 1952:

"En todas partes aumenta la exigencia de restablecer el equilibrio entre la esfera individual y la colectiva. La palabra *core* los ingleses la explican como el 'elemento' que convierte una sociedad en sociedad, no en una mera agregación de individuos. (...) Que el interés por el *core* sea parte del proceso universal de humanización quiere decir: el retorno a la escala humana, a la conciencia de los derechos del individuo frente a la tiranía de la máquina."³

Por otro lado, es evidente como análogas posiciones 'revisionistas' se perfilan durante la misma época en los debates teóricos que atañen a otras disciplinas. Mientras personajes de la talla cultural de J. P. Sartre y M. Heidegger destacarán en este contexto como hitos teóricos, en las acaloradas discusiones que entretenían los arquitectos europeos del momento se abundará en el uso de nuevos términos conceptuales -'organicismo', 'humanización', 'heterodoxia'- cargados de un intencional talante reformista.

En una famosa conferencia de 1945 de Sartre (publicada en 1946) podemos encontrar los fundamentos de lo que será la filosofía madre de la cultura postbélica europea: el existencialismo.

"¿Qué significa aquí que la existencia precede a la esencia? Significa que el hombre empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo, y que después se define. El hombre, tal como lo concibe el existencialista, si no es definible, es porque empieza por no ser nada. Sólo será después, y será tal como se haya hecho. (...) El hombre no es otra cosa que lo que él se hace. Este es el primer principio del existencialismo. Es también lo que se llama la subjetividad."⁴

El redescubrimiento del hombre sostenido por el existencialismo es pues articulado sobre todo mediante el concepto de 'existencia'; será precisamente el hacerse, las metamorfosis asimiladas, la evolución hecha conciencia, en una palabra, la experiencia vivida en primera persona por el sujeto humano lo que podrá garantizar la validez de la acción. En consecuencia, frente a los principios inamovibles, a los dogmas, a los apriorismos incuestionables de una 'esencia' que se convertía en verdad inatacable, se deberá preferiblemente ensayar el espacio de emancipación alcanzado por una 'voluntad' desinhibida, donde el mismo sujeto deberá asumir la responsabilidad de crear las condiciones de libertad de sus experiencias vitales.

No es difícil constatar cómo derivan de estas posiciones teóricas gran parte de la pintura informal y gestual de la época; el expresionismo abstracto de J. Pollock, por ejemplo, puede ser perfectamente comprendido recurriendo a

3. GIEDION, S., *Escritos escogidos*, Murcia, Colección de Arquitectura, 1997, pp. 181-182.

4. SARTRE, J. P., *L'existencialisme est un humanisme*, París, 1946; traducción castellana: SARTRE, J. P., *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 1999, p. 31.

algunas palabras de la conferencia de Sartre antes citada:

“Está bien claro que no hay valores estéticos a priori, pero que hay valores que se ven después en la coherencia del cuadro, en las relaciones que hay entre la voluntad de creación y el resultado. Nadie puede decir lo que será la pintura de mañana; sólo se puede juzgar la pintura una vez realizada.”⁵

Por tanto, en el terreno específico de la representación, se exaltará precisamente la casualidad del acto productivo, vista como un potente revulsivo apto para trascender la falacia de los códigos preestablecidos, llevando a cabo el carácter ontológicamente aleatorio y, al mismo tiempo, ‘inmanente’ del proceso artístico.

Por otro lado, también en la arquitectura se privilegiará -además de una atención más concentrada en la pluralidad de los atributos humanos- cuanto no esté estrictamente marcado por la práctica de la construcción o por la estrechez de una satisfacción puramente funcional. Así, entre los ‘heterodoxos’ del grupo denominado “Team X” (1959), podríamos señalar la recurrencia de unas actitudes proyectuales específicas y descubrir que no por casualidad más que de ventanas, pilares, pasillos, volúmenes, necesidades materiales, nuevas edificaciones, se preferirá utilizar términos más cargados de connotaciones extratecónicas: umbrales, direcciones verticales, recorridos, experiencias psicológicas de los usuarios, preexistencias ambientales.

Es verdad que, en muchos casos, estos esfuerzos de una conceptualización *otra* de los elementos arquitectónicos intentaron sublimar, mediante la suplencia de otras disciplinas (antropología, sociología, economía política, urbanismo...), la tradicionalmente ensimismada actividad proyectual. Sin embargo, creemos que es justamente en este preciso contexto donde adquiere pleno significado una declaración hecha por Coderch, a propósito de sus insólitos ‘pasillos’:

“Yo tengo un amigo que quizá tenga razón al decirme que sí, que yo sé hacer de arquitecto pero que lo que hago mejor son los pasillos. A mí siempre me han gustado los pasillos porque este sistema de no hacerlos a base de que todo el mundo ensucie, orine y se bañe en la misma habitación no me gusta. O que no haya pasillos, pero que todo sean salones y más salones que se comunican ... Los pasillos pueden ser muy divertidos.”⁶

Recordemos el pasillo laberíntico de la Casa Rozes (1962) y entenderemos su valor de experiencia, hasta podríamos atrevernos a decir de ‘aventura’, sobre todo si lo comparamos a la rígida y aséptica funcionalización de un pasillo rectilíneo, sin algún tipo de *incidente*. Se trataba, en sustancia, de asignar a la arquitectura un campo semántico capaz de abrir nuevos territorios interactivos en el proceso del conocimiento, apropiados para alcanzar la intrínseca complejidad del polo básico de toda intención transformadora: un *hombre*, más ‘complejo’ y ‘completo’, preparado para afrontar los nuevos valores y compromisos de la posguerra.

No hay que olvidar, por otro lado, que la conocida conferencia de Heidegger sobre *Bauen, Wohnen, Denken*, transformada rápidamente en una suerte de texto de cabecera de los arquitectos más inquietos, remonta a 1951:

“No todos los edificios son también habitaciones. Puentes y hánegares, estadios y centrales eléctricas, diques y mercados cubiertos son edificios, pero no habitaciones. (...) La forma en que tú

5. SARTRE, J. P., op. cit., p. 72.

6. SORIA, E., *Coderch de Sentmenat. Conversaciones*. Barcelona, ed. Blume, 1979, pp. 35-36.

eres y yo soy, la forma en que los hombres *somos* sobre la tierra, es el *wohnen*, el habitar. Ser hombre significa estar sobre la tierra, como criatura mortal, significa: habitar. (...) Pero sobre la tierra significa ya *bajo* el cielo. Ambos significan cohabitar frente a los dioses e incluye un *per-tener* a la comunidad de los hombres. (...) Esta sencillez esencial la llamamos la cuadruplicidad. Los mortales *son* en la cuadruplicidad *habitando*.”⁷

Si bien el ‘proyecto’ de Heidegger, encaminado hacia una resignificación de la operatividad tectónica y dedicado sobre todo a la identificación de las ‘esencias’ del comportamiento humano, resultara diametralmente opuesto al sartriano, sin embargo reconocemos en él una necesidad de superación de cuanto ha sido hasta el momento interpretado en clave materialista. Otorgar sentido al acto del habitar quiere decir, entonces, transformar la naturaleza de los espacios urbanizados del hombre en receptáculo de cualidades peculiares: las que permiten la percepción de estos enclaves como ‘lugares’ cargados de atribuciones y valores meta-arquitectónicos, en los cuales una actividad verdadera, acorde con la intención proyectual, será justamente la de ‘escuchar’ las diversas poéticas proporcionadas por las cosas, descartando la imposición de abstractos diseños de poder:

“La relación del hombre con los lugares y, a través de los lugares, con los espacios, está en el habitar. La relación del hombre con el espacio no es otra cosa que el habitar pensado y expresado en su esencia. (...) Los mortales habitan en tanto en cuanto reciben el cielo como cielo. Ellos dejan al sol y a la luna su curso, su camino a las estrellas, a las estaciones del año su bendición y su injuria, ellos no hacen día de la noche y no transforman el día en frenética agitación.”

Recomponer la unidad perdida, reestablecer una integridad humana apta para sublimar el materialismo tecnicista dominante, comporta una radical revalorización del acto proyectual; este, por tanto se enriquecerá de referencias poéticas y cognoscitivas que servirán para determinar su legitimidad en unos tiempos ansiosos de una catarsis regeneradora.

Del sector filosófico llegaban además otras sugerencias para una lectura de los fenómenos arquitectónicos que se adentraran más allá de unas interpretaciones basadas en planteamientos exclusiva y reductivamente disciplinares. Si, como defiende la cultura del momento, hay que entender al individuo según las facetas de sus comportamientos y de su psicología, por consiguiente su morada ya no podrá ser un cobijo neutro, asignificante, repetitivo. La vivienda, pues, deberá caracterizarse por unos valores no cuantificables, hasta oníricos, contituyéndose como una realidad compleja que supera los límites de una visión simplemente tipológica, compositiva o lingüística. El filósofo francés G. Bachelard (*La Poética del espacio*, 1957) tratará en repetidas ocasiones estos temas, en busca de una identidad del espacio habitado capaz de reintroducir valores y atmósferas que los tiempos modernos, con sus deletéreas costumbres, están cancelando irremediamente.

Sus estudios nos recuerdan como la lógica serial de la que se generó la vivienda-tipo contemporánea, engastada en bloques de apartamentos apilados uno encima del otro, ha eliminado del todo el terreno de las asociaciones simbólicas y poéticas que habían, por el contrario, marcado positivamente las generaciones anteriores a la revolución industrial. Según este autor, la casa tradicional unifamiliar, aislada por una zona ajardinada, desarrollándose en vertical provocaba unas experiencias que iban mucho más allá de un banal uso funcional; con las bodegas y los sótanos enclavados en el terreno, la planta

7. HEIDEGGER, M., “*Construire, Abitare, Pensare*”, Lotus, nº 9, Milán, 1975, pp. 38-43.

baja destinada a la vida cotidiana, los niveles superiores con los dormitorios y las buhardillas proyectadas hacia el cielo, estas configuraciones arquetípicas de la vida doméstica acompañaban a las peculiares vivencias de sus habitantes: los miedos profundos de lo inconsciente, la banalidad de una existencia corriente simbolizada por el contacto directo con el suelo, y la gradual sublimación de un recorrido ascensional que se proyectaba hacia las estrellas, se convertían así en las fértiles manifestaciones de un proceso de asociaciones simbólicas que cualificaban en un sentido plenamente meta-funcional el transcurrir de los días en semejantes ‘lugares’.

Al contrario, nos recuerda Bachelard (1948):

“En París no hay casas y los habitantes de la gran ciudad viven en cajas apiladas. No tienen raíces y, cosa impensable para el que vive en una casa, los rascacielos no tienen buhardillas. De la calle al techo los pisos se acumulan uno sobre el otro, mientras la tienda de un cielo sin horizontes encierra la ciudad entera. Y, sin embargo, la altura de los edificios urbanos es puramente exterior. Los ascensores acaban con el heroísmo de subir unas escaleras, de manera que vivir cerca del cielo ya no representa ninguna virtud. La morada se ha convertido en mera horizontalidad.(...) Una vivienda en una gran ciudad carece de valores cósmicos. Por eso, cuando las casas ya no se ubican en entornos naturales, las relaciones entre el hombre y el espacio se vuelven artificiales. Todo se hace mecánicamente, y por doquier la vida íntima se extingue.”⁸

Y puede que no sea nada fortuito que ecos de las añoranzas bachelardianas se sigan escuchando en las afirmaciones de un importante arquitecto español de la posguerra, J. A. Coderch:

“Ud., ¿ha pensado alguna vez que los hombres han perdido las raíces en sus casas desde que viven en pisos? ¿Y ha pensado alguna vez que durante la vida de un hombre se cambia dos o tres veces de piso, y los hijos no recuerdan el cuarto de estar, no recuerdan nada?”⁹

Pertenece indudablemente a la cultura del momento la consciente reivindicación de una creativa vena lírica, de la que entre otros será plenamente embebida también la actividad proyectual de Le Corbusier a partir de los años treinta. Leemos en una declaración suya hecha en defensa de las propuestas para Argel:

“La poesía que es, a fin de cuentas, señor Gobernador, señor Prefecto, señor Alcalde, el sustento esencial de los pueblos, la que da resistencia, mantiene el ánimo, conserva la fe, la poesía está en Argel, preparada para penetrar, para encarnarse en hechos urbanísticos y arquitectónicos.”¹⁰

Si en el panorama general europeo las discusiones disciplinares se movían en la órbita de un replanteamiento de los dogmas funcionalistas, abriéndose hacia intercambios prolíficos con las otras ramas del saber, sin perder de vista la voluntad de trazar un camino moderno y comprometido para la arquitectura, en España, entre los años cuarenta y cincuenta, la situación era verdaderamente diferente. Cronológicamente desfasada respecto a la europea, la posguerra española presenta un perfil ideológico totalmente contrapuesto al que podemos reconocer en otros países: en España se hacen con el poder las fuerzas de la dictadura reaccionaria, y en consecuencia la “reconstrucción” no significará en absoluto un abrirse de la cultura en su versión liberadora y progresista; al contrario, pasará a representar la resemantización de un sistema anterior de valores y creencias, que el ímpetu revolucionario había desmantelado provisionalmente. La referencia a un orden *pasadista*, la recuperación de las tradiciones católico-conservadoras, la celebración de una imagería autoritaria, la reanudación de una ideología descaradamente fascista y retrógrada,

8. BACHELARD, G., *La terre et les rêveries du repos*, París, José Conti, 1948, cit. en OCKMAN, J., *Architecture Culture 1943-1968. A documentary Anthology*, Nueva York, Rizzoli, Columbia Books of Architecture, 1993, p. 110.

9. PIZZA, A., “Entrevista póstuma con J. A. Coderch”, *UPC-Butlletí de la Universitat Politècnica de Barcelona*, nº 7, Barcelona, 1984, p. 6.

10. LE CORBUSIER, *Poésie sur Argel*, París, Falaire, 1951 (tr. cast: p. 53).

constituyen en la realidad los puntos de apoyo de la “reconstrucción nacional” sostenida por el nuevo régimen de Franco.

Más pesadas aún se harán, en este escenario, las referencias didácticas a lejanos pasados *positivos*, que serán propuestos de nuevo ante los males de la civilización industrial contemporánea: en la España franquista, una política demagógica que una y otra vez se conecta con el mito de las incorruptas tradiciones locales y hace valer una visión antimoderna y autárquica, aspira a enfrentarse polémicamente con las ‘degeneraciones’ teóricas y sociales experimentadas en el resto de Europa. El aislamiento cultural, la obstinada auto-complacencia en una especificidad nacional traducida en virtud superior, la veleidosa convicción de que ‘el mal está en otra parte’, definen un campo de referencias en el que a la exaltación de formas primigenias de organización civil se aúna el desconocimiento de las metamorfosis reales del mundo moderno.

En 1946, una de las pocas publicaciones existentes en el terreno de la arquitectura durante el régimen franquista comenzaba con algunas significativas palabras de Franco:

“Un siglo de dejar hacer, un siglo de no ordenación y de abandono, un siglo de anarquía, de dejar todo a su propio esfuerzo, de no marchar todos en una dirección, agotaron a nuestra España, estropearon nuestras ciudades, destruyeron nuestros monumentos...”¹¹

De hecho, el discurso político que se articula en la postguerra a partir de un proyecto de neto restablecimiento de los principios reaccionarios -destinados a estructurar las nuevas formas de convivencia-, más allá de la negación del carácter clasista del capitalismo económico, estará marcado por la adhesión ideológica al moralismo católico y por la fundación del mito de la unidad: se aspiraba así a delinear la sociedad como un cuerpo compacto y armónico, organizado piramidalmente, del cual permanecían ausentes los peligrosos conflictos mientras que se profesaba otro mito constitutivo: el de la nación española. Este nuevo estado habría debido encarnar, además, los principios expansionistas y reproductores de un Imperio, si bien nunca quedó claro qué realidad se escondía tras tal eslogan publicitario, resultando difícil identificar que era lo que esta idea imperial efectivamente quería significar.

Aún menos explícito, menos verificable, será luego la relación que tal idea de Estado tejerá con el arte delegado para representarla; un arte que se trasformaría así en instrumento ideológico de difusión de determinados valores y convenciones.

De hecho, desde los primeros pasos del régimen, se propondrá un modelo de gran fortuna en la arquitectura oficial del franquismo: el Escorial. Y si el Escorial es interpretado como una suerte de entelequia de la monarquía española, la focalización de la identidad entre arte y Estado debería haber llevado de modo inevitable a la definición de un *estilo* unitario, concebido como proceso de decantación de una serie de códigos lingüísticos aptos para facilitar unos mecanismos de reconocimiento e identificación con las ideas y los valores portantes del sistema político. Sin embargo, tales conjunciones serán muy poco elaboradas en términos teóricos, dando lugar en realidad sólo a algunos frutos aislados en el terreno estrictamente edilicio.

11. “Palabras de S.E. el Jefe del Estado a la comisión de Arquitectos”, *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, nº 1, Madrid, 1946, p. 3.

Entre las escasas tentativas de identificar el campo semántico de la auspiciada ‘estilización’ de los presupuestos ideológicos encontramos, en 1943, el texto de Diego de Reina *Ensayos sobre las directrices de un estilo imperial*. En esta ocasión, sin embargo, el ‘estilo’ al que se anhela estará significado más por lo que *no* debe ser que por lo que debería ser; o sea, antes que ir a un posible delineamiento de los signos de identidad de un arte politizado será la dura reprobación respecto del enemigo la que permitirá al autor trazar una fugaz identificación¹². Y luego el imaginable ataque a cuanto se refiere a la arquitectura internacional moderna, en la alusión a las características denotativas se recurre simplemente a una serie de atributos genéricos: “proporción armónica”, “perfecto equilibrio entre el espíritu y la materia”, “serena ponderación”. Vagas aproximaciones que se encuentran también en los párrafos más específicos, donde se querían fijar los principios de tal estilo imperial que, en conclusión, serán nueve:

“1ª Unidad (...) Se refiere a la necesidad de que exista un solo criterio estético. (...) 2ª Universalidad. Que el estilo sea valedero para todas las partes componentes del Imperio, con las variantes locales, lógicas. (...) 3ª Actualidad. (...) 4ª Serenidad. El estilo debe dar la sensación de estatismo, reposo y majestad. (...) 5ª Dignidad (...) Por la distribución de las masas y la proporción armónica. 6ª Austeridad (...). 7ª Perennidad. (...) 8ª Verdad. Que exista una perfecta ligazón entre la función y el arte (...) 9ª Escala. Que la proporción armónica exista no solamente entre las partes componentes del conjunto arquitectónico sino en relación con la escala natural, esto es el hombre.”¹³

Estas virtualidades se comprueban en su máxima concreción histórica -según Diego de Reina- en tres edificios españoles, que dan lugar por tanto a modelos inspirativos para el presente: El Real Monasterio del Escorial, el Alcázar de Toledo y el Ayuntamiento de Madrid, al lado de los cuales puede colocarse la producción de dos maestros como Ventura Rodríguez y Villanueva, para confirmar la vigencia de un neoclasicismo español “pleno de aciertos, de sabor nacional y de templado rigorismo canónico”. En definitiva, se trata de prefigurar, para aquella arquitectura que se reviste de miras institucionales, un nuevo clasicismo de líneas rectas y paramentos planos, regulado por órdenes compositivos respetuosos de ejes jerárquicos y de organizaciones simétricas, ennoblecido por el uso de materiales preciosos:

“Quedan terminantemente prescriptos en todo lugar y ocasión los lienzos enfoscados, revocados o pintados. El cemento nunca será aparente, quedando relegado a su función de mezcla, estructura y material de ligazón.”¹⁴

En la búsqueda de una especificidad que haría diferenciable en el contexto internacional la construcción española, también el arquitecto Víctor d’Ors intentará detallar las denominadas “constantes de españolidad” que se reducirían en su caso a cuatro cuestiones básicas:

“Tendencia a la cubicidad de las masas y su macidez, a la cuadratura de plantas y vanos; tendencia a la simplificación decorativa; individualización de algunos elementos -vanos en general-; tendencia a lo ‘plano’, que se acusa claramente en el ornato.”¹⁵

Operación conducida además, aunque desde una perspectiva completamente diferente, por Fernando Chueca Goitia y dirigida, a fin de cuentas, a revitalizar el aporte de una ‘tradicón’¹⁶ auténticamente española, extraña a los historicismos y a las acepciones folklóricas y, sin embargo, altamente operativa también al interior de la arquitectura de los nuevos tiempos. Este autor hablará de una recurrencia al “espacio compartimentado a lo largo de toda la

12. REINA, Diego de, *Ensayo sobre las directrices arquitectónicas de un estilo imperial*, ejemplar mecanografiado, Madrid, 1943, p. 4: “Sólo es anticristiano y antiespañol el racionalismo frío, la negación de lo superfluo, el menosprecio de la belleza, lo engendrado por aquel lema de sinagoga ‘función contra forma y confort contra lujo’, postulado que es menosprecio del espíritu al repudiar la belleza, sofisma matemático al suponer confortable una habitación mínima, polifacética, con muebles inamovibles, con un espacio mínimo entre ellos”.

13. REINA, Diego de, op. cit., pp. 14-15.

14. REINA, Diego de, op. cit., p. 70.

15. D’ORS, Víctor, *Confesiones de un arquitecto*, FE, citado en BONET CORREA, A (coord.): *Arte del franquismo*, Madrid, Cuadernos de Arte Cátedra, 1981, p. 50. Otra tentativa de definición de una formalización apropiada a los nuevos tiempos fue la realizada por TOVAR, A., “Arquitectura arte imperial”, *La Gaceta Regional*, Salamanca, 6-8-1939, citado en LLORENTE, A., *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*, Madrid, Visor, 1995, pp. 71-72: “Será el primero, la severidad y el geométricismo. No están los tiempos para arquitecturas complicadas y barrocas y caras. Será, pues, la nuestra, la grave y severísima musa de Herrera, que ahora y no por casualidad parece como si hubiera sido la que ha inspirado al Mundo su salvación de cubismos y psicopatologías estéticas (...) Una rigidez de líneas en buena piedra y con alguna estatua nos salvará de aquel suprasaceticismo del níquel, el cemento y el cristal, de aquel fin de siglo delirante del Paseo de Gracia”.

16. CHUECA GOITIA, F., *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, Ed. Dossat, 1947, p. 12: “La tradición así entendida, de la única manera que puede ser entendida -lo demás es anquilosamiento mineral, polvo de cementerio-, es ante todo un sistema de posibilidades, una plataforma para el futuro. (...) Sobre el fondo común de la tradición, que en todo momento es la sustancia del presente, España ha desarrollado en cada una de sus épocas históricas aquello que dictaba el latido original de la hora vivida.”

arquitectura española”); y sigue:

“... hemos visto la gran sinceridad de volumen que se advierte en toda la arquitectura hispánica, su marcada *cubicidad* y esa manera peculiar de penetrarse los volúmenes simples formando *conjuntos máxicos*. Pasando luego al área bidimensional, hemos hecho notar la *planitud* de toda la arquitectura española, su geometrismo, siempre bajo la rígida disciplina del ángulo recto, que organiza todo el ornato dentro de *encasamientos* o *encuadramientos*. En las proporciones planas hemos visto la constante tendencia hacia el cuadrado, lo que nos ha conducido a considerar eso que hemos llamado *cuadralidad* de la arquitectura española como una de sus características diferenciales. Tal cuadralidad lleva aparejada esa propensión a la *horizontalidad* también muy española.”¹⁷

En un caso o en el otro, constantes o invariantes, las reivindicaciones de una especificidad local se basan en formulaciones abstractas, metahistóricas, de las que resultan extrañas las voluntades coyunturales de fijar en un lenguaje unívoco el aura de los tiempos. Al contrario, la gran ilusión de las fuerzas del régimen será precisamente la de llegar a una formalización arquitectónica modélica que traduzca en piedra la superioridad del poder franquista.

De hecho, son escasas las obras construidas durante el franquismo que responden a los deseados requisitos de una representatividad elocuente. Seguramente el conocido episodio del Valle de los Caídos (Pedro Muguruza y Diego Méndez, 1942-1959), el Ministerio del Aire (Luis Gutiérrez Soto, 1940-1951) el “Sueño Arquitectónico para una arquitectura nacional” (Luis Moya, 1936-1939) o, en cierto sentido, Las Universidades Laborales de Gijón y Zamora (Luis Moya y otros, 1946-1956, 1947-53), pueden constituir válidos pero casi únicos ejemplos que reflejan las aspiraciones de dar cuerpo a un *estilo* franquista.

Naturalmente, la retórica sobada a la que remiten las posiciones oficiales no tiene nada que ver con la recuperación de una monumentalidad moderna, auspiciada por los ambientes progresistas de la posguerra, y de la que es explícito testimonio el manifiesto firmado por J. Ll. Sert, F. Leger e S. Giedion en 1943, titulado *Nueve puntos sobre la monumentalidad*¹⁸. En concreto, en esta declaración programática, se aboga por una renovación del concepto de monumento que no se deberá entender como exaltación de las virtualidades expresivas del objeto, como hipérbole plástica, tectónica, o de la nobleza de los materiales, sino como un nuevo horizonte de significados, marcado por la superación de las caducadas barreras disciplinares, hacia la creación de un inédito contexto vivencial en el que encontrarían fusión la arquitectura, el urbanismo y las artes visuales, representando dignamente los sentimientos colectivos de la actualidad.

Según esta óptica, una vez aceptado el papel social del monumento, se trata de restituir su sentido contemporáneo, sin recurrir a la evocación de cánones y valores de épocas pasadas:

“La monumentalidad surge de la necesidad eterna del hombre, de formar símbolos para sus actos y para su destino, para sus convicciones religiosas y sociales. Cada período tiene la necesidad de crear monumentos.”¹⁹ (S.Giedion, 1944)

En España, en cambio, es como si la estéril discusión provocada por las iniciativas estatales estuviera reduciendo todo a una falsa dialéctica: la que se establecería entre lo clásico y lo español. Si, por un lado, la búsqueda de una retórica unitaria parecería caracterizar la arquitectura institucional, en otros

17. CHUECA GOITIA, F., op. cit., pp. 95-99.

18. OCKMAN, J., op. cit., p. 27.

19. GIEDION, S.: *Escritos escogidos*, Murcia, Colección de Arquitectura, 1997, p. 165.

sectores de intervención, como el de los poblados de colonización²⁰, la referencia dominante en los ámbitos del poder franquista será la recuperación operativa de las formas edilicias tradicionales. Una perspectiva falaz, sobre la cual intervendrá ya en 1948 Miguel Fisac, poniendo sobre aviso respecto al carácter capcioso de tales asociaciones:

“¿Dónde está lo clásico en estas obras? Vemos con tristeza que está -que quiere estar- en esas pilastras, y cornisas, y frontones rotos o sin romper, en esas bolas y en esos pináculos; en fin, en todo aquello que se ha pegado allí, venga o no a cuento. (...) ¿Qué es la arquitectura española? No voy a intentar definirla, ni creo, por otra parte, que sea algo tan concreto que quepa en una definición. Si tiene algo de común denominador puede ser esa reiteración de enfoque de problemas análogos a lo largo de nuestra Historia. Algo, en fin, que no se puede definir con un edificio.”²¹

M. Fisac será también uno de los firmatarios del *Manifiesto de la Alhambra*, tal vez la única iniciativa a comienzos de los cincuenta -junto con el Grupo R, fundado en Barcelona en 1951²²-, promocionada por arquitectos con ganas de liberar la disciplina de todo anacronismo. Redactado en 1953, durante una visita al monumento granadino por parte de una serie de arquitectos madrileños menos unilateralmente “comprometidos” con la modernidad (R. Aburto, P. Bidagor, F. Cabrero, F. Chueca, M. Fisac, C. de Miguel, S. Zuazo), el manifiesto es en realidad el fruto de las “Sesiones de Crítica de Arquitectura” que, desde 1950, organizaba la *Revista Nacional de Arquitectura*.

Es ésta una manifestación casi simétricamente opuesta al fenómeno barcelonés: caso aislado de comunión profesional, será de todas formas -paradójicamente- mucho más programático y rico en propuestas que el episodio catalán. En efecto, nos encontramos precisamente frente a algo que nunca se había verificado con el Grupo R: un ‘manifiesto’.

La respuesta obvia al inmovilismo cultural de la época trata en esta ocasión de articular un proyecto más consciente, asumiendo con firmeza que la aproximación a la Alhambra será puramente arquitectónica, huyendo así de las tentaciones mimético-regionalistas. Interpretar este conjunto artístico a través de una clave atemporal, privándolo de aquellas peculiares connotaciones que nos obligarían a un historicismo textual, permitirá su liberación de las supraestructuras temporales, para reconducirlo a un lenguaje de formas puras.

Al contrario, podríamos sostener que el Grupo R constituirá sobre todo la tentativa por parte de algunos profesionales comprometidos de anclar en la historia contemporánea europea las intenciones de modernización de la arquitectura catalana de los años cincuenta.

En todo caso, pese a lo encomiable de estas y pocas otras iniciativas, el panorama local de estos años no deja de ser desolador: las implicaciones “teóricas” de un moderno desarrollo de la disciplina permanecerán sin aplicación alguna y no se darán episodios significativos de escritura ensayística. La arquitectura española, al inicio de los cincuenta es realmente *aislada*: no únicamente ante Europa, sino frente a todo lo que podría conformar la base de una efectiva comunión de ideas que aspire a modernizar la actividad proyectual. No se darán las condiciones propicias para que se pudiera realmente desarrollar un debate colectivo y las contribuciones al progreso de la cultura arquitectónicas permanecerán objetivamente fragmentadas, parceladas, diluidas en un maremagnum de mediocridad e incultura.

20. En todo caso, la experiencia de los poblados de colonización también ofreció resultados de gran interés; véase: PIZZA, A., “Los lugares del habitar en los poblados de colonización” en AA.VV.: *La habitación y la ciudad moderna: ruptura y continuidades, 1925-1965*, Barcelona, DOCOMOCO Ibérico, Fundación Mies van der Rohe, Barcelona, 1998, pp. 137-143.

21. FISAC, M., “Lo clásico y lo español”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 78, Madrid, 1948, pp. 197-198.

22. Sobre el papel del Grupo R, véase PIZZA, A.: “Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana de la posguerra: E. N. Rogers, O. Bohigas”, en AA.VV., *De Roma a Nueva York: itinerarios de la nueva arquitectura española*, Pamplona, Actas Congreso Internacional, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1998, pp. 99-112.

COMUNICACIONES

SECCIÓN I: INDUSTRIALIZACIÓN Y ARQUITECTURA

CARMEN DÍEZ
Industrialización y prefabricación en Alemania
CELESTINO GARCÍA
Donde la Construcción late
CARLOS LABARTA
Arquitectura de José de Yarza
JAIME SEPULCRE
Los comedores de la SEAT: aterriza el aluminio

SECCIÓN II: EL DEBATE SOBRE LA VIVIENDA

ANA AZPIRI
Aportación del COAVN a la V Asamblea Nacional de Arquitectos
ANTÓN CAPITEL
Teoría y práctica de la vivienda madrileña
MARTÍN CHECA
La vivienda social vista por los católicos
ANA ESTEBAN
Poblados dirigidos
EVA HURTADO
El Hogar del empleado
M^a ANGELES JIMÉNEZ
El barrio de San Pedro
MIGUEL LASSO DE LA VEGA
La labor de la Obra Sindical del Hogar
XOSÉ LUIS MARTÍNEZ
El Poblado de Fontao

SECCIÓN III: LA INCIPIENTE REFLEXIÓN TEÓRICA

IÑIGO BEGUIRISTÁIN
Los años 50: la vivienda unifamiliar y la búsqueda del ideal orgánico
IÑAKI BERGERA
Institutos laborales
JUAN CARLOS COLL
Orans House
ANA ESTEBAN
Modernidad o Tradición: el papel de la RNA y del BDGA
ANA BELÉN ISLA
El Gobierno Civil de Tarragona
U.P.W. NAGEL
Der vertane dialog des "Darmstädter Gespräch"
MARISA NAVARRO
Alberto Sartoris y el itinerario de la modernidad en España
JAVIER PÉREZ
Divinos palacios
SANTIAGO QUESADA
La arquitectura del silencio
GABRIEL RUIZ CABRERO
"El moderno" en España
JORGE TORRES
La mirada italiana
JORGE TORRES
Valencia: la arquitectura de los años 50

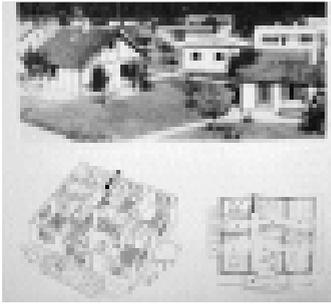
INDUSTRIALIZACIÓN Y PREFABRICACIÓN EN LA ALEMANIA DE LOS 50. LAS EXPOSICIONES DE ARQUITECTURA

Carmen Díez Medina

Si tuviéramos que hacer referencia a las nuevas corrientes surgidas en el campo de la vivienda durante la primera fase de la posguerra alemana habría que nombrar dos completamente contrarias: el movimiento del los *Kleinsiedler* o pequeños colonos, que se inclinaba por las tradiciones rurales, y el de la *Montagehaus* o casa prefabricada, fuertemente orientado hacia el campo de la tecnología. El primero, que principalmente fue promovido por la iglesia y por pequeñas asociaciones de vecinos, encontró en seguida sus referencias en la tradición de antes de la guerra, ofreciendo una alternativa sin ambiciones basada en tipos constructivos simples. Los seguidores de este movimiento eran principalmente arquitectos conservadores imbuidos de románticas ilusiones rurales que veían en la gran ciudad “no sólo el origen de toda la miseria de la sociedad industrial, sino también un campo de cultivo idóneo para el renacer de movimientos fascistas de masas”¹, por lo que proponían, como solución redentora, la vuelta a formas de vida rural. Como organización suprema defensora de este movimiento a nivel nacional se creó en otoño de 1946 la VHW, *Deutsches Volkshheimstättenwerk*², que contaba entre sus organismos fundadores con la asociación de Cáritas, la Obra de Ayuda Evangélica y la Beneficencia Obrera. Estos tipos de colonias los encontramos, por ejemplo, en la proyectada por Otto Bartning en *Neckarsteinach* para inmigrantes refugiados procedentes de la región del Batschka, de carácter más tradicional, o la de Egon Eiermann, antiguo alumno de Poelzig, en *Hettingen*.

Pero la corriente más importante que protagonizó la construcción de viviendas tras la guerra fue la defensora de la *Montagehaus*, es decir, de la casa prefabricada que, a diferencia del caso anterior, se sostuvo por iniciativa de la industria y de la ocupación americana y que enganchó con los métodos de racionalización y normalización propuestos en el periodo de entreguerras. La idea era disminuir el déficit de vivienda mediante la construcción de casas prefabricadas económicas y producidas en gran número por procedimientos industriales. Las autoridades militares aliadas fueron las responsables de iniciar y promover este movimiento, que ya en 1946 pudo presentar sus primeras propuestas en las así llamadas Exposiciones de Muestras para la Exportación. En los años 1947 y 1948, se produjo un verdadero boom de este tipo de construcciones, cuya popularidad no disminuyó hasta 1950. Como modelo a seguir se difundió el ejemplo americano, que estaba en condiciones de presentar 200.000 casas terminadas y vendidas. En estos círculos quedaba totalmente ignorado el movimiento de los pequeños colonos que, con el apoyo de la iglesia, se proclamaba defensor a ultranza de la más arraigada tradición conservadora alemana. Conviene hacer

1. DURTH, Werner / GUTSSCHOW, Niels, "Träume in Trümmern. Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im Westen Deutschlands 1940-1950", *Braunschweig/Wiesbaden*, 1988, p. 122.
2. VHW, Obra Alemana de Colonias Populares.



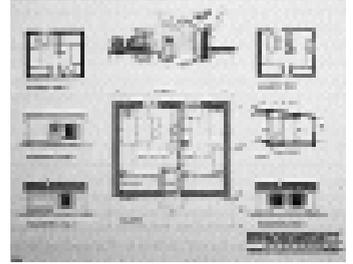
1. Feria de exportación y Siedlung experimental Das Fertighaus (La casa prefabricada), Stuttgart-Zuffenhausen, 1947. Vista general y planta y axonometría de uno de los prototipos del arquitecto Alois Strohmayer con el constructor Josef Hebel.

aquí un pequeño paréntesis para recordar cómo ya en los años 30 se había producido una secesión similar: los arquitectos pertenecientes a la asociación alemana *Ring* habían planteado una alternativa radical a la opción de las colonias autosuficientes que defendían la despoblación de las ciudades en aras de una definitiva vuelta al campo. En 1931 se había convocado en medio de esta discusión un concurso restringido de ideas para desarrollar una ‘casa ampliable’, concurso que había despertado gran interés y en el que llegaron a participar arquitectos de la talla de Bartning, Mendelsohn, Häring, Taut, Gropius y Poelzig. Los proyectos del concurso se hicieron públicos en la exposición que, bajo el título “Sol, aire y casa para todos”, tuvo lugar en Berlín. Junto a dibujos y maquetas se podían ver también prototipos construidos a escala 1/1, como la *Hirsch-Kupfer-Haus* de Gropius, que el arquitecto había diseñado en colaboración con las empresas Hirsch-Kupfer y Messing de Finow con vistas a su producción en serie. También a comienzos de los años 40 se habían desarrollado bajo en Nacionalsocialismo algunas tipologías de casas prefabricadas, como era el caso de Ernst Neufert (no olvidemos que en 1940, y en plena dominación nazi, se había ya puesto en marcha un Plan de Reconstrucción de Ciudades Alemanas tras la Guerra que proponía métodos de prefabricación industriales). Mientras Neufert trabajaba en el desarrollo de su tipología en la Alemania nazi, Walter Gropius, ya emigrado a los EEUU, elaboraba su prototipo de casa prefabricada e intentaba comercializarlo con ayuda de la *General Panel Corporation*. En 1952 ya se habían construido 200 unidades de su *Packaged House*.

Pues bien, como decíamos, en el otoño de 1946 la Oficina del Gobierno Militar de los E.E.U.U. (OMGUS) lanzó un plan para la construcción de casas prefabricadas en la zona americana de ocupación. Una parte de la producción debía ser exportada al extranjero para favorecer así la entrada de divisas. La parte restante estaba previsto que sirviese para mejorar la precaria situación de la vivienda en Alemania. Los americanos consideraban la construcción de casas prefabricadas como una alternativa ideal para disminuir el déficit de viviendas. Como condición indispensable para la construcción de estas casas, los responsables impusieron el desarrollo de sistemas que renunciaran al empleo de materiales tan escasos como la madera o el aluminio. En ese mismo año se creó en Stuttgart, para regular la construcción de casas prefabricadas, un comité con competencia en toda la zona americana al que pertenecían una larga lista de empresas constructoras, representantes del mundo de la edificación, arquitectos, ingenieros y científicos. Presidente era el constructor empresario de Stuttgart Emil Kübler. El objetivo de esta organización era el desarrollo de prototipos y su posterior presentación en exposiciones, especialmente en ferias de exportación³. A estas ferias y exposiciones se confiaba la estabilización de la economía alemana y su inclusión en el mercado social. La industria alemana recibía de este modo, por primera vez tras 1945, la posibilidad de presentar sus productos y de mostrar a la población los resultados de la recuperación económica. Los primeros prototipos se expusieron en Hannover en 1946 en la *Niedersachsenschau*, donde en 1948 se volvió a organizar otra especie de feria de exportación. Otras exposiciones fueron la *Münchener Exportschau* de 1946, la exposición *Berlin plant* de 1947, en la que participaron arquitectos como Hans Scharoun y, finalmente, la *Exportmusterschau* y la colonia experimental *Das Fertighaus*, realizadas en 1947 ambas en Stuttgart-Zuffenhausen. Esta exposición de Stuttgart formaba parte de una gran feria para la exportación que se puso en marcha bajo el título *Export schafft Brot*, “exportar genera pan”, organizada por el departamento de economía del

3. *Baumeister*, 1946, p. 38-39.

Gobierno Militar Americano. Desde el principio, se subrayó que las viviendas no debían tener un carácter provisional, sino que se pretendía construir casas duraderas, de un determinado standard y calidad arquitectónica. En cuanto a las morfologías presentadas, se podía encontrar un amplio espectro de posibilidades, desde cubiertas planas y volúmenes puros, pasando por pintorescos tejados a dos aguas y fachadas de entramado de madera, hasta soluciones híbridas que resultaban de un compromiso establecido entre tradición y modernidad. Casi todas las casas disponían de cuarto de baño y retrete separados, cocina integrada con rincón para comer, armarios empotrados y, a veces, incluso calefacción central. El diseño de la cocina se cuidó especialmente, contemplándose éste bajo aspectos estrictamente funcionales y tomando como modelos los más modernos sistemas americanos. Las superficies oscilaban entre 73 m² para las casas de cinco habitaciones y 30 m² para las de dos. En cuanto a la elección de materiales también se escogieron las más variadas soluciones: desde aplacados de hormigón aligerado, aglomerados de madera o chapa de acero, hasta estructuras de entramado de madera o de tubos de acero con empanelados de ‘Heraklit’. Naturalmente, en la práctica no todos los buenos propósitos pudieron cumplirse. Dado el poco tiempo que los constructores tuvieron para desarrollar los proyectos, no se pudo conseguir de las piezas prefabricadas la ligereza deseada. Incluso en algunos casos aislados, como el de la casa proyectada por Joseph Hebel, las partes prefabricadas previstas para ser construidas de hormigón aligerado resultaron pesadas y grandes, de modo que no se llegó a conseguir la facilidad de montaje pretendida por los organizadores: su casa prefabricada no era más que una construcción masiva de hormigón que había sido troceada en varias piezas. La reacción de las revistas de arquitectura no se hizo esperar: *Baumeister* se pronunció en contra del tamaño desmesuradamente grande de las viviendas⁴. *Architektur und Wohnform* criticaba la concepción urbanística de este conjunto de casas “que se alzan desamparadas y confundidas unas junto a otras en una heterogeneidad que quizá sea muy democrática y libre, pero que produce un aspecto realmente inquietante”⁵. Otras exposiciones, como la *Münchener Exportschau* de 1946 en la que casi todas las propuestas presentadas venían realizadas en madera, tampoco se libraron de las críticas. Así, *Baumeister* escribía: “cada uno de los objetos aislados necesita aún ser firmemente mejorado para que puedan tomarse en serio, tanto en su concepción general como en el diseño de los detalles”⁶. Las tipologías presentadas en la *Niedersachsenschau* de Hannover de 1946, promocionada bajo el lema “Refugios para necesitados” o “Pequeñas casas construidas con cascotes”, presentaban una gran semejanza a la llamada “Unidad Tipológica 001 del Reich” desarrollada en 1943 por la DWH⁷. Y los proyectos presentados a la exposición *Berlin plant* de 1947 también adolecían de algunas carencias, sobre todo el tipo alemán de casa prefabricada con materiales plásticos de Scharoun. Frente a la exposición de Stuttgart, las casas presentadas en Berlín (que sólo se expusieron como maquetas a escala 1/1) eran ligeras y desarrollaban plantas más funcionales. Sin embargo, y a pesar de la mala calidad de los prototipos expuestos y de las fuertes críticas que estas ferias suscitaron, a ellas se debe la explosión de casas prefabricadas que se produjo en Alemania. Entre 1948 y 1950 las revistas de arquitectura e ingeniería aparecían repletas de estas propuestas.



2. Prototipo de vivienda de emergencia del arquitecto Hans Spiegel. Obra Alemana de Ayuda-vivienda (DWH). Unidad tipológica del Reich 001, 1943.

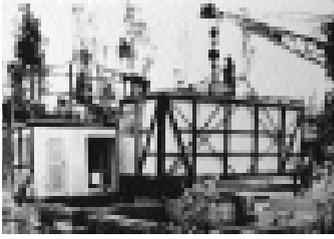
En este contexto, no se hizo esperar la aparición de un gran número de empresas especializadas en la construcción de este tipo de casas. En especial, las antiguas empresas de armamento como *MAN*, *Dornier* y *Messerschmitt*

4. *Baumeister*, 1947, p. 360.

5. *Architektur und Wohnform*, 1947, p. 52.

6. *Baumeister*, 1946, p. 40.

7. *Deutsche Wohnungshilfswerk*, Obra alemana de ayuda-vivienda.



3. Casa prefabricada Dornier, 1950. Montaje de un prototipo en Munich-Neuburg y vista del lavabo.

encontraron en esta área un nuevo campo de actuación. Las tres poseían el *know-how* para desarrollar en serie sus proyectos, tenían medios de producción para elaborar casas modelo y disponían de un departamento de publicidad para dar a conocer sus productos en el mercado. Pero también otras empresas constructoras más modestas se dedicaron a construir casas prefabricadas, la mayor parte de ellas tomando como referencia modelos tradicionales alemanes. También hubo, sin embargo, algunas excepciones más sugerentes. La empresa constructora A.G. Gmünd, por ejemplo, desarrolló un concepto interesante desde puntos de vista de historia de la arquitectura, siendo sus modelos arquitectónicos personajes como Gropius, Mies van der Rohe, May o Haesler. Proponía un sistema de construcción modular en acero cuyos elementos primarios podían combinarse para formar distintas tipologías. Elementos como terrazas en las cubiertas, ventanas corridas y grandes balconadas aludían claramente a modelos del *Neues Bauen* de entreguerras. Aún más fuertemente ligado a la tradición moderna aparecía Max Taut con su concepto de casa prefabricada ampliable. Apoyándose en los conceptos desarrollados en el antes mencionado concurso de los años 30 para una ‘casa ampliable’ construyó Max Taut su célula de vivienda susceptible de un crecimiento progresivo. El sistema consistía en piezas de hormigón prefabricado dispuestas en una malla de 1,25 x 1,25 m². La casa estaba, por tanto, compuesta por células: la cocina/estar, el baño, un dormitorio/estar, otro dormitorio, un espacio de trabajo y una galería. Estos elementos podían combinarse y multiplicarse según las posibilidades económicas del cliente. Las piezas aisladas se transportaban en camiones al solar de construcción y allí se colocaban sobre unos cimientos previamente hormigonados in situ.

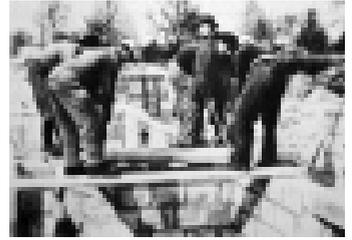
A pesar del apoyo americano, el fracaso del movimiento de la casa prefabricada en Alemania era previsible. Desde el principio, estas propuestas fueron asociadas con conceptos de provisionalidad y temporalidad, y los primeros modelos construidos no consiguieron desmontar esos prejuicios. La falta de aceptación del público frenó irremisiblemente la producción, por lo que no fue posible alcanzar los niveles previstos en cuanto a número de casas construidas. Cuando a comienzos de los años 50 empezó a estabilizarse la economía, la casa prefabricada dejó de ser un tema de interés y las experiencias desarrolladas en términos de normalización, racionalización y producción en serie encontraron posibilidad de ejecución tan sólo en forma de elementos aislados, como veremos a continuación.

Mientras que en el periodo de inmediata posguerra entre 1945 y 1949 los aliados habían ejercido un fuerte control en cuanto a tamaños, equipamientos y mecanización del proyecto de construcción de las nuevas viviendas construidas tras la guerra -las limitaciones establecidas aparecen en el programa presentado en 1949 con el nombre de *GARIOA-Sofortprogramm zur Finanzierung von Wohnbauten des Bipartite Control Office*⁸-, a partir de 1950 el establecimiento de standards volvió a manos alemanas. Los trabajos que en cuanto al concepto de viviendas sociales tras la guerra se habían elaborado en tiempos del Nacionalsocialismo se utilizaron como base para estas reflexiones. En realidad, no se trataba de crear nuevos conceptos, sino de desempolvar los ya existentes. En 1952, los autores Gustav Wolf y Karl Ludwig Spengemann publicaron un libro titulado *La planta en la vivienda social*, que pronto se convirtió en una obra de consulta obligada para el desarrollo de plantas de vivienda⁹. Este libro no sólo se inclinaba hacia modelos nacionalsocialistas, sino que hacía referencia directa

8. Programa inmediato para la financiación de la construcción de viviendas de la Oficina de Control Bipartito.

9. WOLF, Gustav/SPENGMANN, Karl Ludwig, *Vom Grundriß der Volkswohnung*, Ravensburg 1952, p. 99 y ss.

a trabajos de ese periodo que, como formuló la revista *Neue Bauwelt*, “[...] debido a la confusión de la guerra no se habían podido aún aplicar directamente”¹⁰. Los autores nombraban como predecesores de su trabajo a Ernst Neufert y a Siegfried Stratemann¹¹. En 1950 el propio Stratemann había publicado un manual, el *Grundrißlehre*, un repertorio de plantas de diversas tipologías de vivienda que ya había sido editado en 1941 durante la guerra.



4. Semi-industrialización de métodos constructivos. Demostración del método "Baurig".

Junto a la normalización, la segunda estrategia que debía conducir a aumentar la productividad con bajos costes de construcción era la racionalización de los sistemas constructivos. Pero, en lugar de una industrialización absoluta de los métodos de construcción, se propuso llevar a cabo una semi-industrialización. Económicamente, la justificación estaba clara. En Alemania la industria de la construcción tenía una tradición de pequeñas empresas; para las grandes constructoras el sector de la vivienda resultaba poco rentable. Por otro lado, el hacer que las pequeñas empresas hicieran grandes inversiones en la mecanización de sus modestas infraestructuras elevaría sin remedio los costes de la construcción. Por ello se tomó una vía intermedia, decidiendo decantarse por la semi-industrialización del sector de la vivienda. La manera convencional de construir se completó y amplió mediante la introducción limitada de elementos prefabricados, la racionalización de la ejecución y organización de las obras y el empleo de nuevos materiales. Debido a la escasez de materiales tradicionales de construcción, la utilización de los escombros reciclados adquirió un valor indudable en el desarrollo de nuevos sistemas de construcción. La industria productora de materiales y elementos constructivos comenzó a producir cada vez un número mayor de “pequeños elementos prefabricados”, entre los que se encontraban lucernarios, marquesinas, ventanas, cerramientos de balcones, escaleras y paneles de escayola. Las revistas especializadas apoyaron esta tendencia y publicaron una serie de nuevos métodos de construcción. Así, por ejemplo, *Baumeister* dedicaba algunos de sus números de 1950 al llamado “Método Lang” un sistema de hormigonado hecho de escombros a encofrado perdido, mientras que *Bauwelt* se decantaba por el método Baurig, basado en el empleo de bloques especiales que permitían una colocación rápida y sencilla¹².

De nuevo las exposiciones de arquitectura se convirtieron, en los años 50, en un medio excepcional para dar a conocer los futuros modelos de vivienda, tal y como, a mediados de los 40, las ferias habían servido para dar a conocer los sistemas de casas prefabricadas. Al igual que se había hecho en otras ocasiones antes de la guerra -recordemos la exposición celebrada en Berlín en 1931, *Die Wohnung unserer Zeit*, según concepto general de Mies van der Rohe -se organizaron varias exposiciones, entre las que son dignas de mención la realizada en 1949 en Stuttgart bajo el título *Wie Wohnen?*, y la *Constructa-Bauausstellung* que tuvo lugar en Hannover en 1951, la más significativa en cuanto a éxito de participación y publicitario. Fue organizada por el Consejero Municipal de Urbanismo, Rudolf Hillebrecht, que nombró a su colega Konstanty Gutschow director científico de la misma. Ambos habían formado parte del Comité Planificador Nacional Socialista dirigido por Speer. La organización del departamento técnico-constructivo cayó en manos de Leopold Sautter, que había trabajado para Robert Ley en la organización y planificación del “Proyecto para Viviendas Sociales tras la Guerra”. (Como podemos ver, algunas personas procedentes del régimen anterior continuaban ejerciendo cargos oficiales). La exposición *Constructa* se inauguró en verano de 1951 pero,

10. Se refiere, en concreto, a los trabajos de Siegfried Stratemann, *Neue Bauwelt* 1950, p. 720.

11. Stratemann había trabajado durante el Tercer Reich en el departamento de Planificación de la Construcción bajo las órdenes del comisario de vivienda Robert Ley.

12. *Baumeister*, 1950, p. 249. *Bauwelt*, 1954, p. 41.



5. Exposición *Constructa* en Hannover, 1951. Prototipos de casas construidas en el recinto de exposiciones por los hermanos Luckhardt.

en lugar de desarrollar, como estaba previsto, tipos de vivienda, se dedicó fundamentalmente a la presentación de modelos para la industria de la construcción. Por eso la ciudad de Hannover decidió entonces promover, paralelamente a la realización de esta muestra, la construcción de tres colonias de viviendas experimentales que hicieran posible la presentación de nuevos principios urbanísticos. Las dos primeras, sin embargo, no consiguieron este propósito: la primera de ellas, *Städtebau und Ortsgestaltung*, proponía principios urbanísticos orgánicos y articulados, tal y como se había venido formulando en urbanismo desde mitad de los años 40, y la segunda, *Bauplanung*, mostraba 22 tipos de vivienda elegidos por la BDA, pero ninguno de ellos de características innovadoras. La tercera se organizó en el mismo terreno ferial de la exposición y dio lugar a la construcción de 11 casas tipo. Entre ellas cabe destacar dos hileras de casas adosadas, una de ellas proyecto de los hermanos Luckhardt y la otra de Werner Hebebrand. Los primeros proponían una arquitectura fuertemente orientada hacia el Movimiento Moderno de entreguerras: un paralelepípedo puro, enfocado en blanco, con cubierta plana y grandes vanos en la planta baja. Las casas se planteaban en dos alturas, cada una de ellas con una vivienda de tres habitaciones y una superficie de 56 m². A la vivienda en planta alta se podía acceder mediante una escalera de pronunciada pendiente directamente desde el jardín. Las viviendas de Hebebrand, realizadas en colaboración con los arquitectos Schlempp y Marschall, contemplaban dos variantes: bien la división en dos viviendas, una por planta, con una superficie de 41,30 m² cada una, o bien el desarrollo de una casa unifamiliar en dos plantas. La propuesta, frente a la de los hermanos Luckhardt, es algo más suelta y contiene algunos elementos presentes en las viviendas normalizadas de los años 50, como la fachada revestida de colorida uralita ondulada. No obstante, aparte de estos dos ejemplos aislados, en líneas generales se puede decir que las tres colonias experimentales construidas en Hannover en el marco de la exposición *Constructa-Bauausstellung* estaban bastante orientadas a modelos de antes de la guerra.

Me gustaría terminar este breve repaso a la actividad constructiva de la primera posguerra alemana haciendo referencia al Concurso ECA para viviendas sociales, concurso que ocupa un lugar singular entre los programas de construcción llevados a cabo en Alemania a principios de los años 50. Este concurso fue el único, entre los concursos estatales organizados, en el que los americanos intentaron ejercer una influencia directa sobre los modelos de vivienda alemana. El programa fue financiado con los medios del Plan Marschall. A mediados de 1948 habían comenzado los americanos a elaborar una estructura organizativa que permitiese administrar la ayuda requerida. Los créditos se tramitaban mediante un instituto de financiación que presentaba las solicitudes ante las autoridades de la *Economic-Cooperation Administration* (ECA), que en este caso daba nombre al concurso. El objetivo del mismo era la construcción de 15 colonias ejemplares en distintas ciudades alemanas¹³. En sus bases primaron las consideraciones económicas frente a los aspectos arquitectónicos y compositivos. El precio máximo de las viviendas oscilaba entre 1,8 y 2,7 millones de DM. La superficie estaba limitada a 50 m². Se presentaron 725 proyectos al concurso, de muy diversa calidad. Entre los participantes se notaba la falta de las grandes personalidades de la arquitectura alemana de posguerra. Sin embargo, hay que hacer una puntualización respecto a las colonias que se construyeron en el marco del concurso ECA: ninguna de ellas fue erigida con elementos que recordaran al *Heimatschutzstil* de antes de la guerra, lo cual suponía un indudable avance respecto a otros concursos y experimentos que se habían llevado a cabo en los años anteriores.

13. Las ciudades se dividieron en dos grupos. Grupo A: Frankfurt, Hannover, München, Nürnberg, Braunschweig, Mannheim, Stuttgart, Bremen, Krefeld. Grupo B: Aachen, Lübeck, Freiburg, Reutlingen, Mainz, Kaufbeuren.

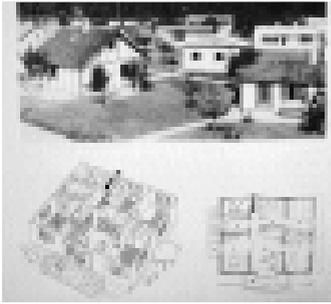
INDUSTRIALIZACIÓN Y PREFABRICACIÓN EN LA ALEMANIA DE LOS 50. LAS EXPOSICIONES DE ARQUITECTURA

Carmen Díez Medina

Si tuviéramos que hacer referencia a las nuevas corrientes surgidas en el campo de la vivienda durante la primera fase de la posguerra alemana habría que nombrar dos completamente contrarias: el movimiento del los *Kleinsiedler* o pequeños colonos, que se inclinaba por las tradiciones rurales, y el de la *Montagehaus* o casa prefabricada, fuertemente orientado hacia el campo de la tecnología. El primero, que principalmente fue promovido por la iglesia y por pequeñas asociaciones de vecinos, encontró en seguida sus referencias en la tradición de antes de la guerra, ofreciendo una alternativa sin ambiciones basada en tipos constructivos simples. Los seguidores de este movimiento eran principalmente arquitectos conservadores imbuidos de románticas ilusiones rurales que veían en la gran ciudad “no sólo el origen de toda la miseria de la sociedad industrial, sino también un campo de cultivo idóneo para el renacer de movimientos fascistas de masas”¹, por lo que proponían, como solución redentora, la vuelta a formas de vida rural. Como organización suprema defensora de este movimiento a nivel nacional se creó en otoño de 1946 la VHW, *Deutsches Volkshheimstättenwerk*², que contaba entre sus organismos fundadores con la asociación de Cáritas, la Obra de Ayuda Evangélica y la Beneficencia Obrera. Estos tipos de colonias los encontramos, por ejemplo, en la proyectada por Otto Bartning en *Neckarsteinach* para inmigrantes refugiados procedentes de la región del Batschka, de carácter más tradicional, o la de Egon Eiermann, antiguo alumno de Poelzig, en *Hettingen*.

Pero la corriente más importante que protagonizó la construcción de viviendas tras la guerra fue la defensora de la *Montagehaus*, es decir, de la casa prefabricada que, a diferencia del caso anterior, se sostuvo por iniciativa de la industria y de la ocupación americana y que enganchó con los métodos de racionalización y normalización propuestos en el periodo de entreguerras. La idea era disminuir el déficit de vivienda mediante la construcción de casas prefabricadas económicas y producidas en gran número por procedimientos industriales. Las autoridades militares aliadas fueron las responsables de iniciar y promover este movimiento, que ya en 1946 pudo presentar sus primeras propuestas en las así llamadas Exposiciones de Muestras para la Exportación. En los años 1947 y 1948, se produjo un verdadero boom de este tipo de construcciones, cuya popularidad no disminuyó hasta 1950. Como modelo a seguir se difundió el ejemplo americano, que estaba en condiciones de presentar 200.000 casas terminadas y vendidas. En estos círculos quedaba totalmente ignorado el movimiento de los pequeños colonos que, con el apoyo de la iglesia, se proclamaba defensor a ultranza de la más arraigada tradición conservadora alemana. Conviene hacer

1. DURTH, Werner / GUTSSCHOW, Niels, "Träume in Trümmern. Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im Westen Deutschlands 1940-1950", *Braunschweig/Wiesbaden*, 1988, p. 122.
2. VHW, Obra Alemana de Colonias Populares.



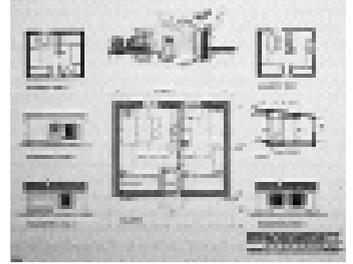
1. Feria de exportación y Siedlung experimental Das Fertighaus (La casa prefabricada), Stuttgart-Zuffenhausen, 1947. Vista general y planta y axonometría de uno de los prototipos del arquitecto Alois Strohmayer con el constructor Josef Hebel.

aquí un pequeño paréntesis para recordar cómo ya en los años 30 se había producido una secesión similar: los arquitectos pertenecientes a la asociación alemana *Ring* habían planteado una alternativa radical a la opción de las colonias autosuficientes que defendían la despoblación de las ciudades en aras de una definitiva vuelta al campo. En 1931 se había convocado en medio de esta discusión un concurso restringido de ideas para desarrollar una ‘casa ampliable’, concurso que había despertado gran interés y en el que llegaron a participar arquitectos de la talla de Bartning, Mendelsohn, Häring, Taut, Gropius y Poelzig. Los proyectos del concurso se hicieron públicos en la exposición que, bajo el título “Sol, aire y casa para todos”, tuvo lugar en Berlín. Junto a dibujos y maquetas se podían ver también prototipos construidos a escala 1/1, como la *Hirsch-Kupfer-Haus* de Gropius, que el arquitecto había diseñado en colaboración con las empresas Hirsch-Kupfer y Messing de Finow con vistas a su producción en serie. También a comienzos de los años 40 se habían desarrollado bajo en Nacionalsocialismo algunas tipologías de casas prefabricadas, como era el caso de Ernst Neufert (no olvidemos que en 1940, y en plena dominación nazi, se había ya puesto en marcha un Plan de Reconstrucción de Ciudades Alemanas tras la Guerra que proponía métodos de prefabricación industriales). Mientras Neufert trabajaba en el desarrollo de su tipología en la Alemania nazi, Walter Gropius, ya emigrado a los EEUU, elaboraba su prototipo de casa prefabricada e intentaba comercializarlo con ayuda de la *General Panel Corporation*. En 1952 ya se habían construido 200 unidades de su *Packaged House*.

Pues bien, como decíamos, en el otoño de 1946 la Oficina del Gobierno Militar de los E.E.U.U. (OMGUS) lanzó un plan para la construcción de casas prefabricadas en la zona americana de ocupación. Una parte de la producción debía ser exportada al extranjero para favorecer así la entrada de divisas. La parte restante estaba previsto que sirviese para mejorar la precaria situación de la vivienda en Alemania. Los americanos consideraban la construcción de casas prefabricadas como una alternativa ideal para disminuir el déficit de viviendas. Como condición indispensable para la construcción de estas casas, los responsables impusieron el desarrollo de sistemas que renunciaran al empleo de materiales tan escasos como la madera o el aluminio. En ese mismo año se creó en Stuttgart, para regular la construcción de casas prefabricadas, un comité con competencia en toda la zona americana al que pertenecían una larga lista de empresas constructoras, representantes del mundo de la edificación, arquitectos, ingenieros y científicos. Presidente era el constructor empresario de Stuttgart Emil Kübler. El objetivo de esta organización era el desarrollo de prototipos y su posterior presentación en exposiciones, especialmente en ferias de exportación³. A estas ferias y exposiciones se confiaba la estabilización de la economía alemana y su inclusión en el mercado social. La industria alemana recibía de este modo, por primera vez tras 1945, la posibilidad de presentar sus productos y de mostrar a la población los resultados de la recuperación económica. Los primeros prototipos se expusieron en Hannover en 1946 en la *Niedersachsenschau*, donde en 1948 se volvió a organizar otra especie de feria de exportación. Otras exposiciones fueron la *Münchener Exportschau* de 1946, la exposición *Berlin plant* de 1947, en la que participaron arquitectos como Hans Scharoun y, finalmente, la *Exportmusterschau* y la colonia experimental *Das Fertighaus*, realizadas en 1947 ambas en Stuttgart-Zuffenhausen. Esta exposición de Stuttgart formaba parte de una gran feria para la exportación que se puso en marcha bajo el título *Export schafft Brot*, “exportar genera pan”, organizada por el departamento de economía del

3. *Baumeister*, 1946, p. 38-39.

Gobierno Militar Americano. Desde el principio, se subrayó que las viviendas no debían tener un carácter provisional, sino que se pretendía construir casas duraderas, de un determinado standard y calidad arquitectónica. En cuanto a las morfologías presentadas, se podía encontrar un amplio espectro de posibilidades, desde cubiertas planas y volúmenes puros, pasando por pintorescos tejados a dos aguas y fachadas de entramado de madera, hasta soluciones híbridas que resultaban de un compromiso establecido entre tradición y modernidad. Casi todas las casas disponían de cuarto de baño y retrete separados, cocina integrada con rincón para comer, armarios empotrados y, a veces, incluso calefacción central. El diseño de la cocina se cuidó especialmente, contemplándose éste bajo aspectos estrictamente funcionales y tomando como modelos los más modernos sistemas americanos. Las superficies oscilaban entre 73 m² para las casas de cinco habitaciones y 30 m² para las de dos. En cuanto a la elección de materiales también se escogieron las más variadas soluciones: desde aplacados de hormigón aligerado, aglomerados de madera o chapa de acero, hasta estructuras de entramado de madera o de tubos de acero con empanelados de ‘Heraklit’. Naturalmente, en la práctica no todos los buenos propósitos pudieron cumplirse. Dado el poco tiempo que los constructores tuvieron para desarrollar los proyectos, no se pudo conseguir de las piezas prefabricadas la ligereza deseada. Incluso en algunos casos aislados, como el de la casa proyectada por Joseph Hebel, las partes prefabricadas previstas para ser construidas de hormigón aligerado resultaron pesadas y grandes, de modo que no se llegó a conseguir la facilidad de montaje pretendida por los organizadores: su casa prefabricada no era más que una construcción masiva de hormigón que había sido troceada en varias piezas. La reacción de las revistas de arquitectura no se hizo esperar: *Baumeister* se pronunció en contra del tamaño desmesuradamente grande de las viviendas⁴. *Architektur und Wohnform* criticaba la concepción urbanística de este conjunto de casas “que se alzan desamparadas y confundidas unas junto a otras en una heterogeneidad que quizá sea muy democrática y libre, pero que produce un aspecto realmente inquietante”⁵. Otras exposiciones, como la *Münchener Exportschau* de 1946 en la que casi todas las propuestas presentadas venían realizadas en madera, tampoco se libraron de las críticas. Así, *Baumeister* escribía: “cada uno de los objetos aislados necesita aún ser firmemente mejorado para que puedan tomarse en serio, tanto en su concepción general como en el diseño de los detalles”⁶. Las tipologías presentadas en la *Niedersachsenschau* de Hannover de 1946, promocionada bajo el lema “Refugios para necesitados” o “Pequeñas casas construidas con cascotes”, presentaban una gran semejanza a la llamada “Unidad Tipológica 001 del Reich” desarrollada en 1943 por la DWH⁷. Y los proyectos presentados a la exposición *Berlin plant* de 1947 también adolecían de algunas carencias, sobre todo el tipo alemán de casa prefabricada con materiales plásticos de Scharoun. Frente a la exposición de Stuttgart, las casas presentadas en Berlín (que sólo se expusieron como maquetas a escala 1/1) eran ligeras y desarrollaban plantas más funcionales. Sin embargo, y a pesar de la mala calidad de los prototipos expuestos y de las fuertes críticas que estas ferias suscitaron, a ellas se debe la explosión de casas prefabricadas que se produjo en Alemania. Entre 1948 y 1950 las revistas de arquitectura e ingeniería aparecían repletas de estas propuestas.



2. Prototipo de vivienda de emergencia del arquitecto Hans Spiegel. Obra Alemana de Ayuda-vivienda (DWH). Unidad tipológica del Reich 001, 1943.

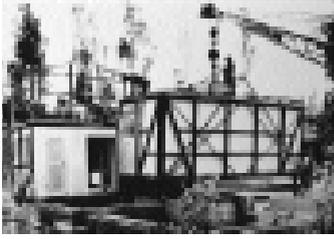
En este contexto, no se hizo esperar la aparición de un gran número de empresas especializadas en la construcción de este tipo de casas. En especial, las antiguas empresas de armamento como *MAN*, *Dornier* y *Messerschmitt*

4. *Baumeister*, 1947, p. 360.

5. *Architektur und Wohnform*, 1947, p. 52.

6. *Baumeister*, 1946, p. 40.

7. *Deutsche Wohnungshilfswerk*, Obra alemana de ayuda-vivienda.



3. Casa prefabricada Dornier, 1950. Montaje de un prototipo en Munich-Neuburg y vista del lavabo.

encontraron en esta área un nuevo campo de actuación. Las tres poseían el *know-how* para desarrollar en serie sus proyectos, tenían medios de producción para elaborar casas modelo y disponían de un departamento de publicidad para dar a conocer sus productos en el mercado. Pero también otras empresas constructoras más modestas se dedicaron a construir casas prefabricadas, la mayor parte de ellas tomando como referencia modelos tradicionales alemanes. También hubo, sin embargo, algunas excepciones más sugerentes. La empresa constructora A.G. Gmünd, por ejemplo, desarrolló un concepto interesante desde puntos de vista de historia de la arquitectura, siendo sus modelos arquitectónicos personajes como Gropius, Mies van der Rohe, May o Haesler. Proponía un sistema de construcción modular en acero cuyos elementos primarios podían combinarse para formar distintas tipologías. Elementos como terrazas en las cubiertas, ventanas corridas y grandes balconadas aludían claramente a modelos del *Neues Bauen* de entreguerras. Aún más fuertemente ligado a la tradición moderna aparecía Max Taut con su concepto de casa prefabricada ampliable. Apoyándose en los conceptos desarrollados en el antes mencionado concurso de los años 30 para una ‘casa ampliable’ construyó Max Taut su célula de vivienda susceptible de un crecimiento progresivo. El sistema consistía en piezas de hormigón prefabricado dispuestas en una malla de 1,25 x 1,25 m². La casa estaba, por tanto, compuesta por células: la cocina/estar, el baño, un dormitorio/estar, otro dormitorio, un espacio de trabajo y una galería. Estos elementos podían combinarse y multiplicarse según las posibilidades económicas del cliente. Las piezas aisladas se transportaban en camiones al solar de construcción y allí se colocaban sobre unos cimientos previamente hormigonados in situ.

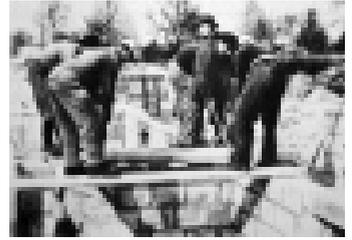
A pesar del apoyo americano, el fracaso del movimiento de la casa prefabricada en Alemania era previsible. Desde el principio, estas propuestas fueron asociadas con conceptos de provisionalidad y temporalidad, y los primeros modelos construidos no consiguieron desmontar esos prejuicios. La falta de aceptación del público frenó irremisiblemente la producción, por lo que no fue posible alcanzar los niveles previstos en cuanto a número de casas construidas. Cuando a comienzos de los años 50 empezó a estabilizarse la economía, la casa prefabricada dejó de ser un tema de interés y las experiencias desarrolladas en términos de normalización, racionalización y producción en serie encontraron posibilidad de ejecución tan sólo en forma de elementos aislados, como veremos a continuación.

Mientras que en el periodo de inmediata posguerra entre 1945 y 1949 los aliados habían ejercido un fuerte control en cuanto a tamaños, equipamientos y mecanización del proyecto de construcción de las nuevas viviendas construidas tras la guerra -las limitaciones establecidas aparecen en el programa presentado en 1949 con el nombre de GARIOA-*Sofortprogramm zur Finanzierung von Wohnbauten des Bipartite Control Office*⁸-, a partir de 1950 el establecimiento de standards volvió a manos alemanas. Los trabajos que en cuanto al concepto de viviendas sociales tras la guerra se habían elaborado en tiempos del Nacionalsocialismo se utilizaron como base para estas reflexiones. En realidad, no se trataba de crear nuevos conceptos, sino de desempolvar los ya existentes. En 1952, los autores Gustav Wolf y Karl Ludwig Spengemann publicaron un libro titulado *La planta en la vivienda social*, que pronto se convirtió en una obra de consulta obligada para el desarrollo de plantas de vivienda⁹. Este libro no sólo se inclinaba hacia modelos nacionalsocialistas, sino que hacía referencia directa

8. Programa inmediato para la financiación de la construcción de viviendas de la Oficina de Control Bipartito.

9. WOLF, Gustav/SPENGMANN, Karl Ludwig, *Vom Grundriß der Volkswohnung*, Ravensburg 1952, p. 99 y ss.

a trabajos de ese periodo que, como formuló la revista *Neue Bauwelt*, “[...] debido a la confusión de la guerra no se habían podido aún aplicar directamente”¹⁰. Los autores nombraban como predecesores de su trabajo a Ernst Neufert y a Siegfried Stratemann¹¹. En 1950 el propio Stratemann había publicado un manual, el *Grundrißlehre*, un repertorio de plantas de diversas tipologías de vivienda que ya había sido editado en 1941 durante la guerra.



4. Semi-industrialización de métodos constructivos. Demostración del método "Baurig".

Junto a la normalización, la segunda estrategia que debía conducir a aumentar la productividad con bajos costes de construcción era la racionalización de los sistemas constructivos. Pero, en lugar de una industrialización absoluta de los métodos de construcción, se propuso llevar a cabo una semi-industrialización. Económicamente, la justificación estaba clara. En Alemania la industria de la construcción tenía una tradición de pequeñas empresas; para las grandes constructoras el sector de la vivienda resultaba poco rentable. Por otro lado, el hacer que las pequeñas empresas hicieran grandes inversiones en la mecanización de sus modestas infraestructuras elevaría sin remedio los costes de la construcción. Por ello se tomó una vía intermedia, decidiendo decantarse por la semi-industrialización del sector de la vivienda. La manera convencional de construir se completó y amplió mediante la introducción limitada de elementos prefabricados, la racionalización de la ejecución y organización de las obras y el empleo de nuevos materiales. Debido a la escasez de materiales tradicionales de construcción, la utilización de los escombros reciclados adquirió un valor indudable en el desarrollo de nuevos sistemas de construcción. La industria productora de materiales y elementos constructivos comenzó a producir cada vez un número mayor de “pequeños elementos prefabricados”, entre los que se encontraban lucernarios, marquesinas, ventanas, cerramientos de balcones, escaleras y paneles de escayola. Las revistas especializadas apoyaron esta tendencia y publicaron una serie de nuevos métodos de construcción. Así, por ejemplo, *Baumeister* dedicaba algunos de sus números de 1950 al llamado “Método Lang” un sistema de hormigonado hecho de escombros a encofrado perdido, mientras que *Bauwelt* se decantaba por el método Baurig, basado en el empleo de bloques especiales que permitían una colocación rápida y sencilla¹².

De nuevo las exposiciones de arquitectura se convirtieron, en los años 50, en un medio excepcional para dar a conocer los futuros modelos de vivienda, tal y como, a mediados de los 40, las ferias habían servido para dar a conocer los sistemas de casas prefabricadas. Al igual que se había hecho en otras ocasiones antes de la guerra -recordemos la exposición celebrada en Berlín en 1931, *Die Wohnung unserer Zeit*, según concepto general de Mies van der Rohe -se organizaron varias exposiciones, entre las que son dignas de mención la realizada en 1949 en Stuttgart bajo el título *Wie Wohnen?*, y la *Constructa-Bauausstellung* que tuvo lugar en Hannover en 1951, la más significativa en cuanto a éxito de participación y publicitario. Fue organizada por el Consejero Municipal de Urbanismo, Rudolf Hillebrecht, que nombró a su colega Konstanty Gutschow director científico de la misma. Ambos habían formado parte del Comité Planificador Nacional Socialista dirigido por Speer. La organización del departamento técnico-constructivo cayó en manos de Leopold Sautter, que había trabajado para Robert Ley en la organización y planificación del “Proyecto para Viviendas Sociales tras la Guerra”. (Como podemos ver, algunas personas procedentes del régimen anterior continuaban ejerciendo cargos oficiales). La exposición *Constructa* se inauguró en verano de 1951 pero,

10. Se refiere, en concreto, a los trabajos de Siegfried Stratemann, *Neue Bauwelt* 1950, p. 720.

11. Stratemann había trabajado durante el Tercer Reich en el departamento de Planificación de la Construcción bajo las órdenes del comisario de vivienda Robert Ley.

12. *Baumeister*, 1950, p. 249. *Bauwelt*, 1954, p. 41.



5. Exposición *Constructa* en Hannover, 1951. Prototipos de casas construidas en el recinto de exposiciones por los hermanos Luckhardt.

en lugar de desarrollar, como estaba previsto, tipos de vivienda, se dedicó fundamentalmente a la presentación de modelos para la industria de la construcción. Por eso la ciudad de Hannover decidió entonces promover, paralelamente a la realización de esta muestra, la construcción de tres colonias de viviendas experimentales que hicieran posible la presentación de nuevos principios urbanísticos. Las dos primeras, sin embargo, no consiguieron este propósito: la primera de ellas, *Städtebau und Ortsgestaltung*, proponía principios urbanísticos orgánicos y articulados, tal y como se había venido formulando en urbanismo desde mitad de los años 40, y la segunda, *Bauplanung*, mostraba 22 tipos de vivienda elegidos por la BDA, pero ninguno de ellos de características innovadoras. La tercera se organizó en el mismo terreno ferial de la exposición y dio lugar a la construcción de 11 casas tipo. Entre ellas cabe destacar dos hileras de casas adosadas, una de ellas proyecto de los hermanos Luckhardt y la otra de Werner Hebebrand. Los primeros proponían una arquitectura fuertemente orientada hacia el Movimiento Moderno de entreguerras: un paralelepípedo puro, enfocado en blanco, con cubierta plana y grandes vanos en la planta baja. Las casas se planteaban en dos alturas, cada una de ellas con una vivienda de tres habitaciones y una superficie de 56 m². A la vivienda en planta alta se podía acceder mediante una escalera de pronunciada pendiente directamente desde el jardín. Las viviendas de Hebebrand, realizadas en colaboración con los arquitectos Schlempp y Marschall, contemplaban dos variantes: bien la división en dos viviendas, una por planta, con una superficie de 41,30 m² cada una, o bien el desarrollo de una casa unifamiliar en dos plantas. La propuesta, frente a la de los hermanos Luckhardt, es algo más suelta y contiene algunos elementos presentes en las viviendas normalizadas de los años 50, como la fachada revestida de colorida uralita ondulada. No obstante, aparte de estos dos ejemplos aislados, en líneas generales se puede decir que las tres colonias experimentales construidas en Hannover en el marco de la exposición *Constructa-Bauausstellung* estaban bastante orientadas a modelos de antes de la guerra.

Me gustaría terminar este breve repaso a la actividad constructiva de la primera posguerra alemana haciendo referencia al Concurso ECA para viviendas sociales, concurso que ocupa un lugar singular entre los programas de construcción llevados a cabo en Alemania a principios de los años 50. Este concurso fue el único, entre los concursos estatales organizados, en el que los americanos intentaron ejercer una influencia directa sobre los modelos de vivienda alemana. El programa fue financiado con los medios del Plan Marschall. A mediados de 1948 habían comenzado los americanos a elaborar una estructura organizativa que permitiese administrar la ayuda requerida. Los créditos se tramitaban mediante un instituto de financiación que presentaba las solicitudes ante las autoridades de la *Economic-Cooperation Administration* (ECA), que en este caso daba nombre al concurso. El objetivo del mismo era la construcción de 15 colonias ejemplares en distintas ciudades alemanas¹³. En sus bases primaron las consideraciones económicas frente a los aspectos arquitectónicos y compositivos. El precio máximo de las viviendas oscilaba entre 1,8 y 2,7 millones de DM. La superficie estaba limitada a 50 m². Se presentaron 725 proyectos al concurso, de muy diversa calidad. Entre los participantes se notaba la falta de las grandes personalidades de la arquitectura alemana de posguerra. Sin embargo, hay que hacer una puntualización respecto a las colonias que se construyeron en el marco del concurso ECA: ninguna de ellas fue erigida con elementos que recordaran al *Heimatschutzstil* de antes de la guerra, lo cual suponía un indudable avance respecto a otros concursos y experimentos que se habían llevado a cabo en los años anteriores.

13. Las ciudades se dividieron en dos grupos. Grupo A: Frankfurt, Hannover, München, Nürnberg, Braunschweig, Mannheim, Stuttgart, Bremen, Krefeld. Grupo B: Aachen, Lübeck, Freiburg, Reutlingen, Mainz, Kaufbeuren.

DONDE LA CONSTRUCCIÓN LATE. ARQUITECTURAS DE LOS 50 EN ASTURIAS Y GALICIA

Celestino García Braña

Una fotografía tomada probablemente en el año 1928, refleja un momento de la construcción de la casa que Melnikov, había proyectado para sí mismo. La imagen es certeramente descriptiva de la realidad de una situación, y si simultáneamente leemos los textos más significativos del constructivismo ruso, su aspiración a la utilización de los avances tecnológicos del hierro y el vidrio, o la ponemos al lado de las fantasías arquitectónicas de Chernikhov, comprenderemos de una vez, la tensión que animó a Melnikov en el proyecto de su casa. Buen conocedor de las posibilidades constructivas reales, se vio forzado por la ineludible realidad a experimentar, obteniendo los mejores resultados de aquella precariedad. Su comprensión de los principios constructivos, tan magistralmente explicados por Guinzbourg, le llevaron, en una actitud de profundo realismo, a utilizar lo que las disponibilidades del momento ponían a su alcance y, a partir de ellas, con la óptica derivada de su concepción constructivista, logra realizar una de las obras más significativas del siglo. De la tensión entre los escasos medios materiales, la abundancia de mano de obra, y la aspiración a unos hallazgos fundamentados en la lógica constructiva, junto a la idea arquitectónica ligada al compromiso con una realidad social, surge aquella singular propuesta arquitectónica.

Veinte o treinta años después, parecidas situaciones tendrán lugar en Asturias y Galicia; aquí un pequeño grupo de arquitectos, pondrán también en tensión sus escasísimos recursos materiales, que no serán obstáculo para lograr obras de una extraordinaria poética, en la que la austeridad de medios acabará siendo soporte de valiosas propuestas arquitectónicas. Arquitectos como Castela en Asturias y Basilio Bas, Fdez del Amo, De la Sota o Cano Lasso en Galicia, tendrán ocasión, y ciertamente la aprovecharán, de desarrollar toda su capacidad creativa, haciendo de la idea constructiva el soporte fundamental de sus propuestas arquitectónicas.

Y ya que me propongo hablar de la arquitectura en Asturias y Galicia en la década de los cincuenta, sólo a la vista de los nombres inicialmente mencionados, puede sacarse una curiosa conclusión: mientras que en Asturias las mejores propuestas arquitectónicas vendrán de la capacidad de Álvarez Castela, figura que prácticamente monopoliza en su tierra la mejor arquitectura de estos años, en Galicia las aportaciones vendrán de arquitectos que, procediendo de fuera, dejaron aquí muestra de su valiosa profesionalidad. Habrá que esperar a finales de los años cincuenta para que Tenreiro Brochon, Bar Boó o Fernández-Albalat firmen algunas de las obras más significativas



Melnikov: Vivienda propia. 1928.

del momento. Sin duda, sería interesante reflexionar el porqué de esta situación. ¿Qué ocurre en Galicia para que la aportación propia sea casi nula y, sin embargo, las ocasiones brindadas a los arquitectos foráneos hayan sido tan bien aprovechadas? ¿Qué determina el escaso valor de arquitecturas producidas por arquitectos venidos de afuera en Asturias? Ignacio Álvarez Castelao es aquí la figura preeminente, aunque no podemos olvidar a un Vaquero Palacios, a quien su presencia esporádica no le impide en estos años dejar una singular muestra de su capacidad, la Central Eléctrica de Grandas de Salime.

Una vez más, viene a comprobarse la especificidad de cada territorio y el modo peculiar de cómo en él se concretan y hacen ‘piedra’ las experiencias arquitectónicas.

La andadura ‘moderna’ anterior a la guerra civil había dejado en Asturias y Galicia importantes huellas. Las más significativas en Asturias vendrían de la mano del ingeniero Ildefonso Sánchez del Río y del arquitecto J. Vaquero Palacios. Los Busto, A. Díaz y Fernández Omaña, los hermanos Somolinos y otros más, en sus edificios de viviendas. Sobre todo en Oviedo y Gijón, mostrarían su gusto por las tendencias modernas, a través de la importación de unos recursos formales, en los que las razones tecnológicas y en muchos casos funcionales quedan excluidas.

En Galicia, sobresalen sobre todo A. Tenreiro Rodríguez y Rey Pedreira, con su mercado de San Agustín (A Coruña, 1932), donde recogen la influencia del mercado de Freyssenet y E. Maygrot construido en Reims (1927-1929). Los mismos Rey Pedreira y A. Tenreiro, juntamente con Peregrín y Estelles, Castro y Alonso, González Villar y otros, construirán también varios edificios de viviendas, en los que, al igual que sucediera en Asturias, su valor viene exclusivamente de la adopción de lenguajes modernos, pues tampoco aquí función y construcción dejan huellas significativas.

En definitiva, la vinculación de lo Moderno,

“se produce en los años 1930 y 1940, desde una aproximación ‘expresionista’, era el camino fácil o quizá el único posible, una vez que los materiales ‘propios’ de la arquitectura de lo moderno: hormigón, hierro y vidrio, eran tan escasos, las excepciones señaladas muestran el valor y la audacia de algunos arquitectos e ingenieros para poner a punto esta tecnología, especialmente la del hormigón.”¹

Al mismo tiempo, se hace necesario señalar cómo en los años republicanos el debate teórico estaría ausente de estos territorios.

En todo caso, la Guerra Civil y el ‘clima’ inmediatamente posterior acabarían con todas aquellas experiencias y, tanto en Asturias como en Galicia, la desaparición de arquitecturas vinculadas a lo moderno sería la tónica general, y el anodino panorama de la década de los cuarenta se ve dominado por una arquitectura en la que las referencias a la retónica ‘nacional’ o a vagos regionalismos llevan la voz cantante.

Resuelta altamente dramático comprobar la ausencia de propuestas de coraje, el lento pasar es la tónica de aquellos años. Fernández del Amo describía, en conferencia dada en la Universidad Internacional de Santander (1967),

1. GARCÍA BRAÑA, C., AGRASAR QUIROGA, *Arquitectura Moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León. Ortodoxia, Márgenes y Transgresiones*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Asturias, Galicia, León, Castilla-León Este, 1998, p. 13.

el panorama de aquellos años:

“Casi toda la arquitectura de este tiempo se incorpora a las tareas del Estado, en organismos que se fundan para la reconstrucción después de la Guerra Civil. Una implícita fidelidad a los intereses del Estado parecía imponer un estilo. Los edificios para Gobiernos Civiles, Delegaciones de Hacienda y otros de carácter público representativo en las provincias, las Iglesias para las que se pretende reconstrucción más fiel y la más estricta sujeción a los antecedentes locales. Para la urbanización, se impone un criterio renacentista dieciochesco con la ambición imperial de las grandes perspectivas. El Movimiento político no ha tenido el genio que le plasmase en arquitectura, eso hay que reconocerlo. Este retorno al clasicismo con Herrera y Villanueva por magisterio, que es inherente a toda época de apogeo político y militar, que quiere manifestarse con grandeza y poderío, no ha alcanzado la grandeza y singularidad que hubiera requerido. Todo se ha producido con la timidez y la pobreza de una triste prudencia imitativa para la que las formas tienen un fin en sí mismas en lugar de ser vehículo de expresión.”²

Se hace preciso esperar hasta mediados de los cincuenta para encontrar actitudes que apunten motivaciones nuevas, en las que la preocupación por renovar la arquitectura vuelve a estar presente. Es verdad que los ejemplos pueden considerarse escasos, pero, a mi modo de ver, de extraordinaria valía arquitectónica. Los viajes, la aguda capacidad reflexiva y el compromiso ético de quienes serán protagonistas de las nuevas vías que se exploren, enseguida comenzarán a dar sus frutos.

¿Cómo responderán ahora estos singulares arquitectos?, ¿Bajo qué parámetros orientarán su producción?, ¿Qué iniciativas sociales impulsarán y apoyarán sus proyectos? Recorramos de nuevo el camino.

Sm duda, tienen diferente matiz las ideas que estos arquitectos seguirán. Buena parte de las preocupaciones generales de la época estarán en ellos presentes, cada tema arquitectónico con sus condicionantes, les moverá por caminos específicos, pero me gustaría aquí, ahora, intentar una reflexión sobre lo que, para mí, significa la aportación decisiva de estos arquitectos durante la década de los cincuenta y primerísimos sesenta.

A mi modo de ver, el gran tema que abordan, su matriz común, es, aunque parezca paradójico en situación de tanta penuria, buscar y encontrar en los recursos de la construcción la vía expresiva de la arquitectura.

Si algunas de las mejores obras de los años treinta habían tomado prestados lenguajes europeos, a veces de modo muy superficial, ahora, desde el aislamiento y casi ahogada por las circunstancias político-culturales tan asfixiantes, la salida se busca desde la introspección, en la reflexión que se origina en lo propio, como si conscientes de sus singulares y dramáticas circunstancias, con clarividente intencionalidad, hubieran comprendido que a tanta ‘singularidad’ sólo podría responderse desde la propia interioridad. Así lo vio Fernández del Amo:

“Frente al nacionalismo a ultranza con un pretendida arquitectura que toma lo accesorio y anecdótico para su caracterización, despreciando o desconociendo lo permanente y auténtico de nuestra gran arquitectura popular con sus inexorables razones de clima, de modo y sentido de vivir y de idiosincrasia perfectamente localizados. Con esta pretensión primera y radical de espacio, de ámbito -como el huevo donde se engendra la vida- de sinceridad y plástica de los materiales propios y de los sistemas constructivos que corresponden al tiempo y al lugar, se inicia en España una nuevo movimiento de arquitectura. Es la generación de la guerra, los más jóvenes, que han llegado a la madurez pasando por un penoso aprendizaje de clasicismos y tra-

2. FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., *Palabra y Obra. Escritos reunidos*, p. 60.

dicionalismos, bien aprendidos en la escuela y en la experiencia Es un proceso de escarmiento y de liberación. Quieren sencillamente que se viva mejor, desde la vivienda a los edificios públicos, desde los talleres a las fábricas y a las ciudades. Sus consecuencias llegan ya hasta la urbanización. Las promociones sucesivas ya les siguen.”³

Los Castelao, Fdez. del Amo, Fisac o Sota, entre otros, asumieron que de la escasez debían hacer vinud, y de la tensión entre lo que en teoría sabían y podrían hacer en otras circunstancias y el campo estrecho en que la realidad les obligaba a moverse, había de producirse el milagro de su poética arquitectónica. De la humildad, el ascetismo, y el trabajo bien hecho reconociendo el valor del oficio, saldría el prodigio de sus propuestas.

Dentro de las obras de inspiración moderna, las únicas de las que me voy a ocupar, la más temprana es el poblado industrial de Fontao. Sus arquitectos, Cesar Cort y J. Basilio Bas levantan en 1954 un poblado dedicado a los trabajadores de las minas de Wolfram en Fontao (Silleda - Pontevedra).

Aquí se logra un conjunto, en cierto modo autónomo, donde tienen cabida no sólo las viviendas, sino una iglesia, escuela, tiendas, salón de cine, y campos de deportes. Como en algún otro texto he señalado,

“(…) el modelo de este magnífico conjunto debemos buscarlo en los ejemplos de las *Siedlungen* alemanas; allí la idea de lo que B. Taut llamaba el ‘espacio habitable exterior’ como sentido urbanístico, donde los estándares iban más allá de la respuesta a unas estrictas habitabilidades, propician el encuentro con un ambiente que influye en gran medida en los sentimientos de bienestar, sosiego, tranquilidad armónica, comodidad.”⁴

Organizado sobre estrictos principios de racionalidad, como podemos observar en la planta general, la formalización última depende, básicamente, del realismo constructivo con el que se aborda la concepción y ejecución de todo el conjunto.

Las largas filas de viviendas se organizan sobre la base de los muros perimetrales de carga, ejecutados con bloques de hormigón, y una crujía intermedia de pilares, que articulan viviendas en la que la división en áreas de día y noche, se apoya en la organización estructural. El exterior se resuelve con blancos y ásperos rebocos, que enmarcan los huecos de ventanas, de carpinterías de madera precisamente dibujadas, en las que el acento de la pintura pone una nota de color sobre los fondos blancos.

Las fotografías del momento de su construcción evocan directamente a la mencionada de la casa de Melnikov. También aquí la abundante mano de obra se desplegaba como un hormiguero, en el que todo se fabrica: forjados, bloques de hormigón, embaldosados de pavimento, carpinterías e incluso las sillas del salón de cine según dibujos de los arquitectos. Todo se basa en la precariedad y en la economía de recursos, y es precisamente aquí, donde la atenta dirección de J. Basilio Bas saca sus mejores recursos y la intensidad constructiva se despliega no sólo en el detalle, sino en la concepción de cada edificio.

Quizá sea en la iglesia y en la escuela donde la intensidad constructiva se pone mas claramente de manifiesto. Los muros de la iglesia convergen y se estrechan hacia el altar, enmarcando al fondo una amplísima superficie acristalada, delicadamente matizada por las carpinterías de madera pintada, como

3. FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., op. cit., p. 62.

4. GARCÍA BRAÑA, C., op. cit., p. 126.

contrapunto a esta escueta pero expresiva volumetría.

Se dispone el campanario, de rotundo perfil de hormigón, y el pórtico horizontal, que sobresale ampliamente de la planta de la iglesia, ejecutado con finos perfiles metálicos. Tres funciones, tres materiales, tres formas, una contundente disposición, donde la elección del material se acomoda a cada caso, a la volumetría de la iglesia, a la escultura del campanario y a la transparencia del pórtico, apoyados en el plano del terreno. Una arquitectura de articulaciones precisas, que van ligando sucesivamente el pórtico al campanario y aquel al volumen de la iglesia, cada uno a partir de su propia identidad formal y de la singularidad del material con que se ejecuta.

En el pequeño conjunto escolar, se percibe la misma intencionalidad. También aquí el programa son tres elementos: la vivienda de los maestros y las dos aulas de niños y niñas. Frente a la vivacidad de la composición de la iglesia, el programa se apoya en la simetría que imponen las aulas, y en su eje de separación se sitúan las viviendas. Los tres elementos se articulan ahora por medio de un sistema perpendicular de porches que tanto valor funcional adquieren en un clima húmedo. Al igual que en la iglesia, volumétricas, ventanas y paredes están definidos por sólidas razones constructivas: muros de carga, sistema de ventanas -paredes de luz- en las aulas, que se ejecutan con carpinterías de hormigón, cuyos elementos en su modulación determinan las medidas últimas del conjunto, y finos pilares metálicos en el porche.

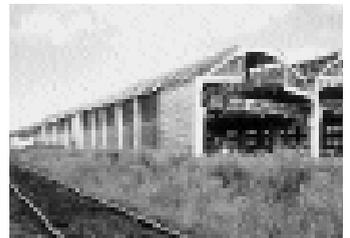
Con referencias modernas, radicalmente modernas, Cort y Basilio Bas supieron huir de los esquemas, de las fórmulas, y de un clima lluvioso supieron adaptar de modo natural las cubiertas inclinadas: no había lugar para las polémicas, sólo para el realismo constructivo.

De la Sota y Fisac harán dos tempranas obras en Galicia. El primero en Pontevedra, construyendo la Misión Biológica (1950) y el segundo el Centro Superior de Investigaciones Científicas en el Campus Universitario de Santiago de Compostela (1952). En ambos edificios, sus autores partieron de las cualidades constructivas del granito gallego que envuelve enteramente sus fachadas, produciendo una arquitectura sobria, muy atenta a las exigencias del material y las condiciones climáticas del lugar. Si en la Misión Biológica, Sota ensaya simplificadas interpretaciones de la galería gallega, Fisac ejecuta sus porches, dibujando delicados perfiles en hormigón, en solución semejante a la utilizada simultáneamente en el Colegio Apostólico de los Dominicos de Valladolid; las influencias nórdicas presentes en Santiago se concretan en el singular perfil de los balcones.

En 1952, C. Fernández Casado comenzaría a levantar las naves del Complejo Siderúrgico de ENSIDESA en Avilés. Va construyendo sucesivamente el Taller de Calderería, la Nave de Fundición, el Taller Mecánico y finalmente la Nave de Laminación, ésta de seis naves de 30,20 m de luz y una séptima de 20 m, y una longitud de 905 m, para totalizar una construcción de 182.190 m². Estos datos por sí solos nos hablan de la dimensión del problema y de la capacidad de Fernández Casado para acometer tamaño empeño. La potencia escultórica de los grandes pilares y la elegancia y eficacia constructiva de los cerchas nos remiten, una vez más, a las habilidades arquitectónicas



Alejandro de la Sota: Misión biológica, Pontevedra.



C. Fernández Casado: Tren de laminación, ENSIDESA, Avilés.



J. Álvarez Castelao: Central Hidroeléctrica de Silvon (Asturias)

de su autor.

En el presente, con algunas naves ya en desuso, su sentido tectónico está aguardando la cámara cinematográfica adecuada, que revele su silencio eloquente, testimonio del titánico esfuerzo de un país empobrecido que encontró la capacidad constructiva de un ingeniero de su tiempo, para quien,

“(…) la arquitectura del ingeniero arraiga en lo cósmico, forzándole a una actitud ascética ante la Naturaleza, contención estoica frente al atractiva de lo superfluo; actitud no intemporal, pero sí independiente de las modas.”⁵

El valor de las estructuras de hormigón se pone de manifiesto en las fábricas que la CROS construye en Coruña y Pontevedra. Esta última, razonablemente bien conservada, es un canto a la expresividad del material, en el que el conjunto de las bóvedas de cubrición expresan sus rotundas formas concatenadas.

Pero será en las obras que para Hidroeléctrica del Viesgo realice Álvarez Castelao, donde la utilización del hormigón alcanzará un gran valor plástico. La primera de ellas será la Central Eléctrica de Silvon (1959), con un delicado tratamiento de los muros de hormigón, en el que sobresale el rotundo de la fachada, con la poética solución de los puntos de iluminación integrados en él. El sentido plástico de Castelao se pone también de manifiesto en las dos volúmenes del alto de la presa, cuyo aparecer entre las aguas les dota de gran valor paisajístico, acentuado con un tratamiento de color sorprendente.

Una segunda central realiza poco después (1962), colaborando esta vez con el ingeniero J.J. Elorza. Aquí, en la Central de Arbon, destaca fundamentalmente el espacio interior del cuarto de máquinas, cuyos ‘plegamientos’ de hormigón consiguen un interior de intenso protagonismo de la luz.

En ambas obras se pone de manifiesto la capacidad de J. Álvarez Castelao en el tratamiento del hormigón y su habilidad para extraer de este material cualidades volumétricas de gran valor.

La valiosísima y representativa figura de Álvarez Castelao, produciría a lo largo de estos años, una serie de obras de gran calidad. Neceario se hace comentar, aunque sea brevemente, algunas de ellas.

Con materiales humildes, ladrillo visto o muros enfoscados construye tres singulares poblados industriales: Soto de Ribera, Navia y la Hermida, este último en Cantabria, en frontera con Asturias.

El primero de ellos (1961),

“destaca el protagonismo del ladrillo visto, que alterna con paños enlucidos y en el que las diferentes tipologías edificatorias asumen su papel con cierta indiferencia hacia el territorio, lo cual no le impide la creación de espacios intermedios, de relación, que articulan los grandes volúmenes.”⁶

Será en los poblados de Navia y de la Hermida donde toda la potencia arquitectónica de Álvarez Castelao quede de manifiesto, y su capacidad para conseguir la máxima significación con tan pobres medios logra aquí altas cotas.

En el poblado de Navia (1961), sobre una estricta cuadrícula -1,75 x 1,75

5. AA.VV., *Carlos Fernández Casado*, fundación Esteyco.

6. GARCÍA BRAÑA, C., “Modernos radicales en el Noroeste: los poblados de la industria”, en AA.VV., *La Habitación y la Ciudad Moderna; ruptura y continuidades*, Zaragoza, Docomomo Ibérico, 1997, p. 31.

m-, ordena un conjunto de viviendas unifamiliares y un pequeño bloque, en el que los limpios muros pintados de blanco se despliegan por el terreno. Amplias carpinterías abren sus huecos en dinámica composición. Sin más recursos y una,

“(…) implantación decidida, muestra una arquitectura escultórica, de pureza cristalográfica, que afirma las formas del conjunto y parece surgir, como formación geológica, de la tierra en que se asienta. Su blanca pureza muestra una confiada actitud arquitectónica, cuyo interior se abre y fluye en pasos, intersticios, entre agrupaciones formales, de una intensa calma y sosiego.”⁷

En el poblado de la Hermida, los blancos muros de ladrillo pintado revelan texturas de clara influencia nórdica, y una confianza sin límites en la geometría que se opone aquí a la extraordinaria fuerza paisajística del lugar.

Este breve repaso de su obra, debe completarse con la referencia de dos edificios muy singulares que Álvarez Castela realiza en Oviedo, con programas muy diferentes. El primero de ellos, el Edificio ALSA, es un conjunto de trescientas viviendas y estación de autobuses, en el que la lógica estructural y constructiva del hormigón afirma su contundente presencia en esta parte de la ciudad. El segundo es la actuación sobre los restos del antiguo convento de Santa Clara, para reconvertirlo en Delegación Provincial de Hacienda. Aquí, su autor propone una actuación audaz para el momento, pero extraordinariamente madura y reflexiva, tanto en lo urbanístico como en lo arquitectónico, en la que los muros de piedra, los acristalamientos de clara influencia miesiana, o los revestimientos de gresite, alternan su presencia en la que aún está presente una de las antiguas entradas al convento. Un ejercicio difícil y virtuoso que utiliza la materialidad constructiva, como acento definitorio del programa funcional del conjunto.

La arquitectura industrial, tendrá en Galicia una aportación de extraordinaria significación en los edificios de la Subestación del Embalse de Belesar. J. Castañón de Mena como arquitecto y L. Yordi Carricarte, ingeniero, levantan un complejo hidroeléctrico que acomoda con naturalidad la gigantesca obra de hormigón al paisaje bellísimo del lugar.

El edificio de válvulas, se coloca en medio del agua, casi tangente al perfil de la presa, exhibiendo sus fachadas transparentes; aquí vidrio y metal son los únicos protagonistas. En el edificio administrativo, la solución será doble y si una fachada está emparentada con el edificio de válvulas, la que da sobre la subestación se cierra con granito. En ambas soluciones, la elección del material y su puesta en obra está determinada por condiciones muy precisas.

En algún punto, ya he indicado como matriz común de todos los arquitectos significativos que trabajan en los años cincuenta la valoración que hacían de la arquitectura popular; en ella querían hendir sus raíces. Fernández del Amo tuvo ocasión una vez más en el pueblo de la Cruz de Inzio (Lugo) de poner a prueba su sensibilidad hacia la arquitectura popular, y al mismo tiempo su afán de renovación. En su conferencia “Defensa de la arquitectura anónima”, había dicho:

“No se habrá entendido que me manifiesto contra el progreso. Pero bien claro está que todo puede renovarse sin daño y sin traición. Sin dejarse llevar frívolamente por la moda y la novedad. Progresar será para vivir personal y socialmente mejor. Y yo pienso que únicamente se produce con fidelidad al pasado.”



J. Álvarez Castela: Poblado de Hermida (Cantabria)



J. Álvarez Castela: Edificio ALSA (Oviedo)



J. Álvarez Castela: Delegación de Hacienda (Oviedo)

7. GARCÍA BRAÑA, C. op. cit. p. 26.



J.L. Fernández del Amo: Iglesia de Inzio (Lugo)



J. Cano Lasso: Polígono de Vite (Santiago)

Renovación y fidelidad al pasado son argumentos presentes en la iglesia de Inzio. Y así, cuando el mismo Fernández del Amo, escribe sobre esta iglesia, dice:

“El criterio determinante del proyecto es que el edificio mantenga una armonía con las construcciones rústicas de aquellos contornos, y con franca modestia, sin que en sus dimensiones, ni por tratamiento de los materiales pueda parecer exótico a la arquitectura del lugar.”

Y si la fidelidad al lugar es una de las razones de ser de este edificio, en el afán de renovar está la segunda. Para ello apostó por una estructura metálica, que deja enteramente vista y con la que conforma el volumen de la nave,

“con todo ello, Fernández del Amo construye una poética y racional iglesia donde la capacidad constructiva y expresiva de los materiales se materializa con absoluta precisión, desde las texturas de los muros de mampostería al dibujo sobrio y expresivo de la estructura metálica, pasando por el pavimento de pizarra. Todos los materiales están aquí refinadamente utilizados, mostrando la calidad y calidez de sus colores y texturas siempre presentes al desnudo, siempre tan desnudas como las sencillas bombillas que colocadas al pie de los montantes de las cerchas, constituyen un detalle de austeridad e intensidad poética admirables.”⁸

Su espíritu abierto y sus sensibilidad hacia el arte, le llevaron a contar, como en buena parte de sus obras, con significados artistas militantes de la abstracción, J.L. Gómez Perales que ejecuta la vidriera y J.L. Sánchez que hará el altar y algunas imágenes, y a reconocer que

“mi obra esta afectada por la colaboración de aquellos que con su inquietul creadora trataron de renovar la sociedad obstinada en un inmovilismo a ultranza bajo pretexto de una equívoca tradición.”⁹

Muy satisfecho queda Fernández del Amo de esta obra suya; treinta años después diría de ella: “Esta pequeña obra en la parroquia de Inzio la tengo por una de las significativas entre las mías”.

También Cano Lasso sigue la inspiración de la arquitectura tradicional gallega para abordar la construcción del Polígono de Vite, galerías de madera y, en algún caso, muros de piedra serán los elementos básicos en los que se apoye la propuesta de su autor, para el que representó una oportunidad ansiada:

“(…) Era la ocasión, tanto tiempo esperada, de utilizar la galería gallega, tan funcional y bella. Estas galerías, sobrepuestas a la fachada, se orientan siempre a mediodía o saliente, el lado Oeste está azotado por la lluvia y el viento, y son siempre zonas deliciosas en los días soleados del invierno; algo más, son verdaderos jardines interiores. El efecto invernadero crea un colchón protector y abriga las viviendas.”¹⁰

Antes de finalizar los ‘cincuenta’, habría ocasión para un surgir renovado de la arquitectura moderna en Galicia. Vendrá de la mano de Tenreiro Brochon, Fernández Albalat y Bar Boó. Estos arquitectos, que finalizaron los estudios en 1952, 1956 y 1957, respectivamente, van a producir una arquitectura que toma interés y deposita plena confianza en los medios expresivos de una construcción de mayor refinamiento industrial.

Han pasado los años más duros del aislacionismo, la información recibida y los contactos con el exterior, propician una apertura que marca nuevas inquietudes y nuevos rumbos. La inspiración no vendrá ahora de una reflexión sólo apoyada en lo propio, en un ejercicio de introspección, como en las de Álvarez Castelao, Fisac, Sota o Fernández del Amo, aquí hay ahora muestras de una

8. GRACÍA BRAÑA, C., Op. cit. p. 142.

9. FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L., op. cit. p. 100.

10. CANO LASSO, J., *Cano Lasso, arquitecto*, Madrid, Función a. Comuñas, 1988, p. 39.

nueva vivacidad y sobre todo una confianza en las posibilidades constructivas que el desarrollo del país ya permite. Se reflejan en sus obras los últimos años de formación escolar y las influencias allí recibidas, como la mítica visita de Neutra.

Tenreiro Brochon y Fernández-Albalat firmarán la Fábrica y oficinas de la Coca Cola en A Coruña (1960), mostrando los bríos que animan a estos nuevos titulados. Aquí la apuesta por tecnologías más refinadas es evidente, carpinterías metálicas y vidrio son los componentes de un transparente volumen de cristal, que destaca su pureza del nivel del terreno, en una clara voluntad de abstracción, en la que, por el contrario, se exhiben confiadamente las propias instalaciones industriales que cobijan.



J. Zanón y L. Laorga: Universidad Laboral (A Coruña)

En el mismo año, 1960, Luis Laorga y José Zanón ganan el concurso para construir la Universidad Laboral, Crucero Baleares, en A Coruña, dedicada a estudios marítimos. Laorga y Zanón alternan la solución constructiva de las fachadas según su orientación, en las que destacan los grandes muros de piedra coronados por salientes cubiertas de hormigón que producen volumetrías de extraordinaria potencia. El uso desenfadado que los arquitectos hacen aquí de nuevos materiales y estructuras metálicas de significativas luces nos habla de la decidida confianza en las nuevas posibilidades constructivas que se abren en el país y que combinan eficazmente, como ya se indicó, la utilización de materiales autóctonos.

La aportación de Bar Bóo va por otros cañinos, aunque también se reconozca la primacía de la construcción en su arquitectura. En su primer edificio, Plastibar, (Vigo) proyectado en 1957, ya muestra toda la preocupación por la materialidad de la arquitectura. Él mismo, explicando esta obra, escribía:

“Por último, o más bien por el principio, doy a la estructura y a la construcción en sí una importancia primordial. Por supuesto no porque impliquen la estabilidad de la construcción, lo cual es obvio, sino porque son consustanciales con la arquitectura.”

Y en efecto, en el edificio Plastibar, la relación entre estructura y desarrollo funcional de la planta es evidente. Sobre dos crujeas paralelas pero de anchos bien diferentes, distribuye la planta situando sobre la más estrecha escaleras y áreas de servicio, dejando la mayor para las áreas significativas de la vivienda y el hermoso jardín interior.

La sección de este edificio muestra la atenta mirada de Bar Bóo hacia lo estructural, hacia su orden, que determina el dimensionado de los espacios escalonados del gran vado interior ajardinado.

“Naturalmente, esta atención tan minuciosa a la estructura, al orden estructural y constructivo tendrá otras muchas compensaciones, como esa otra tan exquisita al dejar la estructura de vigas de los forjados vista, subrayando el orden interno, sin interponer nada entre espacio y estructura; y cuando utilice un sistema de falso techo, éste se hará con estricta sujeción al orden estructural, remarcándolo..., todo quedará así en orden, un orden que deriva de la lógica de la concepción inicial, donde el análisis funcional y estructural está en el origen de la planta y de la sección.”¹¹

Y al final del recorrido casi no hemos entrado en la ciudad. Salvo muy dignas excepciones, han sido caminos de periferias e incluso rurales quienes nos

11. GARCÍA BRAÑA, C., “Plastibar, construcción y arquitectura”, *Xosé Bar Bóo, arquitecto*, Santiago, COAG, 1996, p. 39.

han conducido a los edificios ahora revisitados. Sin duda, las ciudades de estos años no han sido lugares propicios para las arquitecturas de estos territorios. Sobre ellas, la presión oficial, demasiado agobiante, apenas dejó resquicios por donde se colaran aires nuevos. Ha sido a través de la industria o la singularidad de algunos temas, por donde los arquitectos protagonistas de estos tiempos, pudieron traer, casi de estraperlo, la carga de su intencionalidad resistente y renovadora, sustentada no sólo en su capacidad arquitectónica, sino también en una condición ética, en la que los valores de utilidad profundamente entendidos y el amor desmesurado por su oficio, fueron capaces, a la postre, de burlar los fielatos de la indignidad onnipresente en aquella amarga década.

COMPROMISOS PERIFÉRICOS: LA "ARQUITECTURA DE CINE" DE JOSE DE YARZA EN LA DÉCADA DE LOS CINCUENTA

Carlos Labarta Aizpún. Carlos Buil Guallar

Existen trayectorias arquitectónicas alejadas, algunas voluntariamente, de los centros académicos y políticos merecedoras de mayor atención y difusión por parte de la crítica especializada. Entre estas arquitecturas periféricas encontramos la producción de José de Yarza García, (1907-1997), centrada fundamentalmente en la ciudad de Zaragoza, y que hasta ahora, por unas u otras razones, no ha encontrado el eco merecido entre la crítica especializada. Esta ponencia persigue únicamente aprender conjuntamente de la ejemplaridad de unas piezas, supuestamente menores de arquitectura, los cines, mostrando, a la luz de un congreso profesional, los logros de un arquitecto que nunca pretendió exhibir su obra más allá de su propia realidad construida.

LOS YARZA, UNA CADENA ININTERRUMPIDA DE ARQUITECTOS

José de Yarza constituye un eslabón más de una ininterrumpida cadena familiar de maestros de obras y arquitectos, (felizmente prolongada en su hijo José Miguel de Yarza y, próximamente, en su nieto Guzmán de Yarza), que han contribuido decisivamente al desarrollo de la arquitectura y el urbanismo de Aragón desde el siglo XVIII¹. Como el propio José de Yarza relata en su artículo publicado en la *Revista Arquitectura* en 1948 bajo el título "La familia de los Yarza", ya desde fines del siglo XVI empiezan los Yarzas a dar señales de vida en la arquitectura de Aragón, formando una cadena hasta nuestros días, y estableciendo como sagrada obligación de familia la de educar a uno, por lo menos, de los descendientes de cada generación en el arte y manejo de las leyes Eternas de la Arquitectura.

El legado que la saga de arquitectos ha dejado en la ciudad de Zaragoza forma parte de su propia historia y conformación. Entre estas obras advertimos ya intervenciones en la Iglesia de San Gil y en el Templo del Pilar en el primer cuarto del siglo XVIII por parte de Domingo de Yarza Romeo; Juan de Yarza Romeo en 1722 interviene la reconstrucción del chapitel de la torre de la Iglesia de la Magdalena, procediéndose a la renovación total del templo entre 1727 y 1730, colaborando en esta fase con su hijo José de Yarza Garín; Julián de Yarza Ceballos ocupó la plaza de arquitecto municipal de Zaragoza desde 1738 hasta 1774 precediendo así en el cargo a nuestro José de Yarza García quien ocuparía esta posición desde 1941 hasta 1973. Julián de Yarza Ceballos,

1. Para profundizar en la trayectoria de la estirpe de los Yarza referir a:

- YARZA GARCÍA, José, "Aportación de la familia de los Yarza a la Arquitectura y el Urbanismo de Aragón", Discurso de ingreso en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, Zaragoza, 1948.

- YARZA GARCÍA, José, "La familia de los Yarza", *Revista Nacional de Arquitectura*, número 82, Madrid 1948, pp. 405-410.

- LABORDA YNEVA, José, *Maestros de obras y arquitectos del periodo ilustrado en Zaragoza. Crónica de una ilusión*, Zaragoza: Departamento de Cultura y Educación de la Diputación General de Aragón, 1989.

con Agustín Sanz, proyecta en 1768 la genial obra de la Iglesia de Santa Cruz en la que se revela la influencia que Ventura Rodríguez ejerció en estos dos discípulos predilectos. A finales del XVIII, José de Yarza Lafuente, también arquitecto municipal y educado desde sus comienzos en la esencia del neoclásico de Ventura Rodríguez, proyectó la fachada a la Plaza de la Seo y la magnífica escalera del Palacio Arzobispal de Zaragoza, así como el nuevo Teatro Principal de la ciudad; José de Yarza Miñana, arquitecto municipal desde 1850 a 1853, reconstruyó en 1827 la iglesia de Ntra. Sra. del Portillo, así como el Real Monasterio de Santa Engracia en 1829, reparando y consolidando en 1858 la Torre Nueva de Zaragoza tristemente derribada con posterioridad. En 1830 fue nombrado Académico de Mérito de la Real Academia de San Fernando de Madrid y de la Real de San Luis de Zaragoza como ya lo fuera anteriormente José de Yarza Lafuente.

En 1876, nace José de Yarza de Echenique, quien estudió arquitectura en la Escuela Superior de Barcelona. Participó en la terminación de las obras de la segunda torre del Templo del Pilar, iniciadas bajo la dirección de su padre, así como en la conservación y restauración de numerosos edificios religiosos como arquitecto diocesano. Desde 1911 se dedicó exclusivamente a su labor como arquitecto municipal, destacando su proyecto urbano de reforma interior de la ciudad de Zaragoza y la Restauración del Palacio de la Lonja, dos trabajos que anticiparon unas innovadoras técnicas. Sus amplísimos conocimientos técnicos quedaron demostrados en la reparación de las cubiertas del Teatro Principal en las que consiguió valientemente sustituir las viejas armaduras de madera en estado de ruina, por otras metálicas, sin tocar ni el tejado ni el cielo raso de la sala y permitiendo además las representaciones teatrales. Sus propuestas cambiaron totalmente y de modo definitivo la fisonomía de Zaragoza. Como nos relata su hijo en el mencionado artículo, aquí parcialmente reproducido,

“el día 23 de Agosto de 1920, a las doce de la mañana, y contando cuarenta y cuatro años, era asesinado en compañía de don César Boente, ingeniero municipal, y don Joaquín Alvarez de Toledo, ayudante municipal, al intentar reparar personalmente los desperfectos del alumbrado público”.

Esta tragedia marcaría sin duda la trayectoria de su hijo José de Yarza García quien apenas contaba entonces con trece años de edad. Había nacido el 12 de Marzo de 1907 en Zaragoza. Él mismo nos relata cómo la saga estuvo a punto de interrumpirse, amenaza incumplida igualmente en 1718.

“Habiendo muerto José de Yarza y Echenique muy joven dejó dos hijos varones de muy corta edad; ninguno de ellos había tenido ocasión de aprender a querer la profesión de arquitecto a través de su padre; hubiera sido entonces facilísimo que la cadena se viera interrumpida definitivamente, pues en esta ocasión no había dos arquitectos como en 1718; sin embargo, la cadena sólo se interrumpió temporalmente, pues quedaban en pie dos mujeres Yarza: una, mi madre, que con un valor inaudito superó las dificultades de una carrera larga y lejana, y otra, la hermana mayor de mi padre, la cual, aunque él no era arquitecto, fue portadora durante toda su vida de tal entusiasmo por la profesión de su padre y de su hermano, que no cejó hasta que pudo transmitirla a uno de los dos varones disponibles, despertando en mí el todavía dormido amor por la tradicional profesión familiar. La cadena continuó”.

Y de esta manera obtuvo José de Yarza García el título de arquitecto el 19 de Julio de 1933, colegiándose en el Colegio Oficial de Arquitectos el 14 de Junio de 1935. Obtuvo el nombramiento de Arquitecto Jefe del

Ayuntamiento de Zaragoza el 27 de Octubre de 1941, puesto que ocupó hasta su jubilación en Marzo de 1973. Se había doctorado en arquitectura el 4 de Febrero de 1960. Su brillante ejercicio profesional concluyó el 1 de Enero de 1982.

LOS CINES EN LA DÉCADA DE LOS CINCUENTA EN ESPAÑA: EL CINE MARVI DE SOBRINI

La paulatina apertura hacia el exterior y la elevación del nivel económico de los españoles, superada la crítica década de los cuarenta, facilitaron el acceso de la población a nuevas actividades de ocio. En los últimos años de esta década y los primeros de los cincuenta se construyen un buen número de cines entre los que conviene recordar²: el Cine Consulado y el Cine Olimpia, ambos en Bilbao, obra de Secundino Zuazo y Luis M. de Gana respectivamente; el Cine Princesa en Madrid, de José Luis Sanz Magallón; el Cine Pompeya de Juan Pan da Torre en la Gran Vía madrileña; el Cine Niza en Barcelona de José M. Aixelá y Miguel A. Tárrega; el Cine Postas en Madrid de Juan del Corro. Pero acaso sea Luis Gutiérrez Soto el arquitecto que con mayor variedad estudió diferentes tipologías en sus proyectos: Cine Narvárez y Cine Rex en Madrid y Cine Fraga en Vigo. Estos proyectos conservan el racionalismo académico y la retórica en la que no faltan recurrencias clasicistas en la decoración.

De entre todos los cines construidos en esta década destacamos en esta ponencia el Cine Marvi³, en Madrid, obra de Carlos Sobrini, insigne arquitecto tan querido para todos los que, de una u otra manera, participamos de la vida de la ETSA de la Universidad de Navarra, cuya sede también lleva su notable firma. Frente a todos los cines anteriormente mencionados, Sobrini abraza definitivamente en la racionalidad de la planta, en la poética de la sección y en la abstracción del lenguaje empleado, los ecos de una modernidad ya experimentada en Europa y que en nuestro país se abría paso esforzadamente. En marzo de 1959 la revista *Arquitectura* recoge, ampliamente documentado, este proyecto de reducidas dimensiones que destaca por su racionalidad y funcionalidad, incorporando una elegante sección con conexiones aaltianas. El eje de la sala surgió lógicamente perpendicular a la calle de acceso, disponiendo de patio de butacas y anfiteatro. Según relatan los arquitectos, una de las cualidades fundamentales que debía tener un edificio de este tipo era la de la claridad en su funcionamiento, con circulaciones cortas, cómodas y evidentes. La perfecta adecuación urbana resuelve un solar en esquina, en el que se proyecta un porche lateral ubicando adyacentemente a él las taquillas, de tal forma que no se dificultase el acceso al cine. La sinceridad y lógica de la composición en planta se extiende a las fachadas que, de indiscutible traza moderna, se entienden como la traducción de la disposición interior, sin intentar siquiera ocultar nada de lo que en él se desarrolla.

PRECEDENTES EN LA CIUDAD: DEL TEATRO PIGNATELLI AL CINE DORADO

Zaragoza ha sido siempre una ciudad estrechamente ligada a la historia del cine español. No en vano, en ella se rodaron los primeros metros de película, atribuidos, hasta ahora, a *Salida de misa de doce del Pilar*, filmada en 1899⁴.

2. Para conocer los cines de esta época, referir a la documentación mostrada en la *Revista Nacional de Arquitectura*, Año XI, nº 117, Septiembre, 1951; asimismo referir a la misma revista en su año XV, nº 160, Abril, 1955.

3. SOBRINI, Carlos y HEREDERO, Felipe, "Cine Marvi", *Revista Arquitectura*, nº 3, Marzo 1959, pp. 31-34.

4. No existe unanimidad respecto a qué escena correspondieron las primeras filmaciones. Amparo Martínez Herranz en su libro *Los cines en Zaragoza 1896-1936* relata: "Tal y como recientemente se ha demostrado, con este último aparato propiedad de Francisco Irujo y por estas mismas fechas fueron rodados los primeros metros de película en nuestra ciudad: La marcha de un escuadrón de caballería de Zaragoza, anterior, según las últimas investigaciones de Agustín Sánchez Vidal, a *Salida de misa de doce del Pilar*, filmada en noviembre de 1899".



Cine Dorado. Santiago Lagunas, 1949.

Sin lugar a dudas, el ocio era una actividad rentable en la Zaragoza de finales de siglo y los edificios de espectáculos y cafés vivían una época dorada, desarrollándose una arquitectura ligada al mundo cinematográfico que fue configurando la escena urbana y la vida social de la ciudad⁵, sobre todo entorno al Pº de la Independencia, espacio tradicional en la ciudad para esta tipología arquitectónica. Vemos de esta forma cómo las salas alcanzan en la urbe una posición estratégica, incluso simbólica. Su situación y su propia animación, hacen que poco a poco se vayan integrando en el paisaje urbano y en la memoria colectiva de manera más original y universal que ningún otro edificio.

Esta ubicación privilegiada permite que las construcciones del mundo del espectáculo sirvan como perfecto escaparate de actuaciones vinculadas con la vanguardia como así lo atestiguan numerosos ejemplos desarrollados en la ciudad. Así, de entre los cines y teatros realizados en Zaragoza podemos señalar algunos que por su tipología, concepción urbana, material o espacio interior y distribución han supuesto un hito significativo.

Destacable es sin duda la construcción del Teatro Pignatelli, obra del arquitecto Félix Navarro en 1878 y que hoy desgraciadamente ha desaparecido. Se trataba de un edificio que presentaba la particularidad de estar construido con un material muy novedoso en ese momento como era el hierro, el cual nunca antes se había utilizado en Zaragoza, y que permitió levantar una estructura de finos pilares que configuraban una amplia sala.

Este edificio constituyó un hito dentro del panorama arquitectónico del momento, pues los edificios construidos con ese material eran poco corrientes, y mucho menos los que desarrollaban una función cultural.

Desde la construcción de este edificio se pueden citar otros muchos que evidentemente siguieron los postulados de la arquitectura de vanguardia, como por ejemplo el cine Goya construido por Ignacio Mendizábal en 1932 o el Monumental Cinema de Marcelo Carqué en 1933 que con su amplia sala para 2.319 localidades se caracterizaba por presentar unas formas y volúmenes ligados a la arquitectura racionalista del momento.

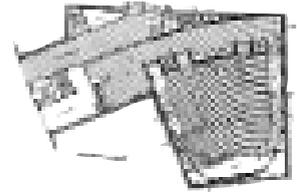
Pero sin lugar a dudas esa arquitectura avanzada, vanguardista y en relación con la arquitectura que se desarrollaba fuera de nuestras fronteras llegó de la mano de el cine Dorado, obra del arquitecto Santiago Lagunas, que con la colaboración de Aguayo y Laguardia, realizó este proyecto en 1949, y que sería el anuncio de los cambios y de la apertura que iba a sufrir la arquitectura zaragozana en la década siguiente, especialmente vinculada a la obra de Yarza.

Santiago Lagunas (1912-1995) arquitecto y pintor, fue pionero de la abstracción en España y promotor activo del Grupo Pórtico, ocupando un lugar destacado dentro de las artes plásticas españolas de postguerra como así lo atestigua su producción que puede verse en varios museos, entre ellos el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

Conocer esta doble faceta es fundamental para comprender el proyecto que él desarrolla en el cine Dorado, en donde lleva a cabo la ampliación del aforo, la renovación del ingreso y vestíbulo y la reforma de la sala propiamente dicha.

5. Un magnífico estudio de los edificios de espectáculos en Zaragoza desde 1896 hasta el inicio de la Guerra Civil española es el realizado por la historiadora MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo, *Los cines en Zaragoza 1896-1936*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1997, en el que se hace un exhaustivo repaso crítico desde las primeras arquitecturas efímeras y feriales hasta la aparición de salas especializadas y la construcción de las más variadas tipologías.

En esta reforma de la sala no se altera la situación y funcionamiento de la pantalla ni se desmonta la cubierta, únicamente se descarga en lo posible de todo el peso que no sea necesario. Para ello se construye una bóveda de escayola, una placa plana, flotante y calada que destaca sobre todo por la perfecta integración de la arquitectura y la decoración pictórica, consiguiendo como indica Carlos Flores la obra de arte total en la que pintura, decoración, formas y estructura logran fundirse de modo indisoluble en un espacio arquitectónico de elevada calidad⁶.



Cine Coliseo. Planta. Yarza. 1949.

El presentar aquí estas obras no significa que tuvieran alguna influencia en la obra de Yarza, pero sí que nos ha parecido correcto incluirlos para demostrar cómo la arquitectura de espectáculos siempre ha jugado un papel importante dentro de la ciudad y ha significado la implantación de unas formas, no siempre reconocidas por el público, que se imponían fuera de nuestras fronteras y de las cuales José de Yarza fue el máximo exponente durante los años 50.

EL CINE COLISEO: LA ELIMINACIÓN DE LA FRONTERA ENTRE FORMA Y ESPACIO

Las primeras producciones de interés de Yarza en esta década se centran en edificios destinados a espectáculos: el Cine Coliseo, 1949 realizado junto con Manuel Martínez de Ubago, el Cine Palafox y el Cine Rex, 1950 junto con Teodoro Ríos Usón y el emblemático Teatro Fleta, 1953. No debemos olvidar el cine Coso⁷, también en Zaragoza, obra así mismo de Yarza, concluido en marzo de 1951. Todos ellos se definen por su indiscutible traza moderna y cuidado en el ambiente interior en el que el diseño se apoya en las conquistas de las vanguardias europeas.

El primero de los cinematógrafos que Yarza construye en esta década es el Cine Coliseo, ubicado en la arteria principal de la ciudad de Zaragoza, el Paseo de la Independencia, al que se accede a través de un pasaje que tiene entrada por el propio paseo y por la adyacente calle Zurita. La presentación de las imágenes que en la ponencia recogemos tiene un especial interés histórico toda vez que, con el fin de siglo, los propietarios del inmueble han cambiado y el Cine Coliseo que, aparte de su calidad arquitectónica e hito indiscutible en la ciudad, tan significativamente ha contribuido a la vida social de los zaragozanos, ha desaparecido. Un centro comercial ocupará su lugar, que no su espacio ni su memoria.

El solar que la empresa Espectáculos Quintana S.A. disponía para la construcción del cine tenía una superficie de 1.566,96 m². Yarza dispone la ocupación total del mismo en planta baja y sótanos, con una superficie de 469,40 m² en la planta de anfiteatro. La ocupación y aprovechamiento racional del solar nos evidencian una de las cualidades de la arquitectura de Yarza: su deseo de resolver problemas concretos sin admitir veleidades personalistas por encima de ellos. El análisis de las plantas del edificio nos descubren la maestría del arquitecto en la disposición de las diferentes piezas (accesos, circulaciones interiores, bar, sala). Más allá de discursos teóricos, que por otra parte conocía, Yarza siempre encontró en la solución de los problemas concretos la base de su diseño y no al contrario, como frecuentemente ha podido ocurrir en un gremio asiduo a la vanagloria personalista. Hombre escueto en sus palabras, prefiere hablar y escribir con su propia arquitectura construida. En la memoria

6. FLORES, Carlos. "Santiago Lagunas, arquitecto" en catálogo exposición *Santiago Lagunas: Espacio y Color*, Zaragoza: Ibercaja y Delegación de Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1997, pp. 23-35.

7. Referir a la *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 117, septiembre 1951, pp. 8-10. El cine Coso tenía un aforo total de 750 localidades. Proyecto de julio de 1947 y terminación de las obras en marzo de 1951. El cine sigue los parámetros de diseño de apuesta por la modernidad similar al resto de los cines que se analizan en esta ponencia.

del proyecto, visado en Julio de 1949, en el apartado reservado para la descripción del proyecto únicamente leemos: “El edificio que se proyecta se dedica exclusivamente a cinematógrafo. Se proyecta una sala de dos plantas”. Ante la envergadura de la obra no era preciso perderse en palabrerías.

De ello dieron buena cuenta las dificultades de la construcción. Atraído por sus amplios conocimientos técnicos y constructivos, Yarza, en una respuesta acorde a la vanguardia de su tiempo, plantea seis pórticos de hormigón armado transversales al eje de la sala. Su construcción no fue sencilla. El trabajo de los encofrados de madera, únicos disponibles en aquel momento, acarreó más dificultades de las inicialmente previstas toda vez que, estando prácticamente concluido en noviembre de 1950, el encofrado de los pórticos abovedados se derrumbó. Construido de nuevo se llevó a efecto el hormigonado sin mayores problemas y la sala, de treinta metros de anchura, quedó cubierta sin necesidad de apoyos intermedios. Yarza, el arquitecto constructor, había ganado su primera batalla importante ante la gravedad, aliándose con sus amplios conocimientos técnicos. Su virtuosismo en la construcción de cubiertas de especial dificultad le acompañó a lo largo de su trayectoria. Baste mencionar como ejemplos de singular brillantez la cubierta de la Estación de Servicio de Los Enlaces (Zaragoza, 1963) definida como un umbráculo suspendido de unas catenarias de acero, o la cubierta de la capilla del Colegio de los Marianistas (Zaragoza, 1968) resuelta con un paraboloides hiperbólico de hormigón, acaso heredero de las investigaciones de Candela en Méjico.

En el Cine Coliseo el espacio se define exclusivamente con su cubierta, reafirmando el valor de la sección en la producción de la arquitectura. Esta afirmación constituye la expresión más evidente de la filiación moderna de la arquitectura de Yarza. Como es sabido, y recordamos, la aportación fundamental del Movimiento Moderno estriba en la abolición del papel que tradicionalmente había jugado la planta y el alzado como mecanismos de producción de la arquitectura, en la que la sección no era sino una inevitable consecuencia de ellos. Yarza, como hicieran los modernos, rehabilita la sec-



Cine Coliseo. Vista de la sala. Yarza, 1949.

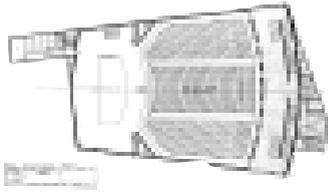
ción como protagonista de la definición arquitectónica, recuperando así el valor del espacio. Los pórticos protagonizan la sección escalonada de la sala que, a modo de láminas-concha superpuestas, confieren al conjunto una elegancia y calidad espacial indiscutible. Como hemos visto, a excepción del Cine Dorado, las salas de Zaragoza habían abrazado la contemporaneidad desde referencias puramente racionalistas. Yarza, manteniendo su vinculación con la tradición constructiva local, acepta las premisas modernas para establecer una nueva relación entre forma y espacio. En esta relación reside realmente la mejor aportación del arquitecto zaragozano a la arquitectura de su época.



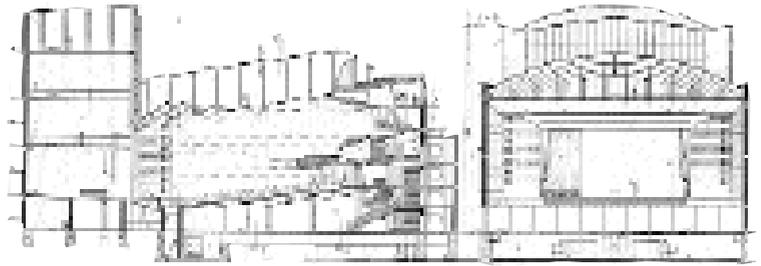
Cine Coliseo. Techo del vestíbulo. Yarza. 1949.

Si, resumidamente, nos atreviéramos a catalogar a la pintura como el arte del color, a la escultura como el arte de la forma y a la arquitectura como el arte del espacio, deberíamos concluir que en Yarza esta apreciación es singularmente cierta. Yarza nos expresa con el Cine Coliseo, y posteriormente con los cines que construye en esta década, la indisolubilidad entre forma y espacio. En el proceso de creación y de construcción ambas entidades aparecen simultáneamente para no poder percibirse como distintas. Una vez resueltas las evidentes y superadas conexiones entre forma y función, el arquitecto aspira a resolver, de un solo trazo y sin elementos añadidos perturbadores, la relación entre éstas y el espacio creado. Yarza libera a la arquitectura de todo menos del espacio. Sólo el espacio puede ser considerado arquitectura, continuando las enseñanzas de Wright. Sólo nos resta admirar estas imágenes para poder recordar en el futuro que Yarza derrumbó, como ahora hacen con su obra, la débil frontera entre forma y espacio.

La superación de esta frontera se apoya igualmente en la eliminación del concepto de decoración como superposición, apostando por tratamientos epiteliales o de recubrimiento que potencien la mencionada alianza entre forma y espacio. Así, el revestimiento de la sala se ejecuta con un empanelado de madera de aloma al natural, sobre rastreles de pino, acanalado según la dirección del eje de la sala, reforzando de esta manera la pretendida unidad espacial, tensionada hacia la pantalla como lógico foco de referencia. Esta unidad se potencia eliminando todos los elementos que puedan parecer añadidos. Las luminarias no son perceptibles toda vez que se entienden en la unión escalonada de los pórticos abovedados. Esta línea de luz que recorre la directriz del pórtico confiere a las bóvedas una inusual sensación de ligereza. Nada interrumpe el discurso del espacio sino que, por el contrario, en un ejercicio de consistencia y coherencia, todo se pliega al fin último: la arquitectura como espacio. La maestría de la forma y la geometría al servicio de la creación espacial postulada por Wright y admirada por los organicistas europeos tiene su influencia en la obra de Yarza, un europeísta convencido que, tras licenciarse en la academicista escuela de Madrid de los años treinta, completa su formación durante dos años trabajando con Gropius. Sus conexiones más directas se establecen como apuntábamos con la arquitectura organicista, más concretamente con la escandinava. La sección y contribución espacial del Cine Coliseo podemos relacionarla con la obra de Alvar Aalto. Si recordamos el techo de la sala de conferencias de la Biblioteca, Vjppuri, 1927-1935, o la pared de madera del pabellón finlandés en la Exposición Universal de Nueva York, 1939, entenderemos las conexiones de Yarza con ese lirismo expresivo, nostálgico de cordialidad ante el hermetismo de las producciones más dogmáticas de la vanguardia. A este lirismo contribuye definitivamente la elección de los materiales. El uso que Yarza hace de la madera puede entenderse heredero de la



Teatro Flea. Planta y sección. Yarza, 1953-1955.



tradición aaltiana, iniciada al final de la década de los veinte con sus experimentos en madera curvada transformados en mobiliario, prolongada con la Biblioteca de Vjppuri y culminada con su propio museo en Jyvaskyla, 1971-1973. Acaso las investigaciones de la Biblioteca son las que representan una mayor vinculación con la soluciones proyectadas por Yarza, enfrentado igualmente a un programa en el que debían estudiarse las condiciones acústicas. El diagrama acústico para la sala de conferencias y debate de la mencionada Biblioteca genera una atractiva sección ondulada de delgadas láminas de madera que devuelve al espacio su valor delicado e íntimo.

Con la referencia a arquitecturas orgánicas, la modernidad en Yarza se aleja de los dogmas y postulados para dejarse acariciar por las realidades surgidas del estudio de la naturaleza próxima, explicitada en sus propias formas o en el estudio de las tradiciones locales. De esas referencias orgánicas derivan soluciones como la aportada para el techo del vestíbulo de acceso al Cine Coliseo. En su libro *The Search for Form in Art and Architecture*⁸, Eliel Saarinen (padre de Eero) realiza un exhaustivo análisis sobre la creación y las connotaciones de la forma. Entre las escasas imágenes que incluye, sólo dieciséis, observamos una fotografía de Harvey Croze, “La flor”, que presentamos por su capacidad de sugerencia respecto a la forma de entender la arquitectura. Las formas circulares solapadas, con referencias directas a la naturaleza, que permiten entre ellas el paso de la luz, ya había constituido un argumento para la resolución espacial de edificios emblemáticos como el complejo Johnson Wax de Wright, 1937-1939. En una de sus primeras conversaciones con Herbert Johnson, Wright le había prometido ofrecerle “un edificio en el que una persona pudiera sentirse como si estuviera entre pinos respirando aire puro y luz del sol”⁹. La emblemática imagen de la sala de trabajo, definida por las columnas-pétalo e invadida por la luz, anticipa la creación y definición del espacio desde la solución estructural, como ejercerá Yarza en sus creaciones. Al igual que le ocurriera a Yarza con el encofrado de sus pórticos abovedados no deja de ser excitante la visión de la columna sometida a una prueba de carga, desmoronándose ante la mirada del arquitecto. En la decidida innovación residen el riesgo y la luz. Este empeño estructuralista había ya sido experimentado, con similares intenciones, por el discípulo de Viollet-le-Duc Anatole de Baudot, 1834-1915, especialmente en su propuesta “Grand Espace éclairé par le haut”, 1914, en el que se enfrenta a la resolución, en hormigón armado, de un gran espacio en el que formas circulares se entrelazan en el techo permitiendo el paso de la luz, todavía desde unas posiciones eclécticas, pero que anticipan el rigor estructural ensalzando la potencialidad de los nuevos materiales y la tecnología como instrumento de liberación.

8. SAARINEN, Eliel, *The Search for Form in Art and Architecture*, Dover Publications, Mineola, New York, 1985, publicado originalmente en Reinhold Publications, Nw York, 1948.

9. Citado por LIPMAN, Jonathan, en “Innovations: Columns and Glass Tubing” en *Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings*, Rizzoli, New York, 1986.



Teatro Fleta. Vista de la sala. Yarza, 1953-1955.

El conocimiento de la vanguardia y su inequívoca filiación a ella no significa en Yarza el olvido de la tradición local. En el pasillo de acceso a la sala, se recoge la tradición constructiva del ladrillo aragonés que ya había experimentado con éxito en el grupo de viviendas de la calle Santa Teresa¹⁰ (Zaragoza, 1945), realizado junto a A. Allanegui. Esta muestra de enlazar la vanguardia con la tradición alcanzará su máximo esplendor en la fachada del Teatro Fleta.

EL TEATRO FLETA: LA INNOVACIÓN TIPOLÓGICA

En enero de 1952, la Empresa Parra S. L., propietaria del antiguo Iris Park, encarga un plan general de reforma del mismo al arquitecto Yarza con una doble finalidad: la adecuación a las nuevas exigencias de la Junta de Espectáculos de la provincia de Zaragoza y el cumplimiento de las alineaciones marcadas por el nuevo Plan General de la ciudad, especialmente en la calle General Sanjurjo (actualmente Avda. César Augusto). Los dos condicionantes son de tal envergadura que se plantea una nueva edificación. Desde este momento, el proyecto del nuevo Teatro Iris, hoy conocido como Teatro Fleta, comienza a desempeñar su significativo rol como referencia en el desarrollo urbano de la ciudad, consolidando una nueva avenida. Construido sobre un solar de forma irregular, Yarza muestra nuevamente su racional dominio del programa agotando la totalidad del perímetro, reservando para los espacios sirvientes los apéndices de la parcela. La primera revolución tipológica planteada por el arquitecto consiste en la elevación de la sala y el escenario cuatro metros por encima de la rasante de la calle, permitiendo una mayor amplitud de las salidas y vestíbulos, así como un mayor aprovechamiento comercial al dejar disponible una calle interior para pequeños comercios, prolongada en forma de pasaje hasta la calle Azoque. De esta manera, la resolución del programa con 1711 localidades (1000 en el patio de butacas y 711 en el anfiteatro) y la relación con las calles adyacentes es óptima. En cuanto a la tipología diseñada, es preciso alabar la combinación de los dos usos, cine y teatro, posibles en esta sala. A finales de la década de los cua-

10. El lector interesado en esta actuación puede referir a la *Revista Nacional de Arquitectura*, Año IX, noviembre de 1949, número 95.



Teatro Fleta. Diseño de taquilla. Yarza, 1953-1955.

renta seguía en Europa, ante el avance del cine y el declive del teatro, el debate sobre la conveniencia y posibilidad del doble uso, que encontraba detractores entre los fieles a la representación teatral¹¹. La satisfacción de las necesidades técnicas y físicas de uno y otro género del espectáculo en esta sala constituye otro más de los éxitos de Yarza.

El Teatro Fleta, 1953-1955, felizmente salvado de su demolición, no sin pocos esfuerzos de arquitectos e historiadores, constituye una obra de obligada referencia en la arquitectura de Yarza. En esta obra el arquitecto combina con acierto los ecos de la modernidad, ya consolidada en Europa y apenas introducida en la arquitectura de la ciudad, con elementos de la tradición constructiva local. Su apuesta por la modernidad se traduce desde la propia concepción espacial del edificio, en el que la sección trasciende su rol específico para generar directamente el alzado principal sobre la avenida de nueva creación, hasta la inclusión de novedades tecnológicas, invariante por otra parte en toda la arquitectura de Yarza. La importancia de la obra llevó a su inclusión en el *Registro del Docomomo Ibérico sobre la Arquitectura del Movimiento Moderno*. El arquitecto Fernando Aguerrri resume la innovación tipológica:

“El edificio se organiza en dos cuerpos diferenciados, la sala y el escenario, cuya solución estructural sirve de elemento vertebrador de planta y alzado, con un elevado índice de sinceridad arquitectónica, habitual, por otra parte, en la arquitectura de Yarza. Todo ello queda reflejado en el tratamiento dado a la fachada del edificio ya que se trata de una transposición literal de la sección del mismo, confirmada por la altura del cuerpo escénico y el plano quebrado que remata el edificio por la cubierta del patio de butacas”¹².

La fachada del teatro (realmente la única fachada del edificio) nos muestra las características de una arquitectura que apuesta por la sinceridad constructiva, la lógica compositiva, la abstracción ponderada por referencias al uso del edificio y el abandono de pretéritos clasicismos. En la memoria del proyecto, agosto de 1953, el propio arquitecto nos lo explica:

“La fachada del edificio a la calle, es una consecuencia directa de la sección longitudinal del mismo, la cual se acusa decididamente al exterior, sin más ornamentación que los elementos vistos de la estructura, acusados con motivos decorativos muy sencillos de alegorías teatrales y relacionados con el nombre del teatro... La gran cartelera iluminada, el rótulo con el nombre del teatro y las dos ventanas, una con la sección de vestíbulos y la otra con la de cabinas, completan la fachada. Toda ella se proyecta en ladrillo ordinario del país a cara vista excepto en la parte inferior de entradas que se reviste de chapado de piedra abujardada. Con la organización de fachada descrita se consigue además de una expresión exterior muy acusada del destino del edificio, la nada despreciable ventaja de su economía, sobre otras composiciones convencionales, mal llamadas ‘clásicas’, pero que en la realidad sólo son pobres remedios de formas, en otros tiempos lógicas, pero que hoy además de muy costosas, resultan totalmente inadecuadas para los sistemas constructivos utilizados”.

Encontramos antecedentes a esta sección en obras de Jacobsen y de Dudok. Entre 1934 y 1935, Arne Jacobsen construye el Teatro Bellevue¹³ en Copenhague. El complejo incluía un restaurante. El edificio definido básicamente por la sección consta de la sala en dos niveles y la caja del escenario, sin necesidad, en este caso, de elevar el conjunto sobre la rasante de la calle como posteriormente realizaría Yarza. La aportación de Jacobsen, prolongada en Yarza, reside en el esfuerzo por controlar todos los aspectos del edificio lo que conlleva el diseño de todos los elementos que lo configuran. En el Teatro Fleta, al margen del diseño de la sala, es de justicia alabar la elegan-

11. MONTANT, Pierre de, “¿Pueden las salas servir a la vez de teatro y de cine?”, en *Architecture d’Aujourd’hui*, nº 23, 1949, pp. 56-58.

12. ÁGUERRI, Fernando, “El Teatro Fleta”, ficha incluida en *Arquitectura del Movimiento Moderno, Registro del Docomomo Ibérico, 1925-1965*, Barcelona, Fundación Mies van der Rohe, 1996, p.310.

13. Para ampliar documentación sobre esta obra se puede referir a SOLAGUREN-BEASCOA DE CORRAL, Félix, “Arne Jacobsen”, Barcelona, Gustavo Gili, 1989, pp. 144-147.

cia del diseño de las taquillas, los accesos a los anfiteatros, las puertas de acceso, etc. El diseño de las plataformas de acceso a los anfiteatros con sus delicadas protecciones metálicas recogen igualmente los ecos de los espacios de circulación diseñados por Jacobsen para el Ayuntamiento de Solerod, Copenhague, 1939-1942. En Jacobsen podemos también leer el primer esfuerzo por conseguir una sección ondulada bajo el anfiteatro del Bellevue, en la que la unión de las diferentes curvaturas se aprovecha para alojar la iluminación rasante como más tarde utilizará Yarza en el Cine Coliseo o Sobrini en el Cine Marvi. En el Teatro Municipal de Utrecht de Dudok¹⁴, 1939-1941, volvemos a encontrar la sección característica del teatro diferenciando la sala de la caja del escenario. Si bien este edificio constituye un complejo exento más ambicioso, con sala de recitales de música y restaurante, la abstracta y limpia expresión del volumen del escenario es un claro antecedente a la composición de Yarza en el Teatro Fleta, quien tampoco duda en utilizar el ladrillo, al igual que Dudok, como material tradicional capaz de adecuarse al lenguaje de la modernidad.

La claridad en la concepción de la planta y la sección se traduce en un espacio limpio en el que únicamente se explicita, con elegancia, su sistema estructural. Las dificultades programáticas, tipológicas y constructivas de este tipo de salas han quedado diluidas. Observando las imágenes del proceso constructivo se entiende y valora en su justo término el mérito de una arquitectura, apenas conocida más allá de la ciudad.

CINE PALAFOX: INTEGRACIÓN FUNCIONAL Y LENGUAJE MODERNO

En la avenida principal de Zaragoza, el Paseo de la Independencia, se plantea en el año 1950 una importante operación inmobiliaria consistente en un hotel, hoy llamado Goya, un cine pequeño -llamado Rex-, un cine grande, el Palafox, y un edificio de viviendas con fachada a la avenida¹⁵. El primer proyecto redactado incluía los cines y debía prever (con sus cimentaciones) el resto del programa. Asistimos de nuevo a la resolución de la complejidad como primera función del arquitecto. La capacidad de Yarza se puso de nuevo a prueba en un complejo que debía incluir además un pasaje comercial a lo largo de todo el solar hasta conectar con una calle posterior. La inclusión del pasaje comercial añade un atractivo al valor urbanístico de la pieza que extiende la calle más allá de sus límites conocidos y aporta un factor de permeabilidad en la calle más concurrida de la ciudad¹⁶. Para ello, las dos salas de cine quedan elevadas, teniendo su acceso cada una desde una de las dos calles. No deja de tener un curioso y anecdótico interés que uno de los primeros proyectos de Aalto, el Teatro Finlandés de Turku, 1927-1929, albergase precisamente el mismo programa mixto que aquí se plantea, refiriendo a una modernidad pionera en la arquitectura nórdica.

Ya en el vestíbulo del Cine Palafox encontramos muestras evidentes de la modernidad de Yarza. La escalera y plataforma que conducen al anfiteatro resaltan en el espacio vestibular, por otra parte neutro, para resaltar únicamente la gran pintura mural de Andrés Conejo. Esta pintura combina sus puntos de vista con la escalera diáfana, acomodándose sus figuras a los distintos estadios de la misma. Acaso Yarza aúne en estas secuencias su pasión



Cine Palafox. Vista del vestíbulo y escalera. 1954.

14. Referir a la revista *Architecture d'Aujourd'hui*, número 23, 1949, pp. 24-25.

15. Para ampliar datos referir a la *Revista Nacional de Arquitectura*, Año XV, nº 165, septiembre 1955.

16. Ya en 1931 Josep Urban proyecta un cine cuya entrada está franqueada por seis boutiques. Este aspecto comercial será introducido en la ciudad por Yarza de manera que podríamos denominar experimental en los cines Coliseo y Fleta y desarrollado en toda su integridad en el cine Palafox a través de su pasaje comercial.

por la arquitectura y por el dibujo. Del diseño de la escalera exenta podemos observar ejemplos paralelos en España en la misma época, singularmente en la pequeña y delicada Cámara de Comercio de Córdoba, proyectada en 1950 por los jóvenes Rafael de la Hoz y José M. García de Paredes que se estrenan con sobresaliente en su andadura profesional. La gentil invasión de la escalera en el vestíbulo condiciona su diseño. Fiel a su pasión por la arquitectura escandinava, Yarza recoge los ecos, aunque sea de forma inconsciente, de ciertos elementos de Jacobsen. Concretamente en la Escuela en Harby, Fyn, 1951, construida prácticamente a la vez que la obra que nos ocupa, el arquitecto danés plantea una escalera similar sobre un vestíbulo monumental iluminado homogéneamente a través de tres grandes ventanas. Los elegantes y sencillos diseños de Yarza encuentran sus fuentes en arquitecturas que en ese momento se desarrollaban en Europa. La combinación de las protecciones metálicas con elementos tubulares verticales y pasamanos de madera se advierte igualmente y de distintas formas en los diseños de Aalto. Una buena muestra de ello la encontramos en las balaustradas del edificio central de la Universidad de Jyvaskyla, 1952-1957.

La sala, prevista para 1294 localidades, recoge todas las innovaciones tecnológicas del momento. Inaugurada en octubre de 1954, las paredes laterales se construyeron, como recoge la Revista Nacional de Arquitectura en septiembre de 1955, con el principio de 'caja de violín' -ensayado con resultados excelentes en la Sala de Conciertos de Gotemburgo (Suecia) y posteriormente en la nueva Sala de Conciertos de Londres-, y consistente en un revestimiento de madera chapeada (en nuestro caso, Nuevo Panel), con costillas de pino de medidas desiguales encoladas desordenadamente sobre su paramento oculto, para cambiar el tamaño aparente de cada panel y descartar la posibilidad de resonancias locales, asegurando, en cambio, la sonoridad muy agradable de un instrumento de madera. El techo se construyó a base de superficies onduladas y acanaladas, con longitudes de onda variables, facilitando la difusión en todo el ámbito del local de los sonidos producidos por cualquiera de las fuentes sonoras. La preocupación de Yarza por



Cine Palafox. Vista de la sala. 1954.

responder a las necesidades con las técnicas al uso en Europa es una muestra más de su interés vanguardista.

El interior conseguido es de una gran calidad ambiental, reforzada por la rotundidad de un diseño coherente capaz de integrar sin sobresaltos funciones molestas. Así sucede con la resolución de la salida de incendios del anfiteatro. El muro empanelado se excava para albergar la salida y recoger el peto recordado del anfiteatro en un brillante ejercicio formal que vagamente refiere igualmente a soluciones pretéritas o venideras de la arquitectura nórdica, entre ellas el Palacio de Convenciones de Helsinki, Aalto, 1962.

Esta búsqueda de nuevas fórmulas que combinasen las propuestas europeas con referencias locales también la experimenta Yarza con fortuna en los edificios de viviendas. El programa residencial, tan definitorio de las conquistas de las vanguardias europeas, no podía faltar en las investigaciones del propio Yarza. Ya en 1941 explora las posibilidades de la tipología en manzana en la calle Santa Teresa de la ciudad aragonesa dotándola de una apertura y permeabilidad hasta entonces desconocidas en la ciudad. Pero habría que esperar hasta 1958, con el conjunto residencial Salduba, para admirar los postulados de la ortodoxia moderna revisados o dulcificados por la maestría de Yarza. Una secuencia de bloques lineales exentos de cinco plantas se articula en torno a espacios libres de relación entre los que se insertan con acierto pabellones de servicios y usos escolares que cierran el conjunto linealmente con la calle. Los postulados funcionales e higiénicos de la modernidad se satisfacen en este conjunto insertándose con acierto en la ciudad, a la vez que, con el paso del tiempo, ha quedado dignamente recogido en el crecimiento urbano.

Esta comunicación ha pretendido mostrar la actitud y el compromiso europeísta del arquitecto que actuó como pionero en un medio alejado de los centros de la cultura arquitectónica de nuestro país. Asimismo debemos brevemente apuntar el desarrollo, en la década posterior, de un vocabulario moderno específico del arquitecto ejemplificado en la estación de servicio Los Enlaces, 1963, y en el Colegio de los Marianistas, 1968.

Para finalizar quisiera destacar una cualidad del carácter del arquitecto, extraída de unas reflexiones de su nieto Guzmán de Yarza¹⁷: “Muy crítico con su obra, tanto en proyecto como una vez finalizada, nunca le interesó su publicación, quedándole la satisfacción del trabajo bien hecho y del deber cumplido”. Hoy debemos callar ante una obra de tan singular belleza. Estas palabras no han querido interrumpir los tan valiosos silencios de su autor. Como él ya no está entre nosotros sólo pretenden, con las imágenes, recoger el eco de su arquitectura construida.

Mientras Yarza construía sus cines, su admirado Aalto, entre otras cosas, diseña y construía un pequeño barco para poder llegar a su casa de verano en Muuratsalo. Además de investigar sobre la idoneidad dinámica de las formas del bote y desarrollar sus conocimientos sobre los distintos tipos de madera, Aalto pensó conveniente colocar sobre la proa del mismo la siguiente inscripción: “Nemo Propheta in Patria”. Yarza, desde su silencio, comenzó, sin quererlo, a disfrutar la profecía en su tierra. Esta comunicación pretende expandirla hacia otras. Porque nos queda su obra, pero también su actitud.

17. Las reflexiones “José de Yarza. Arquitecto” de Guzmán de Yarza van a ser próximamente incluidas en una publicación de la Institución Fernando el Católico de la Diputación Provincial de Zaragoza, desde la Cátedra Ricardo Magdalena dirigida por el arquitecto José Laborda Yneva.

AGRADECIMIENTOS

Esta comunicación no hubiera sido posible sin la generosa colaboración de Guzmán de Yarza, ¿penúltimo? eslabón de la saga. Todas las imágenes que en la publicación se recogen, así como las expuestas en la ponencia, fueron cedidas por él procedentes del archivo familiar. Igualmente ha contribuido con explicaciones sobre la figura de su abuelo. Próximo a finalizar sus estudios de arquitectura, a él le corresponde la labor de investigación sobre la obra de sus antepasados. Todos los que disfrutamos con la arquitectura esperaremos pacientemente sus trabajos.

LOS COMEDORES DE LA SEAT: ATERRIZA EL ALUMINIO

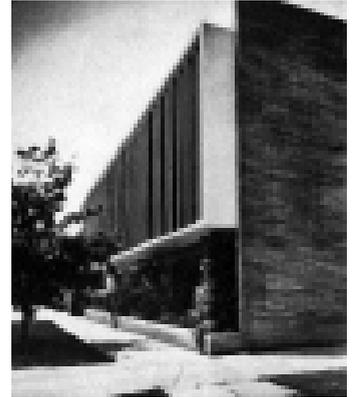
Jaime Sepulcre Bernad

LA PRESENCIA AMERICANA: 'MADE IN USA'

“Toda esta pura perfección constructiva, de la que las fotos dan muy ligera idea, pero que, según juicio de los que han visto su realidad, se funda en una técnica industrial perfecta, la misma que hace los aviones, los coches, las revistas ilustradas y tantas cosas más que de Estados Unidos nos llegan, con una perfección realmente sorprendente y que se suele pretender, inútilmente, imitar”¹.

Esta afirmación de Carlos de Miguel² en su artículo publicado en la RNA en junio de 1953, dedicado a un edificio de oficinas de Richard Neutra en Los Angeles (f. 1), refleja la fascinación de la España de principios de los 50, ante el potencial tecnológico de la triunfante nación americana. Para la sociedad española, entonces muy atrasada y con carencias de todo tipo, aquella exhibición de perfección técnica, de modernización y calidad de vida fueron, lógicamente, muy atractivos, y el mensaje americano se veía como un ideal, como el modelo imitable de país modernizado, donde el capitalismo y el liberalismo habían construido definitivamente una sociedad libre y del bienestar, que reflejaba abundancia y progreso. Aquella España rural y pobre, en régimen de dictadura y con un gobierno autárquico, aislada hasta 1950 por las consecuencias políticas derivadas de la guerra civil y de la mundial, quería emprender su industrialización seriamente, para abrirse paso en el mercado internacional y subirse al tren de los países desarrollados del primer mundo.

En marzo de 1953, pocos meses antes de aquel artículo, Norteamérica mostraba oficialmente en España su propia arquitectura, en una exposición itinerante que recorrería Europa y que presentó la Casa Americana en Barcelona, en el Palacio de la Virreina. EE.UU. era ya, tras la Segunda Guerra Mundial, la mayor potencia industrial y económica del momento, lo que le permitía no sólo definir la política internacional, sino poder imponer su hegemonía también en lo cultural. En España, que no sería una excepción, empezó a sentirse intensamente la presencia de ‘lo americano’ a partir de 1950, ofreciendo un modelo ‘for modern living’³ muy seductor (f. 2). Aquella exposición era un instrumento más al servicio de esa sutil colonización, emprendida con un afán casi imperialista, que produciría por primera vez una globalización cultural a escala mundial. En ella se veía claramente como el dominio tecnológico se proyectaba en todo, uniformando en nuestro caso la sofisticada arquitectura con los automóviles por ejemplo, tal y como señaló José María Sostres al decir, en su artículo sobre la exposición, titulado “Norteamérica expone su arquitectura”, que “...como los coches que allí se fabrican, la mayoría de la arquitectura americana podría llevar el marchamo ‘De luxe’”⁴ (f. 3); calificativo que adquiriría, por lo deslumbrante de sus nuevos materiales industrializados y por



1. Oficinas de la Compañía de Seguros 'Northwestern'. Los Angeles (1950). Richard Neutra.

1. DE MIGUEL, Carlos, *Revista Nacional de Arquitectura (RNA)*, Madrid, nº 138, junio 1953. Artículo en el que describía unas Oficinas de la Compañía de Seguros "Northwestern" en Los Angeles del arquitecto Richard Neutra. La obra era de 1950, y en 1952 había sido premiada con uno de los "Awards of Merit", que concedía anualmente el AIA (American Institute of Architects), y con el que se distinguía a los mejores edificios que se habían construido en el país en ese año.

2. GONZÁLEZ, Carlos de Miguel, (Madrid, 1904-Madrid, 1986). Estudió primero ingeniería en el ICAI, y después, Arquitectura, que finalizó en 1934. Destacó por su importante actividad divulgadora y promotora de la arquitectura española, siendo director de la *RNA*, luego *Arquitectura*, durante 25 años, desde 1948 hasta 1973. También fue director del *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*. Organizó desde *RNA* las famosas "Sesiones de Crítica de Arquitectura", participó en el "Manifiesto de la Alhambra", y dio vida a los "Pequeños Congresos".

3. Título de la Exposición de Artes Decorativas organizada en Detroit por el Instituto de Arte de Detroit que dirigía el arquitecto Alexander H. Girard. Reseña recogida en *RNA*, Enero 1950, nº97, p. 22 y 23.

4. SOSTRES, José María, "Norteamérica expone su arquitectura", *Revista*, Barcelona, Marzo 1953.



2. Case Study House Número 21. Los Angeles. Diseñada por Pierre Koenig. 1958.



3. Case Study House Número 21. Los Angeles. Diseñada por Pierre Koenig. 1958.

5. SOSTRES, J. M., "Del 'New Brutalism' a la Escuela Americana", *Revista*, Barcelona, Mayo 1956

6. ALOMAR, Gabriel. También Alomar explica muy bien esa arquitectura neutraniana a la que se refiere Sostres: "... en veinte años, el funcionalismo de Neutra, como también el de sus compañeros, no es el mismo; aquella vivienda 'cubista', de aristas rígidas, mecánica, se ha humanizado, habiendo hecho las paces, no tan sólo con el concepto de la realidad de las diferencias regionales, sino con el elemento popular y con los materiales tradicionales". "El momento actual de la Arquitectura Norteamericana", conferencia pronunciada el 5 de Mayo de 1.949 en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, *Cuadernos de Arquitectura*, nº11 y 12 COACB, Barcelona, 1950, p. 32.

7. En la revista *A.C. [Documentos de Actividad Contemporánea]*, órgano de difusión del GATE-PAC, el arquitecto moderno que más aparece es el norteamericano de origen austriaco Richard Neutra, con mucha diferencia sobre Le Corbusier o sobre Mies van der Rohe, que sólo es mencionado en una ocasión. R. Neutra aparece en los siguientes números: nº6, 1932, p. 39-40; nº10, 1933, p. 30; nº15, 1934, p. 12-29 (que es casi un monográfico sobre Neutra); y nº 23/24, 1936, p. 10-14.

8. ALOMAR, G., "El momento actual de la Arquitectura Norteamericana", conferencia pronunciada el 5 de Mayo de 1949 en el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, *Cuadernos de Arquitectura*, nº11 y 12 COACB, Barcelona, 1950, p.37. Es muy interesante la analogía que hace Alomar entre el contraste entre la

la precisa tecnología empleada en su construcción, análoga, como señalará también De Miguel, a la de la industria automovilística.

EE.UU. proponía un modelo de arquitectura, mostrándola en aquellas exposiciones. Pero, ¿cómo era?, ¿qué características tenía?, ¿qué enseñaba? Para averiguarlo, son muy ilustrativas unas palabras de Sostres recogidas en otro de sus artículos (1956):

"En este momento, el mayor interés lo ofrece sin duda la joven Escuela Americana de discípulos de los maestros racionalistas europeos emigrados a Norteamérica. Richard Neutra, Saarinen, verdaderos maestros... que, absorbidos no obstante por la técnica y el pragmatismo americano, han sembrado la cultura europea sobre las posibilidades de industrialización de la arquitectura"⁵.

Estas dos ideas que subraya Sostres, la técnica y el pragmatismo despreocupado del 'arte por el arte', definían aquella arquitectura, que en esencia era la combinación de los postulados defendidos por las vanguardias europeas con las posibilidades que ofrecía la industrialización en EE.UU. Así era la arquitectura de Neutra, que como se aprecia bien en el edificio que describía De Miguel en la reseña mencionada, era una arquitectura que no pretendía tener validez universal, que volvía al contacto con la naturaleza y que integraba delicadamente los materiales industrializados con los tradicionales como el ladrillo⁶.

El conocimiento que se tenía en España de Norteamérica y de su arquitectura a principios de los 50, se había adquirido por varias vías. En primer lugar, hay que señalar que en las escasas revistas de arquitectura difundidas en España, la 'presencia americana', concretamente la de Richard Neutra, es anterior incluso a la guerra civil española⁷. Otra cosa que no hay que olvidar es que, como se ha comentado, el modo de vida americano se convirtió en los años 50 en el ideal al que todos aspiraban, y tanto las revistas como los filmes cinematográficos fueron el vehículo de transmisión de la imagen de esa vida añorada. Y finalmente, desde luego, sobre todo contribuyeron mucho al conocimiento de las formas arquitectónicas norteamericanas los múltiples viajes que algunos arquitectos comenzaron a hacer a finales de los años 40, terminada la contienda mundial, ya que EE.UU. no había sufrido directamente los efectos destructores de la guerra. Uno de ellos fue el realizado por Gabriel Alomar en 1.948, cuyos descubrimientos expuso en mayo de 1.949 en una conferencia titulada "El momento actual de la arquitectura americana". Alomar fue uno de los primeros en destacar que lo que se debía aprender de América era sobre todo la búsqueda de la perfección constructiva (f. 4):

"América tiene secretos para podernos enseñar. Uno de ellos es el de la construcción perfecta; el secreto de las puertas que cierran bien, hermética y suavemente; ... En resumen, nos puede enseñar el secreto difícil de hacer las cosas bien y simplemente..."

Aunque más adelante reconoce que:

"Es verdad que la falta de materiales no nos permite, por ahora, el desarrollo de un estilo francamente progresivo"

y finalmente, concluye que sería necesario

"(...) mejorar la calidad de nuestra Arquitectura en cuanto a técnica constructiva, y en cuanto a nobleza de materiales"⁸.

Quedaba claro que el objetivo debía ser el mejoramiento de la técnica constructiva, que correría en paralelo al proceso de industrialización que

comenzaba el país. En España, todavía no se producían materiales tales como los plásticos, las maderas sintéticas, los nuevos aceros estructurales, y ni siquiera había tenido lugar la generalización en el empleo del hierro laminado y el hormigón armado. La escasez de la producción nacional de estos dos últimos, unido a la imposibilidad de importarlos por las dificultades del comercio exterior, había obligado al retorno de la piedra y del ladrillo como materiales estructurales, situación que se había prolongado hasta finales de los 40, obligando a recurrir a soluciones ingeniosas pero muy limitadas técnicamente como el paradigmático caso del bloque de viviendas *Virgen del Pilar* en Madrid, de Francisco de Asís Cabrero del año 1948. En estas circunstancias, la ‘construcción perfecta’ que representaba la arquitectura norteamericana era irrealizable, por la imposibilidad absoluta de utilizar los nuevos materiales que la industria había introducido recientemente en la construcción en otros países. Además, a esta situación se unía la escasez de información técnica, que sin embargo cambió con la aparición en mayo de 1948 del primer número de la revista *Informes de la Construcción*⁹, que iniciaba la ambiciosa tarea de divulgar información técnica sobre construcción y edificación, necesaria para superar la anacrónica cultura artesanal. Asimismo, las revistas de arquitectura comienzan a incluir propaganda de nuevos materiales, que sirve también ahora para hacerse una idea de la penuria tecnológica que afectaba al país, ya que, por ejemplo, la primera propaganda de vidrios de Cristalería Española, Luna pulida Cristañola, es de 1950 en *Cuadernos de Arquitectura* y de 1951 en *RNA*; la primera publicidad de lámparas fluorescentes de Philips es de 1948 en *RNA*; las persianas graduables de aluminio Flexalum y Gradulux son de 1952 y 1956 respectivamente¹⁰, y un largo etc.

Ante esta imposibilidad de contar con muchos de los materiales y los medios necesarios, era lógico adoptar una actitud de cierto pesimismo y desconfianza, como la que reflejaba De Miguel en su artículo sobre Neutra al que nos hemos referido, cuando concluía a modo de moraleja que,

“Aquí, en España, con nuestras posibilidades, intentar algo de esto sería ir derechos al fracaso. Como hemos dicho ya otra vez, nuestra humilde escopeta del 9 hace prohibitivas las águilas... Los arquitectos españoles tenemos que ver primero cómo somos y de qué disponemos: materialmente, no mucho, y espiritualmente, bastante más. Y haciendo uso de estas disponibilidades nuestras, crear nuestra propia, verdadera y actual arquitectura. Parece que ésta es la enseñanza que puede sacarse de estos estupendos ejemplos norteamericanos”¹¹.

Sin embargo, la incorporación española al desarrollo tecnológico fue mucho más rápida de lo que De Miguel parecía auspiciar. Bastará para ello, como señalaba Alomar, con que “nos pongamos en libre contacto con las modernas realizaciones extranjeras y se normalice el suministro de los materiales de construcción característicos de la arquitectura de nuestro tiempo”¹². Se presentía la prosperidad y el advenimiento de la arquitectura moderna -ligera y transparente- iba a ser posible con la industrialización; es decir, que la nueva capacitación técnica iba a ser el motor de las transformaciones que se operarían en la arquitectura española en los años 50, al margen de cuestiones ideológicas, cumpliéndose y demostrando lo que en los años veinte manifestaban arquitectos como Mies van Der Rohe¹³ y Le Corbusier¹⁴ entre otros; esto es, que la nueva arquitectura había de surgir propiciada por el moderno desarrollo industrial, demostrando que la historia de la arquitectura era un continuo proceso de perfeccionamiento tecnológico.



4. Construcción de una Case Study House en Los Angeles. Diseñada por Raphael Soriano. 1950.

cultura europea y la americana de nuestro tiempo, y el precedente histórico de Grecia y Roma: “Nuestra Europa, la Europa que con una indudable unidad vital ha producido los monasterios románicos y las catedrales góticas, los palacios del Renacimiento y las grandes ordenaciones del Barroco, o la que ha dado su espíritu a un Cervantes, a un Leonardo de Vinci, a un Einstein, es comparable a Grecia: tiene la filosofía y el arte, el genio creador.

Norteamérica es la moderna Roma, cuyo genio fue constructor y organizador dominando la técnica. No podemos esperar el encontrar en América formas nuevas ni apenas ideas nuevas, sino las formas y las ideas de la vieja Europa desarrolladas en una escala y aun a veces con una perfección sin precedentes.

Los arquitectos norteamericanos han venido a Europa durante muchos años a copiar nuestros monumentos, como los arquitectos de Roma copiaron los órdenes de Grecia. Y si ahora ya no vienen, es porque nuestros propios arquitectos han ido allá a entregarles el secreto del orden funcional, tal vez el quinto después de los órdenes de Vitruvio”.

9. *Informes de la Construcción*, revista de información técnica y comercial, publicada por el Instituto Técnico de la Construcción, dependiente del Patronato “Juan de la Cierva Codorniu”, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

10. Los eslóganes de los anuncios insisten en conceptos como el progreso, la calidad y la perfección: por ejemplo, “Luz de progreso” de Philips, o “Da su fisonomía a la ciudad contemporánea” de Gradulux, o curiosa, para nosotros hoy, propaganda de Cristalería Española: “La absoluta transparencia y perfecta nitidez de la Luna Pulida Cristañola, permite a su través una visibilidad perfecta sin molestias ni deformación de imágenes, por tener sus superficies rigurosamente planas y paralelas” o cuando decían “exija la etiqueta ‘visión clara”.

11. DE MIGUEL, C., cit.

12. ALOMAR, G., “Sobre las tendencias estilísticas de la Arquitectura española actual”, *Boletín de la D. G. de arquitectura*, nº7, Junio 1948: “nada podría esta actitud (refiriéndose a una posible protección oficial de una arquitectura tradicionalista) ante la llama de ambición de universalismo y de progreso técnico-estético que fatalmente no tardará en encenderse en las generaciones más jóvenes de arquitectos (1ª y 2ª generación de posguerra), incubada en los pasillos de las Escuelas de Arquitectura tan pronto como nos pongamos en libre contacto con las modernas realizaciones extranjeras y se normalice el suministro de los materiales de construcción característicos de la arquitectura de nuestro tiempo”.

13. VAN DER ROHE, Mies, “Considero que la industrialización constituye el problema central de la construcción de nuestra época. Si logramos llevar a cabo esta industrialización, se resolverán fácilmente los problemas sociales, económicos, técnicos y también artísticos... Prefabricar partes,

En este contexto de progreso, adquieren para España una importancia relevante los acuerdos económicos firmados con EE.UU. en 1953 en Madrid, por los que los americanos ayudarían económicamente al país a cambio del emplazamiento de Bases Aéreas Militares (A.E.S.B.). Estas ayudas fueron importantes porque incluían unos Programas de Intercambio Técnico, planeados y desarrollados por la Comisión Nacional de Productividad Industrial en estrecha colaboración con la Dirección General de Cooperación Económica y con la I.C.A. de Madrid (International Cooperation Administration), que empezaron a funcionar en 1954 y que consistían en enviar a EE.UU., durante seis semanas, a una serie de equipos de técnicos de diferentes especialidades, que en 1956 incluyó por primera vez arquitectos e ingenieros relacionados con la construcción, que realizaban una toma de información que permitiera elevar el nivel técnico y económico de las empresas, y como consecuencia el nivel social del país. A cambio, EE.UU. construiría en el estratégico territorio español las Bases Aéreas Militares que necesitaba instalar por toda Europa para luchar contra la expansión comunista, en pleno comienzo de la guerra fría. La construcción de las Bases sería muy beneficiosa, porque iba a permitir la colaboración de numerosas empresas y técnicos españoles. El propio Richard Neutra vino a Madrid en 1956 para dirigir a un equipo de arquitectos que colaboraron con él en la redacción de dos proyectos, uno en Torrejón y otro en Sevilla, para el concurso convocado para construir los "Alojamientos de las familias de los miembros de las Fuerzas Aéreas Norteamericanas residentes en España". De modo que, gracias a las bases, la arquitectura que se veía lejana e imposible, se construirá en España, y por españoles, haciendo sentir más cerca la posibilidad de la construcción industrializada. En este sentido, son muy interesantes las intervenciones de arquitectos que colaboraron en la construcción de las bases, recogidas en la *Sesión de Crítica de Arquitectura* de noviembre 1955¹⁵, en la que se analiza y se discute sobre la posibilidad de adaptar en España el modelo de organización de las oficinas de arquitectura norteamericanas, en la que Cayetano Cabanyes exclamaba:

para conferir al proceso constructivo un verdadero carácter de montaje ... Estoy seguro de que de este modo se eliminará la construcción en la forma que tenía hasta ahora; pero quien lamenta que la casa del futuro ya no puede ser de artesanos, debe recordar que el automóvil tampoco es realizado ya por el artesano que construía carrozas". "Construcción Industrial", *Revista G*, nº 3, 10-junio-1924.

14. LE CORBUSIER, "La construcción de un edificio es la combinación funcional y consecuente de elementos constructivos. La producción en serie permite que estos elementos se fabriquen precisos, baratos y buenos. Las industrias se ocuparán del completamiento y del perfeccionamiento ininterrumpido de los elementos. De esta manera, el arquitecto tiene a su disposición una caja de unidades constructivas. Su talento arquitectónico puede desarrollarse libremente". *Cinco puntos para una nueva arquitectura*, 1926.

15. "La organización de las oficinas de arquitectura norteamericana", *RNA*, nº 167, noviembre 1955.

16. Sesión de Crítica de Arquitectura: "La organización de las oficinas de Arquitectura en Norteamérica", *RNA*, nº167, noviembre 1955, p. 39.

17. *RNA*, *Ibid.*, p. 40,41.

18. César Ortiz-Echagüe. Nace en Madrid el 13 de enero de 1927. Finaliza sus estudios en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid en junio de 1952. Este mismo año, obtiene el premio anual de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por su proyecto fin de carrera.

"¿Pero es que nosotros no podemos hacer lo mismo en numerosos casos? No se trata de proyectos americanos para realizar en los EE.UU. con productos totalmente norteamericanos, ya de por sí normalizados hasta el extremo del Sweet's File Catalogue, sino que son edificios que se realizan en España y a construir por españoles"¹⁶,

y Fernando Moreno Barbera en la misma sesión diría:

"Así, estos trabajos que un grupo de arquitectos hacemos con los norteamericanos son como unos ejercicios espirituales, de los que salimos con la tranquilidad de saber que seríamos capaces de trabajar en serio, si fuese posible o nos lo pidieran"¹⁷.

Esto iba a ser posible, como veremos a continuación, en el caso ejemplar de un pequeño edificio de comedores para obreros de la fábrica de automóviles SEAT (Sociedad Española de Automóviles de Turismo) en Barcelona. El proyecto se encargó en diciembre de 1953 a César Ortiz-Echagüe Rubio¹⁸ (titulado en 1952), que formó equipo para su realización con Rafael de la Joya Castro (titulado en 1950) y Manuel Barbero Rebolledo (titulado en 1950), que ya eran socios. El programa sólo exigía que el edificio cumpliera la función de servir 2000 comidas en dos turnos. Pero la propuesta de los arquitectos buscaba además conseguir que, la hora del almuerzo, supusiera para los obreros un verdadero descanso de la monotonía de un trabajo en

serie. Para lograrlo, decidieron fragmentar el edificio en una serie de seis pequeños pabellones muy transparentes, abiertos a unos jardines de exuberante vegetación, siendo cinco para comedores y el sexto para cocinas y otras dependencias, y todos ellos conectados entre sí por un corredor de distribución (f. 5).

LA INDUSTRIA TOMA EL MANDO: LOS COMEDORES DE LA SEAT

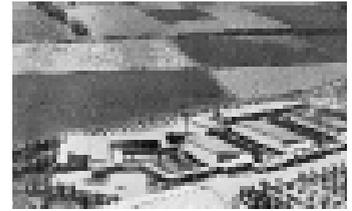
En 1951 hubo un cambio de gobierno en España¹⁹ que provocó un movimiento hacia el liberalismo económico, ya que no se podía seguir ignorando el contexto mundial²⁰. Para modernizarse y acomodar la población a un nivel de vida y desarrollo en progresiva evolución, era indudable que España debía asumir enérgicamente su necesaria industrialización. Para ello, y ante la incapacidad de la iniciativa privada, en plena posguerra, de promoverla con rapidez²¹ el Estado tuvo que intervenir fundando en septiembre de 1941 el INI (Instituto Nacional de Industria) para dar forma y realización a los grandes programas de resurgimiento industrial, siguiendo la consigna dada por Franco al finalizar la guerra de: “Producir, producir, producir”. Para José Antonio Suanzes, primer presidente del INI, la industrialización no era materia discutible, como revelan sus palabras en 1952:

“En nuestro mundo forman a un lado los países industrializados, fuertes, influyentes, dominantes, técnicamente preparados y con un alto nivel de vida, y de otro los no industrializados, en general supeditados o explotados, débiles, decadentes y vegetando o viviendo miserablemente”²².

La industria estaba marcando la diferencia entre los países y había que apresurarse en ese proceso. Con palabras parecidas lo había expresado el ministro de trabajo, José Antonio Girón: “la libertad de los hombres se está jugando sobre el campo de la producción. El pueblo que produzca será libre. El pueblo que no produzca será esclavo...”²³. El INI fue, por lo tanto, el instrumento de la política industrial diseñado con la finalidad de: “propulsar y financiar, en servicio de la Nación, la creación y resurgimiento de nuestra industria (...) a través de la creación y participación en empresas”²⁴. Se trataba de crear un grupo público de empresas que formaran el tejido industrial necesario para el mercado. A este holding estatal pertenecieron una serie de grandes empresas, como lo fue SEAT, creada en 1950, que sería uno de sus baluartes más sólidos.

La industrialización se fue extendiendo progresivamente en todos los sectores. Es interesante, por ejemplo, comprobar, en el caso concreto de las revistas de arquitectura, la sustancial mejora que experimentan *RNA* y *Cuadernos de Arquitectura*²⁵ en esos años. Aparece el sector automovilístico, con el comienzo de la fabricación en 1953 del SEAT modelo 1400, para más tarde en 1957 lanzar el popularísimo ‘Seiscientos’, que motorizando a la gran masa popular de españoles, modernizó a la población y cambió el paisaje urbano. Y si ya se fabricaban automóviles, ¿por qué no edificios con estructuras ligeras de aluminio y pieles frágiles de vidrio? Esa era la aspiración de Ortiz-Echagüe, que en estrecho contacto con la industria, no veía tan lejana la posibilidad de una arquitectura industrializada.

Resulta muy oportuno, para comprender el caso de los Comedores de la SEAT, que De Miguel hiciera una referencia en su artículo, a los coches y a los



5. Vista del conjunto de los comedores de la Seat. Barcelona. 1956.

19. En julio de 1951, Franco formó su octavo gobierno. Comenzaba una nueva etapa para la economía del país que cerraba la dolorosa que había arrancado de 1940. La nueva política económica, que puso fin a la autarquía, se proponía dos objetivos: por un lado, proseguir con la industrialización pero en un marco económico más abierto y liberalizado, y, por otro estabilizar los precios.

20. En noviembre de 1952, España es admitida en la UNESCO y en diciembre de 1955, en la ONU.

21. Baste con comparar para el año 1950 las cifras del porcentaje de la población activa empleada en el sector agrícola que en España era del 50%, mientras en EEUU era tan solo del 15%.

22. MARTÍN ACEÑA, Pablo -COMÍN, Francisco; *INI: 50 años de industrialización en España*, Espasa Calpe.

23. Parte de un discurso que había pronunciado hacia años el entonces ministro de trabajo, José Antonio Girón, recogido en *ARQUITECTURA*, nº5 Mayo 1.959, p. 33.

24. Artículo primero de la Ley fundacional del INI.
25. En 1950 *Cuadernos de Arquitectura* (nº 11-12, 1º y 2º trimestre) cambia sustancialmente, a un formato más pequeño, un tratamiento más sofisticado de la portada en la que se introducen imágenes y fotografías en color, se cambia la tipografía, cambia la calidad del papel tanto del interior como de la portada, que ahora es brillante. Al año siguiente *RNA* (nº 109, enero 1951) sólo cambiará el formato y el papel, pero mantendrá su imagen tradicional.

aviones, porque precisamente van a ser la empresa automovilística SEAT y la aeronáutica CASA (Construcciones Aeronáuticas S.A.) las que dispondrán de los nuevos materiales y tecnologías, siendo ellas no sólo el nuevo contexto, sino convirtiéndose en el cliente (SEAT) y en el instrumento (CASA) con el que se gestaría y desarrollaría el proyecto. De modo que, ante la inexistencia de una industria de materiales de construcción, la arquitectura tuvo que auxiliarse directamente de los recursos de las industrias para las que trabajaba, es decir, se produjo forzosamente un transvase tecnológico desde estas hacia la construcción arquitectónica, como ya había hecho en Italia la fábrica OLIVETTI en sus edificios industriales, obra de Figini y Pollini²⁶. La SEAT necesitaba nuevos edificios, y los arquitectos veían en la industria el campo ideal para la experimentación técnico-estética, porque se tenían los medios y no había modelos previos. En estas circunstancias no es de extrañar que los Comedores, siendo un equipamiento para la industria, se convirtiera en el primero y uno de los más brillantes ejemplos de arquitectura tecnológica en España.

La década del 45 al 55 supone en cuanto a la técnica constructiva una etapa de transición de lo artesanal a lo industrial. La necesaria racionalización de los procesos productivos que la industria moderna estaba montando como eje de desarrollo se haría incompatible con los ideales artesanales. En el transcurso de la desaparición de lo artesanal y el nacimiento de una gran industria, aparecieron los Comedores como un ejemplo precoz de arquitectura industrializada sin industria de la construcción; es decir, que se adelantó en el progresivo acoplamiento de la arquitectura a un sistema normalizado y altamente industrializado. Los Comedores constituyen a pequeña escala un interesante estudio de prefabricación en el que fueron necesarios unos procedimientos muy artesanales en la manipulación del material disponible (aluminio) para adaptarlo a la lógica constructiva arquitectónica, diseñando pormenorizadamente cada pieza y cada unión. La inexistencia de soluciones de catálogo con elementos estandarizados forzó a agudizar el ingenio y favoreció una actitud frente a la construcción que llevaba a inventar constantemente, desarrollando la imaginación para tratar con unos materiales de los que no se tenía experiencia y para los que los modos constructivos tradicionales y convencionales no servían. Esta manera de trabajar muestra el compromiso personal de unos pocos arquitectos y el esfuerzo impropio que realizaron para recuperar el pulso de la modernidad. Hasta el punto, en este caso, que los honorarios quedaron muy lejos de cubrir el trabajo, como reconoció César Ortiz- Echagüe²⁷.

Con esto queda claro que la asimilación de nuevos materiales y tecnologías, buscando la normalización y la prefabricación, era una de las mayores preocupaciones del arquitecto español de los años 50²⁸. Otra circunstancia que significaría un cambio radical en la profesión a partir de aquellos años fue la necesidad de trabajar en equipo. La colaboración debe ser el espíritu de la época, diría Sostres²⁹. El trabajo del arquitecto con otros especialistas, principalmente ingenieros, va a ser imprescindible por la importancia y complejidad que van adquiriendo en el proyecto las estructuras y sobre todo las instalaciones. Este tipo de colaboración era la base del sistema norteamericano de trabajo, conocido muy bien por Barbero y De la Joya, por su experiencia en las bases aéreas, y que veían adaptable en España.

A continuación, se quiere demostrar cómo estas dos características señala-

26. La empresa OLIVETTI fue ampliando sucesivamente entre 1934-36 y 1947-50 las instalaciones que poseía en Ivrea encargando sus edificios industriales los arquitectos Figini y Pollini con la ayuda de sus propios servicios técnicos. En reconocimiento a su labor de mecenazgo de la arquitectura moderna, el industrial Adriano Olivetti, recibió en 1956 el Gran Premio de Arquitectura, concedido por el Círculo de Estudios Arquitectónicos de París.

27. ORTIZ-ECHAGÜE, César, "Aquello fue un aprendizaje maravilloso y un esfuerzo inmenso. Por suerte éramos jóvenes (en 1954 C. Ortiz-Echagüe tenía 27 años, M. Barbero 29 y R. de la Joya 32)- cosa poco corriente en un arquitecto de entonces- y llenos de ilusión y, sin familia, porque los honorarios quedaron muy lejos de cubrir nuestro trabajo". "Nuestra trayectoria profesional", charla en la ETSAM, 4 de diciembre de 1966.

28. Debemos destacar ese interés por la técnica constructiva en Rafael de la Joya Castro -coautor en los Comedores- que, junto a S. Albiñana Pifarre, elaboró una monografía titulada *Tabiques*, y editada por el Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento en octubre de 1951. En ella se condensaba, de manera muy rigurosa y documentada, toda la información, principalmente de bibliografía inglesa y americana, que sobre el elemento constructivo tabique existía en ese momento, con el objetivo de informar al técnico español.

29. "La verdadera genialidad moderna la hemos de buscar en la aptitud para organizar el trabajo en grupos, en la capacidad de crear el clima necesario para la colaboración. Nuestra época no nos permite abandonarnos al melodrama individual y nos exige en cambio la aportación de cada uno, según sus genuinas aptitudes". Sostres J. M., "Del "New Brutalism" a la escuela americana". *Revista*. Barcelona, mayo 1956.

das, es decir, tanto la incorporación de los nuevos materiales y técnicas constructivas que la industria iba introduciendo paulatinamente en el sector de la construcción como la colaboración interdisciplinar, se dieron de una manera clara y con carácter prototípico en el ejemplo de los Comedores. En este caso, el equipo fue un trío de arquitectos que trabajaron, a lo largo del proyecto y de la obra, en colaboración con ingenieros, inicialmente con los de SEAT y después con los ingenieros aeronáuticos de CASA³⁰. Con los ingenieros de SEAT hicieron los primeros tanteos para una estructura de hierro, que resultó ser demasiado pesada y era necesaria una cimentación por pilotis muy cara, por la pésima calidad del terreno fangoso de la Zona Franca. D. José Ortiz Echagüe³¹, padre de César y presidente de SEAT y también fundador y director durante muchos años la empresa CASA, sugirió la utilización del aluminio, mucho más ligero y que era entonces el material más utilizado en la industria aeronáutica. Se pusieron en contacto con el jefe de proyectos de CASA, el ingeniero Ricardo Valle, el cual, con la colaboración de otro ingeniero, Herrando Herrera, hizo los primeros cálculos de una estructura de aluminio. Resultó que esta pesaba diez veces menos que la de hierro y se podía prescindir de la cimentación por pilotis y apoyar el edificio sobre placas flotantes de hormigón armado. El mayor costo del aluminio quedaba compensado por la diferencia de peso que permitiría una cimentación mucho más económica. El aluminio era más ligero, y tenía mejor aspecto estético, por lo que no dudaron en su elección, pero presentaba varios inconvenientes. El primero fue la dificultad para absorber en las uniones con otros materiales las grandes dilataciones del aluminio. El otro era como evitar la corrosión que se produciría por la atmósfera salina de la Zona Franca, ya que en la industria aeronáutica no se empleaba entonces el anodizado, ni existían baños para el tamaño de las estructuras que se tenían que utilizar, por lo que decidieron emplear una aleación de aluminio, designada PANTAL³², de fabricación nacional, que CASA empleaba en la construcción de sus hidroaviones.

Desde el principio sabían que el desarrollo sería complejo, porque no existía en España experiencia en el empleo del aluminio en la construcción. Ni siquiera se fabricaban por aquellos años ventanas de aluminio, las más comunes hoy día; por eso, y como CASA no tenía perfiles adecuados para su uso en las carpinterías, se decidió emplear la solución habitual por entonces: carpintería de acero y junquillos de madera. Los ingenieros tampoco tenían experiencia en arquitectura, pero eran técnicos acostumbrados a resolver problemas difíciles en los proyectos de aviones. El reto era grande, porque apenas existía documentación en revistas profesionales, así es que tuvieron que estudiar, resolver e inventar todos los detalles estructurales y constructivos, hasta el más pequeño, porque nada podía ser convencional. Resultó ser una colaboración muy interesante, pues, lógicamente, sólo se utilizaron perfiles que fabricaba CASA para sus aviones. Los ingenieros pusieron todo su empeño en adaptar sus soluciones al proyecto arquitectónico y los arquitectos buscaron, entre los perfiles de que se disponía, los que parecían más adecuados para el diseño. Así, resulta que, la estructura de los Comedores está hecha con los mismos perfiles con los que se construían los aviones 'Halcón' y 'Alcor', y la chapa ondulada que se empleó en la cubierta era con la que se construía el fuselaje del 'Junker 52' que se acababa de dejar de fabricar. También hubo que diseñar -por no existir comercializados- unos brise-soleils de aluminio para protección solar de grandes dimensiones (0,34x2,8 m), que se movían



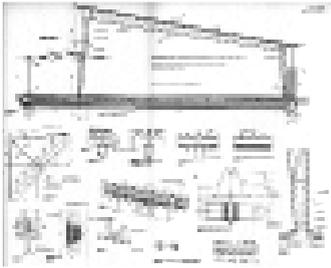
7. Construcción de los comedores de la Seate. 1955.

30. Todo el desarrollo de los detalles se hizo en estrecha colaboración con los ingenieros y delineantes de CASA en unas oficinas que la empresa tenía en Madrid en la calle Rey Francisco nº4.

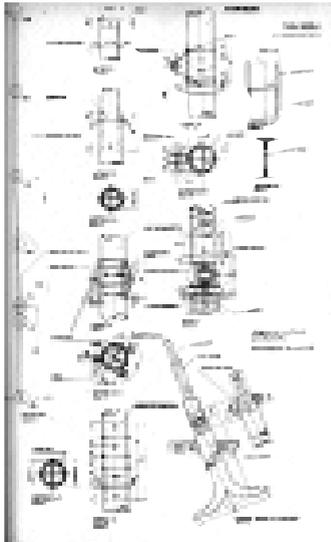
31. José Ortiz Echagüe, (Guadalajara, 1886 - Madrid, 1980). Ingeniero militar (ingresa en la Academia en 1903), fue número 3 de la primera promoción de pilotos (1911).

Constituye CASA (Construcciones Aeronáuticas S. A.) en 1923 y, a partir de 1950, será el primer presidente de SEAT.

32. UNE 38.334, que tiene las siguientes características mecánicas: densidad 2,7 Kg/mm³, resistencia a la tracción 2,9 Kg/mm², límite elástico 23 Kg/mm², alargamiento 9%. Y que sea soldable.



sincrónicamente -en un alarde de sofisticación tecnológica- con unos motores, que eran los que utilizaban los aviones para accionar sus alerones. Estos brise-soleils fueron después patentados y comercializados por CASA, pues como fruto de esta colaboración se creó en la empresa una pequeña sección de materiales para la construcción. De esta manera, el arquitecto comenzaba -como pedía Gropius- a entrar en la industria para proyectar, participando activamente en la tarea de trazar las partes prefabricadas, que hasta ahora habían diseñado el ingeniero y el especialista, y que era condición necesaria para alcanzar una verdadera prefabricación.



El proyecto de ejecución se desarrolló con la enorme precisión con que se trabajaba en la industria aeronáutica, que manejaba el milímetro en vez del centímetro³³. Y es muy significativo ver como aparecía siempre en los planos de estructuras y detalles constructivos una nota que decía de forma expresa: “Notas Importantes: 1/ los replanteos se harán con gran exactitud, 2/ las cotas están todas expresadas en milímetros, 3/ todas las medidas se seguirán con gran exactitud”. Y en el contenido de los planos se observa la voluntad de definir con gran minuciosidad los detalles y de representarlos gráficamente con mucha claridad, emulando el nivel de los proyectos americanos, que Barbero y de la Joya conocían muy bien (f. 6). Evidentemente, todo esto supuso un modo de trabajar, no sólo en la obra sino en el estudio, que estaba por encima de lo que era habitual entonces en España.

El deseo de esa ‘construcción perfecta’, normalizada y prefabricada, formaba parte del ideario de los autores, que utilizaron la modulación como mecanismo compositivo que permitía a priori una uniformidad y jerarquización dimensional de los elementos constructivos del edificio. De tal modo que en los Comedores todo quedaba modulado por una trama cuadrada de 1,6 metros, consiguiendo con sus múltiplos y divisores fijar la dimensión de cada uno de los elementos diferentes: así los múltiplos 3’20, 6’40 y 12’80 m. definían la estructura; el módulo 1’60 m. y su divisor 0’80 m. dimensionaban la carpintería tanto interior como exterior, y finalmente el divisor 0’40 m. era para los pavimentos y los techos de placas de escayola.

6. Plano de detalles de los comedores de la Seat. Publicados en *Baumeister*, mayo 1958.

La intención era la de reducir la construcción del edificio a una simple operación de montaje, en la que se articularan las piezas prefabricadas como si de un mecano se tratara. Tanto la estructura, que era una auténtica malla de elementos de aluminio, como los cerramientos de ladrillo y cristal eran partes independientes y revelaban su condición con sinceridad, sin esfoscados ni pinturas. Es muy llamativa la perfecta ejecución y acabado de cada pieza del sistema estructural, que sólo podía provenir de la precisión en el modo de trabajar de una industria como CASA, en cuyos talleres de Getafe se fabricaron la estructura y los cerramientos, para posteriormente trasladarlos a Barcelona en tren. La estructura principal, formada por pórticos de 12,80 m. de luz en celosía, que quedaba totalmente a la vista, resultó ser tan ligera (pesaba únicamente 143 Kg.) que no se necesitaron grúas para montarla, sino que los pórticos fueron levantados a mano y montados por los propios operarios especializados de CASA³⁴. Una vez erguida la estructura y antes de ser recubierta, el frágil esqueleto de aluminio parecía buscar más el equilibrio que la estabilidad (f. 7). La cubierta se resolvió con planchas de chapa ondulada de aluminio, y debajo se colocó fieltro de lana de vidrio y placas perforadas de escayola Termi-eco, formando un cielo raso aislante térmico y absorbente del sonido.

33. Ortiz-Echagüe cuenta la anécdota de la preocupación de un ingeniero que había detectado en el replanteo de la estructura un error de 3 milímetros en una distancia de 32 metros, al que rápidamente tranquilizó diciéndole que en arquitectura el problema eran los centímetros. Conversación con C. Ortiz-Echagüe.

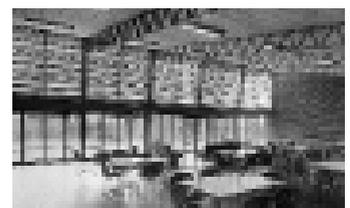
34. Existe una película filmada por Manuel Barbero, de todo el proceso de montaje. Archivo de Manuel Barbero.

Las instalaciones representaban otra novedosa complejidad, para cuyo diseño trabajaron en colaboración con el ingeniero de instalaciones de SEAT Pedro Roca, que realizó los cálculos. Es destacable, en los Comedores, el sistema de calefacción por aire que aprovechaba el calor del vapor generado por la fábrica, y cuyos conductos de distribución fueron integrados con mucha habilidad en la estructura sirviendo a la vez de arriostramiento de los pórticos. Otro acierto, que permitió una gran claridad de diseño y un cómodo mantenimiento posterior, fue el de distribuir subterráneamente todas las instalaciones -agua fría y caliente, electricidad, vapor para las cocinas, conductos de aire de calefacción- por una galería de servicio visitable de sección 2,23 m. de alto por 4,14 m. de ancho, que circula bajo al corredor que vertebra todo el edificio. Finalmente, no hay que olvidar la instalación de protección solar, tan importante en un clima como el español, y que se resolvió con los ya mencionados brise-soleils, que giraban a la vez accionados por motores eléctricos. El recurso compositivo de los brise-soleils, que fue muy utilizado por Neutra sobre todo en los años 50, da como resultado un gran parecido de los Comedores con sus oficinas para la compañía de seguros en Los Ángeles antes mencionada, aunque en una mirada detenida se percibe la diferencia tecnológica.

También hay que señalar la atención prestada al mobiliario, conscientes de su importancia para crear un ambiente agradable y acorde con la modernidad del edificio. Se eligieron las sillas Eames, que empezaba a comercializar en España la empresa de mobiliario moderno KNOLL International, pero por falta de presupuesto, sólo consiguieron introducirlas en el pabellón de ingenieros. Los arquitectos hicieron su contribución diseñando las mesas, cuyos tableros apoyaban en una ligera estructura metálica que les daba una apariencia de levedad y fragilidad, acorde con las Eames.

En julio de 1956, tan sólo tres años después de que Carlos de Miguel dijera que “en España intentar algo de esto sería ir derechos al fracaso”, fue terminado el edificio de los Comedores de la SEAT (f. 8), el primero construido en España con estructura y cubierta de aluminio, que se convertiría en un hito en el proceso de modernización de la arquitectura española, y en uno de los más brillantes edificios industriales, donde la fuerza tecnológica se había puesto al servicio de la belleza arquitectónica. Y no sólo no resultó un fracaso, sino que, fue un rotundo éxito internacional al ganar en 1957 el primer Reynolds Memorials Award convocado para premiar la utilización del aluminio en la arquitectura. Al concurso se presentaron 86 proyectos procedentes de 19 países (entre ellos el Centro de Investigaciones de la General Motors en Detroit de Eero Saarinen), y en el que los Comedores era el único representante español. El premio lo concedió el American Institute of Architects (AIA), con un jurado compuesto entre otros por William Dudock y Mies van der Rohe, que tuvieron que quedarse un poco asombrados -convirtiéndose el admirado en admirador- ante el sorprendente ejemplo procedente de un país como España, desconocido por su arquitectura moderna y que empezaba por entonces a industrializarse. El regocijo por el triunfo tuvo un sonoro eco en la prensa del momento, como se ve en una carta que Diego Plata dirigió al director de *ABC*, en la que se quejaba de la escasa difusión que se le había dado a la noticia, y que al final decía:

“No crea usted: que eso de aliar el viejo y noble material -el barro de que se cuece el ladrillo- con el aluminio, y hacer una obra de arte universal que ha pasado ya a las antologías sólo para



8. Comedores de la Seat. Barcelona. 1956. César Ortiz-Echagüe Rubio, Rafael de la Joya Castro y Manuel Barbero Rebolledo.

que coman a gusto unos obreros especialistas, tiene que haber hecho estremecerse un poco a los rubios y macizos jueces de Nueva York”.

A Mies, sin duda, le debió convencer mucho la obra porque materializaba perfectamente su idea de que

35. VAN DER ROHE, Mies, comentarios recogidos en el libro "Aluminium in Modern Architecture". Reproducidos en *RNA*, abril 1.957, nº 184, p. 42-44.

“(…) un material puede usarse de dos maneras: se puede utilizar como estructura y como cerramiento. En el caso del aluminio existe el peligro de hacer con él lo que se quiera, pues, realmente, no tiene límites”³⁵.

LA APORTACIÓN DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS VASCO-NAVARRO A LA V ASAMBLEA NACIONAL DE ARQUITECTOS, EN EL AÑO 1949

Ana Azpiri Albistegui

En 1949, el COAVN presentaba a la V Asamblea Nacional de Arquitectos una ponencia que firmaban Ricardo Bastida y Emiliano Amann, como Decano y Secretario del Colegio vasco. Se titulaba: *Estudio sobre la Vivienda Económica en España. Referido principalmente a las provincias del Colegio Vasco-Navarro y muy especialmente a la de Vizcaya*¹. En ella, se trataba de formar un plan para abordar la falta de viviendas que se acusaba tanto en Bilbao como en la provincia. Su punto de partida era un cuerpo de datos mediante los que ponían al día la situación real a la altura de 1949 y definían las necesidades para los siguientes diez años.

En primer lugar, apuntaban cuántas viviendas tenían que ser construidas según los sueldos y el número de hijos de los futuros inquilinos. Fijaban un precio orientativo para saber el coste del metro cuadrado de vivienda, y después, calculaban qué superficie máxima se podría construir según lo que se pagara de renta. Después de esta primera parte dedicada a los cálculos de rentas, demanda y superficie, entraban en una segunda, no menos importante, centrada en la construcción. Materiales necesarios para llevar a cabo el volumen calculado, causas por la que el ritmo constructivo del momento no era el que iba a requerir la operación planteada y procedimientos para reducir costes. Para terminar esta fase inicial de información, se detenían en problemas como: los medios para obtener suelo -se apuntaba la expropiación de urgencia-, las exenciones fiscales y la renovación de los Reglamentos en cuanto a superficies y condiciones higiénicas mínimas.

Todas estas cuestiones formaban una encuesta que el Colegio había enviado por mediación del Gobernador Civil a los Ayuntamientos e industrias de la Provincia. La satisfactoria respuesta obtenida de los encuestados permitió la elaboración de un diagnóstico muy preciso de la situación de la vivienda en Vizcaya.

Además de una parte dedicada a los datos técnicos, y al plan, propiamente dicho, el trabajo incluía un 'esquema de plantas' con diez modelos de viviendas entre 36 m² y 65 m². Se trataba del desarrollo de la idea de la vivienda mínima en varias posibilidades que tenían mucho que ver con la experimentación de otros arquitectos² en los años anteriores y la desarrollada por los propios autores a partir, sobre todo, del tercer grupo de *Solocoche*, en el caso de Bastida, y del de *Torre Madariaga*, en el de ambos.

1. Agradezco la colaboración que me prestó Asier Santas a la hora de reunir la documentación para redactar esta ponencia.

2. SANZ ESQUIDE, J.A., "La Arquitectura en el País Vasco durante los años 30", *Arte y artistas vascos de los años 30*, San Sebastián, 1986. SANZ ESQUIDE, J.A., "Arquitectura y vivienda mínima en los años 30. La contribución bilabina al debate europeo", *Bilbao, Arte e Historia*, vol II, Bilbao, 1990.

Las distintas viviendas propuestas venían a ser las opciones presentadas por los dos arquitectos ante el resultado del análisis de los datos de la primera parte de la ponencia.

Llama poderosamente la atención la ausencia de las proclamas propagandísticas típicas del periodo de la autarquía, así como la sorprendente capacidad de los autores para hacer una síntesis de los elementos sustanciales para organizar una gran política de vivienda. Tampoco aparecen los alzados y no hay una preocupación por fijar mediante una imagen cualquier clase de programa de los manejados por el Régimen. De hecho, una propuesta de estas características podría haberse formulado durante la República, ya que era esencialmente heredera de la experimentación llevada a cabo en las décadas de 1920 y 1930.

Ricardo Bastida fue una figura muy destacada de la política de vivienda vizcaína desde que en 1918 entrase en la primera empresa pública municipal de viviendas que se constituyó en Vizcaya³. Junto con Mario de Arana y José de Posse, el político y el gestor, llevó adelante las operaciones de Solocoeche y Torre-Urizar, que resultaron un modelo dentro del panorama español. A esta importante realización le siguieron otras dos que se quedaron en proyecto: fueron las doscientas viviendas en Basurto con fachada a las calles Autonomía y Gran Alameda, de 1923, y el proyecto para la Ciudad Satélite de Elorrieta de 1928. En ésta sintetizaba, mediante distintos modelos de viviendas ajustados a los diferentes segmentos de la demanda, las diferentes posibilidades que habían ofrecido los grupos de Casas Baratas vizcaínas.

Como culminación de su carrera, dejó el Tercer Grupo de *Solocoeche*, llevado a cabo junto con Emiliano Amann y Amann, y *Torre Madariaga*⁴ de 1943, junto con Germán Aguirre y Emiliano Amann, con el que redactó la ponencia. En este último caso fue dónde el veterano arquitecto vizcaíno consiguió la solución más convincente para la planta de la vivienda mínima, en la que ya llevaba trabajando desde el proyecto de Solocoeche y, sobre todo, el de Torre Urizar de 1918-19.

Después de esta primera aproximación al texto de la ponencia, el primer componente claro de la aportación vizcaína es la continuidad con la experiencia acumulada antes de la Guerra Civil. El planteamiento de Bastida y Amann revela que la experimentación que había empezado a principios de siglo con el trabajo de Epalza para el Barrio de la Cruz, no se había detenido ni había cambiado sus coordenadas de referencia en el enorme salto que supuso el paso de la República a la Dictadura de Franco. El hecho de que el Régimen optara en este momento por canalizar las políticas de vivienda mediante instituciones públicas especialmente creadas para ello⁵, enlazaba perfectamente con la tendencia seguida por el municipio de Bilbao y la Diputación Vizcaína desde 1918. De hecho, *Solocoeche* (en sus tres fases) y *Torre Madariaga* eran dos ejemplos interesantes de la actividad de estas instituciones.

La necesidad de reflexionar sobre el problema, racionalizando sus componentes y pensando en cuestiones como el volumen construible según la capacidad económica que se tuviera, las fórmulas de obtención de suelo, los metros cuadrados según los ingresos y el número de miembros de la familia, significaba, incluso, la superación de los planteamientos de la época de las Casas

3. BASTIDA, R., "El problema de la vivienda en Vizcaya", *Arquitectura* año VI, agosto de 1924, nº 64. VVAA: *Homenaje a Ricardo Bastida*, Bilbao, 1983.

4. Exma. Diputación de Vizcaya y el problema de la vivienda, Bilbao, s/f. EXMO. AYUNTAMIENTO DE LA VILLA DE BILBAO: *Viviendas económicas. Labor del Municipio Bilbaíno en la resolución del problema de la vivienda económica*, Bilbao, 1949.

5. VVAA: *Arquitectura en Regiones Devastadas*, Madrid, 1987. ELENA DÍAZ, AM., *La política de la vivienda y la contribución de la Obra Sindical del Hogar en la protección del espacio urbano: un caso concreto: Madrid, 1939-1960*, Memoria de Licenciatura inédita, Universidad Complutense de Madrid (ejemplar disponible en la Biblioteca Nacional).

Para contextualizar debidamente la ponencia y aproximarse a la situación de política de vivienda en España en esos años, recomiendo la consulta de: COTERRELO SENDAGORTA, A., *La política económica de la vivienda en España*, Madrid, 1960. PARÍS EGUILAZ, H., *Problemas económicos de la programación de la vivienda*, Madrid, 1960. SAMBRICIO, C., *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Murcia, 1983. SOLÁ MORALES, I., "La arquitectura española en los años de la autarquía", *Revista Arquitectura*, nº 199, abril 1976. SOLÁ MORALES, I., "Urbanismo en España, 1900-1950", *Vivienda y urbanismo en España*, Barcelona, 1982. TERÁN, F., *Planeamiento urbano en la España Contemporánea*, Madrid, 1982. TERÁN, F., *Historia del urbanismo en España, siglos XIX y XX*, vol III, Madrid, 1999.

Baratas⁶. Aquellos principios de la casa unifamiliar en propiedad en el extrarradio, que obtuvieron un consenso tan marcado en la década de 1920 y que habían instituido una política de vivienda cara, que exigía mucho suelo y le extraía muy poco rendimiento, de operaciones demasiado pequeñas y, sobre todo, para la clase media, se habían quedado atrás. Bastida, en numerosas ocasiones, ya había manifestado su desacuerdo con esta forma de ver las cosas. Él consideraba que el bloque en altura de viviendas en alquiler, del que Torre Urizar fue un modelo durante años, era la mejor opción para sacarle el máximo de rentabilidad al suelo, conseguir viviendas baratas y proporcionar alquileres lo suficientemente asequibles como para que no estuvieran sólo al alcance de los empleados, y los obreros pudieran también acceder a ellos.

Pero, no sólo se habían mantenido los parámetros fundamentales que los arquitectos y técnicos municipales habían defendido durante años contra la corriente de opinión que había impuesto una política social en vez de una política de vivienda. Además, habían evolucionado en ese mismo sentido. Entre la Ciudad Satélite de Elorrieta (como último intento de la época de Primo de Rivera y síntesis de la política de Casas Baratas), la segunda fase de Solocoeche (como obra más importante de la época republicana) y Torre Madariaga (lo más significativo de la primera época del Régimen), había una línea de continuidad muy clara. Y no sólo eso. Además, se podía apreciar una evolución hacia la necesidad de definir un modelo de vivienda mínima, barata y apropiada para ser producida a gran escala.

La experiencia europea en este campo estaba más viva que nunca y las plantas presentadas en la ponencia de Bastida y Amann son una prueba excelente de ello y de que la reflexión había seguido madurando desde la época de la República. Porque los resultados que se aportaban en el año 1949 eran mucho más depurados y mejores de los que se habían presentado al concurso de Solocoeche de 1931, en el que los supuestos del racionalismo europeo parecían estar en su momento de máxima presencia.

La calidad de la propuesta movió al Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España a editarla para ser repartida entre todos los colegiados. Gran parte del mérito estaba en hacer una reflexión sobre la vivienda mínima basada en un análisis económico, constructivo y utilitario, completamente al margen de cuestiones de identidad nacional o de política social. Lejos del tono de manifiesto o de las teorizaciones de otras propuestas de la época, Bastida y Amann entregaban un documento técnico, en apariencia exento de cualquier contenido ideológico y de una precisión excepcional. Los treinta años de experiencia profesional de Ricardo Bastida le permitían componer un Plan en el que la posibilidad de construir la friolera de 44.000 viviendas en diez años en Vizcaya parecía factible. No hay que olvidar que Bastida participó de la ambición que fue característica de los políticos vizcaínos en la década de 1920. Los intentos de organizar una Ciudad Satélite, primero por Ramón de la Sota y Aburto y luego por Federico Moyúa, la moción del republicano Ernesto Ercoreca con el empréstito de 40 millones para vivienda... La ponencia se inscribía dentro de ese grupo de proyectos que en su momento pudieron ser factibles, pero que se caracterizaron, sobre todo, por la amplitud de miras de sus promotores. Y todos ellos tenían en común el hecho de que eran impulsados desde el poder público, fuera la

6. SANZ ESQUIDE, J.A., "El acceso a la propiedad de la vivienda, un indicador figurativo-social de la aristocracia obrera vizcaína a partir de la Gran Guerra", *Industrialización y nacionalismo. Análisis comparativos. Actas del Primer Coloquio Vasco-Catalán de Historia*, celebrado en Sitges, del 20 al 22 de diciembre de 1982, Universitat Autònoma de Barcelona.

Diputación, el Municipio o el Estado. De manera que para Bastida, el diseño de una política de vivienda a gran escala apoyada y dirigida por el Estado, era prácticamente su medio natural. En este contexto, todo su trabajo anterior era perfectamente aplicable.

Si la capacidad de Bastida y Amann para retomar y actualizar el bagaje vizcaíno en lo relativo a viviendas de protección había sido, sin duda, la aportación fundamental de la ponencia, el contenido del documento encerraba el procedimiento para utilizar esos conocimientos en la elaboración de una gran política de vivienda que fuera aplicable a Vizcaya o a cualquier otra provincia. Ya hemos visto, que la base era un cuestionario para averiguar la situación de los posibles beneficiarios del Plan, el volumen exacto de la demanda y la división precisa de ésta en distintos productos según las necesidades de sus futuros ocupantes y su capacidad económica.

Partiendo de la base de que en 1949 hacían falta unas 14000 viviendas en Bilbao y unas 10000 en el resto de Vizcaya, para satisfacer la demanda en ese momento, y que en los próximos diez años habría que construir otras 20000 para tener el problema controlado, salía un total de 44000 viviendas. Conocido este primer dato, el siguiente era concretar, según varios grupos establecidos por el sueldo percibido y el número de hijos, cuántas viviendas habría que construir por cada uno de esos grupos. Había diez categorías, que resultaban de combinar tres clases de sueldos (15, de 15 a 30 y 30 pesetas diarias de jornal) con el número de hijos, desde los que no los tuvieran, hasta los que tuvieran dos, de tres a cuatro, o cinco. Por ejemplo: para individuos que ganaran de 15 a 30 pesetas de jornal diario y tuvieran dos hijos (que eran el grupo más numeroso de usuarios) habría que construir 2250 viviendas al año y 22504 en diez años. Para los que ganaran 15 pesetas y tuvieran cinco hijos, serían 101 viviendas al año y 1012 en diez años, y así sucesivamente.

Para completar la información sobre los usuarios, quedaba la fijación de lo que podrían pagar por sus viviendas. Se consideraba como aceptable una renta que no fuera superior al 20% del sueldo, de manera que se establecían tres categorías: 90, 132 y 210 pesetas/mes (1080, 1584 y 1520 pesetas/año).

El siguiente dato que había que conocer era el precio del m² construido. Esto permitiría averiguar el tamaño de las viviendas que se podrían hacer, teniendo en cuenta lo que los inquilinos iban a poder pagar de renta. Tomando los datos de un muestreo realizado sobre proyectos presentados por arquitectos del Colegio Vasco Navarro se establecían tres categorías, dependiendo de los materiales empleados en la estructura, cerramiento y cubierta. La opción escogida por los autores de la ponencia como la más viable era la que se situaba en el término medio: “Construcción a base de muros de carga, de ladrillo hueco (asta entera), forjado de suelos de hormigón en diferentes tipos; cubierta de madera con teja plana”. Salía a 670 pesetas el metro cuadrado. Esta elección era otro de los puntos importantes de la ponencia, ya que se optaba por la construcción tradicional, la que se había empleado en la política de vivienda de los treinta años anteriores. Evidentemente, estaban teniendo en cuenta la escasez de otros materiales y la falta de capacidad industrial para producirlos a corto plazo. La opción escogida era la misma con la que se habían construido el Barrio de la Cruz, Solocoeche y Torre Urizar, que en su momento había dado una relación precio calidad muy aceptable y que además no había plan-

teado problemas. No significaba una apuesta por la innovación tecnológica, pero teniendo en cuenta la situación, era un alarde de sentido práctico. Para completar el precio del metro cuadrado construido, faltaba añadirle lo que fuera a costar el terreno, la urbanización, así como otra serie de gastos menores. El total quedaba en 786,58 pesetas el m².

Con esta entrega inicial de datos, ya se hacía una primera estimación importante. Calculando el interés al que habría que capitalizar las rentas que podían pagar los inquilinos, siendo el ideal el 4,5% y teniendo en cuenta el precio del metro cuadrado, salía que: los que ganaran 15 pesetas de jornal diario, podrían pagar el alquiler correspondiente a una vivienda cuyo coste total fuera 24000 pesetas y que tendría una superficie de 30,50 m² construidos; los que ganaran 22 pesetas, optarían a una vivienda de 35000 pesetas que tendría 45,00 m²; y los de 35 pesetas de jornal diario, podrían quedarse con una vivienda de un valor total de 56000 pesetas que tendría una superficie de 71,00 m². Estas dimensiones de 30, 45 y 71 m² se consideraban como superficies máximas que el contratista no debía superar, y las plantas que acompañaban a la ponencia podían servirle de orientación.

Hasta aquí, el cálculo de la cantidad de metros al que podía acceder cada usuario se había hecho teniendo en cuenta lo que ganaba y, en consecuencia, lo que podría pagar. Pero en este punto, se proponía una corrección fundamental, que era ajustar el tamaño de la vivienda a la cantidad de miembros de la familia. Esto significaba que un individuo que ganara 15 pesetas diarias y tuviera cinco hijos iba a requerir una vivienda mayor que uno que ganara 30 pesetas y tuviera dos hijos. Bastida y Amann proponían tratar el asunto en bloque y equilibrar las necesidades recortando un poco a los que ganaban más y tenían menos familia, para poder dar más superficie a los que ganaban menos y tenían más hijos. El nivel de renta se corregía así con el volumen de ocupación.

Una vez llevada a cabo esta corrección, se volvía a hacer el cálculo total de los metros cuadrados que habría que construir, así como de la capacidad económica de sus ocupantes. El resultado arrojaba un saldo negativo, ya que, como era de esperar, hacían falta más metros de los que correspondían por la capacidad económica total. Con lo que los futuros inquilinos podían aportar, y los medios de financiación arbitrados desde el Estado, se cubría un 83% de la operación. Pero quedaba un 17%, que además se correspondía con los usuarios más humildes y más necesitados de ayuda, para el que había que diseñar algún otro procedimiento. Para este sector se solicitaban ayudas extraordinarias, teniendo en cuenta sus especiales características.

Hasta aquí llegaba el capítulo dedicado a la combinación más adecuada de las superficies, con los costes, la capacidad económica y el número de hijos. Pero para poder llevar a cabo una política de vivienda que construyera 44.000 alojamientos en 10 años, había que solucionar los problemas de abastecimiento de los materiales de construcción. Para los autores, esta era la causa fundamental por la que la producción de viviendas era tan lenta y sería uno de los mayores obstáculos a la hora de emprender cualquier programa. Sostenían que:

“(…) es preciso llegar a la producción de los materiales esenciales mediante la modernización o

nueva construcción de las fábricas necesarias para ello, repitiendo una vez más, con la exclusión de suministro de materiales con destino a este tipo de viviendas y que no pudieran destinarse a otros fines hasta terminar el ciclo decenal de viviendas económicas.”

Esto implicaba crear un amplio sector industrial para el apoyo exclusivo de la política de vivienda. Para componerlo debidamente había que superar los volúmenes manejados en épocas anteriores y contratar por miles de viviendas, para que a los empresarios les compensara el esfuerzo económico de montar la infraestructura necesaria para satisfacer la demanda que se iba a crear. De manera que aquellos grupos de la época de Primo de Rivera, con sus cien viviendas como límite superior, ya no podían ser aceptados dentro de los parámetros de esta nueva política.

Con estos planteamientos, y teniendo en cuenta los volúmenes que se estaban barajando, Bastida y Amann consideraban que para construir y tener en renta semejante cantidad de viviendas, había que pensar en las entidades públicas que en ese momento construían alojamientos sin ánimo de lucro. Además, tenían en cuenta el retraimiento que el capital privado había mostrado frente a este tipo de operaciones. Comentaban que, además de la Obra Sindical del Hogar, el Instituto Nacional de la Vivienda, la Dirección General de Regiones Devastadas o el Instituto Nacional de la Marina, que funcionaban en el ámbito estatal, en Vizcaya contaban también con dos organizaciones: Viviendas Municipales y Viviendas Protegidas de Vizcaya. Estas entidades podrían ocuparse del problema sin tener que crear otras nuevas. La participación de los particulares, en las actuales circunstancias y siendo realistas, se tendría que circunscribir a operaciones de detalle.

Como últimas sugerencias de la ponencia, estaba la de intentar obtener suelos baratos por expropiación o compra y solicitar el máximo de exenciones fiscales para abaratar el coste. Además, pedían que se corrigieran los estándares dados por las normativas vigentes sobre superficie de las viviendas y condiciones higiénicas mínimas, ya que éstas podían ser reducidas en aras de un abaratamiento mayor, manteniendo, pese a todo, un nivel de calidad satisfactorio.

Las plantas que se ofrecían al final, como catálogo de referencia, remitían directamente al II Congreso de los CIAM, celebrado en Frankfurt en 1929 y que se dedicó a la vivienda mínima⁷, y revelaban el conocimiento de la investigación alemana que se llevó a cabo en la década de 1930 y que fue divulgado por la vanguardia arquitectónica española en la época de la República. Desde la vivienda de una crujía con 40 m² y pensada para uno o dos ocupantes sin familia, hasta las de doble crujía, con tres dormitorios, comedor y cocina, en las que en 65 m² tendría que vivir una pareja con cuatro o cinco hijos. En todos los casos, se optaba claramente por el bloque, combinando las distintas plantas de los alojamientos para formar diferentes modelos de edificio. La construcción a base de muros de carga y la racionalización de las distribuciones buscando sacarle el máximo partido a la superficie disponible al fundir cocina y comedor o eliminar pasillos, estaban dirigidas por la atención preferente dedicada por los autores al criterio de economizar, tanto si se trataba de espacio, como si se refería a los costes.

Haciendo un balance de la ponencia, el primer hecho significativo es que la política de vivienda más adecuada para Bilbao, seguía siendo la misma que

7. *L'Habitation Minimum*, edición facsímil de la de Julius Hoffmann del año 1933, con estudio introductorio a cargo de Carlos Sambricio, Zaragoza, 1997.

se reivindicaba desde 1918. Bloques en altura, de viviendas en alquiler, construidas mediante promociones públicas y en un volumen que las contara por miles. En 1949, cuando la tendencia política estaba más lejos que nunca de los supuestos manejados por socialistas y republicanos, era, paradójicamente, el momento en el que más posibilidades tenía un modelo de programa que hubiera sido el ideal para aquellos. Grandes grupos de viviendas en alquiler, asequibles al sueldo de los obreros y sin obligarles a endeudarse de por vida para pagar un crédito a treinta años. La iniciativa privada era totalmente incapaz de asumir el desafío y parecía que el Régimen se iba a atrever a organizar lo que los sectores más alejados de él llevaban proponiendo desde principios de siglo.

Otro punto importante, y muy propio de Ricardo Bastida, era la necesidad de aprovechar al máximo todos los medios que tenía a mano antes de optar por procedimientos que no habían sido probados. Así, a la hora de escoger una manera de construir, escogía la tradicional, ya que sus resultados y su coste eran conocidos. Haber optado por otros métodos más avanzados y, seguramente, más apropiados para construir grandes volúmenes (como se había hecho en otros países) hubiera exigido tener confianza en un soporte industrial que aún no se había formado, lo cual era tanto como quitarle cualquier posibilidad al plan. Este mismo sentido práctico, una constante a lo largo de su carrera, también se aplicaba al sugerir que se aprovecharan todos los organismos oficiales que ya estaban funcionando en la construcción de viviendas. Todos ellos habían tenido ya experiencia en la materia y para llevar a cabo 44000 viviendas en diez años, lo más sensato era coordinar la actividad de las distintas organizaciones.

Con este trabajo, los dos arquitectos habían dejado sobre el tapete la propuesta para un programa de viviendas públicas más ambiciosa que se hubiera formulado nunca en Vizcaya. Además, ponían al día los modelos de vivienda mínima y les devolvían toda la vigencia que tuvieron en los años treinta. Su presentación a la V Asamblea y la publicación que del texto hizo el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, significaba el visto bueno oficial a la idea. Sólo faltaba conseguir la financiación y emprender el Plan. Pero el Régimen no fue capaz de aprovechar la ocasión para resolver el problema de la vivienda con una ambición equivalente a la de otros países europeos. Le iba a pasar algo parecido a lo que le ocurrió a la Dictadura de Primo de Rivera, que en sus inicios despertó enormes expectativas que a la larga se quedaron en nada. Con la propuesta del año 1949 pasó lo mismo. Los grandes volúmenes de viviendas tuvieron que esperar a que el sector privado encontrara el camino para introducirse en el negocio inmobiliario a gran escala.

TEORÍA Y PRÁCTICA EN LA VIVIENDA MADRILEÑA DE LOS AÑOS 50

Antón Capitel

¿Puede hablarse, verdaderamente, de teoría y práctica en la arquitectura de la vivienda madrileña de los años 50 si nos limitamos a los casos de los proyectistas autores de los modelos más celebrados, y más allá de lo que significaba el deseo de superación del academicismo y el triunfo definitivo de las ideas y los esquemas modernos?

Resulta evidente que, por parte de arquitectos como Cabrero Torres-Quevedo, como Fisac, o como Sáenz de Oiza, la arquitectura se ejercía muy lejos de la tradición o del automatismo de la artesanía profesional, pues éstas habían sido puestas en duda por la revolución moderna, como es bien sabido, lo que obligó a los proyectistas a trabajar pensando, digámoslo así: obedeciendo, pues, a una cierta reflexión, a una cierta ‘teoría’.

Esta teoría era, en su mayor parte, ajena, pero, en alguna medida, era también propia, producto del autodidactismo. Al pretender asumir los principios modernos en contra de la anterior generación que los había negado, los arquitectos citados, y aquellos otros que pueden reconocerse en ellos, adoptaron en buena medida la postura de ‘pioneros’ que significaba la modernidad. Esto es, la postura fundacional, de partir de cero, que correspondía a una revolución radical que se cimentaba todavía sobre la mentalidad romántica y que, así, volvía al origen como medio de pensamiento. Según esa mentalidad era preciso romper con la historia de modo definitivo y partir, para todo, de bases nuevas.

¿Cuáles eran esas bases? La teoría era, pues, imprescindible y en gran parte, como hemos dicho, debía llegar del extranjero y de décadas pasadas. Pero el anacronismo de la revolución española moderna y la lejanía de su origen reforzó también el grado de autodidactismo, de autonomía, que la mentalidad moderna propiciaba y que los maestros habían, de hecho, practicado. La arquitectura moderna era un invento de las vanguardias, luego la arquitectura española moderna, podía, y casi debía, ser un invento de las ‘vanguardias’ nacionales. Pero también es importante esta última palabra, porque es necesario no perder de vista que los ‘pioneros’ españoles eran nacionalistas, incluso políticamente hablando, y, en este sentido, como en otros, participaban de la mentalidad tradicional.

Pero, a la postre, el pensamiento de los arquitectos fue personal, aislado. Autodidactas en gran modo, autónomos en cualquier caso, cada uno de ellos tuvo su propio camino, y sus coincidencias fueron más un producto de las circunstancias que de las voluntades.

Los casos citados son suficientemente significativos para que podamos tenerlos como arquetipos. Veamos algunas cuestiones en torno a ellos.

1. FRANCISCO CABRERO

Francisco de Asís Cabrero y Torres-Quevedo era una personalidad tan cerrada y autónoma que parecería próxima al autismo, aunque esta apreciación sea en realidad casi toda apariencia, pues pueden rastrearse en él bastantes influencias que nos permiten entender las fuentes de su modo de pensar, de su ‘teoría’, incluso a pesar de que su experiencia en vivienda fuera, sobre todo en esta época, muy limitada. Pensamiento que alguna vez, y aunque fuera de modo tangencial, fue puesto por escrito, pero nunca con la suficiente intensidad ni mucho menos sistemática que hubieran sido necesarias.

Antes de 1950, Cabrero expresó su admiración por la arquitectura italiana del final de la época de Mussolini, pues tuvo la fortuna de que coincidieran sus filiaciones ideológicas con la cercanía con el racionalismo ‘metafísico’ y duro de las obras de los arquitectos jóvenes (Libera, Lapadula) del EUR romano. En la vivienda, esta manera fue reflejada en una gran obra inmediatamente anterior a la época, el bloque Virgen del Pilar, en Madrid (1948). Pero, bajo la atractiva figuración, tan propia, puede verse con claridad el seguimiento de las disposiciones modernas de las viviendas en dúplex servidas por corredor, en las que ha de verse, a mi entender, una intención de llevar a los edificios colectivos las virtudes de la vivienda unifamiliar, parte bien importante del mensaje de los maestros modernos, singularmente de Le Corbusier, y de los arquitectos alemanes de la ‘nueva objetividad’. El incipiente *nuevo Madrid* de aquellos años todavía permitía tener por buena una tal utopía, que no será acompañada por el desarrollo aún pendiente de las zonas ahora centrales y entonces en el incompleto ensanche.

Que la construcción era el lenguaje de la arquitectura es un contenido que queda patente en ellas, pero la influencia teórica ha de ser compartida entre el mensaje propio del movimiento moderno y el de la ‘tradicción española’ según la versión de Luis Moya, ascendencia probada de forma obvia en el uso de las bóvedas tabicadas preconizado y explicado por éste.

Cabrero cree con Moya tanto en esta identidad entre construcción y arquitectura como en la validez de la tradición, y, así, los del Escolasticado de Carabanchel y de las viviendas abovedadas de Usera le ofrecieron el camino por el cual expresarse de modo más radical y conseguir que algo genuinamente moderno permaneciera fiel a la tradición. Me parece que es muy importante esta simultaneidad de mandatos, moderno y tradicional, para entender el convencimiento de Cabrero, capaz de sentirse en el centro mismo de una modernidad ‘española’, nacional.

Las obras concretas eran para Cabrero fundamentales, pero la palabra –la teoría– también, siempre que su éxito se viera refrendado por aquéllas. Que tuvo que escuchar y leer a Moya es para nosotros evidente. Pero, ¿qué más leía Cabrero al respecto, si es que leía algo más? No lo sabemos, y es importante completar que el hecho de la tradición, si tenía el contenido más amplio que le hemos dado antes, alcanzaba también otro más restringido, pero enor-

mamente operativo, el seguimiento de las mejores tradiciones profesionales de vivienda, al respecto del cual citó al bilbaíno Emiliano Amán, y en el que ha de incluirse también la gran admiración por Zuazo que compartía con la inmensa mayoría de sus compañeros, probada por la realización de un bloque con muros de carga; esto es, con la decisión técnica de la “Casa de las Flores”. Pero ha de advertirse que este concepto último de seguir la ‘tradicción profesional’ es precisamente el que más se opone a toda teoría.

Lamentablemente, Cabrero construye muy pocas viviendas colectivas en los años 50. La más importante, casi la única, fue el edificio en esquina en la calle de los Reyes Magos, en Madrid (1956), de carácter burgués, en el que permanecen las ideas de bloque compuesto por la suma de viviendas unifamiliares y la de la identidad entre construcción y lenguaje, ahora llevada por caminos modernos tan convencionales como plásticamente logrados.

2. MIGUEL FISAC

Miguel Fisac Serna tampoco construyó más que una obra de vivienda en los años 50, aunque suficientemente significativa, las Viviendas Experimentales de Renta Limitada en Puerta Bonita, Madrid (1956), dentro de las grandes operaciones estatales de entonces.

Es éste un proyecto curioso por la mezcla de referencias que contiene. El arquitecto destaca en sus publicaciones la construcción realizada con unos bloques de patente suiza, revelando así como en parte de sus intenciones -de su ‘teoría’- estaba la industrialización. Los edificios siguen en cierto modo lo que Cabrero llamaba ‘la planta de Amán’ -sala de estar a dos luces y que sirve de paso- y, así, significa también el seguimiento de las tradiciones profesionales como oposición a la teoría; y, de otro lado, la construcción en muros de carga, pero obteniendo ‘plantas libres’ puede ser acaso una referencia a Zuazo, lo que redundante en las tradiciones citadas.

Los bloques de viviendas pueden definirse como ‘realistas’ tanto en lo que hace a su comportamiento frente al terreno, con un resultado pintoresquista, como en el moderado aspecto, que mezcla las cubiertas a dos aguas con los ventanales racionalistas y con la expresividad de los muros portantes. En todo ellos hay una clara voluntad de intenciones: seguir la idea de relación entre construcción y arquitectura, tan tradicional como moderna, pero en ambos casos voluntaria y decidida y, así ‘teórica’, diríamos; y la deliberada práctica de una estética mestiza, vernácula y moderna, con tal intensidad que toma la fuerza de una declaración de principios.

3. SÁENZ DE OIZA

Algunos años más joven que los anteriores, Francisco Javier Sáenz de Oiza fue, como es sabido, un arquitecto muy dedicado a la vivienda colectiva durante los años 50, la mayor parte de las veces con carácter social.

Justo antes de la década, en 1949, realizó un edificio de viviendas en el ensanche madrileño (Fernando el Católico, 47), que permite compararlo con el

bloque Virgen del Pilar de Cabrero, de la misma época. Como volumen urbano, Oiza sigue las tradiciones profesionales de la construcción del ensanche, e incorpora las modernas tanto en el tratamiento de las plantas y en el grafiado compositivo de las fachadas. Mezcla así tradición y ‘teoría’.

Con el poblado de absorción Fuencarral A (1955) inició un ajustado proyecto de un tipo de vivienda unifamiliar de dos plantas y en hilera, con el que seguiría insistiendo en el Concurso de Viviendas experimentales (el mismo que Fisac, construidas en Carabanchel, 1956), y en el Poblado Dirigido de Entrevías (1956).

En todas ellas se ensaya un mismo tipo de vivienda muy ajustado y su factura parece ponerse en línea con las ideas de *L’Habitation minimum* del 2º CIAM y de los modelos planimétricos expuestos en Frankfurt.

Pero la ideología del mínimo y la consecuente actitud de búsqueda de la disposición más económica y más aprovechable posible tomó en estos ejemplos un valor extremo, como si se tratar de un seguimiento estricto de los presupuestos de dichos eventos.

Pues, en efecto, el ajuste de las dimensiones de dichas hileras llega a sus más dilatadas consecuencias, planteándose el proyectista conseguir una anchura máxima de 3,50m. en el caso de Fuencarral A, pero que se corrige a 3,60 en los más canónicos y conseguidos casos del Concurso de vivienda experimental y del poblado de Entrevías.

Sáenz de Oiza se plantea en todos los casos la vivienda mínima para 6 personas y decide darles tan escasa anchura por ser favorable para el coste de los forjados y por constituir la medida mínima para situar dos habitaciones de 2 camas cada una puestas en prolongación. El espacio restante en el lado opuesto, ocupado por una habitación de matrimonio, cede dimensión, en el caso de Fuencarral, a un armario y a la escalera, en disposición longitudinal; en el del concurso, al baño, con la escalera transversal, y el de Entrevías –más perfecto que el de Fuencarral y más ajustado que el de Carabanchel- a un armario.

Oiza actúa aquí al modo de un racionalista radical de la época de las vanguardias, tanto que se diría que pretende superar sus obras armado con la misma ideología. Esto es, con la misma teoría.

Pero si esta teoría es la de la racionalización de la construcción, del funcionalismo absoluto y del mínimo existencial, en cuanto al pensamiento acerca del conjunto -de la ciudad- las ideas del proyectista no son tan sencillas, y no se refieren ya a los mismos intereses que los de las vanguardias. Tanto para Entrevías como para el ‘Proyecto *Horizonte* (1957), ciudad satélite de Madrid, se propone una ciudad nucleada en varias escalas y la fidelidad a los principios modernos se comparte con lo que podríamos llamar ideas orgánicas y, más concretamente, con el concepto de ‘cluster’ de los Smithson y otros principios afines al “Team X”, que se transparentan con tal claridad es estas propuestas urbanas que nos permiten entenderlos como conscientes y voluntarios.

La Unidad residencial Loyola (Madrid, 1957) y el barrio de Batán (Madrid, 1958) son propuestas limitadas y realistas de conjuntos menores,

pero que siguen en sus disposiciones urbanas principios pintoresquistas, de unión a la topografía, y de disposición orgánica y no racionalista, si bien los tipos de vivienda continúan atados a la más estricta radicalidad, nada exenta de talento. Y, sobre todo en el Loyola, la intención orgánica se lleva por una vía realista y casi vernácula que hace del barrio un producto tan ecléctico como intencionado y, así ‘teórico’, si por tal entendemos la consciente ligadura a presupuestos mentales muy intencionados.

Aunque es de notar que el deslizamiento de Sáenz de Oiza hacia una vertiente orgánica que llevará con el tiempo a su carrera por caminos muy distintos, tiene su origen en el racionalismo radical y en la importancia de la técnica. Sáenz de Oiza dio importancia enorme no sólo a la racionalidad constructiva, sino a la presencia de las instalaciones en la arquitectura, consideración que le llevó a sublimarlas, en cierto modo, y a anticipar así las tesis de Reyner Banham. Las instalaciones eran para Oiza los ‘vasos’ del edificio, tan importantes para él como si se tratara de un ser vivo, lo que le llevó finalmente por caminos más próximos a Wright que a la vanguardia tecnológica que glorificó Banham.

Pero es que las ideas, la ‘teoría’, de los pioneros de la arquitectura española moderna, tuvo que ponerse también al servicio de una recuperación cultural que exigió más riqueza y diversidad arquitectónica que coherencia teórica.

LA VIVIENDA SOCIAL VISTA POR LOS CATÓLICOS: EL PATRONATO DE LAS VIVIENDAS DEL CONGRESO EUCARÍSTICO DE BARCELONA (1952-1965)

Martín Checa Artasu

LA IGLESIA COMO PROMOTORA DE VIVIENDA SOCIAL. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Con la finalización de la Guerra Civil se reactivó el problema de la necesidad de viviendas en las áreas urbanas. Esa necesidad, arrastrada con anterioridad al conflicto, seguía refrendada por el crecimiento demográfico, los flujos migratorios campo-ciudad y las destrucciones propias de la guerra.

En el marco de la escasa actividad inmobiliaria realizada desde la segunda mitad de los cuarenta y a lo largo de la década siguiente hay que destacar la acción de la iglesia y las entidades y asociaciones afines a ésta (patronatos, entidades benéfico-constructoras, Acción Católica, Cáritas Diocesana), que deben considerarse agentes inmobiliarios a medio camino de los públicos y los privados.

Igualmente, estas acciones constructivas se han de enmarcar dentro de las actitudes emanadas de los parámetros ideológicos del llamado catolicismo social, reforzadas por la ideología nacional-católica que a través de la llamada pastoral social y de las actitudes paternalistas de los cuadros dirigentes vertebraron postulados, en este caso con la vivienda, de control social y de impregnación del hecho católico en todos los ámbitos de la sociedad (familia, escuela, trabajo y ocio).

Así, la acción concreta por lo que respecta a la vivienda se desarrolló con fuerza desde la segunda mitad de los cuarenta hasta la primera mitad de la década de los sesenta, donde los representantes, tanto laicos como eclesiásticos, articularon, toda una serie de iniciativas que fueron en muchos casos el contrapunto a la acción estatal a través de la Obra Sindical del Hogar y de los *Planes de urgencia social correspondientes*, la de los diferentes Patronatos municipales de la vivienda y la del ya incipiente mercado inmobiliario privado.

A nivel estatal, la acción de las entidades católicas se registra en una veintena de ciudades, el volumen constructivo no llega a porcentajes significativos, siendo en muchos casos acciones puntuales, llevadas a cabo, bien a través de la *Secretaría de la Vivienda* de la Asociación de Hombres de Acción Católica, bien de otras organizaciones católicas -como Cáritas

Diocesana-, bien por la iniciativa del obispado de una diócesis concreta, bien por la iniciativa personal del párroco de alguna parroquia especialmente afectada por el problema.

LA ENTIDAD BENÉFICO-CONSTRUCTORA

La falta de vivienda y las consecuencias sociales económicas derivadas hicieron aparecer diferentes iniciativas constructoras bajo la figura jurídica de la *Entidad benéfico-constructora*, creada por decreto el 17 de marzo de 1947, para promover y dar contenido legal a esas iniciativas.

Una serie de comunes denominadores se dan en todas ellas: la presencia del obispo o arzobispo de la diócesis correspondiente como presidente e inductor de muchas de ellas, la junta directiva formada por prohombres de las ciudades correspondientes vinculados a asociaciones cívico-religiosas y también presentes en los cuadros dirigentes de corporaciones industriales estrechamente relacionadas con el sindicalismo vertical o cargos municipales. También, común a todas ellas, la redacción de estatutos y de reglamentos impregnados de planteamientos ideológicos extraídos del llamado catolicismo social.

LAS REALIZACIONES EN EL ESTADO ESPAÑOL (1945-1975)

Las diferentes realizaciones de la iglesia, asociaciones y sectores afines a ella en materia de construcción de viviendas a nivel estatal entre 1945 y 1975 sino importante en volumen, sí que fueron numerosas; así por ejemplo en enero de 1963, 92 entidades operaban o lo habían hecho en los años precedentes.

La actividad de estas se concentró en las capitales de provincia y en las áreas con un poblamiento elevado o receptoras de población¹.

La primera iniciativa constructora desarrollada por el Estado fue promovida por el obispo de Córdoba Fray Albino, con la creación de la *Asociación Benéfica La Sagrada Familia*, en 1947. Esta entidad construirá en la ciudad andaluza la totalidad del barrio llamado '*Campo de la verdad*'.

Paralelas en el tiempo y en muchos casos documentados, estimuladas por la iniciativa cordobesa², se desplegaron una serie de iniciativas en diversas poblaciones. En Salamanca por el Patronato de Nuestra Señora del Carmen, a partir de 1948; en ese mismo año, también el Patronato de Santa Teresa de Jesús iniciaba la construcción de viviendas en Alba de Tormes (Salamanca); en Santander, la Entidad Constructora Benéfica Santiago El Mayor, en 1949; en Valencia, el Patronato de Nuestra Señora de los Desamparados, a partir de 1951, promovido por el obispo Marcelino Olaechea; en Barcelona, la celebración del XXXV Congreso Eucarístico Internacional permitió estructurar el Patronato de la Viviendas del Congreso Eucarístico, la entidad que mayor número de viviendas construyó en todo el Estado.

En Burgos, la Constructora Benéfica Patronal, que dependía del Círculo Católico de Burgos, en 1953; en Valladolid, la Obra Diocesana de la Vivienda

1. Cuantificación realizada a partir del Boletín informativo de la FOVIBE, Enero de 1963, nº 1. Un listado preliminar elaborado a partir de la información proporcionada por el Fondo particular del Patronato Diocesano del Hogar de Lérida y los boletines bimensuales de la FOVIBE fue presentado en: CHECA, M., "Catòlics i habitatge durant el Franquisme. Problemàtica i exemples a les terres de parla catalana", *Franquisme i transició democràtica a les terres de parla catalana. Cultura i societat. II Congrés de la coordinadora de centres d'estudis de parla catalana*. Institut d'Estudis Baleàrics, Palma de Mallorca, octubre 1997.

2. Como así muestran muchas de las comunicaciones expuestas en la XIV Semana Social de España, celebrada en mayo de 1954 en Burgos y que trató los problemas derivados de la falta de vivienda en España. Ver, D.A., *El problema de la vivienda en España*. XIV Semana social de España, Burgos, 1954.

San Pedro Regalado, en 1956; en Oviedo, el Patronato de Santa María de Covadonga; en Zaragoza, El Hogar Cristiano; la iniciativa del obispo Llopis Iborra en Cáceres con la Asociación Benéfica Virgen de Guadalupe³; el Patronato Virgen de la Angustias, en Granada; las Viviendas de San José, en Logroño, todas ellas iniciadas en 1950 y las iniciativas realizadas por el empeño del arzobispo Eijo Garay en Madrid donde se realizaron más de 3000 pisos repartidos en dos grupos, El de Nuestra Señora de la Paz y la Colonia Eijo Garay, igualmente se proyectó la nunca realizada 'Ciudad de Dios', pensada para dar techo a 15000 personas. Todas estas obras fueron canalizadas por la Constructora Benéfica Virgen de la Almudena⁴.

Estas iniciativas contaban con el apoyo de los grupos adscritos a *Acción Católica Nacional* en su sección de *Hombres* que desde 1951 mantenía una *Secretaría de la vivienda* y que en 1953 iniciará los trámites para la creación de una Federación de entidades benéfico-construccionistas católicas que nunca se formalizaría⁵. Otras iniciativas surgieron de los centros provinciales de los diferentes Centros provinciales de la *Asociación Católica Nacional de propagandistas* y de las diferentes Asociaciones Católicas de dirigentes o empresarios.

A finales de la década de los cincuenta, *Cáritas Diocesana de Acción Católica Española* canalizó la creación de nuevas entidades benéfico-constructoras católicas, con la constitución de la *Oficina de la vivienda FOVIBE*. Desde esta entidad se articuló toda una trama de relaciones entre las diferentes secciones de Cáritas y las demás entidades benéfico-constructoras que con el tiempo se adscribieron a Cáritas. Esto provocará nuevos intentos de crear una federación de entidades benéfico-constructoras en 1963⁶.

LA IGLESIA Y LA VIVIENDA EN CATALUÑA (1950-1975)

Cataluña no fue una excepción a esta reacción de la Iglesia y sus asociaciones, sino bien al contrario, ya que las necesidades de vivienda motivaron la creación de diversas entidades benéfico-constructoras .

Por su peso específico, hay que destacar la iniciativa barcelonesa del Patronato de las Viviendas del Congreso Eucarístico y la obra en Gerona del Patronato de la Santa Creu de la Selva; sus realizaciones superaron los 5000 pisos, la primera y los 2000, la segunda.

En otras poblaciones como Tarragona, Lérida, Sant Sadurn d'Anoia, Seu d'Urgell, Malgrat y Vic presentan iniciativas constructoras de proporciones limitadas que, a excepción de Lérida, no superan las 100 viviendas y responden a iniciativas puntuales, de ámbito parroquial para resolver necesidades puntuales (cuadro 1).

EL PATRONATO DE LAS VIVIENDAS DEL CONGRESO EUCARÍSTICO⁷

Desde finales de los años cuarenta, los industriales catalanes habían intentado cohesionarse, con unos claros objetivos económicos, buscando una posición favorable ante el Estado franquista para un mejor desarrollo de sus actividades mercantiles e industriales⁸. Pero, a inicios de los cincuenta, hubo

- Cooperativa obrera San José, Seu d'Urgell, Lleida
- Patronato diocesano de la Vivienda, Lleida
- Patronato de las Viviendas del Congreso Eucarístico, Barcelona.
- Entidad benéfico-constructora Redentor, Barcelona.
- Comisión parroquial de la Vivienda, Sant Sadurn d'Anoia, Barcelona.
- Viviendas del Sagrado Corazón de Jesús, Barcelona
- Patronato de la Santa Creu de la Selva, Girona
- Patronato Pius XII, Girona
- Patronat Rinaldi, Santa Eugènia del Ter, Girona.
- Patronato Cardenal Arce Ochotorena, Tarragona.
- Cáritas diocesana, San Justo, Vic, Barcelona.
- Patronato de la Vivienda-Constructora benéfica, Malgrat, Barcelona.
- Ciudad Cooperativa, Sant Boi de Llobregat

Cuadro 1. Relación de entidades benéfico-constructoras y cooperativas de origen católico que hicieron realizaciones en Cataluña entre 1950 y 1975.

3. S.A. Barriada de Llopis Iborra. Vivienda social de promoción asociativa, Cáceres, 1991.

4. Op. Cit. Nota 2.

5. Durante la celebración de la III Reunión nacional de viviendas organizada por la Asociación de hombres de Acción católica y su Secretariado de viviendas, en noviembre de 1953 se marcaron las pautas para la creación de la Federación de Entidades benéfico-construccionistas y se presentó un anteproyecto de estatutos. Al año siguiente, éstos fueron aprobados en la IV reunión nacional de viviendas. Posteriormente, en 1956, la Secretaría de Viviendas de Cáritas Española se integró en el Secretariado de la Vivienda de la Asociación de Hombres de Acción católica y refrendó sus estatutos. La integración de Cáritas española suponía el acceso a la ayuda internacional que entonces se canalizaba hacia España. Fondo particular Patronato Diocesano del Hogar, Lérida.

6. Boletín informativo de la FOVIBE, Enero de 1963, nº 1.

7. Para más información ver, CERVANTES, C.; CHECA, M.; DE GRADO, A., "La campaña de las viviendas del Congreso Eucarístico Internacional. Una relación entre la iglesia y la burguesía en la Barcelona de los años cincuenta", *La sociedad urbana en la España contemporánea*, Barcelona, 1994. [Edición en soporte informático], CHECA, M., "Catòlics i habitatges durant el Franquisme. Problemàtica i exemples a les terres de parla catalana", *Franquisme i transició democràtica a les terres de parla catalana. Cultura i societat. II Congrés de la coordinadora de centres d'estudis de parla catalana. Institut d'Estudis Balearics*, Palma de Mallorca, octubre 1997. CHECA, M., "La diòcesis de Barcelona en la postguerra. Entre la reconstrucció de edificis religiosos y la producció immobiliària (1942-1962)", *Barcelona. Montréal, desenvolupament urbà comparat*, Barcelona, 1998, pp. 435-458 y CHECA, M., "El Congrés, dues realitats diferents", *Historia dels barris de Barcelona*, vol. IV, Barcelona, 2000.

8. MOLINERO, C.; YSAS, P., *Els industrials catalans durant el franquisme*. Vic, 1991. Tambien AGUILAR, S., "¿Burgueses sin burguesía? La trayectoria corporativa de la burguesía empresarial catalana", *Revista española de investigaciones sociológicas*, 31 (julio-septiembre 1985).

9. Pío XII, en un discurso pronunciado durante la celebración del quinto aniversario de la italiana Unión Cristiana de Directores de Empresa, en enero de 1952, se expresaba en estos términos: "En cuanto a vosotros que estáis resueltos a introducir el factor humano en todas partes, en la empresa, entre los diversos grados y tareas que la componen, en la vida social y pública por medio de la legislación y de la educación del pueblo; vosotros tratáis de transformar la masa que permanece amorfa, inerte a merced de agitadores interesados, en una sociedad cuyos miembros, divididos entre sí, constituyen cada uno, según su función, la unidad de un solo cuerpo". Extraído de *Ecclesia*, 552 (9-2-1952).

10. En este sentido son muy expresivas las declaraciones de Santiago Corral, presidente de Acción Social Patronal de España, durante la celebración del Congreso Luso-español de Patronos Católicos, celebrado en Lisboa en mayo de 1953. "[...] que los patronos y empresarios católicos quieren recuperar el tiempo perdido por su abstención y el abandono de sus funciones sociales. Labor fundamental es mantener siempre la dignidad y unidad de la persona humana en la sociedad moderna." Extraído de *Ecclesia*, 619 (23-5-1953).

11. Una muestra de este mecenazgo social son las palabras del entonces presidente de la Junta del Patronato de las VCE, Joan Vidal Gironella: "[...] de todos modos, nuestros hijos en el futuro conocerán que existieron antaño unos hombres que, siguiendo a su arzobispo, alentados por sus autoridades, supieron ofrecer a la ciudad y a los barceloneses, su tiempo, su cariño y su amor." Extraído de "Fundamentos y actuación de Viviendas del Congreso Eucarístico", *Conferencias pronunciadas en la Exposición "Aportación de VCE al problema de la vivienda en Barcelona"*. Barcelona, VCE, 1954. Igualmente, es ejemplo del sentido de mecenazgo que impregnó esta promoción de viviendas el título sintomático de la conferencia pronunciada por Felipe Bertrán y Güell "El mecenazas ante el problema de la vivienda". Extraído de op. cit.

12. Ejemplo de este intento de aproximación y cohesión de los industriales en torno a la Iglesia lo tenemos en unas palabras del Dr. Modrego en un escrito, haciendo referencia a la aprobación de los estatutos de la Asociación Católica de Dirigentes: "[...] Aprobando los estatutos de esta asociación, expresamos la viva satisfacción que nos causaba ver un nutrido grupo patronal con ganas de conocer bien el pensamiento social de la Iglesia y de ajustar a la realidad de la vida su función de dirigentes. Sería muy grande nuestro gozo si viésemos comulgar en este noble anhelo todos los patronos de nuestra diócesis y más si se propusiesen realizarlo dentro de esta asociación de dirigentes." Extraído de *Boletín de Dirigentes (Boletín de la Asociación Católica de Dirigentes)* Barcelona, 1, 1951.

13. HERMET, G., *Los católicos en la España franquista*, Madrid, CIS, 1985. URBINA, F., [et al.], *Iglesia y sociedad en España 1939-1975*. Madrid, Popular, 1977. También VIGIL VÁZQUEZ, M., *El drama de la acción católica y el nacionalcatolicismo*, Barcelona, 1990.

14. RUIZ JIMÉNEZ, J., *Iglesia, Estado y Sociedad en España, 1930-1982*, Madrid, 1984.

15. Opinión que defiende Josep Maria Piñol en PINOL, J.M., *El nacionalcatolicismo a Catalunya i la resistència 1926-1966*. Barcelona, 1993, p.158. Por otro lado, personas que formaron parte de la Junta inicial, por ejemplo Josep Maria Vilaseca Marcet, son de la opinión que fueron miembros de la Asociación de Dirigentes los que propusieron al obispo Modrego que iniciase una campaña de concienciación popular. Información extraída de una conversación mantenida con Josep Maria Vilaseca Marcet en Barcelona, el 18 de marzo de 1994.

16. La Asociación Católica de Dirigentes fue creada por el obispo Modrego el 25 de enero de 1951 por decreto, siendo aprobados sus estatutos el 8

un intento decidido de toma de posiciones por parte de un sector importante de ellos, el católico.

La presión y las llamadas para resolver el problema de la vivienda hechas por las autoridades civiles, en Barcelona, básicamente, los gobernadores civiles y por la Iglesia católica les darán a los industriales la oportunidad de incidir en un tema de gran alcance social y cívico, que tendrá como detonante la celebración del Congreso Eucarístico Internacional en la ciudad en 1952. Este acontecimiento será aprovechado para iniciar un proyecto empresarial de construcción de viviendas, el Patronato de las Viviendas del Congreso Eucarístico.

Con la participación en esta obra, los empresarios católicos intentaban conseguir dos objetivos: por un lado, salir del plano secundario al cual estaban relegados por el gobierno franquista y demostrar al conjunto de la sociedad su capacidad de iniciativa y de liderazgo, aspecto este último íntimamente ligado a las directrices que desde el Vaticano⁹ y la jerarquía católica española se dirigía hacia este colectivo como promotor y aglutinador de los valores católicos que la sociedad requería¹⁰. Por otro lado, dicha participación es un intento, bien de retorno, bien de recuerdo, de una burguesía anterior a la República, en todo aquello que incumbía al mecenazgo social y cultural¹¹. Finalmente, y de forma implícita, esta iniciativa era asimismo, un intento de aglutinar al mayor número de industriales dentro de las directrices de la Iglesia¹².

A nivel político, el proyecto empresarial de Viviendas del Congreso se sustenta en la presencia en diversos ministerios de miembros afines a Acción Católica¹³, como por ejemplo el ministro Martín Artajo, de tendencias cercanas a la democracia cristiana, y los ministros Joaquín Ruíz Jiménez y Pedro Gual Villalbí¹⁴, que parecen establecer una base política firme para la continuidad del proyecto.

Las Viviendas del Congreso Eucarístico parten de una iniciativa personal del obispo Modrego que, ya sea por preocupación social, ya sea por su interés en autopromocionarse de cara a la obtención del título de cardenal¹⁵, buscó el apoyo de la Asociación Católica de Dirigentes y de otros industriales que representaban el movimiento corporativo de Cataluña¹⁶. Este prelado no hacía más que imitar las iniciativas que para atender el problema de la vivienda se habían llevado a cabo en otras diócesis españolas, también impulsadas por los obispos respectivos e instigadas por los cuadros dirigentes de la secciones provinciales de Acción Católica Nacional en muchos de los casos (Córdoba, Valencia, Madrid, Santander, Valladolid, etc.).

La Asociación Católica de Dirigentes inició una campaña, como motor de gestión, bajo los auspicios del obispo Modrego para conseguir la ayuda económica, social y institucional que permitiese la construcción de un conjunto de viviendas para paliar el grave déficit existente entonces en Barcelona. Esta aportación de la Asociación Católica de Dirigentes se nos muestra aparentemente como una obligación impuesta de obediencia debida al máximo representante de la diócesis. Las fuentes consultadas revelan la petición formal de esta asociación, efectuada el 12 de diciembre de 1951 a raíz de la pastoral del 17 de noviembre de 1951: "Uno de los frutos del Congreso Eucarístico Internacional: viviendas"¹⁷.

Dichas iniciativas se concretan en la creación de una comisión provivien- das, la apertura de cuentas corrientes, la solicitud de exenciones de impuestos estatales a los donativos, una comisión ejecutiva que surge de la propia Junta Directiva de la Asociación Católica de Dirigentes y la organización de una asamblea general para interesar al gran público. Es precisamente la celebra- ción de esa asamblea, el 27 de diciembre de 1951 en el Palau de la Música Catalana, la que dará el pistoletazo de salida a la campaña de recogida de fon- dos y al planteamiento económico y empresarial subyacente en el Patronato de las Viviendas del Congreso Eucarístico.

LAS ACCIONES CONSTRUCTIVAS DE VIVIENDAS DEL CONGRESO EUCARÍSTICO EN LA CIUDAD DE BARCELONA

AÑO	Viviendas construidas por VCE en Barcelona ciudad (1)	Viviendas construidas en Barcelona ciudad (2)	Porcentaje VCE/ Barcelona ciudad	Demanda viviendas Barcelona ciudad (3)	Porcentaje VCE/ demanda Barcelona ciudad
1954	200	8.135	2,45%	12.052	1,65%
1955	320	9.704	3,29%	12.605	2,53%
1956	921	11.560	7,96%	13.448	6,84%
1957	276	7.100	3,88%	11.972	2,30%
1958	193	9.210	2,09%	12.360	1,56%
1959	376	9.032	4,16%	12.245	3,07%

(1) Elaboración propia a partir de memorias del Patronato Viviendas del Congreso Eucarístico.

(2) y (3) Cifras extraídas de Memoria de la Comisión de Urbanismo de Barcelona (CUB), 1955-1959.

Si bien la actuación del Patronato de las Viviendas del Congreso Eucarístico se extendió por las comarcas del Barcelonès, Baix Llobregat y Maresme y otras poblaciones concretas de Cataluña (Terrassa, Puigreig, etc.), el mayor impacto de la obra realizada se centró en la ciudad de Barcelona (cuadro 2).

El impacto de la política de vivienda realizada por este patronato en los distritos que conforman la actual realidad administrativa de la ciudad, contempla actuaciones en los de Sant Andreu, Sants-Montjuïc, Sant Martí y Nou Barris. Los porcentajes calculados sobre el total de viviendas de estos distritos¹⁸ revelan un impacto de 5,2% para Sant Andreu, 0,5% para Sants-Montjuïc y 0,42% para Sant Martí. Como se observa, los porcentajes son muy bajos, a excepción del primer distrito donde se concentró la actuación del patronato en Barcelona con la realización del denominado barrio del *Congreso-Can Ros* con 2779 viviendas y del Grupo de *Nuestra Señora de la Soledad*, situado en las cercanías del núcleo histórico del antiguo municipio de San Andrés de Palomar, con 194 viviendas. En cuanto a los otros distritos, en Sants-Montjuïc se construyó el grupo de *San Medir-La Bordeta* en tres etapas, con 433 viviendas. Mientras, en Sant Martí, la construcción de un grupo de 166 viviendas en torno a las calles Andrade / Bac de Roda y otro de 206 en los alrededores de la calle Concilio de Trento, suponen el total de la actuación, mediatizada en los dos casos por las aportaciones de empresas interesadas en dotar de viviendas a sus empleados. La actuación de Nou

de febrero del mismo año. El Dr. Narcís Jubany fue nombrado secretario conciliar. En cuanto a los industriales que formaron parte de la primera junta del Patronato de las Viviendas del Congreso Eucarístico, estaba en pleno la Junta directiva de esta asociación: Santiago Udina Martorell, Jaime de Semir Carroz, Josep Maria Vilaseca Marcet (destacados abogados), Joan Vidal Gironella y Felipe Bertrán i Güell. Pero también, amén de pertenecer a ella, otros eran miembros del consejo superior del Fomento del Trabajo Nacional –José Clapers Crusellas, Andrés Oliva Lacomá (presidente honorario de la Cámara de Industria de Barcelona)–; de la Cámara de Comercio –Francisco de P.Gambús Rusca–; de la SECEA (entidad algodonera) –Antoni Pons Llibre–; el futuro ministro sin cartera, Pere Gual Villalbi; el presidente de la Cámara de la Propiedad Urbana, Angel Traval Rodríguez de Lacín; un representante del CEAM (entidad del sector metalúrgico) –Joaquín Ribera Barnola–; industriales textiles –Joan Roges Gallés, Salvador Palá Munne, Josep M. Juncadella Burés y Luis Jover Nunell–, entre otros. Actuó como secretario general el entonces secretario del Colegio de Notarios de Barcelona Josep M. de Porcióles Colomer.

17. "Informe de la Asociación Católica de Dirigentes al Excmo. obispo de Barcelona D. Gregorio Modrego a raíz de la exhortación pastoral sobre la vivienda". Arxiu Diocesà de Barcelona, Congreso Eucarístico Internacional, Carpeta nº45.

18. La información sobre la cantidad de viviendas de Barcelona ha sido extraída del siguiente informe publicado en ESTEBAN NOGUERA, J., FERRER AIXALÀ, A., "El Parc d'habitages a Barcelona". *Barcelona Societat* (Revista d'informació i estudis socials), Barcelona 5, 1996, p. 22-46.

Barris es puramente testimonial, con la construcción alrededor de la parroquia de Santa Engracia de Verdún de 63 viviendas. En la ciudad y sobre el actual parque de viviendas, las realizaciones del Patronato –3807 viviendas en Barcelona–, sólo suponen el 0,53%; comparándolas con otra entidad constructora que operó en la ciudad durante esos años, la Obra Sindical del Hogar, con 1,2% del porcentaje total, no desvelan la verdadera dimensión y función de estas actuaciones.

Diferente criterio se observa si se analiza por décadas¹⁹. Sobre el total de 76730 viviendas construidas en los cincuenta en la ciudad, Viviendas del Congreso con 2522 pisos supuso el 3,2% del total y en la década siguiente sobre un total de 132550 viviendas, un 0,8% con 1056 pisos. Se aprecia, pues, una rebaja sustancial en las actuaciones en la ciudad, reducción que va pareja a un desplazamiento hacia otros lugares del área metropolitana.

Sobre el incremento registrado en la construcción en Barcelona durante la década de los cincuenta respecto a la anterior (33,8%), observamos que la acción de Viviendas del Congreso Eucarístico supuso el 9,46% sobre el total. En cuanto al incremento registrado en la década de los sesenta (43,7%), Viviendas del Congreso fue sólo el 1,8% de dicho incremento. Así pues, la labor constructora de esta entidad actuó a nuestro entender de bisagra entre los inicios de una política pública de vivienda, seguida por el Patronato Municipal de la Vivienda y la Obra Sindical del Hogar e iniciada a mediados de los cuarenta, y la actuación masiva de los agentes privados que se dio en los sesenta²⁰, junto con la consolidación de las actuaciones, a mayor escala, de los organismos públicos antes mencionados.

Un análisis año por año de la actuaciones entre 1954 y 1959 parece confirmar esa tendencia, tal como muestra el cuadro nº3. Esa tendencia, en cuanto a porcentajes de construcción de viviendas que van de 2,09% a un excepcional 7,96% de 1956, apunta al efecto bisagra antes aludido y a la acción complementaria de una entidad a medio camino entre un agente público y un agente privado.

La no prolongación en los años siguientes de la obra del Patronato de las Viviendas del Congreso Eucarístico de la misma forma que en la década de los cincuenta, se debió, ante todo, a la no viabilidad económica de la propuesta y la incidencia a nivel legislativo del Plan Nacional de Vivienda de 1961, pero también a la enorme estigmatización ideológica que el colectivo impulsor de las mismas tenía. Las viviendas no podían ser construidas de forma distinta a los planteamientos²¹ de calidad, equipamientos y entorno emanados desde la doctrina católica, para la cual, la vivienda digna suponía la consolidación de la familia y era asimismo eje de la consolidación de la fe católica en la sociedad²². El coste añadido de esa calidad era difícilmente asumible a escala de polígono por parte de la entidad, teniendo en cuenta el origen de la mayor parte de sus ingresos. Otro hecho significativo, a la vez que casi exclusivo de Viviendas del Congreso, fue la selección sociológica de los futuros habitantes de los grupos. Dicha actuación se fue dulcificando a raíz de la aparición de otros grupos constructivos, pero en las primeras fases contó con un verdadero proyecto de implantación social tendente a la heterogeneidad del barrio y a enfatizar los valores católicos de esos nuevos inquilinos²³.

19. Las cifras utilizadas han sido extraídas de ALA-BART, A.; VICENS, J., "Algunes reflexions sobre l'hàbitat a Barcelona", *Papers*, Revista de Sociologia, Barcelona, 12, 1979, p. 139-155.

20. FERRER AIXALÀ, A., *Els Polígons de Barcelona*. Barcelona, UPC, 1996, p. 63 y s.

21. Son aleccionadoras las opiniones expresadas por el secretario del Patronato de las Viviendas del Congreso Eucarístico, Felio A. Vilarrubias, con respecto a la relación entre la familia y la vivienda, clara muestra de la ideología existente tras la construcción de viviendas. VILARRUBIAS, F.A., *Influencia decisiva de la vivienda en la familia y su desarrollo humano y social*, Barcelona, 1963.

22. En este sentido se expresaba Pío XII en su mensaje de Navidad de 1952: "Quien desee que la estrella de la paz nazca y se detenga sobre la sociedad opóngase a la aglomeración de hombres a manera de masas sin alma. Dé a la familia –célula insustituible del pueblo–, espacio, luz, desahogo para que pueda atender su misión de perpetuar la vida y educar a los hijos en un espíritu que esté en consonancia con las propias convicciones religiosas... Preocúpese por procurar a cada familia un hogar donde la vida familiar sana material y moralmente, logre manifestarse en todo su vigor y valor". Mensaje de Navidad de 1952, Pío XII. Extraído op. cit. nota 58.

23. CERVANTES, C.; CHECA, M.; DE GRADO, A., "El procés de distribució dels primers adjudicataris de les vivendes del Congrés Eucarístic (1954)". *Finestrelles*, Barcelona 6, p. 163-174.

AÑO	SITUACIÓN BARRIO O GRUPO	Nº VIVIENDAS	TOTAL ANUAL D'HABITATGES
1954	Congrés (Barcelona)	200	200
1955	Congrés (Barcelona)	320	320
1956	La Bordeta (Hospitalet)	50	971
	Congrés (Barcelona)	921	
1957	Sant Medir - La Bordeta	128	276
	Congrés (Barcelona)	148	
1958	Congrés (Barcelona)	193	193
1959	Sant Medir - La Bordeta	132	376
	Congrés (Barcelona)	244	
1960	Congrés (Barcelona)	220	256
	Vilassar - Arzobispo Modrego	20	
	Santa Rosalía (Barcelona)	12	
1961	Congrés (Barcelona)	183	183
1962	Congrés (Barcelona)	146	146
1963	Verdún - Santa Engracia	40	90
	Badalona - San Anastasio	50	
1964	Sant Medir - La Bordeta	173	892
	Sant Andreu	194	
	Badalona - San Anastasio	525	
AÑO		Nº VIVIENDAS	TOTAL ANUAL DE VIVIENDAS
1965	Badalona - San Anastasio	245	
1967	Congrés (Barcelona)	8	8
1968	Congrés (Barcelona)	146	312
	Sant Martí	166	
1969	Badalona - San Anastasio	323	323
1970	Badalona - San Anastasio	198	198
1971	Gavá - Grupo Angela Roca	184	366
	Gavá - Grupo Angela Roca	16	
	Badalona San Anastasio	166	
1973	Rubí	28	64
	Puigreig	36	
1974	Terrassa	327	721
	Viladecans	188	
	C/Concilio de Trento (Barcelona)	206	
1975	Verdun	23	137
	Cabrera de Mar	40	
	Gavá	50	
	Puigreig	24	
	TOTAL VIVIENDAS		6277

Por lo que respecta a la localización de las actuaciones constructivas, VCE no fue ajena al desplazamiento que las construcciones de viviendas sufrieron, desde el municipio de Barcelona hacia su comarca y área metropolitana. Así, si en los años cincuenta, sólo el 2,7% de las viviendas se hicieron fuera del municipio, en la década siguiente el porcentaje se elevó a más del 55,9%, pasando a ser en la década de los setenta del 88,2% del total de las viviendas construidas.

LAS VIVIENDAS DEL CONGRESO, UN EJEMPLO DE "MINIMO BIENESTAR"

En cuanto a la calidad de las viviendas, Viviendas del Congreso (VCE) tuvo especial preocupación por las características y dimensiones de las mismas, así como por su localización dentro de la trama urbana. A escala urbanística, hay que tener en cuenta que todas las actuaciones en Barcelona, a excepción de la de San Andrés (Grupo *Nuestra Señora de la Soledad*), estuvieron dirigidas por el arquitecto José Soteras Mauri, director de la oficina de urbanismo del Ayuntamiento de Barcelona que realizó el llamado Plan Comarcal de 1953. Sin duda alguna, la aportación de Soteras Mauri y su equipo (Carlos Marques y Antonio Pineda) se dejó sentir en la primera gran operación de las VCE -el barrio del Congreso-Can Ros- como experiencia piloto de las conclusiones de la llamada Ciudad Abierta y el lema "Sol, aire y vegetación" con el que se celebró el Día Mundial del Urbanismo de 1950, donde se presentaron los estudios preparatorios del mencionado Plan Comarcal. En este primer polígono se pueden observar las teorizaciones de Soteras que, en palabras suyas, trató de "sustituir las manzanas cerradas por otro tipo de edificación abierta al sol, al aire y a la vegetación, y donde tuvieran cabida, además de las viviendas, los jardines para los juegos de los niños, jardines de reposo y todas aquellas atenciones que requiere la vida colectiva"²⁴. La aplicación de estos contenidos se vio también reforzada por la utilización de una serie de propuestas de vivienda económica que surgen en esos años²⁵. Especialmente las de Ramón Giralt Casadesús y Clemente Maynés Gaspar, propuestas en su trabajo: *Estudio sobre la vivienda económica de España*, publicada por el Cuerpo de arquitectos municipales de España, en 1950. Para ellos, la vivienda debe responder a un mínimo de bienestar contrapuesto a la idea de *Existenzminimum* de Alexander Klein²⁶. Para Giralt y Maynés, la vivienda debía cumplir también, una función social, muchas veces ligada a la concepción católica de la familia y del hogar. Respecto al uso de materiales y la composición de los proyectos recomiendan 'simplicidad' o lo que es lo mismo sencillez y racionalización en el uso de los recursos generados por el propio entorno económico y ambiental.

Soteras llevó a la práctica todos estos conceptos. Así, la superficie de las viviendas se sitúa entre 60 y 120 metros cuadrados, diferenciando viviendas con tres, cuatro y cinco habitaciones, y algunas de ocho destinadas a familias numerosas. Estas superficies se concentran en una franja más estrecha en el caso de los grupos de menos de 200 viviendas, en los que las superficies oscilan entre 70 y 90 metros cuadrados. La aplicación de estos conceptos fue seguida tanto en el barrio inicial como en los grupos posteriores (la Bordeta, San Andrés, Badalona, etc.). Para el caso de los dos polígonos *Congreso-Can Ros* y Badalona, la densidad se sitúa entre 165 y 201 viviendas por hectárea, respectivamente, y un coeficiente de edificabilidad de 1,5 metros cuadrados para los dos.

La superficie destinada a viales y zonas verdes supone el 53% sobre 16,5 hectáreas y el 56% sobre 75.000 metros cuadrados, respectivamente, para ambos polígonos. Formalmente, los conjuntos presentan el uso de materiales como el ladrillo visto, los zócalos y aplacados de piedra. También, el ritmo compositivo de los bloques de viviendas, la presencia de plazas y parterres y el uso de patios interiores y pasajes de comunicación entre ellos representan una buena definición cualitativa del conjunto.

24. PRATS, E.; FERRÉ, A., "La ciutat oberta: 1950-1970", *Barcelona Contemporània 1856-1999*, Barcelona, 1996, p. 156-169.

25. Por ejemplo, unos proyectos objeto de premio que aparecieron publicados, en mayo de 1950, en el nº100 de la *Revista Nacional de Arquitectura* bajo el título "El problema de la vivienda económica en Barcelona". O las aportaciones surgidas desde la VI Asamblea Nacional de Arquitectos, celebrada en Madrid del 11 al 16 de noviembre de 1952, con una área temática titulada "El problema de la vivienda en nuestras clases medias y modestas".

26. DE LA RISTRA, M. & ROHN, E. (Trad.) KLEIN, A., Contribución al problema de la vivienda, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 75, 1948, separata, pp. 65-80.

La dotación de locales comerciales respecto a las viviendas para todos los grupos construidos en Barcelona se sitúa en una proporción de entre 9,7 y 9,8 viviendas por tienda establecida. La adjudicación posterior de las tiendas, especialmente en el polígono de Can Ros, potenciaba la racionalidad de la distribución comercial en el barrio en cuanto a las necesidades de sus habitantes²⁷.

A estas intervenciones, se añadió una necesidad implícita a la ideología del Patronato de las VCE: la construcción del templo parroquial y de una serie de equipamientos, escuelas, locales sociales, etc. Este tipo de edificaciones elevaron las partidas que la contabilidad del patronato denomina Obra Social, en detrimento de las partidas de recursos propios, las cantidades que se originaban de la captación de aportaciones. Una falta de liquidez propició la aparición de una serie de estrategias tendentes a la consecución de obras sociales concretas, tales como: derramas en las cuotas que los adjudicatarios de las tiendas tenían que pagar, campaña de recogida de fondos pro templo por parte de los habitantes del polígono, etc. Si bien estas circunstancias sólo afectaron a los grupos que se dotaron de templo (Can Ros, la Bordeta y Badalona), distinta sería la política hacia la construcción de escuelas, sin duda alguna uno de los logros más interesantes del Patronato. Dotó a todos los grupos de nuevos centros escolares (femeninos y masculinos) y de enseñanzas profesionales, en algunos casos, cuya gestión fue asignada a órdenes religiosas (Hermanos de las Escuelas Cristianas, Teresianas, etc.).

27. Ver *Reglamento para la adjudicación de locales comerciales en VCE*. Arxiu Diocesà de Barcelona. Carpetas Viviendas del Congreso Eucarístico.

MADRID, AÑOS 50: LA INVESTIGACIÓN EN TORNO A LA VIVIENDA SOCIAL. LOS POBLADOS DIRIGIDOS

Ana María Esteban Maluenda

Durante los primeros años de la década de los cincuenta, el perfil de la periferia sur madrileña acusa un gran cambio. A partir de 1953 se produce una fuerte inmigración de población rural que obliga al Estado a intervenir para solucionar lo que se empieza a plantear como algo ineludible: fomentar la construcción de viviendas destinadas a las clases más humildes, incapaces de conseguir unas condiciones mínimas de salubridad e higiene en los asentamientos que se estaban formando.

La etapa de 1945 a 1956 constituye un periodo de experimentación urbanística y de maduración de los conceptos fundamentales que desembocarán en la redacción de un plan para Madrid, que se hace público en 1961. Aunque antes de los cincuenta ya se intenta limitar el crecimiento de estos asentamientos periféricos creando zonas destinadas a vivienda modesta, el problema del suburbio no empieza a preocupar seriamente a la Administración hasta principios de la década. Como señaló Rafael Moneo, las razones de estos establecimientos fueron principalmente dos: el aumento del nivel de vida de la capital, que provocó la demanda de mano de obra para construir vivienda acomodada, y el éxodo de los campesinos a la ciudad en busca de una mejora en sus condiciones: "Madrid, pues, crecía sirviendo a las necesidades de las clases extremas"¹.

Para llevar a cabo la ordenación del anárquico cinturón madrileño era necesario un plan que solucionase el problema de la vivienda modesta. En 1954, Luis Valero se hace responsable del Instituto Nacional de la Vivienda (INV) y Julián Laguna de la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid. Su actuación resultará decisiva para desarrollar un nuevo concepto de alojamiento social. Al año de tomar posesión de su cargo, Valero pone en marcha una ley, aprobada antes de que él llegase al cargo, mediante la promulgación del *Reglamento de Renta Limitada*, la aceptación de un primer 'Plan Nacional de la Vivienda' y la aprobación de unas nuevas *Ordenanzas Técnicas*. El Plan se acompaña de un decreto que autoriza al INV para desarrollarlo en Madrid. Se consideraban cuatro etapas u objetivos:

- Creación de una serie de *poblados* llamados de absorción y destinados, como su propio nombre indica, a reagrupar a la población de las viviendas diseminadas con malas condiciones constructivas.

- Creación de *poblados dirigidos*, en los que se trata de canalizar el potencial humano de constructores de su propia vivienda, evitando la costumbre de edificar anárquicamente o en terrenos no aptos.

1. "Madrid: los últimos veinticinco años", *Hogar y Arquitectura* 75, marzo-abril 1968.

- Creación de *nuevos núcleos urbanos*, destinados a atender el programa de construcciones de una categoría superior a las ya descritas, completados con todos los servicios urbanísticos de una sola vez.

- Los *barrios completos* o '*barrios tipo*', una evolución de los anteriores con una fisonomía o límites especiales que les permiten tomar la denominación de barrio.

Este planeamiento, unido a la entrada de Julián Laguna como comisario en 1954, propicia la creación de un conjunto de poblados en los alrededores de la ciudad con una serie de objetivos muy claros: limpiar la periferia madrileña, eliminar el chabolismo y facilitar la expansión de la ciudad. Al año siguiente se inicia una primera actuación, por la que se construyen cinco mil viviendas distribuidas en ocho *poblados de absorción* situados en Canillas, San Fermín, Caño Roto, Villaverde, Pan Bendito, Zofio y dos en Fuencarral. En 1956 se comenzó un segundo programa que comprendía los barrios de Manoteras, La Elipa, Vallecas, Entrevías, dos en San Blas, la segunda fase de San Fermín, Juan Tornero y General Ricardos².

La experiencia en estos primeros poblados de absorción, sobre todo la de Fuencarral A, cimentó las bases sobre las que se apoyarían los dirigidos. Su arquitecto, Sáenz de Oiza, utilizó un estricto criterio racionalista que incluía como objetivo primordial la optimización económica. Por esta razón, Laguna y Valero lo adoptan como modelo de referencia para las posteriores intervenciones de vivienda modesta que el INV desarrolló en todo el territorio español.

EL 'INVENTO' DE LA AUTOCONSTRUCCIÓN

En 1956, una vez realizada la operación de emergencia en los poblados de absorción, Valero y Laguna aprovechan la superficie liberada gracias a los reajojos, y la experiencia de estas primeras intervenciones, para iniciar la fase de los *poblados dirigidos*. En principio, se podría pensar que se trataba de otra etapa más, continuadora de la anterior, pero la incorporación del concepto de la *autoconstrucción* al planteamiento inicial varió totalmente su concepto.

El proyecto surge a instancia del director del INV, Valero Bermejo, quien ya lo había ensayado en numerosas promociones siendo gobernador civil de las provincias de Ávila y Navarra. Con esta política se intentaba que la mano de obra llegada del campo a la ciudad para cubrir la creciente demanda de vivienda burguesa colaborase activamente en la construcción de su propia morada.

Las viviendas de promoción oficial que se creasen pasarían a ser propiedad del ocupante al cabo de cincuenta años mediante una amortización mensual muy reducida. En muchas ocasiones, la situación económica de los futuros habitantes no les permitía siquiera abonar la cuota inicial de entrada, por lo que se busca en la *prestación personal* una solución para los demandantes en este estado precario. Cuando ninguno de los futuros ocupantes era capaz de hacer frente a ese trabajo, la *prestación personal* se podía sustituir por lo que se denominó *redención en metálico*.

Laguna se rodeó de un equipo de jóvenes profesionales a los que encomendó la tarea de dar forma a una primera etapa de los *poblados dirigidos*.

2. Los poblados de absorción de Villaverde (Joaquín Núñez Mera y Javier Zuazo Bengoa), Zofio (José M. Argote y Miguel Fisac), Vista Alegre (Mariano R. Avial), Caño Roto (Luis Laorga), Canillas (Federico Faci), Fuencarral B (Alejandro de la Sota), San Fermín (Pedro Pinto), Fuencarral A (Francisco Javier Sáenz de Oiza) y el barrio-tipo San Antonio (F. Moreno Barberá -jefe de equipo), se publican, por este orden, a continuación del artículo "Los poblados de absorción de Madrid", *Revista Nacional de Arquitectura* 176-177, agosto-septiembre 1956.

Todas las gestiones para levantar las viviendas contarían con el apoyo de un gabinete técnico que dirigiría, a pie de obra, el proceso de construcción. Los resultados obtenidos dependieron, en gran medida, de la elección de los arquitectos a cargo de la redacción de los proyectos: Oiza, Romany, Cubillo, Sierra, Alvear, Íñiguez de Onzoño, Vázquez de Castro, Carvajal, Corrales, Molezún y García de Paredes, entre otros. Para Laguna, que buscaba “*modernidad dentro de una cierta ordenanza y ambientación*”³, los criterios a seguir estaban claros. En 1956 se encargan cinco de ellos -Entrevías, Fuencarral, Canillas, Caño Roto y Orcasitas-; un año más tarde se pone en marcha Manoteras; y aún se tardarán otros dos más en encomendar el último, Almendrales.



El poblado de Entrevías es, junto con Almendrales, uno de los ejemplos en los que no se utiliza la mezcla de bloque en altura con hileras de viviendas unifamiliares. Su rotunda imagen recuerda algunos de los ejemplos americanos que Oiza conoció durante su estancia en Norteamérica.

En general, los mismos implicados han reconocido que este sistema, y la estrecha colaboración con los futuros usuarios de las viviendas, contribuyó a crear un clima de euforia y entusiasmo que difícilmente se hubiese dado en otras circunstancias. Luis Cubillo resulta muy expresivo al referirse a ello:

“La faceta más divertida de los poblados dirigidos, al menos para mí, fue la experiencia de la prestación personal (...). Los arquitectos lo éramos todo allí; gerentes y arquitectos directores (...). A veces me parece un milagro que aquello saliese bien, porque aunque supiéramos de construcción, de finanzas no teníamos ni idea (...) fue una cosa de dedicación tan absoluta que siempre lo recuerdo como la época más feliz profesionalmente”⁴.

Entrevías⁵ fue el primer poblado donde se utilizó la prestación personal. Durante la semana, una empresa auxiliar se ocupaba de preparar el trabajo de los domingueros que, organizados en grupos de 20 a 24 personas -el número de viviendas de una hilera-, acudieron a trabajar todos los días festivos durante año y medio. Oiza, su arquitecto, utilizó un único tipo de vivienda mínima con tres pequeñas variantes: la mayor tenía algo menos de 60 metros cuadrados de superficie construida, con un ancho de crujía de 3'60 metros, medida necesaria para poder distribuir tres habitaciones en el piso superior.

LA FURIOSA INVESTIGACIÓN⁶

Pero, aparte de la *autoconstrucción*, hubo otro factor que influyó en la implicación personal de los arquitectos en esta experiencia: la posibilidad que les supuso de investigar, ensayar y proponer una serie de tipos residenciales muy distintos a los que se estaban construyendo. En este sentido, Oiza destaca entre sus compañeros por ser el primero que elaboró un modelo más acorde con las corrientes internacionales. Él mismo lo explicaba años más tarde:

“Contrariamente a lo que pudiera pensarse, no había nada que nos vinculara a un partido, ni nuestra intención era ganar dinero; simplemente nos brindaron poder ser arquitectos (...) Lo que más destacaría del ‘invento’ de los poblados es la dedicación que pusimos en ello”⁷.

La mayoría de críticos de la arquitectura española coinciden en señalar el año 1949 como el del arranque de una apertura de nuestro país hacia los ejemplos foráneos. A partir de este momento, el interés por lo que se edifica en el extranjero empieza a crecer progresivamente, y algunos arquitectos tienen la oportunidad de viajar a otros países.

Oiza, por ejemplo, pasa un año en Estados Unidos becado por la Academia, y vuelve a España después de haber tenido la oportunidad de estudiar ejemplos de prefabricación y numerosos temas relacionados con las ins-

3. Palabras del propio Julián Laguna en el capítulo “Conversaciones sobre poblados: la experiencia en el recuerdo de sus protagonistas”, incluido en el libro *La quimera moderna: Los poblados Dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*, BLUME, Hermann, Madrid, 1989, escrito en colaboración por FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, ISASI, Justo F, y LOPERA, Antonio.

4. Extracto de las mismas conversaciones citadas en la nota anterior.

5. “Barrio de Entrevías”, *Arquitectura* 58, octubre 1963. “Poblado dirigido de Entrevías”, *Hogar y Arquitectura* 34, mayo-junio 1961. “Plan de Ordenación del Sector de Entrevías”, *Hogar y Arquitectura* 49, noviembre-diciembre 1963. *Cinco proyectos de vivienda social en la obra de Francisco Javier Sáenz de Oiza*, COAM-Pronaos, Madrid, 1996.

6. Se utiliza conscientemente la misma frase con la que Miguel Ángel Baldellou tituló su ponencia en el Congreso Internacional *De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española*, celebrado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Pamplona los días 29 y 30 de octubre de 1998.

7. De las conversaciones señaladas en la nota 4.

talaciones y los aspectos técnicos de los edificios. De hecho, durante once años imparte clases de ‘Salubridad e Higiene’ en la Escuela de Madrid, lo que le llevará a aplicar unos criterios rigurosamente racionalistas a la hora de diseñar sus viviendas sociales, siempre atento a conseguir los presupuestos más económicos a partir de un estudio exhaustivo de los materiales de construcción. Durante los primeros cincuenta escribe varios artículos en los que pone de manifiesto la importancia de la técnica en la arquitectura moderna. Los nombres de Neutra, Breuer o Mies van der Rohe se citan entre los arquitectos que recurren al racionalismo en sus obras⁸.

Pero otros se quedan en Europa, como Romany, que visita los países nórdicos y se convierte, junto con Cubillo, en un gran admirador de Arne Jacobsen. En el poblado de Canillas⁹, Cubillo intentó introducir la plástica de la arquitectura danesa. Aunque las plantas de las viviendas eran algo más rígidas que las de otros ejemplos, el aspecto exterior se define con mayor libertad:

“Todas las casas eran iguales, pero en el momento en que acabamos, empezaron a hacer barbaridades. La estética inicial era absolutamente danesa. Yo tengo por ahí un libro de Jacobsen y me divierte mucho cogerlo y ver que a fuerza de usar mucho unas ideas, acabas creyendo que son tuyas al final”¹⁰.

El aire nórdico está presente también en otros poblados, como en las tipologías unifamiliares en L de Caño Roto¹¹, donde la planta se organiza alrededor de un patio abierto a mediodía y adquiere unos tintes más rurales, cercanos a algunos asentamientos suburbanos coetáneos de Utzon o de Bakema¹². En Almendrales¹³, el aspecto general de la agrupación, así como algunos detalles compositivos, resultan más próximos a los realizados en el norte de Europa. Como dice Justo Isasi, se trata de “una arquitectura de ladrillo, pero de ladrillo más nórdico que madrileño”¹⁴.

Viajasen o no, en los años precedentes a la construcción de los poblados, todos estos arquitectos tenían interés por estar al día en la producción del momento. A ello contribuyeron las escasas publicaciones periódicas extranjeras y, sobre todo, las revistas españolas, mucho más asequibles para la mayoría y en las que, poco a poco, las referencias a la producción foránea¹⁵ iban siendo más numerosas. Además, durante esos años, algunos libros sobre vivienda y ciudad alcanzaron una gran difusión en las escuelas¹⁶.

La experiencia de los poblados dirigidos junto a otras cercanas en el tiempo, como el Concurso de Viviendas Experimentales del año 1956¹⁷, ofreció a los arquitectos la oportunidad de ensayar diversas tipologías. Teniendo en cuenta tanto la corriente historicista que defendía el Estado como la formación academicista impartida en las escuelas, resulta sorprendente que tan pequeño grupo de jóvenes arquitectos fuese capaz de provocar un cambio tan radical.

En lo que se refiere a los tipos, parece que se inspiran tanto en modelos del momento como en las viviendas obreras de Taut, Oud, Gropius ... Los arquitectos de los poblados adoptan estos criterios no sólo en su imagen, sino en los conceptos funcionalistas y ‘de mínimos’ que defendían. En este sentido se expresa Moneo:

“Aunque la fuente de inspiración de este tipo de vivienda no suponga una absoluta novedad,

8. Como ejemplo de estos artículos destaca “El vidrio y la arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura* 129-130, octubre 1952.

9. “Poblado: Canillas”, *Arquitectura* 62, febrero 1964. “Poblado de Canillas”, *Revista Nacional de Arquitectura* 176, ago-sep 1956. “Plan parcial de Ordenación Urbana de la zona de actuación del núcleo de Canillas”, *Hogar y Arquitectura* 60.

10. Extracto de las conversaciones citadas en la nota 4.

11. “Poblado de Caño Roto (Carabanchel, Madrid)”, *Revista Nacional de Arquitectura* 176, agosto-septiembre 1956. “Poblado dirigido de Caño Roto”, *Arquitectura* 8, agosto 1959. “Poblado: Caño Roto”, *Arquitectura* 62, febrero 1964. “Poblado de Caño Roto (tercera fase), Madrid”, *Hogar y Arquitectura* 54. “Poblado dirigido de Caño Roto, Carabanchel Bajo, Madrid (primera y segunda fases)”, *Hogar y Arquitectura* 54. “El poblado de Caño Roto”, *Hogar y Arquitectura* 54.

12. Esta relación ha sido señalada por Justo Isasi en *La quimera moderna: los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*, op. cit.

13. “Poblado: Almendrales”, *Arquitectura* 62, febrero 1964. “Poblado de Almendrales en Madrid”, *Hogar y Arquitectura* 67.

14. En *La quimera moderna: los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*, op. cit.

15. Si se consultan los índices de la *Revista Nacional de Arquitectura* y su posterior etapa como *Arquitectura* -desde su posición como revistas de la Dirección General de Arquitectura y del Colegio de Arquitectos de Madrid-, el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* -publicación desde la que se anima a los arquitectos a operar un cambio en la arquitectura española-, *Hogar y Arquitectura* -que pese a ser el medio de difusión de la Obra Sindical del Hogar incluye algunas secciones dedicadas a arquitectura internacional-, *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo* -desde una postura menos centralista- o *Informes de la Construcción* -orientada a temas constructivos pero con numerosa información sobre arquitectura americana-, se puede observar un aumento considerable de los artículos sobre obra extranjera durante la década de los 50.

16. HURTADO, Eva, señala en el capítulo “El concurso de viviendas experimentales de 1956. Influencia del mundo anglosajón”, incluido en el libro *La vivienda experimental. Concurso de Viviendas Experimentales de 1956*, op. cit., como libros básicos *Contribución al problema de la vivienda* de Alexander Klein y *La nueva ciudad* de Hilberseimer, del que comenta que “aporta propuestas radicales y paradigmáticas fundamentales para el sorprendente avance en el estudio de los espacios para la vivienda social”.

17. *La Vivienda Experimental. Concurso de Viviendas Experimentales de 1956*, Servicio Gráfico de la Fundación Cultural COAM, Madrid, 1997.

puesto que se trata, en última instancia, de una nueva versión de las viviendas de los racionalistas europeos de los años 20, no cabe duda de que su influencia se ha hecho sentir en la vivienda modesta, no sólo madrileña, sino española”¹⁸.

Al contemplar Entrevías, es inevitable pensar en los barrios americanos que conoció Oiza en su estancia en Norteamérica, en especial el barrio residencial en Wellesley de Hugh Stubbins, donde se utilizó el mismo tipo de muro perforado para delimitar los patios de la vivienda¹⁹. Su admiración por la arquitectura americana, en especial, además de por Hilberseimer y su libro *La nueva ciudad*, está presente en la rotunda imagen del poblado.

Los estudios de Hilberseimer también se reflejan en otro de los poblados: Orcasitas²⁰. El conjunto se ordenó en ‘espinas de pez’ según el modelo creado para Chicago, pues Leoz y Hervás lo consideraron idóneo para ese terreno por las ventajas que ofrecía de cara a la zonificación. Las distintas edificaciones se organizaron en una serie de manzanas cerradas, con acceso a través de calles privadas. Se intentó buscar la mayor variedad de recintos interiores, manteniendo un gran rigor en los criterios de orientación y soleamiento.

Pero en la mayoría de los casos, estos ejemplos se conocían no mediante la experiencia directa, sino a través de las publicaciones periódicas, y ello produjo una de las mayores contradicciones de la arquitectura española de ese momento: los trazados y el lenguaje compositivo que se proponen son más miméticos que fruto de un estudio directo y profundo de las características de sus precedentes. Sin embargo, en algunos casos se fue un poco más allá y los resultados fueron muy positivos.

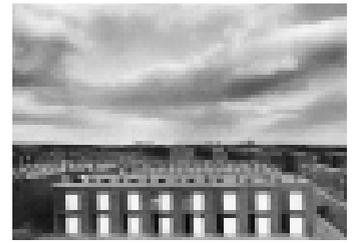
ANÁLISIS DE LAS INTERVENCIONES

La experiencia de los poblados dirigidos resulta interesante y se valora, sobre todo, por su carácter insólito dentro del panorama español. Aunque en su planteamiento hubo aspectos negativos, también se produjeron algunos avances que no se pueden obviar.

Se ensayan nuevos tipos de habitación. Uno de los aspectos más valorados del Fuencarral dirigido²¹, y en general de la obra de Romany, son las innovaciones que realiza para incorporar tipologías que no eran habituales en la época. En este caso, incluye la vivienda dúplex en los bloques, donde consigue un notable nivel arquitectónico.

Caño Roto es el poblado donde se proponen un mayor número de modelos, resueltos con gran madurez: desde las viviendas en dúplex de los bloques, en los que las entradas a la planta de acceso tiene lugar por un nivel intermedio desde el que se asciende o descende a las habitaciones, hasta las torres, las pastillas de cuatro pisos, y todo el repertorio de unifamiliares.

Pero, aunque en muchos casos se investiga, en otros, los arquitectos se limitan a copiar formas sin atender a los motivos que las crearon. A veces esta voluntad de innovación resulta excesiva, y algunos aspectos como el mantenimiento de los edificios después de su construcción no se consideraron suficientemente, por lo que la degradación ha resultado inevitable. Sin embargo, hay ejemplos en los que sucede lo contrario. En Almendrales, uno de los

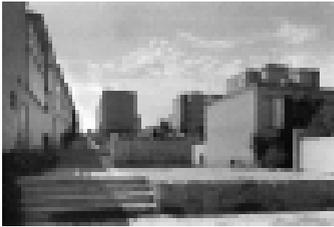


El aire nórdico de las viviendas unifamiliares de Canillas confirma la influencia que Arne Jacobsen ejerció sobre algunos arquitectos. La plástica danesa se refleja en la composición de las fachadas y en el uso de los materiales.

18. "Madrid: los últimos veinticinco años". op. cit.
19. Esta relación ya ha sido señalada por Justo Isasi en *La quimera moderna: los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*, op. cit.
20. "Poblado dirigido de Orcasitas, en Madrid". *Hogar y Arquitectura* 62, febrero 1964. "El poblado de Orcasitas", *Temas de Arquitectura* 22, enero 1961. "El poblado de Orcasitas", *Temas de Arquitectura* 24, marzo 1961. "El poblado de Orcasitas", *Temas de Arquitectura* 27, junio 1961.
21. "Poblado: Fuencarral", *Arquitectura* 62, febrero 1964.



El poblado de Alamedras, lejos ya de la rigidez de Entrevías, utilizó un único esquema de bloque que variaba, siguiendo unos criterios estrictos de soleamiento, para adaptarse al terreno donde se implantaba.



Caño Roto es, sin duda, el poblado donde se consiguieron las mejores soluciones tipológicas. Las zonas entre las viviendas se concibieron como espacios reducidos que podían ser cuidados por los propios vecinos del barrio.

poblados mejor conservados, sigue siendo agradable pasear por las calles y todavía se pueden contemplar las contraventanas blancas originales que protegen del buscado sol de mediodía.

Probablemente la mayoría de estos fallos sea achacable a la rapidez con que se hicieron los proyectos. El grado de efectividad perseguido provocó que otros aspectos como el trazado no se trataran con el cuidado necesario. Por lo general, excepto en Entrevías y Alamedras, los poblados responden a la imagen del *mixed development*, mezclando casas bajas unifamiliares y bloques de pisos según esquemas de composición abierta. A diferencia de los diseños anglosajones, en los que la diversidad surge por la mezcla de usos y programas, la variedad de los poblados españoles estaba más ligada a la *autoconstrucción*, es decir, a la adjudicación de las casas unifamiliares en función de las posibilidades que tenía algún miembro de la familia para pasar a formar parte del grupo de ‘domingueros’. Tan sólo en Canillas se construyeron viviendas en altura con mano de obra no especializada. Años después, Cubillo recuerda la arriesgada pero exitosa experiencia: “yo me lancé a hacer viviendas de cuatro plantas, y hubo que echarle mucho valor. Todos los días pensaba en la que se iba a armar, pero no tuvimos ni un solo accidente”²².

En algunos casos, como la distribución de los edificios no se hacía en función de un programa claro, los espacios abiertos carecen de sentido. La indefinición del trazado afecta a temas como el tráfico o los equipamientos y, aunque se separan circulación peatonal y rodada, no se tiene en cuenta el futuro crecimiento de los núcleos y la posterior necesidad de aparcamiento. Además, muchas veces los poblados no se proyectan con idea de que pudiesen llegar a transformarse en un barrio, sino como un simple grupo de viviendas con acceso que no llega a incorporarse al tejido de Madrid.

Fuencarral se planteó intentando apartarse de trazas excesivamente geométricas o simplemente dictadas por criterios de orientación. Al final, estos primeros esquemas, en los que había una clara intención experimental en la propuesta de una serie de recintos de relación cerrados, quedaron reducidos a simples tramas de bloques e hileras de dos plantas. El principal problema del barrio es la solución defectuosa del tránsito rodado que, a diferencia de otros poblados, penetra sin restricciones dentro del conjunto.

Sin embargo, en Caño Roto, la mezcla de edificación alta y baja obtiene unos resultados brillantes. El estudio de las orientaciones y de los accesos resulta el más eficaz del grupo. Esto ha hecho posible que hoy día el conjunto mantenga un buen uso, incluso a efectos del tráfico rodado. Por otra parte, se abandona la idea de crear grandes zonas ajardinadas entre las viviendas, y se opta por ámbitos más reducidos cuidados por los propios habitantes, quienes de este modo pasan a considerarlos como propios. Los bloques adoptaron un planteamiento más vanguardista e incluyeron las soluciones más acertadas junto con los de Fuencarral y Alamedras. Lo más interesante del caso no es el desarrollo de una u otra tipología, sino la mezcla de todas ellas formando un conjunto armónico, de calidad doméstica y urbana.

Casi siempre se intentan seguir criterios de soleamiento para la disposición de bloques e hileras, pero sólo en Caño Roto y Alamedras se consigue man-

22. De las conversaciones señaladas en la nota 4.

tener la buena orientación, especialmente en el último, donde un único tipo de bloque se va adaptando para conseguir las mejores condiciones. Al contrario que en Entrevías, Almendrales prescinde de la rigidez y ortogonalidad y adopta criterios más orgánicos y particulares para cada caso.

Aunque la cuestión era proyectar viviendas destinadas a un tipo de usuario concreto, en algunos casos se terminaron pensando para un habitante tipo y, a veces, el desconocimiento de los problemas reales de los futuros moradores provocó los cambios posteriores. En Entrevías, la plástica rotunda del poblado cedió rápidamente ante las peticiones de los vecinos que, antes de terminar la obra, ‘sugirieron’ al equipo director que cambiase el único hueco rasgado por un conjunto de ventanas tradicionales. Posteriormente, sin la intervención de los arquitectos, cada uno fue actuando en algún punto, hasta alcanzar el aspecto actual que, lejos de evocar su imagen primitiva, deja atisbar el rigor y la convicción de sus inicios.

Uno de los poblados más alterados ha sido Manoteras²³. En las viviendas unifamiliares se incluía una nota curiosa: el zaguán de entrada desde la calle. Este espacio, a modo de porche, creado con la intención de comunicar visualmente el jardín posterior de la casa con la calle, pronto se convirtió en uno de los puntos menos aceptados por los usuarios, quienes terminaron por cerrarlo e incorporarlo a la vivienda.

Sin embargo, en Fuencarral, los conflictos que surgieron fueron corregidos por el mismo Romany cinco años más tarde. Renunciando a la pureza formal que caracterizaba el conjunto, el arquitecto solucionó las humedades de la cubierta y los testeros de los bloques utilizando planchas de uralita. La cubierta de las viviendas bajas se amplió con unos aleros que protegen las fachadas laterales de las inclemencias del tiempo. Gracias a estos cambios, el poblado se ha mantenido en un estado bastante aceptable, y actualmente es uno de los ejemplos que mejor se conserva.

Con la práctica de la *autoconstrucción*, las diferencias de intereses entre arquitectos y usuarios disminuyen. El trabajo conjunto a pie de obra aproxima los criterios de los profesionales a las necesidades reales de los habitantes. Además, el hecho de construir su propia morada propicia que los últimos se impliquen en ella desde el principio. Con todo, la ventaja principal de la prestación personal no es este acercamiento, sino la posibilidad, sin precedentes, de que la gente sin recursos acceda a una vivienda digna.

Los poblados dirigidos constituyen una muestra única dentro del panorama general de la vivienda social de la época. No había medios materiales, y el clima social y político que se respiraba no favorecía el desarrollo de tipologías excesivamente ‘modernas’. Aun así, se consiguieron soluciones que intentaron adaptarse al carácter rural de los futuros habitantes de las casas, al espíritu tradicional del gobierno que las promocionaba, a la falta de presupuesto y materiales para construir las y, sobre todo, al interés de un grupo de jóvenes profesionales con inquietudes que procuraron dar a todo ello una respuesta coherente sin renunciar a una arquitectura propia de la época que les tocó vivir.

En su construcción confluyeron una serie de circunstancias que dieron lugar a importantes innovaciones y a hallazgos tipológicos y de trazados sin



Aunque en Fuencarral no tardaron en aparecer patologías que afectaban a los edificios, la intervención del propio Romany para solucionarlas ha hecho posible que el barrio se conserve en un estado más que aceptable.

23. "Barrio de Manoteras", *Hogar y Arquitectura* 62, enero-febrero 1966.

parangón con otras experiencias coetáneas. No se trata ahora de averiguar si el hecho de incorporar el tipo unifamiliar a las viviendas económicas fue algo buscado o simplemente provocado por la *autoconstrucción*, ni si la adopción de la mezcla entre bloque en altura y casa baja fue consecuencia de la necesidad de facilitar la construcción a los ‘domingueros’, o si la posibilidad de utilizar una estética determinada vino dada por el carácter de los personajes responsables de las intervenciones. Quedémonos con lo que resulta más interesante de la experiencia: la incorporación del Movimiento Moderno a la vivienda modesta, el descubrimiento de una serie de arquitectos cuya trayectoria posterior ha demostrado que aquellos logros no se produjeron por casualidad y, sobre todo, la posibilidad de llevar a cabo una nueva arquitectura, lejos ya de los cánones impuestos por el gobierno en los años inmediatamente posteriores a la Guerra Civil.

EL HOGAR DEL EMPLEADO: SEIS MIL VIVIENDAS EN MADRID Y UN PRIMER PROYECTO OLVIDADO

Eva Hurtado Torán

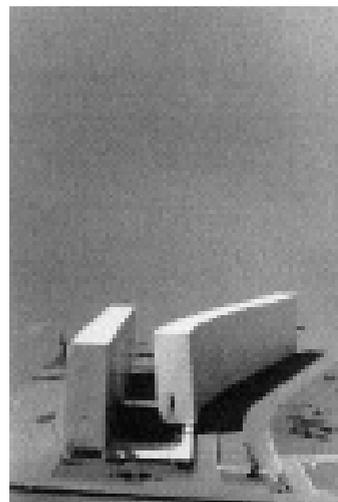
Como razones de la solución, quedan explicadas las intenciones de los arquitectos, Sáenz de Oiza, Sierra y Romany en el plano inicial del Proyecto para la Construcción de 600 viviendas en la Urbanización del Río Manzanares: “Viviendas con dos fachadas y acceso exterior independiente. Sin los inconvenientes de la casa de galería o el bloque de Marsella. La calle o paso está abierta al sol y al paisaje con posibilidad de lograr ambientes gratos e interesantes. Nunca una galería oscura ni tampoco un corredor por delante de una de las fachadas de la vivienda.”

Estamos en 1953 y bajo la iniciativa del ‘Hogar del Empleado’ se está creando un equipo de trabajo cuya producción será vital para el tránsito del historicismo de los años cuarenta al neo-racionalismo que brillantemente invade la arquitectura de la vivienda social en Madrid en la década siguiente¹.

El 1 de abril de 1939 termina la guerra civil con el resultado de unas 250.000 viviendas destruidas² y antes de seis meses se había creado el Instituto Nacional de la Vivienda, para organizar la reconstrucción y durante los años siguientes para acometer el gravísimo problema de la inmigración en las ciudades. Disponer de viviendas³ requiere que se arbitren numerosas vías para las que el Régimen sienta las bases y establece los mecanismos de control en lo que será uno de los principales argumentos de su ideario político.

Los intentos de involucrar a la iniciativa privada en la vivienda de protección pública, no siempre son satisfactorios, tanto por el poder centralizador y propagandístico que las organizaciones del *Movimiento* quieren para sí, como por la dificultad de equilibrar el incentivo de la subvención con el control de beneficios del capital privado. Frente a ellos, las asociaciones benéficas⁴, por sus intereses más altruistas, su apoyo en las organizaciones de trabajadores y el respaldo de la Iglesia, responderán naturalmente mejor a las condiciones de escasez y a la confianza que interesa al Estado de la posguerra, e incrementarán constantemente su actividad hasta finales de los cincuenta cuando la economía comienza a despuntar y el propio sistema oficial impondrá de nuevo el freno a favor de la que será la constructora del Régimen, la Obra Sindical del Hogar.

En 1946 nace en Madrid el ‘Hogar del Empleado’ como una organización apostólica que se sustenta en las inquietudes de un grupo de personas aglutinadas en torno a la figura carismática del jesuita Tomás Morales. Entre las necesidades que se proponen atender, se planteará la vivienda como primordial

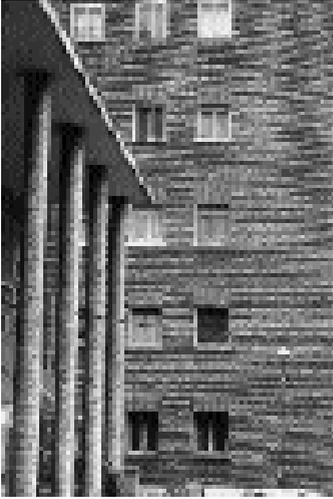


1. FULLAONDO ERRAZU, Juan Daniel, *La bicicleta aproximativa. Conversaciones en torno a Sáenz de Oiza*, Kain Editorial, Madrid 1991.

2. MOYA GONZALEZ, Luis, *Barrios de Promoción Oficial*, Madrid 1939-1976, COAM 1983.

3. COTORUELO, Agustín, *La política económica de la vivienda en España*, CSIC 1960.

4. En España hay más de doscientas Entidades Benéficas de la Construcción, y en Madrid cinco de ellas han construido en colaboración con el INV más de 10.000 viviendas, según datos de ROMO, Ramón de 1963, en *Aún*, nº47.



en un núcleo urbano como Madrid, de fuerte inmigración ligada a la búsqueda de empleo, y para ello fundará en 1951, la Constructora Benéfica del Hogar del Empleado⁵, que actuará enmarcada en las posibilidades que ofrecía el franquismo, en una labor de promoción de vivienda social que mantendrá ciertas peculiaridades. Desde estas fechas y en algo más de diez años, la CBHE, que no sólo trabajará en Madrid, promueve la construcción de unas seis mil viviendas, a partir de la concesión inicial por parte del INV del derecho a la construcción de cinco mil viviendas en la capital⁶. El proceso del que se ocupa comprende casi todas las etapas de gestión y administración, tal y como establece la legislación.

Casi todas las primeras actuaciones del HE en Madrid se desarrollan en áreas de la ciudad ya consolidadas y de cierta densidad, y son promociones inicialmente reducidas, tales como las de la calle Cadarso o los grupos de Guadalupe y Aránzazu, en Generalísimo y Chamartín, y algo mayor la de Montserrat en Doctor Esquerdo; frente a los inmediatamente posteriores, que son poblados de nueva creación de la periferia como los bloques del Manzanares de 1953 y los que se construyen en Batán, Vallecas o Puerta del Ángel, a partir de 1954.

No parece descabellado afirmar que las viviendas que construye el HE tienen una coherencia y calidad que permite interpretar esta experiencia como el germen de iniciativas que consolidarán la aportación a la mejor arquitectura de estos años. El concurso de Viviendas Experimentales⁷ de modo puntual o la operación más dilatada de los Poblados Dirigidos, ambas de 1956 donde los arquitectos del Hogar participan amplia y satisfactoriamente, son sólo dos de los ejemplos que lo corroboran.

Cabe buscar su explicación en la intuición y la decidida voluntad de los profesionales que con acierto se han ido reuniendo en torno al ‘Hogar del Empleado’, para dejarse atrapar por la labor social y los resultados arquitectónicos. Las condiciones de trabajo en equipo y de control del proceso favorecen un pragmatismo y una experimentación que combinados, contrastan con otras iniciativas más heterogéneas y burocratizadas con las que el HE coexiste en Madrid.

Inicialmente, se empieza creando una colaboración entre Antonio de la Vega como arquitecto de la CBHE con el equipo de José Fonseca, del INV. Otros de los grupos de viviendas se encargan a Rodolfo García-Pablos y a Manuel Manzano-Monis. Tras estas experiencias y alguna realizada sólo a través del arquitecto jefe provincial del INV, Jaime Ruiz, la Constructora contacta con José Luis Romany Aranda y Manuel Sierra Nava, que traerán a Francisco Javier Sáenz de Oiza y a Adam Milczynski⁸, y consolida con ellos su quehacer montando lo que funcionará como Oficina Técnica con continuidad para atender numerosos trabajos. El Grupo del Hogar, se forma así en torno a estos cuatro arquitectos poco antes de la incorporación en 1952, de Ramón Romo a la presidencia de la Constructora, quien se convertirá en la persona clave en la actividad y continuidad de la Oficina. La relación dura más de una década en torno a este núcleo de arquitectos, a los que se unirá Luis Cubillo de Arteaga, con varios ayudantes y la incorporación sucesiva de otros más jóvenes que alargarán su colaboración durante los sesenta. Se les contrata con continuidad, cobran un salario a cuenta de sus honorarios, trabajan en

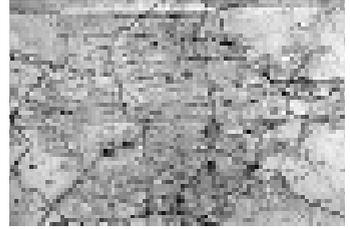
5. CAJIGAL BARRAL, Juan Antonio, *El Hogar del Empleado: un movimiento, unas obras, una conquista*, Euramérica, Madrid 1958.

6. Archivo de la D.G.V del M° de Fomento, Exp. 4.604.

7. De las dos propuestas de vivienda de la convocatoria, Romany obtiene el primer premio en el bloque y el segundo en unifamiliares, Cubillo el tercero y el quinto y Oiza el cuarto en ambos baremos. A.A.V.V., *La Vivienda Experimental. Concurso de Viviendas Experimentales de 1956*, Fundación Cultural COAM, 1997.

8. Adam Milczynski Kaas llega de la mano de Romany al HE y aunque forma parte del equipo, no aparece en los documentos porque aún estudiando casi toda la carrera de arquitectura en Madrid, no consigue homologar su título.

equipo en el estudio de la calle Cadarso todas las tardes, gozan de una libertad y un ritmo de trabajo que permite la experimentación dentro de las posibilidades del tipo de encargo en el que se mueven, con unos resultados contrastados y ambiente que todos ellos recuerdan gratamente y en conjunto favorece la maduración de las propuestas⁹.



La urgente y sostenida crisis que la necesidad de viviendas y el chabolismo creciente en los alrededores de Madrid provocan desemboca mediados los cincuenta en el pragmatismo, con firmes apoyos políticos que arrinconan a los burócratas más teóricos que ocupaban cargos tanto en urbanismo como en arquitectura, y la posibilidad de hacer realidad a gran velocidad nuevas propuestas en ambas disciplinas abre el panorama a los nuevos profesionales. Los encargos se multiplicarán dentro de marco normativo establecido en el 39 pero ahora con nuevas actitudes y un entusiasmo y dedicación no exento de romanticismo ni de conflictos, que hará posible la renovación de los proyectos de vivienda y supondrá un revulsivo para el resto de la producción arquitectónica española¹⁰.

Los profesionales citados se encuadran como figuras destacadas entre quienes Carlos Flores ha llamado la 'segunda generación de postguerra', y Fullaondo la 'segunda disidencia'¹¹, cuya producción que hoy podemos valorar en su conjunto, parte de la temprana experiencia de equipo que el HE les permite desarrollar, de una calidad que ya fuera detectada en su momento por los gestores de Madrid, que desde 1954 recurrieron particularmente a ellos aprovechando y consolidando su buen hacer en el Hogar, también para otros encargos.

Los arquitectos que empiezan su vida profesional en torno a los cincuenta forman un bloque que los diferencia de sus inmediatos antecesores por tener más fácil acceso a la información y cierta posibilidad de viajar, aunque no resulte sencillo el rastreo de influencias en su producción, más allá de las ya conocidas y evidentes, por la propia reticencia de su memoria a especificar referencias frente al nítido recuerdo de las carencias de la atarquía. La reconstrucción europea y el panorama americano están en el fondo. Las becas de Oiza en EEUU y Molezún en Italia, y el descubrimiento de la arquitectura nórdica pueden ser los datos más significativos, sin olvidar los ejemplos que los postulados del movimiento moderno están produciendo en los países iberoamericanos, más próximos a nosotros en muchos aspectos, y extensamente publicados en las revistas de estos años. Las publicaciones de Chueca sobre vivienda protegida y de Alomar sobre urbanismo, y el lento pero creciente acceso a través de libros y revistas a lo más llamativo de lo que se está haciendo fuera, se complementan con los encuentros e intercambios internacionales en los que España participará y será repentina y repetidamente galardonada al final de la década¹².

El HE organiza un viaje a Suecia y Dinamarca cuando ya se han hecho los primeros proyectos. También Holanda e Inglaterra ejercerán su influjo, aunque los arquitectos trabajan bastante al margen de explícitos planteamientos exteriores, urgidos por la inmediatez de los hechos y animados por la confianza depositada en sus propias capacidades para la ideación de nuevos barrios completos.

Se puede entender como excepción a lo anterior, -y excepción también a casi todas las características que son comunes a los barrios de promoción ofi-

9. AA.VV., *La Quimera Moderna, Los Poblados Dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*. Blume 1989.

10. El cambio de talante reorienta las teorías de un Fonseca y un Bidagor y en general de la política de vivienda, hacia unas prioridades de eficacia, que en Madrid traslada su punto de apoyo a la política de suelo y encargos de la Comisaría de Ordenación Urbana, donde Julián Laguna, arquitecto impetuoso y pragmático, trae nuevas ideas para el saneamiento de los suburbios de la periferia.

11. FLORES, Carlos, *Arquitectura española 1929-1960: luces y sombras de tres décadas*, en *Arquitectura de España 1929/1996*. Fundación Caja de Arquitectos 1996 y FULLAONDO, Juan Daniel y MUÑOZ, M.Teresa.: *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española*. Tomo III. Molly Editorial. Madrid 1997.

12. La V Asamblea de Arquitectos que se celebra en Barcelona en 1949, los números de *Architectural Design* o *Zodiac*, la participación en el Interbau de Berlín o los premios internacionales a Coderch y Valls, Molezún, Fisac, Ortiz Echagüe, Barbero y La Joya, Carvajal y García de Paredes, Corrales y Molezún, además de Oteiza y Chillida, dan idea de la situación de la arquitectura española en el panorama europeo.



cial-, el temprano proyecto de viviendas en la Urbanización del Río Manzanares, que surge como primera colaboración entre Oiza, Romany, Sierra y Milczynski con el HE, y que teniendo directa referencia en Le Corbusier y constituyendo en sí mismo un manifiesto, se configura como un caso digno de atención particular. El proyecto concentra la edificación de 600 viviendas semidúplex en dos grandes bloques lineales de 11 plantas con galerías intermedias, inspirado en la Unidad de Marsella de Le Corbusier¹³, lo más reciente del movimiento moderno europeo. Como era de esperar el proyecto, revolucionario para la España del momento, no es aceptado por el INV de Fonseca, quien ve ampliamente superadas sus rígidas ordenanzas de carácter predominantemente rural¹⁴, y redacta personalmente la justificación de su rotundo rechazo, por parecerle poco adecuado para vivienda social en Madrid.

La propuesta que apenas se ha dado a conocer, no se llegó a construir ni tampoco modificó alguno, quizá porque finalmente el HE no consigue los terrenos donde iba destinada, con una idea que no tendría continuidad en los proyectos del Grupo hasta el bloque de Calero. El proyecto de 1953, firmado por los tres arquitectos que figurarán largamente en las promociones del Hogar, Oiza, Romany y Sierra, se desarrolla en un conjunto de documentos sintéticos y expresivos, completados por una maqueta de volúmenes, cuyo primer plano es la memoria citada al principio, que compara características y prestaciones de la edificación urbana tradicional y del bloque de Marsella de Le Corbusier, con la propuesta, defendiendo su mayor simplicidad y eficacia, con separación de áreas de día y de noche, y generosas galerías comunes de acceso y desahogo. Sus variantes dan un total de cinco tipos de vivienda, y se estudian detalladamente las plantas comunes, comunicaciones y funcionamiento del conjunto.

La aportación del proyecto, además de la propia tipología de la vivienda estudiada, está en la disposición de los dos compactos bloques, uno lineal y el otro ligeramente curvado, con una ajustada ordenación en el solar que juega con la topografía, creando unas plantas bajas muy diáfanas y protegidas. El interesante diálogo que se establece entre las dos pastillas longitudinales y el movimiento que la onda proporciona, que se justificará desde el punto de vista de la luz reflejada, lo distinguen respecto de la referencia tipológica del maestro suizo.

La modulación estricta de la planta a partir de la pieza de pavimento, y del alzado, que sistematiza los huecos en los grandes paramentos; la seriación de todos los elementos, desde el pórtico tipo estructural, hasta las redes de instalaciones, convierten la propuesta en verdaderamente novedosa para la vivienda social que se está proponiendo en la España del momento. Una vez más y de manera significativa se puede afirmar que la vivienda económica que se plantea entre los años cuarenta y cincuenta estimula la investigación sobre variantes tipológicas y sistemas constructivos, diferentes de los convencionales, aunque dentro de los estrechos límites posibles en nuestra realidad nacional, urgida como ningún otro campo por la necesidad de producir de forma masiva y de abaratar costos.

El grupo de viviendas situadas en las Erillas, al SE de Madrid con proyectos de 1953 y 1954 de la Oficina Técnica de la CBHE, es una unidad vecinal de casi 400 viviendas de Renta Limitada, en bloque lineal de doble crujía y 5

13. Publicado como proyecto en la *Revista Nacional de Arquitectura* ya en 1951, la obra de Le Corbusier aparecerá durante su construcción y en desde 1953 cuando se termina, en las principales publicaciones especializadas europeas.

14. MAYO GAYARRE, Federico, *Directrices del Régimen de Protección a la Vivienda*, Instituto Nacional de la Vivienda, Madrid, 1947.

alturas, con dos viviendas por escalera. La simplicidad de la propuesta, de cierta uniformidad en tamaño de viviendas y alturas, con ausencia de entrantes o salientes en fachada, asegura la economía y racionalidad de la distribución, con la ventilación directa de todos los espacios de la casa. Esta actuación que inevitablemente debe entenderse obligada a estar más en consonancia con los postulados de Fonseca, es de baja densidad y baja ocupación, cuyas superficies algo más elevadas de los mínimos oficiales permiten equiparlas con tenderos y armarios, lo que no era habitual en estos momentos. Se ensaya lo que se convertirá en invariantes, repetidas en casi todas las actuaciones: el muy cuidado ladrillo visto, las persianas correderas, las escaleras abiertas al exterior, las instalaciones registrables, etc. En la urbanización que se plantea sin aceras, se utiliza hormigón blanco, ladrillo y grava, controlando el arbolado, incluso las 'flores de experimentación', -'...piteras y tomillos'-, los bancos de madera, columpios y formas de hormigón para los niños, en un conjunto de mínimos que se conserva hoy como una isla inundada de vegetación, entre las degradadas construcciones del entorno.

La modulación y abstracción de la distribución repetitiva de viviendas con un sólo pilar central oculto, con elementos encintados de los cerramientos y ventanas, ordenan la planta y los alzados como si fueran una composición pictórica, se maneja con una impresionante simplicidad y eficacia. De nuevo, el ejercicio de disciplina y de síntesis al que se llega depurando las inevitables limitaciones de partida como la única manera de responder a ellas dignamente, y la convicción de que los mínimos con los que proyectar pueden mejorar la arquitectura. La cornisa corta literalmente los huecos de la última planta en una línea de sombra que funciona visualmente como remate superior. No hay zócalos, ni vuelos, ni tratamiento de esquinas, ni concesión explícita alguna que no sea el mero reflejo del interior, salvo la atención a la textura del paramento que tan claramente se dibuja con claroscuros sobre el rayado horizontal. Los detalles del proyecto describen con exactitud la construcción, sin cotas, porque el ladrillo es el módulo y el grosor de la línea la profundidad.

El famoso dibujo a mano alzada del bloque técnico en un ejercicio de minimizar la longitud de tubería sin perjudicar las cualidades del resultado, tiene que ver con el criterio aplicado a los espacios, los materiales y la composición, y con el reto de superar los estándares de la improvisación.

En Batán, la unidad vecinal conocida como Nuestra Señora de Lourdes, en la actual carretera de Extremadura, el proyecto, igualmente de la Oficina Técnica del HE, es de 1955. La construcción dura hasta 1961, con varias fases y un total de 1.120 viviendas, y hasta 1967 con obras complementarias. Prevista como una unidad de barrio para 5.000 habitantes de grandes manzanas con espacio central de centro cívico porque la topografía suave permite el tráfico rodado perimetral con pocas vías de penetración, los bloques de 4, 5 y 12 alturas, se ordenan en función de la arteria principal y las vistas a la Casa de Campo en tres centros con plazas peatonales y espacios verdes. El detalle en el tratamiento de estas áreas entre edificaciones sigue siendo hoy de una calidad indiscutible.

Entre los planos de proyecto y los croquis de la obra de octubre de 1959 de las Torres Batán, con detalles a escala 1/1 de carpinterías, armado de hormigones, remates de cubierta, balcones, escaleras, etc., se resumen las princi-



pales preocupaciones de los arquitectos. Las torres son de dos cuerpos desfasados con cuatro viviendas por planta evitando las vistas cruzadas; la agrupación de espacios servidores, la doble y triple orientación y cierta flexibilidad de uso con pasillos virtuales suponen un inteligente ejercicio de encajado de la planta con múltiples funciones sin pérdida de espacio: en no más de 90 m² existen once áreas de diferente cualificación.

El tercero de los barrios que acomete el Grupo del Hogar completa el bloque prototipo de 1954 de Puerta del Ángel en el borde de la carretera de Extremadura, es de 1957 cuando ya Oiza y Romany han construido, por separado, los poblados de Fuencarral. Plantean aquí una disposición perimetral de los volúmenes formando un jardín interior con 175 viviendas en bloques de 5 plantas, algunos con patio y unifamiliares formando una pantalla continua dentada de locales de oficina con viviendas encima, donde algunos de los arquitectos organizarán sus estudios como prolongación de la oficina de la Constructora del HE.

La unidad residencial Nuestra Señora de Covadonga o Calero se sitúa Ventas. Luis Cubillo, que después de la experiencia del Manzanares se había incorporado al equipo, firma el proyecto con Romany, Oiza y Sierra. Ahora se puede plantear de nuevo un gran bloque de 13 plantas en dúplex con galerías cubiertas alternadas, pero los arquitectos mantienen cierta reserva en repetir la experiencia que no pudieron construir cerca del río, por lo que el proyecto recae más en quien por no haber vivido ese primer trabajo, enfrenta la posibilidad que se les brinda con otro talento.

En 1960, con estas tres unidades vecinales construidas, se ha completado sobradamente el compromiso del INV de las 600 viviendas que originalmente iban a estar cerca del Río Manzanares.

La CBHE también se ocupa de otras edificaciones, en su mayoría complementarias para los barrios o necesarias para la actividad apostólica de la Asociación centrada en la docencia, que podrían ser motivo de atención particular dado su gran número y lo dilatado de su construcción. Se hicieron los proyectos de escuelas, guarderías, bibliotecas, locales comerciales, residencias etc. y algunos albergues en las cercanías de Madrid.

Desde principios de los años sesenta, se plantea una etapa diferente del Hogar del Empleado, no sólo por unas condiciones económico sociales que están cambiando rápidamente la política de vivienda en Madrid, sino principalmente porque se va produciendo un relevo de los arquitectos con los que la Asociación trabaja, con otras actuaciones donde sólo Romany mantendrá la continuidad. En el Grupo Loyola en Carabanchel Alto, con casi 800 viviendas donde aún está Oiza, aparecen ya dos arquitectos más jóvenes, Eduardo Mangada y Carlos Ferrán. Y no lejos de él y ya sin el maestro, el Grupo Juan XXIII, propone en unidades de 80 viviendas una ordenación urbanizadora y una tipología de bloques que configuran hacia 1966 el final de una etapa de la Constructora Benéfica del HE en su primera forma jurídica y con los equipos de profesionales con los que había iniciado su andadura¹⁵.

La radicalidad de los planteamientos de Oiza que combina con su particular pragmatismo, la abstracción de la composición de Cubillo, la sensibilidad

15. La bibliografía básica sobre el HE parte de las referencias citadas, así como las siguientes: FLORES, Carlos, *Arquitectura Española Contemporánea*, de 1961 y AMANN, Eduardo y FLORES, Carlos, *Guía de la Arquitectura de Madrid*, de 1967; *Guía de la Arquitectura de Madrid* del COAM; y recientemente numerosas publicaciones recopilatorias de la arquitectura española. Para los últimos barrios, GONZALEZ AMEZQUETA, Adolfo, *Hogar y Arquitectura*, nº2, 1956, nº59 1965 y nº68,1963; *Nueva Forma*, nº93, 1973 y monografías específicas.

y minuciosidad de Romany, la agilidad de Sierra... Serán amigos y algunos durante años, vecinos. Aunque en el parecer de los protagonistas los resultados se explican por la propia lógica de las condiciones que imponen la realidad de la vida nacional y del propio trabajo, la posibilidad de pensar en ordenaciones urbanas de nuevos barrios, a pesar de las urgencias y economías, obliga a cuestionar el concepto de ciudad y de habitación, y de seguro que a repasar lo que se está proponiendo en otros lugares. Los ejemplos de viviendas del HE, con algunos otros de los mismos profesionales y de compañeros próximos, se han convertido en el paradigma de las posibilidades que precisamente de esas condiciones fueron capaces de extraer los arquitectos, ayudados sin duda por determinados políticos y gestores, que tomaron las decisiones adecuadas mediados los años cincuenta.

Aunque la negativa del INV a tener en Madrid una unidad de habitación tan próxima a la francesa, demuestra que el control se ejercía en el panorama español del año 53, también se puede afirmar a partir del análisis del conjunto de lo que se logró construir que el régimen de la posguerra, despreocupado aquí de la monumentalidad y representatividad de la arquitectura, aceptó, quizá sin advertirlo, el nivel de experimentación que hizo posible que fructificaran los postulados del movimiento moderno, tan ligado a corrientes ideológicas radicalmente opuestas. Las generaciones de arquitectos que se titulan en torno a 1950 lo hacen posible en los inicios del despegue económico, de la lentísima normalización de la entrada de información especializada y de la participación española en el exterior. Estamos entre el año 51 y el 56, y entre éste y el 65 como etapas diferenciadas. Tras estos primeros síntomas de cambio de la situación nacional, que en la arquitectura cristaliza en 1958, disminuirán las colaboraciones y se separarán las trayectorias.

Como indica Terán,

“el planteamiento de la política de vivienda y su intenso lanzamiento en los últimos años de la década, coincidiendo con el infortunado reparto y separación de competencias urbanísticas establecido con la creación del Ministerio de la Vivienda, constituyen un crítico punto de inflexión en la marcha del proceso ..., que va a marcar de manera muy desfavorable su desarrollo en los años siguientes, iniciándose un proceso de deterioro...”.

A partir de los cambios de la legislación durante los sesenta, la aparición del gran privado aprovecha las reformas modernizadoras y la liberalización de la economía¹⁶, que han puesto fin a la autarquía y darán lugar a un definitivo cambio de escala en el problema de la vivienda paralelo al cambio social español.

La CBHE lucha por sus derechos frente al Ministerio, que está virando su política en favor de la OSH, a la vez que se replantea sus propias razones¹⁷. El Hogar del Empleado y su Constructora han evolucionado, como lo ha hecho el conjunto del país. Su estructura se mantiene aproximadamente hasta 1966, en que se producen los cambios que hacen desaparecer la Asociación original a favor de un organismo diferente que aún hoy existe.

Como Carlos Flores en su momento señaló respecto del grupo de arquitectos que precedió a los que protagonizan desde el HE la producción que aquí se ha esbozado:

“desde la fuerza imparable de los hechos consumados, (el grupo de arquitectos) ... será capaz, a

16. TERÁN, Fernando de, *Planeamiento urbano en la España contemporánea (1900-1980)*, Alianza editorial 1982.

17. Ver *Aún*, nº12, 1959/60, nº35. 1962, nº44, 47, 48 y 53 1963 y otros hasta 1966.

través de su trabajo de cada día, de ir creando las condiciones necesarias para que la arquitectura recupere unos enfoques lógicos, al margen de planteamientos artificiosos y de doctrinas de clara intención política”.

Lo que nos parece también apropiado para éstos que consolidan las características que hasta entonces sólo se habían dado de modo esporádico en el panorama español, y que dan lugar a la considerada como la más completa experiencia del racionalismo español de posguerra.

Mi agradecimiento a los arquitectos, J.L . Romany, M. Sierra, L. Cubillo, L.E. Miquel, J. Ruiz y J. de Alvear, así como a R. Romo, gracias a cuyos gratos recuerdos han sido posibles estas notas, así como a quienes dirigen actualmente las organizaciones cuyo origen está ligado al Hogar del Empleado.

EL BARRIO DE SAN PEDRO

M^a Ángeles Jiménez

INTRODUCCIÓN

Desde el siglo XVI, Pamplona se configuró, en el Norte de la Península, como una plaza fuerte estratégica, dotada de una Ciudadela y un recinto amurallado. El cinturón pétreo que se levantó en torno a la ciudad, junto con las zonas polémicas¹ que se establecieron, impidieron que se dispusiera de superficie libre para edificios de nueva planta. Una de las consecuencias más graves de esta falta de espacio fue que la ciudad no tuvo capacidad para absorber a la masa de población urbana cuando ésta crecía, lo que se tradujo en una constante necesidad de vivienda. El Ensanche interior que se realizó a finales del siglo XIX no solucionó estos problemas de vivienda, que tradicionalmente se habían resuelto de dos formas: ganando en altura lo que no se podía lograr en superficie, siendo los edificios cada vez más elevados y originando pisos bajos en los que muchas veces no entraba la luz del sol o subarrendando las habitaciones, lo que provocaba el hacinamiento de las familias en espacios muy reducidos y en pésimas condiciones higiénicas.

El derribo de las murallas en 1920 permitió que se realizara el Nuevo Ensanche de la ciudad (II Ensanche). Se esperaba que actuase como motor económico para la población y posibilitara su desarrollo. Pero también se proyectó para solucionar la falta de vivienda, especialmente obrera y de clase media. En esta línea destacan las actuaciones de la manzana 32, realizada por Andrés Gorricho para dar vivienda a los obreros de la ciudad o la Colonia Argaray, cuyo promotor, Martiricorena, construyó ‘hotelitos’ para funcionarios y profesionales liberales que trabajaban en la ciudad.

Antes de la Guerra Civil se habían llevado a cabo una serie de actuaciones para obtener vivienda protegida, como las citadas anteriormente, que se vieron interrumpidas bruscamente por el conflicto. Cuando finalizó la contienda los particulares se resistían a invertir capital en la construcción; la falta de materias, sobre todo de hierro y cemento, imposibilitaba terminar muchas de las obras iniciadas. Los que comenzaban las obras tenían que recurrir al estraperlo para lograr los materiales lo que gravaba, por el precio ilícito de las materias primas, el alquiler de los pisos que eran inaccesibles para los que más necesitaban el alojamiento. El Ayuntamiento, ante esta situación, trató de promocionar viviendas protegidas con una serie de actuaciones: en 1944 se construyeron setenta y dos viviendas protegidas en la manzana 65 del Ensanche (sobre los Baños Públicos y Mercado Nuevo) y 56 ‘habitaciones’ sobre la nueva Estación conjunta del Irati-Plazaola².

1. Para una mejor defensa de las plazas fuertes, en 1543 mediante Cédula Real, Carlos V prohibió que se levantasen edificaciones en una franja de terreno de mil quinientas varas a partir de las murallas exteriores de la ciudad. Estas zonas polémicas fueron evolucionando con el tiempo, reduciéndose su tamaño hasta su eliminación; el 2 de Agosto de 1928 en *Diario de Navarra* (en adelante D. N.) se publica el decreto de supresión.

2. D. N., 30 de Abril de 1944, p. 4.

ANTECEDENTES: EL CONCURSO DE VIVIENDAS EN ERMITAGAÑA DE 1944

El Pleno del Ayuntamiento de Pamplona se reunió en sesión extraordinaria el 6 de Noviembre de 1944 bajo la presidencia del alcalde, Antonio Archanco³. Redactaron las bases para un concurso de anteproyectos de una colonia de viviendas. En su construcción se emplearían obreros parados de la ciudad con lo que se pretendía atajar el paro a la vez que se paliaba la falta de vivienda obrera en la ciudad.

Las bases del concurso⁴ proponían la creación de un grupo de 500 viviendas protegidas en Ermitagaña, en un emplazamiento contiguo al Hospital Provincial de Barañain, dentro del término municipal de Pamplona. Para este conjunto se ofertaban 190.000 m² en la parte oeste de los futuros ensanches de la ciudad. Como requisito indispensable se pedía que la colonia estuviese provista de Iglesia, escuela, biblioteca, frontón y de distintos servicios públicos tales como oficinas de correos, telégrafos, baños, botiquín de urgencia, etc. El conjunto debía de estar integrado por edificios de tres plantas, de tipo rural, para familias que además de contar para su mantenimiento con el jornal del cabeza de familia dispusieran de una huerta de 280 m² aneja a la vivienda. Algunas de estas construcciones destinarían las partes superiores a viviendas y las plantas bajas a locales comerciales u otros usos. Se preveía asimismo que la Plaza Pública se colocase en un lugar central y cercano a los accesos del barrio, además de ir porticada por la climatología. Lugar preferencial debería tener también la Iglesia, las casas para maestros, la biblioteca popular y la oficina para la Alcaldía de Barrio (que sería de pequeña importancia). Aunque las bases no adjuntaban un plano de emplazamiento, éste se podía solicitar en el Ayuntamiento para ver las curvas de nivel y, sobre todo, para estudiar la conexión de este barrio con el núcleo central y con los futuros ensanches de la ciudad que ya estaban en proyecto y tramitación.

Se proponía, en definitiva, la creación de un barrio satélite ligado a la ciudad en términos fiscales pero con independencia material y espiritual. Se trataba de construir un grupo que descongestionase el núcleo principal, de aquí la necesidad de equiparlo con lo necesario para que tuviese vida propia e independiente. La decisión de hacer crecer la ciudad en esta dirección responde a una demanda histórica; desde que se detectó la necesidad de ensanchar la ciudad, siempre se consideró la terraza natural del Arga como el emplazamiento más adecuado para este crecimiento.

El concurso se convocó en noviembre de 1944 y los arquitectos tenían de plazo hasta mayo de 1945 para depositar sus propuestas. Antes de agotarse el plazo, Miguel M^a Troncoso presentó otro proyecto de ensanche que comprendía la zona de San Juan, Iturrama, La Cruz Negra y La Milagrosa.

En este proyecto⁵, Troncoso exponía las razones por las que la ciudad necesitaba otro ensanche y por qué proponía esta zona para su desarrollo. Sus principales preocupaciones eran el crecimiento continuo de población, que trataba de solucionar con esta propuesta dando alojamiento a la masa de población con rentas más limitadas. Otro punto importante era intentar reconducir el desorden urbanístico que presentaban las construcciones que se habían ido levantando por este lado de la ciudad. Para ordenarlas se necesitaba ajustarse a un plan que sirviese también de guía para futuras actuaciones. Para llevar a cabo su propuesta,

3. Antonio Archanco fue el secretario del Patronato Benéfico de la Construcción "Francisco Franco". ¡Arriba España!, 12 de Marzo de 1950, p. 6.

4. Bases para el concurso de anteproyectos, Ayuntamiento de Pamplona, 1944. Archivo Municipal de Pamplona [en adelante A. M. P]. Impresos y folletos, Caja 16.

5. J. M^a Ordeig Corsini analiza el proyecto en *Diseño y Normativa en la ordenación urbana de Pamplona (1770-1960)*, Pamplona, Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, 1992, pp. 152 y 153.

Miguel M^a Troncoso era Teniente de Alcalde cuando realizó este proyecto. El 26 de abril de 1945, a pocos días concluir el plazo para depositar los anteproyectos del concurso del Barrio de San Pedro, ofreció a la Comisión de Fomento su propuesta de crecimiento de la ciudad. El Teniente de Alcalde y Presidente de la Comisión encargada de estudiar los proyectos de construcción del Tercer Ensanche, Miguel Angel Ezquite, en unas declaraciones realizadas a *D. N.* el 22 de Agosto de 1949 retomó las impresiones de Troncoso al justificar la necesidad de un tercer ensanche en la ciudad por el rápido incremento de la población urbana, junto a una época favorable para la construcción, además del aumento constante del índice demográfico.

primero había que realizar alguna reforma en la zona, para evitar la creación de dos ciudades separadas por el Plazaola, un ferrocarril de vía estrecha⁶.

El 9 de mayo de 1945 el Ayuntamiento pidió informes a D. Pedro Bidagor, Gaspar Blein y a la Delegación Navarra del Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro sobre cómo ordenar las construcciones en el barrio de San Juan y en otros barrios a extramuros de la ciudad⁷.

Para una mejor defensa y seguridad de la plaza, el Ramo de Guerra se había negado a derribar las murallas por los flancos sur y oeste, pero no se pudo impedir el asentamiento de la población a extramuros de la misma. Los emplazamientos tradicionalmente elegidos eran los que se hallaban más próximos al núcleo principal, como La Rochapea, Magdalena y, sobre todo, San Juan, porque se asentaba sobre la misma terraza natural que la ciudad. El ritmo acelerado con que se llevaban a cabo las construcciones, sin que estuviesen sujetas a ningún plan, dio lugar a un crecimiento anárquico, que a la postre se tradujo en problemas de expansión para la ciudad. La creación de un núcleo satélite en Ermitagaña hubiese agravado los problemas de asimilación y ordenación de este nuevo grupo dentro del futuro Tercer Ensanche de la ciudad⁸. Por esta razón, la idea de un barrio de viviendas protegidas en Ermitagaña fue desechada. Pero la ciudad experimentaba un crecimiento constante de población urbana que se agravaba con la inmigración provincial, por lo que el Ayuntamiento tuvo que buscar un nuevo emplazamiento.

EL BARRIO DE SAN PEDRO: LA PROPUESTA DE UN AYUNTAMIENTO EN BUSCA DE SOLUCIONES

El Ayuntamiento de Pamplona trató de responder a este aumento de población con un aumento de construcción de viviendas, pero se vio ampliamente desbordado por la afluencia de gentes del campo a la ciudad. El final de la contienda llevó a muchos excombatientes a buscar refugio en Pamplona por la expectativa de que la capital podía ofrecerles más oportunidades que el campo. El derribo de casas viejas, en las que se albergaba un gran número de gente, debe sumarse a los dos factores anteriores como causas principales del problema de alojamiento en la ciudad. Por ello y a pesar de la falta de materiales, el Ayuntamiento continuó con el proyecto de construir un grupo de viviendas protegidas.

Tras el intento fallido de crear una colonia obrera en Ermitagaña, se buscó un nuevo emplazamiento para desarrollar la propuesta del Ayuntamiento. La Comisión Municipal Permanente, reunida el 7 de junio de 1945 en el Ayuntamiento de Pamplona, propuso una zona situada al Norte de la ciudad, dentro del término municipal de La Rochapea⁹: las campas de San Pedro¹⁰. Se trataba de un espacio con forma triangular resultado de la conjunción de la Avenida Marcelo Celayeta con la calle Errotazar y la calle Ansoain.

La elección de esta zona no fue arbitraria ya que en La Rochapea existían ya diversas edificaciones. Desde que la R. O. de 14 de agosto de 1884 permitió algunas construcciones en extramuros¹¹, y ante la negativa del Ramo de Guerra a derribar las murallas por el sur y el oeste, se consideró esta zona un emplazamiento propicio para el crecimiento de la ciudad. Pero también

6. El 5 de marzo de 1950 (pp. 1 y 3) y el 2 de noviembre del mismo año (p. 1), en *¡Arriba España!* se publican varios artículos que hablan de los 11 pasos a nivel que rodean la ciudad, constituyendo un "cinturón de hierro" que impide el completo desarrollo del Tercer Ensanche de Pamplona.

7. ORDEIG CORSINI, J. M., *Diseño y normativa...*, pp. 153-155.

8. El informe remitido por Gaspar Blein definía la zona de desarrollo del Tercer Ensanche de la ciudad como de "edificación caótica" con necesidad urgente de ordenación. ORDEIG CORSINI, J. M., *Diseño y Normativa...*, pp. 153 y 154.

9. Desde el siglo XIII hasta el siglo XV se llamó Jus la Rocha o lus la Rocha (debajo de la Rocha). Posteriormente a esta expresión se añadió la palabra 'pea', debajo de, que con los años acabaría imponiéndose.

10. Se llama así porque esta zona estaba próxima al Monasterio de San Pedro de la Riba y el lugar conservó el topónimo.

11. A raíz de esta Real Orden, José Luna Orfilia, por encargo de la Comandancia de Ingenieros de Navarra, redactó el primer proyecto de ensanche de la ciudad por el norte. El proyecto no se realizó porque cuando se estaba tramitando se aprobó la Real Orden que permitió el ensanche interior. Este ensanche comenzó a construirse en 1888 y concluyó en 1900. Con la misma rapidez con la que se construyó se ocuparon las pocas viviendas que se proyectaron en este espacio, por lo que el Primer Ensanche no solucionó el problema de la escasez de viviendas. La población siguió demandando el ensanche de la ciudad por el sur y el oeste, pero ante la negativa del Ramo de Guerra de acceder a estas peticiones, el Ayuntamiento volvió a pensar en La Rochapea como zona propicia para la expansión y en 1901 los arquitectos Angel Goicoechea y Manuel Martínez de Ubago redactaron un nuevo plan de ensanche de la ciudad en el lado norte que finalmente tampoco se llevó a cabo. ORDEIG CORSINI, J. M., *Diseño y normativa...*

obedeció a una doble finalidad: eliminar uno de los focos de chabolismo y miseria que la rodeaba y asentar a esta población y a la que constantemente afluye a la ciudad en casas económicas pero higiénicas, cómodas y saludables.

Para su realización volvieron a redactarse bases nuevas y se convocó otro concurso de anteproyectos entre arquitectos de toda España. El número de viviendas se redujo de las 500 previstas en Ermitagaña a 200 porque los metros cuadrados que se ofertaban pasaron de 190000 en el primer concurso a 20000 en San Pedro.

Las nuevas bases proponían un conjunto formado por edificios de tres plantas (al igual que en la propuesta anterior) destinados a albergar familias de condición modesta; algunas plantas bajas se destinarían a locales comerciales u otros fines. La zona estaría completamente urbanizada, contaría con un lavadero-secadero alimentado por un manantial próximo, con capacidad mínima para cien lavanderas profesionales¹². El edificio que albergase el lavadero, en lugar de tres plantas, contaría con cuatro en el lado próximo al manantial, para poder instalarlo en la planta baja, y tres en la parte posterior del edificio. Las bases no incluían otros servicios, ya que las necesidades materiales y espirituales estaban cubiertas.

Al concurso de anteproyectos sólo se presentó una propuesta, firmada por los arquitectos Francisco Garraus y Domingo Ariz¹³. Para llevarla a cabo tuvieron en cuenta la orientación del solar y la dirección del viento. También prestaron especial interés a un mejor aprovechamiento del terreno con una doble proposición: poder dotar al grupo de suficiente espacio libre para su recreo, pero aislado de los peligros de la circulación, y adaptar la barriada al terreno, para evitar un costoso movimiento de tierras y conseguir así que las viviendas resultasen realmente económicas.

Según este criterio y atendiendo a que el grupo estuviese bien comunicado con la ciudad, propusieron construir bloques lineales con buenas orientaciones que proporcionasen a sus ocupantes luz y vistas a la calle, eliminando los patios interiores¹⁴. El tipo de vivienda que se eligió se hizo sobre la base de una óptima utilización del espacio, de una mayor comodidad, de la economía y de las costumbres de sus ocupantes.

EL INFORME DEL JURADO CALIFICADOR DEL PROYECTO DE DOMINGO ARIZ Y FRANCISCO GARRAUS¹⁵

El 8 de Enero de 1946 el Jurado envió el informe calificador del concurso al Ayuntamiento de Pamplona¹⁶.

Una de las condiciones del concurso era que los anteproyectos que se presentaran debían someterse a las normas que para edificación de barriadas o conjuntos de viviendas protegidas establecía el Instituto Nacional de la Vivienda (INV), así como a las particulares expresadas en las mencionadas bases. El jurado determinó que, con respecto a las bases particulares, el proyecto se ajustaba perfectamente a lo que se establecía en ellas, pero con *“ligérrimas desviaciones de tabiques (15 ó 20 centímetros) que no alteran en absoluto la buena relación de dependencias ni su comodidad e higiene”*.

12. Este lavadero iba a sustituir al que existía en Tejería, próximo a cerrarse, por no interesarle su explotación a su propietario, la Sociedad "El Irati".
13. Era el delegado del Instituto Nacional de la Vivienda para Navarra y La Rioja.

14. No era la primera vez que en la ciudad se proponía la construcción de un grupo de viviendas protegidas eliminando los patios interiores. Víctor Eusa presentó en dos ocasiones propuestas para construir habitaciones económicas sin patios interiores que no se realizaron: en 1922, junto a los industriales Eguinoa Hnos. presentó un proyecto de construcción de 128 casas económicas en la manzana 26 y el mismo número en la manzana 27, según la urbanización iniciada en Alemania y Norteamérica, sin patio interior, con una renta entre 4 y 11 duros y con un coste, por manzana, de 1.550.000 pesetas. *D. N.*, 23 de febrero de 1923, p. 1.

En 1934, junto con el industrial Ezequiel Lorca, propuso la construcción de 400 viviendas económicas en la segunda zona del Nuevo Ensanche, en las manzanas 41, 42, 52 y 53. El proyecto estaba compuesto por doce bloques para suprimir los patios interiores y sustituirlos por calles o jardines de 20 metros de ancho. De esta manera se proporcionaba al grupo mejores condiciones de luz y sol. Las plantas bajas también se destinaban a viviendas, excepto las de los extremos que eran para acoger las tiendas. No se realizó porque el industrial fue asesinado, junto a su secretario, por un obrero de la construcción. *D. N.*, 24 de enero de 1934, p. 3.

15. *Informe del Jurado del concurso de Anteproyectos*, Pamplona, 8 de enero de 1946. A. M. P. Impresos y folletos, Caja 16.

16. Compuesto por Eugenio Arraiza, Marcelo Guibert, Luis Felipe Gaztelu, Miguel Niej, Jesús Fuentes y el alcalde Daniel Nagore. A. M. P. Expedientes de Construcción. Carpeta número 2. Viviendas protegidas de San Pedro.

En cuanto a las normas dictadas por el Instituto Nacional de la Vivienda, el anteproyecto se atenía a cuanto se estipulaba para las mismas viviendas. Pero por lo que se refería a los aspectos de disposición de las manzanas o bloques y superficie destinada a parques y espacios libres, el jurado consideró oportuno realizar una serie de aclaraciones:

1.) En la disposición de las manzanas o bloques, en el apartado XXXIV de las Normas del INV, se señalaba que *“la separación entre bloques paralelos o elementos paralelos fuese = $ó > a 1,5 h$ ”*, siendo h la altura. Como la altura aproximada de los edificios de la propuesta era de 10 metros, el jurado apuntó que *“las calles que separan los bloques debían tener por lo menos 15 metros de anchura en lugar de los 12 proyectados”*.

2.) En el apartado XXXVI de las mencionadas Normas, se fijaba la superficie de parques y jardines a razón de 8 metros cuadrados por habitante. El jurado declaró que si se aceptaba la cantidad de 1000 habitantes para este conjunto de 235 viviendas, *“serían necesarios 8000 metros cuadrados de parques y jardines en lugar de los 4000 metros cuadrados proyectados (4 metros cuadrados por habitante)”*.

En la disposición general de la agrupación de las viviendas en bloques, el jurado lo consideró como *“una de las varias soluciones admisibles que se pueden dar al problema”* y que si no se ofrecían otras soluciones más *“vistas y abiertas”*¹⁷ era consecuencia de las mismas Bases, ya que en ellas establecían que de los 20000 metros cuadrados ofertados se debían destinar 8000 a parques y jardines, quedando libres 12000 metros cuadrados para construir 200 viviendas como mínimo, en tres plantas. Concluían este apartado diciendo que *“sin descartar las posibilidades de soluciones ingeniosas, hace que estimemos excesivamente ajustado el programa en relación con la superficie de los terrenos”*.

El proyecto presentado cumplía el espíritu del concurso *ya que aportaba gran número de viviendas cómodas e higiénicas para la clase obrera*. Pero a pesar de todos estos aciertos, el concurso se declaró desierto, y al único proyecto presentado se le concedió el primer accésit dotado con 6000 pesetas. La causa principal del rechazo a este proyecto fue la de no adaptarse a la normativa del INV en cuanto a los metros libres reservados a jardines y parques. Consideraban que si se trataba de adaptar el proyecto a dicha normativa, se *“requeriría forzosamente un cambio de disposición general del conjunto”*.

Los arquitectos enviaron el 30 de Enero de 1946 una instancia al Ayuntamiento en la que explicaban que habían interpuesto un recurso de reposición¹⁸ por la decisión del Jurado, ya que consideraban que se apoyaba en un error *claro y manifiesto*, ya que los concursantes expresaban en la memoria que proyectaban los metros libres cumpliendo lo señalado en el Reglamento de Obras, Servicios y Bienes Municipales y no según la Normativa del INV. Acompañaban a esta instancia un certificado del Secretario del Consejo Asesor del Instituto Nacional de la Vivienda y visado por el Director General del mismo en el que, una vez revisado el informe del jurado y el resto de los antecedentes, se declaraba¹⁹:

17. El jurado entendió que los autores habían sacrificado, por la economía, el aspecto exterior de las edificaciones, por lo que en ellas se podía observar la *“falta de materiales naturales visibles al exterior como el ladrillo, sillarejo, etc... que reforzando las edificaciones, harían más agradables éstas”*.

18. Para interponer este recurso de reposición se amparaban en lo dispuesto en el artículo 706 del Reglamento de Administración Municipal de Navarra, en relación con el 218 vigente de la Ley Municipal. Instancia dirigida al Ayuntamiento el 30 de Enero de 1946. A. M. P. Expedientes de Construcción. Carpeta número 2. Viviendas protegidas de San Pedro.

19. El certificado, dirigido al Ayuntamiento de Pamplona, está fechado el 25 de enero de 1946. El secretario era Javier Martín Artajo, pero el informe que estudió la alegación de Domingo Ariz lo realizó el Arquitecto Jefe José Fonseca y Liamedo, que además de corroborar lo que exponían los arquitectos decía que *el Ayuntamiento, al convocar el concurso, exigía que se situasen en el solar ofrecido no menos de 200 viviendas, lo que de aplicarse la ordenanza XXXVI, tal como ahora pretende hacerlo el Jurado, exigirían los correspondientes 6400 m² de parques por lo que esta superficie ya haría prácticamente imposible la composición del resto de las viviendas*. El arquitecto jefe terminaba afirmando que no existía tal incumplimiento de las Ordenanzas y que por tanto *no había motivo que justificase la afirmación del Jurado*. A. M. P. Expedientes de construcción. Carpeta número 2. Grupo de Viviendas Protegidas de San Pedro.

“1. Que el Jurado se hallaba equivocado al aplicar la norma XXXIV del INV que establecía la separación entre bloques de manzanas. Para ello se podía perfectamente aplicar las normas XXXII y XXXVIII relativas a separación de calles que habían realizado los concursantes.

2. Respecto a la norma XXXVI, que el Jurado declaraba que había sido infringida, los arquitectos manifestaban que sólo se debía aplicar esta norma cuando las barriadas de viviendas iban a suplir la deficiencia local de parques y jardines. Esta circunstancia no se daba en Pamplona, y menos en esta barriada, que se iba a construir en pleno campo, en una zona rural como era el Barrio de San Pedro.”

Como el Jurado y el Ayuntamiento habían incurrido en un error, los arquitectos pedían que se adoptara una nueva resolución y se adjudicara a su proyecto el concurso. La eliminación sin una causa que lo justificara suponía un *quebranto moral* y más si se tenía en cuenta que habían sido los únicos arquitectos de Pamplona que se habían presentado, contribuyendo con su trabajo a los planes del Ayuntamiento.

Las bases, en su punto 9º, prohibían que los concursantes recurriesen la decisión del jurado en caso de no resultar ningún proyecto ganador del premio o del accésit, pero los Arquitectos juzgaron que no se podía aplicar a su caso por tratarse de una confusión en la interpretación de las Ordenanzas del INV.

La solución propuesta por los dos arquitectos suponía una innovación en la política edilicia municipal pues, hasta este momento, los modelos empleados habían sido en manzana cerrada, para el Nuevo Ensanche de la ciudad (II Ensanche), y de chalets individuales, en la Colonia Argaray. Ahora se proponía la construcción de un grupo de viviendas formado por bloques lineales paralelos a la carretera que era la principal vía de comunicación del grupo.

Al rechazarse esta propuesta el secretario de la Comisión Municipal de Fomento envió el 21 de enero de 1946 una carta al Ayuntamiento proponiendo que, ante la urgente necesidad de vivienda obrera en Pamplona, se imitase el ejemplo del Capitán General de Burgos, Juan Yagüe²⁰. El Ayuntamiento encargó un informe al Arquitecto Municipal, Felipe Gaztelu, y a Eugenio Arraiza en el que se estudiaran las posibilidades de una actuación similar en Pamplona y realizar viviendas ‘ultra-baratas’ en las campos de San Pedro. En Febrero de 1946 entregó la memoria del proyecto²¹. Las conclusiones de este estudio recogían la posibilidad de construir en este emplazamiento 54 casas con un terreno de 250 m² destinado a huerta para complementar el sustento familiar. El presupuesto se elevaba a 2.076.904,50 pesetas y el coste de cada una de las viviendas era de 31.166,05 pesetas, por lo que la renta mensual, calculada la amortización en 50 años, era aproximadamente de 130 pesetas. Se trasladó a la Caja de Ahorros y Monte de Piedad Municipal este expediente de viviendas protegidas en San Pedro para que estudiase la conveniencia o no de construir por su cuenta estas viviendas, invirtiendo el capital para realizar esta obra social, a cuyo efecto el Ayuntamiento cedería los terrenos gratuitamente. La Caja de Ahorros, al amparo del informe emitido por el contador municipal, contestó que el encarecimiento de la construcción impedía que efectuasen dicha construcción. El Contador municipal emitió un informe indicando la posibilidad de realizar este proyecto acogiéndose a los beneficios de la Ley de Viviendas protegi-

20. Se trataba de casas ‘ultra-baratas’ construidas en terrenos que compró el Gobernador Civil de Burgos con dinero del Capitán General. Juan Yagüe los cedió gratuitamente para que la entidad encargada de la construcción de las viviendas, la Obra Sindical del Hogar, realizase en ellos estas viviendas. El Ayuntamiento sólo realizó el saneamiento y la urbanización. El precio de las viviendas era entre 11.200 pesetas para las de 31,43 m² a las 21.200 pesetas para las de 84,52 m². A. M. P. Expedientes de Construcción. Carpeta número 2. Viviendas Protegidas de San Pedro.

21. Se levantaría un largo bloque de casas de dos plantas interrumpido por una escalinata de acceso. En la planta baja de dicho bloque, en el tramo largo, se albergaría el lavadero, mientras que el corto se destinaría a bajeras o almacenes. La planta superior se reservaba a las viviendas, en número de 17, de las que 10 tendrían huerta próxima. La superficie útil sería de 83,88 m² con cocinacomedor con hogar y cocina económica del tipo mínimo, tres dormitorios dobles, wc, lavabo con ducha y un cuarto para almacén.

El resto de viviendas, 37, serían “gemelas medianeras” formando 19 bloques distribuidos en tres hileras paralelas a la Avenida de Villava. Estas viviendas, en la parte posterior, tendrían las huertas. Estarían edificadas en dos plantas pero con una distribución muy simple. El proyecto incluía también una plaza pública de reposo con una fuente en el centro. A. M. P. Expedientes de Construcción. Carpeta número 2. Viviendas Protegidas de San Pedro.

das y sin la participación de éstos beneficios, así como el valor de las casas con huerta y sin ella²².

		Amortización a 30 años		Amortización a 40 años		
		con terreno	sin terreno	con terreno	sin terreno	
Sin participación del INV	Interés	4,44%	4,44%	4,44%	4,44%	
	renta mensual	168,08 pts.	158,4 pts.	148,57 pts.	139,93 pts.	
Con participación del INV	Interés	primeros 20	-	-	4%	
		últimos 20	-	-	0	
	Renta	Mensual	-	-	121,83pts	119,17pts
			-	-	55,15pts	55,95pts
		Anual	-	-	1460,98pts	1430,07pts
				55,15pts	55,95pts	

EL PROYECTO DEFINITIVO DEL ARQUITECTO MUNICIPAL FRANCISCO GARRAUS

La inviabilidad de este nuevo proyecto hizo que el 21 de marzo de 1947 la Comisión Permanente volviese a dirigir una carta al Alcalde pidiéndole que encargase al Arquitecto Municipal la redacción urgente de un anteproyecto de viviendas.

El nombramiento de Arquitecto Municipal recayó en Francisco Garraus. En abril de este mismo año presentó su propuesta. En la memoria del proyecto vemos que se trata de la misma solución constructiva que presentó junto a Domingo Ariz para el concurso de 1945 (parque abierto al SE y protegido de los vientos fríos por unión de los porches de los tres bloques que lo circundan, bloques a tres plantas menos en el camino de Capuchinos, de cuatro, para acoger en la planta baja el lavadero-secadero...). Incluso la superficie destinada a parques y jardines, por la que se había declarado desierto el concurso en 1945, seguía siendo de 4000 m² (un 20% del total del solar) supuesto para la misma población (1000 habitantes) y para el mismo número de viviendas, 235.

El Ayuntamiento tuvo que admitir el proyecto que había rechazado en 1945 ya que, a las presiones para construir vivienda obrera, habría que añadir el éxodo rural en busca de trabajo, con el problema de alojamiento que esto suponía. Por este motivo, los esfuerzos se centraban cada vez más en la ejecución del Tercer Ensanche y en la elaboración del plano que lo ordenase.

El presupuesto del proyecto elaborado por el nuevo Arquitecto Municipal era de 11.800.000 pesetas, incluido el lavadero-secadero. Para su realización se precisaba el anticipo del 40% sin intereses, reintegrables en 20 años, que el INV otorgaba a las viviendas protegidas. El 60% restante lo aportaría el Municipio, del cual un 10% podía ser en concepto del valor de los terrenos. Para ello era necesario que el INV aprobase el proyecto definitivo y lo calificase de 'Viviendas Protegidas'.

El 24 de Septiembre de 1947 el Director General del INV, Federico Mayo, comunicó al Ayuntamiento de Pamplona que redactase el proyecto definitivo de viviendas en San Pedro, ya que el anteproyecto había sido aprobado provi-

22. A.M.P. Expedientes de Construcción. Carpeta número 2. Grupo de Viviendas Protegidas de San Pedro.

sionalmente, pero se necesitaba el proyecto final para obtener la calificación de ‘Viviendas Protegidas’ para este grupo. Joaquín Ilundáin, Alcalde de la ciudad, expresó en el Pensamiento Navarro sus deseos de que el expediente de 235 viviendas, 8 tiendas, etc., que se pretendía construir en el Barrio de San Pedro, llegase pronto a Pamplona aprobado por el Instituto, a lo que el director de la entidad, con fecha 15 Noviembre de 1947, respondía,

“Nadie habrá más interesado que yo en que ese proyecto sea una realidad muy en breve, pero claro es, que lo que hace falta, es que el proyecto venga aquí, porque el anteproyecto lo mandamos aprobado con fecha 24 del mes pasado y estamos esperando nos enviéis el proyecto para devolverlo aprobado rapidísimamente y puedan comenzar las obras. Así pues, haz el favor de encargar a los Arquitectos autores de ese proyecto, activen cuanto puedan y terminen la redacción del mismo, que yo, como antes te digo, lo devolveré enseguida aprobado”²³.

En el Pleno Municipal que se celebró la semana siguiente a la recepción de esta carta, se aprobó el proyecto definitivo que se remitió al INV. En Febrero de 1948, en un telegrama dirigido al alcalde, Federico Mayo comunicó que el proyecto había sido aprobado definitivamente y que ya se podía anunciar la subasta de las obras del grupo²⁴. Finalmente el 23 de junio de 1948 se firmó el acta de subasta de las obras que se adjudicaron a Pablo Barcos por 10.580.693 pesetas.²⁵

La solución con bloques lineales que se empleó en San Pedro, Domingo Ariz la adaptó a la Chantrea, combinándolos con viviendas medianeras. De la combinación de estas dos soluciones obtuvo un mayor número de viviendas, un mejor aprovechamiento del terreno y un modelo de urbanización que se practicó en los distintos pueblos de Navarra en los que actuó el Patronato Benéfico de la Construcción ‘Francisco Franco’²⁶ o la Obra Sindical del Hogar.

CONCLUSIÓN

La acumulación de porciones del censo rural en la capital requería con urgencia una solución. Era fenómeno general a toda España la invasión de la ciudad por el campo, y en Pamplona, al igual que en otras capitales de provincia, originaba un aumento considerable de la población.

El Barrio de San Pedro surgió como una medida de urgencia para solucionar el problema de la vivienda. Incluso antes de que el proyecto concluyese, las 235 viviendas proyectadas ya se habían quedado pequeñas para acoger el éxodo rural. Se convirtió en una acción puntual que, más que una solución al problema de la vivienda, fue una excusa para sanear una de las zonas más pobres que se asentaban en torno a la ciudad.

Para cuando se inició el grupo de San Pedro en Navarra ya se habían constituido otros grupos de viviendas²⁷ para tratar de asentar a población en el campo²⁸, solucionando el movimiento migratorio provincial, evitando el abandono de los pueblos y la saturación demográfica de la capital. Hasta la creación del Patronato Benéfico de la Construcción ‘Francisco Franco’ fue la Obra Sindical del Hogar la encargada de realizar estos proyectos. A partir de 1950, ambas entidades actuarán conjuntamente para solucionar el problema de la falta de habitación en toda la provincia.

23. Carta del Director General del Instituto Nacional de la Vivienda, Federico Mayo, al Alcalde Accidental de Pamplona, D. Joaquín Ilundáin el 15 de Noviembre de 1947. A. M. P. Expedientes de Construcción. Carpeta número 2. Grupo de Viviendas Protegidas de San Pedro.

24. Telegrama enviado por Federico Mayo al Ayuntamiento de Pamplona. A. M. P. Expedientes de Construcción. Carpeta número 2. Grupo de Viviendas Protegidas de San Pedro.

25. Se presentaron las siguientes propuestas:

Constructor	Presupuesto
Pablo Barcos	10.580.690,00 pts,
Construcciones San Miguel	0.671.699,91 pts
Hijos de Erroz	10.706.586,54 pts
Felipe Brun	11.069.566,15 pts
Teodoro Huesa Plano	11.235.900,93 pts
Urbano del Guayo	11.372.688,45 pts
Viuda de Turrillas	11.398.304,21 pts
Fermin Salanueva	11.740.000,00 pts
Teodoro Huesa	11.963.708,22 pts
José Arrarás	12.419.900,00 pts

A. M. P. Expedientes de Construcción. Carpeta número 2. Grupo de Viviendas Protegidas de San Pedro.

26. Se constituyó a finales de 1949 y el 19 de Marzo de 1950 el Patronato colocó la primera piedra de las viviendas para obreros de la construcción de La Chantrea. *D. N.*, 20 de marzo de 1950, p. 1.

27. Las primeras actuaciones de la Obra Sindical del Hogar en Navarra son en Corella y en Peralta. En Peralta, el grupo “Nuestra Señora de Nieva” estaba formado por 34 casas; el 17 de Mayo de 1945, el Gobernador Civil Junquera entregó el grupo de viviendas a sus moradores. En Corella, el grupo “Nuestra Señora del Villar” estaba formado por 25 casas, entregadas por Junquera el 20 de Mayo de 1945. Tras estas actuaciones, el 22 de Mayo de 1945 Junquera entregó las 23 viviendas del grupo de Fustiñana. *¡Arriba España!* 18 de Mayo de 1945 y 21 de Mayo de 1945.

28. En *¡Arriba España!* del 15 de septiembre de 1945, en la página 1, aparece la inauguración de un grupo de 40 viviendas construidas por la Obra Sindical del Hogar en Villafranca. El grupo se llama “José Antonio”, y, además de que es el más numeroso construido hasta la fecha, es importante porque...“resuelve el problema de la vivienda y crea un pueblo nuevo para que el campesino se desenvuelva”.

El grupo de San Pedro es la última propuesta en la que el Ayuntamiento va a actuar como promotor de viviendas protegidas; serán las dos organizaciones anteriormente mencionadas las encargadas de dar solución a este problema. Con el Tercer Ensanche de San Juan y sobre todo en los años sesenta, en la capital actuarán distintas cooperativas de propietarios como 'Santa María la Real' o 'San Alberto Magno'.

Este barrio es el compromiso del Ayuntamiento por solventar el problema de la vivienda en tiempos de crisis. Mientras se gestionaba esta actuación se crearon distintos organismos que posibilitaron la actuación del Estado para tutelar la construcción de habitaciones económicas y liberaron al Ayuntamiento de las actuaciones en materia de vivienda protegida.

ALGUNAS NOTAS SOBRE LA PARTICIPACIÓN DE LA OBRA SINDICAL DEL HOGAR DE MADRID EN LA POLÍTICA DE VIVIENDA DURANTE EL PERÍODO 1939-1959

Miguel Lasso de la Vega Zamora

Los desastres de la reciente Guerra Civil española y la etapa de penuria económica subsiguiente van a provocar, por un lado el deterioro del patrimonio inmobiliario y por otro movimientos migratorios de abandono de las zonas rurales, ambos hechos considerados causas determinantes del déficit de viviendas que se va a sentir, con especial virulencia, entre las clases más humildes y en los grandes centros urbanos e industriales, de los que Madrid es ejemplo característico.

La necesidad, por tanto, de construir viviendas sociales a gran escala fue acuciante, convirtiéndose en uno de los primeros y más graves problemas con los que se enfrentó el nuevo Estado nacional-sindicalista, quien se vio obligado a buscar los medios para paliarlo. Y como no quería volver la mirada hacia atrás, aún sabiendo que era necesario establecer protecciones e incentivos que potenciaran la edificación de este tipo de viviendas, va a tomar la decisión de derogar la legislación vigente de Casas Baratas, pues la responsabilizaba de numerosos males que habían contribuido a identificar su nombre con el de casa mal terminada, y promulgar en su lugar la Ley 19 de abril de 1939, por la cual se creaba el Instituto Nacional de la Vivienda (INV) y se establecía el régimen de protección a la vivienda de renta reducida, con el fin de fomentar la iniciativa privada en la construcción de casas económicas y suplir con la oficial lo que aquella no alcanzara. Siendo también conscientes los nuevos dirigentes de que a la primera le faltaba solvencia para afrontarla, decidieron llamar a entidades públicas para que la completaran, como ayuntamientos, diputaciones provinciales y, especialmente, a la FET y de las JONS y su Delegación Nacional de Sindicatos, la cual había sido establecida el 8 de agosto de 1939.

Al encuadrarse dentro de esa Delegación los trabajadores, ya que se le había encomendado velar por la defensa de sus derechos e intereses, su respuesta de colaboración con la política social de vivienda del Estado fue inmediata, fundando al amparo de la citada Ley, primero un servicio de arquitectura para asesoramiento técnico, en lo referente a la edificación y construcción y para misiones administrativas relacionadas con los bienes inmuebles de propiedad sindical, y unos meses después, en diciembre de 1939, la Obra Nacional Sindicalista, luego reducida a Obra Sindical, del Hogar y la Arquitectura (OSH), a cuyo departamento técnico quedó adscrito dicho servicio.

El objetivo de la Obra era el de convenirse en el único instrumento del aparato o partido de la Dictadura, el denominado Movimiento Nacional,

capaz no sólo de promover y construir viviendas protegidas sino también, y posteriormente, de conservarlas y administrarlas, una vez adjudicadas a los beneficiarios en régimen de propiedad; aunque concentrados sus esfuerzos en la primera labor, la segunda acabó siendo asumida por el propio INV. Como su implantación fue a nivel nacional y contaba con el respaldo estatal, que se iría potenciando con la promulgación de diversos decretos, la Obra Sindical del Hogar terminó por convenirse en el brazo más fuerte y ejecutor del que iba a disponer el Instituto, lógicamente por la estrecha colaboración que acabaría existiendo entre ambos organismos, pues el Director General del INV iba a ser, casi desde el principio, también el Jefe Nacional de la OSH.

Todos los estudios recientes referidos a la Obra Sindical del Hogar y la Arquitectura han venido asumiendo el criterio del que fuera su jefe nacional Enrique Salgado Torres a la hora de establecer las etapas de su evolución, considerando dos en función de la procedencia y cuantía de los recursos para la financiación, las posibilidades y capacidad de la industria de la construcción, así como de los distintos regímenes de protección que sucesivamente se habían ido implantando. La inaugural comprendía los años 1939-1954 y la otra es a partir de esta fecha, cuando el aumento de recursos produjo la reestructuración de la Obra y su afianzamiento como principal organismo público para ejecutar vivienda social.

Los primeros años de la OSH son todavía hoy de gran oscuridad. Su primer jefe nacional, nombrado por la Delegación de Sindicatos al poco de encomendarle Franco la dirección general del INV, va a ser el ingeniero de minas navarro Federico Mayo Gayarre, cuya gestión coincide con todo el primer período enunciado. Como su labor se va a centrar, preferentemente, en el Instituto, el cual cuenta con hasta veintidós atribuciones diferentes, es probable que el funcionamiento de la Obra quedara *de facto* en manos de los secretarios generales, burócratas próximos a la propia organización sindical.

La Obra contaba también con jefes provinciales, los cuales recogían las solicitudes de los delegados sindicales locales para la realización de viviendas, unificaban propuestas y las remitían a la jefatura nacional para su aprobación. Vinculado a ésta o a su Secretaría General, se encontraba el Departamento Técnico, con importantes facultades que hacían de él el organismo por el cual el Movimiento podía relacionarse con la 'Arquitectura Nacional' y con las instituciones colaboradoras en la resolución del problema de la vivienda. Desde al menos 1942, este Departamento estaba constituido por una Jefatura y dos Secciones, de Normas e Informes, la primera con la finalidad de confeccionar las instrucciones técnicas para la redacción de los proyectos a ejecutar por la Obra Sindical, así como de interpretar las ordenanzas del INV a aplicar en ellos, y la segunda encargada de hacer cumplir dichas normas, necesarias para el visado de los documentos. Además, del Departamento dependían las Oficinas Técnicas de carácter nacional y provincial, que debían llevar a cabo los anteproyectos y proyectos y la dirección facultativa e inspección de las obras de viviendas de todo el Estado, responsabilidades que habrían de recaer en los arquitectos, ingenieros y aparejadores que formaban el denominado Cuerpo de Asesores de la OSH, dependientes directamente en lo técnico del Departamento y en lo político de las Jefaturas nacional y provincial.

El primer arquitecto jefe del Departamento Técnico de la OSH fue Germán Álvarez de Sotomayor, asistido por los también arquitectos Luis Gámir y Eduardo Olasagasti, el primero jefe de la Sección de Informes y el segundo de la de Normas, quienes asimismo se encargaron de proyectar y dirigir diversas promociones sindicales, tanto en Madrid como en el resto del Estado. En cuanto a los profesionales que participaron con asiduidad en estos primeros años, la lista es extensa y en ella figuran los nombres de Joaquín Núñez-Mera, José María Argote, Rafael de Aburto, Ricardo Abaurre, Luis Martínez Feduchi, José Antonio Coderch y especialmente Francisco de Asís Cabrero, quien en un fulgurante ascenso pasó de ayudar, siendo estudiante, a Olasagasti en 1941, a asesorar a la OSH como arquitecto al año siguiente, para acabar sustituyendo a Álvarez de Sotomayor como jefe del Departamento Técnico a finales de 1943.

Todas las propuestas de estos arquitectos van a tener en común el sometimiento a las Ordenanzas de Viviendas Protegidas del INV, redactadas por su arquitecto jefe José Fonseca y oficializadas por Decreto del 8 de septiembre de 1939, en cuanto a materiales, composición general, protección contra incendios, humos y gases, saneamiento, precauciones antipalúdicas, aislamiento térmico y acústico, volumen, densidad, usos, etc..., e incluso presentación de la documentación, siendo tal su extensión y limitación que a la OSH no le fue necesario exigir otras indicaciones de importancia al menos durante los años cuarenta, aunque sí existieron preferencias, según Paloma Barreiro, en el diseño de los edificios plurifamiliares, como la agrupación de viviendas en bloques en U, para conseguir mayor aprovechamiento del terreno, o en línea, por su mejor aislamiento, ventilación, economía, etc.

La realidad es que durante la primera etapa (1939-1954), muchas de las promociones no pasaron del papel por la escasez de medios auxiliares y materiales en la industria de la construcción, y cuando éstos existieron fueron tan insuficientes que obligaron al retraso de las obras o a acometerlas por fases. Se explica así que el primitivo proyecto se fuera completando con adicionales y/o reformados en sucesivos meses, años y hasta décadas. Al ir los propósitos siempre por delante de la solvencia económica, resultó de ello el que fuera escaso lo construido, tanto en número de grupos como de viviendas, una situación que las nuevas leyes protectoras no lograron mejorar. A pesar de todo, el Subjefe Nacional de la Obra afirmaba en 1964 que, durante sus primeros años, el número de viviendas construidas por ella había supuesto el 38 % del total nacional, “en igual período de tiempo, edificadas con protección estatal”, que extrapolables a la provincia de Madrid significaba, según los datos recogidos por la OSH en 1971, un total para la primera etapa de 2.496 viviendas nuevas.

El primer anteproyecto de viviendas protegidas de la Obra del Hogar Nacional Sindicalista se situaba en Palencia y llevaba la temprana fecha del 1 de Junio de 1939, anterior a los de Madrid, donde se conocen los 14 grupos construidos en el período inicial, esto es: la *Colonia Virgen del Pilar*, el más antiguo y al que más adelante se hará referencia; *Nuestra Señora del Buen Suceso* en la calle Cea Bermúdez, *Fundación Generalísimo* en Fuencarral y *San Federico* en Carabanchel Alto, los tres proyectados en 1942, el primero por Núñez-Mera y Argote y constituido por tres bloques en U donde se distribuyen 556 viviendas, el segundo por José Menéndez-Pidal

y Luis Quijada, 32 hotelitos unifamiliares y un bloque de 72 viviendas y el tercero por Gámir, con 52 viviendas unifamiliares; *San Carlos* en Villaverde Alto, cuyo proyecto para 103 viviendas está fechado en marzo de 1943 y firmado también por Núñez-Mera; *La Paz*, 242 viviendas, y *Marconi*, 196 viviendas, ambos en el mismo municipio que el antecedente y de 1949 y 1951 respectivamente; y de poco después *Coronel López Larraya*, 153 viviendas situadas en la calle Maudes, y *Fermin Javier* en Retiro Sur, con 167 viviendas. Los dos últimos, junto con los dos primeros citados, son los únicos llevados a cabo en el antiguo término municipal de Madrid.

Estos grupos pioneros pudieron ser concluidos a medida que desaparecieron las dificultades financieras y la escasez de materiales, lo cual se consiguió gracias al fin del aislamiento exterior del régimen político y la consiguiente evolución favorable del país. Coinciden estos hechos con el inicio de la llamada segunda etapa de la Obra Sindical, cuyas realizaciones se conocen mejor gracias a la creación de su órgano de difusión, la revista *Hogar y Arquitectura*, cuyo primer número apareció en noviembre de 1955.

La principal característica de este período va a ser el intento de afrontar el problema de la vivienda de forma masiva y llevar a la realidad las construcciones en períodos de tiempo breves, acelerando su ritmo mediante la simplificación del trámite de pago y de suministro de materiales. El origen de este impulso se encuentra en dos Decretos-Ley de 1954; uno, del 14 de mayo, por el que se regulaba la legislación de las viviendas de tipo social, con la intención de realizar 10.000 anuales y dando preferencia a los proyectos presentados por la OSH; y otro, del 29 de mayo, por el cual se encomendaba a ésta, en colaboración con el Instituto Nacional de la Vivienda, la realización de un plan de construcción de al menos 20.000 viviendas anuales, de renta mínima y reducida, para productores encuadrados dentro de dicha organización sindical. Su resultado sería la elaboración por parte de la Obra del 'Plan Sindical de la Vivienda *Francisco Franco*', para poder encauzar las promociones y organizado en cuatro programas entre 1954 y 1960.

Al iniciarse esta renovación del INV y de la OSH, aún estaba presente la figura de Federico Mayo, pero su fallecimiento a finales de 1954 permitió que el impulso de ambas entidades lo dirigiera su sucesor, Luis Valero Bermejo, quien aportó una personal y diferente manera de hacer. El recién llegado Director General del Instituto y Jefe Nacional de la Obra es abogado del Estado y falangista y ha desempeñado entre otros puestos el de gobernador civil de Ávila y Navarra, pero ciertas disensiones durante el último destino han aconsejado y propiciado su nueva función. Valero no va a ser partidario de la socialización o 'sindicalización' plena en materia de vivienda, pero mientras la iniciativa y el capital privado siguieran cauces más lucrativos, era necesario que la OSH se lanzara a objetivos amplios para procurar hogares a los desfavorecidos, siguiendo siempre las pautas marcadas por el Estado a través del INV. Precisamente, durante su gestión en este organismo se aprobaría el Reglamento de Viviendas de Renta Limitada y el Gobierno le autorizaría, por Ley del 1 de julio de 1955, a realizar un II Plan Nacional de la Vivienda para el quinquenio 1956-1960, a cuyo desarrollo contribuirá la OSH con los tres últimos programas del Plan Sindical y el Plan de Urgencia Social de Madrid.

El Departamento Técnico de la Obra no va a ser ajeno a su expansión eco-

nómica, pues se vio obligado a ampliar sus funciones e incorporar a nuevos profesionales que quedaron a las órdenes de la jefatura que seguía ostentando Francisco de Asís Cabrero. Bajo el mandato de éste, se establecieron las *Instrucciones Complementarias para la redacción del proyecto*, que debían cumplir todas las promociones de viviendas de la OSH acogidas al Primer Programa del Plan Sindical. Su finalidad era la de conseguir las características constructivas adecuadas, que dieran como resultado casas sólidas, la perfecta calidad de los materiales permanentes y economía de la obra, subsanable en el futuro, o la simplificación y sistematización de los trabajos de redacción y tramitación de los proyectos. Las ordenanzas se concretaban en la integración de viviendas formando bloques abiertos, quedando prohibidos los patios y adaptados a trazados racionalistas y ortogonales, con movimientos mínimos, alineados según las curvas de nivel del terreno, respetando el arbolado y evitando, en lo posible, la monotonía. Estas normas se fueron complementando al llevar adelante los siguientes programas, pues en el Segundo se dictaron otras para la elección de los terrenos y la clasificación de las viviendas de renta limitada, y en junio de 1955 se estableció cómo confeccionar los planes de absorción de Madrid y en el Tercer Programa la tramitación de los proyectos.

Las realizaciones de la Obra Sindical del Hogar en su segunda etapa se distribuyen en los cuatro Programas del Plan Sindical, que en Madrid suponen, según Luis Moya, 8930 viviendas en 15 grupos para el Primer Programa (1954-1955), 1044 para el Segundo (1956-1957), 7.587 para el Tercero (1958-1959) y 1531 para el Cuarto (1959-1960). Estas cifras dan un total de 19092 viviendas, valor similar al ofrecido por la propia Obra para esos años, lo que significa que en sólo seis años, la OSH va a construir entre siete y ocho veces más de lo ejecutado en quince, es decir, el período que va de 1939 a 1954. Estas actuaciones se van a localizar en sitios diversos, optándose en esta etapa también por la periferia, fuera del Ensanche de Castro y sobre las zonas calificadas verdes, agrarias o industriales por el Plan General de Madrid de 1941, debido a su menor valor, ya que aquí se encontraban mayores extensiones libres donde construir, aunque carecieran de infraestructuras y equipamientos básicos. Ya no son solamente grupos pequeños, pues la Obra va a intervenir en barrios de gran densidad, lo cual incidirá en una menor calidad de las promociones.

Surgen, a partir de 1954, los llamados Poblados de Absorción, núcleos satélites autónomos que rodean Madrid, para cuyo desarrollo se prevé un sistema viario de relación con la capital a través de rondas, con tráfico rápido, y entre sí mediante un anillo de circunvalación, la denominada Avenida de los Poblados. La OSH se encargará de proyectar y ejecutar algunos de ellos, como *Fuencarral A y B* en la Carretera de Burgos, realizados a partir de 1955; *Villaverde* en la de Andalucía, iniciado con el Grupo *San Fermín* de 510 viviendas ultraeconómicas de tipo social, proyectado en 1955 y al que seguirán otros en años sucesivos; los de *San Blas* entre 1957 y 1959, etc. Hubo igualmente una variante de éstos, los llamados Poblados Mínimos de Absorción para viviendas sociales, como *Cano Roto* y *Vista Alegre*, ambos en Carabanchel Bajo, el primero constituido por 52 viviendas y el segundo por 788, planteados en 1955 por Luis Laorga y Mariano Rodríguez-Avial respectivamente, o *Canillas*, 128 viviendas proyectadas por Federico Faci Iribarren en abril de 1955. Otras tipologías fueron las Unidades Vecinales de Absorción, como la de *Entrevías* en 1958, y las Barriadas, como *Hermanos García Noblejas*, más de mil viviendas desarrolladas en tres fases dentro de los Programas Sindicales, en las que intervinieron los arquitectos

borde de la Ronda de Ensanche, por lo sumamente económico de su precio de adquisición, muy por debajo de cualquier tasación.

Sobre la finca se iba a organizar una retícula de manzanas configurada por vías de circulación paralelas y perpendiculares a la dirección Noroeste-Sureste o Paseo de Ronda, adoptándose así un criterio de regularidad en la organización del conjunto urbano que predominaba sobre la topografía del terreno. En el perímetro se ubicaron los bloques y en el interior pasajes peatonales, patios ajardinados y una gran plaza, espacios todos de suficiente amplitud como para ser utilizados y disfrutados, los cuales podían estar abiertos o no, según los casos, al exterior.

La Primera y más antigua Fase se dispuso al Norte de los terrenos, ocupando el 49,57 % de la superficie total que llegó a alcanzar el Grupo cuando se concluyó, y repartida en cuatro manzanas o bloques de cuatro y cinco plantas, con 451 viviendas de distintos tipos según el número de dormitorios. Su anteproyecto lleva fecha de 1941 y firma de los arquitectos Olasagasti y Gámir, distinguiéndose la propuesta por el enfrentamiento entre el orden formal exterior de los bloques, que se manifiesta en planta y alzado mediante la regularidad, la simetría, el ritmo de los huecos, etc., y su organización interior, fundamentalmente de las viviendas, donde la preocupación por conciliar la obtención del número máximo de éstas con el cumplimiento en su programa de las Ordenanzas del INV provoca faltas de rotundidad y claridad en el diseño de la mayoría de los tipos, a veces con complejas interacciones entre ellos, aun cuando su contenedor siempre esté definido por un perímetro regular.

Tras analizar el resultado de esta Primera Fase del Grupo *Virgen del Pilar*, es obvio que sus arquitectos compartían los planteamientos de Fonseca sobre barrios de viviendas modestas y seguían los modelos urbanos propuestos por éste y aquí, en concreto, las manzanas denominadas Radburn, ‘una especie de manzana americana’ en palabras de Olasagasti y Gámir, caracterizadas por la existencia de una gran calle de penetración rodada, como acceso principal al conjunto, otras perimetrales secundarias y, definiéndolas formalmente, vías de acceso al interior de ellas de tipo peatonal.

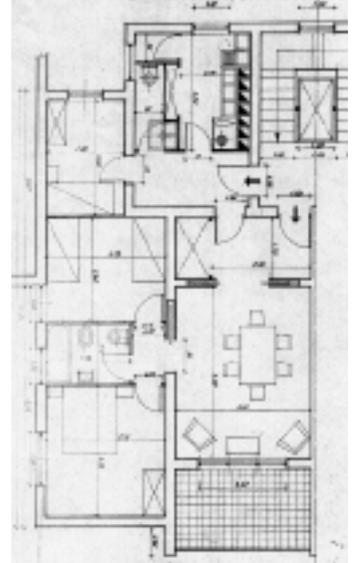
Cada núcleo de comunicación vertical daba servicio a dos viviendas que respondían a múltiples tipos y subtipos, veinticinco en total, cuya organización en general se resumía en vestíbulo, cocina, salón-comedor, cuarto de baño o ducha con WC y dormitorios, al menos uno doble y oscilando su número entre dos y seis, lo cual suponía su posible ocupación por familias de 3 a 11 miembros. Lo más próximo a la entrada solía ser el aseo o el baño, una disposición debida al interés de los Arquitectos porque los servicios higiénicos tuvieran sus instalaciones registrables desde la meseta intermedia de la escalera. Inmediata a estos cuartos higiénicos se encontraba la cocina y enfrentada a ella, contigua o incluida en él, la habitación más importante de la vivienda, el salón-comedor, al que se le dotaba de la mejor orientación posible, por encima de los dormitorios. Algunos de éstos podían comunicarse directamente con aquel o bien abrir sus puertas a un pasillo distribuidor, aunque la preferencia de los autores por la supresión de este elemento iba a cualificar el ‘estar’ como centro de la vivienda, justificado por ellos porque así se estaría “de acuerdo con la tradición española en su manera de vivir”.

La aplicación de las teorías sobre alojamientos públicos y de baja renta, por las que optaron Eduardo Olasagasti y Luis Gámir al comenzar el Grupo *Virgen del Pilar*, es lo que otorga a la Primera Fase un máximo interés, pues supuso igualmente la materialización de las propuestas iniciales de la Obra Sindical del Hogar sobre vivienda social, ya que dichos técnicos eran en esa época dos de los máximos responsables de su Departamento.

Coincidían también los Arquitectos con las inclinaciones de José Fonseca y el INV para la composición de las viviendas modestas, de tal manera que todas las habitaciones debían tener luces directas, que no existieran dormitorios que sirvieran de paso a otros o que el acceso a los baños y aseos se produjera desde el pasillo o vestíbulo, y para la distribución de los edificios en la manzana, bloques en U, en peine simple o doble, tipos mixtos con plantas bajas cerradas, para librar del mido y del polvo al jardín interior, y elevados solamente los que tenían buena orientación. Y es que los tres arquitectos habían bebido en las mismas fuentes. Fonseca conocía bien el problema de la vivienda económica y experimental, pues desde antes de la Guerra Civil ya había expresado sus preocupaciones por él, participando en concursos y dirigiendo seminarios, además de sus escritos, en los que demostró saber lo que acontecía en el extranjero. Por otra parte, como reconocía Asís Cabrero al comentar la época en que siendo estudiante colaboró con Olasagasti, éste se valía en las promociones sociales del tipo de vivienda *Amann*, llamado así por este arquitecto bilbaíno que lo había introducido en los años anteriores a la guerra y procedía de Alemania, con ciertos antecedentes holandeses de los años veinte y treinta. Emiliano Amann lo había puesto en práctica en 1932 en las viviendas *Solocoeche*, inspirándose en los barrios obreros de Rotterdam, construidos por jóvenes arquitectos seguidores de las ideas de Berlage, como Van der Mey, Kramer, De Klerk, Staal o J.J.P Oud, asimiladas poco después en las *siedlungen* por Bruno Taut, Martin Wagner, Walter Gropius, Otto Bartning, Hugo Häring, Hans Scharoun, etc. Sin embargo, esta solución habría de alcanzar sus más altas cotas en el edificio de viviendas de Mies van der Rohe para la exposición *Weissenhof* de Stuttgart de 1926, por su pureza compositiva, por las cuidadas proporciones del diseño y dosificación de las relaciones de los elementos formales, así como por sus posibilidades de convertirse en prototipo de bajo coste, susceptible de estandarización y prefabricación. Algunas de las viviendas del grupo *Virgen del Pilar* son una réplica casi exacta de ésta de Mies, aunque aquellas de dimensiones más reducidas.

Lamentablemente, y por el contrario, pocos datos se han podido encontrar sobre los planteamientos de la Segunda Fase del Grupo *Virgen del Pilar*. Se sabe que Luis Gámir ya la había proyectado en julio de 1943 y que se hallaba constituida por tres manzanas, una similar a las de la primera fase y otras dos sustancialmente distintas en su morfología, presentando configuración en peine hacia el Suroeste y Sureste, con torres de ocho y nueve plantas unidas al interior. Las referencias en cuanto a la organización en planta y volumen de los edificios de viviendas de esta etapa vuelven a ser alemanas pero, al igual que en la Primera, el Arquitecto no adoptó los recientes modelos propagados por el Tercer Reich, a pesar de la coincidencia política entre éste y el régimen totalitario impuesto en España, sino los recogidos en las propuestas del período inmediatamente anterior, bajo el sistema democrático, y en el que sobresalieron los barrios proyectados en Berlín por Walter Gropius y, en especial, el *Siemenstadt*.

Gracias a la mayor altura de ocho y nueve plantas, Luis Gámir pudo aproximarse más a las teorías de estos arquitectos alemanes sobre vivienda colectiva para obreros y trabajadores, en las que era necesario sacrificar el aislamiento y libertad espacial por economía y suficiente densidad. Además, dicha disposición de los bloques en peine de la Segunda Fase, cuyos antecedentes podrían encontrarse en las organizaciones volumétricas de Oud, como sus casas en fila para la *Weissenhof Siedlung* de Stuttgart (1927), o en los proyectos del mismo Gropius para el barrio experimental de *Spandau-Haselhorst* (1929), fue precisamente la configuración despreciada por los nazis por oponerse a su tipo residencial predilecto, las colonias rurales situadas en la periferia de la ciudad, al abogar por que las clases obreras no quedaran integradas dentro de ella. Lo que ocurre es que *Virgen del Pilar* fue una excepción en su época, pues la tendencia de los organismos oficiales fue, como la de sus colegas alemanes, a que determinados trabajadores no vivieran en el centro de las capitales industriales sino en los municipios de su alrededor y así lo respaldó el propio José Fonseca, desde su jefatura de arquitectura en el INV, y así lo aplicó con apasionamiento la OSH en los municipios vecinos de Madrid.



Grupo *Virgen del Pilar*. Viviendas tipo A de la Tercera Fase.

La Tercera Fase del Grupo se originó a partir de una comunicación del Secretario General de la OSH dirigida a Francisco Cabrero el 9 de noviembre de 1943, como jefe de su Departamento Técnico, en la que le ordenaba que designara arquitecto o arquitectos encargados de proyectarla. Su respuesta no se hizo esperar, pues ocho días más tarde a quien propuso fue a José Antonio Coderch, trasladado a Madrid unos meses antes para trabajar junto a él como asesor de la Obra. Se desconocen las razones que llevaron a Cabrero a encomendarle o cederle esta labor y también el porqué no fue finalmente Coderch quien la desarrolló, perdiéndose así lo que hubiera podido ser una de sus incipientes obras en Madrid y en el país. Quizás había decidido ya su pronto regreso a su ciudad, hecho que sucedió en los primeros meses de 1944, lo que explica que el anteproyecto de la Tercera Fase fuera firmado por Cabrero el 27 de octubre de este año, aportando una solución que no desmerece en interés y calidad arquitectónica de lo que hubiera realizado aquel.

La nueva promoción se basaba en tres bloques, dos de 38 viviendas y uno mayor de 88, similar pero enfrentado a otro de la Primera Fase, cuyas pautas compositivas, marcadas por los arquitectos anteriores, seguía, aunque revestidas de su criterio personal. Mayor libertad se le ofreció a Cabrero para desarrollar los dos bloques primeros, que habían de conformar una misma manzana, con jardín central y en la que preveía su posible crecimiento.

Cuando Cabrero proyecta esta Tercera Fase del Grupo *Virgen del Pilar* en 1944, ya posee una sólida formación en la que ha fundido sus conocimientos sobre el racionalismo italiano, que tanto le ha impresionado, a través de la obra de Libera, Minuchi, Nervi, Vacaro, Terragni, Calabi o Piacentini, y la admiración que siente por las aportaciones de la arquitectura madrileña de los años treinta, masivas obras ladrilleras de formas y fórmulas utilitario-tradicionales, como la *Fundación del Amo* o la *Casa de las Flores de Zuazo*, que le dieron significado al camino a seguir, todo ello unido a su aprendizaje en el estudio de Eduardo Olasagasti y la experiencia que le aportaba una obra ya construida, como las 350 viviendas sindicales en Béjar (Salamanca).

Todos estos factores le sirvieron a Cabrero de punto de partida para el proyecto de esta promoción sindical, su primera actuación de envergadura en Madrid, donde continuó materializando sus conceptos arquitectónicos. Esto explica que el tipo de vivienda utilizado en Béjar sea idéntico al aplicado en los bloques menores de la Tercera Fase de *Virgen del Pilar*, el citado *Amann* del estudio de Olasagasti, a pesar de los inconvenientes que para su utilización, fundamentalmente de circulación, encontraba el Arquitecto.

El encargo a Cabrero de la Cuarta Fase del Grupo va a consolidar la vinculación entre esta promoción de viviendas de la OSH y sus máximos responsables y le va a ofrecer la oportunidad de poner en práctica sus indagaciones sobre vivienda obrera y la arquitectura en general. Y fue tan espléndido el resultado que el único bloque que componía esta fase se convirtió en su primera obra maestra y ensayo previo del polémico edificio con el que todavía hoy se identifica al Arquitecto, la Casa Sindical del Paseo del Prado de Madrid, cuya autoría compartió con Rafael de Aburto en 1948. Pero la importancia de esa obra residencial radica en lo que supuso de decisiva ruptura de la arquitectura 'endémica y panfletaria' en la que se veía sumida la España de la posguerra y su opción por la modernidad y el racionalismo dentro del aparato del régimen franquista, aunque conjugadas, dada la situación de carestía, con el empleo de técnicas constructivas tradicionales.

El proyecto está fechado entre junio y septiembre de 1947 y comprendía la realización de 36 viviendas protegidas en un solo bloque aislado, como se ha indicado, concebido como un volumen cúbico de 3 x 2 alturas y planta rectangular, constituida por cuatro cuadrados adosados de 12 x 12 m. aproximadamente, encerrando cada uno tres viviendas. En un extremo situó el único núcleo de comunicación vertical, un cuerpo independiente en T, pero unido al bloque por la base, con una escalera de dos tramos y dos ascensores a cada lado, en cuya meseta de desembarco y cada dos plantas se iniciaba una galería o corredor abierto al exterior y orientada al Noroeste que daba acceso a todas las viviendas. Éstas respondían a un único tipo en dúplex impuesto, según su autor, por el sistema estructural, el programa y las mayores posibilidades de soleamiento, condiciones que le permitieron la máxima brillantez y originalidad.

Al optar por una estructura de muros de carga de un pie de ladrillo, contrafuertes de arriostramiento en los extremos y bóvedas de doble tabica como división horizontal, en donde la aparición del hierro se ha reducido al mínimo, Cabrero va a conjugar fórmulas estructurales con un lenguaje racionalista y abstracto propio de la arquitectura moderna.

La experiencia de Cabrero con bóvedas tabicadas y sistemas estructurales de ladrillo en *Virgen del Pilar* tenía el precedente en su residencia de verano para familias obreras de San Rafael de 1946, que le sirvió para superar los fallos aquí cometidos, siendo ambos ejemplos una respuesta constructiva semejante a las actuaciones de otros arquitectos realizadas por aquellos años, como las viviendas económicas en Usera (1943) y la Universidad Laboral de Gijón (1946) de Luis Moya o la Granja Escuela de Talavera en 1948 de Rafael de Aburto. El mismo Cabrero continuó haciendo uso de lo aprendido en sus obras posteriores, incluso con diferente función, como en los Pabellones de la Feria del Campo de Madrid (1948-1949), realizados en colaboración con su

cuñado, el arquitecto Jaime Ruiz, en la Casa Sindical o en la Sede del Diario *Arriba*. No obstante, si las referencias a las realizaciones de los arquitectos de las generaciones anteriores -Zuazo, Moya-, son claras en Cabrero en cuanto a las fórmulas estructurales y materiales constructivos empleados en esta Cuarta Fase, la influencia que se observa en la organización del bloque y del tipo de vivienda, así como en el lenguaje compositivo, ya no es española sino que vuelve a ser europea. Un ejemplo de ella podría ser el edificio residencial que el arquitecto holandés Willem van Tijen construyó en el barrio de *Hoogbouw* en Rotterdam entre 1928 y 1934.

En definitiva, el grupo *Virgen del Pilar* fue un primitivo campo de experimentación en la Posguerra para la resolución del problema de la vivienda social, dándose cita en él por un lado las tesis próximas a los técnicos con responsabilidades políticas, especialmente José Fonseca, que hicieron suyas las teorías funcionalistas holandesas y alemanas de las dos décadas anteriores, aún limitados por las carencias, las decisiones de la alta jerarquía estatal o las corrientes estilísticas imperantes, megalómanas o academicistas, pero aquí más desornamentadas, y por otro las innovadoras y originales propuestas racionalistas de uno de los mejores arquitectos de aquel período, Francisco de Asís Cabrero.

Con la llegada de la década de los sesenta, la Obra Sindical del Hogar avanzó en su desarrollo y acabó por asumir toda la promoción de vivienda pública, convirtiéndose ya no en el principal sino en el único ‘brazo ejecutor’ del Estado para llevar a cabo su política social, incluso la hasta entonces reservada al INV en preferencia. Hubo más medios y se perfeccionó su organización administrativa y técnica, redundando en una mayor eficacia, pero sus rasgos fundamentales permanecieron incólumes. La celeridad, la elevada altura y densidad de las edificaciones, la funcionalidad, la sencillez y economía de sus materiales o la planificación urbana poco rigurosa habían sido utilizados como argumentos por 105 críticos de las promociones de la Obra en una u otra dirección y en función de sus puntos de vista e intereses personales. En cualquier caso, éstos habían hecho responsable de sus virtudes y defectos, especialmente, al propio organismo sindical y no tanto a los arquitectos o contratistas que colaboraron con él, que fueron muchos y diversos, ya que en sus realizaciones siempre se reflejó un carácter común con ligeras variaciones, siendo éstas más brillantes en proporción a la maestría del proyectista.

Pero qué mejor colofón para este tema que las palabras del mismo Cabrero en 1958, a propósito de las promociones de la OSH hasta ese momento, cuando afirmaba que la edificación en altura era una solución cuando había escasez de suelo por falta de medios de transporte pues, en el caso de Madrid, de existir éstos debería expandirse hacia la Sierra en poblados lineales, al ser la capitalidad incompatible con un centro industrial. Mantenía que las ordenanzas madrileñas eran demasiado extensas y estrictas, no ajustadas a las viviendas sociales en cuanto a alturas de techo, calificación del suelo, etc., más propias de zonas acomodadas, y que su calidad pasaba por algo más que un buen diseño, siendo imprescindible que los terrenos donde se encontraran estuvieran urbanizados, se construyeran con materiales durables y se complementaran con equipamientos que facilitaran una vida ordenada y educada. En resumen, lo que Cabrero venía a proponer es

que la arquitectura de la vivienda protegida fuera 'genuinamente española', reflejando el carácter del lugar, del sitio donde y para quien se construya, a través de su nivel de vida, clima, materiales e incluso, comprensible para la época en la que floreció la Obra Sindical del Hogar, de la política y la moral.

EL POBLADO INDUSTRIAL DE LAS MINAS DE FONTAO (PONTEVEDRA)

CÉSAR CORT GÓMEZ-TORTOSA, ARQUITECTO AUTOR DEL PROYECTO

JOAQUÍN BASILIO BAS, ARQUITECTO DIRECTOR DE OBRA
PROYECTO: JULIO 1954. OBRA 1955-1958

Xosé Lois Martínez Suárez

Al lado de la aldea de Fontao, en el término municipal de Vila de Cruces y muy cerca del monasterio de Carboeiro, se levanta en una gran explanada el poblado de las minas de Fontao, uno de los ejemplos más significativos de poblado industrial construido en Galicia a lo largo del siglo XX.

Promovido por la empresa “Minas de Estaño de Silleda -Fomento Hispania, S.A.”, fue proyectado por el arquitecto César Cort Gómez-Tortosa en julio de 1.954, siendo construido entre 1.955 y 1.958, bajo la dirección de obra del arquitecto Joaquín Basilio Bas.

UNA INDUSTRIAL-VILLAGE EN EL CORAZON DE GALICIA

El ‘poblado industrial’ de las minas de Fontao pertenece al tipo de asentamiento de nueva creación de los que las primeras experiencias surgen a lo largo del siglo XIX, como una consecuencia más de las revoluciones industriales y urbanas; estos poblados se conocen con los nombres de *industrial-village* (Inglaterra), *cité ouvrière* (Francia), *Arbeiter Kolonien* (Alemania), *company town* (USA) o poblado industrial.

El origen de estos poblados va unido a la necesidad de dar a los trabajadores unas mínimas condiciones de habitabilidad en sus viviendas en zonas de explotación de recursos alejadas de núcleos importantes de población, pero próximas a las fuentes energéticas y de extracción de materias primas.

Al lado de yacimientos mineros o de recursos de agua, pero siempre alejados de asentamientos urbanos de importancia, los poblados industriales constituyen una de las experiencias más significativas del urbanismo decimonónico. Promovidos, en unos casos, por industriales filántropos y, en otros, por socialistas utópicos, en su materialización confluyen distintas líneas de actuación tan dispares como las de los industriales capitalistas y las de los utopistas.

Giorgio Piccinato en su obra *La construcción de la urbanística. Alemania 1871 - 1914*, pone de manifiesto esa atenuación de las diferencias entre las iniciativas derivadas de las experiencias de los utopistas y las realizaciones edificatorias de los industriales filántropos:



Poblado de Fontao. Emplazamiento.

“Unas y otras proponen modelos de organización espacial sustancialmente antiurbana, una estructura de servicios autosuficiente, por lo menos en términos esenciales, y una edificación de baja densidad rica en jardines públicos y privados.

Queda, ciertamente, una pequeña diversidad originaria: Las propuestas utópicas implican a todo el organismo social, mientras que los barrios obreros tienen el único objetivo de estabilizar la mano de obra y atarla más estrechamente a la suerte de la empresa”¹.

Desde los experimentos modélicos de Robert Owen en New Lanark (1800), hasta las experiencias de las ciudades fábrica en el área del West Riding-Yorkshire con los ejemplos de Akroydon (1850) y Saltaire (1851) o las experiencias francesas de Mulhouse (1835-1853) y Le Creusot (1860-1920), o las alemanas de la mano de la iniciativa de los Krupp en torno a la ciudad de Essen... se nos muestra toda una serie de experiencias en las que ya aparecen claramente diferenciados tres de los elementos claves de la ciudad moderna: la industria, la residencia y los equipamientos (escuela, centro social, tiendas, parques, etc.).

Las *industrial-village* son auténticos bancos de experimentación en la utilización de reglamentos y estándares que constituyeron las bases de la disciplina urbanística, sistematizada en el último cuarto del siglo XIX. Las reflexiones tipológicas en el campo de la vivienda obrera, los trabajos sobre la vivienda mínima, la organización espacial de los complejos residenciales y la investigación sobre nuevos tipos de relación entre lo privado y lo público, la casa y la calle, el jardín privado y los espacios comunes... son temas en los que trabajaron, entre otros, Raymond Unwin y Barry Parker, difusores de la práctica de la ciudad-jardín en Inglaterra, y que tendrían en la experiencia de New Earswick (1902) la primera realización de sus teorías publicadas años después, en 1912, en uno de los textos emblemáticos del urbanismo del siglo XX: *La práctica del urbanismo (Town planning in practice)*.²

En Galicia, a pesar de la industrialización tardía, surgieron ya a lo largo del siglo XX las realizaciones de poblados ligados a explotaciones mineras como es el caso de Fontao, As Pontes de García Rodríguez..., o ligados a grande embalses productores de energía eléctrica, en las cuencas del Sil y del Miño.

WOLFRAM Y POBLADO

El poblado nace ligado a la explotación de las minas de wolfram, mineral estratégico en la producción de armamento en los años anteriores y posteriores a la Segunda Guerra Mundial, en los que alcanza su máxima actividad. Ya a mediados de los años cincuenta, comienza la crisis por la caída de los precios del wolfram, iniciándose un progresivo despoblamiento de la zona, de tal forma que lo que años antes era un hervidero de actividad, con más de 2000 personas, pasa a convertirse en un poblado fantasma totalmente vacío, situado en un entorno rural de gran belleza.

Frente a la forma de asentamiento tradicional de la aldea de Fontao, concentrado en torno a la serpenteante red de caminos agrícolas, surge la marca racionalizadora del nuevo poblado en clara contraposición entre el crecimiento orgánico y la planificación urbanística. Las partes del nuevo poblado son fácilmente identificables y se puede distinguir en ellas, el área residencial, la

1. PICCINATO, C., *La construcción de la urbanística alemana. 1871-1914*, Barcelona, Ed. Oikos-TAU, 1993, pp. 82-87.

2. UNWIN, R., *La práctica del urbanismo*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1984.

zona de los equipamientos y servicios y, más separadas, la zona de instalaciones mineras, almacenes, etc.

El área residencial o de viviendas se sitúa en la parte más elevada, en contacto con el núcleo rural cara al que converge, dándole, sin embargo, la espalda. El área de equipamientos y de servicios, adyacente a las viviendas, se sitúa en la parte inferior, en la zona más próxima a la carretera general, pero separada de ella por una gran pendiente. Por último, la industria de extracción del mineral se encuentra en la zona más baja, próxima al lecho del río Deza.



Planta general.

LA ZONA RESIDENCIAL

Es la más septentrional, está situada en la parte más elevada, en contacto con el núcleo preexistente, del que lo separa un antiguo camino rural.

Hay tres tipos edificatorios que corresponden a:

- A. Viviendas para obreros.
- B. Viviendas para capataces.
- C. Viviendas para técnicos.

Las viviendas para obreros se agrupan en largos bloques lineales de dos plantas que totalizan 120 viviendas.

Las viviendas para capataces se apoyan en el camino de acceso al poblado y se disponen en un bloque lineal de dos plantas con dos viviendas cada una, resultando cuatro viviendas.

Las viviendas para técnicos se resuelven en un único edificio de planta baja en el que se distribuyen dos viviendas pareadas.

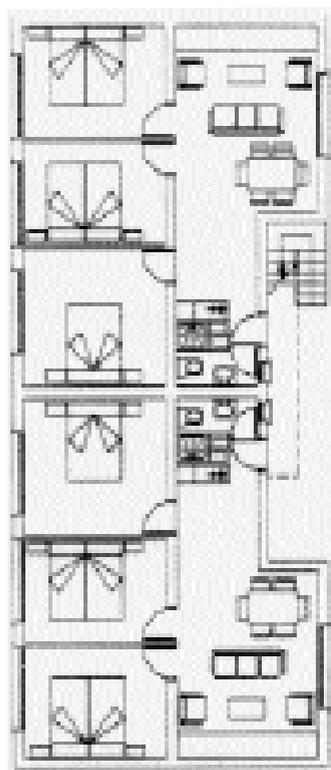
a) Viviendas para obreros

Esta zona residencial es la más contundente del conjunto, dotándolo de una imagen 'urbana' a partir de la utilización de un tipo arquitectónico único y de una disposición que, formando calles de 8 m. de ancho, remata en un gran espacio o explanada que se abre al paisaje de los montes de Carboeiro.

Hay una colocación de viviendas que se realiza de forma perpendicular a las curvas de nivel a partir de la utilización de un bloque lineal tipo de 70,60 m. de longitud y 7,87 m. de ancho. Cuatro filas de bloques lineales tipo, con dos bloques en cada una, componen la totalidad del conjunto. Calles de 8 m. de ancho separan cada fila de bloques, en tanto que en el centro y cortando el conjunto de las cuatro filas se dispone una calle de 15 m. de anchura.

Cada bloque lineal está compuesto de dos plantas con 8 viviendas por planta, dispuestas en 4 grupos simétricos de dos viviendas por planta cada uno. Esta disposición posibilita el juego de retranqueos que coinciden con los accesos a las viviendas, al mismo tiempo que van absorbiendo el desnivel existente.

Planta tipo de las viviendas para obreros



Cada vivienda ocupa una superficie construida de 66 m². y se distribuye a partir de dos crujías de 3,60 m. de luz, en las que los dos muros perimetrales y el muro central sirven de apoyo a los forjados realizados con estructura de hormigón armado.

Cada una de las crujías será, a su vez, subdividida por la tabiquería para dar cabida a tres dormitorios en el caso de la crujía SE., mientras que en la NO. se sitúa un pequeño vestíbulo, un aseo y una cocina-comedor.

La división de uno de los bloques tipo a la mitad hace que el conjunto de 7,5 bloques acoja la cantidad de 120 viviendas para obreros, en las que se hace patente la voluntad de soleamiento, ventilación e iluminación de todas las piezas, así como la disposición de un pequeño aseo {wáter, lavabo y ducha} que las dota de las condiciones higiénico-sanitarias precisas, todo conseguido con la doble fachada sobre las calles del poblado.

Los accesos de las cuatro viviendas de cada grupo 'se señalan' a partir de un pequeño retranqueo de 1,50 m. en la parte central del grupo, el cual permite disponer de una escalera de dos tramos de 0,75 m. cada uno, que dan acceso a las dos viviendas de la planta superior.

b) Viviendas para capataces

Las cuatro viviendas para capataces forman un único edificio de dos plantas con dos viviendas cada planta. Ocupan en planta un rectángulo de 20,60 m. de frente y 8,35 m. de fondo. Cada vivienda tiene una superficie construida de unos 85 m², en los que se distribuye un vestíbulo, una cocina-comedor, cuatro dormitorios, un baño, un lavadero y una despensa.

Cada vivienda tiene acceso independiente; las de la planta baja, desde el camino y las de la planta alta, por la fachada trasera.

c) Viviendas para técnicos

Un tercer tipo de viviendas es el destinado a los técnicos; ocupan un edificio de planta baja de 29,20 m. de frente y 8,71 m. de fondo, en el que se distribuyen simétricamente las dos viviendas: porche, vestíbulo, despacho, cuatro dormitorios, cocina y despensa, aseo, cuarto de baño y estar-comedor.

Tanto el edificio destinado a viviendas de capataces como el destinado a los técnicos se sitúan paralelos al camino de acceso al poblado y perpendiculares a los bloques lineales de las viviendas para obreros.

LOS EQUIPAMIENTOS

a) Cine y tiendas

Frente a las viviendas, y al otro lado del camino, se construye el edificio destinado a cine y tiendas; un volumen importante resuelto a base de un cuer-

po central, una gran cubierta de fibrocemento que cubre la sala, y de un conjunto de edificaciones en planta baja con cubiertas planas que, rodeando el volumen principal, cubren los espacios destinados a tiendas, peluquería, administración y aseos.

Largas franjas acristaladas separan las cubiertas planas de los muros de cerramiento, al mismo tiempo que las aperturas de los locales traseros ocupan una parte importante de su superficie, dotando al conjunto de una rigurosa composición en la que los planos de los macizos y los planos acristalados son utilizados de una manera plástica, típicamente racionalista.

b) La gran explanada, la iglesia y las agrupaciones escolares

El elemento espacial más significativo del conjunto es el espacio abierto a modo de gran explanada desde la que se percibe la inmensidad del paisaje que rodea el lugar.

Un gran plano prácticamente horizontal de 61,50 m. de proflindidad y 50 m. de ancho, provocado artificialmente a partir de grandes movimientos de tierra, sirve de plataforma sobre la que se levanta, al fondo, el edificio que le da frente: la iglesia.

A un lado y a otro de la gran explanada se sitúan el campo de deportes y la agrupación escolar con el grupo escolar y la casa del maestro, en ambos casos a una cota muy inferior.

c) La iglesia

Se instala como edificio aislado, separado de todos los demás, pero que sirve de referente principal en el conjunto de la explanada.

Al ser el único edificio, situado sobre la verde plataforma, al que se accede desde el gran plano horizontal, la iglesia se apropia, en cierta manera, de este espacio que pasa a convertirse en un espacio construido como 'frente de la iglesia', en un auténtico atrio, a esta sensación contribuyen dos hechos:

- por un lado, las cuatro hileras de viviendas en ningún caso dan frente al espacio de la explanada, al posicionarse perpendiculares a él, ofreciéndole las paredes laterales ciegas de las últimas casas.

- por otro, el hecho de que tanto los diferentes edificios de la agrupación escolar como el propio campo de fútbol se sitúen en un plano sensiblemente más bajo que el de la explanada.

De esta manera, al salir de las encajonadas calles se provoca una dilatación del espacio ante la ausencia de referentes laterales, abriéndose la plataforma al paisaje, a la naturaleza de la que participa, haciendo que el edificio de la iglesia sea visto como elemento referencial: la iglesia se recorta sobre el fondo paisajístico, sobre la naturaleza, permitiéndonos ver con claridad, por un lado, la escala arquitectónica del edificio y, por otro lado, la grandiosa inmensidad del espacio natural.

Iglesia. Aspecto actual desde el atrio





Iglesia. Detalle de los muros laterales.

Al volumen limpio y abstracto del edificio se le añaden otros dos elementos fundamentales: una delicada pérgola de 22 m. de longitud y 2,36 m. de alto que, frente a la iglesia, recorre a lo largo el fondo de la gran explanada, construida a partir de la repetición de un módulo de 2,20 x 2,46 m. de cuatro pilares metálicos de doble T 100x45 mm., apenas perceptibles, sobre los que apoya una placa corrida de 15 cm. de espesor a lo largo de los 22 m. de frente. Esta pérgola introduce una finísima línea horizontal, paralela al plano del terreno, que al tiempo que marca un límite en el espacio de la gran explanada, no impide la visualización de los lejanos montes de Carboeiro que destacan en el horizonte con sus sinuosas formas recortándose sobre la línea horizontal de la pérgola. Un segundo elemento a destacar es la torre del campanario con una planta en cruz que se levanta hasta 10 m. de altura, en una posición en esquina, frente a la pérgola, al modo de ‘*campanile*’, contrapunto del plano horizontal de la pérgola.

Tras la pérgola se sitúa la iglesia, volumétricamente sencilla, sin grandes pretensiones formales, a la manera de la arquitectura finlandesa coetánea. Frente a la opacidad de la fachada, ocupada totalmente por las cinco grandes puertas de madera de 3,60 m. de altura, se nos conduce a un espacio interior de planta trapezoidal que se va reduciendo desde los 10,45 m. de la embocadura hasta los 6 m. en la zona del altar.

Tras el altar, la gran cristalera transparente, en la que se despieza una gran cruz, introduce la naturaleza dentro del edificio convirtiéndola en objeto de culto. Cómo no recordar el magistral trabajo de Kaija y Heikki Sirey en la capilla de Otaniemi (Finlandia), construida en 1957.³ La cruz se recorta sobre la gran superficie vidriada de 7 m. de altura y 3 m. de ancho, transparente y abierta al paisaje, introduciéndola en el interior del edificio.

Entre el altar y la cristalera una escalera de acceso, en la parte inferior, a la sacristía que se sitúa bajo el mismo altar.

Abstracción y naturaleza se encuentran en el interior del espacio religioso a una escala a la que la naturaleza es reducida a un fondo visual enmarcado en los límites de la gran cristalera. Abstracción y naturaleza confluyen en el gran espacio de la explanada, pero aquí la arquitectura es un elemento que está rodeado, que se sumerge, como una pequeña pieza en la inmensidad del espacio natural.

d) La agrupación escolar

La zona escolar del poblado industrial está compuesta por dos elementos: las aulas, y la vivienda del maestro. Ambos están diseñados como un proyecto único, y así se muestran ya en la documentación de 1954 bajo el epígrafe de “grupo escolar”; pero mientras que en este proyecto los edificios se encuentran al mismo nivel, levantándose la vivienda del maestro sobre pilares y apoyándose sobre los guardarropas, generando así un porche cubierto al nivel del vestíbulo cubierto de acceso en la obra ejecutada; las aulas se sitúan a un nivel de terreno más elevado, y separadas de la vivienda por un corredor exterior y comunicadas a través de un pequeño puente que da acceso directo a la planta de la vivienda.

3. *Catalogo Mostra Nazionale della Architettura Finlandese, turin, 1973.*

Es de destacar la disposición de los volúmenes de la cuatro aulas planteadas en dos módulos o bloques iguales con dos aulas, guardarropa y aseos cada uno de ellos unidos entre sí por un elemento intermedio más bajo, a modo de porche-pérgola, soportado por perfilería metálica y un muro central a modo de eje de simetría separa la circulación de los niños y de las niñas.

Las aulas de mayor altura y con cubierta a una agua, se sitúan dando frente a la gran explanada, a una cota sensiblemente más baja, a la que abren las grandes cristalerías de vidrio que las dotan de una luminosidad excepcional. Los accesos se sitúan en la parte trasera, a modo de vestíbulo exterior cubierto, en el que se disponen a un lado y otro los aseos y guardarropas, todo con cubierta plana.

e) La casa del maestro

Tras el grupo escolar, y unido a él a través de un pequeño puente o pasarela de 2 m. de longitud, se levanta la casa del maestro. El edificio constituye, dada la época en que se construyó, entre 1955 y 1957, un auténtico manifiesto de arquitectura moderna en Galicia en lo que respecta al tema de vivienda unifamiliar, siendo además, junto con la iglesia, un referente obligado para el estudio de la conexión de la arquitectura moderna de la posguerra.

En el proyecto inicial (1954), estaba prevista su construcción en la misma cota que el grupo escolar; sin embargo, el gran desnivel del terreno llevaría a Joaquín Basilio Bas, arquitecto director de obra, a una feliz solución a partir de la aceptación de la topografía como un elemento fundamental del proyecto.

Sobre la cota natural del terreno y bajo la rasante del grupo escolar se levanta el bajo libre (8,90 m. x 9,80 m.) en el que destaca el doble sistema estructural: en dos de los lados un muro perimetral de cachotería, en el resto una estructura de pilares.

La vivienda ocupa en planta la misma superficie que el bajo libre sobre el que se levanta, ampliándose gracias a un voladizo de 2 m. en los dos lados correspondientes al muro de cachotería de debajo, generando así una amplia terraza exterior de 2 m. a lo largo de todo el frente de las fachadas Sur y Oeste de la edificación.

La horizontalidad dominante en la composición de los huecos exteriores, el juego cromático de los planos que los enmarcan, la cubierta prácticamente plana, el gran voladizo... en fin, el mismo tratamiento de las grandes superficies planas de la fachada, así como la conexión a través de la pasarela con el grupo escolar, nos sitúa frente a una pieza única en esta década, y de la que podemos afirmar que pasarán aún varios años hasta que podamos encontrarnos con un referente vanguardista de este nivel.

CONCLUSIONES

A lo largo de los años cuarenta y en la primera mitad de los cincuenta, el núcleo rural de Fontao se convirtió en un lugar de confluencia de millares de

personas. Como en *La leyenda de la ciudad sin nombre*, allí coincidieron mineros, gentes del mundo rural, cientos de presos republicanos en obligada 'redención de penas', aventureros y estraperlistas. Las tranquilas y pequeñas aldeas de Vilar, A Brea, Merza..., pasaron a ser lugares de rebumbio y eferescencia en la búsqueda del mineral.

En este clima contradictorio y apasionante donde el mundo de la mina, de la aventura y del estraperlo, se mezcla con la sociedad agraria tradicional sacudiéndola en lo más hondo de sus estructuras, se levantan en los primeros años largos barracones de madera en los que vivirían los mineros apiñados en condiciones propias de la industrialización decimonónica. Allí, junto con las viejas casas rurales de los asentamientos tradicionales, de esa confluencia surgirá, quizás, la primera obra en la que la arquitectura hecha en Galicia en la post-guerra se abre al mundo de la modernidad.

Las técnicas constructivas, el lenguaje arquitectónico, las sencillas pero contundentes volumetrías, los espacios generados nos remiten a las corrientes de las vanguardias internacionales.

Esta apertura está más próxima a los presupuestos artísticos de las vanguardias europeas de entreguerras, y a las posteriores a la Segunda Guerra Mundial, y lejos de las referencias americanas que tendrán éxito en la década siguiente. Por un lado, las *Siedlungen* alemanas estarán presentes en la racionalidad de la disposición del área residencial de la vivienda obrera así como en la zonificación funcional tanto del conjunto del poblado como de la propia disposición interior del espacio de la vivienda. Por otra, las referencias expresas a la arquitectura nórdica que se muestran no sólo en la mayor libertad y organicidad en la disposición volumétrica de los equipamientos sino, y sobre todo, en la especial relación entre arquitectura y naturaleza expresada de forma magistral en la iglesia y en el gran espacio de la explanada, abiertos a los lejanos montes de Carboeiro. Y por último una estética neoplástica en el tratamiento de los planos y en color de las carpinterías.

Resulta irónico que tras la industria de extracción del wolfram, inicialmente destinado para abastecer a los ejércitos del fascismo hitleriano, se materializase, pocos años después, un pequeño poblado industrial con un lenguaje arquitectónico y urbanístico que entra de lleno en los presupuestos artísticos de las vanguardias que ilusionaran a la recién decapitada República Española.

Lejos del folderismo populista de las realizaciones del régimen franquista en los años de la autarquía, materializado primero, en los poblados de 'Regiones Devastadas' y, más tarde, en los grupos de viviendas sindicales de la O.S.H., resulta reconfortante encontrarse en pleno corazón de Galicia con una obra que pone de manifiesto la valía profesional de arquitectos como Joaquín Basilio Das en los trabajos de dirección de obra y César Cort en la redacción del proyecto.

UN RETO PARA LA VIVIENDA SOCIAL EN ESPAÑA: EL HOGAR SIN PASILLO

Asier Santas Torres

“El verdadero paso de un estado tradicional de la arquitectura a uno moderno se verifica, en distintos momentos y circunstancias en cada una de sus localizaciones, cuando se toma conciencia de la falta de vigencia, en un plano social, de los esquemas tradicionales para crear el ambiente físico de los individuos actuales; no cuando se cambia o lava la cara a los edificios, aunque las dos cosas vayan estrechamente unidas.”¹

El estudio histórico y crítico de la arquitectura social española de los años 50 ha demostrado, sin duda con indiscutible acierto, el valor de una de las mejores páginas de nuestra historia reciente: la de los Poblados Dirigidos construidos en Madrid desde 1956 hasta 1963². En el ámbito de la moderna investigación tipológica, sin embargo, los resultados en aquellos Poblados no fueron un hecho aislado sino que, por el contrario, se debieron a un cambio en los modos de entender la vivienda popular iniciado años atrás. Este cambio, que supuso la recuperación de un *racionalismo recurrente*³, se emprendió a principios de la década de los 50 y en él pueden considerarse dos períodos, en gran medida marcados por la situación económica de nuestro país. Un primer período en el que los arquitectos, debido a la escasez de medios disponibles, sólo pueden teorizar sobre qué y cómo debe ser la vivienda social que resuelva el problema para las clases más modestas (esta etapa viene delimitada por la V y VI Asambleas Nacionales de Arquitectos, y culmina en la aprobación del Plan Sindical de Vivienda de 1954 y en las Leyes de Viviendas de Renta Limitada y de Tipo Social, aprobadas en el mismo año). Y un segundo período en el que la realidad legal de la vivienda social, que sin duda es deudora de aquellos estudios teóricos, y la reactivación económica de la nación permiten la construcción de numerosos grupos y poblados de hogares humildes. Entre estos conjuntos residenciales destacan efectivamente los Poblados Dirigidos, como resultado más maduro en cuanto a tipos se refiere, pero en el mismo sentido caben ser señaladas experiencias anteriores como las de los Poblados de Absorción.

Por esta razón, y a pesar de que en ocasiones hayan sido consideradas como *infraviviendas*, los alojamientos de los Poblados de Absorción fueron significativos en tanto que, por un lado, significaron el inicio de una política social realista, basada en la ‘ración de vivir’ ajustada a las exigencias económicas y sociales del momento; pero por otro, porque supusieron la reafirmación de la investigación tipológica en nuestro país, dando lugar a unos modelos específicos estrechamente relacionados con los esquemas vigentes. En estas circunstancias, los ‘módulos económicos’ impuestos en los primeros Poblados obligaron a los arquitectos a reducir, hasta el límite de lo tolerable, las dimensiones de la casa. Para ello, en un afán lógico por lograr habitaciones espacialmente aprovechadas, el análisis de la planta se convirtió en un trabajo obligado y meditado. Retomando los métodos que se habían empleado en la Europa de entreguerras para definir hogares mínimos, se limitaron al máximo

1. GONZÁLEZ AMÉZQUETA, Antonio, *Hogar y Arquitectura*, nº 59, Junio/Agosto, 1965, p. 17.

2. Vid. FERNÁNDEZ GALIANO, Luis (et al.), *La vivienda moderna. Los Poblados Dirigidos de Madrid en la Arquitectura de los 50*, Madrid, Hermann Blume, 1989.

3. URRUTIA, Ángel, *Arquitectura española. Siglo XX*, Madrid, Ed. Cátedra, 1997, p. 423.

las superficies y los programas, se inventó un mobiliario elemental y exclusivo y se valoraron espacialmente los *lugares de paso* (vestíbulos y pasillos). El resultado general fue el tipo con una sola pieza de estar, funcional por naturaleza, compuesta de comedor, estar y cocina; una pieza a la que se acaba incorporando el distribuidor como recurso para ampliar su espacio.

No es mi intención, sin embargo, justificar la construcción de estos hogares, que sin duda supusieron una mejora de las condiciones de habitabilidad de muchos chabolistas, sino reconocer a sus arquitectos el esfuerzo y el sentido común que emplearon en su diseño; sentido común con el que reconstruyeron la modernidad arquitectónica y urbana en nuestro país, devolviendo a una arquitectura vacía de contenido su finalidad utilitaria.

1949-1954: QUÉ Y CÓMO DEBE SER EL *EXISTENZMINIMUM* NACIONAL

Cuando Fisac apuntaba en 1954 que “(...) *las viviendas dignas y amplias* construidas por el Instituto Nacional de Vivienda (INV) y la Organización Sindical del Hogar (OSH) no hacen más que entorpecer de forma grave el angustioso problema, tan sólo bueno, de tener *viviendas dignas*”⁴, manifiesta públicamente la equivocación de la política del alojamiento social del Estado al olvidar las de condición más modesta. Es suficiente señalar, por ejemplo, que la legislación vigente por entonces (la Ley de Viviendas Protegidas de 1939 y la Ley de Viviendas Bonificables), no entendía la construcción de viviendas populares como solución a la insuficiencia de alojamiento, sino más bien como uno de los métodos para reactivar la economía del país -ayudas a constructores y mitigación del paro obrero⁵-. Por eso, el problema en nuestro país consistía sencillamente en que no sólo se construyeran pocas viviendas, sino que las que se proyectaban distaban mucho de poder ser alquiladas, y menos compradas, por las reducidas economías de las familias que emigraban a las grandes ciudades. Durante la década de los cuarenta en España apenas se habían dado intentos encaminados a estudiar y construir hogares de acuerdo con las condiciones socio-económicas del momento. Si exceptuamos algún ejemplo construido por Francisco de Asís Cabrero para la OSH, como las viviendas de Fuentes de Béjar de 1943, basadas en experiencias anteriores a la guerra civil, la preocupación por la adecuación del tipo a la realidad había sido más bien escasa.

En el inicio de la década de los 50, sin embargo, se emprendió en el ámbito de la arquitectura social un cambio pragmático basado en la búsqueda lógica de la ‘ración de vivir’. Se inició un camino que trataba, por un lado, de precisar la *cantidad de ración* de alojamiento deseable para las economías domésticas más pobres, aunque el punto de partida no fuesen los mínimos espaciales necesarios (como había ocurrido en la Europa de entreguerras) sino los mínimos económicos disponibles; por otro lado, se debatía en torno a los medios reales al alcance de la mano con los que lograr lo que se intuía como vivienda *ultrabarata*.

Se puede decir que se toma conciencia pública de esta gravosa situación social en 1949, al presentar el Colegio Oficial de Arquitectos Vasco-Navarro a la V Asamblea Nacional de Arquitectura una ponencia titulada *Estudio sobre la vivienda económica en España*⁶. El documento mostró, entre otras consideraciones, la conveniencia de contar con los presupuestos económicos como

4. FISAC, Miguel, “Sobre casas en cadena”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 148, Abril 1954, p. 14.

5. En teoría, la Ley de Viviendas Protegidas beneficiaba fiscalmente al promotor privado con la intención de aumentar la oferta de vivienda modesta. En la práctica, éste optaba por la construcción de casas para clases media y elevada por su mayor rentabilidad frente a las destinadas a las clases bajas. Por su parte, el Estado se veía imposibilitado, principalmente por debilidad económica y una defectuosa política de intervención pública, a dar una respuesta general a las cada vez mayores necesidades de alojamiento barato. Sobre esta situación, cfr. COTERUELO, Agustín, *Política económica de la vivienda en España*, Madrid, Instituto Sancho de Moncada, 1960, pp. 170-171.

6. BASTIDA, Ricardo de y AMANN, Emiliano, *Estudio sobre la vivienda económica en España. referido especialmente a las provincias del Colegio Vasco-Navarro y muy particularmente a la de Vizcaya*, Bilbao, Artes Gráficas Lerchundi SA, 1949. Ambos arquitectos habían demostrado su preocupación respecto al problema de la vivienda social con interesantes aportaciones, como el conjunto de viviendas sociales construido en Solocoeche en 1933 por Amann, o como las viviendas para obreros proyectadas por Bastida en el barrio bilbaíno de Torre Urizar en 1924.

datos para adecuar a cada caso familiar una determinada superficie máxima de vivienda. Teniendo en cuenta los costes materiales de la época y los jornales de los obreros sin habitación, se fijaron soluciones de 30,5, 45 y 71 m² para sueldos diarios de 15, 30 y 35 pesetas. A pesar de que los arquitectos autores de la propuesta, Ricardo de Bastida y Emiliano Amann, no profundizaron en estudios de distribuciones óptimas⁷, desde este momento es evidente la voluntad por tratar de adaptarse tipológicamente a la realidad económica.

Una vez reconocidos los presupuestos disponibles en la construcción de las viviendas obreras, la situación recordaría en este punto al debate que tuvo lugar en la Alemania de entreguerras para conseguir su abaratamiento. Allí, frente a los que habían propuesto prototipos más funcionales y de menor superficie y por lo tanto más asequibles, como Alexander Klein, otros como Hans Schmidt habían defendido la estandarización y normalización para rebajar los costos finales del proyecto⁸. En España, sin embargo, contar con la eficacia de la técnica en este tipo de construcciones era en principio imposible, debido a que la industrialización del país se había iniciado lentamente a principios de los 50 y no se consolidaría hasta la década siguiente. Al mismo tiempo, los materiales disponibles seguían siendo los tradicionales (ladrillo y cemento) ya que el hormigón armado y el acero, si bien comenzaban a producirse industrialmente, eran todavía insuficientes y no podían utilizarse por sus elevados precios. De hecho, el Estado controlaba directamente la asignación de materiales a los promotores y, aunque se daba preferencia generalmente a proyectos promovidos por el INV y la OSH, las cantidades eran limitadas para satisfacer la demanda potencial de viviendas obreras.

Debido a estas circunstancias, era necesario, por lo tanto, un abaratamiento con la oportuna reducción de la vivienda. En este sentido, los estudios propuestos por May o Klein⁹ en Alemania habían solucionado esta reducción a partir de consideraciones funcionales: con el fin de conseguir una vivienda pequeña y eficaz, se fijaron programas residenciales acordes con los nuevos modos de vida familiar, se ajustaron todas las medidas de la vivienda a mínimos de habitabilidad razonables y se diseñaron mobiliarios normalizados desde la 'economía del gesto' y del espacio, además de óptimas distribuciones de la vivienda en torno a un distribuidor¹⁰. En nuestro país, como ya he comentado, los medios disponibles obligarían a considerar y resolver el mismo problema de la reducción con argumentos similares. Veamos cómo se progresó en la definición de las características superficiales y programáticas del *existenz-minimum* nacional.

La definición fue, en su inicio, más teórica que pragmática. Así por ejemplo, desde la *Revista Nacional de Arquitectura* -que dirige a partir de 1948 el comprometido arquitecto Carlos de Miguel-, empezaron a publicarse artículos que enseñaban modelos construidos en países como Alemania¹¹ (que tras la posguerra retoma las investigaciones en este campo) o Estados Unidos; números especiales dedicados al *proyecto residencial*; o noticias de libros que sistematizaban la racionalización de la planta, generalmente realizados por alemanes¹². No se trataba tanto de asumir críticamente los modelos como de aprender a aprovechar el espacio y optimizar su organización. De hecho, todos estos ejemplos continuaban las investigaciones en torno a la economía del espacio, de las instalaciones -cocina y baños-, la disposición óptima del mobiliario y la reducción de lugares de paso y distribución.

7. Al final de la ponencia, se incluían dibujos de plantas mínimas según el número de habitaciones y superficie. La reducción de las plantas debería haber estado lógicamente acompañada por una exploración de la distribución óptima y de la funcionalidad de la vivienda. Sin embargo, ninguno de los modelos dibujaba, por ejemplo, los muebles, a excepción de la cocina y los aparatos sanitarios. No se hacía hincapié en las dimensiones óptimas de una habitación o de una sala de estar-comedor, en la conveniencia o no de pasillos o vestíbulos y en la importancia de las circulaciones. Algunas plantas, consecuentemente, proponían dormitorios casi tan grandes como la habitación de la cocina-comedor-estar.

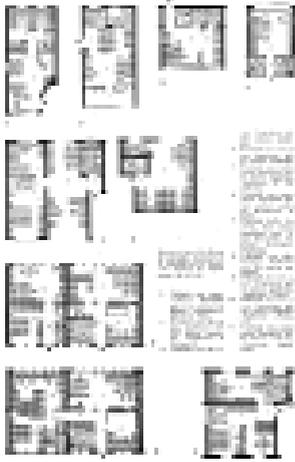
8. Sobre este debate, cfr. SAMBRICIO, Carlos, Introducción, *L'habitation minimum*, Zaragoza, COAA, 1997, pp. 11-50.

9. Cfr. KLEIN, Alexander, "Elaboración de plantas y configuración de espacios en pequeñas viviendas y nuevos métodos de valoración", *Vivienda mínima*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980, pp. 81-105.

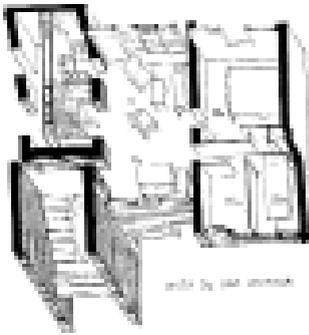
10. El vestíbulo o pasillo, la llamada pieza 'K', era una pieza de singular interés, ya que si bien permitía organizar las partes de la vivienda sin que se produjeran interferencias en su funcionamiento, suponía, sin embargo, la utilización de una superficie excesiva en relación con el carácter mínimo de la vivienda. Por eso, y progresivamente, los estudios alemanes se centraron en gran medida en reducir al máximo esta pieza y lograr así una superficie total menor sin menoscabo de su funcionamiento.

11. Vid. *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 123, Marzo 1952. Publicación de un resumen de la "Exposición Constructa de Hannover". Vid. también *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 125, Mayo 1952. Se muestran plantas de viviendas sociales y estudios de instalaciones sanitarias en Alemania, Bélgica, Austria, Inglaterra, Finlandia y Estados Unidos.

12. STRATEMANN, Sigfried, *Grundrisslehre*, Berlín, Deutscher Verlag, 1951. La publicación es uno de los estudios alemanes de la época en la que, a partir de las medidas del cuerpo humano, se analizan las dimensiones del mobiliario y el espacio de la vivienda. Desde las dimensiones y geometría del dormitorio según la disposición de una o dos camas, dimensiones y diseño de los aseos y cocinas según sus aparatos, escaleras comunitarias, patinillos de instalaciones, etc. NEUFERT, Ernst, *El arte de proyectar en arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili. Son significativas las fechas de la primera y la segunda ediciones en castellano, en 1942 y 1951, respectivamente.



Plantas alemanas. *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 123, marzo 1952.



Miguel Fisac: 'Casas en Cadena'. *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 109, enero de 1951.

Al mismo tiempo, algunos estudios manifestaban la urgencia de construir viviendas sociales de 30 m² para matrimonios con tres o cuatro hijos. Sin duda alguna, entre los arquitectos que entendieron cuáles debían ser los mínimos residenciales destacó Miguel Fisac, con su ponencia *El problema de la vivienda en sus clases media y modesta*¹³, presentada a la VI Asamblea Nacional de Arquitectos de 1952 y su proyecto para el concurso de *Viviendas de renta reducida*¹⁴, organizado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. La ponencia de Fisac, preparada también por los arquitectos Fonseca, Serrano, Vallejo, Corro, Artiñano y Laguna, sería reflejo de la ya expuesta en la anterior asamblea del 49, presentándose como el primer estudio general de la época que intentaba adaptar los tamaños de la vivienda a las economías más pobres. Treinta, treinta y seis, y cuarenta metros cuadrados para familias obreras con uno, dos a cuatro hijos y cinco a seis hijos respectivamente¹⁵. Pero tan importante como la aparición de estos módulos económicos y superficiales es el hecho de que, por primera vez, se difundían públicamente unas *Normas y Factores a tener en cuenta para lograr el mínimo coste de las viviendas*. En el documento, explícitamente, se obligaba al profesional a olvidar el aspecto exterior de la vivienda, centrando su esfuerzo en “un estudio minucioso y profundo del proyecto”: así,

“(…) el arquitecto debe estudiar y aquilatar las superficies y alturas de las diversas dependencias de las viviendas,... Agrupará las instalaciones varias de las viviendas (cocinas y servicios sanitarios) en la forma más conveniente para lograr el máximo ahorro de materiales. Debe conseguir que las plantas tengan el mínimo de pasillos y espacios perdidos.”¹⁶

En definitiva, se proponían por un lado superficies y programas ajustados a cada clase social y por otro, se aportaban soluciones más ‘económicas’ que funcionales para alcanzar mínimos tan reducidos. Si el *existenzminimum* alemán había organizado la vivienda modesta desde criterios de organización (zona de día y zona de noche) en torno a un espacio distribuidor o ‘pieza K’ indispensable, los ponentes lo hacían según criterios de rigurosa economía (considerando esta pieza K un *espacio perdido* y aconsejando unificar cuartos húmedos). Consciente y necesariamente, se asumía como principal característica de la vivienda mínima su exigüidad antes que su funcionalidad.

La solución concreta de las casas en cadena de Miguel Fisac fue un adelantado prototipo de *existenzminimum* nacional, una propuesta que ensayaba las recomendaciones presentadas en la VI Asamblea. Y aunque fue sugerida al Jefe de Estado en 1951, no sería construida, como veremos, hasta cuatro años más tarde. Al mismo tiempo, recuperaba las palabras que Luis Gutiérrez Soto pronunciara en la I Asamblea Nacional de Arquitectos de 1939 en torno al mismo tema:

“...para la vivienda mínima sólo es admisible un cuarto de estar; éste tiene una función múltiple: allí se come, allí se trabaja, juegan los niños, se reúne la familia y sus amigos; de aquí la importancia de dar a esta pieza una superficie relativamente grande y subdividida, más o menos marcadamente, según su múltiple función: el sitio para comer, el rincón para trabajar, la zona para circular; por ser esta pieza la representación del hogar, debe estudiarse con todo cariño, para lograr un lugar atrayente y alegre, pleno de luz y sol.”¹⁷

Las *casas en cadena* eran, en este aspecto, un ejercicio que materializaba estas palabras a la vez que reintroducía en la tipología social los fundamentos modernos de su diseño. Fisac planteó el proyecto desde un método estrictamente racional: sólo podrían alcanzarse auténticos mínimos habitables si se

13. Cfr. los apartados II, III, IV y V del capítulo “El Plan Provisional” en *El problema de la vivienda en sus clases media y modesta*, presentada en la VI Asamblea Nacional de Arquitectos.

14. El primer premio apareció publicado íntegramente en la *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 105, Enero 1951, pp. 2-6.

15. Las viviendas ultraeconómicas de carácter provisional serían las destinadas al peonaje en general.

16. Ponencia “El Problema de la vivienda en sus clases media y modesta”, VI Asamblea Nacional de Arquitectos.

17. La cita está obtenida de DOMÉNECH, Luis, *Los años 40 en España*, Barcelona, Tusquets Editores, 1978, p. 33.

precisaban las tareas familiares, se fijaban las superficies necesarias y se organizaban recurriendo a “una pieza relativamente espaciosa”. De este modo, simplificó las actividades de la *familia numerosa mínima simétrica* - matrimonio y cuatro hijos - a estar, cocinar, comer, dormir y asearse; asignó unas medidas rigurosas para cada actividad- para lo que diseñaría incluso una mínima cocina en nicho-; aprovechó una estructura de muros de carga paralelos para separar los *ambientes* de la casa agrupándolos tan sólo en dos: lugar de encuentro -cocina, comedor, estar y distribuidor- y habitaciones individuales que, por obligación, eran *un lugar exclusivamente destinado para dormir*; y propuso un mobiliario específico y limitado a los tamaños de cada pieza. Pero tan significativa como estas decisiones fue la supresión de cualquier vestíbulo o pasillo central: de este modo el *living-room* se amplía pero se convierte conscientemente en lugar de paso y de movimiento, lugar central en torno al cual se organizaba el resto del hogar. Lo que Fisac mostraba, en definitiva, era la conveniencia de unificar los espacios con el fin de obtener un alojamiento realmente pequeño y habitable, para lo que sería imprescindible abandonar el distribuidor cerrado.



Fernando Chueca: Viviendas de Renta Reducida, Madrid, 1952.

Entretanto, comenzaban a divulgarse reglas de composición que, aunque no aportan soluciones tan concretas como la anterior, sugerían modos determinados de proyectar hogares mínimos. Tal vez, las reglas más prácticas las publicara Fernando Chueca Goitia después de un viaje a Estados Unidos para conocer la experiencia de la *New York City Housing Authority*¹⁸. En la publicación, Chueca incluía un resumen de las instrucciones que la *Federal Housing Administration* había preparado para organizar óptimamente cada habitación de la vivienda según su mobiliario, iluminación y ventilación. Eran reglas que llegaban a concretar aspectos de orden funcional, y entre ellas se destacaba precisamente la organización de los pasos en el estar-comedor: se evitaría “siempre el paso diagonal a través del *living-room*”, por hipotecar demasiado el espacio y suponer recorridos innecesarios; y se aceptaban las circulaciones agrupadas a lo largo de una pared; al mismo tiempo, se aconsejaba sobre la disposición de los huecos en el estar, “de forma que queden espacios de muro continuo para muebles grandes”, y se recomendaba “hacer un estudio cuidadoso de la disposición de los muebles” en los pequeños dormitorios, considerando “muy importante la facilidad de limpieza y de movimientos para hacer las camas”.

En resumen, se aprecia por un lado una preocupación por encontrar un programa mínimo que consienta dotar a la vivienda de un bienestar asequible para las economías más modestas y por otro, una serie de indicaciones racionales para materializarlo. Pero hay un hecho notable: exceptuando las casas de Fisac, las casas *ultrabaratas* de Rafael de La-Hoz¹⁹ o las resumidas normas americanas publicadas por Chueca, fueron escasas las soluciones mínimas que se dibujaron en estos años, y menos, las que se construyeron. Es decir, aquellas indicaciones de composición de ambientes, de unificación de espacios, los recomendados estudios de circulaciones consecuencia de la supresión de pasillos y vestíbulos cerrados, no dieron lugar a modelos concretos. Es necesario tener en cuenta, por una parte, que en un país en vías de incipiente reconstrucción, y con un reducido número de arquitectos titulados, el tiempo disponible para la investigación tipológica era más bien escaso. Por otra parte, todas esas sugerencias no habían podido trascender al ámbito de la práctica porque la legislación sobre mínimos de edificación social no contemplaba este tipo de

18. El resultado del viaje es la publicación CHUECA GOITIA, Fernando, *Viviendas de Renta Reducida en Estados Unidos*, Madrid, Instituto de Estudios de la Administración Local, 1952.

19. DE LA HOZ, Rafael y GARCÍA DE PAREDES, José María, “Viviendas ultrabaratas en Córdoba”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 135, Marzo 1953, pp. 14-16.

construcciones. Por eso, sólo cuando el Estado aumentó su intervención en las promociones sociales de las grandes ciudades, a raíz de la reactivación económica del país, se inició y concretó en la práctica la investigación tipológica, esta vez, de modo más pragmático que teórico.

La nueva política social y, en consecuencia, las tipologías sociales sufrieron un cambio significativo al aprobarse las leyes de Viviendas de Renta Limitada en 1954 y la de Viviendas de Tipo Social en 1955. El INV había decidido la 'modernización' de su política con la invención del nuevo Tipo Social, tipología que, en cuanto a superficie y programa, sin duda era deudora de los estudios anteriormente mencionados, y había sido concebida como estándar respuesta al salario obrero con el que resolver entre otros problemas el mal de un chabolismo descontrolado (en España existían 330000 chabolas en 1954). Ahora bien, se había llegado a la conclusión de que las economías más reducidas obligaban a construir con 25000 pesetas viviendas con cocina-comedor y tres dormitorios independientes en 42 m² -una casa media con el mismo programa venía a costar 90000 pesetas-. Para ello, los proyectos deberían adaptarse a unas modernas *Ordenanzas Técnicas y normas constructivas*, redactadas por el arquitecto del INV José Fonseca, que ajustaban desde superficies útiles de habitaciones a luces máximas de forjado²⁰, sin olvidar las dimensiones mínimas de pasillos y cocinas.

Con la aprobación del Primer Plan Sindical de la Vivienda del año 1954, el INV y la OSH confiaron el diseño de estas viviendas a los arquitectos más prometedores del momento, y es evidente que la incipiente "modernización y estandarización viene acompañada de numerosos estudios sobre vivienda mínima", como ha señalado Paloma Barreiro, realizados en el entorno de los arquitectos Fisac, Aburto, Pérez Enciso, Coderch y Carlos de Miguel. Tan sólo restaba, a partir de ahora, "hacer verdaderos juegos malabares para poder sacar un partido humanamente aceptable de unos medios que, la mayoría de las veces, no podrían conducir más que a un chabolismo industrializado"²¹. Era imprescindible proyectar un nuevo y específico tipo de vivienda: con dormitorios exclusivos para dormir, correctamente orientados; con instalaciones normalizadas y minimizadas (células sanitarias tipo INV); con un mobiliario completo estandarizado; y con un estar lo más amplio posible en el que, al suprimirse el distribuidor, la 'pieza K', debían organizarse convenientemente las circulaciones. Por si fuera poco, todo ello resuelto con unas técnicas tradicionales que limitaban espacialmente cualquier solución.

LA REALIDAD CONSTRUIDA: EL "TIPO SOCIAL" Y LOS POBLADOS DE ABSORCIÓN

Si el año 1949 y la V Asamblea significan un cambio hacia la definición de la vivienda mínima, que a pesar de todo no da respuesta real a la escasez nacional, a partir del año 1954 podemos hablar de una experimentación que se construye sobre los conocimientos adquiridos en aquellos cinco años y se apoya en buena medida desde la iniciativa pública. De todos los esfuerzos iniciales emprendidos puede destacarse la construcción de los llamados Poblados de Absorción²², contruidos en la periferia de Madrid para eliminar, con viviendas de carácter provisional, el chabolismo de la capital. En todos ellos, promovidos por la OSH o la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid, se

20. Vid. Ordenanza 20 relativa a Superficies mínimas de habitaciones, Orden del 12 de julio de 1955. Las Ordenanzas contemplaron la posibilidad de reducir la superficie de los dormitorios hasta 6 metros cuadrados, o disminuir la superficie del cuarto de estar hasta 6 metros cuadrados. En la Ordenanza 31, se especifica que "el consumo máximo de hierro por metro cuadrado de forjado útil en forjados planos será siempre inferior a cuatro kilogramos en luces hasta de 4,20 metros, quedando prohibidas las mayores de 4,50 metros".
21. GONZÁLEZ AMÉZQUETA, Antonio: "El grupo Loyola", *Hogar y Arquitectura*, n.º 59, Junio/Agosto 1965, p. 17.

22. Sobre los Poblados de Absorción, ver "Poblados de Absorción", *Hogar y Arquitectura*, n.º 3, Marzo/Abril 1956, pp. 12-20; "Poblado de Absorción: 732 viviendas, Villaverde", *Hogar y Arquitectura*, n.º 4, Mayo/Junio 1956, pp. 3-8; "Grupo experimental en Villaverde (Madrid)", *Hogar y Arquitectura*, n.º 5, Julio/Agosto 1956, pp. 2-16; "Poblado de Absorción Fuencarral A; arquitecto Sáenz de Oiza, F. Javier", *Hogar y Arquitectura*, n.º 6, Septiembre/Octubre 1956, pp. 3-10; "Poblado de Zofio; arquitecto Miguel Fisac", *Hogar y Arquitectura*, n.º 7, Noviembre/Diciembre 1956, pp. 3-7; "Poblado de Absorción en Vallecas; arquitectos Juan J. Alastrúe, A. Alfonso Taboada y Julio Luis Lázaro", *Hogar y Arquitectura*, n.º 8, Enero/Febrero 1957, pp. 3-11; "Los Poblados de Absorción de Madrid", *RNA*, n.º 176-177, Agosto/Septiembre 1956, pp. 145-170; MONEO, Rafael, "Madrid: los últimos veinticinco años", *Hogar y Arquitectura*, n.º 75, Marzo/Abril, 1968, pp. 33-46. Véase también MOYA, Luis, *Barrios de Promoción Oficial. Madrid 1939-1976*, Madrid, COAM. Es igualmente interesante el artículo de BARREIRO PEREIRA, Paloma "La Obra Sindical del Hogar", *Concurso de Viviendas experimentales de 1956*, Madrid, COAM, 1997, pp. 93-109.

levantan alojamientos de ‘tipo social’ con superficies que oscilan entre los 30 y 40 m². La importancia de estos Poblados de Absorción en el ámbito de la arquitectura social no se debe a la vivienda en sí misma, ya que en todos los casos se *rayó el límite de lo tolerable* en lo que a habitabilidad se refiere. La importancia reside en el acierto de la adaptación de una arquitectura determinada a unas condiciones reales impuestas; en el pragmatismo y en el conocimiento exacto de los parámetros económicos; y en el desarrollo de un proyecto residencial completo desde el sentido común y el método lógico.

La importancia del ‘tipo social’ empleado en los Poblados supuso, en parte, dos hechos significativos: por un lado, la aparición de un nutrido número de aplicados arquitectos que se esfuerzan en su definición, y por otro, un cambio de voluntad desde los propios organismos públicos hacia una nueva política, confirmado con los concursos convocados para su diseño.

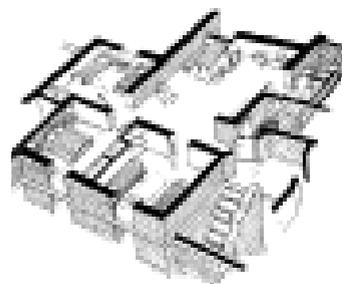
La OSH, responsabilizada por el INV para construir este tipo de alojamientos, eligió a una serie de arquitectos, experimentados y no tan experimentados, para proyectarlos siempre con *esfuerzo e ingenio*. Por ejemplo, Asís Cabrero, como Arquitecto Jefe en la organización sindical desde 1954, redacta unas *Normas para la confección de Proyectos de grupos de viviendas ‘tipo social’* para el programa 1954, al mismo tiempo que propone soluciones tipológicas de 30 a 40 m². Simultáneamente, los primeros grupos construidos fueron resultado de concursos organizados por la OSH -por ejemplo, para el Grupo Experimental de Villaverde²³, en el que participaron, entre otros, Rafael Aburto, Joaquín Zuazo Bengoa, Miguel Fisac y Carlos de Miguel- o por la COUM²⁴ -para los Poblados de Absorción que se construyen a partir de 1955, al que se presentaron Coderch, Fisac, Oíza, Laorga, Sota, García de Pablos y Luis Vázquez de Castro entre otros-. Es interesante observar que fueron precisamente aquellos que tuvieron un contacto más directo con experiencias extranjeras quienes desarrollaron las mejores propuestas. Como por ejemplo Asís Cabrero, que viajó en 1954 a Alemania, Bélgica e Italia para conocer sus políticas de vivienda; o Carlos de Miguel, que seguramente se formaría en la materia aprovechando su cargo en la dirección, desde 1948, de la Revista Nacional de Arquitectura.

De todos modos, junto a los arquitectos ya vinculados a la OSH y que por lo tanto contaban con cierta experiencia (Francisco de Asís Cabrero, Rafael Aburto, Joaquín Núñez Mera, Miguel Fisac o Alejandro de la Sota), aparece una nueva generación de jóvenes profesionales con la misma capacidad resolutoria que aquéllos. Su formación académica, pocas veces dedicada al proyecto de la vivienda social, sería corregida con el autodidactismo: mediante revistas como *RNA* o *Cuadernos de Arquitectura*, y publicaciones extranjeras importadas como las alemanas *Grundrisslehre* o *Neuer Wohnbau*, compendio de la “Exposición alemana *Constructa*” de 1951.

Son encomiables los esfuerzos de Rafael de La-Hoz y José María García de Paredes, jóvenes recién titulados que se interesaron pronto por el tema del alojamiento social, sugiriendo, ya en 1953, viviendas ultrabaratadas para familias numerosas de 20 m². De Rafael de La-Hoz son también las viviendas sociales en Montilla²⁵ (Córdoba) y las viviendas de la segunda fase del Poblado de Absorción de San Fermín²⁶. Resulta igualmente obligatorio nombrar a Sáenz de Oíza, quién con su afamado ‘Tipo Social’ para Fuencarral A



Obra Sindical del Hogar: Vivienda Tipo



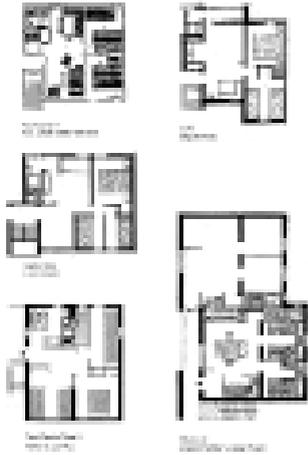
Rafael La Hoz: Viviendas en Montilla (Córdoba), *Hogar y Arquitectura*, nº 9, marzo/abril 1957.

23. Véase “Grupo experimental en Villaverde”, *Hogar y Arquitectura*, nº 5, Julio/Agosto 1956, pp. 2-16.

24. La Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid también participa en la construcción de los Poblados de Absorción.

25. Véase “Grupo de viviendas en Montilla”, *Hogar y Arquitectura*, nº 9, Marzo/Abril 1957.

26. Véase “San Fermín Fase II”, *Hogar y Arquitectura*, nº 10, Mayo/Junio 1957, pp. 3-8.



'Poblado', *Hogar y Arquitectura*, varios números.

alcanzaría uno de los mejores ejemplos de 'racionalismo de mínimos'. Junto a estos arquitectos considerados *maestros* de nuestra historia reciente, cabe nombrar a otros profesionales que sin ser tan conocidos, igualmente participaron en la construcción de esta realidad: Joaquín Núñez Mera y Javier Zuazo Bengoa, autores del Poblado de Villaverde, Luis Laorga (Poblado de Caño Roto) o Mariano Rodríguez Avial (Poblado de Vista Alegre).

'HOGARES' EN LOS POBLADOS DE ABSORCIÓN O ESFUERZO POR MANTENER LA AMPLITUD DEL ESPACIO

El análisis tipológico de los hogares proyectados en los Poblados de Absorción desvela una serie de aspectos comunes en los mejores ejemplos sociales de la época. Entre estos aspectos destaca la supresión de cualquier pieza cerrada de distribución o pasillo y en consecuencia, el estudio minucioso de una pieza de estar *espaciosa* a la que se incorporan las circulaciones. Lejos de toda afectación, podría utilizarse la descripción que ofrece Zevi de la casa media moderna, donde

“(...) el salón se funde con el comedor y con el estudio, el vestíbulo se reduce en beneficio de la gran pieza de estar, el dormitorio se achica, los servicios se especializan también con el objeto de conceder mayor amplitud a ese gran ambiente articulado donde vive la familia: el *living room*”²⁷

para explicar el diseño de aquellas primeras 'tipologías sociales'. El origen de estos cambios, según Zevi, fueron en cualquier caso las exigencias económicas, aún más extremas en la España de los cincuenta. El 'Tipo Social' que el INV proponía no podía exceder los 42 m² para un programa completo con cuatro o cinco camas (es conveniente señalar que se incluían los muros de carga y la superficie alícuota de escalera) y debía concebirse con una técnica de muros de carga y forjados máximos de 3 a 4 metros de luz que evidentemente, suponía graves limitaciones espaciales.²⁸

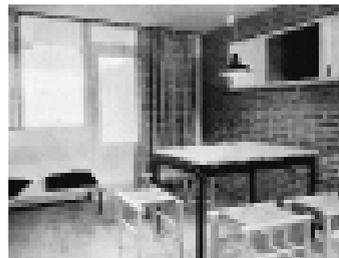
Lo primero que se descubre en todos los proyectos de los Poblados es, precisamente, el esfuerzo por proporcionar una vivienda con un estar lo más amplio posible dentro de los 42 m², un estar que ya se diseña desde los fundamentos de espacio, ventilación, luminosidad y calor. Para mantener la necesaria amplitud del '*living-room*' se unifican en una única habitación distintas funciones: las labores de cocina conviven con el lugar de reposo y reunión, con el comer familiar, pero también se incorpora el vestíbulo o pasillo cerrados, la 'pieza K'. Todo esto supone, por ejemplo, organizar las circulaciones en el estar en relación con el diseño de un mobiliario completo sin el que evidentemente no se asegura un lógico funcionamiento, o inventar y adaptar una cocina básica a unas dimensiones reducidas.

Ocurrentemente se utiliza una habitación que, casi sin excepción, es de proporciones rectangulares, para obtener una mayor sensación de amplitud y para facilitar la subdivisión en varios ambientes. Con este esquema, las circulaciones se unifican naturalmente a lo largo de uno de los muros, consiguiendo una relación directa entre el aseo, la entrada y los dormitorios, sin necesidad de afectar a la zona de comer y de descanso. Se mejora sensiblemente la distribución de Fisac para las *casas en cadena*, en las que sin duda era deficiente la relación dormitorios-aseo, y se aplican de algún modo las instrucciones de

27. ZEVI, Bruno, *Saber ver la arquitectura*, Barcelona, Editorial Poseidón, 1991, p. 101.

28. Por carecer de materiales adecuados para mayores luces.

la Federal Housing Administration. Por ejemplo, de las siete tipologías ganadoras en el concurso para el grupo experimental de Villaverde, tres coincidirán en este esquema, por otro lado ya sugerido en los estudios tipológicos de la OSH. En otros casos, como en Fuencarral A de Oíza, en Vallecas-2ª fase de La-Hoz, o en Villaverde de Núñez y Zuazo, la subdivisión del espacio se aprovecha para organizar movimientos en un eje transversal. Frente al esquema de paso anterior, con éste se conseguirán dos ventajas: un mayor área de muros para amueblar, y una separación lógica entre la zona de estar y la zona del comedor-cocina.



'Muebles para Poblados', *Hogar y Arquitectura*, nº 4, mayo/junio 1956.

Los resultados en todas estas *infraviviendas* van a dar lugar a salas de estar de 2,8x6 metros (en Zofío de Fisac), 2,8x6 metros (en Villaverde experimental de Aburto), 3,2x6 metros (en Villaverde de Joaquín Núñez y Javier Zuazo) o 2,8x7 metros (en Vallecas 2ª fase de La-Hoz, Íñiguez, Vázquez y Ruiz Hervás). Si bien es cierto que son cuartos con un mejor o peor 'funcionamiento', a fin de cuentas suponen casi la mitad de la superficie de la casa. Puede ser útil compararlos con los cuartos de 14, 15 ó 16 m² de los *existenzminimum* mostrados en el II CIAM, en viviendas de 50 m²²⁹.

El aprovechamiento total del espacio y, por supuesto, la correcta disposición de las circulaciones obliga a amueblar por completo la casa. Por eso, (...) "el arquitecto de estas viviendas concibe un mobiliario expresamente diseñado para sus espacios sin el que es imposible que funcione la vivienda."³⁰

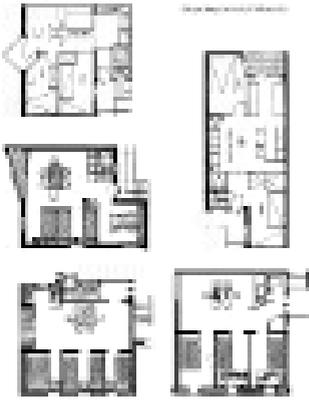
Se piensa en el conjunto final, es decir, en la cocina y el aseo con los aparatos imprescindibles, en la disposición de la mesa de comer, del sofá y las sillas, de los armarios, la iluminación y en todos aquellos detalles que contribuyen no sólo a organizar el espacio sino también a enriquecerlo. Se utilizan los muebles estándar del INV, o en algunos casos, se proponen otros más adecuados³¹. Y se colocan próximos a las paredes libres, de modo que se aumenta la impresión de espacio disponible. Se estudian al mismo tiempo *células sanitarias higiénicas* que se utilizan en todos los Poblados, reduciéndose al mínimo su ocupación en planta y la cantidad de material empleado en tuberías. De hecho, ya las había planteado Fisac en sus *casas en cadena*, siendo mejoradas por Oíza tras su viaje a Estados Unidos -lo que más le impresionaría de su estancia serían las instalaciones de los edificios americanos-. Las células sanitarias se componen generalmente con un austero aseo -lavabo y ducha-inodoro- y una cocina incorporada al estar, *pequeño laboratorio de la casa* -horno de hierro fundido, calderín para calentar el agua y fregadero de porcelana-. Las dimensiones de la cocina van a permitir su colocación en cualquier zona del estar, aunque siempre se busca su ventilación natural cerca de la fachada. El *hogar* no sólo se sitúa en el espacio principal por economía superficial, sino que su disposición obedece además a otros factores, como la posibilidad de poder calentar la habitación y de poder controlar a los niños al mismo tiempo que se cocina.

Por lo general, se incorpora al estar una o dos camas que hacen las veces de sofá durante el día. Este recurso puede ser entendido como un gesto de simple economía, o como un intento de adaptabilidad y convertibilidad doméstica. Es el principio de ambiente *convertible*, definido por Rafael de La-Hoz, de máxima economía espacial conseguida con funciones alternadas. El estar, lugar de uso diario, permite su aprovechamiento como sitio de dormir durante la noche, por ser usos excluyentes y por la compatibilidad evidente del mobiliario, que permite transformar un sofá en cama. La vivienda también se con-

29. Op. cit. pp. 154 y ss.

30. "Grupo experimental en Villaverde (Madrid)" *Hogar y Arquitectura*, nº 5, Julio/Agosto 1956, p. 16.

31. Ver "Mobiliario para un Poblado de Absorción", *Hogar y Arquitectura*, nº 4, Mayo/Junio 1956, pp. 29-31; "Ensayo de mobiliario para las viviendas de tipo social", *Hogar y Arquitectura*, nº 2, Enero/Febrero 1956, pp. 24-25.



Grupo experimental 'Villaverde', *Hogar y Arquitectura*, varios números.

vierte en adaptable, en el sentido de poder adecuarse a familias de diversa composición, más numerosas o que crecen en miembros.

Los primeros hogares mínimos, como ya hemos visto, se construyen en el grupo experimental de Villaverde (1954). Carlos de Miguel, Núñez Mera con Javier Zuazo, Fisac y Aburto, se presentan al concurso que convoca la Obra Sindical del Hogar. En casi todos los casos, se organizan viviendas según un esquema rígido que viene definido por la estructura de los muros. Estos cuartos de estar, aunque no superan los 15 m², disponen de un pequeño vestíbulo abierto que protege de vistas directas el interior y por lo general, garantiza un esquema funcional preciso y sencillo. En el mismo concurso, son señalables las soluciones de Rafael Aburto, que explora en 33 metros útiles una composición orgánica entre muros de carga. Aburto separa con un espacio quebrado el 'rincón' de estar del lugar de comer; dispone uno junto a la terraza y el otro inmediato al hogar. La utilización de tabiques y puertas es la mínima, si no es para colocar los armarios, y de no ser por un cuarto de dormir interior, se puede decir que la articulación es perfecta.

En los Poblados que se construyen después de la experiencia en Villaverde, se manifiesta un claro deseo de experimentación tipológica. Se proyectan varias soluciones para un mismo tipo de vivienda, caso de los cinco tipos del Poblado de Villaverde propuestos por Núñez y Zuazo (1957), o las diferentes y flexibles viviendas del bloque en altura de Fuencarral B, de Alejandro de la Sota (1956). En las viviendas de los bloques de Fuencarral A (1956), por ejemplo, Oíza consigue un resultado de este tipo casi perfecto, en 35 metros útiles. Se propone un espacio de dimensiones 3x6 metros con dos ambientes, comer y estar-dormir, divididos por un eje central de paso. En las viviendas de la fase II del poblado de 'San Fermín' (1957), Rafael De La Hoz, Vázquez de Castro, Íñiguez y Joaquín Ruiz Hervás, logran igualmente uno de los mejores ejemplos de mínimos. Repiten un esquema similar al anterior, aunque la distribución de las piezas consigue aumentar la intimidad personal al aproximar el aseo a los dormitorios. La vivienda consta de la pieza estar-comedor-cocina (que puede fundirse con uno de los dormitorios de hijos por medio de una puerta de fuelle), aseo y dos dormitorios aislados. Además, la meseta de cocina separa el comedor-cocina de la zona de estar y otra puerta de fuelle permite incorporarle un distribuidor interior.

En definitiva, podría añadirse que la necesaria unificación de ambientes en las viviendas de los primeros Poblados de Absorción desaparece parcialmente cuando la superficie de la vivienda social aumenta, como en el caso de los Poblados Dirigidos. Sin embargo, en muchos casos no se regresa a la solución de habitaciones organizadas en torno al distribuidor cerrado o pasillo, sino que por el contrario, se sigue prescindiendo de éste y se proponen estares espaciosos y multifuncionales que enriquecen interiormente la casa. Durante la década de 1950, la investigación en torno a la tipología social dará los mejores frutos en nuestro país, siguiendo este camino emprendido en los Poblados de Absorción. Los modelos de los Poblados Dirigidos, entre los que destacan los de Hortaleza, Almendrales o Caño Roto, o los resultados del Concurso de Viviendas experimentales de 1956, pueden ser considerados ejemplos precedentes de los mostrados en tanto que entienden la optimización espacial en la vivienda popular desde la organización de la planta; organización en la que el *espacio perdido* del pasillo cerrado desaparece para conseguir un estar habitable en viviendas mínimas.

LA VIVIENDA UNIFAMILIAR Y LA BÚSQUEDA DEL IDEAL ORGÁNICO: UNA EXPERIENCIA TRUNCADA

Iñigo Beguiristáin Repáraz

“Para los arquitectos la casa tiene el encanto del experimento. En la escala menor y en situaciones más compactas y de mayor control, es posible la especulación. Por lo general estas propuestas se han extendido a otros tipos de edificios. El debate de la casa se convierte en el debate de la arquitectura.”

COLOMINA, B¹.

En el curso de una investigación en torno a la vivienda unifamiliar en el ámbito de la modernización española, se observan coincidencias y paralelismos aparentemente casuales pero muy significativos en la obra de diversos autores. Afectan a viviendas de la década de los cincuenta en las que se resumen, de algún modo, los valores contenidos en los inicios titubeantes de una generación confundida, en busca de la ‘verdadera modernidad’ anunciada por Zevi². A dicha generación se deben las siguientes obras:

Casa Ugalde, Caldetas	1951	J. A. Coderch y M. Valls
Casa de campo, Tacoronte	1954	R. Henríquez
Unifamiliar en c/ Dr. Arce, Madrid	1955	A. de la Sota
Chalet Pérez del Pulgar, Cadaqués	1958	F. X. Barba Corsini
Casa Fernando Gómez, Durana	1959	F. J. Sáenz de Oíza
Casa de vacaciones, Cala-Nova	1960	Taller de Arquitectura
10 casas para artistas, El Pardo	1960-62	F. Higuera

La selección se basa, por un lado, en el hecho de que todas las obras representan experiencias desarrolladas en el campo de la vivienda unifamiliar³ y, por otro, en la expresión de libertad creadora que rige sus formas. Coinciden en la nada habitual circunstancia de no verse sometidas a los principios compositivos dictados por el ángulo recto o cualquier otra referencia geométrica aparente, y de no atenerse en absoluto a criterios relacionados con la modulación, la repetición o la seriación, a cualidades que no sean puramente formales o espaciales. En cuanto a su condición de viviendas aisladas, cabe significar que en aquellas situaciones críticas, puntos de inflexión en el frenético devenir de los acontecimientos que narran la historia de la arquitectura moderna, la casa, de dimensión menuda y volumetría y estructura poco comprometidas⁴, se convierte en el medio en el que los arquitectos elaboran sus discursos. En el caso que nos ocupa, no obstante, el interés no reside tanto en el valor específico de cada una de estas arquitecturas -algunas ni siquiera han gozado de gran difusión- como en lo que aparece de común en la serie:

- La primera coincidencia es la que ha hecho posible la selección. Estas viviendas se entienden en clave de “informalismo permisivo, espacialista y

1. COLOMINA, B., "Prefacio", en LLEÓ, B., *Sueño de Habitar. Colección Arquitectes nº3*, Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona, 1998, p. 6.

2. "Ya se ha observado también cómo, cuando en Madrid triunfaba la arquitectura moderna de la mano de una generación a la que hubiera correspondido ya heredarla, en la cultura arquitectónica occidental se producía con gran fuerza una importante revisión que, vía el eco de Bruno Zevi, interpretaba al "estilo internacional" como la fase revolucionaria, pero "infantil", de la arquitectura moderna. La verdadera maduración y desarrollo de ésta sólo podría tener lugar, según Zevi, si se perseguía el ideal orgánico, (...). Cuando los arquitectos madrileños hoy más reconocidos llevaron adelante el ideal moderno a partir de aquellos años, irán en su búsqueda lastrados por un difícil equívoco; esto es, armados con unos pertrechos intelectuales que superponían la ambición de insertarse en la arquitectura moderna propiamente dicha con la de ser pronto muy proclives a la citada revisión orgánica que, ahora paralelamente, les llega de fuera". CAPITEL, A., "La aventura moderna de la arquitectura madrileña", *Arquitectura*, nº 237, VII-VIII, 1982, p. 11. En este caso consideraremos que esta interpretación se puede aplicar, al margen de sistematizaciones y escuelas, al conjunto de los arquitectos españoles.

3. "Quizá de todas las definiciones que se hayan podido dar de vivienda unifamiliar, sea la más completa y acertada la de Hoffmann. Según el autor, 'una vivienda unifamiliar es una construcción cerrada en que existe una inmediata y directa comunicación de la vivienda con un terreno descubierto perteneciente al dominio privado'". USLE ÁLVAREZ, J., "Notas para un diseño", *Arquitectura*, nº 135, Marzo, 1970, p. 57.

4. "La facilidad de introducir reformas estructurales en la vivienda aislada facilitó la tarea inicial de transformar la herencia académica y clasicista mediante el influjo del movimiento *Arts & Crafts* y el impacto de las viviendas anglosajonas: (...)"; ALONSO, M. A., "Las villas del aire", en *Tecnología y Arquitectura*, nº 11-12, Diciembre 1990, p. 11. "La pequeña casa ha resuelto no pocas frustraciones en arquitectos que se iniciaban en la tarea profesional con un bagaje arquitectónico que poco tenía que ver con su medio"; FERNÁNDEZ ALBA, A., *La crisis de la arquitectura española, 1939-1972*, Edicusa, Madrid, 1972, p. 39. "Un modo que llevaba en sí, muchas veces, experiencias y contenidos arquitectónicos muy intensos, verdaderos manifiestos acerca de lo que la arquitectura quería ser"; CAPITEL, A., *Arte y Arquitectura en la vivienda española*, F.C.C., Madrid, 1996, p. 303.



Casa Ugalde, Caldetas 1951.
J. A. Coderch de Sentmenat y M. Valls.



Casa Catasús, Sitges 1956.
J. A. Coderch de Sentmenat y M. Valls.

plástico”⁵; tímidas incursiones en un universo que se mueve al ritmo que marcan las azarosas ondulaciones aaltianas o la sorprendente permisividad corbuseriana; pérdida de la referencia ortogonal; construcción directa -muro y losafrente a sofisticadas tecnologías; matices tradicionalistas y guiños localistas. El acatamiento riguroso de estos criterios no da lugar a duda. Para evitar ambigüedades, se han excluido obras con clara vocación organicista pero no del todo liberadas del yugo del ángulo recto. Si bien no se niega la existencia de más ejemplos que puedan apoyar la investigación y sus conclusiones, es justo reconocer que no se han encontrado, o que los que se han encontrado no se ajustan a los criterios establecidos. Hay que puntualizar, no obstante, que al haber considerado únicamente la obra más representativa de cada autor, no se han tenido en cuenta ni la casa Coderch (1955), ni algunas casas de Alejandro de la Sota contemporáneas a la casa en la calle Dr. Arce.

- Todas ellas constituyen experiencias novedosas, obras primerizas en materia de vivienda unifamiliar; proyectadas por jóvenes arquitectos, a la postre figuras fundamentales a la hora de trazar el perfil de lo que hoy conocemos como ‘arquitectura española contemporánea’.

- Resulta especialmente significativo constatar que estas experiencias no tienen solución de continuidad en las trayectorias particulares de los distintos autores. Constituyen, de algún modo, experiencias truncadas, al menos en lo que a la vivienda unifamiliar se refiere. Interesa profundizar, así, en la preferencia por la añorada seguridad que transmite el ángulo recto que, aún en el caso de permanecer fieles a los principios dictados por el pretendido ideal orgánico, manifiestan estos arquitectos en viviendas proyectadas posteriormente.

No se pretende sino suscribir, desde la vivienda, la tesis de que la mejor arquitectura española de los sesenta y primeros setenta, ambiciosa pero contenida, una de las que más altas cotas de reconocimiento ha alcanzado nunca, es consecuencia de haber experimentado los excesos del informalismo expresionista que estas casas anticipan. Una realidad que surge como respuesta a un obligado sometimiento a las directrices académicas -composición rígida y monumental- con las que se pretende dar forma al ‘Nuevo Imperio’. Esto da lugar a un período de creación desinhibida que se traduce en términos de libertad geométrica y -al principio por necesidad e imposición y después por convicción y rechazo a una excesiva tecnología- decantación de los aspectos formales, espaciales, constructivos y, en definitiva, más intemporales de la arquitectura popular. Al margen de las esperanzas que alimenta en los sesenta esta corriente tutelada por Fernández Alba, los arquitectos españoles, algunos a partir de sus experiencias en vivienda unifamiliar, se reconcilian con la escuadra y el cartabón, y valiéndose del bagaje adquirido en su particular aventura expresionista, producen una obra elegante, moderada, arraigada y madura, representativa de uno de los períodos más brillantes de nuestra arquitectura.

Se debe insistir, una vez más, en el valor de la vivienda unifamiliar como campo de investigación. Constatar que la pequeña historia de una serie de casas reunidas en torno a la libertad geométrica de sus formas y la ausencia de la referencia ortogonal como principio de composición -cualidades que denotan un decidido celo renovador y una explícita voluntad investigadora- anticipa lo que será la gran historia de lo que hoy conocemos como ‘arquitectura

5. CAPITEL, A., “La aventura moderna de la arquitectura madrileña”, cit., p. 13.

española contemporánea'. "El análisis microscópico de un detalle de la realidad nos puede conducir a la visión telescópica de todo un universo contemporáneo"⁶.

LOS ANTECEDENTES

"(...) la apertura y la disponibilidad para aprender de otras culturas en un intercambio de influencias es sólo posible cuando una sociedad ha conservado su genio y está segura de su identidad."

DREW, P⁷.

Conviene detenerse un momento en las circunstancias que han hecho posibles estas arquitecturas, para poder, así, entender mejor las enseñanzas que se derivan de su yuxtaposición. Son muchos los precedentes, y se hace especialmente difícil precisar una única fuente en un tiempo en el que, si ya no imposible, el acceso a la información sobre lo que acontece fuera de nuestras fronteras es todavía complicado. Hay que decir que estas obras son, fundamentalmente, consecuencia de una intensa experimentación, una laboriosa investigación llevada a cabo por mentes inquietas en un contexto decadente. Pero al margen de la incuestionable formación autodidacta de sus autores, no es difícil encontrar referentes -si bien a veces informaciones parciales y fragmentadas- tanto en el debate que está teniendo lugar en esos momentos y que alimenta la producción arquitectónica europea de más rabiosa actualidad, como en la más arraigada tradición de la arquitectura popular española. En este contexto, tanto el texto de Zevi, traducido al castellano en 1954⁸, como los Invariantes de Chueca⁹, de 1947, reciben la misma calurosa acogida y se convierten en los libros de cabecera habituales de muchos jóvenes arquitectos.

Aunque pueda parecer contradictorio, la obra Mies Van der Rohe constituye, si bien no de forma directa, la primera referencia obligada. Coderch se muestra muy expresivo en este sentido: "¡Hombre, claro!, Mies podría hacer lo que quisiera, simplemente porque era un gran maestro"¹⁰. A este respecto, son bastante conocidas las tesis que consideran la casa Ugalde como una reinterpretación organicista y expresionista del Pabellón de Barcelona de Mies¹¹. Una adaptación a la costa, a situaciones y entornos reales y concretos, al margen de las aspiraciones platónicas del ya clásico Pabellón. La correspondencia no es sólo evidente en la lograda fluidez espacial; la plataforma, el estanque, los patios o el pabellón de servicios testimonian una clara influencia sobre Codech. Obras posteriores de Sáenz de Oíza o de la Sota, entre otros, delatan la admiración que sienten los arquitectos españoles de esta generación por la obra del maestro alemán. Barba Corsini, a su vez, confiesa la influencia que recibe de Mies "por sus joyas, por sus logros formales, por su anticipación y su concepción estética en el uso del vidrio, por ser casi un profeta"¹².

De entre los pioneros del Movimiento Moderno el menos valorado es sin duda Le Corbusier. No hay que olvidar que había sido el máximo exponente del racionalismo ortodoxo y el Estilo Internacional que ahora las tesis revisionistas del organicismo, con Zevi a la cabeza, ponen en tela de juicio. Esto a pesar del cambio de orientación de su discurso hacia posicionamientos más permisivos. Así, Coderch lo considera mediocre arquitecto, nefasto urbanista, y sin embargo, genial panfletista¹³. Barba Corsini lo reconoce "en la fuerza de sus escritos, en su poder intelectual y agitador de la Arquitectura, en el de encontrar soluciones y también errores de los que aprender"¹⁴, pero nunca le

6. MONTANER, J. M. (Coord.), *Coderch casa Ugalde*, COAC, Barcelona, 1998, p. 10.

7. DREW, P., *La realidad del espacio. La arquitectura de Martorell, Bohigas, Mackay, Puigdomènech*, GG, Barcelona, 1993, p. 7. Hace referencia a una cita de Simone Weil en 1942; "El intercambio es sólo posible cuando cada uno conserva su propio genio, y esto no es posible sin libertad"; WEIL, S., *The need for roots: prelude to a declaration of duties towards mankind*, Londres, 1987, p. 156.

8. FLORES, C., "Arquitectura española 1929-1960: luces y sombras de tres décadas", en *Guía Arquitectura de España 1929-1996*, p. 23.

9. "Manifiesto estético o programa de tendencia, aquel modo de auto interrogación atendida, sobre todo, a aspectos de percepción del espacio y de definición de la forma considerados invariantes en la arquitectura española a lo largo de dos siglos. (...)"; SOLÁ MORALES, I. de, "Arquitectura española del siglo XX. Tres ideas para una interpretación", en *Guía de arquitectura. España 1920-2000*, p. 16.

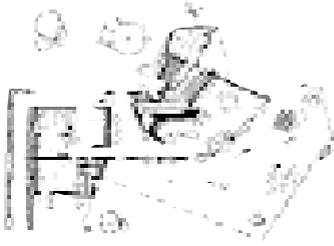
10. SORIA, E., *J. A. Coderch de Sentmenat. Conversaciones*, Blume, Barcelona, 1979, p. 27.

11. MONTANER, J. M. (Coord.), op. cit., p. 26.

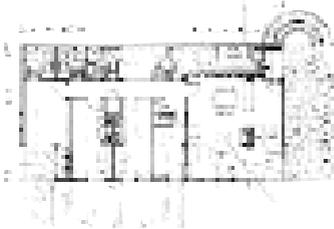
12. RUIZ MILLET, J. (Coord.), *Barba Corsini. Arquitectura 1953-1994*, Galería H20, Barcelona, 1995, p. 10.

13. "Como arquitecto, y dentro de un determinado nivel, creo que no era de los buenos, creo que era bastante mediocre. Como urbanista, nefasto, y como panfletista genial. Ha hecho mucho daño a los que le han seguido"; SORIA, E., op. cit., p. 22. "A Le Corbusier, como arquitecto, le he cogido en errores de escala, y además en edificios pequeños; errores que son los peores que puede cometer un arquitecto como tal. (...) Le Corbusier no era un arquitecto extraordinario, ni mucho menos"; SORIA, E., op. cit., p. 15.

14. RUIZ MILLET, J. (Coord.), op. cit., p. 10.



Casa de campo, Tacoronte 1954.
R. Henríquez.



Cuatro Bungalows, La Laguna 1962-63.
R. Henríquez.

cautivará como otros. “F.L.I. Wright y Alvar Aalto obtendrían, aunque de forma esporádica, el favor que habían detentado en el segundo racionalismo Le Corbusier y Mies van der Rohe”¹⁵.

Wright está sin duda en el origen de la influencia que da lugar a estas primeras casas, y las referencias al gran maestro americano son inexcusables. Es él quien presenta las plantas abiertas, radiales y escalonadas como las más adecuadas a la pretendida continuidad interior-exterior¹⁶. Esta continuidad favorece el contacto directo con la naturaleza, una relación que los arquitectos españoles ven como uno de los medios para conseguir una arquitectura más humana. Barba Corsini descubre a Wright en el cine; “imágenes como la del pavimento negro o la escalera curvilínea exenta de *El manantial* (...) le servirán, incluso iconográficamente, en proyectos como el de los apartamentos La pedrera”¹⁷, anterior a Pérez del Pulgar. Del mismo modo, hay quien atribuye al gesto expresivo del pasamanos curvo de la escalera, todo el protagonismo en el interior de la casa en Dr. Arce¹⁸. Sáenz de Oiza no es ajeno a esta influencia, y él mismo reconoce sin reparos que la casa Lucas Prieto, inmediatamente posterior a la casa Durana, “se plantea como un ejercicio en el que desarrollar los modelos realizados por Wright para sus llamadas ‘casas de la pradera’¹⁹, lo que atestigua que conoce bien la obra del de Wisconsin. Son muy significativas las tesis que defiende Antonio Fernández Alba al respecto del seguimiento del que es objeto la obra de Wright²⁰:

“(…) sobre todo en proyectos de viviendas unifamiliares, donde el interés por el material y su adaptación a la naturaleza evocan virtualmente algunos de los aspectos más propagados de la obra del arquitecto americano. Su contenido espacial, difícil de elaborar y asimilar, se resolvía con soluciones más triviales, pues el organicismo wrightiano era un postulado que asignaba a la arquitectura una misión trascendente. (...) La demanda de este tipo de imágenes arquitectónicas encontraría códigos más simplificados en los ‘repertorios nórdicos’, un verdadero boom arquitectónico se abría en aquellos años en que la dictadura abría exiguas figuras.”

Este ‘repertorio nórdico’ -fundamentalmente la arquitectura finlandesa, y más concretamente la obra de Alvar Aalto, que visita España en 1949- constituye, quizá, la influencia más evidente. La nórdica es, además, una arquitectura que por su naturaleza y la economía de medios con que se construye, se adecua notablemente a la situación del país.

Son influencias difíciles de precisar, que se exponen a modo de referencia y que no tienen porque haber afectado a todos los autores en la misma medida. El expresionismo formal de estas casas remite, en principio, a obras de Erich Mendelsohn o Hans Scharoun, destacados exponentes de la escuela alemana de principios de siglo²¹. No obstante, es difícil que aquellos que las construyen a partir de 1956 no se vean afectados por el éxito contemporáneo de la propuesta de Utzon en Sidney o la solución de Saarinen para la terminal de la TWA en Nueva York. Por otro lado, también es posible establecer correspondencias con la disposición abierta de algunas casas de Rudolf Michael Schindler y Richard Neutra²², o con algunas obras de la reciente escuela brasileña, especialmente con la casa particular de Oscar Niemeyer en Canoas (1953)²³. Existe, del mismo modo, cierta analogía con la actitud contestataria de los jóvenes miembros del ‘Team X’, e incluso con su reivindicación de incorporar elementos de la cultura popular o profundizar en las cualidades básicas más íntimas del habitar. No podemos olvidar el importante papel que, sobre todo superado el ecuador de la década, desempeña la revista *Domus*. Sus

15. FERNÁNDEZ ALBA, A., op. cit., p. 14.

16. “Es evidente la influencia de la arquitectura de Frank Lloyd Wright, especialmente en su capacidad para manipular la ruptura de la caja tradicional y para desarrollar plantas de formas abiertas, estrelladas, radiales y escalonadas que son las que mejor se adaptan a la naturaleza”; MONTANER, J. M., op. cit., p. 26.

17. RUIZ MILLET, J., op. cit., p. 9.

18. FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (Ed.), *AV Monografías*, nº 68, Noviembre, 1997, p. 49.

19. AAVV, *Francisco Javier Sáenz de Oiza*, Pronaos, Madrid, 1996, p. 104.

20. FERNÁNDEZ ALBA, A., op. cit., p. 38.

21. “Las propuestas expresionistas de principios de siglo tardaron años en ser útiles para la arquitectura. (...) Finalmente, sus presupuestos se adaptaron a la economía de posguerra en la forma de planteamientos regionalistas enfrentados a un rutinario Estilo Internacional”; FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (Ed.), op. cit., p. 46.

22. “Así podemos establecer comparaciones entre la casa Haines en Dana Point (1934) de Schindler o la casa Beckstrand en California (1940) de Neutra y la casa Ugalde, por las formas transparentes y dinámicas, abiertas y adaptadas al lugar y a las vistas”; MONTANER, J. M., op. cit., p. 26.

23. “Se trata, asimismo, de un pabellón miesiano -de fina cubierta plana y espacio libre diáfano- totalmente adaptado al lugar y modificado mediante superficies curvas y orgánicas”; MONTANER, J. M., op. cit., p. 29.

páginas recogen la obra de las más ilustres figuras de la arquitectura italiana, junto con la de otros no menos ilustres arquitectos europeos, contribuyendo de forma definitiva a la formación de las promociones más jóvenes de arquitectos españoles. Con los escasos textos de los maestros modernos que introducen algunas editoriales latinoamericanas, constituye una de las pocas publicaciones periódicas extranjeras a las que se puede tener acceso en la España de la posguerra. Ante la escasez de fuentes, es seguro que la crudeza de la estética neo-realista del cine italiano de finales de los cuarenta tuvo también repercusiones considerables.

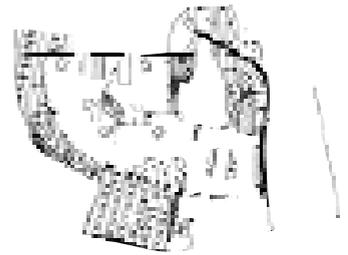
Esta nueva concepción de la forma y el espacio que inaugura en España Coderch se aprovecha de las experimentaciones y los logros de las vanguardias de campos afines, como el cine, del que ya se ha hablado, la pintura y la escultura. Los autores, debatiéndose entre la arquitectura y la práctica escultórica, se afanan en el modelado de las formas hasta conseguir el efecto espacial deseado. Son sin duda las analogías biológicas y naturistas importadas del Surrealismo las que tienen mayor repercusión. En España encontramos importantes precedentes en la obra de los ya consagrados Salvador Dalí y Joan Miró. Al igual que el Surrealismo, esta corriente surge frente al desencanto reinante, como un foro donde poder expresar algo diferente.

Ateniéndonos al emplazamiento de muchas de estas casas y al origen de sus autores, no podemos pasar por alto una clara influencia mediterránea. La transparencia total como signo más evidente de modernidad, propia de la arrogante seguridad germánica, es sutilmente transformada para resolver la necesaria privacidad que los mediterráneos hemos heredado de la cultura islámica. En este contexto, constatamos también la recuperación del modernismo catalán, arquitectura con connotaciones islámicas y mediterráneas incuestionables. El caso más evidente a este respecto lo protagoniza Barba Corsini, que descubre la figura de Gaudí en los apartamentos la Pedrera. No obstante, es Ricardo Bofill quien mejor resume esta orientación mediterránea²⁴:

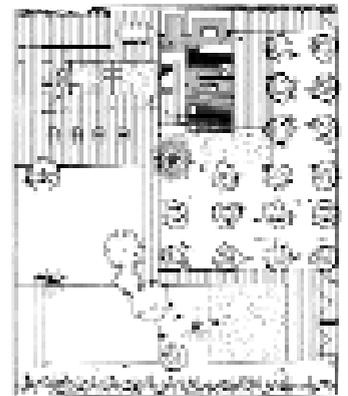
“Hijo de madre veneciana y padre catalán, mi educación visual y sensitiva se ha realizado en el Mediterráneo occidental. (...) Así, de este modo he atravesado distintas civilizaciones. Desde Alvar Aalto hasta Antoni Gaudí y desde la arquitectura vernácula mediterránea hasta las ciudades sin arquitecto destruidas en los bordes del Sahara.”

Tal y como se deduce de estas palabras, paralelamente y en sintonía con algunas influencias ‘modernas’, motivado en parte por la penuria económica y el aislamiento a que esta sometido el país, la arquitectura popular vernácula constituye el otro gran caudal de referencias del que se nutre la producción de estos jóvenes arquitectos. Se hacen eco de la tradición espacial y constructiva del lugar, procurando la adaptación y dulcificación de las frías y abstractas premisas pioneras afines al racionalismo ortodoxo. Buscan, en definitiva, una arquitectura adecuada a las circunstancias económicas adversas y la escasez de medios y materiales que caracteriza la España de la autarquía²⁵. Se pretende, no obstante, una transformación de la tradición distinta de la que han propuesto el folklorismo al uso antes de la guerra²⁶ -mal entendido regionalismo- o incluso el brutalismo que caracteriza la nueva arquitectura europea.

El mismo Coderch, refiriéndose a la casa Ugalde, reflexiona acerca de su deuda para con la cultura popular mediterránea: “(...) en una época en la que



Casa en c/ Dr. Arce, Madrid 1955.
A. de la Sota.



Casa para el Dr. Velázquez, Pozuelo 1959.
A. de la Sota.

24. JAMES, W. A. (Coord.), *Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura. Edificios y proyectos 1960-1985*, GG, Barcelona, 1988, p. 10.

25. “El gusto por el trazo suelto, por las materias orgánicas y por el *déshabillé* de las facturas encontraba un eco en los interiores populares y humildes de nuestra tradición que lo hacía atractivo y lo justificaba de cara a la galería”; FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (Ed.), op. cit., p. 46.

26. “[...] decantación de ciertos aspectos formalizadores del realismo que encerraban las arquitecturas populares del país, frente a una tradición elaborada con los elementos más superficiales del folklore nacional”; FERNÁNDEZ ALBA, A., op. cit., p. 28.



Chalet Pérez del Pulgar, Cadaqués 1958.
F. X. Barba Corsini.



Chalet Mariéges, Tossa de Mar 1960-61.
F. X. Barba Corsini.

España estaba prácticamente aislada de toda influencia exterior fue la arquitectura regional la que me orientó en mi trabajo y me permitió realizar obras que luego fueron consideradas modernas”²⁷. En la casa en Dr. Arce, de la Sota aplica las experiencias que extrae de sus comentados viajes por la España rural. Fernando Higuera, en sus casas para artistas, pretende un resultado urbanístico “análogo al de la arquitectura popular de la Sierra de Gredos”²⁸. Todos estos jóvenes arquitectos hacen referencia en algún momento a la arquitectura popular como inspiradora de sus obras. Son sumamente interesantes las matizaciones de Ricardo Bofill al respecto de la adecuación de las formas vernáculas a las necesidades del hombre moderno²⁹:

“Conscientes de que la arquitectura popular de Ibiza daba respuesta segura e inmediata a las necesidades vitales de las gentes del país y de que éstas apenas tenían relación con nuestro cliente, ensayamos cubrir otro género de exigencias con idéntica expresión arquitectónica. Pusimos todo nuestro empeño en captar la esencia de esa arquitectura, (...)”

Por último, aunque curiosamente no se cite en los escritos de, o sobre, los autores de las obras objeto de estudio, y teniendo en cuenta las más que casuales coincidencias y similitudes que presentan entre sí estas últimas, cabe la posibilidad de una influencia directa de Coderch sobre los demás. No sólo es el primero en experimentar las virtudes y las inconveniencias de esta ‘nueva’ arquitectura. El hecho de que, a partir del crédito que merece a los ilustres críticos Ponti y Sartoris en la exposición organizada con motivo de la V Asamblea Nacional de Arquitectos en 1949, su obra aparezca publicada junto a la de las más admiradas figuras internacionales, supone un revulsivo a considerar. Más adelante insistiremos sobre este particular.

LAS CASAS

“Con una composición extraordinariamente libre tanto en planta como en altura, el edificio articula un sistema útil de espacios que se abren matizadamente hacia el paisaje marítimo del exterior en una viva gradación de zonas intermedias”.

SOLÀ-MORALES, I³⁰.

No se trata ahora de describir exhaustivamente cada una de estas casas, para eso no hay más que remitirse a la bibliografía específica, sino de profundizar en las causas de la libertad de expresión que las caracteriza, intentando establecer correspondencias que nos ayuden a entender el porqué de sus atrevidos diseños.

Conviene destacar, antes de nada, que sin la mediación o el patrocinio de clientes emprendedores y confiados, estas obras nunca hubieran sido posibles. A este respecto, son muchas las muestras de agradecimiento y la participación que atribuyen los autores a sus clientes, convirtiéndolos a veces en los verdaderos artífices de los proyectos, lo que se revela en sus memorias. Así consta en la descripción que hace Codech de la casa Ugalde; “La casa Ugalde: era un señor que se subió al terreno, se sentó bajo un algarrobo y vio unas vistas que le gustaban una barbaridad. Entonces me encargó una casa para salvar esto y para disfrutarlo”³¹. Del mismo modo, el proyecto de Bofill en Cala Nova se resume en el encargo: “Se nos pidió que, sin rehuir la tradición arquitectónica de la isla, diseñáramos una casa integrada en el paisaje”³².

27. CODERCH, J. A., “Historia de unas castañue-las”, en *Nueva Forma*, nº 106, Noviembre, 1974, p. 40. “La casa Ugalde, en Caldes d’Estrac, es la muestra más viva de esta madurez adquirida a partir de una culta interiorización de los datos de la cultura popular mediterránea”; SOLÀ-MORALES, I. de, *L’art català contemporani*, Editions Proa, Barcelona, 1972; también en MONTANER, J. M. (Coord.), p. 6.
28. HIGUERAS, F., “Memoria”, en *Nueva Forma*, nº 29, Febrero, 1970, p. 36.
29. JAMES, W. A. (Coord.), op. cit., p. 18.
30. SOLÀ-MORALES, I. de, *L’art català contemporani*, cit.; también en MONTANER, J. M. (Coord.), p. 6.
31. SORIA, E., op. cit., p. 26.
32. JAMES, W. A. (Coord.), op. cit., p. 18.

Al margen de la geometría, el primer y más evidente ‘parecido’ entre las viviendas es su materialidad, todo lo que hace referencia a la construcción y los materiales empleados; la materia y la forma en que esta se nos presenta; la expresión sincera de la naturaleza exacerbada de los materiales; materiales naturales, generalmente poco elaborados, propios del entorno y extraídos de la tradición constructiva local. La fábrica de mampostería o ladrillo vistos, las losas de cubierta rematadas con teja, los pavimentos cerámicos, los muros encalados e incluso la luz, el más barato de los materiales considerado como una variable más, son elementos comunes a todas estas construcciones. Un sistema constructivo elemental en base a muros de carga y cubiertas, permite, en palabras de Higuera, “no transformar un problema de arquitectura en un problema de precisión”³³. Barba Corsini reflexiona acerca del papel de la construcción en arquitectura: “En general los problemas de espacio han de resolverse con los medios técnicos más simples. (...) Nuestra época se caracteriza, como dijo Einstein, por ‘la perfección en los medios y la confusión en los objetivos’”³⁴. Esta afirmación da a entender que la penosa situación económica del país, lejos de ser un impedimento para la consecución de una arquitectura de calidad, favorece la concentración del arquitecto sobre los temas esenciales de la arquitectura³⁵.

Los autores están inmersos en esta corriente de humanización que lucha contra la nostálgica monumentalidad de unas formas más ligadas al esplendor de un pasado imperial. Son corrientes que aúnan informalismo y antimonumentalidad, informalismo u organicismo como estrategia contra la monumentalidad. La proporción de los edificios se ajusta con asombrosa precisión a la escala humana³⁶. Son, además, casas sin fachada³⁷, intentan evitar cualquier síntoma de ostentación o falsa representación. Materiales sencillos regeneran entes abstractos, vacíos de significado. No existe el hueco -puerta o ventanasiño como espacio entre muros independientes³⁸. Muros que, por otro lado, conectan con la dimensión de fragilidad del ser humano³⁹. “El chalet Pérez del Pulgar lo concibo como una forma natural de cobijo”⁴⁰, afirma Barba Corsini. Cobijo o refugio frente a palacio o villa. “En su acepción como refugio, la racionalidad no implica tanto un orden y un gobierno como una sensatez, la economía, la fragilidad y la moderación”⁴¹; las reflexiones de Arthur C. Danto a propósito de la casa podrían muy bien aplicarse a estos casos. Anticipan, en definitiva, una postura que defenderá Aldo van Eyck en el congreso de los CIAM de 1959, procurando la restauración de las cualidades psicológicas básicas del cobijo y su adecuación a las necesidades de la vida moderna⁴².

En este contexto, se explora la continuidad en la relación interior-exterior como modo de buscar la fusión con el lugar, el paisaje y la naturaleza. La influencia del lugar es determinante en la configuración de las casas. Los emplazamientos de estas viviendas, sorprendentemente similares, condicionan de forma definitiva. La acusada topografía, el enorme interés que despiertan determinadas visuales, la preocupación por respetar la vegetación, e incluso el clima y la orientación, son datos de partida decisivos, factores que orientan las primeras decisiones proyectuales, la siempre difícil primera toma de contacto con el papel en blanco. Son, que duda cabe, circunstancias que ayudan a revelarse contra la seguridad que transmite la ortogonalidad ante la ausencia de referencias. El levantamiento topográfico está en el origen del proyecto⁴³. Visto así, resulta bastante fácil establecer analogías entre el trazado de estas curvas y las formas sinuosas de las arquitecturas que inspiran. Las “azarosas

33. HIGUERAS, F., op. cit., p.36.

34. RUIZ MILLET, J. (Coord.), op. cit., p. 17.

35. “La penuria económica en que quedó España al término de la guerra (agravada por el aislamiento que sucedió al final de la guerra mundial) no puede, en rigor, considerarse como otra circunstancia adversa para el logro y desarrollo de una estimable arquitectura. La arquitectura como producto de una evolución del pensamiento es un hecho intelectual que puede existir y materializarse pese a no contar para su desarrollo con abundancia de medios económicos. Tampoco, como perteneciente al mundo del arte, su valor ha de estar supeditado a la riqueza de los materiales con que se lleve a cabo”; FLORES, C., *Arquitectura española contemporánea*, Aguilar S. A. Ediciones, Madrid, 1989, p. 247. También son significativas las palabras que Coderch pone en boca de Richard Neutra: “Da la casualidad de que la obra de arquitectura moderna que a mí más me gusta es una obra hecha con tapial”; SORIA, E., op. cit., p. 43.

36. Los techos de la casa Ugalde se pueden tocar con las manos, lo que nos remite de nuevo a Wright. “(...) todo está interpretado de acuerdo con las medidas y los movimientos, las necesidades psicológicas y los mecanismos ergonómicos del cuerpo humano”; MONTANER, J. M., op. cit., p. 41.

37. “Si el arquitecto se hubiera olvidado por completo del propietario y se hubiera dejado llevar por sus ímpetus, ni una sola ventana le habría puesto en lo que en todas las casas se llama fachada: y es que esta casa nació luchando contra la fachada”; de la memoria de la casa en Dr. Arce, en *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 164, Agosto, 1955, p. 28.

38. “¡[...]: la entrada! La entrada hoy no pasa de ser un acceso, un agujero por donde nos introducimos a la vida del hogar”; *ibid.*, p. 29.

39. “La casa da fe de esa condición de vulnerabilidad definida como nuestra desde la expulsión del Paraíso. (...) Paredes y muros pertenecen al lenguaje de la protección, del acotamiento. No tienen mucho que ver con la dominación (más referida a pilares, columnas y vigas), sino con nuestra debilidad esencial, necesidad de refugiarnos del salvaje mundo exterior”; DANTO, A. C., “La casa, señal de nuestra humanidad”, en *Diseño Interior. Monografías*, nº3, p. 58.

40. RUIZ MILLET, J. (Coord.), op. cit., p. 14.

41. DANTO, A. C., op. cit., p. 58.

42. CURTIS, W., *La arquitectura moderna desde 1900*, Hermann Blume, Madrid, 1986, p. 290.

43. “Yo nunca voy a ver el terreno en el que tengo que hacer algo. Después sí. Pero primero hago el plano topográfico, como decía un viejo topógrafo que murió, amigo de toda la vida: ‘No hace falta que me diga nada; ya sé lo que usted quiere: que le traiga el terreno a casa’”; SORIA, E., op. cit., p. 29.



Casa Fernando Gómez, Durana 1959.
F. J. Sáenz de Oiza.



Casa Lucas Prieto, Talavera de la Reina 1960.
F. J. Sáenz de Oiza.

ondulaciones aaltianas” ya no se nos antojan tan azarosas. Una vez más, el caso de la casa Ugalde resulta paradigmático. “Encajada en el territorio hasta fundirse con él”⁴⁴, la aparente libertad geométrica que rige su diseño es consecuencia directa de la naturaleza radial y escalonada del terreno y de la mencionada adaptación a la vegetación y al paisaje circundante. Este mismo criterio se puede aplicar a la casas de Bofill o Rubens Enríquez, en los archipiélagos balear y canario respectivamente, también en pendiente, en la costa y con vistas espectaculares. Las casas para artistas que propone Higuera en el Monte de El Pardo, si bien la sierra madrileña dista mucho de parecerse a la costa mediterránea, también se descuelgan por la ladera dominando el horizonte. Barba Corsini comparte emplazamiento con Coderch en los acantilados del litoral catalán. En este caso, a pesar de que la casa corona la ladera, lo que permitiría en principio varias orientaciones y otras vistas además de las que se disfrutan sobre el mar, son los fuertes vientos dominantes⁴⁵ los que obligan a que la vivienda se organice al amparo de los muros que la protegen de tal circunstancia. De este modo, la configuración de la casa es muy similar a las otras, en las que la zona de relación se vuelve necesariamente hacia una orientación preferente. En los proyectos de Sota y Sáenz de Oiza, ubicados en entornos más urbanos, son la privacidad respecto de las miradas indiscretas de los viandantes, la protección del ruido del tráfico rodado y la orientación en climas menos amables que el mediterráneo, las que imponen este frente ciego, común a todas las casas⁴⁶.

Curiosamente, a pesar de la infinidad de configuraciones posibles para unas casas que se caracterizan precisamente por considerar la libertad geométrica, la expresión personal e individualizada o la imaginación intuitiva en la concepción de la forma como máximas de su composición, podemos empezar a establecer correspondencias e identificar elementos comunes derivados fundamentalmente de emplazamientos similares. Así, constatamos que son casas con un detrás y un delante, ‘espalda’ o muro ciego, y grandes paños acristalados hacia la buena orientación. Hemos observado, además, que obedecen a un evidente orden radial, una geometría focal que se atribuye a las particularidades del terreno y a las visuales que organizan la planta. De la propia memoria de la casa Ugalde se deriva que su distribución se hizo “partiendo de un punto fijo y marcando con este punto como centro los ángulos de las vistas que se pretendían conseguir y las transparencias correspondientes”⁴⁷. Según Coderch, “es una casa que en lugar de tener una composición ortogonal u orto-lo-que-sea, su base es radial”⁴⁸. En este caso, que precede a los demás, un proyecto de vivienda unifamiliar en la falda del Tibidabo realizado con Alejandro Font⁴⁹ puede haber servido de campo de ensayo. Esta obra constituye un tímido intento de abandonar la referencia ortogonal para sustituirla por geometrías circulares. Seguro que la afición de Codech a la fotografía también tuvo que ver con este modo de obrar⁵⁰. No obstante, quizá el caso más evidente de composición radial sea el de las diez casas para artistas de Higuera. En la casa Durana, a su vez, la chimenea hace las veces de centro de gravedad o sólido deseable, que diría Wright⁵¹; “La propuesta se basa en un gran paraguas, con sus nervios, los muros, que dan forma a las diferentes estancias que se abren al jardín”⁵². Barba Corsini concibe el chalet Pérez del Pulgar “como una gran espalda envolvente y un paraguas, abierto por su frente a las vistas”⁵³.

El tratamiento de la cubierta cobra un protagonismo especial y es, otra vez, motivo de coincidencia. La casa Coderch, de 1955, también presenta esta con-

44. CODERCH, J. A., J. A. *Codech de Sentmenat*, 1913-1984, GG, Barcelona, 1989, p. 28.

45. “Dado el emplazamiento del terreno situado entre dos calas y los fuertes vientos dominantes con direcciones N., N.-E., se ha proyectado el chalet como una gran espalda envolvente que abraza a todas sus dependencias protegiéndolas del viento”; en *Cuadernos de Arquitectura*, nº 33, 1958, p. 32.

46. “Sota propuso la vida familiar de espaldas al mundo; los interiores y el jardín en franca comunicación, de cara al sol y al abrigo de un frente ciego hacia las calles y premonitoriamente sordo al tráfico rodado que años después la invadiría”; FERNÁNDEZ-GALIANO, L (Ed.), op. cit., p. 46.

47. AAVV, *Codech de Sentmenat, Catálogo de la exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, 1980, p. 40.

48. SORIA, E., op. cit., p. 26.

49. En *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 126, Junio, 1952, p. 6.

50. Es de todos conocida la afición de Coderch por la fotografía. “La fotografía ha sido la herramienta preferida por Coderch a la hora de explicar su obra. (...) La casa se identifica, de hecho, desde el mismo momento del proyecto, con la cámara. (...) No se trata de una arquitectura para ser observada desde fuera, sino más bien para ser entendida cuando vemos a través de ella. A lo largo de los recorridos, a medida que se pasa de un espacio a otro, el paisaje está reiteradamente enmarcado”; GARCÍA-VENTOSA, G., “Presentación”, en MONTANER, J. M., op. cit., p. 5.

51. “Se trata de un proyecto concentrado que gira en torno a la chimenea central, con paredes que se extienden como una telaraña, (...)”; de la memoria que acompaña al proyecto en *El Croquis*, nº 32-33, Abril, 1988, p. 44.

52. AAVV, *Francisco Javier Sáenz de Oiza*, op. cit., p. 88.

53. RUIZ MILLET, J. (Coord.), op. cit., p. 14.

figuración en forma de paraguas. “La cubierta es aquí el instrumento unificador que controla una excesiva fragmentación volumétrica”⁵⁴, interpretación que podría muy bien ajustarse a otros proyectos. No obstante su voluntad unificadora, siempre se considera la techumbre como elemento independiente, recortándose contra el cielo; casi siempre el cambio de material de los forjados blancos con respecto a los muros de mampostería o fábrica vista, basta para acentuar esa independencia. Barba Corsini provoca, además, la iluminación indirecta sobre el muro para destacarla⁵⁵. En su propuesta, Higuera considera suficiente “el contraste existente entre la geometría cristalina de las cubiertas y el tratamiento fluido de las plantas”⁵⁶. Las casas para artistas y la casa Durana son las únicas que presentan cubiertas poligonales, asumiendo un mayor protagonismo en la configuración de los espacios interiores. Salvo en estos dos casos⁵⁷, la escasa o nula inclinación de estas cubiertas no les confiere una presencia especialmente significativa sobre el conjunto.

La plataforma o escenario es otro elemento que se repite sistemáticamente, incluso en solares más llanos, cuando parece que es la pendiente la que habitualmente justifica este tipo de operaciones⁵⁸. La plataforma se erige en basamento, como único volumen edificado, sobre el que descansa esta arquitectura de muros. Garantiza la continuidad de pavimentos del interior al exterior, y contribuye, así, a reforzar la vocación fluida de los interiores. Sobre la plataforma, las paredes se liberan de su supeditación al ángulo recto y pierden su condición de elemento estático. A pesar de la fragmentación, confiere armonía al conjunto. Plataforma, muros y losas ofrecen una imagen unitaria, inmediata y serena.

Son estas y otras consideraciones las que nos llevan a valorar el posible papel de la casa Ugalde como prototipo. Ninguno de los autores lo cita como referencia, por eso es arriesgado hacer afirmaciones en este sentido. De lo que no cabe duda, es de que fue Coderch, máximo exponente del despertar de la conciencia arquitectónica en la España de la posguerra, muy condicionado por motivaciones de tipo topográfico paisajistas, en unas circunstancias muy concretas y tras haberlo ensayado en proyectos precedentes⁵⁹, el primero en romper con la referencia ortogonal⁶⁰. La casa Ugalde es el primero, el más logrado, el más conocido y publicado de los ejemplos estudiados, el único que manifiesta cierta voluntad de trascendencia⁶¹. Como ya hemos visto, Coderch se preocupa por definir la imagen pública de la casa a través del objetivo de la cámara. Inaugura una nueva estética, una vía hacia la nueva modernidad; seguramente, después de Ugalde, todo fue mucho más fácil. Sus contemporáneos parecen tocados por la estela de Coderch, cautivados, tal vez, por la evocadora imagen de la casa Ugalde. Incluso la casa Durana, en la que Sáenz de Oiza presume de falta de referencias⁶² y en la que el entusiasmo por la línea curva parece disimulado en favor de quiebros poligonales, puede interpretarse como una versión de la casa Coderch, última reminiscencia de Ugalde. Esta interpretación encuentra multitud de apoyos en los textos de la crítica especializada⁶³:

“Temas como el realismo constructivo y contextual, recuperación regionalista y la lógica de una veritable búsqueda tipológica, la poética expresionista frente a una racionalidad fría, e incluso el minimalismo mismo, entre muchos otros, son temas que nosotros hemos importado de los textos y de las obras extranjeras, y que ya estaban presentes en el itinerario seguido por Coderch, casi siempre *'avant la lettre'*.”

54. CODERCH, J. A., *J. A. Codech de Sentmenat*, 1913-1984, GG, Barcelona, 1989, p. 36.

55. “La idea general del proyecto ha sido crear un sentido de intimidad libre, es decir protegida lo posible de vistas exteriores pero dominando siempre el paisaje, llegando a liberar la cubierta del muro protector”; en *Cuadernos de Arquitectura*, nº 33, 1958, p. 32.

56. HIGUERAS, F., op. cit., p. 36.

57. En la casa Durana el protagonismo de la cubierta es evidente: “¿cómo podría ser una casa partiendo de cero?, y me salió como un techo”; AAVV, *Francisco Javier Sáenz de Oiza*, op. cit., p. 86.

58. Así, en la casa en Dr. Arce, el interés se centra en “extraer de la línea de flotación del terreno el máximo rendimiento”; FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (Ed.), op. cit., p. 46.

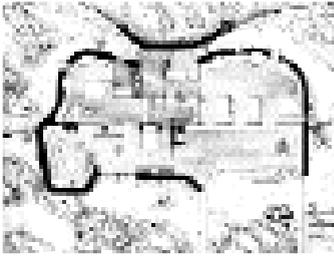
59. Al margen de la casa en la falda del Tibidabo, de la que ya hemos hablado, proyecta un conjunto de viviendas, también de planta circular, para la Obra Sindical del Hogar en L’Hospitalet de Llobregat en 1950. Ya antes, en 1949, había ensayado un trazado oblicuo para optimizar la distribución interior en otro conjunto de viviendas, esta vez proyectadas para el Instituto Social de la Marina en Tarragona.

60. También resulta interesante la interpretación que hace C. Flores tratando de desmitificar las grandes figuras -‘estrellas’- de la arquitectura moderna. “Como mucho, estos seres superiores que consideramos en posesión de esa cualidad inefable que llamamos genio, se hacen portavoz de sentimientos e ideas que están por definir, pero que existen más o menos soterrados, y forman a modo de un estado de conciencia ‘inconsciente’ representativo de la colectividad de cada momento histórico”; FLORES, C., *Arquitectura española contemporánea*, Aguilar S. A. Ediciones, Madrid, 1989, p. 32.

61. “[...] quiere conseguir la visión moderna del espacio infinito, dinámico, desmaterializado, el espacio-tiempo de la arquitectura moderna. Si en el pabellón de Barcelona Mies lo conseguía con las transparencias del vidrio, los reflejos del ónice y la desmaterialización de las columnas de acero cromado, Coderch utiliza el cegador blanco de la cal que todo lo unifica y desmaterializa bajo la luz del sol”; MONTANER, J. M., op. cit., p. 34.

62. “¿Cómo podría ser una casa partiendo de cero?”; AAVV, *Francisco Javier Sáenz de Oiza*, op. cit., p. 86.

63. DONATO, E., “J. A. Coderch”, en *AMC Le Moniteur*, nº 2, París, Agosto, 1989; también en MONTANER, J. M. (Coord.), op. cit., p. 7. SOLÀ-MORALES, I. de, *L’art català contemporani*, cit.; también en MONTANER, J. M. (Coord.), op. cit., p. 6. MONTANER, J. M., op. cit., p. 42. MONTANER, J. M., op. cit., p. 17. MONTANER, J. M., “Codech, o la imagen transformada de la tradición”, en *Codech de Sentmenat, Catálogo de la exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, 1980, p. 11.



Casa de vacaciones, Cala-Nova 1960.
Taller de Arquitectura.



Casa E. Bofill, Mont-Ras 1973.
Taller de Arquitectura.

(...) resulta en un edificio de una singularidad total y de una riqueza tanto espacial como plástica no conocida hasta entonces.

(...) hay una búsqueda común por arraigar las inmensas posibilidades del espacio moderno (...) en un paisaje concreto y en una tradición cultural y constructiva local, (...), posiblemente sea lo que otorga a esta pequeña obra de juventud de Coderch el valor de una obra universal.

Como otros emblemas de la historia de la arquitectura doméstica (...) la casa Ugalde se convierte en un ejemplo precioso de la casa creada para admirar abiertamente el horizonte.

(...) 'oportunidad' de las formas de Coderch. ¿Cómo consigue llegar siempre a tiempo? -es decir 'antes'-. Sus modestos módulos crean o descubren modas."

OBRAS INÉDITAS. UNA EXPERIENCIA TRUNCADA

"(...) ambicioso esfuerzo para llegar aisladamente y en un sólo acto a una excepcional interpretación de la arquitectura orgánica."

SOSTRES, J. M⁶⁴.

Ante la falta de fuentes que no se ajustaran a los cánones establecidos, la actitud inquieta de una serie de jóvenes arquitectos contrasta con el conformismo que caracteriza al grueso del colectivo. De este modo, se ven obligados a desarrollar una fuerte componente autodidacta, procurando incorporar a su repertorio las escasas imágenes que les llegan de fuera y atendiendo a las recomendaciones de los críticos extranjeros de volver sobre la arquitectura popular. Aspecto, este último, que entienden a la perfección, seguramente por las facilidades que presenta el acceso inmediato a este inmenso legado frente a las informaciones parciales de lo que acontece en Europa o América. Así, sus primeros proyectos, generalmente viviendas unifamiliares e incluso antes proyectos de interiorismo, fruto de una laboriosa investigación formal, les permiten iniciarse en las nuevas tendencias.

Ensayar estos aspectos en encargos de interiorismo es una práctica generalizada y no afecta sólo a los autores de las casas objeto de estudio. Hay ejercicios sumamente interesantes; encontramos un magnífico referente en la Cámara de Comercio o las tiendas de La-Hoz en Córdoba. En lo que nos afecta, los casos de Barba Corsini y de la Sota son especialmente significativos. Barba desarrolla cuestiones parciales en los interiores de Tavern (1952-54), donde ensaya el empleo de materiales poco elaborados y experimenta con formas curvilíneas en el mobiliario y mediante la introducción de plantas⁶⁵. Pero es La Pedrera, donde se le encomienda la difícil tarea de acondicionar las buhardillas del edificio de Gaudí para alojar apartamentos, el proyecto en el que descubre al gran arquitecto modernista y rompe definitivamente con el ángulo recto. Barba Corsini actuará en la misma línea en dos casas construidas en Cadaqués, el paisaje preferido y más veces retratado por Dalí. Es en estos proyectos, de menor escala, sin condicionantes previos y desarrollados según lo aprehendido hasta las últimas consecuencias, donde advertirá las inconveniencias del informalismo. Alejandro de la Sota no es una excepción. En los primeros años de su carrera desarrolla una intensa actividad en el campo del interiorismo. Así, se inicia en el organicismo en tiendas, pabellones, montajes de exposición y oficinas como las de Aviaco⁶⁵. También sirven de precedente los trazados de algunos poblados, muy vinculados a la arquitectura popular

64. SOSTRES, J. M., "Arquitectura y urbanismo", *Suplemento anual 1955-56 Enciclopedia Universal Espasa*, Espasa-Calpe S.A., Madrid, 1960; también en MONTANER, J. M.(Coord.), op. cit., p. 6.

65. "En el vestíbulo introduce el suelo negro de terrazo, la piedra, la madera de pino gallego y otros materiales que le dan a las superficies una textura orgánica, junto a la introducción de plantas y cactus; elementos que continuará combinando siempre que le sea posible. Y en la planta dibuja un mobiliario de formas curvilíneas y plurifuncionales que pugna contra la ortogonalidad de las plantas, así impuestas por la limitación del solar y la falta de recursos económicos. (...) Tavern significa la primera expresión de libertad de Barba Corsini y es un momento feliz en su carrera profesional, pues le otorga la seguridad de que es él únicamente el que ha de encontrar el camino"; RUIZ MILLET, J., op. cit., p. 11.

española⁶⁷. De este modo, encontramos correspondencias con la casa en Dr. Arce en la forma arriñonada del poblado de Entrerriós en Badajoz, de 1956, en la curvatura externa perfectamente conformada, y la configuración más fragmentada hacia el centro. A pesar del enorme interés que suscitan estas experiencias, y el estímulo que su realización supone a la creatividad de sus autores, por dimensión escasa o desmesurada, no permiten valorar la idoneidad de esta arquitectura en la misma medida que las viviendas unifamiliares consideradas.

Lo realmente interesante es el hecho de que estas viviendas esten entre las primeras de sus autores, sino las primeras⁶⁸, y que estos no vuelvan a construir casas en clave de informalismo. Esta coincidencia, lejos de ser casual, es susceptible de múltiples interpretaciones. Sirve, por ejemplo, para realzar el valor de la vivienda unifamiliar como campo de experimentación⁶⁹:

“Por ser el espacio indisolublemente asociado a las aspiraciones humanas de habitar. Por ser la casa, por primera vez en los tiempos modernos, la protagonista de la arquitectura. Por ser la casa objeto transmisor o detector especialmente sensible a las más sutiles variaciones acaecidas en cada momento de este siglo, tanto en los avances técnicos como en los cambios sociales.”

Se demuestra, también, que estas experiencias en materia de vivienda unifamiliar reflejan con notable fidelidad y anticipación la realidad de un período concreto de la arquitectura española.

Esta circunstancia sirve de apoyo, además, a las tesis que avalan el informalismo y el organicismo como vías de acceso a la nueva modernidad, que dará lugar en España, en las dos décadas siguientes, a una de las épocas de mayor esplendor en cuanto al patrimonio construido se refiere. Nunca antes nuestra arquitectura ha gozado de admiración semejante en el extranjero.

Por último, es un hecho sintomático de las dificultades que presenta esta forma de hacer arquitectura y demuestra a sus autores la conveniencia de atenerse a cualquier referencia geométrica, generalmente ortogonal, como única forma de evitar caer en los excesos formales en que suelen derivar estas corrientes⁷⁰.

Hemos estudiado el cuándo, el cómo, el dónde y el porqué de estas primeras casas; es más difícil profundizar en el porqué del cambio de registro con respecto a sus siguientes proyectos de vivienda. Algunos autores incluso manifiestan su hastío en el transcurso de las obras⁷¹. La difícil adecuación de los métodos de representación habituales a estas arquitecturas puede servir de excusa. Casi todos los que han experimentado sus rigores se han manifestado en este sentido. Las casitas de veraneo en Cadaqués, que no son sino un remoto y agónico eco de la casa Pérez del Pulgar, las replanteo el propio Barba Corsini, según dice, “con un bastón en el suelo y sin planos”⁷²; los planos se hicieron después. “Los planos que hacemos los arquitectos son poco expresivos. Estimo fundamental que trabajemos en volumen y que se vea en maqueta. Hay que hacerla y situarla en el lugar”⁷³. Fruto de una concepción artesanal de la profesión, modelando in situ, ningún plano refleja con precisión las casas que realmente se construyeron. Es significativa la reflexión de Higuera en referencia a las casas para artistas⁷⁴:

66. “Los pabellones y montajes de exposiciones de mediados de la década de los cincuenta sirven como campos de ensayo para la síntesis entre elementos populares y otros extraídos del arte de las vanguardias”; FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (Ed.), op. cit., p. 36.

67. “Los pueblos de Gimenells, Esquivel, Valuengo y la Bazana comparten un pintoresquismo amable que está en sintonía con las curvas alegres de las oficinas de Aviaco (de las que realiza nueve en la década de los cincuenta) o la escenografía juguetona de los pabellones y los montajes de exposición. Esta placer formal, que a veces tiene la ironía *naïf* y socarrona de las hermanas Gilda, y otras el refinamiento mórbido y campesino de los escandinavos o la escuela de Vallecas, se plasma con elegancia en la reforma de su propia casa en 1952, (...)”; FERNÁNDEZ-GALIANO, L., “Las tres vidas de Alejandro de la Sota”, *AV Monografías*, op. cit., p. 6.

68. Nos referimos siempre a obra publicada, u obras citadas en las biografías publicadas. No tenemos conocimiento preciso del número total de obras de estos autores si no es a través de las publicaciones, más aún cuando hablamos de sus primeras obras, generalmente la época menos conocida de arquitectos todavía no consagrados.

69. LLEÓ, B., op. cit., p. 10.

70. “(...) lo moderno se disuelve en su intención de ir siempre más allá; en el camino que lo conduce a exacerbar su condición lingüística, y a experimentar y a avanzar en la perfección de una plástica siempre más rica y renovada, ahondando la ruptura con la historia y creyendo, con fe zeviana, en el desarrollo continuado del espacialismo y el lenguaje modernos. (...) la arquitectura moderna muere, por primera vez, en brillantes y sensibles estertores barrocos”; CAPITEL, A., “La arquitectura de Antonio Fernández Alba”, cit., p. 150.

71. “Y la casa, (...) iba completándose ante sus ojos que iban perdiendo interés. Una cierta fatiga, como si edificarla fuera ya inútil porque había sido ya en su mente”; PLANELLA, A., “Relato”, en RUIZ MILLET, J. (Coord.), op. cit., p. 102.

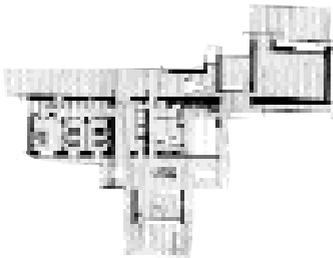
72. RUIZ MILLET, J. (Coord.), op. cit., p. 186.

73. RUIZ MILLET, J. (Coord.), op. cit., p. 15.

74. HIGUERAS, F., op. cit., p. 37.



10 casas para artistas, Monte de El Pardo. 1960-62. F. Higuera.



Casa Lucio Muñoz, Torreloz. 1962-63. F. Higuera.

“El presente proyecto no es fácilmente representable en forma de planos de alzados y secciones; incluso la maqueta y las fotografías no dan más que un aspecto parcial y externo del conjunto de volúmenes que lo integran. Un proyecto de este tipo no se presta a quedar totalmente definido en planos detallados, sino más bien es para irlo modelando y acabando sobre la marcha de su construcción.”

Otra vez Barba Corsini, esta vez refiriéndose a La Pedrera, resume a la perfección las consecuencias de este modo de obrar⁷⁵:

“Así se desarrolló todo; fue un trabajo hecho sobre el terreno. Creo que es una forma interesante de trabajar, pero que no puede emplearse, porque un estudio es una oficina organizada, donde se hace un encargo en una fecha y donde hay un plan de entregas, y deben estar controladas las obras, la economía, etc. Esto es hacer arquitectura a nivel profesional.”

Por otra parte, parece incompatible compaginar el carácter tradicional, rural, incluso vernáculo, que se pretende para esta arquitectura, con las necesidades de una sociedad en vías de modernización⁷⁶. Cabe considerar, además, que en estas circunstancias, empieza a escasear la hasta entonces habitual disponibilidad de una mano de obra cualificada y económica. Tanto el proyecto como la ejecución se encarecen. Términos como ‘industrialización’, que poco o nada tienen que ver con el informalismo orgánico, empiezan a ser habituales en la construcción. Un cierto sentido social, de servicio, contrario a esta arquitectura para minorías, hace inviable la experimentación a costa de sufridos padres de familia. No obstante, el debate tiene continuidad en otros campos del quehacer arquitectónico, generalmente de iniciativa pública, y aún ocupará a muchos de los más prometedores arquitectos españoles en la década de los sesenta. Antonio Fernández Alba se va a erigir en el máximo exponente de esta orientación y será el verdadero artífice del cambio y la instauración de una tendencia que, ‘vía el eco’ que las obras de Utzon o Saarinen tendrán en nuestro país, caracteriza la arquitectura de la década de los sesenta y la conduce, más tarde, hasta el inevitable agotamiento a que la constante innovación formal y los excesos lingüísticos la tenían predestinada. El Centro de Restauración en la Ciudad Universitaria, que Fernando Higuera no será capaz de terminar, simboliza el fin de una arquitectura en la que había depositadas grandes esperanzas⁷⁷. Hay precedentes en este sentido, entre ellos el más cercano Gaudí, que al margen de la genialidad que atoradora tenía por costumbre arruinar a sus clientes. Algo parecido ocurre hoy en día; no hay más que profundizar en las tormentosas relaciones que mantienen Gerhy y la Disney. La referencia ortogonal es en último término inevitable. Incluso en estas siete casas, todos los suelos son horizontales y las paredes o muros verticales. Las propuestas expresionistas más radicales, aquellas que pretenden burlar las leyes universales, si bien muy interesantes, no son sino patalletas de un hombre siempre insatisfecho, que no acaba de asumir su condición humana, terrestre, bípeda y, al fin y al cabo, vertical.

“El Banco de Bilbao de Oiza parece una auténtica penitencia por los excesos de la terrible batalla, volviendo, casi con golpes de pecho, a las antiguas fidelidades. En cuanto a los jóvenes, pronto pasarán a interpretar el racionalismo en clave disciplinar, asimilando a figuras como Terragni, y buscando una transformación deseosa de guardar el patrimonio moderno empleándolo para proyectar de otro modo.”

Lo cierto es que las experiencias en materia de vivienda unifamiliar no hacen sino anticipar esta tendencia descrita por Antón Capitel⁷⁸. Coderch es muy expresivo refiriéndose a Ugalde: “Es un proyecto muy especial, que si tuviésemos que repetir lo haríamos siguiendo el mismo procedimiento, tratando, sin embargo, de conseguir un poco más de orden”⁷⁹. De hecho así proce-

75. RUIZ MILLET, J. (Coord.), op. cit., p. 13.

76. Refiriéndose al acercamiento a las formas vernáculas y estructuras tradicionales defendido por el ‘Team X’, Curtis afirma: “El problema surgía al traducir estas cualidades para afrontar las realidades de una Europa cada vez más opulenta, (...), una sociedad industrial que parecía cada vez más entregada a un consumismo fútil e insustancial. (...) El problema era cómo encauzar las exigencias de la sociedad del automóvil, empleando los medios de la industrialización, de modo que se conservara el sentido de identidad urbana o rural”; CURTIS, W., op. cit., p. 291.

77. CAPITEL, A., “Apuntes sobre la obra de Rafael Moneo”, en *Arquitectura*, n.º 236, Madrid, 1982, p. 10.

78. CAPITEL, A., “La aventura moderna de la arquitectura madrileña”, cit., p. 11.

79. AAVV, *Codech de Sentmenat, Catálogo de la exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo*, Madrid, 1980, p. 40. También dirá: “yo tenía que haber trabajado más para evitar algunos desórdenes gratuitos”, en SORIA, E., op. cit., p. 26.

de en las casas que construye después. Lo poco que conocemos de Rubens Enriquez responde a criterios rigurosamente ortogonales, aplicados a ejercicios de seriación y modulación sumamente interesantes. La obra de Alejandro de la Sota experimenta una evolución hacia la abstracción diagramática y la rígida disposición en malla en proyectos residenciales⁸⁰. Barba Corsini padece una clara influencia neoplasticista en las obras que suceden a Pérez del Pulgar, y así, Mitre, su obra más conocida, se proyecta sólo un año después. De Sáenz de Oíza, del que ya hemos hablado refiriéndonos al Banco de Bilbao, destacamos la contención de la nueva interpretación que hace de la obra de Wright en la casa Lucas Prieto. El caso de Bofill es muy evidente, su casa en Cala Nova, aunque después continua experimentando con formas cercanas a las de la arquitectura popular en varios conjuntos residenciales, constituye un hecho aislado en el conjunto de su obra. Fernando Higuera no atiende a la experiencia adquirida en sus viviendas unifamiliares, y acaba sucumbiendo a los excesos de un formalismo exagerado, abundando, en este caso, en aspectos estructurales. Las casas que suceden a las diez proyectadas para artistas, a excepción de la caprichosa casa Wutrich (1962), todavía sometida a geometrías circulares, suponen un magnífico ejemplo de adaptación y dulcificación de las premisas pioneras del racionalismo ortodoxo, y constituyen sus más preciadas y admiradas creaciones.

Hay otros casos que ilustran estas tesis, si bien, como ya se ha dicho, no se han considerado para evitar ambigüedades. De este modo, resulta muy evidente el contraste entre las casas que se hace construir Francisco de Asís Cabrero en Puerta de Hierro. Ambas en idéntica ubicación, comparten la misma parcela, el mismo programa, proyectadas por un mismo arquitecto para un mismo cliente, lo único que justifica el evidente cambio de registro que afecta a Cabrero son los diez años que median entre las dos. Otro caso paradigmático es el proceso seguido por Fullaondo en la villa Lezama; las distintas soluciones que propone para un mismo proyecto se pueden interpretar en los mismos términos. Al margen de la arquitectura residencial, encontramos valiosos apoyos en la obra de otros autores representativos de la década de los cincuenta. Los Comedores que construyen Ortiz Echagüe, Barbero y Joya para la SEAT en Barcelona, flamante premio Reynolds en 1957, no son sino una versión más libre y personal de la rigurosa estética miesiana que rige la obra posterior de la pareja que formará el primero de ellos con Rafael Echaide.

En cualquier caso, son los hechos concretos los que avalan el rigor de la hipótesis, y por ello se entiende que la mejor forma de poner fin a esta disertación es enumerar la relación de casas proyectadas por los mismos autores inmediatamente después que las siete objeto de estudio⁸¹:

Casa Catasús, Sitges	1956	J. A. Coderch y M. Valls
Cuatro Bungalows, La Laguna	1962-63	R. Henríquez
Unifamiliar Dr. Velázquez, Pozuelo	1959	A. de la Sota
Casa Salleras, Cadaqués	1959-60	F. X. Barba Corsini
Casa Lucas Prieto, Talavera de la Reina	1960	F. J. Sáenz de Oíza
Casa E. Bofill, Mont-Ras	1973	Taller de Arquitectura
Casa Lucio Muñoz, Torrelodones	1962-63	F. Higuera

80. "[...], resumen bien una etapa de búsqueda formal que culmina con el tránsito hacia la abstracción diagramática de las propuestas de concurso para edificios públicos"; FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (Ed.), op. cit., p. 33. "A comienzos de los sesenta, el arquitecto explora otros caminos de la mano de la ingeniería. (...) en el que los intereses de Sota se muestran tanto en las secciones tecnológicas de los edificios fabriles y deportivos, como en las plantas funcionales de mallas y tapices de los proyectos residenciales"; FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (Ed.), op. cit., p. 67. "La influencia nórdica de Asplund o Jacobsen, patentes en las iglesias que Sota realiza en la época, contribuye a atemperar la tendencia a la exaltación formal de sus proyectos más inspirados en Mendelsohn o Aalto"; FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (Ed.), op. cit., p. 37.

81. Ya se ha dicho que en la primera relación no consideráramos las casa Coderch, ni algunas casas de Sota, todas ellas afines al informalismo. En esta segunda relación se podía haber considerado la casa Puertas (1952), en la que Coderch, a pesar de algunas alegrías, se reconcilia con el ángulo recto, pero es anterior a la casa Codech, todavía en tono informalista, y además no es tan conocida como Catasús y las que le siguen. Barba Corsini viene representado en esta segunda relación por la casa Salleras, no obstante, por no haber encontrado ningún plano de la misma, la planta que acompaña esta comunicación corresponde al chalet Mariéges, extraordinariamente parecido y proyectado muy poco después. Observamos, también, que Bofill no vuelve a proyectar unifamiliares hasta 1973; en este caso, se podía haber considerado alguno de sus complejos en La Manzanera, en los que, sometido a geometrías regulares, sigue experimentando aspectos propios de la arquitectura popular vernácula en distintos tipos de agrupación.

INSTITUTOS LABORALES: DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

Iñaki Bergera Serrano

LA APARICIÓN DE LOS INSTITUTOS LABORALES EN EL PANORAMA EDUCATIVO DE LA ESPAÑA DE POSGUERRA

El nuevo Régimen surgido al terminar la Guerra Civil española optó por la agricultura como motor de la reconstrucción económica. En realidad, más que optar, se trató de una necesidad, pues había que levantar el país a partir de lo que se disponía. España era un país agrario y preindustrial, con la mitad de la población activa campesina; en 1939 resultaba evidente la sustitución del fusil por la azada, de las trincheras por los campos arados. Luis Domenech apunta las razones:

“La reorganización de un capital sin posibilidades de inversión rápida, la imposibilidad de exportar en aquellos años, la acción de la oligarquía terrateniente, uno de los principales apoyos del Alzamiento, que ya a principios de los cuarenta recobra las tierras perdidas durante la reforma agraria de la República y el bajo precio de una mano de obra no cualificada para la industria, pero de suficiente capacitación para los cultivos, demuestran la lógica de dichas preferencias”¹.

Esta opción preferencial, bañada además de roñosos tintes de exaltación patriótica, fue -como de hecho se demostró- fallida. Fallida ya que la política autárquica condenaba a España al aislamiento internacional. Fallida -la pobre España de la cartilla de racionamiento- pero probablemente justificable por sí misma en la medida que sirvió como detonante del viraje hacia la industrialización y la modernización en la década posterior².

La educación es, dentro de este contexto, un elemento constitutivo en el desarrollo de un Estado. La cultura marca las diferencias sociológicas que definen a una sociedad³. El primer franquismo no fue ajeno a esta coyuntura: mediante la enseñanza se había de “impulsar nuestro mejor patrimonio: la formación de nuevas generaciones”. Esta es, de hecho, una de las razones que explican la gran transformación que tiene lugar en España en la década de los cincuenta. Se trata de un cambio de mentalidad y de sensibilidad que lleva a potenciar la educación en todos los sectores sociales; aparece asimismo el bienestar y cierto poder adquisitivo para una clase media que antes nunca había existido. El Gobierno del Régimen impulsa las administraciones y estamentos públicos para hacer posible este cambio. ¿Paternalismo? Toda educación es, de alguna manera, paternalista. Desde el momento en que se primaba lo rural, había que atender a la educación de este mayoritario sector social, ajeno a la vida de las ciudades que, de una manera u otra, ya tenían este problema resuelto. El grado primario o elemental estaba en principio cubierto (el maestro de pueblo). Existía aún, no obstante, una importante tasa de analfabetismo. Las diferencias entre lo rural y lo urbano surgen principalmente en lo referente a la enseñanza de grado medio, técnico y -por supuesto- universitario. En 1951, las



1. DOMENECH, Lluís, *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*, Tusquets editores, Barcelona, 1978, p. 16.

2. Cfr. CLAVERA, Joan, *Capitalismo español: de la autarquía a la estabilización (1939-1959)*, Edicusa, 1973.

3. Estas premisas fueron fundamentales, por ejemplo, en las bases teóricas que sustentaron el cambio social y político de la Revolución Soviética. Cfr. STÉPANOV, V, “El papel social de la escuela y las etapas de su evolución en la U.R.S.S.” *Documentos de Arquitectura*, núm. 89, Barcelona 1972, p. 62 y ss.



Clase de labores del Curso de Economía Doméstica en el centro de Puerto de Santa María, Cádiz.

tasas de escolaridad (por mil) eran de 601 en enseñanza primaria, 110 en enseñanza media y 15 en enseñanza superior (en 1960 habían subido a 845, 175 y 25 respectivamente). El Régimen de Franco, a través de su Ministerio de Educación Nacional, se hizo eco de esta situación dramática. Se trataba de proporcionar a un importante sector de la población española, situada lejos de los núcleos urbanos importantes, el acceso a la formación de carácter secundario y técnico mediante los establecimientos pedagógicos necesarios, de la que se había visto apartada hasta el momento⁴.

El 16 de julio de 1949 se promulgó la Ley que establecía en España la Enseñanza Media y Profesional, popularmente conocida como Enseñanza Laboral⁵. La misión de este nuevo orden docente -que ya había sido ensayado con anterioridad en otros países-, incluido dentro de la enseñanza secundaria, quedaba recogida en el preámbulo de la misma disposición: “Establecer un Bachillerato de cinco años en el que, además de las disciplinas básicas formativas, figure la especialización inicial en las prácticas propias de la agricultura, la industria y otras actividades”. Además de este ciclo elemental de cinco años, existía un ciclo superior de dos años. La concreción de la Ley y su principal cometido consistió en establecer los cauces y poner los medios necesarios para impartir dicha educación. En este contexto el continente resulta tan importante como el propio contenido.

El nuevo Bachillerato se impartiría en los Centros de Enseñanza Media y Profesional -denominados popularmente Institutos Laborales-, que se debían emplazar precisamente en las cabeceras de comarcas alejadas de los núcleos importantes que ya tuvieran acceso a otro tipo de establecimientos educativos. El Plan Nacional de creación de Institutos Laborales establecía rigurosamente la ubicación de los centros, en favor de la ‘descentralización’ y del ‘interés nacional’, atendiendo a verdaderas exigencias y nunca a la arbitrariedad.

Se establecieron asimismo tres modalidades diferentes (agrícola-ganadera, industrial-minera y marítimo-pesquera) que impartirían, además de la enseñanza del Bachillerato Laboral correspondiente, Cursos de Extensión Cultural e Iniciación Técnica, Cursos monográficos de especialización para productores que no siguieran los cursos de Bachillerato y Cursos de Economía Doméstica para mujeres. De esta manera, la labor e influencia de estos Centros también debía proyectarse más allá de sus muros mediante esos programas de Extensión Cultural y de Iniciación Técnica, extendiéndose a la comarca donde se habían de situar. Se facilitaría así la elevación cultural y técnica del entorno próximo mediante la organización, al margen de la docencia habitual, de conferencias, exposiciones, conciertos, cine, teatro, etc., abiertas a todo el público. Los Cursos de Extensión Cultural e Iniciación Técnica, destinados exclusivamente a hombres, tenían una duración de cinco meses, con clases diarias al terminar la jornada de trabajo. El objetivo de estos cursos era dirigir la enseñanza a un punto concreto de carácter técnico vinculado a la economía comarcal. Asimismo los Cursos monográficos permitirían la capacitación profesional de grado elemental dentro de una rama determinada (por ejemplo, un curso monográfico sobre tractorismo). Para las mujeres, los Cursos de Economía Doméstica, aportarían una formación genérica junto al aprendizaje de una ‘profesión femenina’.

4. José Antonio Primo de Rivera había promovido la llamada “Universidad Laboral Obrera”. No existen, al margen de esta iniciativa, antecedentes que dieran respuesta a esta importante demanda social. La Institución Libre de Enseñanza, siendo una iniciativa interesante, había nacido para atender más bien a ciertas clases sociales, olvidándose por completo de estos otros estratos más desfavorecidos a los que nos referimos.

5. La legislación vigente era de 1931. Anteriormente, la construcción escolar se regulaba mediante la “Oficina Técnica para la construcción de escuelas”, creada por decreto en 1920.

Por tanto, los Institutos debían contar, junto a las aulas y laboratorios propios de cualquier centro educativo, con talleres, campos para prácticas de agri-

cultura y otro tipo de instalaciones marítimas, ganaderas o forestales, todas ellas relacionadas con la docencia técnica propia de su modalidad. No faltaba tampoco, dentro de la formación, la educación física y deportiva: además de fútbol o baloncesto, las tablas de gimnasia, las marchas, o la esgrima, más vinculadas a cierta 'formación política' propia del ambiente de exaltación patriótica y militar del momento.

Junto a la instalación de los Centros propiamente dicha -tema que aquí nos ocupa-, la otra tarea importante que debía acometer el Ministerio era la selección y formación del profesorado. Se encargaba de ello la Institución de Formación del Profesorado de Enseñanza Laboral, mediante la organización de cursos, el préstamo de los fondos de su biblioteca, etc. El Centro principal de esta institución -buque insignia de la Enseñanza Laboral- lo proyectó Miguel Fisac en la Ciudad Universitaria de Madrid en 1953⁶.

Se acometió, así, la ambiciosa tarea de sembrar de Institutos Laborales el territorio español. En 1954, cinco años después de la promulgación de la Ley, estaban en funcionamiento más de 70 centros (22 de modalidad industrial-minera, 4 de tipo marítimo-pesqueros y el resto agrícola-ganaderos). Resulta evidente el protagonismo que desempeñó y había de desempeñar la arquitectura en este campo concreto. Tanto es así, que en ese mismo año de 1954 se vio la necesidad de convocar un Concurso Nacional entre arquitectos para proyectar esos Institutos Laborales, con el objeto de paliar deficiencias y establecer auténticas pautas funcionales. El análisis de dicho Concurso resulta, sin duda alguna revelador, por los precedentes, por los arquitectos que intervinieron y por la implicación y respuesta de éstos que llevó consigo la obtención de unos magníficos resultados. Se produjo, en definitiva, una simbiosis entre la revisión de los postulados docentes y los nuevos planteamientos tipológicos. Veamos antes, brevemente, algunos aspectos generales de la arquitectura docente que se hacía y se había hecho hasta entonces, dentro y fuera de nuestras fronteras.

ARQUITECTURA DOCENTE, EL LARGO CAMINO HACIA EL FUNCIONALISMO

Los Institutos Laborales no son sino un caso particular de un campo más amplio: la arquitectura escolar. La vanguardia europea, de alguna manera, se había servido de ella como una de las vías para atajar caminos hacia la modernidad al unirse en ella la necesidad de nuevos centros con la de innovar que requerían los cambios en los planteamientos pedagógicos. Cobran importancia y se reinterpretan, a partir de ese *sprit nouveau*, los usos sociales y, por tanto, sus tipologías edificatorias. Así, el museo, la biblioteca, la escuela, etc., estaban llamados a ser los nuevos templos para el hombre nuevo. La Bauhaus de Walter Gropius (1926), la escuela Bornheimer Hang de Frankfurt de Ernst May (1927), la escuela de la Asociación General de Obreros Alemanes de Bernau en Alemania de Hannes Meyer (1928), la escuela de Alstetten en Suiza de Alfred Roth (1933) o la escuela maternal en Como de Giuseppe Terragni (1936) son claros ejemplos de estos nuevos planteamientos funcionales y programáticos, paradigmas del pretendido cambio social alentado desde el Movimiento Moderno⁷.

La educación en España siempre había dependido mayoritariamente de la iniciativa privada -órdenes religiosas principalmente- y su lenguaje arquitecto-

6. Cfr. "Conjunto de edificios para formación del profesorado de enseñanza laboral en la Ciudad Universitaria", *R.N.A.* núm. 203, noviembre 1958, pp. 3-10.

7. También fuera de Europa y dentro de los presupuestos teóricos del Movimiento Moderno hay que señalar un estudio realizado por Richard Neutra sobre las nuevas tipologías educativas. Cfr. NEUTRA, R., "La escuela circular", *AC-GATEPAC*, núms. 10 y 11, Barcelona 1933.

tónico grandilocuente, de aspecto sórdido y sin escala, era pensado más desde la representatividad de la institución que enseña que desde las necesidades reales de quien aprende. En la década de los veinte se produjo, no obstante, un primer movimiento hacia la depuración del lenguaje arquitectónico. Dicho ‘despertar’ -vinculado básicamente a la sobriedad expresiva del ladrillo- se produce curiosamente dentro de la arquitectura escolar y de la mano de un arquitecto: Antonio Flórez. Se lleva a cabo de momento un primer lavado, aunque sea sobre todo en términos de forma y no tanto en los aspectos funcionales. Flórez organizó un gabinete especializado en arquitectura escolar -labor que continuaría posteriormente Bernardo Giner de los Ríos- de donde saldrían estupendas muestras de esta primera inflexión a la que nos referimos: grupo escolar *Concepción Arenal*, grupo escolar Menéndez y Pelayo y grupo escolar General Zumalacárregui, realizados en Madrid entre 1923 y 1929. Estos edificios sirven a su vez como trampolín para los movimientos vanguardistas directamente anteriores a la Guerra Civil donde se realizan, dentro de este campo de la arquitectura escolar, obras ciertamente paradigmáticas. Nos referimos, por ejemplo, al grupo escolar de Briñas, realizado en 1933 por Pedro Ispizua o bien -dentro ya del más puro ‘estilo’ racional llevado a cabo por el GATEPAC⁸ -el proyecto de instituto de Segunda Enseñanza en Cartagena realizado en 1932 por José Manuel Aizpurúa y Eugenio M.^a de Aguinaga o las Escuelas graduadas de Manresa, realizadas en 1933 por Pedro Armengou. Dentro de este último grupo hay que hacer también referencia al grupo escolar Tomás Meabe, realizado por los arquitectos Zarranz y Madariaga, a raíz del concurso convocado en 1932 por el Ayuntamiento de Bilbao⁹. Todas estas realizaciones singulares -sin olvidar tampoco dentro de este mismo espíritu la obra escolar de Regino Borobio- son los cimientos de la consolidación y renovación que tendrá lugar en las décadas posteriores. Se empezaban a manejar conceptos como ‘educación activa’, ‘espacio común’, etc., que ya habían sido experimentados a su vez en Estados Unidos a principios de siglo¹⁰.

Tras el paréntesis provocado por las dos guerras, llegamos sin nuevos logros a los años 50. La arquitectura española se sube, con retraso pero a tiempo, al tren europeo. Nuevamente, la arquitectura escolar se convierte en un campo muy apto para el progreso formal y funcional de la arquitectura. Es el momento del funcionalismo¹¹, del análisis exhaustivo de las necesidades y del programa. Importa, por encima del qué, el cómo y el dónde. Éxito y fracaso docente se cuestionan a partir del continente. Es el momento de la arquitectura y del arquitecto:

“Sólo en aquellos casos en los que se deja, literalmente, en sus manos el funcionamiento del edificio, pueden los arquitectos modernos contribuir realmente al progreso funcional en los diseños, como ha sido el caso de las escuelas británicas que pronto fueron reconocidas en el mundo entero como uno de los logros de la arquitectura de la posguerra”¹².

Efectivamente, las escuelas británicas o, por ejemplo, los edificios docentes realizados por Arne Jacobsen en los años 50 se nos muestran como claros ejemplos de arquitectura moderna, aún hoy con absoluta vigencia formal y funcional. De ellas se nutrieron -además del enriquecimiento del propio desarrollo- las primeras obras descollantes de la arquitectura escolar llevadas a cabo en España¹³. Ejemplos: el Instituto de Enseñanza Media en Herrera de Pisuerga, realizado en 1955 por Corrales y Molezún, o, ya en la década de los 60, el Instituto Tajamar de Ortiz-Echagüe y Echaide o el Grupo Escolar en San Blas de Aburto, entre otros.

8. El tema de la arquitectura escolar suscitó enorme interés en los componentes de este grupo de arquitectos. Sus realizaciones, tanto en esta materia como las demás, se limitaron a proyectos concretos incapaces por sí mismos de llevar a cabo la anhelada transformación social. Si que resultan interesantes, no obstante, los presupuestos teóricos enunciados. Cfr. “El problema escolar en España”, *AC-GATEPAC*, núm. 9, Barcelona 1933, pp. 16-19 y MOSER, W, “La escuela como construcción funcional”, *AC-GATEPAC*, núm. 9, Barcelona, 1933, pp. 23-26.

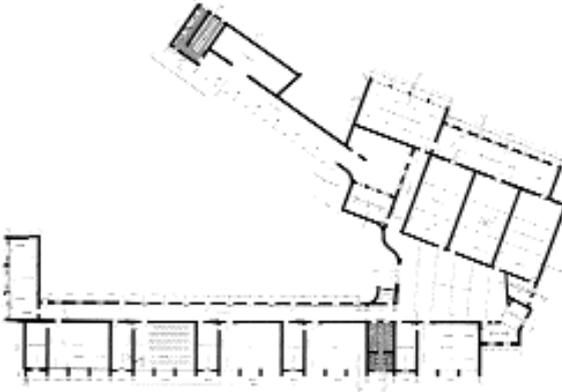
9. Cfr. “Concurso de escuelas convocado por el Ayuntamiento de Bilbao”, *AC-GATEPAC*, núm. 9, pp. 29-40. A dicho concurso se presentaron 18 propuestas, entre las que figuran las de Mercadal y Anibal Alvarez, Muguruza y Zabala, Regino y José Borobio, Amann o Aizpurúa y Labayen (estos últimos fuera de concurso).

10. John Dewey publica en 1919 *Democracia y Educación*, fruto de sus estudios sobre la “escuela activa”; dichos estudios fueron puestos en práctica experimentalmente e implantados posteriormente en las escuelas de enseñanza primaria de la ciudad de Nueva York.

11. Sobre el funcionalismo, cfr. DE ZURKO, Edward Robert, *La teoría del funcionalismo en arquitectura*. Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.

12. BANHAM, Reyner, *Guía de la arquitectura moderna*, Editorial Blume, Barcelona, 1979.

13. Otro texto de referencia, teniendo en cuenta la atenta mirada de los arquitectos españoles sobre la vecina Italia, podría ser: CARBONARA, Pasquale, *Edificio per l'istruzione*, Antonio Vallardi, Milán 1947.



Planta del Instituto Laboral de Daimiel. Miguel Fisac, 1950.

El camino no fue fácil. La desorientación, especialmente en los primeros años de posguerra, fue grande. El arquitecto suizo Alfred Roth, conocedor y teórico de la arquitectura escolar¹⁴, resumía las causas de la desorientación que se estaba produciendo en la arquitectura escolar europea en cuatro puntos:

- 1.º Ausencia de una doctrina urbanística clara, apoyada por leyes y plenamente consciente de la importancia social de las escuelas para el organismo urbano.
- 2.º Ausencia de urbanismo escolar mantenido por una política de raíz local.
- 3.º Ausencia de un programa pedagógico completo que determine para cada proyecto de escuela su emplazamiento en el barrio.
- 4.º Ausencia de colaboración entre pedagogos, arquitectos, urbanistas y jerarquías; falta de autoridad y métodos comunes¹⁵.

Por todos estos motivos -de rigurosa aplicación a la situación española- adquiere singular relevancia el papel desempeñado por los Institutos Laborales, los primeros pasos de su desarrollo arquitectónico y su consolidación, especialmente a raíz del Concurso de 1954. También aquí hay un pionero: Miguel Fisac. Después de su contacto directo con la arquitectura nórdica, proyecta en 1949 el Instituto Laboral de su localidad natal, Daimiel, gracias a la financiación lograda por mediación del Ministro Ibañez-Martín. Pese a la oposición que posteriormente encontró por parte de las autoridades locales, el edificio se construyó en 1950. Un año más tarde construye otro Instituto en Almendralejo (Badajoz) y en 1952 otro en Hellín (Albacete). Fisac se convierte así en abanderado de esta nueva arquitectura docente. Utiliza estos programas como campo de pruebas perfecto para su viraje hacia una manera personal de proyectar.

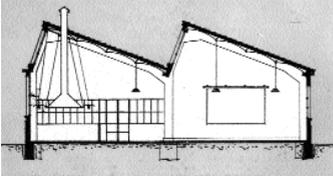
“Es curioso notar en Fisac que, mientras los enfoques de proyecto se realizan casi siempre bajo el signo de una moderación, lejos de una ideología arquitectónica fuertemente simbólica o articulada, el desarrollo de estos proyectos se convierte en un proceso de diseño simple, duro, de pocas ideas, sin ningún tipo de refinamiento o sutileza que lo ligue a situaciones temporales, o a texturas más protegidas por la historia”¹⁶.

En el Instituto de Daimiel, Fisac, de hecho, pone sobre la mesa todos los ingredientes del discurso que presidirá la gestación de esta nueva tipología. Ingredientes con un condimento esencial: la función; “se ha estudiado inde-

14. Cfr. ROTH, Alfred, *The New School*, Editions Girsberger Zürich, Zürich, 1957. El propio Ortiz-Echagüe viajó a Suiza para entrevistarse con él y visitar los mejores ejemplos de arquitectura escolar que se estaban realizando. El motivo era la construcción de pabellones de aulas en el Colegio Gaztelueta de Neguri, obra que realizaría finalmente Alberto Cagigal. Cfr. *Arquitectura*, núm. 6, junio 1959.

15. Citado en la ponencia de José López Zanón del primer Seminario de Edificios Escolares organizado por el I.N.V. y celebrado en Madrid en 1964.

16. DOMENECH, Lluís, Op. Cit., p. 105.



Instituto Laboral de modalidad industrial en Tarazona. Nave de talleres: fotografía y sección. Alejandro Allanegui, 1950.

pendientemente cada una de las funciones que han de vivirse en este edificio...". Iluminación natural y artificial acorde a las condiciones climáticas, aislamiento acústico, salubridad y renovación del aire... El proyecto nace de un esquema programático y funcional independiente que se agrupa elásticamente para dar lugar al edificio. Hacer la mejor arquitectura que se podía con lo que se podía; esta intención genérica de la floreciente arquitectura española de los años cincuenta es aquí patente. Fisac no enmascara de folklore y regionalismo un esquema racional y funcional. Esta arquitectura se hace desde la tradición. No es un problema epitelial, de lenguaje. Lo que cambia es el contenido. Fisac saca partido de la calidad plástica de los materiales locales. Es la técnica y la economía de medios. Por eso no molestan el tapial de barro encajado ni la teja árabe. No es ese el problema.

"La arquitectura como producto de una evolución del pensamiento es un hecho intelectual que puede existir y materializarse pese a no contar para su desarrollo con abundancia de medios económicos. Tampoco, como perteneciente al mundo del arte, su valor ha de estar supeditado a la riqueza de los materiales con que se lleve a cabo. Por otra parte, puede comprobarse cómo la mayoría de las obras de posguerra ejecutadas con mayor abundancia de medios económicos son las que responden a un espíritu acomodaticio y reaccionario más acusado. Así, cabe pensar que si los últimos años de posguerra hubieran transcurrido dentro de una España de economía floreciente, el nivel de la arquitectura realizada difícilmente hubiera superado el punto que se alcanzó dentro de la pobreza y escasez con el que de hecho fue producida"¹⁷.

En los años previos al Concurso también se construyeron otros centros. Centros que, si bien no acometían el proyecto con el mismo acierto y claridad con que lo hizo Fisac, sí que sirvieron como banco de pruebas para unos arquitectos que carecían totalmente de experiencia -hubo de formularse hasta el programa teórico de necesidades- en este campo concreto de la enseñanza laboral. Alejandro Allanegui realizó entre 1950 y 1951 el Instituto Laboral de Tarazona (Zaragoza); este proyecto también se publicó en la *Revista Nacional de Arquitectura* en los meses previos a la presentación del Concurso¹⁸. El proyecto es por tanto una obra primeriza que no consigue liberarse de la rigidez de la composición. El edificio, monolítico y compacto, adolece de la elasticidad y funcionalidad que habrían de caracterizar a estas edificaciones. Aparecen referencias formales que luego fueron recogidas por Fisac y por las demás propuestas que se fueron planteando. Se tomó prestada desde el principio esa imagen fabril de las cubiertas en diente de sierra para los talleres, pues esa sección genérica se adaptaba perfectamente a las necesidades funcionales de estos locales docentes, en lo referente a la iluminación, ventilación, etc.

De la mano de Fisac y con estos antecedentes llegamos al Concurso. En octubre de 1952 habían tenido lugar en Granada las Sesiones que dieron lugar al 'Manifiesto de la Alhambra'. Carlos de Miguel, Cabrero, Aburto y Fisac realizan juntos -a bordo del flamante Topolino de Cabrero- el viaje de vuelta a Madrid. Como contaba el propio Fisac,

"querían ellos que pasáramos por Daimiel para ver el Instituto y así lo hicimos. Más tarde plantearon en el Ministerio de Educación el Concurso de Institutos Laborales. Carlos de Miguel me pidió, ya que había mucha expectación con el Concurso, que publicara el Instituto en la *Revista Nacional de Arquitectura*¹⁹ antes del Concurso, para orientar a los que se iban a presentar. A mí me dieron un acésit. El que menos se parecía al mío era el mío, pero en fin...".²⁰

Lo que son las cosas: Carlos de Miguel obtuvo el primer premio.

17. FLORES, Carlos, *Arquitectura española contemporánea*, Editorial Aguilar, Madrid, 1961, p. 249.

18. "Instituto Laboral de Tarazona", *R.N.A.*, núm. 145, enero 1954, pp.1-5.

19. "Instituto Laboral de Daimiel", *R.N.A.*, núm. 139, julio 1953, pp. 3-14.

20. Entrevista a Miguel Fisac realizada por Iñaki Bergera el 12-12-98.

EL CONCURSO DE INSTITUTOS LABORALES, UNA OPORTUNIDAD APROVECHADA

“Cuando entró Ruiz Jiménez de Ministro de Educación me eligió a mí -continuaba recordando Fisac- entre un grupo de arquitectos, cosa que me extrañaba, le dije, al tratarse de un Ministerio, pensando que Franco no iba a consentir ciertas cosas... El me contestó: Franco, desde que ha visto *El manantial* se ha transformado mucho”.²¹

La anécdota es ciertamente significativa. Consciente o inconscientemente ese Régimen trasnochado, idílico y pomposo de los primeros años cuarenta, se despoja felizmente de las caretas monumentales y de las tramoyas patrióticas. Las cosas parecen volver poco a poco a su lugar natural. Se empieza a confiar en los profesionales, se comienza a confiar en la arquitectura. No sólo no se ponen impedimentos; se apoya, se estimula y se incentiva. La mayor parte de esos arquitectos creían en lo que hacían; “válvula creadora para los jóvenes, laboratorio personal del arquitecto, terreno de libertad, la comarca experimental del creador...”²². Surge una necesidad y los organismos oficiales tienen la habilidad de plantear en voz alta el problema para, entre todos, dar la mejor respuesta. No es una componenda; va en serio.

El recurso al concurso no es algo nuevo. No lo es en general en la historia de la arquitectura española y tampoco lo fue en la posguerra. El Régimen recurrió a los concursos para dar respuesta al diseño de los grandes edificios oficiales representativos, así como para la construcción de los diferentes monumentos que fueron jalonando las plazas y paseos de las ciudades. No se tardó en reorientar este valioso instrumento hacia fines y necesidades más nobles, como la eficacia pedagógica de las escuelas o el problema de la vivienda. En este terreno fue el COAM quien tomó la iniciativa, convocando en 1950 el concurso de casas en cadena. Más tarde, en 1956 -probablemente como fruto del éxito del Concurso de los Institutos Laborales del 54- se convocó el concurso de vivienda experimental, con espléndidos resultados. Viviendas, campos de deporte, palacios de congresos, ... los temas se suceden.

Por supuesto, también en el campo de la arquitectura docente, el concurso será un tema recurrente. Después de este Concurso de 1954 que nos ocupa, en 1956 se planteará -también desde el Ministerio de Educación y tras la promulgación de la ley de 17 de julio de 1956- uno de escuelas unitarias de dos aulas²³, con el objeto de paliar un déficit de 25.000 plazas escolares. Después vendría otro concurso en 1966, en el que se pedía un proyecto tipo de construcciones escolares²⁴ y donde vemos aparecer en escena a arquitectos como Moneo, Hígueras o Fernández Alba. Se convocan asimismo varios concursos tanto al final de la dictadura como en los primeros años de la democracia. Así, en 1971 y partir de la nueva Ley General de Enseñanza, se convocó el Premio Nacional de Arquitectura bajo el tema de ‘Prototipo de Centro de Educación General Básica’²⁵ y en 1978 el M.E.C. convocó un concurso de Centros Escolares²⁶. La historia se repite: planteamiento del problema, legislación paliativa y respuesta arquitectónica. La respuesta es siempre de carácter general, de proyecto-tipo en muchos casos, que se acomoda después a las diferentes situaciones geográficas y climáticas. No pasa tampoco inadvertido el papel desempeñado por la legislación desde que, en 1857, apareció la Ley de Enseñanza en España, destinando parte de los presupuestos del Estado a subvencionar a los Ayuntamientos que quisieran edificar escuelas en sus municipios.

21. *Ibidem*.

22. FULLAONDO, Juan Daniel, "Hablando de concursos de arquitectura", *Arquitectura*, núm. 266, mayo-junio 1987. El número trata genéricamente de los concursos de arquitectura. En 1963 ya se había publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, un primer artículo titulado "Comentario general a los concursos".

23. Cfr. "Concurso de escuelas", *R.N.A.*, núm. 183, marzo 1957. El Plan Nacional de Construcciones Escolares preveía la construcción de 34.000 escuelas en cinco años por un valor de 1.000 millones de pesetas.

24. Cfr. *Arquitectura*, núm. 102, 1967.

25. Cfr. *Arquitectura*, núm. 156, 1971.

26. Cfr. *Arquitectura*, núm. 219, 1979.

El Concurso de Institutos Laborales adquiere especial relevancia al resolver, no ya sólo el problema concreto de la coyuntura específica a la que se refiere, sino también al estereotipar y consagrar la figura del concurso entre arquitectos como medio válido y efectivo de aproximación a las nuevas necesidades arquitectónicas que la sociedad va demandando tanto en lo que se refiere al orden docente como en lo referente a las demás necesidades sociales. Como dice Domenech refiriéndose al concurso de 1978 mencionado,

“sitúa a los arquitectos en su terreno más específico, el de asumir con capacidad y disponibilidad profesional la difícil síntesis de una escala de valores inconcretos, encarnándola en una propuesta que pueda ser analizada en orden a su racionalidad y apertura. El reencuentro con la esencia de la arquitectura, la propuesta tipológica, se hace pues posible”²⁷.

Pues bien, este primer Concurso es especialmente importante por lo que supuso de lanzadera en aquellas circunstancias específicas. El desarrollo de la disciplina arquitectónica continúa, no obstante, y en los concursos de las décadas posteriores se someterá a revisión lo que en los años 50 era objeto de reconocimiento y valoración; se pone en crisis la tipología de escuela racionalista basada en la compartimentación de zonas de acuerdo a la división funcional. Y a su vez, también los desmanes organicistas y expresionistas producirán un hastío formal que llevará nuevamente a la recuperación -tamizada- de la claridad constructiva ligada a los lenguajes más universales de la ortodoxia del Movimiento Moderno. Al principio se trataron los temas prioritarios; había que ir a lo fundamental. Posteriormente, lo que allí se había simplemente incoado, se convierte en argumento prioritario: tecnología, prefabricación, industrialización, crecimiento... La función pasa a un segundo término a favor de lo simbólico o lo figurativo.

De la teoría a la práctica; las soluciones premiadas en el Concurso de Institutos Laborales pasan rápidamente a ser empleadas en los nuevos centros que se fueron construyendo. También ocurrirá así con los demás concursos de arquitectura escolar. No son formulaciones teóricas. Por ejemplo, después del concurso organizado en 1956, se experimentaron algunos proyectos-tipo de escuelas rurales con el fin de perfeccionar y complementar aún más las soluciones; en concreto en la barriada del Pozo del Tío Raimundo del madrileño barrio de Vallecas, se construyó un aula tipo proyectada por Rafael La Hoz.

Todo es nuevo. Importa el continente porque empiezan a tomar parte en la educación nuevas disciplinas y nuevos enfoques. Arquitectos y pedagogos aúnan esfuerzos para mejorar las condiciones -teóricas y prácticas- de la docencia, para crear el ambiente propicio. Dimensiones, materiales, luz, ventilación, ubicación, clima, mobiliario y muchas otras cuestiones insospechadas hasta el momento. La escala por ejemplo; de repente alguien decide ponerse a la altura -en el sentido literal de la palabra- de un niño de seis años y descubre un mundo gigante con pasillos interminables, techos altos, etc. El individuo frente a la colectividad.

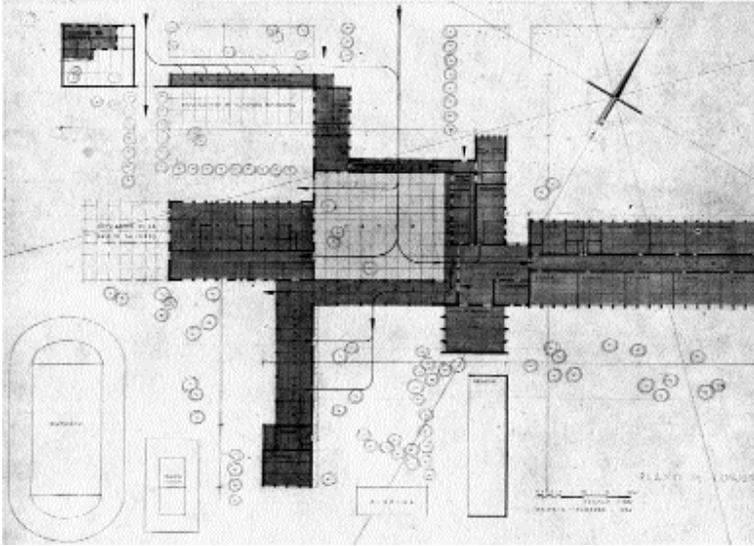
“La Escuela no es sólo para instruir (enseñanza); es lugar adecuado también para formar (educación), y por tanto la Escuela, tanto el edificio como la sala de clase, han de tener unas mínimas condiciones pedagógicas (...) por considerarlas necesarias no a la Escuela en sí, sino al niño que había de frecuentarla durante la edad escolar”²⁸.

Carlos M.^a R. De Valcárcel, Director General de Enseñanza Laboral cuando se convocó el Concurso de anteproyectos para Institutos Laborales, explica en la *Revista Nacional de Arquitectura* los pormenores del Concurso²⁹. El

27. DOMENECH, Lluís, "Notas del puente aéreo", *Arquitectura*, núm. 219, julio-agosto 1979, pp. 16-17.

28. "Las construcciones escolares y su relación con la pedagogía y la psicología", *Arquitectura*, núm. 23, noviembre 1960, pp. 7-9.

29. Cfr. "Concurso de Institutos Laborales", *R.N.A.*, núm. 153, septiembre 1954.



Primer Premio del Concurso de Institutos Laborales. Planta del Conjunto. Carlos de Miguel y Mariano R. Avial.

planteamiento -iniciativa personal del propio Jefe del Estado- hacía hincapié en varias cuestiones de conveniencia. Se pretendía cortar con la designación ‘a dedo’ de las obras oficiales y, contando con la objetividad del jurado -objetividad sin nombres y apellidos-, ir en busca de auténticas soluciones arquitectónicas. Las condiciones de honestidad con las que juzgaron las propuestas presentadas fueron ciertamente sorprendentes. El jurado contó asimismo con el dictamen de un experto extranjero especialista en edificios escolares, el arquitecto suizo William Dunkel. Él mismo destacó la enorme calidad de los trabajos presentados. El Patronato Nacional de Enseñanza Laboral tomó la decisión de encomendar la realización de centros no sólo a los arquitectos premiados, sino también a aquellos que obtuvieron accésits, ya que “el amplio programa que tenemos por delante así lo aconseja”.

España miraba fuera y, al mismo tiempo, empezaba a ser mirada. La arquitectura orgánico-funcional de Alemania, Suiza, Holanda y los países escandinavos eran la referencia, plasmada en las publicaciones periódicas de arquitectura. Pero a la vez la arquitectura de la piel de toro empezaba a ser valorada fuera de nuestras fronteras. Se había destapado a partir del año 49, por parte de Ponti y Sartoris, en la V Asamblea Nacional de Arquitectura y muy pronto -especialmente con el premio Reynolds del 57 y el Pabellón de Bruselas del 58- vendría su total reconocimiento. Ahora, en 1954, los jóvenes arquitectos están envueltos en esa ‘furiosa experimentación’. Así se explica también la presencia de un referente extranjero, en el seno del Concurso y las sinergias manifiestas:

“Se solicitó el dictamen escrito y lacrado de un especialista extranjero, que fue abierto en la última de las sesiones celebradas por el Jurado. Dicho especialista -el profesor suizo Dunkel- coincidió casi totalmente con el Jurado no sólo en la selección de los trabajos, sino en el análisis de aciertos y errores”.³⁰

El Jurado estuvo constituido por el Director General de Enseñanza Laboral, el Jefe de Construcciones Laborales, Rafael Pérez López y los arquitectos Luis Casanova, Juan del Corro, Antonio Galán y Lorenzo Monclús. De

30. "Concurso de Institutos Laborales", *R.N.A.*, núm. 153, septiembre 1954, p. 3.

los 38 trabajos presentados se hizo una primera selección de 11 propuestas atendiendo a los siguientes criterios:

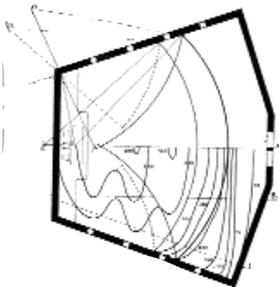
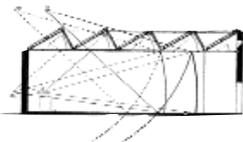
- 1.º Dar primordial importancia a la disposición orgánica funcional del programa, de modo que los diferentes núcleos fundamentales de que consta el Centro tengan la forma, dimensión, orientación y emplazamiento más adecuados, según la función que deben cumplir.
- 2.º Considerar que las circulaciones entre los distintos núcleos sean claras y reducidas.
- 3.º La posibilidad de construcción por etapas y sus futuras ampliaciones.
- 4.º La solución arquitectónica del problema, de modo que la adoptada imprima al conjunto los rasgos estéticos más característicos del Instituto Laboral.
- 5.º La economía en la construcción y en su entretenimiento.

Posteriormente, se desarrollaron estos cinco puntos de vista para distribuir finalmente los premios de la siguiente manera: Primer Premio al anteproyecto de Carlos de Miguel y Mariano Rodríguez Avial; Segundo Premio a José Antonio Corrales; Tercer Premio al anteproyecto suscrito por Joaquín Gili, Francisco Bassó, José Martorell y Oriol Bohigas. Accésits: Emilio Larrodera, Miguel Fisac, Luis Laorga, Francisco Echenique y Luis Calvo, Rafael Aburto, Juan Arturo de Guerrero y Casimiro Iribarren y a José Subirana, Carlos García y Manuel Jaén. Asimismo se concedió una mención a la propuesta de Manuel Martínez Chumillas. Nos encontramos ya con dos generaciones de arquitectos; frente a los Fisac, Aburto, etc., compiten y triunfan los más jóvenes, como Corrales, Laorga o Bohigas y sus compañeros catalanes.

Los datos de partida del Concurso eran los siguientes:

1. Clima seco de meseta, incluidas las dos Castillas, gran parte de Andalucía y algunas comarcas de Aragón y Extremadura.
2. Terreno sensiblemente horizontal, sin ninguna característica especial.
3. Modalidad agrícola-ganadera. Posibilidad de adaptación a modalidad industrial-minera.
4. Primordial importancia a la disposición orgánico-funcional del programa.
5. Estética definida por esa disposición y medios técnicos y constructivos más adecuados.
6. Métodos constructivos de acuerdo con las disponibilidades de la industria nacional de la construcción y lugares dónde se han de emplear.
7. Tipificación de unidades de obra.
8. Plan de ejecución de obra.
9. Condiciones técnicas de iluminación, ventilación, insonorización, acondicionamiento de aire y red de alumbrado y fuerza.
10. Adaptación de la solución propuesta a otras disposiciones topográficas, climatológicas y constructivas.
11. Posibilidad de ampliaciones y construcción de edificio-residencia.
12. Avance de presupuesto con cifra tope de cuatro millones de pesetas.

Parte del éxito del Concurso radica precisamente en la formulación de los objetivos y en estos datos de partida. Solamente cuando se sabe lo que se quiere, se encuentra lo que se busca. Además, queda patente que no se trataba en ningún momento de un Concurso 'de ideas'; había un problema real y se debían aportar soluciones reales y pegadas al terreno. No pasa inadvertido el punto



Accésit del Concurso de Institutos Laborales. Planta del aula de respeto con el estudio de luz y sonido (reflexiones e isoluminicas en planta). Miguel Fisac.



Instituto Laboral en La Carolina. Costado de los talleres. Carlos de Miguel y Mariano R. Avial.

4, donde se obliga a afrontar el programa en clave orgánico-funcional. Era implantable no hacerlo así.

No es el momento de entrar en el análisis pormenorizado de los anteproyectos, análisis que ya fue acometido en las páginas de la *Revista Nacional de Arquitectura*³¹. No obstante, se pueden plantear algunas consideraciones generales comunes a las propuestas allí formuladas. Empezando por cuestiones meramente de forma, los arquitectos parecen abrazar definitivamente la modernidad, empezando incluso por la propia presentación de los trabajos. Maquetas, perspectivas, axonómicos, rótulos y una cuidada definición de los detalles constructivos nos hablan definitivamente de un cambio de actitud, que olvida definitivamente aquellas representaciones recargadas y barrocas características de la década anterior, ligadas más bien a idealizadas ensoñaciones. La expresión artística de los proyectos nos muestra por tanto el carácter de esa nueva arquitectura perfectamente entroncada con su uso. Arte en conexión con la idea y materialización relacionada con la construcción. Sencillez que se traduce en el recurso al módulo estructural -“modulación + autonomía = elasticidad”, defiende uno de los concursantes-, en la tipificación y la prefabricación. Rigor que se traduce en un estudio concienzudo de las necesidades reales de iluminación, aislamiento y acústica de los locales. Parece resonar aquél “D.Luis, menos piedras y más frigorías” con que Oiza recriminaba a Gutiérrez Soto por su Ministerio del Aire. Frigorías, lujos y decibelios parecen ahora ocupar, con sus gráficos y tablas, el papel que antes correspondía a las molduras y los frontones. Algo importante estaba cambiando.

DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

Los arquitectos proponían, pero, por encima de todo, construían. El debate arquitectónico de esos años, que se manifestaba en revistas, publicaciones, concursos y certámenes, iba perfectamente solapado con la puesta en escena. Es más, en muchas ocasiones la arquitectura iba por delante. No había mucho tiempo para elaborar un discurso, ya que ese tiempo se gastaba encima del tablero de dibujo o subido al andamio. La realidad, aquí, superaba a la ficción. Por eso, después de la propuesta teórica -el Concurso- había que pasar, sin solución de continuidad, a materializar -construir- las nuevas propuestas. Es la voluntad de resolver.

31. *Ibidem*.

Instituto Laboral en Alfaro. Vista exterior de aulas y rampa. José Antonio Corrales.



Una vez fallado el Concurso, el Departamento Técnico de Construcciones Laborales elaboró un informe acerca de las posibilidades de espacio y adecuación para la construcción de los centros. Las condiciones de partida eran tan variadas que era prácticamente imposible redactar una normativa de carácter general. Para empezar, no era frecuente que el arquitecto eligiera los terrenos. Estos eran, en la mayoría de los casos, cedidos por el ayuntamiento de la localidad correspondiente y el proyecto teórico debía por tanto sufrir la adaptación a las condiciones del terreno, geográficas, climatológicas, etc. Se recomendaban asimismo en dicho informe una serie de asignaciones: 5 m² por puesto de trabajo y un número de puestos de trabajo equivalente a la mitad de los alumnos más el 10% de esa mitad, 20 ó 25 puestos por aula, nunca más de 700 aprendices por centro, etc...

La normativa -que ya se contemplaba en las propias bases del Concurso- era ciertamente estricta pero acertada. Se dividía en 10 artículos, en los que se concretaban al detalle la mayoría de los aspectos a tener en cuenta: terrenos, zonificación, circulaciones, alturas, elasticidad... Se rechaza la simetría -“oposición rotunda a toda composición a base de ejes de simetría que afectan a todo el conjunto, pues se recurre precisamente a ella cuando el que proyecta no cuenta con organización alguna y sí en cambio con una irresponsabilidad en el empleo de los procedimientos arquitectónicos”-, se rechaza el patio cerrado, etc. El texto³² adquiere así un carácter de manifiesto:

“Si los ejes de simetría que afectan al conjunto y al patio interior, se dan con harta frecuencia en construcciones del mismo carácter y mismo destino que el que nos ocupa, la conjunción de ambas disposiciones resulta ser la solución más comúnmente adoptada, aún hoy en día por lamentable pereza mental y a falta de claros conceptos de arquitectura. Se puede decir, que se trata de los últimos coletazos en nuestra patria del academicismo aplicado a la arquitectura llamada popular, lo que siempre ha supuesto una fórmula recurso para toda manifestación arquitectónica, y que supone el proyectar supeditando todo a la composición de las fachadas”.

Hablando de composición estética, se arremete, látigo en mano, contra las diversas manifestaciones de romanticismo ignorante que proyecta hasta el hastío los porches con machos de piedra rústica, los aleros con ménsulas y tornapuntas de madera labrada, pináculos y florones: “Esta preponderancia a lo decorativo sobre la sobria formalidad no existe en la verdadera arquitectura popular, sino que es un producto alentado y cultivado por las decoraciones empleadas en representaciones, folklóricas y de zarzuela, pensadas para ser hechas de cartón...”. Más alto, quizá; más claro, imposible³³.

De la teoría a la práctica. Después de este desapego de lo accesorio -rechazo más bien-, todo el esfuerzo se concentrará en la realización material de las soluciones racionales de este programa, de acuerdo a los nuevos criterios arquitectónicos, tipológicos, formales, funcionales y constructivos. Sin solución de continuidad, la Dirección General de Enseñanza Laboral se pone

32. "Normas para la construcción de Centros de Formación Profesional", Departamento Técnico de Construcciones Laborales. Madrid, enero de 1954 (Documentación extraída del archivo de Rafael Aburto).

33. Resulta interesante comparar estas ideas con la declaración de principios sobre arquitectura escolar enunciada veinte años antes -en el plano teórico- por el GATEPAC: "...que hay que rechazar ciertos prejuicios, inexistentes ya en los países adelantados, como son: a) monumentalidad, b) fachadas presuntuosas, c) ordenación del plano a base de ejes que sólo existen realmente en los tableros de dibujo". Cfr. AC-GATEPAC, Página editorial, núm. 9, Barcelona 1933, p. 15.

manos a la obra. A los ganadores del Concurso se les encomienda la construcción del Instituto Laboral de La Carolina. El terreno disponible, totalmente plano, correspondía con el que Carlos de Miguel y Mariano R. Avial habían supuesto para su anteproyecto. Se afanan por construir lo que hasta entonces había sido una propuesta teórica:

“No por desánimo de trabajo o por indolencia, sino el deseo de ver convertido en realidad el estudio que habíamos hecho, fue lo que nos decidió a desarrollar el primitivo anteproyecto (...), que sólo se ha alterado en detalles que vienen obligados por un más acabado estudio, de una parte, y por las dificultades constructivas y económicas que las obras suelen llevar aparejadas, por otra”.³⁴

Corrales, quien obtuvo el segundo premio en el Concurso, también construyó un centro. El lugar que se le asigna es Alfaro (Logroño)³⁵. Del mismo modo, tendrá ahora el arquitecto la oportunidad de poner por obra sus aspiraciones previamente incoadas. Zonificación, elasticidad, economía constructiva se conjugan con un elevado rigor técnico. En este caso, el proyecto construido no se corresponde tanto con la propuesta premiada. Corrales depura aún más su anteproyecto, lo adapta al solar y la cubierta -esa cubierta que Corrales ya manipulaba en Herrera de Pisuerga- conserva un indudable protagonismo formal y expresivo.

Del mismo modo el equipo de catalanes, Bohigas³⁶, Martorell, Gili y Bassó, realizan su instituto, readaptando los presupuestos de su anteproyecto a los condicionantes específicos del lugar de emplazamiento, Sabiñánigo, en el Pirineo aragonés³⁷. El resultado es igualmente satisfactorio, limpio y plásticamente atractivo. Así los premiados y así los merecedores de accésit. Por ejemplo, Rafael Aburto también recibió encargos para construir Institutos Laborales, como el de Elche, desaparecido en la actualidad.

De la teoría a la práctica. Los Institutos Laborales fueron un nuevo paso adelante. Aisladamente no tienen más importancia que la de sumar, añadir una nueva oportunidad a aquellos jóvenes y abanderados arquitectos. Una oportunidad bien aprovechada, aprovechada desde la modernidad. Los ganadores del Concurso sintetizan estas aspiraciones:

“Se intenta con este proyecto hacer unos edificios sencillos y poco lujosos que se pongan en la línea de modernidad que son norma de las arquitecturas de otros países más ricos que el nuestro, no por derroche de materiales, sino por el escrupuloso análisis de las ideas arquitectónicas que han de informar un proyecto arquitectónico de nuestros tiempos”³⁸.

34. "Instituto Laboral de La Carolina", *R.N.A.*, núm. 203, noviembre 1958, pp. 39-42.

35. "Instituto Laboral de Alfaro (Logroño)", *Arquitectura*, núm. 43, julio 1962, pp. 2-7.

36. Oriol Bohigas se interesó, especialmente durante las primeras etapas de su dilatado ejercicio profesional, por el tema de la arquitectura escolar. Cfr. "La escuela viva: un problema arquitectónico", *Documentos de Arquitectura*, núm. 88, 1972, pp. 34 y ss.

37. "Instituto Laboral de Sabiñánigo", *R.N.A.*, núm. 203, noviembre 1958, pp. 23-26.

38. "Concurso de Institutos Laborales", *R.N.A.*, núm. 153, septiembre 1954, p. 9.

LA CASA ORANS Y LOS ÁNGELES EN LOS AÑOS 30: UNA INTRODUCCIÓN AMERICANA AL CONTEMPORÁNEO DE LOS 50 Y SU REVISIÓN DE LA MODERNIDAD

Juan Coll Barreu

En 1928 mantuvieron una conversación, en apariencia intrascendente, dos personas que después construirían algunos de los ejemplos quizá más avanzados, pero olvidados, de la arquitectura doméstica moderna. La conversación tuvo lugar en una casa construida en 1921, que era probablemente la vivienda más revolucionaria, pero entonces desconocida, de la arquitectura moderna. Gregory Ain¹ conversa con el joven Richard Neutra, que en ese momento ocupaba el apartamento de huéspedes -o quinta vivienda- de la casa de R. M. Schindler en Kings Road, West Hollywood. Ain alababa en su charla la experiencia de vivir en una casa como la de Schindler, realmente moderna. Neutra no pareció de acuerdo con la calificación del proyecto de Kings Road y respondió que “sólo las casas que usaban tecnología industrial eran verdaderamente modernas”².

La impresión recibida por Ain debió ser importante; se matriculó en el curso no reglado sobre arquitectura que Neutra comenzó a impartir en la *Academy of Modern Art* y del que también fue alumno Harwell Hamilton Harris; dentro del curso tuvo oportunidad de conocer directamente los trabajos de la casa Lovell que en ese momento construía el maestro y a cuyas visitas de obra invitaba a sus alumnos; trabajó, también formando parte del curso, en la preparación del proyecto urbanístico utópico de Neutra más tarde denominado *Rush City Reformed* que se presentó en el congreso CIAM de Bruselas de 1930. Más tarde, formó parte de la oficina del maestro entre los años 1932 y 1935³. Allí trabajó además de en *Rush City Reformed*, en la casa Beard, las casas Kun, la casa Von Stenberg y *VDL Research House*, la propia casa de Neutra en Silver Lake, entre otros proyectos. Ain y su esposa incluso se trasladaron a VDL, donde vivieron hasta 1935⁴.

El momento coincide con el comienzo de un paso al frente en la búsqueda de la modernidad en arquitectura por parte de Ain. Neutra significaba, y buscaba realmente, la ruptura con un modo de hacer no radicalmente moderno, es decir, con todo lo que no estuviera realmente implicado en los elementos de la industria, los nuevos materiales, el desinterés por la realidad regional -siempre limitada y ajena a los importantes asuntos internacionales-, la estética limpia y abstracta, y también los crecientes medios de difusión al servicio de las ideas arquitectónicas utilizados sin cortapisa por el nuevo estilo internacional. David Gebhard, en la introducción al catálogo de la citada exposición en *UCSB Art Museum* sobre la obra de Ain, describe el atractivo que supuso la arquitectura de Neutra para Gregory Ain con especial

1. Los datos referidos a la personalidad y cuestiones de interés biográfico y profesional de Gregory Ain que se incluyen en esta comunicación provienen de tres fuentes fundamentales: los libros, catálogos de exposiciones y artículos publicados que se citan en el texto o en las notas; la documentación no publicada existente en el archivo del arquitecto, que también se cita; y conversaciones del autor con Emily Ain, arquitecto e hija de Gregory, mantenidas en Beverly Hills, California, en septiembre de 1998, y con Antony Unruh, arquitecto, que ocupa en la actualidad la oficina de Ain, mantenidas en Los Ángeles, en la misma fecha. Las aportaciones de ambos han resultado imprescindibles.

2. McCoy, Esther, *The Second Generation*, Gibbs M. Smith, Peregrine Smith Books, Salt Lake City, 1984, p. 87, trad. del a.

3. Entre 1930 y 1935 según Gebhard, David, "Gregory Ain", en Ain, Gregory / Gebhard, David / Von Breton, Harriette / Weiss, Lauren, *The Architecture of Gregory Ain, The Play Between the Rational and High Art*, Hennessey and Ingalls, Santa Mónica, 1997, p. 11. Entre 1932 y 1935 según McCoy, Esther, *The Second Generation*, Ob. Cit. y según el archivo del arquitecto. Probablemente, en 1930 Ain comenzó a trabajar en el proyecto *Rush City Reformed* pero no como arquitecto de la oficina de Neutra, sino como alumno de su programa en *Academy of Modern Art*.

4. McCoy, Esther, *The Second Generation*, Ob. Cit., p. 88, trad. del a., entrecorriado y paréntesis del original.

hincapié en los aspectos específicamente racionalistas del movimiento moderno: la admiración por la máquina, la concepción objetual de las obras de arte modernas y el compromiso con las transformaciones sociales. Dice Gebhard,

“La imaginería simbólica y real del Racionalismo (con ‘R’ mayúscula), que yace bajo la obra de Neutra de este periodo atrajo fuertemente al joven Ain. También lo hizo el apostolado de la cruzada de Neutra por la objetividad de la Modernidad, por su uso real y simbólico de la máquina, por su visión de la arquitectura como un instrumento social y por su entendimiento del arquitecto como un activo crítico social”⁵.

Prueba de este alineamiento de Neutra con el estilo de la vanguardia europea fue la participación activa en los congresos CIAM, principal órgano de difusión y debate de la corriente, que servían para mostrar públicamente la pertenencia de los participantes al estilo de vanguardia además de para la profundización en los temas propios de las nuevas necesidades del hombre productivo.

Más importante que el CIAM para la reputación moderna del maestro fue la construcción y apertura al público de la casa Lovell en 1929. El propio hecho de las visitas masivas, como fueron realmente, del público a la realización moderna y ‘ejemplar’ de la casa relacionaba sin duda el caso Lovell con las exposiciones de arquitectura moderna europea como la celebrada en Stuttgart en 1926, cuyos cajas desornamentadas, ventanas rasgadas y plantas vacías con soportes metálicos eran, además, el referente más claro para el edificio de Neutra. La *Weissenhof* de Neutra no estaba auspiciada por las administraciones públicas de la vieja Europa sino que era el fruto de la iniciativa personal de un ciudadano del Nuevo Mundo liberal. Sin embargo, ni el afán divulgativo de sus promotores ni el vigor vanguardista de los arquitectos diferían en uno y otro caso.

En efecto, la primera vivienda construida con estructura de acero en los Estados Unidos⁶ se convirtió inmediatamente en un auténtico fenómeno de interés popular. Los ciudadanos de Los Ángeles quisieron visitar la extraña máquina de esqueleto metálico cerrada por paños de vidrio a doble altura y franjas blancas de composición abstracta. La casa, además, respondía a la perfección a las necesidades de una vida diferente a la tradicional, con nuevos hábitos higiénicos, educativos y de comportamiento, acordes con el nuevo espíritu de la nueva época, buscado para sí y para su familia por el doctor Lovell.

La casa pretendía servir como ejemplo de la conducta que el propietario aconsejaba para toda la sociedad a través de su profesión de médico, que compaginaba con el también nuevo y coherente oficio de divulgador científico en los medios de comunicación. Durante las visitas públicas, ni Neutra perdía la oportunidad para defender la conveniencia de las nuevas ideas ni Lovell para alabar el trabajo de su joven arquitecto austriaco.

Al poco tiempo de su residencia en la casa del maestro, Ain decide emprender su carrera profesional en solitario. Sus planteamientos habían comenzado a diferir de las ideas de Neutra, sentía la necesidad de dar salida a sus propias inquietudes de desarrollo profesional y, por otro lado, había recibido el encargo de Charles Edwards para la construcción de una casa en las colinas de Hollywood.

5. Gebhard, David, Gregory Ain, Art. Cit., p. 11, trad. del a., entrecorillado y paréntesis del original.

6. Cfr. Jackson, Neil, *Metal Frame Houses of the Modern Movement in Los Angeles*, Part 1, en *Architectural History*, 1989, vol. 32, pp. [152]-172.

Los primeros trabajos de Ayn son muy significativos en el sentido de su vinculación con el estilo internacional. Es difícil, sin embargo, estudiar con detenimiento esa trayectoria inicial. Algunas de sus obras pueden observarse en las fotografías y dibujos que aparecen en el capítulo dedicado al arquitecto en el citado *The Second Generation* y otras en el pequeño catálogo también citado de la exposición de *University of California* en Santa Bárbara. Por lo demás, es necesario el archivo del arquitecto para estudiar la documentación de sus obras y recorrer las calles de Los Ángeles para encontrarse con ellas. Esta opción sirve para comprobar el descuidado estado de conservación de muchas de las casas de Ayn, al menos de las que todavía se mantienen en pie. Parece que la Gran Depresión de los años 30 continuara implacablemente.

Dos edificios definen de modo especialmente significativo esta primera época del arquitecto. Se trata de la casa Edwards de 1936 y de los apartamentos Dunsmuir del año siguiente. Ambos sirven para comprender con claridad la posición de Ayn con respecto a la modernidad en ese momento de su carrera, sientan las bases de los que serán sus planteamientos principales en cuestiones espaciales y constructivas y ambos son las primeras realizaciones de los dos tipos de edificios que definirán su arquitectura, la vivienda unifamiliar y las agrupaciones de viviendas, aspecto en el que se diferenciará de la mayoría de sus colegas californianos, cuyos edificios más importantes respondieron casi siempre a programas de residencia unifamiliar.

LAS AFIRMACIONES DE LA CASA EDWARDS

En realidad, la casa Edwards no fue el primer encargo de Ayn después de dejar la oficina de Neutra. Antes había trabajado en una vivienda para el matrimonio Berg, de la que no llegó a construirse ninguna de las cuatro versiones realizadas. Sin embargo, el proyecto sirvió para comenzar a trabajar con libertad en el modo de hacer que hubiese querido desarrollar en algunos de los proyectos de Neutra. Los volúmenes maclados que contenían las cuatro propuestas Berg eran, en palabras del arquitecto, “una reacción contra los tres años con Neutra”⁷.

En 1936 se completa la construcción de la casa Edwards, su segundo encargo profesional en solitario y su primera obra propia construida, anterior incluso a la obtención de licencia profesional por parte del arquitecto. Esta vez la libertad del trabajo fuera del estudio del maestro no se menoscaba con la necesidad de expresar ninguna reacción en contra. La casa expresa con claridad las convicciones arquitectónicas de Ayn en ese momento. A pesar de haber sufrido un incendio, varias remodelaciones y gran dejadez en las tareas de mantenimiento durante la última época, precisamente el momento en el que la casa ha sido catalogada por el *Cultural Heritage Board* de Los Ángeles, la casa Edwards es una de las pocas construcciones unifamiliares del arquitecto todavía visible.

En un solar casi plano, probablemente el único solar plano del vecindario, encerrado por una curva de Holly Oak Drive, que es una de las calles ascendentes de las colinas de Hollywood en la zona de Los Feliz, Ayn trazó un edificio de una sola planta, de enfoscado sobre estructura de madera y amplios paños acristalados. La casa posee un indudable y blanco aspecto moderno, y

7. Transcripción de una entrevista de D. Gebhard y H. Von Breton a Ayn, 19 junio 1973, Gregory Ayn Papers, Architectural Drawing Collection, University Art Museum, University of California, Santa Bárbara, no publicado, p. 3, trad. del a.

en todas las fachadas pueden leerse unas también indudables reglas de composición neoplástica, en muchos casos además con claras referencias a Neutra y Schindler.

El planteamiento de la vivienda es también decididamente moderno, en cuanto obedece a decisiones de rígida racionalidad. Tiene una extraña disposición central, la cual es una cuestión funcional por delante de cualquier aspecto significativo. Un largo camino peatonal introduce al visitante directamente desde la calle hasta el mismo centro de la vivienda, que es casi el centro también de toda la parcela. El camino atraviesa espacios cubiertos y descubiertos, es tangente a espacios habitados, al jardín exterior o a un pequeño jardín atrapado entre alguna de las piezas de la vivienda, pero su trayectoria es implacablemente directa desde el viario.

El centro de la vivienda se ha democratizado en la casa Edwards, se le han arrebatado sus antiguas funciones significantes de la unidad y solidez del hogar en beneficio de un funcionamiento óptimo de las circulaciones y de un entendimiento igualitario de los distintos espacios de la vivienda. El antiguo centro inexpugnable es ahora accesible a todas las personas, incluso las más ajenas a la casa, hasta el punto de que el visitante puede sentirse casi como un usurpador.

Se sitúan en el centro, ahora sólo centro geográfico, la puerta de acceso y el pequeño vestíbulo que la sigue. Desde allí son accesibles todas las piezas de la vivienda, que equidistan del punto de llegada. De este modo, la organización que parecía central se convierte en periférica. En los suburbios de la casa se suceden los dos dormitorios con sus dos grupos de aseo, una sala de juegos, la sala de estar, el comedor, la cocina, un patio de servicio y el garaje. Todos las piezas son tratadas como espacios independientes en el funcionamiento interior de la vivienda y se expresan al exterior como volúmenes autónomos. El arquitecto renuncia incluso a la continuidad espacial moderna que le había cautivado en la casa de Schindler y en los proyectos de Neutra en favor de una realización radical de su idea de la casa.

Todas las piezas se abren al jardín exterior, el cual, siguiendo la lógica del proyecto, rodea anularmente la casa, incluyendo los lados de acceso peatonal y rodado. Por su carácter natural y por las diferentes necesidades de los sucesivos propietarios de la casa, el jardín es probablemente el área más transformada del proyecto. En todos los frentes, que en otras viviendas podrían distinguirse entre privados y públicos, el jardín estaba tratado de modo idéntico en cuanto a jardinería y pavimentación y no existía ninguna solución de continuidad entre los espacios exteriores a los que se abren las distintas habitaciones. Trazados geométricos de setos proporcionaban privacidad a los tres lados del jardín que limitaban con la curva de Holly Oak Drive, de modo similar a los setos de Kings Road.

El jardín al que se extienden los dormitorios era continuo con el de la cocina, continuo incluso con el del garaje y el del camino peatonal que accede al centro de la vivienda y también con la zona de jardín de la sala de estar, si bien aquí el espacio exterior era más profundo para dar cabida a una alberca para el baño junto a una zona de barbacoa y a un estanque en forma de *L* para nenúfares en continuidad con la alberca.

Estanque, alberca y chimenea exterior estaban tratados como un volumen unitario de enfoscado, como otra de las piezas de la casa pero mucho más libre en su elaboración puesto que no necesitaba encerrar un espacio. Las tres funciones formaban una escultura en clave neoplástica que serpenteaba tímidamente en las tres direcciones del espacio y se hundía después en el jardín de un modo casi animado. Tras ella, el terreno comenzaba a caer siguiendo la pendiente de la colina.

Resulta de especial interés descubrir en qué aspectos el arquitecto utiliza la modernidad, entendida esta como la adhesión a la estética maquinista del estilo internacional y a las corrientes artísticas procedentes de Europa y conectadas al estilo, que en California en ese momento abanderaba Neutra casi en solitario. Ain selecciona los temas que considerados modernos, tanto de la arquitectura como de la sociedad, debe incorporar y no a su modo de hacer. Los considerados como fundamentales para la arquitectura racional buscada por el arquitecto son desarrollados de modo radical.

La renuncia a la continuidad espacial de la planta libre que se ha visto en el trazado de la casa Edwards le permite involucrarse en las posibilidades de la agregación de cajas interdependientes, otra idea también propia del vocabulario moderno. Todo son cajas en la casa. La sala de juegos que ocupa uno de los vértices de la planta sirve para enfatizar esta idea: hacia el exterior se proyecta un volumen prismático totalmente de vidrio, no sólo sus tres cerramientos verticales, de los cuales el frontal es practicable de lado a lado y de suelo a techo, sino también la cara horizontal del prisma que sirve de cubierta. El almacén de leña es otra función que se convierte en un prisma al colocarse exento en el exterior, con planta rectangular alargada y perpendicular al volumen cúbico del comedor.

El almacén de leña se sitúa en continuidad con el cerramiento del área de la cocina, junto al garaje. Con este conjunto sucede algo parecido a la escultura de la alberca. El arquitecto los agrupa en una forma tridimensional que en esta ocasión recuerda los alzados con composiciones ortogonales, pero casi figurativas, de muchos edificios de Schindler.

La historia sufrida por la casa ha hecho desaparecer cualquier huella de otra cuestión schindleriana, y antineutrino al menos en ese momento, que fue la utilización del color. Todos los volúmenes de enfoscado estaban pintados en color crema y las carpinterías, tanto los marcos de las ventanas como los paños lisos de las puertas, eran de madera de pino pintada en color salmón⁸. Los remates de algunos paños eran de madera de secoya también en color salmón. Como se ha dicho, los cremas y rosas del desierto utilizados por Ain recordaban a algunos edificios de Schindler, como la casa Oliver de 1933, cuyos interiores y exteriores eran paños de enfoscado color arena. El color relacionaba a las máquinas de habitar con el paisaje pardo de California y la ausencia del blanco y de los colores puros significaba, inevitablemente, un cierto distanciamiento de la estética neoplástica de la vanguardia a favor de un énfasis más profundo en la concreción topográfica del problema.

Los volúmenes eran entendidos espacialmente por el arquitecto de un modo absolutamente analítico, como objetos geométricos. Y por tanto como piezas manipulables. 'Había encontrado', diría después Ain refiriéndose a las

8. Datos de la memoria publicada en Ford, James / Ford, Katherine Morrow, *The Modern House in America*, Architectural Book Publishing Co., Nueva York, 1940, pp. 17.

casas Berg y Edwards, “una gran tendencia a jugar con las formas arquitectónicas: se podía incluso invertir la posición de las formas, colocar hacia abajo el lado superior”⁹.

El objetual ‘juego de las formas’ que practica Ain coincide con el internacional juego de los volúmenes blancos de la vanguardia europea. Pero hay algo más en el tráfico de formas de Ain. En las fachadas orientadas a mediodía los volúmenes que parecían claramente cúbicos en planta y desde el exterior se agrupan formando cajas abiertas de dimensión mayor mediante elementos flotantes que actúan de parasol y modifican la escala.

Las cajas se construyen de acuerdo con la estética ortogonal de la máquina, pero también de acuerdo con la razón constructiva y climática del sur de California. La madera y el enfoscado eran accesibles a la tecnología de los constructores locales y, por tanto, hacían económicamente viable la consecución del estilo. La misma segunda finalidad perseguía la controlada fenestration de las piezas, que al tiempo de adecuarse al clima cálido disminuía la incidencia de la carpintería -más cara que los paños ciegos- en la superficie total de fachada.

Para evitar malentendidos, la caja de vidrio de la sala de juegos indicaba que el arquitecto aceptaba, y prefería, la utilización en la arquitectura de las posibilidades tecnológicas modernas. En la publicación de la obra en 1940 en *The Modern House in America*, las fotografías en blanco y negro incidían precisamente en los paños acristalados de la casa, en especial en la pieza de vidrio de la sala de juegos. La imagen transmitida era la de una casa mucho más abierta y transparente que los volúmenes crema y salmón de Ain¹⁰.

Pero la contención presupuestaria era una cuestión no sólo de necesidad, sino también de afirmación arquitectónica y social. La arquitectura moderna, como los logros sociales, debía ser accesible y universal, lo cual obligaba a especiales esfuerzos durante la época de la depresión; debía también ser austera en sus contenidos y en su lenguaje, como expresión de una nueva ética desprendida del lujo; y ambas cuestiones implicaban un control de los costos de producción. La casa Edwards se construyó por un precio de entre 5.000 y 6.000 dólares, un presupuesto no mayor al coste del solar¹¹.

En definitiva, la casa Edwards es una declaración de intenciones arquitectónicas al inicio de la carrera de Ain, demuestra la importancia del arquitecto al menos en la vanguardia californiana y la fuerza de los conceptos que comienza a transmitir y formula una serie de ideas fundamentales en dos sentidos sucesivos. El primero de ellos es el apuntado por los críticos de la obra de Ain: su inclusión dentro de la denominada arquitectura moderna, aceptada por el arquitecto, aprendida de Schindler, en especial de la casa en Kings Road, en cuanto a la existencia de un espacio moderno, y de Neutra en cuanto al conocimiento del estilo internacional y la aceptación de sus pautas.

En este aspecto de la búsqueda de una realización moderna, es decir, claramente enmarcada dentro del estilo internacional, la obra de Ain forma parte de una corriente común con otros arquitectos californianos de su generación. J. R. Davidson, Harwell H. Harris, Raphael Soriano o Kem Weber intentaban combatir con cada edificio de enfoscado y vidrio los dominantes estilos *revi-*

9. Transcripción de una entrevista de D. Gebhard y H. Von Breton a Ain, 19 junio 1973, Doc. Cit., no publicado, p. 4.

10. Cfr. Ford, James / Ford, Katherine Morrow, *The Modern House in America*, Nueva York, 1940, Ob. Cit., pp. 17-18.

11. Según la transcripción de una entrevista de D. Gebhard y H. Von Breton a Ain, 19 junio 1973, Doc. Cit., no publicado, p. 4.

val que inundaban la edificación residencial de Los Ángeles en la década poco boyante de los 30.

La crítica también ha considerado que la aportación fundamental de la casa fue la relación entre el interior y el exterior. En efecto, esta relación se produce en la casa Edwards, pero no de un modo más intenso ni de forma diferente a las viviendas que se habían construido en Los Ángeles, especialmente por Schindler y Neutra ni a las que la joven generación contemporánea de Ain, como los citados Harris o Soriano, construía en el mismo momento. Incluso la casa Edwards se abre al exterior californiano de un modo más tímido que las viviendas de sus colegas.

Sin embargo, el segundo de los sentidos sucesivos de la arquitectura de esta primera época a los que se aludía más arriba puede entenderse no como la relación de la vivienda con el exterior ajardinado sino como la posición del arquitecto en un escalón siguiente a la aceptación de la modernidad y más importante que esa aceptación previa del estilo, en cuanto es definitorio de la aportación específica de Ain a la trayectoria de la arquitectura moderna. Se resume en la preocupación por un modo de hacer aún más implicado en la opción racionalista, que se consigue gracias al uso de los materiales y las técnicas disponibles; la austeridad como código artístico y necesidad social; y, sobre todo, la transformación de la planta tradicional.

El arquitecto reconduce la planta de la vivienda tradicional no hacia la planta libre del movimiento moderno europeo sino hacia un cambio menos formal pero igualmente profundo en el funcionamiento y en los valores significantes de la antes vivienda, ahora lugar de habitar. En el proyecto de Ain las habitaciones siguen siendo piezas autónomas en lugar de los recorridos continuos de las villas de Le Corbusier. Sin embargo, su disposición modifica radicalmente el funcionamiento tradicional de la vivienda; elimina la antigua jerarquía de espacios, implacablemente presente por ejemplo en la villa Stein, y por tanto elimina también el funcionamiento doméstico tradicional ligado a aquella disposición social piramidal.

La casa Edwards parece responder fielmente a las consideraciones sobre la vivienda contemporánea publicadas por Schindler en una serie de dos artículos en la revista *Architect and Engineer* de San Francisco:

“La posición social de cada miembro de la pirámide de la sociedad feudal tenía que exteriorizarse. La representatividad se convirtió en una de las funciones más importantes de cada individuo... La casa reflejó y amplió este esquema... Nuestra época, con un esquema más democrático, ha descubierto el significado del vecino y nos permite ampliar nuestros lazos horizontalmente. Ha asignado a cualquier individuo el privilegio real de considerarse, él y sus acciones, sagrados. Nuestras casas pierden sus caras prohibidas y se convierten en seres tridimensionales en un mundo tridimensional¹².

DUNSMUIR FLATS Y LA CONCIENCIA AMERICANA

El segundo de los edificios a los que se ha hecho referencia como significativos de la obra de Ain durante los años 30 fue el que mejor sirvió al arquitecto para expresar sus consideraciones sociales sobre la arquitectura. Fue incluido en la exposición *Built in USA 1932-1944* organizada por el *Museum*

12. Schindler, R. M., *Furniture and the Modern House: A Theory of Interior Design*, *Architect and Engineer*, San Francisco, vol. 123, dic. 1935, pp. 22-25, y vol 124, mar. 1936, pp. 24-28, Schindler, Rudolph M. J. ed. Sarnitz, August, R. M. Schindler, *Architect, 1887-1953*. Rizzoli International Publications, New York, 1988.

of *Modern Art* de Nueva York en 1944 y por supuesto en la primera exposición monográfica del arquitecto en 1978¹³. Es probablemente el edificio más conocido de Ain y sin duda el que le ha proporcionado su extendida catalogación como seguidor de la estética del movimiento moderno anterior a la Segunda Guerra Mundial.

Los apartamentos Dunsmuir se construyeron en un solar en la avenida que les da nombre, en *Mid-City*, la zona central de la llanura de Los Ángeles. El terreno posee una ligera pendiente, la de las suaves colinas de Baldwin, la única “ecología de las estribaciones” que se levanta en el centro del gran llano. El solar consiste en un alargado paralelogramo cuyos lados cortos se desfasan unos cinco grados con respecto a los lados largos. La pendiente asciende en el sentido longitudinal y el acceso se produce por el este, el lado más bajo del solar. La relación con el cliente, Shy Kaplan, también constructor del edificio, fue extremadamente positiva. “Era un hombre extraordinario”, llegó a decir el arquitecto, “realmente le gustaba la casa y la idea de la casa”¹⁴. Permitted a Ain desarrollar y construir el proyecto libremente.

Es uno de los edificios mejor conservados del arquitecto. Tan sólo se han modificado parte de los acabados y mobiliario interiores y el color de algunas carpinterías, ahora blancas, impidiendo de este modo la lectura de franjas oscuras en la fachada norte; pero este inconveniente resulta fácilmente reversible.

El edificio debía agrupar cuatro apartamentos modestos, de reducido costo y superficie. Ain resolvió el problema con una agrupación de cuatro viviendas de dos plantas cada una. Resultaron, por tanto, cuatro volúmenes entre medianeras. El arquitecto los escalonó uno sobre otro tanto en planta como en alzado, haciendo uso de la inclinación en planta del solar y de la pendiente. Por el lado norte asciende un pequeño sendero en zig-zag que proporciona acceso independiente a cada unidad. En ese lado predominan los paños ciegos sobre los acristalados y los bloques sólo se abren al exterior mediante delgadas ventanas rasgadas. El desfase vertical entre bloques coincide con el ancho de los huecos continuos y también con el canto de las marquesinas que cubren los accesos, de modo que el aspecto general es el de un volumen escalonado con grandes rasgaduras horizontales de las que se proyectan hacia el exterior planos que sucesivamente vuelven a rasgarse más arriba.

Esta exitosa imagen moderna, fotografiada por Julius Shulman inmediatamente después de su construcción, fue clave para el prestigio de Ain en su adhesión al estilo internacional, ha servido a sus críticos para colaborar al cuerpo doctrinario del arquitecto y en la actualidad continua siendo la imagen más conocida de su obra. Gebhard se funda en ella para alabar el edificio y encuadrarlo dentro del estilo. Explica que el bloque de apartamentos,

“con sus cubiertas planas y estrechas bandas horizontales de ventanas en el norte, significa que debe leerse como un ejemplo clásico de la modernidad (estilo internacional). Es un edificio con el que cualquier apologista del movimiento moderno se sentiría feliz”¹⁵.

La opinión que unos años antes del artículo de Gebhard había formulado Ain sobre las repetidamente publicadas imágenes del edificio era mucho menos estilística pero contenía una de las más contundentes afirmaciones que

13. Cfr. Clark, Alson, *Gregory Ain, Architect. Exhibit Notes*, 1978, Gregory Ain Papers, Architectural Drawing Collection, University Art Museum, University of California, Santa Bárbara, no publicado.

14. Transcripción de una entrevista de D. Gebhard y H. Von Breton a Ain, 19 junio 1973, Doc. Cit., no publicado, p. 4, trad. del a.

15. Gebhard, David, *Gregory Ain*, Art. Cit., p. 13, trad. del a., paréntesis del original.

se conocen del arquitecto sobre su obra: “se publicaron una y otra vez. Nunca me gustó la apariencia [del edificio]”¹⁶.

El recurso era efectivo y sin duda totalmente internacional, como demuestra hoy el hecho de que no era nuevo. Existía una clara referencia en las cinco viviendas que J.J.P. Oud construyó diez años antes en Stuttgart, en la exposición Weissenhof nombrada al principio del capítulo. Aun seguramente conocía todos los edificios de la colonia, los habría visto en el estudio de Neutra, probablemente habría escuchado defensas provenientes del maestro durante el curso en la *Academy of Modern Art* y él mismo habría estudiado esa realización emblemática de viviendas sociales por los arquitectos del nuevo estilo. Los de Oud utilizaban de un modo similar el desfase vertical entre huecos rasgados horizontales como motivo de composición abstracta y eran también bloques autónomos, entre medianeras y situados en ladera, con una pequeña pieza que sobresalía en planta junto a cada acceso.

El alzado norte, por tanto, es más una declaración de adhesión al modo nuevo, europeo, moderno y social de construcción de viviendas que una realización cumbre del movimiento moderno, como se ha entendido casi siempre. El alzado sur, mucho menos conocido, expresa, sin embargo, más objetivos propios del arquitecto que el lado del acceso. El espacio entre el edificio y el límite del solar es mayor en ese lado para permitir que cada apartamento posea un jardín propio y bien orientado al que todas las piezas de las viviendas se abren medianamente generosos paños acristalados. El espacio exterior de la unidad más próxima a la calle es, en lugar del jardín, la cubierta transitable sobre los garajes.

La planta es magistralmente sencilla. El vestíbulo deja paso a la sala de estar, la zona de servicio de la vivienda -cocina, oficio de lavado y aseo- y, entre ambos, la escalera de un tramo que comunica con la planta superior. Un comedor cuadrado, situado entre la cocina y la sala de estar, sobresale en planta hacia el jardín. En la planta superior el desembarco de la escalera distribuye dos dormitorios y la pieza del baño.

La fachada acristalada hacia el jardín es menos moderna en cuanto a las leyes de composición que utiliza que la fachada de acceso. La carpintería que soporta los vidrios es de perfilería de madera con gruesas secciones. Su despiece es vertical para incorporar en fachada la estructura americana tradicional de postes de madera, mucho más evidente que en la fachada norte. Los dormitorios del piso superior son totalmente acristalados y utilizan las mismas carpinterías y despieces de vidrio que la planta baja. Se abren a un balcón corrido que vuela cuatro pies sobre la fachada para procurar sombra a la sala de estar de abajo y para proporcionar un pequeño espacio exterior a los dormitorios de arriba. El balcón, además, se cubre con una pérgola también de madera por la que podía trepar la vegetación. En esta fachada ni las pérgolas ni las carpinterías se pintaron de color oscuro, de modo que se empastaban mucho más con el enfoscado blanco. En los jardines, excepto en el apartamento más cercano a la calle, no se previeron superficies pavimentadas, de manera que el césped y las plantaciones de árboles se acercaban hasta la fachada.

En general, el conjunto sur del edificio se parecía poco a las austeras composiciones de la vanguardia europea y poseía en todo un aspecto mucho más americano. La estructura y carpintería de madera, el enfoscado blanco, la exis-

16. Transcripción de una entrevista de D. Gebhard y H. Von Breton a Ain, 19 junio 1973, Doc. Cit., no publicado, p. 1, trad. del a.

tencia de porches, el hecho de que estos tuvieran igual dimensión en las dos plantas y el jardín llegando hasta el edificio e incluso trepando por él se aproximaban a la casa blanca sureña al menos tanto como la fachada opuesta se acercaba a la también blanca casa racionalista. Resulta paradójico que la similitud sureña se produzca en el momento en que Ain y el resto de arquitectos de la vanguardia californiana se mostraban más decididamente combativos contra los *revival* de cualquier estilo, en especial de las extrañas añoranzas, como la lejana Louisiana.

Otro aspecto destacable, y también olvidado, en la concepción del edificio en el mismo sentido de pertenencia a la tradición norteamericana es el uso privado del jardín que corresponde a cada vivienda, algo poco común en los bloques de apartamentos de Los Ángeles, casi impensable en un edificio de vivienda social colectiva en Europa y en todo caso sorprendente si se atiende al presumible pensamiento colectivista de Ain. Sin embargo, la privacidad de vistas y de uso, que aumentan el sentido del escalonamiento de la planta, y la propiedad de una superficie de tierra virgen para cada vivienda, la gran aspiración americana, fueron objetivos planteados por el arquitecto desde el principio del proyecto, y de los que siempre se sentiría satisfecho.

El distanciamiento de estos aspectos con respecto a realizaciones coetáneas de programas similares es también elocuente de la singularidad del camino emprendido por Ain. En el mismo año se construyen en Los Ángeles dos obras maestras de Neutra, los apartamentos Landfair y los apartamentos Strathmore, ambos en las colinas que protegen Westwood Village por el noroeste, donde también se acababa de trazar el nuevo campus de la Universidad de California. Los dos edificios contienen unidades modestas de sala y dos dormitorios y también se abren al máximo al exterior ajardinado; pero aquí el ejercicio es, si bien absolutamente propio del maestro, también totalmente moderno. Los paños blancos se tratan como planos abstractos sin espesor y la carpintería se minimiza en sección y en color *æmetalizado grisæ* para producir amplias superficies transparentes. Se niega la materialidad de puertas de acceso, voladizos, albardillas y huecos de servicio recurriendo a superficies lisas y brillantes. Los jardines que rodean las ‘máquinas’ son comunitarios y no poseen uso de estancia. Sirven de acceso a los edificios y les proporcionan un adecuado paisaje. El aspecto general es todavía hoy el de bellas piezas de tecnología y geometría precisa ocultas en un jardín, muy diferente al mundo doméstico de los Dunsmuir.

Un aspecto del edificio de Ain que sí interesó a Gebhard y a McCoy es el pormenorizado diseño del mobiliario empotrado y en general del interior de las viviendas. Gebhard lo describe como los “delicados detalles”¹⁷ y McCoy narra de un modo casi íntimo que el arquitecto “hablaba tímidamente sobre la casa, hablaba sobre las cosas pequeñas”¹⁸. Ain diseñó el mobiliario y el total del interior con soluciones de absoluta economía pero de modo especialmente cuidadoso con cada uso, como el planchado, el almacenamiento selectivo de los enseres, el aseo personal o la lectura, que todavía son de utilidad para los actuales usuarios de las viviendas.

Sin embargo, el interior de los apartamentos es también el resultado de una cuestión diferente al cuidado por el detalle, y relacionada con aspectos ya tratados. El tránsito de Europa a América que se observa entre las fachadas norte

17. Gebhard, David, *Gregory Ain*, Art. Cit., p. 13, trad. del a.

18. McCoy, Esther, *The Second Generation*, Ob. Cit., p. 98, trad. del a.

y sur se produce también en el ambiente general de las viviendas. Todas las piezas se abren al exterior y cada una de ellas recibe iluminación al menos por tres lados, de modo que están soleadas durante todo el día. Los distintos espacios intentan relacionarse para ampliar el volumen disponible. La cocina une al suyo el espacio del comedor. La única separación de este con respecto a la sala de estar es una gran hoja corredera de vidrio transparente. Desde el acceso puede verse la sala de estar con sus tres lados iluminados, tras ella el jardín y también el cielo a través de la fachada acristalada del piso superior. Todos los espacios se suman y todos parecen querer crecer. En un programa de necesidades aparentemente internacional, la vivienda colectiva modesta, parece que el arquitecto haya transformado el problema en su contrario. La cuestión europea de la vivienda mínima, la cuantificación y repetición del espacio mínimo habitable, se convierte aquí en el deseo americano de la vivienda máxima, en el problema de la vivienda individual e ilimitada en posibilidades de cuidado interior y vida privada, máxima también en espacio disponible y en ocupación real del territorio.

EL ENCARGO ORANS

Los apartamentos Dunsmuir no fueron el proyecto de la pertenencia pura del arquitecto al estilo internacional como en ocasiones se han clasificado, sino un edificio más complejo, donde a las proclamas modernas se unían las cuestiones diferentes, a veces contradictorias, que se han enunciado y que anticipan una carrera profesional rica en planteamientos que complementarán el estilo internacional.

Después de 1937 y antes de la Segunda Guerra Mundial el arquitecto proyectará y construirá en Los Ángeles varias viviendas unifamiliares de bajo costo, generalmente pequeñas cajas modernas de enfoscado y controladas aperturas de vidrio, siempre de acuerdo con su pensamiento sobre la necesidad de construir viviendas adecuadas y accesibles, de acuerdo también con la coyuntura económica de los años 30 y partícipes de la corriente de búsqueda de soluciones próximas al estilo internacional. Al mismo tiempo, Ain no olvidó en estos proyectos el proceso de enriquecimiento de la estética racionalista que se descubría en los edificios para Edwards y Kaplan.

Es el momento en que el arquitecto presta una mayor atención a los programas de vivienda social y construcción económica. La preocupación coincidía con la necesidad real de viviendas de bajo costo y construcción rápida, motivada en California por el inicio de la guerra en Europa. Los planes del presidente Roosevelt para la fabricación de 50.000 aviones como apoyo norteamericano a Inglaterra supusieron uno de los factores para el despertar californiano de la Gran Depresión y convirtieron Los Ángeles en una factoría de producción industrial, especialmente aeronáutica, mucho más importante de lo que ya era. Esto atrajo al sur de California a un nuevo aluvión de población al que debía proporcionarse alojamiento. El interés del arquitecto en los proyectos de viviendas sociales le motivó en 1940 a solicitar una beca Guggenheim, que obtuvo, para el estudio y experimentación con la vivienda de bajo costo. En 1939 y 1940 Ain colaboraría con Joseph Allen Stein en el proyecto de *One Family Defense House*, una vivienda de bajo coste para empleados en las industrias bélicas. El prototipo era un módulo cuadrado, con

cuatro esquinas de hormigón armado entre las que se instalaban cuatro fachadas iguales de vidrio y en cuyo interior se insertaban particiones y bloques húmedos producidos en serie. El isomorfismo de la pieza, su flexibilidad interior, la combinabilidad modular y la apariencia automovilística de sus esquinas redondeadas la convertían en un auténtico prototipo de ‘lo moderno’.

Después de la Segunda Guerra Mundial, se atribuye a Ain un cambio en su arquitectura, y específicamente en sus proyectos residenciales, coincidente con la nueva era de opulencia de la América de postguerra, la mayor afluencia de encargos y la mayor disponibilidad presupuestaria para resolverlos y su diferente organización profesional, entonces en sociedad con Joseph Johnson y Alfred Day. No hasta después de 1945 se ha entendido la arquitectura de Ain como diferente al estilo internacional practicado antes y durante los años de la guerra. El catálogo de la exposición de 1980 advertirá sin equívocos que “el mayor cambio que observamos en sus diseños post-1945 fue el abandono de la imaginería pura de la modernidad (estilo internacional)”¹⁹ que había cultivado hasta ese momento.

Al final de esa serie de proyectos racionalistas, y al final también de la década de 1930, Ain recibe el encargo de Alice Orans para construir una vivienda de tres dormitorios en Los Ángeles. La casa Orans es una obra muy poco conocida. Las notas sobre la exposición de 1978²⁰ no la citaron y tampoco hacía mención a ella el ensayo de Gebhard que documentaba el catálogo de la exposición de 1980²¹, si bien en él se incluían dos fotografías interiores de la casa tomadas por Ralph Samuels²². McCoy la describe brevemente en *The Second Generation*²³, aunque en esta ocasión el volumen no incluye ninguna fotografía de la casa²⁴. Tampoco se menciona en el erudito y clarividente ensayo que Thomas Hines escribiría precisamente sobre los antecedentes del programa *Case Study Houses*, donde se tratan edificios del propio Ain y de otros arquitectos de los años 30 y 40 como referencias al programa de John Entenza y como significativos del panorama arquitectónico del momento²⁵. Por supuesto, la casa Orans tampoco aparece en *Los Ángeles in the Thirties: 1931-1941*²⁶, el ensayo más extenso sobre el momento constructivo que atravesó la ciudad durante esa década.

Por otro lado, la única revista especializada en la que pudo conocerse la casa después de su construcción fue *Arts & Architecture* que, en su número de abril de 1942, publicó fotografías del interior y exterior, una reducción de la planta y un dibujo en perspectiva axonométrica, acompañados por una breve memoria preparada por el arquitecto²⁷.

El motivo de la escasa publicidad de la casa no es probablemente claro ni único. Sin duda fue importante el hecho de carecer de fotografías de Julius Shulman, el fotógrafo de arquitectura con más prestigio entre la vanguardia de Los Ángeles desde el final de la década, y que curiosamente había fotografiado la práctica totalidad de los proyectos hoy conocidos de Ain, excepto algunas viviendas también magníficamente fotografiadas por Marvin Rand. De hecho, los edificios actualmente conocidos del arquitecto lo son principalmente a través de las fotografías en blanco y negro realizadas por Shulman inmediatamente después de la construcción. Son imágenes siempre muy atractivas y perfectamente compuestas pero, como se ha visto en el caso de los Dunsmuir, la selección de las imágenes simplifica el entendimiento

19. Gebhard, David, *Gregory Ain*, Art. Cit., p. 16, trad. del a., paréntesis del original.

20. Cfr. Clark, Alison, *Gregory Ain, Architect. Exhibit Notes*, Doc. Cit., no publicado.

21. Cfr. Gebhard, David, *Gregory Ain*, Art. Cit.

22. Ain, Gregory / Gebhard, David / Von Breton, Harriette / Weiss, Lauren, *The Architecture of Gregory Ain, The Play Between the Rational and High Art*, Ob. Cit., p. h75.

23. McCoy, Esther, *The Second Generation*, Ob. Cit., p. 109.

24. Cfr. McCoy, Esther, *The Second Generation*, Ob. Cit.

25. Cfr. Hines, Thomas S., *Case Study Trouvé. Sources and Precedents Southern California, 1920-1942*, Catálogo de la exposición *Blueprints for Modern Living: History and Legacy of The Case Study Houses*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1989.

26. Cfr. Gebhard, David / von Breton, Harriette, *L.A. in the Thirties 1931-1941*, Peregrine Smith, 1975.

27. Cfr. Ain, Gregory, *House in Los Angeles for Mr. and Mrs. M. Orans*, California Arts & Architecture, Los Angeles, abril 1942, vol. 59, pp. [26-27].

del edificio cuando no lo modifica. En el siguiente escalón del problema, la selección de los edificios fotografiados modifica la comprensión de la obra del arquitecto.

Otro motivo que debió dificultar la publicidad del proyecto es su disparidad aparente con la obra de Ayn durante la época. Sus edificios de los años 30 poseen en general el aspecto de una caja de enfoscado más o menos manipulada, como las casas Beckman, Hural, Hay, Tierman o Daniel, las cuatro consideradas obras importantes del periodo. Esa imagen más definida y compacta es contraria a la que transmite la casa Orans, de difícil comprensión volumétrica. Por tanto, esta vivienda es de más compleja inclusión o explicación en el conjunto de la obra de Ayn y rompe la pretendida linealidad de su carrera, que se ha dividido casi por convención entre anterior y posterior a la Segunda Guerra Mundial, es decir, entre seguidora del estilo internacional antes y portadora después de una cierta evolución de los temas propios del estilo.

El solar elegido por los Orans consistía en una parcela en pronunciada pendiente en la calle Micheltorena, en las colinas del distrito de Silver Lake. La zona se convirtió durante la década de los 30 en una comunidad de moda por ofrecer un atractivo y tranquilo espacio residencial en proximidad al centro administrativo y de trabajo del *Downtown* y también por los bajos precios de los solares, motivados fundamentalmente por sus difíciles situaciones topográficas. Después de la guerra, el área evolucionó hacia un ambiente mucho más bohemio y atrajo a artistas relacionados con todo tipo de actividades.

En cualquier caso, Silver Lake fue desde los años 30 una de las áreas de la ciudad con mayor actividad para la arquitectura moderna. Muchos de los mejores ejemplos de la arquitectura doméstica de Neutra y de Schindler proliferaron en la zona, incluyendo *VDL Research House*, la propia casa de Neutra. Micheltorena fue una de las calles con mayor concentración de obras importantes. En 1933 Schindler había construido allí la casa Oliver, ya citada en este capítulo. Ayn había terminado en Micheltorena las casas Tierman y Daniel en 1939, el mismo año en que John Lautner había construido su propia casa, no lejos de la famosa y posterior *Silver Top* de 1957, también en la misma calle.

Las condiciones previas del solar de la casa Orans eran todas ellas desfavorables. Además de la fuerte pendiente ascendente, el terreno estaba dominado por las vistas desde las viviendas limítrofes, situadas más altas tanto al fondo como en los dos laterales del solar. La calle es estrecha, con mucha pendiente y de difícil aparcamiento, de modo que al programa debían añadirse posiciones de estacionamiento suficientes para los propietarios y sus visitas, cuestión sin duda difícil por la inclinación de la parcela. Los propietarios insistieron al arquitecto en su necesidad de espacios exteriores protegidos de las miradas ajenas²⁸, lo que en principio parecía indicar patios cerrados, y en poseer además vistas hacia la ciudad y las montañas lejanas, que por el contrario obligaba a levantarse por encima de los vecinos. Por si fuera poco, la normativa urbanística obligaba en la zona a la utilización de cubiertas inclinadas, cuestión que se enfrentaba totalmente con el lenguaje presuntamente racionalista de Ayn y, en cualquier caso, por su demostrada preferencia por las cubiertas planas. A esto se sumaba el habitual inconveniente de las realizaciones de esta época, con el que en realidad Ayn nunca se sintió incómodo, del reducido presupuesto; en este caso, unos 8.000 dólares²⁹. Como referencia del presu-

28. Ayn, Gregory, *House in Los Angeles for Mr. and Mrs. M. Orans*, Art. Cit., p. [26].

29. Según entrevista del autor con Keith Sidley, arquitecto autor de la única restauración realizada en la casa, mantenida en Los Ángeles, en agosto de 1998. En la escueta memoria del proyecto publicada en Ayn, Gregory, *House in Los Angeles for Mr. and Mrs. M. Orans*, Art. Cit., p. [26], se cita un presupuesto aproximado de 10.000 dólares, que probablemente incluía también el coste del terreno o el mobiliario completo æambas posibilidades serían proporcionales al mercado del momentoæ, o incluso un modo flexible de redondear los 8.000 dólares.

puesto, cada una de las unidades de Mar Vista Housing de Los Ángeles, el proyecto de 102 viviendas sociales mínimas de las que construyó 52 y en el que Ain ejecutó su ideal de comunidad de pequeñas viviendas de bajo costo en 1948, costó 11.000 dólares³⁰.

Sin embargo, tanto el presupuesto como el programa de la vivienda parecen ser también indicativos del pequeño repunte económico que el sur de California comenzó a experimentar al final de la década, y que sería poco después anulado por la participación en la guerra. Esta vez la vivienda encargada a Ain ya no respondía a un programa de mínimos sino más bien al programa de vivienda habitual de postguerra: jardín, sala de estar, comedor, tres dormitorios, dos baños, vestíbulo, cocina, oficio, dormitorio de servicio y cochera para varios automóviles.

En la actualidad, la casa se mantiene en condiciones óptimas. Ha sido objeto de una sola obra de restauración, a final de los 80, que consistió en la reposición de algunos materiales de acabado, en el cambio del pavimento del dormitorio de servicio y del revestimiento vertical de los dormitorios, la colocación de un pavimento textil obre parte del suelo de la sala de estar y en la pintura de todos los paramentos. Sin existir ninguna modificación estructural ni de distribución, puede decirse que sólo se han realizado sobre la casa operaciones de mantenimiento.

El arquitecto comenzó a trabajar en el encargo como ya lo había hecho en otras ocasiones. Escribió una relación de problemas a solucionar antes de dibujar ningún croquis. Los primeros dibujos llegaron para unificar en un proyecto los diferentes problemas, en palabras de Ain, para *convertir los problemas en ventajas*³¹. Este método, como de ecuaciones, era del agrado del arquitecto, quizá por su formación en las ciencias exactas, y lo había utilizado también en el proyecto de los apartamentos Dunsmuir. La dinámica interna de un proyecto es extremadamente compleja, puede que inescrutable, y es dudoso que su estudio pertenezca al campo del análisis de arquitectura; aunque si así fuera el enunciado del método de Ain sería totalmente racional, al menos en su primera parte, hasta la introducción de la idea de unidad.

PLANOS QUE FLOTAN

La imagen de la casa Orans desde la calle es sorprendente. No existe ningún prisma mínimamente definido, como en ejercicios anteriores del arquitecto, que identifique los límites del edificio o que permita relacionar el volumen con funciones o espacios en la vivienda. En su lugar son perceptibles una serie de cuatro planos, uno de ellos horizontal, los otros tres ligeramente inclinados, que flotan sobre vacíos o sobre paños de cristal retranqueados. Los planos que flotan no son ligeros. Son volúmenes de enfoscado blanco o cubiertas cuya ligera inclinación parece ser el resultado de su peso. Todos se cantean con un perfil de madera de secoya pintado en el color rojo *Cherokee* de Frank Lloyd Wright -transformado en la actualidad en tierra tostada-. El perfil constituye una moldura plana vertical que enfatiza el canto de los planos y asegura su comprensión como láminas flotantes. Es la misma moldura utilizada por Schindler en los muros fortificados de Kings Road, y que también retomaba la tradición moderna, netamente europea, de dividir el edificio en sus compo-

30. Ouroussoff, Nicolai, *Civic Blueprints*, Los Angeles Times, 29 agosto 1998, pp. F 1, F 20.

31. Transcripción de una entrevista de D. Gebhard y H. Von Breton a Ain, 19 junio 1973, Doc. Cit., no publicado, p. 7, trad. del a.

nentes geométricos, como había investigado Hoffman en las aristas dibujadas del Palacio Stoclet de Bruselas. El tema se convertiría en los años 50 en uno de los recursos de la modernidad internacional de Mies y de muchos arquitectos de Los Ángeles.

El sol de California hace brillar los planos blancos que durante el día siempre descansan sobre zonas en sombra, correctamente dibujadas por las líneas rojo *Cherokee*. Por debajo de los planos inclinados se proyectan hacia el exterior, uno por cada lado, dos incomprensibles muros curvos ciegos, también blancos, que alcanzan la calle inclinada como en un abrazo.

Desde fuera el recinto parece inexpugnable. Los muros curvos que se anclan en el terreno, otro muro poliédrico con planta en *U* que se defiende de la calle en el centro de la parcela y la vegetación que asoma por encima de ellos forman un basamento fragmentado y protegen un interior que todavía no se descubre. Sobre el conjunto amurallado flotan como hojas los planos inclinados de blanco y sangre, entre los cuales los cristales quebrados permiten intuir guardados espacios para vivir.

Las todavía recientes palabras de Schindler sobre la transformación moderna de la vivienda, que Ain supo construir con fuerza en la casa Edwards, son ahora derrotadas por la emoción de una casa que no se comprende. Ha desaparecido el esquema democrático elogiado por Schindler y construido también por Ain, e incluso resuena más cercano a la fortaleza Orans otro párrafo escrito por Schindler en la misma serie de artículos en el *Architect and Engineer*, pero esta vez son las palabras críticas sobre el pasado las cercanas a la obra presente: la fuente principal para la vida primitiva era el miedo. “Mi casa es mi castillo” muestra cómo esa emoción se adhiere al hombre a lo largo de su historia. La casa más “confortable” era la que le recordaba ligeramente el sentimiento de alivio y seguridad sentido por el animal y por su antepasado al entrar en la reclusión de la cueva. Sólo el arquitecto contemporáneo se ha dado cuenta de que este período de miedo ha pasado³². Ain se dio cuenta en la mitad de la década y lo construyó con la decisión radical que puede verse en la casa Edeards, pero ahora parece superar, por adición de nuevos componentes, la linealidad del pensamiento moderno expuesto por Schindler. Recurre para conseguirlo incluso a evocación del “miedo del pasado”, el concepto cuya superación debía entenderse como una de las causas del nacimiento de la nueva arquitectura.

Esa imagen de recinto protegido responde fielmente al esquema de la vivienda, tanto en planta como en sección. Los espacios se hacen más privados y más importantes conforme el edificio se adentra en la parcela. En el nivel más alto y alejado del solar se encuentran el espacio exterior de estancia y la sala de estar interior. A un lado de la sala de estar se desarrollan los locales de servicio, en un lugar desde el que se puede atender toda la casa. Media altura más abajo se encuentra el nivel de la habitación de servicio, el vestíbulo de llegada y el aseo de visitas. Un poco más abajo se descubre el nivel de los dormitorios, por encima del cual la sala de estar posee vistas sobre las montañas. Más abajo todavía, casi en la rasante de la calle, un amplio aparcamiento cubierto provee espacio suficiente para los coches.

Como la mayoría de los arquitectos importantes, Gregory Ain fue también un gran dibujante. En marzo de 1941 realizó una serie de cinco perspectivas a

32. Schindler, R. M., *Furniture and the Modern House: A Theory of Interior Design*, Art. Cit.

mano alzada, a tinta negra sobre líneas de lápiz, para mostrar el futuro aspecto interior y exterior de la casa³³. La fidelidad con el resultado final es total. Una de ellas muestra precisamente la visión de la casa desde Micheltorena. El arquitecto dibujó el primer cuerpo opaco junto a la calle, con el volumen ciego en primer término y los muros curvos avanzando hacia el espectador. Sobre este zócalo de volúmenes complejos los planos superiores flotan sobre las bandas de vidrio. El aire que transmite el apunte es de absoluta serenidad, aspecto que lo hace totalmente diferente a las dos tendencias modernas del dibujo de arquitectura más extendidas entre los arquitectos del momento en California, y quizá en toda la vanguardia. Los dibujos de Ain no tienen nada de la estética maquinista que incorporaba la arquitectura a la categoría de objeto o de máquina, como las axonometrías que analizaron los espacios modernos desde los ejercicios de van Eesteren y van Doesburg y tampoco con el romanticismo modernista de los dibujos vieneses, o el oriental del estudio de Wright, o los sugerentes dibujos de presentación de Schindler, en los que se encontraban las dos tradiciones románticas. Los dibujos de Ain son simplemente amables. En la perspectiva del acceso, la vegetación, a veces dibujada a línea o a veces punteada, las sombras suaves de los planos inclinados, la eliminación de muchas aristas, la transparencia de algunos elementos vegetales, la textura que resta abstracción a los muros e incluso el punto de vista transmiten la idea de una fortaleza calmada, introvertida pero quieta tras su mundo de muros y tras una vegetación que también la protege, como se protege a una ruina o a una lejana villa mediterránea.

El alzado hacia la calle de la vivienda que incluía la documentación gráfica del proyecto es un dibujo sin embargo diferente³⁴. Delata la sección ascendente y también el aspecto cerrado y el énfasis en los planos flotantes. Los cantos de secoya de los planos se sombream y se hace evidente el carácter opuesto, planos contra volúmenes, a los muros opacos del zócalo sobre los que descansan. El contundente aspecto del alzado anuncia más cuestiones. En principio es de difícil comprensión. En ausencia de la perspectiva sería complicado entender el edificio. Proyectados, los volúmenes de la vivienda no recuerdan una casa, son un alzado maquinista, como el alzado de una extraña máquina lunar. Además, el alzado se remata por una cubierta incomprensible que termina en una forma almenada o de espina de dragón, como la abstracción infantil de un castillo medieval. El alzado es contradictorio. Hablando de la casa Orans, el arquitecto explicó lacónicamente el interés arquitectónico del proyecto, “dejemos que [los problemas convertidos en ventajas] se contradigan unos con otros”³⁵. El primer alzado de la casa demuestra esa relajada intención de su autor.

EL SALÓN SUPERIOR

El misterioso aspecto de la casa desde la calle tiene su respuesta en el también emocionante plano del edificio. Un enorme rectángulo perpendicular a la calle y situado en la zona más alta del solar, como el salón de un palacio o la nave de un templo, gobierna el trazado de la planta. Ninguna de las piezas del programa posee el tamaño suficiente para llenar el espacio del gran rectángulo, de modo que el arquitecto necesita sumar la superficie de la sala de estar en el nivel superior y el vestíbulo de llegada y el pasillo de acceso a los dormitorios en el nivel intermedio para alimentar la mitad de esa forma geométrica.

33. Los originales de estas perspectivas se encuentran actualmente en el archivo del arquitecto, Gregory Ain Papers, Architectural Drawing Collection, University Art Museum, University of California, Santa Bárbara.

34. Ain, Gregory, *Residence for Mr. and Mrs. M. Orans, Construction Drawings, Sheet no. 3, West Elevation*, sin fecha, Gregory Ain Papers, Architectural Drawing Collection, University Art Museum, University of California, Santa Bárbara, no publicado.

35. Transcripción de una entrevista de D. Gebhard y H. Von Breton a Ain, 19 junio 1973, Doc. Cit., no publicado, p. 7, trad. del a.

Dado que el programa es modesto, se necesita también del exterior para completar el gran salón. Ain proyecta un patio que sirve de estancia exterior en continuidad con la sala de estar.

Por tanto, y a diferencia de la mayoría de sus proyectos de viviendas, en este caso el patio se trata como una habitación o, mejor, como parte de una habitación mayor, de la que también forma parte el interior. Se pavimenta por completo e incluso se construyen dos de sus paredes, una es la continuación de las particiones del estar y constituye uno de los lados largos del rectángulo. El segundo muro exterior es perpendicular al anterior y forma un diedro con él. Sirve para acotar el espacio del salón rectangular. Además, los muros cumplen la función de privacidad solicitada por los Orans para su jardín. El diedro es de enfoscado blanco, el pavimento de piezas de ladrillo rojo. Ambos materiales podrían pertenecer a una habitación interior; de hecho, el arquitecto los utiliza en algunos espacios interiores de la casa. Tanto desde la sala de estar como desde el patio es perceptible el gran espacio rectangular que forman entre los dos, el salón solemne en la cima del solar.

El salón se extiende dentro y fuera del edificio gracias a que la fachada al patio de la sala de estar es sólo una delicada membrana de vidrio. Los delgados montantes de la carpintería se pintaron también en color rojo Frank Lloyd Wright. La cubierta de la sala de estar es el más elevado de los planos que flotaban sobre el alzado a Micheltorena. Es una cubierta inclinada hacia la calle que se proyecta en voladizo hacia ambos lados, la calle y el patio. Desde el interior del estar son perceptibles las vistas lejanas a través de la ventana corrida bajo el voladizo que da a la calle. El techo de la sala de estar sigue la inclinación de la cubierta, de manera que el espacio de la sala se abre principalmente al patio. Está forrado con tablero de *Celotex* de media pulgada color hueso, uno de los materiales baratos de apariencia neutra que gustaban a los arquitectos comprometidos con el momento, materiales que servían siempre para ligar la arquitectura con la sinceridad económica y tecnológica de la industria. Las juntas entre tableros se solucionan con unos rastreles del mismo rojo que la carpintería, paralelos al lado largo del rectángulo, que pautan el techo y enfatizan su dirección hacia el patio.

El resto de los acabados de la sala de estar, si bien todos ellos son materiales económicos, no forman parte de la estética espartana de los tableros prensados, sino que parecen buscar resonancias a ambientes palatinos, algo no acostumbrado en los edificios anteriores de Ain. El pavimento es una tarima de madera de roble y los revestimientos de paredes y armarios empotrados son de caoba de Filipinas. Los muebles se construían siempre formando prismas perfectos, con todos los elementos móviles enrasados.

El vuelo de la cubierta de la sala de estar hacia el patio es opuesto al resto de los voladizos. Las tiras de madera del techo son coincidentes con los montantes de la membrana de vidrio. La carpintería posee un parteluz horizontal sobre las puertas pero no marco superior, de modo que el vidrio se encuentra directamente con el techo, y parece que la losa apoyara sobre él. Al proyectarse el techo hacia el exterior, parece que el vidrio actuara sobre los materiales y el tablero color hueso se convierte en rojo y el perfil rojo en aire. En el resto de la casa, los voladizos son blancos, de longitud controlada, continuos e incluso se acusa su límite con la moldura lineal de madera oscura. Por el con-

trario, el vuelo es aquí muy pronunciado y aparece recortado en franjas independientes que se proyectan desde la fachada; y todo, los cantos, las perforaciones y el amplio soffito, chapado de tablero de *Wellowood* rojo brillante, otro de los materiales que a principio de los años 40 parecían baratos e industriales³⁶.

La visión desde el patio del voladizo de la sala de estar era, y sigue siéndolo realmente, absolutamente novedosa. La imagen era extraña y sus lecturas contradictorias. La primera impresión del impactante vuelo y del amplísimo paño de vidrio debía ser como de máquina moderna, casi de nave del futuro, parecida al aspecto maquinista del alzado oeste. Además, la continuidad espacial con el interior era total e inundaba de dinamismo la sala de estar. Durante el día la luz se filtraba entre las losas como en un emparrado y al atardecer el sol brillante parecía partir el vuelo rojo. El voladizo fragmentado, al contrario del resto de voladizos de la casa, parecía también expresar la idea romántica de una cubierta rota, todavía sangrante de rojo, de un edificio de mayor tamaño. Desde el patio, se hace casi real la posibilidad de que ese inmenso salón cerrado hubiera existido y que la actual construcción lo fuera sobre las ruinas de otra anterior, desaparecida en parte.

EL LABERINTO

La nitidez del rectángulo que preside la planta de la vivienda se opone al complejo tejido de habitaciones, escaleras, pasos y pequeños vestíbulos que lo rodean. El resto de piezas de la casa se agrupan alrededor del rectángulo protegiéndolo y enfatizando su diafanidad geométrica y grande. Las pequeñas piezas podían haberse ordenado de un modo más acorde con la estructura de postes de madera de la casa, más sencillo también para su distribución y para la colocación de los elementos estandarizados como los aparatos sanitarios o el mobiliario. Una agrupación habitual de rectángulos hubiese también simplificado la resolución de la planta en tres niveles diferentes. Sin embargo, el arquitecto hace complejos cada uno de los espacios y los tránsitos entre ellos. A costa de dificultar -y resolver a la perfección- el trazado de toda la planta, genera la emoción antigua del desorden, que era también la emoción moderna de la máquina y el motor. Todas las piezas que rodean el rectángulo, por tanto, conforman un laberinto de espacios de pequeña escala que aumentan la proporción de la pieza principal. Son con respecto a ella una especie de trama residencial alrededor del lugar público o las pequeñas piezas privadas y de servicios de los palacios árabes o cretenses con respecto a un salón de embajadores o de celebraciones. Aumenta la tensión del proyecto el hecho de que para llegar al salón sea necesario siempre atravesar el laberinto.

El laberinto situado en el lado norte de la sala de estar acoge las funciones de servicio de la casa. El funcionamiento es perfecto y atiende a todos los requerimientos tradicionales de estos espacios: independencia de accesos con respecto a la vivienda; vestíbulo de servicio para recepción de suministros; separación de los olores de la cocina con respecto al comedor mediante un oficio de almacenamiento de vajilla y preparación de alimentos; conexión del bloque de servicio con el ala de dormitorios familiares sin atravesar los espacios de estancia y conexión directa de la zona de servicios con la puerta principal para la atención de visitas. Este bloque se sitúa en dos niveles diferentes, el de la sala de estar y el del vestíbulo principal. El cambio de nivel es apro-

36. Los datos sobre los materiales y técnicas constructivas utilizados en la casa Orans provienen, además de la propia observación, de dos fuentes fundamentales: los documentos de proyecto existentes en el archivo del arquitecto, actualmente depositado en la *Architectural Drawing Collection del University Art Museum de la University of California* en Santa Bárbara, que ya han sido citados, y una serie de conversaciones del autor con Keith Sidley, arquitecto, autor de la única restauración de la casa, mantenidas en la propia casa Orans, Los Ángeles, en agosto y septiembre de 1998.

vechado como el resto de funciones, que podían haberse dispuesto de un modo mucho más lógico, para aumentar el carácter alambicado de la planta.

Al oeste, bajo la sala de estar, se encuentra la zona de dormitorios. Se accede a ella a través de un pasillo con una absoluta “apariencia de mecanización”. El techo del pasillo es de vidrio traslúcido colocado sin carpintería, cuya superficie superior sirve como repisa para flores en la sala de estar. La luz que ilumina el pasillo proviene, a través del vidrio traslúcido, de la ventana oeste de la sala de estar, a su vez situada sobre los dormitorios. Si el techo del pasillo es de luz, su pavimento es de linóleo negro brillante. Unos peldaños salvan en el pasillo la diferencia de nivel del vestíbulo principal con los dormitorios. Las pisas y tabicas de los peldaños son del mismo material, que se fija en las aristas mediante unos perfiles metálicos, también brillantes. Los paramentos verticales del muro este del pasillo conforman un frente de armarios con todos los elementos enrasados y chapados en caoba de Filipinas. En la pared contraria se dibujan las puertas de dormitorios y aseos, situadas en una cadencia casi perfecta. Esta alineación de puertas iguales pautadas, los materiales industriales, los colores puros, la extraña luz, uniforme y blanca, y el hecho de descender unos peldaños para alcanzar el pasillo producen la impresión de entrar en una máquina, como el corredor de un transoceánico o de un dirigible.

Las dos puertas centrales del corredor dan acceso a los dormitorios de niños. Cada uno de ellos repite en cierto modo el esquema de la casa. Un primer espacio complejo y diferente en cada uno de ellos sirve para guardarropa, biblioteca y tocador en la habitación de las niñas. Estos pequeños vestidores dejan paso a sendos espacios, más regulares, para la zona de estancia y dormitorio. La pared que separa ambos dormitorios esta formada por dos paneles correderos que pueden ocultarse en el muro que separaba los dos vestidores. El recurso era absolutamente novedoso, anterior en siete años a la *Unité* de Marsella. Ain lo había investigado recientemente en su módulo de vivienda de emergencia, proporcionaba una superficie resultante suficientemente amplia para los juegos de los niños y, sobre todo, introducía la magia futurista de multiplicar la dimensión del espacio. El suelo de la doble habitación se revestía de linóleo color claro, y un material similar forraba las paredes, de modo que el aspecto general era sin duda el de un espacio moderno.

Los dos dormitorios de niños se abren hacia el exterior mediante grandes puertas por el lado de la calle. Sobre los paños de vidrio se proyecta uno de los planos inclinados que flotaban en el alzado. Desde los dormitorios se accede a un espacio exterior, el plano horizontal flotante de la fachada, que sirve como zona de juego al aire libre y que posee acceso desde el exterior. Este espacio exterior es en realidad una amplia cubierta pavimentada con materiales compuestos continuos que descansa sobre los muros curvos del nivel de la calle y mira a la ciudad desde la primera planta del edificio. El arquitecto la rotulaba en sus planos con la aburguesada leyenda “cubierta para pasear”³⁷, que recordaba los solaríos de los cruceros. Su posición en el edificio, en el centro de la primera planta, serenamente adelantada con respecto a la fachada, conectada a través de grandes puertas de vidrio con el interior y su autonomía formal y funcional, la relacionaban noblemente con las terrazas frontales de los palacios urbanos europeos.

37. Ain, Gregory, *Residence for Mr. and Mrs. M. Orans, Construction Drawings, Sheet no. 2*, [planta], sin fecha, Gregory Ain Papers, Architectural Drawing Collection, University Art Museum, University of California, Santa Bárbara, no publicado, trad. del a.

El fondo del corredor maquinista da paso al dormitorio principal, que repite en cierto modo el esquema espacial y de materiales de la sala de estar. El dormitorio se abre a dos pequeños jardines privados situados en fachadas opuestas, parcialmente pavimentado el que comparte orientación con el patio del salón principal y ambos ajardinados. El pavimento es tarima de roble y, tal como sucede en la sala de estar, en uno de los extremos de la habitación el pavimento se transforma en ladrillo y penetra en el hogar de una chimenea, otro volumen de delgadas hiladas de ladrillo horizontal.

Junto al dormitorio, Ain intenta construir su sala de baño teórica, una unidad mínima en donde el área de la ducha se vinculaba al exterior³⁸, y que desarrollaría impulsado probablemente por la necesidad de adaptar al tipo de construcción y al estilo de vida de Los Ángeles las *bathroom units* de Buckminster Fuller, una de las piezas prefabricadas que tanto interesaron a Ain. En este caso, la planta de la sala es una suerte de cruz esvástica deformada, coherente con el criterio general de espacios escondidos en el laberinto. Las salas de baño se revistieron con desacostumbrados azulejos brillantes de pequeño tamaño, verde manzana en un caso y bermellón en el otro.

Un intersticio entre el ala de dormitorios y el de servicio permite abrir el acceso principal de la vivienda. Uno de los muros curvos que avanzaban hacia la calle se perfora con una estrecha abertura vertical por la que puede atravesarse el zócalo, como por un resquicio. Desde esa rasgadura parte un pequeño tramo de escaleras entre dos muros curvos blancos. La visión de esos muros desde la primera meseta es la de una pieza abstracta que se introduce en la vegetación. El siguiente tramo parte de la meseta, es más largo y sigue ascendiendo hacia el edificio hasta alcanzar una diminuta plaza delante del acceso. La llegada parece el ascenso a una fortaleza o a un barrio popular en un acantilado mediterráneo. Desde la superficie del acceso se puede entrar al edificio por la supuesta puerta principal o continuar el camino según sugiere el propio espacio para llegar a la terraza palatina y, desde allí, acceder solemnemente al interior.

Si se accede por la puerta principal el visitante llega a un vestíbulo más pequeño que la última meseta, perteneciente al espacio del salón pero situado siete peldaños más abajo. Desde allí se intuye ya un espacio enorme, muy alto, iluminado y chapado en maderas. Cuando se suben los escalones se descubre la dimensión total del salón, la gran pared de vidrio, el patio y el jardín exterior y, a la espalda, la vista hacia las colinas.

NACE LA CIUDAD DEL AUTOMÓVIL

En el nivel de la calle, delante de los dos muros curvos se mantiene en el aire el más bajo de los planos inclinados. Bajo él, protegida por el muro blanco con desarrollo en *U*, se sitúa una cochera con espacio sobrante para dos automóviles y para realizar sus operaciones de entretenimiento. La cochera se flanqueaba por dos puertas levantables por contrapesos, que junto con el trazado interior permitían estacionar y regresar a la vía pública en cualquiera de los dos sentidos y sin efectuar ninguna maniobra. Con las puertas izadas, el espacio era suficiente, cuestión en la que insistía el arquitecto³⁹, para estacionar ocho coches. Número sin duda necesario, incluso en 1941, dado el carácter palatino de la residencia.

38. Ain, Gregory, *New Dwelling Units: Bathing*, sin fecha [c. 1940], Gregory Ain Papers, Architectural Drawing Collection, University Art Museum, University of California, Santa Bárbara.

39. Cfr. Ain, Gregory, *House in Los Angeles for Mr. and Mrs. M. Orans*, Art. Cit., pp. [26-27].

Ain construye un vial que entra y sale de la parcela y provoca el gesto de los muros curvos. La civilización del automóvil que a final de los años 30 despega en Los Ángeles, con más fuerza que quizá ningún otro lugar en el mundo, entra sin complejos en la casa Orans, con toda su significación de modernidad y convivencia con la máquina. El arquitecto intuye que el mundo del automóvil alcanzará poder suficiente para transformar la vida de la ciudad y por tanto la arquitectura. Todos los síntomas para la confirmación de esta idea se habían producido ya en Los Ángeles. Desde hacía una década se habían ido asfaltado las avenidas más importantes de la ciudad, comenzando por Fairfax y Sunset; aunque tan sólo recientemente, en 1939, se habían establecido las regulaciones administrativas necesarias para la aparición de la futura red de autopistas de la metrópoli y había entrado en funcionamiento la primera de ellas, hacia Arroyo Seco, de seis millas de longitud⁴⁰. Sería después de la guerra, no obstante, cuando el automóvil llenaría por completo la vida angelina.

Los radios de giro de Orans son probablemente los de más anterior irrupción en la arquitectura doméstica de California que todavía siguen en pie. Sin embargo, no fueron el primer intento. Ain lleva a término la experimentación iniciada por dos arquitectos muy próximos. En 1935, cuando Ain trabajaba en la oficina de Neutra, este había construido su conocida casa para Josef von Stenberg en el valle de San Fernando, Los Ángeles. La casa tenía vista y acceso sólo a dos patios cerrados, cuyos perímetros curvos eran también la trayectoria que seguía el Rolls Royce del director. En la casa von Stenberg la irrupción del recorrido del automóvil fuerza la disposición de la propia vivienda, casi expulsa la casa, y el arquitecto acentúa la poesía de esa reclusión metálica.

Dos años más tarde, en 1937, Harwell H. Harris, con quien Ain había compartido las clases de Neutra y parte de su trabajo con el maestro, había proyectado y construido una casa precisamente para John Entenza en el barranco de Santa Mónica, Los Ángeles. La casa Entenza es, por primera y única vez en Harris, un ejercicio de estilo de la arquitectura moderna internacional que además incorpora sin ambivalencias el uso del automóvil. El vial de acceso de vehículos atraviesa la cochera, en un esquema similar al que poco después utilizará Ain. Al igual que en la casa von Stenberg, la marquesina de acceso se recubre elegantemente con chapa de aluminio, lisa en el techo y ondulada con la directriz horizontal en los paños verticales, pero todavía la ley del giro de la máquina impone su forma con cierta brusquedad, también en elementos que, como el dormitorio principal, carecen de relación funcional con el coche. El vestíbulo de la casa conduce a las visitas mediante una curva tangente a la del coche; todo adquiere en cierta manera la convención de la estética internacional del paquebote, el pariente conocido más cercano del automóvil.

El compromiso con los radios de giro de la máquina en la casa Orans es más profundo que la sola apariencia maquinista de las composiciones abstractas del estilo internacional, y al menos tan efectivos como los ejemplos anteriores de Neutra y Harris. El pequeño paso adelante de Ain consistió en asumir que el poder de la máquina era compatible con el desarrollo absolutamente libre del resto de los temas históricos y contemporáneos de la arquitectura.

40. Datos de Banham, Reyner, *Los Ángeles, the Architecture of Four Ecologies*, Allen Lane The Penguin Press, Londres, 1971, pp. 83-89.

"CONTEMPORARY"

Gebhard insistía en su ensayo sobre Ain en la pertenencia al estilo internacional de su obra anterior a la Segunda Guerra Mundial. El resto de críticas sobre el arquitecto coinciden en esta apreciación y en su especial interés social por las viviendas asequibles. En efecto, durante el final de la década de los 30 y los primeros años de los 40 el arquitecto se dedica, como se ha señalado, a la investigación en los alojamientos de bajo coste y a otras cuestiones que también habían preocupado a los arquitectos que, como Neutra, habían abanderado el estilo internacional en Europa e, inmediatamente después, en América. Esas otras cuestiones fueron entre otras la industrialización de los procesos constructivos o la desornamentación, ambos como cualidades éticas de la nueva sociedad, adecuación a los métodos productivos, es decir, a la época, y como medio para la universalización de los estándares de vivienda. Sin embargo, la casa Orans sirve para demostrar que la obra de Ain durante el cambio de década no es seguidora del estilo internacional, ni siquiera es el resultado de la evolución o manipulación de algunos factores del estilo que los críticos conceden a Ain al final de los 40 y fundamentalmente en los 50.

Consecuentemente, la casa Orans sirve también para comprender que la arquitectura de Ain ya en ese momento no pertenece a la modernidad racionalista de sus contemporáneos, y tampoco al democratizado experimento espacial practicado por el arquitecto en la casa Edwards, sino que posee una relación mucho mayor con la arquitectura norteamericana, y después europea, de final de los 50 y principio de los 60, el momento en que la arquitectura moderna recorre el camino de vuelta a Europa, que es también el momento de mayor celebración formal de la categoría estética de lo moderno, a partir de entonces en continua crisis de validez.

El modo en que en esa época que abarca la década de los 50 y el comienzo de los 60 fueron exaltadas la idea y, sobre todo, las formas llamadas, sin problemas de conciencia, modernas, lo explicó y lo mostró gráficamente Lesley Jackson en su libro *"Contemporary", Architecture and Interiors of the 1950s*, publicado por Phaidon en 1994. El ensayo reconstruyó el atractivo mundo formal de ese momento, principalmente de la arquitectura pero también del resto de objetos que posibilitaron la construcción de una obra artística unitaria en la vivienda o en el lugar de trabajo. Así, la publicación de Jackson mostraba también el mobiliario, los objetos domésticos y las nuevas máquinas, o los patrones de papel pintado y tapicerías que consiguieron que aquellos edificios optimistas constituyeran una obra de arte total⁴¹.

"Contemporary" defiende la tesis de que ese panorama formal es el que se asocia con la idea artística de "lo contemporáneo", es decir, el que de modo más extenso se reconoce como moderno, utilizando esta expresión en el amplísimo sentido del que ha sido "estilo del siglo XX" o, mejor, en el todavía más ambicioso de "estilo de la edad contemporánea". En Los Ángeles, el exponente más claro de esa contemporaneidad, y uno de los motores del estilo citados por Jackson, sería el programa de las *Case Study Houses* impulsado por la revista *"Arts & Architecture"*.

Pueden relacionarse unas características definidas para el estilo decantado en la década de 1950 a 1960, el estilo de lo contemporáneo, lo que la sociedad,

41. Cfr. Jackson, Lesley, *"Contemporary", Architecture and Interiors of the 1950s*, Phaidon Press, Londres, 1994.

y también los artistas, entiende por lo que fue moderno, lo que ha pertenecido a nuestra época, que por supuesto fue la moderna. Todas esas características pueden encontrarse mucho antes en la casa Orans de 1941. Un grupo extenso y fundamental de las mismas son formales, algunas de las cuales, como se ha dicho, Jackson las documentó brillantemente.

Las claves arquitectónicas de lo contemporáneo se perciben con claridad en la casa Orans, y pueden ser los grandes paños de vidrio que llenan una fachada y muestran la cuidada intimidad del interior al mismo tiempo que introducen el casi siempre selecto exterior en el edificio; las profundas terrazas que se abren a la contemplación de la ciudad o del paisaje y sirven también para exhibir el nuevo glamour de la vida placentera; la ingravidez ilógica pero emocionante de voladizos o cuerpos completos de un edificio que desafían la razonable estructura económica, en el sentido constructivo y social; la utilización de elementos abstractos como piezas de una nueva figuración que llegará a ser reconocible, de elementos propios de la arquitectura utilizados como escultóricos, como los laberintos curvos que se introducían en la vegetación; el cuidado de la naturaleza que rodea a los edificios, que se sitúa en un equilibrado y arquitectónico lugar entre los alejados conceptos de la jardinería recordada del barroco y la espontaneidad del crecimiento libre.

Ninguna de estas características lo había sido del estilo internacional, aunque la modernidad racionalista fuera imprescindible para la gestación del segundo internacional, el internacional contemporáneo, que sin duda también se convirtió en un estilo. Además de las cuestiones puramente formales, el contemporáneo derivó las ideas del racionalismo hacia una relajación o, cuando menos, posición mucho más serena, en temas como los compromisos sociales de la arquitectura. El arquitecto no intentará transformar la estructura colectiva sino sólo los hábitos o el modo de vida de la sociedad, lo imprescindible para asegurar su libertad creadora que ahora, por tanto, sería mucho más amplia, liberada de esa pesada y coartante misión de redención social. Las plantas de los edificios ya no necesitaban ser democráticas como tampoco los cerramientos necesitaban ser imprescindiblemente desornamentados. Esa misma libertad permitiría al contemporáneo *fifty* y *sixty* recurrir según la necesidad del proyecto al bagaje de la historia, reconocido de nuevo como legítimo, aunque siempre efectuando sobre él el necesario proceso de abstracción formal. El arquitecto también serenará, sin olvidarla, su reverencia respecto al tótem de la máquina, que sería definitivamente profanado en Los Ángeles por Charles y Ray Eames en 1957, con su *Solar Do-Nothing Machine*⁴², el “artefacto” de inapropiada pequeña escala que utilizaba bellas poleas y ruedas dentadas con el único objeto de agradar, sólo cuando era necesario. Esto no significaba olvidar los avances tecnológicos, todos ellos aceptados y exaltados sin complejos y siempre con gran fuerza plástica por la arquitectura moderna internacional contemporánea.

PRECEDENTES INMEDIATOS AL “CONTEMPORÁNEO” DE LA CASA ORANS

La reflexión de Ayn sobre todos estos conceptos concluye en la obra Orans, un proyecto sorprendentemente unitario y clarividente, a juzgar por los desarrollos posteriores. No obstante, la ruptura con el rigor académico del estilo internacional no había aparecido espontáneamente en ese proyecto. Los cam-

42. Máquina diseñada para Alcoa, en Kirkham, Pat, Charles and Ray Eames, *Designers of the Twentieth Century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998, pp. 164-165.

bios producidos en el ambiente cultural y artístico de Los Ángeles durante los años de la depresión, aunque siempre dominado por la vanguardia racionalista, y también en el ámbito industrial, influyeron de manera decisiva en los edificios posteriores de Ain y de sus colegas.

Ain había pronunciado otra de sus palabras de duda sobre el estilo internacional en 1938, tres años antes de la residencia Orans, cuando construyó, también en Silver Lake, la casa Becker⁴³, una pequeña vivienda que se descolgaba hacia las vistas del embalse en uno de los escarpados solares de la zona. La casa atendía a un programa de un solo dormitorio, pero abundaban en ella los espacios interiores de estancia que se abrían al exterior mediante grandes paños de vidrio, y las terrazas y cubiertas transitables para la estancia al aire libre. El trabajo en sección era importante,

”cuando el invitado accede, la primer cosa que ve no es la sala de estar, sino la espectacular vista, tanto a través de las ventanas de la sala de estar como a través de las ventanas del comedor, las cuales, a pesar de estar en un nivel inferior, son visibles desde el acceso”⁴⁴.

Los volúmenes de la casa seguían los cánones del estilo internacional, pero el arquitecto hizo estallar una de sus reglas inundando toda la casa en un aparentemente ingenuo azul celeste, sin discriminar ningún paramento. Tanto los enfoscados exteriores como los trasdosados y particiones interiores se pintaron de azul claro grisáceo, como el cielo de Los Ángeles con el que debió confundirse. Era también el color del embalse visto desde la casa. En el interior eran azul intenso los pavimentos -moqueta y linóleo- y las tapiicerías de los sofás⁴⁵. Efectivamente, la visión de la casa por el invitado de 1938, sumergido en el embalse y confundido con el cielo, debió ser cuando menos impactante.

El experimento, en realidad, no se alejaba demasiado de los volúmenes crema de la casa Edwards, pero no había llegado al nivel de transgresión de lo correcto racionalista que se alcanzó en la casa Walker, un ejercicio que Schindler realizaría en una situación similar y con consecuencias también similares entre 1935 y 1939⁴⁶. La casa Walker ocupaba otro solar con pendiente imposible y vistas a Silver Lake. Como en la casa Becker, se accedía por el nivel superior, desde donde se descendía a los niveles de estancia primero, de dormitorios más abajo y, por fin, a un nivel sin programa junto al terreno: una planta vacía y sin cerrar ocupada con una sola línea de pilotes de sección cuadrada. Schindler describió el edificio como “una cascada que desciende por la pendiente”⁴⁷. Efectivamente, los laterales de la casa eran una desordenada acumulación de líneas inclinadas con diferentes pendientes y paños irregulares de vidrio. El alzado hacia el embalse se proyectaba precipitadamente hacia el vacío y se rompía en voladizos rectangulares de dimensión y alineación diferente, y los paños de esa fachada se recortaban para dejar paso a huecos vidriados sin ley aparente. El pavimento de los balcones volados también se recortaba dejando amplias zonas sin suelo, sólo con la estructura. Para evitar dudas de traducción sobre su cascada, Schindler pintó todo el edificio de color azul agua, excepto las barandillas y las delgadas carpinterías, que las pintaría en color plateado, como la espuma. En el interior el pavimento era moqueta azul continua, que lógicamente descendía por todos los peldaños, y abundaban el color plateado y acuosos vidrios traslúcidos.

43. Según *Gregory Ain æwork that is built (based on drawings and photos in Ain files)*, informe anónimo, Architectural Drawing Collection, University Art Museum, University of California, Santa Bárbara, no publicado, p. [1].

44. Ain, Gregory, *The logic of Levels in Reverse*, *Architectural Record*, abril 1944, vol. 95, núm. 4, p. 66, trad. del a.

45. Cfr. Ain, Gregory, *The logic of Levels in Reverse*, Art. Cit., pp. 64-67.

46. Cfr. Sheine, Judith, *Casa Walker, Silverlake, Los Angeles, California*, *2G Revista Internacional de Arquitectura*, Barcelona, III 1998, núm. 7, pp. 86-93.

47. Sheine, Judith, *Casa Walker, Silverlake, Los Angeles, California*, Art. Cit., p. 86.

Todavía existía otra lectura en la casa Walker. Si bien el acceso se prestaba por el lado alto del solar, los planos dibujados por el arquitecto, y el propio edificio construido, reflejaban que el acceso principal a la casa era el contrario. En su parte más baja el solar limita con otra calle. En lugar de sus acostumbrados setos lineales, Schindler plantó en el límite con la calle una romántica alineación de arbustos, que referenciaban claramente la hilera de pilotes bajo el primer voladizo de la casa. Desde los arbustos partía un camino que ascendía en pendiente, también romántica, hasta alcanzar el espacio porticado por uno de sus extremos, de modo que se apreciaba en perspectiva una columnata transparente, con jardín a un lado y vistas al lago en el otro. El espacio actuaba como logia de entrada, desde la que una escalera comunicaba con el resto de la villa.

La casa Walker, con sus referencias a los edificios admirados de la historia, su utilización sin ataduras de las posibilidades de la construcción, su admiración por el paisaje y el lugar, su desatención a los problemas compositivos del estilo y, sobre todo, su extraño pero genial debate interior entre la abstracción y la figuración anticipaba la próxima en el tiempo y en el vecindario casa Orans. Sin embargo, como otras muchas obras de Schindler, la casa ha sido escrupulosamente catalogada dentro del estilo internacional por la historia de la crítica. La única monografía crítica general hasta el momento es la citada obra de Gebhard, "Schindler", en la cual la explicación y crítica íntegra a la casa es la siguiente:

"La fachada a la calle de la casa Walker, con su forma rectangular sencilla y una ventana corrida bajo el alero, tiene la apariencia del estilo internacional, mientras que la trasera, con sus ocho soportes de hormigón, la celosía, terraza y cubierta horizontales, es completamente de Stijl schindleriano"⁴⁸.

La casa no se había citado en "R. M. Schindler", el ensayo monográfico de McCoy⁴⁹, once años anterior al de Gebhard.

La casa Walker es contemporánea de Fallingwater, una obra maestra también llena del espíritu contemporáneo; aunque la superposición de arquitectura y naturaleza del maestro *Maverick* parece haberse convertido, en manos del discípulo, en una desconcertante simbiosis. Otra obra del maestro inmediatamente anterior a la casa Orans en donde la modernidad radical despreciaba los criterios normativos del racionalismo fue la casa Sturges, construida en 1939⁵⁰ en las colinas de Brentwood, Los Ángeles, y que tampoco dejó indiferente a la comunidad arquitectónica californiana. La vivienda suponía un cambio brusco con respecto a las realizaciones anteriores de Wright en la ciudad. La "romanza" de los bloques de hormigón dejaba paso a un poderoso gesto que utilizaba al máximo la tecnología sin ningún recuerdo romántico pero también sin ninguna concesión maquinista. La casa era una gigantesca ménsula de madera volada desde un volumen de ladrillo rojo anclado en la pendiente. La estructura se utilizaba al límite. Toda la casa se proyectaba en voladizo hacia el vacío, y una terraza, más ancha que la vivienda, seguía volando en busca de las vistas del Pacífico.

"EL PROGRESO DE LAS FUERZAS PRODUCTIVAS"

La heterodoxa transformación del movimiento moderno hacia los ejemplos que se han enunciado, actitudes personales todos ellos pero pertenecien-

48. Gebhard, David, *Schindler*, William Stout Publishers, San Francisco, 1997³ (1971), p. 105, trad. del a.

49. Cfr. McCoy, Esther, *R. M. Schindler, Five California Architects*, Hennessey and Ingalls, Los Angeles, 1987² (1960), pp. 148-193.

50. Storrer, William Allin, *The Architecture of Frank Lloyd Wright, A Complete Catalog*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1994² (1974), núm. 272.

tes a una suerte de intención común, que conducirán a lo que diez o veinte años después será el estilo entendido, otros veinte años más tarde, como contemporáneo internacional, o simplemente contemporáneo, o diseño moderno ¿un moderno diferente al del movimiento moderno? tuvo un imprescindible apoyo práctico, y también conceptual, en las modificaciones experimentadas en Los Ángeles por la industria y la economía durante la época de la depresión, lo que Adorno llamó “el progreso de las fuerzas productivas”⁵¹.

“Es arte moderno el que por su forma de experimentar, y como expresión de la crisis de la experiencia, absorbe todo aquello que la industrialización en las fuerzas dominantes de producción ha conseguido llevar a sazón”⁵².

La arquitectura del puro estilo internacional se mantuvo mayoritariamente vigente entre la vanguardia moderna del sur de California durante los años de la depresión, hasta la entrada de los Estados Unidos en la guerra. En este ambiente de racionalismo, el florecimiento de esos ejemplos de edificios constituía una excepción. Esta excepción mantiene un curioso paralelismo con un proceso simultáneo, alejado en principio del mundo del arte, que se observa en la producción industrial angelina, también muy diferente a la mayoritaria en el resto del país.

Una de estas ‘fuerzas de producción’ tan excepcionales en Estados Unidos como los ejemplos de Ayn y Schindler entre la vanguardia arquitectónica fue, como se ha adelantado al principio del capítulo, la industria aeronáutica y su espectacular crecimiento tras el estallido de la guerra entre Gran Bretaña y Alemania. En ese momento del cambio de década, la metrópoli de Los Ángeles adquirió la escala estratégica mundial que, en parte, todavía conserva. Kevin Starr, en su ensayo de 1989 sobre los precedentes de las *Case Study Houses* resumía la importancia de la industria aeronáutica en la aparición del nuevo estilo. *Burbank* y el área alrededor del aeropuerto de Los Ángeles floreció con las empresas de fabricación de aviones, que emplearon más trabajadores que la suma de todas las fábricas de otro tipo. Anticipaba Starr,

“Algún día los historiadores y los antropólogos sociales evaluarán los poderosos efectos transformadores de la industria aeronáutica en tiempo de guerra, no sólo en la demografía y la economía del sur de California, sino también en su cultura. Aquí había una industria por definición orientada al futuro, y repentinamente deslumbró con proporciones gigantescas. En una escala sin precedentes, los americanos trabajaron con el diseño industrial y los materiales más avanzados... No se puede subestimar la importancia de la metáfora de la aviación, aunque resulte difícil rastrearla con precisión. La máquina de guerra del aire, diseñada tan espléndidamente, tan ingeniosa en sus materiales y en la integración de sus sistemas, ensamblada tan velozmente, constituyó un prototipo que la tierra podía pedir prestado para dedicarlo a la vida doméstica”⁵³.

El tema lo había enunciado por primera vez Mel Scott en *Cities Are For People. The Los Angeles Region Plans For Living*, su libro de 1942 en donde se planteaban los problemas de la ciudad y el modo unitario de acometer su resolución⁵⁴. El libro no podía relacionar la aviación con una arquitectura “contemporánea” que todavía no se había desarrollado, pero sin embargo abundaban las fotografías de los bombarderos americanos construidos en Los Ángeles y de obreros trabajando en las factorías de Douglas Corporation -algunas de estas fotografías serían utilizadas por Starr en su ensayo-, y el autor intuía que esa poderosa emoción tecnológica inundaría de modernidad la ciudad y la arquitectura en la que soñaba.

51. Adorno, Theodor W., *Teoría estética*, Taurus Humanidades, Madrid, 1992 (1980), p. 52.

52. Adorno, Theodor W., *Ob. Cit.*, p. 53.

53. Starr, Kevin, *The Case Study House Program and the Impending Future. Some Regional Considerations, Blueprints For Modern Living: History and Legacy of the Case Study Houses*, catálogo de la exposición presentada en el *Temporary Contemporary del Museum of Contemporary Art*, Los Angeles, 1989, p. 133., trad. del a.

54. Cfr. Scott, Mel, *Cities Are For People. The Los Angeles Region Plans For Living*, Pacific Southwest Academy, Los Angeles, 1942.

Los Ángeles era la capital de la aviación de los Estados Unidos desde los años 20. Como en casi todas las empresas en que se empeñaba la ciudad, esta también fue una materia de pioneros. En esa época, sin embargo, operaban cuatro líneas de pasajeros en Los Ángeles, y en la ciudad existían en servicio nada menos que 50 aeropuertos a la cifra corresponde sólo a aeropuertos privados. Estos 50 campos de aviación generaban un tercio del total del tráfico aéreo del país y ocupaban a 3.000 pilotos con licencia civil. Las cifras de producción no eran menores. En la ciudad de Los Ángeles existían 25 empresas de construcción de aviones y de motores para aviones, que facturaban anualmente mil millones de dólares de la época⁵⁵. Este panorama permitió que el despegue aeronáutico fuera tan vigoroso como Starr describe y que la sociedad angelina estuviera predispuesta a aceptar las innovaciones técnicas y culturales que el aire proporcionó.

En paralelo con el desarrollo industrial aparecían nuevos materiales al servicio del arquitecto, o al menos al servicio de la imaginación del arquitecto de la Gran Depresión. Metales como la chapa y el tubo de aluminio o el acero cromado, nuevos vidrios y plásticos, materiales compuestos y manufacturados como la bakelita o el estratificado Formica, que se anunciaba en las revistas populares como “*For-Mi-Ca*”, aumentaban el deseo de los arquitectos de desarrollar nuevos proyectos, apropiados a las crecientes posibilidades.

Una de los más activos de aquellos 3.000 pilotos fue Melba Beard que, junto con su marido William Beard, profesor de ingeniería, encargaron a Neutra una pequeña casa en Altadena, Los Ángeles, en la que también trabajó Ayn Rand, aunque en clara disconformidad con la solución⁵⁶. La casa Beard fue uno de los pocos encargos de la oficina en ese tiempo de crisis. Neutra trazó una planta compacta, con una sala de estar, dormitorio y estudio que se abrían a diferentes orientaciones mediante correderas de vidrio en fachada y generaban visiones cruzadas del exterior; el interior, además, se conectaba con el solarío de cubierta⁵⁷. La casa, como el avión, era una construcción “todo metal”, estructura principal, forjados, carpintería y cerramientos eran de acero. Los muros de la casa eran paneles ensamblados de acero en formación celular para conseguir suficiente inercia y para el control térmico. El resultado era un novedoso objeto plateado, pautado por una cadencia de finas líneas verticales y posado sobre un jardín, del que en ocasiones deslizaban las puertas de vidrio o se levantaba un plano metálico y brillante para el acceso de automóviles al interior.

La disponibilidad de nuevos materiales y la fascinación del vuelo consiguieron inspirar la carrera de Kem Weber desde el comienzo de los años 30. El arquitecto había diseñado elegantes y aerodinámicos interiores para cabinas de pasajeros en los nuevos aeroplanos, pero probablemente el diseño que más brillantemente anticipa la arquitectura de los años 50 es una pieza de mobiliario, el sillón “*Airline*” que Weber diseña para la *Airline Chair Company* de Los Ángeles⁵⁸, y que llegó a ser pronto un objeto inevitable para la vanguardia angelina. El sillón utilizaba el recurso del asiento volado de Mies, pero la estructura la conformaban piezas delgadas y apantalladas de madera con perfil aerodinámico, cuyos ensamblajes recordaban las uniones de las piezas móviles de los fuselajes. El asiento y el respaldo eran casi simétricos y estaban articulados entre sí. En las fotografías del catálogo podía verse el movimiento de estas piezas, como el vuelo de una gaviota, una figuración impensable en

55. Cfr. Starr, Kevin, Art. Cit., y Albrecht, Donald y otros, *World War II and the American Dream. How Wartime Building Changed a Nation*, catálogo de la exposición presentada en el *National Building Museum*, Washington D. C., The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1995.

56. McCoy, Esther, *The Second Generation*, Ob. Cit., p. 88.

57. Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search of Modern Architecture, A Biography and History*, University of California Press, Los Angeles, 1994 (1982), pp. 118-120.

Europa. El sillón se suministraba desmontado en una caja, imprescindible en una correcta adaptación de los logros de la industria aeronáutica, y el usuario ensamblaba sus ligeros componentes fácil y rápidamente. El nuevo arte integrado con la tecnología y los modernos procesos productivos se enviaban por correo a los más avanzados hogares angelinos.

Kem Weber produjo también otras series de mobiliario con referencias menos evidentes a la nueva industria pero igualmente imbuidas del optimismo con el que la ciudad se defendía de la crisis económica nacional. A final de la década entran en la influyente escena del nuevo diseño de muebles Paul T. Frankl, llegado de la costa este, Paul Laszlo, que también construirá, y Hendrick van Keppel, cuya famosa serie de mobiliario para exteriores se convirtió en un imperecedero símbolo de California. Su tumbona y otomana de delgadísimo tubo de acero negro y cordón de algodón unían las últimas posibilidades tecnológicas con un material relajado y referencias a la artesanía de culturas anteriores. La serie representaba como ninguna otra el *outdoor living style* de Los Ángeles y se popularizó con rapidez.

Todas estas realizaciones cooperaron a la generación del ambiente cultural, aunque minoritario, necesario para la aparición de la arquitectura de grandes voladizos y paños de vidrio que empaquetaría una obra de arte total. Los proyectos teóricos sirvieron para concordar el optimismo intelectual con el mal momento económico por el que atravesaban la mayoría de los clientes potenciales o con el generalizado gusto por el *Art Dèco*. Uno de los proyectos no realizados fue una pequeña casa de 1937 con la que Paul Laszlo sintetizaba todos esos ideales en un arriesgado volumen cilíndrico, totalmente de vidrio y que debía construirse en voladizo desde una pendiente ajardinada⁵⁹. Otro fue una terminal de pasajeros para el Aeropuerto de Los Ángeles, de Summer Spalding y John C. Austin, cuya interminable fachada también curva y de vidrio de 1940-41 competía con el sí construido *revival* español del *Los Angeles Union Passenger Terminal* de John y Donald B. Parkinson, Herman Sachs y Tommy Tompson, un ecléctico y bellissimo edificio para el ferrocarril, de 1938.

Otro factor resultó fundamental en el conglomerado de causas que permitió la aparición de las ambiciosas y distendidas nuevas ideas sobre lo moderno. El mito del “*California calls you*”⁶⁰ que atrajo a Neutra desde Viena no había sucumbido completamente a los años de la depresión, y Los Ángeles observó, en ese momento de vientos de guerra y de intransigencia intelectual en Europa y de falta de oportunidades en el resto del país, la llegada de intelectuales europeos que encontraron un lugar adecuado en la industria de Hollywood y en el clima del sur de California. El ambiente cultural de la ciudad recibió el impulso de importantes personajes que al mismo tiempo ejercieron de mecenas de las artes, de pequeña pero influyente escala, como Joseph von Stenberg, mecenas de Neutra, Billy Wilder, de los Eames, Thomas Mann, de Davidson, Henry Miller, también de los Eames, que se sumaron al mecenazgo de Aline Barnsdall, Galka Scheyer o Walter y Louise Arensberg. Llegaron también otros artistas como Man Ray, Igor Stravinsky, Aldous Huxley, Gertrud y Otto Natzler, Arnold Schoenberg, y los propios J. R. Davidson y Lloyd Wright, hijo del maestro, como antes habían llegado Schindler, Neutra o los Eames, o mucho antes Maybeck, Gill y los Greene, o como llegaron muchos otros nombres importantes para la ciudad.

58. Weber, Kem / Gebhard, David / von Bretton, Harriette, *Kem Weber, The Modern in Southern California 1920 through 1941*, catálogo de la exposición presentada en *The Art Galleries of University of California*, Santa Bárbara, 1969, pp. 82-83.

59. Gebhard, David / von Bretton, Harriette, *L.A. in the Thirties 1931-1941*, Ob. Cit., pp. 100, 138.

60. Cfr. Neutra, Richard J., *Survival Through Design*, Oxford University Press, Nueva York, 1954.

Muchos de estos nombres aparecían en los créditos de las películas, el mundo paralelo que los angelinos gustan de confundir con el real y el segundo pilar financiero que sostuvo a la ciudad durante la depresión y que, al igual que la industria de los aviones, cooperó activamente a la prefiguración de la futura realidad construida. En la segunda mitad de los 30 la salida de la crisis se esperaba muy cercana y no se presagiaba el próximo acontecimiento cruento de la guerra. El cine vivió una época grata y productivamente positiva, en parte por ser la única evasión de muchos ciudadanos contra la depresión económica. En cualquier caso, el futuro había adquirido en ese momento una connotación positiva, y la arquitectura moderna, por tanto, era parte de un mundo maravilloso a punto de llegar.

Ese era uno de los mensajes plásticos que William Cameron Menzies transmitió en *“Things to Come”*, una cinta estrenada en 1936, que desarrollaba un guión del escritor de ciencia ficción H. G. Wells en el que adaptó su novela de 1933 *“The Shape of Things to Come”*. La película advertía a Europa del peligro de los nacionalismos y proponía un futuro de progreso, libre de sentimentalismos antimodernos. Nada menos que László Moholy-Nagy construyó para la película ese mundo de optimismo a punto de llegar. Las ciudades eran la suma de volúmenes transparentes puros que ignoraban la gravedad, se desarrollaban escenas en espacios interiores inabarcables pero de gran serenidad formal, con elementos volados de geometría sencilla y luces imposibles de hormigón y vidrio y donde había entrado controladamente la vegetación. Según Moholy-Nagy “las casas no serán nunca más obstáculos para, sino receptáculos de la fuerza natural de vida del hombre, la luz”⁶¹.

En 1937, inmediatamente después de *“Things to Come”*, otro director, Frank Capra, estrenará *“Lost Horizon”*, que complementará la nueva arquitectura “por venir” con la construcción de un espacio mucho más sereno, con edificios modernos y blancos en un paisaje ajardinado, rodeado de terrazas y verandas, que la película convertirá en una utopía de modernidad, no tecnológica sino con referencias a los jardines y villas del pasado. Será otra de las características del contemporáneo que Ain iniciará en arquitectura en la casa Orans.

ORANS, REINER/BURCHILL Y EL TECHO PLATEADO DE LOS ÁNGELES

“Contemporary” nació como un estilo después de una guerra y una posguerra mundiales. Lo hizo con la fuerza y el atractivo suficiente para, quizá por primera vez en la historia del arte, no conquistar sólo a Occidente, sino al mundo. Parece innegable que Los Ángeles y la actitud latente en los difíciles años 30 en muchas personas de la ciudad participaron en su gestación. Y parece también innegable que Los Ángeles disfrutó como casi ningún otro lugar del dulce triunfo del estilo. Lo prueban las casas de acero y cristal de las *Case Study* y de fuera del programa, con cubiertas que miran el océano o la ciudad, y piscinas para celebrar el clima y la vida de California.

Quizá, entre todas ellas, lo prueba como ninguna otra “Silvertop”, aclamada por el cine y la televisión, auténticos sentenciadores del estilo, y reconocida como uno de los mejores exponentes de ese espíritu californiano y, aunque en realidad no le corresponda cronológicamente, del mundo formal de los 60, el mítico auge plástico de la contemporaneidad de nuestro siglo.

61. Albercht, Donald, *Designing Dreams. Modern Architecture in the Movies*, Harper & Row, Museum of Modern Art, Nueva York, 1986, p. 162, trad. del a.

“Silvertop” es el apelativo con el que los angelinos se dirigen familiarmente a la residencia Reiner/Burchill, que expone al paisaje, y al mundo a través de los productores de Hollywood, su bóveda plateada en el punto más alto de la colina más alta de Silver Lake, y así es también el punto más alto de Los Ángeles. La casa es por eso el techo plateado de la ciudad, no sólo geográficamente. También ocupa el cenit de ese momento plateado del contemporáneo opulento, “la modernidad” en el subconsciente colectivo de Los Ángeles.

La casa Reiner/Burchill⁶² ocupa seis grandes parcelas en el punto más alto de Micheltorena, separada tan sólo unos metros de la casa Orans. Fue construida en 1957 por John Lautner, vecino de los Orans desde que estos se mudaron a su nueva casa, que él vio construir desde el otro lado de la calle. La situación y tamaño del solar Reiner eran proporcionales a los medios utilizados en el proyecto y en su construcción. ,Recordaría Lautner,

“El señor Reiner y yo trabajamos en este proyecto durante casi diez años, investigando y desarrollando diferentes cosas... en realidad no había ninguna prisa para terminar, queríamos la obra perfecta... Incluso volé a Europa para conocer todos los accesorios disponibles y ver qué podíamos utilizar sin tener que encargar la fabricación de nuestros propios accesorios”⁶³.

La descripción de la casa no resulta desconocida. Su esquema hereda, quizá inconscientemente, el utilizado en la casa Orans, y demuestra con ello que el antimoderno riesgo de Ain fue una vanguardia y que los argumentos políticos pueden en la arquitectura ser más débiles que la libertad creadora.

El vial de llegada a la casa Reiner parece el último desarrollo de las curvas de acceso y salida a la casa de Ain. En este caso esa idea se construye hasta sus últimas consecuencias. El vial parte de una calle, atraviesa todo el terreno y también el garaje y desciende la colina hasta salir por el otro lado de la manzana; en ese recorrido la calzada de hormigón se transforma en una losa posensada que rodea en voladizo un cilindro que contiene el apartamento de invitados en el que se ancla y desde el que vuela el vial sobre el vacío de la pendiente.

Desde el acceso el aspecto es especialmente cerrado, como un edificio fortificado. Tras los paños de ladrillo marrón se asoma la vegetación que anuncia la existencia de un jardín. En esos muros se abren sólo pequeños huecos desde los que se adivinan privados interiores vidriados y ajardinados y, sobre el aparcamiento y el vial de llegada, flotan planos de hormigón bordeados en madera de secoya. Los muros cerrados de ladrillo encierran en planta espacios laberínticos. Son dos piezas en donde se desarrolla el programa de dormitorios y locales de servicio en una compleja y minuciosa atención a cada uno de los usos. Los laberintos protegen un gran salón cubierto por una bóveda blanca que también parece flotar.

El gran salón ocupa la parte más alta de la colina, es una superficie diáfana de unos 300 metros cuadrados que se cubre con una bóveda de hormigón que vuela hacia los cuatro lados. La sala se abre hacia sus dos lados largos con dos membranas de vidrio, un lado mira hacia Silver Lake y el otro hacia las montañas lejanas. La ciudad se extiende hacia los dos lados. Las membranas de vidrio culminan la idea iniciada espartanamente por Ain. La carpintería ha podido desaparecer totalmente y el voladizo recortado ha sido sustituido por la línea poligonal que forman los vidrios entre sí y por los perfiles ondulados en

62. Los datos que se citan sobre la residencia Reiner/Burchill proceden, además de la observación, de la memoria del arquitecto en la publicación que se cita y de la entrevista del autor con el Sr. Kenneth Reiner, promotor del proyecto, mantenida en Silvertop, Los Ángeles, en agosto de 1998.

63. Lautner, John, John Lautner, Architect, Princeton Architectural Press, Nueva York, 1998, p. 137.

los que las membranas se encuentran con la bóveda. La sala rectangular de Orans se había ‘desdemocratizado’ con respecto a la de Edwards. En Reiner, el aspecto de la sala es majestuoso. Con la cubierta curva suavemente posada sobre los lados cortos, los dinteles de coronas onduladas, y la transparencia total en simultaneidad con los reflejos multiplicados de los jardines y la ciudad en las dos membranas de vidrios facetados, es ya el salón del trono de aquel siglo pasado.

¿MODERNIDAD O TRADICIÓN? EL PAPEL DE LA R.N.A. Y EL B.D.G.A. EN EL DEBATE SOBRE LAS TENDENCIAS ESTILÍSTICAS DE LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA

Ana María Esteban Maluenda

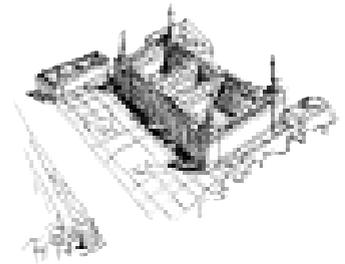
“La arquitectura será moderna si es adecuada a la hora actual. Y distinta a la de otras épocas. Si la hora actual es igual a otra hora histórica, no merecerá la arquitectura, ni ninguna otra actividad, el calificativo de moderna.”¹

El final de la guerra civil supone un punto de inflexión en la trayectoria de la arquitectura española. La sensación de triunfo se traduce de forma inmediata en un nuevo tipo de arquitectura de Estado. Se trata de conseguir un estilo que muestre el poder de la nación, y nada mejor para ello que remontarse a las épocas gloriosas del imperio español. La arquitectura moderna se asocia a los enemigos y, en muchos casos, arquitectos de elevado prestigio deben dejar el país desterrados por sus ideas. El sentimiento nacionalista y el afán por conseguir el famoso *estilo nacional* llevan a proponer una serie de edificios históricos como modelos arquitectónicos a imitar, para conseguir levantar el país y devolverle el ‘esplendor’ que tuvo en otras épocas. El Escorial y Villanueva se convierten en los principales referentes de los arquitectos, todo ello auspiciado por un régimen que necesita autoafirmarse en su poder. Las revistas publican diversas opiniones que, como la expresada por Luis Moya en su artículo “La Arquitectura Cortés”², presenta los estilos clásicos como los más adecuados para generar una arquitectura ‘respetuosa’:

“... hay arquitectura cortés y arquitectura descortés, intencionadamente descortés (...) La cortesía distingue unos estilos de otros: son corteses los de Grecia, los de las ciudades medievales y del Renacimiento, el de Felipe II y gran parte del barroco; descorteses son esos estilos aplastantes del Oriente antiguo y de la época maquinista moderna.”

Transcurridos unos años en los que esta sensación de ‘reconstrucción gloriosa’ envuelve a la mayoría de profesionales, y durante los cuales la arquitectura no es capaz de encontrar otras salidas -en parte quizá, debido al aislamiento que sufre España y también, en gran medida, a causa de la Segunda Guerra Mundial- los arquitectos comienzan a plantearse si ése es el camino a seguir. A través de las revistas se produce una ‘llamada de atención’, en un principio sutil, para que se reaccione ante un tipo de arquitectura que, por impuesta y anacrónica, nada tiene que ver con lo que acontece fuera de nuestras fronteras y, lo que resulta más doloroso, tampoco refleja un carácter propio.

En diciembre del año 1946 aparece el primer número del *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* (B.D.G.A.), cuya publicación se había suspendido en julio de 1944. Ante la crisis y el desconcierto de la profesión, el Boletín pretende “robustecer la unión de la Dirección General de Arquitectura



El Ministerio del Aire, uno de los mayores exponentes del *estilo nacional*. Croquis de Alejandro de la Sota.

1. RODRÍGUEZ AVIAL, Mariano, "Arquitectura Moderna y deshumanización del arte", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* 18, primer trimestre 1951.

2. MOYA BLANCO, Luis, "La Arquitectura Cortés", *Revista Nacional de Arquitectura* 56-57, agosto-septiembre 1946.

con los compañeros, haciéndoles partícipes de la marcha de los asuntos y de las inquietudes profesionales en el terreno oficial”³. Desde su editorial se anima a los arquitectos a una implicación activa con las siguientes palabras:

“Sus páginas están abiertas a todas las sugerencias e ideas, y para esta Dirección constituirá un motivo real de satisfacción contar con las aportaciones de los arquitectos -oficiales y particulares-, en la colaboración conjunta por el perfeccionamiento de la arquitectura española.”⁴

Aunque los primeros números parecen más un noticiario nacional, desde el principio se van incluyendo también artículos referentes a temas extranjeros. Pero tendrá que transcurrir un año desde el inicio de su publicación para que surja la primera referencia a un asunto que se va a convertir en uno de los principales argumentos del debate arquitectónico de los cincuenta: ¿qué estilo debe tener la arquitectura española? A partir de este momento, en casi todos los números del *B.D.G.A.* aparecerá algún texto relacionado con ello.

De forma similar, el tema sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española también aparece en la *Revista Nacional de Arquitectura* (R.N.A.). La vuelta de la publicación al Colegio de Arquitectos de Madrid, en 1948, señala el inicio de una nueva etapa bajo la dirección de Carlos de Miguel. De hecho, en la presentación del primer número de este ciclo se enuncian unas intenciones similares a las ya especificadas del *B.D.G.A.*: “nuestro esfuerzo no habrá sido inútil si nos encamina a producir más moderna y mejor arquitectura”. No hay que olvidar que Carlos de Miguel también dirigía el Boletín, por lo que su figura parece fundamental como propiciadora del cambio. A través de ambas revistas se comienza a apostar por una nueva arquitectura española en la que una serie de jóvenes arquitectos, Cabrero y Aburto, Coderch y Valls, Moreno Barberá, Fisac, Sota, Sostres, Sáenz de Oiza, Corrales y Molezún, entre otros, adquieren un papel protagonista tanto en la redacción de los proyectos como en la crítica y el debate arquitectónicos.

A grandes rasgos, y tras un primer repaso de los artículos, podríamos señalar dos tipos de discusiones prioritarias. Por una parte se plantea el estilo que debe seguir la arquitectura española; qué carácter debe tener para que muestre un criterio propio. Otro grupo avanza un poco más hasta definirse en torno a qué estética adoptar, abogando por una mayor libertad expresiva. Pero en uno u otro sentido, todos están de acuerdo en que el camino correcto no consiste en seguir generando una arquitectura historicista y monumental, sino en luchar por salir de esa corriente impuesta.

Sirviéndonos de los artículos aparecidos en la *R.N.A.* y el *B.D.G.A.*, se apuntarán una serie de indicios que explican la importancia que adquirió el debate sobre la búsqueda de una nueva arquitectura española acorde con su tiempo y su lugar. La exposición abarcará desde los primeros textos que se publican invitando a la reflexión sobre qué estilo adoptar, hasta la convocatoria de las *Sesiones de Crítica de Arquitectura (SCA)*, unas reuniones organizadas y publicadas por Carlos de Miguel en la *R.N.A.*, donde, durante toda la década de los cincuenta, se presentaron a debate numerosos temas de la actualidad arquitectónica española y extranjera. A través de ellas se podrán detectar cuáles eran los intereses que movían a los arquitectos del momento.

Los primeros artículos de la *R.N.A.* en los que se plantea qué imagen debe adoptar la arquitectura española presentan una estructura similar. Ante la

3. "Presentación", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* 1, diciembre 1946.

4. "Presentación", op. cit.

voluntad del nuevo régimen de crear un estilo nacional, ofrecen un repaso de la historia en busca de un momento cumbre en nuestra arquitectura⁵. Aun así, la revista permite que aparezcan algunas críticas directas a las pretensiones del Gobierno y de este modo, en el año 1943, García Viñolas comienza un texto diciendo: “De todas las voluntades que puede tener un Caudillo, ninguna me parece tan ambiciosa como ésta de crear en el orden de la Arquitectura el estilo propio de su tiempo”⁶. El autor, después de la consabida exposición histórica, lanza unas palabras que, vistas desde nuestra perspectiva, resultaron proféticas:

“Si es verdad que este tiempo que está en nuestras manos, esta Edad que poseemos y nos posee, significa una incorporación histórica, veremos un día moverse la Arquitectura de nuestro pueblo y adoptar una forma nueva, que no puede ser ‘inventada’ porque surgirá naturalmente”.

Enrique Azcoaga se manifiesta de un modo más rotundo cuando establece la siguiente comparación:

“Si todos estamos de acuerdo en la diferencia que existe entre un escultor y un marmolista, no sé por qué llamamos algo más que ‘albañiles’ a esos distinguidos arquitectos de este tiempo duro e ingrato que, apoyando sus codos en la mesa de la técnica, levantan sus pretensiones arquitectónicas ‘según’ la vida eterna del Escorial”⁷.

Pero, polémicas aparte, el planteamiento de un debate que intente solucionar el desconcierto reinante en el seno de la arquitectura española surgirá, de manos del *B.D.G.A.*, a finales del año 1947, cuando en la entrada de un artículo titulado “Arquitectura española” se empieza a mirar fuera de nuestras fronteras intentando buscar ciertos paralelismos que ayuden a aclarar la situación que se está viviendo:

“Los tiempos presentes, que todo lo han revuelto y desorbitado, llevan a la Arquitectura a una manifiesta desorientación (...) Conviene que los arquitectos españoles pensemos muy seriamente en estos problemas para que, entre todos, animados de la mejor voluntad y afán de estudio, lleguemos a formar un criterio con personalidad propia.”⁸

El mes de junio de 1948 parece ser el momento que señala el arranque real de la discusión. En la *R.N.A.*, Miguel Fisac aparece en escena con su conocido artículo “Lo clásico y lo español”⁹, y dicta sentencia en contra de la arquitectura que se estaba produciendo: “también es cierto -no diremos que innegable, porque algunos no querrán reconocerlo- que el camino por el que hoy marcha nuestra arquitectura no va a ninguna parte”. Las palabras de Gabriel Alomar en el *B.D.G.A.* también presentan la situación como insostenible y señalan la necesidad de un cambio:

“Debemos empezar a hacernos a la idea de que el periodo vivido por la arquitectura española durante el pasado decenio ha sido un periodo excepcional, del cual será pronto hora de salir para incorporarnos a las corrientes que arrastran a la cultura humana, pues no podemos renegar de la época en que vivimos (...) Cuanto más sinceramente la sirvamos, mayor calidad tendrán nuestras realizaciones”¹⁰.

La expresión ‘tendencias estilísticas’ utilizada por Alomar para encabezar este artículo, se adopta como título de una serie de intervenciones que aparecen a continuación en el *B.D.G.A.* En el número siguiente se publica un texto de Francisco de Asís Cabrero quien, aunque contrario a la búsqueda de una ‘pretendida’ tendencia, sí detecta una fuerte crisis, que califica como ‘sincera’ porque “responde a un estado actual de las cosas”, y ‘positiva’, pues “Los

5. SAN MARTÍN, Melchor de Almagro, “¿Qué estilo arquitectónico se adapta mejor al carácter de Madrid?”, *Revista Nacional de Arquitectura* 15, marzo 1943.

PALACIOS, Antonio, “Ante una moderna arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura* 47, noviembre-diciembre 1945.

6. GARCÍA VIÑOLAS, Manuel Augusto, “Sobre la creación de los estilos arquitectónicos”. *Revista Nacional de Arquitectura* 18 y 19, junio-julio 1943.

7. AZCOAGA, Enrique, “Epístola a un arquitecto enamorado de ‘El Escorial’”, *Revista Nacional de Arquitectura* 43, julio 1945.

8. “Arquitectura española”, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* 5, diciembre 1947.

9. FISAC, Miguel, “Lo clásico y lo español”, *Revista Nacional de Arquitectura* 78, junio 1948.

10. ALOMAR, Gabriel, “Sobre las tendencias estilísticas de la Arquitectura española actual”, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* 7, junio 1948.

resultados de esta crisis de la Arquitectura hay que esperarlos, y es necesario aprovecharla; (...) El buen Arquitecto sólo necesita tiempo, ambiente y medios”¹¹. A finales de ese año Fisac vuelve a retomar el tema, esta vez en el Boletín, y aboga por la adopción de “un funcionalismo de verdad, honrado, en perfecta armonía con los materiales de que podemos disponer y sin teatralidad”. En sus palabras encontramos otro de los rasgos que caracterizan esta búsqueda del estilo idóneo, el respeto y la asimilación de lo autóctono: “La nueva arquitectura que debemos crear no es algo quimérico sin correspondencia tangible con la realidad”¹².

Los artículos se van sucediendo y la polémica toma tal fuerza que se lleva a la V Asamblea Nacional de Arquitectos, celebrada en las ciudades de Barcelona, Valencia y Palma de Mallorca durante el mes de mayo de 1949. Nuestro ya familiar título “Tendencias actuales de la Arquitectura” se convierte en uno de los temas propuestos a debate. Las páginas de la *R.N.A.* y el *B.D.G.A.* recogen algunas de las diversas ponencias presentadas. Desde la ‘postura de escepticismo’ de José Fonseca “ante la eficacia del resultado de una discusión sobre tema tan huidizo como este de los estilos en boga”¹³, hasta la ‘activista’ de Juan de Zavala¹⁴ en busca de un nuevo camino:

“Es necesario que otra vez hagamos de la arquitectura el arte vivo que ha dejado de ser hace tiempo (...) no se trata de romper otra vez con el pasado, sino de enraizarlo en un concepto moderno que haga ‘sucesión’ lo que hoy es ‘mimetismo’ (...) Es preciso que hagamos una revisión de los conceptos que integran nuestra arquitectura, para determinar cuáles podemos considerar vigentes todavía y cuáles es necesario sustituir por otros más de acuerdo con la vida actual”¹⁵.

También se publica un nuevo artículo de Fisac presentado como ponencia a esta asamblea en el que, una vez más, el arquitecto manchego achaca la falta de ‘verdadera verdad’ en la producción española a la falta de ‘sencillez’ y anima a sus compañeros a dejar de lado los pastiches y buscar en los orígenes de la verdadera historia:

“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 y, en general, de un arte nuevo”¹⁶.

A partir de este momento, ven la luz numerosos textos relacionados con esta discusión, aunque tal vez enfocan su preocupación hacia la búsqueda y el estudio de casos paralelos en otros países. Parece como si el título “Tendencias actuales de la Arquitectura” empezase a sonar repetitivo en los oídos de los arquitectos españoles. No en vano, Francisco Mitjans comienza su famoso artículo “Pero en nuestras calles no crece la hiedra” diciendo “¿Queda algo por decir en esta cuestión, tácitamente planteada con carácter permanente?”. A principios de los años cincuenta, la pregunta ‘¿Modernidad o tradición?’, tantas veces formulada en los años precedentes, ha cambiado de sentido. Ya no se trata de elegir entre una u otra postura, sino de intentar aunar ambas, expresando con un lenguaje contemporáneo la verdadera esencia de nuestra arquitectura. La imagen que tienen los edificios pasa a un segundo plano para intentar analizar si, realmente, la arquitectura española ha asimilado su verdadera personalidad.

El tema tan traído y llevado de las tendencias estilísticas de la arquitectura española va a seguir apareciendo en ambas revistas durante toda la década

11. CABRERO, Francisco de Asís, “Comentario a las tendencias estilísticas”, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* 8, septiembre 1948.

12. FISAC, Miguel, “Las tendencias estética actuales”, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* 9, diciembre 1948.

13. FONSECA, José, “Tendencias actuales de la Arquitectura”, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* 11, junio 1949.

14. Recordemos que Zavala y Mercadal fueron dos de los firmantes de la declaración de La Sarraz, durante el primer congreso del CIAM del año 1928.

15. Juan de Zavala: “Tendencias actuales de la Arquitectura”. *Revista Nacional de Arquitectura* 90, junio 1949.

16. FISAC, Miguel, “Estética de Arquitectura”, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* 11, vol. IV, junio 1949.

de los cincuenta. Pero no sólo queda reducido a este ámbito puramente profesional: en ocasiones, la discusión se traslada a otros medios, como la entrevista que realiza Santiago Riopérez a Fisac, Sota y De Miguel a través de los micrófonos de Radio Nacional¹⁷. Con todo, el tono de la discusión en las publicaciones periódicas decae frente a la profusión de artículos dedicados a exponer el panorama mundial. Dicho esto podría parecer que la polémica en torno a la arquitectura española pierde fuerza durante este periodo cuando, en realidad, ocurre todo lo contrario.

Lo que sí se produce es un cambio en la forma del debate. Frente al diálogo incipiente y entrecortado que se da en estos primeros momentos por medio de los artículos y las contestaciones a los mismos aparecidos en las revistas, los años cincuenta irrumpen en el escenario del debate arquitectónico español planteando un nuevo concepto de crítica y dando lugar a una discusión real en el tiempo y el espacio, a través de las *Sesiones de Crítica de Arquitectura*.

En palabras de Carlos de Miguel¹⁸, la historia de las SCA se podría remontar a unas reuniones madrileñas anteriores a la Guerra Civil en las que, bajo la dirección de Pedro Bidagor, un grupo de arquitectos discutía sobre temas urbanísticos. Finalizada la contienda, Alberto Acha convoca unas nuevas tertulias, bastante restringidas, que retoman el ritmo de las anteriores. El grupo que así se forma será el que inicie las SCA después de la prematura muerte de este último. De Miguel recuerda cómo se fundaron cuando,

“al final de una comida, como debe ser entre españoles, fuimos designados Fernando Chueca, Miguel Fisac, Luis Moya y yo para llevar adelante estas Sesiones, que entonces ya fueron designadas con el nombre de Sesiones de Crítica de Arquitectura”¹⁹.

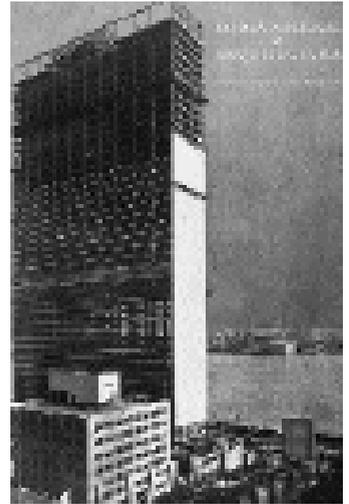
El ciclo se inauguró con la reunión celebrada durante el mes de octubre de 1950, en una sala cedida por el Banco Urquijo, sobre el edificio de la O.N.U. Esta primera asamblea se plantea con la misma estructura que tendrán todas las que la siguen: un ponente invitado por la organización realiza una exposición del tema elegido pasando el turno, a continuación, al resto de asistentes que tuviesen algo que expresar. De esta forma, cada sesión generaba una mesa redonda en la que se debatían los argumentos presentados. En la primera página del artículo que posteriormente se publica en la *R.N.A.* se aprovecha para presentar, en forma de diálogo, las nuevas reuniones al grueso de lectores de la revista:

“- Óigame: ¿qué es eso de Sesiones de Crítica de Arquitectura?”

- Nada importante, no se asuste. Un grupo de arquitectos nos reunimos amigablemente en Madrid para charlar sobre temas de Arquitectura... Ya nos damos cuenta de nuestras limitaciones, y no pretendemos dogmatizar. Pero a los arquitectos españoles quizá les puedan interesar estas sencillas opiniones de algunos de sus compañeros. No hay que impresionarse por la palabra impresa, que no porque esté impresa adquiere en este caso mayor trascendencia: se imprimen estas palabras en tanto que son portadoras de ideas, no con carácter de valor notarial.”²⁰

En la ponencia sobre el edificio de la O.N.U Luis Moya adopta un tono bastante duro, acorde con las palabras que, unas líneas antes, utiliza para definir lo que es la crítica: “Más importante que lo criticado es la crítica en sí, pues somos arquitectos, y ‘nuestra’ crítica será, en definitiva, ‘nuestra’ expresión de lo que pensamos sobre ‘nuestro’ oficio.”

Después llegan algunas intervenciones como la de Fisac, en defensa de la criticada monumentalidad del edificio tan cercana a algunas arquitecturas



Portada de la *Revista Nacional de Arquitectura* 109, dedicada al edificio de la O.N.U.

17. Véase “La arquitectura y sus tendencias actuales”, *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* 40, vol. X, cuarto trimestre 1956.

18. Véase “Crítica de las Sesiones de Crítica de Arquitectura”, *Revista Nacional de Arquitectura* 176-177, agosto-septiembre 1956.

19. “Crítica de las Sesiones de Crítica de Arquitectura”, op. cit.

20. “Edificio de la O.N.U. visto por arquitectos españoles. Sesiones de Crítica de Arquitectura. Sede permanente de la O.N.U. en Nueva York”. *Revista Nacional de Arquitectura* 109, enero 1951.

‘grandilocuentes’ que se han hecho en España; o la de Gutiérrez Soto, apoyando una forma que juzga adecuada a ese caso, aunque no trasladable al caso español; la de Pedro Bidagor, afirmando que “el mundo va detrás de algo nuevo, algo que no es la arquitectura del siglo XIX, y trata de obtener una estética nueva”. También participan Rafael Aburto, disculpando la falta de correspondencia entre interior y exterior para conseguir una única forma sencilla que albergue todas las soluciones exteriores; y Mariano Garrigues, que razonadamente invita a ejercitar la crítica dentro de un rigor que evite “lanzar terribles ‘vetos’ contra aquello que, por pereza mental, no queremos comprender”. El hecho de que se produzcan estas diferencias de criterio entre el ponente y el resto de los participantes, lejos de desanimar al grupo, incentiva el ánimo en los presentes para seguir reuniéndose a discutir y resuelve el problema de la continuidad de las Sesiones. Pero se decide cambiar el tipo de tema elegido por uno más cercano para, según expresará Carlos de Miguel años después, evitar seguir ‘saeteando ausentes’²¹.

Parece ser que ésta es la razón por la que, a partir de este momento, la mayoría de las Sesiones de Crítica se dedican a cuestiones más directamente relacionadas con el ámbito español. Únicamente se convocan otras nueve reuniones dedicadas a temas extranjeros y, en muchos casos, con algún tipo de motivo que las relaciona con España: las dedicadas a arquitectos como Le Corbusier²² o Alvar Aalto²³, esta última organizada con motivo de su visita a España en 1951; las que analizan temas de actualidad en el ámbito arquitectónico internacional, como la Estación Termini²⁴ de Roma, la arquitectura brasileña²⁵ o la Interbau²⁶; la dedicada al edificio de la embajada de Estados Unidos en Madrid²⁷, por el debate que suscitó entre los arquitectos españoles; dos de ellas basadas en las experiencias acumuladas en viajes de españoles al extranjero²⁸; y, por último, una difícilmente clasificable, dedicada a la organización de las oficinas de arquitectura en Norteamérica²⁹. El resto de tertulias se dedican a temas específicamente españoles excepto cuatro, en las que se exponen cuestiones propias de nuestro país comparándolas con algunos casos foráneos³⁰.

Enumerar todas las reuniones mantenidas durante la década de los cincuenta nos llevaría a emplear muchísimo más espacio y tiempo de los que se dispone para esta exposición, además del consecuente tedio que produciría la enumeración ordenada de las cincuenta y dos sesiones que se han recogido en la *R.N.A.* Por ello, se procederá a comentar algunas de las que se consideran más interesantes para aclarar el tema que nos ocupa, es decir, el debate en torno al tipo de arquitectura más adecuada a nuestro país.

Como se comentaba líneas atrás, después de la primera sesión, dedicada al edificio de la O.N.U., se decide elegir un ejemplo más cercano al caso español. Pero, como señalaba De Miguel “¿A quién se le pedía una obra propia, naturalmente un buen y reputado edificio, para ofrecerlo a la pública crítica y posterior publicación en la Revista?”³¹. El primer personaje que aceptó el reto fue Luis Gutiérrez Soto y el edificio elegido era, en ese momento, uno de los mayores exponentes de la arquitectura nacional: el Ministerio del Aire³². Según De Miguel, tanto su figura como la de Luis Moya resultaron decisivas para las Sesiones de Crítica de Arquitectura, “Moya, porque supo dar el tono de las críticas, y Gutiérrez Soto, porque hizo posible, con su ejemplo, el que la continuidad de estas Sesiones quedara garantizada”. Junto a De Miguel, des-

21. "Crítica de las Sesiones de Crítica de Arquitectura", op. cit.

22. "Sesión de Crítica de Arquitectura. Le Corbusier", *Revista Nacional de Arquitectura* 199, julio 1958.

23. "El arquitecto Alvar Aalto en las Sesiones de Crítica de Arquitectura celebradas en el mes de noviembre en Madrid", *Revista Nacional de Arquitectura* 124, abril 1952.

24. "Sesión Crítica de Arquitectura. Estación Termini, en Roma (Italia)", *Revista Nacional de Arquitectura* 113, mayo 1951.

25. "Sesión de Crítica de Arquitectura. Arquitectura de Brasil. Origen y Naturaleza de la arquitectura brasileña contemporánea", *Revista Nacional de Arquitectura* 156, diciembre 1954.

26. "Sesión de Crítica de Arquitectura. Interbau", *Revista Nacional de Arquitectura* 193, enero 1958.

27. "Sesión de Crítica de Arquitectura. Edificio de la Embajada de U.S.A. en Madrid", *Revista Nacional de Arquitectura* 162, junio 1955.

28. "Experiencias arquitectónicas de un viaje a Norteamérica", *Revista Nacional de Arquitectura* 135, marzo 1953.

"Viaje de estudios a Estados Unidos", *Revista Nacional de Arquitectura* 184, abril 1957.

29. "La organización de las oficinas de arquitectura en Norteamérica", *Revista Nacional de Arquitectura* 167, noviembre 1955.

30. "Sesión de Crítica de Arquitectura. Funcionalismo y ladrillismo", *Revista Nacional de Arquitectura* 119, noviembre 1951.

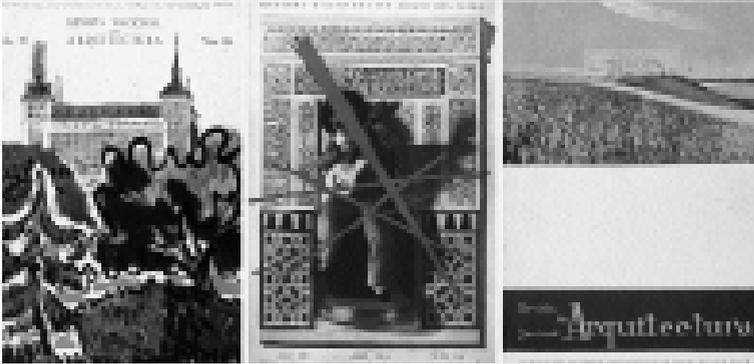
"Sesiones de Crítica de Arquitectura. Opiniones del hombre de la calle", *Revista Nacional de Arquitectura* 120, diciembre 1951.

"Cosas de las calles", *Revista Nacional de Arquitectura* 134, febrero 1953.

"Sesión de Crítica de Arquitectura. Plazas", *Revista Nacional de Arquitectura* 181, enero 1957.

31. "Crítica de las Sesiones de Crítica de Arquitectura", op. cit.

32. "Sesiones de Crítica de Arquitectura. El Ministerio del Aire", *Revista Nacional de Arquitectura* 112, abril 1951.



En diversas ocasiones, las portadas de la *Revista Nacional de Arquitectura* reflejan el tema que se trata en las Sesiones de Crítica que publican. De izquierda a derecha: el Ministerio del Aire, en *R.N.A.* 112; el entendimiento de La Alhambra fuera del folclore, en *R.N.A.* 136; y el proyecto para una capilla en el Camino de Santiago, en *R.N.A.* 191.

tacan Chueca y Fisac como primer grupo organizador de las Sesiones, aunque más adelante delegasen poderes hacia el primero por la facilidad que le proporcionaba su cargo en la Revista. Todos ellos, además, elaboran más de una ponencia para las sesiones; Moya llega incluso a preparar cuatro³³. Oíza también repite para explicar dos de sus proyectos: el concurso para una catedral dedicada a San Isidro³⁴ y la capilla para el Camino de Santiago³⁵, por la que obtiene el Premio Nacional de Arquitectura en 1954.

Pero la Sesión más famosa es, probablemente, la que se celebró durante los días 14 y 15 de octubre de 1952 en el recinto del palacio árabe de La Alhambra³⁶ para discutir las relaciones de este edificio con la arquitectura española contemporánea. La reunión tuvo como resultado el conocidísimo “Manifiesto de la Alhambra”³⁷, redactado por Chueca a partir de las ideas que se expusieron durante esos días. La difusión de ese Manifiesto fue enorme y, como origen de éste, la sesión de crítica granadina apareció en la mayoría de revistas de la época³⁸.

En general, las Sesiones que alcanzaron mayor éxito fueron las dedicadas a edificios concretos. En ellas se discutía sobre aspectos de concepto o constructivos que interesaban a todos los asistentes y, en muchas ocasiones, el arquitecto autor del proyecto estaba presente o era el encargado de realizar la ponencia de presentación. Entre ellas figuran las dedicadas a las Basílicas de Aránzazu y de La Merced³⁹, con la presentación de Cabrero; a la I Feria Internacional del Campo⁴⁰, de Muguruza; a la Iglesia de los PP. Dominicos de Valladolid⁴¹, a cargo del propio Fisac; a las nuevas parroquias de Vitoria⁴², con introducción de Carlos de Miguel; o las celebradas en los edificios para formación del profesorado laboral⁴³ y el grupo escolar Herrera del Pisuerga⁴⁴, además de las que ya se han ido nombrado.

Finalmente nos restan por señalar las dos Sesiones de Crítica específicamente dedicadas al estado de la arquitectura española. La primera, titulada “La arquitectura contemporánea en España”⁴⁵, se celebró en el mes de junio de 1953. La segunda, “Sobre la arquitectura actual”⁴⁶, que tuvo lugar en la década siguiente, dentro de una serie posterior de Sesiones de Crítica, nos sirve, como los artículos de finales de los cuarenta citados al principio, para cerrar

33. "Edificio de la O.N.U. visto por arquitectos españoles. Sesiones de Crítica de Arquitectura. Sede permanente de la O.N.U. en Nueva York", *Revista Nacional de Arquitectura* 109, enero 1951. "Sesión de Crítica de Arquitectura. Edificio de la Embajada de U.S.A. en Madrid", *Revista Nacional de Arquitectura* 162, junio 1955.

"Sesión de Crítica de Arquitectura. Universidad Laboral José Antonio Girón en Gijón", *Revista Nacional de Arquitectura* 168, diciembre 1955.

"Sesión de Crítica de Arquitectura. Le Corbusier", *Revista Nacional de Arquitectura* 199, julio 1958. 34. "Proyecto de Catedral en Madrid", *Revista Nacional de Arquitectura* 123, marzo 1952.

35. "Sesión de Crítica de Arquitectura. Una capilla en el Camino de Santiago. Premio Nacional de Arquitectura 1954", *Revista Nacional de Arquitectura* 161, mayo 1955.

36. "Sesión de Crítica de Arquitectura. La Alhambra", *Revista Nacional de Arquitectura* 136, abril 1953.

37. *Manifiesto de la Alhambra*. Dirección General de Arquitectura; Madrid; 1953.

CHUECA GOITIA, Fernando, *Invariantes castizos de la arquitectura española. Invariantes de la arquitectura hispanoamericana. Manifiesto de la Alhambra*, Seminarios y Ediciones; Madrid; 1971.

38. Como ejemplo, se adjuntan los artículos publicados en el *B.D.G.A.*, la otra revista sobre la que trata esta exposición:

"La Alhambra y nosotros", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* 25, cuarto trimestre 1952.

"La actualidad de la Alhambra", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* 27, tercer trimestre 1953.

"El 'Manifiesto de la Alhambra' de los arquitectos españoles", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* 28, cuarto trimestre 1953.

"Manifiesto de la Alhambra", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* 28, cuarto trimestre 1953.

"El 'Manifiesto de la Alhambra' por 24 arquitectos españoles", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* 29, primer trimestre 1954.

"El Manifiesto de la Alhambra", *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* 29, primer trimestre 1954.

39. "Las Basílicas de Aránzazu y de la Merced. Sesiones de Crítica de Arquitectura", *Revista Nacional de Arquitectura* 114, junio 1951.

40. "Sesión de Crítica de Arquitectura celebrada en Madrid en octubre de 1953, sobre la I Feria Internacional del Campo", *Revista Nacional de Arquitectura* 145, enero 1954.

41. "Sesión de Crítica de Arquitectura dedicada a la iglesia de los PP. Dominicos en Valladolid", *Revista Nacional de Arquitectura* 157, enero 1955.

42. "Sesión de Crítica de Arquitectura. Las nuevas parroquias de Vitoria", *Revista Nacional de Arquitectura* 196, abril 1958.

43. "Visita y opiniones al edificio para la formación del profesorado de enseñanza laboral", *Revista Nacional de Arquitectura* 203, noviembre 1958.

44. "Visita y opiniones al grupo escolar en Herrera de Pisuerga", *Revista Nacional de Arquitectura* 203, noviembre 1958.

45. "La arquitectura contemporánea en España", *Revista Nacional de Arquitectura* 143, noviembre 1953.

46. "Sesiones de Crítica de Arquitectura. Sobre la arquitectura actual", *Arquitectura* 66, junio 1964.



Primera página de la SCA titulada "Sobre la arquitectura actual". En la foto, el poblado de Caño Roto.

un ciclo que, aunque circunscrito a los años que nos ocupan, abarca, en sus orígenes y desarrollo, algunos años más de los estrictamente encuadrados en el decenio. La diferencia entre ambos casos no radica precisamente en las ponencias, ambas defensoras de los antiguos valores, sino en la respuesta que reciben de los asistentes a las sesiones.

En la reunión de 1953, el arquitecto Aníbal Álvarez prepara una ponencia que, aunque responde a la denominación de arquitectura contemporánea en España, se concentra en exaltar los valores de las arquitecturas creadas por los que él denomina 'grandes figuras que poseemos', un grupo de arquitectos nacidos entre 1890 y 1913, entre los que cita a Juan Moya, Luis Bellido, Antonio Palacios, Manuel Cárdenas, Antonio Gaudí, José Domènech, Modesto López Otero, Secundino Zuazo, Teodoro de Anasagasti o Pedro Muguruza. Después de un resumen y panegírico de sus trayectorias, termina diciendo:

"...la obra de todos estos arquitectos es, a mi entender, más interesante que la realizada después, aunque el valor de muchos edificios posteriores sea de mayor importancia material, y aquí quizá esté la verdadera dificultad de nuestros problemas actuales. He pretendido demostrar que, a partir de finales de siglo hasta ahora, este grupo más destacado sigue una línea ascensional, que creo se nos queda estos años un poco estancada y quizá con grave peligro de desaparecer, como parece indicar la tendencia de las nuevas generaciones de arquitectos por volver a prestar un excesivo interés a todo lo exterior, con desconocimiento o desvío hacia todo lo que antecede".

Frente a estas ideas, los arquitectos asistentes comienzan a responder y exponer sus opiniones. El primero en intervenir es Luis Moya quien, mostrando admiración por las figuras citadas, no deja de ver aspectos positivos en la arquitectura actual:

"En cuanto a la relación entre el nivel actual de nuestra profesión y el de la época de don Juan Moya, creo que hemos perdido mucho del conocimiento de los oficios que caracterizaban aquella generación, y, en cambio, hemos avanzado en el camino hacia una idea de conjunto de la arquitectura".

Antonio Rubio, en tono conciliador, coincide en algunos aspectos con Aníbal Álvarez, pero sin creer que la arquitectura española va a menos. Su comentario final también resulta alentador, aunque encierre una pequeña regañina:

"Hay que levantar el ánimo y esperar que vaya en aumento ese espíritu de superación que se va perfilando, y que vislumbro que se logrará; pero, eso sí, trabajando más, y ésta es una de las facetas que se pueden echar en cara a la actual generación".

Sin embargo, las palabras de Mariano Garrigues se dirigen directamente contra los "llamados modernos":

"A mí me parece que toda aquella arquitectura tenía una raíz humana más fuerte y más firme como valor personal, porque eran gentes adecuadas al modo de vivir de la época, y creo que eran más modernos que nosotros, porque el arquitecto estaba mucho más en el tono de la modernidad del momento".

La polémica surge entre Bidagor y Cabrero cuando el primero afirma:

"el mundo no espera nuestros progresos en la bomba atómica, sino que mantengamos los valores eternos y morales, asimilando los progresos del mundo moderno para que tengan un sello de cultura occidental. Esta es la preocupación que debemos tener: asimilar, en la medida de lo posi-

ble, todos los progresos de la arquitectura del mundo, pero dándoles un sello español propio y espiritual”.

Cabrero no ve razones suficientes para que los arquitectos tengan que hablar tanto de tradición y arquitectura nacional y termina diciendo que esa tradición a la que algunos dicen aferrarse es falsa. Pero aparte de esta diferencia de opiniones, salvada de un modo bastante tranquilo, las distintas declaraciones se escuchan por todos los presentes sin que haya ninguna intervención que niegue categóricamente lo que manifiestan las anteriores.

Algo muy distinto ocurre en la segunda Sesión de Crítica a la que nos estamos refiriendo, la planteada nueve años más tarde en torno a la arquitectura actual. El debate gira alrededor de un artículo publicado en el diario *ABC* en el que uno de sus colaboradores, Casariego, crítica la diferencia de gustos entre los arquitectos ‘modernos’ y la gente de la calle. Después de una serie de comparaciones para explicar lo que él considera ser un ‘buen o mal arquitecto’, expresa su disconformidad con la actual producción religiosa y aboga por una arquitectura ‘con vocación de eternidad’, refiriéndose con ello no “sólo a la solidez física de la fábrica, sino también a la permanencia cronológica del estilo, que debe basarse en bien depurados cánones de estética”. Una vez más, el turno de intervenciones se inicia con Luis Moya que se refiere a cómo en España se intenta tener en cuenta la tradición, aunque no se ha conseguido lo que en otros países como Finlandia, que han asimilado lo autóctono en una arquitectura verdaderamente moderna.

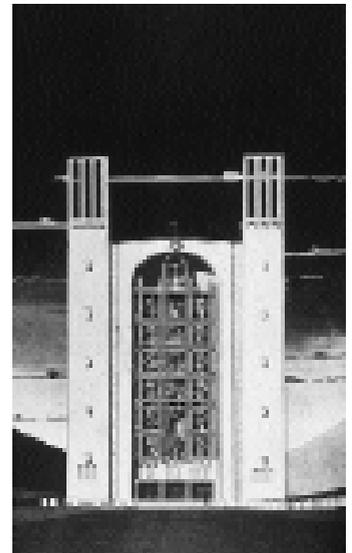
Después de este comentario, entra en escena Sáenz de Oíza, quien comienza su exposición diciendo estar en “absoluta, total y rotunda disconformidad con el conferenciante”. En un tono severo y sin vacilaciones, se dirige a Casariego para decirle:

“Hay personas que en su tiempo no viven su momento y se quedan atrás y encuentran todo muy extraño... ¡Qué se va a hacer! Lo siento por ellas. Yo creo que nuestro tiempo es hermosísimo y que hay que vivir en nuestro tiempo”.

El conferenciante se intenta defender alegando que no hay ‘antiguo ni moderno’, sino ‘bello y no bello’, a lo que Oíza responde con la pregunta ‘¿Quién establece el canon de la belleza?’. El tono de la discusión se va encendiendo hasta que toma la palabra Manuel Barbero para solicitar a la sociedad la misma buena fe al mirar un edificio que la que tiene un arquitecto al proyectarlo. Parecía que la controversia había disminuido pero Miguel Oriol vuelve a la carga criticando ese supuesto ‘momento de crisis’ que los críticos detectan en el ambiente y defendiendo la arquitectura actual:

“Yo creo, personalmente, que nunca ha habido un momento más claro en el mundo (...) Posiblemente, ningún tiempo anterior ha sido tan claro (...) Cualquier arquitectura (...) es mejor que cualquiera arquitectura anterior (...) Lo absurdo es decir: Todo lo que se hace es malo (...) Y esto lo está haciendo la crítica de hoy”.

Sáenz de Oíza aprovecha para rematar la intervención de Oriol en contra de este tipo de opiniones opuestas a la modernidad afirmando: “la función de la crítica en la Prensa española es enseñar mal a la gente. ¡Prefiero ser analfabeto! Antes que me engañen”. La sesión termina con una diferencia de pareceres entre el ponente y los asistentes, totalmente convencidos los últimos de la idoneidad de la arquitectura moderna.



La basilica de la Merced, de Sáenz de Oíza. Uno de los primeros edificios donde las nuevas generaciones de arquitectos apuestan por la modernidad.

Como puede verse, la actitud de los profesionales ante la crítica de este tipo de arquitectura había cambiado mucho con los años, como también lo había hecho el grueso de asistentes a las sesiones. Frente a la duda y el respeto por todas las opiniones expresadas en la primera de estas dos sesiones, se encuentra la defensa férrea de unas ideas que habían ido madurando con el tiempo en el espíritu de los arquitectos españoles. También es cierto que el lapso transcurrido había permitido que los más jóvenes afianzasen sus conocimientos y vieses contruidos algunos ejemplos que no sólo se apreciaban dentro de nuestras fronteras, sino que alcanzaron el reconocimiento de los foros internacionales. No hace falta que recordemos que fue en la década de los cincuenta cuando los arquitectos españoles comenzaron a ver valorados sus proyectos en concursos, con premios, etcétera. Precisamente a finales del periodo, España triunfó en la Exposición de Bruselas de 1958 con el Pabellón de los Hexágonos de Corrales y Molezún. El hecho de que el gobierno español eligiese este ejemplo moderno para representar al país en una muestra internacional confirma que el momento del *estilo nacional* había terminado. La nueva generación de profesionales ya no vacilaba a la hora de expresar sus gustos y luchaba para hacer el tipo de arquitectura que consideraba más adecuada y más sincera. El tiempo de debatir cómo debía ser la arquitectura española acabó cuando los arquitectos descubrieron qué tipo de arquitectura querían hacer.

EL GOBIERNO CIVIL DE TARRAGONA: UN EDIFICIO EN IMÁGENES

Ana Belén de Isla Gómez

En 1957 se falla el concurso de anteproyectos convocado por la Dirección General de Arquitectura para el edificio del Gobierno Civil de Tarragona. La ubicación y condiciones del solar, así como el programa del mismo, condicionaron en gran manera las soluciones arquitectónicas. Como todos conocemos, la propuesta ganadora fue de Alejandro de la Sota, quedando en segundo lugar el trabajo de Pablo Mongui y Francisco Vaureda y en tercer puesto Pablo Pintado y Rafael Lozano.

En el breve espacio de esta comunicación intentaré reflejar la repercusión que el proyecto causó en la prensa especializada de la época, el camino recorrido por la crítica de este proyecto entre los años 1957 y 1987. Treinta años que median entre el proyecto y su restauración y que marcan la diferencia entre el mutismo oficial inicial y el abierto reconocimiento de los últimos años.

Uno de los edificios más reconocidos y admirados de la arquitectura española, no sólo de los años 50, sino también de las décadas posteriores, y al que sin embargo, la prensa dedicó una atención muy superficial. No existen artículos, no ya de opinión, sino descriptivos del proyecto. Sorprende descubrir como hasta 1974, trece años después de la fecha del proyecto y diez de la finalización del mismo, no se publica una sola imagen del edificio construido y que hasta 1981 no se pone por escrito un juicio personal, serio y justificado, acerca del mismo.

Comenzando cronológicamente es la Revista Nacional de Arquitectura - que dedica el primer artículo¹ del n° 185 a recoger el fallo del jurado -la primera en publicar el proyecto. Se trata de un artículo poco comprometido que recoge la documentación, tanto gráfica como escrita presentada al concurso por los tres arquitectos premiados. La revista reproduce plantas, alzados y memoria de los proyectos. El proyecto de Sota ocupa las cuatro primeras páginas, el texto, del propio arquitecto, es conciso y directo; centrado en justificar la adopción de la solución final.

“Se cree debe ambientarse como de hoy un sector nuevo de una vieja población. El respeto a lo viejo debe traducirse en una conservación cuando su calidad lo aconseje, no debe entenderse como obligación de repetirlo.”²

El interés principal del arquitecto parece ser la justificación de la forma adoptada:

“Se respeta el trazado urbano en cuanto a la limitación en más que dan sus alineaciones; se prescinde de la forma del solar por ellas determinado por no gustar de plantas en forma de cuña; se prefiere las derivadas de la cuadrícula.”³

1. *Revista Nacional de Arquitectura*, n°185 mayo, 1957 pp. 1 a 9.

2. *Ibidem* nota 1 p. 1.

3. *Ibidem* nota 1 p. 1.

“Con estas imposiciones, la composición general se resuelve, fundamentalmente cortando -en altura- en dos el bloque del edificio, por la planta del salón de recepciones que, con terraza anterior; hace patente y claro este corte; abajo, el Gobierno Civil; encima, las viviendas.”⁴

La composición de la fachada, asimétrica y destacadamente abstracta merece una explicación del arquitecto:

“... la fachada principal... se ha movido para romper el eje definido, que de otra manera señalarían marcadamente... esta rotura, esta jugada de forma que, introduciendo otros elementos como escudos, bandera, banco, etc., en la composición, esta no se pierda, y este equilibrio de fachada sea tal, pero pudiera decirse dinámico o potencial, no estático con menor intención y emoción; se cree esto de cierto valor en la composición.”⁵

Esto es todo lo que en España se publica acerca del Gobierno Civil en el año 1957. Pese a la disparidad de opiniones que sin duda el proyecto originó⁶, ningún artículo de opinión queda reflejado en la prensa escrita. En 1961 Carlos Flores publica *Arquitectura Española Contemporánea* recogiendo alguno de los edificios, a su juicio, más representativos del momento. Aparecen varias obras de A. De la Sota pero el Gobierno Civil no se encuentra entre ellas, quizá por no haberse concluido aún la construcción -se inauguraría en 1964-.

Como se ha señalado no es hasta 1974 cuando el proyecto vuelve a aparecer en la prensa especializada. En este año A. De la Sota recibe el premio Nacional de Arquitectura. Con este motivo dos revistas nacionales: *Hogar y Arquitectura* y *Nueva Forma* le dedican sendos números monográficos que se publican simultáneamente en el mes de diciembre. Las referencias al Gobierno Civil son escasas.

Juan Daniel Fullaondo escribe un artículo introductor a la obra de A. de la Sota en el número 115 de *Nueva Forma*. Junto a este escrito, la revista presentará por orden cronológico las obras de D. Alejandro desde los talleres aeronáuticos de Barajas de 1957 hasta la vivienda unifamiliar en Santo Domingo (Madrid) de 1975 (?). Se dedican tres páginas al Gobierno Civil -páginas 30 a 33- en las que nuevamente se reproducen algunas de las imágenes ya publicadas en 1957 junto a siete fotografías -en blanco y negro- del edificio finalizado. No hay texto que acompañe el artículo, únicamente tres frases ilustran algunas de las fotografías.⁷

Tampoco en este artículo se encuentra reflejo de la opinión del autor del mismo. Quizá por tratarse de un monográfico, la intención de Fullaondo es presentar objetivamente los proyectos y concentrar la opinión en el artículo que abre el número; “... notas de sociedad”. Es un texto largo que intenta reflejar el carácter de la arquitectura sotiana “... quehacer concreto, empírico, industrial”⁸ situándolo en un contexto histórico y cultural; no hace ninguna referencia expresa al Gobierno Civil de Tarragona; citando, sin embargo, el chalet del Viso, el gimnasio del Colegio Maravillas, el colegio César Carlos y el proyecto para Bankunió; todos fugazmente y sin entrar en detalles.

El monográfico de *Hogar y Arquitectura*, dirigido por Miguel Ángel Baldellou mantiene esta misma línea. Un texto prolijo y detallado que no considera el edificio en su análisis de la obra de D. Alejandro. El proyecto nuevamente aparece retratado sólo gráficamente. Las imágenes son interesantes; tres fotografías (dos de la sempiterna fachada y una del núcleo de escaleras) acompañan un material inédito hasta el momento y de gran repercusión posterior:

4. *Ibidem* nota 1 p. 4.

5. *Ibidem* nota 1 p. 5.

6. Cfr. MATA, Sara de la, “En torno al concurso del Gobierno Civil de Tarragona”, *Arquitectura*, n.º 266, mayo-junio 1987 pp. 84 a 87.

7. “Yo, escarnecido por la estirpe de hoy, como un chiste dilatado, obsceno, veo como remonta las cimas del tiempo alguien que nadie ve.”

“No amasaréis las manos en la papilla de los aplausos ¡No! ¡No las amasaréis! Derrúmbate, comodidad hogareña.”

“¡Viejos grasosos, obesos enemigos! Hoy el mundo entero no hallaréis a nadie que tenga las dos piernas iguales.”

8. FULLAONDO, Juan Daniel, “... notas de sociedad”, *Nueva Forma*, n.º 107 diciembre p.3.

los primeros croquis y bocetos de la fase de proyecto. Les acompaña un pie de foto en el que Balldellou compara estos esquemas con otros de autores como Sullivan y Coderch. Aun así se echa en falta en el conjunto del número una atención más específica.

Han transcurrido 17 años desde el proyecto de Tarragona y ningún crítico se ha ocupado con detenimiento del Gobierno Civil. No será hasta 1981 cuando, en otro monográfico, esta vez de la revista *Arquitectura*, se escriban las primeras opiniones personales. El número -el 233 de dicha revista- recoge cuatro artículos: uno de Antón Capitel, otro de J.M López Peláez y dos de Alfonso Valdés.

En “Algunas ideas en torno a la obra de A. de la Sota”, Antón Capitel califica el Gobierno Civil de “primera obra maestra de la Sota”. Lo encuadra dentro de una tendencia moderna en la arquitectura española de la época equiparándola a otras obras como el poblado de entrevías de Oiza y Romani (1956), el Pabellón de Bruselas de Corrales y Molezún (1958) y el primer premio de la delegación de Hacienda en San Sebastián, también de Oiza (1957). Capitel destaca las cualidades compositivas y el esfuerzo de abstracción de plantas y alzados.

“Su organización interior se concibe por medio de principios de composición...Se cuidan las figuras de la planta en cuanto tales y se insinúan temas conceptuales y numéricos. La abstracción de plantas y fachadas no es matemática o funcional, sino que está, por el contrario, al servicio de un ideal de forma, de un ideal estético (...) Creo que se trata, sin duda, de uno de los más bellos ejemplares del estilo internacional español, valga la paradoja.”⁹

Los artículos¹⁰ de Alfonso Valdés interpretan la arquitectura de Sota desde el orden, la neutralidad y continuidad. Desde el punto de vista que nos ocupa, el Gobierno Civil, el artículo no tiene demasiado interés.

Para J. M. López-Peláez, buen conocedor de Sota y de su arquitectura, el Gobierno Civil supone un hito en la carrera del arquitecto:

“... se podrían señalar dos momentos de especial importancia: el Gobierno Civil de Tarragona (1957) que seguramente inicia la etapa más interesante, y el Gimnasio del Colegio Maravillas (1960-62).”¹¹

Su texto aparece salpicado de referencias al Gobierno Civil, destacando la novedad del tratamiento de su fachada “concebida como una piel”¹², tanto en su aspecto compositivo como constructivo. Pese a la ligereza de los comentarios sobre el Gobierno Civil -el hilo conductor es el gimnasio Maravillas- todo el artículo transmite una sensación de profunda admiración. Se destacan varias características de la arquitectura de Sota: el tratamiento del lugar “se valora la Plaza como entorno urbano ...” el tema de la escala y la perfección técnica que se encuentra detrás de “la unión de las tres ventanas superiores”¹³.

El año siguiente, 1982, es la revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Cataluña *Quaderns* la que dedica un número casi en exclusiva a la obra de D. Alejandro. Sin llegar a ser un monográfico “esta publicación recoge obras del arquitecto Alejandro de la Sota realizadas entre 1953 y 1975. No es pues una revisión exhaustiva de su trabajo, aunque sí quiere recoger las líneas principales de su evolución”¹⁴.

9. CAPITEL, Antón, “Algunas ideas en torno a la obra de A de la Sota”, *Revista de Arquitectura*, nº 233 pp. 17-23 noviembre-diciembre 1981.

10. “De Mies van der Rohe a Alejandro de la Sota, o de la grande y honrosa fidelidad a unos principios heredados” pp.28 a 33 y “De Adolfo Loos a Alejandro de la Sota: En el principio era el Verbo” pp. 38 a 41.

11. LÓPEZ-PELÁEZ, J. Manuel, “La pasión por la idea. Apuntes sobre la arquitectura de Sota”, *Arquitectura*, nº 233, p. 48.

12. LÓPEZ-PELÁEZ, J. Manuel, “La pasión por la idea. Apuntes sobre la arquitectura de Sota”, *Arquitectura*, nº 233, p. 50.

13. *Ibidem*.p. 48.

14. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 152, junio 1982.

Efectivamente, el número recoge un catálogo de los proyectos realizados en esta época. El Gobierno Civil, descrito únicamente en imágenes como el resto de proyectos, ocupa las páginas 20 a 25. Para compensar la falta de información literaria, la documentación gráfica es muy completa; además de todas las plantas y alzados y numerosas fotos (tres exteriores y cuatro interiores) aparece una imagen nueva: un croquis inicial de la fachada principal, ambientada y a color, en la que se aprecia la fidelidad del proyecto construido a la idea presentada en el concurso de anteproyectos.

En 1987, treinta años después de la fecha de proyecto, finalizan las obras de restauración iniciadas dos años antes y que llevarían a cabo Sota y Llinás. El objetivo de dichas obras era exclusivamente las instalaciones del edificio, para lo cual era necesario demoler y después rehacer buena parte de la arquitectura interior del edificio. Es sin duda el año del Gobierno Civil, al menos en lo que a la repercusión en prensa se refiere. Las principales revistas nacionales recogen el acontecimiento: *El Croquis*, *Arquitectura* y *Quaderns*.

El número 29 de *El Croquis* dedica 10 páginas (42 a 51) a un artículo que titula “Gobierno Civil de Tarragona. Obras de Restauración”. Se continúa con la línea de publicaciones anteriores; el texto, muy breve, es del propio Llinás. Como en los ejemplos anteriores se prima la documentación gráfica, abundante y de calidad. La opinión de Llinás vuelve a incidir en la composición de la fachada principal, que él interpreta como la cara de un cubo “la boca abierta en trance de iniciar un parlamento y arriba un ceño fruncido, un ojo polifémico cuya mirada, como sucede con las colosales criaturas míticas, tan sólo expresa la incapacidad de comunicación”¹⁵.

Catorce fotografías, algunas a toda página, ilustran el texto, además vuelven a reproducirse las plantas -algunas de estado actual otras de estado previo- y los alzados del edificio.

La revista *Arquitectura* aprovecha la ocasión para profundizar un poco más en el proyecto, dedicándole un total de 23 páginas (de la 84 a la 106). El reportaje comienza con un texto de Sara de la Mata titulado “En torno al Concurso del Gobierno Civil de Tarragona”. Se trata de una crónica completa del proyecto, además de un análisis muy interesante con numerosos detalles y nuevas aportaciones. Al igual A. Capitel, S. De la Mata interpreta el edificio una muestra de la arquitectura del movimiento moderno en la España de los años 50. “... una experimental asimilación del nuevo lenguaje de la modernidad”¹⁶ que compara con la Casa del Fascio (Terragni, 1932-36). Rebeldía formal, orden roto, dimensión utópica de la abstracción, silencio, planos inmateriales... son expresiones que utiliza para describir esta arquitectura construida treinta años antes y de la que además señala la falta de ornamento y la vanguardista concepción. Todo el texto está salpicado de referencias a los principios de la arquitectura moderna: la fachada libre que se olvida del trazado curvo del suelo¹⁷... la planta libre y cubierta plana¹⁸, el jerárquico esquema funcional¹⁹ ... continuas referencias y relaciones con las vanguardias europeas. El texto se acompaña de varias imágenes inéditas hasta el momento. Además de la indispensable reproducción del alzado principal, se incluyen tres fotografías de la construcción del edificio del archivo del propio Alejandro, así como una de la Plaza Tarracó tal y como estaba en 1958, antes de que comenzaran las obras.

15. LLINÁS, Pep, “Gobierno Civil de Tarragona. Obras de Restauración”, *El Croquis*, nº 29, Madrid, 1987 p.42.

16. MATA, Sara de la, “En torno al Concurso...” p. 84.

17. *Ibidem* p. 84.

18. *Ibidem* p. 86.

19. *Ibidem* p. 84.

Es sin duda el texto mas completo e interesante de cuantos se han escrito sobre el Gobierno Civil.

La información se completa con un extenso reportaje gráfico comentado por el propio de la Sota y titulado “Gobierno Civil. Tarragona.” Más que una crítica o comentario sobre su propia obra, las palabras de D. Alejandro inciden en la necesidad de definir una política de restauración en obras civiles. Él mismo, explícitamente, señala “el autor no entra ahora a explicar el porqué hizo así el edificio, entre otras cosas por imposibilidad de hacer ¿quién sabe?”²⁰

La revista catalana *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* continua la tendencia a presentar el edificio a través de una serie de imágenes. Seis fotos del estado en que ha quedado el interior después de la reforma acompañan a la imprescindible fachada principal. Además la revista transcribe la charla celebrada en el Colegio de Arquitectos de Tarragona con motivo de la restauración y en la que las palabras de la Sota se centran en el diseño del mobiliario más que en aspectos globales del proyecto. La información se completa con un texto en el que Llinás recoge sus impresiones tras conocer a fondo la arquitectura del edificio: una arquitectura que él describe como “libre y flexible, entre la que uno se mueve sin inhibiciones.”²¹ El texto, cuidadosamente escrito, incide en la intención compositiva tanto de plantas como de alzados.

Con este artículo se cierra la época objeto de estudio en esta comunicación. Seis han sido los críticos que han tratado el Gobierno Civil de Tarragona: M. A. Baldellou, D. Fullaondo, Antón Capitel, Alfonso Valdés, J.M. López Peláez y Sara de la Mata; si bien ya hemos comentado la superficialidad de los comentarios de los dos primeros.

Del mutismo inicial al reconocimiento final, de la incomprensión original a la alabanza generalizada, este emblemático edificio se ha convertido en uno de los paradigmas de la arquitectura española del siglo XX. La evolución seguida por la crítica es claramente ascendente, tanto por la cantidad de artículos como por la seriedad de los comentarios de éstos, si bien sigue echándose en falta un estudio riguroso y reflexivo que reúna toda la información aparecida esporádicamente. De la reproducción silenciosa de la documentación de concurso de los primeros artículos a los comentarios más reflexivos que en la década de los ochenta lo identifican con la expresión más directa de los principios de la arquitectura moderna en España. Abstracción, funcionalismo, flexibilidad... son características que la crítica, especialmente de los años ochenta, señala en un edificio que reúne casi a la perfección los cinco principios de Le Corbusier: cubierta plana, planta libre, fachada libre, ventana rasgada y planta baja sobre pilotis. A mayor distancia histórica, mayor respeto y mérito. Como todas las obras maestras, el paso del tiempo no hace sino mejorar la opinión que la obra se merece, descubriendo aspectos novedosos que en su día no fueron entendidos y que se prestan a nuevas interpretaciones. Como ejemplo de ello podemos recurrir a los catálogos de arquitectura minimalista que en estos últimos años incluyen al Gobierno Civil como antecedente de ejemplo de reduccionismo y en los que re-descubre, por ejemplo, el diseño del mobiliario- obra de D. Jesús De la Sota, hermano de D. Alejandro.

20. DE LA SOTA, A., p. 89.

21. LLINÁS, Josep Antoni, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 172 junio 1987 p. 104.

DER VERTANE DIALOG DES "DARMSTÄDTER GESPRÄCH"

UPW Nagel

Ich möchte mich mit einem auf den ersten Blick scheinbar abseitigen Thema, einem Kongress befassen, der vor fast fünfzig Jahren in Deutschland stattfand und bei dem ein spanischer Vertreter anwesend war.

Ich meine das sogenannte 2. Darmstädter Gespräch von 1951 zum Thema "Mensch und Raum", ein nicht nur für die deutsche Architekturgeschichte wesentliches Ereignis, mehr noch ein "Paradebeispiel öffentlicher Planungskultur, ein Wegweiser für die aufbrechende demokratische Zeit (...), eine international beachtete Debatte um die kulturellen Traditionen und die Veränderungen der europäischen Lebensfragen."¹

Lassen sie mich einige kurze Erläuterungen geben wie es zu dieser Veranstaltung kam: Die Hauptstadt des Grossherzogtum Hessens Darmstadt war im September 1944 systematisch von den Alliierten dem Erdboden gleichgemacht worden. Aus diesem Grund entschied die amerikanische Besatzungsverwaltung nach Ende des Krieges den Verwaltungssitz des Bundeslandes Hessens nach Wiesbaden zu verlegen. Damit schien Darmstadt, eine traditionelle Verwaltungs- und Beamtenstadt, der wirtschaftlichen Existenzgrundlage und Perspektive beraubt.

In Rückbesinnung auf die grosse kulturelle Tradition entschlo- en sich deshalb die politischen Entscheidungsträger Darmstadt eine Zukunft als Ausbildungs- und Kulturstadt zu eröffnen, und schon 1947 plante man eine Jubiläumsausstellung um des 50. Jahrestages der grossen Jugendstilausstellung "Ein Dokument deutscher Kunst" von 1901 zu erinnern. Absicht aber war von Anfang nicht nur die architektonischen und kulturellen Dokumente von 1901 zu feiern, sondern sich den Problemen der Gegenwart, insbesondere dem Wohnungsbau zuzuwenden. Im weiteren entschied man sich dann aber -vermutlich wegen der nahezu zeitgleich in Hannover stattfindenden, ausschliesslich dem Wohnungsbau gewidmeten *Constructa*- statt der Wohnungsbauten dringend benötigte Kommunalbauten von in- und ausländischen Architekten realisieren zu lassen, die elf 'Meisterbauten'.²

Es ist hier nicht die Zeit ihnen diese Bauten, sieben Schulen und Kindergärten von Otto Ernst Schweizer, Rudolf Schwarz, Franz Schuster, Hans Scharoun, Hans Schwippert, Willem Marinus Dudok und Max Taut, sowie das Ledigenheim von Ernst Neufert, die Frauenklinik von Otto Bartning, die Tonhalle von Paul Bonatz und das Stadthaus von Peter Grund vorzustellen.

Sämtliche Bauten waren mit Ausnahme des klassizistischen Entwurfs von Bonatz mehr oder minder dem schlichten Funktionalismus der fünfziger Jahre

1. zit. S. 25, BREDOW, Jürgen, *Architektur der fünfziger Jahre. Die DarmstNdter Meisterbauten*, Stuttgart, 1998. Anm.: Das Gespräch fand vom 4.-6.8.1951 in der Stadthalle Darmstadt statt.
2. ebenda, s.S. 13, Kapitel *Die Meisterbauten*, von HERBIG, Bärbel.

verpflichtet - spektakulär war lediglich Scharouns Entwurf mit dem Konzept der Formbrechung und Staffelung.

Doch es geht mir nicht um die Meisterbauten, sondern um das begleitende Symposium, den damals beabsichtigten kulturellen Dialog zwischen

ARCHITEKTEN UND KULTURTHEORETIKERN, GESTALTERN UND DENKERN.

1950 hatte das von Künstlern der *“Neuen Darmstädter Sezession”* initiierte.

1. Darmstädter Gespräch unter dem Titel *“Das Menschenbild in unserer Zeit”*, bei dem es primär um Malerei und Plastik ging, spektakuläre Resonanz erfahren. Nach einer Reihe von Beiträgen von Vertretern unterschiedlicher geistes- und naturwissenschaftlicher Disziplinen eskalierte die Diskussion mit dem Auftritt des Wiener Kunsthistorikers Hans Sedlmayr, dem geistige Nähe zum Nationalsozialismus nachgesagt wurde, und dessen 1948 veröffentlichtes Buch *Der Verlust der Mitte* schon im Vorfeld zu heftigen Reaktionen in der damaligen Kulturdebatte geführt hatte. Der religiöse Sedlmayr hatte darin furios seine Ablehnung moderner Kunst und funktionalistischer Architektur, vermischt mit seinem theozentrischen Weltbild, dargelegt. Die Vehemenz der teilweise erbitterten Publikumsreaktionen mit *“Heil Hitler”*-Zurufen auf den Vortrag Sedlmayrs spiegelte die Brisanz der Auseinandersetzung mit den geistigen Idealen der nationalen Vergangenheit wie der gesellschaftlichen Zukunft wieder.

Die Ereignisse des 1. Darmstädter Gespräch waren den geladenen Teilnehmer der nun folgenden Veranstaltung *“Mensch und Raum”*, die sich vor allem sozialen, architektonischen Themen widmen sollte, ohne Zweifel bekannt.

Der Ablauf des zweiten Gesprächs war als eine wechselnde Abfolge von Beiträgen von Architekten und Denkern gedacht. Im allgemeinen ordnet die Baugeschichte die damaligen Vertreter der Architekten in *‘Traditionalisten’*, teilweise mit nationalsozialistischer Vergangenheit belastet, wie Bonatz, Grund, Neufert und Kreis, und in *‘Moderne’* wie Scharoun, Taut, Schwippert, Schuster, Schwarz, und die *‘Jungen’* wie sie der Gesprächsleiter Otto Bartning nannte³, Eiermann, Ruf, Mäckler, Giefer u.a.

Doch die Linien verliefen so klar nicht, unter den *‘Modernen’* gab es konservative, stark durch ihre christlichsozial orientierte Denkweise geprägte Architekten wie Rudolf Schwarz und den Moderator Bartning, deren Haltung sich in manchen Punkten mit dem kritischen Ansatz Sedlmayrs zu berühren schien. Insofern konnte man von einem Übergewicht modernekritischer Denkansätze sprechen, da sowohl Aalto, Oud, Mies van der Rohe und Gropius ihre Kongressteilnahme abgesagt hatten.⁴

Auf Seite der geladenen *Denker* fanden sich nach den Absagen von Romano Guardini und Carl Friedrich von Weizsäcker⁵ - der Soziologe Alfred Weber, Dolf Sternberger sowie die politisch nicht mehr zweifelsfrei integren Philosophen Martin Heidegger und José Ortega y Gasset.

3. *Darmstädter Gespräch - Mensch und Raum*, Darmstadt 1952, s.S. 97 und S. 133.
4. ebenda, S. 52
5. s.S. 139, PEHNT, Wolfgang, *Rudolf Schwarz - Architekt einer anderen Moderne*, Stuttgart 1997

Aus welchen Überlegungen der in diesen Jahren in Deutschland ausserordentlich modische Ortega y Gasset geladen wurde⁶, ist nicht ganz klar, es darf aber als sicher gelten, dass dahinter nicht die Absicht lag, Einblick in die bedrängte Situation der spanischen Kulturschaffenden oder gar der Architektur unter der Diktatur Francos zu erhalten. Angesichts eigener Nöte in den Ruinen des Nachkriegsdeutschlands war Spanien fern, und doch waren die architektonischen Fragestellungen näher als dies den ersten Anschein macht, vor allem wenn man sich den Kern des Darmstädter Gesprächs verdeutlicht.

Doch Ortegas Beitrag "Der Mythos des Menschen hinter der Technik" blieb eine unverbindliche, geistesästhetische Reflektion und sollte nicht nur während der Veranstaltung ohne Echo bleiben.⁷ Und auch späterhin sollte Ortega nichts von den Gesprächsinhalten in die Kulturdebatte nach Spanien transportieren.⁸

Betrachtet man die Initiative von Darmstadt als ein Diskussionsforum zwischen 'Traditionalisten' und 'Modernen' in Deutschland, so ist das konziiliante Gesprächsklima dieses zweiten Gesprächs nicht nur auf die verbale Betulichkeit von Bartning oder das eingeschränkte Spektrum der Meinungen⁹ zurückzuführen, sondern vor allem auf das latente Ausklammern der unmittelbaren historischen Vergangenheit. Dieses Tabu der Architekturdiskussion führte dazu, da es auch späterhin zu keiner klaren Differenzierung des Gedankenguts der Architekten des nationalsozialistischen Bauens und anders motivierten Kritikern des Funktionalismus kam. Den Kritikern wurde - unausgesprochen - eine Tendenz von 'Rückwärtsgeandtheit' unterstellt, was im Blick auf die unmittelbare Vergangenheit einer Vernichtungskritik gleichkam.

In Spanien präsentierte sich diese Situation mit umgekehrten Vorzeichen ungleich bedrohlicher, da ein eigentliches 'Gespräch', das die Ziele der 'Moderne' befürwortete, überhaupt garnicht möglich war. Die offizielle Kulturinterpretation der Zensur entsprach der Argumentationsweise wie man sie in Sedlmayrs "Verlust der Mitte" als direkte Gleichsetzung nachlesen kann:

"Rationale Stilbildung auf der Basis der Konstruktion, Vorbildlichkeit der Fabrik, dann der Maschine, Abschaffung der Architektur und der transzendenten Aufgaben, 'Funktionalismus'. Politisch: realisierter Marxismus, Bolschewismus."¹⁰

Oriol Bohigas überliefert diese offizielle Einschätzung, wenn er erzählt, dass

"er um 1950 einen Artikel für die Zeitschrift *Destino* über den GATCPAC schrieb, der mir von der Zensur mit einer Anmerkung zurückgegeben wurde, die besagte: 'Nein. Die moderne Architektur ist rot-separatistisch.'¹¹

Doch wiewohl die spanischen Architekten keine offene Diskussion¹² führten, zeigt die architektonische Entwicklung eine Art stilles Einvernehmen der jungen Architekten, da der Versuch einer Nationalarchitektur, das Modell des 'Estilo Escorial' mit Anbruch der neuen Dekade abgewirtschaftet war. Diese Abkehr datiert die spanische Architekturgeschichte auf das Jahr 1949: Carlos Flores deutet als Schlüsselmoment der Öffnung die Präsenz von Alberto Sartoris und Gio Ponti in Barcelona im Mai 1949¹³ und die daraus resultierende, von Moragas Galissa organisierte Vortragsreihe, die Spanien wieder am Gespräch der internationalen Architektur teilnehmen lassen sollte. Capitel datiert ähnlich wie Luis Domènech Girbau den endgültigen Triumph des

6. "Höhepunkt des Gesprächs waren das Referat von Martin Heidegger und der Beitrag des spanischen Philosophen Ortega y Gasset, der kurzfristig seine Teilnahme am Gespräch angemeldet hatte.", s. S. 17, B. HERBIG, s. Q. 2.

7. Dies spiegelte auch die zweifelhaft respektvolle Überleitung des folgenden Vortragenden Franz Schuster wieder: "Ich habe es schwer, nach diesen Ausführungen wieder den Boden mit Ihnen zu finden.", s. S. 117, *Darmstädter Gespräch*, s. Q. 3

8. Anm.: Die spanischen Architekten hatten keine Kenntnis von diesem Kongress, so befand ich der 38jährige Miguel Fisac sogar im August 1951, zu einem Besuch in Köln ohne jedoch vom Darmstädter Gespräch und der Anwesenheit Ortegas Notiz zu nehmen. s. dazu S. 18, *Miguel Fisac. Medalla de Oro de Arquitectura 1994*, Ed. de Andrés Cánovas, Madrid 1997

9. s. dazu S. 427 f., Werner DURTH, *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970*, München 1992

10. zit. S. 77, Hans SEDLMAYR, *Der Verlust der Mitte*, Salzburg 1948

11. zit. S.13, BOHIGAS, Oriol, *Modernidad en la Arquitectura de la España republicana*, Barcelona 1998. "Recuerdo que hacia el año 1950 escribí un artículo para la revista *Destino* sobre el Grup d'Artistes i Tècnics Catalans pel Progrés de l'Arquitectura Contemporània, que me fue devuelto por la censura con una anotación que decía: 'No. La arquitectura moderna es rojo-separatista'"

12. Anm.: Auch sporadische Beiträge wie Enrique AZCOAGA: "Epístola a un arquitecto enamorado de El Escorial", *Revista Nacional de Arquitectura*, Nr. 43, 7/1945, waren keine alternativen Vorschläge zum gedanklichen Ansatz einer Nationalarchitektur, sondern genau genommen nur eine Kritik an dessen spezifischer Ausformung: dem 'Escorial-Stil'.

Internationalen Stils mit der 'isolierten Figur' José Antonio Coderchs mit der Fertigstellung des Wohnhauses 'Ugalde' in Caldes d'Estrac im Jahre 1951.¹⁴

Es ist ein nobles Einfamilienhaus am Meer auf prächtigem Grundstück, in enthobener Lage, Privileg einer sozialen Oberschicht, die sich nach moderner Alltäglichkeit sehnte und dafür seine Refugien von Freiheit in erlesener Zurückgezogenheit errichtete. Es ist eine Inszenierung der Alltagswelt, die uns edle Schlichtheit vorführt, während diese soziale Klasse zugleich die Erstaufführung des *Rienzi* von Wagner am 20. Januar 1951 im Liceu euphorisch feiert, und Barcelona mit der noch im November desselben Jahres eröffneten Wanderausstellung *Wagner en el mundo* in den folgenden Jahren eine neue Woge der Wagnerbegeisterung erleben wird.¹⁵

Die spanische Architekturgeschichte interpretierte die Häuser Coderchs als Ausdruck der Krise des Funktionalismus, der Maschinenästhetik¹⁶, was an ihrem eigentlichen Wesen völlig vorübergeht. Selbstverständlich trägt diese Architektur expressive, regionalromantische -oder wenn man lieber will: regionalistische, vernakuläre Elemente, es ist aber unübersehbar, dass es eine Architektur ohne sozialkritischen Impetus ist. Die 'Casa Ugalde' ist ein reines Wohnkunstwerk, ein kontemplatives Idyll und nicht zufällig geht mit ihm der Stern eines begnadeten Architekturfotografen, Francesc Català-Roca, auf, der mit seinen Bildern von elegischer Stille die Idee dieser Architekturen vollendet übersetzte.¹⁷

In seinen Inszenierungen von häuslichem Frieden und introvertierter Weltzurückgezogenheit präsentiert sich ein privater Raum ohne Probleme.

Der Literaturhistoriker Gumbrecht schreibt:

"Das Bürgerkriegsende führte zur räumlichen Trennung zwischen den zwei Gruppen der überlebenden spanischen Intellektuellen. Vor allem in Frankreich und Lateinamerika lebten die Anhänger der Republik von der Hoffnung auf internationale 'humanistische Solidarität' und von dem (sich nach 1945 ein letztes Mal intensivierenden) Glauben an baldige Rückkehr. Währenddessen fühlte sich in Francos 'neuem Staat' eine junge Garde von Falangisten zur Aufgabe einer geistigen Erneuerung der Nation berufen. Auf beiden Seiten stellte sich erst gegen Ende der vierziger Jahre die Erfahrung ein, dass der Bürgerkrieg den Führungsanspruch der Intellektuellen -unabhängig von ihrer politischen Orientierung - ein Ende gesetzt hatte. (...) Als Phase selbstgewisser Unangefochtenheit in der Innenpolitik und einsetzender aussenpolitischer Rehabilitierung markierte die Wende zu den fünfziger Jahren den Höhepunkt von Francos Herrschaft - und angesichts des Schweigens von Exil und Falange-Intelligenz - einen kulturellen Tiefpunkt in der spanischen Geschichte. Jenes 'Spanien ohne Probleme' war ein Spanien der ruhenden Diskurse."¹⁸

Wenn sich im Zirkel der "Grup R" in Barcelona zumindest ab 1952 ein Forum des kritischen Austausches und der Auseinandersetzung mit Architektur gebildet hatte, so bleibt die Frage, warum sich ein solches Forum in Madrid nicht herausbildete, was die individuelle Motivation der isoliert wirkenden Persönlichkeiten mit Blick auf deren sehr eigenständigen Werke war?

Lassen sie mich dazu auf das Darmstädter Gespräch beziehungsweise auf die Thesen Sedlmayrs zurückkommen, seiner Gleichsetzung von Funktionalismus und realisiertem Marxismus, seinem aus religiöser Überzeugung beklagten Verlust an Transzendenz in Kunst und Architektur.

Dieser religiös motivierte, christlich-sozial orientierte Ansatz findet sich teilweise im Denken der Architekten der gemäßigten oder 'anderen

13. s.S. 249 f., FLORES, Carlos, *Arquitectura Española Contemporánea, I. 1880-1950*, Madrid 1989 (Reprint der Ausgabe v. 1961)

14. s. CAPITEL, Antón, *Arquitectura española: años 50 - años 80*, Madrid 1986, S. 19 "El triunfo del Estilo Internacional lo iniciará en Barcelona la aislada figura de Coderch, que ya en 1949 construye junto con Valls su casa de viviendas en la Barceloneta y en 1951 la casa unifamiliar Ugalde."

15. s.S. 27f., "¡Viva Wagner!" - Richard Wagner und die katalanische Moderne, Katalog zur Ausstellung Bayreuth 1998 (gesamter Textbeitrag von Simone Holert)

16. s. S. 42, MONTANER; Josep Maria, "La crisis del paradigma de la máquina: Luis Barragán y José Antonio Coderch", *Después del movimiento moderno - arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Gustavo Gili Barcelona 1993 (3. ed. 1997)

17. Anm.: Zur ästhetischen Rezeption der Casa Ugalde s. S. 19 PINÓN, Helio / CATALÀ-ROCA, F., *Arquitectura moderna en Barcelona 1951-1976*, Barcelona 1996

18. zit. S. 919, Hans Ulrich GUMBRECHT, *Eine Geschichte der spanischen Literatur* (2 Bände), Frankfurt 1990

19. Anm.: Der Begriff ist dem Buchtitel der Rudolf Schwarz Monographie s. Anm. 5 entlehnt.

Moderne.¹⁹ Hinter dieser zugegebenermassen hilflosen Definition standen in Deutschland eine Reihe von Architekten, die sich aus sehr verschiedenen Motiven gegen den dogmatischen Funktionalismus schon in den dreissiger Jahren gewandt hatten, ohne jedoch deshalb der Heimattümelei der Blut- und Boden-Ideologie oder gar dem NS-Pathos das Wort geredet zu haben. Ich meine damit Positionen wie die von Poelzig, Frank, Behne, Häring, Bruno Taut oder Lois Welzenbacher. Die 'Moderne'-Diskussion war in den dreissiger Jahren mit der Machtergreifung und der politischen Polarisierung abgebrochen und sollte nun von Deutschlands zur damaligen Zeit wahrscheinlich geistreichstem Vertreter, dem Kirchenbaumeister Rudolf Schwarz, mit seinem Vortrag *Das Anliegen der Baukunst* beim 2. Darmstädter Gespräch und der später von ihm losgetretenen, legendären Bauhaus-Debatte von 1953²⁰ neu aufgegriffen werden.

In seinem Darmstädter Vortrag wandt sich Schwarz in der Analyse der Voraussetzungen des 19. Jahrhunderts zunächst gegen dessen Wissenschaftsbegriff:

“Es kommt (...) der damaligen Wissenschaft nur darauf an, die Welt zu begreifen, die Welt in den Griff zu bekommen, zupacken zu können. Es kommt darauf an, ob etwas wirksam ist, die Wahrheitsfrage wird nicht gestellt. Es ist das vielleicht die grandioseste Gefängnis-Konstruktion, die der menschliche Geist sich jemals entworfen hat (...). ehnlich die Technik, eine ursprünglich hoch und edel gemeinte Weltform, entstanden in der sinngemässen Fortsetzung der Gotik (...) mit der einzigen Absicht, den Stoff der Welt zu erleichtern (...). Aus solchen edlen Sehnsüchten und Spekulationen entstanden, war die Technik ursprünglich eine echte und gro-e Form von gemeinter und möglicher Welt, doch das neunzehnte Jahrhundert hatte gemerkt, da- man mit dieser Weltform die Welt unterjochen (...), in den Griff kriegen könnte, und hat aus ihr die Klaue und das Gerät gemacht, um die Welt zu packen, zu zerstückeln und zu zerarbeiten.”²¹

Doch Schwarz argumentiert nicht nur gegen das Zweckdenken, der *Massenstadt des endenden 19. Jahrhunderts*, in ihrer abstrakten Gitterstruktur und “den ringsum umzäunten quadratischen oder dreieckigen Häuserblöcken und den Mietskasernen, wo man die Menschheit in Behälter füllt (...), Magazine, für Menschen, die keine Menschen sondern Arbeitskräfte” seien, sondern er bekämpft auch die Inszenierung der Alltagswelt, die oberflächliche ésthetisierung des Lebens, jene Vorstellung

“und sie stammt wieder mal von den éstheten - da- die Kunst so ungefähr das Höchste, das es gibt, wäre. Den lieben Gott hat man mehr oder weniger abgeschafft, statt dessen ist ein Neutrum Gott eingeführt worden, und der Dienst daran wird vom Künstler zelebriert.”²²

Es ist eine schwierige Gratwanderung von Schwarz, wenn er sagt, “Eine Sache gelingt nie aus reiner Sachlichkeit. (...) Es gibt auch in der Architektur eine Sache, die Kunst heisst”, und fordert,

“dass der Architekt manchmal sich in den Dienst dieser Sache Kunst stellen muss, eben um der Sachlichkeit willen, und dass es Aufgaben auf dieser Erde gibt, die nichts anderes verlangen, als schön zu sein. (...) Das gibt es, und dafür müssen wir uns einsetzen, und zwar im harten Gegensatz einsetzen gegen die beredenen Wortführer des Konstruktivismus, des Technizismus, des künstlerischen Materialismus und wie alle diese Irrlehren heissen.”²³

und er schlo- seinen Vortrag:

“Haben wir heute eine so grosse tragende Idee, dass in ihrem Schatten, tief unter ihr, die Baukunst leben könnte? Ja, wir haben da etwas, da sich so allgemein und gefühlsmässig in dem

20. s. dazu CONRADS; Ulrich/NEITZKE; Peter, *Die Bauhaus-Debatte 1953 - Dokumente einer verdrängten Kontroverse*, Hrsg. v., Braunschweig 1994

21. zit. S. 62 f., Rudolf Schwarz, Darmstädter Gespräch, s. Q 3

22. ebenda, zit. S. 70

23. ebenda, zit. S. 69 f.

Wort Sozialismus sammelt. Vielleicht ist es das von Gott heute Gemeinte, was wir zu leisten haben. Aber gerade der Sozialismus hat sich als eminent unschöpferisch erwiesen. Es gibt kaum eine Lehre in der Weltgeschichte, die architektonisch so unproduktiv gewesen wäre wie dieser Sozialismus, wo immer er sich auch zur Macht gesetzt hat (Anm.: Trampeln des Publikums). (...) Es möchte vielleicht sein, daß die tragende Idee unter der unsere Baukunst als Baukunst gedeihen und leben könnte, ein Sozialismus wäre - aber ein Sozialismus, der um Gottes willen getan wird (...).“²⁴

Schwarz schöpferisches Suchen wollte die durchgeistigte Form, er argumentierte im Blick auf eine Transzendenz von architektonischer Gestalt und wurde dabei notgedrungen hermetisch, oder wie Durth es formuliert, Schwarz habe eine Architektur gewollt, eine “Befreiung und Freiheit der Menschen, die nur noch inneren Bindungen und einem Ethos der Nächstenliebe zu gehorchen habe.”²⁵

Dahinter verbarg sich ein romantischer Ansatz, eine schwärmerische Sehnsucht nach der Hingabe in ein Universelles, “die vorbehaltlose Dreingabe des einzelnen in das Gemeinsame, (die) neue Formen schafft”, doch berührte damit Schwarz zugleich in seiner quasireligiösen Aufforderung zur ‘bedingungslosen’ Hingabe, die faschistische Rhetorik der bedingungslose Hingabe für die grosse Sache des Volkes, des Reiches oder des Führers.

Das Aufgehen des Individuums in das Gemeinsame und der Einklang seiner ‘Schöpfung’ mit Ort und Bindung tangierte unvermeidlich den Heimatbegriff, und die zum damaligen Zeitpunkt kaum zu ziehende Abgrenzung von National-, und Blut- und Bodenromantik und Ortsbegriff.

Von diesen Zusammenhängen sprach Schwarz in seiner Ablehnung des historischen Materialismus und dem subjektiven ésthetizismus nicht, dies blieb dem Wiener Architekten Franz Schuster in seinem Vortrag vorbehalten, als er die “überwindung einer subjektiv formalistischen, nur einfach erscheinenden, aber einseitig ästhetischen Formenwelt, die nur einem kleinen Kreis zugänglich ist” forderte, um in der “Gewinnung jener allgemein gültigen, elementaren, klaren und einfachen Formenwelt” ein Mittel gegen die “Entwurzelung unseres Zusammengehörigkeits- und Heimatgefühls”²⁶ zu finden. Diese Begriffe konnten den Vertretern der radikalen Moderne nur wenige Jahre nach der NS-Bauideologie nicht geheuer sein, sie weckten unangenehme Erinnerungen.

Das Tragische an der daraus resultierenden, späteren Auseinandersetzung war, das Schwarz selber antitotalitär dachte und von nationalsozialistischer Zwielfichtigkeit frei war, dies belegt seine Vita zweifelsfrei.²⁷ Er argumentierte spirituell und universell, er war ein Gottessucher, und nicht zufällig lagen deshalb seine überragenden baukünstlerischen Leistungen im Kirchenbau.

Für Deutschland muß die gesamte Auseinandersetzung vor dem Hintergrund der sich abzeichnenden deutschen Teilung, der Suche nach einem gesellschaftlichen Nenner um der nationalen Einheit willen gesehen werden. Linkskatholische Kreise suchten einen dritten Weg zwischen ‘liberalistischem Individualismus’ und ‘sozialistischem Kollektivismus’ so wie die katholische Initiative in Frankfurt um die Herausgeber der Frankfurter Hefte²⁸, in denen ebenfalls die Bauhausdebatte von 1953 abgedruckt worden war.

In Spanien stellte sich dies anders da- man möchte sagen: wesentlicher. Das erzwungene oder resignierte Schweigen schloss weitere Reflexionen, wie die

24. ebenda, zit. S. 71

25. zit. S. 430, Durth siehe Q 9

26. ebenda, zit. S. 120, Franz SCHUSTER

27. s. dazu S. 141, PEHNT s. Anm. 5. Peht erwähnt hier z.B. Schwarzens offene Stellungnahme gegen die Berufung von Julius Schulte-Frohlinde zum Düsseldorfer Baudirektor.

28. Anm.: Die Frankfurter Hefte waren eine kulturpolitische Monatsschrift, gegründet 1946 von Eugen Kogon und Walter Dirks als Forum eines unabhängigen (linken) Katholizismus.

Alfred Webers zur überheblichkeit der Moderne oder ihrer ästhetischen Fremdheit, als er in Darmstadt kritisierte,

“Die ganze heutige Architektur ist tatsächlich unaufhörlich polemisch. Sie setzt sich mit einer polemischen Gebärde zwischen die alten Formen dazwischen: ‘Ich will nichts mit euch zu tun haben², obgleich sie sich sagen müsste, dass sie dadurch, da sie in dem gleichen Raum ist, sehr viel mit ihnen zu tun hat. Sie setzt sich mit ihrer weißen Farbe zwischen alle farbgetränkten früheren architektonischen Gebilde dazwischen, mit ihrem verdammten Weiss, und sagt: ‘Ich bin die unbefleckte Jungfrau, ihr seid alle verdorben.’”²⁹,
einfach rundweg aus.

Man könnte die Auseinandersetzungen von Darmstadt also in gewisser Weise vielleicht tatsächlich nur als einen Disput zwischen Avantgardisten bezeichnen, - der verbotene Diskurs, die Brandmarkung der Moderne in Spanien hingegen war wesentlich: ihr Stigma war ihr rigoroser sozialmodernisierender Anspruch.

Eine Sozialmodernisierung konnte im frankistischen Spanien, in dessen Gleichsetzung von Katholizismus und Nationalidentität, nur aus explizit christlicher Argumentation tolerabel sein.

Insofern waren die lächerliche Rhetorik der Falange, die emphatischen Anrufe eines authentischen Nationalausdrucks eines Rafael Sánchez Mazas oder in bautheoretischer Sicht, die ästhetisierenden, historisierenden Reflexionen eines Diego de Reina de la Muela, Luis Moya oder Víctor d'Ors ein Intermezzo, eine wirkliche Befreiung vom Korsett der Nationalstildebatte hin zu einer alltäglichen, sozialmodernisierenden Architektur leisten sie in ihrer hehren Geistigkeit nicht. Dazu bedurfte es einer anspruchslos daherkommenden, brauchbaren, bodenständigen Architektur, deren Qualität aus sozialchristlicher Motivik argumentiert werden konnte.

EINEN SOLCHEN ANSATZ ZEIGT DAS WERK VON JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO.

Hinter den Siedlungen des Instituto Nacional de Colonización, für das er arbeitete, stand eine klar sozialpolitische Absicht, doch ihre Qualität wurde in Wirklichkeit auf einer anderen Ebene wahrgenommen. Del Amo gelingt es bildhaft den Anspruch seiner Zeit nach Erneuerung aus der Tradition, wie sie die Falange gefordert hatte, zu verwirklichen. Dies gelang folgerichtig nicht etwa mit Siedlungen für das in die Städte drängende Arbeiterproletariat, sondern mit bäuerlichen Weltentwürfen, in der das karge ländliche Leben mit spiritueller Kunst überhöht wurde. Dabei war irrelevant ob diese Plansiedlungen, die ja bedeutsame gesellschaftliche Fragen wie die Agrar- oder Bodenfrage berührten, funktionierten und entwicklungsfähig waren, - wichtiger war: sie befriedigten in ihrer kulissenhaften ländlichen Harmonie den Anspruch nach lyrischer Schlichtheit³⁰, ihre sozialmodernisierende Aufgabe war entproblematisiert.

Del Amo hat aus seiner religiösen Prägung nie ein Hehl gemacht, in seiner Biographie 1983 bekennt er sich zur “*Katholischen Aktion*” und zum Geist Guardinis. Er bekundet, seine religiöse Bildung läge zwischen Guardini und Unamuno, seine intellektuelle Bildung zwischen Ortega und der Generation von 98.

29. zit. S. 96 f., Weber, Alfred, *Darmstädter Gespräch*, s. Anm. 3.

30. “Pero volviendo a los heroicos años cincuenta, fue por entonces cuando le pedí a Joaquín que viniese a ver los pueblos que estaba construyendo (...) Fotografías suyas de la obra de mis pueblos fueron a la Bienal de Sao Paulo (...) Yo aquí debo decir, y he declarado muchas veces, que al ‘objetivo’ a la sensibilidad, a la visión de Joaquín del Palacio le debo en gran parte mis éxitos y le estoy agradecido.” zit. aus “El Arte en la fotografía de Kindel”, Sept. 1980, aus *Palabra y Obra-Escritos Reunidos-José Luis Fernández del Amo*, COAM 1995

Er ist ein typischer Repräsentant des gebildeten Establishments von gemäßigt bürgerlichen Vorstellungen, jedem extremistischen Weltbild oder radikalen Gesellschaftsentwurf abgeneigt, wenn er offenbart, daß er sich 1938 der nationalistischen Seite "ohne Enthusiasmus" angeschlossen habe, er habe im Krieg wie ein 'Automat' gelebt ohne von den "Waffen Gebrauch zu machen".³¹

In seinen engen Verbindungen zu moderaten Vertretern von Kirche und Falange berührt sich das grossbürgerlich-konservative Denken mit dem Ideentum der Falange. Del Amos Verdienst lag in seiner geschickten Vermittlung zwischen Tradition und Moderne, seinem einflussreichen Engagement zur Akzeptanz der als atheistisch verteufelten und damit 'unspanischen', abstrakten Kunst, das in der "Sala Negra" in Madrid und in dem von ihm organisierten 1. Kongress für abstrakte Kunst in Santander 1953³² seinen Niederschlag fand.

Zwar war es zuvorderst die falangistische Kritik - wie die des mit del Amos verbundenen, einflussreichen, von der Ideenwelt Heideggers beeinflussten Pedro Laín Entralgo³³ - die als Verantwortliche der Dekadenz der Moderne pauschal den politischen Liberalismus und Kommunismus beschuldigten, aber die Argumente gegen Autonomie und Abstraktion konnte man durchaus auch bei Ortega y Gasset und der Generation von 1927 nachlesen. Die kontinuierlich vorgebrachte Klage über den Nationalcharakter, eines übersteigerten 'individualismo' und der damit einhergehenden "Vertreibung des Menschen aus der Kunst", ein Begriff der durch Ortegas Text von *La deshumanización del arte* (1925) Popularität erlangt hatte, traf sich hier sowohl mit der Ideenwelt Sedlmayrs wie dem Heimatbegriff Heideggers.

An diesem Punkt offenbart sich übrigens die Ungleichzeitigkeit der Diskurse in Spanien und Deutschland, während in Spanien die Abstrakte überhaupt um Akzeptanz rang, verdeutlicht der kurze Disput in Darmstadt zwischen Scharoun und Bonatz über Form und Menschenbildung³⁴ schon die internationale Debatte, um Geometrie contra freier Form, und die damit einhergehende, etwas abwegige Gleichsetzung von Eingrenzung und Freiheit, - eine in Spanien undenkbare Diskussion zu dieser Zeit.³⁵

ORTEGA HAT ALL DEM IN DARMSTADT ZUGEHÖRT UND GESCHWIEGEN.

Er hatte sich die letzten Jahre seines Lebens bis zu seinem Tode 1955 politisches Schweigen auferlegt - aber er hatte mit seiner Rückkehr 1945 nach Spanien, mit seiner schweigenden Präsenz in der Diktatur für Spekulation und Manipulation verfügbar gemacht.³⁶ Jenes Spanien ohne Probleme, das Spanien der ruhenden Diskurse - war auch Ortega Spanien.

31. s. S. 129 f., *Fernández del Amo - Arquitectura 1942-1982, Catálogo* Sept.-Oct. 1983, Ministerio de Cultura Madrid 1983

32. Anm.: Der "Primer Congreso de Arte Abstracto" ist als Fortsetzung der Initiativen um Goeritz "Schule von Altamira" anzusehen. s. dazu *Katalog Mathias Goeritz*, Akademie der Künste Berlin 1992

33. s. S. 197-215 Pedro Laín Entralgo: "Quevedo y Heidegger", *Jerarquía, La revista negra de la Falange* 3(1938)

34. Zur Attacke Bonatz' und der Antwort von Scharoun s.S. 90-95 f., *Darmstädter Gespräch*, s.Q 3

35. Anm.: Ein Konflikt, wie er sich exemplarisch zwischen dem Bauhausschüler und Gründer der Ulmer Hochschule für Gestaltung (1951), Max Bill und den Vertretern der 1948 gegründeten Gruppe COBRA, deren Hauptvertreter Asger Jorn sich verbündet 1953 in Ulm beworben hatte und die in ihrer Malerei einen Schrei gegen die Rationalität der konkreten Kunst sahen, auftrat. Bill hatte 1954 anlässlich einer Brasilienreise gegen die organische Architektur polemisiert: "Ich sah da schockierende Sachen, die die Moderne Architektur tief herabsinken ließen. Eine Orgie der antisozialen Verschwendung..." , s. dazu Thilo HILPERT, "Die Polarität der Moderne", *Arch+146*, April 99

36. s. dazu MORÁN, Gregorio, *El maestro en el exilio. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Tusquets Editores 1997 Anm.: Es führte zu weit, die Haltung Ortegass hier genauer zu bewerten. Ob Architekt oder Philosoph, es fällt schwer den 'Vermittlern' gerecht zu werden, ihre Qualität der *équidistancia* beraubt sie leichterdingens ihrer Integrität.

ALBERTO SARTORIUS Y EL ITINERARIO DE LA RECUPERACIÓN DE LA MODERNIDAD EN ESPAÑA EN 1949-1950: BARCELONA-SANTANDER-BILBAO-CANARIAS-MADRID

María Isabel Navarro Segura

La síntesis del itinerario realizado por Sartoris en 1949 en distintos puntos de la geografía española expresa adecuadamente la distribución de los lugares en los que se proyectó desde diversas posiciones la necesaria recuperación de la cultura vanguardista española en su sentido más general. Unas conferencias organizadas por el Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares coincidentes con la reunión de la V Asamblea General de Arquitectos que se desarrolló sucesivamente en Barcelona, Palma de Mallorca y Valencia fueron el comienzo. Antoni de Moragas Gallisá como Vocal de Cultura del Colegio, fue el autor de la propuesta, como es sabido¹.

Fue el primer viaje realizado por Sartoris a España. Previamente, sus contactos profesionales con algunas revistas y diversos arquitectos españoles desde los años veinte y durante los años treinta habían llegado a ser regulares. El arquitecto Fernando García Mercadal fue quien dio a conocer en España los trabajos que Sartoris había realizado para la construcción del Pabellón del artesano de Turín, y el premio recibido, coincidiendo con los trámites preparatorios de la designación de representantes por países que debían concurrir al primer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna en La Sarraz². Al poco tiempo, Sartoris divulga en Italia la obra de Mercadal en un artículo que anuncia su futuro libro³.

Sartoris se dio a conocer sobre todo a partir del año 1932 a través de su libro *Gli Elementi dell'architettura funzionale*, obra derivada de las conclusiones de la primera reunión de los CIAM, sobre la necesidad de difundir las características de la nueva arquitectura y su irradiación internacional, que se abrió con prefacio de Le Corbusier⁴. Por las mismas fechas, su proyecto para la iglesia del Bon Conseil en Lourtier (Valais), había suscitado un interés general en medios diversos. Se trataba del primer proyecto construido representativo de la nueva etapa en la obra del arquitecto relacionada con la significación del espacio en la arquitectura. El origen de este tipo de argumentos estaba en un artículo aparecido por primera vez en la revista *Belvedere* dirigida por Pietro Maria Bardi, bajo el anuncio de la IV Exposición Internacional de Artes Decorativas de Monza. El análisis de las propuestas presentadas aquel año a la Triennale es el punto de partida para Sartoris de uno de sus artículos de mayor interés, aparecido sucesivamente en diversos medios, y reelaborado en cada versión⁵. Coincidió con el momento de máxima implicación de Sartoris con el grupo *De Stijl* en su etapa parisina, cuando participó en la exposición del grupo y recibió diversos encargos de Theo van Doesburg para profundizar en la relación artes plásticas-arquitectura.

1. La espléndida monografía de Carme Rodríguez y Jorge Torres, Grup R (Barcelona 1994), con fotografías de Francesc Catalá-Roca y prólogo de Josep M^a Montaner, permite reconstruir de una manera precisa el proceso y al mismo tiempo acceder a una interpretación crítica de sus conceptos representativos. También, más recientemente, se han aportado nuevas claves para la interpretación del período en las *Actas del Congreso Internacional de Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-65. Homenaje académico de la Universidad de Navarra a Javier Carvajal Ferrer*, 29 y 30 de octubre de 1999. Pamplona 1999.

2. GARCÍA MERCADAL, Fernando, "La moderna arquitectura en Italia. Una obra reciente de Sartoris en Turín", 7 ills., *Arquitectura*, Madrid, septiembre 1928.

3. SARTORIS, Alberto, "Gli elementi della nuova architettura", *Rivista per gli amatori de La Casa Bella*, n^o 8, Milán, agosto 1929.

4. SARTORIS, Alberto, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Milán, Editore Ulrico Hoepli, Industrie Grafiche Italiane Stucchi, abril 1932. Prefacio de Le Corbusier (10 junio 1931). Introducción de Carlo Ciucci (septiembre 1931). Dedicatoria de Sartoris a Annibale Rigotti. 538 páginas, 676 ilustraciones, 1 lámina en color. Índice general, índice de autores, índice de materias. Volumen encuadernado en tela amarilla, títulos en negro, leyenda "prefazione di le Corbusier" y axonometría de la catedral de Notre-Dame du Phare en rojo. En el lomo "A. Sartoris-Architettura razionale". Sobrecubierta de papel amarillo con títulos, leyenda "676 riproduzioni" y relación de países en marrón; en contraportada la relación de tipologías presentada. Portada interior con títulos en rojo y negro y relación de los 25 países. Volumen dividido en dos partes, el texto bajo el título "Gli elementi dell'architettura funzionale", y las láminas "Sintesi panoramica dell'architettura moderna". Las dos ediciones posteriores de 1935 y 1941 incorporaron nuevos países.

5. SARTORIS, Alberto, "Elementarismo", *Belvedere*, n^o 5-6, año II, Milán, mayo-junio 1930.

Tras la muerte de van Doesburg, pocas fechas después, figura extendiendo sus contactos con grupos suizos representativos de un nuevo arte moderno próximo a círculos católicos. La revista *Presence -Revue trimestrielle de littérature, de philosophie et d'art*, con un Consejo de redacción en el que figuraban Jean Descoullayes, Baldo Guberti (pintor amigo de Sartoris, que es objeto de numerosos estudios por parte de éstos) y Gilbert Trolliet, un importante ideólogo católico de la escena suiza, se anuncia como vehículo de expansión de un nuevo humanismo⁶.

Su experimentación con el concepto de monumentalidad aplicado al arte sagrado dio lugar a numerosos artículos, y suscitó la realización de una exposición acerca de la polémica de Lourtier de la que da cuenta Paul Budry⁷. La creación de una estrategia en torno al arte sagrado se abría como una nueva vía que permitía poner en relación el elementalismo holandés con las aportaciones históricas del arte desarrollado por los países del contexto geográfico mediterráneo, y justificar el argumento de una presencia permanente de los rasgos de la modernidad en estos países, y sobre todo, una 'italianidad' del arte moderno.

En Italia, se habían comenzado a celebrar las Exposiciones internacionales de arte sacro, iniciándose en 1933, cuya segunda edición se repitió en 1934. La idea había partido del grupo futurista turinés presidido por el pintor Luigi Colombo Fillia, que durante esos años produjo numerosas obras relacionadas con el concepto. En la revista *Emporium* publicada en Bergamo ese año se incluye un artículo sobre la Exposición de Arte Sacro en el que Alberto Sartoris es citado a propósito de su idea, no compartida por el autor, de introducir pinturas cubistas en una iglesia⁸. Durante esta etapa, los contactos de Sartoris y Fillia fueron permanentes, y hay constancia documental de la preparación por parte de ambos de una estrategia de publicística del movimiento futurista italiano basada en ciclos de conferencias, exposiciones, publicaciones, y otras actividades culturales.

El interés de todas estas propuestas se puede medir en el número extraordinario dedicado a la arquitectura religiosa que había publicado la revista francesa *L'architecture d'Aujourd'hui* en el que se habían difundido varias imágenes de la iglesia de Lourtier de Alberto Sartoris. Y el apoyo que alcanzaban estas experiencias es ratificado por Henri Zvinden (conocido por su seudónimo "Henri Ferrare"), el poeta amigo de Max Jacob convertido al catolicismo, casado con Adrienne Sartoris, que nucleó iniciativas de este tipo en Suiza. Publicó en *Nova et vetera* un artículo encaminado a precisar las "bases teóricas de un arte dirigido a garantizar la pureza del dogma"⁹. El respaldo tampoco se hizo esperar en medios relacionados con la modernidad holandesa¹⁰.

En ese año, los artículos críticos acerca de la obra de Sartoris en España se difundieron exclusivamente en la revista *Gaceta de arte*, a través de los contactos realizados por su director Eduardo Westerdahl, que dedicó una atención continuada a la obra de Sartoris y a sus escritos en diversos números a partir del año 1934. La primera noticia sobre Sartoris apareció en el nº 25 de abril del año 1934 en la sección de "Relaciones internacionales" de la revista, con relación a la publicación de la monografía sobre Wassily Kandinsky que preparaba el editor Will Grohman, incluyendo colaboraciones diversas entre las

6. SARTORIS, Alberto, "Pour une Esthétique de l'Architecture nouvelle", *Presence. Revue trimestrielle de littérature, de philosophie et d'art* nº 1, Ginebra-Lausanne, septiembre 1931.

7. BUDRY, Paul, "L'église de Lourtier", Prefacio del catálogo de la exposición *Le Scandale de Lourtier*, Lausanne, enero 1933, 2 ils.

8. PACINI, Renato, "La seconda Mostra Internazionale d'Arte Sacra, Reale Galleria d'arte moderna", *Emporium. Rivista mensile illustrata d'Arte e di Cultura*, nº 5, año XL, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo, mayo 1934, pp. 286-295.

9. SARTORIS, Alberto, "Tres ilustraciones de la iglesia de Lourtier", *L'architecture d'Aujourd'hui*, nº 6, *Architecture religieuse*, 5º año, 4ª serie, Boulogne, julio 1934, p. 52. FERRARE, Henri: "La valeur spirituelle de l'art", *Nova et vetera. Revue catholique pour la Suisse Romande*, nº 2, año X, abril-junio 1935, Friburgo.

10. HUMEAU, Edmond, "Légende pour le projet 'Notre-Dame du Phare' par Alberto Sartoris", *Opbouwen* nº 13-14 [Número dedicado a la arquitectura religiosa], 4º año, Amberes, septiembre 1934, pp. 182-183, 2 ils. (planta y axonometría).

que se contaba la de Sartoris. Entonces se inició la relación epistolar entre Westerdahl y Sartoris, por mediación de Grohman, que facilitó las señas de Sartoris a Westerdahl¹¹. Habrían de influir también los contactos que ambos mantenían con Vordemberge-Gildewart y Willy Baumeister, artistas que formaban parte del proyecto *Abstraction-Création*, y que por entonces se hallaban vinculados a través de diversos proyectos a la *Maison des Artistes* de La Sarraz, como propuesta de modernidad basada en el concepto de integración de las artes¹².

El respaldo a tales argumentos también se produjo en España. En cuanto a sus publicaciones en revistas nacionales, todas ellas madrileñas, *Hormigón y acero*, dirigida por Eduardo Torroja y Enrique García Reyes, publicó en su nº 6 de octubre 1934: “Caracteres innovadores de la arquitectura religiosa”; en su nº 14 de junio de 1935: “Sobre arquitectura obrera”, y finalmente, en el nº 24 de abril de 1936: “La Ciudad-Jardín”¹³. Por su parte, la revista *Tiempos Nuevos*, en su nº 46 de 11 de marzo de 1936, publicaba: “Las teorías filosóficas, estéticas y técnicas de la arquitectura moderna”, acompañando el texto con la axonometría de Nuestra Señora del Faro. En el artículo, Sartoris establecía un paralelo entre su concepto de monumentalidad expresado en la nueva arquitectura religiosa y las cualidades estéticas de la arquitectura nórdica. Un mes más tarde, la revista *Obras* en su nº 48 daba a conocer: “Fundamentos de la Arquitectura Funcional”. Se anunciaba como “escrito expresamente para la revista *Obras*” e incluía junto al interior del bar “Ermitage” -el proyecto de interiorismo realizado por Sartoris en el “Vieu Moulin” de Epesses-, obras de Nervi, Tecton, Guevrekian, Yamaguchi, Roth, Papadaki, y Markelius.

Este conjunto de referencias proyectaba una imagen coherente de arquitecto cuya obra manifestaba conexiones directas con su actividad como crítico y divulgador de la nueva arquitectura. Sin embargo, sus conocimientos sobre la arquitectura española eran escasos, como revelaban las tres ediciones de su libro fundamental¹⁴. El caso de España es uno de los que se mantiene en las tres ediciones con escasísimas modificaciones centrado en la obra de José Manuel de Aizpurúa, Josep Torres Clavé, Fernando García Mercadal, Sixte Illescas, Enrique Pecourt, Pedro Armengou, Francisco Perales, Josep Lluís Sert, Luis Vallejo y Juan Zavala. Los nombres de R. Duran Reynals, Casto Fernández Shaw, Rafael Bergamín, Arniches y Domínguez, Joaquín Labayen, y Secundino Zuazo se añaden a la selección anterior en algunos escritos de Sartoris recogidos bajo el rótulo de “Arquitectos Españoles Modernos”. Hasta la fecha, parecía desprenderse de diversas fuentes que el único contacto mantenido por Sartoris con la arquitectura española durante los años treinta se debía a la documentación remitida por Fernando García Mercadal. Sin embargo, diversas cartas conservadas en el Archivo personal del arquitecto explican las deficiencias mantenidas en las sucesivas reediciones de la obra. Particularmente, una carta remitida a Sartoris en 1930 por Luis Vallejo, parece haber sido la principal fuente de información de Sartoris. Es la respuesta a un cuestionario remitido por Sartoris, que Vallejo recibe de parte de Aizpurúa, seguramente destinatario de un documento similar¹⁵.

La primera aclaración se desprende del hecho de que solicita las señas de Mercadal, que aparentemente no debió responder a ningún escrito de Sartoris, ya que de nuevo solicita su dirección en 1950, y obtiene entonces una lacónica respuesta de Mercadal acerca de los años transcurridos y su situación pro-

11. SARTORIS, Alberto, “Vordemberge-Gildewart”, *Gaceta de arte*, nº 31, Tenerife, noviembre 1934, p. 1.

12. WESTERDAHL, Eduardo, “Alberto Sartoris: tres ilustraciones”, *Gaceta de arte*, nº 32, Tenerife, diciembre 1934. En el mismo número se recogía en portada el artículo de Sartoris, “Introducción a la arquitectura monumental”, 1 il. “La Exposición Baumeister en Italia. El catálogo contará con la colaboración de: Le Corbusier, Sartoris, Grohmann y E. Westerdahl”, *Gaceta de arte*, nº 34, Tenerife, marzo 1935, p. 3. Más tarde, WESTERDAHL, Eduardo, “Alberto Sartoris por Raffaello Giolli”, *Gaceta de Arte*, nº 37, Tenerife, marzo 1936, p. 80, 1 il.

13. Con relación a este tema, consultar BAUDIN, Antoine, *Hélène de Mandrot et la Maison des Artistes de La Sarraz*, Lausanne, 1998.

14. Los artículos ponían de relieve la relación de algunas obras de Sartoris con obras destacadas del ámbito internacional en los temas propuestos por el artículo. En el primer caso, figuraba la iglesia de Lourtier junto a obras de Gocar y Moser. En el segundo, la “Maison du Peuple” de Vevey, obra de Sartoris, junto a obras de Beer, Reppen y Gahn. Y en el tercer caso el “Tipo de casa rural, para la Ciudad-Jardín de Saillon” de Sartoris, junto a obras de May-Rudloff, Scharoun, Colonia Neubühl, y teatro en Tokio.

15. *Gli elementi...*, 1932, 1935 y 1941.

16. Documentos referentes a la arquitectura moderna española, Luis Vallejo/Alberto Sartoris. Bilbao, 19-3-1930. Carta mecanografiada en francés, con rúbrica de Luis Vallejo. Aparte de esta carta, escasamente se podrían considerar pertenecientes a esta etapa las fotografías originales divulgadas en las tres ediciones, y algunas fotografías nunca publicadas remitidas por algunos de estos arquitectos en Archives Donation Sartoris-Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne [en adelante, ADS-EPFL], Cossonay-Ville (Vaud), Suiza.

fesional del momento. La tercera pregunta acerca de la actualidad de la arquitectura española a juicio de Vallejo debe ser respondida por Mercadal, a quien informa que le ha escrito solicitando que envíe a Sartoris información detallada. A juicio de Vallejo, en España no existió ningún precursor de la arquitectura moderna, y tan solo en las fechas que escribe considera que existen algunos jóvenes entre los que él mismo se cuenta, que comienzan a preocuparse por hacer algo moderno, excusando en su caso, que por el momento tan solo se encuentran en fase de proyecto. La segunda respuesta se refiere a la pregunta acerca de los arquitectos españoles barceloneses que habían sido discípulos de Le Corbusier, remitiendo Vallejo las señas de Sert y Torres Clavé. En cuanto a los progresos de la modernidad y de los procedimientos de construcción industrializada y estandarizada, la opinión de Vallejo podría resumirse en uno de los párrafos:

“(...) la industrialización de los productos para la construcción progresa muy lentamente y por consiguiente la estandarización es aún un sueño (...). La principal responsabilidad es de los arquitectos, que (...) no tienen ninguna inquietud y no se han planteado jamás la cuestión de cómo construir casas prácticas y al mismo tiempo económicas. Es a causa de las escuelas de y Barcelona donde durante diez años se estudian historias y nada práctico (se toca ligeramente el urbanismo, etc. pero ni una palabra sobre la organización del trabajo, conveniencia de unificar las dimensiones)... Por otra parte, es de la historia de donde se obtiene entre nosotros la fuente de inspiración. Por todas partes el regionalismo y los pastiches. En la actualidad se ha olvidado el hacer casas inglesas, etc. ¡Se trata de hacer arquitectura española! La misma arquitectura industrial, hace todos los esfuerzos posibles por camuflar todo lo que hay de orden y de razón en el edificio.”

Vallejo se remite finalmente a una anécdota que considera expresiva de la situación que se vive en el país. El Círculo de Bellas Artes de Madrid acababa de rechazar una propuesta para hacer una exposición de interiores modernos en su sede, prevista para la primavera del año 1930, alegando que parecía no haber lugar para la pintura en esa clase de interiores y que no había que olvidar que entre las Bellas Artes, la pintura debía ocupar un lugar de primer orden. En cuanto a los arquitectos españoles modernos, la descripción de Vallejo es bastante sucinta:

“En Madrid, una docena de jóvenes arquitectos que tienen como portavoz a Mercadal trabajan. En Sevilla hay uno, aquí en Bilbao estoy yo, y también Aizpurúa y Labayen en San Sebastián y en Barcelona Torres y Sert: es algo. Es en Barcelona donde, a pesar de la influencia de Gaudí, espero saldrá algo de interés y también en San Sebastián, porque Francia está próxima. (...)”

Y añade:

“He escrito al arquitecto Lupiáñez de Sevilla para que le envíe fotos de un Gran Hotel que ha hecho allá: pero es andaluz, ¿sabe?”

La información recibida entonces no fue complementada en 1941 por obvias razones de imposibilidad material debido a las circunstancias del fin de la Guerra Civil Española y al conflicto europeo, pero es objeto de revisión a partir de 1949. El arquitecto Joaquín Gili Moros remite en 1952 nuevo material fotográfico y algunas observaciones sobre el GATEPAC:

“Como podrá ver se trata de unas fotografías del Dispensario Antituberculoso, por las que estaba usted interesado, y de unas casas fin de semana construidas en las costas de Garraf. ... / Las casitas de Garraf, proyectadas por J.L. Sert y J. Torres Clavé, se las mando porque, sinceramente, creo que son la obra que se hizo con acentos más autóctonos (que tal vez hubieran podido dar el punto de partida de una arquitectura funcional española, o por lo menos,

catalana si después no hubiera sucedido todo lo que ha sucedido) e ignoro si usted tiene documentación sobre las mismas. (...) / Como dato secundario y anecdótico le diré que el GATEPAC se designó originariamente así, añadiendo a las iniciales anteriores las (G.E.), (G.N.), etc. que querían decir Grupo Este, Grupo Norte, etc., pero posteriormente se sustituyó la E (españoles) por una C (catalanes) y se suprimió el (G.E.). / Respecto a Sert tiene usted datos suficientes, pero tal vez le sea más desconocido el nombre de Torres Clavé. Por si así fuera y por el magnífico recuerdo que tengo de él me permito decirle que era una personalidad muy definida, infatigable, entusiasta, con grandes dotes de organizador. Si Sert era el espíritu, él era la acción, el luchador en suma que sostuvo en gran manera el GATEPAC y a quien se debe fundamentalmente la revista A.C. y otras muchas cosas que han quedado en el anonimato. Murió una mañana durante la guerra, en un bombardeo esporádico, mientras dirigía el replanteo de unas posiciones que yo, como delineante, había dibujado en un superponible durante la noche anterior. (...)”¹⁶.

La difusión de la figura de Sartoris en medios de habla castellana fue muy intensa durante esos años, sobre todo en diversos países latinoamericanos, a partir de 1935, con motivo de una serie de conferencias organizadas desde Italia con la finalidad de publicitar la nueva cultura italiana en el Extranjero. Los periódicos bonaerenses *La Razón* y *La Nación*, *El Argentino* (La Plata), *Ercilla* (Santiago de Chile) recogieron colaboraciones sobre sus obras y sus actividades, realizadas por figuras conocidas relacionadas con esta campaña de expansión de la cultura italiana en el extranjero, como Pietro Maria Bardi o Juan Bay. Asimismo revistas bonaerenses como *Obras*, *Revista de Derecho* y *Administración Municipal* o *Compás* dedicaron algunas noticias a las conferencias pronunciadas por Sartoris el año 1935, a las que seguiría el año siguiente un nuevo ciclo, esta vez en Uruguay, Paraguay y Perú¹⁷. Las conferencias pronunciadas en Argentina revelan estrategias similares a las desarrolladas algunos años después en España. Tuvieron lugar los días 8, 12, 14, 19, 20, 22, 23, 26 y 27 de noviembre de 1935. Los temas de las conferencias, “Il razionalismo nell’architettura” (1); “Problemi dell’urbanismo mondiale” (2); “Architettura di Stato” (3); “L’architetto Antonio Sant’Elia” (4); “La città corporativa” (5); Prolusione (6); “Le arti plastiche e la nuova architettura” (7); “Prolusione e Esami” (8). “L’architettura e le discipline estetiche moderne” (9); “L’arte dei giardini” (10). Los destinatarios de las conferencias eran los técnicos, arquitectos y urbanistas, contactos fundamentales en relación con sus futuros proyectos de difusión de la arquitectura moderna en la escena internacional, quedando inmediatamente reflejada la experiencia en la segunda edición de *Gli elementi...* (1935) con la incorporación de Argentina y Uruguay. También quedaba implícita su intención de participar en las decisiones urbanísticas sobre proyectos de candente actualidad, como el caso del plan previsto para la ciudad de Buenos Aires.

La revista bonaerense *Nuestra arquitectura* publicaba en sus números 83 y 86 del año 1936 los artículos: “Metafísica de la Nueva Arquitectura”. pp. 212-215; y “La Arquitectura Nueva y el Elementarismo Pictórico”, pp. 324-327. Y, en abril de 1939, “Ciudad Satélite Obrera de Rebbio”, pp. 116-127, firmado por Sartoris y Terragni. Finalmente, la *Revista de Arquitectura* -Órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos y Centro de Estudiantes de Arquitectura, editada en Buenos Aires, en su n° 194 de febrero de 1937 publicaba, “Nuevos problemas de la arquitectura religiosa -Iglesia católica en Lourtier-Valais-Suiza”, incluyendo 5 fotografías de la iglesia realizada y reproducciones de dos plantas. A través de estos artículos, Sartoris se difundía a sí mismo como figura relevante del arte moderno en la escena internacional, representando el vínculo necesario entre la arquitectura moderna y la plástica abstracta. Por otra parte, sus inquietudes en relación con el tema de la arqui-

16. “España-Arquitectos”, Joaquín Gili Moros /Alberto Sartoris. Barcelona, 19 de julio de 1952. Carta mecanografiada. Incluye rúbrica de Joaquín Gili. (ADS-EPFL).

17. Los artículos se sucedieron entre el 17 de noviembre de 1935 y el 25 de diciembre de 1939. En cuanto a las revistas, algunas dedicaron espacios a actividades críticas sobre la figura de Sartoris: OLIVER, María Rosa, “Treinta minutos con el arquitecto Alberto Sartoris”, *Obras*, Buenos Aires, enero 1936. LINZE, Georges: “Alberto Sartoris”, *El Argentino*, La Plata, 13 julio 1936. MATTEIS, Emilio de, “Nota de redacción sobre el arquitecto-urbanista, prof. Alberto Sartoris”, *Revista de Derecho y Administración Municipal*, Buenos Aires, junio 1936. ESTARICO, Leonardo, “La arquitectura racional y Alberto Sartoris”, *Compás*, n° 2, Buenos Aires 1936, pp. 33-34.

itectura y el arte sagrados facilitaban su identificación con sectores confesionales, a pesar de que en sectores católicos próximos a la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'Hui* se había difundido su proyecto de una nueva arquitectura religiosa bajo el titular “El escándalo de Lourtier”.

El otro sector al que se dirige su acción es el de la cultura contemporánea en el sentido más amplio, ya que se presenta a sí mismo como crítico de arte defensor de la abstracción. Varios directores de museos de Bellas Artes, directores de revistas relacionadas con la promoción del arte contemporáneo fueron sus contactos en este terreno. Estos temas tuvieron eco en las revistas platenas *Fábula*, en mayo-junio 1937, “El pintor elementarista Piet Mondrian”; e *Hipocampo* nº 2, 1939: “Aldo Patocchi, xilógrafo moderno”. Reflejaban los contactos establecidos por Sartoris con el pintor Emilio Pettoruti, director del Museo de Bellas Artes de esta localidad, al que llegaría a realizar un proyecto de “casa de artista”.

Hasta su regreso a Italia después del segundo ciclo de conferencias, Sartoris había mantenido una posición monolítica en los medios españoles y de habla hispana. Sin embargo, a partir del año 1936, coincidiendo con su etapa más intensa de colaboración con Terragni y el grupo de Como se compromete en diversas campañas de defensa de la obra del arquitecto de Como, pero, sobre todo, en defensa de la italianidad del arte moderno y de los orígenes mediterráneos del arte moderno.

Coincidió con una ola de críticas dirigidas contra la obra de Giuseppe Terragni, acusado de plagiar obras conocidas de la arquitectura europea, como la residencia para ancianos de Otto Haesler y Karl Volker en Kassel (1932) y la Escuela ‘Vesna’ de Bohuslav Fuchs y Josef Polasek en Brno (1930) en un artículo anónimo aparecido en el diario *La Sera*, debido a Ojetti. La polémica había sido iniciada desde el año 1931 por Ojetti, que desde la revista *Dedalo* que dirigía había acusado en junio de 1931 a Terragni de haber plagiado un edificio de B. Welikowski construido en Moscú, a pesar de que el “Novocomum” era anterior. La revista *Quadrante* había dedicado un número extraordinario a la Casa del Fascio, con colaboraciones de Sartoris, Bardi y Carlo Belli, en defensa de la originalidad de la obra del arquitecto de Como, adelantándose a una polémica que habría de estallar al poco tiempo en medios periodísticos, y apoyándose en el argumento de la italianidad y las conexiones con la tradición para esquivar acusaciones de bolchevismo y conexiones con unas supuestas raíces hebraicas del arte moderno¹⁸.

Al mismo tiempo, algunos medios comenzaron a denunciar los lazos que hermanaban ciertos proyectos estéticos y los objetivos propagandísticos de países totalitarios de raíces católicas, como los casos de Italia y España. Mientras tanto, la revista católica belga *Anthologie* publicó “L'architecture nouvelle et l'église”¹⁹ En defensa de la pureza de objetivos de la obra de Sartoris, escribió Michel Seuphor, *Le malentendu catholique-fasciste. Sartoris*, París, 1939. Su condición de poeta perteneciente a los movimientos *Cercle et Carré* y *Abstraction-Création* permitió considerar su defensa como proveniente de posiciones nada sospechosas.

Apoyándose en el interés de este tipo de experiencias, e interesado en promover una concepción actualizada de arte sagrado que inspirara una concep-

18. SARTORIS, Alberto, “Tradizione e funzionalismo”, *Quadrante*, nº 35: *Documentario sulla Casa del Fascio de Como*, año XIV, Roma, octubre 1936, pp. 30 y 32, 5 ils. El artículo apareció simultáneamente en varios periódicos: SARTORIS, Alberto, “La Casa del Fascio di Como e il Padiglione Italiano per l'Esposizione di Parigi del 1937-Terragni plagia Terragni, o i doveri dell'onestà”, *L'Italia*, Milano-Torino-Bologna-Bergamo-Brescia, 17 enero 1937, 6 ils.

19. SARTORIS, Alberto, “L'architecture nouvelle et l'église”, *Anthologie*, nº 1, 19º año, Lieja, noviembre 1938, pp. 10-11.

ción espiritual ahistórica, y por tanto orientada a un clima de reconciliación, Eugenio d'Ors, en calidad de Presidente perpetuo de la Academia de España en Roma, y designado por Franco Jefe Nacional de Bellas Artes, promovió a partir de 1938 (III año triunfal) una serie de actividades conducentes a la organización de una Exposición Internacional de Arte Sacro, que debería realizarse en Vitoria. El documento tiene el interés de sintetizar el espíritu de este concepto, que quedó finalmente como una experiencia aislada en el contexto de un período animado por un clima oficialista que creó de la noche a la mañana un concepto de nacionalcatolicismo de carácter revanchista y misional. En el texto incluido en el folleto de la convocatoria escribía d'Ors:

“En muchas ocasiones, nuestra voz ha denunciado hasta la execración de toda conciencia recta, la obra siniestra de profanación y de destrucción de templos y objetos de culto, realizada en España por el bolchevismo./ Sin embargo, la obra de reconstrucción podría conducirnos mañana a errores casi equivalentes, si fuera iniciada y conducida lejos de la estrecha vigilancia de un espíritu de dignidad estética y de pureza litúrgica; si quedara abandonada a este mundo blando de buenas intenciones.../ Ante el riesgo de esta segunda catástrofe la Dirección de Bellas Artes, por iniciativa de su Ministerio de Educación Nacional de España prepara hoy una Exposición Internacional de Arte Sacro, en la que deben encontrarse reunidos, -ya sea a título de modelo, o de ejemplo- algunos entre los mejores productos y los esfuerzos mejor orientados que los artistas contemporáneos y los artesanos, humildemente recogidos en su tarea cotidiana ofrecen al servicio del Culto católico. (...) / Nuestra Exposición no estará distribuida en secciones nacionales. Toda verdadera liturgia es ecuménica./ Se desea que este concurso sea acompañado por otras manifestaciones coherentes con su sentido y destinadas a reforzar su valor edificante, tales como conciertos de música sacra, los estudios de liturgia divulgados quizá por conferencias, congresos, etc. Por unos Oficios religiosos también dispuestos por autoridades en la materia y para los que solicitamos desde ahora el apoyo y la bendición.(...)”

En el Comité de Honor figuraban figuras influyentes de la política oficial del gobierno provisional de Burgos, el Conde de Jordana, Ministro de Asuntos Extranjeros, Vice-Presidente del Consejo, Pedro Sáinz Rodríguez, Ministro de Educación Nacional, el Conde de Rodezno, Ministro de Justicia y del Culto, el Cardenal Gomà, Primado de España, el Nuncio de Su Santidad en España, y Francisco J. Lauzurica, Administrador Apostólico de Vitoria. Una exposición se organizó con grandes limitaciones y cortapisas a la participación de los artistas, dejando exclusivamente el testimonio de unas intenciones. El fin de la guerra, como es sabido, condujo a la estrategia ideológica de apoyar la nueva realidad histórica en una interpretación suministrada por la Santa Sede al difundir el papa Pío XII su mensaje de 16 de abril de 1939 apoyando las tesis de una justificación de la contienda bajo el concepto de la guerra santa.

Mientras tanto, la arquitectura española continuaba apareciendo en diversas publicaciones críticas sobre la nueva arquitectura, siguiendo esquemas ya conocidos en sus anteriores libros, como en *Sant'Elia e l'architettura futurista (influenze e sviluppi)*²⁰. *Anticipazioni* era una serie de ‘*sintesi informative*’ dedicada a precursores e innovadores en las artes, en el teatro y en las letras, dirigida por Enrico Prampolini. El texto de Sartoris (pp. 3-13) retoma los temas tratados en el capítulo, *Le teorie dell'architettura moderna*, de *Gli elementi dell'architettura funzionale* de 1932. Sartoris resume nuevamente diversas vanguardias y tendencias artísticas, poniendo de manifiesto sus relaciones con la arquitectura, destacando especialmente las dos referencias españolas,

“(…), il cubismo franco-spagnolo di Lurçat e Mercadal, (...) l'ultraismo spagnolo di Sert e Aizpurúa.”

20. Obra perteneciente a la colección *Anticipazioni*, n.º 1 (dirigida por Enrico Prampolini), serie *Arti*, Roma, Libreria Fratelli Bocca, 1943 (fecha de cubierta)-1944 (15 enero, final de edición). Opúsculo de 31 páginas, 16 ilustraciones de obras de Sant'Elia.

Precisa, a propósito del cubismo:

“Il cubismo franco-spagnolo di Andre Lurçat e di Fernando Garcia Mercadal puó completare la dinamica lirica del futurismo di Antonio Sant'Elia e la severità logica del purismo di Le Corbusier ...”

El único contacto que Sartoris mantuvo durante los años 40 con España fue a través de la correspondencia con Eugenio d'Ors, dado que la mayoría de sus relaciones se habían desarrollado durante la etapa republicana con personajes comprometidos a través de la cultura o de la actividad política con movimientos o grupos condenados a partir del fin de la contienda. La constante y obsesiva actividad de censura intervino primero obstruyendo el acceso a la correspondencia hasta el año 1946, y a partir de esa fecha, mediante la fiscalización de su contenido, y el de cualquier producto cultural que entraba en el país. Los intentos de Sartoris de recuperar viejos contactos y establecer nuevas relaciones fueron facilitados por Eugenio d'Ors, que puso en relación a Sartoris con Rafael Santos Torroella. Este fue un contacto decisivo para Sartoris, ya que, como en el caso de Westerdahl en Canarias, mantenía vínculos estrechos con los círculos profesionales de arquitectos. Ambos, Westerdahl y Santos, muestran paralelismos evidentes en sus posiciones acerca del papel del arte en el proceso vivido en España durante esos años. Se encontraban sometidos a condenas de libertad vigilada, el primero por su condición de director de la revista *Gaceta de arte* y su responsabilidad en la organización de la Exposición Surrealista del año 1935, y sobre todo, por su implicación en el escándalo de la exhibición en Tenerife de la película *L'âge d'or*, de Buñuel. El segundo, interesado desde su etapa juvenil en San Sebastián en el nuevo arte, por su participación en calidad de comisario político en la etapa final de la Guerra Civil en el bando republicano.

En el momento en que los arquitectos catalanes invitaron a Sartoris a tomar parte en la Asamblea de Arquitectos, Mathias Goeritz, como se sabe, llevaba organizando también una iniciativa que habría de resultar fundamental en la escena de las artes plásticas, la creación de la Escuela de Altamira. Ambos procesos debían ser paralelos, como revelan las iniciativas del “Salón de Octubre” o del grupo “Dau al Set”. La necesaria coherencia de este proyecto de integración de las artes y la arquitectura la suministraba la elección del presidente de la primera convocatoria, que recayó en Sartoris a propuesta de Eduardo Westerdahl²¹.

La síntesis entre arquitectura y artes resultaba adecuadamente cumplida por Alberto Sartoris, pero, además, resultaba imprescindible su condición ‘diplomática’ para despejar posibles sospechas con respecto a las iniciativas de todos los grupos relacionados con sus viajes españoles. Este reconocimiento queda probado en una carta remitida a Sartoris por Santos Torroella en 1951, a propósito de un incidente motivado por la entrada en el país de la revista *Número* editada por Fiamma Vigo en Florencia, de la que Sartoris era redactor-jefe, y solicitando la intervención de Sartoris en la polémica suscitada por los grupos académicos españoles con relación a la selección de artistas representativos del país en la Bienal Hispanoamericana que se preparaba entonces. El texto permite confirmar el tipo de gestiones que Sartoris realizó en diversas ocasiones durante aquellos años, y sintetiza el espíritu de sus relaciones con los diversos focos geográficos y grupos que a partir de

21. SARTORIS, Alberto, *Magia de las Canarias* (Ed. M^a Isabel Navarro Segura), Santa Cruz de Tenerife: Gobierno de Canarias 1987. 63 ils., 7 retratos y 27 obras de Sartoris. Los pormenores de esta gestión realizada por Westerdahl se contienen en la carta remitida por Sartoris a éste en julio de 1950. A.Sartoris/E.Westerdahl. Lutry, 20 julio 1949: “Le agradezco, mi muy querido amigo Westerdahl, haber propuesto mi nombre al Congreso y haber - de alguna manera- previsto mi deseo. Crea que le estoy por ello infinitamente reconocido y que mostraré este reconocimiento con algunos artículos. Todo ello será más fácil ya que me encontraré personalmente con usted.” Colección Westerdahl. Gobierno de Canarias.

1948 se proponen contribuir a una transformación de la actividad cultural del país: (...)

“Le adjunto aquí las bases que se han publicado de la I Exposición Bienal de Arte Hispanoamericano. Pero quizá convenga también que usted conozca las opiniones que se están publicando en la revista *Correo Literario* acerca de este certamen. Al parecer existe una gran lucha subterránea, promovida por los elementos académicos que hacen todo lo posible -incluso exhibiendo razones de tipo político- por que los buenos deseos de pureza plástica de los iniciadores se frustren. En esto, en la intervención de consideraciones de tipo político, está el peligro más grave. Una Bienal Hispanoamericana de Arte no puede prescindir de los nombres de Orozco, Siqueiros y Picasso, cuya filiación o simpatías comunistas constituirán un difícil problema, ya que nuestros académicos no dejarán de apoyarse en este aspecto de la cuestión. Es más, creo que ya lo han hecho así, yendo a visitar al propio Caudillo para ponerle en antecedentes. Sin embargo, la lucha sigue, (...) En cualquier caso, no dudo que usted sabrá tratar el tema con mucha habilidad, ofreciéndonos armas contra los académicos. / Últimamente tuve un disgusto con *Número*. Me recogió la policía los ejemplares que había entregado a algunas librería (sic) para darlo a conocer. Creo que el artículo de Kafka y quizá los poemas de César Vallejo -el cual perteneció al partido comunista- hicieron que los censores considerasen sospechosa la revista. Afortunadamente, cuando me presenté en el departamento de Censura y dije que la revista era de Alberto Sartoris, gran amigo de España, el Jefe me contestó: ‘Eso ya sé que es cierto y aquí tenemos pruebas de que efectivamente Alberto Sartoris es un verdadero amigo de España, que nos ha defendido en varias ocasiones en el extranjero’.”²²

22. Barcelona, 5-II-1951. Carta mecanografiada con rúbrica de Santos Torroella. (ADS-EPFL).

DIVINOS PALACIOS

CENTRO PARROQUIAL LA CORONACIÓN DE
NUESTRA SEÑORA. VITORIA, 1957
CENTRO PARROQUIAL DE SAN ESTEBAN
PROTOMÁRTIR. CUENCA, 1959-60

Javier Pérez Herreras

La historia doméstica de la arquitectura, entendida como el relato mitológico que Rykwert escribe, supuso hasta finales del siglo IX la nostálgica búsqueda de aquel templo donde el hombre habitó con su Dios, la casa de Adán en el Paraíso. En la década de los 20, la modernidad invierte este ciclo diametralmente, proponiendo como punto de inicio 'el templo humano'. Un nuevo hombre, valiente cobarde diría Hannah Arendt, alcanzará desde el olvido de aquella pretendida primera casa su palacio moderno; higiénica máquina que geometrizará su vida y su nueva patria. La metrópoli es entonces el vivir abstracto convertido en forma, el nuevo paraíso donde el hombre busca su nueva cabaña que antes buscó en la Naturaleza que Dios sí hizo Paraíso.

El movimiento moderno, verdadera intención humana, resulta ser la heroica lucha de quien nace vencido y acaba por esconderse en 'religiosa' espera de que algo o alguien termine por explicarles a ellos y al mundo entero sus intenciones e inconclusas pretensiones.

La modernidad centro-europea cede en 1950 su protagonismo para trasladarse transformada a la periferia del continente y a Norteamérica. Es un fin pero además el principio de algo nuevo. El palacio humanitario que desde las cajas europeas de las décadas de los 20 y 30 se proponía, se recibe como modelo y sistema de vida de la comunidad norteamericana. La modernidad deja de ser el signo de algo incomprensible. La hostilidad pública a la arquitectura moderna que había inhabilitado su progreso en Europa antes de la guerra se desvanece a la vista de su inevitable necesidad social.

América acoge la vivienda moderna adoptándola como la definición de un nuevo sistema de vida que Lesley Jackson estudia en el catálogo publicado en 1994 *Contemporary*. En él refleja un nuevo estadio que cierra la modernidad europea, la Contemporaneidad, donde todo americano medio ejerce el democrático derecho a una flamante casa que acoge desde dicha modernidad un veloz vehículo, un higiénico frigorífico, una sorprendente televisión con mando cableado y, por supuesto, una moderna rubia como esposa.

Lo 'Moderno' de la década europea de los veinte y treinta, que implicaba algo remoto y futuro, se transforma en esta época de optimismo y progreso en la nueva conciencia de una nueva sociedad. Si Europa fue la cuna del

Movimiento Moderno, en su vuelta a América toma forma como estilo contemporáneo.

¿ Y ESPAÑA?

En España, la arquitectura moderna alcanzará un nuevo cierre que hasta antes no se había concluido: la casa de Dios, la última casa, que no fue sino la primera, aquella casa de Adán que el hombre ansió con nostalgia desde Vitrubio hasta el siglo XIX y que la modernidad olvidó para alcanzar la casa humanitaria.

Se propone una arquitectura española que, lejos de ser simple deudora de la modernidad centro-europea, aporta desde su nueva visión un cierre histórico a la aventura doméstica de la modernidad que, desarraigada de sus mitos, no fue capaz de proponerles la casa divina propia de su tiempo.

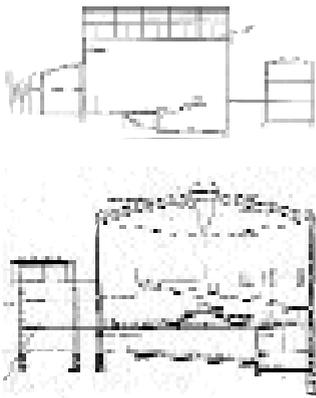
Obviamente, las circunstancias que permiten la asunción de lo que Jackson nos define en América como contemporaneidad son bien diferentes al caso español. España en 1950 es un país confesional y eso determina indudablemente el auge no sólo de lo que la historia generalizó como arquitectura religiosa, sino la revelación de una nueva arquitectura que en mi opinión alcanza el título de *Divinos Palacios*. De esta historia no deja de sorprender la capacidad de convencimiento que nuestros jóvenes arquitectos españoles tuvieron hacia esa sociedad, en muchos casos desconfiada, de aquella extraña y a veces extravagante modernidad epitelial.

Quisiera aquí presentar algunos ejemplos de esos palacios españoles de los años cincuenta, donde la arquitectura moderna se atreve por fin como propuesta doméstica ya no para sí mismo sino para su Dios, su mito o su héroe. Propongo señalar el momento donde el hombre moderno se propone construir la casa de Dios desde el modelo que alcanzó antes para sí, situación opuesta a la historia de la arquitectura clásica. El viaje del habitante que abandona su hogar alcanza por fin un nuevo hogar tras la sin final aventura europea que tan crudamente describe Hermann Hesse.

España como América cierra una modernidad inacabada. Si América concluye un modelo social, España concluye un modelo histórico. Si bueno es rasgear arquitectura y arquitectos desconocidos en su aislamiento editorial, tan conveniente es reconsiderar el verdadero valor de la historia de la arquitectura española publicada.

Proponemos para ello hacer una relectura de dos Centros Parroquiales para Vitoria y Cuenca que Alejandro de la Sota proyecta a finales de la década de los cincuenta, y que no llegó nunca a construir, pero que sirven de modelo, a veces esquivo, para posteriores viviendas que el mismo arquitecto propondrá años más tarde. Ambos proyectos fueron publicados respectivamente por la *Revista Nacional de Arquitectura*, número 196, y la revista *Arquitectura*, número 25.

Siendo conscientes de los magníficos ejemplos de iglesias españolas contemporáneas -piénsese simplemente en las iglesias que Miguel Fissac y Javier Carvajal con José M^a. de Paredes construyen en la misma ciudad de Vitoria



Centros Parroquiales de Vitoria y Cuenca. Croquis.

simultáneamente-, el valor de las que aquí se presentan es, y ello les singulariza en mi opinión, la esperanza de un modelo que posteriormente alcanzan para la vivienda de la España contemporánea, y que otras no alcanzaron o ni siquiera pretendieron.

De todos son sobradamente conocidos los primeros pasos de la carrera de Sota, por lo que me permitiré desembarcar de manera inmediata en el análisis y alcance de dichas propuestas no construidas. Las obras que se presentan -centros parroquiales- se estudian como la figura mítica del problema arquitectónico habitacional: la Casa de Dios, que no es sino la casa del héroe. Su valimiento doméstico se reflejará en dos viviendas bien distintas: La Casa Caracol, de 1964; y las viviendas de la Urbanización de Alcudia (Mallorca) de 1984. Ambos proyectos tampoco se construyeron.

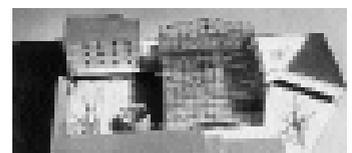
La proyección de estos templos sotianos de finales la década de los cincuenta quiere ser por tanto doble. Hacia el pasado se configuran como el cierre histórico de la vivienda modelo de una modernidad centro-europea que nunca cerró su origen, puesto que su sentir fue antes un sentir humanitario que humanista. Hacia el futuro, y una vez cumplido con el pasado, estos mismos templos se revelan como modelos míticos donde el hombre encontrará su propio modelo habitacional.

EL LÍMITE GRUESO O EL MURO COMO LUGAR HABITADO

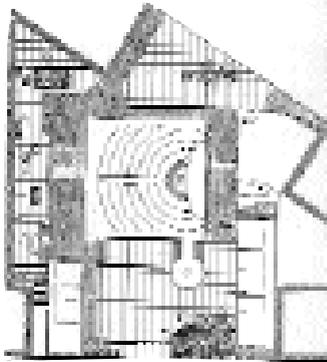
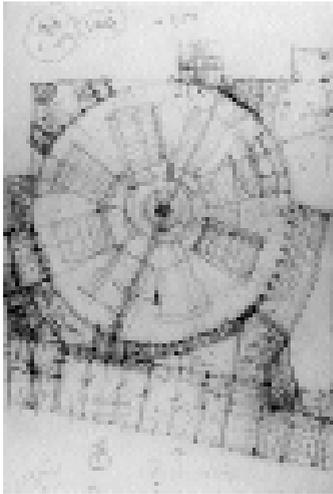
Alejandro de la Sota acomete los centros parroquiales de Vitoria y Cuenca con los medios de la herramienta moderna espacial que ya conoce. Sin embargo, el lenguaje e incluso la caligrafía que emplea dista muchas veces de aquella misma modernidad. Me atrevería incluso a decir que las diluye en la insistencia de lo que él llamara lo cotidiano. “Siempre desea uno, como arquitecto”, escribe Sota para el proyecto de Vitoria, “el dejar de ser tal arquitecto. El olvidar prejuicios y sabionderías, el enfrentarse con sencilleces ante la obra pura a realizar, es un deseo”.

Monseñor Peralta obispo de la diócesis de Vitoria encarga a Alejandro de la Sota una de las ocho nuevas parroquias destinadas a los nuevos barrios de la creciente ciudad que deberán sumarse a los cinco centros parroquiales del casco antiguo. El señor obispo, que parece tener muy claras las cosas, condiciona como primera exigencia a sus arquitectos una modernidad actualizadora que rinda a Dios el homenaje del arte de nuestro tiempo, el testimonio de una época.

Para la exposición de los anteproyectos de estas nuevas ocho parroquias que Carlos de Miguel propone en sus “Sesiones de crítica de Arquitectura” de la *Revista Nacional de Arquitectura*, Sota acompaña los planos de proyecto de una curiosa maqueta con iluminación propia que permite explicar la idea presentada desde la diferencia luminica de la hipotética realidad de la noche y el día, dándonos ya entender una pretendida y clara oposición de transparencias y opacidades, de lo tectónico y lo estereotómico, de lo pesado frente a lo ligero. La fotografía ‘diurna’ de la maqueta que para el concurso presenta permite identificar los locales propios del centro parroquial como espacios derredores de un transparente espacio central: la capilla.



Centro Parroquial La Coronación de Nuestra Señora. Vitoria, 1957.



Centro Parroquial San Esteban Protomártir, Cuenca.

La disposición de un elemento geoméricamente regular en el interior de una parcela de complicada irregularidad es convertida por Sota en un nuevo espacio del que la modernidad muchas veces se olvidó: el espacio intermedio, que aquí interpreta como regruesamiento del límite. En su exposición, Sota explica que,

“El solar ofrecido estaba limitado solamente por una calle y una medianería; podíamos definirlo en sus demás contornos al hacer el proyecto.”

Sota considera estos espacios libres espacios esenciales. La frontera espacial es convertida en complejo lugar habitado.

George Perec busca y rebusca esas ‘Especies de Espacios’ de la que sólo recuerda las escaleras de las casas antiguas, lugares de paso en medio de ningún lugar; espacios olvidados en el empeño de anotar lo excepcional y no lo cotidiano.

El joven arquitecto español, en aparente postura loosiana, ocupa los muros de bloque de cemento generando en ellos el programa que exige el centro parroquial, además del templo propiamente dicho. El límite extendido desde el linde parcelario hasta la divina habitación lo ocupa el hombre, no sólo como previa estancia, sino como lugar de acompañamiento en su cohabitar mítico.

La línea se ensancha cual serpiente de *El Principito* para engullir en su interior a los despachos parroquiales, archivos y oficinas, monaguillos, dispensarios, y por supuesto a la joven Acción Católica, signo de identidad de la confesionalidad de esta nueva arquitectura. Pero esta línea también se estrecha recogiendo en su enroscado regazo espacios abiertos como los porches, el jardín o el mismo baptisterio. Y en este mudar, la línea gruesa escapa del plano moderno horizontal, acompañando en movimiento centrífugo el desvanecimiento celeste del transparente espacio central, surgiendo como parte de este mismo límite los coros. Sota llena el espacio y la línea continua hasta que el lugar se hace improbable.

En mayo de 1960 Sota obtiene uno de sus primeros premios de su aún corta carrera profesional en el Concurso Nacional para un nuevo centro parroquial en Cuenca. Los croquis que de la propuesta se conservan son aun más elocuentes. Sota abandona la maqueta como expresión para deslumbrarnos con sus magníficos dibujos, escasos casi siempre de arquitectura, pero llenos de verdadero contenido arquitectónico. En el interior del irrazonable solar se dispone con gran destreza una capilla circular. Es interesante la lección y análisis que hace D. Luis Moya para la revista *Arquitectura* de las propuestas que para este concurso se presentan, basada en una clasificación según los géneros de iglesias y su precedentes. La solución que Sota propone tiene su origen en la rotonda del Santo Sepulcro en Jerusalén; su género es claramente comunitario, tratando la comunidad como una sola y mística persona; y la iglesia se oculta como la mezquita del Cairo.

Pero Sota ha dado un paso más. Si en Vitoria la capilla liberada de la irregularidad del límite permanece atada en el plano terreno, en Cuenca se desliga dicho plano como último límite geográfico. Este ‘atreimiento’ invalidará su propuesta ante un jurado que ve insalvable la contradicción del Canon 1.164 de la Sagrada Congregación de Ritos, asunto que el mismo D. Luis Moya reclama

explicar, anunciando en contraposición y con gran acierto, como acabaremos viendo, el carácter de anticipación y verdadero valor profético efectivo y práctico que los proyectos tendrían, creando los espacios en que se desarrollarán las actividades humanas en los años sucesivos.

En una aleccionadora transformación entre la planta de semisótano y la planta elevada del tambor de luz, Sota dibuja dos lugares bien diferentes. En el primero, que titula semisótano en su croquis, reconoce un espacio común interior a un límite parcelario que se ha hundido en el terreno. La ordenación geométrica de pilares diferencia los usos de pequeña escala que ocupan la irregularidad del límite, rodeando un espacio circular central destinado a salón parroquial, transcribiendo así el esquema de Vitoria. En la planta baja, sigue la nomenclatura del arquitecto, el límite grueso termina por desaparecer en el sentido ascendente de un tambor de luz liberado ahora de la estructura y separado ya del suelo.

El croquis de la sección parece dibujarse para contar casi exclusivamente esto. Una rampa helicoidal expresa la ‘actividad’ ascendente interior al tambor y cuyo final es de nuevo ese profético cielo que la cubierta de materiales plásticos transparenta. En el centro, un púlpito cuya sección expresa ese “ahuecamiento de la base”. Finalmente y en el interior del tambor lumínico aparece una ventana, que desde el cielo parece querer contemplar esa nueva habitación de infinitud vertical, y que ahora alcanza morar el dominical habitante en compañía de su celestial ocupante.

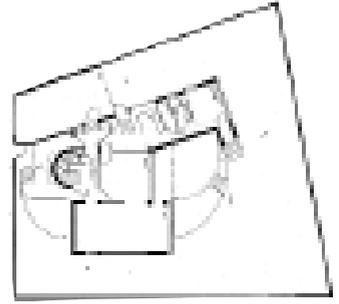
El resultado es un laberíntico límite que, ocupado por las estancias parroquiales, se homogeneiza hasta confluir de nuevo frontera y espacio. Los intersticios se convierten en acciones orientadas a una meta, la habitación imaginaria.

Sota proyecta en 1964 una casa en Canillejas-Madrid que llamará en el mejor sentido orgánico la “Casa Caracol”. La singular solución que propone no es sino el fiel reflejo de este nuevo espacio habitado. De nuevo una parcela de irregular cuadratura, y con una más que probable ausencia de intimismo, se habita un lugar límite, el espacio intersticial que genera la condensación física del programa doméstico. La línea gruesa se genera ahora en el interior de la concha doméstica, protegiendo en su interior las estancias del sueño y mantenimiento, para después convertirse en la envolvente de su nuevo lugar interior. El límite es ahora espacio lleno y laberíntico, verdadero ideograma del guardián doméstico.

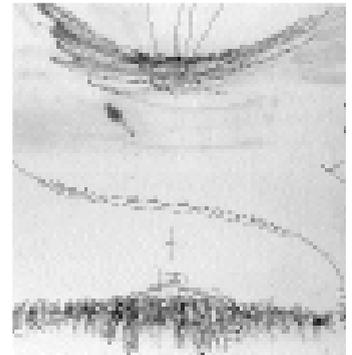
De nuevo, el sentido vertical que dibujan las numerosas y a veces complejas escaleras, anuncian el sentido ascendente de este nuevo límite habitado que propone el cielo como meta.

LA HABITACIÓN IMAGINARIA O EL CIELO COMO META

Si volvemos a la maqueta para el Centro Parroquial de Vitoria, la fotografía ‘nocturna’ revela un nuevo espacio, la cubierta del templo de la parroquia, cuyo habitante es la luz de un alrededor que urde su comentario y que desconoce su posición sino es en su mirada entorno a la pieza luminosa. La transparente cubierta de ‘Verondulit’ amplía la luminosidad de sus dos aguas al final de los muros, abandonando su geometría laminar tradicional para adquirir un ocupable grosor. Es deseo del arquitecto lograr un ambiente libre, de luz



Centro Parroquial La Coronación de Nuestra Señora. Vitoria, 1957.
Casa Caracol. Canillejas-Madrid, 1964.



Centro Parroquial San Esteban Protomártir, Cuenca.

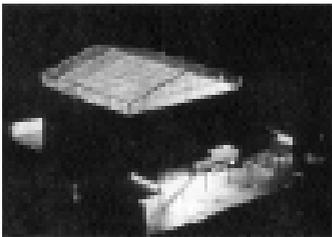
total, creando un lugar luminoso que destaque y defina la forma del montículo del suelo de la iglesia.

Este mismo resultado opera en el centro parroquial San Esteban Protomártir de Cuenca. El joven arquitecto esboza un interior digno de los dibujos de Jorn Utzon para la iglesia de Bagsvaerd, aunque bastantes años antes, sinónimo esquema ascendente que el arquitecto danés repite en sentido lineal, para acabar en la misma transparencia de una cubierta que anuncia una celestial promesa. Sota propone una cubierta circular, también transparente, que espacia con el cono invertido que los tensores de la misma cubierta dibujan. Ambos celestes espacios por inesperados que parezcan son la meta de quien les rodea. Y este inaccesible espacio último se convierte en la habitación final del retrato dominical que Sota dibuja para Cuenca: la habitación imaginaria. Esta nueva habitación es abierta a su espacio cielo, sometida por tanto a su cambio en el tiempo y a los de las leyes de la naturaleza.

De todas las 'Especies de Espacios' que George Perec rastrea evidentemente esta es la que ambiciona y no termina de alcanzar, el espacio sin uso. Y es que ese espacio sin función, que no remite a nada, no pudo surgir de la modernidad. El mismo lenguaje, escribe Perec, se reveló incapaz para describir esa nada, ese vacío, como si sólo se pudiera hablar de lo que es pleno, útil y funcional.

En esta nueva habitación Sota cuantifica de manera distinta aquella espacialidad moderna. La fotografía nocturna de la maqueta para el centro de Vitoria podemos observar como la dimensión horizontal, plano habitacional humano, es limitado. Tiene principio y final, entrada y salida. Al contrario la dimensión vertical se revela como ilimitada, superando la cubierta lecorbuseriana como plano laminado para dotarlo de espacialidad habitable e ilimitada, la habitación divina. El creyente habitante de la iglesia de Cuenca asocia su recorrido por la rampa ascendente con el horizonte que su casa le proporciona y que allí se transforma, de nuevo, con el trayecto vertical de la mirada. La dialéctica moderna de opacidad y visibilidad es transgredida e invertida en los templos sotianos.

En 1984, Alejandro de la Sota proyecta con Mauricio Sánchez-Bella la urbanización de Alcudia en Mallorca. La parcela de dimensiones limitadas es ocupada en su totalidad por una casa que hace del límite la mejor habitación.



Centro Parroquial La Coronación de Nuestra Señora. Vitoria, 1957.

El seto o la línea gruesa, la caja de chapa y cristal o la línea hueca. Continuidad entre la vida representada y lo construido: todo crece como las enredaderas y buganvillas que Sota recuerda de las viviendas de los ferrocarriles, desapareciendo la arquitectura ante la voluntad de habitar, uniendo para siempre continente y contenido. La arquitectura se desmaterializa, es incorpórea. La casa deja de ser el artefacto moderno, que tanto admiraba Sota.

En el solarium entoldado, verdadero periscopio de la vivienda escribe el ahora anciano arquitecto, se convierten aquellas habitaciones imaginarias de los centros parroquiales en habitaciones disponibles para el propio hombre. La casa templo se convierte de nuevo en modelo humano.

SOTA RETOMA LA HISTORIA QUE LA MODERNIDAD ATAJÓ

George Perec escribe:

“Jamás llegué a algo completamente satisfactorio. Pero creo que no perdí completamente el tiempo al tratar de franquear ese límite improbable: tengo la impresión de que a través de este esfuerzo se transparenta algo que podría tener estatuto de habitable..”.

LA ARQUITECTURA DEL SILENCIO. LAS OBRAS DE ASNAGO Y VENDER Y CACCIO DOMINIONI

Santiago Quesada García

En *La notte* (1961), Jeanne Moreau huyendo de la apatía de la relación con Mastroianni, vaga por el Milán de la reconstrucción. Antonioni desvela la contradicción de aquel momento histórico entre individuo y sociedad, entre valores personales y opulencia de la ciudad. En la escena, la actriz recorre pensativa la romántica *via Corridoni*, al fondo aparece el volumen saliente del edificio en *corso Italia* (1948) proyectado por Luigi Moretti y Ettore Rossi, donde se rompen las reglas del paisaje urbano y se modifican todas las convenciones del mito racionalista.

Cuando Claudio Vender ve la película, le dice a su compañero Mario Asnago que las casas que proyectan parecen clínicas, porque la clínica con la que comienza la película, es su edificio el *Condominio XXI Aprile* (1950)¹. Es una arquitectura en la que está presente el misterio, en el ritmo de los espacios, en la disposición de los volúmenes. Un edificio que construye una escena, donde con el telón apenas alzado, ya se respira un drama, antes de que aparezcan voces y actores. Nada más alejado de las premisas racionalistas que la figuración arquitectónica sea autónoma de la pura función y que además defina la ciudad siguiendo el modelo ‘novecentista’.

Dos realidades arquitectónicas diversas en el Milán de los años cincuenta, el final del racionalismo y el comienzo de una búsqueda diferente, apartada de los dictados de las vanguardias. Antonioni ha sido un maestro en saber ver e interpretar la arquitectura a través del objetivo cinematográfico. Pero no solo él. El gimnasio de la Accademia di Scherma en Roma, obra también de Moretti, son las oficinas de un rico empresario en *Miracolo a Milano* (1950) de Di Sica, obra maestra del Neorealismo italiano. Directores capaces de escrutar y transmitir una idea de ciudad.

El ‘nuevo realismo’ de la producción intelectual italiana se convierte para los arquitectos españoles en ‘realismo duro’. Conscientes de las limitaciones y dificultades de la época pero con importantes necesidades que satisfacer en poco tiempo, desarrollan en poco tiempo una frenética actividad constructora. Se produce una adhesión matizada a los pensamientos y teorías modernas que no se aceptan como dogmas incuestionables, pero sí como método. Existe completa libertad a la hora de utilizar formas o lenguajes, determinados por las tendencias que llegan desde el exterior.

La posibilidad de construir determina que, en ningún caso, el proyecto se considere un fin en sí mismo. El proyecto, despojado de cualquier dimensión de artificio o de exposición de una teoría, será entendido como un mero instrumento. Su principal valor es el de permitir la construcción de un edificio

1. ZUCCHI, C., *Asnago e Vender. Architetture e progetti 1925-1970*, Milán, Skira, 1999, p. 54. Testimonio oral del geómetra Guido Palmieri que trabajó durante muchos años en su estudio.

concreto. Una actitud que ha sido una constante a lo largo de los últimos cincuenta años de arquitectura española, como se puede constatar en las revistas dedicadas a nuestra reciente arquitectura.

La calidad y brillantez de los arquitectos de Madrid, sus fuertes personalidades y la ausencia de una figura aglutinadora impidió crear un pensamiento teórico único. Tampoco existía una teoría en Barcelona, había desconocimiento hacia dogmatismos previos: "No conozco mucho de las nuevas tendencias en arquitectura y urbanismo" declaró Coderch². Más tarde, Bohigas propondrá una línea teórica reivindicando los valores racionalistas y evocando la experiencia del Modernismo catalán como manera de expresar un nacionalismo realista, abierto a las influencias de la cultura moderna como el 'neorrealismo', el 'neoplasticismo' o el 'neobrutalismo'³.

Ante este vacío, los arquitectos buscan referencias en ejemplos americanos, nórdicos o italianos. Bien por admiración del 'modo de vida' o por identificación con determinadas condiciones que se daban en esos países. En Madrid, los arquitectos se nutren de publicaciones, becas o viajes al exterior, buscando un ideal de modernidad universal e individual para cada uno de ellos. En Barcelona, a raíz de la V Asamblea Nacional de Arquitectos, celebrada en 1949, Gio Ponti y Alberto Sartoris 'descubren' por primera vez la obra de Coderch y Valls, estableciéndose un cordón umbilical con Milán que no se interrumpirá en años sucesivos⁴.

La producción arquitectónica italiana se conocerá a través de revistas como *Domus* o *Stile*, dirigidas por Gio Ponti pero, sobre todo, por las páginas de *Casabella-Continuità*, que reaparece de la mano de arquitecto Ernesto Rogers. Su mayor esfuerzo fue intentar superar el componente nihilista de la modernidad. Con este objetivo, enuncia su famosa teoría de las preexistencias ambientales, se comienzan a revisar los postulados del racionalismo, el nexo de la modernidad con la historia y las relaciones entre lo nuevo y lo viejo en las delicadas intervenciones de las ciudades italianas de postguerra; surgen la *Torre Velasca* de los BBPR, la casa de las *Zattere* de Gardella, etc⁵.

La identificación de los arquitectos españoles con la escena italiana es inmediata, ya que también hay un país que reconstruir y unas condiciones sociales y económicas que no permiten demasiadas alegrías, por lo que asumen sin mayores prejuicios formas, imágenes y elementos con objeto de crear una identidad propia.

Pero, al margen de la crítica arquitectónica 'oficial' italiana, se desarrolla la labor de una serie de profesionales que entienden la arquitectura en el silencio de su estudio, en la realidad de la construcción, en la lucha diaria con los problemas. Estamos hablando de arquitectos como Asnago y Vender o Caccia Dominioni, que aunque distantes en sus obras formal y conceptualmente, comparten una misma posición ante la profesión.

El trabajo de estos arquitectos se desarrolla en silencio, no hay necesidad de acompañar el oficio concreto con proyectos de investigación, con razonamientos teóricos; pocas son las ocasiones de confrontación con las posiciones de la cultura arquitectónica del momento. Sus obras son interpretadas, a veces, como artísticamente sublimes o como mediocridad profesional en otras. Sin

2. FLORES, C., "La arquitectura de José Antonio Coderch y Manuel Valls. 1942-60", *Actas del Congreso Internacional. De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950/1965*, Pamplona, 1998, pp. 69

3. Este programa bicéfalo fue enunciado públicamente por O. Bohigas en su ensayo "Posibilidades de una arquitectura en Barcelona", en 1951. En relación a este tema véase la ponencia de PIZZA, A., "Italia y la necesidad de la teoría en la arquitectura catalana de la postguerra: E. N. Rogers, O. Bohigas", *Actas del Congreso Internacional. De Roma a Nueva York: Itinerarios de la nueva arquitectura española 1950/1965*, Pamplona, 1998, pp. 99-112.

4. FLORES, C., *Arquitectura Española Contemporánea*, Tomo I. 1950-1960, Aguilar, S.A., Madrid, 1989, pp. 254. Carlos Flores describe con precisión el impacto que causó en Ponti y Sartoris unas pequeñas fotografías de la casa Garriga-Nogués, construida por Coderch y Valls en 1947. Hecho que salvó del aburrimiento la reunión de arquitectos.

5. NICOLIN, P., *Notizie sullo stato dell'architettura in Italia*, Turin, Bollati Boringhieri, 1994, pp. 49.

embargo, un aura de pureza y de intensidad emana de su posición apartada, ocupada en una búsqueda de temas propios y sustancialmente autónoma de la cultura arquitectónica oficial.

A pesar de su marginalidad, de su *'silenzio'*, las obras de estos arquitectos son conocidas y admiradas. El trabajo de Asnago y Vender es comentado, en 1943, por Gio Ponti en la revista *Stile*, donde dice que: "es la prueba de que la arquitectura moderna existe, es la voz de una generación, es una suerte de hecho consumado..."⁶, o más tarde en *Amate l'architettura*, cuando admira sus bellísimas fachadas. En *Casabella*, se recoge el interés de Rogers por las primeras edificaciones urbanas de Caccia Dominioni, a la que considera una arquitectura "resultado de una historia, de una geografía, de un ambiente local"⁷.

Es indudable que la obra de estos arquitectos es conocida por sus colegas españoles, no sólo a través de las publicaciones de arquitectura, la literatura o el cine, como en el caso de Asnago y Vender; sino por las relaciones establecidas con el grupo de arquitectos de Milán: Ponti, Sartoris o Gardella.⁸

Más allá de posibles influencias o coincidencias formales difíciles de probar, es su actitud ante la profesión la que sugiere ciertas analogías y similitudes con los arquitectos españoles: un instrumental teórico escaso, una voluntad formalizadora intensa, el entendimiento del proyecto como medio para construir, una fuerte intuición, un cierto eclecticismo... hacen que las obras de estos arquitectos y sus conclusiones se encuentren más cercanas a las españolas que otras arquitecturas italianas más ortodoxas. Su conocimiento y análisis pueden servirnos para entender mejor algunos aspectos de nuestra propia producción.

La obra de Caccia Dominioni fue discreta y favorablemente acogida durante los años cincuenta, siendo completamente olvidada en los últimos decenios. Con su *Orfanato* de *via Calatafami* (1955) fue incluido, por Gregotti, como miembro de una familia ideal, a la que pertenecían: Ridolfi con su *quartiere* INA en Cerignola (1950), Gardella con las viviendas de la *Borsalino* en Alessandria (1953) y Rainieri por su Escuela Elemental de Turín (1957). Su intención era la de poner en pie una *'terza via'* entre el desgastado modelo racionalista y la propuesta *'orgánica'* de Zevi⁹.

Caccia Dominioni ha sido imputado muchas veces de *'excesiva facilidad'* y comunicación hacia el público, manteniéndose lejano, por pragmatismo profesional y por natural predisposición de carácter, del terco orgullo y aislamiento de Scarpa o Ridolfi. Los numerosos clientes de Caccia, de la burguesía milanesa o religiosos -para los que trabajaba gratis¹⁰- han condicionado la ausencia de un lenguaje homogéneo. El arquitecto ha estado interesado en configurar

"un lenguaje que se identifica y se articula más allá de cualquier convención de 'modernidad', de cualquier ideología, de cualquier actitud populista o demagógica, la arquitectura de Caccia encuentra aceptación a medida que el público puede pensar en la casa ideal como una aspiración realizable."¹¹

Su interés se centra en la resolución del proyecto en una peculiar e irrepetible relación con los materiales, la técnica y el lugar; Caccia consigue elaborar un personal *'organicismo'* que le permite pasar con naturalidad de los

6. PONTI, G., "Stile di Domani. Su alcune architetture di Asnago e Vender", *Stile*, nº 35, 1943, pp. 9-10.

7. ROGERS, E.N., "Le responsabilità verso la tradizione", *Casabella-continuità*, nº 202, 1954.

8. La sociedad *Azucena* fue creada en 1949 por Ignazio Gardella, Corrado Corradi y Luigi Caccia Dominioni, con el objeto de producir los objetos artesanales que diseñaban.

9. IRACE, F., "Il fascino discreto dell'architettura", *Ottagona*, nº 91, 1988, pp. 52.

10. CACCIA DOMINIONI, L., "Fatti non parole", entrevista publicada en *Costruire*, nº 140, 1995, pp. 104. Caccia declara: "He trabajado gratis sobre todo porque trabajaba para frailes y monjes. Me gusta trabajar para estas personas. Además, a menudo los ricos pagaban menos que los pobres."

11. SANTINI, P.C., "L'architettura 'milanese' di Caccia Dominioni", *Ottagona*, nº 6, 1967.



Fábrica Loro Parisini, *via Savona*, Milán (1951-1957). Luigi Caccia Dominioni.



Edificio de viviendas, *via Ippolito Nievo* (1955). Luigi Caccia Dominioni.

limpios muros—cortina al material tallado en piedra. Su eclecticismo lingüístico está determinado por la conciencia de una necesaria fragmentariedad proyectual del propio oficio, imposibilitado de dar una respuesta tipológica homogénea a los numerosos interrogantes planteados en la Italia del ‘*miracolo economico*’.

En sus proyectos, Caccia Dominioni parte de la ordenación de la planta como trámite de una progresiva ‘reeducción’ del espacio:

“(…) mi modo de entender la planta, es casi urbanístico: fundamentalmente son la continuidad de los espacios y la fluidez de los recorridos.”¹²

No hay duda de que examinados desde el punto de vista de la ciudad, los edificios de Caccia resultan proyectados según la feliz intuición de una sensata y sensible adhesión al ambiente, de tal forma que parecen concretas y determinantes presencias *a priori* y no resultados *a posteriori*.

En una de sus mejores obras, la fábrica Loro Parisini (1951), su composición volumétrica con dos partes diferenciadas -un basamento cerámico monolítico sobre el que se apoya una ligera estructura de vidrio y acero- propone temas que posteriormente serían desarrollados magistralmente por Alejandro de la Sota en su gimnasio del Colegio de N. S. de las Maravillas.

Las plantas ‘orgánicas’, el uso del material cerámico, el concepto de piel se encuentran en los primeros edificios de viviendas de Coderch y Valls, en Barcelona (1951)¹³, pero también en la del orfanato de *via Calatafami* (1948), o en los edificios de viviendas de *via Nievo* (1955), o *via Vigano* (1959) de Caccia Dominioni. Ambos arquitectos comparten la búsqueda de una identidad propia basada en la arquitectura y tradición del lugar, en este caso: Lombardía y Cataluña. La tensión que se establece entre realidad y proyecto, revela una sensibilidad afín, más que una influencia directa.

Cincuenta años después de su primera construcción, la arquitectura de Caccia Dominioni es extremadamente actual. Las franjas horizontales que recorren el edificio de la plaza *Sant’Ambrogio* (1948), la vibración de las losetas en la logia del orfanato en *via Calatafami* (1948), las dobles fachadas continuas en los edificios de *corso Europa* (1951), pero, sobre todo, las inconfundibles fachadas de *via Ippolito Nievo* (1957) con aperturas aparentemente descompuestas que establecen un orden propio, son elementos modernos aún hoy. Pero es la elección tipológica la verdaderamente innovadora: los volúmenes del edificio de la Loro Parisini (1951), la doble torre en *Corso Italia* (1957), o los alzados ‘seccionados’ del edificio de plaza Carbonari. Caccia Dominioni es un arquitecto de una gran rigor expresivo, dúctil a cada exigencia concreta en el uso de los espacios, atento a los componentes tecnológicos. Su obra ha aportado a la cultura contemporánea del habitar una contribución de modernidad europea con raíces en la tradición lombarda.

Otro estudio de arquitectos, coetáneo a la generación de los ‘racionalistas’, son Asnago y Vender, que no se pueden considerar discípulos de ellos, ni gregarios de movimientos o actitudes lingüísticas difusas. Su trabajo aparece a menudo aislado y reconocible dentro de una estética de la ‘*sparizione*’¹⁴, diferente tanto de las veleidades miméticas de muchas arquitecturas como de la exhibicionista variedad figurativa de las vanguardias.

12. CACCIA DOMINIONI, L., op. cit. pp.103.

13. FLORES, C., op. cit., pp. 71. Estos edificios son descritos como “una sofisticada y nada convencional solución en planta (...) con un tratamiento exterior de absoluta novedad (...)”.

14. ZUCCHI, C., op. cit., pp. 22. Vender, en una entrevista de Ranieri, declara: “No formábamos parte de la vanguardia, pero habíamos asimilado la lección del Movimiento Moderno incluso en el interior de nuestro específico modo de entender y hacer arquitectura”.

Encontramos en ellos las fuertes componentes de un profesionalismo culto, generoso e inquieto, lejano del clamor de los manifiestos y teorías, donde ningún estilismo o fórmula intenta eludir las condiciones concretas de la existencia del proyecto. Es como una especie de ética reformista lejana del hedonismo de los maestros internacionales. Esta actitud tiene mucho en común con la práctica habitual de los arquitectos españoles de los años cincuenta, sobre todo, en el núcleo de Madrid.

Silencio en el debate arquitectónico, silencio en sus obras, un silencio que nada tiene que ver con desidia o desinterés, que no se rinde a las duras normas constructivas y edilicias. Sus perdurables e inquietas incertidumbres, en vez de demostrar cinismo profesional, revelan una inesperada, casi antieconómica actitud hacia la investigación. La crítica de la época es incapaz de ubicar su trabajo en ninguna escuela, su estilo es definido como ‘refinado ascetismo’¹⁵ o ‘un estilo atemporal’¹⁶.

Asnago y Vender no parecen tocados de ningún deseo de relación mimética con el entorno. Sin embargo, logran evitar el carácter mecánico y repetitivo de la composición racionalista; sus obras surgen insólitamente continuas en la ciudad novecentista milanesa, como si, al construirlas, se generase una especie de pátina de las cosas ‘encontradas’ más que ‘realizadas’. En sus proyectos no hallamos ningún intento de utilizar un lenguaje exisatente, de trabajar sobre citas o temas historicistas, sino la búsqueda de una ‘anulación icónica’ donde las figuras son llevadas hasta un punto donde su origen funcional o figurativo desaparece o vibra en una frontera.

La cuestión constructiva no es nunca en Asnago y Vender expresionismo constructivo. “La estructura yace bajo un velo: no ausente, sino diferida”. La estructura no es nunca exhibida, sino que se convierte, en ocasiones, en articulación espacial. El anulamiento del detalle en algunas soluciones constructivas roza el gesto, en una sorprendente anticipación de los temas minimal.

Analizar los proyectos de Asnago y Vender supone indudablemente estudiar su frecuente prosaísmo, la constante repetición de temas, su fijación tipológica y, cómo no, sus ‘inquietantes’ fachadas. En sus obras, la superficie de fachada es un caso límite entre exterior e interior, es un plano liso pero, paradójicamente, con espesor. La fachada es un elemento que ya no viene determinado por la función.¹⁷

Gio Ponti describe perfectamente este concepto de fachada en su célebre pasaje de *Amate l'architettura*:

“Antes, la relación de espacio entre el muro y la ventana se definía ‘vacío y lleno’: lleno porque el muro era un sólido, vacío porque las ventanas eran un agujero...Hoy, el muro no es más un verdadero muro, sólido, lleno: es una superficie; es un revestimiento sobre un esqueleto de hormigón, o de acero...; la ventana hoy se ha llevado a la cara externa de la fachada, no está hundida, y se ha hecho grande, prevalente... Con la ventana en la cara exterior (que refleja el cielo, y el paso de las nubes y el movimiento del sol), el agujero, el vacío, ha desaparecido, existe un plano sólo y sólo el lleno, la arquitectura es sólo lleno, volumen integral: y la arquitectura es un cristal, aquí opaco y allá transparente. El volumen está más horadado. La relación vacío y lleno ha sido sustituida por la relación opaco y transparente... Asnago y Vender consiguen bellísimas fachadas, hacen arquitectura en las superficies...”¹⁸

Las fachadas de Asnago y Vender, a primera vista, parecen casi anodinas, pero una segunda lectura revelan veladuras y ambigüedades que suscitan

15. ZUCCHI, C., Op. cit. pp 7 y 17. No existe ni una línea, ni una imagen en la *Storia dell'architettura moderna* de B. Zevi, ni en *L'architettura contemporanea* de F. Dal Co y M. Tafuri y, aún más sorprendente, ninguna mención en el libro *L'architettura del novecento* de la *Storia dell'arte in Italia* de Cesare de Seta, sólo un fugaz y genérico reconocimiento en la *Storia dell'architettura italiana 1944-85* de Manfredo Tafuri donde define y paralelamente dispensa el trabajo de Asnago y Vender con el escueto y conocido ‘raffinato ascetismo’. Recientemente, han aparecido obras en las que ya se citan a ambos estudios de arquitectos, a saber: FONTANA, V., *Profilo di architettura italiana del Novecento*, Venecia, Marsilio, 1999 y CAPELLI-NI, L., *Milano, Architectural Guide*, Turin, Allemandi & c., 1999.

16. AIROLDI, R., ‘Asnago e Vender, un estil atemporal’, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 152, 1982. Curiosamente, éste fue el primer artículo que saca a la luz, recientemente, la obra de Asnago y Vender. Conocimos el citado número ya avanzada esta comunicación, donde para nuestra sorpresa, también aparece un artículo revisando la obra de Alejandro de la Sota.

17. ZUCCHI, C., op. cit. pp 25.

18. PONTI, G., *Amate l'architettura*, Génova, Vitale e Ghianda, 1957, pp.139.



Edificio de viviendas en plaza Velasca Milán (1947-52). M. Asnago y C. Vender.



Condominio XXI Aprile, via Lanzzone, Milán (1950). Mario Asnago y Claudio Vender.

interpretaciones plurales y contradictorias. El ojo no encuentra reposo, lugar donde agarrarse; los diversos elementos del alzado no se dejan reconducir a una figura unívoca, estable, equilibrada y, sin embargo, se reconoce un orden.

En 1940, proyectan la fábrica de tractores Vender, construida en Cusano Milanino (1942); la posibilidad de diseñar la fachada con independencia de la función da lugar a un bajo alzado de una desmesurada longitud, absolutamente abstracto, donde se alternan ventanas grandes y pequeñas (las más grandes a distancia regular, las medianas un poco desplazadas hacia abajo, apareciendo ahora sí, ahora no, y las más pequeñas, aquí y allá, en alto y en bajo, imprevisibles), hace que el observador las descubra poco a poco como si fuera un cuento ‘rítmico’ o una partitura abstracta. Será el inicio de una actitud ante la función: jamás supeditarán la composición a la utilidad.

Las fachadas ‘inquietantes’ comienzan con el edificio de oficinas y comercios de *via Albricci* en Milán, construido en los años 1939-41. Aquí, el plano mantiene intacta su unidad, las únicas incidencias son los materiales. La novedad consiste en la alineación lateral ‘como banderas’ de las ventanas superiores, apoyadas a la derecha respecto a las del basamento. Este dispositivo introduce en la fachada del edificio un desplazamiento, que aparece cada vez que se abarca la fachada con la mirada en escorzo. La división vertical asimétrica de las carpinterías, apoyadas también hacia la derecha, acentúa aún más el ‘salto’.

El edificio de plaza Velasca (1947-52) en Milán, culmina el recorrido. Utiliza el mismo dispositivo, con la diferencia que el lleno domina sobre el vacío de las ventanas, sobre todo en el zócalo de granito rosa donde surgen unas pequeñas ventanas colocadas en la cara externa de la pared. Pero aquí se tiene la impresión de que todas las ventanas son presa de una subliminal inquietud. Un orquestado conjunto de dispositivos contribuye a generar este efecto: si consideramos los márgenes laterales del alzado, son las ventanas más pequeñas las que respetan la equidistancia horizontal de los límites del edificio y el ‘salto’ hacia la derecha se realiza en las aperturas de los cuatro pisos superiores. La división vertical de las carpinterías, que es asimétrica y cae sobre la mediana, no marcada, de las aperturas pequeñas, insiste en este efecto. A esta jerarquía, se contraponen la composición de las aperturas en la planta baja: el gran rectángulo negro de ingreso parece estar centrado en la fachada al caer sobre el eje vertical de las ventanas pequeñas, pero se encuentra desplazado hacia la izquierda bajo la cuarta columna de ventanas, equilibrando el movimiento de los huecos superiores. En este edificio, el equilibrio de la casa de *via Albricci* se diluye en una abstracción que confunde plano y superficie.

A través de sus edificios milaneses, desarrollan toda una arquitectura del plano. Figura y fondo se mantienen en frágil equilibrio y, por esta razón, un efecto de virtual espacialidad se produce allí donde la fachada de hecho es plana como una página. No es jamás una superficie, sino un plano: siempre tiene deslizamientos hacia fuera o hacia dentro. No hay construcción del espacio por medio del plano, sino referencia a su profundidad por la relación entre opacos y transparentes. La introducción de la libertad geométrica en los alzados, plantea una sintaxis lejana del orden racionalista y una liberación de las formas del lenguaje novecentista. Este tema se encuentra, más

restringido aún, en análogas experiencias formales de la época, como en los edificios de la *via Nieve* o en la plaza Carbonari de Caccia Dominioni.

Algunos autores han escrito de ‘modernismo metafísico’ a propósito de ciertas arquitecturas de Asnago y Vender. En estas lecturas no pueden faltar las razones de una inquietante y sutil fascinación¹⁹. Y es que el lugar representado, cualquiera que sea, tiene todo para evocar al teatro: el diseño propio de las escenografías, con las deformaciones perspectivas excesivas que, de un lado, contribuyen a la artificialidad de la escena y, de otro, tensionan el espacio como si fueran a precipitar eventos y personajes al encuentro de su destino²⁰. No hay que olvidar que la arquitectura italiana había atravesado por una especie de ‘suspensión’ y de aura metafísica que no correspondía al racionalismo solamente, sino que recorría otras opciones y lenguajes, desde las tendencias de la abstracción a las del ‘Novecento’. Es así como mundos aparentemente en oposición tienen un sentimiento común y una frontera incierta, un mismo fundamento e intercambio de experiencias.

La extraordinaria sensibilidad de Asnago y Vender ha conseguido unir una dimensión abstracta a una actitud profundamente realista, una concepción artística de la arquitectura con un sentido amor por lo habitual, por la vida de todos los días que discurren en la ciudad. Con ellos, el círculo entre purismo y metafísica se cierra. Su arquitectura es una abstracción cotidiana.

Esta cotidianidad es la que podemos encontrar en los años cincuenta en la obra de arquitectos como José María Sostres, Antonio de Moragas, José Antonio Coderch, José Luis Fernández del Amo, Miguel Fisac, José María García de Paredes, Javier Carvajal Ferrer, etc. En todos ellos existe una tensión entre realidad y proyecto. La atención al lugar, al programa y a la materia de la construcción son reflejo del ‘realismo duro’ con el que se enfrentan a su época. Para todos ellos, la arquitectura es pura belleza, con total autonomía de todo contacto ideológico. Su silencio es, parafraseando a Tafuri, el que se produce cuando se deja a las cosas expresarse por sí mismas.

Pero sobre todo, es la introspección de la obra de Alejandro de la Sota la que tiene más en común con la abstracción animista de Asnago y Vender. Su planteamiento entiende los edificios de una forma abstracta, casi metafísica. Mantiene que la arquitectura es como

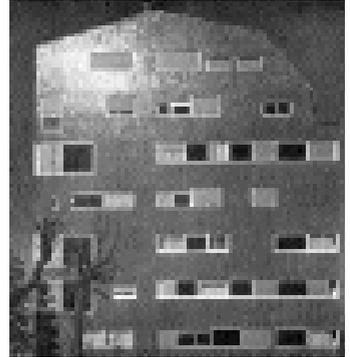
“...alojamiento de una ‘actividad’; el lugar o el ‘ambiente’ es un momento a continuar... La materia, endeble, vibra en el esfuerzo de construir la idea...”²¹

Sus edificios en Zamora (1956), en Salamanca (1963) y, cómo no, el Gobierno Civil de Tarragona (1954) convierten el muro en piel ingravida, las ventanas en planos transparentes, que se organizan en un aparente e inquietante orden arbitrario, y el detalle en expresión de un principio único, de un proceso constructivo donde lo que importa es el resultado final. “Ni siquiera la construcción es visible en sus obras” dice José Llinás²².

En un momento como el actual, donde no existen concepciones absolutas sobre los lugares, donde el paisaje es algo inventado. Cuando surge una arquitectura sin forma, que aparece en el territorio sin interferir, sin construir, sin estar. Cuando aparecen conceptos como ‘fragmentación’, ‘arquitectura como paisaje’ o ‘paisaje como arquitectura’, se sustituye la



Fábrica de Tractores Vender, Cusano Milanino, Milán (1942). Mario Asnago y Claudio Vender.



Edificio de viviendas en plaza Carbonari, Milán (1960-61). Luigi Caccia Dominioni.

19. AIROLDI, R., op. cit.; VITALE, D., ‘El tiempo y las obras. Arquitecturas milanesas’, *Arquitectura*, nº 259, 1986 y ALBERTINI, A., *Domus*, nº 688, 1987. Todos los autores citan una intuición de Persico, publicada en 1935, sobre *Cosabella* en la que dice: “...parece que hoy en Italia la arquitectura, al menos algunos artistas de la vanguardia, aspiren a unirse al gusto de la pintura metafísica: esta dirección está quizás destinada a constituirse el motivo más original de una arquitectura ‘italiana’ en Europa”.

20. GIOLLI, R., ‘Architetture che fanno quadro’, *L’architettura razionale*, Bari, Laterza, 1972, pp. 285. Es de destacar la amistad de Asnago y Vender con Persico y Giolli, con los que hacían excursiones a Como para ver la obra de Terragni y Lingeri.

21. ZAERA, A., “La realidad y el proyecto”, *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, nº 182, 1990, pp. 8-17.

22. LLINAS, J., “Nada por aquí, nada por allá.”, *Alejandro de la Sota*, Madrid, Pronaos, 1989, pp. 11.

representación por la presentación y fracasa la razón. El método trazado por los arquitectos 'de los años cincuenta' parece indicar un camino. No sólo por la calidad de sus obras o la extremada actualidad del 'minimalismo' de alguno de ellos, sino por su actitud ante la profesión y la arquitectura.

Su labor desarrollada en el silencio del estudio, en la emoción de construir, en la lucha diaria con los problemas. Su forma de entender y representar la realidad a través del proyecto, manteniendo un equilibrio y tensión entre ambos factores. La práctica sustituye a la teoría. Los elementos de la propia realidad son los que se introducen en la toma de decisiones del proyecto, lo organizan. La tensión se establece cuando se ordenan en función del desarrollo de una idea central y se enfrenta de nuevo el proyecto con la realidad.

Las palabras de Alejandro de la Sota lo resumen bien:

23. DE LA SOTA, A., *Alejandro de la Sota*, Madrid, Pronaos, 1989, pp. 74.

"Creo que el no hacer Arquitectura es un camino para hacerla y todos cuantos *no* la hagamos habremos hecho más por ella que los que, *aprendida*, la siguen haciendo."²³

EL MODERNO ESPAÑOL NOTAS DE MADRID

Gabriel Ruiz Cabrero

1. La abstracción es el método de lo moderno.
La abstracción es el corazón de lo moderno.

2. “Para venir a lo que no sabes
has de ir por donde no sabes”

SAN JUAN DE LA CRUZ (1542-1591)

3.
“Con el hábito del trabajo corporal y el ejercicio manual doy insensiblemente a mis alumnos el gusto por la reflexión y la meditación... es preciso que trabaje como artista y piense como filósofo”.

J. J. ROUSSEAU. *El Emilio (Émile ou de l'éducation)*. Paris 1762.

4. La modernidad

“Así va, corre, busca. ¿Que busca?. Seguro que ese hombre, según lo describo, ese solitario dotado de una imaginación activa, siempre viajando a través del gran desierto de hombres, tiene un fin más elevado que el del puro vagabundeo, un fin más general, distinto del placer fugitivo de la circunstancia: Busca ese algo que se nos permitirá llamar modernidad; pues no se encuentra palabra mejor para expresar la idea en cuestión, se trata para él, de reparar de la moda lo que pueda contener de poético en lo histórico, extraer lo eterno de lo transitorio. ... Desdichado quién estudie en lo antiguo otra cosa que el arte puro de la lógica, el método general. Por sumergirse en exceso, pierde la memoria del presente, abdica del valor y los privilegios suministrados por la circunstancia; pues casi toda nuestra originalidad proviene de la estampilla que el tiempo imprime a nuestras sensaciones.”

BAUDELAIRE, “El pintor de la vida moderna”. *Le Figaro*. 26, 29 de Nov. y 3 Dic. 1863.

5. PICASSO - MIRÓ

Mirar las cosas y ver lo esencial de ellas.

Mirar hacia dentro y ver lo esencial de las cosas.

Cubismo y surrealismo españoles, sólo posible en París.

6. “Perdre.
Mais perdre vraiment.
Pour laisser place à la trouvaille.”

APOLLINAIRE. Muerto el 9 de noviembre de 1918 a las 5 de la tarde.

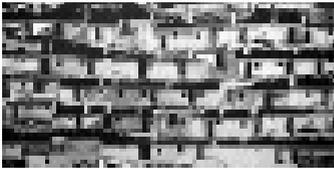
7. “No hay distinta naturaleza entre el artista y el artesano. El artista no es sino un artesano inspirado... Concibamos juntos y realicemos la arquitectura del porvenir, donde pintura escultura y arquitectura serían una, la cual, desde las manos de millones de obreros, se elevará un día hasta el cielo, símbolo de cristal de una nueva fe.”

GROPIUS, W. Manifiesto de la Bauhaus. 1919





8. Guerra, muerte, exilio.
Aizpurúa, Lacasa, Sert, Zuazo, Torres Clavé...



9. CRONOLOGÍA

1939 † Comienzo † sigue a la destrucción

— *La reconstrucción.*

Convertir la medida y el misterio en geometría sobrenatural.

Gutiérrez Soto frente a Fernández del Amo.

1941 Se funda la *Revista Nacional de Arquitectura*, por Pedro Muguruza, que es continuación de *Arquitectura*, órgano de la Sociedad de Arquitectos, suspendida en 1936.

— La mirada de El Escorial.

— Silencio y conversación. La tradición, el origen y el misterio.

— Ser original es volver a los orígenes. Gaudí.

— Una intensa conversación, una conversación cerrada en la arquitectura.

La exigencia moral de los católicos del Régimen.

Renovación espiritual; de la oración al pueblo. Arte sagrado, arte popular, arte primitivo.

La integración de las artes.

1944 Comienza a publicarse en Barcelona *Cuadernos de Arquitectura*.

1946 En Barcelona se publican en catalán *Ariel* (clandestina) y en 1947 *Algol*.

1947 Comienza Aránzazu. Oteiza cambia

1947 Comienza la publicación de *Alfárez* (hasta 1949)

1947 Exposición de Pascual de Lara y Valdivielso, exponen en Galería Bucholz y Pablo Palazuelo es descubierto.

1948 *Dau al Set* y en las Galerías Layetanas se celebra el “Salón de octubre”, exponen Tàpies, Cuixart, García Vilella y Rafols Casamada.

1948 La *R.N.A.* vuelve a publicarse por el C.O.A.M. por Carlos de Miguel. En la presentación del primer número, escriben Fisac, Sota y Lahuerta: “Nuestro esfuerzo no habrá sido inútil si nos encamina a producir más moderna y mejor arquitectura.”

- El equipo de Madrid.
- Aránzazu. Oiza y los trece apóstoles.

1948 Primera Exposición Internacional de Arte Italiano en Madrid.

1949 Bisonte (hasta 1950) (conclusiones de la Escuela de Altamira por Ricardo Gullón).

1950 La ONU levanta la resolución contra España.

1951 Bucholz. Exponen Ferrán y Oteiza.

1951 La editorial Omega (director: Juan Eduardo Cirlot) publica monografías de Picasso, Dalí, Miró y Gaudí.

1952 José Luis Fernández del Amo, Director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo.

1952 Visita de Aalto a El Escorial.

1952 XXXV Congreso Eucarístico de Barcelona.

— “Fuerte, recia, actual, austera, desnuda en su simplicidad, desprovista de toda concesión a lo anecdótico”, dijo Manuel de Solá-Morales i Roselló, de la arquitectura del Altar.

1953 Congreso de Arte Abstracto. Santander.

— El arte *otro*.

El Museo Nacional de Arte Contemporáneo.

“Vi las salas del Museo antes de marcharme... Ahora te digo que sin que pienses que se trata de adulación la sala del Museo es bellísima y que es la primera vez en mi vida que realmente me he sentido satisfecho ante una realidad palpable. Si en España no tienen nada comparable, mirando algunas realizaciones del extranjero, como el Museo de Sao Paulo, la Casa (o *Palazzo Bianco*) en Italia y algunas cosas en los Países Bajos o en el Museo Guggenheim de Nueva York, tu obra en el patio que antes era, no solamente es capaz de completar, sino que mejora las mejores realizaciones que hasta ahora he visto en revistas y fotos...”

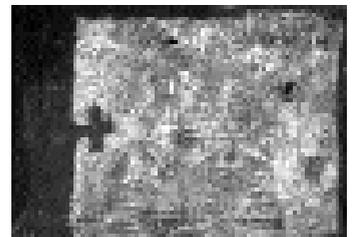
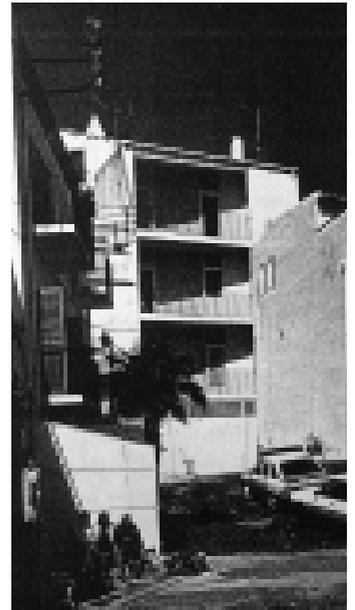
SAURA, 1955

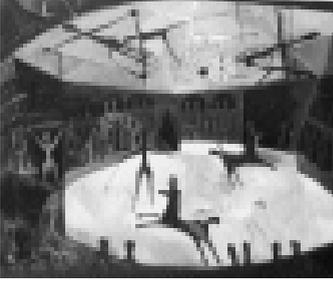
1953 Creación del Ministerio de la Vivienda.

1953 Feduchi. Hotel Hilton.

1953 Plan General de Ordenación de Barcelona. 3 de diciembre.

1953 Primera exposición abstracta de Tàpies.





1953 Tàpies gana el Primer Premio de la Bienal de São Paulo.

1954 José Luis Sánchez, Anunciación.

1954 “Manifiesto de la Alhambra”.

1955 Exposición “Pintura francesa”. Matisse. Hartung. Dubuffet. Soulanges

1956 Concurso Premio Industrial C.O.A.M. Carlos de Miguel.

1957 Fundación de “El Paso”. Fundación de “Equipo 57”.

— Informalismo. Estructuralismo. Otra vez el mundo y lo interno.

1957 Oteiza y “El Paso” ganan el Primer Premio de la Bienal de São Paulo.

1957 Se funda la S.E.D.I. (Sociedad Española de Diseño Industrial).

1958 “Nueva Pintura Americana”. Barnett Newman, Sam Francis, Arshile Gorky, Franz Kline, De Kooning.

1958 Carlos de Miguel y Oriol Bohigas fundan los “Pequeños Congresos”.

1958 Pabellón de Bruselas.

1959 *Arquitectura* recupera su nombre, abandonando el de *R.N.A.*

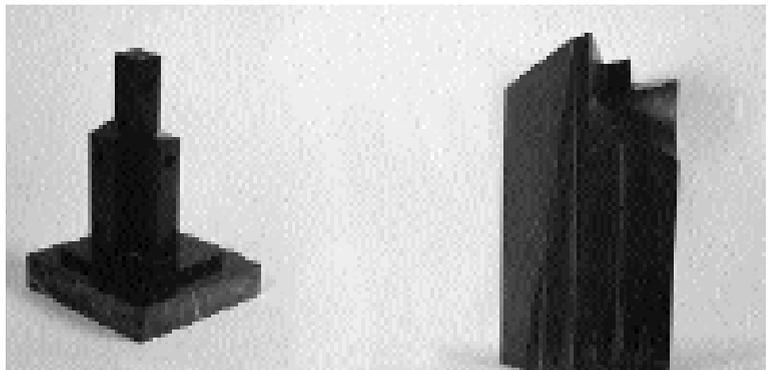
1959 “El Paso”. Bienal de Venecia.

1959 Vuelven los comunistas y siguen los católicos. Rompen la Escola y los Orgánicos.

Escepticismo y forma.

1960 H Muebles. Concurso de sillas. Participan Miguel Milà, Fernando Terán, Rafael Moneo.

1980 Saura gana el Premio Guggenheim.



LA MIRADA ITALIANA. LA ARQUITECTURA CATALANA EN LOS AÑOS 50

Jorge Torres Cueco

El término ‘mirada’ suele estar unido a la idea de acción. No en vano, los académicos de la Lengua dan una definición acorde con el verbo original: ‘acción y efecto de mirar’. De ahí la ambigüedad del título de este escrito y sus contradicciones. Con mirada italiana podemos entender la acción que aquellos realizan -cómo miran- o, violentando el lenguaje, referirnos a una mirada fijada en Italia, prendada por Italia. Además, este vocablo es rico en matices. Dicen que los ojos son el espejo del alma. El modo de mirar denuncia actitudes y voluntades. Hay miradas de amor y de ternura, de odio y de rencor. Admitimos que existen miradas inquisitivas, profundas, superficiales, benjaminianamente distraídas. Las hay cálidas y frías. Se mira al pasado, al presente y al futuro. Mirar también es inquirir, preguntarse por algo. De ahí nace la Filosofía, cuando el hombre trata de explicar-se las cosas que lo rodean. Mirar también delata un objetivo o fin al ejecutar algo: hay miradas interesadas. También se aplica a las personas ‘muy miradas’, que se miran sólo a sí mismas y por encima de los demás. Es claro, la intersubjetividad humana se manifiesta de forma primaria y cotidiana con la palabra y la mirada. Nos comunicamos mediante el lenguaje y también con la mirada. Negar la mirada es tanto como negar la palabra, significa romper los lazos con el otro. Por el contrario, se atrae con la mirada como con el lenguaje. Las miradas son, en general, muy elocuentes.

Al final de la Guerra Civil, Catalunya estaba poblada de miradas de rencor y miedo, también de triunfo y orgullo y, con el inicio de una nueva década surgen miradas de esperanza en un pronto despertar de una cultura aletargada tras el desastre bélico. Desde todos los campos surgen grupos y movimientos que pretenden dejar atrás el sombrío periodo autárquico. Entre todos los acontecimientos que intervienen en una normalización arquitectónica valdría la pena detenerse en dos. El primero, la celebración del Concurso para la Vivienda Económica en Barcelona de 1949. El segundo, una fijación en la cultura italiana.

Es justo reconocer que la relativa importancia del Concurso para la Vivienda Económica no radica en su limitada difusión social ni en los resultados del mismo, sino en su carácter iniciático y en su propia significación en el adverso ambiente arquitectónico. El primer premio se otorga a un equipo formado durante el transcurso de la V Asamblea Nacional de Arquitectos¹: Francesc Mitjans, Antoni de Moragas, Ramón Tort, Josep Maria Sostres, Joan Anton Balcells y Antonio Perpiñá. Su propuesta presentaba en primer lugar un análisis científico y racional desarrollado en cinco capítulos: “Cuantía del problema y estadística”, “Causas del problema, soluciones, ensayos de solución económica” y “Política de la vivienda en diversos países”. En ellos se empleaba una metodología que

1. La V Asamblea Nacional de Arquitectos se celebró entre el 10 al 18 de mayo de 1949 entre Barcelona, Palma de Mallorca y Valencia. Las ponencias presentadas no revisten especial interés, pero sí la presencia de Alberto Sartoris y Gio Ponti y la conmemoración del GATEPAC por parte de alguno de los asistentes como Francesc Mitjans.



Ignazio Gardella. Edificio de Viviendas para Empleados de la Borsalino (Alessandria, Italia, 1950-52).

integraba la estadística, economía, estudios sociales y jurídicos y la arquitectura y el urbanismo, como pasos previos a la resolución del problema.

Entre las distintas soluciones ensayadas, se proponía una edificación de bloques lineales de planta baja y tres pisos con dos viviendas por escalera en coherencia con las condiciones higiénicas y económicas consideradas. Los tipos presentados podían responder a los estudios de viviendas racionales del CIAM II de Frankfurt (1929) o del manual *II Problema sociale costruttivo ed economico dell'abitazione* publicado en 1948 por Franco Marescotti e Ireneo Diotallevi. Como elemento constructivo se sugería la fábrica de ladrillo, aconsejando el estudio de las posibilidades de la bóveda tabicada, procedimiento tradicional que soslaya la utilización del acero y, por último, se comentaba la prefabricación como posibilidad de futuro, aún no realizable².

El verdadero interés del proyecto premiado radica en que conecta con las experiencias del periodo de entreguerras y, sobre todo, que apuesta por una solución interdisciplinar, -que implica a las fuerzas productivas, económicas y políticas-, basada, además, en la necesaria racionalización de la demanda masiva. También era latente una reivindicación de la importancia social de la profesión del arquitecto y la ineludible modernización de los instrumentos proyectuales. Había, pues, una mirada al pasado reciente, pero con los ojos puestos en el futuro.

Pero tras este concurso coinciden situaciones, si se quiere más banales pero no por ello menos importantes. Durante la V Asamblea Nacional de Arquitectos, Gio Ponti declarará el interés por conocer a José Antonio Coderch al contemplar su casa Garriga-Nogués expuesta en la Exposición de Arquitectura Hispanoamericana organizada en el Salón del Tinell. Este es el inicio de una relación personal entre Coderch, Sostres, Moragas, Bohigas y Correa, entre otros, con toda una generación de arquitectos italianos como Alberto Sartoris, Bruno Zevi, Ignazio Gardella Ernesto, N. Rogers y Vittorio Gregotti, generando mutuos intercambios de información y cruces de miradas³. Entre todos, Ponti es el que más ascendiente tiene sobre este grupo de arquitectos. Todo ello viene abonado por el tradicional Viaje Final de Carrera que desde la Escuela de Barcelona siempre está dirigido hacia Italia, centro de peregrinación de los jóvenes arquitectos catalanes.

También las revistas de arquitectura italianas, -*Domus* como *L'Architettura*, *Cronache e storia* y *Casabella-continuità*- como los escritos de Bruno Zevi -*Verso un'architettura organica*, *Storia dell'architettura moderna* y *Saper veder l'architettura*- influyen poderosamente en personajes como Sostres, Moragas y Bohigas. De hecho, Moragas calificará el primer libro de Zevi como 'el credo', 'la doctrina', 'el camino que me abrió los ojos en esta nueva etapa'⁴.

A través de este crítico italiano se produce la difusión de la arquitectura orgánica en Catalunya. Este es un hecho fundamental que va más allá de la simple adscripción a una poética determinada, pues como dirá Bohigas: "fue Zevi quien nos hizo entender que nuestra generación no era la del GATCPAC y que la modernidad pasaba ahora por una reinterpretación crítica del racionalismo pionero"⁵. De hecho, las primeras manifestaciones de algunos miembros del Grupo R en semanarios como *Destino* o *Revista*, con ocasión de su primera exposición (1952), coinciden en "reconocer la influencia de la arquitectura

2. En estas consideraciones, podemos adivinar restos del pensamiento autárquico -recuérdese el Grupo de Viviendas Virgen del Pilar de Francisco Cabrero o los estudios de Luis Moya- pero también conexiones con las experiencias de Le Corbusier con la bóveda tabicada, ensayada por algunos jóvenes vinculados al GATCPAC como Antonio Bonet y Josep Lluís Sert.

3. Las revistas *Domus* y *Cuadernos de Arquitectura* publican lo que sucede en una y otra península. En este sentido, las primeras obras de Federico Correa-Alfonso Milà se publican primeramente en Italia antes de hacerlo en nuestro país. Del mismo modo, *Domus* recoge puntualmente las realizaciones de José Antonio Coderch.

4. MORAGAS, Antonio, "Entrevista realizada por Pepita Teixidor" en *Quaderns* n° 157, Barcelona, abril-junio, 1983, pp. 102. Moragas, como vocal de cultura invita a B. Zevi a impartir una conferencia en la primavera de 1950, que impresiona vivamente a los asistentes.

5. BOHIGAS, Oriol, "Moragas al Grup R" en A.A.V.V. Antonio de Moragas, Homenatge, Ed. Gustavo Gili/FAD, Barcelona, 1989, pp. 39.

6. SOSTRES, Josep Maria, "Arquitectura de Arte" en *Revista*, Barcelona, 11 de diciembre de 1952.

de los países escandinavos y de la de Italia. Esta por afinidad racial, de temperamento y condiciones geográficas, así como por la proximidad y por razones de tipo económico similares”⁶.

Lo orgánico significa para ellos una forma de superar el aislamiento de las corrientes europeas y de sentirse reunidos en una tendencia común, que en los inicios de los años cincuenta parecía suficientemente creíble. Además, cabe pensar en las connotaciones políticas que todavía pesan sobre la arquitectura moderna, mientras que el organicismo se identifica con una ‘superación del racionalismo’, de su ‘materialismo’, y de su ‘rigidez y frialdad’.

En Catalunya se interpreta de tres modos. En primer lugar, bajo la mirada del ‘*New Empirism*’ y la obra de Alvar Aalto, como un racionalismo expresado con materiales dúctiles y cálidos, atento al hombre, a su tradición y a sus necesidades ‘espirituales y psicológicas’ y acorde con las condiciones tecnológicas y sociales del país. Las primeras obras de Sostres, como la Casa Elías en Bellver de Cerdanya (1948), la Tienda Canadà (1951) de Joaquim Gili o el Cine Fémina (1950-52) de Moragas son representativas de esta tendencia. También se dirige la atención hacia la obra de F. LL. Wright, acogiendo la idea de fluidez espacial y el uso de una geometría no ortogonal. En él se reflejan el edificio de viviendas en la Barceloneta (1951-54) de Coderch y el Hotel M^a Victoria en Puigcerdá (1952-56) de Sostres, donde conviven el mundo empírico y este organicismo wrightiano. Finalmente, una tercera vertiente, rememora las decoraciones brillantes, las formas blandas y ameboides, los colores chillones o las luces filamentosas popularizadas por las trienales milanesas. Un ejemplo sería el Park Hotel (1950-53) de Moragas. La silueta ondulada de su cafetería, el uso del gresite y el pavés, o las separaciones coloreadas de sus terrazas, son elementos propios de este universo orgánico ‘a la italiana’.

También se contempla la arquitectura italiana de la preguerra. Sostres recoge imágenes del racionalismo mediterráneo que desde 1946 conoce en su viaje a Italia, cuando visita la obra de Terragni acompañado de Ico Parisi. Más tarde, es colaborador de la revista florentina *Architetti*, conoce los textos de Sartoris y los transmite a sus compañeros del Grup R. Efectivamente, no es difícil ver las experiencias de Figini, Pollini, Cattaneo o Terragni tras su Casa Agustí (1953-55). También los descubrimos en las obras de Francesc Mitjans, que reinterpreta las primeras palazzinas de Ridolfi o de Luccichenti y Monaco en Roma en su edificio Tokio (1957). Otro ejemplo tardío sería el edificio del Banco Atlántico en la Diagonal (1965-71), de mimética figura respecto al Gratiacielo Pirelli de Gio Ponti, como tratando de recoger su carga simbólica que tiene en Italia en los años del ‘*miracolo economico*’.

Pero es en la arquitectura de ‘actitud realista’ donde podemos observar mayores similitudes entre ambos países. La cultura neorrealista se plantea como una forma de conocimiento y expresión de las realidades más humildes. El contacto y comunicación con los hombres y la fusión de la cultura popular e intelectual en una sola tradición se alumbran como cuestiones urgentes. En el sur se recrean las formas populares de la edificación rural y preindustrial. En el norte de Italia es la arquitectura burguesa centroeuropea la que se brinda como forma de re-construcción del pequeño fragmento urbano, según una metodología *caso per caso*.



Josep Maria Sostres. Casa Agustí (Sitges, 1953-55). Desaparecido. Fotografía Francesc Català-Roca.

Las miradas entonces se dirigen a otros lugares. Frente al racionalismo abstracto y programático, la arquitectura neorrealista propone la espontaneidad; frente a la teoría, la praxis; frente a la idea de un futuro liberador, atención por la tradición y la Historia como fundamentos de lo real; frente a la tecnología, la manualidad y la artesanía; frente a los problemas macroestructurales, el gusto por el detalle concreto enraizado en la tradición. En este sentido, el *Manuale dell'architetto* de Mario Ridolfi, que reúne detalles de diferentes tradiciones históricas, se convierte en una propuesta de trabajo suficientemente concreta para una arquitectura que debe ser inteligible para el discurso colectivo, fundamento último del neorrealismo.

En Catalunya, sus fuentes se pueden localizar en tres fenómenos diversos. Primero, el realismo cinematográfico, artístico y literario; en segundo lugar, la arquitectura que se realiza en Roma en la inmediata posguerra; y en tercer lugar, la labor teórica desarrollada por Ernesto N. Rogers en la revista *Casabella-continuità*, acompañada por las realizaciones de Franco Albini, Ignazio Gardella, Vico Magistretti, Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi o los BBPR.

Una primera mirada recae sobre la crítica literaria. En este campo Josep Maria Castellet introduce el término de ‘realismo histórico’ acompañado con un sólido corpus teórico⁷. Sus raíces se encuentran en la obra de Sartre, en el neomarxismo de Goldmann, Lukács o Gramsci y en el neorrealismo cinematográfico y literario de Pavese, Vittorini, Pasolini, Rossellini o Visconti. A través de la revista *Serra d'Or*, se pueden ver las íntimas conexiones entre las tesis del realismo literario con los escritos que Oriol Bohigas prepara progresivamente con mayor intención polémica. Así, en su manifiesto *Cap a una arquitectura realista*, Bohigas transfiere al campo de la arquitectura los caracteres de la ‘actitud realista’ acuñados por Castellet.

En segundo lugar, hay que destacar de nuevo la repercusión que a finales de los cincuenta tiene la arquitectura italiana. El ejemplo del editorial “¿Crisis o continuidad?” (1958), publicado en *Cuadernos de arquitectura*, respecto a “Continuità o crisi?”, escrito un año antes por E. N. Rogers en *Casabella-continuità*, es muy significativo. Título y contenidos son similares, referidos ambos a la compleja situación de la arquitectura mundial, entre la revisión o la continuidad moderna.

Los artículos de Bohigas en *Serra d'Or* muestran el profundo cambio de opiniones que experimenta entre 1958 y 1961. Si en su artículo “Piezas maestras de la Arquitectura actual” critica la invocación de “no sé qué estúpidas precedencias históricas, y, naturalmente, sale un monstruo como la Torre Velasca de Rogers”; en 1960 comienza a señalar la arquitectura italiana como posible orientación a seguir; y en 1961, con Rogers i *Casabella*, “un nou camí de l'arquitectura”, este cambio se ha consumado y la Torre Velasca es considerada como ‘la mejor obra de la arquitectura moderna’⁸. Desde entonces, las aportaciones italianas son las ‘más interesantes’ en la lucha contra el formalismo moderno. Otros artículos sobre “La Rinascence” y “La mort de *Casabella*” insisten en la necesidad de mirar con atención hacia la arquitectura italiana por su planteamiento de un realismo opuesto a ‘ideas abstractas’.

Las razones de este cambio obedecen en primer lugar, a la aparición de una vanguardia cultural realista ejemplificada por la cinematografía de Juan

7. Véanse los textos de este reconocido crítico, *Veinte años de poesía española (1939-1959)* y *La poesía catalana del siglo XX, L' hora del lector*, donde se sistematizan cuales son las características propias de una literatura de ‘actitud realista’.

8. Véanse los escritos de BOHIGAS, Oriol, “Piezas maestras de la Arquitectura actual”, *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 196, Madrid, abril de 1958, pp. 20; “L'Arquitectura entre la indústria i l'artesanía”, *Serra d'Or*, nº 10, Montserrat, octubre 1960, pp. 24-25; “Rogers i *Casabella*, un nou Camí de l'arquitectura” en *Serra d'Or* nº 9, Montserrat, septiembre 1964, pp. 25; “La Rinascence” y “L'església de l'Autostrada del Sole”, *Serra d'Or*, nº 4, Montserrat, abril, 1962.

Antonio Bardem y Luis García Berlanga, y la literatura del ‘realismo social’ madrileño y el ‘realismo histórico’ de Castellet. Esta vanguardia, comprometida políticamente y no exenta de militancia nacionalista en Catalunya, coincide con el tránsito de Bohigas desde un cristianismo progresista a una mayor radicalidad política. El realismo ha tenido en Italia unos resultados notables en la posguerra, con un correlato arquitectónico de elevado interés. A ello se suma una argumentación teórica en Casabella más sólida que las que presentan el resto de las revistas europeas con un rigor y una postura ética crítica respecto al anquilosamiento de la modernidad. Su posible necesidad de buscar señas de identidad, le invita a mirar donde hay mayores afinidades culturales y personales. Tanto en Italia como en Catalunya se presentan una similitud de cuestiones a tratar: la reconstrucción está ultimada y los encargos se dirigen a pequeñas y medianas obras en contextos urbanos. Por otra parte, en ambos países se presenta el problema del desempleo, de absorber una mano de obra no cualificada y de un retraso tecnológico ya crónico.

En estos años, *Casabella* ofrece los ejemplos más válidos del neorrealismo romano como el *Quartiere* San Basilio en Roma de Mario Fiorentino; el *Quartiere* Orizzontale Tuscolano de Adalberto Libera; la obra de Mario Ridolfi como el *Quartiere* Italia en Terni; y sobre todo, el *Quartiere* Tiburtino realizado por Ridolfi, Aymonino, Quaroni. Son unos primeros referentes iconográficos de un mundo masivo, periférico, suburbano y artesanal, concordantes con el cine y la literatura neorrealista italiana.

En este sentido, la obra de Moragas -que en 1950 viaja a Roma- es paradigmática. Su Cruz de Término en Argenton (1952) confirma la conexión con este universo neorrealista cinematográfico en la expresión de un mundo arcaico, rural y mítico. Sus viviendas en la calle Gomis (1953) resueltas bajo una forma arquetípica con ladrillo crudo, teja y cerrajería artesanal y, también, la Parroquia de Sant Jaume en Badalona (1957) pertenecen a este neorrealismo meridional en la evocación de lo vulgar, lo trivial y lo inteligible para el público consumidor.

La primera obra de Josep Martorell y Oriol Bohigas es ejemplar en este aspecto. Las viviendas del Paseo Maragall (1953-59) y, sobre todo, la Manzana Pallars (1958-59) son realizaciones afines al ‘neorrealismo romano’. La cubierta de teja, el uso del *totxo*, las bajantes vistas, la masividad de las fábricas y los paramentos mixtilíneos, la evocación de formas populares, y el gusto por el detalle manual y artesano concuerdan con las propuestas del neorrealismo romano.

El edificio de Construcciones Nervión S.A. en la Avenida Diagonal (1958-61), manifiesta la mirada de sus autores hacia la arquitectura del Norte de Italia y las proclamas de respeto a las preexistencias y la tradición enunciadas por E. N. Rogers. Es un edificio más urbano, que responde mejor a la fenestration y ritmos de la construcción de los ‘maestros de casas’ barceloneses. Además, muestra muchos elementos formales comunes en ambos países: la fenestration vertical de suelo a techo, las persianas venecianas correderas, el uso del *totxo* en adarajas y endejas y la *totxana* en elementos de relleno, la cerámica vidriada, la masividad de las fábricas o las barandillas de pletina torsionada. Obras como la Iglesia del Redemptor (1957-63) o la Planta de Visados del Colegio de Arquitectos de Barcelona (1961) también evocan aquellas realizaciones italianas.



José Antonio Coderch y Manuel Valls. Edificio de viviendas en la Barceloneta. (Barcelona, 1951-54). Estado original. Fotografía Francesc Català-Roca.

La figura de José Antonio Coderch es primordial en el desarrollo de las relaciones con la arquitectura italiana. Su estancia en Italia durante la realización del premiado Pabellón Español de la IX Triennale di Milano marca de modo definitivo su trayectoria. Sus primeras conexiones con Ponti y Sartoris, se amplían a Gardella, Albini, Giancarlo De Carlo y E.N.Rogers. Entre todos ellos, Gardella es del que recibe una clara influencia rápidamente mediatizada por su poética personal. El caso más conocido es la relación existente entre el edificio de la Barceloneta (1951-54) y las viviendas de la Borsalino de Gardella (1950-52), por la coincidencia de presupuestos y actitudes manifestadas en sus muros mixtilíneos, el uso de la cerámica en fachada, la losa horizontal de remate de la cubierta frente a la verticalidad de las aperturas en sus macizos muros, la utilización de persianas venecianas, y la hábil resolución en planta a partir de una geometría no ortogonal.

La participación de Federico Correa en los cursos estivales del CIAM en Venecia genera nuevos entrecruzamientos con los principales arquitectos italianos. En su producción, las deudas con Coderch y Gardella son evidentes como reflejan sus dos primeras casas en Esplugas. También el uso de la geometría no ortogonal es un campo de investigación que la arquitectura italiana ha desarrollado en los cincuenta y que Correa-Milà ejercitan con las casas Julià y Rumeu.

Por último, el fenómeno de la revisión de la historia es común en la arquitectura de la posguerra europea y es en Italia donde adquiere mayor conciencia y beligerancia. Las dos revistas *Casabella* y *L'Architettura* inciden en el proceso de recuperación historiográfica de los pioneros del Movimiento Moderno y de los movimientos heterodoxos al racionalismo. La labor de Alexandre Cirici, Sostres y Bohigas tiene su punto de partida en la tradición histórico-crítica italiana; pero en Catalunya adquiere carácter militante como reivindicación de la identidad nacional. La polémica italiana sobre el *Neoliberty* aflora en el citado artículo “¿Crisis o continuidad?” y en la declaración de Manuel Ribas Piera en favor de un ‘neomodernismo’⁹. De la misma manera, Bohigas lo considera como una “posición interesantísima y, probablemente, el camino más vivo de la arquitectura moderna”¹⁰.

La mirada de Bohigas es interesada: utiliza sus interpretaciones históricas como forma de legitimar sus afinidades formales con las realizaciones italianas más revisionistas. Presenta un proyecto historiográfico programático y militante: se trata de extraer de la arquitectura catalana una serie de elementos ‘válidos’ para el proyecto de arquitectura. La historia se convierte en un meta-proyecto ideológico ‘progresista’ y nacionalista, donde traza un ‘*fil primissim*’, un hilo ‘progresista’, ininterrumpido entre los dos momentos arquitectónicos que más le interesan: el Modernismo y el GATCPAC, que subsiste durante las etapas monumentalistas y neoclásicas. Esta continuidad sería actualizada, primero con el Grup R y después, con la ‘Escuela de Barcelona’ como último proyecto colectivo con el que se debía identificar la nueva burguesía.

Entrados en la década de los sesenta, la ética ‘realista’ es substituida por esta ‘imposible’ Escuela de Barcelona. Los intereses ahora se centran en cuestiones preferentemente estilísticas. La masividad de las fábricas; la importancia de la coronación del edificio que asume las fracturas volumétricas; la atención a los procesos constructivos y su expresión directa en tecnologías y

9. RIBAS PIÉRA, Manuel, *Última hora de la arquitectura. Realidades y presagios*, Centro de Estudios Gaudinistas - C.O.A.C. Barcelona, 1960 s/p. (Conferencia de 31 de marzo de 1959).

10. BOHIGAS, Oriol, *Barcelona, entre el pla Cerdà i el barraquisme*, Edicions 62, Barcelona, 1963. pp. 19.

materiales tradicionales; la relevancia del diseño y el detalle pequeño; y la incorporación de los valores de la historia, la autobiografía y la memoria, son caracteres comunes de un buen número de obras que en los años sesenta son poco menos que miméticas respecto de la producción italiana. Hay miradas que matan y ahora estas se dirigen a la arquitectura moderna¹¹.

En la década de los cincuenta se da una evidente afinidad cultural. Existen problemas comunes como la respuesta a las corrientes del pensamiento europeo postbélico, la reconstrucción del vacío urbano, las preexistencias ambientales y el reencuentro con la historia. La arquitectura italiana se convierte en un objeto de culto donde se buscan señas de identidad y se importan imágenes, donde se forjan amistades y se recogen lecturas. Otra cuestión es la intensidad y el alcance de aquella mirada italiana, esto es, la profundidad con la que se adoptan teorías, formas y contenidos. Entonces es justo reconocer la distancia que media entre la intensa reflexión italiana y el limitado alcance de las propuestas catalanas enunciadas con una década de retraso, cuando los intereses están en otros lugares. Sin embargo, de aquella mirada italiana en manos de los más dotados -felizmente poética en Coderch, inquisitiva en Sostres- surgieron obras fecundas de las que todavía se nutre la arquitectura catalana.

11. Cuando las miradas no se dirigen a lo visualmente pensado -la forma, que es propiamente constitutiva de la arquitectura- sino a ideas de índole bien diversa, entonces sólo queda el refugio acumulativo de lo puramente estilístico. Son miradas equívocas.

VALENCIA : LA ARQUITECTURA EN LOS AÑOS CINCUENTA. UNA REVISTA Y CUATRO PROYECTOS

Jorge Torres Cucco

Una revista cultural es algo que suele tener una vida efímera. Y lo que es peor, puede pasar desapercibida en la ciudad en que se publica. Su importancia puede ser muy relativa y sus contenidos escasos, como ocurre con *Arte Vivo*, boletín al que dedicamos estas páginas. Ha quedado prácticamente olvidado, pero es un buen testimonio de un momento de la cultura en Valencia. Los edificios, por el contrario, tienen tendencia a perdurar en el tiempo, pero habitualmente no son entendidos ni siquiera por sus propios usuarios. Son desconocidos por la inmensa mayoría de los ciudadanos. Así ocurre con los cuatro que surcan estas páginas. Sólo dos guardan alguna relación con aquella revista. Y, sin embargo, ambos fenómenos no son ajenos: nos hablan de normalización cultural. Son testigos de la lenta recuperación de la modernidad.

Como en el resto de España, la Guerra Civil y la dictadura de Franco provocan en la ciudad de Valencia una involución cultural y arquitectónica. Se produce un retorno a ideologías tradicionales, vocabularios históricos, formas áulicas y retóricas, aún con permanencias de aquellas soluciones racionales que desde principios de siglo han sido destiladas en la edificación burguesa. El resurgir del casticismo autárquico, en un medio provinciano y conservador, es más tardío que en Madrid o Barcelona. Hasta finales de los cuarenta no se producen las primeras manifestaciones contra el estancamiento cultural del régimen. Surgen entonces pequeñas asociaciones como el Grupo Z (1946-50) o Los Siete (1949-54), se inaugura la muestra “Artistas franceses contemporáneos” (1945), la primera exhibición de Eusebio Sempere en la Sala Mateu (1949), los frescos de Manolo Gil en el Ateneo Mercantil (1952) y las primeras “Exposiciones de Arte al aire libre” celebradas desde 1955. Se crea el Movimiento Artístico del Mediterráneo (1956) y aparecen otros grupos efímeros como Neos, Art Nou y Rogle Obert (1957).

Estos son los precedentes a la creación del Grupo Parpalló fundado en 1956 por una pléyade de artistas e intelectuales entorno a un joven crítico, Vicente Aguilera Cerní, y con el apoyo inicial del Instituto Iberoamericano de Valencia. El Grupo Parpalló constituye la formación más sólida y activa del momento. De su nómina cambiante, forman parte, entre otros, Manolo y Jacinta Gil, Juan Genovés, Joaquín Michavila, Nassio, Andreu Alfaro, un diseñador, José Martínez Peris, y dos arquitectos, Pablo Navarro y Juan José Estellés. En el oscuro panorama de la posguerra valenciana no se puede esperar de esta formación una claridad doctrinal ni una tendencia estética homogénea entre sus componentes. Más bien su intención es animar e instruir a un



Portadas de *Arte Vivo* de su primer periodo (Primera entrega, marzo 1957) y del segundo (número 2, marzo-abril 1959).

nuevo público. A través de la revista *Arte Vivo* podemos reconocer su mínimo ideario y el nivel cultural de la ciudad de Valencia.

En su primera etapa (1957-58), un opúsculo gratuito de gran dimensión, surge el primer argumento recurrente en los círculos culturales de la época: la urgencia de una colaboración interdisciplinar entre las distintas artes. Es justo reconocer que la revista emerge como una plataforma de autopromoción y que el asunto de la integración de las artes -donde el arquitecto asume un rol dirigente- puede ser interpretado como “una interesada declaración de intenciones con una subliminal coartada laboral”¹. Es José Martínez Peris quien en sus diversas obras de interiorismo conduce con más convencimiento esta cuestión al incorporar obras de sus compañeros del Grupo Parpalló y de otros artistas contemporáneos. Por otra parte, también se aprecia un tímido carácter reivindicativo de la modernidad ‘valenciana’ frente a la madrileña y catalana, a pesar del inequívoco individualismo de sus componentes.

En la segunda etapa (1959), la revista deja de ser gratuita, cambia a un formato de menor tamaño y mayor número de páginas. Ya aparece un “consejo de orientación” presidido por Vicente Aguilera y, sobre todo, se deja de lado la auto-propaganda para ofrecer unos contenidos más teóricos y cosmopolitas, con firmas prestigiosas como Victor Vasarely, Juan Eduardo Cirlot, Henry Moore, Umbro Apollonio o Gaston Bachelard. Si Manolo Gil fue el principal animador del Grupo, Vicente Aguilera fue el alma de la revista. Joven inquieto, lector y estudioso infatigable, sigue de cerca la crítica de arte principalmente italiana, como Lionello Venturi, Umbro Apollonio, Gillo Dorfles y, sobre todo, Giulio Carlo Argan. De hecho, su primer manifiesto publicado en *Arte Vivo* titulado “Divagación sobre el arte y la entereza” recoge los argumentos desarrollados por Argan en su texto *Walter Gropius y la Bauhaus* (1951). Serán Gropius y la Bauhaus los paradigmas que propone Aguilera en tres reiterados temas: la importancia del arte en el diseño, la intervención social desde el arte y la indisolubilidad del binomio arte-vida. Su importancia como dirimente cultural va creciendo hasta recibir el espaldarazo definitivo al obtener en 1959 el Premio Internacional de la Crítica de la XXIX Bienal de Venecia.

Pero quizás lo más significativo sea el hecho de la atención mostrada hacia la arquitectura. En la segunda entrega se justifica este interés: “reconocemos el papel dirigente asumido por el movimiento arquitectónico moderno en la búsqueda de concepciones capaces de devolver al arte sus funciones más vivas y elevadas”². Las continuas citas de textos de Bruno Zevi, Frank Lloyd Wright, Sigfried Giedion, Lewis Mumford y Mies van der Rohe surcan los números de la primera etapa. A ellos se agregan proclamas en defensa de determinados monumentos de la ciudad de Valencia³ o reflexiones sobre la misma⁴, junto con artículos divulgativos sobre proyectos y arquitectos como Miguel Fisac, Javier Carvajal, la Sede de la Unesco, el Proyecto del Colegio Alemán en Valencia o sobre los últimos premios de arquitectura. Este reducido nivel crítico es propio de la cultura arquitectónica de los profesionales valencianos titulados en la inmediata posguerra.

La revista *Arte Vivo* muestra los buenos propósitos y las limitaciones de este grupo. También testimonia el grado de compromiso con la arquitectura moderna que sus miembros van adquiriendo respecto al ambiente que les rodea. No hay más que ver la relación de los Premios ‘Marqués de Sotelo’ ins-

1. RAMÍREZ, Pablo, “El Grupo Parpalló, una aproximación” en A.A.V.V. *Grupo Parpalló, 1956-61, catálogo de la exposición celebrada en el Palau dels Scala -Sala Parpalló, enero-febrero, 1991*, ed. Institutió Alfons el Magnànim, Valencia, 1991, pp. 24.

2. “Editorial”, *Arte Vivo*, segunda entrega, julio 1957, s/p.

3. “Estamos a tiempo”, *Arte Vivo*, tercera entrega, diciembre 1957, s/p. Artículo alertando de los peligros que se ciernen sobre el Palacio del Marqués de Dos Aguas y la Iglesia de San Andrés, amenazados por la especulación.

4. AGUILERA CERNI, Vicente, “Valencia nueva”, *Arte Vivo*, cuarta entrega, julio 1958, donde se defiende el “indisoluble triángulo formado por el economista, el urbanista y el artista”.

tituidos en 1953 por la Cámara de Propiedad Urbana y destinados a premiar supuestamente las mejores obras de vivienda burguesa, para darse cuenta del desfase entre modernidad artística y arquitectónica existente.

Otro ejemplo indiscutible es el fallido Concurso para la Reforma de la Plaza de la Reina. Al margen de su erróneo resultado, una lectura de la Sesión Crítica de Arquitectura que sobre este asunto organizó la *Revista Nacional de Arquitectura* muestra una exagerada preocupación conservadora y una lectura pintoresquista de la ciudad alrededor del ambiguo concepto de 'ambiente'⁵. Contrasta al respecto, la actitud de Juan José Estellés, defendiendo la "necesidad de desembarazarse de la Historia de manera más valiente (...) ¿Por qué no buscar la solución en la creación de un elemento que tenga por sí personalidad suficiente y categoría para valorar de manera más dramática los edificios que lo rodearían? ¿Por qué no crear un conjunto atrevido, como han hecho los italianos en la plaza de Dante, en Génova (...) con dos edificios modernos, uno de ellos de treinta o cuarenta pisos?⁶

Frente a estas manifestaciones de los artistas aglutinados alrededor de *Arte Vivo*, mayor predicamento tendrá la obra de Luis Gutiérrez Soto en Valencia. El edificio Bacharrach en Isabel La Católica Cirilo Amorós (1955) y las viviendas en Botánico Cabanilles son un buen preámbulo a la Torre de Valencia en la Gran Vía Marqués del Turia (1955-60), prototipo del desarrollismo de los años cincuenta que dirige sus miradas al mítico rascacielos, amparado también en la necesidad de obtener mayor rendimiento del suelo y por la permisividad de las ordenanzas.

Gutiérrez Soto propone en esta década los modelos para la arquitectura de lujo: las grandes terrazas con jardineras, 'las solanas', el empleo de ladrillo rojo visto en fachada combinado con superficies de gresite, y unas hábiles distribuciones en planta donde se diferencian claramente los núcleos de servicio -que asumen un gran desarrollo en superficie- de las zonas nobles, que adquieren un valor simbólico por su extensión y ubicación. Serán muchos los arquitectos que sigan su rastro. Así se levantan el edificio 'Las Provincias' de Manuel Peris Vallbona en la Alameda (1955), el Edificio Nebot en Poeta Querol (1957) de Víctor Bueso, las primeras obras de Miguel Colomina en la esquina Colón-Pacual y Genís (1958) o en la Avenida Navarro Reverter (1957), el Grupo Químicos en Jaime Roig (1957) de Pablo Navarro y Javier Trullenque. Son todos buenos ejemplos de este influjo que profusamente se hará extensiva a las viviendas económicas mediante un proceso de reducción y banalización de formas y contenidos.

Una buena parte de los arquitectos valencianos titulados en Madrid acusarán estas influencias, afines a una tendencia más racionalista en el uso de formas, tecnologías y métodos de proyectación. Efectivamente, el lapso de tiempo hasta la reincorporación de lo moderno se traducirá también en la práctica ausencia de las sugerencias del *New Empirism* escandinavo o del organicismo que rigen el destino de muchos de sus contemporáneos catalanes o madrileños⁷. Ésta es una etapa quemada de antemano y a finales de la década de los cincuenta el tránsito hacia los modelos del Estilo Internacional es directo. Las nuevas referencias se extienden desde los maestros de la preguerra -Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Walter Gropius o el neoplasticismo holandés- hasta las tendencias más contemporáneas -el brutalismo inglés, la obra de

5. Ni de lejos hay una aproximación al debate sobre las "preexistencias ambientales" que desde principios de 1950 Ernesto N. Rogers conduce desde las páginas de *Casabella-continuità*. La sesión fue publicada por la *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 172, Madrid, abril 1956. pp. 33-50. Entre los asistentes tenemos a Carlos de Miguel, Pedro Bigador, Fernando Chueca, Luis Gutiérrez Soto, Manuel Muñoz Monasterio, Francisco Mora, Mauro Lleó, Camilo Grau, Pablo Navarro y Juan José Estellés, entre otros.

6. *Ibidem*, p. 42.

7. Hay que reconocer que la influencia de los escritos de Bruno Zevi es considerable en esta década. No hay más que hojear las páginas de *Arte Vivo* para advertir su presencia. Detrás de ello está Vicente Aguilera que difundió la *Historia de la arquitectura moderna* en su edición italiana. Sin embargo, su traslación a los proyectos de arquitectura es muy reducida entre los profesionales mejor dotados y, en todo caso, a aspectos epidérmicos.



Juan José Estelles: Colegio Mayor de La Presentación y de Santo Tomás de Villanueva (Valencia, 1958-1960, segunda fase 1965). Estado original.

Richard Neutra o Saarinen-, que aparecen amalgamadas en las mejores construcciones de la época.

Se produce una rápida transformación de lenguajes y un renovado rigor en la producción arquitectónica que recoge todos los argumentos que circulan en las revistas más conocidas: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Domus*, *Architectural Record*, *Revista Nacional de Arquitectura* y *Cuadernos de Arquitectura*. Los nuevos materiales y su poética, la industrialización, la integración con las artes, el diseño acurado de los espacios ajardinados, la sinceridad estructural, la preeminencia de la edificación abierta, la expresividad de las protecciones solares, el tratamiento del hormigón armado visto o la texturación de las superficies y las imágenes de la arquitectura japonesa, jalonan los mejores edificios.

Cuatro proyectos de arquitectura corroboran estas cuestiones y reafirman el grado de normalización que a finales de los años cincuenta comienza a estar presentes en la ciudad de Valencia.

El primero de ellos es el Colegio Mayor de La Presentación y de Santo Tomás de Villanueva, (1958-1960, segunda fase, 1965) de Juan José Estellés, arquitecto titulado en 1948 en una Escuela de Barcelona todavía inmersa bajo el academicismo. De hecho, sus primeros proyectos aún se resienten de esta formación, pero su adscripción al Grupo Parpalló le premia a incorporarse a la modernidad como ya muestran los proyectos de los hoteles Ifach (1957) y Las Salinas (1958) y del Colegio Americano en Valencia (1959).

Este Colegio Mayor, regido todavía por las ordenaciones redactadas por su fundador el Arzobispo Santo Tomás de Villanueva en el siglo XVI, se levanta sobre el solar donde estuvo la primitiva fábrica tardorrenacentista ya desaparecida. Un proyecto de principios de este siglo construido por Manuel Peset Aleixandre alojó la fundación hasta su práctica ruina causada por la riada de 1957. La nueva edificación debía alojar también un Colegio Mayor dependiente de la vecina Universidad de Valencia, y espacios para despachos con los que sufragar los costes de su construcción.⁸

El proyecto se resuelve con accesos y núcleos de comunicación diferenciados. Uno junto a su medianera para el servicio del Colegio Mayor; otro con acceso desde el chaflán, para el uso administrativo. Las dimensiones del solar y el extenso programa se solventan con dos patios de luces que atienden a las exigencias de iluminación y ventilación. La disparidad de usos allí concentrados, la irregularidad del solar trapezoidal y la respuesta a las solicitudes de sus fachadas, provocan las dificultades de ordenación de su esquema distributivo.

La necesidad de ejecutar la obra en dos fases aconsejó el uso de la estructura metálica vista. Las imágenes del Instituto Politécnico de Illinois (IIT) de Mies van der Rohe, entonces ampliamente publicado, inspiraron su concepción formal. Las fachadas se componen de una sucesión regular de planos de fábrica de ladrillo dentro de la retícula dibujada por la estructura de acero laminado. En el chaflán, alineado con la Universidad y de marcada visión frontal, se acentúa la disposición axial, reforzando los lienzos de fábrica y volando los balcones. Restos de esta composición académica quedan en la división tripartita de la fachada: la planta baja con su base revestida con piedra caliza y hue-

8. Su director, el Padre José Espasa, culto, erasmista y de vocación progresista, albergaba la intención de que el Colegio asumiera y desarrollara entre sus actividades un catolicismo moderno y dialogante. Es fácil suponer su apertura hacia la modernidad, como proyecto y artistas demostraron en su intervención.

cos continuos y el cuerpo de remate del Colegio, diferenciándose también por la ligereza de su superficie realizada exclusivamente por vidrio y carpintería de acero. El argumento de la sinceridad estructural se lleva a su interior con sus soportes empresillados y jácenas roblonadas vistas.

Mención especial merece la Capilla. Allí se dan cita el gusto por la cualidad táctil de las superficies texturadas de ladrillo y madera y, sobre todo, la idea de integración de las artes. Es bien elocuente que como miembro del Grupo Parpalló incorpora piezas de sus colegas. Así se disponen las imágenes de Santo Tomás de Villanueva y La Presentación, obras de Nassio, los bancos y reclinatorios diseñados por José Martínez Peris, las dos cruces elaboradas por Andreu Alfaro y el altar según un diseño elementarista del propio arquitecto.

Su situación, en el centro histórico de Valencia, entre las calles Pintor Sorolla, Salvá y Universidad, la resolución de un programa mixto (servicios administrativos, viviendas y residencia universitaria) y la incorporación de ciertos patrones de lo moderno apuntan a los nuevos planteamientos que circulan en la ciudad.

El Colegio Alemán (1958-61) es, sin duda alguna, la obra más destacada del equipo formado por Julio Trullenque Sanjuán y Pablo Navarro Alvargonzález (ambos titulados por la Escuela de Madrid en 1952). Este último ingresó en el Grupo Parpalló en 1959, por invitación de su amigo Andreu Alfaro. Su presencia activa en las reuniones es muy escasa y, de hecho no participa en ninguna de las exposiciones del Grupo. Sin embargo, presenta una propuesta con Alfaro, el Proyecto para un monumento en el Mediterráneo (1960) una transposición a escala monumental de las piezas de alambre que en aquel momento dicho escultor estaba ensayando.

El Colegio Alemán se ubica en la calle Jaime Roig en una zona de edificación abierta ocupada por viviendas de lujo. El proyecto, redactado según directrices del *Bunderbaudirektion* del Gobierno Alemán, parte de una organización de bloques autónomos relacionados a través de pasos cubiertos, en torno a un gran patio donde se ubica una escultura de Alfaro. Este trazado está inspirado en las disposiciones elementaristas del racionalismo alemán del período de entreguerras, con una especial atención al edificio de la Bauhaus. El bloque mayor, retirado respecto la vía pública tras un jardín proyectado por Rubí i Tudurí, responde a un prisma rectangular aristado, que acoge las aulas de enseñanza primaria y secundaria. Levantado sobre pilotis, únicamente se destaca la caja de escaleras, mientras que el largo paño pautado por las líneas de forjado es objeto de diversos juegos compositivos: en la fachada principal la alternancia de planos revestidos con piezas de Gres Nolla; en la secundaria, por la estructura superpuesta de protección solar en la que incorporan distintos ritmos.

En la parte posterior de la parcela se sitúan las aulas del parvulario, dispuestas en peine para ofrecer patios intermedios de uso infantil, y el gimnasio-salón de actos de doble altura. El complejo así garantiza unas idóneas condiciones de soleamiento y aireación, mermadas en la actualidad por las últimas reformas sufridas. Su ejecución fue supervisada por E. Becker y D. Weise, técnicos alemanes que aportaron determinados materiales como las carpinterías metálicas, alcanzándose una inusual bondad en su construcción.



Pablo Navarro y Julio Trullenque: Colegio Alemán (Valencia, 1958-61). Estado actual. Fotografía Jorge Torres.

Fernando Martínez García Ordóñez. Colegio Guadalaviar (Valencia, 1957-60). Estado actual. Fotografía Jorge Torres.



El Colegio Guadalaviar (1957-60) de Fernando Martínez García-Ordóñez (titulado en Madrid en 1955) estaba constituido por la articulación de tres bloques de tratamiento neoplástico y cuatro pabellones para párvulos en hormigón armado. Los bloques estaban destinados para capilla, aulas y despachos y se construyeron con ladrillo rojo y estructura metálica con grandes superficies acristaladas protegidas por un diafragma de persianas metálicas orientables⁹. Es de destacar el apurado análisis funcional de las distintas piezas y la adecuación lumínica e higrotérmica obtenida a través de un eficaz tratamiento de las alturas de techos, dobles ventilaciones y estudio de los efectos de succión del aire viciado en las aulas.

El conjunto sobresale por la limpieza de su resolución volumétrica, la ligereza de los bloques levantados sobre los perfiles laminados, la interpenetración interior-exterior -especialmente cuidada en el tratamiento del espacio vacío que discurre bajo los cuerpos edificados, mediante la vegetación, la texturación de superficies pavimentadas o por la aparición de un estanque atravesado por una pasarela-, las transparencias y el juego de escalas entre las distintas piezas que se confinan mediante marquesinas y elementos de atado.

Junto con Juan M^a Dexeus Beatty, funda el Estudio GODB que en las dos décadas siguientes desarrolla una espectacular producción en la ciudad de Valencia, tanto por sus obras fronterizas a los abusos formales del *styling*, como por su situación y relevancia en la ciudad, o por su producción masiva atenta a los procedimientos industriales y la prefabricación.

Fortuna muy distinta ha tenido la carrera de Santiago Artal Ríos. Titulado en la Escuela de Madrid en 1957 e hijo del también arquitecto Emilio Artal, tuvo ocasión de conocer la arquitectura latinoamericana en la posguerra, a donde emigró su padre al inicio de la contienda civil española. Con aquel realiza la Cooperativa de Viviendas de Agentes Comerciales en la Gran Vía Ramón y Cajal 57-63 (1957), para proponer un año más tarde el proyecto más innovador del final de la década: el Grupo Santa María Micaela en la Avd. Pérez Galdós (1958-61).

9. En 1972, se derriban los pabellones para párvulos y se construye un nuevo bloque de aulas, así como se sustituyen las protecciones solares a causa de su degradación producida por el par galvanizado acero-aluminio por unos maceteros de fibrocemento. Una ampliación reciente contribuye aún más a desvirtuar el planteamiento inicial, así como el desmesurado incremento de alturas de las edificaciones adyacentes.

Frente a la solución urbanística prevista de manzana cerrada y viviendas de 35 metros de profundidad, Artal propone la disposición de tres bloques entorno a un espacio interior libre. En este se dan cita una serie de elementos que remiten a un difundido gusto oriental: una lámina de agua surcada por una pasarela cubierta y un recorrido de dados de hormigón sobre el agua. Un canal-fuente de hormigón, los muros de ladrillo, junto con bancos y un cono truncado de hormigón para zona de juegos completan este lugar de encuentro social. Por otra parte, ensaya con las soluciones típicas de la arquitectura de la pre-guerra: la vivienda en dúplex en bloques servidos por un generoso corredor tamizado por una celosía de hormigón. La racionalidad impuesta en las instalaciones practicables, junto con la ubicación de una lavandería mecánica industrializada común aluden nuevamente a este ideal de vida comunitaria.

El tratamiento de los volúmenes remite al brutalismo inglés en la búsqueda de una sinceridad constructiva, en la manifestación de la articulación de las piezas y, sobre todo, en la expresividad del hormigón visto -tanto vertido in situ, como en los paneles prefabricados de los texteros-. La geometría y modulación estrictas y las coloraciones de paneles rojos, entrepaños de ladrillo y revestimientos de gresite sugieren a un gusto neoplasticista. El resultado es un conjunto pletórico de evocaciones a la arquitectura de Le Corbusier, Mies o Alison y Peter Smithson, servidas a través de las publicaciones de la época, *L'Architecture d'Aujourd'hui* y *The Architectural Review*, principalmente, que también recogen las aspiraciones expresadas por los miembros del "Team Ten".

Este proyecto, impecable funcional y metodológicamente, logrado gracias a la intensa dedicación de su autor durante su ejecución -en la que participó como un operario más- ha adquirido así un carácter ejemplar y paradigmático dentro de la producción arquitectónica de la ciudad. Sin embargo, los problemas surgidos con la promotora de esta intervención, la Cooperativa de Agentes Comerciales, así como el rechazo de nuevos grupos planteados en las calles Francisco de Borja y Jaime Roig (1960), truncaron su futuro en la ciudad. 'Exiliado' en Londres¹⁰ por el ambiente hostil a sus propuestas, tan sólo realiza un grupo de apartamentos en Jávea (Alicante), para permanecer aislado y al margen de la producción arquitectónica de Valencia.

Esta revista y estos proyectos condensan en un instante una buena parte de los nuevos intereses que definen su época. Por un lado, se apela a una irrevocable normalización cultural e incorporación a las corrientes artísticas europeas. Desde la arquitectura se exige la actualización de los códigos modernos aderezados por la honestidad en el tratamiento de los materiales y por la claridad en la disposición de volúmenes. Se asiste a una renovada preocupación ética ante el problema del habitar, expresada a través de la primacía otorgada a las circulaciones y espacios de convivencia. Todo ello se acompaña por una voluntaria fusión entre arte y vida, entre arquitectura y autobiografía. La energía que acompaña el de la década perderá su intensidad con el feroz desarrollismo de los años venideros. Sólo queda recordar el esplendor de aquel momento.



Santiago Artal Ríos. Grupo Santa María Micaela para la Cooperativa de Agentes Comerciales. (Valencia, 1958-61). Estado actual. Fotografía, Jorge Torres.

10. Allí colabora con el equipo de Jorke-Rosenberg en la construcción del aeropuerto de Heathrow (1963-65).